

TANULMÁNY

PSZICHOANALÍZIS ÉS FILM*Glen O. Gabbard**

1895-ben két örömteli születésnek lehettek tanúi a kortársak: a Lumière fivérek által feltalált kezdetleges filmvetítógép a mozi [és a későbbiek során a filmtudomány] születését jelezte, míg a *Tanulmányok a hisztériáról* című kötet megjelenése a pszichoanalízis új tudományának bevezetője volt. A 20. század folyamán ez a két új tudományterület kibogozhatatlanul egybefonódott. Volt olyan szerző, aki már 1900-ban a nikkellodeonok¹ „bűvös lámpa”-hatása felől értelmezte saját pszichotikus epizódját (Schneider, 1985). Hugo Münsterberg, a harvardi pszichológus pedig 1916-ban pszichológiai megközelítést alkalmazott a mozi tanulmányozásában. Szerinte a „mozgóképek” (photo play) sokkal találóbb és ámulatba ejtőbb módon örökíti meg az elme működését, mint a történetmondás tipikus narratív formái. 1931-ben az amerikai filmipart már „álomgyárnak” nevezték (Ehrenburg, 1931), ami később tükrözte a filmes ábrázolás és az álommunka közti szoros hasonlóságot is.

A mozi és a pszichoanalízis között természetes vonz(ód)ás van. Claude Chabrol, a neves francia filmrendező, azt nyilatkozta egy interjúban, hogy *La Cérémonie* (A szertartás) című filmje írása közben egy pszichoanalitikussal működött együtt (Feinstein, 1996). Arra is magyarázatot adott, hogy miért volt hasznos egy ilyen együttműködés: „Ha

* A fordítás alapjául a *Psychoanalysis and Film* (Glen O. Gabbard [szerk.], 2002, London–New York: Karnac Books) című tanulmánykötet bevezető írása szolgált. Ennek következtében a „jelen kötet”-re történő utalások a szövegben a kötetben szereplő filmelemzésekre vonatkoznak (a szerk.).

¹ Középrétegeknek szóló filléres mozi korabeli elnevezése (a szerk.).

emberi karakterekkel foglalkozol, nagyon nehéz nem használni a freudi eszmerendszert {akár egy popularizáltabb formájában}, mert olyan értelmezési kategóriákat kínál, melyek a film esetében is érvényesek” (1996, 82.).

A film és a pszichoanalízis egybekelésének lehetősége érdekes módon Sigmund Freudban komoly ellenérzéseket váltott ki. Tudomásunk szerint Freud kevéssé becsülte a filmet mint művészeti formát, és kevés figyelmet szentelt a mozi fejlődésének (Sklarew, 1999). Hozzáállását leginkább az az eset illusztrálja, amikor a hollywoodi producer, Samuel Goldwyn 1925-ben egy készülő filmje kapcsán százezer dollár szakértői díjat ajánlott neki, amit Freud habozás nélkül visszautasított. A *New York Times* 1925. január 24-i számának főcíme szerint: „Freud visszautasítja Goldwynt: a bécsi pszichoanalitikust nem érdekli a Motion Picture ajánlata” (Sklarew, 1999, 1244.).

Mindazonáltal Freud filmmel kapcsolatos nézeteit nem minden tanítványa osztotta. Amikor az osztrák rendező, G. W. Pabst 1926-os klasszikus filmje, a *Geheimnisse einer Seele* (Egy lélek titkai) készítése során pszichoanalitikus konzultánst keresett, sikerült megnyernie Karl Abraham és Hanns Sachs segítségét. Jelentős szerepe van ugyanis a film cselekményében egy pszichoanalitikusnak, aki a főszereplő késfóbiáját és impotenciáját gyógyítja álomelemzéssel. A freudi álommunka mechanizmusai (helyettesítés, sűrítés és szimbolikus reprezentáció) valóban figyelemreméltó pontossággal vannak ábrázolva a filmben.

Az 1950-es évektől az analitikusok kezdték felismerni, hogy a filmművészet pszichológiai szempontú tanulmányozása éppen olyan gyümölcsöző lehet, mint a Freud által alkalmazott analitikus gondolkodás Ibsen, Shakespeare és Szophoklész darabjai esetében (Wolfenstein és Leites, 1950). A rákövetkező években – elsősorban az akadémikus film-tanszékek köré csoportosulva – egy önálló tudományterület, a pszichoanalitikus filmkritika bontakozott ki. A *Casier du Cinema* francia folyóirat különös jelentőségre tett szert az 50-es években az amerikai és európai filmek szisztematikus vizsgálatával. A *Casier* teoretikusai fokozatosan vették át az olasz szemiotikusok, a dekonstrukcionista Jacques Derrida és a pszichoanalitikus Jacques Lacan elméleteit. Ezek közül a gondolatok közül a legtöbb Angliában is feltűnt a brit *Screen* című folyóiratban, és néhány éven belül az amerikai tudósok – különösen a pszichoanalitikus feminista kritika hívei, akik olyan újságokba írtak, mint a *Camera Obscura* és a *Discourse* – is elkezdték alkalmazni ezeket a fogalmakat.

1997-ben az *International Journal of Psychoanalysis* szerkesztő bizottsága is elérkezettnek látta az időt, hogy a szokásos könyvrecenziók mellett filmkritikákat is közöljön. Ez a szerkesztői döntés azt a felismerést tükrözte, hogy a filmművészetet és a mozit mint kulturális vívmányt ugyanolyan komoly figyelem illeti meg, mint a képzőművészetet, az irodalmat, a zenét és a drámát. A filmek valójában korunk pszichológiai kép(zet)einek lerakataivá (storehouse) váltak. A kortárs közönség számára lényegében ugyanazokat a funkciókat töltik be, mint a tragédia az ókori görögöknél (Gabbard és Gabbard, 1999). A görög tragédiához hasonló módon képesek katarzist kiváltani, és mitológiai dimenzióik révén ugyanúgy egyesíthetik a közönséget a kultúrával, mint Aiszkhülosz és Szophoklész Athén polgárait.

Ez a kötet az *International Journal of Psychoanalysis* általam szerkesztett filmrovatának első négy éve alatt megjelent legkiemelkedőbb pszichoanalitikus filmelemzéseit tartalmazza. Néhány szerző akadémikus filmtudós, míg mások a film iránt elkötelezett pszichoanalitikusok. A kötetben szereplő tanulmányok számos különböző elméleti megközelítésből íródtak, így az olvasó a mai klinikai pszichoanalízisre jellemző elméleti sokszínűséggel találkozhat.

Tekintet nélkül arra, hogy milyen elméleti megközelítést választunk a film megértéséhez, egy sor olyan módszertani problémával kell szembenézni, melyek minden alkalmazott pszichoanalitikus irányzat sajátjai. Előszörként a páciens asszociációinak, valamint az áttétel és az ellenállás „itt-és-most”-jának hiánya miatt a pszichoanalitikus kritikusnak kreativitását kell latba vetnie az analízis anyagának meghatározásában. Freud az alkalmazott analízis területén ugyanezekkel a nehézségekkel küzdött. *Mózes, az ember és az egyistenhit* című esszéjében a következő megfigyelést tette:

„Súlyos módszertani kritikának teszem ki magam, és gyengítem az érveim meggyőző erejét. De ez az egyetlen módja az olyan természetű anyagok kezelésének, melyekről az ember tudja, hogy megbízhatóságuk bizonyos tendenciózus célok torzító hatása miatt erősen kétségbe vonható. Remélhetőleg a későbbiek engem igazolnak, amikor a nyomára bukkanok ezeknek a titkos motívumoknak. A bizonyosság minden esetben elérhetetlen, sőt kijelenthető, hogy minden szerző, aki ezzel a témával foglalkozott, ugyanezt az eljárást alkalmazta.”²

² A Mózes-tanulmány magyar fordítása (in: *Mózes*. Európa, Budapest, 1987, 7–211.) nem tartalmazza az idézett részletet, ezért itt szabad fordításban közöljük. (Az angol szöveget lásd, Freud 1939, 27.)

Az alkalmazott analízis legtöbb ellentmondása abból a kérdésből fakad, hogy maga a művészeti alkotás képezze-e az elemzés tárgyát, vagy inkább a művész életrajzi vonatkozásai azok, amelyek hozzájárulhatnak az alkotómunka formáló erőinek megértéséhez. Ezek vizsgálata egyformán gyümölcsöző lehet, nem véletlen, hogy a pszichoanalitikus filmteoretikusok mindkét megközelítést produktívan alkalmazzák. Nyilvánvaló, hogy amikor pszichoanalitikus szemszögből vizsgáljuk egy film szövegét, azt nem egy definitív olvasat reményében tesszük. Egy szerényebb cél lehet annak kiemelése, hogyan világítja meg a klinikai pszichoanalitikus elmélet a képernyőn zajló történéseket illetve azt a módot, ahogyan a közönség átéli azokat. Coltrera (1981) érvelése szerint a pszichoanalitikus gondolkodásmód alkalmazása életrajzok értelmezésében azt a veszélyt rejti magában, hogy a belső konzisztencia és a pszichoanalitikus érvényesség – az abszolút igazság felett álló – elsődleges céllá válik. Az idők folyamán a film pszichoanalitikus megközelítésében a módszerek széles választéka tett szert bizonyos fokú érvényességre. Legalább hét nagy hagyományú módszertani megközelítés létezik, melyek legtöbbször képviselteti magát jelen kötet pszichoanalitikus filmelemzései között. Ezeknek a módszereknek a rövid áttekintése segítséget nyújthat az olvasónak a kötetben való eligazodásban.

A mögöttes kulturális mitológia magyarázata

Ray (1985) hangsúlyozta, hogy a korai hollywoodi producerek akaratlanul is kulturális antropológusokként működtek. Filmjeik, különösen azok, amelyek kasszasikert hoztak, behatoltak a nagyközönség tudattalan vágyaiba és félelmeibe. A közönség megnyerése céljából a filmkészítők a kor kulturális mitológiájának kifejezésére is törekszene, különösen ha figyelembe vesszük Lévi-Strauss (1975) elgondolását, miszerint a mítoszok olyan alapvető konfliktusok és ellentmondások transzformációi, melyek a valóság keretein belül nem oldhatóak meg. Az álmok gyakori vágyteljesítő szerepéhez hasonlóan a filmek is vágyteljesítő megoldásokat kínálnak az emberi problémákra. Frank Capra 1946-os klasszikusában, az *It's a Wonderful Life*-ban (Az élet csodaszép) például a 2. világháború utáni közönség közvetlenül élhette át három mindent átható belső konfliktus, úgy mint kalandvágý/otthonteremtés, egyén/közönség és világsiker/mindennapi élet, káprázatos feloldását. Ray (1985) a filmmel kapcsolatban rámutat arra, hogy valójában nem is

kínál megoldást ezekre a szorongásokra, csupán az egyik oldalra billenti őket. Jól illusztrálja ezt az a jelenet, amelyben George Bailey-t – aki szerint a pénz nem fontos – barátai egy pénzeső által mentik meg. George fantáziajelenetében, amelyben a „film noir” sötétebb amerikai víziói kelnek életre, megdöbbenő módon jeleníti meg a film az egyéni és társadalmi szorongásokat. A közönség azért is imádta Capra filmjét, mert a végkifejletben olyan megnyugtatóan szabadul meg mindattól, amit rövid időre felszabadított az elfojtás alól.

Jelen kötetben Ronald Baker Clint Eastwood filmjeiről írt esszéje hatol a képernyőn megjelenő maskulinitás kulturális mitológiájának mélyére. A *Play 'Misty' for Me* (Játszd le nekem a Mistyt!), a *Tightrope* (Kötéltánc), az *Unforgiven* (Nincs bocsánat) és a *The Bridges of Madison County* (A szív hídjai) című filmek gondos elemzése kapcsán mutat rá arra, ahogy Clint Eastwood szisztematikusan lebontja a „mit jelent férfinak lenni” hollywoodi mítoszt, éppen azt a mítoszt, amelynek megszületésében a korai Eastwood filmeknek oroszlánrész jutott. Baker szavaival „A maskulinitás hagyományos hollywoodi mítoszt éppen a filmvászon patriarchikus ikonja kérdőjelezi meg és rombolja le” (58.).

A film mint a filmkészítő szubjektivitásának tükré

A rendező (auteur: a filmkészítő mint egy adott film mögött álló kreatív szellem) életrajzi vonásai rávilágíthatnak egy adott mozifilm eseményeire és jelentéseire. Például az Alfred Hitchcock életrajzából ismert zsigeri ellenségesség a nők iránt segíthet a közönségnek megérteni a Hitchcock filmek jelentős részében jelen levő szado-mazochisztikus felhangot a nő–férfi kapcsolatokban (Gabbard, 1998). Ezek az életrajzi adatok azonban más olvasatok előtt is nyitva állnak. Modleski (1988) például a Hitchcock életrajz egyes részletei alapján amellett érvel, hogy a rendező valójában a nőkkel való azonosulása miatt helyezte férfi szereplőit a saját életéhez hasonló alávetett, „feminizált” szerepekbe.

A filmrendező szubjektív élményvilágában való elmerülést mint a film megértésének kulcsát jelen válogatásban Argentieri Truffaut-tanulmánya képviseli. Két, a késő 70-es évekből származó Truffaut-film elemzésében alkalmaz pszichoanalitikus megközelítést: a *L'homme qui aimait les femmes* (A férfi, aki szerette a nőket, 1977) és a *La chambre verte* (A zöld szoba, 1978) esetében. Argentieri úgy tekinti ezekre a mű-

vekre, mint amelyek Truffaut számára reparatív (jóvátételi) funkciót töltenek be. Ezekben a filmekben, állítása szerint, Truffaut saját gyermekkori traumáját tárja fel a közönség és önmaga számára; azt a traumát, hogy nem birtokolt egy szimbolikus teret édesanyja belső világában, ami megakadályozta abban, hogy egy stabil nőképet alkosson meg önmagán belül. Ebben az olvasatban tehát ezek a filmek (kivetítő)vásznak, amelyeken a rendező traumatikus gyermekkori élményeit és konfliktusait kísérli meg átdolgozni és megoldani.

A film mint egy univerzális fejlődési pillanat vagy krízis megjelenítője

A film atmoszférája vagy narratívuma gyakran tapint rá általános fejlődési krízisekre, melyeket a közönség tagjai így közvetetten élhetnek át. Például, Cocteau 1946-os mesterművének, a *Beauty and the Beast*-nek (A szépség és a szörnyeteg) egy lehetséges olvasata szerint a történet egy serdülő lánynak a férfi genitalitással való sikeres találkozásáról szól. Ridley Scott 1979-es sci-fijében, az *Alien*ben (Nyolcadik utas a halál) egy Melanie Klein-féle paranoid-skizoid világ teremődik meg, amelyben egy üldözött tárgy (az idegen) introjektálódik, retrojektálódik, majd az úrhajóban elszabadulva paranoid szorongások kitüntetett forrásává válik (Gabbard és Gabbard, 1999). A horror és sci-fi műfaj vonzerejének egy része abból fakad, hogy kapcsolódik a közönségnek a korai fejlődési krízisekből fakadó infantilis szorongások feletti uralmi igényéhez. Úgy élhetik újra a korai szorongásokat megjelenítő ijesztő pillanatokat, hogy közben biztonságos távolságot tartanak tőlük, és tudják, hogy túlélik őket.

Jelen kötetben ezt a megközelítést a filmtudós Slavoj Žižek neve fémjelzi, aki a *Titanic* és a *Deep Impact* című filmet vizsgálja az ödipális komplexus felől. Szerinte Mimi Leder *Deep Impact*-je például egy „megoldatlan ős-incest apa–lány kapcsolat” drámája (165.). A film nagy részben arról szól, hogy egy televízió riporternő miként gerjed haragra az apja iránt amiért az elvált az anyjától, és feleségül vett egy lánya korabeli nőt. Ebből a szemszögből, a Földet veszélyeztető üstökös – Žižek szerint – a lánynak a libidinális katasztrófára válaszként adott dühéhez kapcsolható, más szóval ahhoz, hogy apja egy másik nőt választott helyette, aki ráadásul nagyjából ugyanannyi idős, mint ő.

A freudi álommunka alkalmazása a filmelemzésben

Bizonyos filmek ellenállnak a hagyományos elemzésnek és megértésnek egészen addig, amíg nem úgy tekintünk rájuk, mint a sűrítésnek, eltol(ód)ásnak és a freudi álommunka más mechanizmusainak alávetett álmokra. A pszichoanalitikus filmkritika jelentős része a film és az „álomszintér” (dream screen) közti kapcsolat határán született, többek között Kawin (1978), Kinder (1980) és Everwein (1984) munkáiban. Az avantgarde rendező, Maya Deren filmjei *kizárólag* álmokként értelmezhetőek. Ezzel egybehangzóan Penley (1989) mutatott rá arra, hogy más avantgárd rendezők munkái is az álomelméletre támaszkodó pszichoanalitikus olvasatot hívnak.

Robert Altman jegyezte meg egyszer, hogy 1977-es *Three Women* című filmjének alapötlete egy álomban jelent meg neki (Gabbard és Gabbard, 1999). Valójában, ha valaki a racionális gondolkodást és a koherens narratív stílust magában foglaló „másodlagosfolyamat-gondolkodás” felől közelít Altman filmjéhez, egészen biztos, hogy frusztrációt él át. A film ugyanis akkor válik értelmezhetővé, ha az álommunkára jellemző, Freud (1900), Sharpe (1937) és mások által leírt sűrítés, áthelyezés, szimbolizáció, dramatizáció és mozgó katexis szintje felől tekintünk rá.

A nézőszerep (spectatorship) elemzése

A Lacan és Derrida nézőpontját képviselő szerzők a filmek „mélystruktúráját” valamint a jelentésalkotás folyamatát helyezik elemzésük középpontjába. Ennek fényében nagy hangsúlyt helyeznek a „néző” (spectator) vagy a közönség egyes tagjainak nézőpontjára. Lacan legjelentősebb tanítványa a filmelmélet területén Metz (1982), akinek munkája az egyetemi filmelmélet kurzusok törzsanyagának része. A filmkritika lacani megközelítése arra koncentrál, hogy a kamera nézőpontja miként teremti meg a filmnarratívum eseményeit bemutató „tekintetet”. A nézőszerep legnagyobb hatású elméletei évek óta a feminista szemiotikus, Laura Mulvey „*Visual pleasure and narrative cinema*” (1975) című munkájára³ támaszkodnak, amely a „hiány” fogalmát a

³ Magyarul lásd: Mulvey, Laura, A vizuális élvezet és az elbeszélő film, *Metropolis*, 2000/4: *Feminizmus és filmelmélet*, (ford. Juhász Vera), 12–23. (a szerk.)

lacani diskurzusból kiemelve a női test filmbeli fetiszizálódását mutatja be, melynek oka, hogy a női kasztráltság megjelenítése a férfi nézőkben szorongást kelt. Habár jóformán a tanulmány minden mondata viták kereszttüzeiben áll, a pszichoanalitikus filmkritika területén számos jelentős munka kiindulópontját jelentette. Mulvey maga is újragondolta elméletét (1989), csakhogy mint DeLauretis (1984), Hansen (1986), Studlar (1988), Williams (1989) és Clover (1992). A lacani filmelemzést számos bíráló érte abban a tekintetben, hogy módszere absztrakt teoretikus szabályaival túlságosan elméletvezérelt (top-heavy), és sokkal inkább koncentrált azokra a folyamatokra, amelyekben keresztül a filmbeli jelentés generálódik, mint egy adott film specifikus tartalmára. Számos pszichoanalitikus filmteoretikus találta a lacani megközelítést túlzottan behatároltnak a kasztrációhoz, a fetiszizációhoz és a férfi-néző perspektívájához való ragaszkodása miatt. Mindazonáltal Lacan továbbra is olyan jelentős filmelmélet alkotókat inspirál, mint Slavoj Žižek (1992) és Joan Copjec (1995).

A nézőszerep szemiotikai elméletei a film és közönsége közti interakció előtérbe helyezésének köszönhetően kitüntetettebb fogadtatásban részesültek. A legutóbbi pszichoanalitikus filmkritikák nagy része abból indul ki, hogy a néző specifikus előfeltevései interakcióba kerülnek a film vizuális aspektusaival és narratívumával, ami rávilágít bizonyos pszichoanalitikus jelentésekre. A kötetben szereplő saját tanulmányomat a *The Crying Game* (Síró játék) című filmről szintén ez a megközelítés jellemzi, néhány univerzális fejlődési téma felhasználása mellett.

Pszichoanalitikus fogalmak felhasználása a rendező által

Egy másik módszertani megközelítést eredményez annak vizsgálata, hogy a rendező vagy a forgatókönyvíró hogyan használ fel (gyakran tudatlanul) bizonyos pszichoanalitikus konstruktumokat (például hasítás, elfojtás, áttolás, sűrítés) egy adott hatás elérése érdekében. A szabad asszociációt vagy az elsődleges folyamatot felhasználó mozi technika a néző számára pszichológiailag hitelesebb specifikus vizuális montázs létrehozását teszi lehetővé. A tartalom is sokszor alátámasztja az analitikus elméleteket. Az a pszichoanalitikus megfigyelés, mely szerint az emlékek elkerülhetetlenül átszűrődnek az egyéni szubjektivitáson, például Kurosawa *Rashomon*-jának (A vihar kapujában, 1950) is egyik

központi eleme. Raoul Walsh westernfilmjében, a *Pursued*-ben a pszichoanalízisen nyugvó flashback narrációt alkalmazott már 1947-ben.

Az amerikai mozi világát valójában megdöbbentő mértékben hatották át a pszichoanalitikus eszmék. Még egy olyan népszerű „popcorn” filmben is, mint Jan de Bont 1996-os *Twister*-je, középponti szerephez jutnak a pszichoanalitikus eszmék a narratív cselekményszál szervezésében. Helen Hunt, a *Twister* főszereplője egy tudóst játszik, aki tudatalan erőik által hajtott szenvedéllyel üldözi a tornádókat. Egy flashbackben már a film elején a közönség tudomására jut, hogy a Helen Hunt által megformált karakter gyermekként egy tornádóban veszítette el édesapját. Ennél fogva a hajtóerő megmagyarázható a passzívan elszenvedett trauma feletti aktív uralomvágy ismert pszichoanalitikus jelenségével. A tornádók rejtélyének megoldására tett erőfeszítései közben túljut a gyermekkori traumán, és feldolgozza az apa elvesztése miatti szomorúságot is.

A történet egyik szereplőjének elemzése

Az a megközelítés, amely egy szereplő motivációinak feltárásában alkalmazza a pszichoanalitikus értelmezést, az elmúlt években meglehetősen népszerűtlen lett a pszichoanalitikus filmkritikusok körében. A szereplő motivációi helyett nagyobb hangsúly esik mostanában funkciójára vagy a rendező mindent átható céljára. Néhányan emellett érvelnek, hogy mivel a filmbeli szereplők nem valóságosak, az elemzés kezdettől fogva félrevezető és kudarcra van ítélve. Mindazonáltal Freud lenyűgöző eredményességgel alkalmazta ezt a megközelítést Ibsen drámájában, a *Rosmersholm*-ban Rebecca karakterének vizsgálatakor (1916). Ugyanakkor nem adott magyarázatot arra, hogy miként volt képes Ibsen egy olyan karaktert létrehozni, amely a pszichoanalízis számára ennyire tökéletes rejtélyekkel rendelkezett. Természetesen Ibsen a humán patológia aprólékos megfigyelője volt, Freud pedig az irodalmi szövegek érzékeny olvasója. Azonban bárkinek, aki ma filmről ír, meg kell tudnia magyarázni, hogyan képes egy rendező olyan karaktert létrehozni, aki olyan, mintha egy esettanulmányból lépett volna elő.

Jelen tanulmánykötetben Jacob Arlow elemzése Izak Borgról, Bergman *Wild Strawberries*-ének (A nap vége) hősről, sok közös vonást tartalmaz Freudnak a *Rosmersholm* Rebeccájáról írt esszéjével. Borg ál-

mait olyan jelentésekkel ruházza fel, mintha azok egy páciens álmai volnának, emellett tudattalanjának mélységeibe merülve az idővel és az öregedéssel kapcsolatos univerzális pszichológiai tartalmakat hoz felszínre.

Záró megjegyzések

A fent bemutatott különböző módszerek bizonyos mértékig nyilvánvalóan átfedésbe kerülnek sok filmelemzésben. Néhány pszichoanalitikus filmkritikus szándékosan vegyíti a módszereket bizonyos szövegek átfogóbb olvasata érdekében. Adrienne Harris tanulmánya Quentin Tarantino filmjéről, a *Reservoir Dogs*ról (Kutyaszorítóban, 1991) találékonyan ötvöz olyan különböző megközelítéseket, melyek a filmet az amerikai tudatban Vietnám okozta, megélt fájdalom nélküli, elhúzódó trauma kifejeződéseként értelmezik. Harris a következőképpen jellemzi módszerét: „Egy olyan kevert modellt alkalmazok, amely támaszkodik a születőben levő feminista kritikára (Penley, 1989), a recepcióelméletre, amely egy a jelentés kialakulását és kezelését magyarázó, pszichoanalitikusan vezérelt elmélet (Žižek, 1994), illetve egy olyan pszichoanalitikus olvasatra, amely a filmet a lényegi, gyakran tudattalan kulturális feszültségek és ellentétek kifejeződésének tekinti” (75–76.).

A pszichoanalitikus módszerek kiválasztását jelen kötetben az a cél vezette, hogy a filmelemzésben inherensen alkalmazott pszichoanalitikus megközelítések sokszínűségét bemutassuk. Ezeknek a megközelítéseknek az igazi mércéje az, hogy az olvasó milyen mértékben képes a filmet új megvilágításban szemlélni, amely gyakran kíván változatos perspektívájú vizsgálódást. A pszichoanalitikus gondolkodás művészi alkotásokra való alkalmazása során, kiemelkedő hozzájárulásában jegyzi meg Kaplan: „Egy pszichoanalitikus reflexió bármilyen jelenség esetében annyiban átmetsző (incisive), hogy több dimenziót alkalmaz. Ezért van, hogy [...] Ahab anyjához intézett kérése Moby Dick formájában mint analógia alatta marad minden pszichoanalitikus állításnak” (1988, 283.).

A többszörös determináció alapvető pszichoanalitikus felismerését változatos moziszövegekre alkalmazták. Ennek a multidimenzionális megközelítésnek kiemelkedő példái Cavell (1981), Wood (1986), Ray (1985), valamint Gabbard és Gabbard (1999). Az elméleti szempontok

sokfélesége ezekben a különféle megközelítésekben olyan pszichoanalitikus filmkritikát eredményez, amely egy adott filmet – az átlagos néző számára első pillantásra nem láthatóan – többretegű jelentés mentén helyez el.

Összefoglalva, a közönség nem csupán azért néz filmeket, hogy szórakozzon. Azért állnak sorba a helyi multiplexekben, hogy rég elfelejtett, bár még mindig erőteljes, univerzális fejlődési tapasztalatokból származó szorongásaikkal szembenézzenek. Olyan problémákra keresnek megoldást a kultúrában, amelyek ellenállnak az egyszerű válasznak vagy a gyors magyarázatoknak. Az elsőtétített színház képernyője konténerszerepet tölt be, melyre legszemélyesebb és gyakran tudattalan rettegéseik és vágyaik vetítődhetnek ki. Ahogy minden művészeti forma esetében, amikor filmet elemzünk, magunkat tanulmányozzuk.

Papp Orsolya fordítása

IRODALOM

- CAVELL, S. (1981): *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
- CLOVER, C. (1992): *Men, Women and Chainsaws*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press
- COLTRERA, J. T. (1981): *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press.
- COPJEC, J. (1995): *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*. Cambridge, MA: MIT Press.
- DELAURETIS, T. (1984): *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.
- EHRENBURG, I. (1931): *Die Traumfabriki Chronik des Films*. Berlin: Malik.
- EVERWEIN, R. E. (1984): *Film and the Dream Screen*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press
- FEINSTEIN, H. (1996): Killer instincts: director Claude Chabrol finds madness in his method. *Village Voice*, 1996 December 24, 86.
- FREUD, S. (1900): *The Interpretation of Dreams*. S. E. 4–5. magyarul: Freud, S. (több kiadás) *Álomfejtés*, ford. Hollós István, Helikon.
- FREUD, S. (1939): *Moses and Monotheism: Three Essays*. S. E. 23. köt.
- GABBARD, G. O. (1998): *Vértigo*: Female objectification, male desire, and object loss. *Psychoanal. Inq.*, 18:160–167.
- GABBARD, K.–GABBARD, G. O. (1999): *Psychiatry and the Cinema: 2nd Edition*. Washington, DC: American Psychiatric Press.

- HANSEN, M.** (1986): Pleasure, ambivalence, identification: Valentino and female spectatorship. *Cinema Journal*, 25:6–32.
- KAPLAN, D. M.** (1988): The psychoanalysis of art: some ends, some means. *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 36:259–93.
- KAWIN, B.** (1978): *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- KINDER, M.** (1980): The adaptation of cinematic dreams. *Dreamworks*, 1: 51–68.
- LEVI-STRAUSS, C.** (1975): *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology: I*. Trans. J. and D. Weightman. New York: Harper & Row.
- METZ, C.** (1982): *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. C. Britton et al. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press. Magyarul lásd: Metz, C. (1981) A képzeletbeli jelentő. Ford. Józsa Péter, *Filmtudományi Szemle*, 2., 5–103.
- MODLESKI, T.** (1988): *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Methuen.
- MULVEY, L.** (1975): Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16:3, 6–18. Magyarul lásd: Mulvey, Laura, A vizuális élvezet és az elbeszélő film, *Metropolis*, 2000/4: *Feminizmus és filmelmélet*, ford. Juhász Vera, 12–23.
- MULVEY, L.** (1989): *Visual and Other Pleasures*. Bloomington, IN: Indiana Univ. Press.
- MÜNSTERBERG, H.** (1916): *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover, 1970.
- PENLEY, C.** (1989): *Feminism and Film Theory*. New York: Routledge.
- RAY, R. B.** (1985): *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- SCHNEIDER, I.** (1985): The psychiatrist in the movies: the first 50 years. In *the Psychoanalytic Study of Literature*, ed. J. Reppen & M. Charney. Hillsdale, NJ: Analytic Press, 53–67.
- SHARPE, E.** (1937): *Dream Analysis*. New York: Brunner/Mazel.
- SKLAREW, B.** (1999): Freud and film: encounters in the *weltgeist*. *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 47: 1239–1247.
- STUDLAR, G.** (1988): *In the Realm of Pleasure: Von Steernberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*. Urbana, IL: Univ. of Illinois Press.
- WILLIAMS, L.** (1989): *Hard Core: Power, Pleasure, and the Frebzy of the Visible*. Berkeley, CA: Univ. of California Press.
- WOLFENSTEIN, M.–LEITES, N.** (1950): *Movies: A Psychological Study*. Glencoe, IL: Free Press.
- WOOD, R.** (1986): *Hollywood Film from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia Univ. Press.
- ŽIŽEK, S.** (szerk.) (1992): *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. New York: Verso.
- ŽIŽEK, S.** (1994): *The Metastases of Enjoyment*. London: Verso.