

Papp Orsolya

A végtelenben összefutó párhuzamosok

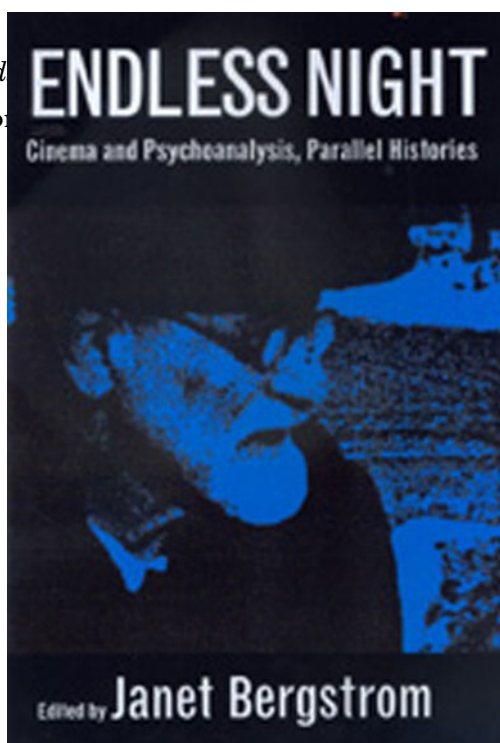
Szerző

Papp Orsolya

Az ELTE, BTK pszichológia és magyar nyelv és irodalom szakán végeztem; a PTE BTK Pszichológia Doktori Iskola Elméleti pszichoanalízis Programján abszolváltam, doktori témám a pszichoanalitikus befogadáselméletek és a narratív szövegelemzés kapcsolata. Ebben a témában jelentek meg írásaim a Pszichológiai Szemle Könyvtár Narratív különszámában és a Thalassa folyóiratban, illetve a Soteria Alapítványnál tartok irodalmi csoportot.

A végtelenben összefutó párhuzamosok

Bergstrom, Janet (szerk.) *Endless Night*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1993.



Parallel Histories. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1993.

Endless Night

Nehéz feladat megtalálni az egyszerű felsorolás és a mesterséges egység közötti helyes arányt egy annyira gazdag és szétágazó területet felölelő kötet bemutatásában, mint a pszichoanalízis és filmművészet kapcsolata; különösen ha az egyetlen kitűzött szerkesztői cél a történeti szempont érvényesülése a tanulmányokban. Természetesen 1993-ban, amikor a könyv alapját képező - szimbolikusan a filmművészet és pszichoanalízis kialakulásának 100. évét ünneplő- konferenciát megszervezték, az a gyakorlati igény is húzódott mögötte, hogy megszüntesse a két tudományterület egyoldalú kommunikációját: egy szakmailag színvonalas rendezvénnel felhívja a pszichoanalitikus szakemberek figyelmét a pszichoanalitikus filmkritika területén végbement fejlődésre, az alkalmazás sokszínűségére. A kezdeményezés valóban úttörő jelentőségű volt, bár a kötet megjelenésének idejére az *International Journal of Psychoanalysis* című folyóirat, Glen O. Gabbard szerkesztésében már két éve folyamatosan közölt filmkritikákat. 2001-ben pedig útjára indult a *European Psychoanalytic Film Festival* Londonban, hogy egy rendszeres fórumot teremtsen a pszichoanalízis iránt érdeklődő filmkritikusok és a mozi irányában (is) elkötelezett

pszichoanalitikusok párbeszédének. [1]

Janet Bergstrom a párhuzamosan futó, de bizonyos pontokon találkozó történeten túl a címválasztás indoklásában közös sorsot sejtet pszichoanalízis és filmművészet között: a jelentés logikájának feltárásában (és ábrázolásában) egy küzdelmes, sötétségbe burkolt végtelen folyamatot. Ezen az úton állnak a kötetben szereplő tanulmányok, egyéni gondolatmenetükkel olyan problémákat világítva meg, mint a technikai fejlődés által megváltozott szubjektumfelfogás, a filmstruktúra mögött húzódó affektív ritmus vagy a 'halott anya' személyiségformáló hatásának megjelenése a rendező életművében.

Múlt és jövő

„A nemi szorongást felkeltő, férfias erőtől megfosztó kép több mint aktuális: Sachs füzetének borítója egy ovális női arcot ábrázol, a szemei és a homloka árnyékban, hosszú felfelé mutató ujjja az ajkainál csendre, diszkrécióra int, vagy éppen egy rejtélyt jelez... Mit akar, és mit akar a filmművészet a pszichoanalízistől rajta, vele keresztül a saját ábrázolásmódjáért tenni?” (27)

A feminizált filmművészet emblematikus képe csupán egyetlen, Stephen Heath által csomózott pont a pszichoanalízis és filmművészet történeti szálainak követésében. Magába sűríti azonban azt a választott perspektívát, melyen keresztül a két tudományág egymástól független, egyidejű születése vizsgálható: a kifejezésmód, pontosabban a mozi nyelvének sajátosságai, párhuzama a pszichoanalitikus leírás és megértés eszközeivel, illetve alkalmazhatósága a pszichoanalízis témáinak filmvásznon való megjelenítésében egy meghatározott, jelentős pillanatban élénk tárva. 1926 az első, teljes egészében a pszichoanalitikus technikát ábrázoló játékfilm bemutatásának időpontja, melyhez Hanns Sachs készített az alapvető fogalmakat magyarázó kísérőfüzetet. A film elkészülésének körülményei, pszichoanalitikus körökben való fogadtatása és utóélete botránykönek számít a pszichoanalízis történetében, [2] mert nyílt állásfoglalásra, és ebből eredően összeütközésre készítette az új médiummal kapcsolatban szkeptikus Freudot és a pszichoanalízis iránt hűséges, de a filmművészetre nyitott, és a későbbiekben egyre lelkesebb tanítványok egy körét. Heath tanulmányát nem a „film-ügy” részletes elemzésének szenteli: a századforduló értelmiségieinek (például Franz Kafka, Virginia Woolf, Lou Andreas-Salomé), korabeli és későbbi pszichoanalitikusoknak (Melanie Klein, Jacques Lacan) a filmművészetről, illetve a filmművészet és pszichoanalízis (tágabban a tudatos és tudattalan mentális működések) kapcsolatáról vallott nézeteinek kontextusába helyezi, valamint érzékeny és originális olvasatát adja a – korántsem egyöntetű- elutasítás mögött rejlő feltételezett motívumoknak. Ezekből a pszichoanalízis vizualitáshoz való viszonyát emelem ki, mellyel kapcsolatban Heath így ír: „...a filmművészetben az ábrázolhatóság kérdése jelent mindent: a nonfiguratív figuratívba omlik, a szimbolikus a szimbólumok problémájává válik, a filmművészet a látványhoz van *láncolva*” (30), míg a pszichoanalízis a képpel szemben is a 'gyanú hermeneutikáját' működteti, vagyis részekre bontja, értelmezi, verbalizálja, az analizált élettörténetének láncszemévé teszi.

A mottóként idézett gondolat a pszichoanalízis és filmművészet kapcsolatának egyoldalúságára is felhívja a figyelmet, ami természetesen nem független az analitikus körök szkepszisétől: elsősorban a filmművészet fordul(t) a pszichoanalízis mint téma, mint asszociatív szerkesztési/értelmezési technika és mint működési analógia felé. A filmeket elemző pszichoanalitikusok kezében az értelmezett tárgy gyakran redukálódik pusztán az elmélet illusztrációjává, elveszítve sajátos kifejezőmódját, az ábrázolás eszközszerének egyediségét, és így forma és tartalom összefüggését. [3] Az egyoldalú hatás ellenpontjának bemutatására Heath a vászon mint a pszichoanalízist megtermékenyítő metafora megjelenéseire hoz példát (például Lewin álomvászon kifejezése), valamint részletesen elemzi a Slavoj Žižek által képviselt lacani pszichoanalitikus filmkritika értelmezési gyakorlatát, melyben pszichoanalízis és film egyenrangúan ágyazódik be egy filozófiai-politikai-kultúraelméleti diskurzusba.

Mary Ann Doane *Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey, and the Cinema* című tanulmánya időben a pszichoanalízis és filmművészet születésének pillanatához nyúl vissza, melyet a korabeli tudományos-kulturális kérdések hátterén vizsgálva nem egy szerencsés, bár véletlenszerű egyidejűségnek tart, hanem a modernitás idő-fogalmának- és ehhez kapcsolódóan a reprezentáció, tárolás és előhívás- problematizálódására adott válaszkísérletként. A közös, később elágazó köldökszinór képe így átrajzolja a párhuzamosan induló és futó, helyenként összecsomózódó (történeti) szálak metaforáját, azonban elfedi a pszichoanalízis létrejöttének valódi igényét: a hisztéria és a neurózisok gyógyítását.

Az idő, és az időben kibomló mozgás rögzítése és visszaadása komoly kihívás elé állította a kor technikai kísérleteit; ezek közé sorolható Etienne-Jules Marey kronofotográfiája, mely egymásra fényképezett mozgásképek segítségével próbálta tudományosan és a látás számára is hozzáférhető formában vizsgálni és mérni az idő fogalmát. Erre azonban a legalkalmasabb eszköznek a Lumière fivérek által megalkotott kinematográf bizonyult, melynek első nyilvános vetítésére 1895. március 22-én került sor, „amikor a fotográfia területén végbement fejlődés példaként levetítették a *Munkások kijövetele a Lumière üzemből Lyonban* című filmjüket”. [4] A fotográfia és a kinematográfia megjelenése azonban- máig fennálló- fenyegetést is hordoz a néző számára: a képáradat az emlékezeti működés túlterhelésével a szubjektum szétesését vetíti elénk, illetve a képzeleti működés és a jelentésalkotás gátlását. Ebben a kontextusban válik érdekessé Freud emlékezeti modellje, melyet a *Feljegyzések a „varázsnotezsről”* (1925/1998) című írásában fejtett ki. Kiinduló igénye, hogy az élmények befogadásának és tárolásának végtelen kapacitását állandó emléknymok létezésének feltételezésére vezesse vissza. A felső szinten újraírható és letörölhető, időben lehorgonyzott tudat és az alatta elhelyezkedő, viaszszerű, minden lenyomatot megőrző, időtlen tudattalan közötti nem-folyamatos és periodikus kapcsolati térben működik az emlékezet. Ebben a keretben az idő a tudatos folyamatokhoz kötött, az organizmus külső ingerléssel szembeni védekező mechanizmusának része. Doane a folyamatot a jelentéssel felruházott történet, vagyis a narratív filmek megjelenéséig követi, melyek egyik fontos alkotó eleme az idő, kezelhető struktúrát biztosít a túlingerléssel szemben, csökkentve a néző szorongását.

Slavoj Žižeknek az interfészen keresztül a kibertérbe invitáló szellemi utazása- jelen kötet szerkezetéből adódóan- többszörös olvasói elvárással néz szembe már az első szavak előtt: Bergstrom bevezetőjében a „fogalmi sokkmontázs” kifejezést használja elsősorban a tanulmány által keltett hatás leírására, Heath pedig cikke egyharmadát szenteli a Žižek által képviselt pszichoanalitikus filmkritikai irányzat elemző méltatásának. Ezek után sokkal nagyobb súlya van annak, ha Žižek tanulmányának elolvasása után úgy érezzük, hogy nem csalódtunk, szabadon merünk társítani gondolatokat a leírtakhoz, és tette készen ülünk le a számítógép képernyője elé, hogy elmerüljünk a soron következő virtuális valóságban. Žižek ugyanis azt vizsgálja- meglehetősen kiterjedt kulturális és filozófiai fogalomkészlet mozgatásával- hogy milyen hatást gyakorol a kiber-valóság a (lacani) pszichoanalitikus szubjektumfelfogásra a kerettel és a Másikkal párhuzamba állított interfészen keresztül, melyet a Szimbolikus és Valós közti térben helyez el. Az ember második, jelentéskalkoló természetéhez kapcsolódó virtualitás funkciója éppen a vászon (képernyő/interfész) mögötti üresség elfedése, valami nem-létező szimulációján keresztül. Az ehhez rendelkezésre álló technikai háttér, a komputerizáció azonban átalakítja mindennapi hermeneutikai tapasztalatunkat, átjárhatóvá teszi megszokott dichotómiáinkat a valós élet és mechanikus szimuláció, az objektív valóság- szubjektív percepció és a személyiségünk változó illetve állandó elemei között. Žižek azonban még innen is képes az olvasót visszaterelni a pszichoanalitikus helyzet és a virtuális valóság kiinduló párhuzamához: a cselekvés hiánya miatt mindkettő a projekciók ideális terévé válik- csakúgy, mint a műbefogadás esetében.

Marc Vernet *The Fetish in the Theory and History of the Cinema* című írása több ponton is párbeszédbe állítható Žižek gondolataival. Az a kiinduló feltételezése, hogy a technológia változást hoz a vágy-struktúrában, mivel a digitalizált filmek, írásos anyagok nem képesek az eredeti nézéséhez, kezeléséhez kapcsolódó örömet felkelteni, továbbgondolva szintén a- lacani személyiségfejlődési modellben a Másik vágya mentén alakuló- szubjektum átstrukturálódásához vezet. Ebben a folyamatban Vernet az archiválást és kutatást kísérő pszichés mechanizmusokat helyezi előtérbe: a voyeurizmust és a fetisizmust, és elsősorban a metzi fetis olvasatra támaszkodva azt a kérdést veti fel, hogy hogyan akadályozza a kutató vágyát a tudás megszerzésében a fetisizmus? A fallikus anya képét fenntartani igyekvő fetisizsita élménykeresési módja a múlt felé fordulás, az idő befagyasztása abba a pillanatba, mielőtt szembesült a női hiánnyal. Így hátráltatja a befejezés utáni vágyat, amit végkövetkeztetésében Vernet nem mint perverziót, hanem mint a hit és tudás közti állandó ingadozás egyik oldalát mutat be, ami képes átírni a feminizmus által dichotomizált szexualitás felfogását.

Freud filmen ^[5]



David James Fisher, Peter Wollen, Alain de Mijolla és részben Janet Walker tanulmánya is vállalkozik a John Huston rendezésében, eredetileg Jean-Paul Sartre forgatókönyve alapján készült 1962-es *Freud* című film elemzésére, tágabb kontextusban érintve a pszichoanalitikus eszmék és a terápiás helyzet ábrázolhatóságának kérdését (vö. Heath tanulmánya).

Fisher tulajdonképpen Sartre személyiségfejlődését vizsgálja a Freud életéről, elsősorban a pszichoanalízis kialakulásának kezdeti szakaszáról, szóló forgatókönyv megírása közben: hogyan megy végbe az eredeti pszichoanalitikus eszmékkel és Freud életrajzával való találkozás során egyfajta azonosulás, melynek eredményeképpen Sartre saját önéletrajzát írja? ^[6] Ennek a folyamatnak egy részére világít rá Peter Wollen is, amikor a Freud-film kapcsán Freud, Sartre és Huston kísérteties intellektuális találkozását emeli ki a hódító tudattalan fantáziáján keresztül, mely mindhárom férfi életében a megdicsőülés reményét, és a családi élet korlátai közül való menekülés lehetőségét rejti.

Alain de Mijolla a pszichoanalízis alapítójáról készült fikciós filmek mellett a Philip Lehrman által „családi körben” forgatott felvételeket is elemzi elsősorban a közvetíteni kívánt kép spontaneitása versus megrendezettsége szempontjából. Tanulmányában ő veti fel expliciten és a legkidolgozottabban a pszichoanalitikus terápia filmes megjelenítésének problémáját, mely nagymértékben az idő mint folyamat ábrázolására koncentrálódik, és a legélesebben mutat rá a film szerkesztettségére, sűrítő technikájára.

Janet Walker az incesztus témájának kicenzúrázásán és textuális nyomain keresztül vizsgálja a filmi elfojtás működését a *Kings Row* és a *Freud* című filmekben. Az első esetben azt mutatja meg, hogyan alakult át egy forgatókönyv a megfilmesítés során, illetve ezzel párhuzamba állítva hogyan ábrázolja a korai pszichoanalízisről szóló film Freud 1897-es döntését, lemondását a csábítás-elméletéről, és a gyermekkori szexualitás elméletének kidolgozását. Mindkét esetben konkrét cselekményszálak megszüntetésével, utalássá sűrítésével van dolgunk; a textuális heget olyan technikák alkalmazása fedi (f)el, mint az idői-értelmi ellipszis, melyben két teljesen más időpontban történt esemény pusztán egymás után helyezése teremti meg a néző narratív gondolkodására támaszkodva a hiányzó oksági kapcsolatot. Szinte visszhangoznak Vernet szavai a filmről mint több változatban létező, megcsonkított testről, mely Walker-nál a disszociáció pszichológiai elméleteinek analógiájára integrálhatatlan vendég-személyiséggé válik. Mindazonáltal legalább elméleti kiutat javasol az incesztust mint megtörtént traumát versus mint fantáziát kezelő problémára: az Ödipális térben az apai- tagadásra épülő- fantáziák vizsgálatát.

A mértéktelenség dicsérete

Tematikusan az egész köteten végigvonul a mozi mint sokk, túlingerlés a néző számára (lásd

Doane, Heath idézi Kafka reakcióját a korai filmművészetre). Žižeknél a hiány és mértéktelenség kölcsönös függése a kapitalista rendszer jellegzetességeként, tágabban a megismerés tulajdonságaként is megjelenik, melyben a valóság korlátai motiválják a képzelet túlzásait. Joan Copjec tanulmányában a mértéktelenség motívuma főszereplővé válik a melodráma műfajának történeti elemzésén belül, mely a pszichoanalitikus nőiség elmélet alapján bontja ki a „hiány hiányára” épülő valóságkép jellemzőit. A teljes igazság kimondásának kényszerére, a kizárás kizárására épülő szerkesztésmód a történet szintjén is ambiguitást hordoz, mely eldönthetetlen realitás(ok)at teremt – ezt textuális szinten Copjec szerint leginkább a szabad függő beszéd gyakori használata jeleníti meg. A melodráma műfaja egy lacani értelmezési keretben nem más, mint a nő jouissance-hoz való viszonya, mely alapvető bizonytalanságot hordoz a Szimbolikus jelölővel szemben. Ezt a hisztériás nő imaginárius korlátok beépítésével próbálja orvosolni, melynek egyik illusztrációja Copjec-nél a *Stella Dallas* című film.

A halott



Alfred Hitchcock: Észak-északnyugat (1959)

Ayako Saito nagy bátorsággal és alapossággal nyúl Hitchcock talán legtöbbet elemzett filmjeihez a *Vertigo*hoz, a *North by Northwest*hez és a *Psycho*hoz, melyeket egyetlen textuális egésznek alkotó trilógiaként André Green affektus-elmélete alapján elemez. A melankólia, mánia és paranoia/szizofrénia érzelmi alaphangoltsága mind a történet szintjén, mind a kamera mozgásában megjelenik kirajzolva a traumatikus veszteségre adható különböző válaszmintázatokat. A trilógia textuális tudattalanjában Saito a személyiségen belül enkriptizálódott, és kísértő halott/őrült anya képét, valamint a szimbolikus apa tökéletlenségét vagy teljes hiányát feltételezi.

A szeretett tárgy elvesztésének és keresésének körkörös, reménytelen mozgása, ami a *Vertigo* alapvetően melankolikus érzelmi ritmusát adja, a *North by Northwest*ben az üresség tagadásával a tárgy megmentésének mániás vágyteljesítésévé válik. Ezt ellentétekre épülő, rendezetlen,

fragmentált, montázsközei történetszerkesztés kíséri. Ahol a tagadás feletti mániás győzelem már nem tartható fenn, ott kezdődik a *Psycho* paranoid/skizoid, hideg, izolált tere, melyben maga a kamera válik a gyilkos, fenyegető alannya, brutálisan átalakítva a nézői azonosulás lehetőségeit. Az affektusnak a pszichoanalitikus filmkritikába való beemelésével, és sikeres alkalmazásával Saito egyben a lacani nyelv- és tekintetfogalomra épülő, az érzelmekeket kizáró értelmezési gyakorlat kritikáját is adja.

„Az én történetem tele van hiányzó kapcsolatokkal, ürrel, és még csak gyermekem sincsen.” (287) Ez a mondat magába sűríti Janet Bergstrom fő elemzési szempontjait Chantel Akerman filmjeivel kapcsolatban, a bennük megjelenő anya-lány viszony vizsgálatában. Egyik oldalon áll a gyermeki vágy, hogy a távolságtartó, magába zárkózott (és így halott) anyát is központi, pozitív jelentőségűnek mutassa, és megtalálja a hozzá vezető utat, a másikon pedig az Akerman által átél valóság: a haláltábori borzalmakat elhallgató, elérhetetlen anyáról. Ezek a traumatikus élmények a magány és gyász állandó jelenléte mellett filmjeiben egyfajta túlzott tartalmi személyességet, de egyszersmind formai távolságtartást eredményeznek; hasítást és ambivalenciát a tárgyrepresentációban. Tematikus szinten ezt a vándorló zsidó alakjával való azonosulás oldja fel a rendezőben. Bergstrom tanulmánya képviseli a kötetben az alkotói tudat(talan) pszichoanalitikus elemzését, a művészi produktumok mellett André Green 'halott anyáról' szóló elmélete, a Holocaust-túlélők gyermekeitől származó visszaemlékezések és egy Akerman által adott interjú alapján.

Az egyes tanulmányok gondolatmenetének és kapcsolódási pontjainak (például az idő vagy a mértéktelenség kérdésében) követése talán elérte azt a célt, hogy filmelméleti szakemberek és pszichoanalitikusok egyaránt kezükbe veszik ezt a kötetet egy izgalmas- a felvonultatott témák tekintetében korántsem szokványos- szellemi utazás reményében.

Jegyzetek

1. 2006 decemberében ennek a hagyománynak a kiterjesztéseként rendezik meg az első Magyar Pszichoanalitikus Film Konferenciát, Pécsen.
2. Erről részletesen lásd Ries, Paul: Popularise and/or be damned: psychoanalysis and film at the crossroads in 1925. *International Journal of Psychoanalysis*, 1995, 76, 759-791.
3. Ez egy gyakori kritika elsősorban a klasszikus pszichoanalitikus művészetelemzéssel szemben, mely a létrehozott művet az alkotó tudattalan motívumainak, személyiségfejlődésének lenyomataként kezeli. A mai pszichoanalitikus filmkritika megközelítésbeli sokszínűségének összefoglalását adja a Glen O. Gabbard által szerkesztett, *Pszichoanalízis és film* című kötet bevezető tanulmánya (London-New York, Karnac Books, 2002).
4. Marcus, Laura: Dreaming and Cinematographic Consciousness. *Psychoanalysis and History*, 2001/3 (1), 1.
5. Az alábbiakban bemutatott tanulmányok részletes összehasonlító elemzését adja az ez év szeptemberében tartott Freud filmhét kapcsán Dragon Zoltán: *Freud filmen – házimozitól a mozivászonig*. Internetes elérhetőség: <http://www.filmkultura.hu/2006/articles/essays/freud.hu.html>
6. Ez a kérdésfeltevés áll a pszichoanalitikus irányultságú befogadáselméletek középpontjában is, lásd

például Holland, Norman: *Poems in Persons. An Introduction to the Psychoanalysis of Literature*. The Norton Library, 1975.

© Apertúra, 2006. Ősz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/osz/papp/>

