

**„EZEKNEK AZ ÁRNYAKNAK EREJE VAN” –
KÜZDELEM AZ ÖNANALÍZISÉRT INGMAR BERGMAN
PERSONA CÍMŰ FILMJÉBEN¹**

Ira Konigsberg

Ingmar Bergman negyven évesen vetette magát alá analízisnek. Hat hónappal később abbahagyta. Bergman egyik barátjától úgy értesültem, hogy az analitikusa azt mondta neki, már túl sokat tud. Gyanítom, amit Bergman negyven évesen tudott, az lehetett, hogy milyen keveset tudott, és hogy milyen kevés tárulhat fel ebből számára az analízis során. Ő már elkezdte saját típusú önanalízisét – a filmekben keresztül.

Bergman számára a film a kezdetektől a valóság megértésének eszközét jelentette, szülei boldogtalan házasságától fogva, ahol a gyerekekre merev szigorúságot és büntetési rendszert erőltettek a lutheránus illemnek megfelelő szellemben, a hallgatással, az apa ridegségével, az anya rendszeres visszahúzóásával, Bergman vágyaival és fantáziáival, korai éveinek megoldatlan konfliktusaival.

Amikor kislány volt, elvitték megnézni a *Fekete szépség* című némafilmet, és ezzel egy csapásra megváltozott az élete. Karácsony táján elcserélte száz ólomkatonáját a kinematográfra, amit a bátyja kapott karácsonyi ajándékba. A kinematográf volt számára a megváltás, időről időre, nappal és éjszaka bebújt a gyerekszoba ruhásszekrényébe, meggyújtva a vetítőben a parafinlámpát, hogy bizonytalan fényel vetítsen a szobafal nagy négyszögére. Amikor forgatta a kart, az alakok mozogni kezdtek. Ez volt Bergman terápiája a következő hatvan évre, és a kart egyszer sem engedte el közben. A felnőtt férfi mint filmrendező azonos maradt a gyerekekkel, aki képeket vetített a falra.

Bergman sokszor beszélt a filmjeiről mint álmokról. A *Personáról* és a *Szenvedélyről* azt mondta: „Van egy jelenet, ha azt a jelenetet az ember

¹ A fordítás forrása: Ira Konigsberg: „These Shadows Possess a Power”: The Struggle for Self-Analysis in Ingmar Bergman’s *Persona*. In: *Literature and Psychology: Proceedings of the Seventh International Conference on Literature and Psychology* (Urbino, July 6-9, 1990). Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisbon, 1991, 163-167. o.

megálmodja, és amíg leírja, az érzelem, amit előhív, elő is jön.” Stanley Cavell állapította meg, hogy a filmnézés olyan, mint azt az álmodást nézni, amelynek képei valaki másnak a felelősségébe tartoznak. Sigfried Kracauer azt mondta, hogy az idő és tér hirtelen elmozdulásai olyan benyomást idéznek elő bennünk filmnézés közben, mintha álmodást látnánk. Robert Eberwein úgy érvelt, hogy a filmes élmény csecsemőkori élményeket idéz fel bennünk, amikor az álmaink az álomvásznonra vetültek, vagyis az anyamellre. Az elsötétített moziteremben passzívan ülve azokat az álmokat álmodjuk, amelyeket a vásznon látunk, és a végső jelentésük a mi asszociációinkon múlik.

A *Persona* mintha állandóan eloldaná képeit egymástól, kétértelmű kontextusba helyezi őket és kétértelmű viszonyba állítja őket egymással is. Mi a valóság és mi az álom? Ki álmodja az álmokat, és kinek az álma az egész film? Megtörténik-e valójában a hálószobai jelenet Elizabeth és Alma között? Olyan álomszerű tálalásban látjuk, a fény annyira egyértelműen azt jelzi, hogy ami történik, az valójában nem is történik meg, és a zene is a képek irreális jellegét húzza alá. De akkor ki álmodja ezt az álmodást? Elizabeth? Alma? A fiú? Bergman, a rendező? Vagy a jelenet nekünk készült azért, hogy mi álmodjunk?

El kívánom kerülni, hogy a filmet egyetlen témára vagy konfigurációra redukáljam. Azt szeretném javasolni Önöknek, hogy úgy gondoljanak a filmre, mintha csak önmagáról szóló film volna. Bergman eredeti címválasztása *Kinematográf* volt, a gyerekkorában annyira szeretett vetítő szerkezetének a neve. Erre a címre gondolva meg fogjuk érteni azokat a képeket, amelyeken vetítők és kamerák láthatók a filmben, és hogy miért látjuk a film kezdetén azt a figyelemre méltó montázst. Ha ez a film szól valamiről, akkor önmagáról, mint művészi alkotó folyamatról. A film nem Bergman lelki életéről szól, hanem arról a képességről vagy az arra való képtelenségről, hogy bemutassa a lelki életet.

Ahogy az álmok múltunk történelme és a jövőnk jóslatai, úgy Bergman álma, a *Persona* összefoglalása és beteljesületlensége² (befejezetlensége) egész létezésének. 1986-ban, négy évvel azután, hogy elkészítette akkor utolsónak szánt filmjét, a *Fanny és Alexandert*, Bergman újabb filmet forgat, összesen mintegy húsz perces rövidfilmet, egy Super8-as kamerával, amelyet *Karin arcának* nevez. Bergman nézi Karin arcát, az anyja arcát sok fényképen, amelyek élete során készültek róla, és próbálja megérteni, hogy ez a mosolygós, fiatalos arc hogy válhatott ilyen öreggő, fáradttá, boldogtalanná, ilyen beteljesületlenné. A *Personában* a fiú, aki egy kontextusban egyértelműen a fiatal Bergman alakjával azonos, kinyúl a két nő arca felé, akik ugyanebben a kontextusban egyértelműen anyja lényének két különböző manifesztációját testesítik meg. Egy különös képben a két nő arcának két felét meg is próbálja egymáshoz illeszteni, de azok nem

² Az eredetiben (incompletion) egyúttal befejezetlenség is. (A ford.)

illenek össze – a fiú és a rendező továbbra is elidegenedett marad anyjától. Húsz évvel a *Persona* készülése után még mindig azon az arcon jár az esze – nem egy arcon, hanem sok arcon – és próbálja megérteni mi működött az arc mögött, a persona mögött, a *personae* mögött, és továbbra sem tudja a választ. Bergman egész élete a *Persona* készüléséről szól.

Három évvel a *Persona* előtt megírta és megrendezte *A csendet*. Ebben a korábbi filmben egy fiatal fiú elutazik idegen földre az anyjával és a nagynénjével, egy országba, amelynek idegen és érthetetlen a nyelve. Anyja vonzó, érzéki nő, aki állandó harcban áll beteges, túlérzékeny nővérével. A fiúnak erősen testi jellegű kapcsolata van az anyjával – ő fürdeti, becézgeti, és meztelenül alszik mellette éjszaka. Később a filmben látjuk, ahogy figyelni anyját amint bemegy egy szállodai szobába, hogy ott egy közeli étterem pincéjével lefeküdjön. Kapcsolata nagynénjéhez sokkal lelki, sokkal személyesebb. A film végén, egy vonaton utazva anyjával, hátrahagyva a beteg nagynénit, a fiú egy papírdarabról idéz néhány szót az idegen nyelven, amelyet a nagynénje tanított neki. Alapvető fontosságú, hogy a *Persona* több témát is ott folytat, ahol azokat *A csend* felvetette – a későbbi film kiterjesztése annak a gondolati elmélyedésnek, amely az elsőben nyilvánvaló. Ezek talán még egyértelműbbek lesznek Önöknek, ha arra gondolnak, hogy a fiatal fiú, aki az első filmben szerepel, és akinek Johan a neve, és Jörgen Lindtsröm alakítja, ugyanaz a fiú, aki a *Persona* elején és végén megjelenik – és valójában mindkét alkotásban a fiú ugyanazt a könyvet olvassa, a *Korunk hőseit* Lermontovtól, amelynek kiválasztását nem csak témája indokolja, hanem egyben az ironikus célzás is a filmek rendezőjére, aki fiatalabb inkarnációjában a kisfiúval azonos.

Csak röviden tudok utalni a két alkotás közötti kapcsolódási pontokra, például a fiú kapcsolatára a két nőhöz, akik Doppelgängerek, ugyanannak a lénynek különböző manifestációi, diszharmonikus elemei annak az anyának, akit a fiú szeretne összehozni egyetlen személyiségbe, akihez ő szorosan kötődhet. Ebből a forrásból, az anya ilyen kettévontásából adódik a *Persona* egész problematikája. A szó eredetileg arra a maszokra vonatkozott, amelyet az ókori tragédiák előadásában hordtak, és arra a személyiségre vonatkozik, amelyet a társadalom, a kultúra teremt számunkra, és amely mögött elbújunk, gyáván félve, hacsak nem fedezzük fel, hogy kik vagyunk, a jungi maszokra, amely közvetít az egónk és a külvilág között. A *Personában* elenged a maszk, a két nő személyisége elporlad, és bekövetkezik az egyesülésük – de milyen ijesztő önmagunknak ez az elvesztése. Ha mindattól, ami meghatároz bennünket, megfoszthatók vagyunk, akkor meghatározhatatlanok leszünk. Ha mindaz, ami megkülönböztet bennünket, eldobható, akkor nem létezhetünk különböző lényekként. Vágyunk arra az egyesülésre, amire gyanakszunk és amitől félünk.

Az idő hiánya miatt nem mehetek bele a komplexebb kapcsolatokba a két film között, a fiú cselekedeteibe, a nézésbe, ahogy például megfigyeli mindkét

filmben az ősjelenetet, ami nyilvánvaló mindkét film átható csend-ábrázolásából is, az éjszaka csendjéből, amikor hallgatja szülei hangjait vagy a csendet, amelyet furcsa hangok tagolnak – a csend időszakait a *Personában* nyers, erős hangok szakítják meg. Elizabeth csendje, hogy nem hajlandó beszélni, dühének csendje megjeleníti az anya némaságát, miután szexuálisan megsértette az apa. Mindkét filmbe egyértelműen átszűrődik Bergman szüleinek vad kapcsolata a két nő közötti konfliktusban, még hozzá egy olyan konfliktusban, amely a *Personában* az erotikus és erőszakos vámpírismus motívumához vezet, amikor Alma arra kényszeríti Elizabeth-et, hogy kiszívja a vért a karjából. Milyen találó, hogy a filmben kétszer is megjelenik Elizabeth Elektrát alakítva, és hogy némasága rögtön azután következik be, hogy eljátssza a leány szerepét, aki felelős anyja haláláért. Mily szembeötlő az is, hogy egy Bergmannal közölt interjúban a rendező tévesen Phaedrának és nem Elektrának nevezi Elizabeth szerepét – Phaedrának, akire azért mértek bukást az istenek, mert menthetetlenül bele-szeretett fogadott fiába, Hyppolitusba.

A két film közötti további kapcsolat, amelyre már csak utalok, az a fiú fejlődése az imagináriustól a szimbolikusig, amely a nyelv elsajátításból evidens *A csendben*, valamint a verbális Alma és a csendbe burkolózó Elizabeth között a *Personában*. Csak annyit akarok ehhez hozzátenni, hogy a második filmben a vágy az imaginárius, az egész, a differenciálatlan iránt – egyé lenni az anyammal, visszatérni a preverbális csend világához, visszamenni az álmvászonhoz – megmarad, bár az imaginárius egyben a nemlét állapota is, a személyes megsemmisülésé, a semmié – egy helyé, amelyre egyszerre vágyunk és féljük, sóvárgunk érte és megvetjük.

De Alma kísérlete, hogy megteremtse egy világot a nyelven keresztül, analóg Bergman kísérletével, hogy megteremtse egy világot a művészetén keresztül – a film maga megkísérel keresztülmenni a differenciálatlanon, hogy fehér fénnel meg tudjon jeleníteni szereplőket és azok világát a vásznon. A film Bergman kísérletéről szól, hogy szimbolikus formát adjon saját pszichéjének. Bergman maga is beszámolt forgatókönyvének artikulációs nehézségeiről: „A jelenetek végtelen nagy munkával születtek. Szinte lehetetlennek találtam megformálni a szavakat és a mondatokat.” A film úgy is kibontakozik előttünk, mint Bergman nehéz küzdelme, hogy képet és hangot adjon a forgatókönyvének.

Most rátérek a *Personára*, mint az önreflexív műalkotásra, amely ugyanarra szól magáról mint műalkotásról, mint minden egyébről. Innen nézve Bergman filmje Bergmanról szól, amint készíti a filmjét, arról, hogy megkísérel a filmművészetén keresztül lelki életével szembenézni, azt kiaknázni, kiegyengetni, – az arra vonatkozó képességéről és képtelenségéről szól, hogy készítsen egy filmet a lelki életéről. Hogy erősen és minden kétséget kizáróan tegye ezt meg, Bergman a film kezdő montázsában ad egy csomó személyes utalást, ő maga olvassa fel a narrációt, amikor a két nő először látható a szigeten, és maga is

megjelenik a filmjében a vége felé, amint leülteti operatőre, Sven Nykvist, aki egy kránból forgatja a filmet.

Azt hiszem, most elkövetkezett a pillanat, hogy megvizsgáljuk a különös és csodálatos montázst, amivel a film kezdődik. Bergman egy interjúban elmondta, hogy ez a montázs kísérlet arra, hogy „szerezzen egy költeményt, nem szavakkal, hanem képekkel, arról a helyzetről, amiből létrejött a *Persona*”.³ Képzeld el az embert, amint egy kórházban fekszik betegen és kimerülten, aki fejének minden mozdulatára szédülést érez, és képzeljük el egy néhány órával később, amint minden reggel felkel az ágyból, és megpróbálja leírni gondolatait a forgatókönyvhöz, megpróbál szavakat találni érzelmeinek és álmainak. „Arra reflektáltam, ami fontos volt, a vetítógéppel kezdtem, és a vágyammal, hogy mozgásba tudjam hozni” – mondja. Valóban, a film a vetítőn belül kezdődik, ahogy a lámpa két izzószála felizzik – nos, a legalapvetőbb szinten erről szól a filmművészet, fény a vetítőből, ami megtöri a sötétséget, de a fény magában szubsztancia nélküli, anyagtalan, energiasugár, amellyel leírjuk az anyagi világot. A világ képei el-elűnedeznek a filmben végig, dezintegrálódnak fehér fényű képkockákká, ahogyan a két nő személyisége végül lebomlik és dezintegrálódik, ahogy Bergman is egész felnőttkorában attól a fenyegetettségtől tartott, hogy az ő élete is széthullik. Az identitás megteremtésének nehézségét párhuzamba állítja a valóság, a filmbeli világ megteremtésének nehézségével.

Ezen a ponton a filmet a vetítógépen belülről kezdjük el nézni, látjuk a betűket, hogy „start”, az élesítő vonalakat, és a bevezető filmszalag számsorát a film előtt – és mindezt fejjel lefelé, hiszen ezeket a jeleket most azelőtt látjuk, hogy kivetítődtek volna a lencsén keresztül. A filmet még mindig a vetítőből nézzük, amikor egy rajzfilmfigurát látunk a filmkeret jobb felső sarkában, fejjel lefelé (és látjuk a film továbbító rácsát is). Utána egy gyermek kezét látjuk, amint dörzsöli, jobbról egy fekete háttér előtt. Mivel a rajzfilmfigura animáció, rajzokból teremtődött, viszont a kezek valóságosnak látszanak, már amennyire csak filmen valóságosnak tűnhet valami, hiszen csak kezekről készült fényképek sorozatát nézegetjük.

Egy újabb üres fehér filmkocka nyomakodik a szemünk elé, és amikor észrevesszünk egy kisebb kockát a jobb alsó sarokban, akkor egy régi, Pathé némafilm részletének kockái peregnek. Bergman ezt a filmrészletet eredetileg 1949-es *Börtön* című filmjében használta, érdekes módon ott is egy filmkészítésről szóló filmben. Ebben a korábbi filmben két szereplő megpróbálja visszahozni gyerekkorának napjait azzal, hogy éppen ezt a régi burleszk-jelenetet nézik, ame-

³ Az idézet helye: Stig Bjorkman, Torsten Manns, and Jonas Sima, *Bergman on Bergman – Interviews with Ingmar Bergman*. Transl. Paul Britten Austin. Simon and Schuster, New York, 1973, 189-190. o. (A szerk.)

lyet egy vetítón megtalálnak. Az utalás tehát vonatkozik Bergman filmkészítői pályájára, valamint saját gyerekkorára is, és a kinematográfjára.

Bergman elmondta, hogy amikor „a vetítógép forgott, semmi más nem jött elő belőle, csak régi ötletek, a pók, az Isten báránya, csupa unalmas, régi dolog”⁴, Az *unalmas, régi dolog* Bergman korai, szenvedő, istenkereső filmjeire utal, mint a *Hetedik pecsét*, amely Krisztus szenvedéstörténetével foglalkozik, és a *Tükör által homályosan*, amely a skizofrén Karen pók-istenségét mutatja be.

Azt is leszögezte, hogy a következő tájképek a külvilágot jelzik, amelyet a kórházi ablakából látott, és azt is elmondta, hogy onnan látta, amint a halottas-házba hozzák és viszik a holttesteket. Egy üres tájkép körvonala helyet ad egy öregasszony arca élettelen profiljának. Rögtön Bergman anyjára gondolunk, aki idős volt és beteg abban az időben, amikor ezt a filmet forgatta (és nem sokkal később meghalt). Ha a fiatal fiúra gondolunk, aki nemsokára ezután következik, mint a fiatal Ingmar, és a két filmben szereplő nőre, akik a filmben különböző manifesztációi fiatalkori anyjának, akkor az öregasszony, aki a filmkockán létezik, átmenetet jelent abba a belső drámába, amelyet a film élénk vetít.

Az öregasszonyról készült filmfelvételek közben a fiatal fiút úgy látjuk feküdni egy ravatalon, mintha ő is halott volna. Bergman erről azt mondta, hogy „Elhitették velem, hogy kisfiú voltam, aki meghalt, de nem engedték meg neki, hogy teljesen meghaljon, mert állandóan felébresztették a Királyi Drámai Színházból érkező telefonhívások.”⁵ Úgy gondolom, hogy a fiút látjuk úgy, mint aki arra vár, hogy megszülethessen, felemelkedhessen a halottak világából és elérjen a fényszűrőig, amely egy kritikus szerint a méh membránja, amely mögött vár rá az anyja személye vagy inkább perszónái.

Bergman azt is közölte, hogy a film főcíme, amelybe beleszövődnek képek a kezdő montázból, valamint képek a film későbbi részeiből, azt jelzi, hogy „a film türelmetlenül várja, hogy elkezdődjön”. Egy kép látható volt a film eredeti címében a főcím szekvenciája alatt, amit az amerikai cenzorok kivágattak: egy pénisz képe, amely nyilvánvalóan összefügg egy nagyon rövid képpel, amelyen egy nő szája függőlegesen látszik a képen úgy, hogy ezáltal egy vaginára emlékeztet. Természetesen a pénisz összefüggésben a függőlegesen látható nő ajkakkal utalás a fiú születésére, de az összekapcsolás arra is vonatkozhat, hogy a megtermékenyítés elvezet a művészet megszületéséhez a nyelven és az artikuláción keresztül.

Ez a fajta önreflexivitás, amelyről beszélek teljesen átítatja az egész filmet. Elizabeth kamerával a kezében néz szembe a közönséggel és lefényképez bennünket azért, hogy emlékeztessen bennünket, hogy egy filmvetítést nézünk, másrészt azért, hogy átszakítsa a láthatatlan falat a nézők és a vásznon látható

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

világ között. Rögtön azután, hogy Elizabeth elvágja a lábát egy üvegszilánkon, amelyet Alma gonosz módon otthagytott, hitetlenkedve figyeljük a vásznon, hogy maga a film felszakadozik és elég, mintha az érzelmek intenzitása a vásznon túl sok volna, amit a film már nem bír elviselni, mintha a nők dühe lángra lobbantaná a film anyagát. Bergman, hozzátehetném, ragaszkodott hozzá, bár eredménytelenül, hogy a filmet népszerűsítő sajtófotókon a film továbbító rácsának ábrázolása is rajta legyen.

A filmben végig tehát azt a küzdelmet figyelhetjük meg, hogy vásznonra vigye a valóságot, megjelenítse a filmszalagon átszűrődő fénynyalábokkal, amelyek képeket ábrázolnak. Bergman küzdelmet folytat médiumával, a filmmel, hogy ábrázolja valóságát, de az a vágya, hogy arra használja a filmet, hogy meghaladjon a filmet, hogy eljusson a valóságig, amelyet ábrázol, meghaladjon a fény és a vetített képek apparátusát. Forgatókönyvében ezt írja: „Lehet, hogy [az árnyaknak] nincs szükségük többé gépre, lencsére, film- és hangszalagra. Most behatolnak érzékszerveinkbe, mélyen a renehártyánkba vagy a fül legfinomabb járataiba. Csakugyan ez történik? Vagy csak úgy képzelem, hogy az árnyaknak hatalmuk van, örvényesük a képkockák nélkül is tovább él, ez a siralmasan pontos menetelés: másodpercenként huszonnégy kép, percenként huszónhét méter?”⁵ Itt Bergman azt kívánja, hogy a vászon aktív és fallikus legyen, nem pedig passzív és tápláló. Megfordítja a hagyományos felfogást, hogy a néző lép be a vászon terébe, itt a képek lépnek be a nézőbe.

De a vágy, hogy meghaladjon a filmkészítés apparátusát, nem vezethet sikerre. A küzdelem a filmmel mint médiummal folytatódik. Az események egyre kevésbé lesznek világosak, zavarossá válnak, ahogy a mű előrehalad; a vége bizonytalan, enigmatikus, zavaros. Alma ringatja Elizabeth-et a kórházi ágyon, arra kényszeríti, hogy kimondja a szót „semmi”, majd a két nő visszatér a szigetre, és indulni készülnek. Alma tükröbe néz, és Elizabeth korábban látott képe, ahogy lesimítja a haját, áttűnik a saját arcán. Egy távoli kameraállásból látunk valakit, talán Almát, ápolónő egyenruhában, amint felszáll egy buszra. A kerti szobor helyére Elizabeth fejének mása kerül, amint éppen Elektra szerepét alakítja, de Elizabeth alakja, amelyet a kamera lencséjén látunk tükröződni, miközben Nykvist és Bergman a kránon filmeznek, ravatalon fekvő alakot idéz, és kinéz ránk, mint az öreg nő képe a film elején – és valóban, visszatértünk oda ahonnan indultunk, a fiú megpróbálja elérni a két nő alakját, amelyet a kifutó filmszalag képe követ, és a vetítógépben a fényforrás kihuny. Ami végül bekövetkezik olyan, mintha semmi sem történt volna, hogy a képek nem maradnak meg, hogy a történet teljesen elmúlt – dekonstruálta önmagát.

⁵ Ingmar Bergman: *Persona*. Ford: Györfly Miklós. In: Ingmar Bergman: *Színről színre*. Európa Könyvkiadó, Bp., 1979, 336. o.

De Bergman nem hagyja saját világát dezintegrálódni csak hogy hatásos képeket készítsen róla és rólunk. Műve mentes a legtöbb posztmodern cinizmusától, mert annyira mélyen érintett, érzelmileg annyira belemélyedik abba, amit megteremt. Katasztrófák zajlanak mind a pszichéjén belül, mind azon kívül, de képes megkapaszkodni, bár már csak az ujjá hegyével tartja magát. Filmjei figyelemre méltó dokumentumai egy rendezőnek, egy *auteur*nek a szó teljes értelmében, aki küzdelemben áll a sötétség erőivel, amelyek léteznek a való világban és saját elméjének hátsó zugaiban, figyelmére méltó dokumentuma egy rendezőnek, aki küzdelemben áll a filmmel mint médiummal, a művészet korlátaival, hogy fényt vetítsen ebbe a sötétségbe.

Zipernovszky Kornél fordítása

E számunk szerzői

Joan Copjec: a Buffaloi Egyetem Kultúra és Pszichoanalízis Központjának vezetője, az angol és összehasonlító irodalom professzora, az October című folyóirat egykori szerkesztője. Email: jkcopjec@acsu.buffalo.edu

Molnár Péter: a PTE Elméleti Pszichoanalízis Doktori Programjának hallgatója. Email: pe_mol@yahoo.de

Fecskó Edina: pszichológus, filmelmélet és filmtörténet szakos bölcész, a váci Apor Vilmos Katolikus Főiskola adjunktusa, és a PTE Elméleti Pszichoanalízis Doktori Programjának hallgatója. Email: edina.fecsko@gmail.com

Kérchy Vera: Az SZTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, Irodalomelmélet oktatási program doktorandusza. Email: kerchyv@yahoo.com

Kóváry Zoltán: klinikai szakpszichológus, magyar nyelv és irodalom szakos bölcész, SZTE Pszichológiai Intézet. Email: kovary.zoltan@gmail.com

Ira Konigsberg: a Michigani Egyetem mozgóképi kultúra szakának emeritus professzora, a Projections: *The Journal for Movies and Mind* című filmelméleti folyóirat főszerkesztője.

Látos Melinda: pszichológus, SZTE Magatartástudományi Intézet.

Hanns Sachs (1881, Bécs -1947, Boston): osztrák származású pszichoanalitikus és jogász. A Berlieni Pszichoanalitikus Intézet kiképző analitikusa, az *Imago* folyóirat egyik szerkesztője, az *American Imago* című folyóirat egyik alapítója.