

## 7, Csoportanalízis Hetedik Előadás. Ormay Tom

### Nyelv, Kommunikáció És A Társas-Én.

„És ahol nem beszélhetünk, ott maradjunk csendben.”

Wittgenstein  
Tractatus Logico-philosophicus

A kommunikációnak természetesen központi szerep jut a csoportmunkában, éppen úgy, mint minden pszichoterápiás tevékenységnél. Ehhez hozzáadjuk még azt a megkötést, hogy a pszichoanalízisben és a csoportanalízisben a nyelvi kommunikációra fektetjük a hangsúlyt, olyannyira, hogy minden másfajta kommunikációt elkülönítünk, és csak, mint speciális esetet fogadjuk el. Csak úgy érezzük, hogy elvégeztük a munkánkat, amikor az egyéb formában megjelent tartalmakat is verbalizáltuk, kifejeztük nyelvben. De nyilvánvaló, hogy a kommunikációnak sok nonverbális formája adódik, amelyek fontos szerepet játszanak a különböző kultúrákban. Ha a társas-éneken keresztül nézzük az embert, természetesen, mint társas lény jelenik meg, és megkérdőjeleződik az a hagyományos pszichoanalitikus ediktum, hogy minden kommunikációt verbalizálni kell.

(Ormay 1990) A nem-verbális szinten kifejeződő művészetek problémát jelentettek a csoportanalitikus szemlélet számára is, amíg a társas-éneket nem fogadtuk el a személyiség struktúrájának szerves részeként, mert azok nyilvánvalóan kommunikálnak a saját szintjükön és erőteljes hatást fejtenek ki a személyekre és a kultúrákra. Ebben a fejezetben végigkövetek bizonyos érveléseket akkor is, ha nem mind ugyanabba az irányba visznek, de amelyek stimulálják a probléma megértésére irányuló törekvéseinket. Főleg S. H. Foulkes (1964) és Gregory Bateson (1972) érveit vizsgálom, de mások is számításba jönnek. Szeretném kimutatni, hogy bizonyos, látszólag problémás tételek nincsenek ellentmondásban egymással, inkább csak egy komplex valóság különböző oldalait mutatják. Nem az a célom, hogy végső következtetésre jussak, amely valami előre kigondolt irányt követne, inkább csak ki akarom jelölni az idevonatkozó témák területét. Ha a csoportüléseken ilyen témáknak tudatában vagyunk, könnyebben dolgozhatunk nyitott és befogadásra képes elmével, de mégis követve a betegek lelkének rezdüléseit.

### Kommunikáció és értelmezés

A paradicsomkertben ettünk a jó és a gonosz tudásának fájáról, de az örökélet fájáig nem jutottunk el. Azóta is úgy próbáljuk behozni a mulasztást, hogy tudásunkat későbbi nemzedékeknek adjuk át, hogy ily módon, valamiféle halhatatlanságot érzünk el. A különböző szinteken végbemenő kommunikáció ma is az emberi evolúció egyik legfőbb eszköze, rendszert tartalmaz és ellensúlyozza a természetes kiválasztódás véletlenszerű tényezőit. A társas-éneken kollektív testületté fogván össze bennünket, nem teszi mindentudóvá a személyt, de jelentősen növeli a faj erejét. Foulkes (1957) a mátrixban kialakult specifikus hibapontoknak értelmezte a lelki problémákat, olyan pontoknak, ahol a kommunikáció megakadt. Így ír:

„A lelki betegség olyan integrációs zavarból keletkezik, amelynek a gyökere a közösség legmélyéből fakad, a kommunikációs zavarból. Ez a modern betegség, amely oly gyakran fejeződik ki mély kételyek formájában, vagy integritással és identitással kapcsolatos félelmekben, a különböző elméletekben is megjelenik.” (24. o.)

Mit tehetünk annak érdekében, hogy elméleteink aránylag érintetlenül maradjanak ugyan attól a problémától, amelyet meg akarunk érteni? Amikor a tudatot vizsgáljuk, elveszünk a következő ördögi körben: ha a tudat beteg, a beteg tudatot a beteg tudattal nézzük, és nem láthatjuk a problémát, amit keresünk. A sárga szín fehérnek tűnik a sárgaságban szenvedőnek. A filozófia itt nem tud segítséget nyújtani, mert általában nem érdeklődik a tudattalan problémája iránt, ugyanakkor, ami velünk a világban történik, annak a legnagyobb része tudattalan. Megint Foulkes (1957):

„Ami dinamikusan tudattalan, az egyúttal a primer folyamat alá tartozik. A rendszerbeli tudattalanhoz tartozik, más szóval primitív szimbolikus nyelvbe zárul. Ezt a nyelvet a tudattalan érti meg, de a közvetítés – a kommunikáció – a tudatban zajlik.” (27. o.)

Hogyan kezdjük? Honnan tudjuk, hogy azt nézzük-e, amit meg akarunk érteni? Foulkes (1957) tovább:

„Minden, amit egyáltalán megfigyelhetünk, felfoghatunk, vagy amire válaszolhatunk a csoportban, potenciálisan kommunikáció. De, amint Ruesch és Bateson, rámutat, semmilyen folyamat nem vált teljes mértékben kommunikációvá, amíg jeleit nem találjuk annak, hogy válasz jön rá, hogy összekötött egy adót egy vevővel. A folyamatnak nem kell tudatosnak lennie, de valószínűleg részben az, amint megérdelem, hogy kommunikációnak nevezzék.” (244. o.)

Amikor a kommunikációt, mint csoportfolyamatot nézzük, a személyes tartalom az általánosság legmagasabb szintjére kerül, mert ami két személy között megy végbe, az sok csoporttag számára alkalmazhatóvá válik a részvétel alapján. Foulkes bevezette a tudatos és tudattalan szinteknek egy modelljét. (Foulkes, 1957) Egy zéró alapnak nevezett vonalat helyezett a kettő közé. A vonal fölött található a kommunikációnak a normális körülmények között alkalmazott módoszatai. Hat szintet feltételezett a vonal fölött és hatot a vonal alatt és azt írta, hogy csak a középső hat szint vonatkozik a nyelvre, amíg három a vonal fölött és három a vonal alatt megfelelnek nonverbális kommunikációnak. A két legfelső tudatos szint absztrakt szimbolikus nyelvet tartalmaz, matematikát, szimbolikus képeket és - gondolta Foulkes - festményekben, zenében stb. található művészi kommunikációt. Hozzátette, hogy a művészi kommunikáció nem illett bele igazán a modelljébe, mert az minden szintet magába foglal és átugorja a verbálisakat. Máshol (1964) négy szintet mutatott be, a személy tudatos szintjével kezdve és a harmadikat primordiális szintnek nevezte, ahol archetipusos képek találhatóak, Sigmund Freud fogalmai szerint, de még inkább a C.G. Jung (1959) által meghatározott kollektív tudattalan értelmében. Ez a szint úgy működik, (Foulkes, 1964):

„mint valami kondenzátor, amely rejtett módon összegyűjti a csoport által gerjesztett indulati töltéseket és valami együttes csoportélmény hatására kisüti azokat. Az ilyen kisülés történhet csoportálmom formájában, vagy lehet félelem, fantázia. Mindig megtelepedészerű, mert nincsen tudatos okozati kapcsolat.” (34. o.)

Különösen a bordeline betegek fejezik ki gyakran, amit a csoport gondol, mert egyik lábukkal a tudattalanban állnak és a másikkal a tudatban, és mert identitásuk félig elvész, félig

megmarad a csoportban, bár amit mondanak, lehet hiányos, vagy szimbolikus értelmű. A csoport művésztagejai is hasonló módon viselkednek, amikor olyan rajzokat, festményeket hoznak be, amelyek a csoportban zajló helyzeteket ábrázolják.

### **Álom, művészet és még egyszer az értelmezés**

Freud az Álomfejtés Könyvében (1900), az álmot művészi alkotáshoz hasonlította. Nem azt írta, hogy a kettő azonos, mindössze bizonyos hasonlóságokra mutatott rá: mindkettő a képzelet alkotásának terméke, mindkettőben képek fejezik ki a tartalmat inkább, mint a nyelv. Ha nyelvi szinten meg akarjuk érteni a jelentésüket, valamiféle lefordító folyamat szükséges, amely a képszerű gondolkodás és a nyelvi szinten való gondolkodás közötti kapcsolatnak a megértésén alapul. Amikor Freud kidolgozta ezt a viszonyt és álommunkának nevezte, volt, amikor a képet nézte a nyelv szemszögéből és gondolatokat látott a képekben: az álomgondolatot. Máskor a nyelvet hallgatta a képek szemszögéből és a nyelvben kifejezett képeket látta: az álomképeket, amint azokat szavakban közölte a beteg. Fontos látni, hogy Freud mindkettőt rendszeresen tette, és nem azt gondolta, ahogy egyesek hiszik, hogy a nyelv formájában lévő tudattalan gondolat már előre áll az álomképek alatt, feltárára készen és felhozandó a tudat szintjére. Freud világosan kinyilvánította, hogy szerinte a tudat visszahat a tudattalanra, ami a nyelvi szinten kifejezésre jutott az kihathat egy későbbi álom képeire. Hozzátette, hogy ami tudatos az visszasüllyedhet a tudattalanba. Tisztában volt a két szint közötti kölcsönhatással. Az is része a freudi gondolatnak, hogy az álom az énen keresztül jelenik meg, így a személy hozza létre és lényegében annak a személynek az érdekeit szolgálja. Ez nagyon fontos, de nem zárja ki a kulturhatásokat, sem pedig az álomnak egyéb általánosítható összetevőit. Például, Jung (1953b) szerint az álom a tudattalanból való kibontakozásának az eszköze, a tudattalan üzenete a tudatnak, egy archaikus nyelven, amelyben a tudatos én aránytalanságait, a személyiség mélyebb voltától való eltéréseit mutatja. Freud gyakran utalt az álom és az azt befogadó környezet közötti kapcsolatra, azt mondta, hogy a személynek saját álomstílusa van, és amikor egy álom a terápia során merül fel, része és részben produktuma a terápiás folyamatnak.

Foulkes felhívja figyelmünket a csoportálom érdekes helyzetére, amely a csoport egyik tagjának jelenik meg, de az egész csoportra vonatkozókat fejez ki, így nem mondhatjuk egyszerűen, hogy csak az álmodó személy érdekeit szolgálja. Foulkes ugyancsak kimutatta, hogy lelki tevékenységünknek minden részét áthatja a társadalom, amiben élünk. Ebből következik, hogy, még a személyes mondanivalójú álmokban is, található társadalmi tartalom, és mivel, hogy képeiket és stílusukat a társadalomból veszik, így soha nem tudjuk igazán elválasztani a személyest a társadalmiától. A csoportálom sajátos jellegű, amennyiben a csoport egészének az érdekeit szolgálja. Személyek hozzák, az ének van szerepe a megalkotásukban, de mivel hogy a csoportra irányulnak, a személyiség egy másik része ugyancsak szerepet játszik: egy eredeti társas-én, amelynek funkciója az álom társas oldalának megteremtése. Természeténél fogva a társas-én szerepet játszik minden kommunikációs eseményben. Idővel a csoport megteremti saját kultúráját, és a csoportálmok magukon hordják ennek a kultúrának a jegyeit (Lawrence 1989). A csoportálom félúton lebeg az álom és a művészet között: mind kettő valamely személy alkotása és egy egész kultúrához szól, kölcsönhatásban van a kultúrával, így formálja és formálódik általa. Mindkettő valahol a tudatos és a tudattalan között lebeg. De fontos különbségek is vannak: a művészi alkotás inkább a társadalmi oldalt szolgálja, mert a társadalom nagyobb a csoportnál, és állandóbb a kultúrája. Továbbá, a művész nem alszik, amikor alkot, így a végeredmény tudatosabb együttműködés eredménye a tudat és a tudattalan között. Ugyancsak, a művészt befolyásolják az irányzatok, a stílus, a piac, stb. Ahogyan azt Maclagan (1989) írja:

„Fontos – és szó szerint átmeneti jellegű – probléma az olyan nem-személyes, általános tényezők hatása, amelyek ugyanannyira tartoznak a kultúrához, mint a pszichológiához: például a kifejező, vagy kommunikáló művészi funkciók éppen uralkodó fogalmai, vagy a velük összefüggő figuratív jelzőrendszer.” (11. o.)

Amikor helyzete szempontjából nézzük a művészeti alkotást, alakká válik az interkommunikációs hálózat teljességének a háttérében. A fentiekben a nem-személyes, általános tényezők, amelyek a kultúrához és a pszichológiához tartoznak, a társas-ént fejezik ki. Alapvető emberi probléma, hogy evolúciós gyökereinktől messze eltávolodtunk, amint azok mélyen tudattalanná váltak: Bateson idézi Aldous Huxleyt és azt mondja, hogy az állatok kommunikációjában van valami egyszerű, az a naivság, amit az ember már elveszített. Az ember viselkedését megrontotta az álltatás, sőt az önálltatás is, továbbá a szándék, és az önös tudat. Az ember elvesztette a kegyelmet, ami az állatoknál még megtalálható. Ilyen szempontból isten inkább az állathoz hasonlít, mert isten becsapásra és zavarra képtelen. Bateson azzal érvel, hogy a kultúra az ember vágya a kegyelemért, és a művészet része ennek a kultúrának. Azt mondja, hogy a kegyelem alapjában véve a lélek egyes részei közti integrációt jelenti: az egyes szintek - tudatos és tudattalan – közti kommunikációt. A szívnek és az észnek meg kell találniuk egymást. Waller (1984) viszont, óvva int bennünket ennek a nézetnek a gyerekek és a primitívek kegyelmi állapotát nosztalgizáló túlzásai ellen.

Az a tény, hogy egy bizonyos kultúra művészetének értelme van egy másik kultúrában is, kifejezi Bateson kérdésének a fontosságát: „Milyen formák tartalmazzák vagy kódolják a lelki integrációra vonatkozó információt egy művészeti alkotásban? Mi a tartalma a stílusnak, az anyagnak, a kompozíciónak, a ritmusnak, a felkészültségnek, stb?” Ő maga így válaszol (Bateson 1972):

„Az információ az a mód, ahogy a felfogott tárgy transzformálódik a fába, vagy a festékbe. Magának a transzformációnak a törvényei. Mint az álommunka.” (130.o.)

Az információs redundancy (feleslegessé válás) elméletére utal, amely szerint, egyszerűen kifejezve, amikor egy üzenet megismétlődik pontosan ugyan abban a formában, feleslegessé vált, mert már nem tartalmaz semmi újat. Ezzel ellentétben, ha egy értelmezést nézünk, azt találjuk, hogy az üzenetek egy része olyan fajta, amit nem lehet szavakkal kommunikálni, legalább is nem kielégítő módon. Itt a redundancy elmélet csak triviális esetekre vonatkozik, amikor ugyanaz az üzenet ismétlődik meg ugyanazon a szinten, de nem vonatkozik olyan esetekre, amikor a kommunikáció szintek között zajlik, például a tudattalantól a tudatosba. Ezzel felvetődik a kérdés: tudatossá lehet e tenni a tudattalant? És ha a kommunikációt a tudattalan egy része és a tudatos jelzőrendszer egy része közé korlátozzuk, reménytelen helyzetbe kerülünk (Mate Blanco 1975). Csak ha úgy nézzük, hogy az ilyen dekódolási kísérlet valamilyen összefüggésben történik, az indulatáttételben, vagy a csoportban, és ha azt is figyelembe vesszük, hogy a dekódolás folyamatával maga az összefüggés is megváltozik, csak akkor érdemes megkísérelni az értelmezést. Pines (1983) utal erre, mint, „mozgó összefüggésre”. Az analitikus helyzetben maga az értelmezés folyamata a rendszer részévé válik, és így, a kommunikációhoz tartozik. Egyszerűen szólva, terápiás helyzetben a paciens azért álmodik, hogy azt megfejtse. A művészet esetében pedig a kultúrában folytatott életünk jelenti az összefüggést, amelyben akármilyen kommunikáció végbemehet, és az életünk a kultúrában változik általa, sőt maga a kultúra is. Nincs kommunikáció összefüggés nélkül. Ezért nem lehet egy művészeti alkotást értelmezni, kivéve, ha azt a művész terápiás folyamatban alkotta, behozta és az asztalra tette mindnyájunk részére értelmezés céljából. De

még úgy sem állíthatjuk, hogy interpretálásunk bármilyen értelemben is végleges, vagy kimerítő.

Több művész határozottan nem akar részt venni az interpretációs játszmában. Nem szereti, ha megmagyarázzák a műveit. Egyesek még azt is állítják, hogy kommunikálni sem akarnak és műveik senkihez sem szólnak. Könnyű kimutatni az ilyen művész védekező magatartását, mert kiállítják, vagy kiadják műveiket, továbbá egy művészeti alkotás kommunikál, még akkor is, ha alkotója nem akarja. Ez olyan, mint az ember gyereke: ha már megszületett, nem tudjuk elhallgattatni. És gyakran nem az a helyzet, hogy a művész az interpretáció valamelyik sajátos módját ellenzi. Többen tiltakoznak akár pszichoanalitikustól eredő magyarázat, akár műkritikustól, vagy művészettörténésztől. Azt hiszem, nem nehéz megérteni miért tiltakoznak. A megértés minden módja azt jelenti, hogy a tudattalan valahogyan tudatossá válik. Ami tudatunk nélkül történik velünk, azt a pszichoanalitikus elsődleges folyamatnak hívja, és az másodlagos folyamattá válik, ahogy tudatosul számunkra. De a művészettörténész is tudatosítja a tudattalant a történelem fogalmai szerint, és a kritikus ugyanazt teszi a kritika nyelvén. A tudatos gondolati folyamatokat hagyományosan észnek nevezzük. A művész fájdalmasan tapasztalja, hogy az ész gyakran cserben hagy bennünket, amikor a tudattalanból tudatost akarunk csinálni, és lehet, hogy az ész ünnepelet intézményének kell megváltoznia ahhoz, hogy munkáját jobban végezze. Klinikai munkánk során állandóan küzdünk a tudat szavaival és fogalmaival: valamely közlés egy bizonyos interpretációja gyakran nem kielégítő, különböző összefüggésekben újra és újra értelmezzük (Henzell 1984). Lehet mondani, hogy a csoportba behozott álom kifejezheti hatását interpretálás nélkül is, sőt, időnként annak ellenére. A múlt hét álmára válaszoló álom a csoportban többet mondhat a múlt hét álmáról, mint akármilyen interpretáció. Tudatos elménkkel próbálunk lépést tartani mindazzal, ami tudattalanul végbemegy a csoportban, és ahogy Foulkes (1964) rámutatott, ez sokszor nem sikerül. Legjobb esetben őrizzük a kereteket, és követjük azt, amit fontosnak gondolunk.

Ferdinand de Saussure (1965) algoritmusát megérteti velünk, hogy mi történik, amikor tudatos tartalmat keresünk.

S/s

esetén, „S” a szignifikáns, mondjuk a nyelvi kifejezés, és „s” az a tudattalan tartalom, amely kifejeződik a törtvonal felett. Az a probléma, hogy nem tudom a kettőt közvetlenül összehasonlítani, mert ha megkérdem, mi a vonal alatti „s”, csak egy másik nyelvi kifejezéssel tudok válaszolni, amely ugyancsak a vonal felett lesz. Nem juthatok a vonal alá. Ahogy Saussure írja, a vonal ellenáll a szignifikálásnak. Jacques Lacan (1957) használja Saussure nyelvészetét, amely eléggé hasonlít Foulkes szintekről szóló elméletében zéró vonalhoz. Freud (1915) is ugyanígy látja, amikor azt írja, hogy közvetlenül nem beszélhetünk a tudattalanról, mert ha beszélünk róla, már nem tudattalan. A probléma nem triviális, ami kifejeződik, soha nem fejeződik ki egymagában, a kifejeződés folyamatában felveszi a kifejezési mód szerkezetét. A festészetben, színe lesz, továbbá formája, mérete, stb. Figuratív művészetben felveszi annak a formáját, ami alakkal fejezhető ki. Ha nyelvbe megy át, alannyá, állítmánnyá és tárggyá bomlik szét.

Terápiás helyzetben, ahol a másik, vagy a másikkak jelen vannak - fizikailag, vagy az áttételben - ez a tény konkrét valóságot kölcsönöz a kommunikációnak. Hasonló módon a művészetben is, ahol egy egész kultúra jelen van. Így lehet, hogy rátalálunk gyökereinkre, amiket hátrahagytunk. Bateson (1972) írja:

„Végezetül, a félhomályban, ahol művészet, mágia, és vallás találkozik, az emberiség kialakította a tartalommal teli metaforát: a zászlót, amiért meghalunk, és a szentséget, amely többnek érződik, mint a ‘nekünk adatottnak külső és látható jele’. Itt felismerhetjük a törekvést arra, hogy tagadjuk a kifejezett és a kifejezés közti különbséget, és hogy tiszta érzelmi jelek segítségével visszatérjünk az abszolút ártatlan kommunikációhoz.” (182. o)

De ezek az egységhez való visszatérési törekvések magukkal hordozzák az útközben beépült komplexitás minden jelét. Tartalmazzák az emberi én és a társas-én szerveződését, amelyek elválasztanak bennünket az ösztöntől. Ragaszkodjunk az énhez, amely szolgáltatja a sarkalatos pontot a társas-én hátterében, amely körül megfordulva újra egyszerűvé válhatunk. Mindig van valami egyszerű egy interpretációban, de ez az egyszerűség kifinomult folyamatokra épül. Ugyanezt találjuk a művészetben is. Ezen a ponton, azoknál a személyeknél, akiknek nem elég erős az énjük ahhoz, hogy kockáztassák szellemi épségüket – mert ez a szilárd pont szükséges középben, – amikor a kör bezárul, az egész szerkezet összeomlik. Amikor elég erős az énem, elfeledkezhetek róla, vagy tagadhatom is, mert nem fog neki ártani. De ha az énem gyenge, előfordulhat, hogy a tagadás valóban megsemmisíti. A művészet kérdése itt azért olyan érdekes, mert a művész természetében megőriz bizonyos labilis összetevőket – lehet, hogy szükséges az egyik lábbal a tudattalanban lenni és így mind a két világhoz ragaszkodni. Ez a furcsa gondolat még alapot is szolgál bizonyos elméletekhez, amelyek szerint a művész örült. A pszichoanalitikus szemlélet szerint mindnyájunknak vannak neurotikus problémái, és mindnyájunkban megvan a pszichotikus mag, így mindenkiiben találhatunk egy kis neurozist és egy kis pszichózist. Érdeemes megvizsgálni, hogy milyen szerepet játszanak a személyiségnek ezek a patológikus részei az alkotás folyamatában.

## **Kreativitás és integráció**

Nagyon messze elkalandoztunk a tudománytól? Bateson (1972) írja:

„Furcsa tény az, hogy minden tudományos eredmény – beleértve a newtoni eredményeket – eleganciával bír.” (269.o.)

Amikor Leonardo da Vinci tanítványai lelkesen megépítették a mester repülőgépének a modelljét, ránézett és azt mondta: „nem lehet jó, mert nem szép”. Itt lelhető a szép és a jó közötti viszony. Jelen céljaink érdekében szorítkozzunk a társas-énben található jóra, amely segít a csoportok megértésénél. Régi érzés, hogy a jó és a szép konvergál egy ponton túl. Arthur Schopenhauer úgy gondolta, hogy abba a személybe szeretünk bele, akivel ösztönösen érezve egészséges utódot nemzenénk. A nézet, hogy a szerelem valamilyen szintézise lenne a jónak és a szépnek, végig vonul a művészetben, azzal a gondolattal együtt, hogy a vadállat, amikor nincs megszelídítve, csúnya. (A Szépség és a Szörny). Mindebben fellelhető egy rendszeres evolúciós mozgás az ösztöntől a tudatos emberig a kultúrán keresztül, énjéhez a társas-éneken keresztül. A fejlődés folytatódik mindaddig, amíg nyitottak a transzformáció csatornáit. Csak amikor hasadás történik, és a kultúra előre próbál szaladni, ösztönös gyökereit, a társas ösztönt tagadván, csak akkor jelentkezik krízis. Legalább száz éve ezen megyünk keresztül, mert a beavatott személyek úgy érzik, hogy ők már felülemelkedtek a tömegen. Ekkor paradox helyzetbe kerül a művészet: az ösztön, amelyet át kellene, hogy alakítson, követeli a tiltott helyet, és megjelenik meztelenül, átváltozás nélkül, kaotikusan, csúnyán. Ellentmondásosnak látszik, hogy az alkotáshoz aránylag erős én szükséges, amikor a művész pszichózishoz közel álló vonásokat mutat. A választ egyik csoporttagom adta, aki művész volt. Azt mondta, hogy amikor elkészít egy festményt, az valóságos. A művészet a

valóságban zajlik, a legfennköltebb formától a legközönségesebbig. A művészt keményen a valóság egy pontjába rendeli és, mind a frusztrációnak, mind a kielégülésnek azzal az érzésével, amelyet az alkotás eredményez, ott is tartja az alkotás idejére. Igaz az, hogy az alkotás leterheli az ént, de létre is hozza az alkotáshoz szükséges ént.

Nem csak a munkához szükséges én, de a megválaszolható kérdések is munka közben keletkeznek. Ahogy Bateson (1972) írja:

„Előfordul – a tudományban gyakran, de a művészetben mindig – hogy az ember nem tudja mi volt a probléma, amíg meg nem oldotta.” (271. o.)

Talán jön a kritikus pillanat, amikor ellentmondással találkozunk: „szeret, nem szeret?” Ekkor két dolog történhet. Megtapasztalhatjuk azokat, mint ellentmondásokat, és feladjuk a próbálkozást. Vagy alkotó tevékenységgel a szintézis magasabb síkjára emelkedhetünk, ahonnan az ellentmondás ugyan annak a valóságnak két oldalaként jelenik meg. Lehet, hogy ez a művészet. Bateson is ezt mondja, amikor megállapítja, hogy a dupla kötődés (double-bind) vezethet szkizofréniához, vagy, amikor a gyerek képes stimulusként megélni és felülemelkedik rajta, úgy alkotókészséghez vihet. Ha egy bizonyos viselkedést a szülő egyszer jutalmaz, egyszer büntet, az eredmény lehet a szkizofréniás fagyott attitűdje, vagy a gyereket arra stimulálhatja, hogy olyan új viselkedést találjon, amellyel eléri a kívánt szülői választ. Ez a fajta általánosítás nem verbális (Bateson, 1972):

„Ha (...) a verbális nyelv akármilyen értelemben is evolúciósan lecserélné a testbeszéd és nyelven kívüli kommunikációt, azt várnánk el, hogy a régi, alapvetően ikonikus rendszer látványosan elsovadt volna. Ez nyilvánvalóan nem történt meg. E helyett az ember testnyelvre gazdagabbá és összetettebbé vált, és a nyelven kívüli virágzik párhuzamosan a verbális nyelv fejlődésével. Mind a testnyelv, mind a nyelven kívüli komplikált formákban kifejezi a művészeteket, a zenét, a balettet, a költészetet és ehhez hasonlókat, és még a mindennapi életben is a testnyelv emberi kommunikáció finomságaiban, arckifejezésekben, a beszéd hanglejtéseiben, messze túlmegy annál, amit egyéb állatokról tudunk ezen a területen. A logikusak álma, hogy az ember csak egyértelmű digitális jelekkel kommunikálna, nem vált valóra, és nem is valószínű, hogy fog (...) Testnyelven, vagy nyelven kívül kifejezett közlések szavakba fordítása durva torzulásokhoz vezethet, nem csak azért, mert az ember gyakran meghamisítja érzelmekről és viszonyokról szóló kijelentéseit, és mert mindig torzulás keletkezik, amikor egy kódrendszer termékeit egy másik kódrendszerbe tesszük át, hanem különösen azért, mert minden ilyen fordításnak az a dolga, hogy a többé-kevésbé tudattalan és akaratlan ikonikus üzenetnek a tudatos szándék látszatát adja.” (412.o.)

Valóban, a tudatos kommunikáció olyan töredékeket tartalmaz, amelyek véges sorok részei, mint szavak, mondatok stb., míg a tudattalan kommunikáció csak végtelen sorokként fogható fel: ugyanaz a tudattalan kommunikáció - mindig az összefüggéstől függően – más-más interpretációt nyer (Matte Blanco 1975). A tudatos kommunikációnak iránya van, sodra, vagy szándéka, amíg a tudattalan kommunikáció különböző irányokba menni látszik, attól függően, hogy honnan nézzük. Freudi betegeknek freudi álmaik vannak, jungi betegeknek jungi álmaik, legalább is a munka korai fázisaiban. (Fischer & Kächele, 2009)

Buda Béla (1994) felhívja figyelmünket arra, hogy kommunikáció nincs metakommunikáció nélkül. Továbbá, hogy a metakommunikáció főleg a nonverbális csatornákat veszi igénybe. Ez utóbbi nagyon fontos, hogy eljussunk egy olyan szintre, ahol a metakommunikációnak

nincs metakommunikációja, mert különben elveszünk egy végtelen sorban. Kell lennie a kommunikáció olyan szintjének, amelyre nem kell, vagy nem lehet utalni, különben soha sem indulna el a kommunikáció. Maga a narcizmus lényege rejtőzik itt. Nem lehet minden kommunikáció narcisztikus, kell, hogy legyen egy alapszint, amely nem narcisztikus, tehát, ami nem valaminek a tükörképe, hanem maga a valami.

Amikor szimbolikus kommunikációt alkalmazunk, álmainkban, vagy festményekben, nem lehet azt mondani róluk, hogy igaz, vagy, hogy hamis. Mutathatok egy esős tájat, és ezzel kifejezhetem az esőt, de egyedül ezzel nem mondhatom, hogy igaz, vagy hamis. Az esős kép segítségével a kommunikáció egy másik szintjén, állíthatom, hogy esik, vagy tagadhatom, hogy esik. Akármelyiket akarom mondani, képeknek ugyanazt a sorát mutatom, amelyben csak az esős táj ismerhető fel (Freud 1900). Bateson (1972) is ezt írja és hozzá teszi:

„Azt javaslom, hogy a metakommunikációs keretnek ez a hiánya az álomban és ezzel együtt a következetes séma felismerés, evolúciós értelemben archaikus természetűre vall. Ha ez így igaz, az álom megértése fényt vet arra is, hogyan hat az ikonikus kommunikáció az állatok között, és ugyanakkor az ikonikustól a verbálisba fejlődés titkai is megvilágosodnak.” (422.o.)

Ez nem csak az ikonikus művészetekre áll, de minden megtapasztalt kép és szó közti viszonyra. Ikonikus a naplemente? Vagy nem-reprezentációs absztrakt? Vagy expresszionista? A művészet nem valami egyedi helyzet pontos mása, vagy legalábbis nem az benne a művészet. Így érti Bateson (1972):

„Az álom ajánlhatja sémák alkalmazhatóságát. De soha nem állíthatja, vagy tagadhatja ezt az alkalmazhatóságot. Még kevésbé tehet utalást valamely azonosított referátumra, mert nincsenek azonosított referátumok. Minden a séma.” (422.o.)

Ahogy Foulkes (1964) azt mondja, hogy maga a kommunikáció folyamata, és nem az információ tartalma fontos a számunkra. A tudatos szándék hasít és fregmentál, darabokra szed. Szétszedi az egészet sok témára, elméletre, érvelésre egy elmélet oldalán egy másik ellen, konklúziókat keres, és elveszti az egészet. Az álom jellemzői lehetnek archaikusak, de fontos emlékezni, hogy nem feleslegesek, tartalmazzak valamit, ami más nyelven nem fejezhető ki. Ahogy testnyelvű és nyelven kívüli kommunikációt feldogoztak zenében, táncban, és versben, ugyan úgy az álomban található reprezentáció logikája visszatér a színházban és a művészetekben. Bateson (1972) optimista:

„Mégis elképzelhető, hogy a tudatos szándék hibáira való orvosság megtalálható a személyben. Talán ott, amit Freud a tudattalanba vezető királyi útnak nevezett. Az álomra utalt, de szerintem összekapcsolhatjuk az álmot és a művészetbeli alkotást, vagy a művészetben, a költészetben és a hasonlóban lelhető percepciót. És ebbe belefoglalnám azt is, ami a vallásban a legjobb. Olyan tevékenységek ezek, amelyekben az egész személy részt vesz. Lehet, hogy a művész tudatosan el akarja adni a képét, vagy akár tudatosan meg is akarhatja festeni. De az elkészítéskor leveti ezt az arroganciát egy olyan alkotó élmény javára, amelyben a tudat csak kis szerepet játszik.” (438.o.)

Nem azt mondjuk itt, hogy nincs különbség az álom, a művészet, stb. között, de felhívjuk a figyelmet valami nagyon fontosra, ami közös bennük.



Foulkes (1964) írja, hogy a lelki betegség tünete eltűnik, amikor kommunikálható formára lefordítjuk. Sok sikeres művész elismerte művészetének önmagára gyakorolt terápiás hatását. Pablo Picasso azt mondta, hogy sok évbe telt, amíg felfedezte, hogyan láthatja a világot megint ugyanúgy, ahogy gyerekkorában. Művészete segítette felfedeznie a gyermeket önmagában. Amennyiben egy művészeti alkotást elismer a kultúra, az már elvégezte kommunikációs munkáját. Nem kell interpretálni. Ugyanúgy, ahogy bizonyos álmok interpretálás nélkül is segítenek: előfordulhat, hogy felébredünk egy álom után és úgy érezzük, hogy valamilyen problémánk megoldódott. Sok emberi igényt kifejez a művészet, többek között a kommunikáció igényét is. Foulkes (1964) írja:

„A megértés és az elismertség igénye állandó ingerrel szolgál a kommunikációhoz (...) a tünetek és a szenvedés okozta nyomás megerősíti az erőfeszítést a kommunikációra, az egymáshoz való kapcsolatra, amely az embereknél alapvető. Ez az erőfeszítés a csoport tagjait összetartó erők egyik legerősebbje (...) Ezek az erők az integráció irányában hatnak, és jó, ha megjegyezzük, hogy a társadalmi és a személyes integráció egymásra utalva mennek végbe (...) Ehhez még hozzáadódik az együttérzésből és a kölcsönös megértésből adódó megkönnyebbülés, amely a kommunikációért nyert további jutalom. Mondhatnánk úgy is, hogy minden, ami elősegíti a kommunikációt, magától értetődően elősegíti a társadalmi integrációt és így a lelki egészséget.” (41.o.)

A művész nem kivétel, velünk együtt szenved miközben alkotásra serken. A szenvedésnek állandó helye van a művészetben. Formáját mindig meghatározta a társas, kulturális összefüggés. A középkorban megjelent, mint Krisztus a kereszten, a későbbi korokban közvetlenebbül adódik.

Ahogy a csoportalom nem csak az álmodót segíti, hanem az egész csoportot, a művészeti alkotás sem csak a művészt segíti, hanem az egész kultúrát, mert a társas-énben jelenik meg. Azt hiszem azért sikerült összetartanunk a modern idők káoszát és fregmentációját, töredezettségét, mert korunk művészetének számos formája tükrözi ezt a káoszt és fregmentációt. A tükrözésben megteremtjük azt a környezetet, amely szükséges számunkra, létrehozunk valami ismerőset, valamit, amivel együtt tudunk működni és onnan tovább lépni, mint Winnicott (1964) az elég jó anyát, a csecsemő számára. A művészet segítségével, az egész társadalommal kommunikálunk, az egész emberiséggel, vagy talán az egész természettel, vagy ahogyan a csecsemő kommunikál az anyjával, a játék, mint átmeneti tárgy segítségével. A művészet bizonyos alapvető törvényei, mint a szimmetria, vagy az egyensúly, a természetben is megtalálhatók, a levélben, a rákban, az emberi formában. Mi emberek vonzónak találjuk a virágot, pedig valószínű, hogy a rovarokat hivatott vonzani beporzás céljából. Talán a természetnek ezen az általános szintjén mindnyájan - élőlények - egyek vagyunk. Ez lenne a társas ösztön a legáltalánosabb szinten? Matte Blanco (1975) azt írja, hogy a tudattalan rendszer szimmetrikus. Úgy tűnik, hogy a művészet a kommunikációnak olyan elemeit is tartalmazza, amelyek a fajokon át is hatnak, és, amint a természet a saját túlélése érdekében kommunikál, mi is ezt tesszük a művészetben. Egyébként is, része vagyunk a természetnek. Jobban segít, ha a kultúrát a természet részének tekintjük. A kultúra olyan antitézis, amelyet az ember előtti természet tézise hoz létre, és az emberiség jövője a szintézis. Pines (1983) szerint:

„Például ha a művészet történetében nyomon követjük a változásokat az egyiptomitól a görög művészetig, felfedezhetjük a modern ember megszületését az i.e. 4. században. Az önéletrajzok tanulmányozásán keresztül láthatjuk a modern nyugati ember megjelenését, komplikált individualizmusával, a katolikus keresztény dogma csödjét követve, a

protestantizmus emelkedésével, amely kihangsúlyozza a személyes lelkiismeretet, és amely megteremtette a modern lelkiismeret fogalmát. Ebben és még sok másban láthatjuk, hogy a kultúra a 'mozgó összefüggés', a háttér, amely ellenében az emberi személyiség főalakként tapasztalja önmagát." (149.o.)