



Pirisi Edina Enikő: *Pszichoanalitikus filmkutatás. Teoretikus megközelítések és empirikus vizsgálatok*

Budapest: Oriold és Társai, 2023, 216 old.

Pszichoanalitikus filmelmélet és pszichoanalitikus filmkritika ismert fogalmak, a köztük levő viszony is rámutat arra a hiányra, aminek a betöltésére Pirisi Edina Enikő *Pszichoanalitikus filmkutatás* című kötete elsősorban vállalkozik: hogy a pszichoanalitikusok által végzett filmelemzésbe „integrálja a filmelmélet korábbi, indokolatlanul mellőzött eredményeit” (Pirisi, 2023, 10). Ehhez képest magyarul újdonságként jelenik meg a címul is választott pszichoanalitikus filmkutatás szókapcsolat, mely tükrözi a szerző empirikus elkötelezettségét is: a filmmel kapcsolatos pszichoanalitikus kérdésfeltevések pszichológiai módszerekkel történő vizsgálatát. Mivel a szerző pszichológusként és filmelmélet és filmtörténet szakos bölcsészként egyaránt birtokában van az említett területek fogalomkészletének, valamint a pszichológiai kutatás módszertanának, érdemes lett volna kitérni a használt fogalmak közötti kapcsolat tisztázására – ami talán a könyv kritikai perspektívájának általános hiányából ered: sokkal inkább leír, összefoglal és alkalmaz. Ez persze önmagában is hatalmas munka, és sokéves elméleti és kutatási felkészülést igényelt, amit ebben a kötetben hihetetlen áttekintő szenvedéllyel és módszerességgel tár az olvasó elé.

Az alkotó – filmalkotás – befogadó bevett művészetpszichológiai hármas tagolást, benne a fogalmak és elméletek szinte enciklopédikus bemutatását a szerző azzal indokolja, hogy a „hazai pszichoanalitikus filmlelektan még kibontakozásban lévő kutatási terület” (13), ugyanakkor részletesen felsorolja azokat a műhelyeket és előzményeket, amik a saját munkáját inspirálták. A pszichoanalitikus filmelmélet magyarországi jelenlétét húsz évvel ezelőtt Papp (2004) széttagoltnak jellemezte, az egyes irányokat egy-egy kiemelkedő kritikus képviselte, mint például Szilágyi Gábor a Christian Metz-féle pszichoszemioanalízist (159, Metz, 1977). A pszichoanalitikus filmkutatást pedig nagyjából ettől a kezdettől számítva a jelenben is művelik a Pécsi Tudományegyetem Elméleti Pszichoanalízis Programjának oktatói, jelenlegi vagy volt doktoranduszai. Ide köthető a PTE, az Imágó Egyesület és a pécsi DREAM Műhely által szervezett Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia elindítása is, melyből idén novemberben a hetedik kerül megrendezésre „Liminális terek” címmel. A szerző társszerkesztője volt a pszichoanalízis és filmtudomány kapcsolatát körüljáró, *A vászon és a dívány találkozása* című tanulmánykötetnek is (Fecskó-Pirisi et al., 2018).

Aki ennek a területnek nem csak egy-egy szeletét szeretné megismerni, annak kiváló elmélyülést kínál Pirisi könyve, melynek első felében jellemzi „a pszichoanalízis nagy irányzatainak (öszönelmélet, egopszichológia, tárgykapcsolat elmélet, szelfpszichológia) kapcsolódó művészeti modelljeit az irányzat alapítójának vagy valamely művészeti szempontból kiemelkedő egyéniségének a munkásságára alapozva. Ezt követően – a filmbefogadással foglalkozó alfejezetben – bemutatom a filmelmélet pszichoanalitikus irányzatának a fő elméleti elgondolásait” (14-15). Ez a felépítés az egyes fejezetekben megegyezik, így alapos – és sokszor visszatérő – kronológiai felfűzést kapunk.

A filmalkotó pszichoanalitikus megértésénél például az elmebeteggel való klasszikus analógiát felhasználó elméletektől indul, amelyek bemutatásánál különösen hiányzik a kritikai hozzáállás. Megtalálható itt Freud Leonardo-tanulmánya, ami az első pszichoanalitikus pszichobiográfia, és olyan fogalmakat hozott kapcsolatba az alkotással, mint a traumatikus gyermekkori élmény vagy a szublimáció. Üdvözölhető részletességgel ír a szerző Kris és Noy nyomán az egopszichológia neutralizáló, az énfunkciókat és a kontrollált regresszió szerepét kiemelő elképzeléseiről, majd a tárgykapcsolat elmélet felől érkező, a szimbolizáció és a reparáció (Klein), illetve az átmeneti jelenségek (Winnicott) fejlődéslélektani fogalmait a kreativitással kapcsolatba hozó elméletekről. Kohut fejlődéslélektani fogalmainak (szelféret, nárcisztikus megszállás, szelfkohézió) az alkotásra alkalmazásával folytatja az áttekintést, és a sterni vitalitás-affektusokkal zárja. Az elméleti bevezető erénye az arányérzéke, valamint hogy utalásszerűen kitér a hasonló magyar elképzelésekre és az elméletek alkalmazásaira is.

A filmek pszichoanalitikus megközelítéseinek számba vétele szintén bejárt utat követ (vö. Gabbard, 2004), és három irányt mutat be: „Az első a filmek álommal való kitüntetett kapcsolatát hirdeti, és a film és álom közötti hasonlóságokat tárja fel. A második a filmeket esettanulmányokként kezeli, és a szereplők pszichoanalitikus vizsgálatára vállalkozik. A harmadik pedig a filmeket kortárs mítoszokként határozza meg, és azt kutatja, hogy milyen kollektív élményanyagot hordoznak.” (Pirisi, 2023, 32.) Az első megközelítés bemutatásakor nemcsak a film és a pszichoanalízis találkozásának 1920-as évekig visszanyúló kezdetei jelennek meg, hanem Baudry apparátus elmélete is, valamint az álmod(oz)ás és a film(nézés) különbségeit előtérbe állító metzi elképzelés is. A második, és egyben legerjedtebb analógia a filmekben a szereplők pszichológiai működését és a köztük levő viszonyokat próbálja megérteni az egyes pszichoanalitikus iskolák fogalomkészletének megfelelően. Ebben a részben bőségesen jelen vannak kritikai szempontok, amik pro és kontra tárgyalják, hogy lehet-e egy fiktív karaktert a pszichológiai esettanulmányok valós személyeihez hasonlóan elemezni. Nem jelenik meg azonban az a pszichoanalitikus oldalról gyakran hangoztatott ellenérv, hogy a fiktív karaktereket nem tudjuk a páciensekhez hasonlóan kérdezni, asszociáltatni, így ezek hiányát a szöveg által biztosított információk és az elemző saját tapasztalatai töltik be. A film mint mítosz, vagyis egy adott kultúra problémáit és megoldásait szimbolikus szinten bemutató karaktere kitekint a szűkebb pszichoanalitikus felfogásból a jungiánus értelmezés felé, és sikeresen emeli be Király Jenő és Bíró Yvette vonatkozó munkásságát.

A filmbefogadás pszichoanalitikus elképzeléseit bemutató fejezet szintén hármas tagolású: a Screen-paradigma és a befogadói válasz-elmélet nézőmodellje után következnek a pszichoanalitikus művészetpszichológia filmbefogadási folyamatra alkalmazható további elgondolásai (Pirisi, 2023, 42). A filmtudományban az azonos című brit filmes folyóirat után *Screen*-paradigmának nevezett és elsősorban Baudry, Metz és Mulvey nevével fémjelzett pszichoanalitikus irányzat az 1970-es évektől kezdve támaszkodott a lacani pszichoanalízisre a nézői élmények kulturális és ideológiai alapú magyarázatában (Konigsberg, 1996). A megközelítés alapfogalmainak és feminista továbbfejlesztésének bemutatása előtt annak történeti gyökerei (Althusser, Saussure és Lacan) is megjelennek Pirisi (2023) interpretációjában. Az ide tartozó szerzők elsősorban a filmi apparátus és a néző kapcsolatáról, a nézői szubjektum konstrukciójáról és az ez által közvetített filmes hatásról fogalmaztak meg elméleteket. A „filmnek, illetve a film által közvetített ideológiai tartalomnak” (51) alávetett nézői szubjektum elképzelésével állítja szembe a befogadói válasz-elméleteket képviselő, és pszichoanalitikus fogalmakra építő Norman N. Holland-i DEFT modellt, ami nemcsak a befogadói válaszok egyediségét képes magyarázni, hanem a nézőben zajló folyamatok empirikus vizsgálatának is keretet ad. Ezután még megismerhetjük „a pszichoanalitikus művészetpszichológia nagy irányzatainak (ösztönelmélet, egopszichológia, tárgykapcsolat elmélet, szelfpszichológia) a műbefogadásra vonatkozó elgondolásai[t], elméletei”-t (56), mint például a freudi örömmnyereség, vagy az alkotói folyamatok tükörképeként a befogadó/nézőben megjelenő lelki jelenségek (az én szolgálatába állított regresszió, reparáció, potenciális tér). Újként jelenik meg a befogadás során a szelf átalakítását magyarázó Christopher Bollas-i elképzelés, az interszubjektív megközelítés, a „film harmadik” adaptált fogalma, illetve a Gergely és Watson-féle affektív tükrözés biofeedback modelljének és a mentalizáció fejlődési folyamatának nézőre alkalmazása. Miközben ezek a fogalmak rendkívül termékeny metaforák a nézői élmények, illetve a film és a befogadó közti interakció vizsgálatában, csak konkrét példákra alkalmazva működnek jól, hiszen a film nem tudja – az elsődleges gondozóhoz vagy a terapeutához hasonlóan – rugalmasan tükrözni a néző érzelmi állapotait, a többrétegű tartalomból a személy választja ki azt, amellyel rezonál. Ezt a dinamikus kapcsolatot tartja a fókuszban a szerző saját vizsgálatainak leírásakor is.

A filmalkotó pszichoanalitikusan orientált vizsgálatában egy gyermek filmkészítő műhely egyik tagjának, a gyermekvédelmi gondozási rendszerben felnövő Magdinak három rövidfilmjét elemzi a szerző, a pszichobiográfiai kutatást az 1990-es években megújító és fázisait kilenc pontba szedő Alan C. Elms-féle módszertan szerint (Elms, 2007). Fő kérdése, hogy „a választott rövidfilmek hogyan ábrázolják az alkotójuk személyiségműködési sajátosságait, a filmek tartalmi és formai jellemzői milyen összefüggésben állnak a filmkészítő gyermek élettörténetének meghatározó eseményeivel” (61). A filmelemzések háttéranyagát interjúk és a gyermekotthoni iratanyag adják; ismét óriási idő- és energiabefektetéssel. A pszichobiográfiai elemzés komplexitása mellett érzékeny, és a filmterápiás gyakorlatban is hasznosítható következtetésekre jut: „megállapíthatóvá vált, hogy a filmek háttérében felfejthetők az érzelmi, fizikai és szexuális bántalmazás tapasztalatai, másrészt számos további eredmény is született a személyiségműködés és filmalkotó folyamat összefüggésére

vonatkozólag. Az eredeti hipotézishez kapcsolódóan, de a konkrét életeseményeken túlmutatóan feltárhatóvá váltak a Magdit jellemző fő elhárítási mechanizmusok: izoláció (1. film), eltolás (2. film), azonosulás az agresszorral (3. film), és azonosíthatóvá vált a három film egymásra következésében egy sajátos pszichodinamikai ív, terápiás jellegű változási folyamat.” (Pirisi, 2023, 82.) Ennek értékéből nem von le az, hogy ebben a fejezetben megbillen az eddigi ismételéseket tartalmazó, de jó arányérzékű leírás: a pszichobiográfiai szempontok érvényesülésének bemutatása már-már iskolásan részletező, miközben nem tudunk meg semmit az interjúk típusáról és módszertanáról; azonban ezek időzítése Magdival egy külső szemlélő számára etikai kérdéseket is felvet („éppen néhány héttel születése után otthonában találkoztunk, gyermeke eközben kórházban volt”) (66).

A *Pirosszka – A jó, a rossz, a farkas, meganagyi* című filmalkotás pszichoanalitikusan orientált vizsgálatát a szerző korhatárbizottságban betöltött szakértői munkája inspirálta. Azt járja körül, hogy „a *Piroska és farkas* mese pszichoanalitikus interpretációi által feltárt pszichodinamikai folyamatok azonosíthatók-e, megjelennek-e a *Pirosszka* című filmalkotás esetében is. A kutatási célnak megfelelően először röviden bemutatom a mese kapcsolódó pszichoanalitikus értelmezéseit, majd pedig ismertetem a *Pirosszka* elemzését. Feltárom, hogy a *Pirosszka* különböző szereplőinek a viselkedésére milyen motivációk, tudattalan vágyak és szükségletek jellemzők, illetve hogy a film mint kulturális élményanyag milyen kollektív problematikákat, kortárs fejlődési kríziseket jelenít meg, és milyen vágyteljesítő megoldásokat kínál.” (88.) Ennek a célnak az elérésében a szerző végigvezeti az olvasókat a mese kilenc(!) különböző pszichoanalitikus interpretációján (Sigmund Freud, Róheim Géza, Erich Fromm, Eric Berne, Bruno Bettelheim, Jack Zipes, Rivka R. Eifermann, Hélène Cixous és Nina Lykke), ami érdekes és hasznos lehet azoknak, akik ennek a mesének a pszichoanalitikus olvasatait keresik, azonban csak töredékében járulnak hozzá ahhoz a valóban fontos törekvéshez, hogy Cory Edwards filmjéről érvényes megállapításokat tehesünk. Amit a szerző egyébként ismét komplexen és érzékenyen tesz meg:

„A *Pirosszka* férfias szuperhőssé váló Piroskája mindhárom értelemben tagadja a saját nőiségét, elutasítása egyaránt magyarázható az elsődleges és a másodlagos péniszirigységgel, valamint a fallikus anyafigura elleni lázadással. A potenciális anyafigurák közül Piroska a kasztrációt tagadó, fallikus nagymamával azonosítja magát, és így interiorizálja a pénisszel rendelkezés illúzióját. Ugyanakkor Piroska nem pusztán az anatómiai megfelelésre vágyik, hanem alapvetően a férfiszerephez társuló pozitív szociális státust irigyl. A mese sajátos happy endje – Piroska az erdei közösség ünnepezt hőségé válik – egyértelműsíti a társadalmi státus jelentőségét hangsúlyozó másodlagos péniszirigység alkalmazhatóságát.” (101.)

A kutatások utolsó fejezete a nézőt vizsgálja, a film hatásának és a befogadó személyiségjellemzőinek interakciójában a *Szédülés (Vertigo)* című Hitchcock-film kapcsán. „A vizsgálatomban a film tartalmait a vonatkozó pszichoanalitikus filmelemzésekre alapozva határozom meg: a filmről készült pszichoanalitikus filmelemzések összevetésével és rendszerezésével kiemelem az eltérő szerzők által ismételt hangsúlyozott értelmező fogalmakat és a hozzájuk kapcsolódó filmes tartalmakat. Az így azonosított specifikus pszichoanalitikus tartalmi konstrukciókat a

kutatás során pszichodinamikus motívumoknak fogom nevezni. A néző jellemzőit pedig pszichológiai kérdőívekkel, személyiség- és párdiagnosztikai mérőeszközökkel azonosítom.” (108-109.) A *Piroszka* elemzéséhez hasonlóan itt is felsorakoztatja a szerző a film létező pszichoanalitikus értelmezéseit, hogy ebből a szadizmus és a tárgyvesztés motívumait emelje ki, mint a filmhatás várt, specifikus kulcstényezőit. A befogadó és a műalkotás empirikus vizsgálatában hangsúlyos az utóbbi „szövegközeli” olvasata (MacNealy és Kreuz, 1996), ami azonban nem egyenlő a létező interpretációk számbavételével. Bár a szerző Szőnyi alapján tisztán és következetesen kijelöli, hogy mi minősül pszichoanalitikus kutatásnak (ami analitikus kérdésre keresi a választ, analitikus eszközt használ, analitikus módon nyeri ki az adatokat, és az eredményt az analitikus gyakorlat számára hasznosítja), és a saját vizsgálatát ennek szellemében végzi, ugyanakkor ebből a fejezetből hiányzik a leginkább egy kitekintés más pszichológiai irányzatok felé, hogy az olvasó értékelni tudja az alkalmazott eszköztárat – illetve még tágabban a pszichoanalízis és a kutatás viszonyának problémafelvetése.

Pirisi két, önmagában is több alhipotézisből álló feltevést vizsgál: a film hatására vonatkozóan elvárása az, hogy „a szadizmus és tárgyvesztés jellemzői gyakrabban, illetve intenzívebben jelennek meg a nézők személyiségprofiljában, emocionális állapotában és tárgykapcsolati mintázatában, mint amilyen mértékben a filmnézés előtti állapotban jelen voltak” (110). A személyiségprofil t Szondi-tesztel méri, a tárgykapcsolati mintázatot pedig a Tematikus Appercepciók Teszt Westen-féle tárgykapcsolatok affektív tónusa mentén történő kódolással – mindkettő tekinthető analitikus eszköznek, bár az adatfelvétel módja (csoportos válaszadás projektoron vetített képekre) inkább a kísérleti pszichológia megközelítésére jellemző. Ennél is fontosabb kérdés azonban, amire a szerző egyáltalán nem reflektál: várhatjuk-e egy egyszeri filmhatástól a tartós személyiségjellemzők (öszönprofil és tárgykapcsolati mintázat) megváltozását a filmnézés előtt és után mért vizsgálati elrendezésben. Elméletileg a válasz egyértelműen „nem”, azonban a szerző is idéz olyan kutatásokat, amelyek mégis kimutattak statisztikailag mérhető változást. A probléma kontextusba helyezéséhez érdemes utalni azokra az eredményekre, melyek szerint a műalkotások személyiségre gyakorolt hatása feltételezhetően kumulatív, egymást erősítő találkozásokat igényel, és csak azoknál jelentkezik, akik keresik a szelfmódosító élményeket (Kuiken és Miall, 2004).

Pirisi nem általános személyiségjellemzőket mér, hanem igyekszik a filmben specifikusan megjelenő motívumokhoz illeszteni a vizsgált pszichológiai konstruktumokat, azonban eredményeiben a legtöbb feltételezés így is csak részben és tendenciaszinten teljesül. Ezekkel a kitételekkel együtt izgalmas eredménye, hogy bizonyos érzelmek (pl. harag, szorongás) átélésére való hajlam alacsony és magas szintje különböző mintázatú érzelmi állapotváltozást eredményezett a film megtekintése után a düh, az ellenségeskedés vagy a depresszív állapot intenzitása tekintetében. Úgy tűnik, hogy az érzelmileg stabilabb (alacsony általános harag- és szorongásszint, pozitív párkapcsolati alaphangulat) nézők inkább adták át magukat a film érzelmi állapotmódosító hatásának. Ezek az – egyébként pszichoanalitikus filmkutatási megközelítésen túlmutatóan is értékes – eredmények vezetik el a szerzőt a saját nézőmodelljének a felállításához, „amelyben a filmbefogadói élmény pszichoanalitikus magyarázatában a film lelki tartalmainak a nézőre vetülése és a néző

saját lelki tartalmainak a filmre vetítése egy elméleti keretben értelmezhetővé válik” (Pirisi, 2023, 167). Ezt Pirisi, szintén idézett elődök nyomán, a viszontlátétel koncepciójának a néző pszichés folyamataira való kiterjesztésében találja meg. Meglátásom szerint ez ismét egy termékeny metafora a filmhatás és a nézői jellemzők komplexitásának megragadására a pszichoanalitikus terápia jelenségeinek felhasználásával, ami konkrét alkalmazásában tud rámutatni a befogadási helyzet máskülönben rejtve maradó aspektusaira. Pirisi ezt meg is teszi a felsőoktatási helyzetben kidolgozott, ún. filmszupervízió modell program bemutatásával, ami a megfelelő nézői élményfeldolgozást segíti elő csoport- és pszichodráma módszerek ötvözésével. A modell kétségkívül kreatív, és a szerzőhöz hasonló tapasztalt szakemberek által valószínűleg jól alkalmazható. De a könyvből nem derül ki, hogy mi a célja annak, hogy valaki csoportban dolgozik egy nem általa választott film rá gyakorolt hatásával.

Pirisi könyve tisztán és érthetően mutatja be a pszichoanalitikus megközelítés filmre alkalmazásának belső fejlődését, nem létesít párbeszédet azonban más pszichológiai vonatkozású filmelméletekkel. Ennek háttérbe szorulása, valamint a terminológia korrekt, de inkább leíró és összegző, mint magyarázó jelenléte felveti a kérdést, hogy kiknek íródott a könyv. Első olvasásra egy szűk szakmai közönségnek: olyan pszichoanalitikusoknak, akiket a filmelméleti modellek is érdekelnek, és a freudi tanácsot követve filozófiai-bölcészeti ismeretekkel is rendelkeznek, valamint olyan filmtudományi szakembereknek, akik a pszichoanalízis mint terápiás irányzat eredeti fogalmaira is kíváncsian olvasnak. A munka kiemelkedő jelentőségét mindenképpen a saját kutatások adják, egyrészt a gyakorlati jelentőségük felmutatása, másrészt a gondos felépítés és eszközválasztás révén. Ennek értékéből a fent megfogalmazott kritikai észrevételek sem vonnak le.

Papp-Zipernovszky Orsolya

Felhasznált irodalom

- Elms, A. C.** (1997). *Uncovering Lives: The Uneasy Alliance of Biography and Psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- Fecskó-Pirisi E. – Lénárd K. – Papp-Zipernovszky O.** (szerk.) (2018). *A vászon és a divány találkozása. Tanulmányok filmről, pszichoanalízisről*. Budapest: Oriold és Társai.
- Gabbard, G. O.** (2004). Pszichoanalízis és film. Ford. Papp Orsolya. *Thalassa*, 15(3): 5-16. [http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(15\)2004_3/005-16_G-O-Gabbard.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(15)2004_3/005-16_G-O-Gabbard.pdf)
- Konigsberg, I.** (1996). Transitional Phenomena, Transitional Space: Creativity and Spectatorship. *Psychoanalytic Review*, 83: 865-889.

- Kuiken, D. – Miall, D. S. – Sikora, S.** (2004). Forms of Self-Implication in Literary Reading. *Poetics Today*, 25(2): 171-203.
- MacNealy, M. S. – Kreuz, R. J.** (1996). Foreword. In: M. S. MacNealy, R. J. Kreuz (Eds.), *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics* (v-xx). Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation.
- Metz, C.** (1977). *The Imaginary Signifier Psychoanalysis and the Cinema*. Trans. Celia Britton, et al. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- Papp O.** (2004). Vicky Lebeau: Pszichoanalízis és mozi. Az árnyak színháza. (Recenzió) *Thalassa*, 15(3): 155-159.
[http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(15\)2004_3/155-159_konyv_Papp-O_recenzio.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(15)2004_3/155-159_konyv_Papp-O_recenzio.pdf)