

MŰHELY

Az imagináció határmezsgyéin*Horváth Henrietta – Horváth Lajos****I. A zseni és az intuíció Kantnál és Croce-nél***

Az alkotási folyamat a tudat működésének egyik homályos zónája. Az alkotó művész, vagy egy mentális zavaroktól szenvedő beteg egyaránt az *imagináció* és a *realitás*, valamint a *tudatos* és a *tudattalan* közötti határmezsgyéin bolyonghat. E tanulmányban főként a művészetfilozófia és a művészetpszichológiai adalékokkal szolgáló fenomenológiai pszichiátria tengelyei mentén közelítjük meg a tudat és tudattalan között lezajló láthatatlan átmenet mechanizmusait. A tudatosulás összetett problémáját két diszciplináris keretben szeretnénk ábrázolni, egyrészt felelevenítünk néhány klasszikus filozófiai zseni és intuíció koncepciót, másrészt pedig a pszichiátria legújabb eredményeit kamatoztatjuk annak érdekében, hogy szemléltessük a tudat és tudattalan örvényszerűen egymásba fonódó tranziens kapcsolatait.

A művészetfilozófia természetesen nem a tudat és tudattalan pszichológiai koncepciói szerint vizsgálja az alkotási folyamatot. A művészetfilozófia klasszikus alakjai nem az alkotói *tudatállapot*, vagyis nem az ihletett állapot vizsgálatára törekedtek, hanem a művész/zseni személyét, természetéhez fűződő viszonyát, illetve ezeknek, az alkotást meghatározó hatásait emelték ki – az esztétikai alapfogalmak jóval szélesebb horizonton működnek a művészetpszichológia tipológiájával szemben. Tanulmányunkban Kant és Croce művészetfilozófiai gondolatait használjuk fel, mivel a látszólagos eltérések ellenére is úgy véljük, hogy képzelőerő illetve az intuíció fogalmának használatában olyan egybecsengések vehetők észre a két filozófusnál, ami nagyban segíthet tanulmányunk céljának megközelítésében. Kant esztétikájában az értelmet használja a képzelőerő féken tartására, ezzel biztosítja a műalkotások valóságát, vagyis, hogy a kész mű egész biztosan nem egy féktelen ihletett állapot eredménye. Croce a művész esetleges nem normális vagy tudatos voltát a mindenkire érvényes intuíció szabad fogalmával küszöböli ki.

Kant számára a *zseni* az egyetlen, műalkotások létrehozására alkalmas személy, tehát, aki megfelelő kifejezési formát találhat a *fogalomnak*. Résztevője s egyben meghatározója is a *sensus communis*-ként működő ízlés-

nek. A zseni alkot, ítélt és művei által megítéltetik; nem csupán a szépség kifejezésére képes, hanem a közvetlenül részt vesz annak megalkotásában. A természet legfőbb szépsége után a zseni által létrehozott szépművészeti alkotások állnak legközelebb a természeti szépség tökéletességéhez. A zseni a művészetben teljes egészében egyesül a természettel, *annak szabályadó szerepét tölti be*: határok közé szorítja a művészetet, hogy az leginkább természeti szépségnek tűnjön; művészi és természeti szép teljes átfedése a cél, ekkor „legszebb” a műalkotás, de ennek elérése csupán illúzió. „A szép művészet olyan művészet, amely egyszersmind természetnek látszik” (Kant 1979, 234.) Ugyanakkor már a művészetfilozófiában is izgalmas kérdésként merül fel, hogy vajon mit és hogyan fejez ki a művész? Kantnál az ihletett állapotban alkotó zseni, alkotói tevékenysége közben nincs tudatánál, egy transzcendens szituációban találkozik a széppel, felülemelkedve, túllépve önmagán, hogy aztán műve az objektív *sensus communis* által legyen megítélve.

Úgy tűnik, Kant zsenijének maximuma is csupán járulékos szép lehet, vagyis kizárólag művészeti szép létrehozására képes – ami azért is érdekes, mert a valódi alkotó természetesen nemcsak a művész ihletett állapota (tudattalan), hanem minden esetben a természet is. Mégis, a kanti zseni tudattalan alkotása lehetőséget ad arra, hogy feltételezzük a szabad szépség jelenlétét a kész műben, egyfajta „lennyomatot” hagy rajta az a pillanat, amikor a természet szembe találkozik alkotói önmagával. *Kant szerint ez az alkotó, folytonos mozgásban lévő erő a természeti szép sajátja, s ez az az erő, ami a zseninek ihletett állapotot ad.* Ebben az állapotban alkotja meg zseni művét, tehát alkotása, pontosabban annak tartalmi és formai egysége elsőként itt, a zseni képzelőerejének segítségével jön létre. A végleges forma már az értelem színre lépésének eredménye.

Croce látszólag eltávolodik a tudattalan és a természet kanti viszonyrendszerétől, azonban a fogalmak különbözősége mögött nagyon is egyértelmű hasonlóságok fedezhetők fel. A *művészi intuíció* (az esztétikai intuíció), vagyis a művészi kifejezés (az érzés) az, ami a műalkotások sikerességét meghatározza. Croce úgy gondolja, hogy az intuíciónak a művész *egész lényéből* kell fakadnia, és érzésekkel, érzelmekkel átitatott fantázia segítségével kifejezett műalkotás formájában ölt testet. „Crocénak az intuícióra vonatkozó minden valamennyire is fontos megállapításából az a következtetés rajzolódik ki, hogy az intuíció az egyén belső világának, mégpedig minden tárgyiságot nélkülözni látszó érzelmvilágának köszönheti létét.” (Kaposi 1994, 86.) A zseni átadja magát az ihletnek, az érzéseknek és a fantáziának, és ebben az ihletett állapotban, szinte *tudattalanul* alkot. Az ihletnek engedve kezd hozzá az alkotáshoz, de csak a végeredmény láttán derül ki, mennyire értékes (jól sikerült) a kész mű. A „poeta” zsenije a kész műben nyilvánul meg, az esztétikai intuíció formát kap, fantáziája képpé alakul. Croce az esztétikai intuíció tárgyát kizárólag

fantázia-tárgyként határozza meg. De ha a művészen kívül senki más nem ismerheti az adott fantázia-tárgyat, akkor hogyan lehetséges a műalkotás szépségének, jól sikerültségének megállapítása? A művészetfilozófia az ízléssel kerüli el a privát tudatállapotok és a szolipszizmus csapdáját. Croce-nél az *ízlés* egyfajta korlátozó erő, ami gátat szab a fantázia határtalan szabadságának, formába szorítva a fantázia-anyagot. A kanti ízlésfogalom hasonlóan működik, azonban fontos különbség, hogy amíg Kantnál a *sensus communis* a kész mű végső megítélője, Croce ízlése már az alkotási folyamat közben is működik, ezért a művész folyamatos kontroll alatt áll. A mű sikerültsége ettől a kontrolltól függ. Tehát ugyanúgy egy folyamat játszódik le a műalkotás végleges formájának kialakulásában, mint Kantnál. A különbség abban van, hogy Croce-nél a kész művek között jön létre a tartalom-forma egység „értékelése”.

Croce tehát egyértelműen a kifejezésben, a művészi képben látja a szép megnyilvánulásának legfontosabb tényezőjét. A forma az, ami igazán lényeges, mivel általa fejezi ki a művész a szépet, önmagát, illetve a széppel való személyes, szubjektív kapcsolatát. És ugyanez a forma az, amellyel szemben a zseni objektív kapcsolatra van ítélve. A kész műalkotás, amennyiben az egy sikerült, tehát valódi alkotás, a szépet objektív viszonyba helyezi alkotójával szemben. *Az intuíció révén egyesül a tartalom és a forma, vagyis a művész „ráérez” a formára, ami aztán önállóan létezik tovább.* Croce zsenijének szabadsága csupán látszólag határtalan, valójában nagyon határozott korlátokat szabott művésze intuíciójának, sőt, fantáziájának is. A szép, illetve a szép kifejezés és a zseni közötti kapcsolatot egyértelműen szubjektívizálni szeretné, miközben a széppel való objektív viszonyt mindvégig kívánalomnak tartja.

Mivel a zseni az, aki kifejezheti az ideát, eszmét, magánvalót vagy lényezet, világossá kell tenni, hogy a kifejezés milyen mértékben a sajátja, és milyen mértékben hat rá valamiféle „erő”. A zseni alkotási folyamata: ihletett állapot, intuíció a művészet legizgalmasabb állapota és egyben egy olyan állapot, mely a pszichológia tárgykörében is kulcsfontosságú. A (jó) megszállottság az, ami minden művészen közös, ami igazolja a műalkotás tökéletességét, vagyis a szép jól sikerült megformálását. Egy csipetnyi megfoghatatlan, olykor transzcendensnek tűnő erő, aminek egyetlen tanúja a művész. A művész/zseni, aki a szép egyedüli közvetve-közvetlen tanúja, különleges adottságainak köszönhetően egyfajta hatalommal bír mindenki más felett, kivéve saját magát. Az alkotási folyamat alatt *nem ura önmagának*, utána pedig ez a mindenkivel szembeni hatalma rá is vonatkozik. Igen érdekes pont lehet a művész másállapotának (vagy módosult tudatállapotainak) pszichológiai megközelítése.

A művészetfilozófiában és a pszichológiában egyaránt az az elképzelés él, hogy a művész nem képes felidézni, hogyan alkotta meg művét, senki, még a művész sem sejtethi soha, milyen lesz majd a végeredmény. *De pontosan mi az*

a felidézhetetlen állapot, amelyben a művész alkot? Ez az úgynevezett ihletett állapot, a „jó megszállottság” állapota, a művész alkotó tevékenységének titokzatos, már-már transzcendens mozzanata.

II. Az alkotó létmód pszichológiája

Első látásra úgy tűnik, hogy a művészetpszichológia alternatívái már eltekin-
tenek az ízlés és a természet kontextuális elemeitől és egy pszichológiai
folyamatot helyezik előtérbe. Kulcskérdésként adódik a tudattalan tartalom
tudatosulásának folyamata: a tudattalan vágyakat és élményeket az *imagináció*
viszi a tudat küszöbéig, onnan pedig a tudatos élmények megformálásában
segédkezik tovább. Mindazonáltal pszichológiai szempontból sem
tekinthetjük úgy az alkotás folyamatát, mintha itt csupán arról lenne szó, hogy
a zseni a tudattalan tengerében megmártózva bábáskodna a műalkotás
születésén. Freud szerint a műalkotás *személyfölötti*, a művész csupán a mű
alapját adja, a mű önmagát építi föl.

„Sajnos, az író alkotóereje nem mindig engedelmeskedik akaratának; a mű olyan
lesz, amilyennek sikerül, és sokszor merőben függetlenül, sőt idegenül áll szemben
alkotójával.” (Freud 1987, 162.)

Ez a vélemény összecseng a művészetfilozófia álláspontjával, miszerint a kész
műnek nincs szüksége alkotójára, önállóan létezik tovább, alakul, fejlődik.

A művésznek ugyanúgy el kell válnia művétől, hogy élvezni és/vagy értel-
mezni tudja, ahogyan mindenki másnak. Művész és műve közötti személyes
kapcsolat csak a művész emlékezetében létezhet, illetve a tudattalan élmény
tudatosá válásának pillanatában. Az analitikus pszichológia ezt a pillanatot
autonóm komplexusnak nevezi. „autonóm komplexus (...) ezzel a fogalom-
mal határozunk meg minden pszichikus képződményt, amely előbb teljesen
tudattalanul fejlődik, és csak abban a pillanatban, amikor a tudat küszöbét
elérte, képes a tudatba betörni.” (Jung 1983, 213.). Az autonóm komplexus
„a tudatos személyiségvezetéstől elvont energiából növekszik”, vagyis egy
ihletett állapotot eredményez. A tudatosá vált élmény adja a műalkotás
anyagát, formáját pedig a művész fantáziája, amit azután a tudatosság jelle-
mez, ízlésként működik. A tudattalanból tudatosá vált fantáziaképet a mű-
vésznek kifejezésre alkalmassá kell tennie, tehát meg kell találnia a számára
legmegfelelőbb formát.

Mivel továbbra sem szeretnénk teljesen eltávolodni a művészetfilozófiától,
szem előtt kell tartanunk a szép kifejezésére alkalmas formákat, amelyek az
imagináció korlátozása miatt egyáltalán szóba jöhetnek. A művészetpszicholó-

gia megjelenése előtti valódi zsenik számára nincs szabad választás, meg kell hajolniuk, legalábbis kifejezésben, az emberi tudat által elvárt formai követelmények előtt, de ez nem jelenti azt, hogy más formák nem is léteztek a zsenik számára. Ezek az úgynevezett elsődleges folyamati formák, amelyek után a pszichológia nagy erővel kutat, de az egyes formák tudattalan volta megakadályozza ezt a törekvést.

„A művészi struktúra fontos részei bukkanhatnak föl szinte a semmiből, a művész akarata nélkül, gyakran egyenesen a művész szándéka ellenére, azonban ezek a részek mégis helyet követelnek maguknak a kompozíció szerves részeként.” (Ehrenzweig 1983, 282-283.) – ezzel magyarázható a különböző modern és posztmodern stílusirányzatokra jellemző változatos forma, azonban ezek nem tarthatnak igényt egységes és pozitív ítéletre. Az ilyen formákat nevezhetnénk fantáziaformáknak, ezzel jelezvén, hogy alkotójuk nem vette figyelembe az emberi szellemet, vagy éppen a hegeli abszolút szellemet átlátván nem szabott gátat saját fantáziájának, *ami persze nem utal egyértelműen elméjének zavart működésére*. Mintha az imagináció horizontja olyan végtelen potencialitások tere lenne, amely a formák kimeríthetetlen gazdagságát és végtelen variabilitását idézné elő az alkotó ihletett tudatállapotában. Rögtön adódik a kérdés, hogy vajon a művész meghúzhatja-e saját fantáziájának határát? Engedheti-e, hogy saját emlékeit tiszteletben tartsa? Pszichológiai szempontból, amíg nem következik be stílusváltás a művész műveiben, nem számít, hogyan működik az elméje, ahogyan Jean Dubuffet mondta: „Bolondok művészete éppoly kevésbé létezik, mint rossz kiválasztószervű vagy térdfájásos emberek művészete.” (Dubuffet 1949)

A művészetfilozófia a *stílussal* valószínűleg a *tudatosság* jelenlétét próbálja bizonyítani, ami feltételezi az elme bizonyos fokú *normális* működését. Gulácsy például egy egész világot teremtett magának, ennek ellenére stílusa, és még legutolsó képeinek alakjai sem utalnak a művész elméjének zavarára, képein a valóságot látta.

„Ha figyelembe vesszük az alkotófolyamatok rendkívüli bonyolultságát és azt, hogy fogalmunk sincs az alkotói pszichikum műben való megnyilvánulásának törvényeiről, teljesen világossá válik, hogy lehetetlen a műből következtetni alkotójának pszichikumára, hacsak nem akarunk folyton találgatni.” (Vigotszkij 1994, 41.)

A fenti Vigotszkij idézet után felmerül az agnosztikus kérdés: állíthatunk-e egyáltalán valamit az alkotói pszichikum működéséről, az intuíció és az imagináció homályos zónájáról? A művészetfilozófia „természeti szép” és „ízlés” fogalmai, vagy a művészetpszichológia „emlékezet” és a „stílus” fogalmai mind olyan kulturális és tudati tényezők, amelyek kontextuális keretet nyújtanak a tudattalan tényezőknek, formába öntik a formanélküli világot. Az ihlet, az érzés

és fantázia egymásba fonódó, de még artikulálatlan komponenseihez ereszkedünk le. Vajon találunk-e olyan pszichológiai alternatívát, amely adalékul szolgálhatna a tudatosulás folyamatának szemléltetésében? Vajon milyen újszerű elméleti és konceptuális keretben ragadhatnánk meg egyáltalán a tudat és tudattalan tényezők örvényében artikulálódó élményfolyamatot?

III. A fenomenológiai pszichiátria és a tudatelőttés folyamatok

A fenti elemzések fényében megállapíthatjuk, hogy eljutottunk a tudatos és tudattalan közötti „ihlet és ösztönszféra” határhorizontjához, ahol a hagyományos forma- és alakképződés láthatatlan mechanizmusai munkálkodnak. A tudattalan ösztönszférához azonban nem férhetünk hozzá közvetlenül, ebben például az *álomfejtés* segídezhet. A pszichoanalízishez hasonlóan a fenomenológia is beleütközött a tudattalan tartalmak „objektívációjának” paradoxonaiba.¹ Ebben a kontextusban azonban nem a freudi topografikus tudattalan koncepcióra gondolhatunk, hanem inkább az észlelést is állandóan befolyásoló passzív sematizmusra, a Gestaltok/értelemalakzatok kialakulását megelőző tudatelőttés mechanizmusokra. E tudatelőttés tartalmak problematikája azonban nemcsak a zseni esztétika szempontjából érdekes, hanem a pszichiátria szempontjából is izgalmas kérdés. A szkizofrénia vagy az egyéb pszichotikus zavarok annyira összetett elmebetegségeknek tűnnek, hogy a hagyományos biológiai paradigmára alapuló pszichiátria kiegészül a kvalitatív, fenomenológiai megközelítésekkel; gyógyult páciensek első személyű beszámolóit olvashatjuk, a fenomenológiai tradíció fogalmaival találkozhatunk stb.² Összességében megfogalmazhatjuk, hogy a műalkotások eredetében fontos szerepet játszó – a tudat és tudattalan határmezsgyéjén alakuló – „láthatatlan sematizmus” rejtélye (Ullmann 2010) nem-

¹ Nicholas Smith érdekes párhuzamokat és ellentéteket tár fel Freud tudattalan fogalma és a Husserl genetikus fenomenológiájában domináns tudattalan koncepció között. Míg a freudi tudattalan topografikus természetű és időtlen, addig a husserli „tudattalan” inkább Freud „tudatelőttés” fogalmához áll közel, ami pedig deskriptív. E standard nézet ellenére Smith úgy véli, hogy Husserl transzcendentális ösztöntana és a passzív szintézisekről írt előadásai olyan teoretikus és fogalmi elemekkel szolgálhatnak, amelyek hozzájárulnak az elfojtás genetikus fenomenológiai értelmezéséhez, így a freudi tudatlan koncepció temporalizált interpretációjához (Smith 2010).

² Itt hangsúlyozunk kell, hogy a fenomenológiai pszichiátria egyfajta alternatíva a „megtestesült elme” (embodiment) kutatásokon belül, mely önmagában is egy multidiszciplináris program, ami a fenomenológia, a kognitív tudomány és a dinamikus rendszerelmélet egyfajta konvergenciájaként értelmezhető. E program pszichiátriái alkalmazása többek közt a szelf-fogalmának kiterjesztésében nyilvánul meg (mag tudatosság, szenzomotoros szelf, interszubjektív szelf) (lásd Fuchs 2007; 2009).

csak a fenomenológiai filozófiában vált programatikus kulcskérdéssé, hanem a pszichiátria és a pszichopatológia területén is érezteti hatását (Mishara 2010). A következőkben röviden bemutatjuk a fenomenológiai pszichiátria kevert diskurzusát, melynek elemzéséből talán kiderül, hogy ha közvetlen módon nem is férhetünk hozzá az imaginatív horizonton lejátszódó tudattalan élménykonstitúcióhoz, de talán egy *fordított útirány* – a „patológiásnak tekintett tudatállapotok” felől induló megközelítés – mégis csak hasznunkra válhat.

A tudományos pszichiátria „objektív fogalmakra”, pszichopatológiai kategóriákra alapozza munkálatait, ráadásul redukcionista metódust tükröz abban az értelemben, hogy maga a pszichopatológiai jelenség is epifenoménné válik, ha sikeresen visszavezetjük kognitív, agyi folyamatokra és genetikai hajlamokra (Owen és Harland 2007, 106.). A pszichopatológia diagnosztikai rendszereit övező viták következtében az elmebetegségek tekintetében lehetőség nyílt egyfajta kvalitatív megközelítésre. Míg a tudományos pszichiátria objektivizálni próbálta a szubjektív tapasztalatokat (Owen és Harland 2007, 106.), addig a fenomenológiai pszichiátria képviselői már olyan pszichológiai és filozófiai kérdésekre is választ keresnek, hogy *vajon milyen lehet* egy bizonyos mentális megbetegedésben szenvedni? Nyilván a hagyományos pszichopatológia is ugyanerre az alapkérdésre keresi a választ, ugyanakkor heves vitákat váltott ki a diagnosztikai kritériumok „kapuőrző” és „dehumanizáló” hatása (Parnas, et al. 2008).

Mielőtt rátérnénk arra, hogy a fenomenológia milyen szerepet kap a biológiai alapú pszichiátriában tegyük egy rövid kitérőt a fenomenológiai megközelítés eredete felé. A fenomenológiai megközelítés – az intencionális alapállásból kifolyólag – már sokkal árnyaltabban közelíti meg az örület és a normalitás kérdéseit. A Brentano és Husserl neveivel fémjelezhető intencionalitás paradigmáját röviden úgy foglalhatjuk össze, hogy a tudatműködés lényege az, hogy a tudat mindig „tárgyra” irányul. E tárgy azonban képletesen értendő, hiszen a tudat nem csupán fizikai-észleleti objektumra irányulhat, hanem az imaginációnak és az emlékezetnek is épp olyan eleven intencionális tartalma lehet, mint egy észleleti aktusnak (Husserl 1972, 95-96.). A fenomenológia pszichiátriailag alkalmazása több célú lehet: (1) kölcsönösen termékeny kapcsolat alakulhat ki a kognitív idegtudomány és a fenomenológia között (körkörös kauzalitás vagy dialektikus viszony). (2) Újragondolhatjuk az alapvető pszichopatológiai terminológiákat; és végül, ami dolgozatunk tárgya szempontjából kulcsfontosságú: (3) bizonyos elmebetegségek részletesebb, kvalitatív feltérképezését teheti lehetővé (gondolhatunk például a hangulatzavarokra és a szkizofréniára). Ez utóbbi célkitűzésnek köszönhetően olyan klasszikus fenomenológiai fogalmak nyernek legitimációt a pszichiátriailag kutatásokban, mint például a „megélt test” (Leib) és az „objektív test” (Körper), a „passzív szintézis” és a „hiperreflexió”, vagy a „pre-reflektív tudat”. Mivel egy új keletű transzdiszciplináris irányzatról van szó, ezért parázs vita folyik a fenomenológiai fogalmak alkalmazása körül

(Mishara 2007; Fuchs, 2009). Aaron L. Mishara miközben kifejti a természettudományok és a szellemtudományok közötti kibékíthetetlen módszertani ellentétet (a természettudomány az általános felől közelít az egyedi irányába, míg a humán tudományok megértésre törekednek és az egyedi felől közelítenek az általánosabb kontextus irányába) egyúttal egy provokatív ötlettel áll elő. Kafka művein keresztül és a fenomenológiai pszichiátria fogalmai segítségével újrainterpretálja a módosult tudatállapotok családját, nevezetesen a testen kívüli élményeket (autoszkópia, heutoszkópia). Természetesen számos kritikának lehet alávetni ezt a kísérletet, de ami saját szempontunkból rendkívül érdekes, hogy Kafka alkotási folyamatát az alvás és éberlét közötti homályos zónában – a *hipnagóg hallucinációk* imaginatív horizontján – helyezi el. Tehát az ötlet, az ihletett állapot az alvás és éberlét közötti húzóó tudatállapotban keresendő ebben a kontextusban is (Mishara 2010). Az álom és éberlét közötti dimenzió hangsúlyozása pozitív művészetpszichológiai jelleggel bír, ha arra gondolunk, hogy az álomhoz hasonlóan a művészet is a képek világában mozog (Baudouin 1983). A hipnagóg állapotban a „képek” még elevenebben jelennek meg, sokkal valószínűbbek, a tudati figyelem éppolyan elevenné válhat, mint a külvilág észlelete közben. Mishara analógiája, mely szerint a hipnagóg hallucinációkban a műalkotások születésének folyamatába pillanthatunk bele, kiegészítheti Baudouin gondolatát, mely szerint „A mű középen van, a képzeletbeli és a valóságos tárgy között.” (Baudouin 1983, 317.). Mishara azonban nem sokat pszichologizál, inkább úgy tűnik, hogy megreked az idegtudományos redukcionizmus tárgyontológiájában és azt sugallja, hogy a művész transzállapota és az akut pszichózis állapota között szoros hasonlóság fedezhető fel. Ez a megállapítás azonban alapvetően ellentmond Ehrenzweig korábban már említett megállapításának, mely szerint a fantáziaformák csapongása nem jelenti az elme patológiás működését. Mishara modellje értelmében a szociális elzárkózás, vagy a még radikálisabb alvás depriváció következtében kialakul a *pszichotikus állapot*, melynek szerves részét képezik a hipnagóg és az autoszkóp hallucinációk (gondolhatunk itt az elalvás előtt szemünk előtt feltáruló, kavargó alakok és színek kavalkádjára, vagy az alvásparalízisben bekövetkező testen kívüli élményekre, esetleg idegen tapasztalatokra). Ebben a félig-meddig már éntudattól mentes állapotban nem csak a művészi ihlet forrásának tekinthető alakzatok keletkezhetnek, hanem részleges objektumokkal, az észleleti jelentés korai fázisaival szembesülünk. A paranoid szkizofrén vagy az akut pszichotikus Mishara szerint megreked ebben az álomszerű kevert állapotban, képtelen elengedni az állandóan kavargó képek, emlékek, érzelmek foszlányait, melyek még vagy nem rendelkeznek konkrét tárgyisággal és értelemmel, vagy éppen félelmetes hatalomként és erőként magasodnak a szubjektum fölé. A szkizofrén beteg tehát nem tudja meghaladni önmagát, énje megreked a hipnagóg hallucinációk és a paranoid téveszmék inkoherens világfenomenójában; képtelen az ön-transzcen-

denciára (Mishara 2010, 3.). E megközelítés azonban magán viseli a tudományos pszichopatológia bélyegeit, Mishara fordított útiránya nem a műalkotás felől következett az ihlet és az intuíció működés módjára, hanem e nehezen artikulálható tényezőket a patológiásnak tekintett tudatállapotokból eredezteti. Mishara szerint mind az irodalomra, mind pedig a vizuális művészetekre jellemző egy bizonyos „transzserú abszorbcio” vagy „figyelmi kaptiváció”, ami az éberléti konszenzuális világ és a privát álomvilág közötti sikamlós határon tartja fogva a művész tudatállapotát (Mishara 2010, 13.).

Habár Mishara elemzésébe beágyazta a megélt test és az objektív test fenomenológiai fogalmait, vizsgálódásaiba mégis a hagyományos pszichopatológiai interpretációk mellet érvel, melynek köszönhetően az alkotó művészt csak fokozati és nem minőségi különbség választja el az akut pszichotikustól vagy a paranoid szkizofréntől. Az eredeti husserli fenomenológiai módszer azonban az „élmény közvetlenségére” fekteti a hangsúlyt és annak adódási folyamatára (noetikus aspektus). Ha zárójelbe tesszük a pszichopatológia tárgyontológiáját, akkor azt látjuk, hogy az imaginatív horizonton fel-felbukkanó tartalmakat nem kell feltétlen „hallucinációknak” vagy „téveszméknek” tekintenünk. Az intencionalitás paradigmájának szempontjából nemcsak az észleletben és az emlékezésben, hanem a fantázia és az álom tudataktusaiban is fenoménnel (megnyilvánuló, feltárulkozó jelenségekkel) találkozunk. A fenomén nem fizikai objektum és nem is merő látszat, illúzió, hanem a tudat irányából feltáruló „tárgyiság”. A pszichiátria naturalista, reprezentációs felfogásával szemben, a fenomenológia a tudat előtt feltáruló, jelenlévő tartalmakat tekinti relevánsnak, az intencionális élmény egésze az, ami a fenomenológust érdekli. Husserl megkülönbözteti az adekvát és a nem-adekvát észlelést, annak érdekében, hogy a hallucináció és a veridikus tapasztalat közötti differencia megmaradjon; de mindemellett a genetikus fenomenológia az intencionális aktusban, időben konstituálódó tárgyiságok archeológiájának (visszafejtésének) tudománya.³

³ A fenomenológia célja eltávolodni az újkori elmefilozófiák rerprezentáció-felfogásától és rámutatni arra az egyszerű tényre, hogy a tudat mindig „valaminek a tudata”. A korrelációs tézis értelmében a tudati és a tárgyi oldal csak mesterségesen választható el, a kettő mélységesen összefonódik a tárgykonstitúció mechanizmusaiban: „Maradjunk bár meg az önmagában leírhatatlan, megkülönböztetés nélküli szemlélésnél, melyet figyelemnek nevezhetünk, akkor is kitűnik, hogy tulajdonképpen értelmetlenség beszélni a dolgokról, melyek egyszerűen ott vannak, s éppen csak hogy szemlélni kell őket; ez az »egyszerű ottlét« bizonyos sajátos és változó struktúrájú élmények – úgymint észlelés, képzelet, emlékezet, állítás és így tovább – sorozata, s ezekben a dolog nem egyszerűen benne van, mint valami burokban vagy edényben. A dolgok, amelyek reálsan egyáltalán nincsenek meg bennük, magukban ezekben az élményekben *konstituálódnak*. Hogy »egy dolog adva van«, az nem mást jelent, mint hogy ilyen és ilyen módon, ilyen és ilyen fenoméneknben *megjelenik*.” (Husserl 1972, 40.).

A hipnagóg vagy autoszkóp hallucinációk terminusai természetesen heurisztikus értékkel bírnak a pszichológiai kutatások szempontjából. Ha a tudat és tudattalan kapcsolatát egyfajta tartály-metaforának megfelelően vertikális irányban képzeljük el, akkor az alvás és ébrenlét közötti fázis egyfajta „szürke, homályos zóna” a két dimenzió között. Ez az a terület, ahol a hallucinációs folyamatok működésbe lépnek. Ehhez a ponthoz azonban a művészetpszichológia is eljutott, Mishara csupán annyiban egészíti ki az „autonóm komplexus” vagy az „elsődleges folyamat” dilemmáit, hogy a *testi tapasztalat* változásit veszi górcső alá. A megtestesült elme nézőpontjának eredménye, hogy Kafka *Metamorfózisában* egy testen kívüli élmény részletes fenomenológiai leírását véli felfedezni. A fenomenológust viszont az a furcsa jelenség is lenyűgözi, hogy az álom és ébrenlét közötti fázisban tapasztalható „hallucinációk” elevensége és intenzitása az észleleti tapasztalattal vetekszik, sőt a beszámoló tanúsága szerint, bizonyos esetben még annál elevebbnek is tűnik. A fenomenológia az értelem- és jelentésképződés mechanizmusait az inencionalitás paradigmájában kutatja és ebben a paradigmában eltekinthetünk az olyan ontológiai kérdésektől, hogy „vajon hol lokalizálható a tudattalan?”; és hogy „milyen tudatállapotokat tartalmaz a tudattalan?”. A fenomenológia az időbeli konstitúcióra fekteti a hangsúlyt mely bizonyos vélemények szerint kiegészítheti a freudi tudattalan koncepciót is (Smith 2010). Egy intencionális hozzáállás megkerüli a hallucináció kontra veridikus tapasztalat ismeretelméleti kérdését is, pontosabban ezt a dilemmát egy adott intencionális aktus elemi mozzanatának tekinti. Fenomenológiai szempontból azt látjuk, hogy az észlelet, az álom, és a közties dimenzió a fantázia – az imaginatív horizont – egyaránt különböző törvényeknek engedelmesskedő „világfenoméneket” konstituálnak. Ugyanakkor vegyük észre, hogy az imagináció mechanizmusainak és tartalmainak feltérképezésében a fenomenológia is akadályokba ütközik! Az első szembetűnő dilemma, hogy az észlelettel és az emlékezettel szemben az imaginációban még inkább problematikus megvalósítani a fenomenológiai redukciót, nem léphetünk be az „abszolút előítéletlenség univerzumába” (Husserl 2000, 47.), hanem a művészt vagy a pszichotikus beteget magával ragadja, öntudatlanságba taszítja vagy éppen megbabonázza az élményáram hérakleitoszi folyama. Továbbá ebben a *tudatelőttes* állapotban nem is beszélhetünk még kész értelemalakzatokról, Gestaltokról csupán kaotikus szimbolikus vagy éppen töredezett élményfoszlányok áramáról van szó, mely különböző affektív-érzelmi attitűdöket képviselhetnek. Felmerül a kérdés, hogy vajon milyen módon lehetne explikálni ezeket a töredezett tartalmakat? Az intuíció és az ihlet imaginatív horizontjának senki földjét – a művész és az „őrült” intuícióján kívül – a fenomenológia csak egy visszafejtés, egy archeológia segítségével ragadhatja meg. A husserli fenomenológiában a „passzív szintézis” elemzése szolgálhat a tudatosulás elemzésének támpontjául. Nézzük meg, hogyan jelenik meg a passzív szintézis elve a fenom-

enológiai pszichiátriában és az eredeti husserli fenomenológiában. A fenomenológiai pszichiátriában a passzív szintézis a pre-intencionális tartalmak integrációjában bekövetkezett károsodást jelenti, melyet az alábbi szempontok szerint csoportosíthatunk: (1) a szkizofrén páciens számára a normál esetben hallgatolagos szenzomotoros folyamatok tudatossá válnak, ami motoros zavarokat generálhat; (2) a tárgyészlelés zavarai jelentkeznek akkor, amikor túl sok perzeptuális részlet tör be a tudatba, melyek kiugranak kontextusból és a tárgyak elveszítik jelentésüket (például nem egy megszokott arcot látok, hanem annak egyes elemei ijesztő módon ugranak elő a háttérből); (3) az észlelés implicit folyamata is figyelem tárgyává válhat, melynek eredményeképpen tovább töredeznek az észlelési alakzatok, egyes részletek kiemelkednek, mások háttérbe szorulnak, új abnormális koherenciák keletkeznek a fenomenális mezőben, melyek már nem a normális, tanult alakészlelés és értelemtulajdonítás mechanizmusait tükrözik. Mindezek a perzeptuális zavarok összefonódnak az egzisztenciális problémákkal, mint például a józan gondolkodás elvesztése, a teljes elidegenedés – autisztikus visszahúzódás –, állandósult stressz, testi tapasztalatok zavarai, énkép zavara és a példákat még sorolhatnánk (Fuchs és Schlimme 2009, 572.).

Husserl a passzív szintézist valóban egyfajta pre-intencionális „összasszociációnak” tekintette, melyben az ún. „hületikus egységek” szintézise megy végbe. Hogyan működik a Gestaltok/értelmalakzatok észlelete? (Husserl 2005) Hületikus szintézis alatt itt nem csupán az érzéki szintézisről van szó, hanem érzések, késztetések, affektusok, tendenciák tág birodalmáról. Míg a pszichológiában a tudattalan tendenciák afficiáló hatásáról beszélhetünk, addig a fenomenológiai értelemben egyfajta *tudatelőttés* erőteret feltételezhetünk; egy olyan homályos intermodális szférára gondolhatunk, melynek talán a periférikus látás lehet az analógiája. Az hületikus egységek szintézise (preaffektív egységképződés) éntelenül működik, sőt kialakítja az ént, a szubjektivitást. Ullmann Tamás a következőképpen interpretálja az ént és a transzcendentális tudatot is megelőző dimenziót: „tárgy és én nélküli áramlás, az eleven jelen őspasszív áramlása, az áramló jelen anonimitása” (Ullmann 2010, 263.). Az érzéki tapasztalat és az én elemi hajtóerői és formáló erői nyilvánulnak meg ebben a rejtett dinamizmusban. Az „őshülé” domborzatát, tagolódását még nem észleli a tudat – itt még nem beszélhetünk értelem és tárgy, vagy alakkonstitúcióról: egyfajta tudattalan áramlás ez, ahol egymásba olvadnak vagy éppen differenciálódnak a különféle affektív attitűdök és a tárgyészlelet egyéb elemi aspektusai. Mishara a hipnagóg hallucinációkban találta meg az alak és tárgykonstitúció homályos zónáját, Husserl esetében pedig úgy tűnik, hogy nemcsak az álom és ébrenlét közötti határátmenetben, hanem az észlelt fenomenális mező *mögött* rejtőző „őshülében” is csupán alakulófélben lévő intencionális állapotokkal találkozunk.

A fenti rövid áttekintéssel nem az volt a célunk, hogy a fenomenológiai megközelítést a korábbi művészetpszichológiai vagy éppen művészetfilozófiai alternatívák fölé helyezzük. Figyeljünk fel rá, hogy a szemléletes – mondhatni költői képek – ellenére mennyire bajban van a fenomenológia is ezen a tudattalan területen, hiszen Husserl csak egyfajta negatív teológián keresztül tudja láttatni ezt a furcsa energetikai mezőt, mely valami rejtélyes okból kifolyólag mégis képes produktív szintéziseket irányítani, formáló képessége révén lehetővé teszi a szubjektum „világra nyílását” (Ullmann 2010, 265.). A fenomenológiai pszichiátria újdonsága abban rejlik, hogy Husserl genetikus archeológiáját nem csak első személyű szempontból próbálja újrainterpretálni az elmebetegségek segítségével, hanem az agy kutatás eredményeit is megpróbálja mobilizálni, illetve integrálni a tárgyészlelés és az imagináció mechanizmusainak feltérképezésében. A transzdiszciplináris kutatás nyitott kérdéseként adódik, hogy vajon ezek a *hibrid megközelítések* mennyiben vetnek új fényt az alkotási folyamat rejtett mechanizmusaira. Mishara elemzéseit szem előtt tartva azonban érdemes visszapillantani klasszikus művészetfilozófiai és művészetpszichológiai nézőpontokra, annak érdekében, hogy a *redukcionizmus* helyett valóban egyfajta „kölcsonösen megvilágító” erejű kapcsolat alakuljon ki a naturalista természettudomány és a filozófiai/pszichológiai megközelítések között. Végül vizsgálódásainkat egy alapvető művészetfilozófiai felvetéssel szeretnénk zárni: mielőtt a műalkotások eredetét különböző agyi és fenomenológiai állapotváltozásokkal magyaráznánk, bele kell bonyolódnunk abba a kérdésbe is, hogy *vajon mit is nevezünk művészetnek és alkotási folyamatnak?* Ezt az igen gazdag és ingoványos problémakomplexumot azonban jelen tanulmány csupán jelzésértékűen közelíthette meg.

IRODALOM

- ANDREASEN, N. C. (2007). DSM and the death of phenomenology in America: An example of unintended consequences. *Schizophrenia Bulletin*, 33(1):108-112.
- BAUDOIN, CH. C. (1983). A katarzis. In: Halász L. (szerk.), *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest, 311-318.
- BERNET, R. (2002). Unconscious Consciousness in Husserl and Freud. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 1:327-351.
- DUBUFFET, J. (1949). L'Art brut préféré aux arts culturels. In: *Prospectus et tous écrits suivants*. Tome 1, pp. 198-202, Paris, (=engl *Art Brut in Preference to the Cultural Arts*. In: *Art brut. Madness and Marginalia*, special issue of *Art & Text*, No. 27, 1987, pp. 31-33.)
- EHRENZWEIG, A. (1983). Az esztétika új pszichoanalitikus megközelítése. In: Halász L. (szerk.), *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest, 279-294.

- FARKAS A. – GYEBNÁR V. (szerk.) (1998). *A vizuális művészetek pszichológiája 1.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- FARKAS A. (szerk.) (1997). *A vizuális művészetek pszichológiája 2.* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- FREUD, S. (1983). A költő és a fantáziaműködés. In: Halász L. (szerk.), *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest, 193-200.
- FREUD, S. (1987). *Mózes. Michelangelo Mózesese*. Európa Könyvkiadó, Budapest.
- FREUD, S. (2001). *Művészeti írások. Sigmund Freud művei IX.* Filum Kiadó, Budapest.
- FUCHS, TH. (2007). Psychotherapy of lived space: A phenomenological and ecological concept. *American Journal of Psychiatry*, 61(4):423-439.
- FUCHS, TH. – SCHLIMME, J. E. (2009). Embodiment and psychopathology: a phenomenological perspective. *Current Opinion in Psychiatry*, 22:570-575.
- FÜLEP L. (1974). Az emlékezés a művészi alkotásban. In: uő, *A művészet forradalmától a nagy forradalomig I-II kötet*. Magvető, Budapest, II. köt. 605-651.
- GALLAGHER, SH. – ZAHAVI, D. (2008). *A fenomenológiai elme – Bevezetés az elme-filozófiába és a kognitív tudományba*. Lélekben Otthon Kiadó, Budapest.
- HALÁSZ L. (szerk.) (1983). *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest.
- HAUSER, A. (1978). *A művészettörténet filozófiája*. Gondolat, Budapest.
- HELLER, Á. (1998). *A szép fogalma*. Osiris Kiadó, Budapest.
- HUSSERL, E. (1972). A fenomenológia ideája. In Vajda Mihály (szerk.): *Edmund Husserl válogatott tanulmányai*. Gondolat, Budapest, 27-111.
- HUSSERL, E. (1972). *Analyses Concerning Active and Passive Synthesis*. (Translated: Anthony J. Steinbock) Cluver Academic Publishers, London.
- HUSSERL, E. (1998). *Az európai tudományokválsága I-II*. Atlantisz, Budapest.
- HUSSERL, E. (2000). *Kartezianus elmékedések*. Atlantisz, Budapest.
- HUSSERL, E. (2005). Phanatsy, Image Consciousness and Memory. In: R. Bernet (ed.), *Edmund Husserl Collected Work, volume XI*. Springer, The Netherlands.
- JUNG, C. G. (1983). Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről. In Halász, L. (szerk.): *Művészetpszichológia*. Gondolat, Budapest, 201-217.
- KANT, I. (1979 [1790]): *Az ítéleterő kritikája*. Akadémia Kiadó, Budapest.
- KAPOSI M. (1994). *Intuíció és költészet – Benedetto Croce esztétikája*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- MERLEAU-PONTY, M. (2006). *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan, Budapest.
- MISHARA, A. L. (2007). Missing links in phenomenological clinical neuroscience: Why we still are not there yet. *Current Opinion in Psychiatry*, 20:559-569.
- MISHARA, A. L. (2010). Kafka, paranoid doubles and the brain: Hypnagogic vs. hyper-reflexive models of disrupted self in neuropsychiatric disorders and anomalous conscious states. *Philosophy, Ethics, and Humanities in Medicine*, 5(13):1-37.

- OWEN, G. – HARLAND, R. (2007). Editor's introduction: Theme issue on phenomenology and psychiatry for the 21st century. Taking phenomenology seriously. *Schizophrenia Bulletin*, 33 (1): 105-107.
- PARNAS, J. – SASS, L. A – ZAHAVI, D. (2008). Recent developments in philosophy of psychopathology. *Current Opinion in Psychiatry*, 21(6):578-584.
- SASS, L. A. – PARNAS, J. (2003). Schizophrenia, and the self. *Schizophrenia Bulletin*, 29(3):427-444.
- SIMON, M. ET AL. (2006). A szkizofrénia művészetterápiája. In: Trixler M. – Tényi, T. (szerk.), *A szkizofrénia pszichoterápiája*. Medicina Könyvkiadó, Budapest, 130-145.
- SMITH, N. (2010). *Towards a Phenomenology of Repression – A Husserlian Reply to the Freudian Challenge*. Stockholm: US-AB
- TENGELYI, L. (2004). Az élménytől a tapasztalatig. *Vulgo*, 5(1):3-15.
- THOMASSON, A. L. (2005). First-person knowledge in phenomenology. In: David Woodruff Smith – Amie L. Thomasson (eds.), *Phenomenology and Philosophy of Mind* (pp. 115-139). Oxford: Oxford University Press.
- THOMPSON, E. (2007). *Mind in Life – Biology, Phenomenology and the Sciences of Mind*. The Belknap Press, Cambridge.
- ULLMANN T. (2010). *A láthatatlan forma*. LHarmattan, Budapest.
- VAS J. P. – GÁTI A. (2006). Újabb lehetőségek szkizofrén és borderline páciensek hipnoterápiájában. In: Trixler M. – Tényi T. (szerk.), *A szkizofrénia pszichoterápiája*. Medicina Könyvkiadó, Budapest, 147-174.
- VIGOTSKIJ, L. SZ. (1994). *Művészetpszichológia*. Kossuth Kiadó, Budapest.