

Fecskó-Pirisi Edina – Erdélyi Ildikó

A FILMBE REJTETT TITOK PSZICHODRAMATIKUS FELTÁRÁSA

Bevezetés

Tanulmányunkban filmes dráma módszerünket mutatjuk be, melynek célja a nézői film-élmény pszichodramatikus feldolgozása a filmnarratívum réseit kitöltő közös fantáziamunkára alapozva (Erdélyi, 2010). Filmes drámacsoportjainkban a filmnézést követően a pszichodráma eszköztárával megalkotjuk a nézők személyes filmképeit. Tapasztalataink szerint a filmélmény pszichodramatikus feldolgozása egyrészt fejleszti a csoporttagok önismeretét, másrészt elősegíti a film különböző jelentésrétegeinek felfejtését. Munkánk elméleti háttérét a néző viszontlátási modellje adja (Fecskó, 2012), melyben a nézői élmény mint saját filmélmény definiálódik: a néző lelki tartalmainak filmre vetülése és a film tartalmainak nézőre vetülése egyaránt hangsúlyozódik. Először röviden ismertetjük a módszer keletkezéstörténetének specifikumait, elméleti háttérét, szakmai irányelveit, majd esetrészleteket mutatunk be a *Szédiülés* (Hitchcock, 1958) című filmalkotáshoz kapcsolódó pszichodráma játékokból.

A Filmes Dráma Műhely története

A Filmes Dráma Műhelyt oktatási és kutatási céllal alapítottuk Dr. Erdélyi Ildikó vezetésével a KRE BTK Pszichológiai Intézet Szociálpszichológiai és Interkulturális Tanszékén 2007-ben.¹ Elsődleges tevékenységünk a pszichodráma oktatása a pszichológushallgatók képzésében. Lehetőséget kínálunk leendő pszichológusok számára, hogy élményszinten

¹ 2007 és 2015 között a műhely tagjai voltak: Erdei Katalin, Erdélyi Ildikó, Fecskó-Pirisi Edina, Hamvas Szilárd, Hegedűs Attila, Káldy Zsolt, Kis Gábor, Móra László Xavér, Retek Levente, Sáfrány Eszter, Sipos Bea, Sujtó Katalin, Szentiványi Anna és Tóth Anna.

megtapasztalják a pszichodráma csoport működését és megismerkedjenek a pszichodráma módszerével. A filmes dráma bevezetésével a személyes élményekre alapozódó csoportmunka és az egyetemi oktatási keret között feszülő ellentmondást igyekeztünk feloldani. A sajátélménnyel dolgozó csoportos pszichoterápiás módszerek alkalmazásának alapfeltétele, hogy a csoporttagok ne ismerjék egymást, a résztvevők a csoport „mintha terében” találkoznak egymással, de csoporton kívüli, reális kapcsolatok ne legyenek közöttük. Ez a feltétel az egyetemi oktatási szituációban nem áll rendelkezésre, hiszen a csoporttagok egyben egyetemi évfolyamtársak is, így rendszeresen találkoznak és kapcsolódnak egymással. A közvetlen önismereti munka, a személyes élettörténeti események megosztása és a sajátélményre alapozódó pszichodráma-játék így nem megvalósítható. Ezért hoztuk létre a közvetett önismereti munkát, ahol nem sajátélménnyel, hanem saját filmélménnyel dolgozunk. A filmélményt egyszerre határozza meg a film tartalma és a néző személyisége, ezért a filmélménnyel való munkában a személyes élmények a film történéseinek háttérben, át-tételesen jelennek meg, vagyis lehetőség nyílik olyan közvetett önismereti munka végzésére, amely nem feltételezi a személyes élmények közvetlen feltárását és a csoporttagok élettörténeti eseményeinek direkt megosztását.

Oktatási tevékenységünkbe a saját filmélményű csoportmunka mellé beépítettük a megfigyelés helyzetét is, így lehetőségünk nyílt arra, hogy az egyes csoportalkalmakról készített jegyzőkönyvekre alapozva kutatást végezzünk a filmes dráma működéséről. Egy-részt feltártuk, hogy az egyetemi oktatás hogyan járul hozzá a pszichológushallgatók hivatás-személyiségének fejlesztéséhez, másrészt tanulmányoztuk a filmbefogadás során létrejövő projekciós, illetve introjekciós mechanizmusokat. Végül kidolgoztunk egy lélektanilag orientált filmélmény-feldolgozási módszert.

A filmes dráma elméleti háttere

Befogadói válasz-elmélet (Holland, 1975, 2007)

A következőkben bemutatjuk a filmes dráma módszerünket megalapozó művészetpszichológiai elméleteket. A gyakorlati munka során alkalmazott különböző elméleti modellek ismertetését azért tartjuk fontosnak, mert a módszerfejlesztés során fokozatosan változott, hogy mely néző-modell alapján tudtuk a filmes dráma csoportjainkban zajló történéseket a legmegfelelőbben értelmezni.

A filmes dráma módszer megalkotásakor Norman N. Holland befogadói válasz-elméletből indultunk ki. Holland kiterjedt pszichoanalitikus irodalomelméleti munkásságát követően 2007-ben megjelentette filmmel foglalkozó első könyvét *Meeting Movies* [Találkozás

filmekkel] címmel. A kötet bevezetőjében mostani filmes munkáját egyértelműen elhelyezi az általa kidolgozott befogadói válasz-elmélet területén, hangsúlyozva, hogy legyen szó akár filmekről, könyvekről vagy versekről, a néző illetve az olvasó teljes énjével vesz részt a befogadás folyamatában: a „filmek bennünk történnek” (Holland, 2007, 12.). A nézői tapasztalat leírásánál Holland (2007) hangsúlyozza, hogy a történet a néző pszichéjében zajlik, a filmes szereplőkkel való összeolvadáson keresztül a néző és a film valójában eggyé válik. A néző teljes létezésével hozzákapcsolódik a filmhez, a legkorábbi gyermekkori élményektől kezdve egészen az aktuális eseményekig elérhetővé és előhozhatóvá válnak lelki tartalmai, melyek aktivizálódásukkal létrehozzák a személyes filmélményt.

A műalkotással való személyes viszony kialakításának részletes leírását Holland eredetileg irodalmi művek befogadásának vizsgálatára alapozva dolgozta ki, majd később ezt terjesztette ki a filmekre. Holland (1990) saját elméletét a személyes részvétel központi szerepére alapozva tranzaktív megközelítésnek nevezte el, melynek kilenc alapelvét határozta meg (Holland, 1990, 247–255.):

- 1) „a szövegekre adott válaszreakciókat éppúgy figyelembe kell vennie, mint a szövegeket magukat.”
- 2) „ugyanazon szövegre adott válaszok különbözősége éppúgy fontos, mint a szövegek azonossága.”
- 3) „Az, amit a befogadó a szövegről (különösen szabad asszociáció esetén) mond, az a befogadásnak oly mértékben függvénye, hogy a válasz legalább részben kikövetkeztethető a válaszadó állításaiból”
- 4) „Mivel ugyanazon szöveg nagyon különböző állításokat, asszociációkat és válaszokat vált ki, a szöveg magában nem elegendő az eltérések magyarázatára.”
- 5) „Mivel a közösen vallott interpretációs módszerek és kritikai értékek nagyon különböző állításokat, asszociációkat és válaszokat váltanak ki, az interpretációs módszerek és kritikai értékek nem elégségesek az eltérések magyarázatára”
- 6) „A megfigyelést végző ember egy másik személy, különböző irodalmi szövegekről szóló állításaiban azonosságokat és különbözőségeket fedezhet fel, melyek közül az azonosságok a személynek, a különbözőségek pedig a szövegnek tulajdoníthatók.”
- 7) „A megfigyelést végző ember egy személy azonosságának és különbözőségének jellemző mintáját identitásként, pontosabban egy állandó identitástéma folytonos variációjaként értelmezheti.”
- 8) „A megfigyelést végző ember az identitás függvényében interpretálja: a) egy személy különböző irodalmi művekre adott válaszát; b) egy személy adott cselekvését [...] c) egy másik megfigyelést végző ember interpretációját egy személy identitásáról”
- 9) „Az irodalmár, aki nem mondja ki a műhöz fűződő kapcsolatát, olyan információt

hagy el, amelyet az olvasó jogosan tarthat a művel kapcsolatos élmény központi elemének”

Holland (1975) befogadói válasz-elméletének kidolgozása során a művel való személyes viszony kialakításának leírására létrehozta az ún. DEFT-modellt, melyben a műbefogadási folyamat négy szakaszát különböztette meg:

(1) D – *defense*: a befogadó a mű egyes sajátosságaiban képes felfedezni a környezethez való alkalmazkodás és a környezettel szembeni védekezés (lásd: elhárítás) lehetséges módjait;

(2) E – *expectations*: a befogadó a mű azon részére válaszol, amely megfelel személyes elvárásainak;

(3) F – *fantasy*: a befogadó örömteli fantáziáinak projektálása a műbe;

És végül (4) T – *transformation*: a befogadó fantáziáinak átalakítása a mű által közvetített intellektuális és erkölcsi jelentésekké.

Klasszikusnak számító kutatásai (Holland, 1973, 1975) során saját irdalom szakos diákjainak értelmezéseit elemezte abból a szempontból, hogy hogyan jön létre a befogadó és a műalkotás egysége, s ezáltal hogyan bontakozik ki a befogadó saját identitástémája a művek értelmezései során. Az általa készített öt esettanulmányban (Sam, Saul, Shep, Sebastian és Sandra) feltárta, hogy a befogadók a saját individuális stílusuknak megfelelően, vagyis személyiségműködésükhöz illeszkedően értelmezték a különböző műalkotásokat (pl. vers, novella, film). Holland (1975) nyomán a hazai művészetpszichológiában is születtek empirikus kutatások. Papp (2005) József Attila *Füst* című versének, Gyöngyösiné Kiss és Németh (2008) Kosztolányi Dezső *Az angyal*, valamint Markovits Rodion *Az égerfa* novelláinak esetében igazolta a műbefogadás tranzaktív folyamatát. A befogadói válasz-elmélet tehát magyarázatul szolgál az egy-egy műalkotáshoz, filmhez kapcsolódó befogadói élmények egyedi mintázatára és megerősíti a saját filmélmény közvetett önismereti munkában való alkalmazását.

Varratelmélet (Oudart, 2005)

Filmes dráma csoportjainkban megfigyeltük, hogy a nézői projekciók létrejöttében kitüntetett szerep jut a filmben megjelenő hiányoknak. A csoporttagok drámajátékaikban nem az egyes filmjeleneteket ismételték meg, hanem a film hiányzó képeit (történéseit) alkották meg dramatikusan. A hiány jelentőségének felismerését követően módszerünket ebben az irányban fejlesztettük tovább, és a befogadói válasz-elmélet mellett munkánkban a filmtudományi varratelméletet is alkalmazni kezdtük. Az Oudart (2005) által kidolgozott varrat fogalom arra hívja fel a figyelmet, hogy a film lényegi eleme a hiány,

ugyanis a képsorozat mindig magában foglalja a hiányt is. A kép, mint abszolút jelentésű autonóm egység egyben hiányjelölő is,² így alapvetően a kép hiányából kell a képet értelmeznünk. A filmmező, mint a hiányzó jelölője van jelen, vagyis a filmmezőhöz hozzátartozik a hiányzó mezője, ami természeténél fogva képzeletvilágként jelenik meg. A varrat pedig meghatározza, hogy „milyen viszony fűzi [...] a filmes egységet a saját szubjektumaként (filmbeli vagy inkább filmművészeti szubjektumaként) felismert és a maga helyén fel is tüntetett nézőhöz.” (Oudart, 2005, 22.), tehát a hiány következtében létrejövő varrat kijelöli a nézőnek a saját diskurzusláncához való viszonyát.

Míg Oudart Bresson filmjeit példaként hozva konkrét esetek kapcsán, a beállítás–ellenbeállítás váltakozásaira vonatkoztatva beszél a varratról, addig Heath (2005) kiszélesíti a használatát, és az illúzióteremtés eszközeként a film működésének lényegi sajátosságát találja meg benne. Dayan (2005) szintén azt hangsúlyozza, hogy a varrat valójában a nyelvhez hasonlítható, ugyanis a „varrat rendszere [...] a fikció alapjául szolgáló jelek hordozója, szükségszerűen közvetít a [film] kódok és befogadók között” (Dayan, 2005, 32.).

Screen-paradigma (Baudry, 1999, 2006; Metz, 1981; Mulvey, 2000)

A néző személyes részvételének és a filmes hiány filmbefogadási folyamatban játszott jelentőségének körvonalazását követően újabb felismerésként azzal szembesültünk, hogy a filmélmény létrejöttében és a filmes drámacsoportok dinamikai történéseinek alakulásában közvetlen szerep jut a film által hordozott tudatos illetve tudattalan tartalmaknak. A drámajátékok megalkotásában a csoporttagokra jellemző személyes, egyedi mintázatok mellett megjelentek olyan közös jegyek, amelyek az egyes adott filmekhez kapcsolódó valamennyi pszichodráma csoportban azonosíthatók voltak. Megfigyeltük, hogy a néző a filmbefogadás során nem egyszerűen saját fantáziáit projektálja a filmes hiányokra, hanem a film által közvetített tartalmakat is átéli. A film nézőre gyakorolt erőteljes hatásának elméleti megalapozása a filmtudomány screen-paradigmájához (pl. Baudry, 1999, 2006; Metz, 1981; Mulvey, 2000) kapcsolódik, ezért filmes dráma módszerünk fejlesztéseként ennek az irányzatnak a felfedezéseit is alkalmazni kezdtük a gyakorlati munkánkban. A screen-paradigma az althusseri marxizmusra, a saussure-i strukturalizmusra és a lacani pszichoanalízisre alapozva dolgozta ki saját néző-modelljét.

Althusser (1996) ideológiai elméletéből kiindulva az irányzat a mozit is besorolta az ideológiai államapparátusok közé, és rámutatott arra, hogy a mozi a nézőket ideológiailag meghatározott szubjektumokká alakítja át. Amikor az egyén felismeri magát nézői szub-

² A hiányt a képkeret jelzi, ugyanis a kép azon kívül, amit megmutat, felhívja a figyelmet a kereten kívüli, megmutatásra nem kerülő jelenségek létezésére is.

jektumként, akkor az ideológiai alávetettség miatt valójában félreismeri magát. A néző Althusser szerint tévesen határozza meg saját önazonosságát (azzal véli megegyezőnek magát, aminek a mozin keresztül a társadalmi rend meghatározta), így létrejön saját ágenciájának hamis illúziója: miközben azt gondolja, hogy az identitásképzése saját magának a terméke, vak marad az ideológia működésére.

Saussure (1997) nyelvelméletére alapozva a strukturalista irányzat a filmet nyelvként definiálta, és ebből következően azt feltételezte, hogy a filmnek is létezik egy olyan mögöttes struktúrája, amely egyrésztől lehetővé teszi a jelentést, másrésztől pedig előstrukturáltsága révén létrehozza az ideológiailag predeterminált nézői pozíciót (Aaron, 2007). A mélystruktúra feltárásának érdekében a filmtudósok – például Bellour (2001), Kuntzel (1973), Heath (2005) – arra vállalkoztak, hogy a filmeket elemi egységekre bontsák, és ezekből kiindulva leírják szerveződéseiket.

A screen-paradigma Lacan (1993) munkásságából a tükör-stádium fogalmát vette át. A tükör-stádiumban kialakuló én-funkció (imaginárius ego) lacani elképzelése több szempontból is speciális jellemzőkkel bír: egyrészt a tükörbe nézés tapasztalatát a képpel való azonosulás folyamataként értelmezi; másrészt központi meghatározójává válik az illúzió, hiszen a csecsemő olyan teljességélményt és uralmat szerezhet saját teste fölött, amilyennel a valóságban nem rendelkezik; harmadrészt pedig eredendően megjelenik benne az elidegenedés tapasztalata (önmagával, mint külső képpel azonosul) (Lacan, 1993). A filmelmélet a tükör-stádium fogalmának valamennyi Lacan által felismert sajátosságát alkalmazza: segítségével leírhatónak véli a néző filmképpel való azonosulását, a nézőnek a filmben megjelenő eseményekkel kapcsolatos teljességélményét és uralomérzését (lehetővé teszi az illúziót, hogy a néző olyan tapasztalatokat szerezzen, aminek a valóságban nem lehet részese) és hozzájárul, hogy a néző az azonosulás folyamatában valójában a filmen keresztül közvetített társadalmi rend szubjektumává változzon át.

Az ismertetett három elméleti kiindulópontnak megfelelően a screen-paradigma vezető teoretikusai (Baudry, 1999, 2006; Metz, 1981; Mulvey, 2000) körvonalaztak egy olyan nézői szubjektumot, amely alávetett a filmnek, illetve a film által közvetített ideológiai tartalomnak. Véleményük szerint a film kijelöl egy nézői pozíciót, amivel a valós néző azonosul a film befogadása során. Baudry (1999, 2006) a filmes apparátus technikai sajátosságait vizsgálta meg, és a kamera, illetve a vetítés filmes munkafolyamatban betöltött szerepének feltárása közben az identifikáció jelentőségét hangsúlyozta. Kiindulópontja, hogy a filmes apparátus a mozgás felfüggesztésével és a vizuális funkció dominanciájával rekonstruálja a lacani tükörstádium létrejöttéhez

szükséges helyzetet. Ez pedig lehetővé teszi, hogy a moziban is létrejöjjön az én egységes jelentést adó transzcendentalitása (hasonlóan, ahogy a tükörstádiumban imaginárius egységbe rendeződik a feldarabolt test és megalkotódik az én, mint imaginárius funkció (Lacan, 1993). Baudry megkülönbözteti az identifikáció két szintjét: az elsődleges identifikációt a képhez kapcsolja, és magával az ábrázolt látvánnyal való azonosulást érti alatta; a másodlagos identifikációt a látványt megalkotó és elrendező szubjektumhoz kapcsolja, és a látvány elrendezőjével való azonosulást érti alatta. Baudry végkövetkeztetése, hogy „a filmben munkálkodó ideológiai működés a kamera és a szubjektum kapcsolatában koncentrálódik” (Baudry, 1999, 6.), a technikai munkafolyamat és a tükröződés aktusa révén a mozi az uralkodó ideológia által meghatározott lelki apparátussá válik.

Baudry-hoz (1999, 2006) hasonlóan Metz (1981) és Mulvey (2000) is az azonosulás jelentőségét mutatja be a néző lelki működésében, ugyanakkor a voyeurizmusnak és a fetisizmusnak is kulcsfontosságú szerepet tulajdonítanak. Mulvey (2000) a képpel való azonosulásban hangsúlyozza az én átmeneti elvesztését, majd újbóli megtalálását, amit analógiába állít a lacani tükörstádiumnak az énfunkció kialakításában betöltött identifikációs jellegű szerepével. A „néző-vászon viszony, mint látványi azonosulás” (Metz, 1981, 11.) során Metz szerint is tükörként értelmezhető a film. Azonban szerinte, míg az eredeti tükör-stádiumban a gyermek a tükörben önmagát látja, mint egy másik személyt és önmagával, mint egy másik tárggyal azonosul, addig a filmnéző saját teste nem tükröződik a vásznon, így közvetlenül nem azonosulhat önmagával, mint tárggyal. Helyette önmagával, mint az észlelési folyamat transzcendentális szubjektumával azonosul: „az vagyok, aki mindent észlel” (Metz, 1981, 63.). Azonban amikor a néző önmagával, mint tekintettel azonosul, akkor a kamerával (és az alkotó nézőpontjával) is identifikálódik, így lényegében az én egy radikálisan becsapott transzcendentális szubjektummá válik, hiszen az azonosulás során az intézménytől, a mozi berendezéstől előre kijelölt és meghatározott helyet foglalja el. Metz a mindent észlelő szubjektummal való azonosulást nevezte elsődleges kinematografikus azonosulásnak, emellett leírta a másodlagos kinematografikus azonosulás fogalmát is, amelyen a szereplőkkel való azonosulást értette.

A screen-paradigma néző-modelljének filmes drámában való alkalmazásakor mi is elfogadtuk, hogy a néző a film által determinált helyzetben van és igyekeztünk azonosítani a film nézőre gyakorolt erőteljes hatását, de az irányzat eredeti felfogásától eltérően a film ideológiai tartalma helyett lélektani tartalmának tulajdonítottunk meghatározó szerepet.

Nézői viszontáttétel modellje (Fecskó, 2012)

A filmes drámacsoportok vezetése közben szerzett tapasztalataink megerősítették mind a screen-paradigma, mind a befogadói válasz-elmélet néző-modelljének az alkalmazhatóságát. Megfigyeléseink alapján a csoporttagok filmélményében egyaránt érvényesült a nézők egyedi jellemzőinek és a filmtartalomnak a hatása, ezért egyre inkább szükségesnek éreztük egy olyan integráló elmélet felhasználását, amelyben a néző személyes részvétele és a filmhatás egységes keretben válik értelmezhetővé. Munkánkhoz a megfelelő elméleti alapot Fecskó (2012) nézői viszontáttétel modellje adta meg, amely alapján a filmélmény, mint a néző filmre adott viszontáttételi reakciója azonosítható. A viszontáttétel a pszichoanalitikus elméletben az analitikus olyan tudattalan reakcióját jelöli, amelyet a páciens áttételére ad, vagyis azokat az érzéseket és gondolatokat jelenti, amelyeket az analitikus tudattalanul a páciensre vetít, és amely egyúttal magában foglalja a páciens analitikusra projektált érzéseit is (Geissmann, 2005). A film és néző kapcsolatának a viszontáttétel fogalmával történő magyarázatakor tehát egyszerre hangsúlyozódik a néző lelki tartalmainak filmre vetülése (mint ahogy az analitikus saját lelki tartalmait a páciensre vetülnek), és a film tartalmainak a nézőre vetülése (hasonlóan, ahogy az analitikus is magában foglalja a páciens rá projektált lelki tartalmait). A néző viszontáttételi modellje alapján tehát egységes elméleti keretben válik értelmezhetővé, hogy a befogadó személyiségműködésének specifikus aspektusát a filmre projektálja, és egyúttal ezzel párhuzamosan a film valamely aspektusát pedig introjektálja.

A viszontáttétel fogalmának a filmbefogadási folyamatra való alkalmazásakor – a projektív és introjektív folyamatok működésének pontos leírása miatt – kiemelkedően hasznosnak bizonyul Grinberg (1979) viszontáttételi modellje, aki a viszontáttétel egységes fogalmát két fő komponensre bontja fel: megkülönbözteti az ún. „klasszikus viszontáttételi” (projektív) folyamatokat és a projektív viszontidentifikációt³ (introjektív folyamatok). A „klasszikus viszontáttétel” a páciens által kiváltott, de az analitikus saját múltjából eredő neurotikus élménymaradványok feléledéséből fakadó érzelmek és gondolatok megélését jelenti, míg az ún. projektív viszontidentifikáció a viszontáttétel azon aspektusa, amely kizárólag a páciensről szól, az általa az analitikusba helyezett tudattalan tartalmak átélését jelenti. A nézőben a „klasszikus viszontáttétel” működéseként a film által kiváltott, de a néző saját élettörténetéhez, személyiségműködéséhez kapcsolódó érzelmek és gondolatok jelennek meg, míg az ún. projektív viszontidentifikáció megnyilvánulásaként a film által a nézőbe helyezett tudattalan tartalmak átélése történik. A filmes dráma csoportjainkon a

³ Grinberg (1979) a páciens szempontjából tekintve projektív viszontidentifikációnak nevezi a páciens által az analitikusba helyezett tudattalan tartalmak átélését, ugyanezt a folyamatot az analitikus szempontjából megközelítve feltárul, hogy lényegében introjektív identifikáció történik.

nézői viszontáttétel mindkét aspektusával foglalkozunk, a pszichodráma játékokban a néző saját múltjából eredő és a film által indukált érzések és gondolatok is feldolgozásra kerülnek.

A filmes dráma gyakorlata

Filmes dráma csoportjainkon először megtekintjük a választott filmalkotást, majd ezt követően a csoporttagok filmélményét a pszichodráma módszerével dolgozzuk fel. A pszichodráma egy olyan akcióelvű, cselekvésközpontú, tüneti és feltáró jellegű csoportpszichoterápiás módszer, amely a lelki tartalmak dramatikus megjelenítésén keresztül, testi-fizikai szintű átéléssel, verbális és preverbális szintekkel való egyidejű munkával kognitív és emocionális szinten tudatosítja és dolgozza át az élményeket (Vikár, 2000).

A filmválasztás a csoportvezető döntése, ő jelöli ki a csoport igényeihez leginkább illeszkedő filmalkotásokat,⁴ amelyben segítséget nyújthatnak az egyre nagyobb számban rendelkezésre álló pszichoanalitikus filmelemzések (például Kaplan, 1993, 1995; Gabbard, 2001; Hockley, 2001; Diamond, Wyre és Sabbadini, 2007; Bálint, Fecskó és Papp, 2008). A filmnézés során kitüntetett szerepe van a tudatos nézői részvételnek, amelynek legfontosabb eszköze a szabadon lebegő figyelem, mindannak az észrevétele és bárminemű felülvizsgálat nélküli elfogadása, amit a filmnézés folyamatában a néző megtapasztal (Wolz, 2004). A filmre és az arra adott saját nézői reakcióra való párhuzamos figyelem lehetővé teszi a nyitott, érzékeny, lélektani munkára előhangolt részvételt.

A csoporttálcalom elején, a filmnézést követő nyitókörben minden csoporttag jelzi a filmmel kapcsolatos elsődleges benyomásait, megosztja, hogy milyen élmény volt számára a film megtekintése (mi érintette meg, milyen érzések és gondolatok merültek fel benne). Ezt követi a dramatikus munkára való ráhangolódás, a „warming up” szakasz, amelyben a filmhez kapcsolódó, többnyire mozgásos bemelegítő játékokkal közelítünk a filmélményhez (pl. a film emlékezetes helyeinek, tárgyainak, szereplőinek a felidézése és megjelenítése, filmelőzetes készítése). A bemelegítő fázisban a csoport aktuális feszültségében körvonalazódnak a filmhez kapcsolódó problematikák, erre alapozva következik a témaválasztás: a csoporttagok témajavaslatokat fogalmaznak meg, amelyek közül többségi döntéssel kiválasztjuk, hogy mivel foglalkozunk az aktuális alkalmon. (Egy alkalmon általában 1-2 témát dolgozzuk fel pszichodráma-játék formájában).

⁴ A Filmes Dráma Műhelyünkben például az alábbi filmalkotásokkal dolgoztunk: *A mások élete* (von Donnersmarck, 2006), *Bin-jip* (Ki-Duk, 2004), *Élj és boldogulj!* (Mihăileanu, 2005), *Esküvő után* (Bier, 2006), *Mindent anyámról* (Almodóvar, 1999), *Öveket becsatolni* (Özpetek, 2014), *Tudatlan tündérek* (Özpetek, 2001), *Szédülés* (Hitchcock, 1958), *Volver* (Almodóvar, 2006), *Zongoralecke* (Campion, 1993) stb.

Ezután következik a játékfázis, amelyben a választott témáhozó protagonistává válik, kiválasztja, hogy ő melyik filmkarakter szerepét szeretné felvenni, és a csoportvezető rendezői és a csoporttagok „segéd-énként” való közreműködésével dramatikusan megjeleníti a témát. A játékkalkotási folyamatban a protagonista a film narratív réseit a saját fantáziájával tölti ki (Erdélyi, 2010), amely során a csoportvezető a játék elmélyülését és az intrapszichés tartalmak feltárását a különböző pszichodráma technikákkal (pl. szerepcsere, belső hang, duplázás, tükrözés) segíti (Vikár, 2000).

Végül az integrációs fázis kerül sorra, amelyben a csoporttagok visszajeleznek az általuk játszott különböző szerepekről, szerepazonosulásaiokról, személyes érintettségükről és az általuk felismert filmes motívumokról. A filmes dráma csoportban érzelmileg biztonságos keretek között zajlik a saját filmélménnyel való munka, amely során azonosítjuk és feldolgozzuk az egyéni élettörténethez kapcsolódó projektált és a filmhez kapcsolódó introjektált tartalmakat. A feldolgozási folyamatban mindkét tartalom tekintetében meghatározó jelentőségű, hogy a drámajáték az élménymegjelenítésen túl az élménykorrekcióra is lehetőséget biztosít.

A filmes drámacsoportban a nézői viszontáttétel dinamikája a dramatikus játék során fokozatosan bontakozik ki. A néző számára a saját, illetve a film által közvetített intrapszichikus folyamatok felfejtése megtörténhet a játékban átélve (pl. szerepcsere segítségével), a játékra ránézve (pl. tükrözés során) és a játékot követő verbális értelmezésben (Erdélyi és Merényi, 2004). A csoport hatásmechanizmusa azon alapul, hogy a néző – tudattalanul – mindig hordoz egy filmhez való viszonyt/mindig viszonyul valahogyan a filmhez, és a viszontáttétel térbeli megjelenítése a néző számára „átélést és áttekintést, azaz élményt és megértést nyújt” (Erdélyi és Merényi, 2004, 119.).

Filmes dráma a Szédülés című filmmel

A saját filmélményt feldolgozó dramatikus munkához kapcsolódóan a filmes dráma csoport *Szédülés*-sel⁵ (Hitchcock, 1958) foglalkozó alkalmának két protagonista-játékát mutatjuk be. Az alkalom első protagonistáját, a 23 éves pszichológushallgató Lindát, a *Szédülés*

⁵ A filmes dráma bemutatásához kapcsolódóan tájékoztató jelleggel röviden ismertetjük a film történetét. A film főszereplője Scottie, aki rendőrtársának tragikus balesetét követően megbetegszik, és már, mint pszichés problémával – szédüléssel, vertigóval – küzdő, visszavonult magánnyomozó elvállalja egykori iskola-társának, Gavin Elster feleségének a megfigyelését és védelmezését. Scottie a megbízatás teljesítése közben a feleség, Madeleine megszállottjává válik, rabul ejti a nő szépsége és titokzatossága, ám szerelme a nő hirtelen öngyilkossága miatt nem tud kiteljesedni. Az újabb veszteség és gyász még mélyebbre sodorja Scottie-t a lelki betegségek örvényében, és melankólia diagnózissal kórházba kerül. A betegségből való kivezető utat és az újrakezdés reményét az új szerelem, Judy feltűnése hozza meg számára. Judyról ezen a ponton

temető jelenete érintette meg a legjobban: a film számára legemlékezetesebb történése az volt, ahogy Madeleine a sírhoz megy és Scottie követi őt. Linda a játékban Scottie szerepét választotta magának, és a temető berendezésében egy fa, egy út és Carlotta sírjának megjelenítését tartotta fontosnak. Carlotta alakja különösen jelentőségteljessé vált Linda számára, a szereplőválasztáskor egy véletlen tévesztésként (!) Carlottát, a halott nőt és Madeleine-t, az élő főszereplőnőt összekeverte egymással. A játék során Linda azt játszotta el, hogy Scottie szerepében elbújik a biztonságot adó fa mögé, „akire mindig lehet számítani”, és onnan figyel a két nő között zajló, általa misztikusnak nevezett eseményeket. Scottie megbízatása – Linda eredeti megfogalmazásában – az alábbi módon hangzott: „Kérlek, segíts megoldani a rejtélyt!” Linda alapkérdése a két nő közötti kapcsolat mibenléte. Mindkettejük irányában – látszólag egymástól függetlenül – ugyanazt a küldetést fogalmazza meg: „Kiderítem, hogy ki vagy valójában, és miért csinálod ezt!” (Madeleine irányában) és „Akkor is ki fogom deríteni, hogy ki vagy és miért csinálod ezt!” (Carlotta irányában). Linda játékában a titok kulcsa a halott és az élő nő közötti vonzalom, ahogy – saját szavaival kifejezve – „egy halott szelleme magához vonzhat egy nőt”. Linda számára a filmbeli temető egy olyan rituális helyként volt azonosítható, ahol a halott és az élő egygyé válik, a játék dinamikájában a „halott nő hatalma az élő fölött” motívum vált meghatározóvá.

Az alkalom második protagonistáját, a 24 éves pszichológushallgató Rékát, a filmben az a jelenet foglalkoztatta, dühítette leginkább, amikor Scottie Madeleine-né formálja Judy-t. Játéka a szállodai szobában játszódott és az alábbi párbeszéddel indult:

Scottie: Szia, drágám! Kifizettem a számlát, vedd fel ezt a kosztümöt, a hajad tűzd fel, úgy sokkal jobban tetszel nekem.

Judy: De már megint arra a másikra akarsz hasonlítani, de szeretném, ha Judy-ként fogadnál el. Én én akarok lenni.

Scottie: Vedd fel ezt a kosztümöt, a hajad tűzd fel, úgy sokkal jobban tetszel nekem!

Judy: Na jó, ahogy szeretnéd. Tessék, felkontyoltam a hajam. Most tetszem?

Scottie: Igen.

Judy: Jó, akkor menjünk vacsorázni!

Habár Réka a játékot felvezető interjúban kifejezetten azt fogalmazza meg, hogy dühíti Judy

a néző számára kiderül – de Scottie számára továbbra is titok marad –, hogy valójában a korábbi Madeleine-nel azonos. A néző megismeri az események háttérében mindeddig rejtve maradó bűntényt, mely szerint valójában mindent Gavin Elster kegyetlen terve alakított. Elster az örökség érdekében megölte feleségét, az igazi Madeleine-t, s hogy halálát öngyilkosságnak álcázza, felhasználta Judy Madeleine-t alakító közreműködését. Közben Scottie újabb megszállottsága - legfőbb vágya, hogy Judyt az általa megismert és számára halott Madeleine-né transzformálja – azonban ellehetetleníti a kapcsolatukat, és Judyt kétségbeesésbe kergeti. Ráadásul egy véletlen folytán Scottie rájön az igazságra, leleplezi a bűntényt és Judy szerepjátszását. A film végülis Judy – korábbi eseményeket megidéző - tragikus halálával végződik.

alárendelődése, és ő Judy-ként nem hagyná magát átalakíttatni, az első jelenetben az eredeti szándékai ellenére mégis engedelmeskedik Scottie akaratának. A következő jelenetben Réka Judy szerepében újabb próbát tesz az átváltoztatásnak való ellenállásra, és saját egyénisége megtartására. A második jelenet témája a ruhavásárlás, ahol ismét egymásnak feszül Scottie és Judy akarata. A Judy-t játszó Réka a helyzetére jellemző ambivalenciát az alábbi módon fogalmazza meg: „Úgy érzem, áldozat vagyok, és ezt az elszakíthatatlan köteléket [Scottie és Madeleine között] nem tudom megszakítani... Te mindig őt fogod szeretni... Én Judy vagyok, szeretném, ha magamért tudnál szeretni... De vegyük ezt, ha ettől szeretni fogsz... de akkor szeress!” A második jelenetben Judy ismételten alárendelődik Scottie-nak. A jelenet tükörből való újranézésekor Judy az alábbiakat mondja: „Mintha láncsal húznák, szegény Judy szerelme teljesen reménytelen. Feláldozza magát, hogy szeressék, nem is magáért, hanem másért.” A harmadik jelenetben Réka egy fantáziált vacsora-jelenetet visz színre. A vacsorakor Madeleine szellemét is megjeleníti, és itt már nem közvetlenül Scottie-val, hanem Madeleine-nel konfrontálódik: „Kezdem kitörölni Scottie fejéből. Én testben vagyok itt, ő csak egy szellem.” Ezt követően Judy fizikailag is eltávolítja Madeleine-t, aki Réka megfogalmazásában „darabokra szétszóródik, és csóvában bemegy a sírba”. Judy ezután visszatér Scottie-hoz, és zárásként a következőt mondja: „Én testesítem meg álmaid nőjét, senki nem állhat közénk! Szeretlek, Scottie”. Réka eredeti szándékai szerint próbál ellenállni a Scottie-nak való alárendelődésnek, erre kétszer is kísérletet tesz, de mindkétszer elbukik. A harmadik jelenetben lesz csak képes változtatni a helyzetén, amikor felismeri, hogy nem Scottie-val, hanem Madeleine-nel kell megküzdenie.

A két játék egyrészt megjelenítette a *Szédülés* (Hitchcock, 1958) központi jelentőségű lélektani tartalmait, másrészt feldolgozta a protagonisták személyes élményeit. A film tudatos és tudattalan élményvilágának feltárásában a pszichoanalitikusan orientált filmelemzők két tematikus motívum jelenlétét emelik ki. Az egyik a tárgyvesztés motívuma, amely szinte valamennyi szerző értelmezésében megjelenik: a tárgyvesztés közvetlenül kiemelődik például Gabbard (1998), Žižek (2004), Palombo (1987) és Saito (1999) írásaiban, és közvetetten a beteljesült szerelem (ideáljának) elvesztésében nyilvánul meg Spoto (1976, 1988), Wood (1977, 2002), Brown (1995) és Berman (2001) elemzésében. A másik visszatérően ismétlődő tartalmi elem a szadizmus, amely a szerzők felénél hangsúlyozódik. Mulvey (2000) és Gabbard (1998) konkrétan is megnevezik, Brown (1995) és Berman (2001) értelmezésében pedig a mindenható és megsemmisítő kontroll formájában jelenítődik meg. A két fogalom közötti összefüggésre Gabbard (1998) külön is felhívja a figyelmet: a főszereplő legfőbb attribútumaként azonosítható szadisztikus kontroll hátterében a szeretett tárgy elveszthetősége miatti szorongás azonosítható. Az első játék a temetői élményeken keresztül értelmezhető a tárgyvesztéshez kapcsolódó lelki folyamatok

feldolgozásaként, a második játék pedig Judy átváltoztatásának színrevitelével a szadisztikus és onnipotens kontroll megnyilatkozásaként.

A játékok ugyanakkor nem egyszerűen megismételték a film által közvetített tartalmakat, hanem a protagonisták egyéni érintettségéhez igazodóan át is alakították azokat. Linda esetében a személyes fantáziák az élő és a halott nő szimbolikus egyesülése körül bontakoztak ki és a fantomizáció (Erdélyi, 2004) dinamikáját tükrözték, Réka esetében pedig az átváltoztatással való játék során a férfi kontroll/női alárendelődés konfliktusa mögött a két nő közötti rivalizációs konfliktus alakult ki és a szerelmi háromszög ödipális dinamikája tárult fel. A drámajátékok mindkét esetben korrektív emocionális élményt is nyújtottak a protagonisták számára. Lindának lehetősége nyílt a korábban fantomként kísértő családi őssel való szimbolikus találkozásra, Réka pedig képessé vált a korábban előtte rejtve maradó rivalitás-helyzet felismerésére és átdolgozására. A két ismertetett játék a filmes és személyes tartalmak ötvözésével szemléletesen jeleníti meg a nézői viszontáttétel sajátosságait, és megmutatja, hogy a „pszichodráma-játék, amikor a film-réseken előbukkanó fantáziákat teszi akcióba, összeköttetést teremt a film-narratívumok és a játékosok tudattalanja között” (Erdélyi, 2010, 209.).

Befejezés

A filmes drámáról szerzett tapasztalataink megerősítik, hogy a módszer alkalmas az egyetemi oktatási keretek között zajló sajátélményű csoport képzési paradoxonjának feloldására. A filmes drámacsoportokban megvalósulhat a közvetett önismereti munka, amely során lehetőség nyílik a pszichodráma módszerrel való élményszintű megismerkedésre a személyes élmények, élettörténeti események feltárása nélkül is. Nehézsége ugyanakkor a módszernek, hogy a drámajátékban a protagonista személyes fantáziái a film történésein átszűrve jelennek meg, így bonyolultabbá válik a játék dinamikájának követése és ezáltal nehezedik a protagonista-játék vezetése. A hagyományos pszichodrámaival összehasonlítva további akadályozó tényezőként merülhet fel, hogy a csoportvezető filmélménye, a filmről alkotott személyes fantáziái, projekciói gátolhatják a protagonista nézőpontjába való behelyezkedést, a vele való együttérzést. Kiemelten fontos ezért, hogy a csoportvezető pontosan fejtse fel a protagonista saját filmélményét, és képes legyen a filmnézőre vetülő introjektív tartalmainak és a néző filmre projiciált személyes tartalmainak azonosítására. Amennyiben ezt sikerül megvalósítani, akkor a csoporttag filmre adott viszontáttételi reakciója biztonságos keretek között kifejeződésként és újrastrukturálódhat, a csoporttag önismerete fejlődhet. Végül a tapasztalatok alapján megemlíthető, hogy a filmes dráma módszer jelentősége túlmutathat a pszichológushallgatók egyetemi oktatásában betöltött szerepén. A filmes dráma tágabb körű felhasználását segítheti, hogy alkalmas a filmélmény

lélektani orientációjú feldolgozására, és így egy eddig hiányzó, de pszichológiai szempontból felettebb kívánatos alternatíváját nyújthatja a filmtörténeti illetve filmesztétikai orientáltságú filmkluboknak.

IRODALOM

- ALTHUSSER, L. (1996). Ideológia és ideológiai államapparátusok. In: Kiss A. – Kovács S. – Odorics F. (szerk.), *Testes könyv 1*. Szeged: Ictus és JATE, 373-412.
- BÁLINT K. – FECSKÓ E. – PAPP O. (szerk.) (2008). *A Vászón és a Dívány találkozása. Multimédiás DVD-Rom*. Budapest: Thalassa Alapítvány.
- BAUDRY, J-L. (1999). Az apparátus. *Metropolis*, 3(2):10–23.
- BAUDRY, J-L. (2006). A filmi apparátus ideológiai hatásai. *Apertúra*, 2(1):o.n.
<http://apertura.hu/2006/osz/ baudry> (2015.11.12.)
- BERMAN, E. (2001). Hitchcock's *Vertigo*: the Collapse of a Rescue Fantasy. In: Gabbard, O. G. (ed.), *Psychoanalysis and Film* (pp. 29–62). London – New York: Karnac.
- BROWN, S. R. (1995). *Vertigo* As Orphic Tragic. In: Boyd, D. (ed.), *Perspectives on Alfred Hitchcock* (pp. 112–127). New York: G. K. Hall & Co.
- DAYAN, D. (2005). A klasszikus filmművészet irányító kódja. *Metropolis*, 9(1):32–41.
- DIAMOND, D. – WYRE, H. – SABBADINI, A. (2007). Psychoanalytic Visions of Cinema/Cinematic Visions of Psychoanalysis (Special Issue). *Psychoanalytic Inquiry*, 27(4):367–543.
- ERDÉLYI I. (2004). *Tér és tükör*. Budapest: Flaccus Kiadó.
- ERDÉLYI I. – MERÉNYI M. (2004). Alkalmazott pszichoanalízis: dramatikus szupervízió. In: Juhász A. (szerk.), *A gyöngéd analitikus és a kemény tudományok* (pp. 118–122). Budapest: Animula Kiadó.
- ERDÉLYI I. (2010). *Mágikus és hétköznapi valóság*. Budapest: Oriold és tsai.
- FECSKÓ E. (2012). *Tükör és áttétel. Doktori disszertáció*. Pécs: PTE BTK Pszichológiai Doktori Iskola.
- GABBARD, O. G. (1998). *Vertigo*: Female Objectification, Male Desire and Object Loss. *Psychoanalytic Inquiry*, 18(2):161–167.
- GABBARD, O. G. (ed.) (2001). *Psychoanalysis and Film*. London – New York: Karnac.
- GEISSMANN, C. (2005). Countertransference. In: Mijolla, De A. (ed.), *International Dictionary of Psychoanalysis*. New York: Macmillan Reference.
- GRINBERG, L. (1979). Countertransference and Projective Counteridentification. *Contemporary Psychoanalysis*, 15:226–247.
- GYÖNGYÖSINÉ KISS E. – NÉMETH A. (2008). Az irodalmi műalkotások befogadásának tranzaktív modellje. Elmélet és gyakorlat. In: Vincze O. és Bigazzi S. (szerk.), *Élmény, történet – A történetek élménye* (pp. 217–226). Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó.
- HEATH, S. (2005). A varratról. *Metropolis*, 9(1):48–57.
- HITCHCOCK, A. (1958). *Szédülés*. (film) USA: Paramount Pictures.
- HOCKLEY, L. (2001). *Cinematic Projections*. London: University of Luton Press.

- HOLLAND, N. N. (1975). *5 ReadersReading*. New Haven – London: Yale University Press.
- HOLLAND, N. N. (1990). Tranzaktív beszámoló a tranzaktív irodalomtudományról. *Helikon*, 35(2–3):246–257.
- HOLLAND, N. N. (2007). *Meeting Movies*. Cranbury NJ: Associated University Presses.
- LACAN, J. (1993). A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. *Thalassa*, 4(2):5–11.
- METZ, C. (1981). A képzeletbeli jelentő. *Filmtudományi Szemle*, 10(2):5–104.
- MULVEY, L. (2000). A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis*, 4(4):12–23.
- LOUDART, J-P. (2005). A varrat. *Metropolis*, 9(1):22–31.
- PALOMBO, R. S. (1987). Hitchcock's Vertigo: the Dream Function in Film. In: Smith, H. Joseph (ed.), *Images in Our Souls: Cawell, Psychoanalysis and Cinema* (pp. 44–63). Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- PAPP O. (2005). A befogadási tér változásai József Attila *Füst* című versének az értelmezése során. *Thalassa*, 16(2–3):81–106.
- SAITO, A. (1999). Hitchcock's Trilogy: A Logic of Mise en Scène. In: Bergstrom, J. (ed), *Endless Night* (pp. 200–249). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- SPOTO, D. (1976). *The Art of Alfred Hitchcock*. New York: Hopkinson & Blake.
- SPOTO, D. (1988). *The Dark Side of Genius*. London: Plexus.
- VIKÁR A. (2000). Pszichodráma. In: Szőnyi G. – Füredi J. (szerk.), *A pszichoterápia tankönyve* (pp. 392–407). Budapest: Medicina.
- WOLZ, B. (2004). *E-Motion Picture Magic - A Movie Lover's Guide to Healing and Transformation*. Colorado: Glenbridge Publishing.
- WOOD, R. (1977). *Hitchcock's Films*. South Brunswick: Barnes.
- WOOD, R. (2002). *Hitchcock's Films Revisited*. New York: Columbia University Press.
- ŽIŽEK, S. (2004). A meg nem tévesztett tévedése. *Thalassa*, 15(3):17–40.

FILMJEGYZÉK

- ALMODÓVAR, P. (1999). *Mindent anyámról*. (film) Spanyolország: El Deseo.
- ALMODÓVAR, P. (2006). *Volver*. (film) Spanyolország: Canal+ España.
- BIER, S. (2006). *Esküvő után*. (film) Dánia: Zentropa Entertainments.
- CAMPION, J. (193). *Zongoralecke*. (film) Új-Zéland: Australian Film Commission.
- DONNERSMARCK VON, F. H. (2006). *A mások élete*. (film) Németország: Wiedermann & Berg Filmproduktion.
- KI-DUK, K. (2004). *Bin-jip*. (film). Korea: Kim Ki-Duk Film
- MIHÁILEANU, R. (2005). *Élj és boldogulj!* (film). Franciaország: Elzévir Films.
- ÖZPETEK, F. (2014). *Öveket becsatolni*. (film) Olaszország: R&C Produzioni.
- ÖZPETEK, F. (2001). *Tudatlan tündérek*. (film) Olaszország: R&C Produzioni.