

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 erejűnkkel 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 mindörökké 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 vilásképe 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” elképzélése 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 alkimisták 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 zenedrámaiban, 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 nárcizmus koncepciójával folytatódott tovább. Freudra közvetlen hatást Wagner kevéssé 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 megelődlegették-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 megóvását 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 megőrizzem 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 Nietzschehez. 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 értetünk 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 foglalatik, hogy ha a pszichoanalízis atyja behatóan ismerte volna a hatalmas akarását hirdető nietzscheánus filozófiát, akkor nem követte volna el ismert elméleti egyoldalóságait. 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 állapoton. 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 fordulópontra képvisel, sőt évezredek óta az egyetlen döntő fordulópontra 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 öröknyomosságát – 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 valóságból 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 ajzószere, 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 közel-múltban 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 Ferenczi 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) „önjellemezésként” 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 „doppelpänger”-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 foglalatja. [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, JONATHON 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.