

Az álommetafora a pszichoanalitikus filmelméletben

Bálint Katalin – Fecskó Edina Enikő

A pszichoanalízis, a pszichoanalitikus megközelítésmód kitüntetett jelenléte a művészetelméletben több tényező együttes hatásából fakad. Egyrészt a pszichoanalízisre kezdetektől jellemző, hogy szervesen beilleszkedik korának kulturális-művészeti kontextusába, másrészt Freud művészetekre való érzékenysége köztudott volt iskoláján belül,¹ harmadrészt a pszichoanalízis olyan fogalmi apparátust kínált a művészetelmélet számára, amellyel hatékonyan megragadhatóak és magyarázhatóak voltak annak különböző jelenségei. A pszichoanalízis művészet iránti érdeklődése a kezdetekben elsősorban az irodalomra és a képzőművészetekre korlátozódott, a filmmel való foglalkozás csak később nyert létjogosultságot. Ez elsősorban Freudnak a médiummal szemben tanúsított ellenérzésével magyarázható. Ennek ellenére Freud kortársai közül többen is – például Ferenczi, Salomé, Abraham, Sachs – lelkesedtek a moziért (Heath, 1999). Az 1950-es évektől kezdett terjedni a filmalkotások pszichoanalitikus elemzése különböző filmes és pszichoanalitikus folyóiratokban, az 1970-es évek közepétől bontakozott ki a filmtudomány pszichoanalitikus paradigmája, az ún. Screen-paradigma, és az 1990-es évek óta kifejezett reneszánszát éli a filmművészet pszichoanalitikus nézőpontú vizsgálata (Gabbard, 2004).

Az álommetafora, vagyis a film álomhoz való hasonlítása a film és pszichoanalízis párhuzamos történetének egyik alapvető és népszerű kapcsolódási pontja (például Casetti, 1998; Marcus, 2008). Az *Álomfejtésben* (Freud, 1900) megfogalmazott, az álom tartalmára és formájára vonatkozó alapelvek – a vágyteljesítő funkció, az álomtorzítás, az álomanyag tipológiája és az álommunka mechanizmusai – széleskörűen inspirálták a filmtudományt: álomvászonból filmvászon lett, álomfejtésből pedig a filmfejtés bontakozott ki (Király, 2006, 2010). A filmelmélet történetében visszatérően felvetődik a film álommal való hasonlóságának gondolata, és ezzel együtt újra és újra felmerül annak a kérdése, hogy vajon pontosan miben rejlenek a közös jellemzők. Tanulmányunkban mi is erre a kérdésre keressük a

¹ Freud életművében található Shakespeare-, Dosztojevszkij-, Leonardo- és Michelangelo-tanulmányt, és számos általános felvétést a műalkotás és a műbefogadás folyamatairól (Freud, 1906, 1910, 1914, 1928).

választ, és bemutatjuk a hasonlóság különböző színtereit, ismertetjük a film álommetaforájának főbb alkalmazási lehetőségeit, fejlődéstörténetének kitüntetett jelentőségű állomásait.

A filmnézés és az álmodás

Casetti (1998) a film és az álom összehasonlításakor összegyűjti a filmnézés és az álmodás közötti szituációs egyezéseket. Kitüntetett szerepet tulajdonít a fizikai körülményeknek és az átélő személy állapotjellemzőinek. A sötétség, a mozdulatlanság, a pszichikai egyedüllét és az irreális képekkel való találkozás mind olyan speciális jellemzők, amely a filmnézésnek és az álmodásnak is meghatározó feltételeiként azonosíthatók. Csakúgy mint a filmnéző és az álmodó állapotának közös vonásai: „a film nézőjében olyan empatikus elfogadást ébreszt, amely az egyszerű passzivitástól távol, a felszabadult önátadáshoz viszont annál közelebb áll..., s amely az álmodó és az álma közti kapcsolatra emlékeztet” (im. 152.). Vagyis egy másik kiemelkedő jelentőségű szerző, Metz (1983) végkövetkeztetését idézve a „filmí áramlás” valójában megegyezik az „álombeli áramlással”, a filmnézés és az álmodás állapotjellemzői egymásnak megfeleltethetőek. Filmnézés és álmodás hasonlóságának a teoretikus megközelítéseken túli konkrét empirikus bizonyítékeként említhető Cook (2011) idegtudományi kutatása, aki kimutatta a filmnézés és az álmodás közbeni elmeállapot és agyi tevékenységek homológiáját. Cook (2001) megállapította, hogy a vizuális képzelet és a térbeli orientáció neurológiai szabályozása filmnézés és álmodás közben hasonló egymáshoz.

A filmnézés és az álmodás teljes egyezésének ugyanakkor korlátot szabnak a szubjektív megélés különbségei (Metz, 1983): a filmnéző tudja, hogy filmet néz, szemben az álmodóval, aki nem tudja, hogy álmodik; illetve míg a film nézése reális percepción alapszik, addig az álom kizárólag egy belső, lelki, „hallucinációs” folyamat eredménye. Metz (1983) az általa hangsúlyozott két eltéréssel lényegében meghaladja az eredeti analógiát, és a filmet az álommal szemben az ábrándozáshoz kapcsolja. Ez a feltételezés pedig egyezést mutat Freud *A költő és a fantáziaműködés* (1908) című klasszikus szövegének az alapállításával, amelyben Freud is a fantáziához hasonlítja a műbefogadás folyamatát.

A filmmunka és az álommunka

Az álom-film analógia egy másik kedvelt felfogása álmot és filmet fenomenológiai hasonlóságuk alapján hozza kapcsolatba egymással. A fenomenológiai hasonlóság alapja a képiség, a figurabilitásra való alkalmasság központi szerepe (Metz, 1983). Az álom nyelvében egyértelműen tetten érhető a vizuális modalitás dominanciája, és csak kisebb mértékben tartalmaz hallási, kinetikus-vesztibuláris reprezentációkat

(Halász és Bódizs, 2001). Hartman (2008) vizsgálata az ún. nagy álom – azaz a jelentőségteljes, emlékezetes, nagyhatású álmok – legfontosabb ismertető jegyeit kutatta. Állítása szerint a nagy álom egyik legfőbb jellegzetessége, hogy rendelkezik egy erőteljes központi képpel, ami köré szerveződik az álom többi része. Maga Freud is részletesen kitér a manifeszt álom kifejezésrendszerének saját törvényeire, miszerint a látens gondolatoknak, jelentéseknek képekben kell kifejeződniük. Az ábrázolhatóság figyelembevételének követelménye alapján az álomgondolatok válogatáson, átalakuláson esnek át, s így elsősorban képek formájában válnak reprezentálhatóakká. Ennek két következménye van: a vizuális ábrázolásra alkalmas kapcsolatok előnyben részesülnek, és kiesnek a logikai kapcsolatok, vagyis az eltolásokat képszerű helyettesítők felé irányítja (Freud, 1900). Az ábrázolhatóság követelménye rárimel Balázs Béla azon megállapítására, miszerint „A film a felület művészete...a filmen is minden csak azon áll, hogy sikerül a rendezőnek a jelenetet képekben megragadni...” (Balázs, 1924, 28.). A vizuális ábrázolásmód, a képi kifejezés jelentőségét jól mutatja például *Az élet fája* (Terrence Malick, 2011) című film alábbi filmképe, amelyben a születés-jelenetben a rendezőnek egyetlen képbe sűrítve sikerül megjeltenie az újszülött gyermekhez fűződő apai érzésvilágot.



1. kép Terrence Malick (2011): *Az élet fája*

A filmes megformálás álommunkához való hasonlítása nagyon korán megjelenik, Otto Rank már 1914-ben megfogalmazza a *Der Doppelgänger* című tanulmányában, hogy a mozgófényképészet ábrázolásmódja valójában az álommunkára emlékeztet. A filmképek közötti kauzális logikai kapcsolatok hiányára a filmteoretikusok közül Serge Lebovici (1949 id. Casetti, 1998) hívta fel a figyelmet *Psychanalyse et cinéma* című művében. A szerző párhuzamba állítja a manifeszt álmok és a filmi szekvenciák képi szerveződését, hangsúlyozva azt, hogy sem az álomképeket, sem a filmképeket nem egyesítik szilárd idői- vagy térbeli kötelékek, hiányozhatnak az oksági viszonyok, és létjogosultságot kapnak a szabad asszociációs, illetve képzeleti kapcsolatok. A nyilvánvalóság helyett mindkét esetben az utalásos jelleg válik dominánssá, és gyakran megjelennek az ismétlés, a sűrítés, illetve az eltolás mechanizmusai. A filmképek szerveződésében központi szerepet

kapó szabad asszociációs jelleg jól megfigyelhető például Alfred Hitchcock (1945) *Bűvölet* című filmjének alábbi filmképében.



2. kép Alfred Hitchcock (1945): *Bűvölet*

Lebovici elgondolását Thierry Kuntzel (1973) dolgozza tovább, aki megerősíti, hogy a film formálódása ugyanazokon a folyamatokon nyugszik, mint az álom formálódása: ismétlődések, transzformációk, utalások, álcázások játékában alakul ki mind a kettő. A filmmunka során a szalagból mű lesz, a filmtextus kibomlik, a motívumok kiemelkednek a felszínről. Kuntzel elképzelése szerint a film expozíciója maga a manifeszt álom, ami sűrítve, transzformált alakban tartalmazza a később kibomló filmi cselekményt, megmutatva a manifeszt álom látens tartalmát. A közös formai elemek részletes vizsgálatával Bellour (2001) foglalkozott, aki a klasszikus film összhangra és disszonanciára épülő struktúrájának a kialakításában meghatározó szerepet tulajdonított a sűrítés és eltolás helyettesítő alakzatainak. Az ily módon megformálódó film-, illetve álmokép jelentőségét Mérei Ferenc (1986) és Stark András (2008) annak tulajdonítják, hogy mind az álmokép, mind a filmkép egy olyan archaikus vizuális gondolkodás megnyilvánulása, amely a tudatlan nyelvéhez legközelebb áll, és amely lehetőséget kínál a preverbális időszak szavakban még nem rögzített élményeinek a megjelenítésére.

Vágyteljesítés álomban és filmen

A film álommal való hasonlóságának harmadik megközelítése ontológiai jellegű kapcsolatot feltételez. Azáltal hogy a film egy realitáson túli térre nyit rá, nem egyszerűen reprezentálja a valóságot, hanem annak virtuális jelenlétét hozza létre, működését sokkal inkább a fantázia, az imagináriusság és az álomszerűség határozza meg (Casetti, 1998).

Ez a sajátosság már a mozgóképek első alkotóinak a hozzáállásában is megfigyelhető, elég csak Méliès filmjeire gondolnunk, amelyek a filmes trükkök tárházát felvonultatva (például stop-trükk, gyorsítás, egymásra vetítés) a fantázia,

a képzelet, az álom világába nyújtanak betekintést (Thompson és Bordwell, 2007).

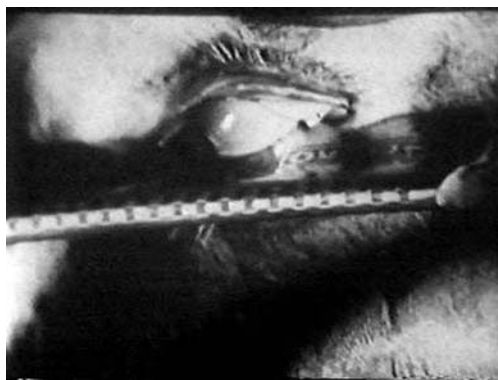


3. kép Georges Méliès (1901): *L'homme à la tête en caoutchouc*

A kezdeti kísérletezéseket követően a film álomszerűségének a hangsúlyozása az 1930-as évek szürrealizmusában vált meghatározóvá, amikor Breton (1924) kiáltványának megfelelően mindenhatóvá vált az álom, felszabadultak a kreatív folyamatok, és a film hangsúlyozottan nem az empirikus világot, hanem a tudatalanban gyökerező álmok, mániák világát igyekezett megmutatni. Arra vállalkozott, hogy feltárja azt, ami a hétköznapi életünkben redukálva van csak jelen, felszínre hozza, és kollektív élménnyé alakítsa az álmokat, az idegenséget, a fantasztikumot (Kyoru, 1952). Edgar Morin (1956) *Az ember és a mozi* című könyvében azt állítja, hogy a fénykép sokkal több, mint a létező egyszerű másolata, hiszen a befogadó élményeit, érzékenységét, képzeletét hozzá téve sosem látott dolgokkal tud meghitt kapcsolatba hozni minket, a fénykép talizmánná, érzelforrássá, kultusztárggyá válhat. A szubjektum az objektumhoz kötődve kiegészíti, átalakítja annak tartalmát, így a film találkozási pontjává válik a képnek és a képzeletnek.

Néhány esetben ez a szoros kapcsolat már a filmek keletkezéstörténetében is tetten érhető. Pagel és mtsai (1999) filmkészítők és laikusok összehasonlításával kimutatták, hogy a filmkészítők nappali tevékenységeire sokkal intenzívebben hatnak az álmaik, mint a laikusokra, és az álom hatása a rendezők, a forgatókönyvírók és a színészek esetében kiemelkedőbb, mint a stáb többi tagjainál (például operatőr, vágó, producer). Híressé vált példája az álmok alkotói folyamatra való hatásának *Az andalúziai kutya* című film, amelyet ténylegesen Buñuel és Dalí saját álmai inspiráltak. Az alkotók az alábbi módon emlékeznek vissza a film keletkezésére: „Ez a film két álom találkozásából született. Dali meghívott, hogy töltsék néhány napot Figuerasban, és amikor megérkeztem, elmeséltem neki, hogy nemrég egy keskeny felhővel álmodtam, mely kettévágja a holdat, és egy borotvával, mely belehasít egy szemgolyóba. Erre ő elmesélte, hogy az előző éjsza-

ka hangyákkal teli kezét látott álmában. Hozzátette: ‘Mi lenne, ha csinálnánk egy filmet ebből kiindulva?’ ” (Buñuel, 1989, 114.)



4. kép Luis Buñuel – Salvador Dalí (1929): *Az andalúziai kutya*



5. kép Luis Buñuel – Salvador Dalí (1929): *Az andalúziai kutya*

Film és álom tartalmi kapcsolatának kitüntetett jelentőségű teoretikus megközelítése Baudry-tól (1999) származik, aki Lewin (1946) ún. álomernyő (dream-screen) fogalmát fejlesztette tovább, és a platóni barlang hasonlat közvetítő példáján keresztül tárta fel a lelki apparátus és a mozi-apparátus összefüggéseit hangsúlyozva a vetítés során megnyilvánuló vágyteljesítő folyamatokat. Lewin (1946) az álmodás folyamatát voltaképp filmanalógiával írja le. Elképzelése szerint az „álom kivétel egy fehér, az álmodó számára általában észrevehetetlen ernyőre, amely az anyamellet szimbolizálja úgy, ahogyan a gyermek azt elképzeletét követő álomban” (Laplanche-Pontalis, 1994, 28.). A barlanghasonlat pedig megerősíti az álmot és a mozi létrehozó lelki szerkezettel összefüggő vágy működé-

sének feltételezését: „sokan figyeltek az álom és a film kapcsolatára, közös vonásuk azonnal szembeötlő. A vetítés hasonlít az álomra, álomszerű, mintha maga is egyfajta álom lenne... Elfogadva az álom szerepét, miszerint örökös az alvás felett és beteljesíti a vágyakat” (Baudry, 1999, 16.). Ahogy az álom az időbeli és topikus regresszió következtében képessé válik az énejlődés korai szakaszához kapcsolódó primitív nárcizmusra jellemző közvetlen, azonnali vágykielégítésre egy valóságos túli világban, úgy válik képessé a mozi is mint regressziós berendezés a teljes kielégülés biztosítására a szubjektum és a külvilág összemérésének mesterségesen létrehozott állapotában. Baudry (1999) elméletét továbbgondolva pedig megállapítható, hogy a mozibajárás pszichológiai funkciója voltaképp egyezést mutat az álom lelki életben betöltött funkciójával. A pszichoanalitikus Hanns Sachs Baudry-t és a kortárs pszichoanalitikus filmelméleti szerzőket lényegesen megelőzve, már 1928-ban feltárta a film felszabadító képességét, amin azt a kétirányú folyamatot értette, mely szerint a filmmunka egyszerre elrejt a látens tartalmakat, és feltárja a tudatalan kívánságokat.

Álomfejtés és filmfejtés

Az álomtan filmre való alkalmazásának már ismertetett lehetőségei átvezetnek ahhoz a feltételezéshez, hogy az álom és a film értelmezési stratégiái hasonlóak egymáshoz. Ha a film az álommunka alapján szerveződik, akkor a jelentés látens rétegeinek megértéséhez alapul vehető az álomértelmezés módszere. Az álomértelmezés analógiájára történő műértelmezés Freud *A téboly és az álmok W. Jensen* Gradivá-jában című 1907-es írásában jelent meg először. Az írás egyben az álomelmélet első terápián kívüli alkalmazását is jelentette. Freud a Jensen-regény manifeszt rétege alapján az álommunka mechanizmusait alapul véve a művön belüli látens réteg azonosítását végezte el, ami a fikciós karakter mögöttes vágyainak, szorongásainak jobb megértéséhez vezeti el az olvasót. „A költött álmok ugyanúgy megfejthetők, mint a valódiak” – írja (Freud, 1925, 71.). Ahogy az álom magyarázatának a közép-pontjában az álom jelentésének az azonosítása áll, és „az álomfejtés feladata az, hogy az álmot a lappangó álomgondolattal helyettesítse, s ezzel az álommunka szövevényét megfejtsse” (Freud, 1919, 61.), úgy válik a műértelmezés feladatává – az álomértelmezés módszerét követve – a műalkotás látens tartalmának a meghatározása. A műalkotás tudatalan rétegeinek a feltárása a pszichoanalitikus műkritika kezdetekor domináns megközelítésmóddá vált, amely azóta is nagy népszerűségnek örvend, azonban újabb értelmezési szempontokkal egészült ki.

Kifejezetten a filmre vonatkozóan pedig Király Jenő (2006, 2010) javasolja – az álomfejtésre tett utalással – a filmfejtés bevezetését. „A fejtés akkor működik, ha a megfejtő olyan jelentős összefüggéseket mond ki, olyan tartalomra hívja fel a kommunikatív közösség figyelmét, amit a többiek is átéltek, de nem tudtak fogalommal változtatni.” (Király, 2010, 6.). Szerinte a fejtés során olyan jelentésrétegek, rejtett

tartalmak válnak megragadhatóvá, amelyhez a filmelemzés nem fér hozzá. Bizonyos filmek különösen hívják ezt az álomfejtésre alapuló értelmezési módot. Azokban az esetekben, amelyekben a film cselekménye nem a hagyományos felépítést követi, rendhagyó, nem logikus kapcsolatban álló jelenetekből áll össze, többlet jelenítés feltárásához vezethet egy álomanalógiát felhasználó értelmezés. Például Palombo (1995) értelmezése Greenaway *Prospero könyvei*-ről, Letzner és Ross (2005), illetve Vaida és Wildman (2005) értelmezései David Lynch *Mulholland Drive*-járól vagy Cowie (2001) tanulmánya Bergman *A nap vége* és a *Persona* című filmjeiről.



6. kép Ingmar Bergman (1957): *A nap vége*



7. kép Ingmar Bergman (1966): *Persona*

A hazai vonatkozásokat tekintve Szabó Z. Pál (2003) *Az andalúzai kutya* tanulmánya, Stark András (2008) Bergman, Antonioni és Tarkovszkij elemzései és Erdélyi Ildikó (2012) *Álmok* című filmről készített értelmezései emelhetők ki, akik az álomfejtés pszichoanalitikus stratégiáját alkalmazva tárják fel az egyes filmek mögöttes tartalmát, jelentésrétegét.

Marcus (2008) gondolatmenete alapján összefoglalva az álom és a film analógiája a filmnézés és álmodás állapotainak szituatív hasonlóságaiából kiindulva, a filmmunka és álommunka mechanizmusainak megfeleltethetőségén át a kétféle vágyteljesítő út azonosságának a felismeréséig és az értelmezési eljárások közötti egyezésekig terjed. Ez alapján jól azonosítható, hogy a pszichoanalitikus filmelmélet belső fejlődéstörténetében hogyan történt hangsúlyeltolódás a hasonló kontextuális jellemzőktől elindulva a strukturális tényezők megfeleltethetőségén át végül a funkcionális attribútumok közös jegyeinek a meghatározásáig. Mint az álomértelmezést felhasználó, az előbbieken példaként idézett filmes tanulmányok megmutatják, a kortárs pszichoanalitikus filmtudomány elsősorban a filmi jelentés meghatározásában alkalmazza sikeresen az álomfejtésre építő megközelítésmódot, és fő érdemként az emelhető ki, hogy segítségével lehetségessé válik specifikus filmalkotások – a filmelemzés számára nehezen hozzáférhető – jelentéstudomány feltárása.

IRODALOM

- BALÁZS B. (1924). *A látható ember*. Budapest: Palatinus, 2005.
- BAUDRY, J.-L. (1999). Az apparátus. *Metropolis*, 3(2): 10-23.
- BELLOUR, R. (2001). *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- BRETON, A. (1924). *A szürrealizmus kiáltványa*. In: Micheli, de M.: *Az avantgardizmus* (297). Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadó, 1978.
- BUNUEL, L. (1989). *Utolsó leheletem*. Budapest: Európa Könyvkiadó
- CASETTI, F. (1998). *Filmelméletek 1945-1990*. Budapest: Osiris Kiadó.
- COOK, F. R. (2011). *Dreaming*, 21(2): 89-104.
- COWIE, E. (2001). *Screening memory: allegorical dreaming and tales of the past in Ingmar Bergman's Wild Strawberries (1957) and Persona (1966)*. London, 1st European Psychoanalytic Film Festival. 2001. november 1-3.
- ERDÉLYI I. (2012). *Álom-munka filmen*. Pécs: IV. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia. 2012. november 22-24.
- FREUD, S. (1900). *Álomfejtés*. Budapest: Helikon, 2003.
- FREUD, S. (1906). Pszichopata alakok a színpadon. In: Erős F. (szerk.): *Sigmund Freud – Válogatás az életműből (784-790)*. Budapest: Európa Kiadó, 2003.
- FREUD, S. (1907). A téboly és az álom W. Jensen *Grádivá*-jában. In: Erős F. (szerk.), *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások (11-102)*. Budapest: Filum Kiadó, 2001.
- FREUD, S. (1908). A költő és a fantáziaműködés. In: Erős Ferenc (szerk.), *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások (103-114)*. Budapest: Filum Kiadó, 2001.
- FREUD, S. (1910). Leonardo da Vinci egy gyermekkori emléke. In: Erős F. (szerk.), *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások (115-200)*. Budapest: Filum Kiadó, 2001.
- FREUD, S. (1914). Michelangelo Mózes. In: Erős F. (szerk.), *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások (207-240)*. Budapest: Filum Kiadó, 2001.

- FREUD, S. (1919). *Az álomról*. Budapest: Hatágú Síp Alapítvány, 1991.
- FREUD, S. (1925). Önéletrajz. In: uő, *Önéletrajzi írások*. Budapest: Cserépfalvi Kiadó, 1989.
- FREUD, S. (1928). Dosztojevszkij és az apagyilkosság. In: Erős Ferenc (szerk.), *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások* (283-304). Budapest: Filum Kiadó, 2001.
- GABBARD, O.G. (2004). Pszichoanalízis és film. *Thalassa*, 15(3): 5-16.
- HALÁSZ P. – BÓDIZS R. (2001). Az alvás és álmodás idegéletana. *Hippocrates*, 3(3): 169-174.
- HARTMANN, E. (2008). The central image makes "big" dreams big: The central image as the emotional heart of the dream. *Dreaming*, 18(1): 44-57.
- HEATH, S. (1999). Cinema and Psychoanalysis – Parallel Histories. In: Bergstrom, J. (szerk.), *Endless Night – Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. (25-56). Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1999.
- KYORU, A. (1953). *Le Surréalisme au cinéma*. Paris: Arcanes.
- KIRÁLY J. (2006). *Az Álomfejtéstől az álomgyárig*. Pécs: I. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia. 2006. december 7-9.
- KIRÁLY J. (2010). *A film szimbolikája I/2 – A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája*. Kaposvár – Budapest: Kaposvári Egyetem – MTV Zrt.
- KUNTZEL, T. (1973). The Treatment of Ideology in the Textual Analysis of Film. *Screen*, 14(3): 44-54.
- LENTZNER, J.R. – ROSS, D.R. (2005). The Dreams That Blister Sleep: Latent Content and Cinematic Form in Mulholland Drive. *American Imago*, 62(1): 101-123.
- LAPLANCHE, J. – PONTALIS, J-B. (1994). *A pszichoanalízis szótára*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- LEWIN, B. (1946). Sleep, the Mouth and the Dream Screen. *The Psychoanalytic Quarterly*, 15(4): 419-434.
- MARCUS, L. (2006). Álom és kinematografikus tudat. *Apertúra*, 2:1 o.n. www.apertura.hu 2013.07.15.
- MÉREI F. (1986). „... vett a füvektől édes illatot”. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó.
- METZ, C. (1983). *Psychoanalysis and Cinema*. London: Macmillan & Co.
- MORIN, E. (1956). *Az ember és a mozi*. Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívom, 1976.
- PAGEL, J.F. – KWIATKOWSKI, C. – BROYLES, K.E. (1999). Dream Use in Film Making. *Dreaming*, 9(4): 247-256.
- PALOMBO, S.R. (1995). Prospero's Books: The Unconscious Visualized. *The Journal of the American Academy and of Psychoanalysis and Dynamic Psychiatry*, 23(4): 693-707.
- RANK, O. (1925). *Der Doppelgänger: Eine psychoanalytische Studie*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. http://archive.org/details/Rank_1925_Doppelgaenger_k (2013.07.15.)
- SACHS, H. (1928). Film Psychology. *Close Up*, 3(5): 8-15.
- STARK A. (2008). Álom – filmművészet – pszichoterápia. In: Árkovits A. – Osváth P. (szerk.), *Az álom alagútján* (65-84). Budapest: Pro Die Kiadó.
- SZABÓ Z. P. (2003). *Lázadás a halál ellen*. Budapest: Áron Kiadó.
- THOMPSON, K. – BORDWELL, D. (2007). *A film története*. Budapest: Palatinus Kiadó.
- VAIDA, I.C.–WILDMAN, V.H. (2005). Mulholland Drive. *Psychoanalytic Psychology*, 22(1): 113-119.