

IMAGO

EX-THALASSA

BUDAPEST

PSZICHOANALÍZIS – TÁRSADALOM – KULTÚRA

2011/1

ERŐS FERENC:

József Attila
mint nemzedéki élmény

STARK ANDRÁS:

József Attila–Ingmar
Bergman párhuzamok

JUDIT SZÉKÁCS:

Harry Potter, a story
of traumatised generations

PETER L. RUDNYTSKY:

Freud's relationship with
Minna Bernays

PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA:

Pszichoanalitikus kísérletek
a művészi befogadás
területén

P. MÜLLER PÉTER:

A vendég mint idegen,
az idegen mint vendég

Z. VARGA ZOLTÁN:

Paul de Man
az önéletírásról

**FECSKÓ EDINA – GROSCH NÁNDOR –
MOLNÁR KRISZTINA:**

Gyermekfilmek
pszichobiográfiai elemzése

KÖVÁRY ZOLTÁN:

A romantikus rend és
a freudi kreativitás-elmélet

FÜZI IZABELLA:

Cassavetes *Premierjéről*



Az *Imágó Budapest* első számával köszöntjük
a 60 éves Bókay Antalt.

A címlapon Kiefer Béla „*Pécs: Esti látkép*” című fotográfiáját
a szerző szíves engedélyével közöljük.

IMAGO EX-THALASSA **BUDAPEST**

Az Imágó Egyesület lapja

Alapítva 2010-ben

Kiadja
az Imágó Egyesület, Budapest

1. [22.] évfolyam, 1. szám, 2011

Főszerkesztő: ERŐS FERENC
Szerkesztőségi titkár: KOVÁCS ANNA
Olvasószerkesztő: PALKÓ MAGDA

A szerkesztőbizottság elnöke: BÓKAY ANTAL

Szerkesztőbizottság: AJKAY KLÁRA, BÉKÉS VERA,
CSABAI MÁRTA, ERDÉLYI ILDIKÓ, ERŐS FERENC, HÁRS GYÖRGY PÉTER,
SZÉKÁCS JUDIT, TOM KEVE, VAJDA JÚLIA, VALACHI ANNA

A szerkesztőség tagjai: BÁLINT KATALIN, BORGOS ANNA, ERŐS FERENC,
GYIMESI JÚLIA, KOVAI MELINDA, KOVÁCS ANNA, KÓVÁRY ZOLTÁN,
LÉNÁRD KATA, PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA

Jelen számunkat PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA szerkesztette.

E számunk megjelenését támogatta

nka

Nemzeti Kulturális Alap

Az *Imágó Budapest* a Pécsi Tudományegyetem Pszichológiai Doktori Iskolája elméleti pszichoanalízis programjának és az MTA Pszichológiai Kutatóintézetének közreműködésével készül.

Imágó Budapest szerkesztősége, c/o MTA Pszichológiai Kutatóintézet,
1132 Budapest, Victor Hugo u. 18-22. I. em. 135.

Tel., fax: (36-1) 239-6043

E-mail: thalassa@mtapi.hu

Honlap: <http://thalassa.mtapi.hu>

ISSN 2062-5383

Imágó Egyesület, 2011. március

Felelős kiadó: BÁLINT KATALIN

Tördelőszerkesztő: KOVÁCS ANNA

Borítóterv: HARSÁNYI TAMÁS

Nyomdai munkálatok: BODNÁR NYOMDA

Felelős vezető: BODNÁR TAMÁS

Beköszöntő

Az Imágó Budapest első számát, az Imágó Egyesület lapját tartja kezében az olvasó. A lap azonban csak címében teljesen új; elődje, a Thalassa huszonegy éven át, 1990 és 2010 között jelent meg a Ferenczi Sándor Egyesület lapjaként, nagyrészt a Thalassa Alapítvány kiadásában. Az Imágó Budapest szellemében, koncepciójában, szerkesztési elveiben a Thalassa hagyományait folytatja; továbbra is több szakterület művelői számára nyitott, interdiszciplináris folyóirat marad, amelyben a pszichoanalízisnek és társtudományainak újabb eredményeiről éppúgy beszámolunk, mint történeti múltjának kutatásáról. Az eddigiekhez hasonlóan továbbra is tematikus hangsúlyú számokat tervezünk, amelyek egy-egy probléma, irányzat vagy életmű köré szerveződnek. A lap neve Otto Rank és Hanns Sachs egykori híres folyóiratára, az Imágóra, valamint ma is létező laptársunkra, az American Imágóra utal. Lapunk céljai szerényebb formában e neves, nagy hagyományú folyóiratok céljaival rokoníthatók. A nevében szereplő „Budapest” szó természetesen nem kizárólagosságot, „Budapest-centrikusságot” jelent, hanem utalást a pszichoanalízis budapesti iskolájára, amelynek munkásságával a Thalassa is sokat foglalkozott. Már csak azért sem jelenthet kizárólagosságot, mert a lap számos munkatársát szoros kapcsolat fűzi a Pécsi Tudományegyetem Pszichológiai Doktori Iskolájának elméleti pszichoanalízis programjához, oktatóként, volt vagy jelenlegi hallgatóként.

Az új név természetesen változtatásokat is jelent, mind tartalmi, mind pedig szerkesztési szempontból. A legfontosabb újdonság, hogy 2010-től a Thalassát, illetve utódját úgynevezett „peer reviewed” folyóiratként ismerték el, ennek megfelelően a beküldött kéziratok az eddigieknél is szigorúbb lektorálási folyamaton mennek át. A továbbiakban csak olyan kéziratokat fogadunk el, amelyek formai szempontból is megfelelnek a közlési feltételeknek. Mindezzel a lap tudományos színvonala és súlya növekszik, mivel az itt megjelent tanulmányok az MTA normái szerint szerzőik tudományos teljesítményeként értékelhetők.

További lényeges változás, hogy új összetételű szerkesztőbizottságot kértünk fel, amelynek elnöke Bókay Antal. A lap szerkesztői – akik az utóbbi években a Thalassa szerkesztésében is közreműködtek – közösen végzik munkájukat, közösen alakítják ki – a felmerült javaslatok és beérkezett kéziratok alapján – a megjelenő lapszámok terveit.

A Thalassa honlapja továbbra is fennmarad; itt a régebbi tartalom mellett az Imágó Budapest anyagai is megtalálhatók lesznek.

Olvasóink szíves figyelmébe ajánljuk az új lapot. Kérjük, hogy az Imágó Budapestet ugyanolyan érdeklődéssel fogadják, mint az elmúlt huszonegy évben a Thalassát.

Jelen számunkkal, amelyet Papp-Zipernovszky Orsolya állított össze, a szerkesztőbizottság elnökét, a 2011-ben hatvanadik életévét betöltött Bókay Antalt köszöntjük. Ez a szám némiképp rendhagyó, mivel a tudományos cikkek mellett személyesebb hangvételű írásokat is tartalmaz. A Thalassa szokásaitól eltérően eredeti nyelven, angolul közlünk két szöveget, Székács Judit és Peter Rudnytsky tanulmányát. Az írások Bókay Antal sokoldalú tudományos munkásságának megfelelően (elsősorban a dekonstrukciós) irodalomtudomány, a pszichoanalízis és a filmtudomány területéről származnak. A feldolgozott témák azonban még ennél is szerteágazóbbak: központi helyen áll József Attila, és a mai hatvan évesek személyes és tudományos élményei költészetével, sorsával kapcsolatban. Több tanulmány foglalkozik a modern pszichobiográfia alkalmazási lehetőségeivel, valamint a pszichoanalitikus művészetelmélet fogalmainak empirikus vizsgálatával. Az idegen/vendég mint dramaturgiai jelenség, a feldolgozatlan trauma több generáción átívelő hatása, a tudat önazonosságát megkérdőjelező elkülönülő művészi ábrázolásának elemzése is megjelenik egyes szövegek témájaként. A műelemzések mellett helyet kap az önéletrajz műfaji kérdéseinek tárgyalása, valamint a pszichoanalitikus mozgalom történetének filológiai vizsgálata is.

2011-ben további három számot tervezünk, ezeknek tervezett témái a következők: pszichoanalízis és idegtudományok; az okkultizmus és a demarkáció problémája; pszichoanalízis és filmbefogadás.

2011. február 28.

A szerkesztők

*

Norman Holland levele Bókay Antalhoz

Dear Antal,

Congratulations on your 60th! It's a memorable milestone in a most distinguished career. I have long admired your strongly philosophical approach to psychoanalysis and the number of students you have brought round to thinking psychoanalytically in your special way.

Thank you so much for all you have done for our field, not least your hosting three of our conferences with a hospitality that leaves us in awe.

And I have not forgotten my favorite cause for admiration. You are the only person I know who has somehow gotten a company car out of the University of Florida!

With warmest and best wishes,

Norm Holland

József Attila mint nemzedéki élmény
Bókay Antal 60. születésnapjára

Erős Ferenc

Az 1956 utáni évtizedekben felnövekvő és magára eszmélő nemzedék egyik alapélménye a József Attilával való találkozás volt. Kisiskolásként mi is követeltük volna, hogy bennünket vigyenek fel a padlásra, de nem értettük, mit jelent kékítőt oldani az ég vizében. „Dolgozni csak pontosan, szépen...” – hirdette a felirat az iskola dísztermében, ahol az április 4-i ünnepségen meghallgattuk a pátossal elszavalt munkásmozgalmi, forradalmi verseket, vagy éppen mi magunk harsogtuk őket a tőlünk telhető legnagyobb pátossal. Irodalmi dolgozatainkban a megvalósult „proletár utókor” gyermekeként mondtunk kíméletlen ítéletet a kor és a társadalom felett, amely József Attilát öngyilkosságba kergette. Ifjúkori szerelmeinknek az *Ódát* szavaltuk, a csalódás, a magány és a kétségbeesés pillanataiban pedig az olyan sorokba próbáltunk kapaszkodni, mint „A semmi ágán ül szívem...” „Tudod, hogy nincs bocsánat...”

József Attila életműve olyan volt számunkra, mint egy hatalmas projekciós felület, amelybe a legkülönfélébb gondolatokat, fantáziákat, vágyakat és életérzéseket lehetett belevetíteni. Bizonytalan és törékeny énünknek ez a költészet stabilitást, lezárt, végleges rendet látszott biztosítani, olyan rendet, amelyben „egy álló porszem el nem hibbant”. Identitást, amellyel megteremthetjük önmagunkat, és amely az „ehess, ihass, ölelhess, alhass” mindennapiságából felemel bennünket a mindenségbe, a partikularitásból a nembeliségbe. Ez a József Attilától kölcsönzött univerzális azonosság azonban olyan „átmeneti tárgynak” bizonyult, amellyel képzeletben egy darabig eljátszadozhattunk ugyan, de azután kiderült, hogy „a törvény szövődéke mindig felfeslik valahol”. Belenőtöttünk egy olyan világba, amelyben – Karinthyval szólva – „minden másképp van”; s ez a szabály (amely persze szintén másképp van) József Attila életére és művére is igaz volt. Rá kellett jönnünk arra, hogy József Attilából nem egy, hanem sok van, s mindegyikben felismerhetjük önmagunkat – vagy önpusztító módon elveszhetünk benne.

Ahogy egyre mélyebbre próbáltunk hatolni a versek és az őket létrehozó személy megértésében, úgy bukkantak elő mindenféle sötét titkok, homályos,

töredékes narratívumok. A legendába vesző gyermekkor, a zilált kamaszkor, a beteljesületlen vonzalmak és szerelmek, az egymásnak feszülő, ellentmondó mozgalmi, politikai szerepek és gesztusok, a diagnosztizálhatatlan, ám végzetes lelki betegség és a szintén legendába vesző korai halál történetei csupa olyan kérdést vetettek fel, amelyekre nem kaptunk választ. Így azután az életmű újra projekciós ernyővé vált, de most már nem csupán a saját szubjektumunk, hanem saját korszakunk tükrévé. Olyan korszaké, amelyet ugyancsak sötét titkok uraltak, s amelyben alapvető igazságokat nem lehetett kimondani. József Attila életművét a Kádár-korszakban elhallgatások, utalások és áthallások tették aktuálissá, akár az aktába írt álmokról, akár a „fasiszta kommunizmus” meséjéről, akár pedig az örültségről és kirekesztésről volt szó. Ekkoriban még keveset tudtunk a pszichoanalízisben fellelhető „romlott kölkökről”, akik minden sorból kikandikálnak, kigúnyolva a jól felépített mítoszokat és önmitológiákat.

A kamaszkor elmúltával a legtöbben persze kigyógyultak a – Paneth Gábor kifejezésével – „József Attila komplexumból”. Vannak azonban, akik élethivatásukként választották a vele való foglalkozást. Nekik, irodalomtörténészeknek, költőknek, esztétáknak, pszichológusoknak, filozófusoknak köszönhető, hogy József Attila „titkairól” és az őt övező kultuszokról fellebbentették a fátylat, noha az ihlet, amelyben a versek születtek, továbbra is misztérium maradt, talán mindörökké. József Attila tudósai közé tartozik a most hatvan éves Bókay Antal is, aki mind a mai napig megőrizte a költő iránti kamaszos lelkesedését, hevületét, hozzátevé ehhez a tudós filológus és az elmélyült teoretikus felkészültségét. A pszichoanalízisnek a költőre gyakorolt hatását és ennek következményeit vizsgálva Bókay a József Attila recepció és kutatás egyik legingoványosabb területére merészkedett. Ez talán még több aknát rejtett magába, mint a híres-hírheft „párttörténeti” kérdés, József Attila és a korabeli kommunista mozgalom viszonya. Mivel a pszichoanalízis hosszú ideig nem számított „comme il faut”-nak a hivatalos nyilvánosság előtt, a téma maga is tabuvá vált vagy marginalizálódott, ám „underground” módon tovább élt, mint valami árnyék, egy ismeretlen, ösztöneiben és komplexusaiban tévelygő József Attila árnyéka.

A nyolcvanas években azonban megkezdődött József Attila freudista vonzalmainak és kapcsolatainak szisztematikus feltárása, a pszichoanalitikus ihletésű versek (Arthur Koestler kifejezésével „freudista népdalok”), elméleti írások, levelek és más szövegek vagy szöveg-töredékek elemzése és értelmezése, továbbá a költő betegség- és kezeléstörténetének patográfiai rekonstrukciója. Mindez ráirányította a figyelmet arra a szellemi és kulturális miliőre, amelyben a pszichoanalízis elméletei és fogalmai a kor számos alkotójára Magyarországon is nagy hatást gyakoroltak, és amelynek „sztárjai”

Freud, Wilhelm Stekel, Ferenczi Sándor vagy Róheim Géza mellett a freudizmus és a marxizmus szintézisének olyan hívei voltak, mint Wilhelm Reich. A pszichoanalízis azonban József Attila számára nem csak szellemi kaland, kordivat, s nem is csupán egy kétségbeesett megkapaszkodási kísérlet volt a korabeli analitikus terápia által nyújtott lehetőségekben, hanem önértelmezésének és világfelfogásának egyik lényeges alkotórésze is. József Attila önmaga „analitikusává” lett, versben megírva sorsát és létrehozva egy „műalkotás értékű életet”. Ezt mutatta ki Bókay Antal Jádi Ferencsel és Stark Andrással közösen írt könyvében, amely 1982-ben jelent meg a Magvető kiadónál „*Köztetek lettem én bolond...*” *Sors és vers József Attila utolsó éveiben* címmel.

Bókayék könyve mind a mai napig a József Attila kutatás egyik alapvető művének számít. Ennél azonban sokkal több volt: fontos kordokumentum, amelyben magyarországi viszonyok között pontosan leírták azokat a stigmatizációs folyamatokat, amelyek során az „elmebetegnek” vagy más módon deviánsnak nyilvánított személyt szűkebb és tágabb környezete kirekeszti – olykor pusztán merő jóindulatból, nem feltétlenül szándékosan. A „*Köztetek lettem én bolond...*” egyben egy nemzedéki élmény szellemi elaborációja volt. Könyvük végén a szerzők egy személyes vallomásban közvetlenül is megfogalmazták ezt az élményt: „A munkánk megírásában nem tudtunk mentessé válni attól a körülménytől, hogy József Attila pályájának elemzett korszakában annyi idős volt, mint mi most. Legyen bár a kor más, a közeg eltérő, mégis mindvégig azt kellett éreznünk, hogy magunk is rákényszerültünk ugyanazon személyes és társadalmi kérdésfelvetésekre, melyet a harmincéves kor diktál. József Attila képünkben így természetesen benne vannak az életkor sugallta megfogalmazások éppúgy, mint az a generációnyi távolság, mely elválaszt bennünket tőle. Úgy véljük, hogy az effajta önvizsgáló szubjektivitás történetileg beleolvadhat a kérdéskör lassan tisztuló objektivitásába.” (194. o.)

Bókayék könyve mind a nyíltan vállalt nemzedéki jelleg, mind pedig a benne kifejtett „antipszichiátriai” felfogás miatt viharokat kavart, lelkes egyetértés és heves kritika fogadta. „A lassan tisztuló objektivitáshoz” ezek a viták nagymértékben hozzájárultak, s ma már hatalmas szakirodalom áll annak rendelkezésére, aki József Attila patográfiája vagy életművének szűkebb vagy tágabb értelemben vett pszichoanalitikus vonatkozásai iránt érdeklődik: Szőke György, Tverdota György, Horváth Iván, Veres András, Paneth Gábor, Valachi Anna, Garai László, Németh Attila, Lengyel András, N. Horváth Béla és mások munkái, nem utolsósorban pedig a Horváth Iván, Szőke György és Veres András által szerkesztett *Miért fáj ma is* című kötet (Balassi Kiadó – Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1992). Az egykori harminc évesek pedig, akik annak idején „önvizsgáló szubjektivitással” fordultak József Attilához, időközben hatvan évesek lettek. Kérdés, hogy a mai hatvan évesek, akiket már

több generáció választ el tőle, mit tudnak kezdeni egykori nemzedéki élményükkel, s mindazzal, ami erre az elmúlt három évtized során ráakódott. Bókay Antal irodalomtudományi munkássága éppen József Attila verseinek interpretációja nyomán bontakozott ki, s tágult a huszadik századi költészet fő irányait összehasonlító szempontból vizsgáló, átfogó líraelméletté, olyan posztmodern fogalmi hálóban, amelyet többek között Lacan, Derrida, Paul de Man és Julia Kristeva neve fémjelez. Ebben a megközelítésben kap új jelentőséget a pszichoanalitikus perspektíva, amelynek központi fogalma a *szelf*. Ez a magyarra aligha lefordítható kifejezés az én, a személyesség mélyebb, ősi, kora gyermekkori eredetére utal, s azt próbálja megvilágítani, hogy a költői szubjektum a nyelv révén milyen szelf-konstrukciókat hoz létre, hogyan teremti meg s hogyan dekonstruálja önmagát a retorikában, „a nyelv gépezetében”. (Lásd például: Bókay Antal: *József Attila poétikái*. Gondolat, Bp. 2004; *Líra és modernitás – József Attila én-poétikái*, Gondolat, Bp. 2006.)

De bármennyire változott és finomodott is a fogalmi háló, József Attila mint nemzedéki élmény továbbra is fogságban tartja Bókay Antalt. Írásai azóta is „sors és vers” kapcsolatával foglalkoznak, közvetve vagy közvetlenül. Ebben a nemzedéki élményben a költő, akit oly sokan analizáltak valóságos és képletes díványokon, maga is analitikussá válik, a mi analitikusunkká, aki nyelvzavarainkon és töredékes szavainkon túl megmutathatja számunkra a lélek rendjét, a lét teljességét. Ám az analízis, mint Freud mondja, befejezhetetlen.

„Nagyon fáj”

József Attila–Ingmar Bergman párhuzamok*

Stark András

Bevezetés

Miért fáj ma is? Testi és lelki fájdalmaink kapcsolatát, a fájdalom születésének forrását, a fájdalom, a betegség és kreativitás összefüggéseit keresem József Attila és Ingmar Bergman műveiből vett idézetek segítségével. Érdeklődésem mindkettőjük élete és művészete iránt pszichiáteri pályám, pszichoterapeuta hivatásom kezdetéig visz vissza. Kettőjüktől többet kaptam és tanultam az emberi kapcsolatok, az érzelmek, az intimitás, vagyis önmagam megértéséhez, mint sok-sok tankönyvből.

A fájdalommal kapcsolatos párhuzam, ami kérdésként merült fel bennem, és továbbgondolásra késztetett e filmesszében, József Attila és Ingmar Bergman életével kapcsolatban, a következő:

Attilánál 21–22 éves korában, párizsi diákévei során támadtak emésztési zavarok. Gyomorbántalmait nehezen tűrte, neuraszténiáról, elalvási nehézségekről is hírt adott 1926 októberében Párizsból. Pár évvel később már Budapesten találkozik egy szegedi orvos-ismerősével, Rapaport Samuval, aki kevéssel előbb költözött fel Pestre. Elpanaszolja neki állapotát. Furcsa véletlen. A szóban forgó orvos az ideges eredetű gyomorbetegségek specialista. Pszichoanalitikus. Megígéri Attilának, hogy foglalkozik vele. Attila a kezelésért járó orvosi díjazás fejében sajtó alá rendezi az orvos kéziratát az ideges eredetű gyomorbajok pszichoanalitikus kezeléséről.

Bergman írja *Laterna Magica* című önéletrajzában:

„1955 őszén, az Egy nyári éj mosolya forgatása után ötvenhat kilót nyomtam, és be kellett feküdnöm a Karolinska-kórházba, mert az orvosok rákra gyanakodtak. A docens, Sture Helander alaposan kivizsgált. Egyik délután bejött a szobámba, és behozta magával a röntgenfelvételeket. Leült, és részletesen és türelmesen elmagya-

* Az írás a bécsi Collegium Hungaricumban 2005. október 4-én, a József Attila centenáriumi alkalmából rendezett konferencián elhangzott előadás szerkesztett változata.

rázott mindent. Tüneteimet »pszichoszomatikusnak« nevezte, és elmondta, hogy mostanában kezdik komolyabban kutatni ezt a homályos területet, test és lélek határmezsgyéjét. Azt javasolta, hogy egyek aludtjejet, meg is fogadtam, és azóta is tartom magam hozzá. Úgy látta, hogy magamnak kell óvatosan kikísérleteznem és megállapítanom, mit viselek el, és mit nem. Életre szóló barátságot kötöttünk.” (Bergman, 1988, 178. o.)

„Suttogások, sikolyok”

Idő a századforduló, színhely egy egykoron gazdag vidéki kastély. Szülei halála óta Ágnes egyedül él ott Annával, a szolgálólánnyal. Két évvel idősebb nővére és húga férjnél van, gyerekeik vannak. Most Ágnes betegsége miatt jöttek vissza gyermekkoruk színhelyére.



Három nővér a „Suttogások, sikolyok”-ban (Bergman, 1971)

„Nagyon fáj”, és Ágnes ébredése

József Attila verse Jordán Tamás extatikus, már-már hisztérikusan felfokozott, expresszív előadásában elviselhetetlen fájdalmat fejez ki. Türelmetlenséget, dühöt, iszonyú haragot, agressziót. Csillapíthatatlan és késlekedést nem tűrő türelmetlenség, a magára hagyott gyerek anya utáni vágya kiált e szavakkal. Egy felnőtt férfi, aki átéli a hiányt, az ezzel kapcsolatos fájdalmat és vágyat, a gyermeki magárahagyatottság kínjával küzd, és a szeretve levés által remél és követel fájdalmat csillapító enyhülést.



Ágnes fájdalommal „születik” meg (Bergman, 1971)

Ágnes, Bergman „Suttogások, sikolyok” című filmjének hősnője – a Bergman-i „három nővér” drámában – a középső testvér; betegségének, agóniájának idején játszódik a film. Látjuk, amint Ágnes fájdalommal „születik” meg az álomból a kegyetlen valóságra, amelyben a pohár víz jelenti a „még élek” bizonyosságát, és az általa újra elindított óra a még megélhető személyes idő reményét. Fájdalomtűrése visszafojtottan csendes, már-már méltóságos, türelmes és megértő. Felvetődik bennem a kérdés, a fájdalom megélésének különbözősége összefügghet-e azzal, hogy Attilában, a férfiben felnőttként is benne élő kisfiú

szeretet-követelése, ennek késlekedése, hiánya, az ebből fakadó düh, harag, gyilkos agresszió a férfi lét sajátja. Ágnes türelme pedig a születés és halál titkát tudó nőiség lényegéhez, a hiányhoz és a fájdalomhoz szinte organikusan kapcsolódó létélményhez kötődik? Vagyis a férfi és női szerep különbségéhez köthető a fájdalom megélése, de a „nagyon fáj” szavakban drámaian és kísértetiesen azonos szavakkal kifejeződő hangos és néma kiáltás?

Ágnes hall valakit odakint járni, mert vár valakit, aki enyhületet, reményt hoz. Jön a doktor, vizsgál, sztetoszkóp, pulzus, kopogtatás – „Szurkálnak, óznak tudós orvosok” – (1986, 319. o.) írja József Attila „Le vagyok győzve...” című versében (1937 október).

Majd vizsgáló kezét Ágnes hasára teszi, mint a szülész, aki a terhességet, vagy akár a daganatot keresi. Mert Ágnes talán a fájdalommal terhes, amit megszüülhet halálával, de az orvos kezét megragadva a szívére vonja, jelezve, hogy ott a baj, a fájdalom helye. És a fájdalmat a rész-vét tudná csillapítani. A doktor azonban orvosi szerepéből nem tud, nem mer kibújni, mert szembe kellene néznie saját félelmeivel, viszonyával az élethez és a halálhoz, a szeretés képességéhez. Önzése, magánya, mely hasonlatos a csehovi orvos-hősohkhöz csak az atyai arc-paskolást engedi meg, és az ebben kifejeződő, reményt hazudó gyávaságot, amely nem mer szembenézni a halál magányával, az egzisztenciális egyedülléttel.



Az orvos látogatása (Bergman, 1971)

„Gyermekké tettél”

„Anyánk majd’ mindennap felmerül gondolataimban, pedig már több, mint húsz éve halott” – mondja Ágnes, és ez a vágy és hiány szólal meg Attila szavaiban is: „Harminchat fokos lázban égek mindig / s te nem ápolsz, anyám” („Kései sirató”, 1935 december) (1986, 252. o.)

Mindig, minden pillanatunkban ott van bennünk az elszakítottság fájdalma, a gyermekkori magunkra-hagyatottság élménye, emléke, a szeparáltság-tudatunkból fakadó elemi, egzisztenciális szorongás.

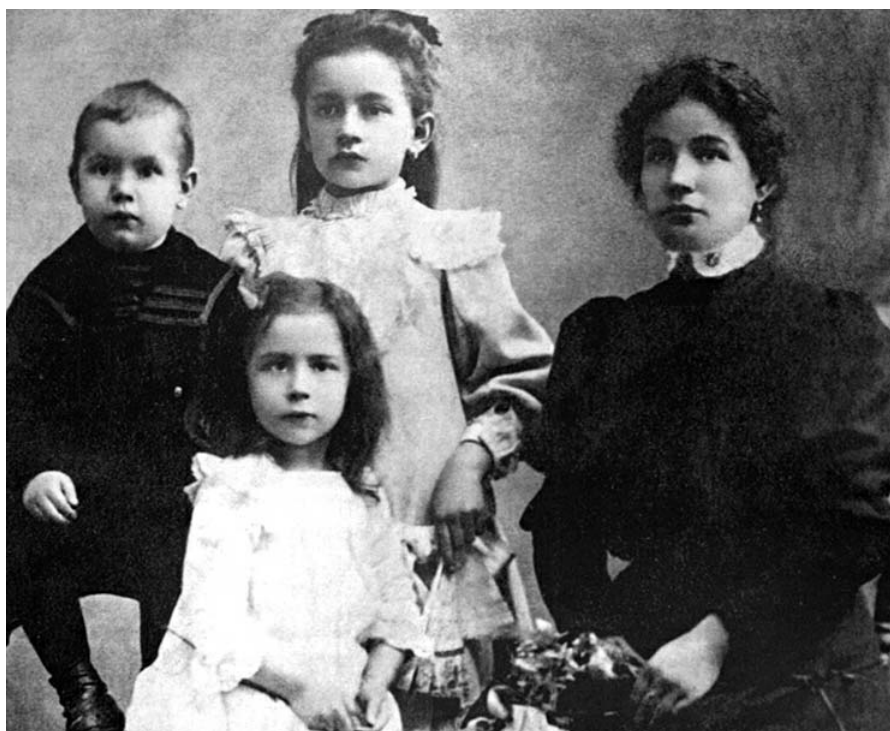
Amikor erre gyerekként rádöbbenünk, a kiszolgáltatottság és megalázottság dühe, haragja, agressziója önt el minket, és olyan elviselhetetlen fájdalom, amelyet csak az csillapíthat, ha tudattalanul testi fájdalommal konvertálódik bennünk. A lelki fájdalom lelki elhagyatottságunkból, az ebből támadó megsemmisítő szorongásból táplálkozik, hiszen megéljük, hogy kicsik vagyunk, és eszköztelenek. Felnőttként a szeretés utáni vágyunk mélyén ugyancsak bennünk él ez a félelem és fájdalom, hogy egyedül vagyunk, és vajon mi vagyunk-e az okai, hogy ez így van. Bűntudattal terhes szorongásunk a szerethetőségünkbe vetett mély kétségekkel szövődik.

Anna azt mondja, felidézve édesanyja jelenlétét, hogy most már felnőttként érti anyja közönyét, türelmetlenségét, sóvárgását, magányát. Hogy ez nem miat-



Az egység élmény utáni vágy (Bergman, 1971)

ta volt, hogy nem neki szólt, mert a gyerek csak erre tud gondolni. Attila és Ingmar édesanyja türelmetlensége, a gyermeke által megélt, de nem miatta lévő közöny, sóvárgás és magány a párkapcsolati szeretetlenségéből, fizikai és érzelmi magárahagyatottságból, a házasságban a párkapcsolati intimitást nélkülöző elviselhetetlennek tűnő, de a gyerekek miatt tűrő, mert tűrni képes és tudó nő sorsból fakadt. A Mamát, Attila édesanyját a nyomorban és talán amiatt, a férfi tehetetlenségében és önzésében elhagyta férje, József Áron, három kisgyermekkel.



A Mama, Jolán, Eta, Attila

Karin, Ingmar anyja a lelkész férj érzelmkifejezési képtelenségétől, hidegségétől, önzésétől szenvedett, és vált olyanná, amit Anna látott, hiszen Anna a gyermeki Ingmar szeme.

Mi akkor a különbség József Attila és Ingmar Bergman élményátélésében, és feldolgozásában, a művészet, az alkotás, a kreativitás segített-e ebben, vagy elégtelennek bizonyult? Esetleg pszichoanalitikus feldolgozás hiányzott ehhez?

„Számban tartalak, mint kutya a kölykét” – írja Attila a „Gyermekké tettél” című (1986, 267. o.) versében, mintegy identifikálódva a Mamával, így próbálva meglegelni, újrateremtteni az anyai biztonságot, feltétlen elfogadást, magányt feloldani képes gyengédséget.

Törékeny és érzékeny enjét a projektív identifikáció által nyújtott énvédelem sem védi meg attól az agressziótól, amely az elhagyó Mamára, a benne élő, és így önmagát is magában gyilkos indulatokkal fenyegető Mamára irányul. Sőt, permanens hiányt, vágyat, „nagyon fáj”-t tart fent. Persze ettől fáj ma is nekünk, mert ez fáj nekünk, ettől a személyességtől evidens és aktuális számunkra az intimitás-képességünket folyamatosan kérdéssé tevő párkapcsolati létünk mindennapi gyötrelme és feloldhatatlannak tűnő antinómiája.



Karin Bergman Ingmarral

„Be vagy a Hét Toronyba zárva”, írja Attila a „Karóval jöttél...” című (1986, 330. o.) versében 1937-ben, be vagyunk individualitásunk börtönébe zárva, és feloldani, kinyitni és befogadni valakit csillapíthatatlan vággyal, és megsemmisítő szorongással áthatott, feloldhatatlannak tűnő ellentmondás. A három éves, az újraközeledés fázisában lévő kisgyermek vágya az anyai átölelésre, és rettegése a benn való újbóli feloldódástól, a törékeny Ego megsemmisülésétől.

Bergman tovább tudott lépni a projektív identifikációba, ami szerintem minden kapcsolati intimitás-élményünk alapvető lélektani folyamata, eljutott

nőalakjaiba bújva, és ezáltal a női-anyai lét megértésének szentelve életművét (az Anna szavaiban kifejeződő, koraérett gyerekként, mert a hiányzó férfi szeretetének kárpótlásaként parentifikált, szülői szerepbe kényszerült kislányként) felnőtt korában – talán 40–50 éves korában, vagy később – addig, hogy megértett valami fontosat Édesanyjából. Attila ezt nem érte el, mert nem várta meg. Attila a nőktől kárpótlást remélt, amely szükségszerűen kudarcra ítélt. Bergman nőket teremtett önmagából, és ettől a művészi alkotói folyamatból megértéshez és önellátáshoz jutott.

Bergman így írja le a *Laterna Magica*-ban, a már húsz éve halott édesanyjával folytatva magában beszélgetést:

„- Miért nyomorodott meg a bátyám, miért préselődött a húgom egyetlen sikolyba, miért éltem én az egész testemet elborító, soha be nem gyógyuló, mindig fertőzött sebbel egész életemben?

Vajon megértettem anya életét, vagy egyáltalán eljutottam a megértés közelébe? Nem akarok büntudatot kelteni, csak tudni akarom, miért éltünk olyan rettenetes lelki nyomorúságban? Miért nem mondhattuk anyának és apának azt, hogy »te«? Miért kellett ilyen távolságtartó, képtelen nyelvtani formában beszélünk a szüleinkkel? Miért nem tudtam én létrehozni oly hosszú időn át normális emberi kapcsolatokat? Megtaláltuk anya naplóit a széfben. Anya halála után apa mindennap nekiült, erős nagyítóval a kezében, és megpróbálta megfejteni a mikroszkopikus, helyenként rejtejes kézírását. Lassan megértette, hogy soha nem ismerte azt a nőt, aki ötven éven át a házastársa volt.” (1988, 281-282. o.)

Mindketten a legbensőbb, legszemélyesebb kérdéseikre, kérdéseinkre keresték szemérmetlen nyíltsággal és őszinteséggel a választ.

Attila verseiben, Ingmar filmjeiben talán megmoshatjuk arcunkat.

Epilógus

A barátság, egyedüli gyerek lévén, nagyon fontos volt mindig számomra. Bókay Tóni elmélyült tudása az elméleti pszichoanalízis terén, József Attila költészetének, a pszichoanalitikus szemlélettől áthatott gondolkodásának értése és elemzése engem is gazdagabbá tett az évek során. Kívánom magunknak, hogy még néhány konferenciát szervezhessünk együtt, és még sok együttes élményt szerezhessünk életünk során. Isten éltesen Kedves Barátom!

IRODALOM

BERGMAN, INGMAR (1988): *Laterna Magica*. Európa Kiadó, Budapest.

JÓZSEF ATTILA (1986): *Költemények*. Dacia Könyvkiadó, Kolozsvár-Napoca.

Return of the Fairy-Tale: Harry Potter, a Story of Traumatised Generations

Judit Székács

Fairy-tales, the way centuries have known them, seem to have disappeared after the Second World War. A curious phenomenon which sets the mind wondering. Have 'wartime' images been interfering with scenes of liveable human drama as represented in fairy-tales? Has 'tale imagery' been blown up by the excessive traumatising in such a manner that even fragments seemed too upsetting to re-enter the mind: so they had to be silenced altogether?

Was it a defensive manoeuvre, a 'transmittance tactic' of the 'first generation' to spare the children from getting in touch with their unbearable experiences and memories they could never delete from their minds? The "bulk of... so-called 'children's literature' tries to entertain or inform, or both. But so shallow in substance" – writes Bettelheim in 1975 – that

“... they cheat the child of what he ought to gain from the experience of literature: access to deeper meaning, and that which is meaningful to him at his stage of development... For a story truly to hold the child's attention it must entertain him and arouse his curiosity. But to enrich his life, it must stimulate his imagination: help him to develop his intellect and to clarify his emotions: be attuned to his anxieties and aspirations: give full recognition to his difficulties, while at the same time suggesting solutions to the problems, which perturb him. In short, it must at one and the same time relate to all aspects of his personality – and this without ever belittling but, on the contrary, giving full credence to the seriousness of the child's predicaments, while simultaneously promoting confidence in himself and in his future...”

If we hope to live not just from moment to moment, but in true consciousness of our existence, then the greatest need and most difficult achievement is to find meaning in our lives.”

reads Bettelheim's popular psychoanalytical manifesto, *The Use of Enchantment*. (1991, pp. 4-5)

For decades, writers, psychologists, teachers and parents were trying to unblock the passages of symbolisation and facilitate a search for more valid psychological meaning in children's literature. They have raised their voice

against the abundance of surface representations both in story line and in visual forms, including cartoons. These visual images do not allow the whole self to be involved; the somato-affective side of the experience gets mostly split off; the experience loses depth and the “readers“ find themselves in a two-dimensional world.

Such books and magazines have dominated the market for decades and claimed more-and-more exclusive space not only on the bookshelves but also in the mind of the growing generations. The century was nearly over, when in 1997 a book written by a single mother appeared in London – and Harry Potter’s saga began.

As of now 50 million copies of the Harry Potter books have been sold all over the world and translated into cca 40 languages. The figures speak for themselves, they prove how much the world has been craving to welcome back real magic and imagination: the experience of being lost in reading.

With Harry Potter the fairy-tale has (eventually) been reborn. What is the secret of this unbelievable success? For years, friends and relations, children and adults, newspapers and TV programmes spoke about the adventures of this teenage boy. A senior analyst in Budapest used to say: “the most important things in a town you hear about from the couch.”

When a great number of my patients also started to talk about Harry Potter in their sessions weaving themes and symbols borrowed from the latest books into the text of daily associations I started to be really interested; it seemed as if a great part of the population was having the same dream.

Having my curiosity awakened this way I wondered more-and-more what deeper psychological reasons might be there behind these extraordinary phenomena. So I bought the books and sat down to read.

My first reaction was a childhood excitement of encountering familiar and original elements of tale-imagery. With dragons and goblins to scare you, an over-protective ‘house-elf’ testing your patience, and, if all else fails there is an invisibility cloak under which to hide. Warm-hearted silly giants come and protect you, cowardly professors of ‘Defence against Dark Arts’ are made ridiculous and lose credibility before your eyes. And if you don’t want to miss the train taking you to the famous ‘Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry’ you better arrive on time to King’s Cross Station and push yourself through the barrier that separates Platform ‘nine and three-quarters’ from the rest of the world of ‘muggles’(non magical beings and creatures – for those who haven’t read the books yet...)

Ferenczi was also interested in fairy tales. He concludes his Stages in the Development of the Sense of Reality in 1913 with a very poetic and profound paragraph full of nostalgia and longing for a lost world of childhood safety

and basic hope that I find worthwhile quoting in its full beauty and length:

“In fairy-tales... fantasies of omnipotence are and remain the dominant ones. Just where we have most humbly to bow before the forces of nature, the fairy tale comes to our aid with its typical motifs. In reality we are weak, hence the heroes of fairy tales are strong and unconquerable; in our activities and our knowledge we are cramped and hindered by time and space, hence in the fairy-tales one is immortal, is in a hundred places at the same time, sees into the future and knows the past. The heaviness, the solidity and the impenetrability of matter obstruct our way every moment: in the fairy-tale, however, man has wings, his eyes pierce the walls, his magic wand opens all doors. Reality is a hard fight for existence: in the fairy-tale the words ‘little table, be spread’ are sufficient. We may live in perpetual fear of attacks from dangerous beasts and fierce foes; in the fairy-tale a magic cap enables every transformation and makes us inaccessible. How hard it is in reality to attain love that can fulfill all our wishes! In the fairy tale the hero is irresistible, or he bewitches with a magic gesture.

Thus the fairy-tale, through which grown-ups are so fond of relating to their children their own unfulfilled and repressed wishes, really brings the lost situation of omnipotence to an ultimate artistic representation.” (Ferenczi 1913, in Ferenczi 1999, pp. 80-81).

With Harry Potter on ‘Hogwarts Express’ you leave behind the Suburbia of small-minded and empty people and enter an alternative world; a magic society which is ruled by strikingly familiar human forces. They live among us but usually we can’t recognise them as they use all sorts of ‘repelling spells’ to keep the unwanted off their sites.

Harry Potter is an orphan. But not just any orphan: he is a son of martyrs, his parents lost their life in the resistance, fighting against the most evil wizard of all times, Lord Voldemort, who is hardly ever called by his name, the people of this alternative world use an allusion when referring to him: he is ‘You-know-who’.

The hero grows up in ‘foster care’ in his cruel and stupid ‘muggle’ aunt-and-uncle’s home. This is a sort of ‘anti-family romance’: Harry does not fantasise, he accepts the grim and flat reality and tries to survive. The child’s real identity is sealed off by the massive and frightening family secret (i.e. that he is a son of a wizard and a witch; a wizard himself) until his eleventh birthday.

When “You-know-who” killed his parents, he tried to kill the baby as well but his fatal curse has been reversed by Harry’s mother sacrificing herself to save her son. The most magical protection of all! The child lives, marked by a lightning shaped scar on his forehead – and the dark sorcerer’s power crumbles. Legend says that he might still be alive, hiding somewhere far away (in Albania...) in an unrecognisable, shrunk and cursed shape waiting for his followers to come, rescue him and help resurrect the state of terror. The motif of having to exist in a

metamorphosed state until someone comes whose love (or in this case sadism, political interest and ambition soaked in fear) is strong enough to restore the character into their original shape is a recurring image in tales of different lands.

It is small wonder that Harry Potter is regarded as a messianic force who moves into centre stage once the secret is revealed and he is introduced to the world where he belongs. Step by step he learns how to fly and play Quidditch (a magical version of football – having been invented and ‘repaired’ by a woman; a hundred times more captivating than the original...): how to enjoy childhood and creativity. While he learns about the past (both the individual and the collective story) and restores some sense of continuity into his being (memories of the extreme trauma gradually flash back) he also understands he has a mission: he’ll have to be the one who stands up to the dark force when it strikes again.

Beyond this point the path of the ‘millennial hero’ does not follow the traditional line: this tale is a story of broken omnipotence. J.K. Rowling depicts a frightening vision: evil can not be defeated in a world that has not worked through the collective and individual trauma, losses, persecution and torture. It gets stronger and stronger. In such a world the only hope for a child is to be strong-and-brave enough to face the forces of destruction and survive.

Like names of historical figures (e.g. Stalin – meaning: steel – chosen by J.V. Djugashvili to impress with an image of stainless strength and power) Lord Voldemort is also an adopted name to keep everybody in awe. His ‘real name’ is Tom Riddle, suggesting a multiple identity that has to be decoded through creating linkages by connecting feelings to verbal and visual associations.

Mentalising the sense of danger and excitement adds the thrill to the story-line according to the best English traditions, where some linguistic bravura (like the task of deciphering the name through an anagram) often plays an integral part.

A search for some insight into the developmental phases and ‘life-cycles’ of evil (in our case the youth of the Dark Lord) seems to be an end-of-XXth century ‘cult’ preoccupation: let’s just think of the Star War sequels and the shattering success of the Mummy films all over the world. The tale of Harry Potter joins in the universally shared visions of destruction. Concretised images of elementary terror encapsulate unconscious phantasies of annihilation: Lord Voldemort, like other dark masters, consumes faltering and innocent others to reconstruct a new and functioning body which enables him to regain unlimited power and control.

Through recurring challenges Harry learns important lessons of trauma and survival: how to recognise signs of danger, and what sort of mechanisms of defence one might try to mobilise if one can act in time.

In Harry Potter's world Good and Evil bear striking similarities and are closely linked. Harry's and Voldemort's wand have the same magic essence. He reacts in body and mind: his scar always hurts, 'abnormal dreams' and visions torture him whenever the Lord is nearby and enters a new stage of rebuilding himself. All these factors create a frightening sense of connectedness: having incorporated a part of the aggressor (but also the saviour!) through the traumatic experience make them exist eternally bound. This is a malignant bondage: the contained split-off parts make mutuality and sharing impossible. Sharing belongs to the domain of the 'Language of Tenderness'. Ferenczi was the first to realise that mutuality is an experiential mode of relatedness: a basic function, an opposite of 'basic fault', the 'magic component' of primary love (Ferenczi, 1933).

Working with trauma sufferers – like in our 'Personal Narrative Groups' organised at this stage for colleagues having gone through the unrecognised trauma of emigration; 'the people of Lost Childhood'- one comes to understand that mutuality has a transforming effect in itself. I strongly believe that Ferenczi's groundbreaking technical and methodological ideas have to be rethought in this light.

J.K. Rowling seems to have the knowledge: sharing makes the trauma bearable – even for the 'magic folk'. Though Harry (like any hero in fairy-tales) can find friends and helpers, the overall picture presents a world of disorientation and confusion. Children can not rely on adults for help and protection. The 'first generation', who lived through the time of terror is severely damaged, they need protection themselves. (One is turned bitter and cruel, the other has been broken by injustice; imprisoned and tortured by 'Dementors', these creatures of ultimate horror – magic prison guards, who could suck out parts of one's soul when they come close, and the whole of it when they perform the Capital Punishment.)

There are no safe boundaries, they have become unstable and unreliable. It is hard to know what are the functions of an adult and what can be expected from children. Identification is extremely difficult. Harry's image of the parental couple takes the form of a protecting 'Patronus', an idealised (totemistic) image of his killed father accompanied by the recurring memory of a mother sacrificing herself for her child.

Individual identity can easily be replaced by group identity. In Harry's environment the only safe and secure person is an ancient 'grandfather figure': Dumbledore, the headmaster of Hogwarts. He is the only one to have real authority whose integrity has not been destroyed or compromised. Unfortunately his hands are also tied by the Magic Institutions and socio-political directives – until the final confrontation which brings 'peaceful co-existence' to an end.

After Harry's last test when he nearly dies in the hands of the ritually reborn Dark Master he does not hesitate: he is ready to lead against the fundamentalist 'Death Eaters' who are crying for 'nothing but pure blood'. Harry Potter is a story of traumatised generations. The contemporary fairy-tale opens up to external reality and history where ideology, power-manipulations and politics invade everybody's life. It is a symbolic picture of the external and internal reality of our world: that's why, I believe, it appeals to children and grownups all around the globe.

The fourth Harry Potter book ends with Dumbledore mobilising all forces he can trust against fundamentalism. It was published in 2000. The next year, the world witnessed the attack on the Twin Towers. J.K. Rowling was silent for years she has not come out with the promised, much awaited fifth book.

'Those who don't remember their history are condemned to repeat it' quotes Hanna Segal George Santayanás saying. Can it be that even the 'Wizarding World' does not know how the next chapter will be written?

REFERENCES

- BETTELHEIM, BRUNO (1991): *The Uses of Enchantment*. Penguin Books, London.
- FERENCZI, SANDOR (1913): Stages in the development of the sense of reality, In: Ferenczi, 1999, 67-81.
- FERENCZI, SANDOR (1933): Confusion of the Tongues Between the Adults and the Child. In: Ferenczi, 1999, 293-303.
- FERENCZI, SANDOR (1999): *Selected Writings*. Ed. by Julia Borossa. Penguin Books, London.
- ROWLING, JOANNE KATHLEEN (1997): *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Bloomsbury, London.
- (1998): *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. Bloomsbury, London.
- (1999): *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. Bloomsbury, London.
- (2000): *Harry Potter and the Goblet of Fire*. Bloomsbury, London.
- SEGAL, HANNA (2002): The mind of the fundamentalist/terrorist. Not learning from experience: Hiroshima, the Gulf War and 11 September. *Newsletter of the IPA*, (11) 2002, 1.

***“Infantile Thoughts”*: Reading Ferenczi’s
Clinical Diary as a Commentary on Freud’s Relationship
with Minna Bernays**

Peter L. Rudnytsky

“We should not forget that the young child is familiar with much knowledge, as a matter of fact, that later becomes buried by the force of repression.”

(Ferenczi, 1926, p. 350)

I

To juxtapose Freud’s relationship with Minna Bernays and Ferenczi’s Clinical Diary (1985) might well be described as a metaphysical conceit in Dr. Johnson’s famous pejorative definition of such comparisons as “the most heterogeneous ideas yoked by violence together” (1781, p. 14). For, I must concede at once, the name of Freud’s sister-in-law is never mentioned in the private journal kept by Ferenczi in 1932, the year before his death.

In order to render plausible my ensuing argument, therefore, let me circle back to the beginning of the story and offer some guideposts by way of orientation. I start with the premise that, if Freud did engage in a sexual affair with Minna, four years younger than his wife Martha and his own junior by nine years, the effects of this primordial boundary violation would not have been confined to Freud’s “private” life but would rather have extended to the professional sphere in manifold ways, and would indeed haunt the entire history of

¹ On Ferenczi as a touchstone not only for analysts who identify themselves as relational but also for those who consider themselves Independent – the former being predominantly, though not exclusively, American, and the latter British – see the eloquent paper by Michael Parsons (2009a) and the responses by Anthony Bass (2009), Emanuel Berman (2009), and Warren Poland (2009), and Parsons’s reply (2009b) to these commentaries.

psychoanalysis. By examining the image of Freud fashioned by the Hungarian disciple who has become an inspirational figure for contemporary relational and Independent analysts,¹ we shall gain an inkling of the far-reaching impact of Freud's alleged transgression, which – if proven true – would constitute not simply adultery but also incest in both a psychological and a biblical sense.²

My second premise is that, whatever the role one ascribes to fantasy in psychic life, it makes a profound difference whether or not this affair was consummated in reality. For, by Freud's own theory, it is only to be expected that human beings will entertain forbidden thoughts. To acknowledge such desires in a psychoanalytic context would not be compromising. But if Freud acted on these impulses, especially with a member of his own family, to confess what he had done would have had catastrophic consequences for his reputation and put an end to any hopes of founding a movement to advance his radical ideas about sexuality and the unconscious. Thus, in the scenario I am envisaging, Freud did engage in an affair with his sister-in-law, and this left him with an all-consuming secret – something, in the words that Freud was fond of quoting from Goethe's *Faust*, he could not tell the boys. It was the strain of keeping concealed what he most longed to reveal that caused this conflict arising in Freud's domestic life to disturb his relations above all with Jung and Ferenczi, the two colleagues who sought to know him best, with ever-widening ripples in the pool of psychoanalytic history.

We come now to the bedrock question of whether Freud did enter into a liaison with Minna Bernays. Although I have come to believe that he did, to make that case properly would require book-length treatment and must be deferred to a future occasion. By way of a down payment, however, I can outline why I find the evidence to be compelling. The fundamental point to be grasped is that there are not one but *two* indispensable sources of information concerning this affair, and these are *entirely independent* of each other. Thus, if even one of these sources were deemed to be credible, then the evidence for Freud's affair would already be very strong; but if *both* were to stand up under rigorous scrutiny, then I submit that the case would have been proved beyond any reasonable doubt.

The first source of information is *internal* and comes from Freud's own writings, especially *On Dreams* (1901) and his analysis of the "*aliquis*" parapraxis, found in chapter 2 of *The Psychopathology of Everyday Life* (1901), as well as other passages in the same book, all of which were written in the fall of

² The Book of Leviticus makes explicit the prohibition against sexual intercourse between a man and his sister-in-law: "Neither shalt thou take a wife to her sister, to vex her, to uncover her nakedness in her lifetime" (18:18; King James Version).

1900, after Freud returned to Vienna from his summer travels first with Martha and then with Minna. It was on the basis of a brilliant exegesis of these texts that Peter Swales (1982) first advanced the thesis that Freud and Minna consummated their affair in the summer of 1900, following which Freud – like the allegedly recently reencountered but in actuality nonexistent “young man of academic background”³ (Freud 1901, pp. 8-9) who misremembered a line from Vergil’s *Aeneid* – evidently feared he had impregnated Minna and sent her to a sanatorium where she likely underwent an abortion.

The second source of information concerning Freud’s affair with Minna Bernays is *external* and turns on the testimony of Jung, who, in an interview given to the American theologian John Billinsky in 1957, but not published by Billinsky until 1969, reported that during his first visit to Freud in Vienna in 1907, he had learned from Minna that “Freud was in love with her and that their relationship was indeed very intimate” (Billinsky, 1969, p. 42).⁴ Although I have tried elsewhere (Rudnytsky, 2006) to show the essential integrity of Jung’s evolving narratives of his relationship with Freud, the key point for my present purposes, as I have indicated, is simply that these two sources – the *internal* and *external* – are altogether *independent* of one another, and hence there is no sense in which Swales relies on Jung in advancing his arguments.

In view of the highly charged nature of the material, it is not surprising that even distinguished scholars and analysts have lost their bearings in dealing with Freud and Minna. In their annotations to Ferenczi’s pivotal self-analytic letter to Freud on December 26, 1912, for example, the editors assert that “an attempt was made by Peter Swales... to verify Jung’s claim that Freud and Minna

³ The similarity of this description to that of Freud’s interlocutor in “Screen Memories” – “a man of university education, aged thirty-eight” (Freud, 1899, p. 309) – who is universally recognized to be none other than Freud himself, combined with Freud’s statement in the *Psychopathology* that he had “renewed his acquaintance” (Freud, 1901, p. 8) with the perpetrator of the *aliquis* slip, can, in my view, be construed as Freud’s private signal that he is continuing the disguised self-analysis begun in “Screen Memories” in his fictional dialogue with “Herr Aliquis.”

⁴ The published version of Jung’s interview with Billinsky is only the tip of the archival iceberg. In a February 20, 1970 letter to Franz Jung, Billinsky stated, “May I say in all frankness that I gave only excerpts of your father’s remarks and not the whole story as your father told it to me.” In unpublished contemporaneous notes of the interview, Billinsky quotes Jung as having said explicitly, “I learned that Freud was in love with her and had sexual relations with her.” I am grateful to Peter Swales for sharing with me these documents given to John Kerr by Billinsky’s son after his father’s death. Also indispensable is Jung’s 1953 interview with Kurt Eissler, derestricted by the Freud Archives at the Library of Congress in 2003.

Bernays had an intimate relationship" (Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch, 1993, p. 455). But, for the reasons I have set forth, this way of putting things is seriously misleading. Even more egregiously, Elisabeth Young-Bruehl (1988) derides Swales for presenting "an absurd theory, for which there was no documentary proof, only an old rumor launched by Carl Jung and Swales's strange construal of one of the dreams Freud had analyzed in *The Interpretation of Dreams*" (p. 449). In point of fact, however, *The Interpretation of Dreams* was published in November 1899, *before* the crucial summer of 1900, and Swales does not rely on *any* dreams from that work in mounting his case. Thus, what is "absurd" is not Swales's theory but the attempt of Young-Bruehl – who has confused *The Interpretation of Dreams* with *On Dreams* – to pontificate on a topic about which she is woefully uninformed.⁵

Without claiming to have proved that Freud and Minna had an affair, I hope I have said enough to show why I have come to believe that they were indeed "very intimate." There are two further pieces of historical detritus that also merit consideration. The first is the by-now notorious 1898 Swiss hotel log in which Freud signed in with Minna Bernays as his "wife," which led to a front-page story in the *New York Times* (Blumenthal, 2006) when the article by Franz Maciejewski (2006) reporting this discovery was published in *American Imago*. Although the fact that they shared a room does not mean that Freud and Minna necessarily engaged in sexual intercourse, and I concur with Swales that the relationship was not consummated until 1900, the hotel log incontrovertibly establishes Freud's capacity for duplicity about his domestic arrangements; and surely he and Minna could not have spent the night together as man and wife without at least entertaining the fantasy of being married to one another.

The second piece of unexpectedly resurfaced material is found in Ferenczi's letter to Freud of December 26, 1912, the editorial commentary on which I have criticized as inaccurate. In this letter, Ferenczi broaches for the first time the idea of being analyzed by Freud,⁶ and recounts two dreams – one having to do with a black cat that repeatedly jumps on him, the other with a severed erect penis on a saucer – analyzing the former in depth. As such, these

⁵ Among many others to have engaged in irresponsible Swales-bashing is Elisabeth Roudinesco, who opines: "Taking as a point of departure a confidence that Jung claimed to have gathered from the mouth of Minna Bernays, he utilized it to 'prove' that Freud had had a sexual liaison with his sister in law" (1994, p. 109). But Swales does *not* take Jung as "a point of departure"; and, as with Young-Bruehl's use of the phrase "old rumor," Roudinesco simultaneously misrepresents Swales and casts aspersions on the integrity of Jung.

⁶ "It was and is my intention, if you can grant me time (hours), to go into analysis with you – perhaps two weeks (maybe three) for now" (Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch, 1993, p. 450).

dreams may be regarded, in Ernst Falzeder's words, as the "initiating dream[s] of the analysis" (1997, p. 418), though Ferenczi's three "slices" of formal analysis with Freud, amounting to no more than eight weeks in total, did not take place until 1914 and 1916.⁷ As Carlo Bonomi has observed, moreover, this letter also "represents a turning point in the transference relationship between the two men" (1997, p. 159). Partly because of his enmity toward Jung, and partly because he was engulfed in the maelstrom of his personal turmoil, Ferenczi makes the fateful pronouncement, "*mutual analysis* is nonsense," and abjures his desire for reciprocal emotional intimacy with his revered teacher in favor of the wish to be analyzed by Freud, whom he now proclaims subserviently to be "right in everything" (Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch, 1993, p. 449).

After he informs Freud about the dream of the black cat, "You and your sister-in-law play a role in this dream," Ferenczi adds in parentheses, "(next to it: Italy, a four-poster bed)" (Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch, 1993, p. 451), drawing a sketch not reproduced in the English edition. Ferenczi concludes his analysis of the dream by comparing Freud's relationship with Minna Bernays to his desire for Elma Pálos, fourteen years his junior and the daughter of his mistress, Gizella Pálos, a married woman eight years Ferenczi's senior.⁸ As is by now common knowledge, this triangle was the central roman-

⁷ Falzeder is actually describing not the dreams in Ferenczi's December 26, 1912 letter but the dream of the occlusive pessary, sent as a manuscript to Freud on September 8, 1914, shortly before his first "slice" of analysis, and published as the dream of a "patient" the following year (Ferenczi, 1915). There are many links between the "initiating dreams" of 1912 and 1914. Falzeder connects the dream of the occlusive pessary with Freud's dream of dissecting his own pelvis in *The Interpretation of Dreams*: "In both Ferenczi's and Freud's dreams, there is an operation, performed by the dreamer on the lower part of his own body; in both cases the associations link this operation with self-analysis, resulting in a publication" (1997, p. 423). Similarly, Carlo Bonomi ties the dream of the severed penis back to Freud's dream of self-dissection, noting that the figure of Louise N., to whom Freud presented a copy of H. Rider Haggard's *She* and whose request to read one of Freud's own works instead occasioned the dream, "was very probably Minna Bernays" (1997, p. 162; see also p. 160). (Significantly, Freud cites Goethe's aphorism on not revealing one's secrets to boys in this connection.) In its intertwined layers of public and private meaning, in which Ferenczi figures outwardly as the analyst of someone else but is seen by the initiated reader to be the patient analyzed by Freud, "The Dream of the Occlusive Pessary" replicates what I have termed the "narcissistic formation" of Freud's quintessential self-analytic text, "Screen Memories" (see Rudnytsky, 1987, pp. 76-82).

⁸ In 1912, Ferenczi was thirty-nine, Gizella forty-seven, and Elma almost twenty-five. See the thoroughly researched (and lavishly illustrated) biographical narrative by Berman (2004). Complementing the magisterial work of Bonomi, a comprehensive treatment of the Freud-Ferenczi relationship has been offered by Forrester (1997).

tic entanglement of Ferenczi's life: he had fallen in love with Elma after taking her into analytic treatment in 1911, only to hand her over to Freud when their marriage plans collapsed. Swayed by Freud's unyielding preference for the mother over the daughter, Ferenczi renounced Elma and finally married Gizella in 1919, her ex-husband inauspiciously dying on their wedding day.

In his self-analytic letter, Ferenczi recalls how, at the age of fourteen, in what Bonomi calls an "acoustic primal scene" (1997, p. 182), he had been "terribly shocked to hear that my father, unsuspecting of my presence, had told my mother that so-and-so had married a whore" (Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch, 1993, p. 453). Ferenczi interprets the last portion of his dream as "a kind of defiant apology" addressed simultaneously to his father and to Freud. Just as he himself longs for Elma, so his father, by saying the word "whore", had symbolically acted on his illicit desires; but so, too, in Ferenczi's mind, did Freud betray his wife with her sister. Ferenczi makes explicit the analogy between his father and Freud:

Only you have moved to the position of father, your sister-in-law to that of mother. [Father also said [=acted=] "whore". = You once took a trip to *Italy* with your sister-in-law (*voyage de lit-à-lit*) (naturally, only an infantile thought!)] (p. 453; all punctuation in original).

If this "initiating dream" makes manifest Ferenczi's transference to Freud, it does so, as Judith Dupont has remarked, in surprising fashion in that "Freud is in place of the father and Minna (not Martha) in place of the mother" (1994, p. 303). The upshot of Ferenczi's double indictment is the plea that he should be allowed to gratify his passion for his mistress's daughter without fear of castration because both his biological and spiritual fathers are no less guilty than he: "The infantile 'wish-fulfillment' of the dream would thus be as follows: 'I satisfy my forbidden sexual desires; they won't cut off my penis after all, since "adults" are just as "bad" as "children"' (Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch, 1993, p. 453).

2

Ferenczi does not disclose how he learned that Freud "once took a trip to *Italy*" with his sister-in-law, and indeed he immediately disavows his insinuation that there was anything untoward in their relationship by calling it "only an infantile thought." But if one seeks to reconstruct how Ferenczi in 1912 came to acknowledge harboring even a fantasy about Freud's affair with Minna, it seems likely that the seed was planted during the 1909 voyage to America on which he accompanied Freud and Jung. During their

travels, the three men analyzed each other's dreams; and, as Jung informed Billinsky (1969), when Freud refused to continue with the declaration, "I could tell you more, but I cannot risk my authority," the dreams that caused him to respond so defensively "were about the triangle – Freud, his wife, and wife's younger sister" (p. 42). More specifically, the dreams had to do with Freud's "intimate relationship with his sister-in-law," about which Jung had been informed by Minna two years earlier, though Jung insists that Freud "had no idea that I knew" (p. 42) about this most compromising of secrets.

Neither in his interview with Billinsky nor in his more circumspect public recounting of the same events in *Memories, Dreams, Reflections* (1965) does Jung deign to mention that Ferenczi was also on board the *George Washington* that brought the psychoanalytic plague to America. As a consequence, however, Ferenczi must have been, in Bonomi's words, "cast in the role of a secret listener to Jung's analysis of Freud," that is, the auditor of another "acoustic primal scene" (1997, p. 186) preceding the overtly sexual one in his dream of the black cat. And since Ferenczi was there to witness Jung's unavailing attempts to get Freud to open up about his tabooed love affair with Minna, it does not seem far-fetched to imagine that this preternaturally gifted analyst might well have divined the true nature of the gauntlet that Jung was throwing down to Freud, even if the name of Minna Bernays was never uttered by either of the oedipal antagonists during their *agon* at this crossroads in the history of psychoanalysis.

The reconstruction I have proposed of how Ferenczi came to have his "infantile thought" about Freud and his sister-in-law entails a corollary: after the trip to America, Ferenczi possessed *unconsciously* the great secret about Freud of which Jung was *consciously* aware, although Jung, unlike Ferenczi, was never able to bring himself to speak about it openly to Freud. It is therefore no coincidence but rather a profoundly determined "secret symmetry" that Ferenczi's most radical self-analytic letter, announcing his desire to enter analysis with Freud, was written in December 1912, the same month in which the long-simmering tensions in the Freud-Jung relationship finally boiled over into an irrevocable breach.

Once the reader is attuned to Ferenczi's unconscious knowledge of Freud's relationship with his sister-in-law, various details in their correspondence following the return from America take on an uncanny resonance. As a backdrop, it is important to note the following remarkable parallel: just as Freud's younger sister Anna had married Eli Bernays, his wife's elder brother, so too Ferenczi's younger brother Lajos married Gizella's younger daughter Magda, Elma's sister, in 1909 (Berman, 2004, p. 504). Thus, in addition to being

Ferenczi's patient, beloved, and eventual daughter-in-law, Elma was also – his sister-in-law! What is more, although Freud's triangle involves two sisters and Ferenczi's a mother and daughter, this distinction does not preclude their situations from being unconsciously conflated by both men. Martha was like a mother to Minna while Ferenczi had an elder sister named Gizella, which was also the name of Freud's first love, Gisela Fluss, about whom he wrote at the age of sixteen to his school friend Eduard Silberstein: "it seems that I have transferred my esteem for the mother to friendship for the daughter" (Boehlich, 1989, p. 17; letter of September 4, 1872; see Forrester, 1997, p. 60). In the midst of Ferenczi's vacillations, Freud wrote to Gizella Pálos on December 17, 1911: "his choice is depreciated by the consideration that he is automatically swinging from his mother to his sister, as was once the case in his earliest years" (Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch, 1993, p. 320) – thereby positioning himself and Gizella, as John Forrester has elucidated, "as the old father and mother," while casting Ferenczi and Elma "as brother and sister, both abandoning the mother for each other" (1997, p. 59).

Given that Ferenczi was, in his own phrase from the Clinical Diary, a "reverent spectator" (1985, p. 184; August 4, 1932) of Jung's abortive effort to analyze Freud on the trip to America, what shall we make of it when, in a letter on October 30, 1909, he reports to Freud that Gizella had given her "Non-Plus-Ultra" coffeemaker, "which announces *the end of the brewing process with a kind of bird's chirping*," to Ferenczi's brother-in-law, the husband of his eldest sister; and that he had interpreted this to Gizella as a "symptomatic action" through which "she had clearly made known her inclination to give her love to the *brother-in-law*" (Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch, 1993, p. 90; underlined in blue pencil in original)? The likelihood that Ferenczi is obliquely alluding to Freud's "inclination to give his love to the *sister-in-law*" increases when we read, in Ferenczi's letter of July 9, 1910, of the "decided progress" in his "analytic association with Frau G.": "As the 'ménage à trois' on the George Washington became a significant experience for me and provided the occasion for unshackling my infantile complexes, so did the visit of a sister from Italy prove to be a ferment for Frau G., which activated her heretofore inadmissible impulses of jealousy, hate, etc." (Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch, 1993, p.186).

Here Ferenczi expressly links his "ménage à trois" with Jung and Freud on the George Washington with an erotic triangle involving Gizella – the perennial object of his "affectionate" current – and a female relative. In 1910, it is Gizella's younger sister, Sarolta, and not yet her daughter Elma, who represents the "sensual" object of Ferenczi's polarized desire; but this variation on the oedipal theme brings Ferenczi's libidinal constellation into complete align-

ment with Freud's.⁹ If Ferenczi were unconsciously aware of Freud's love for his sister-in-law, this would help to explain the multiple parallels between his letter about Sarolta and his analysis of the dream of the black cat in his letter of December 26, 1912. Sarolta, like Minna Bernays, is associated with Italy; Ferenczi speaks here of his "infantile complexes," and there of his "infantile thought." Above all, Ferenczi activates "impulses of jealousy, hate, etc." in Gizella by his attraction to her sister, as Freud could not have failed to do with Martha, however stoutly she turned a blind eye to what was going on between her husband and Minna.

We have it on record that Ferenczi did not merely fantasize about Sarolta. As he wrote Freud on November 18, 1916, "I couldn't resist having my way with her, at least manually," during a visit from Sarolta the preceding day; and he recalls an earlier encounter between them that went even further: "That's the way my actual neurosis before the trip to Rome began. I permitted myself intercourse with a prostitute – then with Sarolta –, the syphilophobia came as a punishment" (Falzeder and Brabant, 1996, p. 155). Since Ferenczi and Freud were in Rome together for two weeks in September 1912, and following that trip Ferenczi confessed to a fear that he had contracted syphilis (Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch, 1993, p. 412; undated letter probably from October 1912), it seems safe to conclude that Ferenczi had sexual intercourse with Sarolta in September of 1912, only one month after he had "severed the last thread of the connection" to Elma (Brabant, Falzeder, and Giampieri-Deutsch, 1993, p. 402; letter of August 8, 1912).

That Ferenczi lived out Freud's fantasy does not permit us to say anything about what Freud himself may or may not have done with Minna. But once one has been persuaded by the combination of internal and external evidence that she and Freud did have an affair, it becomes fascinating to contemplate not only the homologies between Freud's incestuous triangle and Ferenczi's but also the vicissitudes in Ferenczi's desire for the sister-in-law. And I think it makes eminent sense to hypothesize that what Judith Dupont has called "Freud's uncontrolled countertransference departure from neutrality in his championing of Gizella over Elma" (1994, p. 302) may be connected to his

⁹ Freud's first two papers on love, "A Special Type of Choice of Object Made by Men" (1910) and especially "On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love" (1912), seem to be based in no small measure on the saga unfolding in Ferenczi's letters, as well as on what Freud knew about the antinomies of desire from his own experience. Swales (1982) takes as his epigraph Freud's declaration that "whoever is to be really free and happy in love must have surmounted his respect for women and come to terms with the idea of incest with his mother or sister" (1912, p. 186).

history with the sisters Bernays. Having tasted the forbidden fruit of his desire for Minna, I would propose, Freud was averse to allowing any of his "sons" to emulate the "sexual megalomania"¹⁰ that he believed to be his prerogative alone as the primal father of psychoanalysis; and this is what prompted Freud to behave as unanalytically as he did in relentlessly pressuring Ferenczi to marry the mother rather than the daughter.

3

Having completed my long preamble, I come at last to the Clinical Diary (1985) in hopes of vindicating my metaphysical conceit. Since it is clear from Ferenczi's letter of December 26, 1912 that he had learned, probably during the 1909 trip to America, that Freud had gone on a "*voyage de lit-à-lit*" with Minna Bernays, is there any way that the Diary, though nowhere mentioning Freud's relationship with Minna, might nonetheless be taken as a commentary on it, thereby casting light not only on its "psychical reality" for Ferenczi but also on the underlying question of its "material reality" for Freud himself?¹¹

In an extensive entry on March 31, 1932 about mutual analysis, Ferenczi addresses the complications that can ensue when an analyst enters into such an arrangement with a patient who is himself an analyst, and who then chooses to repeat the experiment with his own patients. Ferenczi writes: "when a mutually analyzed patient (himself an analyst) extends the mutuality to his own patients, then he must reveal the secrets of the primary analyst [*Uranalytiker*] (that is to say, mine) to his own patients" (1985, p. 74).

¹⁰ Freud offers this phrase in his January 9, 1908 letter to Karl Abraham as a key to the 1895 "specimen dream" of Irma's injection in chapter 2 of *The Interpretation of Dreams*, adding with respect to the women figuring therein, "I have them all!" and "there would be one simple therapy for widowhood" (Falzeder, 2002, p. 21). As Patrick Mahony pointed out long ago, it is striking that Minna Bernays, whose fiancé, Iganz Schoenberg, died in 1886—and who could therefore be viewed as a widow—"remains the only member of the Freud family who is not mentioned in *The Interpretation of Dreams*, and as a matter of fact she does not appear once throughout the Standard Edition" (1979, p. 23). This omission can only be deliberate given that Freud described Minna to Wilhelm Fliess in 1894 as his "closest confidante" (Masson, 1985, p. 72) apart from Fliess himself, and she became a member of his household in 1896. In *Totem and Taboo*, Freud states that in the primal horde "the jealousy of the oldest and strongest male prevented sexual promiscuity" (1913, p. 125), adding that the "violent and jealous father ... keeps all the females for himself and drives away his sons as they grow up" (p. 141).

¹¹ On the distinction between "psychical reality" and "material reality," see Freud (1916-1917, p. 368).

In this passage, Ferenczi explicitly names himself as the "primary analyst" whose secrets might be revealed to his patients' patients through, as it were, a chain letter of mutual analyses. But given that Ferenczi was himself not only Freud's patient but also the one who, beyond all others, in Bonomi's words, was "unavoidably attracted by the verbal tombs of the master, and unconsciously driven to excavate them" (1997, p. 161), it could equally well be said to be *Freud* who occupies the position of the "primal analyst," and whose secrets *Ferenczi* is therefore exposing in conducting mutual analyses with his own patients, as well as in writing about these daring innovations in his Clinical Diary (1985).

At the heart of the critique of Freud that Ferenczi offers in the Diary is the conviction that an authoritarian attitude on the part of the analyst has the effect of infantilizing the patient. As Ferenczi writes on May 7, when the analyst becomes unduly "pedagogical," he becomes simultaneously "more and more impersonal (levitating like some kind of a divinity above the poor patient)," and as a result the analyst does not suspect that "a large share of what is described as transference is artificially provoked by this kind of behavior," rather than being entirely "created by the patient" (1985, p. 93).¹²

Because of his own experience of having been traumatized by his analysis with Freud – that is to say, by their entire relationship – Ferenczi identifies with *all* patients who have been mistreated by their parents or analysts. Drawing on his work with a female patient, "B.," he writes on July 23: "It is unbearable for children to believe they alone are bad because they react to torture with rage," whereas adults "always are and always feel they are in the right" (1985, p. 167). Ferenczi then shifts to the first person: "so it is of some consolation when I succeed in making my respected father [*Herr Vater*] or teacher lose their tempers, making them admit indirectly that they are not any less subject to 'weaknesses' than their children" (p. 167). As we have seen, the

¹² That this passage is directed at Freud is clear from the echoes of Ferenczi's March 17 entry, the only time in the Diary where he refers overtly to his experience as Freud's patient: "My own analysis could not be pursued deeply enough because my analyst (by his own admission, of a narcissistic nature), with his strong determination to be healthy and his antipathy toward any weaknesses or abnormalities, could not follow me down into those depths, and introduced the 'educational' stage too soon" (1985, p. 62). In his climactic final entry of October 2, 1932, moreover, Ferenczi casts Freud as an uncaring divinity the loss of whose protection is ultimately responsible for the pernicious anemia that would soon cost Ferenczi his life: "In my case the blood-crisis arose when I realized that not only can I not rely on the protection of a 'higher power' but *on the contrary* I shall be trampled under foot by this indifferent power as soon as I go my own way and not his" (p. 212).

desire to prove that "'adults' are just as 'bad' as 'children'" had previously fueled Ferenczi's 1912 dream of the black cat, where he had sought to avoid being castrated for his love for Elma Pálos by citing the (real or symbolic) marital infidelities of his father and Freud. Thus, in reverting to the theme of making his father-figures "admit indirectly that they are not any less subject to 'weaknesses' than their children," Ferenczi is himself commenting "indirectly" on Freud's dangerous liaison with Minna Bernays.

Of all the concepts advanced by Ferenczi during his final period none is more closely identified with Ferenczi himself than that of the "wise baby" (see Vida, 1996).¹³ Near the end of the Diary, Ferenczi writes of a female patient, "G.," who was subjected to a "*sudden* shock (swift, unforeseen) when she observed her parents having intercourse" (1985, p. 202). As a consequence, she underwent a deep regression that led her to declare: "I am so dreadfully alone, of course I haven't been born yet, I am floating in the womb" (p. 202). Ferenczi elaborates:

The patient became terribly intelligent; instead of hating her mother or father, she penetrated by her thought-processes their psychic mechanisms, motives, even their feelings so thoroughly . . . that she could apprehend the hitherto unbearable situation quite clearly. . . . The trauma made her emotionally embryonic, but at the same time wise in intellectual terms, like a totally objective and unemotionally perceptive philosopher. (p. 203)

Everything that Ferenczi says about "G." applies equally to himself, particularly to his relationship with Freud and disavowed awareness of Freud's illicit involvement with Minna Bernays. Like his patient, Ferenczi casts himself in the dream of the black cat in the role of a child whose father, "unsuspecting of my presence," exposes him to a primal scene. Also like "G.," Ferenczi in his final diary entry, on October 2, 1932, after his disastrous last meeting with Freud in Vienna and the ensuing debacle with his paper, "Confusion of Tongues between Adults and the Child" (1933), at the Wiesbaden Congress, describes himself as having experienced a "further regression to being dead" and facing the danger of "not yet being born" (1985, p. 212). And no less than his patient, who is "dreadfully alone," Ferenczi confesses to feeling "abandoned by colleagues" (p. 212) who are cowed by their fear of Freud.

¹³ Originally introduced in a brief communication of 1923, the concept receives its fullest elaborations in Ferenczi's classic papers, "Child Analysis in the Analysis of Adults" (1931) and "Confusion of Tongues between Adults and the Child" (1933), as well as in the *Clinical Diary* (1985).

In his entry of August 17, Ferenczi continues his meditation on "G." by remarking that she is "quite despairing" of his lack of analytic understanding because, in the patient's words, "even he" calls her marriage "happy," even though "nothing could be further from my thoughts"; and after "this reality was forced on me . . . the way to normal development was blocked: instead of loving and hating I could only identify with people" (1985, pp. 204-5). Although Ferenczi never mentions his erotic triangle with Gizella and Elma Pálos in the Clinical Diary, this passage comments implicitly on Ferenczi's marriage to Gizella, a "reality" that had been "forced on" him by Freud, who then insisted on regarding this outcome as "happy" even though Ferenczi continued to chafe at the way it had prevented him from fulfilling his "normal development" with the younger woman who could have borne him children.¹⁴ Indisputably, Ferenczi struggled with an inhibition in his capacity for both "loving and hating," and he rebuked himself in his final entry in the Diary for having chosen the path of "'identification' with the higher power" – namely, Freud – at the cost of having erected his personality on a "false and untrustworthy" foundation, a self-betrayal that Ferenczi believed to be responsible for his life-threatening illness.¹⁵

At the core of Ferenczi's theoretical disagreements with Freud during his final period was his effort to rehabilitate Freud's pre-1897 emphasis on "the traumatic factors in the pathogenesis of neurosis" that, as Ferenczi wrote in "Confusion of Tongues," had been "unjustly neglected in recent years" (1933, p. 156). From his chastened perspective in the Clinical Diary, Ferenczi ruefully judged his long association with Freud – despite all that it had brought him personally and professionally – to have amounted to a massive cumulative trauma (see Khan, 1963). The practical lesson of Ferenczi's renewed attention to the importance of real experiences, whether those of children with their parents or of patients with their analysts, is that one ought to give credence to the perceptions of those who have been abused, especially when the perpetrators compound their original violations by seeking to convince their victims that what has been inflicted on them is only a figment of their overly florid fantasies.

¹⁴ On the tendentiousness of Freud's three published narratives of his relationship with Ferenczi, culminating in his disingenuous assertion in "Analysis Terminable and Interminable" (1937) that Ferenczi "married the woman he loved" (p. 211), see my discussion in *Reading Psychoanalysis* (Rudnytsky, 2002, pp. 112-19).

¹⁵ On Ferenczi's confession of his "impotent rage" toward both his mother and Freud in his letter of December 26, 1912, see again my *Reading Psychoanalysis* (Rudnytsky, 2002, pp. 122-23), where I go on to detail (pp. 133-34) how Winnicott's (1960) concept of the True and False Self epitomizes his affinity with Ferenczi.

In my reconstruction of the history of psychoanalysis, although Freud's relationship with Minna Bernays is rooted in his early experiences with two "mothers" – his young biological mother and the Czech nurse whom he described to Fliess as "his teacher in sexual matters" (Masson, 1985, p. 269; letter of October 4, 1897) – and inevitably laden with unconscious meanings, once he took the irrevocable step from the wish to the deed, their affair became for Freud a radioactive secret, which had at all costs to be encased in lead. This imperative not only shaped Freud's articulation of an analytic persona in both theory and practice but also led to his defensive maneuvers to safeguard his "authority" by repelling the longings of Jung and Ferenczi to get to know him as a human being. But what was a secret in Freud's personal life became for the psychoanalytic movement what Nicholas Abraham and Maria Torok (1987) – Hungarian-born analysts whose work is deeply indebted to Ferenczi – have termed a *phantom*. According to their conception, as Esther Rashkin has lucidly expounded:

symptoms in specific patients might not be related to a conflict or trauma which they themselves have experienced and repressed, but could originate with someone else – usually a parent – who had concealed a secret so shameful that its contents had to be preserved intact lest their exposure threaten the integrity of the entire family. This secret, which the parent either repressed or simply kept silent about, would be transmitted unknowingly, and without ever being explicitly stated, through ciphered behaviors, affects, and language, directly from the parent into the unconscious of the child. (2006, p. 378)

As placed in a wider context by Abraham and Torok's compelling theory, Ferenczi's dismissal in 1912 of his awareness of the true nature of Freud's relationship with Minna Bernays as "only an infantile thought" is the effect of the phantom "transmitted unknowingly, and without ever being explicitly stated ... directly from the parent into the unconscious of the child." Or, in Ferenczi's own language from the Clinical Diary, if he, like his patient "G.," is a traumatized "wise baby," "emotionally embryonic but at the same time wise in intellectual terms," this regression to a primitive state of mental functioning – far from invalidating his "fantasy" of what is going on between the parental couple – enables him to discern "their psychic mechanisms, motives, even their feelings so thoroughly" that he "could apprehend the hitherto unbearable situation quite clearly."

On September 27, 1932, in his first letter to Freud following the Wiesbaden Congress, the mortally ill Ferenczi writes: "You can tell by the length of the reaction time the depth of the shock with which our conversation in Vienna before the Congress came to me. Unfortunately, such things are always connected to bodily ailments in me, so that my trip to the south of

France by way of Baden-Baden was and is, actually, a 'voyage de lit-à-lit'" (Falzeder and Brabant, 2000, p. 443). To convey the "depth of the shock" resulting from the trauma of his final encounter with Freud, Ferenczi resorts to the same ambiguous French phrase he had not used since his sublime December 26, 1912 self-analytic letter. In the lexicon of Abraham and Torok, this is an instance of *cryptonymy*, which Rashkin defines as a "new rhetorical figure" introduced by these analysts "to explain how the words constitutive of the unspeakable secret are themselves sealed off from awareness in one generation while they are phantasmatically transmitted to the next" (2006, p. 378). As Rashkin further notes, "the formation of cryptonyms involves a minimum of two steps," each of which must be painstakingly retraced by the clinician or scholar, "and insures the inaccessibility of the secrets they contain even as they are transmitted" (p. 378). Thus, beneath Ferenczi's overt allusion to his own beds of affliction there lies, unbeknownst even to himself, a second level of meaning that summons the phantom of Freud's "unspeakable secret," the exposure of which would indeed "threaten the integrity of the entire [psychoanalytic] family."

Thus, with the aid of the Clinical Diary, we can conclude that Ferenczi's 1912 "infantile thought" about Freud and Minna's "*voyage de lit-à-lit*," in addition to what it reveals about Ferenczi's "psychical reality," may also furnish an unexpectedly credible piece of evidence concerning the "material reality" of this primordial boundary violation in the history of psychoanalysis – Freud's adultery, which also constitutes incest, with his sister-in-law, Minna Bernays.

REFERENCES

- ABRAHAM, NICHOLAS - MARIA, TOROK (1987): *The Shell and the Kernel*. Vol. 1., University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- BASS, ANTHONY (2009): An Independent Theory of Clinical Technique Viewed through a Relational Lens: Commentary on Paper by Michael Parsons. *Psychoanalytic Dialogues*, (19) 2009, 237-45.
- BERMAN, EMANUEL (2004): Sándor, Gizella, Elma: A Biographical Journey. *International Journal of Psychoanalysis*, (85) 2004, 489-520.
- BERMAN, EMANUEL (2009): Ferenczi and Winnicott: Why We Need Their Radical Edge: Commentary on Paper by Michael Parsons. *Psychoanalytic Dialogues*, (19) 2009, 246-52.

- BILLINSKY, JOHN (1969): Jung and Freud (The End of a Romance). *Andover Newton Quarterly*, (10) 1969, 39-43.
- BLUMENTHAL, RALPH (2006): Hotel Log Hints at Illicit Desire That Dr. Freud Didn't Repress. *The New York Times*, December 24, pp. A1,4.
- BOELICH, WALTER (ed.) (1989): *The Letters of Sigmund Freud to Eduard Silberstein, 1871–1881*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1990.
- BONOMI, CARLO (1997): Mute Correspondence. In: Mahony, Patrick – Bonomi, Carlo – Stensson, Jan (eds.): *Behind the Scenes: Freud in Correspondence*. Scandinavian University Press, Oslo, 1997, pp. 155-201.
- BRABANT, EVA – ERNST FALZEDER – PATRIZIA GIAMPIERI-DEUTSCH (eds.) (1993): *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi. Volume 1, 1908–1914*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- DUPONT, JUDITH (1994): Freud's Analysis of Ferenczi as Revealed by Their Correspondence. *International Journal of Psychoanalysis*, (75) 1994, 301-20.
- FALZEDER, ERNST (1997): Dreaming of Freud: Ferenczi, Freud and an Analysis without End. *Psychoanalytic Inquiry*, (17) 1997, 416-27.
- FALZEDER, ERNST (ed.) (2002): *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham, 1907–1925*. Karnac Books, London.
- FALZEDER, ERNST – EVA BRABANT (eds.) (1996): *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi. Volume 2, 1914–1919*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- FALZEDER, ERNST – EVA BRABANT (eds.) (2000): *The Correspondence of Sigmund Freud and Sándor Ferenczi. Volume 3, 1920–1933*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- FERENCZI SÁNDOR (1915): The Dream of the Occlusive Pessary. In: Ferenczi Sándor: *Further Contributions to the Theory and Technique of Psychoanalysis*. Brunner/Mazel, New York, 1980, pp. 304-311.
- FERENCZI SÁNDOR (1923): The Dream of the "Clever Baby." In: Ferenczi Sándor: *Further Contributions to the Theory and Technique of Psychoanalysis*. Brunner/Mazel, New York, 1980, pp. 349-50.
- FERENCZI SÁNDOR (1926): *Further Contributions to the Theory and Technique of Psychoanalysis*. Brunner/Mazel, New York, 1980.
- FERENCZI SÁNDOR (1931): Child Analysis in the Analysis of Adults. In: Ferenczi Sándor: *Final Contributions to the Problems and Methods of Psychoanalysis*. Brunner/Mazel, New York, 1980, pp. 126-42.
- FERENCZI SÁNDOR (1933): Confusion of Tongues between Adults and the Child: The Language of Tenderness and Passion. In: Ferenczi Sándor: *Final Contributions to the Problems and Methods of Psychoanalysis*. Brunner/Mazel, New York, 1980, pp. 156-67.

- FERENCZI SÁNDOR (1955): *Final Contributions to the Problems and Methods of Psychoanalysis*. Brunner/Mazel, New York, 1980.
- FERENCZI SÁNDOR (1985): *The Clinical Diary of Sándor Ferenczi*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- FORRESTER, JOHN (1997): *Dispatches from the Freud Wars: Psychoanalysis and Its Passions*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- FREUD, SIGMUND (1899): Screen Memories. In: James Strachey (ed. and trans.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Vol. 3, Hogarth Press, London, 1953–1974 (hereafter S.E.), 303-22.
- FREUD, SIGMUND (1901): On Dreams. In: S.E. Vol. 5.
- FREUD, SIGMUND (1901): The Psychopathology of Everyday Life. In: S.E. Vol. 6.
- FREUD, SIGMUND (1910): A Special Type of Choice of Object Made by Men. In: S.E. Vol. 11, 165-75.
- FREUD, SIGMUND (1912): On the Universal Tendency to Debasement in the Sphere of Love. In: S.E. Vol. 11, 179-90.
- FREUD, SIGMUND (1913): Totem and Taboo. In: S.E. Vol. 13, 1-161.
- FREUD, SIGMUND (1916–1917): Introductory Lectures on Psychoanalysis. In: S.E. vols. 15 and 16.
- FREUD, SIGMUND (1937): Analysis Terminable and Interminable. In: S.E. Vol. 23, 216-53.
- JOHNSON, SAMUEL (1781): Life of Cowley. In: Johnson, Samuel: *Lives of the English Poets*. Vol. 1, Oxford University Press, London, 1-53.
- JUNG, CARL GUSTAV (1965): *Memories, Dreams, Reflections*. Vintage, New York, 1973.
- KHAN, M. MASUD R. (1963): The Concept of Cumulative Trauma. In: Khan, M. Masud R.: *The Privacy of the Self: Papers on Psychoanalytic Theory and Technique*. Hogarth Press, London, 1986, pp. 42-58.
- MACIEJEWSKI, FRANZ (2006): Freud, His Wife, and His "Wife." *American Imago*, (63) 2006, 497-506.
- MAHONY, PATRICK (1979): Friendship and Its Discontents. In: Mahony, Patrick – Bonomi, Carlo – Stensson, Jan (eds.): *Behind the Scenes: Freud in Correspondence*. Scandinavian University Press, Oslo, 1997, pp. 1-45.
- MAHONY, PATRICK – BONOMI, CARLO – STENSSON, JAN (eds.) (1997): *Behind the Scenes: Freud in Correspondence*. Scandinavian University Press, Oslo.
- MASSON, JEFFREY M. (ed. and trans.) (1985): *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887–1904*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- PARSONS, MICHAEL (2009a): An Independent Theory of Clinical Technique. *Psychoanalytic Dialogues*, (19) 2009, 221-36.

- PARSONS, MICHAEL (2009b): Reply to Commentaries. *Psychoanalytic Dialogues*, (19) 2009, 259-66.
- RASHKIN, ESTHER (2006): Nicholas Abraham and Maria Torok (1919–75 and 1925–98). In: Kritzman, Lawrence D. – Reilly, Brian J. – DeBevoise, M. B. (eds.): *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*. Columbia University Press, New York, 2006, pp. 377-79.
- ROUDINESCO, ÉLISABETH (1994): *Généalogies*. Fayard, Paris.
- RUDNYTSKY, PETER L. (1987): *Freud and Oedipus*. Columbia University Press, New York.
- RUDNYTSKY, PETER L. (2002): *Reading Psychoanalysis: Freud, Rank, Ferenczi, Groddeck*. Cornell University Press, Ithaca.
- RUDNYTSKY, PETER L. (2006): Rescuing Psychoanalysis from Freud: The Common Project of Stekel, Jung, and Ferenczi. *Psychoanalysis and History*, (8) 2006, 125-59.
- SWALES, PETER J. (1982): Freud, Minna Bernays, and the Conquest of Rome: New Light on the Origins of Psychoanalysis. *New American Review*, 1(Spring/Summer):1-23.
- VIDA, JUDITH E. (1996): The "Wise Baby" Grows Up: The Contemporary Relevance of Sándor Ferenczi. In: Rudnytsky, Peter L. – Bókay Antal – Giampieri-Deutsch, Patrizia (eds.): *Ferenczi's Turn in Psychoanalysis*. New York University Press, New York, pp. 266-86.
- WINNICOTT, DONALD W. (1960): Ego Distortion in Terms of True and False Self. In: Winnicott, Donald W.: *The Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*. International Universities Press, New York, 1966, pp. 140-52.
- YOUNG-BRUEHL, ELISABETH (1988): *Anna Freud: A Biography*. Summit Books, New York.

A pszichoanalitikus befogadás-elméletek empirikus vizsgálata az irodalom és a film területén*

Papp-Zipernovszky Orsolya

A „pszichoanalitikus kísérlet” összetétel látszólag ellentmondást rejt magában, azonban az elmúlt két évizedben több kutatócsoport munkája (például Fonagy, Target, 2005) is bizonyítja, hogy eredményesen lehet kísérleti úton tesztelni pszichoanalitikus fogalmakat, elméleteket.

Jelen tanulmányban egy olyan kísérletsorozat első eredményei kerülnek bemutatásra, melyben a pszichoanalitikus recepcióelméletek konvergáló feltevését kívántuk ellenőrizni, mely szerint az olvasói/nézői válaszok háttérben a korai kapcsolati mintázatok tudattalan ismétlése áll. Ezt a célkitűzést egy integratív módszertant – vers-, illetve filmbefogadási jegyzőkönyvek narratív pszichológiai elemzését, személyiség- valamint kognitív tesztekét is – alkalmazó vizsgálatban valósítottuk meg, a korai kapcsolati mintázatok felnőtt kötődési kérdőív használatával közelítve.

Elméleti háttér

Freud sokat foglalkozott saját esztétikai élményével művészetelemzéseiben, amelyre az egyik leghíresebb példát Michelangelo Mózes c. (1914) tanulmányában adja, ettől függetlenül alapvetően azt gondolta, hogy a szerzői szándék ragadja el az olvasót a mű befogadása során. Az olvasó esztétikai élvezetét a kultúra által rákényszerített tiltások elől való menekülés vágya, a fantáziatévékenység iránti igény segíti elő, valamint a költői világ nem-valóságosságának tudata, ami az esztétikai távolság mentesítő, védő funkcióját nyújtja. A mélyebb pszichikus forrásokból származó gyönyör felszabadulását pedig a mű esztétikai megformáltsága teszi lehetővé.

Arra, hogy pontosan mi okozza a művészet befogadásakor átélt élvezetet, a pszichoanalízis eltérő választ adott egyes szakaszainak megfelelően: a tudattalan, elfojtott tartalmakból eredő feszültség levezetése; az én kontrollált játéka az in-

* Jelen dolgozat a „Günther Brus Crossing the Border – A performatív Brus” c. kiállítása (Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2010) alkalmából rendezett konferencián elhangzott előadás tanulmányváltozata. A kutatást az OTKA-K79146 támogatta.

fantilis tartalmakkal vagy identitásunk újraalkotása a műalkotáson keresztül. Az esztétikai öröm hozzákötése a különböző pszichoanalitikus iskolák által hangsúlyozott személyiségrészekhez a pszichoanalízis belső fejlődésére utal; a változások ellenére az esztétikai élvezet rehabilitációja révén az esztétika számára így is kiemelkedő jelentőségű a pszichoanalitikus művészetkritika (Jauss, 1997).

Az 1970-es évektől a pszichoanalízisben és az irodalomkritikában is hangsúlyeltolódás következett be: a psziché és a szöveg jelentéseinek meghatározása felől a kapcsolatok komplexitása felé (Coen, 1994). Ennek egyik első kifejeződése az olvasói válasz elméletek kísérlete volt az egyedi olvasók, illetve olvasói közösségek olvasási élménystruktúrájának megragadására. A tárgykapcsolatelmélet nyomán az olvasás és a könyvek az elsődleges kapcsolatok kiterjesztéseiként foghatók fel, vagyis a könyv olyan társ, melyet a humán kapcsolatok tulajdonságaival ruházunk fel. A legújabb pszichoanalitikus kritika pedig a művészet sokrétű funkcióját hangsúlyozza a belső és külső valóság adaptációjában és kreatív integrálásában.

A következő három alfejezetben három elmélet összefoglalását adom, melyek a modern pszichoanalitikus művészetkritika három irányát képviselik, egy irányba mutatnak azonban abban a tekintetben, hogy a komplex művészeti élmény mélyrétegében a korai kapcsolati élmények lenyomatait feltételezik.

A befogadás tranzaktív modellje¹

Norman N. Holland az irodalmi művekre adott olvasói válaszokkal kapcsolatban két látszólag ellentmondó kérdésre kereste a választ: hogyan lehetnek azonosak az egyes interpretációk, és hogyan lehetnek gyökeresen különbözőek? A 20. századi esztétika egyik alapproblémájának empirikus vizsgálatánál egyetemisták irodalmi és filmes értelmezéseit vetette össze személyiségjegyeikkel és projektív eljárásokon keresztül megragadható tudattalan dinamikákkal, melynek eredményeképpen közel 40 éves munkája során a befogadási folyamat tranzaktív modelljét dolgozta ki. A modell előnye integratív jellege: nem csupán a pszichoanalízis különböző fázisainak fogalmait emeli be egy koherens rendszerbe (1976/1998), hanem támaszkodik a kognitív pszichológia, a '60-as években kibontakozó identitáselméletek és a személyiségpszichológia kérdőíves hagyományaira is (Kann, 1984).

Abból az állításból indul ki, hogy minden ember az identitása által strukturálva veszi birtokba környezetét – ami ebben az esetben maga az olvasott

¹ Az egyes elméletek bemutatásánál az e témában korábban megjelent egyik írásomra (Papp-Zipernovszky, 2009), valamint a Kovács András Bálinttal közösen írt tanulmányunkra (Papp-Zipernovszky, Kovács, 2010) támaszkodom.

szöveg –, amelyen keresztül kidolgozza jellemző vágy- és adaptációmintáit, hogy biztonsággal projektálhassa a műalkotásra az őt leginkább foglalkoztató vágyakat és félelmeket. Ezeket végül a befogadó önmaga és a kulturális környezet számára is elfogadható jelentésekké transzformálja.

A DEFT néven ismertté vált, többlépcsős befogadási folyamatmodellel írta le Holland az olvasói élmény kiépülését, mely tartalmában többretegű: az aktuális fantáziák mellett tartalmaz tudattalan fejlődési konfliktusokat, a mélyrétegében pedig kirajzolódik az olvasó identitástémája. Ez utóbbi a korai anya-gyermek duálunió talaján bontakozik ki annak függvényében, hogy mit jelent a csecsemő a gondozó számára, majd a későbbiekben központi szervezőelvként áthatja az egyén cselekedeteit.

Így olvasás közben tulajdonképpen az irodalmi művel szimbolizáljuk, ismételjük meg önmagunkat, fantáziáink kivetítésének háttérében az adott műalkotáshoz való viszonyulási képességünkben ugyanis részben az elsődleges gondozóhoz fűződő kapcsolati minta fenntartásának és megjelenítésének tudattalan motívuma áll. Ez a befogadó számára szükségszerűen megközelíthetetlen; külső megfigyelőként is csupán ugyanazon olvasó különböző műalkotás-értelmezéseiben kirajzolódó tematikus azonosságok mentén írható le (Holland, 1996). Ez ha nem is végtelen változatosságot jelent az értelmezések tekintetében, de mindenképpen a befogadó jellemzőinek meghatározó szerepét, egyéni reakcióit hangsúlyozza a műalkotással való találkozás során, így az olvasói válaszok nagymértékű széttartását jósolja.

Az esztétikai élmény transzformatív pillanatai

A művészetkritikában közvetlenül tárgykapcsolatelméleti fogalmakat használó elméletek (ld. Rudnytsky, 1993) szintén a primér identitás, a korai anyagyerek kapcsolat mintázatát feltételezik az esztétikai élmény mint későbbi tárgykapcsolat létrejöttének és hatásának háttérében, azonban ennek fennmaradását a valóság és fantázia határán álló szimbólumalkotási képesség közvetítő mechanizmusához kötik. A fejlődés folyamán a 4. és 12. hónap közti átmeneti fázis termékeként kialakuló szimbólumképzés legfőbb funkciója a csecsemő életében az elsődleges gondozóhoz fűződő kapcsolatból származó szorongásainak kezelése, a nem-elérhető anya fantáziabeli helyettesítése, és tapasztalattöredékeinek integrációja (Klein, 1999).

A művészeti alkotások befogadásakor tehát ez az elmélet a konkrét szimbólumok helyett a szimbólumformálás mechanizmusainak azonosítására helyezi a hangsúlyt, melyek felnőttkorban a tárgykapcsolatok zavaraira visszavezethető pszichiátriai problémákban is diagnosztikus értékkel bírhatnak (Ogden, 1985).

Elméleti síkon ezt a hangsúlyváltást fejezi ki Christopher Bollas kritikája Holland identitástéma fogalmával szemben: a befogadó esztétikai élményét nem a mű tartalmára adott válaszában kell keresnünk, hanem annak élvezetében, ahogyan a szöveg poétikája (az esztétikai keret) átalakítja és „tartalmazza” témáját, mondanivalóját. Az esztétikai élmény ugyanis szerinte „egy varázslatos pillanat, amelyben az én és a másik egyensúlyban záródik össze, az idő térré kristályosodik megteremtve az én és a másik (szöveg, zenei kompozíció, festmény) találkozásának helyét (...) a személynek azt a teremtő illúziót nyújtja, hogy összeillik a tárggyal, amely egy egzisztenciális emléket hív elő.” (1993, 40. o.) Ennek az átélésnek a korai tapasztalatok megidézésén kívül egy további fontos funkciója is van: annak a korrektív élménynek a lehetősége, hogy az én tartalma a környezet által formálódik és transzformálódik, a művészi alkotás az „egy irodalmi mű által tartva lenni” kísérteties örömét nyújtja.

Ebben a gondolatmenetben már megjelennek a műalkotások terápiás hatásának egyes mozzanatait tárgykapcsolatelméleti fogalmakkal leírva, vagyis az értelmezés mint az értelmező identitásának lenyomata helyett azt a kérdést veti fel, hogy lehet-e korrektív funkciója az esztétikai élménynek a szelf formálásában, a személyiség integrációjának elősegítésében? Mindazonáltal Bollas elmélete egy fontos megszorítást is tartalmaz: az esztétikai élmény átalakító pillanatait a KOGNITÍV KOHERENCIÁN KÍVÜLinek gondolja, mely így – Maslow (1968/2003) csúcselmény fogalmához hasonlóan – egy nagyon specifikus élményegyüttes megjelenésére szűkíti a műalkotások transzformatív hatását. Emellett az esztétikai élmény személyiségbe integrálódását az emocionális folyamatok közvetítésére utalja.

A személyes folytonosság esztétikai eredete

A tárgykapcsolat-elmülethez hasonlóan Stern művészetkonceptiója is fejlődés-
lélektani elméletébe ágyazva jelenik meg: a csecsemő- és kisgyermekkorban aktiválódó, alakuló önérzékelési képességekhez kapcsolódóan. A környezeti ingerek perceptuális, érzelmi, társas feldolgozása során az élmények megmunkálásának olyan minőségileg különböző módjai alakulnak ki, melyek egy egyedülálló szubjektív szerveződést létrehozva teremtik meg önmagunkkal és a világgal való kapcsolatunk lehetőségeit. Az irodalmi műalkotás komplexitása miatt az önérzékelés valamennyi módozata szerephez juthat az esztétikai élményben, jelen tanulmányban azonban csak a legkorábbi, bontakozó önérzékelés és a verbális szelf tartományának szerepét tárgyalom. „Az irodalom egyszerre közvetít szavakat és valami szavakon túlit: ritmust, metrikát, intenzitást; a hangok nyújtotta elementáris öröm hívja elő a csecsemő gügyögését és az anya harmonikus válaszát (...) Az érzéki hang-struktúra jelen-

ti az összekötő fonalat a vers szimbolikus regiszteréhez, melyben a nyelv vitalitása és pontossága, minden egyes szó súlya – a ráismerés elementáris élményét hordozva – átvezeti a [befogadó] egyedi elméjét a létezés és egyetemesség világába. Ritmicitás és specifikusság (...) minden humán interakció alapvető elve, ilyenformán a magját képezi a költészet egyetemes nyelvének és gyógyító hatásának is.” (Goldner, 2005, 110. o.)

A műre való ráhangolódás élményének legmélyebb rétege a ritmus és az intenzitás észlelése, mely időben a csecsemő első élményfeldolgozási módjához, a bontakozó önérzékeléshez kötődik. „Az alakuló szerveződés e globális, mélyen személyes világa az emberi szubjektivitás alapvető tartománya, és mindvégig az is marad.... S nem utolsó sorban, ez az élmények végső tárháza, ahonnan alkotó ötleteket meríthetünk. Minden tanulás és minden teremtő cselekedet a bontakozó viszonyulás tartományában fogan meg. Egyedül ez a tartomány áll kapcsolatban annak a szerveződésnek az életre keltével, amely az alkotás és tanulás szíve-lelke.” (Stern, 1984, 77-78. o.)

Stern nem tér ki a befogadói élmény eredetére, azonban a modern irodalom-elmélet nyomán bátran tekinthetjük a befogadást kreatív újra-alkotásnak, melyből az önreflexió segítségével – a műalkotás értelmezésének értelmezése – a tanulás mozzanatai sem hiányoznak. A ritmus, erőteljesség, intenzitás élményminőségei az élet első két hónapjában viszont expliciten az emberekkel való találkozásokból eredő vitalitási affektusok részeként jelennek meg elméletében, melyek később minden egyes viselkedésben tetten érhetőek (vö. Holland identitástéma fogalma). Ez kínál magyarázatot a műbefogadás eltérő, személyes jellegzetességeire azáltal, hogy a befogadó észleletből érzelmeket generáló átalakításait a spontán társas viselkedésben szerzett élmények egyediségéhez köti.

Az irodalom specifikus közvetítő közege a nyelv, melynek szerepét a művészetben Stern a legkésőbb megjelenő verbális szelfnél tárgyalja. A társas együttlét élményének és az összehangolásnak új személyes perspektívája jelenik meg ebben az időszakban, ami szimbólumok használatához kötődik. Ez egyfelől a létrehozott és megosztott jelentések körét kvázi-végteleenné teszi, másrésztől azonban az előző önérzékelés módozatok élményeit csak töredékesen tudja képviselni, így hasadás jön létre a szelf-élményben. Stern szerint ezt a szakadékot a költészet, illetve a pszichoanalízis elbeszélő művészetere képes áthidalni a pre-verbális élmények nyelvbe való átültetésével – speciális szóhasználat és retorikai alakzatok használata révén. A szavakkal való játék ugyanis rámutathat a mögöttük rejlő amodális élményvilág összetettségére. Az irodalom ebben az értelmezésben tehát egyfajta közvetítő szerephez jut az életünk során szerzett élmények integrálásával, az egyéni létezés folytonosságának felidézésével. Ezt a funkciót emeli ki Jauss is az irodalom mint közvetítő közeg jellemzésénél: „Az irodalomnak adatott meg a lehetőség,

hogy a nyelv mint világ, illetve a nyelv nélküli világ ellentétét...- a nem írott világ írásbeli fölfedezése révén – áthidalja. Az irodalom ezt ma teheti meg először, amikor a fikcionalitást már nem mimetikus, hanem konstruktív képességnek tekintjük.” (Jauss, 1997, 243. o.).

A bemutatott pszichoanalitikus befogadáselméletek nyomán az a feltevés fogalmazható meg, hogy a komplex esztétikai élmény, – mely a megértést és az élvezetet egyaránt magában foglalja – átélésének módja a korai kapcsolati tapasztalatok mentén formálódik. Kérdés, hogy a versolvasatokban az értelmező szelf bizonyos jellemzői érhetőek tetten, vagy egy formailag szigorú keretet nyújtó műalkotás képes az esztétikai élmény során az egyébként inkoherens szelf „tartalmazására”, alakítására? Vizsgálatainkban ezeknek a kérdéseknek az empirikus ellenőrzését végeztük el.

Módszer és eredmények

József Attila Füst c. versének értelmezései

Tényi Tamás és Bókay Antal vezetésével 2004-ben a PTE ÁOK Pszichiátriai és Pszichoterápiás Klinikáján József Attila *Füst* című versének pszichiátriai problémával élő személyek által adott olvasatait vizsgáltuk. A kétszemélyes interjúhelyzetben 6 személy (4 nő, 2 férfi) vett részt, közülük hárman kórházi osztályon bennfekvő pszichotikus, illetve affektív zavarban szenvedtek, hárman pedig ugyan az interjú alatt kórházi kezelés alatt nem álltak, azonban krónikus pszichiátriai problémával élnek.

A szó szerint rögzített befogadási jegyzőkönyvek elemzésével „olyan recepciós pozíciókat kerestünk, amelyekben valamilyen irányban felszakad, átlát-szik a szövegértés, szövegolvasás normál eseteinek grammatikai rendje, rendszerező, de ugyanakkor elfedő hálója, és láthatóvá válik a jelentéskonstrukció szubjektív-retorikai létmódja.” (Papp, Bókay, Tényi, 2005)

A választott célcsoportban a pszichiátriai anamnézisek és terápiás tapasztalatok szerint jelen voltak a tárgykapcsolatok korai sérülései és felnőttkori zavarai, egy esetben akut pszichotikus állapot jelezte a szelf szélsőséges inkoherenciáját.

Kvalitatív elemzésünkben N. N. Holland (1975) nyomán „mini-esettanulmányokat” alkottunk a befogadók értelmezéseit és a pszichiátriai anamnéziseket „egymásra olvasva” (részletesen lásd Papp, 2005; Papp, 2006). A verssel mint tárggyal való kapcsolatba kerülés, a fantázia és valóság világában való eligazodás sajátos mintázata is kirajzolódott a személyes olvasatok háttérében, melyet Ogdennek a szimbolizációs funkció pszichopatológiájára kidolgozott tipológiája (1985/2004) mentén értelmeztünk. Ez megerősítette azt a feltételezést, hogy a kapcsolódni tudás képessége kiterjed érzelmekkel felruházott, élet-

telen tárgyakra, adott esetben az emberi lét eredetét (Bókay, 2004), illetve a személyes identitásformálás útját bemutató vers befogadására is.

Azt a kérdést, hogy a szelf megformáltságának módja jelenik-e meg az értelmezői szövegek formai jellemzőiben, vagy a fragmentált szelfnek legalább időlegesen keretet nyújt a műalkotás poétikája, az interpretációk integráltságának, vagy általam ennek szinonímájaként kezelt koherenciájának megállapításával vizsgáltuk Trabasso és van den Broek (1989) oksági kapcsolatokra kidolgozott tipológiája szerint.

Az első feltételezést a befogadók válaszaiban a pszichiátriai diagnózisnak megfelelő szöveg- és énkohézió mértéke támasztotta volna alá: ez az akut pszichózist átélő személy kohéziójának legalacsonyabb fokát jelenti, majd a több-kevesebb sorrendjében elhelyezve következett volna az akut mániás pszichózis állapota, a depresszió és az egyszeri pszichotikus epizódot átélt személy integráltságának mértéke. A kapott eredmények nem mutatják a pszichopatológiai elméletek (Klein, 1999) által feltételezett „szelf-integráltsági sorrendet” a versértelmezések kohéziójában, és nem rajzolnak ki a vers hatására utaló mintázatot sem.

Mivel az eredmények kvantitatív elemzéssel nem értelmezhetőek, 2009-ben egy nagyobb szabású filmes befogadásvizsgálat keretében szintén megkíséreltünk választ kapni a fenti kérdésekre.

Filmes és irodalmi befogadás komplex vizsgálata

2009-ben az ELTE Filmtudományi Tanszékén Kovács András Bálinttal közösen végzett vizsgálatunkban arra a kérdésre kerestük a választ, hogy a műalkotásról létrehozott koherens reprezentációt milyen mértékben határozza meg a mű narratív struktúrája, illetve a befogadó személyiség- és kognitív jellemzői? 19 szabad bölcsész hallgató nézte meg *A múlt nélküli ember* (Kaurismaki, 2002) című filmet, mely szintén az identitás megformálásának kérdését járja körül. A filmnézés közben ún. „online kommentárokat” kértünk tőlük a jelentésalkotás folyamatainak azonosítására: minden a film cselekményével kapcsolatos kérdést, következtetést, gondolatot egy diktafonra kellett rögzíteniük. Miután megnézték a filmet, arra kértük őket, hogy írják le a film történetét. Végül egy következő alkalommal narratív élettörténeti interjút vettünk fel velük (László, Ehmann, 2004), valamint a koherenciához, oksághoz kapcsolódó, illetve a kötődést mérő személyiség- és kognitív tesztekkel töltötték ki (Big Five Kérdőív, Caprara, Barbaranelli, Borgogni, 1993 magyarul Rózsa, Kő, Oláh, 2005; Kontrollhely Kérdőív, Rotter, 1966; Koherenciaérzék Kérdőív, Antonovsky, 1987; Közvetlen Partnerkapcsolatok Élményei Kérdőív, ECR-R, Fraley, Waller, Brennan, 2000, magyarul Nagy,

2005; Munkamemória tesztek: Számterjedelem teszt, Jacobs, 1887; Corsi Kocka Teszt, Lezak, 1995; Hallási mondatterjedelem teszt, Daneman, Blennerhassett, 1984, magyarul Racsmány, Lukács, Németh, Pléh, 2005; Janacsek, Tánczos, Mészáros, Németh, 2009).

Véleményünk szerint a különböző műalkotások személyes interpretációinak, a befogadók élettörténeti epizódjainak valamint személyiségteszteknek az együttes alkalmazásával és értelmezésével közelebb juthatunk ahhoz, hogy az eltérő olvasatok, recepciós pozíciók mögött a jelentéskonstrukció pszichológiai tényezői kirajzolódjanak – a történelmi hagyományokat, konvenciókat, kulturális és társadalmi sajátosságokat hangsúlyozó recepcióesztétikai, befogadásszociológiai megközelítések kiegészítéseként.

A pszichoanalitikus befogadástelméletek által a befogadói válaszok háttérben feltételezett korai kapcsolati mintázatokat a Közvetlen Partnerkapcsolatok Élményei Kérdőívvel (Nagy, 2005) mértük. A kötődés hatását a befogadók filmnézés közbeni kommentárjaiban előforduló oksági következtetések gyakoriságára a mintaátlagtól való egyéni eltérés mentén lineáris regresszióval teszteltük. Az eredmények szerint a Közvetlen Partnerkapcsolatok Élményei Kérdőív Kapcsolati szorongás skálája negatív irányú szignifikáns összefüggést mutatott a kauzális kapcsolatok számával ($t = -2,067$; $df = 18$; $p = 0,054$). Ez a korai kötődésnek és érzelemszabályozási képességnek az oksági megértésben játszott szerepére irányítja rá a figyelmet.

Azt a kérdést, hogy a befogadás során az értelmezésben az olvasó/néző személyiségjellemzői rajzolódnak ki, vagy speciális műválasztással létrejöhet korrektív élmény, József Attila *Füst* c. versének az élettörténeti interjú menetébe illesztésével kívántuk megválaszolni. A vizsgálati személyektől három élettörténeti epizód elmondását kértük, majd József Attila *Füst* c. versét kellett értelmeznüik, ami után újabb három történet felidézése következett. Mindegyik szövegben kódoltuk a személyiség integráltságának mutatójaként kezelt oksági kapcsolatokat, és kapcsolt mintás t-próbával hasonlítottuk össze a kauzális kapcsolatok átlagát az egyes személyek élettörténeti epizódjaiban a vers értelmezése előtt és után. Az eredmények nem támasztják alá azt a feltételezést, hogy a műalkotásnak integratív hatása van a befogadóra ($t = 0,503$; $df = 18$; $p = 0,621$; ns), melyet a vers utáni magasabb kauzális kapcsolati átlag mutatott volna.

Megvitatás

A koherencia, integráltság fogalmának az esztétikai élmény vizsgálatába történő beemelése azt a célt szolgálta, hogy empirikus ellenőrzés tárgyává tegyem a pszichoanalitikus befogadástelméletek egymásnak ellentmondó állításait: a személyes olvasatban a befogadó identitásának lenyomata jelenik meg,

vagy az esztétikai élmény korrekatív funkciót tölthet be a befogadó integritásának növelése által.

A bemutatott vizsgálatok megerősítették azt a feltevést, hogy a korai kapcsolati tapasztalatok szerepet játszanak az esztétikai élmény átélési képességében; abban a módban, ahogyan a műalkotáshoz mint tárgyhoz kapcsolódni tudunk. A műalkotás személyiségre gyakorolt integratív hatásának elmaradása azt valószínűsíti, hogy az irodalom – kivételes, katartikus élményektől eltekintve – nem a személyes értelmezés által hat; szükség van az értelmezés értelmezésére is, vagyis annak tudatosítására, hogy a műalkotásra adott egyéni válasz hogyan függ össze a befogadó élettörténetével, korai tapasztalataival, személyiségjellemzőivel. A művészetterápiás csoportban megjelenő átélés transzformatív hatásának minden bizonnyal a csoportfolyamatok ágyaznak meg, illetve az értelmezések különbségeire, egyediségére való reflexió azonnali lehetősége.

IRODALOM

- ANTONOVSKY, AARON (1987): *Unraveling The Mistery of Health*. Jossey-Bass, San Francisco.
- BOLLAS, CHRISTOPHER (1993): The Aesthetic Moment and the Search for Transformation. In: Peter L. Rudnytsky (ed.): *Transitional Objects and Potential Spaces: Literary Uses of D. W. Winnicott*. Columbia Univ. Press, New York, 1993, 40-50.
- BÓKAY ANTAL (2004): *József Attila poétikái*. Gondolat, Budapest.
- COEN, STANLEY (1994): *Between Author and Reader: A Psychoanalytic Approach to Writing and Reading*. Columbia Univ. Press, New York.
- FONAGY, PETER – TARGET, MARY (2005): *Pszichoanalitikus elméletek a fejlődési pszichopatológia tükrében*. Gondolat, Budapest.
- FREUD, SIGMUND (1914): Michelangelo Mózese. In: Erős Ferenc, Argejő Éva (szerk.): *Művészeti írások*. Sigmund Freud Művei IX., Filum Kiadó, Budapest, 207-241.
- GOLDNER, VIRGINIA (2005): The Poem as a Transformational Third. *Psychoanalytic Dialogues*, (15) 2005 1: 105-117.
- HOLLAND, NORMAN N. (1976/1998): A pszichoanalízis három fázisa. In: Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Budapest, 331-343.
- HOLLAND, NORMAN N. (1996): Egység identitás szöveg én. In: Kiss Attila Attila, Kovács Sándor, Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.*, Ictus, Szeged, 283-304.
- JANACSEK KAROLINA, TÁNCZOS TÍMEA, MÉSZÁROS TÜNDE, NÉMETH DEZSŐ (2009): A Munkamemória új magyar nyelvű neuropszichológiai mérőeljárása: a Hallási Mondatterjedelem Teszt (HMT). *Magyar Pszichológiai Szemle*, (64) 2009, 2: 385-406.
- JAUSS, HANS ROBERT (1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris, Budapest.

- KANN, DAVID J. (1984): Reading One's Self and Others: Holland's Approach to Interpretive Behavior. In: Joseph Natoli (ed.): *Psychological Perspectives on Literature: Freudian Dissidents and Non-Freudians. A Casebook*. Archon, Hamden, 120-134.
- KLEIN, MELANIE (1999): *A szó előtti tartomány*. Akadémiai, Budapest.
- LÁSZLÓ JÁNOS, EHMANN BEA (2004): A narratív pszichológiai tartalomelemzés új eljárása: A LAS Verticum. In: Erős Ferenc (szerk.): *Magyar Pszichológiai Szemle Könyvtár: Az elbeszélés az élmények kulturális és klinikai elemzésében*. Akadémiai, Budapest, 75-87.
- LEZAK, MURIEL D. (1995): *Neuropsychological assessment*. Oxford University Press, Oxford.
- MASLOW, ABRAHAM (1968): A lét megismerése a csúcserőlményekben. In: uő. *A lét pszichológiája felé*. Ursus Libris, 2003, 145-181.
- NAGY LÁSZLÓ (2005): A felnőtt kötődés mérésének új lehetősége: a közvetlen kapcsolatok élményei kérdőív. *Pszichológia*, (25) 2005, 3: 223-245.
- OGDEN, THOMAS (1985/2004): A potenciális tér. In: Péley Bernadett (szerk.): *A kapcsolatban bontakozó lélek*. Új Mandátum, Budapest, 237-254.
- PAPP ORSOLYA (2005): A befogadási tér változásai József Attila *Füst* című versének értelmezése során. *Thalassa*, (16) 2005, 2-3: 81-106.
- PAPP ORSOLYA, BÓKAY ANTAL, TÉNYI TAMÁS (2005): A vers mint identitásmodell (József Attila újratereztető befogadása). Konferenciaelőadás: „*tani-tani*”: *József Attila-olvasatok az irodalomórán*. Szekszárd.
- PAPP ORSOLYA (2006): Az irodalmi mű mint átmeneti tárgy. *Lélekelemzés*, (1) 2006, 1: 30-37.
- PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA (2009): Szelf-olvasatok: az irodalmi élmény a pszichoanalízis és a narratív pszichológia határán. *Lélekelemzés: A Magyar Pszichoanalitikus Egyesület Szakmai Folyóirata*, (III), 2009, 1-2: 157-166.
- PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA, KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT (2010): Az esztétikai élmény a pszichoanalízis és a narratív elméletek határán. In: Vass Zoltán, Tekler Vilmos (szerk.): *I. Országos Alkalmazott Pszichológiai PhD Konferencia*. Papirusz Book Kiadó, 86-89.
- RACSMÁNY MIHÁLY, LUKÁCS ÁGNES, NÉMETH DEZSŐ, PLÉH CSABA (2005): A verbális munkamemória magyar nyelvű vizsgálóeljárásai. *Magyar Pszichológiai Szemle*, (LX) 2005, 4: 479-505.
- RÓZSA SÁNDOR, KŐ NATASA, OLÁH ATTILA (2005): Rekonstruálható-e a Big Five a hazai mintán? *Pszichológia*, 2005, 1: 57-76.
- ROTTER, JULIAN B. (1966): Generalized expectancies for internal versus external control of reinforcement. *Psychological Monographs*, (80) 1966, 1: 1-28.
- STERN, DANIEL (1985): *A csecsemő személyközi világa*. Animula, Budapest.
- TRABASSO, TOM, VAN DEN BROEK, PAUL, SUH, SO YOUNG (1989): Logical Necessity and Transitivity of Causal Relations in Stories. *Discourse Processes*, (12) 1989, 1-25.

***A vendég mint idegen, az idegen mint vendég:
drámai esetek****

P. Müller Péter

„[A] föld az enyém, ti meg csak jövevények és vendégek vagytok számomra.”

(Mózes: Levitikák 25, 23)¹

A magyar nyelvben a *vendég* és az *idegen* etimológiailag szorosan összetartozik, amit – egyebek mellett – jól mutat az a szóhasználat is, amely egyszerre beszél vendéglátásról és idegenforgalomról. E két szó egyazon kifejezés kétfajta alakváltozataként is értelmezhető. Ennek jegyében a vendég egyúttal mindig idegen, ám az idegent egyúttal megilleti a vendéggel szembeni magatartás. Az angol nyelvben a *host* (házigazda, vendéglátó) és a *guest* (vendég) szavak tartoznak egybe, ugyanabból az etimológiai töből erednek (Miller, 2005, 19.; magyarul 1987, 103.).² Eszerint a vendéglátó (házigazda) egyúttal vendég is, a vendég pedig vendéglátó (házigazda) is egyben. Épp ilyen szorosan kötődik egymáshoz a *hospitality* (vendégszeretet) és a *hostility* (ellenségeskedés) szó is, és e kettő kapcsolatának hangsúlyozása nyomán alkotja meg Jacques Derrida az *hospitalité* kifejezést, amelyet korábban magyarra vendégszeretetgyűlölet-ként fordítottak (Derrida, 1997), de amelyet magyaríthatunk így is: vendégszeret(ten)et.

* Miként Bókay Antal, én is a Pécsi Tanárképző Főiskola magyar-angol szakán végeztem. Ebben az 1976-80 közötti időszakban Antal a tanárom volt, szakkollégiumot szervezett, konferenciákra, könyvtárakba vitt bennünket, mintát és ösztönzést adott a tudományos munkához. Bízgatására és témavezetésével írtam első diákköri dolgozatomat, a végzést követően ő segített abban, hogy a főiskola gyakorló általános iskolájában kaptam állást. Ebben az időszakban mind szakmai érdeklődésemre, mind pályafutásomra jelentős hatást gyakorolt. Aztán 1982-ben bekerültem a tanszékre, ahol azóta is kollégák (immár a két legrégebb óta ott lévők) vagyunk. Az említett OTDK dolgozatom a kétféle *Tótékről* szólt (Müller, 1980). A jelen írásban röviden újra érintem ezt az Örkeny-darabot, kicsit ezzel is visszaidézve azt az időszakot. Baráti szeretettel köszöntöm Antalt 60. születésnapján!

¹ A Bibliának erről a szöveghelyéről, jelentésvonatkozásairól és ennek magyar fordításairól írt tüzetes tanulmányt Dávidházi Péter, „Jövevények és zsellérek”: egy bibliai fogalom pár nyomában (2006) címmel.

² Miller írásának címét Bényei Tamás egyik tanulmányában úgy említi, hogy *A kritikus mint házigazda / ellenség / élősködő* (Bényei, 1995), amivel a *host* többes jelentését is hangsúlyozza, de a jelen írásban a Miller tanulmány publikált magyar fordítására hagyatkozom (1987).

Ebben a kreált szóban a vendég iránti ambivalencia, a feloldhatatlan kettősség, az elfogadás és elutasítás közötti állandó oszcilláció fejeződik ki, ami az alábbiakban érintendő európai drámapéldákat is meghatározza.

A drámatörténetben a színdarabok gyakori dramaturgiai szervező elve az ismerősként megjelenő vendég vagy az (elvonat alakként felbukkanó) idegen, akinek jötte vagy jelenléte teremti meg a drámai szituációt, tartja fenn és növeli a – gyakran robbanásig fokozódó – feszültséget. A vendég/idegen mindig egy másik világot hoz magával, ő „a” másik, aki eltérő értékrendet, kultúrát, szokásokat, magatartást képvisel azzal a közeggel szemben, amelybe érkezik. Két világ ütközik össze, a befogadó/kitaszító honos (otthoni, családi, kisvárosi, honi), és az ebbe belépő hon-talan (jövevény/jöttment, vendég/idegen, megszálló/felszabadító) világa.

Van, amikor a vendég felforgatja a házigazdák életét, s a történet végén börtönbe jut, vagy felnégyelik (Molière Tartuffe-je Orgon házának vendége, Örkény István Varró őrnagya a Tót családé). Van, amikor a vendég bosszút állni érkezik, vagy ellenkezőleg, köszönetet szeretne mondani (az Öreg hölgy saját elhatározásából látogat Gullenbe Dürrenmattnál; miként az '56-os disszidens Vendég is az öreg kommunistához Spiró György *Kvartett* című drámájában).

Van, amikor egy szélhámost vendéggé avatnak, mint Hlesztakovot *A revizor*-ban, s van, amikor a vendég azért jön, hogy elárulja (a hatóságoknál besúgja) a vendéglátóját, mint Socino teszi Dávid Ferenczel Páskándi Géza *Vendégség* című drámájában. Arra is akad példa, amikor a jövevény ártatlan szállóvendég, akit a pénzéért megölnék, mint Jannal teszi Az Anya és Martha (azaz saját anyja és nővére) Albert Camus *Felreértés* című darabjában; vagy amikor a panzió szinte már családtagnak tekintett vendégét ismeretlenek elhurcolják, mint Stanley-vel teszi ezt McCann és Goldberg Harold Pinter *A születésnap* című drámájában. Molière, Örkény, Dürrenmatt, Spiró, Gogol, Páskándi, Camus és Pinter említett drámái csupán néhány példát és változatot villantanak fel a drámatörténet több száz művéből, amelyben a vendég/idegen saját drámája a legváltozatosabb formában mutatja meg a vendégszeret(ten)et érzelmileg és kulturálisan telített heterogén tapasztalatát. Az alábbiakban nem térek ki valamennyi imént említett példa részletesebb bemutatására.

Molière *Tartuffe*-jében a vendég nemcsak megszáll vendéglátóinál, hanem egyúttal megszállja a házigazdák életét, és rájuk kényszeríti a maga valós (vagy színlelt) értékrendjét. Az Orgon házánál vendégeskedő Tartuffe a molière-i deus ex machina dramaturgiai fordulata révén, a történet végén börtönbe jut. De a darab eredeti – betiltott – változata „Tartuffe diadalával végződött, aki egyszerűen kitérta fészkeből a hiszékeny Orgont és gyermekeit” (Molière, 2002, 737.).³

³ Lackfi János jegyzete.

Épp így forgatja fel a Tót család értékrendjét a hozzájuk a frontról vendégségbe érkező Varró őrnagy, aki a háborúban folytatott életvitelét honosítja meg a családban, és akit a házigazda végül a megaláztatásának jelképévé váló margóvágóval felnegyel. Ezek a vendégek a mű zárlatáig fokozatosan gyarmatosítják, megszállják és felforgatják a vendéglátók életét, manipulatív eszközökkel rávéve a házigazdákat arra, hogy önként adják fel elveiket és életvitelüket. Van, amikor ez a folyamat önkéntes, mint Orgon esetében, aki szerelemmel csüng Tartuffe lényén és hirdetett eszméin, és akinek mindenét (beleértve vagyonát, leányát stb.) odaadná. Más esetben ez a behódolás kényszerűségből vállalt, valamilyen vélt (vagy valós) cél érdekében, mint a Tót család esetében, akik az őrnagy berendezkedését azzal a tudattal tűrik, hogy ezzel a fronton szolgáló fiukat hozzák majd kedvezőbb helyzetbe (aki azonban már halott).

Orgon és Tót kész mindenét odaadni a vendégnek. Magatartásuk olyan, ahogyan azt a vendég és idegen kérdésének szentelt előadássorozatának *A vendégszeretetről* című ötödik szemináriumán Jacques Derrida lefesti: „A házigazdája 'izgatottan várakozik háza küszöbén' az idegenre, akit felszabadítónak fog látni, mikor az felbukkan a horizonton. (...) a gazda majd sietve felkiált: 'lépj be gyorsan, mert félek a boldogságomtól'. (...) Az idegen, aki itt a várva várt vendég, nemcsak olyan valaki, akinek azt mondjuk jöjj, vagy lépj be, lépj be késlekedés nélkül, pihenj meg otthonunkban késlekedés nélkül, siess és gyere be, 'kerülj beljebb', 'gyere belém', ne csak felém, hanem belém: szállj meg engem, foglalj helyet bennem, ami egyúttal azt is jelenti, hogy foglald el a helyemet, ne elégedj meg azzal, hogy csak találkozol velem vagy belépsz az otthonomba. Különös logika, de megvilágító számunkra: egy türelmetlen gazda, aki a vendégét mint megszabadítót, mint felszabadítót várja. Olyan ez, mintha az idegennél, az ismeretlennél lennének a kulcsok” (Derrida, 2000, 121-123.).

És valóban, a kulcs a szó szoros és átvitt értelmében is a vendéghez kerül: Tartuffe és az Őrnagy nemcsak megszállnak a háznál, de meg is szállják azt. (Szinte) mindent megkapnak, ami korábban a házigazdáé volt. A dramaturgia megkívánja, hogy a megszállás fokozatosan bekövetkező, és ne egyetlen pillanat alatt lezajló legyen, de a végeredmény ugyanaz. Orgon nem törődik azzal, hogy lánya, Mariane Valér szerelme és jegyese, Tartuffe-öt jelöli ki lánya férjének. Amikor fia, Damis feltárja az apjának, hogy a vendég a házigazda nejét, Elmírárt el akarta csábítani, Orgon nem a vendéggel szemben lép fel, hanem a saját fiát tagadja ki. Ezt követően pedig kijelenti Tartuffe-nek, hogy „Ön lesz örökösöm, de az egyedüli” (Molière, 2002, 628.), azaz minden vagyonát a vendégre ruházza. A *Tóték*ban a családfő, a házigazda ugyan nem oly módon ad át mindent a vendégnek, mint Orgon, de a vendégnek való kényszerű behódolásában ugyanaz az extrém teljesség mutatkozik meg, mint Molière-nél. Tótnak nincs szövet-sége abban, hogy feltartóztassa a vendég uralmát, felesége és lánya is az

Órnagy támogatóiként, segítőként lépnek fel. Együtt igyekeznek meggyőzni a (korábbi) családfőt abban, hogy változtassa meg a testét (testsémáját), azaz rogyassa be a térdét (hogy alacsonyabbnak tűnjön), hogy tegyen a szájába elem-lámpát (hogy ne tudjon ásítani), hogy töltsen ébren az éjszakát és alvással a nap-palt (ami a tökéletes ellentéte Tót korábbi életritmusának).

Tartuffe és az Órnagy más értékrendet, más életvitelt, más fennhatóságot vezetnek be, és a (házi)gazda (*host*) a vendég túszává (*hostage*) lesz. Derrida szerint „így tehát valójában a gazda, a meghívó, a vendégül látó (inviting host) az, aki tüsszá (*hostage*) válik – aki mindig is volt. És a vendég, a meghívott tús lesz aki, aki meghívja azt, aki meghívta: ő lesz a ház gazdája. A vendég lesz a házigazda gazdája. Ezek a helyettesítések mindenkét mindenki másnak a túsává tesznek. Ilyenek a vendégszeretet (hospitality) törvényei” (Derrida, 2000, 125.).

Molière és Örkény említett drámáiban – mint láttuk – a vendég igyekszik a vendéglátójánál berendezkedni, saját értékrendjét, életvitelét meghonosítani. De vannak olyan vendégek is, akiket nem ez vezérel, akik tartózkodásukat eleve ideiglenesnek szánják, és egy meghatározó (és meghatározott) gesztus végrehajtását tekintik céljuknak. Van eset, amikor a vendég bosszút állni érkezik, mint a szülővárosába visszalátogató milliárdosnő, Clair, aki a güllenieket arra veszi rá a pénzével, hogy az őt egykor teherbejuttató, magára hagyó, ellene valló szerelmét, Ill-t megöljék (beteljesítvén a bosszú hosszú folyamatát, amelynek során apasági perének valamennyi egykori résztvevőjén megtorolja ifjúkori traumáját). Ennek a helyzetnek az ellentéte, a köszönetmondás szándéka és gesztusa hozza Spiró György *Kvartettjében* az '56-os disszidens (amerikás) Vendéget az öreg kommunista lakótelepi otthonába, ahol a Vendég próbálja pénzzel (bankkártyával, autóval), Amerikába szóló meghívással meghálálni, hogy az Öreg a forradalom után, '57 januárjában figyelmeztette, hogy szerepel egy listán, s ezzel a figyelmeztetéssel megmentette az életét. Ám az Öreg ezt (le)tagadja, és a Vendég dolgavégezetlenül, csalódottan és frusztráltan távozik. Távozása után minden marad a régiben, ittléte, vendégsége a dráma világán belül nem hagy nyomot a (házi)gazdában.

Azt is mondhatjuk, hogy noha Dürrenmatt és Spiró „idegene” is beavatkozik a (házi)gazda világába, de mégsem válnak – a *Tartuffe* és a *Tóték* értelmében – vendéggé: nem rendezkednek be, nem áll szándékukban maradni. Egyetlen gesztust hajtanak (hajtanának) végre, s csupán erre korlátozódik a jövetelük. Bár mindketten pénzt hoznak (kínálnak), céljuk nem egy másfajta értékrend érvényesítése vagy kialakítása, hanem csupán egy egyszeri aktus végrehajtása. Clairnek ez sikerül (Ill-t a gülleniek megölik), a *Kvartett* Vendégének viszont nem. Az ajándékkal érkező vendég nem lel be- és elfogadásra, idegenként üzetik ki a panellakás mikrokozmoszából.

Az eddig érintett drámapéldákban azt látjuk, hogy a házban nem annak gazdája, nem a vendéglátó, hanem annak vendége parancsol (Tartuffe, az

Órnagy, az Öreg hölgy). Ha intézményes és formális értelemben nem is, de egyes drámákban a vendég több hatalommal rendelkezik, mint a vendéglátó. Ebből azonban nem az következik, hogy ezek a drámák az idegennel szembeni előítéleteket és sztereotípiákat táplálják, mintegy fenyegető lényként állítva elének ezeket a hívott vagy hívatlan vendégeket. Ezek a drámák inkább arra figyelmeztetnek, hogy a fennálló (ott)honi értékrend milyen sérülékeny, törekeny, s hogy egy külső erő (adott esetben egy vendég) mekkora szubverzív erővel rendelkezik, milyen könnyen felforgathat egy kisvilágot, különösen, ha az belülről is megosztott.

Ha ezek a példák a vendég fenyegető jelenlétét mutatják, akivel szemben az óvatosságot és védekezést (volna) tanácsos az adott közösségnek tanúsítania, akkor ennek a vendég/idegen képnek az ellentétét láthatjuk Gogol *A revizor* című drámájában. Ez a darab a vendéglátókat, az orosz kisváros lakosait sokkal ellenszenvesebbnek mutatja, mint a helyzetét felismerő és azt kihasználó pétervári tisztviselő Hlesztakovot, akit azonban szintén nem valami jó fényben tüntet fel Gogol, s akiről a szereplők jellemzése során azt írja, hogy „meglehetősen műveletlen (...), afféle széltoló hírében áll” (Gogol, 1984, 9.). Hlesztakov hasonlóképpen szállja meg a város világát, mint néhány korábban említett dráma hőse, neki is maradéktalanul alávetik magukat a közösség tagjai, minden fontosabb szereplő részt vesz a vendég megvesztegetésében (készpénzzel), és ebbe a folyamatba illeszkedik az is, hogy a polgármester hozzá adná a lányát a vélt revizorhoz. Gogol azonban itt nem az idegen erejét, behatolásának lépéseit festi le, Hlesztakov csupán elfogadja az alkalmat, él a lehetőséggel, de a hangsúly a közösség szervilizmusának, önkéntes behódolásának bemutatásán van. *A revizor* a vendégszeretetnek azt a fajtáját példázza, amikor a vendégtől való rettegés készíti a vendéglátókat arra, hogy a vendég kedvére tegyenek. Nem valamiféle önzetlen, érdek nélküli erkölcsi elv, hanem a vendégben megtestesülő hatalomtól való infantilis félsz nyomán viselkednek vendéglátóként, sőt, viszik túlzásba vendéglátói szerepüket Gogol figurái, akik ily módon ugyancsak vendéglátóként a vendég túszaivá válnak. A darab hatásmechanizmusának és dramaturgiájának ugyanakkor meghatározó mozzanata az a kettőség, ami Hlesztakov alakját a városiak és a befogadók számára eltérően értelmezi. Egyedül a befogadó tudja, hogy a pétervári tisztviselő nem a városba küldött revizor, akivel szemben a városbeliek úgy viselkednek, mintha őt küldték volna hozzájuk – ahogy a kezdő-sorokban a Polgármester mondja –: „Pétervárról. Inkognitóban, titkos utasítással” (i.m., 11.). Nem lehet kétségünk afelől, hogy a valódi revizorral szemben a darab szereplői ugyanígy viselkedtek volna, az azonban nem teljesen bizonyos, hogy az igazi revizor is pontosan úgy reagált volna a vendéglátók gesztusaira, mint Hlesztakov.

A revizor keletkezésével közel egy időben Magyarországon a színházakban megszorodott a más népekhez, kultúrákhoz, nyelvekhez tartozókkal szembeni elutasítás, az idegenek kigúnyolása. J. Hillis Miller írja *Black Holes (Fekete lyukak)* című könyvének *The Other Other (A másik másik)* című részében, hogy „ez a másik, akit úgy mutatok be, hogy saját felsőbbrendűségemet hangsúlyozzam, mindig karikatúra vagy paródia, behálózva ideológiai hazugságokkal, mint amilyen az önmagamról, nemzetemről, kultúrámról, társadalmamról való felfogásom is. Mindazonáltal a másik másságának ez az ideológiai képe erős hatalommal rendelkezik” (Miller, 1999, 159.).

A magyar reformkor idején ez a (színpadi) idegenellenesség, az idegenekkel szembeni előítélet néhányakat arra sarkallt, hogy felszólaljanak az idegenek védelmében, és figyelmeztessék a közvéleményt, hogy másfajta viszonyt alakítsanak ki a másik, a másfajta iránt. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy – noha az alábbi idézet ezt nem mondja ki – az elfogadó(bb), megengedő(bb) viszony alapján a másikat ne idegennek, hanem vendégnek tekintsék. A *paródiázás budapesti magyar színpadunkon* című, 1839-ben a *Honművészen* megjelent írásában Munkácsy János az idegenek színpadi megjelenítéséről ezt írta: „Szabad-e vagy kell-e erkölcsi vagy egyéb bármiféle tekintetben is egyes személyeinket, hatóságokat, sőt országunkban lakó s nem magyar nyelvet beszélő nemzetet is színpadunkon paródiázni, s ezáltal őket a közvélemény előtt kisebbiteni, közkacaj s gúnybeszéd tárgyává tenni vagy éppen becsületüket csonkítani, ellene a közöniséget, kivált a fogékony s heves keblű fiatalságot lázítani – ez oly kérdés, melynek megfejtése a legközönségesebb műveltségű embernek sem kerül fáradságába”.⁴ Az idegennel kapcsolatos színpadi sztereotípiák hosszú hagyománya e magyar példán kívül épp úgy magában foglalja az ír emberekkel szembeni előítélet angol drámapéldáit, mint az amerikai dráma néger szereplői iránt – gyakran a komikus ábrázolásmódban – kifejeződő (vélt) felsőbbrendűséget.

Albert Camus *L'Étranger* (*Az idegen* – magyarul *Közöny* címmel kiadott), 1942-ben megjelent regényében szerepel a következő bekezdés: „A szalmazsák és az ágydeszka közt (...) egy régi-régi újságfoslányt találtam: sárga volt, egészen átlátszó, s szinte hozzáragadt a zsákszövethez. Egy napihírről volt benne szó, az eleje hiányzott, de Csehszlovákiában történt. Egy ember egy cseh faluból egyszer elment világgá, hogy szerencsét próbáljon. Huszonöt év múlva visszajött, vagyosan, asszonnal, gyerekekkel. Anyjának és hűgának fogadója volt a szülőfalujában. Meg akarta lepni őket, s egyedül ment anyjához, aki nem ismert rá, mikor benyitott hozzá. Tréfából még szobát is kért. Mutatta, mennyi pénze van. Éjszaka anyja meg a hűga kalapáccsal agyonütötte, kirabolta, s a holttestét a folyóba

⁴ Tollharcok. Irodalmi és színházi viták 1830–1847. Szalai Anna (szerk.), Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1981, 376.

vetette. Másnap reggel a feleség, mielőtt bármit megtudott volna, feltárta a valóságot. Az anya felkötötte magát. A lánya kútba ugrott. Ezt az egész históriát több ezerszer elolvastam. Egyfelől valószínűtlen volt. Másfelől egészen természetes. De mindenképpen úgy éreztem, az utas megérdemelte a sorsát, mert sosem kell játszani” (Camus, 1979, 204.).

A Mersault által a regényben elmesélt esetből két évvel később Camus drámát írt, *Le Malentendu* (*Félreértés*) címmel. A drámává növesztett újsághír mozzanatai megmaradnak a színdarabban, amelyben Camus a főhős, Jan alakjában egyesíti a vendég és az idegen, a hazatérő „tékozló fiú” és a megváltó, a bűnös és az áldozat szerepét. Noha a dráma címe *Félreértés*, ez a cím félrevezető, hiszen nincsen szó félreértésről. A fogadót üzemeltető Anya és lánya, Martha minden (egyedül érkező) gazdag vendéggel ugyanazt teszi, mint most Jannal: megöli és kirabolja. Jan mint vendég ebbe a sorba illeszkedik. S még az sem biztos, hogy nem ölnék-e meg, ha tudnák, hogy a fiukról, fivérükről van szó. A nyitójelenetben az Anya azt mondja, „Könnyebb az olyat megölni, akit nem ismerünk” (Camus, 1997, 80.), de eszerint az ismerőst (a családtagot) is meg tudják ölni. Amikor kiderül, hogy Jant ölték meg, és az anya azt kérdezi a lányától, hogy felismerte-e a fivérét, Martha azt feleli, „Nem! Nem ismertem fel. (...) De azért nem teljesen alaptalan, amit kérdezt. Ha felismertem volna, most már biztos, az sem változtat semmit.” (i.m., 113.).

Ebben a képzetben a vendéglátó a vendéget nem vendégnek tekinti, nem vendégként viszonyul hozzá, hiszen ha így tenne, akkor gyakorolná vele szemben a vendéglátás, vendégszeretet gesztusait. Camus vendéglátói (házigazdái) megsemmisítik a vendéget és ezzel önmaguk vendéglátói mivoltát is megszüntetik. Az Anya és Martha nincsenek otthon, nem érzik otthonuknak az általuk lakott helyet, máshová vágynak (történetesen épp oda, ahonnan Jan érkezik). Ennek az elvágyódásnak Martha ad a legvilágosabban és a legegységesebben hangot, amikor ezeket mondja az anyjának: „Ha majd összegyűlt egy zsák pénzünk, ha majd itt hagyjuk ezt a hegyek közé zárt földdarabot, és magunk mögött tudjuk ezt a fogadót, meg ezt a várost, (...) amikor eljutunk a tengerhez végre, amelyről annyit álmodoztam, akkor majd engem is mosolyogni lát. De a tengerparton élni, ahhoz sok pénz kell, hát nem szabad félnünk a szavaktól. És ezért kell jól megnézni azt, aki idejön. Ha elég gazdag, talán épp ő hozza nekem a szabadságot.” (i.m., 80.).

De nemcsak a fogadósok idegenek saját helyzetükben, az ideérkező Jan is az. Többször elmondja, hogy mennyire idegen számára ez a hely: „Mi a csudát keresek itt? (...) Semmire sem ismerek rá, minden új. Olyan, mint a többi hotelszoba azokban az idegen városokban”. Később az anyjának így beszél: „az a keserű benyomásom, hogy ez a hely idegen nekem” (i.m., 102. és 105.). És ő az, aki a helyett, hogy felfedné kilétét, idegennek mutatja magát, megmutatja saját idegen-

ségét, amivel a helyet is idegenné teszi. J. Hillis Miller *A kritikus mint házigazda* című esszéjében egy helyütt azt írja, hogy „a host vendég értelemben (...) egy jelenlévő idegenség, amely az otthont szállodává, semleges területté teszi”. (Miller, 2005, 19.; magyarul 1987, 104.) Jan idegenként lép be erre az idegen területre, ahol idegenek fogadják és idegenként is bánnak vele. Felesége, Maria – már a férfi halála után – azt mondja a vendéglátó családtagoknak: „Azt akarta, hogy maguk ismerjék fel őt, vissza akart találni a régi fészekbe, boldoggá akarta tenni az övéit, de nem találta hozzá a szavakat. És mialatt kereste őket, megölték.” (Camus, 1997, 118.). De e rejtett törekvés ellenére az övéi olyan idegenként fogadják, akinek nem vendégszeretet jár, hanem vendéggyűlölet, nem *hospitality* (vendégszeretet), hanem *hostility* (ellenségeskedés), s akinek megmérgezett és folyóba vetett teste maga lesz a *host* (ostya), „a latin *hostia*, áldozás, áldozat [szó]ból” (Miller, 2005, 19.; magyarul 1987, 103.). (A magyar *ostya* szó ugyanis szinte betűről betűre megegyezik a latin *hostia* szóval.) Camus drámájának hőse tehát beteljesíti a vendégre kirótt sorsot, az áldozatét, akit a vendégszeretet(ten)et jegyében vendéglátói – a (megtért) fiút saját szülője és testvére – feláldoznak. Nem magasztos és fennkölt módon, nem a megváltás jegyében, hanem kegyetlenül és elidegenedetten, nem a személyt, csak a kifoszthatót-kirabolható látva benne.

IRODALOM

- BÉNYEI TAMÁS (1995): Az olvasó, aki a maga labirintusában hal meg: a dekonstrukciós olvasásról. *Alföld*, (46) 1995, 10: 32-52.
- CAMUS, ALBERT (1979): Közöny. In: uő. *Regények és elbeszélések*. Európa Kiadó, Bp.
- CAMUS, ALBERT (1997): Félreértés. In: uő. *Caligula. Félreértés*. Fiksz Kiadó, Bp.
- DÁVIDHÁZI PÉTER (2006): „Jövevények és zsellérek”: egy bibliai fogalom pár nyomában. *Holmi*, (18) 2006, 8: 1033-1049.
- DERRIDA, JACQUES (1997): Vendégszeretetgyűlölet. In: uő. *Ki az anya?* Jelenkor, Pécs, 1997, 59-93.
- DERRIDA, JACQUES (2000): *Of Hospitality*. Stanford UP, Stanford, CA.
- GOGOL, NY. V. (1984): A revizor. In: uő. *Magatokon röhögtek*. Helikon, Bp.
- MILLER, J. HILLIS (1987): A kritikus mint házigazda. *Filozófiai Figyelő*, (9) 1987, 3-4: 101-127.
- MILLER, J. HILLIS (2005): The Critic as Host. In: Wolfreys, Julian (ed.): *The J. Hillis Miller Reader*. Edinburgh UP, Edinburgh, 2005, 17-37.
- MILLER, J. HILLIS (1999): *Black Holes*. Stanford UP, Stanford, CA.
- MOLIÈRE (2002): *Összes drámái*. I., Osiris, Bp.
- MÜLLER PÉTER (1980): Műnem és világkép összefüggései a kétféle Tótékban. *Literatura*, (7) 1980, 3-4: 535-545.

Paul de Man az önéletírásról

Z. Varga Zoltán

Paul De Man a *Rhetoric of Romanticism* című 1984-es könyvében *Autobiography as De-Facement* címmel külön tanulmányt szentel az önéletírás problémakörének. A magyarra *Az önéletrajz mint arc-rongálás* címmel (1997) fordított rövid tanulmánya azóta is alapvető hivatkozás az autobiográfia elméletét kutatók számára, különösen a műfaj önálló, definiálható létét vitató dekonstruktív megközelítés követői körében. A dekonstrukció hívei számára De Man nyomán evidenciának tűnik, hogy az önéletírásnak hagyományosan tulajdonított igazság-beszéd, illetve a szubjektivitás nyelvi megragadása egy önálló műfajban csupán illúzió. De Man autobiográfiára vonatkozó megjegyzései nem csupán a „műfaj” önálló kutatási területének átrendezésével, sőt annak lerombolásával járhat, hanem az önéletrajzi beszédmódok olvasási lehetőségeinek szélesebb értelemben való megítélését is befolyásolja. Ezért tartom fontosnak, hogy az önéletírás elméleti megközelítéseiben kevésbé hivatkozott Rousseau tanulmányaira is kitérjek, különösen *Az olvasás allegóriái* című (1999) könyvének befejező, Rousseau *Vallomásait* elemző írására, melyben De Man szintén foglalkozik az önéletrajzi beszédmódok sajátos olvasási problémáival. Mivel a két tanulmány közül az önéletírás sajátosságát, különösen pedig az ezt a sajátosságát önálló diszciplináris keretek közt vizsgáló megközelítés létjogosultságát vitató szöveg a későbbi, így jogosnak tűnik a felvetés, hogy ez utóbbit kellene De Man autobiográfiára vonatkozó végső útmutatásának tekinteni. Ám éppen azért térek vissza a korábbi, a műfaj vizsgálatával megengedőbb tanulmányokra is, mert úgy tűnik számomra, hogy az „Arcrongálás” tanulmány sokkal inkább elvi, elméleti értékkel rendelkezik, s kevésbé érzékeny a szubjektivitás nyelvi konstitúcióját színre vivő szövegek összetett, korábbi műfaji konvenciókat, az írással kapcsolatos fantazmagóriákat is megmozgató működésmódjára. A Rousseau tanulmányok viszont megmutatják, hogy ha az elvi, ideologikus ellenzés kevésbé hangsúlyos, úgy az „önéletrajz” igenis használható fogalom De Man számára is.

Az *Autobiography as De-Facement* című tanulmány kiindulópontja az elégedetlenség az önéletírás önálló irodalmi műfajként történő meghatározási kísérleteivel. De Man egyrészt elhatárolódik az olyan szövegek halmazának elemzésétől, sőt tulajdonképpen önéletíróinak tekintésétől – mint például a „puszta beszámolók, krónikák és memoárok”¹ –, amelyek hagyományosan összeférhetetlennek tűntek az

¹ „By making autobiography into a genre, one elevates it above the literary status of mere reportage, chronicle, or memoir, and gives it a place, albeit a modest one, among the canonical hierarchies of the major literary genres.” (De Man, 1984, 67. o.)

esztétikai értékek monumentális méltóságával². Az irodalmi érték és a kánon nehezen definiálható fogalmaira történő hallgatólagos utalásával (melyet csak megerősítenek az elemzései tárgyául választott művek pl. Wordsworth *The Prelude*-je vagy Rousseau *Vallomása*), a figurális irodalmi nyelv vagy nyelvhasználat a hétköznapi nyelvtől, a nyelvhasználat nem-irodalmi formáitól való (értsd: nem-figurális³) éles elválasztásával De Man egyrészt egy normatív műfajméletet látszik elfogadni, másrészt úgy tűnik megfelelkeznie a kánonok történeti alakulásáról, az új, nem feltétlenül a nyelv figuratív potenciálján alapuló irodalmi értékek létrejöttének lehetőségéről (melyek például beemelhetnek a kánonba „puszta beszámolókat, krónikákat, memoárokat”). Jó néhány megválaszolható például azon apóriák közül, melyek De Man szerint az önéletrajz önálló műfajként, más irodalmi műfajok közé sorolásakor megválaszolhatatlanoknak kell lenniük. Miért nem tudják a szakírók minimálisan is meggyőző módon megválaszolni a „Miért nem íródhat az önéletrajz versben?” kérdést – veti fel többek közt De Man. Az ellenvetés valóban megválaszolhatatlan mindaddig, amíg az önéletírás műfajként való lehetséges meghatározását normatív, bizonyos formai, retorikai vagy tematikus megkötöttségek időben voltaképp változatlan együttesének tekintjük. Amint azonban a műfajokat befogadói közösségek (melyeknek természetesen részük az alkotók is) időhöz kötött, a szövegek értelmezését, előállítását, körforgását, osztályozását szabályozó kulturális termékeinek tartjuk, úgy érthetővé válik az önéletírás elméletíróinak idegenkedése a versben írott önéletrajzok definícióba történő bennfoglalásától: a versben írott önéletrajz nem felel meg az olvasói elvárások hármasságának, önéletírással szemben támasztott követelményegyüttesének, az őszinteség, a realizmus és az áttetszőség hármasságának. A modern poétikai irányzatok számtalanszor rámutattak ugyan e fenti hármasság követelményegyüttes illuzórikusságára, nyelv- és szubjektumelméleti alapjainak ingatagságára, pozitivistá ideológiai előfeltevésekkel való megterheltségére, mindez azonban úgy tűnik mit sem változtat az ezen az alapon keletkező és fogyasztott művek sokaságán, melyek a közönség döntő része számára a par excellence önéletrajzi művet testesítik meg. A versnyelvvvel szembeni ellenérzések oka ebből a domináns, és ami fontosabb, a művek előállítása és befogadása során *konstitutív* nézőpontból nézve valószínűleg abban keresendő, hogy az önéletírás integráló funkciója, amely a szubjektum egységének és a nyelv alapvetően mimetikus természetének tanán nyugszik, a *nyelv figuratív potenciáljának a minimálisra csökkentésére* törekszik, egy olyan nyelvet tekintve ideálisnak, amelyben a legkisebb a kockázata a szubjektumnak a saját beszédétől való elkülönböződésére. Ebből következik, hogy a versnyelv

² „...autobiography always looks slightly disreputable and self-indulgent in a way that may be symptomatic of its compatibility with the monumental dignity of aesthetic values” (De Man, 1984, 68.).

³ A De Man-i nyelvszemlélet alaposabb körülményeinek kívül esik e dolgozat lehetőségein. Az *olvasás allegóriáiban* (1999) szereplő nevezetes Nietzsche szöveg, *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról* szóló De Man elemzés (*A trópusok retorikája*) következtetései talán megszüntethetik a diszkontinuitást a nyelvhasználat két fenti formája között, bár mindezt a figurális generalizálása, a nyelvi megelőzöttség hangsúlyozásával teszi, némileg háttérbe szorítva az irodalmi vizsgálatokban az írás mint performatív aktus, cselekvés jelentőségét.

egyszerre mond ellent az önéletírás nyelvének áttetszőségéről alkotott elképzeléseknek, sérti meg az őszinteség és a spontaneitás kívánalmát, illetve összeférhetetlen a realizmus közkeletű konvenciójával.⁴ De Man önéletrajzra vonatkozó reflexióiban nem veszi figyelembe az írás ún. hétköznapi színtereinek önéletrajzi potenciálját, illetve azok lehetséges hatásait az önéletrajzi beszédmódok egészére, köztük azok lehetséges irodalmi effektusait.

De Man cikkének másik kritikai élű kitétele nem elégszik meg a tisztán negatív bíráló jellegű észrevétellel, hanem pozitív javaslatot is kínál az önéletrajzi beszédmódok tanulmányozásához, talán ezért is helytállóbbak és megfontolandóbbak állításai. A hagyományosan referenciális, faktuális beszédmódnak tekintett autobiográfia fikcióval való szembeállítását vizsgálva bírálja az alapvetően mimetikusként tekintett viszonyt, mely szerző és mű, élet és szöveg között létesülhet (De Man, 1984, 69. o.). A romantika óta számtalan művészi ars poetica fejezte ki eme viszony-párokban uralkodó dominancia megfordításának óhaját (miszerint nem a művészet utánozza az életet, hanem épp fordítva). De Man annyiban gondolja tovább ezen elképzeléseket, hogy az irodalmi minták, művészi célok, vagy éppen egy önéletírói program alapján eltervezett és megélt élet lehetőségének elismerése mellett hangsúlyozza egy ilyen terv intencionáltságának, uralhatóságának illuzórikusságát. A figuratív nyelv jelentésszóródásainak uralhatatlansága, egy lezárt értelemegész megalkotásának lehetetlensége De Man szinte minden elemzését végigkíséri. Nincs ez másképp az önéletrajznak nevezett szövegek esetében sem. A nyelv „világteremtő erejének” szó szerinti értelemben vett felfogása rávilágít az „önmaga történetiségének elbeszélését és megértését” (önéletírás) vagy az „önmagáról szóló jelenbeli beszédet” (önarckép, napló) önmaga elé célul kitűző szubjektum nyelvi megelőzöttségére. A nyelv figurális erejében rejlő „referenciális produktivitás” tehát az „én”-t a modell helyzetéből az eredmény, a termék helyzetébe viszi át, ámbár az olvasás és az írás időbeliségében létrejövő „termék” identitása, önazonossága maga is időbeli, változásnak kitett, átmeneti. De Man a továbbiakban Gérard Genette egyik Proust elemzésének egy észrevételére hivatkozik (*La rhétorique restreinte*), melyben Genette *Az eltűnt idő nyomában* egyik szöveghelyéről megállapítja, hogy az egyaránt olvasható fikcióként, illetve önéletírásként: bizonyos hatás kiváltását célzó, teleologikus felépítményként, illetve bizonyos okokból eredő kauzális rendként. A két lehetőség közötti választás lehetetlen, melyet Genette, s nyomában De Man a forgóajtó hasonlatával szemléltet, de melyre talán még találóbb lenne a nézőpont változtatásával például hol emberi arcnak, hol női aktnak látszó vizuális talány. Így jut el végül De Man annak kijelentéséig, hogy az önéletírás nem műfaj vagy mód, hanem az „olvasás vagy a megértés alakzata, mely bizonyos fokig minden szövegben megjelenik”, mely valakinek tulajdonítható és érthetősége összefüggésben áll azzal a ténnyel, hogy valakinek tulajdoníthatjuk. A két lehetséges olvasásmód együttes, egyidejű jelen-

⁴ Az önéletrajzi műfajokkal szemben támasztott ezen hármas követelményrendszer részletesen elemeztem, s részben bíráltam az *Önéletírás-olvasás* című cikkemben (Z. Varga, 2000).

létéből azonban az is következik, hogy az iménti kijelentés megfordítottja is igaz, vagyis egyetlen szöveg sem olvasható autobiográfiaként. A két kód eldönt-hetetlensége tehát az önéletrajz tükörszerű pillanatát (specular moment) nem mint az olvasó önkényes választását, ám nem is mint a szöveg bizonyos konkrét helyén felismerhető „textuális eseményt” posztulálja, hanem az olvasás folyamatában részt vevő két szubjektum egymást kölcsönös, reflexív helyettesítéseken keresztül meghatározó struktúraként (De Man, 1984, 70. o.). A kérdés ezek után az lesz, hogy mit is kellene érteni az olvasás folyamatában részt vevő két szubjektum alatt? Egyrészt a szövegben szereplőként kirajzolódó alak képét (author in the text), másrészt a szövegen kívüli szerzőt, a szöveg szerzőjét (author of the text). A szerző ezen megkettőzése mintha megfeleltethető lenne az Eco által minta-szerzőnek, illetve empirikus szerzőnek keresztelt párosnak. A tükörs struktúra kapcsán De Man bírálja az önéletírás egyik legnevesebb teoretikusát, Philippe Lejeune-t. Lejeune az önéletírás nevet és a hozzá kapcsolódó autobiografikus olvasási módot csak bizonyos szövegek számára tarja fenn, mégpedig azon szövegek számára, amelyek ezen sajátosságukat egy szövegen túli pragmatikus viszony, egy a szerző által az olvasó számára előírt szerződés, az önéletírói paktum keretében bejelentik, mintegy előre eldöntve és irányítva az olvasást. Lejeune perspektívájában – legalábbis, ami elméleti alapvetését illeti – a szerződést a szerzőnek kell kezdeményeznie, az olvasó pedig kénytelen azt passzívan elfogadni, míg ezzel szemben De Man hangsúlyozza, hogy amint az olvasó – aki nélkül sem szerződés, sem olvasás, sőt még írás sincsen – olvasni kezd a szöveget, a tulajdonnév figuratív struktúrájában rögtön megkettőződik (a szöveg szerzője és a szövegben lévő szerző), és illuzórikussá válik a szerző azon egysége, amelynek szavatolnia kellene a szerződés érvényességét, s így világosan meghúznia a határt azon művek között, amelyek esetében adekvát az autobiografikus olvasási mód és azok között, ahol célszerűbb más olvasási módot választanunk. Egyáltalán De Man határozottan visszautasítja az olvasás azon elképzelését, miszerint a szöveg textuális és paratextuális, retorikai és intézményes szintjein megnyilvánuló, konvenciók által szavatolt kódok hívnának életre bizonyos szintén intézményesen biztosított és tanult olvasásmódokat. E szerint tehát önéletrajzi vagy fikciós módon olvasni, s általában véve olvasni nem valamilyen döntés, szövegszerű okokra visszavezethető tudatos vagy tudattalan, de mindenképpen logikus megfontolás, hanem egymást át- és felülíró értelem-tulajdonítások folyamata, mely egyszerre hozza működésbe a nyelvhasználat cselekvő és megismerő dimenziót.

De Man *Az olvasás allegóriáinak* záró fejezetében, a *Mentegetőzésekben* Rousseau *Vallomásainak* egy híres részletét, egy szalagocska ellopását, majd a lopás másnak, nevezetesen egy szolgálólánynak tulajdonítását elemzi, s a szöveg és az olvasás kölcsönhatásainak többrétűségét, a nyelvhasználat változatos kommunikatív, megismerő és cselekvő rétegeit fejté fel. De Man szóban forgó írása az adott szöveg-részletben megjelenített beszédhelyzeteket vizsgálja részletesen. Azt a jelenetet vizsgálja, melyben a fiatal Rousseau-nál egy ellopott szalagot találunk, s Rousseau ahelyett, hogy bevallaná bűnét, megrágalmazza szolgáltársát, a szép Mariont, hogy tőle kapta a szalagot, holott épp fordítva, ő szerette volna azt szerelme zálogaként a lánynak adni. De Man két beszédaktus, a mentegetőzés és a vallomástétel vizsgálatából

indul ki, megállapítva, hogy a mentegetőzés tulajdonképpen lerombolja magát a valamástételt, hiszen a bűn vállalásának pusztán állapotából átvézet annak megértéséhez és megértetéséhez, ezzel pedig megszüntetéséhez. Ezzel De Man azt a váltást is bemutatja, mely során az etikai természetű problémából ismeretelméleti (megértés, igazság) lesz. Elemzésében egy későbbi Rousseau írást, az *Egy magányos sétáló álmodozásait* is segítségül hívva szemlélteti azt a bonyolult folyamatot, melyben a megnyilatkozás performatív eseménye, annak jelentés-előállító következményei, illetve az eredményeként létrejövő szöveg jelentése ellentmondásokba kerül. Figyelemre méltó, hogy a párhuzamos szöveghelyek módszeréhez folyamodva fenntartja a szerző fogalmát, mint ezen ellentmondásos, ám egységes stratégia működésének megfigyelési terepét. A több művön keresztül szerveződő textuális stratégia elemzése olykor mintha retorikai alapon szerveződő pszichoanalízisbe csapna át, De Man többször is az „örület” és az „eszélős” kifejezéseket használja, a test szövegre alkalmazott metaforája kapcsán pedig a csonkítás mozzanatait emeli ki. A hosszú elemzés ezen első része azonban csak látszólagosan horgonyoz le a szerző szintjén megragadható textuális stratégia vizsgálatánál. A jelenet vizsgálata a nyelvet helyezi középpontjába: az elsőre etikai (lopás, rágalmozás), másodjára pszichológiai (elfojtott vágy, a feltárlkozás vágya) magyarázat után az epizód értelmezésében a nyelv válik a főszereplővé. De Man szerint a bűn elkövetése, bevallása, majd a bevallás bűnössége, annak bevallása etc. végtelen struktúrája végül a radikális fikcionalitás tételezéséig vezet. Az abszolút ártatlanság lehetősége a nyelv önműködő gépezetének elképzelésében valósul meg, ez lesz a tettektől és azok következményeitől való elválásztottság végső formája, de egyben az örület egyfajta meghatározása is. A tanulmány végére De Man az önműködő nyelv következtetéséhez jut, miszerint maga a nyelvi lehetőség létezése kényszeríti ki az elkövetett bűnt (és persze akármiylen más ártatlan cselekvést is, ám talán az sem végtelen, hogy De Man éppen a bűn bevallását és a felelősség elhárítását állítja elemzése középpontjába⁵), s hogy a nyelv végső soron tökéletesen független a létrehozott állítások esetleges faktuális, referenciális vonatkozásaitól, a megnyilatkozásokkal megvalósított beszédaktusok következményeitől. E radikális nyelvszemléleti álláspont persze a Rousseau tanulmány közelebbi tárgyát, az önéletírás szubjektumát is érinti. „A figurális dimenzió dekonstrukciója olyan folyamat, mely mindenféle vágytól függetlenül megy végbe; mint ilyen, nem tudatlan, hanem mechanikus, peformanciáját tekintve szisztematikus, elvét illetően viszont önkényes, akár egy grammatika. Mindez nem úgy veszélyezteti az önéletírás

⁵ Séan Burke 1992-ben megjelent *The Death and Return of Author* című monográfiájának prologusában utal arra a botrányra, amelyet Paul de Man 1987-ben előkerült, halála után közzétett, egykor a náci megszállás alatt egy belga kollaboráns lapba írt, nácibarát és antiszemita érzelmeiről tanúskodó cikkei váltottak ki. De Man személyes felelősségének fessegetésén túl Burke megemlíti azt is, hogy a kései reveláció kapcsán elhangzottak olyan vélemények is, miszerint általában véve is párhuzam lenne a dekonstrukciónak és posztstrukturalizmusnak a szöveget az íróról leválasztó törekvései és a saját személyes múlt elfelejtése, elfelejtetése közt.

szubjektumát, mint valami olyannak az elvesztése, ami egykor jelen volt, s amit egykor birtokolt, hanem mint minden szöveg jelentésének és performanciájának egymástól való radikális elidegenedése” (De Man, 1999, 400. o.). Ez az álláspont pedig világos előképe az *Arcrongálás* tanulmány azon álláspontjának, miszerint az önéletrész szubjektuma hiába igyekszik autorizálni arcképét, nem szüntethető meg a különbség a megnyilatkozás és a kijelentés alanya közt.

De Man kritikai művének tekintélye ellenére természetesen felvethető mind az adott Rousseau szöveg, mind az önéletrész beszédhelyzet elemzésének részlegessége. A szalag ellopását elmesélő epizód ugyanis másféle kontextusok sorozatába is állítható, például a Rousseau szexuális nevelődését elmesélő, meglehetősen furcsa történetek sorába, mint például az egyik első szexuális élménynek számító elfenekelés epizód Lambercier-éknél, melyben összekapcsolódik a megaláztatás és kék, vagy amikor a szinte pót-anyja számba menő mentora, Mme de Warens beavatja a nemi életbe. Az ellopott szalag epizódját De Man a helyettesítések soraként elemzi, ám ezen belül a szerelmi zálog funkcióját részletesebben nem tárgyalja: a tárgy, melyet Rousseau soha nem adott át Marionnak, ekkor Rousseau-t magát helyettesíti, jelenlétet pótolná, hiányát töltené ki. A szerelmi zálog egyben metonimikus önarckép is, hiszen általában valamilyen olyan dolgot adunk zálogba, mely egy rész tulajdonságában egyezik a távollévővel. Ebben az esetben a szalag szépsége, ízléssége, nemessége fest előre hízelgő képet Rousseau-ról. Persze a metonimikus helyettesítő inadekvát és inautentikus, hiszen Rousseau semmit nem vált be az ígért, mástól kölcsönvett (polgári vs. nemesi) tulajdonságokból, s az átadás hiánya, mi több egy projekcióban való visszafordítása (azt hazudja, hogy Marion adta neki zálogba, saját érzelmét tulajdonítja a másiknak) a másíkról, a másikkal való viszonyról formált narcisztikus rousseau-i képet jellemzi: a dialogikusság megszűnése, a másik szabad átfarmálása ad abszolút biztonságérzetet.

Az önéletrész mai, elméleti megközelítése sokat köszönhet a De Man-féle dekonstrukció nyelv- és szubjektum kritikájának. A beszédpozíciók és a műfaji minták rétegződésének vizsgálata, kimondott és kimondás ellentmondásos viszonyának felismertetése számos metodológiai óvintézkedésre készíti a kutatót, aki a szubjektivitást kiemelten színre vivő szövegeket értelmezi. Ugyanakkor az önmegjelenítés illuzórikusságának, sőt lehetetlenségének elvi belátása nem akadályozhatja a megfogalmazást irányító intenciók különbözőségének feltárását, mely e szöveg poétikai gazdagságának fontos részét képezi.

IRODALOM

- BURKE, SÉAN (1992): *The Death and Return of Author*. Edinburgh U.P., Edinburgh.
- DE MAN, PAUL (1984): "Autobiography as De-Facement". In: uő. *Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, New York, 67-81.
- DE MAN, PAUL (1984): „Az önéletrész mint arcrongálás”. *Pompeji*, (8) 1997, 2-3: 93-107.
- DE MAN, PAUL (1999): *Az olvasás allegóriái*. Ictus-JATE, Szeged.
- Z. VARGA ZOLTÁN (2000): Önéletrész-olvasás. *Jelenkor*, (43) 2000, 1: 87-93.

„Majd csinállok egy önéletrajz filmet!”*

Gyermekfilmek pszichobiográfiai elemzése

Fecskó Edina – Grosch Nándor – Molnár Krisztina

Bevezetés

Tanulmányunkban a gyermekfilm fogalmát rendhagyó értelemben használjuk, a közéletű értelmezéstől eltérően nem a gyermeknézőknek szóló, hanem a gyermekalkotók által készített filmalkotásokat értjük alatta. Kutatásunkban a Gyerekszem Közhasznú Művészeti Egyesület keretében készült kisfilmeket vizsgáltuk meg. A 2003 óta működő Gyerekszem Filmkészítő Szakkörökben a hazai gyermekotthonokban összesen több mint 110 kisfilm készült el, ezek közül választottuk ki az elemzésre kerülő 21 filmet, amelyből most hármat mutatunk be. Mindhárom film a Hűvösvölgyi Gyermekotthonban a Grosch Nándor által vezetett filmszakkörben készült 2003-2006 között. A filmválasztásunkat két szempont befolyásolta: egyrészt olyan filmalkotó gyermekek filmjeivel foglalkoztunk, akik több filmet is készítettek az évek során, ez alapján feltételezve, hogy a filmkészítésben ténylegesen olyan eszközt találtak meg, amely megfelelő lehetőséget biztosít számukra az önkifejezésre; másrészt olyan filmekkel foglalkoztunk, amelyek tartalmukban hitelesen jelenítik meg a gyermekvédelmi gondoskodásban élő gyermekeket érő traumatizáló hatásokat. A filmeket pszichobiografikus megközelítéssel vizsgáltuk meg, az alkotók traumatikus életeseményeinek ismerete alapján a pszichés konfliktusok elaborációiként, személyiségműködési sajátosságok megjelenítőiként értelmeztük őket. Elsősorban arra voltunk kíváncsiak, hogy miként lehetséges a kisfilmek élettörténeti alapokon való értelmezése, kiemelt tekintettel a gyermekotthoni létből fakadó lelki sajátosságokra.

A pszichobiografikus értelmezés elméleti és módszertani háttere

A gyermekvédelmi gondoskodásban élő gyermekeket különféle, halmozottan jelentkező traumatizáló hatások érik. Ezek feloszthatók a nevelésbe vételt megelőző időszakból származó, a nevelésbe vétellel történő és a nevelésbe vételt követő intézményes létből fakadó lelki sérülésekre. Az első csoportba tartoznak a születés előtti és utáni periódus károsító elemei és nem kívánt hatásai, mint például a teratogén ártalmak, az elhanyagolás, a bántalmazás, a szülői alkoholizmus, illetve bűnöző életmód; a második csoportot a család elvesztése és az ebből fakadó fokozott bizonytalanságélmény, tehetetlenségérzés és kilátástalanság jelenti; végül a harmadik csoportba az uniformizáltság és átmenetiség érzése, a lojalitáskonfliktus, a

* Black beszélgetése Joe-val Tóth Richárd (2009) *A nagy szívás* c. filmjében.

rivalizálás és az „intézetis” megbélyegzettség sorolhatók (Kálmánchey, 2001). Mint a különböző problémák kiterjedt felsorolása is mutatja, fokozottan szükség van a gyermekek lelki támogatására, amelyben a konkrét nevelői és pszichológusi segítségnyújtás mellett fontos szerepet tölthet be a gyermekek szabadidős tevékenysége, többek között a filmkészítő szakkörökben megvalósuló alkotómunka. A kreatív foglalkozások lehetőséget biztosítanak, hogy a gyermekek saját élményeik (múltbeli események, álmok, fantáziák) alapján filmet készítsenek (Grosch, 2010), s ily módon a filmes feldolgozás folyamatában át is dolgozzák, korrigálják megterhelő tapasztalataikat. A filmszakkör biztonságos csoportkeretei között zajló alkotó folyamat így speciális terápiás hatással bírhat (Móra, Grosch és Molnár, 2010), az elkészült kisfilmek pedig hordozóivá válnak a filmalkotó gyerekek személyes érzelm- és gondolatvilágának.

A filmek által hitelesen közvetített traumatikus élményanyag felfejtésére megfelelő vizsgálati módszert a pszichoanalitikus művészetelmélet által kidolgozott pszichobiográfia biztosít. Freud a művészetet a „fantáziától a valóságig visszavezető útként” fogta fel, azt hangsúlyozva, hogy a művész belső konfliktusainak megoldására lényegében tünetek helyett műalkotásokat hoz létre. A pszichés élményvilág és a műalkotások közötti tényleges összefüggések feltárására dolgozta ki a pszichobiográfia módszerét, amelyben a művész naplója, feljegyzései és a róla készült beszámolók, tanulmányok alapján rekonstruálja az alkotó kora gyermekkorát, pszichoszexuális fejlődését, és ezt követően élettörténeti alapokon értelmezi a műalkotásokat. Freud leghíresebb esettanulmányát Leonardóról (Freud, 2001 [1910]) készítette, de népszerűek Dosztojevszkij (2001, [1928]) és Michelangelo (2001, [1914]) műveivel foglalkozó elemzései is.

A freudi pszichobiográfia az irodalmi és képzőművészeti alkotások vizsgálatán túl, az utóbbi időkben a filmek esetében is alkalmazhatónak bizonyult. Gabbard (2004) alapján kijelenthető, hogy a filmek is értelmezhetőek az alkotók (elsősorban a rendező és a forgatókönyvíró) pszichés működésének, konfliktusainak megjelenítőiként, és habár maga Freud fokozott ellenszennvel viszonyult a mozihoz, későbbi követői már nyíltan kíséreltek filmalkotói életművek vizsgálatával. Híressé vált pszichoanalitikusan orientált monográfiák és tanulmányok készültek többek között Hitchcockról (Spoto, 1983), Bergmanról (Konigsberg, 2010), Eisensteinről (Fernandez, 1975).

Saját kutatásunkban – mivel kiemelten gyermekvédelmi gondoskodásban nevelkedő gyerekek filmjeivel foglalkozunk – az adatgyűjtés fő forrásait a gyerekek által készített, illetve róluk készült elsősorban gyermekvédelmi célú dokumentumok – személyes feljegyzések, pedagógiai jellemzések, gondozási-nevelési tervek, iskolai levelezések, szakvélemények, gyámügyi iratok –, valamint közvetlenül magukkal az alkotókkal, illetve a velük foglalkozó szakemberekkel készített interjúk jelentik. A gyerekekről szóló dokumentumok tartalmazzák a gyermek előéletével kapcsolatos információkat, betekintést adnak abba, hogy miként alakult eddigi testi, viselkedésbeli, értelmi és érzelmi fejlődése, az interjúk pedig rávilágítanak a gyermek aktuális helyzetére, lelkiállapotára és a filmkészítési folyamatot meghatározó körülményekre. Egy-egy filmelemzés bemutatásakor a gyermekek személyes anyagára alapozva elő-

szőr röviden összefoglaljuk az adott film szempontjából meghatározó életeseményeket, majd ezt követően bemutatjuk a pszichobiografikus értelmezésünket.

Filmelemzések

Márti filmje – A hospitalizált létállapot



Élettörténeti háttér: Márti ismeretlen apától, gondozatlan terhességből, enyhe fokú értelmi fogyatékossgal született. Születése után anyja otthagyja a kórházban, ahonnan először csecsemőotthonba, majd két évesen nevelőszülőhöz kerül. Sajnálatos módon a nevelőszülő súlyosan bántalmazza, ezért négy évesen visszakerül a fővárosi Gyermek- és Ifjúságvédő Intézetbe. Innen négy és fél évesen kerül új nevelőszülőhöz, az „anyuhoz”, akivel végre valódi szeretetkapcsolatot sikerül kialakítani. Sajnos azonban ebben az időszakban „viselkedésében egyre nagyobb szerepet játszott a felfokozott szexuális érdeklődés”, ezért a túlzott szexuális aktivitásból fakadó

nehézségek miatt végül a nevelőszülő kéri a gondozási hely megváltoztatását. Márti kilenc évesen elveszti „anyut”, és gyermekotthonba kerül. A különböző intézményi átalakulások és saját magatartási problémái miatt kilenc és tizenhét éves kora között összesen három gyermekotthonban nevelkedik. Ebben az időszakban is felbukkan a felfokozott szexualitás, valamint gyakorivá válnak a különböző agresszív és önagresszív megnyilvánulások.

Márti első, tizenegy éves korában készített filmjének fő eseménye, hogy egyedül alszik a szobájában, illetve az ágyból felkelve az ablakhoz lép és megállapítja, hogy milyen évszak van: „Jé, megint itt van a tél!”, „Jé, itt a tavasz!”, „Jé, itt a nyár!”... Márti filmötlete eredetileg arra vonatkozott, hogy az alvásról készít filmet, mert elmondása szerint nagyon szeret aludni, az évszakok változásának megfigyelése már a szakkörvezető javaslata volt, amit ő elfogadott. Ezzel együtt is a film egy hospitalizált alaphelyzetet mutat be, amelyben a fő motívumok az érdeklődésbeszűkülés, a tevékenység-visszaesés és a társas kapcsolatok hiánya. A filmben meghatározó jelentőségű ürességérzet érzékletesen kifejezi Márti intézményi nevelés során megélt korai tapasztalatait, a személyes figyelem nélküli, ingerszegénységben való lét hiány köré szerveződő élményvilágát. Az elsődleges szeretetkapcsolat nélkülözése, a szeparáció őselménye tér vissza a filmet meghatározó magány állapotában, amelyben ugyanakkor már megjelenik az egyedüllétből való kiútnak a reménye. Egyrészt mégis van Mártinak társa egy átmeneti tárgyként azonosítható vidra személyében (a film hat évvel későbbi újranézésekor Márti azonnal felfedezi és örömmel nyugtázza az ágyban megbújó, és más nézők számára szinte teljességgel láthatatlan kisállatot), másrészt a filmalkotás kollektív jellegéből adódóan – annak ellenére, hogy Márti egyedüli szereplője filmjének – közvetett módon, de jelen vannak a filmkészítési folyamatban aktívan közreműködő társak.

A hospitalizmus mellett a film másik központi motívuma az izoláció. Laplanche és Pontalis meghatározása alapján az izoláció „lényege, hogy egy gondolat vagy egy viselkedés úgy szigetelődik el, hogy megszakad annak kapcsolata más gondolatokkal vagy a szubjektum életének többi részével”. (1994, 236. o.) Míg az ágyból való kikelést követően a függöny elhúzása és az ablakon való kinézés a külvilággal való kapcsolat felvételével lényeges fejlődési lépésként értelmezhető, ám ezt nem követi sem az új élményhez kapcsolódó érzelmek és gondolatok kifejezése, sem a megkezdett cselekvés más módon való folytatása, hanem az évszakok regisztrációjának kényszeres ismétlése állandósul. Az évszakok felfedezése ily módon magában hordozza Márti lelki működésének alapvető ellentmondását, mert egyszerre jelzi a korrekciós folyamat egy lehetséges útját, ugyanakkor annak egy kezdeti szakaszban való megrekedését is. Ebből a szempontból az évszakok körkörös ismétlése az izolációs elhárítási mechanizmus fő eszközévé válik, és szinte megismétli a már meghaladottnak vélt korábbi alvási állapotot. Közös bennük, hogy „semminek sem szabad történni... semmiféle cselekvést nem szabad végrehajtani” (i.m., 236. o.). Freud szerint az elszigetelési törekvés az érintés, a testi kapcsolat tilalmára vezethető vissza, amely fő célja mind az agresszív, mind a gyengéd tárgykapcsolatok felfüggesztése (Laplanche és Pontalis, 1994).

Az első filmben megjelenített üresjáratú tevékenységekkel és a tudat teljes kiürítésével járó állapotból két évvel később, a második filmben Mártinak az álom segítségével sikerül kiutat találnia. Az előző filmet jellemző totális hiányállapothoz képest a következő filmben már intenzív emocionális tartalom jelenítődik meg, igaz, hogy a korábban elfojtott érzelem ekkor mindent elárasztó szorongás formájában tör felszínre. Itt még a szorongás dominanciájával a „régii traumatikus élmény megismétlése csupán egy veszjelre korlátozódik” (Freud, 1999 [1932], 93. o.), de az egy évvel később készített harmadik filmben a trauma ténylegesen is megjelenítődik és átdolgozódik. A film először egy bántalmazó kapcsolatot mutat be szimbolikus formában, majd egy hirtelen baleset hatására bekövetkezik a változás, és a korábbi abuzáló viszony helyébe egy újonnan talált gyógyító kapcsolat kerül.

Petra filmje – A vágyteljesítő újjászületés



Élettörténeti háttér: Petra két évesen az anya alkoholizálása és a gyermek bántalmazása miatt került átmeneti otthonba. Kezdetben az anya heti rendszerességgel látogatta, később ritkultak, majd négy éves korában teljesen megszűntek a látogatások. Öt éves korától nevelőszülői családban nevelkedett, ahová könnyen beilleszkedett. Egy év után azonban a gondozási hely megváltoztatására került sor, mert a nevelőszülő lakóhely változtatás miatt nem tudta a gyerek nevelését végezni. Új nevelőszülőkhöz került, akik dühkitörései miatt nem vállalták tovább a gyermek gondozását. Hétévesen került gyermekotthonba, ahol

nagyon magányos volt – nem látogatta senki –, viszont sokat fantáziált szüleiivel kapcsolatban. Ez utóbbiak miatt kilenc éves korában a családgondozó felkutatta a családját. Az anya és élet-társa – aki a gyereket a nevére vette, mivel a vér szerinti apa börtönben volt – hajléktalan száll-lón laktak. Kezdetben rendszeresek voltak a találkozások: vagy a nagynénje biztosította a láthatást a saját lakásán, vagy az Otthonba jöttek a szülők. Később csak a nagynénje látogat-ta, végül csak nagykorú fiútestvére, alkalmanként.

Petra első filmjét kilenc évesen készíti, témája egy hercegő születése. A film első jelenetében a hercegő (játékbaba) apja egy levelet ad fel a postán a hercegnőnek, majd sétál az erdőben. Eközben a hercegő anyja (Petra) és barátnője a hercegő jövőjéről beszélgetnek, altatódalt énekelnek neki. Anyja simogatja, babusgatja, miközben megérkezik az apa, aki nem szól semmit. Most már hárman nézik a hercegnőt, majd anyja és barátnője lefektetik aludni.

A központi téma a kised hercegnővel való foglalatosság. Petra az anya szerepét tölti be, és a szerephez kapcsolódó sztereotíp viselkedési mintákat jeleníti meg: a csecsemőt dajkálja, énekel neki, simogatja, terveket szövöget. Úgy viselkedik tehát a babájával, ahogyan gondolja – hiányos tapasztalatával –, hogy egy anya bánik a gyer-mekével. Ebben az a tudattalan vágy is megjelenik, hogy valójában ő vágyik arra, hogy így bánjanak vele, szeressék. Vagyis ő legyen a hercegő, aki kitüntetett figyelemben részesül. A „barátnőről” nem derül ki, hogy kicsoda, de egy kicsit olyan a szerepe a film történetében, mint a boldog jövőt jövendőző tündéreknek. Elmondja, hogy okos, bátor lesz a hercegő, ha felnő és „sok ötösöket hoz majd haza az iskolából”. Egymást megerősítve, saját vágyakat vetítenek a hercegő jövőjébe. Olyan vágyakat, amit a környezet elvár tőlük, ami jutalmazást von maga után. A hercegő nemcsak okos lesz és bátor, hanem nagyon szép is és „sok ékszere” is lesz. „Belegondolni is nagyon jó!”, mintha ez a mondat – amit valójában ő olvas a saját gyerekére rá – önmaga számára egy ígéret lenne, hogy a babára, hercegnőre kivetített vágyak még megvalósul(hat)nak. Talán ez a magyarázata annak, hogy a címben a „születik” és nem „született” kifejezés szerepel, vagyis a születés jelenleg is zajlik, olyan folyamat, amely most van kibontakozóban.

Petra nem egyedül, hanem egy Huba nevű fiúval rendezte ezt a filmet, aki – bár ez nem hangzik el –, a hercegő apja. Ő viszont külön utakon jár: levelet küld a hercegnőnek és közben vándorol. A film vége felé érkezik meg Petrához és a hercegnőhöz. Láthatólag zavarban van a szerepében. Petra csak annyit kérdez tőle, hogy hol volt, és szedett-e neki virágot. Petra, aki megéli apja távollétét, és miközben tudja, hogy a valóságban börtönben van, a film fantáziavilágában felmenti őt. Egy megfelelő átkeretezéssel – mintha csak azért lett volna távol, hogy virágot hozzon – sikerül az apa hiányát is pozitívan átcímkéznie, s ily módon integrálnia az újrakonstruált, vágyteljesítő történetébe.

Jani filmje – Szembenézés a valóság titkaival

Élettörténeti háttér: Jani tíz éves koráig anyjával otthon, illetve gyakran ismerősöknél, rokonoknál nevelkedett. Vér szerinti apja nem törődött vele, leginkább az anya új élettársa gondoskodott róla és egy évvel fiatalabb hűgáról. Amikor a nevelőapa elvesztette munkáját, a



gyerekek családos szállóra, majd gyermekvédelmi gondoskodásba kerültek. A gyerekek folyamatosan hitegetve voltak/vannak azzal, hogy hazakerülhetnek. A szülők már többször kísérletet tettek arra, hogy kezdeményezzék az ideiglenes gyermekvédelmi gondoskodás megszüntetését, az eddigi kísérletek a szülők rendszeres jövedelmének és az elfogadható lakáskörülményeknek a hiánya miatt azonban meghiúsultak. Jani nagyon okos, értelmes, az otthonban elsősorban az „ész” látják benne, jól végzi a tanulmányait, nevelői szerint „simán el tud majd végezni, akár egy főiskolát is”.

Jani első filmjét tíz évesen készítette, néhány hónappal az intézetbe kerülés után. Főszereplője egy varázsló, aki át szeretne változtatni egy kismadarat, de a varázslat nem sikerül, mivel a kismadár egy embernagyságú papagájja változik, és elmenekül. A menekülő papagájt a varázsló (Jani) és a polgármester együtt üldözi. A papagáj elkapása után a veszélyes madarat megkötözik, majd a varázsigé visszafelé olvasásával próbálják visszaváltoztatni kismadarrá, ami nem sikerül.

Jani szerint ez a filmje egy olyan varázslóról szól, „aki akar varázsolni egy madarat, félresikerül a varázslat, és ugye átváltozik egy szörnyé, aki a városban mindenkit pusztít, és akkor visszaváltoztatjuk, ugye a szörnyet madárrá, és akkor ennyi, nagyjából...” Négy évvel később, tizennégy évesen erről a filmjéről már úgy nyilatkozik, hogy gyerekes és komolytalan, mert varázslók nincsenek. Arra a kérdésre, hogy hogyan jutott az eszébe a történet, úgy válaszolt, „mesét néztem és úgy gondoltam, hogy valami meseszerűt [csinálok]”.

A filmet meghatározó varázslás motívuma a mindenhatóság megszerzésének vágyát, a saját, nem kívánt intézetbekerülés tudatosításának hátrítását, mesebeálmódását jelenti, ahol a valóság rossz aspektusai felett (óriaspapagáj) kontrollt lehet gyakorolni (a madár megkötözése). A varázsigé félresikerülése a varázslatos gyermekkor kisiklását jelzi, a varázsló kudarca azt a tudattalan tartalmat jeleníti meg, amit Jani nem ismer el: a mágus hiába minden titkok tudója, aki képes a világ dolgait rendezni, ebben a helyzetben mégis kudarcot vall. Mint ahogy ő, Jani hiába rendelkezik jó képességekkel, tudással, bölcsességgel, ennek ellenére a saját életével kapcsolatban tehetetlenné válik. Rá kell döbennie, hogy nincs hatása a valóságra: szeretne a szüleivel együtt lenni, de a szociális helyzetük miatt ez nem fog egyhamar megvalósulni. Nem véletlen, hogy a fantáziavilágban játszódó történetbe a realitás világából bekerül a polgármester, akinek a segítségét kéri. Terve segítségével sikerül is a madarat elkapni, de a madár visszaváltoztatása mégsem lehetséges.

A varázsló kudarca mellett Jani filmjének másik központi motívuma a címben kiemelten is hangsúlyozott titok jelenléte. Mint ahogy a varázslás titkai kifürkészhetetlenek, ugyanúgy az élet dolgai is megfjethetetlenek. Jani számára a legfőbb titok továbbra is hozzáférhetetlen, amit még mindig bizonytalanság övez, hogy miért változott meg gyökeresen az élete. Elmondása szerint most sem tudja pontosan – és a

film készítésekor, tízévesen feltehetően még kevésbé tudta –, hogy miért került intézetbe.

A titok létével a következő filmjében is visszatérően foglalkozik, ekkor sztárok titkait igyekeznek felfejteni és bemutatni. Ugyan itt maga a titokfejtés eredményes, ugyanis sikerül felderíteni egy-egy híresség színpad mögötti életét, de maguk a sztárok éppúgy kudarcot vallanak, mint az első film mágusa. Az igazi változást a harmadik filmje hozza meg, amelyet megtérését követően Istennel való kapcsolatáról készít, és amelyben megszabadul a bizonytalanság-élmény és tehetetlenség-érzés nevelésbe vételt övező béklyójából.

Konklúzió

Az elemzett három kisfilm és alkotója három különböző lehetséges választ ad a gyermekvédelmi gondoskodásban élő gyermekeket érő traumatizáló hatásokra. Márti filmje az intézeti neveléssel együtt járó hospitalizált létállapotot jeleníti meg a maga realitásában. Petra filmje a fikció világához fordulva kínál vágyteljesítő megoldást az anyai gondoskodás hiányára, és valósítja meg a filmkészítés mintha-terében az élménykorrekciót. Jani filmje pedig a nevelésbe vétel traumájának szimbolikus átdolgozását végzi el azáltal, hogy a saját filmjével megteremtett fantáziavilágában képes megélni és szembenézni a kudarc és a titok destruktív erőivel. Közös ugyanakkor mindhárom filmben, és magában a Gyerekszem Filmkészítő Szakkör hatásmechanizmusában, hogy az önkifejezés lehetőségének megteremtésével – a filmalkotó folyamat katalizátor jellegét felhasználva – valamennyi résztvevő gyerek számára lehetőséget biztosít az önismereti munkára. A filmkészítés során – miközben a gyerekek kitalálják filmötletüket, megírják a forgatókönyvet, megrendezik a jeleneteket és eljátsszák a főszerepet – a projekció, az identifikáció és az introjekció folyamatain keresztül saját pszichés világukkal is folyamatosan dolgoznak. A filmalkotó folyamat kreatív potenciálja a filmkészítő szakkör emocionálisan biztonságos csoportkeretei között lehetővé teszi a tudattalannal való fokozott kommunikációt, és a szublimációs képesség megnövekedését eredményezi. A személyes élményanyaggal dolgozó filmes önportrék így hatékony eszközévé válnak a valóság keretein belül megoldatlan problémák feldolgozásának és a beteljesületlen vágyak levezetésének, a filmszakkör maga pedig terápiás jelleggel bíró rekreációs formává alakul.

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretnénk megköszönni a Húvösvölgyi Gyermekotthon gyermekeinek és szakembereinek, kiemelten Bozsoki Róbert igazgatónak és Vass Mária igazgatóhelyettesnek a kutatásunkhoz nyújtott nélkülözhetetlen támogatásukat.

IRODALOM

- FERNANDEZ, DOMINIQUE (1975): *Eisenstein*. Grasset, Párizs.
- FREUD, SIGMUND (2001, [1910]): Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke. In: uő. *Művészeti íráások*. Filum Kiadó, Budapest, 2001, 115-200.
- FREUD, SIGMUND (2001, [1914]): Michelangelo Mózese. In: uő. *Művészeti íráások*. Filum Kiadó, Budapest, 2001, 207-240.
- FREUD, SIGMUND (2001, [1928]): Dosztojevszkij és az apagyilkosság. In: uő. *Művészeti íráások*. Filum Kiadó, Budapest, 2001, 283-304.
- FREUD, SIGMUND (1999 [1932]): XXXII. előadás: A szorongás és az ösztönélet. In: uő. *Újabb előadások a lélekelemzésről*. Filum Kiadó, Budapest, 1999, 92-125.
- GABBARD, GLEN O. (2004): Pszichoanalízis és film. *Thalassa*, (15) 2004, 3: 5-16.
- GROSCH NÁNDOR (2010): Mi a Gyerekszem Filmkészítő Szakkör? In: Grosch Nándor – Gergely Dorottya (szerk.): *Gyerekszem Filmkészítő Szakkör*. Gyerekszem Közhasznú Művészi Egyesület, Budapest, 2010, 10-15.
- KÁLMÁNCHEY MÁRTA (2001): Nevelőszülőnél élő gyerekeknél előforduló pszichés problémák. *Család, Gyermek, Ifjúság*, (10) 2001, 2: 24-29.
- KONIGSBERG, IRA (2010): „Ezeknek az árnyaknak ereje van” – Küzdelem az önanalízisért Ingmar Bergman *Persona* című filmjében. In: *Thalassa*, (21) 2010, 1: 77-84.
- LAPLANCHE, JEAN – PONTALIS, JEAN-BERTRAND (1994): *A pszichoanalízis szótára*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- MÓRA LÁSZLÓ XAVÉR – GROSCH NÁNDOR – MOLNÁR GÁBOR (2010): A gyermekotthoni környezet pszichológiai sajátosságai és a filmszakkör során felmerülő pszichológiai kérdések. In: Grosch Nándor – Gergely Dorottya (szerk.): *Gyerekszem Filmkészítő Szakkör*. Gyerekszem Közhasznú Művészi Egyesület, Budapest, 2010, 16-35.
- SPOTO, DONALD (1983): *The Dark Side of Genius*. Plexus Publishing Limited, London.

A művész és az író lelkéből – A romantikus rend és a freudi kreativitás-elmélet előzményei

Kóváry Zoltán

Ha a pszichoanalízis művészi személyiségről és a kreativitás mibenlétéről vallott nézeteinek a gyökerei után kutatunk, akkor az európai gondolkodás történetének elmúlt mintegy két és fél évezredéből három nagy korszakot kell kiemelnünk: az *antikvitást*, a *reneszánszt* és a *romantikát*. (Tatarkiewitz, 2000). A művészet történetének ez az a három meghatározó periódusa, amikor – időben előre felé haladva egyre fokozódó intenzitással – a szubjektum, a személyesség és a belső tartalmak kifejezése egyre meghatározóbb tényezővé vált a műalkotások megszületésében, és munkájukat maguk a művészek is egyre inkább a szelf megkonstruálásának eszközeként tekintették. Különösen szembeötlő ez a sajátosság, ha az említett korszakokat szembeállítjuk a művész vágyait háttérbe szorító és a művészetet a vallás céljainak alárendelő középkorral, vagy az expresszió helyett a merev formalizmust előnyben részesítő klasszicizmussal.

A művészi kreativitás dinamikus felfogásának alapjait Platón és Arisztotelész rakta le. A költő-filozófus Platón az isteni mániát, míg a racionalista Arisztotelész – Hippokratész tanításának hatására – a fekete epe túltengéséből származtatható melankóliát vélte a fokozott alkotóképesség fő forrásának (Földényi, 1992). Az általuk megalapozott perspektíva lett a forrása annak a medikális, patomorfizáló kreativitás-szemléletnek, amelynek történelmi „diadalútja” a romantika betegség-kultuszán (Sontag, 1983) és Lombroso *Lángész és őrültség*-elméletén (1864/é.n.) át a 20. század pszichoanalíziséig folytatódott (Mann, 1947). A humanisztikus irányzatok a 20. század második felétől igyekeztek a magas szintű alkotóképiséget inkább a fokozott egészségesség jelének tekinteni (Csíkszentmihályi, 2008; Maslow, 2003; May, 1959), az alkotók életútját elemző, a pszichoanalízisből kiinduló pszichobiográfiai megközelítés mai képviselői pedig kifejezetten ellenzik a patográfiai szemléletet (Schultz [szerk.], 2005). A pszichopatológiai jelenségek, leginkább a mánia és a melankólia/depresszió meghatározó voltát azonban mai kreativitáskutatók is hangsúlyozzák. Ruth Richards (1993) empirikus adatokkal támasztotta alá, hogy az ún. kiemelkedő kreativitás (eminent creativity) eseteiben – a mindennapi kreativitással szemben – a bipoláris zavar előfordulása számottevő, a melankólia/depresszió kreativitásban betöltött fontos szerepét – főként Melanie Klein nyomán – olyan kortárs analitikus szerzők is kiemelik, mint Julia Kristeva (2007).

A görög szellemiség reneszánsz kori újjászületésekor Marsilio Ficino igyekezett közös nevezőre hozni Platón és Arisztotelész nézeteit (Wittkower & Wittkower,

1999), másrészt az individualizmus hangsúlyosabbá válásával megindult a komolyabb érdeklődés a művészek magánélete iránt. Ez utóbbinak ékes példája a reneszánsz szót „feltaláló” Giorgio Vasari *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete* című 1550-es könyve (1978), amelyet Freud is fontos forrásként idéz Leonardo-tanulmányában (Freud, 1910c). Számos történelmi és társadalmi tényező együttes hatásaképp a reneszánsz kor szellemisége azonban a 16. századtól kezdve hanyatlásnak indult, amelynek fő forrását a késő romantika talán legnagyobb hatású gondolkodója, Friedrich Nietzsche a reformációban és az arra következő ellenreformációban látta. „A reneszánszban – írta – voltak olyan pozitív erők, amelyek a mi eddigi kultúránkban még nem éreztették hatásukat. Évezredünk aranykora volt ez, hibái és bűnei ellenére. Ezzel szemben a német reformáció elmaradott szellemek energikus tiltakozásának benyomását kelti. (...) Északi erejünkkel és szörnyű makacsságunkkal megint csak visszavetették az embereket, kiváltották az ellenreformációt, vagyis az ostromállapot különféle erőszakosságaival önvédelemre kényszerítették a katolikus kereszténységet, és két-három évszázaddal késleltették a tudományok ébredését és uralmát, ekképp talán mindörökre lehetetlenné téve az antik és a modern szellem teljes összeolvadását.” (Nietzsche, 1990 [1880], 237.). A reneszánsz és a romantika közötti évszázadokat az ellenreformáció szellemiségéből táplálkozó barokk és az antik hagyományokat formalizáló klasszicizmus uralta, amely a személyességgnek és az egyéni szabadságnak a reneszánsznál jóval kevesebb teret hagyott.

A személyesség kérdése a romantika időszakában került újra a fókuszba. Roy F. Baumeister (2003) különféle irodalmi források elemzése nyomán arra a következtetésre jutott, hogy az én és az egyéniség iránt a korai modern időkben (vagyis körülbelül a reneszánsz idején) megnövekedett érdeklődés a romantika korában az én mindent eluraló és túltengő hatalmához vezetett el, amelynek nyomán az individualitás és az önmegvalósítás vágya végképp legyőzte a tradicionális társadalmi szerepeknek való megfelelés kényszerét. Ennek nyomán az önaktualizációs törekvések, melyeknek legfőbb formája a 19. századra a kreativitás és a szenvedélyes kapcsolatok (szerelem) megvalósítása lett, szembe kerültek a társadalom elvárásaival. A szerelem és a kreativitás jogáért való lázadásban az egyéni szabadság vágya fejeződött ki, és fejeződik ki mind a mai napig, hiszen ezek az értékek a mi korunkban is döntő szerepet játszanak az emberi gondolkodásban. A melankólia fogalma is átalakul: innentől kezdve az érzelmi vágyak és az én céljainak megvalósítási kudarca kap kiemelt szerepet mind a lelki betegségek, mind a művészsors értelmezésében. „A romantikus álláspont szerint a legmélyebb kívánságok és vágyak megtagadása frusztrálja az embert, sőt a személyiség megsemmisüléséhez is vezet.” – írja Maarten Doorman (2006, 25.). Doorman értelmezésében a romantika nem csupán egy művészettörténeti kor és stílus, hanem Rousseautól egészen az 1960-as évek végéig (pontosabban a woodstocki fesztiválig) tartó komplex jelenség és folyamat, amit könyve címében *Romantikus rendnek* nevez. A művészet fejlődése szempontjából ide sorolható a szoros értelemben vett romantika mellett a szimbolizmus, a szecesszió, a szürrealizmus és a neo-szecesszió is nevezett pszichedelikus művészet is, mivel ezek ugyanannak a gondolatrendszernek és érzésvilágnak az újabb és újabb kifejezésként

értelmezhető. Doorman szerint a romantika ember- és világgépe csak az elmúlt néhány évtizedben, a 60-as évek álmainak összeomlása után kezdett hanyatlásnak indulni.

A romantikus vízió teremtette meg modern szubjektumfoglalmunk alapjait. Fichte én-filozófiája a 18. század végén óriási hatást gyakorolt a német romantika korai képviselőire, a Schlegel-fivérekre, Novalisra, Ludwig Tieckre, és „az énné válás romantikus öröme” az egész korszakot magával sodorta (Safranski, 2010, 88.). Munkásságuk nyomán a filozófiai és művészi megismerés középpontjába olyan (Baumeister kifejezésével „tüntető”) én került, ami a kanti tiszta ész helyett az érzelmekre, a képzeletre, az álomra és az intuícóra támaszkodik, és ennek elérése érdekében az emberi lélek irracionális mélységeit igyekszik meghódítani. Carl Gustav Carus német orvos és festő (a romantika festőóriásának, Caspar David Friedrichnek a barátja) 1846-ban már így fogalmazott: „A tudatos lelki élet megismerésének a kulcsa a tudattalan tartományában rejlik (...) a lélek tudományának első feladata annak felderítése, miként képes leereszkedni ebbe a mélységbe.” (idézi Doorman, 2006, 33.). Mielőtt megvizsgálnánk azokat az eszközöket és technikákat, amellyel a romantika felfogása szerint ezekbe a mélységekbe az én leereszkedhet, érdemes nyomon követni a „tudattalan” fogalmának az alakulását is, amely a 19. század végére úgyszólván divatos kifejezéssé vált. Arthur Koestler monumentális esszéjében, *a Teremtésben* (Koestler, 1998) hosszú oldalakon át hozza az idézeteket (zömében L.L. Whyte *The unconscious before Freud* című 1962-es írásából) annak a bizonyítására, hogy a „tudattalan” elképzelése már a 17. századtól kezdve jelen volt az európai gondolkodásban. Példái közt olyan szerzők szerepelnek, mint Leibniz, Lichtenberg, Kant, a 19. század felé közeledve pedig a „magányos hangok lassan kórossá sokasodnak” (i.m., 185.). Németországban Herder, Schelling, Hegel, Fichte és Goethe, Angliában Jean-Paul Richter, Wordsworth és Coleridge, Sir Thomas Laycock és Maudsley értekeznek a „tudat alatti működésekről.” 1868-ban Eduard von Hartmann megjelenteti *A tudattalan filozófiája* című művét, a század végéhez közeledve pedig a pszichoanalízis közvetlen előfutárként felbukkan Nietzsche, aki Lichtenbergtől kölcsönzi a *tudattalan Id* kifejezését, amit aztán Georg Groddeck tőle átvéve továbbad Freudnak.

Miért vált olyan fontossá a tudattalan mélységeinek a felderítése a romantika számára? Goethe így fogalmazott: „Az ember nem maradhat sokáig tudatos állapotban, időről időre vissza kell süllyednie a tudattalanba, hisz ott vannak a gyökei... Amikor például egy tehetséges muzsikos komponál, tevékenységében a tudatos és tudattalan úgy váltakozik, mint a lán- és vetülékfonalak.” (idézi Koestler, 1998, 185.). A pszichoanalitikus ego-pszichológia egyes képviselői, például Ernst Kris, Lawrence Kubie vagy Arnold Ehrenzweig mintegy másfél évszázaddal később teljesen hasonlóan közelítik meg az alkotófolyamat pszichodinamikáját (Ehrenzweig, 1983; Kris, 1998). A romantika alkotói minden eszközt megragadnak, amelyek segítségével az önmagát kereső én aláereszkedhet önnön mélységeibe, az éjszakába, saját alvilágába: az álom, a fantázia és az örület birodalmába. Az utazás, mint az individuáció metaforája nyomon követhető a mitológiában és a világirodalomban Odüsszeusz történetétől Dantén át egészen Céline-ig és

Kerouacig, Lawrence Elsbree szerint az utazás az archetipikus történeti mintázatok egyike, amelynek célja az új identitás megszerzése (McAdams, 1988).

A külső/belső utazás célja, hogy az én saját megszokott határait áthágva meghódítsa a romantika által oly nagyra értékelt képzelet és az álmok birodalmát. Az alkotónak ki kell lépnie a tudatos én mátrixából ahhoz, hogy lehetővé váljon a koestleri *biszociáció*, amelynek lényege, hogy egymástól távol lévő szellemi dimenziók találkozzanak és megtermékenyítsék egymást (Koestler, 1998). Ezért fordulnak a „tudattágítás” érdekében a művészek az álom, a fantázia, az örület és a kábítószeres világ felé, de a Másikban való ön-elvesztés a szerelem és a barátság által paradox módon ugyancsak az autentikus én megtalálásának az eszközévé válik. A romantikus művészbarátságra Doorman számos példát említ: Friedrich Schlegel és Schleiermacher (a hermeneutika atyja) egyenesen házasságnak nevezték kapcsolatukat, Coleridge és Wordsworth pedig elmondásuk szerint „szívükben és lelkükben ikerpárt alkottak” (idézi Doorman, 2006, 35.). Ez a motívum elágaztatható egyrészt a hasonmás (doppelgänger) kedvelt romantikus témája felé, amit Freud is feldolgozott *A kísérteties* című írásában E.T.A. Hoffman *A Homokember* című novellája alapján (Freud, 1919h), másrészt szorosan kapcsolható Heinz Kohut nárcizmus- és szelf-felfogásához is (az „ikerkereső szelf”-ről, lásd Kohut, 2007). A romantika és a romantikus rend művészei tehát az én határainak átlépésétől várták kreativitásuk fokozódását, amely – miként Baumeister nyomán utaltam rá – ebben a korban az önmegvalósítás kulcskérdésévé vált. A 18. századtól kezdve egyébként maga a fogalom is egyre gyakrabban bukkan fel a művészetelméleti írásokban, és a 19. századra már „nem csupán kreativitásnak tekintették a művészetet, hanem csak azt tekintették annak. A ’teremtő’ a képzőművész és a költő szinonimája lett.” (Tatarkiewicz, 2000, 182.). A 19. századra kialakult a kreativitás kultusza, amely egy valódi romantikus elképzeléssel, a *teremtő zseni* mítoszával tette fel a pontot az i-re az évszázadokon át zajló fejlődésre.

Fentebb említettem, hogy a reneszánsz korában már megfigyelhető volt, hogy a kiváló alkotókat valóságos hősként ünnepelték, és megindult a kifogyhatatlan érdeklődés a személyük iránt (Wittkower, Wittkower, 1999). A művészi személyiség romantikus, ma is közkedvelt sztereotípiája a 18. század végére négy fejlődési vonal be- és összeérésének következtében alakult ki. Ez a négy dimenzió (1) a képzelet felértékelődése, (2) a művészet, mint expresszió elgondolása, (3) a művész függetlenedése és (4) a zsenikultusz (Doorman, 2006). Az expresszió értékének felemelkedése egyúttal a hagyományos arisztotelészi *mimézisz*-elv háttérbe szorulását is jelentette – miszerint a művészet a természet utánzása –, ugyanis mindennél fontosabbá vált, hogy álmai és képelete láthatóvá tételével a művész a benső világ ábrázolását tegye lehetővé. E miatt a művészetek rangsora is megváltozott: míg a reneszánsz korban az alapvetően utánzáson alapuló festészet, a romantikában a lírai költészet és még inkább a zene vált vezető művészeti ággá, mint ami leginkább képes kifejezni a szubjektum érzelmeit. (Az alkotó lélek szimbóluma ebben a korban lett az *aeol-hárfa*, amely a szél hatására magától játssza a dallamokat.) Bár az érzelmek innentől kezdve a művészet egyik legfontosabb meghatározójává váltak, az 1950-es

években kibontakozó akadémikus pszichológiai kreativitás-kutatás a romantika hagyományait folytató pszichoanalízissel szemben évtizedekig nem vett tudomást az emóciók megkerülhetlenségéről a kreativitás témájában. Ez a felfogás csak az utóbbi egy-két évtizedben kezdett megváltozni (Averill, 1991; Oatley, Jenkins, 2001).

A romantikus művész tehát egyszerűen *biteles* (saját belső világát ábrázolja ihletett módon), másrészt *eredeti* (nem a kanonizált művek formai sajátosságait másolja, hanem feszegeti a határokat). Ennek a feltétele az ihletettség állapota, amelynek nyomán a művész eljut teremtő erejének belső forrásaihoz. Ez korántsem hétköznapi, egyszerű és veszélytelen feladat: az utat csak kiválasztott személyek, zsenik képesek megtenni, mivel olyan határok átlépésére kerül sor, amely a szelf egyensúlyát veszélyeztetve dezintegrációhoz, örülethez, sőt halálhoz vezethet. Ilyesfajta elgondolásokkal már az ősi kultúrákban is találkozunk a látnok (Földényi, 1992), és a sámán alakjával kapcsolatban (Eliade, 2005). Ez utóbbinál Eliade hangsúlyozza, hogy a határátlépés mindig „pszichopatológiai válsággal” jár együtt, ami az „utazás” nyomán született mítoszi és irodalmi narratívákban elnyeletésként, szétszaggatásként, szimbolikus halálként jelenik meg. Olybá tűnik, hogy bizonyos szempontból a modern korokban ezeket a szerepeket a művész vette át. A sötét világokkal való érintkezés következtében a teremtő művész-zseni kreativitásához az idők során diabolikus vonások tapadtak, és a művész az alkímisták és az ördöggel cimboráló mágus (pl. Faust) vonásait öltötte magára. A romantika korában végleg megszilárdult és klisé-szerűvé vált a démoni attribútumokkal bíró elátkozott génusz és az örület Platónról kiinduló összekapcsolása (Doorman, 2006). A romantika hőssé magasztalta a teremtő zsenit, aki az örület és a halál mellett és azzal együtt a szerelem elsőprő élményének megtapasztalását is mindenkinél mélyebben és drámaiban él meg. Az ihletettség, a (lelki) betegség, a halál, a szerelem és az elátkozottság összefonódása együttesen alkotja a zseniális művész romantikus imágóját. „A zseni és a melankolikus elválaszthatatlan egymástól: mindketten az emberi lehetőség határán állnak (...) A romantikus zsenialitás a halál melankolikus vállalása (...) A romantika korszakában a közgondolkodás a halál mellett a szerelmet tartotta a másik génusznak. Ha a szerelem génusz, vagyis zsenialitás, ez pedig a halállal együtt a melankólia táptalaja, akkor értelemszerűen a szerelemnek és a melankóliának is találkoznia kell. A szerelem és a halál rokonítása a romantikában tetőzött (*Liebestod*), noha *erósz* és *thantos* már a görögök óta feltételezte egymást” – írja Földényi (1992, 174. és 193.).

A romantika esszenciájának tekinthető szerelmi halál, a *Liebestod*, Richard Wagner *Trisztán és Izolda*-jában érte el művészi ábrázolhatóságának csúcát. A nyitányban és Izolda szerelmi halálában felcsendülő wagneri „végtelen dallam” burjánzó kromatikájában valamiféle „zenei tudattalan” sejlik fel, amiről Romain Rolland már Beethovennel kapcsolatban is beszélt. (Rolland, 1931). A végtelen dallam keltette érzelmi előntöttség az én határainak feloldásához vezet, amely a tudattalanban való elmerülés, az „én szolgálatában álló regresszió” (Kris, 2000 [1952]) autentikus élményének átélését eredményezi. „A lélek végtelenben való feloldásának, feloldozásának, ez az őszérzése, ez a minden anyagi nehézkedéstől való megszabadulás érzés, amit a mi zenénk legfennköltebb pillanatai folyvást felidéznek, nos, ez az érzés a fausti lélek

mélyáramát is felszabadítja...” – állítja Wagner *Trisztánjára* hivatkozva Oswald Spengler (Spengler, 1994, I. 293.). Wagner életműve szorosan összekapcsolódik Schopenhauer nézeteivel és Nietzsche figurájával, és innen számos kiindulópontot találunk a pszichoanalízis irányába. (Wagner, Schopenhauer és Nietzsche kapcsolatáról lásd Frenzel, 1993; Heller, 1994; Köhler, 2005; Mann, 1965; Safranski, 1996). Wagner művészetében valamint Schopenhauer és Nietzsche életfilozófiájában szinte minden olyan motívum megjelenik, amit a pszichoanalízis a 19. századi romantikától örökölt. Ilyen a lélek irracionális mélységeinek (a tudattalannak) a megközelítése, az ösztönök és a szexualitás fontosságának hangsúlyozása, a szerelem és a halál motívumának összefonódása, az inspiráció és ezzel összefüggésben a kórossal határos lelki folyamatok előtérbe kerülése az alkotási folyamatban, illetve a mitológia lélektani jelentőségének felismerése.

Wagner alakját több szempontból is paradigmaticusnak kell tekintenünk. Meletyinszkij szerint ő volt az, aki hidat vert a romantikus és a 20. századi, modern mitologizmus között (Meletyinszkij, 1985). Földényi F. László (1993) ugyanezt Goyáról állapítja meg a „fekete festmények” elemzése nyomán; valójában mindkét meglátás arra utal, hogy a 19. századi művészet alapvetően átértelmezte a mitológia funkcióját. A romantika a tudomány előtti gondolkodásmód naív megnyilvánulásai helyett az emberi lét és a lélek örök konfliktusai kifejeződéseként kezdte értelmezni a mítoszokat, amellyel megelőlegezte a 20. századi pszichológia hasonló elgondolásait. Thomas Mann Wagnerről és Nietzsche-ről értekezve minduntalan a „mitológia plusz zene plusz pszichológia” formulával él (Mann, 1965), Paneth Gábor pedig úgy fogalmazott, hogy Wagner egyrészt még birtokában volt egy feledésbe merülő tradicionális, hermetikus tudásnak, másrészt viszont művei olyan felismerésekkel vannak tele, amelyek néhány évtizeddel a halála után a mélylélektan kutatási tárgyai lesznek (Paneth, 1985). Wagner zenedrámáiban, például a *Niebelung-tetralógiában* a mitológia segítségével ábrázolta a lélek mélyének rejtelseit; ez a tendencia pedig Nietzsche apollói-dionüszoszi fogalompárjával (Nietzsche, 1986), majd Freud Ödipusz-komplexusával és a narcizmus koncepciójával folytatódott tovább. Freudra közvetlen hatást Wagner kevésbé gyakorolhatott, egyrészt azért, mert köztudottan hadilábon állt a zenével (lásd pl. Cheshire, 1996), másrészt Wagner közismert antiszemita attitűdje érthető módon viszolygást válthatott ki belőle. A teuton mitológiához sokkal közelebb álló C.G. Jung Wagner-rajongása annál közismertebb, amely szoros kapcsolatba hozható Jung első analitikusan kezelt páciensének, szerelmének, Sabina Spielreinnak az alakjával, Jung és Spielrein közös történetével. Spielrein Junggal való kapcsolata tetőpontján Wagner *Ring-ciklusa* hatására egy Siegfried nevű gyermeket szeretett volna szülni Jungtól, aki – mivel a Niebelung eposzban Siegfried Sigmund fia – helyreállította volna a Freud és Jung közti megbomlott egységet (Bettelheim, 1996; Kőváry, 2007). Spielrein nemcsak a jungi analitikus pszichológia számos fogalmának megalkotója volt, de a halálösztön-elmélet alap gondolatát is csaknem egy évtizeddel Freud előtt megfogalmazta, közvetve Nietzsche elgondolásai nyomán (Etkind, 1999; Spielrein, 2008 [1912]).

Schopenhauert, akiben sokan a pszichoanalízis egyik filozófiai előfutárát látják, az 1848-as forradalmak utáni emigrációjától kezdve Wagner is csodálta, filozófiáját és zeneesztétikáját maradéktalanul magáévá tette. Műveinek partitúráját el is küldte az agg filozófusnak, aki azonban nem reagált a „jövő zenéjére” (Safranski, 1996). „A pszichoanalízis messzemenő megegyezése Schopenhauer filozófiájával” Freud számára is nyilvánvaló volt, azonban igyekezett hangsúlyozni, hogy a lélekelemzés „nem vezethető vissza az ő tanainak ismeretére”, mivel azokat ő maga „nagyon későn” olvasta (Freud, 1925d, in: 1989, 66-67.). Schopenhauer – írja Freud *Önéletrajzában* – „nem csak az indulati élet és a nemiség kimagasló jelentőségét hirdette” (uo.), hanem az elfojtás jelenségét is felismerte. Amikor a filozófus *A világ mint akarat és képzet*-ben az örültséget magyarázza (a passzusra egyébként Otto Rank hívta fel Freud figyelmét), az Freud szerint tökéletesen fedi a pszichoanalízis elfojtásról alkotott fogalmát (Freud, 1914d, in: 1989, 94.). A másik terület, ahol Freud kénytelen volt beismerni Schopenhauer prioritását, a halálöszön-elmélet azon kijelentése, miszerint minden élet célja a halál (Freud, 1920g; 1930a).

A metapszichológia filozófiai gyökereinél azonban témánk szempontjából sokkal fontosabb kérdés, hogy vajon Schopenhauer nézetei a művészetről, a művészről és az alkotásról hasonlóképpen megelődgezték-e a freudi pszichoanalízis ezzel kapcsolatos elgondolásait. A művészet legfontosabb funkciójának Schopenhauer (1818/1991) azt tartotta, hogy az gyógyírként szolgál a mindennapok elviselhetetlen fájdalmaira, az individuáció kínjaira. Ez a felfogás visszacseng a freudi *Rossz közérzet a kultúrában* azon állításában, miszerint „az esztétikus beállítódás az ételcélhoz kevés védelmet nyújt a fenyegető bajok ellen, azonban sok mindenért kárpótolhat bennünket. A szépség élvezete különleges, enyhén mámorító jellegű.” (Freud, 1930a, in: 1982, 347.). Schopenhauer kiváltságos előjognak vélte és a zseniális művészeknek tartotta fent azt a képességet, hogy a nyájtól elvonulva, a vak akarat követeléseiről lemondva álomlátóvá és álomfejtővé váljanak. Az, hogy Schopenhauer az álomfejtési képességet olyan fontosnak tartotta, fontos összekötő kapocs a romantika és a pszichoanalízis közt, hiszen az álmot a romantikus rend képviselői az ihlet és a művészet közvetlen és legfontosabb forrásának tartották (Claudon, 1990), míg maga Freud ismert módon a tudattalanhoz vezető „királyi útként” beszélt róla (1900a/1993). „Thomas Mann nem tévedett, amikor e szomnambul-öntudatlan állapot fenomenológiájának leírásában Schopenhauert a freudi mélypszichológia előfutárának tekintette” – írja Zoltai Dénes (1978, 342.). A művészethez szükséges, az akarat vágyairól lemondó öntudatlanság inkább a platóni isteni mániához hasonlít, mintsem a földi örültséghez, amely utóbbi Schopenhauernél a freudi elfojtáshoz hasonlóan a „kellemetlen valóság elleni védekezésről” (Freud, 1925d, in: 1989, 66.) szól. A kései Nietzsche Schopenhauer eme szemével kapcsolatos nézeteiben a kereszténységhez köthető „aszketikus ideál” újabb változatát látta, és szembeállította a maga dionüszoszi mámoresztétikájával (Nietzsche, 2004b).

A romantikát betetőző és részben meghaladó Nietzsche előbb imádott, majd még szeretve gyűlölt mestereinél, Wagnernél és Schopenhauernél is nagyobb és ellentmondásosabb hatást gyakorolt a 20. század ember- és művészetfelfogására.

Nietzsche befolyásáról Freud sokkal kelletlenebbül nyilatkozik, mint Schopenhauer-ről. A kényes prioritási kérdések és a filozófiától való tudatos elhatárolódás mellett talán azért is, mert Nietzsche elborult elmével halt meg 1900-ban, az *Álomfejtés* és az új század születésének évében. A vele való szellemi közösség felvállalása akár rossz fényt is vethetett volna a mentális zavarok gyógyítására vállalkozó pszichoanalízis fiatal tudományára, másrészt tudjuk, hogy Freud nem különösebben kedvelte az „örülteket” (Haynal, 2003). Maga Freud okként a megfigyelői pozíció megővését jelöli meg. „Nietzscht (...) kinek megérzései és meglátásai sokszor a legmeglepőbb módon egyeznek a pszichoanalízis fáradtsággal szerzett eredményeivel (...) sokáig kerültem, nem mintha az elsőbbség lett volna számomra fontos, hanem hogy megőrizsem elfogulatlanságomat” – írja *Önéletrajzában* (1925d, in: 1989, 67.). Állításának megítélésekor azonban figyelembe kell vennünk, hogy a prioritási kérdések igenis erőteljesen foglalkoztatták Freudot (pl. Hertz, 1979/1998), másrészt azt is, hogy az egyetem alatt öt évig olyan olvasóköri tagja volt (a Bécsi Német Diákok Olvasóköre), amelynek kimondott célja volt a schopenhaueri és nietzschei filozófia beható tanulmányozása és terjesztése (Sulloway, 1987). Ugyancsak fontos adalék, hogy 1900 február elsején barátjának, Fliessnek írt levelében Freud megemlíti, hogy megvette Nietzsche összes műveit, hogy nyelvezetet találjon arra, amit eddig nem tudott kimondani (Bókay, 1995).

A nietzschei gondolatrendszer jelenléte és hiánya a pszichoanalitikus diskurzusban meglehetősen ellentmondásos jelenség. A kapcsolat Bókay Antal szerint egyszerre volt és nem volt, de sose lett elismert és felvállalt. Freud több szálon keresztül – közvetve – személyesen is kapcsolódott Nietzschéhez. Egyik legelső női tanítványa Lou Andreas Salomé, aki pszichoanalitikussá válását megelőző évtizedekben olyan szellemi nagyságokkal állt intim kapcsolatban, mint Rilke, Nietzscht annyira megbabonázta, hogy a félszeg filozófus életében először és utoljára nőszülésre gondolt (Etkind, 1999; Frenzel, 1993; Peters, 2002). Joseph Paneth, Freud egyetemi barátja 1883-84-ben többször felkereste Nietzscht, amiről beszámolt Freudnak, menyasszonyának írt levelében pedig következőképp írt erről: „[Nietzschével] Egyet értettünk abban, hogy minden ember tudattalan élete (...) végtelenül gazdagabb és fontosabb, mint a tudatos... Sok minden él az emberben embrionálisan (...) és tudattalanul hat.” (idézi Marquard, 1995, 91.). A Bécsi Pszichoanalitikai Társaság 1908-ban vitát szervezett Nietzsche írásairól, és Sachs, aki Reikkel és Rankkal együtt fáradhatatlanul igyekezett a pszichoanalízis szellemtudományi előzményeit felkutatni, 1911-ben Weimarban felkereste a filozófus hűgát, Elisabeth Förster-Nietzscht Weimarban, és beszéltek neki Nietzsche és Freud gondolatainak rokon vonásairól (uo., 91-92.). Carl Gustav Jung, aki ambivalens módon, mégis erősen azonosult a német filozófussal (Jung, 1961/1987; Kőváry, 2007), *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába* című könyvében (1916/1993) elméleti szempontból is felrója Freudnak Nietzsche ismeretének hiányát. A beállítódás, vagyis az extra- és introverzió koncepciójának a kifejtésekor azt állítja, hogy ugyanazokat a kóreseteket azért magyarázza ellentétesen Freud és Alfred Adler, mert Freud extravertált, ezért a szexuális tárgy felől közelíti meg a problémákat, míg az introvertált Adler a hatalmat megra-

gadni kívánó alany felől. Mindez azonban Jung szerint nem „Freud kontra Adler”-kérdés, hanem sokkal inkább „Freud kontra Nietzsche”, mivel Adler csak átültette mindazt a pszichológiába, amit Nietzsche évtizedekkel korábban filozófiájában megfogalmazott. Ebben az állításban implicite benne foglaltatik, hogy ha a pszichoanalízis atyja behatóan ismerte volna a hatalmas akarását hirdető nietzscheánus filozófiát, akkor nem követte volna el ismert elméleti egyoldalúságait. A nietzschei elképzelések végül valamennyire mégiscsak integrálódtak a freudi elméletbe, amikor Freud „hosszú habozás, tétovázás után” (1940a, in: 1982, 414.) – Etkind szerint részben feltehetően az orosz szimbolisták Nietzsche-értelmezéséből merítő Sabina Spielrein hatása nyomán – elfogadta a szexuális mellett a destrukciós ösztönt is alapjelen-ségként. „A halálösztön eszméje – írja Etkind – a pszichoanalitikus diskurzust az ödipuszi logikáról egy más elvekre épülő logikára, a dionüszoszi logikára tereli át. Freud világos, racionális és heteroszexuális elmélete feloldódik Platón, Nietzsche és az orosz szimbolisták teljesen más jellegű eszméinek közegében.” (Etkind, 1999, 285.).

Beszédes tény, hogy Freud azon tanítványai, akik többé-kevésbé nyíltan vállalták a közösséget a nietzschei eszmerendszerrel, (az említett Jung és Adler mellett Otto Rank) előbb-utóbb szakítottak a mesterrel. A krízissel való megküzdésben Nietzsche példája talán követhető, heroikus mintaként lebeghetett a szemük előtt. (A hős témája egyébként Jung és Rank életművében is fontos szerepet játszott. Jungnak az a műve, ami a Freuddal való szakításhoz vezetett, a *Wandlungen und Symbole der Libido* a hős lélektanáról szól.) A filozófus kezdetben teljes mértékben azonosult Wagnerrel és Schopenhauerrel, majd az 1870-es évek közepén egyfajta nyelvzavar támadt közöttük, ami az ekkor már az ambivalensen szeretett hatalmas apafigurával való fájdalom szakításhoz vezetett (Frenzel, 1993) A krízist követően Nietzsche egyébként is labilis egészségi állapota megrendült, és a következő években roppant szellemi erőfeszítéseket tett testi egészsége és fragmentálódott szelfje helyreállítása érdekében. Bizonyos szempontból az egész további nietzschei életmű értelmezhető úgy, mint a Wagnerrel való 1876-os szakítás okozta krízis feldolgozására tett kreatív kísérletek sorozata. Nietzsche és Wagner baráti kapcsolatának a válságát Spengler (1994) a német szellemtörténet utolsó nagy eseményének tartotta, amelynek nyomán Nietzsche a schopenhaueri metafizikától átpártolt a darwini tudományossághoz, Thomas Mann (1965) pedig azt állította, hogy a szakítás jelentősége messze túlmutat a személyes szférán, és két korszak, a romantika és a modernitás közti átmenet jelképének tekinthető. A krízis közvetlen kiváltója egyébként a korábban kizárólag pogány mítoszokat feldolgozó Wagner keresztény tematikájú zenedrámájának, a *Parsifal*nak a megszületése volt. Nietzsche Richard Wagner eme művészi lépését és a zeneszerző akkortájt felépülő bayreuth-i Festspielhauza körül kialakult német birodalmi cirkuszt közös elvárulásának érezte. A következő években filozófiai „ellenlépéseket” tett, hogy új világnép megteremtésével lépjen túl az összeomlás követő, súlyos deprimáltságot okozó állapotban. Spengler (1994) az *Ím-ígyen szóla Zarathustrát*, Heller Ágnes (1994) *A morál genealógiáját* (Heller, 1994) Anti-Parsifalként értelmezte, de ugyanez mondható el az *Antikrisztusról* is, amelyben Nietzsche intellektuálisan ízzé-porrá zúzza a *Parsifal* és a kései Wagner szellemi hát-

terét képező kereszténység morális tartópilléreit. Még beszédesebb tény, hogy Nietzsche több mint egy évtizeddel a tényleges szakítás (1876) után is egész könyveket szentelt Wagner személye és művészete eszmei megsemmisítésének (A Wagner-ügy, Nietzsche kontra Wagner, 1888), *Bálványok alkonya* (Götzen-Dammerung, 1888) című írása pedig szándékos utalás Wagner *Istenek alkonya* (Götterdämmerung) című művére. A Wagner-Nietzsche kapcsolat bonyodalmaikat részletesen elemzi az ismert Nietzsche szakértő, Joachim Köhler *Friedrich Nietzsche és Cosima Wagner – az alávetettség iskolája* (2005) című könyvében. Köhler értelmezése nyomán a történet ödipális drámává válik, hiszen a szerző dokumentumokkal bizonyítja, hogy a folyamat alakulásában nem csak a filozófus Richard Wagnerhez fűződő érzelmi játszottak szerepet, hanem a zeneszerző feleségével, Cosima Lisztrel való kapcsolata is.

Érdekes egy kicsit kitérni arra, hogy miért válhatott Nietzsche sokat vitatott személye és filozófiája ilyen központi jelentőségűvé a 20. század fordulójának gondolkodásában és – amint láttuk – közvetve a korai pszichoanalízisben is. A filozófus emblematicus alakját Heller Ágnes a következőképp látatja: „Nietzsche nem csupán saját sorsa, történelmi sors is egyben. Nem pusztán önmagát képviseli, (...) történelmi fordulópontot képvisel, sőt évezredek óta az egyetlen döntő fordulópont képviselője.” (Heller, 1994, 121.). Hasonlóan fogalmazott Hermann Hesse is: „Az emberi élet akkor válik igazán szenvedéssé és pokollá, amikor két kor, kultúra és vallás keresztezi egymást. (...) Néha azonban egész nemzedékek szorulnak két kor és életstílus közé, ilyenkor megszűnik az egyértelműség és az erkölcs, a védettség és az ártatlanság. Ezt persze nem mindenki éli át egyformán. Egy olyan természet azonban, mint Nietzsche, akár egy nemzedékkel korábban megszenvedte öröknyomorúságát – amin ő tanácstalanul, meg nem értve ment keresztül, attól ma ezek szenvednek.” (Hesse, 1992, 22-23.). Nietzsche ezekben az értelmezésekben romantikus kultúrhérosszá válik, akinek Fausthoz és a romantikus doppelgänger-figurákhoz hasonlóan „két lélek lakja a keblét”. Halász Előd a filozófus-költő „bipoláris lelki alkatáról” ír, egyfajta „klasszikusan német, fausti életérzésről”, amelynek lényege „a múlt és a jövő, a régi és az új küzdelme” a lélekben. (Halász, 1995, 22-23. és 11.). A lét nehezen integrálható szellemi dimenziói közt „utazó” Nietzsche a látnokokhoz és a sámánokhoz hasonlóan átéli az átmenet szétszaggatással és az elnyeletéssel járó „pszichopatológiai válságát” (Eliade, 2005). Ő maga írta (1995), hogy aki túl mélyen néz a szakadékba, abba a szakadék is visszaneéz; 1889-es összeomlását követően végképp a túlparton rekedt. Sorsának démoni, fausti vonásait Thomas Mann a *Doktor Faustus*-ban örökítette meg Adrian Leverkühn zeneszerző alakjában, aki együttal az irracionális örvényébe csúszó németiséget is jelképezi (Mann, 1969).

A művészet és a tudomány közti ingadozás, a „bipoláris lelki alkat” hatása, ami Platón írásaiban, Leonardo alakjában, Nietzsche költő-filozófus mivoltában visszaköszön, Freud életművében is megfigyelhető. A pszichoanalízis is a tudomány és a művészet határmezsgyéjén helyezkedik el, és Freud maga is részben írónak tekinthető. Thomas Mann szerint például a *Totem és tabu* „a német esszéirodalom nagy példaképeivel rokon és ahhoz tartozó mestermű”, „a legmesszebbre terjeszkedő írói kísérlet, melyre orvosi szempontból vállalkoztak”, amely „része a világirodalom-

nak.” (Mann, 1947, 31-33.). Nem véletlen, hogy 1930-ban Freud megkapta Frankfurt városának irodalmi Goethe-díját; a bizottság indoklásában a következő sorok olvashatók: „A pszichoanalízis nem csupán az orvostudományt forradalmasította – forradalmasította és gazdagította a művészek és lelkészek, a történetírók képzetvilágát is. (...) Freud a tudományok újfajta együttműködésének (...) alapjait vetette meg. (...) a legkorábbi freudi lélekelemzések Goethe *A természetével rokoníthatók.*” (Schwielbusch, 1994, 109.). (Ez utóbbi műről hallott előadás nyomán határozta el egyébként Freud, hogy orvos lesz.) A kortárs Freud-értelmező Martin Lohmann is hasonló véleményen van: „Munkássága nem pusztán impozáns irodalmi építmény, hanem éppen ilyen rangos irodalmi teljesítmény is egyben” – írja, rámutatva arra, hogy az életmű egésze irodalmi kontextusba ágyazódik: „Freud pszichoanalitikus életműve novellák gyűjteményével indul (*Tanulmányok a hisztériáról*) és egy történelmi regénnyel zárul *Mózesről, az emberről.*” (Lohmann, 2008, 218-219.).

A 19-20. század fordulóján, a tudományok egyre specializáltabbá válásával mind nehezebbé vált a reneszánsz jellegű „művész és tudós” identitás fenntartása, ami az azonosságtudat konfliktusának komoly forrásává vált, és a self töredezettségéhez vezetett el. (Lásd Kohut elképzelését a 20. századi „tragikus emberről”, 1977/2007.) Ezzel az anomáliával már Nietzsche is teljes mértékben tisztában volt. „Tételezzük fel – írja – hogy valakiben a képzőművészet vagy a zene szerelme éppen olyan erős, mint a tudományért érzett lelkesedés, és egyikről sem tud lemondani, mert úgy érzi, hogy akkor a másik is károsodást szenvedne. Nem marad más hátra, minthogy önmagából hozza létre a kultúra olyan óriási épületét, amelyben mindkét hatalom – művészet és tudomány – jóllehet távol egymástól, összefér, köztük a közbeeső békülékeny közvetítő hatalmakkal, amelyek készen állnak szükség esetén a két szélsőség közötti nézeteltérés azonnali elsimítására.” (Nietzsche, 1990, 187.).

A filozófus-költő a 19. század végén úgy látta, hogy a művészetnek lassan bealkonyul, és a művészi típusú ember átadja a helyét a tudományosnak. A művészet adományairól mégsem lehet egyszerűen lemondani, mert ez az egyetlen eszköz arra, hogy a valóság elviselhetővé váljon: „A művészet elviselhetővé teszi az élet látványát, mégpedig oly módon, hogy a tisztátalan gondolkodás fátylát teríti rá.” (1990, 149.). Máshol még részletesebben ecseteli, hogy mi volna a következménye, ha a művészet nem tölthetné be a Schopenhauer és később Freud által is hangoztatott „mentálhigiénés” funkcióját. „Ha nem hagytuk volna jóvá a művészeteket, és nem találtuk volna ki a valótlannak ezt a kultuszát: ki sem bírnánk a betekintést az általános valótlanságba és hazugságba, amit ma a tudomány nyújt nekünk – a betekintést a tébolyba és tévelygésbe, mint a megismerő és érző létezés egyik feltételébe. Az őszinteséget undor és öngyilkosság követné.” (1972, 183.). Freud néhány évtizeddel később ugyanígy fogalmazott: „A képzelet világa védőhely, ami arra való, hogy enyhítse a fájdalmasan érzett átmenetet az örömelvtől a realitásvilághoz, hogy pótlást nyújtson az ösztön-kielégülés számára, amiről a való életben le kell mondania. A művész, éppúgy, mint az idegbeteg, a ki nem elégtő valósból visszavonul a képzeletvilágba, azonban – ellentétben az idegbeteggel – érti a módját, hogy kell onnan vissza találnia és ismét a valóságnak élnie.” (Freud, 1991, 71.). Évtizedekkel később Winnicott

rámutatott, hogy a gyermeki mindenhatósági illúziók feladása, a „fájdalmasan érzett átmenet az örömelemtől a realitáselvhez” csak az anyai odaszentalódás és az átmeneti élmények segítségével oldható meg optimálisan a fejlődés során. Az átmeneti tér adekvát használata a kreativitás forrása és az egészséges, reális szelf-szerveződés jele, nem a neurózis és a hamis szelfé (1999). A 20. század vége felé az akadémikus, kognitív szelf-kutatás is felfedezte az „illúziók” mentális és testi egészséget védő funkcióját (Taylor, Brown, 2003)

És mi a helyzet a művészet és a tudomány közti „közbeeső békülékeny közvetítő hatalmakkal”? Nem kizárt, hogy Nietzsche ez alatt a pszichológiát értette, ami mindig is félúton helyezkedett el az irodalom és a tudomány között (Moghaddam, 2004). Önmagát számos munkájában pszichológusnak vagy morálpeszichológusnak nevezte. „Pszichológusnak született (...): megismerés és lélektan, számára ez alapjában véve egy és ugyanaz a szenvedély” – írta róla Thomas Mann (1970, I. 318.). Nietzsche úgy vélte, hogy a művészethez hasonlóan „a pszichológiai megfigyelés az emberi lét ajzószerere, gyógyszerere és enyhét adó szere (2008, 39.). A lélektant a tudományok hierarchiájának élére helyezte, és attól várta az emberi lét nagy kérdéseinek megoldását: „A pszichológia ismét ismertessék el a tudományok királynőjeként, akinek szolgálataért és előkészítéséért létezik az összes többi tudomány. Mert immár megint a pszichológia lett az alapproblémákhoz vezető út.” (1995, 25.).

Az 1870-es évek végén Nietzsche nekiállt, hogy sajátos, intuitív lélektana segítségével görcső alá vegye a művészet, a morál és a vallás jelenségeit. Pszichológiáját La Rochefoucauld és a francia moralisták gondolkodására, a Stendhal és Dosztojevskij-féle regényírók elképzeléseire, valamint saját megérzéseire építette. „Előtem egyáltalán nem létezett pszichológia” – írta az *Ecce homo*-ban (1994 [1888], 135.). A korabeli akadémiai lélektant, amely a művészetrel kapcsolatos pszichológiai kérdéseket az „alulról jövő esztétika” (Fechner) atomisztikus felfogásával és méricskéléssel próbálta meg megoldani (Schuster 2005) lehangolónak és használhatatlannak tartotta. Az 1880-as években elmélyülő „morálpeszichológiai” vizsgálatai során számos területen olyan következtetésekre jutott, amelyek – Freud bevallása szerint is – sok tekintetben megelőlegezték a pszichoanalízis eredményeit. A meglepő hasonlóságok már egy évszázada lankadatlanul foglalkoztatják a kutatókat. A közelmúltban például Judith Butler a rossz lelkiismeret nietzschei és freudi eredetkoncepcióját hasonlította össze (1997), Paul Assoun pedig egy komplett könyvet szentelt annak, hogy részletesen kimutassa a filozófus és a pszichoanalitikus elméleteinek hasonlóságait és különbségeit az ösztönök, a szerelem és a szexualitás, a tudat és tudattalan, az álom és a szimbolika, a neurózis és a morál, a kultúra és a büntetés valamint a terápia témáinak területein (2000).

Az átfedések létezésének megállapításán túl azonban sem Freud, sem mások nem próbáltak meg konkrét választ adni arra a nyugtalanító kérdésre, hogy *hogyan* jöhetnek létre ezek a „meglepő megegyezések”, mivel Freud – elmondása szerint – nem ismerte behatóan a filozófus munkásságát. Az egyik legutóbbi ezzel kapcsolatos átfogó, Reinhard Gasser nevéhez fűződő elemzés is teljes mértékben felmenti Freudot a Nietzsche plagizálásával kapcsolatos vádak alól (idézi Lohmann, 2008). A fen-

tebb említett, bécsi egyetemi olvasóköriben eltöltött öt esztendő és a századfordulós korszellem, amelyben egyszerűen *benne volt* Nietzsche, a kérdést azonban továbbra is nyitva hagyja.

Nietzsche és Freud mindketten a 19. század gyermekei voltak, a romantikus rend és a rohamos tempóban fejlődő tudományok (pl. a darwinizmus) közvetlen hatósugarában éltek, ami nézeteik hasonlóságát bizonyos fokig érthetővé teszi. „Szinte minden nagy gondolat egymástól függetlenül és gyakran majdnem egy időben, több agyban is megszülethet – írta a híres evolúciós biológus, Stephen Jay Gould – a nagy tudósok tehát mélyen beágyazódnak koruk kultúrájába, nem pedig elválnak tőle. A legtöbb zseniális ötlet ‘benne van a levegőben’, és egyszerre több tudós szövögeti annak hálóját.” (Gould, 1990, 50.). A filozófus Nietzsche és a pszichoanalitikus Freud egyaránt a 19. századi redukcionizmus, a *naturalista-vitalista embereszme* képviselői voltak, ahogy Max Scheler az ember kulturális megnyilvánulásait ösztön-szublimációkra visszavezető korabeli elméleteket nevezte (Scheler, 1995). Az ezt valló gondolkodók, így Nietzsche és Freud úgy vélték, hogy minden emberi jelenség megfelelő elemzés segítségével visszavezethető *egyetlen* emberi alapkészletre. Scheler ezeknek az elképzeléseknek három alcsoportját különböztette meg: a fajfenntartási ösztönök primátusát vallókét (Freud), az önfenntartási ösztönt előtérbe helyező rendszerek (Scheler Marxot hozza fel példának), a harmadik alcsoport legjellegzetesebb tagja a “Wille zur Macht”, vagyis a hatalom elvét valló Nietzsche.

A másik, talán speciálisabb tényező, hogy mindkét nagy gondolkodó sajátos módon, egy számukra kitüntetett fontosságú művész pszichobiográfiai elemzése és az ezzel szorosan összekapcsolódó, nem minden esetben tudatos, a szelf helyreállítására irányuló önanalízis nyomán jutott hasonló következtetésekre az emberi pszichikum működésével és a kreativitással kapcsolatban. Az „öngyógyítási” folyamatot mindkét esetben az érettebb szelf felépülését lehetővé tevő idealizált apafigura (Kohut, 1971/2001) elvesztése okozta krízis tette szükségessé. Peter Rudnytsky is utal arra, hogy Freud és Nietzsche „mindketten az apa és testvér, az eltűnt, meghalt apa és testvér emlékére épülő ödipális neurózis élményének áldottjai és áldozatai” (Bókay, 1995) Freud alapvető felfedezéseit édesapja halála miatt szükségessé váló gyógyító önelemzése nyomán tette (Anzieu, 1986). Önanalízise tovább folytatódott Leonardo személyiségének elemzésével; a reneszánsz mesterral való mély azonosulása nyomán írása önértelmezési kísérletként is olvasható (Blum, 2003; Elms, 1994; Wittkower, Wittkower, 1999). Nietzsche a rajongott apa-figura, Wagner elvesztése/meggyűlölése nyomán került olyan mértékű válságba, hogy elkerülhetetlenné vált számára a szembenézés önmagával és a Wagnerhez fűződő kapcsolatával a „felépüléséhez és önmaga helyreállításához” (Nietzsche, 1990, 91.). (A Wagnerhez hasonló apa-pótlékok, majd alteregók Freud életében is nagy szerepet játszottak, lásd Charcothoz, Breuerhez, Fliesshez fűződő kapcsolatát, Jones, 1983.)

De Nietzsche esetében miért Wagner, és miért nem a vér szerinti apa, Ludwig Nietzsche tiszteletes ez a kiindulópont? A szelfpszichológus Robert Atwood néhány évvel ezelőtt Kyle Arnoldddal írt pszichobiográfiai tanulmányában (*Nietzsche's madness*, 2005) – Nietzsche gyermekkori naplói alapján – apjának 4 éves korában történt

elvesztéséből igyekezett levezetni a *Zarathustrá*-ban megjelenő gondolkodásbeli sajátosságokat és a filozófus szellemi összeomlását. Atwood és Arnold a vitán felül álló fontosságú Wagner-estet egy szóval sem említi a cikkben, amit azért vélek elhibázott lépésnek, mert Nietzsche szellemiségének és személyiségének megértésében – az életrajz és az életmű ismeretében – Wagner sok tekintetben fontosabb és speciálisabb tényezőnek tűnik, mint a négy éves korban elveszített apa. Ráadásul Atwoodék tanulmánya a modern, szélesebb látókörű pszichobiográfiai törekvéseket összefoglaló *Handbook of psychobiography*-ban jelent meg, és némileg ellentmondásban áll a könyv felfogásával. A kortárs pszichobiográfiai megközelítés alapelvei közé tartozik ugyanis, hogy igyekszik elkerülni azokat a módszertani hibákat, amelyek a 20. század első felében született pszichobiográfiák jó részét jellemezték (patomorfizálás, redukcionizmus, dogmatikus értelmezések). A könyv szerkesztője, William Todd Schultz a bevezető fejezetben a rossz pszichobiográfiát jellemző redukcionizmust a következőképp határozza meg: „a felnőtt személyiség és viselkedés magyarázata kizárólag a gyermekkori élmények fogalmaival figyelmen kívül hagyva a későbbi meghatározó folyamatokat és hatásokat.” (Schultz [szerk], 2005, 10.). Úgy tűnik, mintha Atwoodék pont ebbe a hibába estek volna bele elemzésükben, amikor kizárólag a vér szerinti apával való korai kapcsolaton keresztül próbálják megérteni a felnőtt személyiséget és annak filozófiai nézeteit.

Az a tény, hogy Nietzsche és Freud tudományos munkássága saját élményből (önértelmezésből) indult ki, a modern hermeneutika és az „első személyű tudomány” alapszerzőivé tette őket. (Ez utóbbi kifejezést A. Kircher és T. David alkotta meg a 2000-es évek közepén, hogy a személyességre épülő fenomenológiai és pszichoterápiás szelf-modelleket megkülönböztessék a „harmadik személyű tudományként” aposztrofált kognitív idegtudományok perspektívájától, idézi Taylor, 2009). Bókay Antal szerint Nietzsche és Freud hermeneutikája esetében a „posztmodern értelem- és jelentéskonceptió mindkettejüknél megtalálható párhuzamos elemeiről és párhuzamos logikájáról” kell beszélnünk (Bókay, 1995). A hermeneutika alapja a Másik „pszichikai totalitásának struktúrájára” irányuló megértő lélektan, ahogy azt az irányzat egyik megalapítója, Wilhelm Dilthey hangsúlyozta (1900/2003). A megértés – állítja Dilthey „az a folyamat, amelynek során kívülről érzéki adott jelekből egy belül levőt ismerünk meg”, célja pedig az, hogy „a szerzőt jobban megértse, mint ahogy ő magát megértette” (idézi Zoltai, 1978, 475. és 478.). Ennek a megértő folyamatnak a sajátossága, hogy az értelmező interszubjektív, „terápiás” dialógusba bocsátkozik a másikkal, empatizál, sőt azonosul vele (miként Freud Leonardoval, Nietzsche pedig Wagnerrel), és folyamatosan (ha nem is mindig tudatosan) önreflexiót végez, amely a kialakuló tudományos koncepció fontos részét képezi. A pszichoanalízisen belül a legközelebb ehhez a felfogáshoz Ferenci és a budapesti iskola (Bókay, Lénárd, Erős, 2008), az amerikai interperszonális irányzat (Fónagy, Target, 1995), valamint a kohuti szelfpszichológia jutott a maga „empátia és introspekció”-jelszóra épített módszertanával (Kohut, 1971/2001; 1997/2007). A hermeneutikai aktus során a megértés céljából létrehozott konstrukciók kialakításakor az értelmező tehát nem tagadja, sőt felhasználja a saját érintettségéből (pl. vis-

zontáttétel) származó információkat, mivel a megismerőtől független megismerés nem létezik (Steele, 1991).

Ez a fajta személyes érintettség az esztétikai kérdések pszichológiai megközelítésének hátterében is fellelhető. Nietzsche esztétikai pszichologizmusának az általa emlegetett, „lélektani kérdések iránti vele született érzéken” (Nietzsche, 1996, 10.) kívül a Heller Ágnes kifejezésével élve „Wagner-megszállottságnak” nevezett momentum a másik forrása (Heller, 1994, 31.). Thomas Mann nem véletlenül hangsúlyozta, hogy ahol Nietzsche a művészetről és a művészről beszél, ott a bayreuthi mester neve mindig behelyettesíthető (Mann, 1965). A művész – vagyis Wagner – lelkét szenvedélyesen boncolgató Nietzsche saját lenyűgözöttségének okait is kutatja: az önmagával kapcsolatos tapasztalataiból leszűrte tanulságai azonban reményei szerint messze túlmutatnak egyéni jelentőségükön. „Az ember önmagában teszi a kultúra legjobb felfedezéseit, amikor két heterogén hatalom küzd egymással bensőjében” – írta például a művészi és tudományos szemlélet összeegyeztethetlensége által generált belső konfliktusról (1990, 187.). Ugyanez az adatgyűjtési és elméletalkotási módszer jellemzi a részben saját álmok analízisen nyugvó *Álomfejtést* és az Ernest Jones szerint (idézi Wittkower, Wittkower, 1999) „önjellemzéként” is olvasható *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emlékét* író Freudot is. Ez a „másikban való önelveszés” (Doorman, 2006, 35.) romantikus élménye, ami a pszichoanalízis nyelvén szólva az alkotás inspirációs szakaszát jelenti, amikor az én szolgálatában álló regresszió során az elsődleges folyamatok időlegesen túlsúlyra kerülnek (Kris, 1952/2000). A másik belső világába való empátiás belemérülés (pszichobiográfia) és az ezzel összefonódó introspekció (önismeret) nyomán megszerzett, döntően érzelmi tapasztalatok azonban csak a kérlelhetetlen nietzschei *intellektuális lelkiismeret* (Nietzsche, 1997) és Freudra jellemző megvesztegethetetlen igazságra törekvés (tehát a másodlagos folyamatok túlsúlya) mellett és a valóság figyelembe vételével válhattak olyan személyes, megformált és koherens tudás alapjává, amely túllépett a korábbi szubjektum-konstrukciók korlátain, és a 20. század szelfről való tudásának megkerülhetetlen és kimeríthetetlen forrásává vált. Ezt a megismerési és elméletalkotási módszert később olyan nagy formátumú pszichológusok alkalmazták, mint Henry Murray, Abraham Maslow vagy Erik Erikson (Runyan, 2005).

A nietzschei pszichologizálás a szubjektum megkonstruálásának folyamatában is személyes jelentőséggel bír, tehát maga is pszichológiailag interpretálható. A kreativitásra és a művész személyiségére vonatkozó, „Wagner-megszállottságból” eredő nietzschei nézetek fejlődésének és kivételes alkotókészsége kibontakozásának pszichológiai háttérfolyamatait Margaret Mahler (1971) modelljével értelmezhetjük leginkább. Nietzsche első alkotói időszakában (1868-1876), a Wagnerrel való érzelmi fúzió „paradicsomi állapotában” (szimbiózis) születtek korai írásai, amelynek legfontosabbika a schopenhaueri filozófiát és a wagneri zenedrámát dicsőítő *A tragédia születése a zene szelleméből*. A második korszak (1876-1882), amelyet maga Nietzsche a „dél előtt filozófiája” címen emleget, a traumatikus szakítás, a kiűzetés (szeparáció) kritikus eseményével kezdődik. Az elszakadás nyomán kialakult „búskomor” állapotot, a „betegséget” és az „elmagányosodást” „részeg, belső, ujjongó borzongás” követi,

mert a „szabadon bocsátásban” egyfajta „rejtélyes, kétséges, titokzatos győzelem sejlik fel.” (Nietzsche, 1990, 93-94.). (Nem nehéz felismerni ezekben a kilengésekben a Ruth Richards által hangoztatott, a kivételes kreativitásban nagy szerepet játszó affektív szélsőségeket, analitikus szempontból pedig a Bálint Mihály hangsúlyozta másodlagos narcizmus dinamikáját. Ez utóbbit lásd Bálint 1967/1994.) Nietzsche ekkor, a szakítást a részéről provokáló *Emberi, túlságosan is emberi* két része után írta a *Hajnalpírt* és a *Vidám tudományt*. A harmadik alkotói periódus (1883-1888) pszichológiai szempontból az önálló szelf megalkotásáért és fenntartásáért folytatott heroikus küzdelemként (individuáció) értékelhető. Ekkor született Nietzsche életmentő „doppelgänger”-élménye nyomán az *Ím így szól Zarathustra*, a *Túl jön és rosszon*, a rendkívüli jelentőségű *A morál genealógiája*, valamint az egyre dühödtebb hangvételű, megalo- és monomániába hajló kései művek (*Bálványok alkonya*, *Wagner esete*, *Nietzsche kontra Wagner*, *Ecce homo*, *Antikrisztus*). Ez utóbbiakat egy szinte felfoghatatlanul intenzív és termékeny, mániásan felhangolt időszak során írta (1888 nyár-ősz), nem sokkal 1889-es összeomlása előtt.

Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy a szimbiózis-szeparáció-individuáció jelen esetben nem kizárólag a korai tárgykapcsolati fejlődési periódusra értendő. A szelf formálódása – bár nyilván vannak kiemelkedő fontosságú periódusok – egész életen át tartó folyamat (Erikson, 1950/2002; Loevinger, Knoll, 1983), amelynek során a szimbiózis-szeparáció-individuáció tematika többször visszatér (Kast, 2000). Colarusso (2000) például öt szeparáció-individuációs folyamatot le az élethosszig tartó fejlődés során. Ezek lefutását meghatározzák a korai tárgykapcsolati tapasztalatok, de a későbbi élmények nem tekinthetők azzal teljesen izomorfoknak. A modern pszichobiográfiai megközelítés – miként utaltam rá – a későbbi események formáló hatását ugyanolyan meghatározónak tartja, mint a gyermekkoriakat (Schultz, 2005). A Wagner-élmény – amely magában foglalja a zeneszerző személyiségének erotikus kisugárzását és „minotauruszi” karakterét (Köhler, 2005), illetve zenéjének hipnotikus, dionüszoszi hatását –, vélhetően legalább akkora (ha nem nagyobb) befolyást gyakorolt Nietzsche felnőttkori szelfjének re- és dekonstrukciós folyamataira és ezzel összefüggően személyes nézeteinek alakulására, mint az őstrauma, vagyis az apa elvesztése (ahogyan ez utóbbit Arnold és Atwood hangsúlyozza, 2005). Az kétségtelen, hogy a krízist közvetlenül kiváltó *Parsifal*, a pogány Niebelung-mítoszokat odahagyó Wagner „megtérése” a kereszténységhez mélyen felkavarhatta Nietzsche feldolgozatlan, vallással kapcsolatos gyermekkori konfliktusait és traumáit, hiszen a korán elvesztett apa lelkész volt, és a gyermekkori környezet bigottan vallásos és autoriter női figurákkal volt tele (Frenzel, 1993).

Nietzsche az évek során egyre inkább növekvő grandiozitása (pl. az *Ecce homo*-ban: „Miért vagyok én olyan okos?”, „Miért írok én olyan jó könyveket?”, 1988/1994) és a Wagner-ellenes dühödt kirohanásokban intellektuálisan szublimált agressziója (amit Thomas Mann „szerelmi gyűlölködésnek” nevezett, lásd 1965) a Freud utáni pszichoanalízis néhány modellje segítségével új megvilágításba helyezhető. Margaret Mahler (1981) hangsúlyozza, hogy az agresszió fontos szerepet játszik a szeparáció-individuációs folyamattal való megküzdésben, leginkább a szubjek-

tum megkonstruálásához szükséges szeparáció kialakításában és fenntartásában, ami a fentiek ismeretében plauzibilisnek tűnik a Nietzsche kontra Wagner eset dinamikájának magyarázatában. Winnicott is hangsúlyozza, hogy „a tudattalan fantáziában a felnövés, természetéből fakadóan, agresszív aktus”, és a szülőfigurákkal való konfrontáció elkerülhetetlen (2004). Heinz Kohut a nárcisztikus dühöngésről szóló koncepciójában egy másik aspektusra utal, arra, hogy az agresszív megnyilvánulásokat a nárcisztikus krízisek, az empátiás elhanyagolás, a szelf-tárgy figyelmének elvesztése következtében fragmentálódó grandiózus szelf helyreállítására tett kísérletként kell felfognunk (Kohut, 1977/2007).

Hogy ennek a folyamatnak az útvesztői mennyiben felelősek a filozófus mentális összeomlásáért, az ma már eldönthetetlen kérdés, mivel Nietzsche mentális problémáit állítólagos szifilitikus fertőzésének kései szövődménye, a paralysis progressiva is befolyásolhatta (Frenzel, 1992). Arnold és Atwood (2005) ezzel szemben azt hangsúlyozzák, hogy a legújabb orvostörténeti kutatások szerint Nietzsche esetében kizárható a szifilisz fennállása. Az erre vonatkozó találgatások helyett vegyük inkább szemügyre Nietzsche művészetpszichológiai nézeteit, és vizsgáljuk meg azok viszonyát a dinamikus lélektan kreativitás-felfogásával. A *tragédia születésében* (1871/1986) Nietzsche még metafizikailag értelmezte a művészi kreativitást és az esztétikai élményt; a „dionüszoszi mámor” fogalmát megtartva azonban poszt-wagneri korszakában már „földi” magyarázatok után kutat. Az inspiráció szerepét a *délelőtt filozófiájának* időszakában (pl. Nietzsche, 1990) elődeihez képest erőteljesen korlátozta, és azokat a (Freud kifejezésével élve „másodlagos”) folyamatokat kezdte előtérbe helyezni, amelyekre később Kris az „elaboráció” fogalmával utalt kétfázisú alkotáselméletében (Kris, 2000). A filozófus, aki sosem jött zavarba attól, ha ellent mondott önmagának, ezzel koránt sem mondott le az inspiráció romantikus (és platóni) elképzeléséről és az irracionális („elsődleges”) folyamatokról. A kései *Ecce homo*-ban kifejezetten a platóni isteni mániát idéző passzusokban dicsőíti az „elragadtatást” mint „tökéletesen magánkülvüli állapotot” (Nietzsche, 1994, 99-100.). A művész és az alkotófolyamat rejtélyének megfejtése érdekében azonban a platóni metafizika helyett a lélektanhoz fordul segítségért, és fogalomhasználata kísértetiesen előlegezi a freudi elképzeléseket. „Magát a művészt kell szemügyre venni, és pszichológiáját (...) Amilyen ösztönöket szublimál” – írja egy kései töredékében (Nietzsche, 1994, 100.). A művészt Nietzsche szerint kivételes fiziológiai-lélektani állapotok jellemzik: a mámor, az érzékszervek rendkívüli kiélezettsége és az utánzás kényszere, amelyek közeli rokonságban állnak a beteges jelenségekkel, mivel „a modern művész fiziológiájában nagyon sok a hisztéria.” (uo., 147.). A „modern művész” imágója Richard Wagnert, az „öreg Minotaurusz”-t rejti, aki a „végtelen dallam” segítségével megmutatta, hogy hogyan kell „zenével hipnotizálni” (Nietzsche, 2001, 21.).

Úgy tűnik, mintha Nietzsche a már említett, Wagner elleni intellektuális dühöngésekben megnyilvánuló, szublimált agresszió mellett a kijózanító pszichológia, vagyis (ön)analízis segítségével próbált volna szabadulni ebből a hipnózisból. Vajon sikerült-e neki? Mint fentebb említettem, még tizenkét évvel a szakítás után is komplett könyveket szentel annak, hogy a bayreuthi zeneszerző-óriás zavarba ejtő (réa

gyakorolt) hatását elemezze. A *Nietzsche kontra Wagner*-ben (2004a), amelynek alcíme „egy pszichológus jegyzetanyagából”, Nietzsche mint „pszichológus kér szót” hogy bemutathassa, „hogyan szabadult meg Wagnertől”. Néhány hónappal korábban a *Wagner esete* című pamfletben (*Der Fall Wagner*, ami egyúttal azt is jelenti, hogy *Wagner bukása*) pedig kimondja az ítéletet: „Wagner est une nevrose”, vagyis Wagner egy neurózis (Nietzsche, 2001, 16.). Nem világos, hogy rabul ejtőre vagy a rabul ejtettre vonatkozik inkább a diagnózis, de ha a közöttük kialakuló „erotikus” (érzelmi) viszonyra gondolunk, akkor ez a „nevrosre” már sok tekintetben az „áttételes neurózis” szerelmi viszonyát előlegezi. És ha végignézünk azokon a fogalmakon, amelyet Nietzsche előszeretettel használt a művészet és a művész személyiségének – illetve saját lenyűgözöttségének – elemzésekor (pszichológia, hipnózis, neurózis, hisztéria, ösztön, szublimáció), akkor a napnál is világosabb számunkra, hogy annak a pszichoanalízisnek az előszobájában vagyunk, amely „nem más, mint a 19. századi romantika egyik betetőzése.” (Trilling, 1979, 86-87.).

IRODALOM

- ANZIEU, DIDIER (1986): The discovery of the meaning of dreams. In: uő. *Freud's self-analysis*. The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London, 122-175.
- ARNOLD, KYLE – ATWOOD, ROBERT (2005): Nietzsche's madness. In: Schultz, William Todd (ed.): *Handbook of psychobiography*. Oxford University Press, New York, 2005, 240-265.
- ASSOUN, PAUL-LAURENT (2000): *Freud and Nietzsche*. The Athlone Press, New York.
- AVERILL, JAMES R. – THOMAS-KNOWLES, CAROL (1991): Emotional creativity. In: Strongman, Kenneth T. (ed.): *International Review of Studies on Emotion*. Vol 1., John Wiley & Sons Inc., London, New York, 269-299.
- BAUMEISTER, ROY (2003): Hogyan lett probléma az „én”? In: V. Komlósi Annamária, Nagy János (szerk.): *Én-elméletek*. ELTE Eötvös Kiadó, Bp., 147-176.
- BÁLINT MIHÁLY (1967/1994): *Az őstörés [The basic fault]*. Akadémiai Kiadó, Bp.
- BETTELHEIM, BRUNO (1996): Titkos aszimmetria. *Thalassa*, (7) 1996, 3: 101-117.
- BÓKAY ANTAL, LÉNÁRD KATA, ERŐS FERENC (szerk.) (2008): *Typus Budapestiensis. Tanulmányok a pszichoanalízis budapesti iskolájának történetéről és hatásáról*. Thalassa Kiadó, Bp.
- BLUM, HAROLD (2001): Psychoanalysis and art, Freud and Leonardo. *Journal of American Psychoanalytic Association*, (49) 2001, 1409-1425.
- BÓKAY ANTAL (1995): Nietzsche és Freud. *Replika*, 19-20. 1995. december; www.c3.hu/scripta/scripta0/replika/honlap/ [Archívum: 1995/19-20], (2011. 02. 20.)
- BUTLER, JUDITH (1997): Circuits of bad conscience. Nietzsche and Freud. In: *The psychic life of power. Theories of subjection*. Stanford University Press, California, 63-83.
- CHESHIRE, NEIL M. (1996): The empire of the ear. Freud's problem with music. *International Journal of Psychoanalysis*, (77) 1996, 1127-1168.
- CLAUDON, FRANCIS (1990): A romantika. In: uő. (szerk.): *A romantika enciklopédiája*. Corvina, Bp.
- COLARUSSO, CALVIN A. (2000): Separation-individuation phenomena in adulthood. General concepts and the fifth individuation. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, (48) 2000, 1467-1489.
- CSÍKSZENTMIHÁLYI, MIHÁLY (2008): *Kreativitás*. Akadémiai Könyvkiadó, Bp.

- DILTHEY, WILHELM (1900/2003): A hermeneutika keletkezése. In: uő. *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Társadalomtudományi Könyvtár, Bp., 2003, 257-270.
- DOORMAN, MAARTEN (2006): *A romantikus rend*. Typotex, Bp.
- EHRENZWEIG, ARNOLD (1983): Az esztétika új pszichoanalitikus megközelítésben. In: Halász László (szerk): *Művészetpszichológia*. Gondolat, Bp. (második, bővített, átdolgozott kiadás), 279-295.
- ELIADE, MIRCEA (2005): *A samanizmus. Az extázis ősi technikái*. Osiris, Bp.
- ELMS, ALAN C. (1994): *Uncovering lives. The uneasy alliance of biography and psychology*. Oxford University Press, New York.
- ERIKSON, ERIK H. (1950/2002): *Gyermekkor és társadalom*. Osiris, Bp.
- ETKIND, ALEXANDER (1999): *A lehetetlen Erősz. A pszichoanalízis története Oroszországban*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- FÓNAGY, PETER – TARGET, MARY (2005): *Pszichoanalitikus elméletek a fejlődési pszichopatológia tükrében*. Gondolat, Bp.
- FÖLDÉNYI, F. LÁSZLÓ (1992): *Melankólia*. Akadémiai Kiadó, Bp.
- FÖLDÉNYI, F. LÁSZLÓ (1993): *A lélek szakadéka. Goya Szaturmusza*. Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs.
- FRENZEL, IVO (1993): *Nietzsche*. Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp.
- FREUD, SIGMUND (1900a): *Álomfejtés [Die Traumdeutung]*. Helikon, Bp., 1993.
- FREUD, SIGMUND (1910c): *Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke. [Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci]*. In: *Esszék*. Gondolat, Bp., 1982, 253-327.
- FREUD, SIGMUND (1914d): *A pszichoanalitikai mozgalom történetéhez. [Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung]*. In: *Önéletrajzi írások*. Cserépfalvi, Bp., 1989, 83-153.
- FREUD, SIGMUND (1919h): *A kísérteties [Das Unheimliche]*. In: Erős Ferenc, Bókay Antal (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Bp., 1998, 65-83.
- FREUD, SIGMUND (1920g): *Túl az örömlen. (A halálösztön és az életösztönök). [Jenseit des Lustprinzips]*. Múzsák Kiadó, Bp., 1991.
- FREUD, SIGMUND (1925d): *Önéletrajz [“Selbstdarstellung”]*. In: *Önéletrajzi írások*. Cserépfalvi, Bp., 1989, 11-83.
- FREUD, SIGMUND (1930a): *Rossz közérzet a kultúrában [Das Unbehagen in der Kultur]*. In: *Esszék*. Gondolat, Bp., 1982, 327-407.
- FREUD, SIGMUND (1940a): *A pszichoanalízis foglalata. [Abriß der Psychoanalyse]*. In: *Esszék*. Gondolat, Bp., 1982, 407-475.
- GOULD, STEPHEN JAY (1990): *A panda hüvelykujja*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- HALÁSZ, ELŐD (1995): *Nietzsche és Ady*. Ictus Kiadó, Bp.
- HAYNAL, ANDRÉ (2003): *Párbeszéd vagy párviadal? A Freud–Ferenczi kapcsolat és a pszichoanalízis*. Gondolat Kiadói Kör, Bp.
- HELLER, ÁGNES (1994): *Nietzsche és a Parsifal*. Századvég Kiadó, Bp.
- HERTZ, NEIL (1997): *Freud és a Homokember*. In: Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Bp., 1998, 367-384.
- HESSE, HERMANN (1992): *A pusztai farkas*. Balassi Kiadó, Bp.
- JUNG, CARL GUSTAV (1916/1993): *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- JUNG, CARL GUSTAV (1961/1987): *Emlékek, álmok, gondolatok*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- KOESTLER, ARTHUR (1998): *A teremtés*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- KOHUT, HEINZ, (2001): *A szelf analízise*. Animula, Bp.

- KOHUT, HEINZ (2007): *A szelf helyreállítása*. Animula, Bp.
- KÖHLER, JOACHIM (2005): *Friedrich Nietzsche és Cosima Wagner*. Háttér Kiadó, Bp.
- KŐVÁRY ZOLTÁN (2007): Jung „Siegfried”-álma. *Lélekelemzés*, (2) 2007, 2: 38-47.
- KRIS, ERNST (2000 [1952]): *Psychoanalytic explorations in art*. International Universities Press, Madison, Connecticut.
- KRIS, ERNST (1998): Az inspirációról. In: Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Filum Kiadó, Bp., 133-142.
- KRISTEVA, JULIA (2007): A melankolikus képzelet. *Thalassa*, (18) 2007, 2-3: 29-50.
- LOEVINGER, JANE – KNOLL, ELISABETH (1983): Personality: Stages, Traits, and the Self. *Annual Review of Psychology*, (34) 1983, 195-222.
- LOHMANN, HANS-MARTIN (2008): *A huszadik század Ödipusza*. Háttér Kiadó, Bp.
- LOMBROSO, CESARE (É.n. [1864]): *Lángész és örültség*. Littera Könyvkiadó, Pécs.
- MAHLER, MARGARET (1971): A study of the separation-individuation process. *Psychoanalytic Study of the Child*, (26) 1971, 403-424.
- MAHLER, MARGARET (1981): Aggression in the service of separation-individuation. *Psychoanalytic Quarterly*, (50) 1981, 625-638.
- MANN, THOMAS (1947): *Freud. Két tanulmány*. Officina Nyomda és Kiadó Vállalat, Bp.
- MANN, THOMAS (1965): *Wagner és korunk*. Zeneműkiadó, Bp.
- MANN, THOMAS (1969): *Doktor Faustus*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- MANN, THOMAS (1970): Nietzsche. In: *Válogatott tanulmányok*. I. kötet, Magyar Helikon, Bp.
- MANN, THOMAS (1969): *Doktor Faustus*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- MARQUARD, ODO (1995): A tudattalan elmélete és a többé-nem-szép művészet. In: Bacsó Béla (szerk.): *Az esztétika vége. A modern esztétikai gondolkodás paradigmái*. Ikon Kiadó, Bp., 89-114.
- MASLOW, ABRAHAM (2003): Az önmegvalósító ember kreativitása. In: uő. *A lét pszichológiája felé*. Ursus Libris Kiadó, Bp., 220-231.
- MAY, ROLLO (1959): The nature of creativity. In: Anderson, Harold H. (ed.): *Creativity and its cultivation*. Harper & Row, New York, 1959, 55-69.
- MCAADAMS, DAN (1988): *Power, intimacy and the life story*. The Guilford Press, New York.
- MELETYINSZKIJ, JELEAZAR (1985): *A mítosz poétikája*. Gondolat, Bp.
- MOGHADDAM, FATHALI (2004): From „psychology in literature” to „psychology is literature”: an exploration of boundaries and relationships. *Theory Psychology*, (14) 2004, 4: 505-525.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1972): *Válogatott írások*. Gondolat, Bp.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1986 [1871]): *A tragédia születése a zene szelleméből*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1990 [1880]): *A vándor és árnyéka*. Göncöl Kiadó, Bp.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1994 [1888]): *Ecce homo*. Göncöl Kiadó, Bp.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1994): *Az értékek átértékelése*. Holnap Kiadó, Bp.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1995 [1885]): *Túl Jón és Rosszon*. Ikon Kiadó, Bp.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1996 [1887]): *Adalék a morál genealógiájához*. Holnap Kiadó, Bp.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1997 [1882]): *A vidám tudomány*. Holnap Kiadó, Bp.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2001 [1888]): Wagner esete. In: *Schopenhauerről és Wagnerről*. Holnap Kiadó, Bp.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2004a [1888]): Nietzsche kontra Wagner. In: uő. *Bálványok alkonya/Nietzsche kontra Wagner*. Holnap kiadó, Bp.

- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2004b [1888]): Bálványok alkonya. In: uő. *Bálványok alkonya/ Nietzsche kontra Wagner*. Holnap Kiadó, Bp.
- OATLEY, KEITH – JENKINS, JENNIFER M. (2001): Érzelmi kreativitás. In: *Érzelmek*. Osiris, Bp., 421-430.
- PANETH GÁBOR (1985): *A labirintus járataiban. Pszichiátria, kultúra, klinikum*. Magvető Könyvkiadó, Bp.
- PETERS, HEINZ FRIEDRICK (2002): *Lou Andres Salomé. Egy rendkívüli asszony élete*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- RICHARDS, RUTH (1993): Everyday Creativity, Eminent Creativity, and Psychopathology. *Psychological Inquiry*, (4) 1993, 3: 212-217.
- ROLLAND, ROMAIN (1931): *Goethe és Beethoven*. Dante Könyvkiadó, Bp.
- RUNYAN, WILLIAM MCKINLEY (2005): Evolving concepts of psychobiography and the study of lives: Encounters with psychoanalysis, personality psychology and historical science. In: Schultz, William Todd (ed.): *The Handbook of Psychobiography*. Oxford University Press, New York, 2005, 19-42.
- SAFRANSKI, RÜDIGER (1996): *Schopenhauer és a filozófia tomboló évei*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- SAFRANSKI, RÜDIGER (2000): *Romantika. Egy német affér*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- SCHELER, MAX (1995): *Az ember helye a kozmoszban*. Osiris, Bp.
- SCHOPENHAUER, ARTHUR (1818/1991): *A világ mint akarát és képzet*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1991.
- SCHULTZ, WILLIAM TODD (szerk.) (2005): *The Handbook of Psychobiography*. Oxford University Press, New York.
- SCHUSTER, MARTIN (2005): *Művészetlélektan*. Panem Kiadó, Bp.
- SCHWIELBUSCH, WOLFGANG (1994): *Írástudók alkonya*. Akadémiai Kiadó, Bp.
- SONTAG, SUSAN (1983): *A betegség, mint metafora*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- SPENGLER, OSWALD (1994 [1923]): *A Nyugat alkonya*. Európa Könyvkiadó, Bp.
- SPIELREIN, SABINA (2008 [1912]): A pusztítás mint a keletkezés oka. *Thalassa*, (19) 2008, 3: 13-51.
- STEELE, ROBERT (1991): Pszichoanalízis és hermeneutika. *Thalassa*, (2) 1991, 2: 63-81.
- SULLOWAY, FRANK (1987): *Freud, a lélek biológusa*. Gondolat, Bp.
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW (2000): *Az esztétika alapfogalmai*. Kossuth Könyvkiadó, Bp.
- TAYLOR, EUGENE (2009): *The mystery of personality. A history of psychodynamic theories*. Springer, New York.
- TAYLOR, SHELLY E. - BROWN, JONATHAN D. (2003): Illúzió és jóllét. A lelki egészség a szociálpszichológia szemszögéből. In: V. Komlósi Annamária, Nagy János (szerk.): *Énelméletek*. ELTE Eötvös Kiadó, Bp., 413-446.
- TRILLING, LIONEL (1979): Freud és az irodalom. In: *Művészet és neurózis*. Európa Könyvkiadó, Bp., 112-137.
- VASARI, GIORGIO (1978 [1550]): *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Magyar Helikon, Bp.
- WINNICOTT, DONALD (1999): *Játszás és valóság*. Animula, Bp.
- WINNICOTT, DONALD (2004): Serdülőkori folyamat és a konfrontáció szükségessége. In: uő. *A kapcsolatban bontakozó lélek*. (Válogatott tanulmányok). Új Mandátum Könyvkiadó, Bp, 141-148.
- WITTKOWER, RUDOLF – WITTKOWER, MARGOT (1999): *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. Osiris, Bp.
- ZOLTAI DÉNES (1978): *Az esztétika rövid története*. Kossuth Könyvkiadó, Bp.

Azonosulás és különbözőség Cassavetes Premierjéről

Füzi Izabella

„I’m in trouble. I’m not acting.” – ezt mondja a *Premier* (Opening Night, John Cassavetes, 1977) című film közepén Myrtle (Gena Rowlands), a film színésznő-szereplője. „Bajban vagyok”, de a fordítással is bajban vagyunk, hiszen a fordításunk rögtön elárul minket, és feltárja mindenféle fordítás lehetetlenségét, a nyelven belüli és a vizuális-verbális közötti fordítás lehetetlenségét is. Az egyik fordítási lehetőség így hangzik: „Bajban vagyok. Nem játszok. Már képtelen vagyok játszani, valaki mást alakítani, eljátszani, hogy valaki más vagyok.” Tehát bajban vagyok, mert nem játszom, a baj a megjelenítésre, a színészkedésre való képtelenség: a két állítás oksági viszonyban áll egymással. A másik fordítás szerint: „Bajban vagyok. Nem játszok. Igazat beszélek, nem színészkedek, nem vetítek, nem valaki más beszél most belőlem, nem a szerepem vagyok, én én vagyok”. Vagyis a második mondat („I’m not acting.”) az első állítás „igazságának” a keretfeltétele, és egyben annak a modalitását is megpróbálja elérni: el kell hinned, hogy nem játszom, amikor azt mondom, hogy bajban vagyok; ebben az esetben az állítás igazságát, értelmezhetőségét egy mögöttes feltétel teljesülése biztosítja. Míg az első fordítási verzió a két mondat alanya között folytonosságot teremt, és az alanyi pozíciók azonosságát feltételezi („Bajban vagyok, mert képtelen vagyok játszani”), a második verzióban diszkontinuitás jön létre az „én” és az azt megalapozó, annak igazságát és azonosságát garantáló „én” között. Amit itt a mondathatárok különböző értelmezési lehetőségei feltárnak, az a megnyilatkozásokra általában is igaz: minden állítás egyszerre feltételezi a kimondó és a kimondott én különbségét és azonosságát, a kimondottal való azonosulást és az attól való különbözőséget (ez utóbbinak a lehetősége abban is megmutatkozik, hogy képesek vagyunk metakijelentéseket tenni az én-ről, reflexíven viszonyulni hozzá). A következőkben amellet szeretnék érvelni, hogy az (én-)állításokra jellemző paradoxon nemcsak a nyelvi megnyilatkozások sajátja, hanem a filmi jelölést is meghatározza.

Felvetődik azonban a kérdés, hogy vajon a képi nyelv alkalmas-e egyáltalán a kijelentéstételre. Seymour Chatman (2006) amellet érvel, hogy a filmi médium nem ismeri az állítás, csupán a leírás, a bemutatás módusát. Míg a verbális kijelentések esetében az alany-állítmány szerkezet a domináns, mely a megnyilatkozást szám-, személy- és időbeli indexekkel ruházza fel, a képi modalitás esetében kérdéssé válik a kimondás és a kimondott szintjei közötti – a fentiekben leírt – azonosság-különbség játék. A verbális nyelvben ennek alapja az olyan nyelvi deixisekben mutatkozik meg a legszemléletesebben, mint az *én*, *itt*, *most*, *ez*, melyek egyszerre a nyelvi rend-

szer legteljettebb és legüresebb jelei, hiszen ezek a bensőségesség, a tudat, az egyszerség, a közvetlenség, az azonnalóság jelölői a szubjektum számára, ugyanakkor olyan általános jelölők is, melyeket bárki felvehet, és magáénak mondhat. A jelölés rendszerszerűségéből fakadó ezen hatást Derrida (1991) Saussure-t parafrázálva úgy fogalmazza meg, hogy nem a nyelv van a szubjektumnak alárendelve, hanem a szubjektum a nyelv egyik „funkciója”. Vajon mennyiben áll mindez a film nyelvére? Hogyan határozható meg itt a „beszélő szubjektum funkciója”?

Az identitás/azonosulás fogalmát a pszichoanalitikusan informált filmelmélet dolgozta ki a filmtudományban. A pszichoanalízis az egyedfejlődést olyan kitüntetett történetek formájában modellezi, melyek alapján leírhatóvá válik az én-t meghatározó lelki folyamatok működése és szerkezete. A történetmondás céljairól általában elmondható, hogy a történeteket nemcsak az ontológiai értékük felől közelíthetjük meg (valóban és éppen így történtek-e meg?), hanem heurisztikus értékük felől is. Ebben az esetben a vizsgálódás szempontja az, ahogyan ezek a történetek dramatisztan színre visznek, megjelenítenek, és történet formájába öntenek egy elvont összefüggést. Az azonosulás a pszichoanalitikus (film)elmélet egyik középponti fogalma: ahogyan Laplanche és Pontalis megfogalmazza, „a személyiség kialakulása és elkülönülése azonosulások sorozatán keresztül megy végbe” (Laplanche-Pontalis, 1994, 61. o.). Szempontunkból (a filmi azonosulás vizsgálata) nem mellőzhető az a tény, hogy a pszichoanalitikus narratíva szerint mielőtt az individuum a nyelvhasználat által énként azonosíthatná magát, mielőtt tehát az én és a nem-én, a szubjektum és az objektum különválása megtörténne, egy olyan azonosulás megy végbe, melyet a lacani pszichoanalitikusok a vizualitás összefüggésében és vizuális metaforákkal írnak le. A lacani tükörfázis egy olyan stádiumot jelöl az egyedfejlődésben, mely a motorikus éretlenséget kompenzáló vizuális tevékenykedésként a tükörképpel való azonosulásban hozza létre az „ego (moi) instanciáját” (Lacan, 2002). A tükörkép ebben az összefüggésben nem a hasonlóságon alapuló megkettőződésésként kell fel-fogni: Lacan hangsúlyozza, hogy itt egy fikcióról, „csalóka káprázatról” van szó. A tükörkép itt olyan totalizáció, melynek funkcióját az anya vagy bármi más betöltheti. A tükörfázis számtalan értelmezéséből két, egymással összefüggő aspektust kell kiemelni. Egyrészt a szubjektum kezdeti formája egy már meglévő minta átvételéből, követéséből jön létre – Lacan hangsúlyozza a kisajátítás, a „magáévá tétel” mozzanatát –, egy téves önfelismerés tehát, ami az imaginárius működésmódját jelöli. Ez az azonosulás azért elsődleges, mivel megalapozza a ráépülő másodlagos azonosulásokat, továbbá nem a tárgykapcsolat a mintája, mivelhogy ebben a szakaszban nem is beszélhetünk egy elkülönült tárgyról. Másrészt minden későbbi tárgyválasztást, amennyiben az akadályba ütközik, a tárggyal való azonosulás vált fel (mint például a melankólia vagy az Ödipusz-komplexus esetében). Az azonosulásnak ez a regresz-szív jellege hivatott pótolni a hiány vagy a veszteség tárgyvesztését.

Metz szerint – aki a filmre vonatkozó azonosulás (identification) fogalmának első kifejtett változatát *Az imaginárius jelölő* (1981) című művében kidolgozta – mindenfajta azonosulást, mely a film világába vonja a nézőt, meg kell hogy előzzön egy elsődleges azonosulás, mely a mozi, a filmnézés szimbolikus struktúrájából követke-

zik. E struktúra sajátossága a filmbeli jelölő speciális státuszából adódik: ellentétben az irodalom, a festészet, a zene, de még a színház jelölőrendszerével is, a filmben nemcsak a megjelenített fiktív természetű, hanem a megjelenítés módja is. Minden, amit látunk vagy hallunk, a hiányszónak a módusában van jelen, amit Iser a „mintha” fikcionális szignál transzgresszív működésében ért tetten. Ahogyan a *Mullholland Drive* (David Lynch, 2001) bűvészműtávjánya mondja: „Semmi sincs jelen, minden csak regisztrált ... nincs zenekar ... minden csak illúzió, minden csak hangfelvétel”. Bár a hiány, a távollét minden jelrendszer működésébe be van építve (például a színészeknek egy hiányzó figurát kell megjelenítenie a színpadon olyan díszletek, eszközök segítségével, melyek csak jelölik a tér egy bizonyos képzetét, de nem azonosak vele), a filmben az a paradox helyzet áll elő, hogy a jelölő „fiktivitása”, irreális volta „különleges észleleti gazdagsággal” társul. Sehol másutt – mondja Metz – nincs a néző alávetve az észleletek olyan sok csatornán és annyira szabályozott módon történő áradatának, mint a filmben.

Vajon a jelölőnek ez a természete valóban a filmi médium kitüntető sajátossága-e? Amikor Derrida (1991) Saussure-olvasatában a „jelenlét metafizikájával” a jelölő elkülönülő természetét állítja szembe, akkor ez alatt azt érti, hogy a jelölő a „nyom” fogalmában megragadott, előzetesen létrejött különbségek produktuma, melyek nem észleleti jellegűek, és nem is fenomenalizálhatóak. Metz a jelölő hiányát, irreálisát a nézői oldalon egyfajta kettős tudattal magyarázza: mindaz, amit észlelek, nem valóságos (hiszen nem maga a tárgy, hanem annak árnyéka, kísértete, mása vagy másolata), viszont maga az észlés nagyon is valóságos, amennyiben tudatában vagyok annak, hogy nem hallucinálok, nem fantáziálok. A vászon Metz szerint egy furcsa módon működő tükör, mely mindent visszatükröz, kivéve a nézőt. A néző hiánya a vásznon vezeti el Metz-et ahhoz a szerinte szükségszerű következtetéshez, hogy – mivel minden jelölési apparátus feltételez egy szubjektumpozíciót, vagyis identitást kölcsönöz – ez a film esetében nem lehet más, mint az a mindenütt jelen lévő, mindent látó, transzcendentális szubjektum, aki e kettős státuszú – félig reális, félig irreális – filmbeli jelölőnek a forrásaként tételezhető. Így a nézőt a projekció és az introjekció kettős mozgása határozza meg: „Amikor azt mondom, hogy »látom« a filmet, ezen két ellentétes áramlás sajátos vegyülékét értem: a film olyasvalami, amit befogadok, de olyasvalami is, amit kibocsátok, mert nem létezik, mielőtt beléptem volna a terembe, s elegendő behunyni a szememet, hogy megszűntessenem. Azáltal, hogy kibocsátom, én vagyok a vetítőberendezés; azáltal, hogy befogadom, én vagyok a vászon.” (Metz, 1981, 67. o.) Ez nem más, mint a nézői pszichológián alapuló belső gépezet működésmódja, mely Metz-nél kiegészül a mozi mint intézmény külső gépezetével és a filmről szóló diskurzus mint intézmény önreprodukciójával. Metz szerint minden más azonosulás a szereplővel vagy a színésszel ehhez képest másodlagos, és valójában fedőtörténete annak, ami lehetővé teszi azt. A vetítés és a vászon összefüggéseiben leírt nézői situáció mellett Metz a filmnézést „elvértett találkaként”, a voyeurista néző és az exhibicionista színész nem sikerült, létre nem jött találkozásaként határozza meg: soha nincsenek jelen ugyanabban a térben, pusztán egymás nyomaira vannak utalva.

A jelenlét/távollét, megjelenés/eltűnés, azonosság/különbözőség, reális/fiktív játéka egy olyan belső különbözőséget eredményeznek, mely nem fogalmazható meg a létezés, az észlelés bizonyosságának pozitív kategóriáiban. A *Premier* című film esetében mindez legalább három szinten vizsgálható: a bevezetőben említett nyelvi megnyilatkozások jelentéseinek és szubjektumpozícióinak csúszkálásában, a létezés és a (szín)játás közötti különbség eltörlésében, az észlelés összefüggéseiben megfogalmazhatatlan közties létnek, a kísértet figurájának megidézésében. Cassavetes *Premierje* tematikusan is színre viszi az identitás és az énformalás különböző módzatait, amikor a színház világát, pontosabban egy Myrtle Gordon nevű színésznőnek a színházi szerepével való küszködését választja témájául. Myrtle-nek a szereppel való problémái nem fogalmazhatóak meg az azonosulás vagy az elidegenedés oppozíciójában; néha azt mondja, hogy túl sok van belőle a szerepben, máskor, hogy nem érez semmit vele kapcsolatban; néha attól tart, hogy sikerül annyira jól eljátszania, hogy soha többé nem tudja saját identitását elkülöníteni tőle, máskor pedig lehetetlennek érzi bárhogyan is eljátszani. Mint általában a Cassavetes-filmekben, itt is olyan bonyolult interszubjektív viszony alakul ki a szereplők között vagy a szereplőkön belül, melynek nagyon kevés köze van az észleléshez. Ezek a viszonyok a szemünk előtt bontakoznak ki ugyan, de nem a szem számára.

A *Második asszony* című darab próbáján az a rendezői utasítás hangzik el, hogy Maurice-nak, aki a darabban a Myrtle által megformált Virginia élettársát alakítja, pofon kell ütnie őt. Ez az egyszerű gesztus és az, hogy Myrtle képtelen a pofont mintegy „elfogadni”, a hozzá rendelhető kontextusok megsokszorozódása által olyannyira elkülönöződik, hogy sem a néző számára, sem maguk a szereplők számára nem sajátítható ki egyetlen jelentés által. A próba előtti éjszaka Myrtle felhívja a rendezőt, és ebből a telefonbeszélgetésből rekonstruálhatjuk Myrtle álláspontját (a beszélgetés alatt csak a rendezőt látjuk és feleségét, aki „végigjártssza” a jelenetet). Many, a rendező, érvek sokaságát vonultatja fel: „Mi van abban, ha felpofoznak? [...] Nincs abban semmi megalázó. Színpadon vagy, az isten szerelmére. Nem igaziból pofoz fel. [...] Ennek semmi köze ahhoz, hogy nő vagy, különben sem vagy nő... nem, dehogy, gyönyörű nő vagy, komolyan, csak vicceltem, nincs semmi humorérzéked. [...] Ez már tradíció: a színésznőket felpofozzák. Döntsd el, hogy mi leszel: sztár vagy mellékfigura...”. Many hangja nemcsak a saját érveit szólaltatja meg, hanem ebben a hangban egyszersmind Myrtle félelmei, ellenvetései is megszólalnak. Amikor sor kerül a tulajdonképpeni próbára, és Myrtle hisztérikusan ellenáll a pofonnak, akkor nem tudjuk eldönteni, hogy ennek oka a fent említettekén kívül Maurice-szal való (múltbeli?) szerelmi kapcsolata, a szereppel szemben támasztott ellenérzése, vagy az a zsigeri érzés, amely mindenkit megakadályoz abban, hogy egy pofonra felkészüljön. Ráadásul Myrtle hisztérikus kiáltozását David, a darab producere mint sikerült színészi alakítást meg is tapsolja. A szimbolikus kontextusoknak ez a megsokszorozódása teszi azt, hogy a pofon egyetlen kontextusba sem sorolható be; egyszerre túldeterminált és üres jelölő. Nem tudjuk eldönteni, hogy mit jelent a pofon valójában; bármit is jelent, ezt nem maga a pofon hozza létre, hiszen Maurice is azzal védekezik, hogy meg sem ütötte, a pofon végül el sem csattan (ami egy sor újabb kérdést generál: mitől pofon a pofon? Mikor, melyik pillanattól válik azzá? Pofon-e a pofon imitációja vagy egy

félrecsúszott pofon?). Maga a gesztus dekonstruálódik, részekre bomlik, önmagától is elkülönбözödik, magába a gesztusba íródik bele a belső különбözöség.

Cassavetes filmjeiben a transzcendentális pozíció alapvetően nem azáltal kérdőjeleződik meg, hogy az apparátus láthatóvá válik, vagy valamiféle brechti elidegenítő gesztus felhívja rá a figyelmet, nem is a beiktatott önreflexív mozzanatok által. Mindig, mikor Myrtle kiszól a darabból (amikor Maurice-nak azt mondja, milyen csodálatos színész, és hogy ez csak egy darab, vagy kimegy a kulisszák mögé tüzet kérni), akkor ezt a nézők természetesen a darab részeként könyvelik el, ami a film nézői számára is ellehetetleníti, hogy különбséget tegyünk a darab világa és a filmben szereplő színészek világa, a megrendezett és a véletlen elemek között. A filmben gyakran megtörténik, hogy nem tudjuk elkülöníteni Myrtle improvizációit a „valós” szereptől, nem tudjuk, hogy mikor ki beszél, kinek a hangját halljuk: a megöregedett és megkeseredett „második asszonyét” a darabban, Myrtle vívódását a szereppel, a dramaturg (Sarah) által kitalált figura paródiáját vagy Myrtle magánéleti problémáinak a kivetülését.

Kétségkívül ebből a szempontból a film legnyugtalanítóbb mozzanata a Nancy nevű rajongó, akit egy este a zuhogó esőben elgázolnak a színház előtt, miután Myrtle autogramot adott neki. Csakhogy az azonosuló rajongásnak ez a szélsőséges példája nem fejeződik be itt, mivel ez a kezdetben még arctalan rajongó a későbbiek folyamán elkezd „kísérteni” Myrtle-t. Myrtle először úgy beszél róla, mint saját elmeszüleményéről, kitalálásáról, melyet kontrollálni tud („színésznő vagyok, a színésznők pedig karaktereket hoznak létre”), de később valóságos testi küzdelemre kerül sor közöttük, ami úgy végződik, hogy Myrtle „megöli” Nancy-t. Rendkívül érdekes, ahogy a film megmutatja vagy felmutatja ezt a fantomot, s ezáltal átalakítja az egész színteret. Kulesov fiktív tere („alkotó földrajz”) úgy van felépítve, hogy a vágás által a jelenet tere válik fiktívvé, a valóságban nem létezővé. Itt egy beállításon belül, egyazon képkivágatban történik valami hasonló. Nancy első megjelenése olyan, mintha a lány a tükörből válna ki, de mégsem pusztán tükörkép, csalóka illúzió, képzelődés vagy hallucináció. A szűk képkivágatok, közelik és nagyközelik egy téren kívüli térbe helyezik ezt a találkozást, melynek az a sajátossága, hogy képtelen egyazon képkivágatban megjeleníteni a színésznő és a halott lány arcát: ha Myrtle vonásait látjuk kirajzolódni, akkor Nancy válik elmosódottá, pusztá folttá, és fordítva.

Nancy második megjelenése azután történik, hogy Myrtle úgy beszél a darabban megjelenítendő karakteréről, mint egy fantomról. Azért képtelen eljátszani Virginiát, a második asszonyt, mert számára a szó szoros értelmében ez a figura „semmi”, nem élő; a dramaturg szerint csak el kell mondania a sorokat egy kis beleérzéssel, és Virginia „előáll, megjelenik”. A színjátszás (akárcsak a film) tehát animálás: karakterek létrehozása, szellemek, kísértetek megjelen(it)ése. Az egész film képi anyaga ezt sugallja: a színészek a kulisszák mögötti sötét helyszínekről, a sötét hátterek előtt elkeretezett közelikből és nagyközelikből lépnek elő a színpadi reflektorfénybe. A színpadon folyó történeket a kamera gyakran úgy keretezi, hogy a kép előterében a nézők kivehetetlen foltokként beárnyékolják a színpadi világot. A szintérről keretezett nézőtér is sötétbe burkolózó szellemvilágként rajzolódik ki, a látást itt a reflektor vakító fénye torzítja. A színházi szituáció – mely színész és néző együttes jelen-

létén alapul – a tekintet elve szerint részekre darabolódik, egységessége a keretezés, a plánozás, a dekomponált beállítások, különös szemszögek által megbontódik.

A film előrehaladásával egyre világosabbá válik, hogy Nancy-t, ezt a Virginiánál sokkal elevebb kísérte, Myrtle idézi meg azáltal, hogy hozzá beszél, hívogatja (mint ahogy korábban Many, a rendező a telefonbeszélgetés alatt megidézte, létrehozta a képről hiányzó Myrtle-t). Másrészt Nancy már azelőtt kísért, mielőtt halottá válna: erre képileg is többször utalás történik, és „maga” Nancy is mesél arról, hogy nappal csak az idő múlását várta, éjszaka kezdődött számára az élet (a koncertek, filmek, színházi előadások jelentették számára az igazi életet). A leszámolás-jelenetben a szemszögek váltogatásából kiderül, hogy Nancy csupán Myrtle számára „élő”, az ő fantazmatikus támasza, a valóságban csupán egy formátlan folt. A kísértettel való leszámolással azonban nem jár együtt bármiféle azonosság megszilárdulása, mintha Myrtle-nek sikerült volna legyőznie énje fenyegető részét, az első nőt (ahogyan ez a darabban megfogalmazódik). Ezt követően rettenetesen leissza magát, lekési a New York-i premiért, és a darab első felvonásában végig támogatni kell, mert még járni sem tud. A Maurice-szal játszott utolsó jelenetben nehéz megítélni, hogy végül is mit kezd Myrtle a szerepével.

Az öregedés problémáját feszegető komoly darab itt egy burleszk jelenetbe megy át. A bohózat álarcában az fogalmazódik meg, ami a filmet végig kísérte: „Már nem vagyok magam. Valaki más szállt meg bennünket. Valaki más alakítja a mi szerepünket. [*I'm not me any more... We've been invaded by someone else. Someone is posing here as us.*] Mit gondolsz, mit tettek velünk? Megölték minket? Legyilkoltak? Halottak vagyunk?” Myrtle itt egy olyan álláspontot fogalmaz meg, amely egyszerre a szereptől (ahogyan azt Sarah érti: az öregség azt jelenti, hogy valami végérvényesen meghal bennünk, számunkra) való ironikus eltávolodás, annak színpadra, pellengérré állítása és kifigurázása, és annak a tapasztalata, hogy lehetetlen kilépni a darabból – a tudat még a bensőségesség legintenzívebb pillanataiban sincs soha egymagában, önazonosan a maga számára. Olyan, mintha Myrtle felvállalná a kísértet-létet: a film vége ebben az értelemben a film elejére utal vissza, ahol a főcímekek alatt a színészekről készült fekete-fehér, szemcsés képeket először a nézőtéren ülő közönség hangreakciói (taps, fütty, nevetés), majd Myrtle hangalámondása kíséri. Az arctalan hangot egy széttárt karú, a színpadon fehér lepелben megjelenő állóképszerű kísértetalak figurálja.

A kísértetiesség Cassavetes filmjeiben azt az alakzatot nevezi meg, melynek működéseképpen soha nem ragadhatunk meg egyetlen tudatot, egyetlen érzelmet, célt vagy szándékot önmagában. Minden egyfajta billegés vagy köztétesség módusában történik, olyan láthatatlan kapcsolatok és viszonyok formájában, melyeket dolgozatomban a filmi jelölés belső különbözőségéből vagy a kép alapvetően meghatározatlan, az egyes értelmezések által kisértethatatlanságából természetéből vezetem le. A kísértet logikája annyiban lehet tágabb értelemben a filmi jelölés érvényes modellje, amennyiben mindkettő (mind a kísértet, mind a film) rászorol a fenomenális megjelenítésre, a láthatóvá tételre, de egyikük sem merül ki ebben. A kísértet megidéződik, folyton visszajár, de megjelenése sohasem vezethető vissza pusztán a jelenlévő és a hiányzó vagy az észlelhető és az észlelhetetlen oppozíciójára.

IRODALOM

- CHATMAN, SEYMOUR (2006): Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva). In: Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és verbális narráció*. Szöveggyűjtemény. Szeged, 2006. (szabadbolcseszet.elte.hu)
- DERRIDA, JACQUES (1991): *Grammatológia*. Magyar Műhely, Budapest.
- LACAN, JACQUES (1949): A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. In: Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi-Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris, Budapest, 2002, 65-69.
- LAPLANCHE, JEAN – PONTALIS, JEAN-BERTRAND (1994): *A pszichoanalízis szótára*. Akadémiai, Budapest.
- METZ, CHRISTIAN (1981): A képzeletbeli jelentő. *Filmtudományi Szemle*, 1981, 2: 5-105.

E SZÁMUNK SZERZŐI

- Erős Ferenc, pszichológus, MTA Pszichológiai Kutatóintézet, e-mail: erosf@mtapi.hu
- Stark András, pszichiáter, pszichoterapeuta, e-mail: starka@mail.iif.hu
- Judit Székács, bilingual psychoanalyst and psychotherapist, Independent Group of the British Psycho-analytical Society, Training analyst of the Hungarian Psychoanalytic Society, e-mail: szekacsj@gmail.com
- Peter L. Rudnytsky, Professor of English, University of Florida; Editor, *American Imago*; Honorary Member, American Psychoanalytic Association, e-mail: plr@ufl.edu
- Papp-Zipernovszky Orsolya, pszichológus és magyar nyelv és irodalom szakos bölcész, PhD hallgató a PTE BTK Pszichológia Doktori iskola, Elméleti Pszichoanalízis Programján, e-mail: paporso@gmail.com
- P. Müller Péter, irodalom- és színháztörténész, PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, e-mail: muller.peter@pte.hu
- Z.Varga Zoltán, irodalomtörténész, irodalomkritikus, MTA Irodalomtudományi Intézet, PTE Modern Irodalomtörténeti Tanszék, e-mail: z.varga.zoltan@gmail.com
- Fecskő Edina, pszichológus és filmelmélet és filmtörténet szakos bölcész, Apor Vilmos Katolikus Főiskola, PTE BTK Pszichológia Doktori Iskola Elméleti Pszichoanalízis Program hallgatója, e-mail: edina.fecsko@gmail.com
- Grosch Nándor, producer, rendező, filmszakkörvezető, Gyerekszem Művészeti Egyesület, e-mail: gyerekszemfesztival@gmail.com
- Molnár Krisztina, szociálpedagógus, Hűvösvölgyi Gyermekotthon, e-mail: sunflower782@gmail.com
- Kőváry Zoltán, klinikai szakpszichológus, magyar nyelv és irodalom szakos bölcész, SZTE BTK Pszichológiai Intézet, e-mail: kovary.zoltan@gmail.com
- Füzi Izabella, film- és irodalomtörténész, SZTE Bölcsészettudományi Kar, Filmelmélet és filmtörténet program; SZTE BTK Vizuális Kultúra és Irodalomelmélet Tanszék, e-mail: fuziza@yahoo.com

English Summaries

IMÁGÓ BUDAPEST is the journal of the Imágó Association, Budapest. It is the continuation of the review *Thalassa* which was published by the Thalassa Foundation as the journal of the Sándor Ferenczi Society between 1990-2010. The first issue celebrates Professor Antal Bókay on the occasion of his 60. birthday. The articles of the issue had been specially asked for and written by the authors to represent professor Bókay's wide areas of interests and the large circle of his friends, colleagues and disciples. After NORMAN N. HOLLAND's congratulation letter FERENC ERŐS comments in his article **Attila József as generational experience** on Antal Bókay's life work, including his seminal contributions to the psychoanalytical understanding of the poet's life and work. ANDRÁS STARK in his essay **"It deeply hurts" – parallels between Attila József and Ingmar Bergman** finds striking coincidences between the childhood experiences of the Hungarian poet and the Swedish film director. In her English language paper **Return of the Fairy-Tale: Harry Potter, a Story of Traumatized Generations** JUDIT SZÉKÁCS presents a psychoanalytic interpretation of Harry Potter, and connects it with Ferenczi's ideas on fairy tales.

In his English language paper **"Infantile Thoughts": Reading Ferenczi's *Clinical Diary* as a Commentary on Freud's Relationship with Minna Bernays** PETER L. RUDNYTSKY investigates the evidence that Ferenczi's unconscious awareness of Freud's intimate relationship with his sister-in-law, Minna Bernays, is reflected in his *Clinical Diary*. It is argued that Ferenczi would have divined this secret during the confrontations he witnessed between Freud and Jung in the course of their trip to America in 1909. Parallels between the erotic triangles of Freud and Ferenczi are outlined. Ferenczi's dismissal of his valid insight into Freud's relationship with Minna, in his 1912 dream of the black cat, as "only an infantile thought", makes him a "wise baby" according to his own definition of this concept. Freud affair with Minna is seen as a trauma the effects of which have reverberated throughout the history of psychoanalysis.

PÉTER P. MÜLLER in his article **The Guest as Stranger, the Stranger as Guest: Dramatic Cases** argues that the guest appearing as an acquaintance or the stranger (appearing as an abstract figure), whose arrival or presence creates the dramatic situation, maintains and increases the tension until explosion, is a recurrent dramaturgic principle of drama history. There are cases when the guest throws the lives of hosts into confusion, and finally he is imprisoned (as Tartuffe, the guest of Orgon's house), or literally cut into pieces (as Major Varró, the guest of the Tót family). There are guests who are not invited, and who either come to take revenge (as the Old Lady visits Gullen), or, on the contrary, want to thank a good deed to the host (like the emigré of the Hungarian 1956, who visits the old communist for

this reason). There are situations when a fraud is initiated as guest, such as Khlestakov, and it also happens that the guest comes to betray his host, as Socino does it with Ferenc Dávid. The arriving person can be an innocent overnight guest who is murdered for his money, as it is done with Jan by The Mother and Martha; or this hotel guest kidnapped by strangers, as McCann and Goldberg does it with Stanley. These plays mentioned above by Molière, Örkény, Dürrenmatt, Spiró, Gogol, Páskándi, Camus and Pinter are just a few examples and versions from the many hundred such works of drama history, in which the personal drama of the guest/stranger demonstrates the most various forms the emotionally and culturally rich heterogeneous experience of the coming and presence of the guest and stranger.

ZOLTÁN Z.VARGA in his paper **Paul de Man on autobiography** analyses two essays of Paul de Man, one of the major figure of American post-war literary criticism and deconstructive literary theory. He follows and comments, sometimes criticizes, the argumentation presented in the *Autobiography as De-Facement* and in the final chapter of his *Allegory of reading*, an interpretation of Rousseau's *Confessions*. In these texts, De Man shows how certain performative aspects of linguistic enunciation undermine and contradict the referential and factual pretensions of the autobiographical genres. The author agrees with him concerning of his propositions of denying an independent approach of the autobiography, but criticizes his discredit of the concept of autobiography as an operational interpretative tool during the reading.

In her article **Empirical research of psychoanalytic reception theories in film and literature** ORSOLYA PAPP-ZIPERNOVSZKY presents the first results of a series of experiments, in which the converging hypotheses of modern psychoanalytic reception theories (Holland, Bollas, Stern) had been tested: the unconscious repetition of early relational patterns can be found in the background of responses by readers/viewers. In 2004 her research team compared the texts of interpretations of a poem given by subjects who live with a psychiatric problem, having a psychiatric anamnesis and a certain level of maturity of their relational patterns behind their diagnosis. In 2009 they have analysed the responses given by 20 university students to pieces of literature and film against the background of their general personality traits and their relational patterns. Both experiments have reinforced the hypothesis that the early relational experiences play a role in the capability for aesthetic experience, in the way how the subjects can relate to a work of art as an object.

EDINA FECSKÓ – NÁNDOR GROSCH – KRISZTINA MOLNÁR in their paper **“So I'll shoot an autobiographic movie” – The psycho-biographical analysis of movies by children** introduce the psychobiographical analysis of three short films made by children who live in a children's home. The selected films had been made

between 2003 and 2006 in the Hűvösvölgy Children's Home under the supervision of Nándor Grosch who was running the Kid's Eye Filmmaker Course. According to the psychobiographical approach of psychoanalytic art theory we interpreted the films as projections of psychic conflicts and representations of personality characteristics, based on the filmmakers' traumatic life experiences. The authors pay special attention to the question of what possible alternatives the three children and three films present to the working through of the traumatic effects of having been placed into child care centers.

In his essay **From the soul of the artist and the writer: the romantic order and the sources of Freudian theory of creativity** ZOLTÁN KŐVÁRY argues that the most important source of psychoanalytic theory of creativity is romanticism; several authors believe that psychoanalysis is the culmination of the romantic era. That world-view and philosophy, which Martin Doorman called "the romantic order", was the dominant part of western man's identity from Sturm und Drang to the 1960's; its strives to emerge again and again in symbolism, secession, psychoanalysis, surrealism or in the psychedelic culture. In the middle of the romantic discourse we find the Self with its passions, visions, dreams and urge to express itself; the main forms of the latter are love and creativity. From the time of Goethe artists and thinkers of romantic order found that the most authentic sources of creativity and inspiration were in the unconscious, and they developed different strategies to cause regression in order to reach the unconscious, from dream-hunting and automatic writing through simulation of madness and taking psychotropic drugs to getting lost in someone via love and close friendship. The most outstanding romantic antecedent of Freudian approach to arts was Nietzsche; in his whole life work we can discover the intention and struggle to liquidate his identification with Schopenhauer and mostly with Wagner in favor of constructing his own self. The similarities of Freud's and Nietzsche's conceptions were always enigmatic because of Freud's negative attitudes towards the German philosopher. The paper emphasises that this likeness might be based on the application of introspection and the psychobiographical analysis of a personally important artist (Leonardo and Wagner), which made Freud and Nietzsche basic authors in modern hermeneutics and in the theory of subjectivity.

The basic issue of the article by IZABELLA FÜZI **Identification and Difference. On Cassavetes's *Opening Night*** is the articulation of the question regarding the identity/identification of the subject in relation to language or the cinematic medium. The difference which questions the stability and identity of consciousness in verbal and visual language is articulated in Cassavetes's *Opening Night* on three levels: the ambiguity of meanings and subject positions of verbal utterances, the suppression of the difference between acting and being, and the figure of the ghost which defies categorization and apprehension in terms of perception.

Contents

Opening announcement of the editors	3
Norman N. Holland's congratulation letter	4
<i>Ferenc Erős</i> : Attila József as generational experience	5
<i>András Stark</i> : "It deeply hurts" – parallels between Attila József and Ingmar Bergman	9
<i>Judit Székács</i> : Return of the fairy-tale: Harry Potter, a story of traumatised generations	17
<i>Peter L. Rudnytsky</i> : "Infantile thoughts": Reading Ferenczi's <i>Clinical Diary</i> as a commentary on Freud's relationship with Minna Bernays	23
<i>Orsolya Papp-Zipernovszky</i> : Empirical research of psychoanalytic reception theories in film and literature	41
<i>Péter P. Müller</i> : The guest as stranger, the Stranger as Guest: Dramatic Cases	51
<i>Zoltán Z.Varga</i> : Paul de Man on autobiography	59
<i>Edina Fecskó – Nándor Grosch – Krisztina Molnár</i> : "So I'll shoot an autobiographic movie" The psycho-biographical analysis of movies by children	65
<i>Zoltán Kőváry</i> : From the soul of the artist and the writer: the romantic order and the sources of Freudian theory of creativity	73
<i>Izabella Füzi</i> : Identification and difference. On Cassavetes's <i>Opening Night</i>	94
English Summaries	101

Az *Imágó Budapest* szerkesztősége köszönetet mond az Olvasóknak, akik megtisztelték figyelmükkel a huszonegy éven át megjelenő *Thalassát*, és köszönetet mond mindazon szervezeteknek és magánszemélyeknek, akik anyagi támogatásukkal segítették a lap megjelenését. Kérjük, a jövőben is kísérjék figyelemmel lapunkat, és amennyiben módjuk és lehetőségük van rá, támogassák az *Imágó Budapest* megjelenését.

A jövedelemadó 1%-os felajánlásához az
Imágó Egyesület adószáma: 18196054-1-42

Közvetlen adományokhoz az
**Imágó Egyesület bankszámlaszáma:
10103104-11120300-01001002**

Ára: 800,— Ft

TARTALOM

Beköszöntő.....	3	<i>P. Müller Péter: A vendég mint idegen, az idegen mint vendég: drámai esetek</i>	51
<i>Norman Holland levele Bókay Antalhoz</i>	4	<i>Z. Varga Zoltán: Paul de Man az önéletrásról.....</i>	59
<i>Erős Ferenc: József Attila mint nemzedéki élmény. Bókay Antal 60. születésnapjára</i>	5	<i>Fecskó Edina – Grosch Nándor – Molnár Krisztina: „Majd csinálok egy önéletrajt filmet!” – Gyermekfilmek pszichobiográfiai elemzése</i>	65
<i>Stark András: „Nagyon fáj” József Attila –Ingmar Bergman párhuzamok</i>	9	<i>Kőváry Zoltán: A művész és az író lelkéből. A romantikus rend és a freudi kreativitás-elmélet előzményei</i>	73
<i>Judit Székács: Return of the Fairy-Tale: Harry Potter, a Story of Traumatized Generations</i>	17	<i>Füzi Izabella: Azonosulás és különbözőség. Cassavetes Premierjéről</i>	94
<i>Peter L. Rudnytsky: “Infantile Thoughts”: Reading Ferenczi’s <i>Clinical Diary</i> as a Commentary on Freud’s Relationship with Minna Bernays.....</i>	23	ENGLISH SUMMARIES	101
<i>Papp-Zipernovszky Orsolya: A pszichoanalitikus befogadás- elméletek empirikus vizsgálata az irodalom és a film területén</i>	41	CONTENTS	104

E számunk megjelenését
anyagi támogatásukkal segítették:

nka
Nemzeti Kulturális Alap



Imago International
London