



Bevezetés

„Film, trauma, fantázia” című számunk egy régi, a *Thalassa* és az *Imágó Budapest* folyóiratban¹, pszichoanalitikus filmkonferenciáinkon² és más megjelenéseinkben is visszatérő hagyomány folytatása: a film, a vizuális művészetek és a pszichoanalízis kapcsolatára irányuló vizsgálódásoké. Freud ugyan távol tartotta magától, mégis elkerülhetetlennek ítélte a film világával való kapcsolatot: „A filmezést – úgy látszik – éppúgy nem lehet elkerülni, mint a bubifrizurát, de én nem hagyom magam megnyírni, és nem kívánok semmiféle filmmel személyes kapcsolatba kerülni.”³ Ha Freud nem fordult is a film felé, követői, pszichoanalitikusok, filmtéoretikusok annál inkább kapcsolatba hozták a filmet és a pszichológiát.

A művészetek a pszichoanalízis freudi születésétől kezdve jelen voltak a lelki működés elgondolásában, ábrázolásában. A színház, ez a filmmel is sokban párhuzamos művészeti forma volt ebben az első: a pszichoanalízis jelentős részben a színházból mint rokon bensőség-artikulációból születik, a színházban pedig benne rejlik valami esszenciálisan pszichoanalitikus. Freud 1897. október 15-én írt berlini barátjának, Wilhelm Fliessnek arról, hogy legnagyobb kincse önanalízise (ami egyfajta performatív dialógus önmagával), és ebben meghatározó szerepe volt az *Oidipusz király* színházi élményének. Freud nemcsak színházi művet értelmezett, hanem a színház értelmezte őt magát, elfojtott gyermekkori épülését, történetét tárgyiasította számára, a színház önmagára (egyben a pszichoanalízis, a pszichoanalitikus terápia felfedezésére, megteremtésére) vezetett. Egy színház (az *Oidipusz király*) élményén keresztül egy olyan testi-lelki gubancot rekonstruált, amely az egyén önteremtő eseménye, egy életet megalapozó narratív séma megteremtődése: annak felfedezése, hogy az egyén átéli és élete színterén feldolgozza az anya iránti szerelmet, az apa iránti féltékenységet, közben felfedezi nemét, és megalkotja testének, sorsának lényegi struktúráit. Egy következő szinten talán még lényegesebb rokonság, hogy a

¹ Lásd a *Thalassa* 2004/3-as, „[A vizuális művészetek és a pszichoanalízis](#)” című számát, benne Erős Ferenc akkori [bevezetőjét](#), amely akár itt is szerepelhetne bevezetőként. A *Thalassa* 2010/1-es, „[Filmművészet és pszichoanalízis](#)”, az *Imágó Budapest* 2013-as, „[Parallel történetek](#)”, 2015/3-as, „[Titok – A film és pszichoanalízis határán](#)”, valamint 2017/1-es, „[Az Idegen](#)” című számaiban tért vissza e témára. Ez utóbbi számok nagyrészt a pécsi pszichoanalitikus filmkonferenciák előadásaira támaszkodtak.

² A [VII. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia](#) 2024. november 29-30-án kerül megrendezésre a pécsi Apolló moziban.

³ 1925. aug. 14. Sigmund Freud – Ferenczi Sándor: *Levelezés*. III/2. kötet, 1925–1933. Budapest: Thalassa Alapítvány – Pólya Kiadó, 2005, 52. Freud e mondatát (amely G. W. Pabst *Egy lélek titkai* című 1926-os filmjére reagál) Erős Ferenc is idézi jelzett bevezetőjében.

pszichoanalitikus terápia (ahogy Freud önanalízise is) színházi szituáció, áttételen keresztüli kétszemélyes színdarab, amelyben analizált és analitikus újrátöltés az egykor volt ödpáris történetet, kibontja a neurózis gubancát.

A pszichoanalízis sokkal később találkozott a filmmel, hisz a színház ezeréves múltjával szemben a film éppen akkortájt születik meg, amikor a pszichoanalízis. Ez nyilván jelent is valamit: a film művészete is valamilyen lényegi értelemben hasonló emberi önreflektív igényre adott választ, mint a pszichoanalízis művészete. Fontos, de itt és most nyilván megválaszolhatatlan távlatú kérdés, hogy a film (e fotóérzékeny anyagon megőrzött színház-látszat) pszichoanalitikus értelme azonos vagy más, talán nagyon más, mint a színházi történet. A dolgot tovább bonyolítja az, ha bevonjuk perspektívánkba a színház és a film kapcsolatát egy rokon, de másféle, ugyancsak korabeli születésű művészettel, a fotográfiával. Laura Mulvey gondol erre egy különös módon dekonstruált filmes élménye kapcsán: „Miközben néztem Douglas Gordon *24 órás Psycho*-ját [...], fokozatosan arra jöttem rá, hogy Hitchcock filmjének másodpercenként kétkockás sebességgel történő lassított lejátszása nem csupán azért érdekes kísérlet, mert kihangsúlyozza a mű képeinek delejező erejét, hanem azért is, mert ezeken túl felsejlik benne valami, ami a fénykép mozdulatlansága és a mozi mozgalmassága között lebeg. Egy álomban találtam magam, egy olyan álomban, amely lassan született meg a hatalmas vásznon: ez maga *Psycho*, Hitchcock saját filmtörténete, a film története általában.”⁴ Mulvey ugyanúgy az önteremtés és a belső érzékelhető térré válását, egy megszülető álmat (sorsot) talál meg Hitchcockban, mint ahogy Freud Szophoklész színházában. Továbbra is kérdés a két művészet, a színház és film pszichoanalitikus különbsége. Mert később a film még vonzóbb lett a professzionális néző/olvasó számára, mint a színház. Mintha a színház a lelki megszületés története lenne, a film pedig a pszichoanalitikus felnőttégek tárházaként működne.

Modellje, példája ennek Slavoj Žižek zseniális film a filmről dokumentumfilmje, a *The Pervert's Guide to Cinema* (2006). Bevezetőjében Žižek a film radikális eredetét, okát definiálja: „A probléma számunkra nem az, hogy »Ki vannak-e elégítve a vágyaink vagy sem?« A probléma az, hogy »Honnan tudjuk, mire vágyunk?«”. Következő lépésben Žižek a lacani vágy sajátos karakterét jelzi: „Semmi sem spontán, természetes az emberi vágyakban, vágyaink mesterségesek. Meg kell tanítani minket vágyakozni.” A pszichoanalízis a vágyak olvasója, és a terápiában az életünket teremtő, irányító vágyolvasatok újraolvasása történik. Žižek ide kapcsolja a film funkcióját: „A mozi a végső művészi perverzió. Nem azt nyújtja, amire vágyunk, hanem megmondja, hogyan vágyakozunk.” A filmekben nézői leszünk a lehetséges és hátterükben szükségszerűen polimorf perverz vágy-kielési módoknak. Mulvey írja fenti cikkében: „Manapság bárki képes lehet arra, hogy eljátszon a filmképpel, és ennek során a voyeurizmust és a látványosságba fektetett energiát valami olyasmivé fejlessze, ami közelebb áll a fetisizmushoz, illetve az ismétlésbe, a részletekbe és a személyes megszállottságba történő befektetéshez.”⁵

⁴ Laura Mulvey: Halálöszönök. Ford. Dragon Zoltán. *Metropolis*, 2004, 8(1): 62.

⁵ Uo.

Folyóiratszámunk tanulmányai sokféle példán keresztül a vágy sajátos, olykor kifejezetten perverz artikulációs lehetőségeit mutatják fel. Az „én” igazából tárgy, produktum, és a tanulmányok az én-teremtés, a szelf-tárgyak létrehozásának részben ödipális, de sokszor preödipális, (imaginárius, *objet a*) tárgyakon keresztüli filmes megformálását mutatják be. Fontos közös jellemző, hogy a tanulmányok mindegyike konkrét filmes megjelenéseket köt a pszichés konstrukció-dekonstrukció elméleti kérdései mellé, fölé; filmek *close reading*jén keresztül mintegy esettanulmányokat hoz létre. Ugyancsak közös motívum a trauma filmes ábrázolásának és lehetséges feldolgozásának problémája.

Pintér Judit Nóra és Stöhr Lóránt *Az erkölcsi sérülés (moral injury) lélektana és filmes reprezentációi* című írása egy különös, trauma-képző emlékezeti pozíciót gondol végig. Azt, hogy hogyan formálódnak traumatizált sorsok a háborúban vagy más konfliktusos helyzetekben (például a börtönőr és fogvatartott viszonyban) elkerülhetetlen, másikat romboló, kényszerű vagy akart, választott cselekvések emléke nyomán. Mit visznek magukkal azok a katonák, börtönőrök, akik az ellenségnek okoznak szenvedést, traumát? Hogyan élnek tovább Guantanamo vagy az iraki Abu Ghraib börtönörei? Mert nemcsak a kínozottak, hanem maguk a kízóók vagy a kízás tanúi is küzdenek az emlékek traumatikus hatásával, egyfajta *moral injury*-t élnek át. A morális sérülés pedig „olyan felkavaró, masszívan erőszakos háborús cselekményekben való részvétel, szemtanúság, vagy az arról való tudás [következménye], amely áthágja a személy erkölcsi normáit és hiedelmeit, s ezzel spirituális, egzisztenciális krízist okoz” (11). (Irodalmár mellékszál, de Pilinszky János is ilyen *moral injury* jellegű traumatikus élményre, a koncentrációs tábor látványára kényszerült, és ebből az élményből hozott létre nagy tragikus-melankolikus költészetet. Lásd a *Ravensbrücki passió* vagy a *Harbach 1944* című verseit.) 1918-ban Freud, Ferenczi és más analitikusok foglalkoztak a háborús traumákkal, e tanulmány a „háborús trauma” okozásának erejét méri fel. Nagyon nehéz azonban meghatározni, megérteni, hogy mi számít morálisan káros traumatikus emlékként megőrzött eseménynek, hisz háborús helyzetben éppen a másik, az ellenség elpusztítása, traumatizálása a „normális” feladat. A tanulmány kétféle, jelentősen eltérő filmes reprezentációját vizsgálja a morális sérülés mentén szerzett, elviselt traumatikus sorsnak: a dokumentumfilm és a játékfilm változatot. A film egyszerre lehet a morális sérülés traumájának reprezentációja és terápiás eszköze is.

Margitházi Beja *Trauma és próba: Ismétlés, emlékezés és újrajátszás* A Hamlet-szindróma (2022) című dokumentumfilmben című tanulmánya a trauma reprezentációjának elvi és valóságos lehetőségeiről szól. Mint a szerző rámutat, az ezredforduló jelentős trauma-elméletei, elsősorban Cathy Caruth meghatározó írásai (jelentős mértékben Freud elgondolásaira visszautalva) a trauma kimondhatatlanságát, reprezentálhatatlanságát állították. Kortárs traumaelméleti megközelítések (elsősorban Griselda Pollock idézett esszéje), művészi kísérletek (Bracha Ettinger), sőt jelentős hatású dokumentumfilmek azonban határozottan jelzik az újra-elmondás lehetőségét, egy olyan aktus lehetőségét, amelyen keresztül a trauma emlék pozitív kezelése történhet meg. Az elméleti felvetéshez egy voltaképpen esettanulmányként csatolható színjátéki, dokumentumfilm folyamat elemzése kapcsolódik: öt ukrán fiatal vesz rész Shakespeare *Hamlet*jének színpadra állításában. A próbafolyamat, mely egyben a saját

traumák újra-próbálása is, minden szereplőnél előhozza a saját megélt események párhuzamát, jelentőségét. „*A Hamlet-szindróma* a brechti elidegenítés klasszikus alaptechnikáit használva felidézi a traumareprezentációk [...] töredezettségét, szakadásait, valamint a trauma hiányon keresztül megragadhatóságát és megragadhatatlanságát” (47).

Csondor Soma *A pretraumás gyász és az idegenek: A traumanarratíva alakváltozatai Denis Villeneuve Érkezés című filmjében* című cikkében kísérletet tesz a filmes történet traumatizáló eseményének megragadására. A dolog nem könnyű, mert a film fantasztikus, azaz fantáziára épített, science fiction mű, amiben a történések összekeverednek. A hősnő a földre látogató idegen lények különös, időt megkavaró üzenete, nyelve megtanulása alapján tudja meg, hogy majdan megszülető lánya, a jövőben gyermekként meg fog halni. A majdani gyermekhalál lesz az a gyászban született trauma, amely az anyai létet meghatározza. A trauma azonban elmondhatatlan, ismeretéhez, kimondásához egy új, földönkívüli nyelv szükséges.

Csöngé Tamás *A fantázia realizmuselve* című tanulmánya Denis Villeneuve 2013-as *Ellenség* című filmjének értelmezése kapcsán olyan filmi realitást fedez fel, amely megvilágító példája a fantázia destruktív-dekonstruktív működésének. A film főhőse egy egyszerű főiskolai tanár, aki filmnézés közben felfedezi, hogy az ott szereplő színész tökéletesen az ő hasonmása. Kutatni kezdi önmaga másikját, találkoznak, és életükkel zűrösen, destruktívan össze is keverednek. A tanulmány tézise az, hogy a film egésze fantázia-működés, a szituáció, a történet azonban igazából egyetlen ember fantáziája. Csakhogy ez a fantázia valóságot teremt: nem egyszerű vágy-alapú ellépés a valóságtól, hanem olyan paranoid gesztus, amely valóságot hoz létre, pontosabban valóságként kezd el létezni, „ahogyan a nyelv meghatározza gondolkodásunk horizontját, úgy alakítják a fantázia narratívái vágyaink dimenzióit” (66). Vajon traumatikus-e ez a tudás? Valószínűleg igen; egy olyan narcisztikus, ősi-narcisztikus élmény, amely elveszi az én megképződésének a jogát, megválaszolhatatlan bizonytalanságba taszítja a személyt, mert ugyan a szimbolikus szintjén tökéletes az azonosság, de valahol mélyebben, az imaginárius emlékekben vagy éppen a valóságban mégis van különbség, ami megbontja, lehetetlenné teszi az identikus életet. Az identitás nyilván különbség által teremődik, a különbség hiánya pedig veszedelmes összeolvadtsággal, az én elvesztésével jár.

Egri Petra *Feminin önteremtés az anatómia és a pszichológia destruktív határán: Poor Things* című tanulmánya egy traumában született filmes történet értelmezését adja. Yorgos Lanthimos filmje (háttérben Alasdair Gray kitűnő regénye) a trauma eseményét nagyon korai időre, a születés előttre helyezi, illetve a születés misztikus, science fiction traumájának megtörténésére. Ennek a destruktív-dekonstruktív őseseménynek a produktumaként „jön létre” Bella. Godwin Baxter mint sebész egy öngyilkosság utáni (már halott), terhes anyai testbe építi be a belőle császármetszéssel kioperált magzat agyát. Egy abszurd, heterogén szubjektum születik a holt, anorganikussá lett anyai test és az élő-organikus lélek/agy összeolvadásából. Az őstrauma az életöszton és halálöszton kettőse mentén ad felejthetetlen emléket, mert kérdés marad (Bella ezt újra és újra felteszi), hogy mi történt a terhes nő még meg nem született, és később kioperált gyerekeivel. Azzal, akinek agya életre kel, teste viszont hullá, hulladék lesz. Ezzel ellentétes irányú az anyai test, amely életre kel anélkül,

hogy a gondolkodás, az éntudat teste, az agy életben maradna. Itt Victoria, az anya agya lesz hullá, hulladék. A traumatikus létet így nemcsak objektok, hanem abjektok töltik be. A tanulmány idézi Kristevát, aki jelzi, hogy „az abjekció megőrzi azt, ami a tárgyiasulást megelőző archaizmusban létezett, abban az ősi erőszakban, amellyel egy test elválk egy másik testtől, hogy legyen, fenntartva azt az éjszakát, amelyben a jelzett dolog körvonalai eltűnnek, és amelyben csak a kiszámíthatatlan affektus valósul meg” (Kristeva, 1982, 10.; Egri, 81.). A film egy másik, kevésbé kidolgozott vonalon az életet sebészkéssel misztikusan variáló apa-figura történetét is jelzi: Baxter apja is zseniális sebész volt, de szadista, traumatizáló apa, aki testi szenvedést és abjekt, szörny külsőt hagyományoz gyermekére. Bella ebből a lehetetlen helyzetből nő fel, szexualitásán, tárgyain (például ruháin) keresztül végül is koherens ént, határozott, intenzív (egyszerre homo- és hetero-) szexualitású nőiességet alakít ki magának.

Kérchy Vera *Az iszonytató nőies dekonstrukciója a poszt-horrorban* című írása a filmes horror műfaj átalakulásáról, pszichés háttéréről szól. A „poszt” ebben az esetben a horrorfilmek átalakulását jelzi, azt, hogy ezekben az „az öncélú hátborzongatást felváltja a lelki folyamatok” horrorisztikus természetének megmutatása. Ezek a filmek allegóriát (tehát tárgyat, történetet) adnak a másik tükrében megformálódott szorongásoknak. A tanulmány által tárgyalt poszt-horrorfilmes példákban a film a szörny, az ijesztő szerepébe magát a női karaktert, a *mostrouse feminine*-t teszi. Gyakori testi, allegorikus jele a *vagina dentata* képzet. A preödipálisból a szimbolikus rendbe lépés határhelyzetében gyökerező test- és szelf-élmény kísértetiesen visszatér, valahányszor a kint és a bent, az emberi és a nem-emberi, a kialakult és a folyamatban lévő szétválasztásával találkozunk. A horrorfilmekben ezt az egyszerre ontológiai és episztemológiai szorongást viszik színre a megbomló test rémtörténetei. A horror valahol, még messze a szó, a nyelv előtt minden embernél, minden felnövésben megtörténik. Kérdés persze, hogy ez általában vett (patriarchális), femininnel szembeni gesztus vagy inkább az anyaihoz való ősi viszony, amely még nemi különbség nélkül, fiúkat, lányokat egyaránt érint. „Az olyan filmekben, mint az *Antikrisztus* (Lars von Trier, 2009), *A boszorkány* (Robert Eggers, 2015), a *Midsommar* (Ari Aster, 2019) vagy a *Nyelés* (Carlo Mirabella-Davies, 2019) maga a női főhős ölti magára a *monstrous feminine* szerepét” (103). A tanulmány összefoglaló gondolata lehet, hogy „a borzalmas idegen önmagunk Másikja. [...] Az elemzett filmek a radikális idegennel való lecsupaszított szembenézés sokkoló, traumatikus *élményét* viszik színre, s ezzel az önmagunkban lévő idegennel való szembenézésre készítetnek” (107).

Hódosy Annamária *Gaia-spiritualitás a filmvászonon. A természet visszavarázsosításának tragédiája a Gaia című filmben* című tanulmánya egyetlen film, Jaco Bouwer dél-afrikai horror-thrillerje értelmezésén keresztül a természet személyessé válásának, testbe visszairódásának traumáját értelmezi. A horror/science fiction film egy radikális, a modern korban valóban megtörtént folyamat megfordítása mentén épül ki. A „korábban élőnek, érzőnek és mindenhatónak gondolt »Földanyát« a mechanisztikus szemléletű (természet)tudományok objektív, lélektől megfosztott, »halott« anyagnak kezdték tekinteni” (115), varázstalanként, szubjektivitásmentes tárgyként értelmezni. Létezik azonban egy olyan öko-spiritualizmus, amely kísérletet tesz a természet visszavarázsosítására, szubjektív, önálló akaratot tulajdonít neki,

olyan akaratot, amelybe az ember szándékai nem feltétlenül férnek bele. Az elemzett filmben az érintetlen őserdőt két vadőr, egy férfi és egy nő próbálja ellenőrzése alatt tartani. De betévednek az erdőbe, és ott gondolkodó, tudattal rendelkező agresszív gombák (Gaia megszemélyesítői) szállják meg őket; a természet varázsosán, horrorisztikusan visszafoglalja a világot, és elpusztítja az embereket. A „szörnynarratíva a járvány allegorikus érzékeltetéseként lepleződik le”. Az őserdei kunyhóban talált emberpár által „istenként tisztelt fa is hasonló metaforikus célt szolgál: nem feltétlenül a nem-emberi világ emberszerű (vagy természetfeletti) »tudatosságát« és »szándékosságát«, hanem sokkal inkább a többszörös ágencia, a kölcsönös függés és a transzcorporalitás természeti törvényét érzékelteti” (124).

A trauma-probléma hangsúlyos jelenlétéhez kapcsolódik a számunkban közölt Laplanche szöveg, a „Megjegyzések az utólagosságról”, amely rövideje ellenére is a traumaelmélet egyik alapszövege.

Ugyancsak a film és pszichoanalízis kapcsolatáról szól Pirisi Edina *Pszichoanalitikus filmkutatás* című, tavaly megjelent könyve, melyről Papp-Zipernovszky Orsolya írt recenziót.

Archívum rovatunkban két, eddig ismeretlen, korai Ferenczi szöveget közlünk. Ezeket a Ferenczi törvényszéki orvosszakértői munkásságához kapcsolódó írásokat Friedrich Melinda fedezte fel, és ő írt bevezetőt is hozzájuk.

Bókay Antal