

KETTÓS TÜKÖRBEN

*Beszámoló a Harmadik Európai
Pszichoanalitikus Filmfesztiválról*

Fecskó Edina–Papp Orsolya

A pszichoanalízis és filmművészet különleges találkozására került sor a Harmadik Európai Pszichoanalitikus Filmfesztivál (EPFF3) keretében 2005 november 3–6 között Londonban. A 2001 óta harmadik alkalommal megrendezett eseménynek az ad kiemelkedő jelentőséget, hogy legitimálja és szervezett keretek közé helyezi a film mint művészeti ág pszichoanalitikus megközelítését. A két terület párbeszédbe állítása szinte magától adódik, összekapcsolja őket a hermeneutikai szemléletmód, a lét szimbólumokba és narratívumokba rendezhető megragadása. A pszichoanalitikus filmelemzés Gabbard (2001) felosztásában a következő módszertani hagyományokkal rendelkező területekre bontható: a film mint egy adott társadalom kollektív fantáziáinak és a filmkészítő, illetve a nézők szubjektivitásának projekciós felülete; a szereplőkön keresztül univerzális, valamint specifikus személyiségfejlődési konfliktusok megjelenítője; és végül a pszichoanalitikus fogalmak ábrázolásának terepe. A hangsúly az ideji fesztiválon a fiktív szereplők pszichodinamikájának elemzése felé tolódott el – elsősorban a klasszikus freudi terminológia felhasználásával. (Ez a dominancia érdekes ellentétben állt a konferencián személyesen is előadó Gabbard azon állásfoglalásával, mely szerint a filmbeli karakterek analízise mára a pszichoanalitikus megközelítés elavult módjává vált.) A konferencia színvonalát és élménybeli gazdagságát a kiváló filmválasztás és a közönség friss, „analitikusan képzett” látásmódjának az előadások szövetébe történő beemelése biztosította. Egy olyan – magyar fülnek káprázatosan idegen – diszkurzív háló jött létre, melyben az előadás csupán a beszélgetés kiindulópontját képezte a rászövedő kommentárok, reflexiók és alternatív értelmezési irányok rengetegében. A film–előadó–közönség háromdimenziós fesztiváltere így lehetőséget nyújtott kreatív találkozások létrejöttére és eredeti élmények megszületésére. Szubjektív beszámolóink első részében e három csoport közötti interakciók és kölcsönhatások elemzésével foglalkozunk két szekció példáján

keresztül, míg a második részben öt filmalkotás pszichoanalitikus interpretációját mutatjuk be a narcizmus szempontját kiemelve.

Dokumentum és fikció találkozása a 3D fesztiváltérben

„Hiten alapul, ha azt állítjuk, hogy gondolatainknak bármiféle köze van a valósághoz.”
(G. K. Chesterton)

Filmemlék: szubjektív történelem

Az originalitás egyik kiemelkedő színterét jelentette a „Múlt a filmen: dialógus a történelem és a pszichoanalízis között?” című szekció.¹ A bemutatott *Mother Dao, the Turtlelike* [Dao őszanya, a teknős-istennő] (Vincent Monnikendam, 1995)² című dokumentumfilm játékfilmes megközelítése – a műfaj és az alkalmazott szemléletmód ellentmondó jellege – izgalmas kihívást jelentett a résztvevők számára. A filmalkotás fő érdekessége, hogy az Indonézia gyarmatosítását rögzítő 1912–1933 közötti felvételek egybeszerkesztésével készült 1995-ben. A múltbeli dokumentum (archív nyersanyag) és a jelenbeli fikció (kortárs szelekció és konstrukció) kettőssége a film lényegi attribútuma. Az etnográfiai filmképek felhívó jellegűek a klasszikus freudi megközelítés számára, az etnológiai adatok értelmezésekor a pszichoanalitikus kategóriák alkalmazására. Freud szerint a „primitív” népek lelkülete hasonlóságot mutat a gyermeki pszichével, mindkettő lényegi meghatározója az Ödipusz-komplexus. Szerinte mind az egyén, mind a kultúra értelmezésénél kiemelkedő szerepet kell tulajdonítani az anyához fűződő szexuális vágyaknak és az apával szembeni agresszív késztetéseknek. A totemizmus lényegét tekintve intézményesített ödipális kapcsolat, melyben a vérfertőzés és apagyilkosság ödipális tilalmai megfeleltethetők a ritualizált védekező mechanizmusokként működő tabuknak. (Freud, 1913/1995 és Róheim, 1984). Jelen szekcióban azonban nem ez a „hagyományos” elemzési szempont dominált, sőt az Erősz és Thanatosz kulturális szintű küzdelmei, illetve a kulturális felettes én

¹ A szekció résztvevői: David Bell (elnök) – kiképző szupervizor analitikus; Laura Mulvey – a film- és a médiatudományok professzora; Daniel Pick – a történelemtudomány professzora.

² A film 260 000 méter hosszúságú 35 mm-es, az Indonézia gyarmatosítását rögzítő, holland archív felvétel megszerkesztésével készült 1989–1995 között. Az indonéz óslakosság teremtéstörténetét megidéző filmcím arra a mítoszra utal, mely szerint Mother Dao istennő saját testének szennyét összegyűjtve megformázta a földgolyót, majd önmagától terhes lett, és megszülte az első emberpárt. A film a legenda bemutatásával indul, s ezután következik a felújított egykori felvételek sorozata kommentár nélkül, ősi és modern jávai zene kíséretével. A *Mother Dao* 1995-ben elnyerte a legjobb holland film díját, valamint 48 nemzetközi fesztiválszereplésen vett részt, és további tizennyolc nemzetközi díjat kapott.

fogalma sem kerültek szóba (Freud, 1993). Ehelyett az előadók inkább a konstruktív folyamatokat elemző emlékezeti (Bartlett 1932/1985 és Rumelhart, 1980) és a különböző nézőpontokat és tekinteteket hangsúlyozó műbefogadási elméletek felől közelítettek (Metz, 1975; Mulvey, 1975 és Žižek, 1994).

A jelentésalkotás folyamatának vizsgálatakor Mulvey előadásában nagy hangsúlyt fektetett arra a tényre, hogy jelen filmben a kamera nézőpontja a gyarmatosítók nézőpontját követi, így az események bemutatásakor az ő tekintetük érvényesül. Gyarmatosítók és gyarmatosítottak dichotómiája több helyen is tetten érhető. Például a hollandokat mindig ruhában ábrázolják, míg a bennszülötteket meztelenül; a hódítók kamerához való viszonya mesterkélt, míg a meghódítottaké ártatlan, természetes. Még ha hiányzik is az explicit kommentár, pusztán a szelekció és a konstrukció révén is a történések holland olvasata válik a meghatározóvá, így valódi antropológiai film (Ruby, 1996) helyett egy erősen etnocentrikus filmet látunk. Az indonéz őslakosság életmódja nem saját normái szerint értelmeződik, hanem a holland társadalmi-kulturális rendszer elvárásai alapján. Érdekes ellentmondás ugyanakkor, hogy a kortárs nézők, többek között a konferencia résztvevői, az elvárásokkal ellentétben mégsem a kamera – és így áttételesen a gyarmatosítók – nézőpontjával azonosultak, hanem az indonéz őslakossággal. Kommentárjában több hozzászóló is kiemelte a film szoptatásjelenetét, amikor az előzőleg anyamellet szopó csecsemő elfordul saját anyja testétől, és helyette cigarettát kezd el szívni. A közönség a gyarmatosítás transzformáló mechanizmusainak megjelenítéseként értelmezte a bemutatott helyzetet: az őslakosság saját természetes szükségleteinek kielégítése helyett a hódítók által terjesztett mesterséges szokások átvételét preferálja, és saját önazonosságát feladva szakad el kultúrájától. Az egykori propagandafilm a gyarmatosítás fejlesztő hatásáról így pontosan az eredeti alkotói szándékkal ellenkező üzenetet közvetít, konstruktív folyamatok helyett a destruktív folyamatokat hangsúlyozza.³ Felmerül a kérdés, hogyha a vetítésre nem egy fesztivál keretében kerül sor, és nem egy társadalomtudományilag feltehetőleg képzett, a gyarmatosítást elutasító attitűddel rendelkező befogadórétegről van szó, akkor miként alakul a befogadás folyamata. Érdekesnek találtam, hogy habár a kommentárok jelentős része a gyarmatosító – gyarmatosított helyzet elemzésére vonatkozott, a beszélgetés megmaradt a konkrét holland – indonéz helyzet értelmezésénél, és nem érintett absztraktabb szinteket. Egyetlen önreflexív kommentár sem akadt, ami nem a hollandokra, hanem más gyarmatosító népekre vonatkozott volna, noha Londonban megrendezett európai konferencia révén volt esély a közönség közvetlenebb érintettségére is.

³ Jelen film esetében hasonló transzformációnak lehetünk tanúi, mint Leni Riefenstahl híres – hírhedtté vált filmje, *Az akarat diadala* esetében. Míg a kortárs (1935) befogadóközeg a filmet az alkotói szándéknak megfelelően a náciizmus dicsőítéseként és propagálásaként értelmezte, addig az utókor ugyanezt az alkotást már az erőszak megnyilvánulásaként és elrettentésként éli meg.

A nézők személyes átélésének iránya azért is kiemelten fontos, hiszen pontosan ez a szekció vizsgálta a film szerepét és felelősségét a történelmi emlékezet működtetésében. Ezzel kapcsolatban Mulvey idézte Bazin elgondolását a mumifikált időről: „a fénykép [és a film]... az időt balzsamozza be és menti meg az elmúlástól” (Bazin, 1999 21. o.). Bazin elmélete más szempontból is kapcsolható az előadás témájához. A filmteoretikusok közül ő kiemelten is foglalkozik a valóság kérdéskörével, és elkülöníti a valóságot illetve a képet középpontba állító rendezők csoportját, a realizmust illetve az esztéticizmust preferáló alkotókat (lásd dokumentarizmus szemben a fikcionalizmussal). Realizmuson a filmben ábrázolt valóság mennyiségét, esztétizmuson pedig a filmben létrejövő valóságillúziót érti (Bazin, 1999). Ez – az ábrázolt valóság és valóságillúzió aránya illetve egymásra hatása – a *Mother Dao* értelmezésének is egyik meghatározó szempontját jelentette. A valóság filmes feldolgozásával foglalkozó másik, az előadásban is említett szerző Kracauer. *A fizikai valóság feltárása* című munkájában (Kracauer, 1964) a rögzítő és a feltáró funkción keresztül írja le a fizikai lét filmes megragadásának lehetőségét. Kracauer külön is hangsúlyozza, hogy a film az egyetlen, amely képes az „életfolyam” megjelenítésére a materiális folyamatosság és az érzelmi-gondolati folyamatosság ábrázolásával – ezáltal a film képes az emlékezet kiterjesztésére. A celluloidszalagon rögzített események válnak a történelmi emlékezet alapjává, és így a dokumentum – fikció kontinuum mentén lehetséges történelmek sora képződhet. A kamera (filmalkotó) nézőpontja által konstruált események a sémás feldolgozásnak megfelelően újraalkotják a személyes és a történelmi emlékezetet. Az pedig, hogy a filmtudományi szakemberek nemcsak egyszerűen beemelik a pszichológiai elméleteket a filmek értelmezésébe, hanem interpretációjuk vezérfonalául választják azt, jól megragadhatóvá teszi a konferenciát mélyen jellemző többszempontúságot: nem egyszerűen a szakterületek találkozásáról van szó, hanem sokkal inkább az interdiszciplinaritás belsővé tételéről.

Filmélet: inter- és intraperszonális realitás

A háromdimenziós fesztiváltér inspiráló erejének másik kiemelkedő színterét jelentette Matteo Garrone *Primo Amore* [Első szerelem]⁴ című filmjének vetítése és elemzése.⁵ A filmalkotás, a szakmai előadás és a nézői kommentár egymásra hatása szintén a dokumentum – fikció határvonal többszintű értel-

⁴ Angol cím: *First Love*. Matteo Garrone 2004-ben készült, egy perverz fogyókúrához kapcsolódó párkapcsolati eseményeket bemutató filmdrámája.

⁵ A szekció résztvevői: Paola Golinelli (elnök) – olasz pszichoanalitikus; Matteo Garrone – Rómában élő filmrendező, aki kezdetben dokumentumfilmkészítőként, majd 1996-tól játékfilmrendezőként dolgozik; Maria Vittoria Costantini – pszichiáter és pszichoanalitikus, a pádovai egyetem pszichológiai intézetének professzora.

mezését, illetve elmosódását eredményezte (dokumentum vagy fikció-e a film, illetve dokumentum vagy fikció-e a pszichoanalitikus értelmezés). A szadomazochisztikus párkapcsolati működést bemutató film egy megtörtént esetet dolgoz fel. Vittorio, a férfi meghatározó téveszméje, hogy barátnője, Sonia testét tökéletes női testté formálja át, mint ahogy aranyművesi munkája során az amorf alapanyagot tökéletes formává alakítja. A nő elfogadja a folyamatos éheztetést, és együttműködik partnerével abban a reményben, hogy a férfi vágyának önfeláldozó teljesítése révén elnyeri szerelmét. A fogyókúra azonban elveszti kezdeti értékes jellegét, s a pár megszállottsága révén fokozatosan patológikus játsszává alakul át.

A dokumentum és fikció, a film konkrét, tényfeltáró jellege és az absztrakt, mélylélektani elemzés alapvetően eltérő szemléletmódja tetten érhető a cselekmény interperszonális illetve intrapszichés aspektusának kettős megragadásában. A rendező elmondása alapján a film szüzséje és fabulája egyértelműen a párkapcsolati történések folyamatának bemutatása és kiemelten Vittorio alakja köré szerveződik, míg a pszichoanalitikus elemzők hajlamosak voltak elsősorban Sonia intrapszichikus történéseiként megközelíteni az eseményeket. A filmkészítői álláspont Vittorio – a tökéletesség idealista megközelítésének álruhájába bújtatott – szadisztikus késztetéseit, dominanciára törekvését és alapvető materialista beállítottságát hangsúlyozza. A férfi monomániásan keresi a számára megfelelő testet, míg barátnője lelke egyáltalán nem érdekli. Soniával való első találkozásának kulcsmondata a következő: „I don't like you. I like somebody thinner.” [Nem szeretlek téged. A soványabbakat szeretem.]. Ugyanez a mondat a pszichoanalitikusok megközelítésében is kulcsfontosságú, azonban értelmezésükben már nem két reális személy között, hanem Sonia intrapszichés dinamikájába helyezve hangzik el: a patológikus rész üzenete az egészségesnek. Míg az interperszonális realitás szintjén Vittorio szadisztikus vágyának megvalósulása zajlik, addig az intrapszichés realitás szintjén Sonia anorexiás késztetése bontakozik ki, s Vittorio pusztán saját anorexiás hajlamának projekciója. Jelen alkotás filmtudományi és pszichoanalitikus megközelítése két egymástól eltérő elemzési alternatívát kínál, mely felveti annak a kérdését, hogy vajon a konkrét történéseket hangsúlyozó filmes megközelítés, vagy inkább a projektív folyamatokat előtérbe helyező mélylélektani megközelítés kínál-e érvényesebb magyarázatot. Véleményem szerint mindkét magyarázat érvényes választ ad az általa felvetett kérdésre, s a lényeges különbség nem is a válaszokban, hanem sokkal inkább magában a kérdésfeltevésben keresendő. Úgy tűnik, hogy a film (minimálisan) kettős természetű, s a vonatkozó kérdések irányától függően képes különböző oldalait mutatni az elemzőnek.

Az aktuális filmalkotás tekintetében a dokumentum vagy fikció kérdéskörét tovább bonyolítja, hogy a forgatókönyv alapját megtörtént események képezik. A rendező elmondása szerint egy Észak-Olaszországban megtörtént valódi esetet dolgoz fel, amelyben az életbeli Vittorio hasonló módon bánt barátnő-

jével, mint filmes alteregója. Leszámítva természetesen a film fikció szülte befejezését (Sonia megöli Vittorioét), mert a film forgatásakor kettejük sadomasochisztikus kapcsolata még folyamatban volt. Sőt a film vissza is hatott a tényleges Vittorioóra. Miután megnézte a kész filmalkotást, saját magát szörnyként definiálta, és terápiás segítséget keresett. Mozgóképes terminológiát kölcsönözve ez valódi happy end-et jelenthetne, hiszen Vittorio belátta patológus működését és szeretett volna megváltozni, azonban sajnos ezen a ponton még nem ért véget a történet. Egy évvel később – a film befejezésével pontosan ellentétesen – az igazi Vittorio megölte barátját. Ez pedig már kevésbé happy end, sokkal inkább tragikus végkifejlet, amely felveti a filmalkotás felelősségét és egy – ezúttal már nem a filmre, hanem a valós életbeli történésekre vonatkozó – pszichoanalitikus jellegű kérdés megfogalmazását. Vajon a film befejezése – Vittorio erőszakos halála és Sonia megmenekülése – milyen pszichodinamikai folyamatokat indított el az életbeli Vittorioóban, s mennyiben terelte esetleg a történéseket a tragikus gyilkosság felé?

Utolsó megjegyzésként ezen a ponton a fesztiváltér harmadik dimenziójának, a közönségnek az álláspontját szeretném ismertetni. A pszichoanalitikus megközelítés jegyében egyes hozzászólók az előadóval ellentétben kevésbé az anorexia nervosa pszichodinamikai megjelenítését látták a filmben, mint inkább az anya elvesztése miatti gyászfolyamat tükröződését.⁶ Szerintük a film nem a szerelmi kapcsolat, hanem az anya-gyerek kötődés feldolgozása (a *Primo Amore* cím is erre az első, anyai szeretetre utal), s központi témája Sonia kapcsolatkeresése halott anyjával, és ebből fakadó halálvágya.

Rövid beszámoló célja a fesztivál során kibontakozó azon szubjektív élményem megfogalmazása volt, mely szerint a dokumentum és fikció klasszikus fogalmai a pszichoanalízis és filmművészet határterületén speciális többletjelentéssel gazdagodnak, és sajátosan újraértelmezik egymást. Az alapvető dilemmát természetesen az jelenti, hogy mennyiben kezelhető egy elemzett filmalkotás dokumentumként, függetlenül annak eredeti dokumentum-, illetve játékfilmes jellegétől, és maga a pszichoanalitikus elemzés a filmalkotásról alkotott fikciós szövegek egyik alternatívájaként. Másfelől: mennyiben mutatható ki, hogy maga a filmalkotás a fikció – függetlenül annak eredeti műfaji besorolásától –, és a pszichoanalitikus interpretáció az, ami sokkal inkább felfogható biztos támpontot jelentő dokumentumként?

Az említett két fesztiválszekció esetén úgy gondolom, hogy részesei lehetünk annak az izgalmas transzformációnak, amikor dokumentum és fikció alapvető fogalmai relativizálódtak, és a valóság visszatükrözésében hol az

⁶ Sonia édesanyja meghalt a filmben.

egyik, hol a másik jelentett érvényesebb alternatívát. A *Mother Dao, the Turtlelike* eredetét tekintve dokumentumfilm, mégis fikciós sajátosságai kerültek elsődlegesen bemutatásra. Maga az elemzés pedig egy értékes dokumentumává vált a történelmi emlékezetéről szóló tudományos diskurzusnak azáltal, hogy jól alátámasztotta a konstruktív emlékezet teoretikus (fiktív) eredetű fogalmát. A *Primo Amore* besorolását tekintve fikciós film, azonban a fent jellemzett sajátos pozíciója révén nemcsak fontos dokumentumává vált az életbeli Vittorio és Sonia történetének, hanem sorsuk nagyon is valós befolyásoló eseménye lett. Ily módon a filmről alkotott pszichoanalitikus értelmezés, mint egy fikciós alternatíva, fontos dokumentuma lehetett (volna) az életbeli Vittorio pszichodinamikáját feltáró terápiás kezelésnek, és annak a valós életbeli helyzetet elemző pszichoanalízisnek, hogy a jelen film befogadása hogyan hatott Vittorio terápiás segítségkérésére és későbbi gyilkos aktusára. A fikcionális és dokumentális megközelítés egymásba fonódó köre ezzel aktuálisan bezárult, de remélhetőleg két év múlva, a negyedik európai pszichoanalitikus filmfesztiválon hasonlóan izgalmas módon újból kinyílik.

Fecskó Edina

A narcizmus képei

Különleges helyet töltött be a fesztivál programjában az a tematikus beszélgetés, amely három filmen keresztül próbálta megragadni az idő múlását az emberi élet folyamán. A *Swimming Pool*, a *Belleville-i randevú* [*Belleville Rendez-Vous*] és a *The Flight of the Eagle* [A Sas röpte] című alkotások műfaji és ábrázolásmódbeli különbözőségük miatt kínálnak izgalmas lehetőséget arra, hogy az egyik pszichológiailag legfontosabb jelenség, a személyiség kialakulása és fejlődése szempontjából vegyük őket szemügyre. Az előadások sajátos irányba terelték az ehhez kapcsolódó pszichoanalitikus kérdésfeltevést az öregezés filmbeli megjelenését állítva a középpontba.

Elemzésemben ezt a folyamatot a narcizmuson keresztül vizsgálom, amely nem csupán egy meghatározott libidófejlődési állomást jelöl, hanem természetes önszeretetünk és önértékelésünk részeként a személyiség (érzelmi) folyamatosságát is biztosíthatja (Andreas-Salome, 1921/1962). Az anyával való tökéletes egység után első tárgymegszállásunk Freud szerint önmagunkra irányul (primer narcizmus), a személyiségfejlődés folyamán azonban ettől a pozíciótól távolodva libidónk külső tárgykapcsolatokra tevődik át, és csupán az éniideálban hordozzuk tovább a gyermeki narcizmus maradványait. A patológias fejlődés mellett mindenki életében vannak olyan helyzetek, amikor libidóját (vagy annak egy részét) időlegesen visszavonja külső kapcsolatairól az én-

be: ilyen a betegség, a gyász vagy az alvás állapota. Freud koncepcióját érdekes irányba terjesztette ki Lou Andreas-Salome (1921/1962), mikor a narcizmus-sal kapcsolatban arra az egész élet folyamán fennmaradó tudattalan készítés-re hívta fel a figyelmet, mely az eredendő egység helyreállítására, absztraktabb szinten a teljesség átélésére irányul. Ebben az értelmezésben már maga az elsődleges narcizmus is az anyával való duálunió szupplementuma csakúgy, mint a későbbi tárgymegszállások, mely egyfajta tükröt tart a szerelem és a barátság dinamikája elé.

A narcizmus mentén értelmezhető témák a legtöbb filmalkotásban jelen vannak, azonban nem feltétlenül központi problémaként, és ritkábban ábrázolódnak olyan határhelyzetekben, melyek próbára teszik, és egyben gazdagítják a pszichológiai szempontú megértést. Az említett filmek mellett a konferencián Andrea Sabbadini⁷ *Beszélj hozzá!* [*Hable con ella*] és Jeff Kline⁸ *Comment j'ai tue mon père* [Hogyan öltem meg az apámat?] című alkotásról adott értelmezése a szerelem és tárgyvesztés kérdésének körüljárásával engedett bepillantást a narcisztikus működés különleges eseteibe.

Hősiesség vagy narcisztikus személyiségzavar: a korai tárgykapcsolati sérülések korrekciós lehetőségei a The Flight of the Eagle című filmben

„Én tökéletes vagyok. Te tökéletes vagy, de én a te részed vagyok.”

(Kohut, 2001, 31.)

A dokumentumfilm versus játékfilm terének egymásba játszása kellő nyomatékot ad a fesztiválon Lissa Weinstein⁹ által elemzett *The Flight of the Eagle* című alkotásnak is. A rendező, Jan Troell két filmjében is feldolgozta az Északi-sarkra tervezett, 19. század végi, tragikus kimenetelű expedíciót: az 1983-as *The Flight of the Eagle* a felfedező naplójegyzetei és fényképei alapján született regény filmes adaptációja, 15 évvel későbbi dokumentumfilmje pedig a résztvevők élményeinek saját kutatásai során (re)konstruált bemutatása. A műfaji határok izgalmas fellazítását azonos színészek bevonása is elősegíti. A fikció és valóság működése azonban csupán érintőlegesen volt jelen a konferencián elhangzott előadásban, a kérdésfeltevés elsődleges irányát a főszereplő narcisztikus személyiségzavarának – mint a cselekmény és az ábrázolt interperszonális kapcsolatok motivációs forrásának – elemzése képezte. A grandiózus szelf-szerveződés vizu-

⁷ Az EPFF rendezvények elnöke, brit pszichoanalitikus, a University College London tanszék-vezetője.

⁸ A bostoni egyetem professzora, érdeklődésének középpontjában a francia film áll.

⁹ Amerikai pszichoanalitikus.

ális megjelenítője a filmben a „mother balloon”-ként is emlegetett fekete léggömb, mely a hatalmas, erős tárggyal való korai egységet is szimbolizálja. Paradox módon a valós képességeket meghaladó, azonban a környezet kitüntetett figyelmét birtokló utazás az Északi-sark elsőként való meghódításáért, a (Föld)anyától való eltávolodás kísérleteként is értelmezhető. A szelf objektív határai a túlélésért folytatott harcban szélsőséges körülmények között válnak megtapasztalhatóvá, melynek természetes része a másoktól való függés elfogadása, és így a belső tárgyakkal való reális kapcsolat kialakítása. Amennyiben a korai tárgykapcsolatok természetének korrekciójaként közelítünk a történethez, nem marad el a megtisztító katarzis, a tragikus befejezés mégis megkérdőjelezi az archaikus vágyakból kiinduló „öngyógyítás” lehetőségét.

A szekció témájához kapcsolódva Weinstein egy olyan értelmezést is körvonalaz, mely a korosodó férfi narcisztikus problémáját állítja középpontba: „az öregedés valóságának, a testi tökéletesség elmúlásának és választásaink véglegességének” elutasítása jelenik meg a gravitáció és az idő legyőzésének kísérletében. Ennek női oldalát mutatja meg Diana Diamond¹⁰ a *Swimming Pool* című filmről adott interpretációjában.

Az öregedés erotikája a Swimming Poolban

„Azt szerettem volna, ha az öregedő test is a vágy tárgyává válik...”

(Ozon)

Diamond a középkorú nő saját testéhez való viszonyán keresztül közelít François Ozon alkotásához, melynek változása és az átalakulás elfogadása a szelf-reprezentációk újintegrálását hívja. Sarah problémájába alkotóképességének, kreativitásának elvesztése mentén nyerünk bepillantást, itt tárulnak fel a kiadójához fűződő sérelmei is, melyek a mellőzött nő hangján szólnak meg a film elején. A megoldást az utazás egyszerre konkrét és szimbolikussá váló aktusa hozza egy idilli, magányos környezetbe, mely az írónőnek a narcisztikus magány lehetőségét kínálja. Saját ritmusának, napi rutinjainak más helyszínen való újratemtése azonban a film szerint nem elegendő az életközépi krízisben megelevenedő infantilis fantáziák (szeretet–gyűlölet, veszteség–kreativitás) átdolgozására. A külső visszajelzés, a Tekintet elengedhetetlen az önértékelés helyreállításához; a film azonban nem csupán ennek jelentőségére mutat rá a szexuálisan túlfűtött, agresszív Julie kontrasztjával. Az erotikus vágyaitól elidegenedett tüskés vénlány és a morális korlátokat átlépő, tomboló fiatal között nem jöhetne létre valódi kapcsolat ellentéteik mentén. Találkozásuk akkor

¹⁰ Pszichoanalitikus, a City University of New York tanára.

történik meg, mikor Sarah felfedezi Julie-ban a sérülékenységet, önmagában pedig ezzel párhuzamosan az új élményekre való készséget, a világ erotikus hívasát. Ennek az újjászületésnek és találkozásnak egyik színtere és szimbóluma egyben az úszómedence, mely nagyon összetett jelentést hordoz a film során. Nem csupán közeg, melyet Julie természetesen felszínre törő vágyai strukturálnak, hanem Sarah újra kibomló kreativitásának is jelképe, ennek a kettőnek az összefogásaként pedig a mozivászon mint projekciós felület filmbeli ábrázolására is lehetőséget nyújt. Julie tükre így a medence vize, Sarah-é a szobája falán lógó, és őt írás közben mutató tükör, a nézőké pedig a medence köré szerveződő film kapcsán adott értelmezésük. Emellé a gondosan felépített képi világ mellé a cselekmény elsősorban a férfi-nő kapcsolat különböző életkorokban lehetséges változatait, illetve a valóság, fantázia és fikció egymásra hatásának problémáját illeszti a személyes világ felépítésében elválaszthatatlanságuk megélését. A narcizmus szempontjából nyitva hagyott kérdések arra vonatkoznak, hogy a személyiségfejlődésben vannak-e olyan kitüntetett életszakaszok, amikor a világhoz és önmagunkhoz való viszony újratemtése érdekében visszavonjuk libidónk egy részét a környezetről, és mennyiben van szükségünk ehhez a mentális átrendezéshez mások jelenlétére vagy aktív beavatkozására?

*A szerelem monológjai Pedro Almodovár Beszélj hozzá!
című alkotásában*

„Almodovár közönségével folytatott speciális »párbeszédét« elemzem, melyben filmjén keresztül annak újragondolására késztet, hogy mi az, ami még elfogadható a szerelem nevében?”

Andrea Sabbadini bevezető mondatai rávilágítanak előadása csomópontjaira: elsődlegesen a filmben ábrázolt kommunikációs helyzeteket állítja párhuzamba a pszichoanalízis terápiás terében kibontakozó élettörténeti monológok dialogikus természetével. Ezen keresztül azonban az egyik főszereplőnek, Benignónak a kómában fekvő Aliciához fűződő kapcsolatában megjelennek a szerelmi tárgy választásának, a perverziónak és a narcizmusnak az összefüggései is. A vonzástípusú szerelemben a választást az anyával való újraegyesülés tudattalan vágya vezérli (Freud, 1914/2003) – ez válik kézzel foghatóvá a néző számára Benigno nőkhöz való viszonyában. A passzív, kiszolgáltatott anya alakját teremti újra a kómában fekvő, magatehetetlen Alicia gondozásakor, mely az egyedüli útja vágyaihoz való hozzáféréseinek, mindennapjai megszokott struktúráinak élvezéséhez. A teljes azonosulás regresszív folyamatában a némafilm megnézése vezet el az Aliciával való szexuális aktus létrejöttéhez, melynek végpontját Benigno öngyilkossága jelenti – Alicia halálhírére adott reakciója-

ként és egyben a halott anyával való újraegyesülés beteljesítőjeként. A film mégis biztosít teret a Benigno által képviselt gondoskodó, tartó anyai viszony-
nak a testhez való hozzáférésben: Alicia egy halott gyermek világra hozását kö-
vetően felébred a kómából. Freudnak a szép, de megközelíthetetlen, titokza-
tos, csak önmagát szerető nő képe, mely nem a férfival való kapcsolata, hanem
gyermeke által válik képessé a teljes tárgyszeretetre (és így új kapcsolatokra)
tökéletesen ráillik Alicia filmbeli ábrázolására, megjelenítve a vonzástípusú
férfi szerelem tipikus női ellenpárját, a narcisztikus tárgyválasztást.

*Az apagyilkosság szimbolikus tere a Comment j'ai tue mon père
című filmben*

A férfi-nő kapcsolatot a feldolgozatlan gyász légkörébe helyezi Anne Fon-
taine rendező *Comment j'ai tue mon père* című alkotásában. Valódi történé-
sek, pszichotikus hallucináció vagy egy vágyteljesítő álom a kerete az apagyil-
kosságba torkolló családi drámának? A nézőnek és az elemzőnek lehetősége
van arra, hogy a felnőtt férfi jelenbeli kapcsolatainak keresztül, és halottnak hitt
apja megjelenésével a múlt darabkáiból visszafelé konstruálja meg Jean-Luc
személyiségfejlődését, az elhagyott gyermek érzésvilágát. Az apa elvesztése
halott részként él tovább a gyermekben, és nagymértékben meghatározza kiala-
kítható kapcsolatainak természetét, pályaválasztását és látens szuicid késztetéseit.
A hús-vér történetekkel megküzdni képtelen férfi kontrollálható, halott bá-
bukká változtatja környezetét résztvevőit, öregedés elleni kezelésre specializál-
dott nőgyógyásként pedig emlékoszlopot állít a veszteséget hordozó anyának.
Az elhagyás narcisztikus sebe akkor válik gyógyíthatóvá, mikor váratlan halál-
hírére rácafolva ismét találkozik apjával, és megbosszulhatja rajta érzelmi hi-
degségét, az értéktelennek ítélt és nem vágyott gyermek fájdalmát. Jeff Kline az
ödipális helyzet fantáziabeli korrekciójaként értelmezi a filmbeli apagyilkossá-
got, mely Jean-Luc további személyiségfejlődésének záloga, illetve a film
fikcionális teréből kilépve a mozi és a filmalkotás működésére vonatkoztatja a
kibontott absztrakt jelentéseket. A művészet által megformált események ugya-
nis maguk is egy élő dolog reprezentációivá válnak, holttá lesznek.

'Cycle-analysis' Sylvain Chomet Belleville-i randevú című alkotásában

A korai gyermekkorban átélt tárgyvesztés következményeit vizsgálja
Alexander Stein¹¹ is a *Belleville-i randevú* című animációs filmben elsősorban a
szereplők időhöz való viszonyán keresztül. A szimbolikus, enigmatikus ábrázó-
lásmód a műfaj sajátja, a cselekmény középpontjába állított gyermek-nagyma-

¹¹ Zongoraművész és pszichoanalitikus.

ma kapcsolat azonban teret enged a pszichoanalitikus megközelítésnek. A szülei elvesztése utáni gyász időtlenségében élő gyermek egyetlen támasza a halál fenyegetésével szemben álló, változatlanságában elpusztíthatatlan nagymama, a halott anya pótléka. A verbalitást szinte teljesen kizáró, álomszerű képekben felépülő cselekmény a fájdalom megközelíthetőségének és feldolgozásának lehetőségeit is érinti a mozgás és zenei hangok ritmusának középpontba állításával. Az elemzés érzékenysége ebben az esetben képes megragadni a történések mozgatórugóit és dinamikáját, azonban lemond a filmnek a néző számára egyik legélvezetesebb vonásáról, az ábrázolt tartalmak ironikus humoráról. Ezt a réteget leginkább egy harmadik szereplő, a kutya alakja hordozza, melyben egyszerre vannak jelen – az emberek számára így távolítható – látványos testi öregedés jellegzetességei és a jellemfejlődés fixációi (kiskutyaként átment a farkán egy villany játékvonat, melynek következményeként legfőbb törekvése az ablak mellett elmenő vonatok megugatása). Meglepő ötlet az álom szerepe a cselekményben, mely szintén egyedül a kutyaához kötődik, és a trauma állandó jelenlétét, fantáziavilágban való ismétlődését jelképezi. Az emberek ezt az ismétlést a mozgásban hajtják végre, a bicikli állandó hajtásában, melynek feloldása akkor következhet be, mikor eredeti célját, az elveszett tárgy szimbolikus keresését lehetetlenné teszi a francia maffia erőszakos cselekedete. Pusztán egy ilyen újabb tárgyvesztéshez vezető agresszív tett szakíthatta fel az elsődleges tárgyakkal való egység szimbolikus helyreállításának burkát, mely elvezetett a veszteség feldolgozásához, és egy új, együttműködésen alapuló egység eléréséhez.

Beszámolómban a pszichoanalitikus szempontok szerint közelített filmek újraelemzését kíséreltem meg szándékosan egybeépítve a konferencián elhangzott előadásokat az általam a valóság versus fikció és a narcizmus mentén kiemelt és hozzáadott interpretációs lehetőségekkel. Ezzel a befogadás olyan kettős tükrét kívántam létrehozni, melyben a művészeti alkotás és értelmezései együttesen képezik a további befogadások alapját. Az EPPF3 résztvevőjeként szerzett tapasztalataim ugyanis éppen ennek a kreatív, interaktív, alakítható találkozásnak az élménye köré szerveződnek.

Papp Orsolya

IRODALOM

- ANDREAS-SALOMÉ, L. (1921): The Dual Orientation of Narcissism. *Psychoanalytic Quarterly*, 1962/31, 1–30.
- BARTLETT, F. C. (1932/1985): *Az emlékezés*. Gondolat, Budapest.
- BAZIN, A. (1999): *Mi a film?* Osiris, Budapest.
- FREUD, S. (1914/2003): A narcizmus bevezetése. In: Erős Ferenc (szerk.): *Sigmund Freud: Válogatás az életműből*, Európa, Budapest, 362–389.

- FREUD, S.** (1912–13/1995): Totem és tabu. In: *Sigmund Freud Művei, V kötet*, Cserépfalvi, Budapest, 23–157.
- FREUD, S.** (1993): *Rossz közérzet a kultúrában*. Kossuth, Budapest.
- GABBARD, G. O.** (2001): Introduction. In: Gabbard, G.O. (eds.): *Psychoanalysis and Film*. Karnac, London and New York. Magyarul: Pszichoanalízis és film. *Thalassa*, (15) 2004, 3: 5–16.
- KOHUT, H.** (2001): *A szelf analízise: A nárcisztikus személyiségzavarok pszichoanalitikus kezelése*. Animula, Budapest.
- KRACAUER, S.** (1964): *A fizikai valóság feltárása*. Filmtudományi Intézet, Budapest.
- MULVEY, L.** (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16:3. 6–18. Magyarul: A vizuális élvezet és az elbeszélő film. *Metropolis* 2000/4, Feminizmus és filmelmélet 12–23.
- METZ, C.** (1975): Le signifiant imaginaire. In: *Communications*. 1975/23. 3–55p. Magyarul: A képzeletbeli jelentő. In: *Filmtudományi Szemle* 1981/2.
- RÓHEIM G.** (1984): *Primitív kultúrák pszichoanalitikus vizsgálata*. Gondolat, Budapest.
- RUBY, J.** (1996): Visual Anthropology. In: Levinson D., Ember M. (eds.) (1996): *Encyclopedia of Cultural Anthropology*. Henry Holt and Company, New York. Magyarul lásd: Vizuális antropológia. In: Domokos, J., Füredi Z., Komlósi O. (szerk.) (2004): *Dialéktus Fesztivál 2004*, Palantír Film Vizuális Antropológiai Alapítvány, Budapest.
- RUMELHART, D. E.** (1980): A sémák: a megismerés építőkövei. In: Kónya A. (szerk.) (1990): *Az emberi emlékezet pszichológiai elméletei*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- ŽIŽEK S.** (1994): *The Metastates of Enjoyment*. Verso, London.