

**PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
PSZICHOLÓGIAI DOKTORI ISKOLA
ELMÉLETI PSZICHOANALÍZIS PROGRAM**

FECSKÓ EDINA ENIKŐ

TÜKÖR ÉS ÁTTÉTEL

**FEJEZETEK A PSZICHOANALITIKUS FILMKUTATÁS
ALAPTERÜLETEIBŐL**

Doktori (Ph.D.) értekezés

Témavezető: Prof. Dr. Erős Ferenc

Pécs

2012

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

A disszertáció elkészüléséhez nyújtott segítségéért köszönettel tartozom Erős Ferencnek és Bókay Antalnak, az Elméleti Pszichoanalízis Doktori Program vezetőinek, valamint az alábbi személyeknek, akik szakmai, emberi illetve technikai támogatásukkal hozzájárultak a munkámhoz: Bálint Katalin, Bozsoki Róbert, Erdélyi Ildikó, Farkas Aranka, Fecskó Mihályné, Grosch Nándor, Gy. Kiss Enikő, Hajnal Ágnes, Kőváry Zoltán, Lénárd Kata, Magdi, Martos Tamás, Molnár Krisztina, Nagy László, Nagy Tamás, Pirisi Zoltán, Rostás Rita, Urbán Szabolcs, Tóth József.

TARTALOMJEGYZÉK

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....	2
BEVEZETÉS.....	6
I. A FILM PSZICHOANALITIKUS MEGKÖZELÍTÉSE	14
I.1. TÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEK	14
I.2. A FILMALKOTÓ PSZICHOANALITIKUS ELMÉLETEI.....	18
I.2.1. GYERMEKKORI ÉLMÉNY, REGRESSZIÓ ÉS SZUBLIMÁCIÓ ..	20
I.2.2. TÁRGYKAPCSOLAT: REPARÁCIÓ, SZIMBOLIZÁCIÓ ÉS ÁTMENETI JELENSÉG	23
I.2.3. SZELFÉRZET ÉS SZELF-KOHÉZIÓ	25
I.3. A FILMALKOTÁS PSZICHOANALITIKUS ELMÉLETEI.....	29
I.3.1. A FILM MINT ÁLOM	30
I.3.2. A FILM MINT ESETTANULMÁNY.....	32
I.3.3. A FILM MINT MÍTOSZ	36
I.4. A FILMBEFOGADÓ PSZICHOANALITIKUS ELMÉLETEI.....	40
I.4.1. A PSZICHOANALITIKUS FILMELMÉLET NÉZŐJE	41
I.4.1.1. Alapfogalmak.....	41
I.4.1.2. A nézői szubjektum modelljei.....	46
I.4.2. A BEFOGADÓI VÁLASZ – ELMÉLET NÉZŐJE	53
I.4.3. A PSZICHONALATIKUS MŰVÉSZETELMÉLET NÉZŐJE	55
II. A FILMALKOTÓ PSZICHOANALITIKUSAN ORIENTÁLT VIZSGÁLATA: <i>MAGDI</i> RÖVIDFILMJEINEK PSZICHOBIOGRÁFIAI KUTATÁSA (ESETTANULMÁNY)	61
II.1. A KUTATÁS CÉLJA.....	61
II.2. A KUTATÁS HIPOTÉZISE	62
II.3. A KUTATÁS MÓDSZERE	62
II.4. A KUTATÁS EREDMÉNYEI.....	71
II.4.1. ÉLETTÖRTÉNETI HÁTTÉR.....	71
II.4.2. FILMELEMZÉSEK	75
II.4.2.1. <i>Magdi</i> első filmje.....	75
II.4.2.2. <i>Magdi</i> második filmje.....	78
II.4.2.3. <i>Magdi</i> harmadik filmje	81
II.5. KÖVETKEZTETÉSEK.....	84

III. A FILMALKOTÁS PSZICHOANALITIKUSAN ORIENTÁLT VIZSGÁLATA: A <i>PIROSSZKA</i> CÍMŰ FILMALKOTÁS VIZSGÁLATA A <i>PIROSKA ÉS A FARKAS</i> MESE PSZICHOANALITIKUS ÉRTELMEZÉSÉNEK TÜKRÉBEN (FILMELEMZÉS)	87
III.1. A KUTATÁS CÉLJA	87
III.2. A <i>PIROSKA ÉS A FARKAS</i> MESE PSZICHONALITIKUS ÉRTELMEZÉSEI.....	88
III.3. A <i>PIROSSZKA</i> CÍMŰ FILMALAKOTÁS PSZICHOANALITIKUS ELEMZÉSE.....	96
III.3.1. A SZEREPLŐK VIZSGÁLATA	97
III.3.2. A TÖRTÉNET VIZSGÁLATA	101
III.4. KÖVETKEZTETÉSEK	107
IV. A FILMNÉZŐ PSZICHOANALITIKUSAN ORIENTÁLT VIZSGÁLATA: A <i>SZÉDÜLÉS (VERTIGO)</i> NÉZŐI ÉLMÉNYÉNEK SZEMÉLYISÉG-PSZICHOLOGIAI KUTATÁSA (BEFOGADÁSVIZSGÁLAT).....	108
IV.1. A KUTATÁS CÉLJA	108
IV.2. A KUTATÁS HIPOTÉZISEI	110
IV.3. A KUTATÁS MÓDSZERE.....	113
IV.3.1. VIZSGÁLATI SZEMÉLYEK	114
IV.3.2. VIZSGÁLATI ESZKÖZÖK.....	114
IV.3.2.1. Film	114
IV.3.2.2. Személyiségvizsgáló eszközök	120
IV.3.2.2.1. Hatásvizsgálati tesztbattéria.....	120
IV.3.2.2.2. Személyiség- és párdiagnosztikai tesztbattéria.....	128
IV.3.3. VIZSGÁLATI ELJÁRÁS.....	133
IV.4. A KUTATÁS EREDMÉNYEI	134
IV.4.1. A SZADIZMUS ÉS TÁRGYVESZTÉS JELLEMZŐINEK ÖSSZEHASONLÍTÁSA A NÉZŐK SZEMÉLYISÉGMINTÁZATÁBAN A <i>SZÉDÜLÉS</i> MEGTEKINTÉSE ELŐTT ÉS UTÁN (I. HIPOTÉZIS).....	134
IV.4.1.1. A nézők személyiségprofiljára vonatkozó eredmények (I/1. részhipotézis).....	135
IV.4.1.2. A nézők emocionális állapotára vonatkozó eredmények (I/2. részhipotézis).....	141
IV.4.1.3. A nézők tárgykapcsolati mintázatára vonatkozó eredmények (I/3. részhipotézis).....	142

IV.4.2. A NÉZŐK SZEMÉLYISÉG- ÉS PÁRKAPCSOLATI JELLEMZŐINEK A HATÁSA A SZÉDÜLÉS MEGTEKINTÉSÉT KÖVETŐ NÉZŐI ÁLLAPOTVÁLTOZÁSRA (II. hipotézis).....	147
IV.4.2.1. A nézői dominanciára illetve párkapcsolati dominanciára vonatkozó eredmények (II/1. részhipotézis)	148
IV.4.2.2. A nézői haragra illetve párkapcsolati haragra vonatkozó eredmények (II/2. részhipotézis)	151
IV.4.2.3. A nézői szorongásra illetve párkapcsolati szorongásra vonatkozó eredmények (II/3. részhipotézis)	153
IV.4.2.4. A nézői közérzetre illetve párkapcsolati alaphangulatra vonatkozó eredmények (II/4. részhipotézis)	157
IV.5. MEGVITATÁS	159
IV.5.1. A FILMRE VONATKOZÓ HIPOTÉZIS (FILMHATÁS)	159
IV.5.2. A NÉZŐRE VONATKOZÓ HIPOTÉZIS (FILMHATÁST BEFOLYÁSOLÓ NÉZŐI JELLEMZŐK).....	163
IV.5.3. ELMÉLETI KÖVETKEZTETÉSEK: A NÉZŐ VISZONTÁTTÉTELE.....	167
IV.5.4. ALKALMAZÁSI LEHETŐSÉGEK: FILMSZUPERVÍZIÓ	171
IV.5.5. TOVÁBBI KUTATÁSI IRÁNYOK.....	176
ÖSSZEGZÉS	179
HIVATKOZÁSOK	183
MELLÉKLETEK	202

BEVEZETÉS

A pszichoanalízis és filmtudomány határterületén végzett interdiszciplináris kutatásom célja a film pszichoanalitikusan orientált kutatása – a művészetpszichológia alapterületeihez kapcsolódóan – három specifikus filmalkotás illetve rövidfilm-sorozat vizsgálatán keresztül. A filmművészet mélylélektani megközelítésének axiómája, hogy a filmalkotások a tudattalan folyamatok megjelenítői: álmainkhoz és fantáziánkhoz hasonlóan a tudattalan üzeneteit hozzák el a tudat számára.

A pszichoanalitikus filmlélektan története izgalmas párhuzamosságot és idői eltolódást mutat: míg a filmtudomány pszichoanalitikus paradigmája az 1970-es évek közepétől az 1990-es évek közepéig élte virágkorát, majd fokozatosan háttérbe szorult, addig a pszichoanalízis filmkutatása pedig éppen ezzel egy időben, az 1990-es évek közepén indult el, és kibontakozása a mai napig is tart. Saját kutatómunkám egyik legfőbb inspirációját is ez utóbbi - a különböző művészeti területek közül kifejezetten a film vizsgálatát előtérbe helyező – pszichoanalitikus szakmai mozgalom adta. Az 1990-es években sorra jelentek meg a pszichoanalitikus szakfolyóiratok filmművészeti tematikus különszámai (pl.: *American Imago* 1993/4 és 1995/2 E. Ann Kaplan és Martin Gliserman szerkesztésében; *Free Associations* 1994/3, *Psychoanalytic Inquiry* 1998/2 és 2007/4 Diana Diamond, Harriet Wyre és Andrea Sabbadini szerkesztésében), és 1997-ben az *International Journal of Psychoanalysis*-ben pedig önálló rovat létesült a filmmesszék közlésére. A filmelemzés pszichoanalitikusok közötti további népszerűsödését jelzi, hogy Glen O. Gabbard szerkesztésében 2001-ben publikálásra került egy önálló tanulmánykötet *Psychoanalysis and Film* címmel, és még ugyanabban az évben Londonban a *British Psychoanalytic Society* szervezésében Andrea Sabbadini elnöklésével megrendezték az első *European Psychoanalytic Film Festivalt*, ahol a filmvetítések mellett előadások és panelbeszélgetések keretében gyakorló pszichoanalitikusok, filmteoretikusok és filmalkotók eszmecsereje zajlott. Saját érdeklődési területemet és szemléletmódomat jelentősen meghatározták a pszichoanalitikus filmmesszék és a pszichoanalitikus filmfesztiválok előadásai (pl.: Berman, 2001; Diamond, 2005; Gabbard, 1997; Konigsberg, 2007,

Sabbadini, 2005). Kettős szakmai identitásomból fakadóan – pszichológus illetve filmelmélet és filmtörténet szakos bölcész - nehézséget jelentett ugyanakkor a pszichoanalitikus filmkutatás legújabb eredményeivel való ismerkedés során, hogy nagyon kevés utalást találtam a filmtudomány pszichoanalitikus paradigmájának egykori vívmányaira. Miközben egyre inkább meggyőződtem a pszichoanalitikus filmelemzések létjogosultságáról, egyre erősebben körvonalazódott bennem az a törekvés is, hogy a pszichoanalitikusok által végzett kortárs filmkutatásba integráljam a filmelmélet korábbi indokolatlanul mellőzött eredményeit.

A filmkutatómunkám másik inspirációját a hazai pszichológusok, pszichoanalitikusok és pszichoanalitikusan orientált művészet-teoretikusok kapcsolódó kutatásai és gyakorlati munkái jelentették. A szűkebb értelemben vett filmmel való foglalkozásban nagy hatással voltak rám Mérei Ferenc (1986) filmes tanulmányai és Stark András filmelemző szemináriumai: filmértelmezéseik megismerése hozzásegített mind a megvizsgált filmek, mind a filmekhez való saját viszonyulásom jobb megértéséhez. A lelki folyamatok megjelenítése szempontjából mindkettő kiemelkedő jelentőséget tulajdonítottak a filmművészetnek. Mérei szerint „a filmábrázolásnak van a legtöbb esélye arra, hogy hitelesen, meggyőzően adja vissza az intrapszichikus történetet” (1986, 168.o.), Stark pedig a film álommal való kapcsolatának kitüntetett szerepét hangsúlyozza arra hivatkozva, hogy „mindkettőben van valamilyen érzéken izgalmas, és egyaránt hordoznak verbális és érzelmi rétegeket, illetve manifeszt és rejtett tartalmakat” (2008, 65.o.). Mérei Ferenc és Stark András munkássága mellett a hazai pszichológiai orientált filmkutatás fejlődésére jelentős hatással voltak az MTA Pszichológiai Kutatóintézetének irodalompszichológiai kutatásai (Halász, 1996, 2002; László, 1990, 1999), a Pécsi Tudományegyetem művészetpszichológiai kutatásai (Bálint, 2008, 2011; Bókay, 1997, 2006; Erős, 2007, 2010; Gy. Kiss, 2003, 2007, 2008; Kőváry, 2011a, 2011b; Lénárd, 2003, 2005, 2008; Papp, 2005, 2006), a Magyar Pszichoanalitikus Egyesület tagjainak a művészetelméleti munkássága (Erdélyi, 2004, 2008a; 2010; B. Gáspár, 1993, 2010; Nemes, 1998; Vikár, 1984, 1996), valamint a Petőfi Irodalmi Múzeum Valachi Anna által szervezett *Művészet és pszichoanalízis* előadásorozata, azokat kiemelve, amelyek legnagyobb hatással voltak jelen munkámra. A pszichoanalitikusan orientált filmszichológiai kutatások kialakulását pedig szemléletesen mutatja, hogy 2004-ben Erős Ferenc szerkesztésében

megjelent a *Thalassa* folyóirat első olyan tematikus száma¹, *A vizuális művészetek és a pszichoanalízis*, amely kiemelten foglalkozott a pszichoanalitikus filmelemzéssel, illetve 2010-ben Bálint Katalin szerkesztésében egy újabb tematikus szám is kiadásra került *Filmművészet és pszichoanalízis* címmel. A tematikus folyóirat-számok kiadásával párhuzamosan, 2006-ban a Pécsi Tudományegyetem Pszichológiai Doktori Iskola Elméleti Pszichoanalízis Programjának a főszervezésében az európai minta alapján megszerveződött az *I. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia*, amely azóta is két évente megrendezésre kerül.

A pszichoanalitikus művészetpszichológiai hagyományok mellett jelentős hatást gyakoroltak rám a film szimbolikájával foglalkozó magyar filmteoretikusok. Elsősorban Király Jenő és Bíró Yvette munkássága, akik – Méreihez és Starkhoz hasonlóan – mindketten a film kitüntetett szerepét hangsúlyozzák. Király Jenő (2010) a filmet ún. összművészetként határozza meg, és adekvát megközelítési módnak – a freudi álomfejtésre tett utalással – a filmfejtést javasolja: „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” (im. 6.o). Király Jenő szerint a filmfejtés képes olyan rejtett tartalmakat is feltárni, amelyhez a filmelemzés nem fér hozzá, hasonlóan mint ahogy az álomfejtéssel is azonosítható a manifeszt réteg mögötti látens álomtartalom. Bíró Yvette (1999) pedig – látszólag ezzel éppen ellentétesen, valójában azonban sokkal inkább az előző gondolatokkal rokonságban – azt állítja, hogy „a film igazi eredetisége az, hogy nem művészet ... [hanem] ... több és kevesebb is annál” (im. 11-12.o). Szokatlan összetettség jellemzi, képes arra, hogy elszakadva a művészetre jellemző absztraháló ábrázolástól, egyszerre legyen érzéki és gondolati, illetve tudatos és tudattalan szinkretikus egység. Heterogenitása révén pedig különleges kapcsolatba kerül az emberi pszichével: „A belső világ mechanizmusához a legközelebb tapadva képes követni és felmutatni annak diffúz természetét” (im.12.o). Király Jenő és Bíró Yvette film szimbolikájával foglalkozó kötetei felhívják a figyelmet a film és emberi psziché kitüntetett kapcsolatára, de nem foglalkoznak részletesen a film pszichoanalitikus vizsgálatával. Film és pszichoanalízis specifikus kapcsolatának elméleti vonatkozásaiba az

¹ A *Thalassa* folyóirat korábbi számaiban is helyet kapott egy-egy filmmel foglalkozó tanulmány (például Claude Lanzman írása 1994-ben és Norman Elrod Szergej Eisensteinről szóló írása 1995-ben).

ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet *Metropolis* folyóirat köré szerveződő kutatóinak és a SZTE Vizuális Kultúra és Irodalomelméleti Tanszék *Apertúra* folyóirathoz kapcsolódó kutatóinak a tanulmányai (Kovács, 2007; Hirsch, 2010; Dragon, 2006; Füzi, 2011) adnak betekintést. A témához kapcsolódóan mindkét folyóirat több önálló tematikus számot is megjelentetett (*Metropolis*, 1999/2, 2004/1 és 2005/1; *Apertúra* 2005/1 és 2006/1).

Saját kutatásom további inspirációja az alkalmazott filmpszichológia területéhez kapcsolódik, a filmes csoportokra illetve a korhatár-besorolási szakértői munkámra alapozódó gyakorlati tapasztalataimból származik. Csoportvezetőként részt vettem a KRE Interkulturális és Szociálpszichológiai Tanszéken prof. Erdélyi Ildikó vezetésével zajló filmes pszichodráma módszertanának a kidolgozásában (Erdélyi és mtsai, 2008), az Apor Vilmos Katolikus Főiskolán több féléven keresztül tartottam önismereti filmklubot (Fecskó, 2008) és a Kompánia Alapítvány keretében kollégámmal létrehoztam a csoportfilm modellprogramot (Fecskó – Gácsi, 2007). A csoportokkal végzett gyakorlati munka során egyrészt megtapasztaltam, hogy a film által katalizált projektív folyamatok és tartalmak csoportmunkában történő feldolgozása önismereti hatásokhoz és korrekatív élményekhez vezethetnek, másrészt azzal szembesültem, hogy a filmes csoportok elméleti háttérét képező pszichoanalitikus filmlélektani modellek sokszor elégtelennek bizonyulnak illetve megcáfolódnak a filmnéző illetve filmalkotó csoporttagok lelki folyamatainak az értelmezésekor. Az ellentmondásos gyakorlati tapasztalatok következményeképpen egyre inkább szükségesnek gondoltam a filmes jelenségeket magyarázó pszichoanalitikus elméletek újragondolását és helyenként teoretikus átdolgozását. A korhatár-besorolás során szerzett tapasztalatok pedig elsősorban a pszichoanalitikus filmelemzés fontosságára hívták fel a figyelmet, több esetben előfordult ugyanis, hogy a film korhatárának megállapításánál szükségesnek bizonyult a filmalkotás által közvetített pszichológiai tartalom mélyebb vizsgálata (Fecskó és mtsai, 2009).

A pszichoanalitikus filmkutatások között saját kutatómunkám főbb irányelveit és ezzel összefüggésben specifikumait az alábbi jellegzetességek adják:

(a) *kétoldalú megközelítésmód*: a szakterület filmtudományi és pszichoanalitikus térfelekre való eredendő hasadtságát meghaladóan célom volt a filmelmélet pszichoanalitikus modelljeinek és a pszichoanalízis (film)művészeti elméleteinek

együttes leírása, egyaránt alapozva a filmtudományi szakemberek és a művészet-
tel foglalkozó pszichoanalitikusok munkáira.

(b) áttekintő jelleg: mivel a hazai pszichoanalitikus filmkutatás még kibontako-
zásban lévő kutatási terület, ezért arra törekedtem, hogy mindhárom művészet-
pszichológiai alapterülethez kapcsolódóan végezzek vizsgálatokat, és így lehető-
ségem adódjon a pszichoanalitikus elmélet és módszertan alkalmazására mind a
filmalkotó, mind a filmalkotás, mind a filmbefogadó vonatkozásában.

(c) módszertani heterogenitás: mivel a kutatási részterületek módszertani hagy-
ományai különbözőek, ezért saját kutatásomban többféle módszert is alkalmaztam.
A filmkészítőről pszichobiográfiai vizsgálatra alapozódó esettanulmányt készítet-
tem, a filmhez pszichoanalitikus műelemzéssel közelítettem, és a néző tanulmá-
nyozásakor pedig a befogadásvizsgálat kísérleti stratégiáját használtam fel.

(d) teoretikus és empirikus nézőpontok integrálása: értekezésemben a témafeldol-
gozás az elméleti modellek ismertetésétől az empirikus kutatáson át az alkalmazá-
si lehetőségek bemutatásáig ível. Célom, hogy mindhárom filmszichológiai rész-
területhez kapcsolódóan a teoretikus megközelítésen túlmutatóan konkrét empiri-
kus vizsgálati eredményeket is bemutassak. Kiemelten a filmbefogadási folyamat
kutatásánál tartom fontosnak, hogy nem maradtam meg a szakirodalomban domi-
nánisan előforduló deduktív következtetések felvázolásánál – egy elméletileg el-
gondolt nézői szubjektumkonstrukció teoretikus megközelítésénél – hanem induk-
tív megközelítéssel, valós nézők befogadási élményeinek empirikus vizsgálatára
sikerült alapoznom a kutatásomat.

(e) a pszichoanalitikus filmkutatás új elméleti megközelítése: a filmélmény ma-
gyarázatában részben egyetértek a pszichoanalitikus filmelmélet által kidolgozott
tükör metafora használatával, mely szerint: a „film tehát mintegy tükör” (Metz,
1981, 60.o.) működik, és megjeleníti az alkotója, társadalma és befogatója lélek-
tani folyamatait. Ugyanakkor emellett szeretném, ha a filmelméletben eddig csak
esetlegesen felmerült, de a posztstrukturalista irodalomkritikában viszont már
elterjedt áttétel fogalom alkalmazása népszerűbbé válna: „az áttétel fogalma, mely
modellként vagy metaforaként szerepel, már önmagában egyfajta ábrázolása ... a
kölsönhatásoknak vagy tranzakcióknak” (Brooks, 1998, 54.o.). Az áttétel arra
utal, hogy az én és a másik, a szubjektum és a műalkotás kapcsolatában már nem

egyszerűen megjelennek a lelki tartalmak, hanem áttételeken keresztül hatnak is egymásra. A filmbefogadó esetében azonban – a pontosabb kifejezés érdekében – a viszontáttétel fogalmának a használatát javasolnám. A néző és a film közötti kapcsolatot kétirányú folyamatnak fogom fel, amelyben a néző személyes tartalmainak a projekcióin túl a filmes tartalmak introjekciójának is meghatározó szerepet tulajdonítok. A pszichoanalitikus művészetpszichológiában a projektív folyamatok hangsúlyozása miatt az introjektív folyamatok gyakran háttérbe szorulnak, ezt ellensúlyozandó a filmbefogadás viszontáttétel fogalmával történő leírásában kifejezetten Grinberg (1979) elméletére alapozok, aki részletesen kidolgozta a viszontáttételi folyamat introjektív komponensét.

(f) a pszichoanalitikus filmlélektan alkalmazásának az elősegítése: a kutatási téma kiválasztásánál hangsúlyozott célom volt olyan empirikus vizsgálatok végzése, amelyek közvetlenül kapcsolódnak az alkalmazott területekhez. A filmalkotó esetében a hazai gyermekfilmkészítés, a filmalkotás tekintetében a korhatár besorolás, a filmbefogadó vonatkozásában pedig a filmes csoportok működésének gyakorlati tapasztalatai inspiráltak a vizsgálatok megvalósítására. Reményeim szerint a specifikus kutatások hozzájárulnak a különböző alkalmazási lehetőségek elméleti megalapozásához és a filmes programok terjedéséhez. A hazai művészetterápiás konferenciák és képzések tematikájából egyértelműen kitűnik, hogy az irodalommal, a zenével, a táncsal és a képzőművészetekkel szemben a film háttérbe szorul, ugyanis sem filmes szekció, sem filmes képzési szakirány nem jelenik meg a szakmai programokban.

(g) korlátok: az áttekintő jellegből és az empirikus illetve gyakorlati orientáltságból következően értekezésemben elsőbbséget élvez a három művészetpszichológiai alapterülethez kapcsolódó saját filmes vizsgálatok ismertetése, ezért az elméleti bevezetőben a pszichoanalitikus művészetpszichológia általános modelljeit csak röviden ismertetem. Emellett kiemelt szerepet a filmmel foglalkozó pszichoanalitikusok számára kevésbé ismert ún. Screen-paradigma leírásának tulajdonítok. A további, közvetetten kapcsolódó területekkel – például a filmkutatás pszichoanalízist háttérbe szorító ún. Poszt-Elméleti irányával, vagy a pszichoanalízishez kapcsolódó, de elsődlegesen nem filmmel, hanem irodalommal foglalkozó posztstrukturalista művészetelmélettel – nem foglalkozom.

A részletezett céloknak és irányelveknek megfelelően a disszertációm az alábbi módon épül fel: Először a művészetpszichológiai hagyományoknak megfelelő rendszerezési alapelvet követve ismertetem a filmalkotó, a filmalkotás és a filmbefogadás lélektani folyamatainak pszichoanalitikus elméleteit. Röviden jellemzem a pszichoanalízis nagy irányzatainak (ösztönelmélet, 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.

A saját vizsgálataim közül elsőként – a filmalkotó pszichoanalitikus kutatásához kapcsolódóan – ismertetem a Gyermekszem Közhasznú Művészeti Egyesület egyik filmalkotójáról, *Magdiról* készített esettanulmányomat. A jelenleg 17 éves *Magdi* élettörténete és az általa készített három rövidfilm közötti összefüggéseket a pszichobiográfiai megközelítésre alapozva tártam fel. Elemzésemben központi szerepet tulajdonítottam annak, hogy a filmek miként értelmezhetők az alkotó pszichodinamikai sajátosságainak megjelenítőként, pszichés konfliktusainak az elaborációiként. *Magdi* esettanulmányának az elkészítésével kiemelt célom volt az egyre népszerűbbé váló hazai gyermekfilmkészítő műhelyekben folyó filmalkotó tevékenység pszichológiai vizsgálata. Úgy gondoltam, a gyermekfilmek pszichobiográfiai elemzése közelebb hozhat bennünket az amatőr filmalkotás gyermekek életében betöltött szerepének a megértéséhez és a filmkészítő műhelyek működését átszövő lelki jelenségek feltárásához.

Az értekezés következő fejezetében az alkotóról áttérek magának a műnek mint autonóm létezőnek a tanulmányozására, és egy a korhatár-besorolás szempontjából problematikusnak bizonyult filmalkotás pszichoanalitikus elemzésével foglalkozom. Cory Edwards (2005) *Piroszka – A jó, a rossz, a farkas, meganagyi*² című filmjének megtekintésekor azzal szembesültem, hogy a filmadaptáció jelentősen módosította az eredeti mese történetét, karaktereit és jelentését, így szakmai aggály merült fel bennem azzal kapcsolatban, hogy a film által közvetített tartalom kisgyermek részére ajánlható-e. Megérintett és elgondol-

² A filmalkotás magyar címe elszakad az eredeti címtől (*Hoodwinked!*), amely jelentősen egyszerűbb és tömörebb.

kozottatott *Piroska* történetének a megváltozása, és kérdésként fogalmazódott meg bennem, hogy a film mint kulturális élményanyag milyen kollektív lélektani problematikát mutat meg, mennyiben tükrözi az intrapszichés- és interperszonális folyamatok korunkra jellemző átalakulását. A *Pirosszka* elemzésekor először a film kiindulópontját jelentő a *Piroska és a farkas* mese pszichoanalitikus értelmezéseit mutatom be, majd az eredeti mese rendhagyó feldolgozását megvalósító filmadaptációt a klasszikus pszichoanalitikus fogalomtár alapján értelmezem.

A harmadik művészetpszichológiai alapterületet, a befogadási folyamatot, Alfred Hitchcock (1958) *Szédülés (Vertigo)* című filmalkotásának a megtekintését követő nézői filmélmény pszichodinamikai sajátosságainak a feltárására alapozva kutatom. A filmnézés előtti és utáni helyzetben projektív eljárásokkal és állapotmérő személyiségkérdőívekkel megvizsgáltam a nézők személyiségműködésének aktuális jellemzőit, majd a film előtti és utáni eredmények összehasonlításával felfejtem a filmbefogadás során zajló lelki folyamatokat. Az egyes személyiségjellemzők mentén megragadható változás értelmezésében a nézők közötti egyéni különbségeknek is szerepet tulajdonítok, és az általános és specifikus mintázatokat az introjekció és a projekció pszichoanalitikus fogalmai alapján értelmezem. Ezt követően kísérletet teszek a befogadói élményben jelentkező kétirányú folyamat (film tartalmainak a nézőre vetülése és a néző személyes tartalmainak a filmre vetülése) egységes elméleti keretbe való foglalására, és bemutatom a néző vizionáltéti modelljét. Végül kitérek az alkalmazási lehetőségekre, és javaslatot teszek a „filmszupervízió” nevezett módszer bevezetésére.

A három pszichoanalitikusan orientált empirikus filmlelektani vizsgálat ismertetésével reményeim szerint sikerül megmutatnom, hogy „hogyan világítja meg a klinikai pszichoanalitikus elmélet a képernyőn zajló történéseket illetve azt a módot, ahogyan a közönség átéli azokat” (Gabbard, 2004, 8.o.), és ezzel elősegíteni a pszichoanalitikus filmkutatás hazai kibontakozását.

I. A FILM PSZICHOANALITIKUS MEGKÖZELÍTÉSE

„Hogyan járulhat hozzá a ... pszichoanalízis a filmi jelentő megértéséhez? /.../ Vajon a filmi jelentő ama sajátos vonásai közül ... melyek lesznek azok, amelyek természetüknél fogva legközvetlenebbül igénylik azt a tudástípust, amelyet egyedül a pszichoanalízis bocsát rendelkezésünkre?” (Metz, 1981, 57.o.)

I.1. TÖRTÉNETI ELŐZMÉNYEK

Mind a filmművészet, mind a pszichoanalízis indulása szimbolikusan 1895-hez kötődik: ekkor kerül sor a Lumière fivérek első mozielőadására, és ekkor jelenik meg Freud és Breuer első kötete *Tanulmányok a hisztériáról* címmel. A filmművészet és pszichoanalízis összekapcsolódásának története – Freud személyes szándékainak ellenére is – a kezdetektől tetten érhető. Freuddal ellentétben például Ferenczi és Lou Andreas-Salomé kifejezetten lelkesedtek a moziért (Jones, 1973; Heath, 1999). A filmről szóló pszichológiai elemzések is viszonylag korán megszülettek, az első tanulmány már 1916-ban jelent meg. A tanulmány szerzője, Münsterberg ([1916] 1999) egyenesen „az ember elméjének vetítívásznaként” határozta meg a filmet, és amellet érvelt, hogy a filmformák és a mentális folyamatok működése között hasonlóság van. Egy korai – kifejezetten pszichoanalitikus – filmelméleti tanulmány pedig Sachs (1928) nevéhez köthető, aki már ekkor felveti a film álommal való analógiáját.

A pszichoanalízis kibontakozása közvetlenül hatott magára filmkészítésre is, több némafilm – például *Dr. Caligari* (Wiene, 1920), *Dr. Mabuse* (Lang, 1922) – is szerepeltetett pszichoanalitikus illetve hozzá hasonló karaktereket. 1926-ban pedig Wilhelm Pabst rendezésében elkészül a pszichoanalízis ábrázolására vállalkozó első játékfilm, az *Egy lélek titkai*. Habár Freud továbbra is ellenállt a mozi kísértésének, Hanns Sachs és Karl Abraham vállalták a film elkészülésében a pszichoanalitikus konzultánsi szerepet, amely végülis a bécsi pszichoanalitikusok elutasításhoz és az analitikus egyesületből való kizáráshoz vezetett (Papp, 2008).

Az interdiszciplinaritás korai kísérleti fázisának kibontakozását mutatja, hogy az 1940-60-es évek között mind a filmes, mind a pszichoanalitikus szakfolyóiratok megkezdték a pszichoanalitikus filmtanulmányok³ publikálását (Kaplan, 1990), és megjelent Kracauer ([1947] 1991) a német filmet pszichológiai szempontból elemző önálló kötete, valamint Wolfenstein és Leites (1950) szerkesztésében egy gyűjteményes kötet, amely a film által tükrözött tudattalan konfliktusok feltárására vállalkozott.

A pszichoanalitikus filmelmélet kiteljesedése az 1970-1980-as évekre tehető. Jelenti ez Nagy-Britanniában a különféle elméleteket magába olvasztó *Screen-paradigma*⁴ előtérbe kerülését, Franciaországban a *Communications*⁵, a *Cahiers du Cinéma* és a *Cinéthique* hasábjain megjelenő pszichoanalitikus tanulmányok megjelentetését és az USA-ban⁶ a *Camera Obscura* körül kibontakozó pszichoanalitikus orientációjú filmtudományt (Kaplan, 1990). A pszichoanalitikus filmelemzés kibontakozása az 1990-es évektől kezdődően napjainkig is tart, és elsősorban a pszichoanalitikus szakfolyóiratokban (pl.: *International Journal of Psychoanalysis*, *Psychoanalytic Inquiry*, *American Imago*) publikálásra kerülő filmesszéket, filmkritikákat jelenti, de ide kapcsolódnak azok a filmes folyóiratok is, amelyek az 1990-es években is folytatták a pszichoanalitikus szövegek közlését (pl.: *CinémAction*, *Journal of Film and Video*).

A filmművészet pszichoanalitikus megközelítése az ún. módszercentrikus kutatási paradigmába (Casetti, 1998) tartozik, amely azt jelenti, hogy a film mint kutatási tárgy vizsgálata egy tőle független tudomány – jelen esetben a pszichoanalízis – nézőpontjából zajlik. A cél a film pszichoanalitikus perspektívából való korrekt analízise. Az elméletalkotók egy jelentős – többségében a filmtudomány felől érkező – csoportja deduktív megközelítést alkalmazva a film mint sajátos művészeti ág és a mozi mint specifikus intézmény általános jellegzetességeit

³ Például ebben az időszakban jelent meg Moellenhoff 1940-es *Mickey Mouse* elemzése és Grinstein 1953-as *Csoda Milánóban* értelmezése az *American Imago*-ban, illetve Lebovici 1949-es *Psychoanalyse et cinéma* című cikke a *Revue Internationale de Filmologie*-ben valamint Rivette 1953-as elemzése Howard Hawks-ról és Chabrol 1955-ös *Hátsó ablak* kritikája a *Cahiers de Cinéma*-ban.

⁴ A Screen-paradigma egy összetett filmtudományi áramlat, amely a freudi és a lacani pszichoanalízist az althusseri marxizmussal és a Saussure-i strukturalizmussal vegyítette.

⁵ Lásd például a *Psychoanalyse et Cinéma* 1975/23-as Bellour, Kuntzel és Metz által szerkesztett programadó tematikus száma a pszichoanalitikus filmelméletről.

⁶ A pszichoanalitikus filmelmélet Amerikában korábban Baudry (1999) apparátus-elméletére alapozódott, majd később a feminista filmelméletben élt tovább.

igyekeznek a pszichoanalitikus fogalmak közreműködésével megragadni. Az elméletalkotók másik – többségében a pszichoanalízis felől érkező – csoportja pedig inkább az induktív megközelítésre hajlik, s arra kíváncsi, hogy az egyes konkrét filmalkotások motívumrendszerét megvizsgálva milyen pszichoanalitikus konstrukciók ragadhatók meg. „Az indokok, ami miatt a pszichoanalitikusok foglalkoznak a mozival, különbözők azoktól, amelyek miatt a filmtudósok használják a pszichoanalízist. Ebből fakadóan a filmelméleti és a pszichoanalitikus fogalmak ... sem ugyanazok” (Bergstrom, 1999, 1.o.). Míg a filmteoretikusok a freudi és a lacani pszichoanalízis néhány központi jelentőségűnek nyilvánított fogalmára (pl.: voyeurizmus, fetisizmus, ödipális konfliktus, tükörfázis, tekintet, varrat) alapozva az ideológiailag vezérelt szubjektum konstruálásával foglalkoznak, addig a pszichoanalitikusok az ösztönelmélet, az egopszichológia, a tárgykapcsolat elmélet és a szelfpszichológia kiterjedt fogalmi arzenáljából merítve a filmek által tükrözött tudattalan élményvilág feltárására vállalkoznak. A pszichoanalitikus filmtudomány filmes és pszichoanalitikus térfelekre való eredendő hasadtságából adódóan válik az is lehetségessé, hogy miközben a filmelmélet pszichoanalitikus paradigmája a kognitív nézőpont dominanciájából fakadóan mára fokozatosan háttérbe szorult megközelítésmódnak számít, addig a pszichoanalízishez kapcsolódó filmkutatás viszont egyre meghatározóbbá válik.

A kognitív kritika vezető teoretikusai, David Bordwell és Noël Carroll mind saját programadó könyveikben⁷, mind az 1996-ban közösen szerkesztett *Post-Theory - Reconstructing Film Studies* című kötetben élesen kritizálják a pszichoanalitikus filmelméletet, és új perspektívaként a kognitív megközelítést javasolják. Elítélik a pszichoanalitikus filmelmélet monolitikus jellegét, kétségbe vonják a pszichoanalitikus fogalmak magyarázó erejét és hiányolják az empirikus bizonyítékok létezését. A kognitív kritikák kritikájaként a pszichoanalízis oldaláról ugyanakkor megfogalmazható, hogy azok a pszichoanalitikus modellek, amelyeket a pszichoanalitikus filmelmélet felhasznál, csak egy töredékét képezik a pszichoanalízis magyarázó fogalmainak, és hogy a filmteoretikusok teljességgel figyelmen kívül hagyják a pszichoanalízis saját belső differenciáltságának a létezését. A differenciált pszichoanalitikus megközelítés lehetővé teszi ugyanis a

⁷ Noël Carroll (1988): *Mystifying Movies – Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory* és David Bordwell (1989): *Making Meaning – Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* című kötetei.

multidimenzionális megközelítésmódot, és a specifikus filmi jelenséghez specifikusan illeszkedő pszichoanalitikus fogalmak alkalmazását. Az empirikus bizonyítékként pedig mind a pszichoanalízis, mind a pszichoanalitikus filmtudomány esetében jelen van a klinikai tesztelhetőség. A klinikai esettanulmányok megerősítik a pszichoanalitikus fogalmak használatát a személyiségműködés (Grünbaum, 2001) és a filmlélektani folyamatok (Hauke, 2009) leírásának a vonatkozásában. A pszichoanalitikus és a kognitív nézőpont közötti vita oldódását jelzi, és a kiegyezés irányába tett lépésként azonosítható, hogy 2007-ben megalapul a *Projections – The Journal for Movies and Mind* című szakfolyóirat, amely szerkesztői között vegyesen vannak pszichoanalitikus és kognitív teoretikusok, és a film pszichológiai elemzésében mindkét irányzat létjogosultsága elismerésre kerül. Szintén a pszichoanalízis és a kognitív nézőpont közötti kapcsolódási lehetőségeket mutatja, hogy néhány elismert kognitív filmtudós⁸ implicit módon felhasznál pszichoanalitikus fogalmakat a saját elméleti modelljének a kidolgozásában.

A pszichoanalízis és a kognitív megközelítésmód közötti vitának hazai reprezentációját jelenti Kovács András Bálint (2007) tanulmánya, aki mérsékelt álláspontot foglal el, amikor egyrészt arra a következtetésre jut, hogy a pszichoanalízis valójában nincs konkurens viszonyban a kognitív pszichológiával, mert nem ugyanaz a vizsgálati tárgya, másrészt miközben elutasítja a pszichoanalízis korlátlan használatát, egyúttal elismeri, hogy mint filmelemzési módszer bizonyos esetekben alkalmazható. Kovács (2009) maga is vállalkozik a film pszichoanalitikus elemzésére, amikor Haneke (2005) *Rejtély* című filmjét értelmezi. A hazai filmelméletben a kognitív versus pszichoanalitikus vitában az utóbbi létjogosultsága mellett foglal állást Dragon Zoltán (2006), és aki Slavoj Žižek, Joan Copjec és Parveen Adams munkásságára hivatkozva a pszichoanalitikus filmelméletet szigorú „lacanosításában” jelöli ki a továbbfejlődés lehetőségét.

A pszichoanalízis Lacanon túli, széleskörű filmes alkalmazására inkább a pszichoanalitikusok mutatkoznak nyitottnak, amit jól mutat a kortárs pszichoanalitikus szakfolyóiratokban publikálásra kerülő filmkritikák és filmelméleti tanul-

⁸ Például Torben Grodal (2004) a fikcióbefogadásra vonatkozó elméletében hangsúlyt helyez a projektív és introjektív folyamatok létezésére, és a nézői emlékek és asszociációk aktivizálódására. Murray Smith (1995) a karakterhez való kapcsolódás különböző formáit leíró elmélete több ponton érintkezik a pszichoanalitikus kutatók által leírt azonosulási folyamattal. Carl Plantinga (2009) a nézői élvezet vizsgálatakor foglalkozik a vágyteljesítő funkció működésével.

mányok növekvő száma. (Ld. a „Bevezetés”-ben bemutatott folyóiratokat.) Saját kutatásaim során is arra vállalkozom, hogy a filmpszichológia különböző területein – kifejezetten empirikus vizsgálatokra alapozva – alkalmazzam a pszichoanalitikus megközelítésmódot, és így elősegítsem a terjedését. A következőkben röviden bemutatom a kutatásaim szakmai háttérét jelentő pszichoanalitikus filmelméleti modelleket. A szakterület ismertetésekor Metz (1981), Villela (2000) és Gabbard (2004) kategóriarendszerét alapul véve és a hagyományos művészetpszichológiai felosztáshoz kapcsolódva (műalkotó, műalkotás és műbefogadó hármassága) igyekszem a legfontosabb elméleteket felvázolni. Az elméleti háttérben az elsődleges célom az volt, hogy egy olyan leírást adjak, amelyben mind a pszichoanalízis művészetre vonatkozó elgondolásai, mind a filmtudomány pszichoanalitikus teóriái megjelennek. Mivel a szakirodalomban található elméleti tanulmányok túlnyomórészt egyértelműen kapcsolódnak vagy az előbbi, vagy az utóbbi területhez, és rendszerint a másik oldal vívmányai egyáltalán nem jelennek meg benne, ezért az elméleti összefoglaló során kifejezetten arra törekedtem, hogy mindkét diszciplínából merítsek. A kétoldalú megközelítésmód alkalmazása ugyanakkor szükségszerűen azt eredményezi, hogy a bemutatás során az integráló és áttekintő jelleg válik dominánssá, és nem kerül sor egy-egy specifikus elméleti modell részletezett kifejtésére.

I.2. A FILMALKOTÓ PSZICHOANALITIKUS ELMÉLETEI

A filmalkotó pszichoanalitikus megközelítése alapján a filmek az alkotók (elsősorban a rendező és a forgatókönyvíró) pszichés problémáinak a projekcióiként, személyiségműködési sajátosságainak a megjelenítőiként értelmezhetők (Gabbard, 2004). Az alkotó olyan betegként fogható fel, aki „belső konfliktusainak megoldására és beteljesületlen vágyainak levezetésére neurotikus tünetek helyett műalkotásokat hoz létre” (Hauser, 1978, 82.o.). „Ennek jegyében a filmek tüneteknek, vagy részleges szimptomatizált másodlagos megnyilatkozásoknak

minősülnek, amelyből kiindulva <<vissza lehet haladni>> a rendező/vagy a forgatókönyvíró, stb./ neurózisához” (Metz, 1981, 34.o.).

A pszichológia és a művészet egy-egy jeles képviselőjének – Eysencknek és Dalínak – találó anekdotikus megfogalmazását parafrázálva a művészet nem más mint az elmebetegség nélküli pszichoticizmus, ahol a művész és az őrült között mindössze annyi a különbség, hogy a művész nem őrült. Claridge (1998) vizsgálata alapján pedig ténylegesen megállapítható, hogyha az elmebetegség tizenkét féle osztályozórendszerének kilencven diagnosztikai kritériumát művészekre alkalmazzuk, akkor nagy valószínűséggel a skizofrénia adódik diagnózis-ként. Mind a skizofrén megismerési mód, mind az affektív zavar tünetei azonosíthatóvá válnak. A művészekre fokozottan jellemzőek a divergens gondolkodás, a szokatlan asszociációk, a merészebb tudatosítás, a fokozott képzeleti működés és az intenzív emóciók, amely hasonlóságot tesz őket a skizofrén betegekhez. A művész egyedülállósága magában az elmebetegséghez való specifikus viszonyban keresendő. Az átlagos pszichés betegektől az alapjaiban megkülönbözteti, hogy sikeresen tárgyiasítja a betegséghez való viszonyt azáltal, hogy formát ad neki. Habár a tünetek sok esetben nem szűnnek meg, mégis a műalkotás létrehozásának öngyógyító szerepe lesz, mert óv a betegségtudat elhatalmasodásától. A filmalkotó és az elmebeteg klasszikus analógiáját továbbgondolva megállapítható, hogy tényleges hasonlóságot jelenthet az elfojtás lazasága és a tudattalannal való fokozott kommunikáció, ugyanakkor lényegi különbség mutatkozik a tehetség kérdésében, a szublimációs képesség mértékében és a kitüntetett állapot normalitásként illetve abnormalitásként való meghatározásában. Míg a filmalkotó esetében a valósághoz való hatékony alkalmazkodásról és társadalmi értékteremtésről beszélhetünk, addig az elmebetegnél a maladaptív működés és a társadalomba való beilleszkedés nehézsége fogalmazódik meg.

A filmalkotó pszichoanalitikus elemzései a pszichoanalitikus művészetpszichológia alkotás-elméleteire alapoznak, a filmtudomány az alkotók vizsgálatok a pszichoanalízis kapcsolódó kutatásait tekintette követendő példának. A következőkben röviden ismertetem a klasszikus pszichoanalitikus elméleti modelleket a pszichoanalízis fejlődéstörténetének megfelelő sorrendben, majd ezt követően bemutatok néhány példát a filmes alkalmazásra.

I.2.1. GYERMEKKORI ÉLMÉNY, REGRESSZIÓ ÉS SZUBLIMÁCIÓ

A művész pszichoanalitikus vizsgálata a klasszikus freudi pszichobiografikus megközelítésig nyúlik vissza. Freud művészettel foglalkozó számtalan írása közül kiemelkedik az 1910-es Leonardo-tanulmány, mint a legelső és az egyetlen monográfiászerű részletességgel jellemezhető pszichobiográfia (Freud [1910] 2001). Ebben Freud arra vállalkozik, hogy Leonardo naplója, feljegyzései és a róla készült tanulmányok alapján rekonstruálja a művész kora gyermekkorát és pszichoszexuális fejlődését, majd élettörténeti alapokon értelmezze a *Mona Lisa* és a *Szent Anna harmadmagával* című festményeket. Freud a titokzatos mosoly hátterében Leonardo egy koragyermekkori emlékét fedezi fel: „Úgy tűnik, már előre elrendeltetett, hogy ilyen alaposan foglalkozzam a keselyűvel, ugyanis mint egész korai emlék jut eszembe: amikor bölcsőben feküdtem, egy nagy keselyű szállt le hozzám, farkával szájamat kinyitotta, és ezzel a farokkal sűrűn bök-döste ajkamat” (im. 140.o.). Az emlék interpretálásában Freud a fellációra, a szoptatásra, az anyával való szereteteli kapcsolatra és az apa hiányára helyezi a hangsúlyt.⁹ Freud végkövetkeztetése pedig az, hogy „csak egy Leonardo gyermekkori élményeivel rendelkező ember festhette meg a *Mona Lisát* és a *Szent Anna Harmadmagával-t*” (im. 198.o.), vagyis az élettörténeti események közül kiemeli a gyermekkori élmények meghatározó szerepét. Freud ([1908] 2001, 112.o.) az alkotási folyamatot tekintve megállapítja, hogy „valami erős, aktuális élmény a költőben [művészen] felébreszti egy korai, legtöbbször gyermekkori élmény emlékét, amelynek kiinduló vágya az alkotásban teljesül be”. A gyermekkori élmények számbavételekor Freud kitüntetett szerepet tulajdonít az esetleges traumás élményeknek. Mind a neurotikusok, mind a művészek esetében a libidórögződés alapján való hajlamosság mellett a traumás élményeknek is meghatározó szerepet tulajdonít. A traumás tapasztalat vizsgálatánál Freud egyúttal azt is hangsúlyozza, hogy a művész valóságában mindig a szubjektív lelki tartalom az irányadó, a műalkotás tehát eltérhet a fizikai realitástól, célravezetőbb a fantázia megnyilatkozásoként értelmezni (Freud, [1917] 1986).

⁹ Az apahiány feltételezésekor Freud a keselyű motívum szimbolikájából, kultúrtörténeti magyarázatiból is merít, amely későbbi bizonyítékok alapján egyértelműen hibásnak minősül. Az eredeti olasz szöveg tanúbizonyosága alapján ugyanis kánya, és nem keselyű szerepelt Leonardo álmában. Freud tévedését elismerve azonban a Leonardo-tanulmány továbbra is a pszichoanalitikus műelemzés egyik központi jelentőségű példája maradt a következetesen végigvitt pszichobiografikus megközelítés miatt.

A Leonardo-tanulmány a konkrét esetbemutatáson túlmutatóan az alkotó tevékenységgel kapcsolatos művészetelméleti tézisek megfogalmazásaként is kiemelkedő szerepet kap. Leonardo példáján keresztül ismerteti Freud a szublimáció jelenségét. Leonardo kettős természetét – művész és kutató – Freud kapcsolatba hozza a festő érzelmi és érzéki életének a beszűkülésével. Feltárja, hogy Leonardo esetében a tudásvágy mögött a szenvedély azonosítható: „kutatásnak áldozta magát mindazzal a kitartással, állandósággal, elmélyültséggel, mely a szenvedély sajátja” (im. 132.o.). Freud felfedezte a pszichés ösztönerők egyik tárgyról a másik tárgyra való áthelyezését, a szexuális ösztön közvetlen céljának egy magasrendű céllal való felcserélését. A szublimáció kialakulásában kifejezetten az infantilis szexuális kutatásnak tulajdonított jelentőséget. A nemiség iránti érdeklődés átszellemiesíthetőségét és művészi irányba terelhetőségét már korábban felvetette (Freud, [1905] 1995). A nemiség és a kutatóösztön közötti összefüggés három alternatíváját határozta meg: (1) neurotikus gátlás kialakulása, amikor a szexuális érdeklődés elfojtása a kutatóösztön elfojtásához vezet; (2) neurotikus gondolkodási kényszer létrejötte, amely esetben a gyermekkori kutatás befejezhetetlensége tovább él a töprengés állandósulásában; (3) és a szublimáció, amikor a „libidó a tudásvágyba szublimálódik és a hatalmas kutatóösztön megerősítésére szolgál” (Freud [1910] 2001, 138.o.). A szublimáció elméletét Freud az ösztönökről szóló metapszichológiai tanulmányában újra megerősíti ([1915] 1997), és a szublimációt az ösztönsorsok egyik lehetőségeként ismerteti. Olyan lehetőségként, amelyek a művészek számára könnyebben hozzáférhető, tekintve hogy „alkatukat valószínűleg erős szublimációs képesség, és konfliktust eldöntő elfojtás bizonyos lazasága jellemzi” (Freud [1917] 1986, 307.o.). A freudi megközelítés megtermékenyítően hatott más pszichoanalitikusokra, és az Otto Rank és Hanns Sachs által alapított *Imago* folyóiratban sorra jelentek meg olyan tanulmányok, amelyek a művész „differentia specificá”-jával foglalkoztak (a művész maga is neurotikusnak tekinthető, vagy csak rokonságban áll vele), illetve célul tűzték ki a különböző műalkotások szerző életrajza alapján történő magyarázatát (Schönau, 1998).

Freud és kortársai ugyanakkor a művész formaadó tehetségét rejtélyes képességnek tartották, és magát a művészi tehetséget analízálhatatlannak gondolták: „az analízisnek le kell tennie a fegyvert a költő [művész] problémája előtt” (Freud, [1928] 2001, 285.o.). Ezen a területen lényegi változás akkor következett

be, amikor az ösztönelmélet mellett teret nyert az egopszichológia a művészet tanulmányozásában. Az egopszichológiát már kifejezetten az esztétikai forma érdekelte, és arra vállalkozott, hogy az elsődleges folyamatok mellett a megformáltságban közreműködő másodlagos folyamatokat is vizsgálja. Noy (1979) az egopszichológia hozzájárulását az alkotói folyamat megértéséhez abban látja, hogy részletesen foglalkozik azokkal a mentális funkciókkal, amelyek kontroll alatt tartják a tudattalan vágyakat, megőrzik az én integritását és a külső környezethez való alkalmazkodást. A műalkotó folyamat legfontosabb egopszichológiai elmélete Kris ([1952] 2000) nevéhez fűződik, aki bevezette az én szolgálatába állított regresszió fogalmát. Kris továbbra is hangsúlyt helyez az alkotó tudattalan tartalmaira, és átjárhatónak gondolja a tudattalan és a tudatos közötti határt. Az alkotófolyamat első szakaszában, az inspiráció fázisában regresszió következik be, és az ösztönén elfojtott anyaga beáramlik az énbe. Ugyanakkor az én képes kontrollt gyakorolni az ösztönén tartalmi fölött, és szabályozni a regresszió folyamatát. Ezt követően az alkotófolyamat második szakaszában, az elaborációs fázisban a másodlagos folyamatok válnak meghatározóvá, megvalósul a korábbi tudattalan élményanyag formába öntése, amelyben szerepet kap a valósághoz való alkalmazkodás, a leendő közönségnek való megfelelés igénye. Az alkotó személyiségben tehát a tudattalan tartalmak megjelenése egy erős és hatékony ego szabályozása alatt történik. Mind Kris (1955), mind az egopszichológia vezető teoretikusa, Hartmann (1955) javasolja a freudi szublimáció mellett/helyett a neutralizáció fogalmának a használatát. A neutralizáció fogalma egyrészt (Kris, 1955) azért bizonyul helyénvalónak, mert így elkülöníthető az energia átalakulásának, transzformációjának (neutralizáció) és az áthelyeződésnek, a cél áttolásának (szublimáció) a folyamata; másrészt (Hartmann, 1955) mert így lehetővé válik, hogy ne csak a szexuális, hanem az agresszív készletek esetében is beszélhessünk az ösztönenergia semlegesítéséről. Az alkotási folyamat szublimációs elmélete illetve pszichobiográfiai megközelítése a pszichoanalízis budapesti iskolájának a munkásságában is megjelenik. Például a tehetség pszichoanalízisével és kifejezetten a zenei alkotással Hermann Imre (1999, [1930] 2007), az irodalmi művek élettörténeti szempontú elemzésével többek között Nemes Livia (1998) foglalkozott. Szondi Lipót a művészekre jellemző speciális ösztöndinamika, ösztönprofil feltárására vállalkozott (Gyöngyösiné Kiss, 2003), Róheim Géza (2001) pedig a szublimáció fogalmát kiterjesztette a kulturális jelenségekre.

I.2.2. TÁRGYKAPCSOLAT: REPARÁCIÓ, SZIMBOLIZÁCIÓ ÉS ÁTMENETI JELENSÉG

Kris (1955) a szublimáció újrafogalmazásakor még egy újabb aspektussal is gazdagítja a szublimáció illetve a neutralizáció leírását: mindkét folyamat kialakulásában nélkülözhetetlennek tartja az anya jelenlétét. Az anya kreativitásban játszott szerepével, az alkotóképesség társas eredetével részletesen a tárgykapcsolat elmélet képviselői foglalkoztak, a következőkben az ő elméletüket ismertetem. Először Klein ([1929] 1998, ([1930] 1998) megközelítését mutatom be, aki átmenetet jelent abból a szempontból, hogy a valós anya-gyermek kapcsolattal, az interperszonális viszonyokkal szemben még az anyáról és a gyermek önmagáról alkotott fantáziáinak, vagyis az intrapszichikus történeteknek tulajdonított kiemelkedő szerepet.

Klein ([1935] 1999) szerint a szublimáció kialakulása a depresszív pozícióban gyökerezik. A depresszív pozícióban a csecsemő arra törekszik, hogy integrálja az anya különböző vonásait, és egységes tárgyként élje meg. Mindeközben azonban nehézséget okoz számára a saját sadizmustöbblete, az anyával szembeni gyűlöletének a megélése. A gyermek miután agresszív késztetései hatására képzeletében megsemmisíti az anyát, szembesül a saját pusztítói hajlamai által okozott kárral, hogy voltaképp ő maga tette tönkre a szeretett tárgyat. A felismerés depresszív szorongással jár együtt, és megjelenik a helyreállító törekvés: a csecsemőt büntudat kínozza, igyekszik jóvátenni a korábbi pusztítását és újjáalkotni az elvesztett tárgyat. „Ez az alapja a kreatív tevékenységeknek is, amelyek a csecsemő azon vágyában gyökereznek, hogy visszahozzák és újrateremtsék az elveszített boldogságát, az elvesztett belső tárgyait és belső világának harmóniáját” (Segal, 1997, 89.o.) A reparatív fantázia feloldja a depresszív szorongást, és megnöveli a bizalmat a csecsemő saját képességében, hogy helyre tudja állítani a jót, és meg tudja tartani a belső tárgyat (Segal, 1997). A jóvátétel így lehetőséget teremt a kielégítőbb tárgykapcsolatok kialakulására, az éntegráció fokozódására és a destruktív késztetések szublimációjára (Klein, [1946] 1999). Az alkotó tevékenység tehát a depresszív pozíció átdolgozásában gyökerezik, amit Klein összefüggésbe is hoz azzal a megfigyelésével, hogy néhány embernél a veszteség, a fájdalmas élmény ösztönzőleg hat a szublimációra, és a nehézségek új alkotóképességek kialakulásához vezetnek (Klein, [1940] 1999). Klein saját elmélete alá-

támasztására Ruth Kjar festőművésznő esetét hozza fel példaként, akinél feltárta, hogy „kényszerítő igénye mögött, hogy rokonai képét megfesse, az a vágy húzó-dott meg, hogy jóvátegyen, hogy helyre hozza a pszichológiai sérelmet, amelyet anyján és saját magán okozott” (Klein, [1929] 1998, 115.o.).

Az alkotó tevékenységgel a reparáció mellett összefüggésbe hozható egy másik Klein ([1930] 1998) által leírt lélektani folyamat: a szimbolizáció. A szimbólumképzés eredete szintén a depresszív pozíció szorongásában keresendő, a csecsemő ugyanis, hogy megvédje tárgyait saját romboló fantáziáitól ezért helyettesítőkre helyezi át azokat. A helyettesítő tárgyak az azonosítás révén szintén a szorongás tárgyaivá válnak, és ez újabb tárgyakkal való azonosításokra készíti a gyereket, amely során egyre inkább épül a külvilággal való kapcsolata. A lemondásra ítélt tárgyak pedig a veszteség és belső helyreállítás folyamatán keresztül beolvasztódnak az énbe, vagyis jelképpé válnak az énen belül: „a szimbólumot az én teremti meg, és az én használja szabadon” (Segal, 1997, 75.o.). Klein megközelítésében tehát a szimbólumképzés és a szublimáció alapja az én veszteséget követő helyreállító tevékenysége, az alkotófolyamat valójában egy reparatív fantázia megnyilvánulása.

A következő szerző, Winnicott ([1971] 1999) az alkotó tevékenységet, „a kulturális élmény kifejezést az átmeneti jelenségek koncepciójának és a játéknak a kiterjesztéseként” használja (im. 100.o.). Az átmeneti jelenségek, illetve az átmeneti tárgy a csecsemőnek az anyára (anyamellre) vonatkozó élménymegélésének 4/6 – 8/12 hónap között megjelenő olyan köztes területe, amelyhez a belső realitás éppúgy hozzátartozik mint a külvilág, amely egyszerre szétválasztja és kölcsönös-ségben tartja a belső és külső valóságot. (A csecsemő megéli, hogy a külső tárgy valójában az ő saját teremtőerejéből jön létre.) Winnicott ([1971] 1999) szerint ha az anyai alkalmazkodás jól működik, akkor megteremti a csecsemő számára az illúziót, hogy az anyamell az ő mágikus része, és mágikus kontrollja alatt van, vagyis ő teremti meg újra és újra, amikor szüksége van rá. Ehhez az szükséges, hogy az anya akkor és ott nyújtsa oda a csecsemőjének a mellét, amikor és ahol a baba azt kész létrehozni. Az anyai alkalmazkodás tehát kialakítja a csecsemőben azt az élményt, hogy létezik egy olyan külső valóság, amely megfelel a saját alkotóképességének. Az elválasztással ugyanakkor elveszik a korábbi illúzió, és az ebből fakadó feszültségtől való megkönnyebbülésre a csecsemő létrehozza az át-

meneti tárgyakat és jelenségeket az anya-csecsemő egység további fenntartására. Az átmeneti jelenségek és tárgyak tehát a szubjektíven és objektíven észlelt valóság köztes tartományában helyezkednek el, és az anya-gyermek kapcsolat jelképeként jelzik a szimbólumhasználat kialakulását.

Az átmeneti jelenségekhez hasonlóan a játék helye is az anya és a baba közötti potenciális tér, amely „nem tartozik sem a belső pszichés valósághoz, sem a külső realitáshoz” (im. 97.o.). A játék izgalma is ide vezethető vissza, abból fakad, hogy a személyes pszichikai valóság és a tényleges tárgyak kölcsönhatásban vannak egymással. A játék ugyan már személyen kívül helyezkedik el, de mégsem tartozik a külső világhoz, ugyanis a külső világ tárgyait és jelenségeit a gyermek személyes belső valóságának a mintája alapján használja fel (Winnicott, [1971] 1998). Az élménymegélésnek ez a köztes tere pedig az alapját képezi a kreativitásnak és a művészetnek. A potenciális térben zajló alkotó tevékenység során az alkotó szubjektív világa és az objektív realitás kölcsönhatásba kerül egymással: „a játszás természetesen vezet a kulturális élményhez, s valóban annak alapját képezi” (Winnicott, [1971] 1999, 107.o.). A potenciális tér működésének a leírását tovább pontosította Ogden (2004), aki megerősítette, hogy a potenciális tér mindig a szimbólum és szimbolizált között helyezkedik el, és így fejlődéslélektanilag meghatározó szerepet játszik a szimbolikus funkció kialakulásában, és ezen keresztül a szubjektum megszületésében. Az alkotási folyamat tárgykapcsolati megközelítéskor a magyar pszichoanalitikusok közül Bálint Mihály ([1968] 1994) említhető, aki az alkotást az anya-gyermek közötti elsődleges szeretet elvesztéséből fakadó östöréshez kapcsolja.

I.2.3. SZELFÉRZET ÉS SZELF-KOHÉZIÓ

A tárgykapcsolatelméletet követően a szelfpszichológia megszületésével az alkotó folyamat interperszonális attribútumai mellett újból előtérbe kerülnek az intrapszichikus vonatkozásai. A szelfpszichológia Kohut ([1971] 2001) nárcizmus elméletére alapozva a kreatív folyamatok nárcisztikus eredetét hangsúlyozza. „A kreativitás kibontakozása ... specifikusan összefügg a korábban megrekedt nárcisztikus megszállások mozgósulásával” (im. 250). A nárcisztikus védekezés során a libidó önmagára a személyre irányul. Ennek hatására az énszerveződés

fejlődése megreked, és a bezárkózás, tagadás, grandiozitás, exhibicionizmus, depresszió élményei válnak meghatározóvá. Az egészséges fejlődéshez megfelelő szelftárgyakra van szükség, amelyek megerősítik a gyermeket saját nagyságáról (tükrözés), amelyekre a gyermek felnézhet, és össze tud velük olvadni (idealizálás) és amelyekhez hasonlóan érzi magát (ikerség). A szelf kialakulásának, a koherens szelfstruktúra létrejöttének nélkülözhetetlen feltétele az empátiásan tükröző szelftárgy jelenléte és a szelftárgy funkciók (tükrözés, összeolvadás, megerősítés) internalizációja (Kohut, [1977] 2007).

Kohut ([1966] 2011) egy korai tanulmányában a kreativitást a nárcizmus egyik lehetséges transzformációjaként határozza meg, és hangsúlyozza, hogy miközben a művészek a nyilvánosság elismerésére vágnak, aközben nárcisztikusan kifejezetten sérülékenyek. Ahogy az ambíció fontos szerepet játszik a művész és a közönsége kapcsolatában, úgy kap a nárcizmus átalakítása központi szerepet a művésznél a saját alkotásához való viszonyában. Az alkotási folyamatban a nárcisztikus libidó átalakul idealizáló libidóvá, és a művész idealizáló libidója megszállja a környezetének számára jelentőségteli tárgyait, kialakul a világ nárcisztikus tapasztalata: „egy kiterjesztett szelf, amely magában foglalja a világot” (im. 450.o.). A művész legfontosabb törekvése a tökéletesség keresése marad, ezért maximálisan igyekszik a nárcisztikusan megtapasztalt világot a számára megfelelő módon átalakítani, formálni. A tökéletesség révén azt az ideális, de elvesztett szelfállapotot igyekszik újraalkotni, amely valaha hozzá tartozott. Kohut ([1978] 2011) az alkotó tevékenységet úgy látja, hogy a nárcisztikus feszültséggel, nyugtalansággal, ürességgel teli alkotás előtti állapotot követi a heves alkotási láz, a szenvedélyes munka szakasza, majd a lecsendesedés és nyugalom fázisa, vagyis a szelftárgy elvesztésének megélését követően, megtörténik az intenzív helyreállító tevékenység és a szelfélmény megújítása. A kreatív erőfeszítés lényege tehát a szelf koherenciájának az erősítése, a szelf kohéziójának a fenntartása (Kohut, [1977] 2007).

Hagman (2000) megerősíti Kohut eredeti elképzelését arról, hogy a művészi tevékenység lényege a szelfélmény helyreállítása, és hogy a művészet valójában szelftárgyként azonosítható. A művészi élmény mindig szelfélmény is egyben, mert a művész nem egyszerűen kifejezi az érzéseit, hanem egy olyan idealizált formális struktúrát hoz létre, amely a kohéziót is biztosítja mind a műalkotás,

mind a szelf számára. Az alkotó folyamat Hagman (2000) szerint folyamatos oszcilláció a szelf és a műalkotás között, és az alábbi három szakaszt foglalja magában: (1) inspiráció és szelf-krízis: vágy a művész fragmentált belső élményvilágának az ideális leképzésére; (2) esztétikai rezonancia: a művész belső világa a műalkotásban visszatükröződik, és a műalkotás lényegében a szelf részévé válik, miközben a szelf is a műalkotás részévé lesz; (3) átváltoztató externalizáció: a műalkotás további átdolgozásán keresztül a szelftárggyal való kapcsolat helyreállítása. A szelf-kohézió alkotó folyamaton keresztüli megteremtésére Kohut ([1977] 2007) elsősorban irodalmi, képzőművészeti és zenei példákat említ: Proust *Az eltűnt idő nyomában* és *A megtalált idő* regényein, Leonardo *Özönvíz* képsorozatán vagy Beethoven *Nagy fűgáján* keresztül mutatja be a fenyegetett szelf konfliktusait és vágyait, és a művészet hozzájárulását az összefüggő szelféret kialakulásához.

A szelfpszichológia Kohut utáni fejlődéséből (Karterud-Monsen, 1999) az alkotói folyamat pszichoanalitikus magyarázatában kiemelkedik Stern (2002) elmélete. Stern a csecsemő szubjektív érzéseinek a felderítésére vállalkozott, és a szelféretnek tulajdonított központi szerepet. Szelféreten nem valamilyen konkrét tartalmat értett, hanem mint az élmények szervezésének a módját határozta meg, és öt fő típusát különböztette meg: bontakozó szelféret, szelfmagéret, szubjektív szelféret, verbális szelféret és narratív szelféret. A szelféret Stern szerint már a születéstől kezdve fokozatosan fejlődik az anyával, a jelentős másikkal való kapcsolatban. A fejlődésben meghatározó szerepet tulajdonított az interszubjektív viszonyulásoknak, a vitalitás affektusok mentén történő affektív összehangolódásnak. A vitalitás affektusok olyan transzmodális élményminőségek, az életfolyamatokhoz kapcsolódó érzések, „életteli érzések”, amelyek leginkább dinamikus, kinetikus fogalmakkal (pl.: hullámozó, kirobbanó, tovatűnő) írhatók le, és ritmusok, aktivitások különböző formáiban jelennek meg. Az affektív összehangolódás pedig az ezekre az érzelmi állapotokra való nem tudatos rezonálás, az anya és a csecsemő egymás érzelmi megnyilvánulásaihoz való illeszkedése. Stern az alkotó tevékenységet a „vitalitási affektusok tartománya”-ként (im. 171.o.) határozta meg, és a művészetet a vitalitási affektusok közléseként fogta fel, amelyben már a legkorábbi szelféret is megnyilvánulnak. Stern elsősorban az absztrakt festészet, szobrászat valamint az improvizatív zene és tánc

esetében írta le az ún. „aktivációs kontúrok” vitalitás affektusokká válását. Kiemelten a filmnek pedig abból a szempontból tulajdonított jelentőséget, hogy a művészetek közül a hang és a látvány minőségeinek az összevegyítésével leginkább képes az intermodális integrációra, vagyis a legkorábbi preverbális élményminőségek közvetítésére. A magyar pszichoanalitikusok közül a szelfpszichológiai megközelítéssel rokonságot mutat például Vikár György (1999) és Virág Teréz (2001) munkássága, akik feltárták, hogy a válságos életszakaszok illetve a korai pszichés traumatizáció során szerzett sérülések feldolgozásában fontos szerepet kaphat az alkotó tevékenység.

A filmalkotó pszichoanalitikus kutatásaiban a klasszikus freudi megközelítés emelkedik ki. Az előbbihez tartoznak például Fernandez (2004) Eisensteincről és Spoto (1976, 1988) Hitchcockról szóló pszichoanalitikusan orientált monográfiái. Mindkettő meghatározó jellemzője, hogy teljességre törekszik, részletesen feltárja az alkotó gyermekkori élményeit valamint későbbi életeseményeit, és az életmű átfogó elemzésére vállalkozik: az elfojtott tartalmak közül előbbi a homoszexualitást, utóbbi pedig a nőikkel kapcsolatos szadomazochisztikus viszonyt helyezi az értelmezés középpontjába. A magyar vonatkozásokat tekintve pedig Hárdi István (2004) Chaplin-tanulmánya említendő, aki Chaplin filmjeinek élettörténeti szempontú elemzésekor mutatja be, hogy esetében a nemi vágy hogyan „szellemiesítődik át” filmkészítéssé, és hogy a filmjeire jellemző infantilizmus, oralitás, onnipotencia, agresszió és mazochizmus ambivalenciája háttérben milyen koragyermekkori és felnőttkori történések azonosíthatók (pl.: anyával való szimbiotikus kapcsolat, szegénység, éhezés, gyermekhalál).

A másik három irányzat háttérbe szorul az ösztöntannal szemben. A tárgykapcsolatelméleti megközelítésről lehet még kísérleti jelleggel említést tenni, ide tartozik Königsberg (1996, 2011) Bertolucciról és Bergmanról készített tárgykapcsolati szempontú elemzése. Königsberg Bertolucci esetében beszámol arról, hogy *A Hold* című film elkészítése összefüggésbe hozható azon gyermeki törekvéssel, amely internalizálni igyekszik az anyát, hogy így megmeneküljön az anya hiánya miatt érzett fájdalomtól. Bergman esetében pedig a *Persona* című filmet elemzi abból a szempontból, hogy a rendező miképpen projiciálja saját fantáziáit,

belsővé vált tárgyait a külvilágra, és így a saját maga által teremtett világban, hogyan hozza létre a belső és külső köztes tartományát.

Összefoglalva elmondható, hogy a pszichoanalízis különböző alkotás-elméletei felhívják a figyelmet a filmalkotót jellemző lélektani folyamatok összetettségére. Az egyes elméleti modellek közös tartományát a tudattalan élményanyag, az alkotás gyermekkori gyökereinek és a korrekzív folyamatoknak a hangsúlyozása jelenti, jelentős különbség mutatkozik viszont abban, hogy az alternatív megközelítésmódokra mennyire jellemző a patologizáló szemlélet (például Freud, Klein, Kohut megközelítése) illetve az egészséges személyiségműködés, az autonóm pszichés funkciók feltételezése (például Kris és Winnicott megközelítése). Valamennyi esetben hiányként merül fel továbbá, hogy a pszichoanalitikus művészetpszichológia eredendően egyedi kreativitásban és egyszemélyes alkotófolyamatban gondolkodik, így problémát okoz a kollektív alkotótevékenység lélektani modelljének a kérdése, a filmkészítő stáb közösségi működésének az elemzése. Általában csak a rendező illetve forgatókönyvíró pszichodinamikájának a vizsgálata történik meg, és a gyártási folyamatban résztvevő további szereplők pszichés jellemzőinek és az interperszonális hatásoknak a kutatása háttérbe szorul. Célravezető lehet az interszubjektivitás (Atwood-Stolorow, 1993) modelljének az alkalmazása, és annak a hangsúlyozása, hogy a közös filmalkotási folyamatban valamennyi résztvevő a saját szubjektivitásával van jelen, és a folyamatos kölcsönhatás révén a film mint együttes konstrukció születik meg.

I.3. A FILMALKOTÁS PSZICHOANALITIKUS ELMÉLETEI

A filmalkotás pszichoanalitikus megközelítésében három nagy irányvonal különíthető el. 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. Bár az első megközelítés eredendően

a pszichoanalitikusok felismerésein alapul (Sachs, 1928), jellemzően a filmtudományi szakemberek munkásságában bontakozott ki, ezért elsősorban az ő ide vonatkozó elméleteiket idézem. A második vizsgálati terület már erőteljesen kapcsolódik a pszichoanalitikus művészetpszichológia hagyományaihoz, ezért itt a bemutatásban a pszichoanalitikus művészetelmélet nagy irányzataira alapozok. A harmadik pedig egyaránt merít a kollektív kulturális tartalmakkal foglalkozó filmes és a pszichoanalitikus szerzők elgondolásaiból, ezért mindkét terület elméleti modelljeivel foglalkozom.

I.3.1. A FILM MINT ÁLOM

A film és álom analógiájának hangsúlyozása a pszichoanalitikus filmelmélet kezdeteitől jelen van, és azóta számos átfogó tanulmány megszületésének képezte az alapját (pl.: Casetti, 1998; Marcus 2008). A freudi *Álomfejtésben* (2003) megfogalmazott az álom tartalmára és formájára vonatkozó alapelvek – a vágyteljesítő funkció, az álmotorzítás, az álomanyag tipológiája és az álommunka mechanizmusai – széleskörűen inspirálták a filmtudományt: álomvászonból filmvászon lett, álomfejtésből pedig a filmfejtés bontakozott ki (Király, 2006, 2010). „A költött álmok ugyanúgy megfejthetők, mint a valódiak” – írja Freud ([1925] 1989, 71.o). Ahogy az álom magyarázatának a középpontjában az álom jelentésének az azonosítása áll, és „az álomfejtés feladata az, hogy az álmot a lappangó álomgondolattal helyettesítse, s ezzel az álommunka szövevényét megfejtse” (Freud, [1919] 1991, 61.o.), úgy válik a műértelmezés feladatává – az álomértelmezés módszerét követve – a műalkotás látens tartalmának a meghatározása.

Casetti (1998) a film és álom összehasonlításakor a szituációs, tartalmi és formai egyezőségeket gyűjti össze, és az alábbi közös jellemzőket határozza meg: a) *vetítés körülményei*: sötétség, mozdulatlanság, pszichikai egyedüllét, irreális képek; b) a *felszabadult önátadás és könnyű kábulat állapota*: az álmodó illetve a néző empátiás elfogadással viszonyul az álom- és filmanyaghoz; c) *látványjelleg*: a filmnyelv és az álom is vizuális jelegyüttes; d) *manipulációs szabadság*: az idő- és térbeli rend rugalmassága az álom- és filmképeknél; e) *oksági viszony hiánya*: a szabad asszociációs és a képzeleti kapcsolatok létjogosultsága; f) *utalásos jelleg*: a nyilvánvalóság helyett sugallatok vannak; g) *formai eljárások*: ismétlés,

sűrités, eltolás mechanizmusai; összekapcsolják a kétféle helyzetet. A Casetti (1998) által leírt tartalmi hasonlóságok lélektani jelentőségére Mérei Ferenc (1986) és Stark András (2008) hívják fel a figyelmet, akik hangsúlyozzák, hogy mind az álomkép, mind filmkép egy olyan archaikus vizuális gondolkodás megnyilvánulása, amely a tudattalan nyelvéhez legközelebb áll, és amely lehetőséget kínál a preverbális időszak szavakban még nem rögzített élményeinek a megjelenítésére. A közös formai elemek vizsgálatával pedig Bellour (2001) foglalkozott részletesen, aki a klasszikus film összhangra és disszonanciára épülő struktúrájának a kialakításában meghatározó szerepet tulajdonított a sűrités és eltolás helyzettesítő alakzatainak.

Film és álom kapcsolatának kitüntetett jelentőségű pszichoanalitikus elméletét Baudry (1999) alkotta meg, aki a platóni barlang hasonlat közvetítő példáján keresztül tárta fel a lelki apparátus és a mozi-apparátus összefüggéseit. A barlang-hasonlat jól mutatja az álmot és a mozi létrehozó lelki szerkezettel összefüggő vágy működését: „sokan felfigyeltek az álom és a film kapcsolatára, közös vonásuk azonnal szembeötlik. 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” (im. 16.o.). Ahogy az álom az időbeli és topikus regresszió következtében képessé válik az énejlődés korai szakaszához kapcsolódó primitív nárcizmusra jellemző közvetlen, azonnali vágykielégítésre egy valóságon túli világban, úgy válik képesé a mozi is mint regressziós berendezés a teljes kielégülés biztosítására a szubjektum és a külvilág összemosásának mesterségesen létrehozott állapotában. Különbséget jelent ugyanakkor, hogy míg az álom önmagában is hallucinációs látszat-állapot, addig a moziban valós képek vannak és ténylegesen megtörténik az észlelés, illetve míg az álmodás során semmilyen tudatos ellenőrzési lehetőségünk nincs, addig a moziban megmarad a helyzet feletti kontrollunk.

Baudry-hoz (1999) hasonlóan Metz (1983) is felhívja a figyelmet álom és film különbségeire, hangsúlyozva a film alábbi területeket érintő valóságorientált-ságát: a) a filmnéző tudja, hogy filmet néz, szemben az álmodóval, aki nem tudja, hogy álmodik; b) a film nézése reális percepción alapszik, míg az álom kizárólag egy belső, lelki folyamat eredménye; c) a film vágyteljesítése indirektebb, kevésbé pontos, az álom viszont direkt módon a teljes vágykielégítésre tör; d) a film

felépítése jobban illeszkedik a logikai rendbe, mint az álom szabad asszociatív szerkesztésmódja. Metz végkövetkeztetése pedig lényegében meghaladja az eredeti analógiát, és a filmet az álommal szemben az ábrándozáshoz kapcsolja hozzá. Ez a feltételezés pedig visszavezet Freud *A költő és a fantáziaműködés* ([1908] 2001) című klasszikus szövegéhez, amelyben már Freud is a nappali ábrándozáshoz hasonlítja a műalkotást (költészetet). Közös jegyeknek tekinti a fantáziavilág teremtését, nagy affektus-mennyiséggel való felruházását, a valóságtól való elkülönítést, mindhárom idősíkhöz való kapcsolódását és a vágyteljesítő funkcióját. A filmekhez álomként közelít például Gordon (2008) Steven Spielberg életművének vizsgálatakor, vagy Flitterman-Lewis (1993), amikor *Az andalúziai kutya* kutatásakor feltárja a manifeszt réteg mögötti vágyteljesítő tartalmat. Ugyanennek a filmnek az értelmezésére vállalkozik Szabó Z. Pál (2003) magyar filmkritikus, aki szisztematikus elemzésében a freudi álomfejtéshez hasonló módon lépésről lépésre haladva tárja fel az egyes filmjelenetek mögöttes jelentését.

Marcus (2008) gondolatmenete alapján összefoglalva az álom és a kinematografikus tudat analógiája a filmnézés és álmodás állapotainak szituatív hasonlóságából kiindulva, a film-munka és álommunka mechanizmusainak megfeleltethetőségén át a kétféle vágyteljesítő út azonosságának a felismeréséig 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. Film és álom kapcsolatának a teoretikus megközelítéseken túli konkrét empirikus bizonyítékként említhető ezentúl Cook (2011) idegtudományi kutatása, aki kimutatta a filmnézés és álmodás közbeni elmeállapot és agyi tevékenységek homológiáját.

I.3.2. A FILM MINT ESETTANULMÁNY

A film kvázi esettanulmányként való felfogásakor egy-egy szereplő pszichodinamikájának megragadása történik. Nagy hangsúly helyeződik a szereplő motivációinak pszichoanalitikus értelmezésére és a jellemfejlődés olyan személyiségfejlődésként azonosítódik, amelyben gyakran kiemelt szerepet kap a traumától illetve a patológiától a gyógyulásig terjedő terápiás folyamat ábrázolása

(Gabbard, 2004). A műalkotások és a pszichoanalitikus eseteírások közötti hasonlóságot már maga Freud (1998) is felvetette *Elisabeth v. R... kisasszony* című 1895-ös legelső önállóan publikált esettanulmányában: „... még nekem is furcsa, hogy az általam leírt kórtörténetek úgy olvashatók, akár egy novella, és hogy úgyszólván nélkülözik a tudományosság komoly jellegét. Azzal kell vigasztalnom magam, hogy ezért nyilvánvalóan inkább tehető felelőssé a tárgy természete, semmint az én személyes elfogultságom ... azon lelki folyamatok részletes bemutatása, melyet az íróktól szokhattunk meg, megengedi, hogy néhány kevésbé szokásos pszichológiai módszer alkalmazásával mégis valamiféle betekintést nyerjek a hisztéria lefolyásába” (Freud, [1895] 1998, 54.o.). Míg kezdetben Freud saját kidolgozás alatt álló tudományos módszerét hasonlítja a novellához, addig a későbbiekben a pszichoanalitikus művészetértelmezései során ezzel éppen ellentétesen novellákat illetve más irodalmi és képzőművészeti alkotásokat igyekszik a pszichoanalitikus módszerrel megközelíteni.

Freud leghíresebb műértelmezései Jensen *Gradivájáról* ([1906] 2001), Shakespeare *Hamletjéről* ([1906] 2003), Leonardo *Mona Lisa* és *Szent Anna harmadmagával* című festményeiről ([1910] 2001), Michelangelo *Mózeséről* ([1914] 2001), Hoffmann *Homokemberéről* ([1919] 2001), Dosztojevszkij *Karamazov testvérei* és Stefan Zweig *Huszonnégy óra egy asszony életéből* című műveiről ([1928] 2001) készültek. A felsorolt művek egy része magában foglalja az alkotóval kapcsolatos pszichobiográfiai elemzéseket is, mindegyik tartalmazza ugyanakkor magának a műalkotásnak az értelmezését is. Freud valamennyi esetben arra vállalkozik, hogy feltárja a manifeszt tartalom mögötti rejtett tartalmat, a főszereplő jellemvonásai mögött annak tudattalan indítékait (pl.: ödipális konfliktusból eredeztethető apagyilkosság két esetben is). Freud ([1906] 2001) a legelső műelemzésében egyértelműen ki is jelenti, hogy a szereplőkhöz úgy közelít mintha valóságos személyek lennének, és hogy a novella akár egy orvosi esettanulmány is lehetne.

A freudi ösztönpszichológiát felváltó egopszichológia számára a műalkotás tartalmi megközelítése kiegészül a formai elemzés szempontjával. Noy (1979) szerint a korábbi művészetpszichológiát az egyoldalúság jellemezte, amikor csak a műalkotás látens tartalmait kereste, és nem foglalkozott a megjelenítés módjával. Az egopszichológia számára továbbra is fontos marad az alapvető emberi

témák művészeti kifejezésének a kutatása, az állandó motívumok vizsgálata, de hangsúlyt helyeznek a motívumok egyedi variációinak a feltárására is (Kris, [1952] 2000). Nemcsak az érdeklőket, hogy milyen motívum bukkan fel egy adott műalkotásban, hanem az is, hogy a motívum konkrét megjelenítése hogyan történik: „nincs semmi kreatív a művészet tartalmában, hanem csak annak a formájában, ahogy ezek az általános motívumok végtelen számú módon kifejeződnek és reprezentálódnak a különböző műalkotásokban” (Noy, 1979, 232.o.). Filmes példaként említhető Vajdovich (2008) tanulmánya, aki a szörny motívum eltérő megformálásait elemezte *Az operaház fantomja* különböző filmadaptációinak az összehasonlításával.

A tárgykapcsolati megközelítés visszatérést jelent a freudi alapvetéshez, a műalkotások tartalmának a vizsgálatához. Klein ([1929] 1998) a műalkotások vizsgálatánál – konkrétan Ravel *A varázsszó* című operájának az elemzésekor –, a művészetet ismételten a lélektani folyamatok megjelenítőjeként értelmezi. Klein szerint az opera pszichológiai anyaga lényegében a csecsemőkori szorongáshelyzetről kialakított saját elméletét, a korai anya-gyermek kapcsolatot élményvilágát tükrözi. A tárgykapcsolati elmélet kifejezetten a filmre történő alkalmazására pedig Clarke (1994) tesz kísérletét, aki a kleini paranoid-skizoid és depresszív pozíciók szempontjából jellemzi az egyes filmműfajokat és filmszereplőket. A horror és a sci-fi műfajai például az infantilis fejlődés korai szorongásainak a megjelenítőiként értelmezhetők (Gabbard, 2004).

A műalkotás, és közvetve a film szelfpszichológiai elemzésének alapfelvétele, hogy a jó mű a psziché világának művészi megfogalmazását nyújtja, „a kora uralkodó lélektanának kérdését tükrözi” (Kohut, [1977] 2007, im. 181.o.). A psziché világa a szelfpszichológiai megközelítésben pedig kifejezetten a szelf felbomlásával és a fragmentumok újrendezésével való foglalkozást jelenti. Habár maga Kohut több irodalmi és zenei műalkotás esetében feltárja a szelfstruktúra átalakulásának a folyamatát, filmekre már csak követői alkalmazzák az elméletét. Például Schulz (1997) a *Klute*, Barbera – Moller (2007) a *Mulholland Drive* című filmalkotások szereplőit elemzik a szelfpszichológia fogalomrendszerének a felhasználásával.

A különböző pszichoanalitikus irányzatoknak megfelelő differenciált megközelítési módok alkalmazása jelentősen megsegítheti egy-egy filmalkotás

pszichodinamikai jellemzőinek a felfejtését. Lehetővé teszi ugyanis, hogy egy konkrét film olyan pszichoanalitikus elmélet alapján kerüljön értelmezésre, amely specifikusan kapcsolódik a szereplők jelleméhez és a feldolgozott történet sajátosságához. Míg mondjuk a *Psycho* remekül elemezhető a klasszikus freudi teóriára alapozva (Greenberg, 1993), addig más filmek értelmezésében alternatív pszichoanalitikus megközelítések lehetnek adekvátak. Például az *Exotica* Ferenczi (Matalon – Berman, 2000), az *Alien* Klein (Gabbard – Gabbard, 1987), az *Anyátlanok* Winnicott (Lénárd – Pamuki, 2008), a π Lacan (Eisenstein, 2004) és végül a *Marnie* Ábrahám és Török (Smith, 2001) elmélete alapján közelíthető meg a legeredményesebben. A pszichoanalízisen belül érvényesülő pluralizmus filmtudományi átvétele jelentősen kitágíthatja a filmpszichológia látókörét (Schönau, 1998).

A filmes karakterek és történetek értelmezésének egy speciális, de népszerű területét képviseli, amikor a film egyik szereplője maga is pszichoanalitikus, pszichoterapeuta, és a pszichoanalitikus illetve pszichoterápiás helyzet közvetlenül is megjelenítésre kerül. Gabbard és Gabbard (1999) a pszichoterápia filmes reprezentációjának vizsgálatakor a pszichoterapeuták hét fő típusát különítették el: 1) *arctalan*: a filmen megjelenik a terápiás helyzet, de a terapeuta maga nem kerül ábrázolásra (pl.: *Vívódások*); *aktív*: a terapeuta mély érzelmi bevonódást tanúsít, ami jelenthet törődést vagy akár manipulációt is (pl.: *Átlagemberek*); *jós*: nagytudású szakember, aki jó detektív módjára megoldja a rejtélyt, vagy félrevezetés áldozata lesz (pl.: *Psycho*); *társadalmi ügynök*: a terapeuta közvetíti a társadalom törődését vagy elnyomó jellegét (pl.: *Száll a kakukk fészkére*); *különc*: a terapeuta emberi arca hangsúlyozódik, ami megnyilvánulhat az esendőségében, vagy akár saját patológiájának a megjelenítésében (pl.: *Párducbébi*); *érzelemtelen*: a terapeuta együttérző, részvételi illetve érzelmekkel elárasztott (pl.: *Ágnes, az Isten béránya*); *szexuálisan túlfűtött*: a terapeuta szexuális vágyai is ábrázolódnak, amely formája lehet gyógyító szerelem vagy kéjelgés (pl.: *Elbűvölve*).

A filmalkotások hőseinek kvázi-páciensként való kezelése ugyanakkor felveti az alábbi kérdéseket: hogyan képes egy filmalkotó olyan karaktert létrehozni, aki megfeleltethető egy valós személynek, betegnek; illetve hogyan képesek a befogadók valós személyként azonosítani egy fiktív karaktert. Előbbi közkezdvelt magyarázata a művészi tehetségre és a művészképzés sajátosságaira ala-

pul, utóbbi megválaszolásánál pedig a pszichés működés jellegzetességeiből érdemes kiindulni. Halász (2002) szerint mivel nincs külön elménk a fiktív személyekre, ezért megítélésük ugyanúgy zajlik, mint a valóságos embereké. Az észlelési és képzeleti folyamatok kapcsolódása révén realitás és fikció is összekapcsolódik. A megismerés szempontjából ezzel együtt hátrányt jelent, hogy a fiktív karakterekkel nem lehet interakcióba lépni, ugyanakkor előnyös, hogy bőségesen állnak rendelkezésünkre az információk, és a cselekvésnélküli tiszta szemlélés állapota növeli a koncentrációt, így a képzeletbeli alakokról a kölcsönösség hiánya ellenére akár többet is megtudhatunk, mint egy tényleges ismerősünkről. Villela (1999) megerősíti, hogy lehetséges a filmes karakterek valós személyként való kezelése, kvázi-páciensként való elemzése, mert az egyetemes szimbolika, a tudományos elméletek és az elemző saját képzettársításai áthidalják a realitás és fikció közötti szakadékot. Kovács (2007) szerint film és pszichoanalízis határterülete éppen a szereplők elemzése során, a valóságos és fiktív személyek viselkedésének értelmezése közötti kapcsolódásban bontakozik ki: „a lelki folyamatokra, lelki állapotokra, emberi viszonyokra vonatkozó pszichoanalitikus leírások ugyanúgy lehetnek relevánsak egy filmben, ahogy a valóságban” (im. 8.o.). Ugyanakkor Kovács megjegyzi, hogy a „film számára a pszichoanalitikus elemzés egy kulcs, amely bizonyos zárakba illik csak” (im. 8.o.), vagyis „valószínűleg olyan filmek esetében működik elsősorban, amelyeket vagy eleve pszichoanalitikus tudatossággal készítettek, vagy témájukkal kapcsolódnak ehhez a tárgykörhöz” (im. 11.o.).

I.3.3. A FILM MINT MÍTOSZ

A film mítoszként történő elemzésekor egy-egy műalkotás a valóság kerekein belül nem megoldható kollektív problémákra kínált vágyteljesítő megoldásként értelmeződik. A filmproducerek valójában kulturális antropológusként működnek, és a siker érdekében a kor mitológiájának megragadására és kifejezésére törekszenek (Gabbard 2004). Villela (1999) a filmeket egyenesen jelenkori mítoszoknak nevezi, és a mozit pedig a mítoszok közvetítésének társadalmunk által létrehozott intézményesített formájának tartja. Lévi-Strauss (2001) strukturális antropológiájában meghatározza a mítosz funkcióit: a mítosz szerinte olyan narra-

tíva, amely rendszerezi a tapasztalatainkat, az alapvető konfliktusok és ellentmondások transzformációjaként mintát nyújt, és segíti a mindennapi életben való eligazodást. A kollektív kulturális élményanyag pszichoanalitikus kutatásának kiemelkedő szerzője Bruno Bettelheim (1985), aki a mesék vizsgálatakor tárta fel, hogy a mesék egyetemes emberi problémákat vetnek fel, és „fontos mondanivalót hordoznak a tudatos, a tudatelőttes a tudattalan számára ... Amint a történetek kibomlanak, a tudattalan feszültségek a tudat számára hitelessé válnak és testet öltenek” (im. 12.o.). A tudattalan tartalmak tudatos képzelődéssé alakítása pedig segít az alapvető emberi létfeltételekkel való szembenézésben és az egzisztenciális problémákkal való megküzdésben.

A gyermekek univerzális pszichés konfliktusait feldolgozó mesékhez hasonlóan a filmek többsége is vizsgálható a normatív fejlődési krízisek alapján. Szemléletes és filmelmélet-történeti jelentőséggel rendelkező példája ennek a megközelítésnek Bellour (2000) munkássága, aki a klasszikus film narrációjának elemzésekor a késztetések dinamikáját szinte univerzális jelleggel az ödipális konfliktusra vezeti vissza. Elmélete szerint a vágy megjelenésének és törvény alá rendelődésének állandósult sémája fedezhető fel valamennyi elbeszélés mélyén. A film cselekményének láncolatában a szimmetriák és aszimmetriák rendszere a családi kapcsolatoknak az elbeszélés terét megalapozó sémáját reprodukálja. A filmek egyedisége mindössze abban jelentkezik, hogy az eredeti Ödipusz-mítoszt milyen aktuális kontextusban reprodukálja. Bellour elmélete mára már meghaladottnak tekinthető, mégis hozzá hasonlóan a kortárs filmelmélet egyik híres-hírhedt sztárja, Slavoj Žižek a *Totem és tabu*-ban ([1913] 2011) kultúramagyarázattá emelt Ödipusz-teória alapján elemzi a legkülönbébb kortárs társadalmi és művészeti jelenségeket (Žižek, 1998). Žižek filmelemző tanulmányaiban és filmjeiben a filmalkotásokat gyakran nem mint önálló műveket, hanem mint komplex kulturális folyamatok és kollektív élmények reprezentációit értelmezi a pszichoanalitikus elméletre alapozva.

Kifejezetten a film mítoszképző szerepét hangsúlyozza Bíró Yvette (1999), aki azt feltételezi, hogy a film a kultúra tágabb rendszerébe tagozódva létrehozza saját profán mitológiáját, „ahol a földön járó istenes allűrök álarcában tűnik fel, és fordítva: a szinte földöntúli hatalommal rendelkezők (...) csak a legföldibb tereken fejthet[ik] ki tevékenységüket” (i.m. 6.o.). Egyszerre jellemző

rá a kifejezőforma mindennapisága és transzcendens magasságokba emelkedése, amely hatására a mozi az eredetileg profán szerepvállalását messze meghaladóan a mitologizálás funkcióját is szentségtörően magába építi. A film különlegessége abban rejlik, hogy azáltal válik képessé a közösség kollektív tudatának az építésére, hogy az emberiség „saját hétköznapjait mitizálja ... nap mint nap megélt történetek kapják meg általa vágyott és félt meghosszabbításukat: ... a valóságot az igazsággal teszi egyenlővé, amelyre rákérdezni nem szabad” (im. 117.o.). Az egyén személyes megszólításával – a hiányos és bizonytalan önmeghatározásához nyújtott vágyott önarckép nyújtásával – jut el az egyetemeshez, amit aztán az egész világot magában foglaló hálózatával ténylegesen is az univerzalitás birodalmába emel.

Király Jenő (2010b) szerint a kultúra fejlődésben a „fikcióspektrum tartalmi dimenzióin áthaladó szellem” három nagy mezője különíthető el (Király, 2010b, 394.o.): (1) a kozmoszba történő beavatás, amely az élet teremtő erejének a tudatosítása; (2) a társadalomba való beavatás, amely a lélek önkidolgozása kalandos próbatételek sorozatán keresztül, és végül a (3) beavatás az átszellemesítésbe, vagyis a reflexivitás és rezignáció felfedezése a szellemi működésen keresztül. A film szimbolikájának feltárásával így egészen a szellem ősrobanásáig eljuthatunk. A film újra elmeséli az egyén illetve a világ történetét az emberi lélek ébredésétől kezdve, feldolgozza és újraintegrálja az emberiség nagy mítoszait. A film által komponált egységes nagymitológia rendszerezésére Király (1998) megalkotja saját műfajtipológiáját azon felismerésre alapozva, hogy „a műfaj az általános élménykészség tematikus konkretizációja, a globális világviszony jellegzetes tartalmi világgá való kiépítése” (im. 33.o.). A műfajképződés bonyolultsága pedig pont abból adódik, hogy „egy-egy téma, élmény sokáig keresheti helyét a műfajrendszerben, míg megtalálja azt a fantáziamilliót, melyben sikeres műfaji nagyforma kikristályosodásának alapjául szolgálhat” (im. 43.o.).

A tömegkultúra elemzésekor Király (1998) azt kutatja, ahogy az adott filmalkotás hogyan asszimilálja a kor szükségleteihez a régi mítoszokat. Ugyan a populáris mítosz mint komplex narratív program előírja a lehetséges történetek készletét, de ez az általánosított elbeszélés a konkrét művé válás folyamatában a személyes önkifejezésnek is teret enged. A mítoszban megtestesülő közös tapasztalat mindig aktuális eseményekkel kombinálódik, és hozza létre az egyedi műal-

kotást. A kiindulópontul szolgáló kollektív élményanyag kiterjedtségét tekintve lehet lokális illetve univerzális. Előbbit sztereotípiának, utóbbit archetípusnak szokás nevezni. A sztereotípiák a „helyi kultúra sztenderdizált élményállandói” (im. 158.o.), az archetípusok pedig az emberi sors alapvető komponenseinek az egységei, a „képi kifejezésre törő lelki mozgató erők megnyilatkozásai” (im. 162.o.).

Az archetípusok műalkotások keletkezésében betöltött szerepét már Freud ([1917] 1986) is felvetette az úgynevezett „ősfantáziák” létezésének a feltételezésében, ezt azonban részletesen Jung fejtette ki az analitikus pszichológiájában. Az archetípusok kifejezetten a filmkultúrában betöltött szerepét a jungiánus filmelemzés kutatja. Jung (1998) az egyénközpontú freudi megközelítéssel szemben a műalkotások létrejöttét a kollektív tudattalanhoz kapcsolja, és azt hangsúlyozza, hogy a művészet az emberiség univerzális, ősi élményeit dolgozza fel és tükrözi vissza. Jung (1998) szerint a művészet túllép az adott korszellem tudathatárain, és olyan szimbólumokat hoz létre, amely az emberiség közös élményanyagához kapcsolódik. A szimbólumok jelentőségének hangsúlyozásával Jung – Ferenczihez ([1919] 2000) hasonlóan – azt állítja, hogy a szimbólumok azért rendelkeznek kiemelt indulati túlsúllyal, mert a tudatban megjelenő képzet valamely tudattalan tartalommal azonosul. Jung (1993) szerint ez a tudattalan tartalom pedig sok esetben az archetipikus gyökerekben keresendő. A műalkotások pszichológiai elemzésének alapkérdése tehát úgy tehető fel, hogy „a kollektív tudattalan melyik ősi képére vezethető vissza a műalkotásban kialakult kép?” (Jung, 1998, 103.o.).

Fredericksen (2001) szerint a moziban megjelennek a Jung által meghatározott szimbólumok, és javaslatot tesz a film szimbolikus attitűddel való megközelítésére. A hagyományos szemiotikai attitűdöt korlátozónak véli, a filmelemzés céljaként pedig a filmes szimbólumok mögötti pszichikus realitás meghatározását jelöli ki. A film ugyanis egy olyan pszichológiai tér, ahol a történet, a karakterek, a képek saját archetipikus kontextusukon belül helyezkednek el (Hockley, 2001a). Hockley (2001b) konkrét módszertani útmutatást is kidolgoz a filmek jungiánus elemzésére. A filmek értelmezésekor szerinte (1) fel kell tární, hogy milyen mitológiai témák jelennek meg a narratívumban; majd (2) ismertetni kell az archetipikus minták és a karakterkészlet összefüggéseit; (3) ezt követően be kell mutatni a karakterek fejlődésében azonosítható individuációs folyamatot; (4) és végül azo-

nosítani kell a szimbólumok ábrázolási sajátosságait a konkrét filmképek alapján. Hockley (2001b) saját modelljét eredményesen alkalmazza például Ridley Scott (1982) *Szárnyas fejvadász* című filmjének elemzésében a főszereplő Deckard individualizációs folyamatának feltárásában, valamint különböző film noir alkotások vizsgálatánál az egyes karakterek hős, árnyék és anima archetípusaival való magyarázatában. A jungiánus filmelemzés növekvő népszerűségét jelzi a *Jung&Film* (Hauke-Alister, 2001) című gyűjteményes kötet kiadása, valamint a hazai jungiánus filmelemzések megjelenése (Tornyossy, 2008; Szombati, 2008, 2010).

A film mitikus dimenziójának elemzése a pszichoanalitikus filmtudomány gyakran alkalmazott megközelítésének tekinthető. Ez elsősorban azzal magyarázható, hogy a mozi jelen korunk egyik leghatékonyabban működő mitológiáját hozta létre, amely felfejtése a művészetelmélet mellett a különböző társadalomtudományok számára is kifejezetten eredményes lehet.

I.4. A FILMBEFOGADÓ PSZICHOANALITIKUS ELMÉLETEI

A filmbefogadó pszichoanalitikus vizsgálata a nézőszerep elemzésével foglalkozik, amely jelenti egyrészt a néző mint absztrakt szubjektumkonstrukció sajátosságainak a meghatározását; illetve a néző mint valós személy lélektani folyamatainak az azonosítását. Az előbbi – dominánsan filmelméleti megközelítés – az általános nézői pozíció definiálására törekszik, az utóbbi – jellemzően pszichoanalitikus megközelítés – pedig az empirikus nézőben zajló pszichés mechanizmusok feltárását tűzi ki célul. A filmbefogadó kutatása az 1970-es években bontakozik ki. Aaron (2007) egyenesen a „néző születésének” nevezi ezt az időszakot, és elsődleges szerepet tulajdonít benne a filmelmélet pszichoanalitikus irányzatának, az ún. Screen-paradigmának. Ezzel egyidőben illetve ezt követően mind a művészetelméletben, mind a médiaelméletben előtérbe kerül a befogadói élmény

tanulmányozása¹⁰, és létrejön a műbefogadási folyamat egy másik pszichoanalitikusan orientált modellje, az ún. befogadói válasz-elmélet. A következőkben először ismertetem a filmbefogadási folyamat két kiemelkedő fontosságú pszichoanalitikus elméletét, a Screen-paradigma és a befogadói válasz-elmélet néző-modelljét, majd ezután bemutatom a pszichoanalitikus művészetpszichológia filmbefogadási folyamatra alkalmazható további elgondolásait.

I.4.1. A PSZICHOANALITIKUS FILMELMÉLET NÉZŐJE

I.4.1.1. Alapfogalmak

A nézői szubjektum fogalmát meghatározó pszichoanalitikus filmelméletet a film-tudomány Screen-paradigmaként tartja számon az irányzat történetében meghatározó jelentőségűvé vált brit filmes folyóirat után¹¹. A Screen-paradigma néző modelljét szociológiai, nyelvészeti és pszichológiai elméletek ötvözésével alakította ki, elsősorban Althusser Marx értelmezését, Saussure strukturalizmusát és Lacan pszichoanalízisét tekintette kiindulópontjának.

A pszichoanalitikus filmelmélet társadalomelméleti alapját az Althusser munkássága jelentette. Althusser (1996) az *Ideológia és az ideologikus államapparátusok* című eredetileg 1969-ben megjelent programadó tanulmányában az állam mint elnyomó apparátus rendszerén belül megkülönböztette a közvetlen erőszak által működő elnyomó államapparátusokat (pl.: katonaság, rendőrség, bíróság) és az ideológián keresztül ható ideológiai államapparátusokat (pl.: vallás, oktatás, kultúra). Althusser (1996) szerint az ideológiai államapparátusokon keresztül zajlik a szubjektum formálódása, vagyis az ideológia alkotja meg az egyént szubjektumként. A társadalmi intézmények jelölik ki azt az identitást,

¹⁰ A művészetelméletben a hermeneutika kibontakozása (Gadamer, 1984; Hirsch, 1967; Ricoeur, 1976), a recepcióesztétika megszületése (Iser, 2004; Jauss, 1997) és befogadói válasz-elmélet létrejötte (Fish, 1980; Holland, 1975) vezet a befogadóban zajló folyamatok teoretizálásához. A médiaelméletben pedig a használat- és élménykutatás (Blumler-Katz, 1974) és a kritikai kultúrakutatás (Hall, 1980; Morley-Brunsdon, 1999, Ang, 1985) terjedése helyezi előtérbe a közönség tanulmányozását. Az említett szakmai irányzatok közül a saját kutatásom szempontjából a pszichoanalitikus megközelítésmód alkalmazása miatt a hollandi befogadói válasz-elmélet jelentősége emelkedik ki.

¹¹ A brit *Screen* folyóirat mellett a pszichoanalitikus filmelmélet kibontakozásában jelentős szerepet játszott továbbá a francia *Cahiers du cinema* and *Cinéthique*, valamint az amerikai *Camera Obscura* és *Film Quarterly*.

amelynek megfelelően az egyén felismeri magát. Ez két szempontból is torzító hatásokhoz vezet: egyrészt az egyén téves önazonosságához (egyén azzal véli megegyezőnek magát, aminek a társadalmi rend meghatározta), másrészt az egyén saját ágenciájának a hamis illúziójához (egyén úgy gondolja, hogy az identitásképzése saját magának a terméke, és eközben vak marad az ideológia működésére). Althusser felfogásából kiindulva a pszichoanalitikus filmelmélet a mozi is besorolta az ideológiai államapparátusok közé, és rámutatott arra, hogy valójában a mozi a nézőt ideológiailag meghatározott szubjektumokká alakítja át. Vagyis amikor az egyén felismeri magát nézői szubjektumként, akkor az ideológiai alávettség miatt valójában félreismeri magát.

Saussure (1998) a *Bevezetés az általános nyelvészetbe* című előadásait tartalmazó kötetében egy radikálisan új nyelvelméletet dolgozott ki. Felismerte, hogy a nyelvészetnek nem a nyelv történeti vonatkozásait, az esetleges jelenségeit kell leírnia, hanem az állandó, tiszta objektumot, az egyedi megnyilvánulások mögötti általános működésmódot. A nyelvi jelenségeken belül elhatárolta a nyelvet, a beszéd és a nyelvezet fogalmait. A nyelvet vélte univerzális szabályokkal jellemezhetőnek, míg a beszédet, mint a nyelvi rendszer egyedi, véletlenszerű használatát fogta fel, a kettőt összefoglalóan pedig nyelvezetnek nevezte. A nyelvészet tárgyaként a nyelvet jelölte meg, és mind a strukturáltságának, mind a szemiotizáltságának a leírását célul tűzte ki. A nyelvet egy tartalomtól független struktúraként határozta meg, egy olyan zárt rendszernek, ahol a rendszeren belül a megkülönböztetés elvére alapozva az elemek egymáshoz képest határozhatók meg. A nyelv szemiotizáltságán pedig azt értette, hogy a nyelv jelek rendszereként azonosítható. A jeleknek két összetevőjét különítette el, a jelölőt és a jelöltet, amely két elem társadalmi konvenciókra alapuló mesterséges viszonya az egymáshoz rendelés révén létrehozza a jelentést. A Saussure-i nyelvfelfogás filmre alkalmazásával a film is nyelvként került meghatározásra. A film nyelvi jellegét hangsúlyozta Metz (1990), aki amellet hogy nyelvként határozta meg a filmet, elismerte, hogy a film néhány szempontból eltér a nyelv eredeti jellemzőitől (pl.: jelölő és jelölt között nem önkényes a kapcsolat). A pszichoanalitikus filmelmélet számára a film nyelvi jellegéből az következett, hogy a filmnek is létezik egy olyan mögöttes struktúrája, amely egyrészt lehetővé teszi a jelentést, más-

részről előrestrukturáltsága révén pedig létrehozza az ideológiailag predeterminált nézői pozíciót (Aaron, 2007).

Saussure nyelvelmélete nemcsak közvetlenül hatott a filmelméletre, hanem közvetve – Barthes munkásságán keresztül – is jelentős befolyást gyakorolt. Barthes (1997) *S/Z* című, a strukturalizmus és a posztstrukturalizmus határán elhelyezkedő kötete jelentette ugyanis az elsődleges mintáját a film pszichoanalitikusan orientált textuális vizsgálatának. Barthes Balzac *Sarrasine* című novelláját elemezte strukturálisan, bontotta fel elemi egységekre (lexiákra), és tárta fel, hogy a szöveg szerveződése, hogyan hozza létre a jelentést, „csábítja el az olvasót”. Öt kódot különített el, amelyek köré a szöveg jelentette csoportosul: hermeneutikus kód, szémák, proairetikus kód, szimbolikus kód, kulturális kód. A szöveg olvasóra tett hatását, a szubjektum képződését a kódok interakcióján keresztül határozta meg. A posztstrukturalizmus felé nyitást jelentette ugyanakkor, hogy Barthes megkülönböztette az ún. olvasható és írható szöveget, és bemutatta, hogy még az előbbi esetben az olvasó passzívan befogadja a szöveg jelentését, addig az utóbbinál az olvasó maga is aktívan közreműködik a jelentés megalkotásában. Barthes filmmel foglalkozó kollégái és tanítványai – Bellour, Kuntzel, Heath – a strukturalista elveket követve célul tűzték ki a filmek elemi egységekre való bontását és szerveződésének leírását.

A pszichológiai elméletek közül a filmtudomány elsősorban Lacan pszichoanalitikus munkásságából merített: a néző modelljének a megalapozásához Lacan (1979, 1993) tükör-stádium és tekintet fogalmait használta fel. A tükör-stádium híressé vált fogalmát Lacan az 1949-es zürichi Nemzetközi Pszichoanalitikus Kongresszuson tartott előadásában vezette be, és az én funkciójának a kialakításában játszott szerepét vizsgálta. Kiindulópontjának azt a 6 és 18 hónap között lezajló fejlődéslélektani eseményt tekintette, amikor a csecsemő felismeri a tükörben saját képmását és megtapasztalja a tükörkép virtuális komplexumának és a visszatükrözött valóságnak a viszonyát. Lacan egy speciális jelentéstöbbletként az identifikációt is a csecsemő saját tükörképének az elsajátításának tulajdonítja, amelyet az alábbi módon fogalmaz meg: „a tükör-stádiumot mint egy identifikációt kell felfognunk, abban a teljes értelemben, amelyet az analízis adott ennek a kifejezésnek. Vagyis, ez nem más, mint az az átváltozás, amely az alanyban megy végbe olyankor, amikor egy képet magáévá tesz” (Lacan, 1993, 6.o.). Ebben a

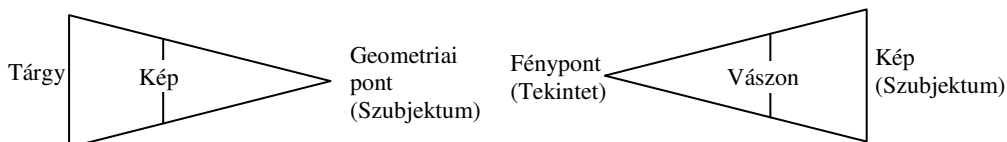
folyamatban a csecsemő, aki eddig a saját testét fragmentáltan élte meg, a tükörképben életében először teljesnek látja magát. A test teljes formája mint Gestalt ugyanakkor nemcsak az én mentális állandóságát szimbolizálja, hanem az én elidegenedésre való rendeltetését is előrevetíti: „A tükör-stádium dráma, amelynek belső hajtóereje az elégtelenségtől az eljövendő meglátásáig szárnyal. Ez a dráma mozgósítja a térbeli azonosulás ámitásába esett alany fantáziáit, amelyek a darabjaira széthullott test képétől totalitásának ama formájáig terjednek ... az elidegenedett identitásnak ama magára öltött páncélzatáig, amely merev struktúrájával meghatározza majd az alany egész szellemi fejlődését” (im. 8.o.).

A tükör-stádiumban kialakuló én funkció lacani elképzelése több szempontból is speciális jellemzőkkel bír: (1) a tükörbe nézés tapasztalatát a képpel való azonosulás folyamatoként értelmezi; (2) másrészt központi meghatározójává válik az illúzió, hiszen a csecsemő olyan teljesség-élményt és uralmat szerezhet saját teste fölött, amilyennel a valóságban nem rendelkezik; (3) harmadrészt pedig már eredendően megjelenik benne az elidegenedés tapasztalata (önmagával mint egy külső képpel azonosul). A filmelmélet a tükör-stádium fogalmának az átvételkor valamennyi Lacan által felismert sajátosságát alkalmazza: leírhatónak véli általa (1) a néző filmképpel való azonosulását, (2) a néző filmen megjelenő eseményekkel kapcsolatos teljességélményét és uralomérzését (lehetővé teszi az illúziót, hogy a néző olyan tapasztalatokat szerezzen, aminek a valóságban nem lehet részese) és (3) hozzájárul, hogy a néző az azonosulás folyamatában valójában a filmen keresztül közvetített társadalmi rend szubjektumává változzon át.

Lacan (1979) vizualitáshoz kapcsolódó másik központi fogalmát – a tekintetet¹² – a XI. szemináriumában vezette be. A szkopikus területnek Merleau-

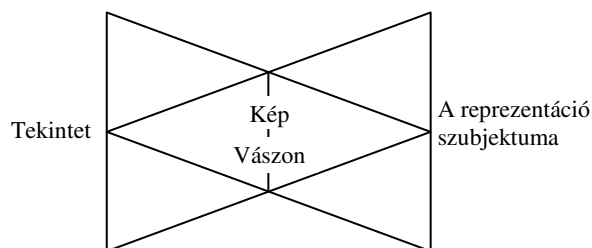
¹² A tekintet absztrakt fogalmának a megértését megkönnyíti Lacan (1979) ún. szardíniás konzerv példája. Lacan személyes emlékét meséli el, amikor a húszas éveiben a vidéki tengerparton részt vett a helyiek halászatában. Az egyik halászat közben egy Petit-Jean nevű halász rámutatott egy a tengeren úszó kis csillogó szardíniás dobozra, majd viccelődve Lacanhoz fordult és az alábbiakat mondta: „Látod azt a konzervdobozt? Látod? Nos, az viszont nem lát téged!” Lacan számára Jean-Petit viccelődése ugyanakkor egyáltalán nem volt humoros, mert a konzervdoboz pont úgy helyezkedett el, mint ahogy az őt néző mások szoktak elhelyezkedni, vagyis Lacan meglátta, amint egy másik tárgy tekintetének a tárgyává válik. Lacan saját történetének az elemzése azonban ezen a ponton nem ér véget, hanem kiegészítésre kerül még azzal az önismereti megjegyzéssel, hogy Jean-Petit ironikus szavai azért is érintették őt rosszul, mert abban a pillanatban a Jean-Petit által megfogalmazott láthatatlanságát úgy élte meg, mintha egyáltalán nem is létezne. Azokkal a halászokkal összehasonlítva, akik a természet erőivel szemben keményen harcoltak a saját megélhetésükért, Lacan senkinek érezte magát, mintha tényleg ott sem lenne a képen. Ahhoz hogy maga is láthatóvá váljon, éppen arra lett volna szüksége, hogy legyen valaki, aki rá tekint.

Pontyra (2006) alapozva ontológiai státuszt tulajdonított: „kétségtelenül ez a *látás*, amelynek eredendően alá vagyok vetve” (im. 72.o) ... mi azok vagyunk, akik megvannak nézve” (im. 75.o.), vagyis a saját nézésünket megelőzően már létezik egy másik, hozzánk képest külső – Lacan kifejezésével a Másikhoz tartozó – tekintet. A tekintet működését Lacan az alábbi háromszög-sémával szemlélteti (im. 91.o.):



I.4.1.1.1 ábra: A nézés és a tekintet működése Lacan (1979) alapján

Az ábra megmutatja a szem (nézés) és a tekintet szétválását, illetve a szubjektum látvány világában való fogságba esését. Az első háromszög a szem (nézés) folyamatát mutatja be, amelyben a perspektíva enyészpontjában elhelyezett, geometriai pontként ábrázolt szubjektum a kép (image) közvetítésével néz egy tárgyat. A második háromszög pedig a tekintet működését ábrázolja, amelyben a megvilágítás pontját már nem a szubjektum jelenti, hanem maga a tekintet, és a szubjektum pedig a képen (picture) helyezkedik el, és csak akkor válik láthatóvá, ha a tekintet fénye rávetül, és megjelenítődik a vásznon. A két háromszög elkülönülése jól mutatja, hogy „a szem és a tekintet dialektikájában nincs megegyezés, hanem épp ellenkezőleg van” (im. 102.o.). A „szkopikus regiszter” teljes működését pedig a nézés és a tekintet együttes működése adja, amit Lacan a két háromszög egymásra helyezésével ábrázol (im. 106.o.):



I.4.1.1.2 ábra: A „szkopikus regiszter” Lacan (1979) alapján

A tekintet fogalmának filmelmélet számára kitüntetett szerepe elsődlegesen abból fakad, hogy a szubjektum konstituálódását a vizualitás területén helyezi el, ugyanakkor újból hangsúlyozandó, hogy a tekintetnél a szubjektum maga is rákerül a képre, méghozzá oly módon, hogy a „szubjektum másként van megmutatva, mint amilyen” (im. 104.o.), hiszen mindig csak a Másik által és a vászon

közvetítettségével válik láthatóvá. Lacan kifejezésével a szubjektum foto-grafálttá válik a tekintet által, utalva ezzel a tekintet kamerával homológ működési elvére. A tekintet tehát a Másikhoz tartozik, amit a film esetében a kamera jelenít meg.

I.4.1.2. A nézői szubjektum modelljei

Az althusseri marxizmus-felfogás hatására a filmelmélet igazi kihívást kapott annak kidolgozására, hogy miként zajlik a mozi ideologikus működése, amelyhez a strukturalizmus és a lacani pszichoanalízis elméleteinek alkalmazásával közelített. Comolli és Narboni (2006) már Althusser tanulmányának megjelenésének az évében a *Cahiers du Cinema* 1969-es októberi számának a bevezetőjében felhívták a figyelmet arra, hogy a film „egyrészt sajátos termék, amely az adott gazdasági viszonyok rendszerén belül termelődik... Másrészt pedig mivel a rendszer anyagi termékét képezi, egyúttal a rendszer ideologikus terméke is... Mivel minden film a gazdasági rendszer része, egyszersmind az ideológiai rendszernek is része ... a <<film>> és a <<művészet>> az ideológia hajtásai” (im. 2.o.). Ezt követően sorra veszik a filmek ideológiához való viszonyának lehetséges típusait, majd erre alapozva meghatározzák a filmkritika fő funkcióját: fel kell tárni, hogy az ideológia milyen mértékben határozza meg és alakítja át a filmeket, és a különböző filmi módszerek hogyan erősítik illetve gyengítik a jelentettként jelenlévő politikai témát, az ideológiát.

A film ideológiai működésének központi jelentőségű teoretikusává Jean-Louis Baudry (1999, 2006) vált, aki *A filmi apparátus ideológiai hatásai* és *Az apparátus – A valóság érzetének metapszichológiai megközelítése* című tanulmányaiban alapozta meg az apparátus elméletét. Baudry alapkérdése, hogy az „optikai szerkezetek technikai természete ... az ideológiai termelésben való felhasználásukon kívül nem rejti-e el azokat ideológiai hatásokat is, amelyeket ők maguk produkál(hat)nak” (2006, o.n.).

A filmi apparátus technikai folyamatain keresztül működő ideológiai jellemzők meghatározásához kiemelten a kamera és a vetítés eszközkészletét vizsgálja. Mindkettő esetében a köztes pozíciójuk jelentőségét hangsúlyozza: a kamera az „objektív valóság” és a leforgatott film között, a vetítőberendezés pedig a film és annak fogyasztása között félúton helyezkedik el. A kamera és a vetítőbe-

rendezés a köztes pozíciójuk folytán lehetőséget teremtenek arra, hogy a filmes munkafolyamat a transzformáció folyamatává váljon, és ideológiai többletértékkel gazdagodjon. A kamera (optikai apparátus) technikai különlegessége abból fakad, hogy átveszi a reneszánsz perspektíva modelljét, és ennek következményeképpen képessé válik a reneszánszban megteremtett központosított tér és totális látvány újraalkotására. A kamera „körülírja azt a helyet [a perspektíva középpontja], amelyet a szubjektumnak szükségszerűen el kell foglalnia” (im. 3.o.). A vetítés (mechanikai apparátus) technikai vívmánya pedig arra alapozódik, hogy képes az eredetileg különálló, diszkontinuus képeket kontinuitássá tételére, és így a mozgás és a jelentés megalkotására. A technikai gépezet által létrehozott transzcendentális szubjektum (nézői szubjektum) kettős feladatot kap: egyrészt meg kell teremtenie az ún. formális kontinuitást, a film folytonosságát a differenciáló filmkockák mozgóképpé való transzformációjával; másrészt létre kell hoznia a filmi tér ún. narratív kontinuitását, amely fenntartja az események kohézióját egy redukált valóság egységes benyomásának a megalkotásával.

A kamera és a vetítés filmes munkafolyamatban betöltött szerepének feltárása után Baudry még egy művelet – az identifikáció – jelentőségét hangsúlyozza. Kiindulópontja, hogy a filmi apparátus a mozgás felfüggesztésével és a vizuális funkció dominanciájával rekonstruálja a lacani tükörstádium létrejöttéhez szükséges helyzetet. Ez pedig lehetővé teszi, hogy a moziban is létrejöjjön az én egységes jelentést adó transzcendentalitása (hasonlóan ahogy a tükörstádiumban imaginárius egységbe rendeződik a feldarabolt test és megalkotódik az én mint imaginárius funkció). Baudry megkülönbözteti az identifikáció két szintjét: az elsődleges identifikációt a képhez kapcsolja, és magával az ábrázolt látvánnyal való azonosulást érti alatta; a másodlagos identifikációt pedig a látványt megalkotó és elrendező szubjektumhoz kapcsolja, és a látvány elrendezőjével való azonosulást érti alatta. Baudry végkövetkeztetése, hogy „a filmben munkálkodó ideológiai működés tehát a kamera és a szubjektum kapcsolatában koncentrálódik” (im. 6.o.), és a technikai munkafolyamat és a tükröződés aktusa révén a mozi az uralkodó ideológia által meghatározott lelki apparátussá válik.

Baudry-t követően és részben kritikusaként jelent meg a Screen-paradigma kiemelkedő szerzője – a korábban a nyelvészeti előzmények kapcsán is idézett –

Christian Metz. Metz (1981) központi jelentőségű *Az imaginárius jelölő*¹³ című tanulmánya eredeti francia nyelven 1975-ben *Communications* című folyóirat 23. „*Pszichoanalízis és mozi*” című tematikus számában jelent meg, majd még ugyanabban az évben a *Screen*-ben angol fordításban is publikálásra került, magyar nyelven pedig 1981-ben a *Filmtudományi Szemlében* jelent meg.

Metz a film intézményének tanulmányozásakor elkülöníti a külső gépezet (filmipar) szociológiai vizsgálatát, és a belső (mentális) gépezet pszichológiai vizsgálatát, amely céljaként a néző libidinális ökonómiájának a feltárását, a film nyújtotta öröm meghatározását tűzi ki célul. Baudry-hoz hasonlóan Metz is az azonosulás jelentőségét hangsúlyozza, ugyanakkor emellett a néző lelki működésében a voyeurizmusnak és a fetisizmusnak is kulcsfontosságú szerepet tulajdonít. A „néző-vászon viszony mint látványi azonosulás” (i.m. 11.o.) során Metz (1981) szerint is tükörként értelmezhető a film, azonban míg az eredeti tükör-stádiumban a gyermek a tükörben önmagát látja mint egy másik személyt, és önmagával mint egy másik tárggyal azonosul, addig a filmnéző saját teste nem tükröződik a vásznon, így közvetlenül nem azonosulhat önmagával mint tárggyal. Helyette önmagával mint az észlelési folyamat transzcendentális szubjektumával azonosul: „az vagyok, aki mindent észlel” (i.m. 63.o.). Azonban amikor a néző önmagával mint tekintettel azonosul, akkor a kamerával (és az alkotó nézőpontjával) is identifikálódik, és így lényegében az én egy radikálisan becsapott transzcendentális szubjektummá válik, hiszen az azonosulás során az intézménytől, a moziberendezéstől előre kijelölt és meghatározott helyet foglalja el. Metz a mindent észlelő szubjektummal való azonosulást nevezte elsődleges kinematografikus azonosulásnak, és emellett leírta a másodlagos kinematografikus azonosulás fogalmát is, amelyen a szereplőkkel való azonosulást értette.

A néző lélektani működését meghatározó másik két meghatározó mechanizmus a voyeurizmus és a fetisizmus. Metz (1981) a mozira jellemző szkopikus készítés leírásakor kitüntetett figyelmet szentel a kizárólag a mozira jellemző sajátosságoknak. Míg a néző látott tárgytól való távolsága több művészeti ág általános sajátosságaként azonosítható, addig magának a látott tárgynak és a tényleges

¹³ Metz tanulmányának magyar fordítása *A képzeletbeli jelentő* címmel jelent meg, a cím fordítása azonban nem túl szerencsés, mert az „imaginárius” és a „jelölő” fogalmainak mellőzése miatt elveszíti az eredeti címben még azonosítható lacani pszichoanalízisre és a saussure-i strukturalizmusra való utalást.

tárgynak a távolléte már csak a filmre jellemző specifikum. A távollét, az eredendő máshol levés megteremti a végtelenül vágyható, de sosem birtokolható állapotot, létrehozza a „távol levő tárgy utáni véget nem érő hajszá[t]” (im. 79.o.), a voyeurista vágyat. A látott tárgy fizikai távolságával pedig a rehabilitáló beleegyezés hiányában nem engedélyezett szkopofília jön létre, ami a mozira jellemző kulcslyuk-hatással és a terek elválasztottságával (néző csak nézhet, de részvétele elérhetetlen) együtt az egykori ősjelenetet idézi fel. A mozi vonzereje tehát az egykori „tiltott gyakorlat törvényessé válásán és általánosításán alapul” (im. 85.o.). A mozira jellemző másik vágyforrás, a fetisizmus szintén a jelenlét hiányával kapcsolatban bontakozik ki (a filmen ábrázolt jelenségek ténylegesen nincsenek ott). A hiányzóban való hit vezet az illúzió létezőként való felfogásához, a filmes fikció valóságosként és igazként való elfogadásához. Az „érzékek tanúbizonyságának meghazudtolásával” (im. 97.o.) pedig a film és a mozi fétissé válik¹⁴.

A néző lélektani dinamikájában Metzhez (1981) hasonlóan Mulvey ([1975] 2000) is az azonosulás, a voyeurizmus és a fetisizmus jelenlétét hangsúlyozza. A nézőre ható folyamatok közül kiemeli a szkopofíliás és az antropomorfikus szexuális ingerlés jelentőségét, és a nézői élvezet forrásában a mások erotikus tárgyként való szemlélésének és a mások képeivel való azonosulásnak tulajdonít kiemelkedő szerepet. Mulvey szerint a klasszikus hollywoodi narratív film a patriarchális társadalom tudattalanját jeleníti meg, ezért a filmben a férfi jelenik meg a tekintet¹⁵ birtoklójaként, az aktív cselekvőként és a nő a tekintet tárgyaként mint passzív látvány azonosítódik. A nő szemlélése ugyanakkor a férfiban felidézi a kasztrációs fenyegetést, ami szadisztikus voyeurizmushoz¹⁶ és fetisizmushoz¹⁷ vezet. Mulvey a képpel való azonosulásban pedig az én átmeneti elvesztését, majd újbóli megtalálását írja le, amit analógiába állít a lacani tükörstádiumnak az énfunkció kialakításában betöltött identifikációs jellegű szerepével. Megközelítését számtalan kritika¹⁸ érte amiatt, hogy elméletében csak a férfi né-

¹⁴ A mozi fetiszálódásával magyarázza Metz (1981) például a sztárrendszer kialakulását.

¹⁵ A tekintet fogalmát Mulvey a nézés szinonimájaként használja, amellyel elszakad a lacani hagyománytól és a többi a pszichoanalitikus filmelméleti szerzőtől.

¹⁶ A voyeurizmuson keresztül a kasztrációból fakadó eredeti trauma élődik újra.

¹⁷ A fetisizmus jelen esetben a kasztráció tagadást és a női sztár kultuszával való helyettesítését jelenti.

¹⁸ Mulvey tanulmányának programadó jellegét szemléletesen megmutatja, hogy a cikk megjelenését követően a *Camera Obscura* folyóirat mintegy 50 válaszírást gyűjtött össze (Vincze, 2000).

zókkel foglalkozik, és megfelelnek a női nézők pszichodinamikájának leírásáról. Ezen hiányosságot később (Mulvey, 1999) a női néző maszkulinizációjának a leírásával pótolta. Mulvey (1999) szerint a női nézők a filmbefogadás során két konfliktusos vágy – a passzív femininitás és a regresszív maszkulinitás – között oszcillálnak. Amikor időlegesen férfiszerepbe kerülnek, akkor lényegében nemükkel ellentétesen a férfi szereplővel is azonosulnak.

A filmbefogadást meghatározó illúzió és hiány nemcsak makrostrukturális értelemben, a mozi technikai működésében, hanem egy-egy filmalkotás mikrostrukturájában is megragadható. Oudart (2005) 1969-ben bevezetett varrat fogalma hívja fel a figyelmet arra, hogy a filmben a jelölők lánc hiányt kapcsol magába. A kép mint abszolút jelentésű autonóm egység egyben hiányjelölő¹⁹ is, így alapvetően a kép hiányából kell a képet értelmeznünk. A filmmező mint a hiányzó jelölője van jelen, vagyis a filmmezőhöz hozzátartozik a hiányzó mezője, ami természeténél fogva a képzeletvilág képmezője. A varrat pedig meghatározza, hogy „milyen viszony fűzi ... a filmes egységet a szubjektumaként (filmi vagy inkább filmművészeti szubjektumaként) felismert és a maga helyén fel is tüntetett nézőhöz” (im. 22.o.), vagyis a varrat kijelöli a nézőnek a saját diskurzusláncához való viszonyát. Míg Oudart Bresson filmjeit példaként hozva konkrét esetek kapcsán, a beállítás-ellenbeállítás váltakozásaira vonatkoztatva beszél a varratról, addig Heath (2005) kiszélesíti a használatát és az illúzióteremtés eszközeként a film működésének lényegi sajátosságát találja meg benne. Dayan (2005) szintén azt hangsúlyozza, hogy a varrat valójában a nyelvhez hasonlítható, ugyanis a „varrat rendszere egyfajta irányító kódként működik: a fikció alapjául szolgáló jelek hordozója, szükségszerűen közvetít a kódok és befogadók között” (im. 32.o.). Vagyis a varrat hordozza a fikció szintjéhez tartozó ideológiát, de mindközben el is rejti a filmbeli kifejezések ideológiai eredetét.

A pszichoanalitikus filmelmélet bemutatásra került programadó tanulmányai körvonalaztak egy olyan nézői szubjektumot, amely alávetett a filmnek, illetve a film által közvetített ideológiai tartalomnak. Az irányzat további szerzői (például Comolli, 1985; Bellour, 2001; Kuntzel 1973; Heath, 1999; MacCabe, 1976; Peter Wollen, 2000) részletesen foglalkoztak a mozi intézményének illetve a film

¹⁹ A képkeret jelzi a hiányt. A kép azon kívül, amit megmutat, felhívja a figyelmet a kereten kívüli, megmutatásra nem kerülő jelenségek létezésére is.

struktúrájának a nézői pozíciót meghatározó szerepével, és feltárták a technikai berendezésben illetve a filmszövegben rejlő torzító hatásokat. Összességében kijelenthető, hogy a Screen-paradigma létrehozta egy olyan néző modelljét, amely a szociális-textuális-pszichikus folyamatok által determinált helyzetben van, és nem képes ellenállni a film befolyásának.

A filmelméletben bekövetkező kognitív fordulat hatására a '90-es évektől a pszichoanalitikus megközelítésmód általában véve háttérbe szorult, azonban a nézői szubjektum pszichoanalitikus fogalmának alkalmazása illetve differenciáltabb kidolgozása specifikus területeken tovább folytatódott. A lacani hagyomány folytatásaként említhető Žižek (2001), Copjec (2010) és McGowan (2007) munkássága, akik egyrészt revideálták a tekintet fogalom filmelméleti használatát, másrészt újabb lacani fogalmak bevezetését szorgalmazták. Žižek (2001) a kognitív kritika kritikájaként kitar a lacani pszichoanalízis filmes alkalmazása mellett, és ismételten hangsúlyozza, hogy a lacani tekintet a tárgy (a Másik) oldalán van, és nem a szubjektumhoz (a nézőhöz) tartozik, vagyis amikor a kognitív kutatók problematikusnak vélik a nézőhöz rendelt tekintetet, akkor olyasmit kritizálnak, ami eredendően nem volt része a pszichoanalitikus filmelméletnek. Emellett Žižek (2001) javasolja a varratelmélet aktualizálását, és kidolgozza az interfész fogalmának filmelméleti alkalmazását²⁰: Copjec (2010) szintén felhívja a figyelmet a tekintet fogalmának a félreértésére, és javasolja az eredeti lacani értelmezéshez való visszatérést. Újra kiemeli, hogy a moziapparátus olyan szubjektumot hoz létre, amely a reprezentált világ forrásaként és központjaként valójában félreismeri magát. McGowan (2007) a tekintet filmélményben játszott szerepének a vizsgálata során felismeri, hogy a mozi ideológia munkája sohasem lehet teljes, hiszen magának a szimbolikus rendnek a működése sem teljes a valós betörése miatt. McGowan (2007) rámutat, hogy a pszichoanalitikus filmelmélet eddig csak az imaginárius és a szimbolikus birodalmával foglalkozott, és hogy szükséges a lacani valós fogalmának a filmelméletbe történő bevezetése.

A pszichoanalitikus filmelmélet specifikus továbbélésének tekinthető a feminista filmelmélet. A feminista filmtudósok (például; Doane, [1982] 2000; de

²⁰ Interfész akkor következik be, amikor megszakad a beállítás-ellenbeállítás váltakozása, és egy olyan beállítás következik, ami eleve tartalmazza a saját ellenbeállítását is. Ekkor a néző „filmbe varródásának” a folyamata megtorpan, és létrejön egy „képzeletbeli pótlás” (Žižek, 2001, 54.o.), egy új minőség, hogy a folytonosság illúziója fennmaradjon.

Lauretis, [1985] 2000; Modleski, [1985] 2000; Silverman, 1988; Penley, 1988; Creed, 1993; Cowie, 1997) a filmbefogadási folyamatban meghatározó szerepet tulajdonítanak a néző nemének, és részben pszichoanalitikus fogalmakra alapozva, részben azokat kritizálva leírják a női pozíció specifikumait. A Mulvey (1999) által hangsúlyozott maskulinizációhoz hasonlóan Doane ([1982] 2000) is úgy véli, hogy „a nemi mobilitás a nőiség mint kulturális konstrukció egyik megkülönböztető jellemzője” (im. 30.o.), vagyis a női néző gyakran transzszexuálisan identifikálódik, és hogy elhárítsa a férfi szerep eltulajdonításáért várható megtorlást, ezért jellemző lesz rá a maskviselés, saját nőiségének az eltúlzása: a nőiség jelmezjellegűvé válik. A maskviselés arra is alkalmas, hogy a női néző szabályozza a női test látványától való optimális távolságot, hiszen a női néző számára a látvány túlságosan is közel van abból fakadóan, hogy ő maga a látvány. Friedberg (1990) szintén a moziban zajló patriarchális identifikációs folyamatokat vizsgálja, és elkülöníti három fő típusát: a moziban zajló azonosulás mellett leírja a pre-filmes azonosulás és az extra-filmes azonosulás folyamatait. Mindhárom esetben az identifikáció a különbség tagadására épül, vagyis a női néző arra kényszerül, hogy másként ismerje fel magát, mint amilyen (pl.: vagy a szkopofília fé-tistárgyaként kezelt nővel azonosul vagy férfivá kell válnia). Penley (1988) szintén olyan férfias gépezetként írja le a moziapparátust, amely nem tudja megfelelően reprezentálni a nőt. Ezzel ellentétesen Cowie (1997) már azt hangsúlyozza, hogy a fantáziában való azonosuláson keresztül a szubjektum többféle pozíciót is fel tud venni, vagyis nincsen a férfias apparátus által meghatározva. A feminista filmtudósok alapkérdésévé vált a női nézőség problematizálása, a patriarchális ideológiát hordozó moziapparátus és filmtextus torzító hatásának a feltárása és végső soron a női néző felszabadítása.

Mindkét irányra jellemző ugyanakkor, hogy a pszichoanalízisre továbbra is elsősorban freudi és lacani pszichoanalízisként tekint, és tendenciózusan figyelmen kívül hagy bármely más pszichoanalitikus irányzatot (például az egopszichológiát, a tárgykapcsolat-elméletet, a szelfpszichológiát). A filmtudomány által közkedvelt pszichoanalitikus fogalmak – voyeurizmus, fetisizmus, tükör-stádium, tekintet, varrat – alkalmazásán kívül szükséges ugyanakkor teret engedni olyan eltérő pszichoanalitikus megközelítésmódoknak és értelmező fogalmaknak, amelyek hatékonyan képesek magyarázni a nézőben zajló lelki fo-

lyamatokat. A következőkben bemutatásra kerülő befogadói válasz-elmélet azért is kitüntetett jelentőségű, mert cáfolja a pszichoanalitikus megközelítést kritizáló kognitív filmtudomány (Bordwell-Caroll, 1996) egyik leghangsúlyosabb ellenérvét, az empirikus tanulmányozás mellőzését. A kognitív megközelítés (Prince, 1996) hiányolja az empirikusan vizsgált néző jelenlétét, és a pszichoanalitikus megközelítést nem tartja megfelelőnek a tényleges nézőben zajló lelki folyamatok feltárására. A befogadói válasz-elmélet kiemelkedő érdeme, hogy feloldja a pszichoanalízis és empiria közötti ellentétet azáltal, hogy a befogadói folyamat pszichoanalitikusan orientált leírásakor empirikus kutatásokra alapoz.

I.4.2. A BEFOGADÓI VÁLASZ – ELMÉLET NÉZŐJE

Norman N. Holland, a nagysikerű befogadói válasz-elmélet kidolgozója, a kiterjedt pszichoanalitikus irodalomelméleti munkásságát követően 2007-ben megjelentette filmmel foglalkozó első könyvét *Meeting Movies* [Találkozás filmekkel] címmel. A kötet bevezetőjében mostani filmes munkáját egyértelműen elhelyezi az általa kidolgozott olvasói válasz - kritika területén, hangsúlyozva hogy legyen szó akár filmekről, könyvekről vagy versekről, a kritikus teljes énjével vesz részt a befogadás folyamatában: a „filmek bennünk történnek” (im. 12.o.). A nézői tapasztalat leírásánál Holland hangsúlyozza, hogy a történet a néző pszichéjében zajlik, és a filmes szereplőkkel való összeolvadáson keresztül a néző és a film valójában eggyé válik. A néző teljes létezésével hozzákapcsolódik a filmhez, a legkorábbi gyermekkori élményektől kezdve egészen az aktuális eseményekig elérhetővé és előhozhatóvá válnak a lelki tartalmai, amelyek aktivizálódásukkal létrehozzák a film személyes olvasatát.

A műalkotással való személyes viszony kialakításának részletes leírását Holland eredetileg irodalmi művek befogadásának vizsgálatára alapozva dolgozta ki, és később ezt terjesztette ki a filmekre. Holland (1990) saját elméletét a személyes részvétel központi szerepére alapozva tranzaktív megközelítésnek nevezte, és kilenc alapelvét határozta meg (im. 247-255.o.):

- 1) „...a szövegekre adott válaszreakciókat éppúgy figyelembe kell vennie mint a szövegeket magukat.”

- 2) az „... ugyanazon szövegre adott válaszok különbözősége éppúgy fontos, mint a szövegek azonossága.”
- 3) „Az, amit a befogadó a szövegről (különösen szabad asszociáció esetén) mond, az a befogadásnak oly mértékben függvénye, hogy a válasz legalább részben kikövetkeztethető a válaszadó állításaiból”
- 4) „Mivel ugyanazon szöveg nagyon különböző állításokat, asszociációkat és válaszokat vált ki, a szöveg magában nem elegendő az eltérések magyarázatára.”
- 5) „Mivel a közösen vallott interpretációs módszerek és kritikai értékek nagyon különböző állításokat, asszociációkat és válaszokat váltanak ki, az interpretációs módszerek és kritikai értékek nem elégségesek az eltérések magyarázatára...”
- 6) „A megfigyelést végző ember egy másik személy különböző irodalmi szövegekről szóló állításaiban azonosságokat és különbözőségeket fedezhet fel, melyek közül az azonosságok a személynek, a különbözőségek pedig a szövegnek tulajdoníthatók.”
- 7) „A megfigyelést végző ember egy személy azonosságának és különbözőségének jellemző mintáját identitásként, pontosabban egy állandó identitástéma folytonos variációjaként értelmezheti.”
- 8) „A megfigyelést végző ember az identitás függvényében interpretálja: a) egy személy különböző irodalmi művekre adott válaszát; b) egy személy adott cselekvését... c) egy másik megfigyelést végző ember interpretációját egy személy identitásáról”
- 9) „Az irodalmár, aki nem mondja ki a műhöz fűződő kapcsolatát, olyan információt hagy el, amelyet olvasó jogosan tarthat a művel kapcsolatos élmény központi elemének...”

Holland (1975) befogadói válasz – elméletének kidolgozása során a művel való személyes viszony kialakításának leírására létrehozta az ún. DEFT-modelljét, amelyben a műbefogadási folyamat négy szakaszát különböztette meg: (1) D - *defense*: a befogadó a mű egyes sajátosságaiban képes felfedezni a környezethez való alkalmazkodás és a környezettel szembeni védekezés (ld. elhárí-

tás) lehetséges módjait; (2) E – *expectations*: a befogadó a mű azon részére válaszol, amely megfelel személyes elvárásainak; (3) F – *fantasy*: a befogadó örömteli fantáziáinak projektálása a műbe és végül (4) T – *transformation*: a befogadó fantáziáinak átalakítása a mű által közvetített intellektuális és erkölcsi jelentéseké. Klasszikusnak számító kutatásai (Holland, 1973, 1975) során saját irdalom szakos diákjai közül választott vizsgálati személyei értelmezéseit elemezte abból a szempontból, hogy hogyan jön létre a befogadó és a műalkotás egysége, s ezáltal hogyan bontakozik ki a befogadó saját identitástémája a műértelmezései során. Az általa készített öt esettanulmányban (Sam, Saul, Shep, Sebastian és Sandra) feltárta, hogy a befogadók a saját individuális stílusuknak megfelelően, vagyis személyiségműködésükhöz illeszkedően értelmezték a különböző műalkotásokat (pl.: vers, novella, film). Holland (1975) nyomán a hazai művészetpszichológiában is születtek empirikus kutatások. Papp (2005) József Attila *Füst* című versének, Gyöngyösiné Kiss és Németh (2007) Kosztolányi Dezső *Az angyal* és Markovits Rodion *Az égerfa* novelláinak esetében igazolta a műbefogadás tranzaktív folyamatát. A befogadói válasz – elmélet tehát magyarázatul szolgál az egy-egy műalkotáshoz, filmhez kapcsolódó befogadói élmények nagyfokú variabilitására. A befogadási élmények egyedi mintázata érthetővé teszi az ugyanazon filmalkotáshoz kapcsolódó különböző interpretációs alternatívák létezését, legyen szó akár naiv, akár professzionális értelmezési stratégiákról.

I.4.3. A PSZICHONALATIKUS MŰVÉSZETELMÉLET NÉZŐJE

A nézőben zajló lélektani folyamatok magyarázatát - a bemutatott két kiemelkedő jelentőségű néző-modell mellett – újabb szempontokkal gazdagíthatják a pszichoanalitikus művészetpszichológia nagy irányzatainak (ösztonelmélet, egopszichológia, tárgykapcsolat elmélet, szelfpszichológia) a műbefogadásra vonatkozó elgondolásai, elméletei. A freudi ösztönpszichológia a műbefogadási folyamattal kapcsolatban azt hangsúlyozza, hogy a befogadóban keletkező „örömyereségnek” csak egy töredéke hozható összefüggésbe az esztétikai örömjuttatással, és a „költői alkotások tulajdonképpeni élvezete a lelkünkben lévő feszültségek felszabadításából ered ... amelyben végre minden szemrehányás és szégyenkezés nélkül élvezhetjük a magunk fantáziatermékeit is” (Freud, [1908] 2001

114.o). Freud a műélvezet feltárásakor lényegében korábbi vicc-elméletére épít ([1905] 1982), amikor a vicc által kiváltott hatás mechanizmusában elkülöníti annak technikájából és tendenciájából fakadó örömforrásokat. Előbbi esetében a vicc szellemessége, formai jellemzői, utóbbinál pedig az elfojtott tartalmak felszabadulása váltja ki az örömteli élményt. Freud szerint az igazi örömforrás az elfojtással elvesztett pszichikus energia visszanyerése, a kerülő úton való kielégülés. Freud megközelítése, mely szerint műbefogadás során egy eredetileg hamis utakra került és megrekedt indulatmennyiség szabadul fel és vezetődik le, valójában az eredeti arisztotelészi művészetfilozófiai hagyományok²¹ továbbfejlesztéseként is értelmezhető.

Freud ([1905] 1982) vicc-tanulmánya egyúttal átvezet a műalkotás formájának a befogadóra gyakorolt hatásának kérdéséhez (Gombrich, ([1966] 1998). A befogadóban zajló lelki folyamatok feltérképezésékor az egopszichológia a műalkotás megformáltságának tulajdonított központi szerepet, a műalkotás formájától tették függővé, hogy mennyire válik sikeressé a jelentés közvetítése. A jó forma ugyanis kiiktatja az elhárító mechanizmusokat, megszünteti a befogadó ellenállását, és így közvetlen összeköttetést teremt a művész és a műbefogadó között (Noy, 1979). Az alkotóhoz hasonlóan, a befogadás folyamatában is lehetővé válik az én szolgálatába állított regresszió (Kris [1952] 2000).

A tárgykapcsolat elméletek közül Klein ([1940] 1999) nem foglalkozott közvetlenül a befogadás lélektanával, de ha a befogadó folyamatot ugyanúgy kreatív aktusként fogjuk fel, mint az alkotást, akkor ez esetben is a depresszív szorongást követő reparatív tevékenységnek tulajdonítható kiemelt jelentőség. Az elveszített boldogság, a belső világ harmóniájának az újrateremtése a filmalkotáshoz hasonlóan a filmbefogadás során is megtörténhet. A jóvátétel, a jó tárgyak újraalkotása az egyik lényegi összetevőjét képezi a mozi illuzórikus működésének.

A tárgykapcsolat elmélet másik szerzőjének, Winnicott-nak (1999) az elméletét alkalmazva a befogadási folyamatra pedig az állapítható meg, hogy a filmbefogadás lélektani értelemben vett helye a potenciális tér. A filmbefogadás

²¹ Az Arisztotelész (1997) által leírt műélvezet alapja ugyanúgy a katarzis, vagyis az indulatoktól való megtisztulás.

során olyan specifikus élménymegélés jön létre, amelyhez a néző belső realitása éppúgy hozzátartozik, mint a valóság külső realitása, vagyis a filmélmény a néző személyes valóságának a mintája alapján szerveződik. A néző lélektani folyamatainak a winnicotti magyarázata a kortárs filmpszichológiában egyre inkább előtérbe kerül, az utóbbi időben több tanulmány is született a témában (Clarke, 1994; Konigsberg, 1996; Sabbadini, 2011). A moziban „megjelenő képek és hangok egy olyan állapotba tesznek minket, hogy úgy érezzük egy átmeneti jelenséggel van dolgunk, egy szubjektív-objektív világgal, amely félig valóságos félig álom, félig független tőlünk, félig tartalmaz minket ... egy világ, amely rajtunk kívül létezik, de ami fel van ruházva a szubjektivitásunkkal” (Konigsberg, 1996, 874.o.). A mozi tehát egy olyan potenciális tér, köztes világ, amely egyszerre tartozik a belső és külső valósághoz, a szubjektív és objektív létezéshez.

A tárgykapcsolat elméletek egy másik szerzője, Bollas (1978) szintén az anya-gyermek kapcsolatot tekinti a befogadó folyamat prototípusának, az anyával való kapcsolat korai élményét gondolja az esztétikai tapasztalat eredetének: „az anya gondozási stílusa és a csecsemő tapasztalata erről a gondozásról az első esztétikai élmény. Az a nagyon mély történés, amikor az én tartalmait a környezet átalakítja, átváltoztatja. A vers, a zenemű, a festmény vagy bármely más tárgy által való tartva levés kísérteties öröme azokon a pillanatokon alapul ... amikor a csecsemő belső világának az anya formát ad” (im. 386.o.). Az anya megtartó és átváltoztató működéséhez hasonlóan az esztétikai tapasztalat is megtartja és átváltoztatja az egyént. A műalkotás mint átváltoztató tárgy átformálja az integrálatlan ént, és elősegíti az integráció kialakulását. Ahogy az anya biztosítja a csecsemője számára a létezés folyamatának a tapasztalatát a szükségleteinek a kielégítésével és a gyötrelmes, fájdalmas tapasztalatainak az oldásával, úgy biztosítja a műalkotás is a befogadó számára a belső és külső feszültségek kezelését, az én metamorfózisát.

Bollas (1978) művészeti transzformációt hangsúlyozó elméletéhez hasonlóan a szelfpszichológia is a művészet egyénre gyakorolt átváltoztató hatását hangsúlyozza. A szelfpszichológiai megközelítés Kohut ([1971] 2001; [1977] 2007) munkásságára alapozva a művészetet szelftárgyként azonosítja, és a műbefogadó tevékenység lényegének a szelf kohéziójának a megerősítését, helyreállítá-

sát tartja. Habár Kohut elsősorban az alkotói folyamattal foglalkozott, ám követői a befogadói folyamatra is kiterjesztették elgondolásait. Hagman (2000) hangsúlyozza, hogy a befogadói folyamat lélektani történései lényegében megegyeznek az alkotói folyamat eseményeivel: mindkét esetben a szelfstruktúra újraalkotása történik a műalkotáson keresztül. Rotenberg (1988) pedig festmények befogadói-nak esetében mutat rá, hogy a műalkotás számukra szelftárgyként funkcionál, és segíti a szelf helyreállítását. Stern (2002) a művészetet „külsőleg észlelt, de belső átéléssé varázsolt élmény”-ként határozta meg, amelyben „az idő, az intenzitás és alak észleletei alakulnak át transzmodális csatornákon keresztül önmagunkban érzett vitalitási affektusokká” (im. 172-173.o.). A művel való találkozás során tehát a preverbális szelférzeteink mozgósítódnak, és az alkotással való összehangolódás, illeszkedés valójában a korai, nem tudatos élmények felidézésén és átalakításán keresztül zajlik (Lénárd és mtsai., 2003).

A négy nagy irányzat műbefogadóra vonatkozó elméleteit követően végül a kortárs pszichoanalitikus megközelítések filmelméleti alkalmazási lehetőségeivel foglalkozom az interszubbektivitás (Atwood-Stolorow, 1993), az analitikus harmadik (Ogden, 1994), az affektív tükrözés (Gergely, 1995; Gergely-Watson, 1996) és a mentalizáció (Fonagy-Target, 2005) pszichoanalitikus fogalmaira alapozva. Az interszubbektivitás elmélete (Atwood-Stolorow, 1993) arra a felismerésre alapoz, hogy a pszichoanalízis mindig két szubbjektum interakciója, amelyben a felek a saját szubbjektivitásával vesznek részt a közös alkotási folyamatban. A személyes élmények tehát mindkét oldalról erőteljes befolyásoló erővel rendelkeznek, és folyamatos kölcsönhatásban vannak egymással. A páciens és a terapeuta egy felbonthatatlan pszichológiai egységet alkot, amelyben a terápiás folyamat interszubbjektív találkozások és szétválások mentén szerveződik. A megértés és belátás együttes konstrukció eredménye. Az analitikus pár interszubbjektíven létrehozott tapasztalatának megnevezésére Ogden (1994) bevezeti az analitikus harmadik fogalmát, hangsúlyozva ezzel, hogy olyan mentális tér jön létre, amely minőségileg különböző az analitikus illetve a páciens saját intrapszichés világától. Az interszubbektivitás koncepciójának filmes alkalmazását javasolja Bokor és Kardos (2010), akik szerint „a mozi és a pszichoanalitikus helyzetet a filmbefogadás és a terápiás folyamat interszubbjektív aspektusai kötik össze. E folyamat során meghatározó a másik élményvilágának asszimilációja a befogadó központi

pszichológiai konfigurációba” (im. 414.o.). A filmbefogadás tehát egy olyan helyzetként azonosítható, amelyben az alkotói és nézői szubjektivitás kölcsönhatásba kerül egymással, és amelyben a nézői élmény az egyedi néző és a filmalkotó találkozásából közös alkotásként születik meg. Létrejön tehát egy olyan „film harmadik”, amelyet néző és alkotó együttesen szabályoznak és strukturálnak, és amelyben a személyes élmények összekapcsolódásából egy új élményminőség alakul ki.

Az affektív tükrözés biofeedback modellje (Gergely, 1995; Gergely-Watson, 1996) a szülői tükrözést tekinti a korai pszichés strukturálódás egyik központi mechanizmusának. A tükrözés-elmélet szerint a csecsemő affektív állapotainak adaptív – jelölt és kongruens – szülői tükrözése alapján alakul ki a csecsemő érzékenysége a belső állapotai iránt, és fejlődik ki az érzelmi önkontrollja. Amikor a csecsemő automatikus érzelmi kifejezését az anya megfelelően visszatükrözi illetve szisztematikusan módosítja (alul- vagy felül hangolja), akkor a csecsemő önmagára vonatkoztatja az anya visszajelzését, magának tulajdonítja az adott érzelmet, és létrejön saját érzelmeinek a regulációja és reprezentációja. Az anyai tükrözés akkor működik jól, ha az anya kifejezésmódja jelöli, hogy most a csecsemő érzelmeiről van szó, és nem a sajátjáról, illetve ha idői egybeesés és mintázathasonlóság áll fenn az anya visszatükrözése és a csecsemő belső állapota között. A filmbefogadási folyamat tükrözés-elmélet alapján történő értelmezésekor a filmélmény a néző affektív állapotainak a film által történő megfelelő visszatükrözéseként határozható meg. Ha a film jól tükrözi vissza illetve szabályozza a néző érzelmeit, akkor a filmnézés hatására megvalósul a nézői érzelmek regulációja és kifejlődik a belső állapotok reprezentációja. Lényeges, hogy a film esetében is megvalósuljon a tükrözés jelölt és kongruens jellege, vagyis kidolgozott legyen az esztétikai forma és hiteles legyen a tartalom, mert a néző a tükrözött érzelmet csak ekkor tudja helyesen saját magára vonatkoztatni.

A mentalizáció (Fonagy-Target, 2005) „a személyközi viselkedés mentális állapotok terminusaiban való megértésének a képességé[t]” (im. 334.o.) jelenti, amely lehetővé teszi az érzelmi állapotok és a szelf szabályozását. A mentalizáció képessége a korai kötődéskapcsolatok során alakul ki, a csecsemő mentális modelljeit a szülői reflektív funkció hozza létre. Azáltal hogy az anya mentális cse-

lekvőként kezeli a gyermekét és megfelelően tükrözi a belső állapotait, lehetővé teszi, hogy a gyermek is felismerje és szimbolizálni tudja az érzelmeit. A pszichés fejlődés eredményeként megszületnek a mentális állapotok reprezentációi. A filmbefogadási folyamat mentalizációs modellje alapján a film-néző kapcsolat alapja is a reflektív működés, és a filmélmény a nézői lelki állapotok tükrözését jelenti. Amennyiben a film jól tükrözi a néző belső élményeit, akkor létrehozza a nézőben a saját mentális állapotainak reprezentációit, és elősegíti a szelf szabályozását.

A filmbefogadó különböző elméleti megközelítéseinek az összehasonlításával megállapítható, hogy a Screen-paradigma, a befogadói válasz – elmélet és a pszichoanalitikus művészetpszichológia modelljei egymást kiegészítő illetve gyakran egymásnak ellentmondó elgondolásokat fogalmaztak meg a néző lélektani működéséről. Míg a Screen-paradigma olyan nézői szubjektumot hozott létre, amely alávetett a filmnek illetve a film által közvetített ideológiai tartalomnak, addig a befogadói válasz – elmélet ezzel ellentétesen a néző aktivitását hangsúlyozta, és a személyes tapasztalatnak elsődleges szerepet tulajdonított a néző filmélményében. A pszichoanalitikus művészetpszichológia pedig a film-néző kapcsolatot egy új minőséggel gazdagította, az elfojtott tartalmak felszabadulásával, az anyai funkciók megvalósulásával (tartalmazás, formálás, tükrözés) és a szelf helyreállításával a korrekatív folyamatok lehetőségére hívta fel a figyelmet.

II. A FILMALKOTÓ PSZICHOANALITIKUSAN ORIENTÁLT VIZSGÁLATA: MAGDI RÖVIDFILMJEINEK PSZICHOBIOGRÁFIAI KUTATÁSA (ESETTANULMÁNY)

„A művészet az elfojtás elleni küzdelemre csábít bennünket”

(Brown, 1998, 129.o.)

II.1. A KUTATÁS CÉLJA

A filmalkotó pszichoanalitikus vizsgálatának célja annak feltárása, hogy a filmalkotás hogyan jeleníti meg az alkotó személyiségműködési jellemzőit (Gabbard, 2004), a filmek mint szimptomatizált megnyilvánulások, milyen összefüggést mutatnak az alkotó pszichés problémáival (Metz, 1981). A pszichoanalitikus filmelméletnek megfelelően saját vizsgálatom célja is a filmalkotó és az általa készített filmek kapcsolatának pszichoanalitikus elemzése: egy hazai gyermekfilmkészítő műhely filmalkotójának és rövidfilmjeinek exploratív-leíró kutatására vállalkozom. Céлом annak a vizsgálata, 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.

II.2. A KUTATÁS HIPOTÉZISE

Magdi rövidfilmjei megjelenítik az élettörténetében azonosítható traumatikus élményeket, kiemelt tekintettel a bántalmazással kapcsolatos tapasztalatokra.

II.3. A KUTATÁS MÓDSZERE

A filmalkotó gyermek és a filmjei közötti kapcsolat vizsgálatára kutatási módszerül a pszichobiográfiát alkalmazom. A pszichobiográfia tág értelemben olyan életrajzot jelent, amely a lelki jelenségekre, pszichológiai fejlődésre alapoz, szűkebb értelemben pedig olyan a pszichoanalízis által létrehozott esetleírást, amely szakmai elméleteket és fogalmakat használ fel az életrajzírásban (Shiner, 2005). A művész-pszichobiográfiák a pszichobiográfiák azon Freud által megteremtett specifikus típusát jelentik, amelyekben az élettörténeti adatokra alapozva feltárulnak a műalkotások, a művészi alkotómunka háttérében meghúzódó tudattalan élmények és folyamatok (Artiéres, 2005). A pszichobiográfiának mint idiografikus kutatási módszernek az érdeme tehát abban rejlik, hogy képes az emberek egyediségének a megragadására, az egyéni személyiségmintázatok leírására, ezáltal azonosítani képes azokat a személyes tapasztalatokat és adottságokat, amelyek valamely alkotás eredetiségének a létrehozásához hozzájárultak. A pszichobiográfus először összegyűjti azokat az információkat, amelyek a vizsgált személy publikus teljesítményét mutatják be, majd megvizsgálja az egyén személyes élettörténetét, kiemelten a koragyermekkorai fejlődését, hogy feltárja az általa alkotott művek, elért eredmények háttérét. (Elms, 2007). Saját kutatásomban az Alan C. Elms által kidolgozott pszichobiográfiai módszertant követem. Választásom egyrészt azért esett Elms modelljére, mert a kortárs pszichobiográfia programadó *Uncovering Lives* című 1994-es kötetének szerzőjeként kiemelkedő szerepet játszott a pszichobiográfiai módszer újjászületésében (Kőváry, 2011b), másrészt pedig mert folyamatmodelljében pontos meghatározást, és jól alkalmazható útmutatást ad a pszichobiográfiai kutatás attribútumairól és fázisairól. A követke-

zókben az Elms (2007) által javasolt kilenc lépés alapján mutatom be saját vizsgálatomat:

(1) vizsgálati személy kiválasztása: pszichobiográfussal kapcsolatban elterjedt feltételezés, hogy híres, ismert személyeket választ vizsgálati alanyul, akik valamilyen kiemelkedőt alkottak saját szakmai területükön. Ez gyakran így is van, ám a kutató úgy is dönthet, hogy hétköznapi embereket tanulmányoz. A választás lényegi szempontja, hogy a vizsgálati személyről készített pszichobiográfia tartalmazzon olyan ismereteket, amely érdeklődéscélzó és tanulságos lehet a potenciális olvasók számára, és ezáltal a pszichobiográfia készítésébe fektetett idő és energia megtérüljön. Ezentúl ajánlatos, hogy a kutató alapvetően összetett, és sokszor ambivalens érzésekkel rendelkezzen a választott személy iránt, mert az egyoldalú, szélsőségesen pozitív vagy negatív érzések, az idealizálás vagy démonizálás elszegényíthetik a pszichobiográfiát. Természetesen ez alól tehetők kivételek, de ebben az esetben a kutatónak fokozott elővigyázatossággal kell bánni a saját előítéleteivel. A választásnak következő szempontja a személyiségi jogok védelme és a becsületsértés potenciális veszélyének elkerülése. Mivel az élő vizsgálati alanyoknál nagyobb az esélye a jogi problémák fellépésének, sokan inkább elhunyt személyekről készítenek pszichobiográfiát, azonban ez utóbbi esetben is tekintettel kell lenni a még élő hozzátartozók, leszármazottak érzéseire. Végül az utolsó, ám igen fontos gyakorlati szempont az élettörténeti adatok elérhetősége, hogy a vizsgálati személy élettörténeti eseményeinek felderítésére rendelkezésre álljanak megfelelő adatforrások, adatközlők. (Elms, 2007)

Saját kutatási alanyom kiválasztása során Elms (2007) ajánlásainak a figyelembevételével a fenti szempontokat követtem. Választásom kiemelt szempontja volt, hogy olyan filmalkotót tanulmányozzak, akinek vizsgálatát szakmailag érdeklődéscélzó és tanulságosnak gondoltam. A pszichobiográfiai kutatások többségétől eltérően a saját vizsgálati alanyom iránti érdeklődésem nem a választott személy hírnevéből, ismertségéből fakadt, hanem ahhoz kötődött, hogy valamelyik hazai gyermekfilmkészítő műhely tagjaként filmeket készített. Mivel az elmúlt tíz évben a gyermekek számára szervezett szabadidős tevékenységek között ugrásszerűen megnövekedett a gyermekfilmkészítő műhelyek jelentősé-

ge²², ezért úgy gondoltam, hogy időszerűvé vált a gyermekfilmkészítő műhelyekben folyó filmalkotó tevékenység pszichológiai tanulmányozása. Úgy véltem, a gyermekfilmek pszichobiográfiai elemzése közelebb hozhat bennünket a filmalkotás gyermekek életében betöltött szerepének megértéséhez és a filmkészítő műhelyek működését kísérő lelki jelenségek feltárásához.

A gyermekfilmkészítő műhelyek közül kutatási terepül a Gyerekszem Közhasznú Művészeti Egyesületet választottam, mert a filmkészítő műhelyek közül ez bizonyult a leginkább nyitottnak a filmkészítő munka pszichológiai vonatkozásai iránt²³. A Gyerekszem tagjai közül pedig olyan filmalkotót kerestem, aki több filmet is készített a műhelyben, és akinek a filmjeit a gyerekfilmfesztiválokön érdeklődés és díjak általi elismerés övezte. Az utóbbi két szempont lehetővé tette, hogy olyan a filmkészítés iránt mélyen elkötelezett filmalkotó gyermekkel foglalkozzak, akinek a filmjei esztétikai szempontból is értékesnek bizonyultak. Elms (2007) ajánlása arra vonatkozott, hogy a vizsgálati személy kiválasztásánál az ambivalens érzések az ajánlatosak, mert így tartható meg leginkább az objektív távolságtartás. Saját vizsgálati személyem kiválasztásakor ez a feltétel bizonyult a legkritikusabbnak, mert mind a gyermekfilmkészítő tevékenység, mind a választott filmalkotó iránt egyértelműen pozitív érzésekkel viszonyulok. Elms (2007) ugyanakkor lehetőséget biztosít arra, hogy egyoldalú érzések fennállása esetében is lehet az adott személyt kutatási alanyul választani, csak fokozott elővigyázatosságra int. Sőt egy korábbi kötetében nyíltan az alábbiakat tanácsolja: „Hagyd, hogy az alany válasszon ki téged!” (Elms, 1994, 19.o.), és példaként említ olyan művészeket, akik személyesen megragadták őt Saját választásom is leginkább ez utóbbi tanácsnak való engedelmesként fogható fel, mert miután végignéztam a Gyerekszem filmeket tartalmazó gyűjteményes DVDket, *Magdi* filmjei érintettek meg leginkább, és azonnal egyértelművé vált számomra, hogy a potenciálisan szóba jöhető többfilmes alkotók közül *Magdit* választom a kutatás alanyául. *Magdi* és az általa készített három rövidfilm vizsgálata abból a szempontból is megfelelő választásnak bizonyult, hogy nem közismert

²² A gyermekek filmkészítő tevékenységének hazai terjedését jelzi, hogy 2007-ben megalapult az első olyan, évente megrendezésre kerülő magyar filmfesztivál, amely a hazai készítésű gyermekfilmeket mutat be, és amin három életkori kategóriában évente több mint száz gyermekfilm kerül vetítésére.

²³ Ezúton is szeretném megköszönni a Gyerekszem Közhasznú Művészeti Egyesület elnökének, Grosch Nándornak a támogató hozzáállását és segítségnyújtását.

filmalkotóként személyes adatainak a maszkolásával lehetővé vált az anonimitás megőrzése²⁴, személyiségjogainak a védelme, és élettörténeti adatai is többségében elérhetőek, feltárhatóak voltak.

(2) Próbahipotézis megfogalmazása: Elms (2007, 101.o.) alapján a pszichobiográfiai kutatás hipotézise általánosságban a következő: „A személy elért valamilyen jelentékeny eredményt, és erre valószínűleg hatással voltak a személy élettörténetének azonosítható aspektusai.” Érdekes ugyanakkor ennél specifikusabb hipotézist is felállítani, amely konkrét feltételezést fogalmaz meg a személy élettörténete és teljesítménye közötti összefüggésről. Amennyiben a személy élettörténetében felfedezhetőek kritikus események, jelen van valamilyen rejtélyes történet, akkor indokolt ezzel összefüggésben felállítani a hipotézist.

Saját kutatási hipotézisem legelső megfogalmazásakor követtem a pszichobiográfiai kutatások általános hipotézisét, és abból indultam ki, hogy *Magdi* rövidfilmjeire hatással voltak életének bizonyos eseményei. *Magdi* életében a kutatás kezdetétől fogva ismert kritikus eseménynek volt tekinthető a gyermekvédelmi gondoskodásba vétele, így már a kutatás elején feltételeztem, hogy filmjeiben megjelennek a gyermekvédelmi gondoskodásból származó traumatizáló hatások.

(3) Kezdeti adatgyűjtés különböző forrásokból: a kezdeti adatgyűjtés a választott személy életrajzával kapcsolatos anyagok elolvasásával kezdődik, amelyek lehetnek naplók, levelezések, újságcikkek, emlékiratok, gyászjelentések illetve bármilyen más már meglévő élettörténeti leírások. Lényeges azon archív anyagok tanulmányozása, amit a hozzátartozók illetve a leszármazottak őriznek a személlyel kapcsolatban (Elms, 2007). Saját vizsgálatom kezdeti adatgyűjtése *Magdi* gyermekotthoni iratanyagára (*Magdi* 1-13.sz Irat, 1998-2006) alapozódott. *Magdi* iratanyaga az alábbi gyermekvédelmi célú dokumentumokat tartalmazta: gyámügyi levelezések, gyámhatósági határozatok, szakértői javaslatok, szakvélemények, gondozási-nevelési tervek, pedagógiai vélemények, iskolai levelezések,

²⁴ *Magdi* személyiségjogainak a védelme és az anonimitás megőrzése miatt a mellékletként csatolt filmekben is maszkolásra került *Magdi* arca, hogy a filmszereplésén keresztül se váljon azonosíthatóvá.

kórházi zárójelentések. A gyermekotthoni iratanyag mint adatforrás előnyösnek bizonyult abból a szempontból, hogy a *Magdi* életével kapcsolatos hivatalos iratokat összegyűjtve tartalmazta, és így hozzáférhetővé váltak életének meghatározó objektív történései (születés, testi fejlődés, értelmi fejlődés, nevelési körülmények alakulása, óvodai és iskolai előmenetel, betegségek és tünetek), feltárult néhány traumatikus életeseménye (elhanyagolás, bántalmazás, szeretett nevelőcsalád elvesztése) és a lelki élet zavarainak a tünetei (dühroham, falcolás, öngyilkossági kísérlet), ám hiányosnak bizonyult az iratanyag abból a szempontból, hogy általa csak részben vált rekonstruálhatóvá *Magdi* érzelmi és szociális fejlődésének a folyamata. Az utóbbi hiányosság azonban jelentős részben pótolhatóvá vált személyes interjúkra alapozódó adatgyűjtéssel.

Az iratanyag tanulmányozását követően interjút készítettem *Magdival*, *S.É.* nevelővel és *Grosch Nándor* filmszakkörvezetővel, mindhármukat *Magdi* élettörténetéről és filmjeiről kérdeztem. Az interjú készítésekor *Magdi* tizenhét éves volt, de már megházasodott és nagykorúnak számított, és éppen néhány héttel szülése után otthonában találkoztunk, gyermeke eközben kórházban volt. *Magdi* nyitott volt a vizsgálat iránt, közösen megtekintettük a filmjeit, ezeket hangosan kommentálta, majd mesélt a filmszakkörös és gyermekotthonos élményeiről, életének meghatározó eseményeiről. *S.É.* *Magdi* nevelője, akivel kilenc éves korától volt kapcsolata, majd később a patrónusa lett, és máig szoros érzelmi kapcsolatot tart fenn *Magdival*. A gyermekotthonban minden hétköznap találkoztak, sőt gyakran előfordult, hogy *S.É.* hétvégére is hazavitte magához *Magdit*. *S.É.* jól ismerte *Magdi* élettörténetét, és számtalan *Magdi* személyiségfejlődése szempontjából meghatározó jelentőségű életeseményről számolt be, amelyek többsége az iratanyagban utalásszerűen megjelent ugyan, de ott nem került részletesen kifejtésre. A harmadik interjút pedig *Grosch Nándor* filmszakkör-vezetővel készítettem, aki viszonylag kevés információval rendelkezett *Magdi* élettörténetével kapcsolatban, ám fontos adatokat szolgáltatott *Magdi* filmszakkörbeli tevékenységével és a filmjeinek a keletkezéstörténetével kapcsolatban.

(4) A próbahipotézis felülvizsgálata: az adatgyűjtés során feltárt ismeretek hatására érdemes a próbahipotézist felülvizsgálni, és amennyiben szükséges, megváltoztatni illetve pontosítani. Amennyiben felmerültek olyan előzetesen nem

ismert, de jelentőséggel bíró személyes élettörténeti események vagy jellegzetesen egyéni személyiségműködési mintázatok, fontos lehet ezekkel összefüggésben módosítani az eredeti hipotézist. A másik lehetőség, hogy a felhalmozott nagymennyiségű adatot valamilyen pszichológiai konstruktum mentén rendszerezzük. Ebben kiemelt szerepe lehet a különböző pszichoanalitikus fogalmaknak, de más személyiséglélektani ismeretek is felhasználhatóvá válnak. (Elms, 2007)

Az elsődleges adatgyűjtés során feltárt információk alapján felülvizsgáltam és a kapcsolódó pszichológiai elméleteket alkalmazva pontosítottam a próbahipotézist. Az adatgyűjtés közben feltárultak *Magdi* traumatikus életeseményei, amelyeknek lényegi szerepet tulajdonítottam a filmalkotási folyamatban. A gyermekvédelmi gondoskodásban élő gyermekeket érő traumatizáló hatásokat rendszerező pszichológiai elméletek jól alkalmazhatónak bizonyultak a *Magdit* ért traumatizáló események feltárásában, a rá jellemző pszichés problémák azonosításában, valamint a filmjeire tett hatásuk felismerésében. A gyermekvédelmi szakirodalomban összegyűjtött traumatizáló hatások (Kálmánchey, 2001; Kothencz és mtsai., 2009) közül *Magdi* élettörténetében az elhanyagolás, a bántalmazás és a (nevelő)család elvesztésből fakadó traumatizáló eseményeknek tulajdonítottam kiemelt jelentőséget.

(5) Fokozottan fókuszált adatgyűjtés: a kutatási folyamat ezen pontján valószínűleg kiemelkednek azok az adatok, amelyek támogatják a hipotézist vagy ellentmondanak annak, de elővigyázatosnak kell lenni, hiszen az újonnan felfedezett adatok új perspektívát nyithatnak a vizsgálat számára. Kérdésként merülhet fel, hogy mi alapján választódnak ki és kerülnek fókuszba a lényeges adatok. Ezzel kapcsolatban érdemes megfontolni Schultz (2005) módszertani ajánlásait, aki a jelentős adatok elkülönítésének öt fő szempontját határozta meg. Schultz prototipikus szcénáknak nevezte azokat a kiemelkedő életeseményeket, amelyek körvonalazzák a vizsgált személy élettörténetét. Schultz meghatározó jelentőséget tulajdonított az (a) élénkségnek, specifikusságnak, érzelmi intenzitásnak, hangsúlyozta, hogy a jelentős személyes történések mindig nagyfokú érzelmi töltettel rendelkeznek, elmesélésük pedig részletes, precíz, a szereplők gondosan megformáltak. Második szempontként a (b) átható jelleget emelte ki, hangsúlyozva, hogy a prototipikus szcénák összefonódnak a személy több megnyilvánulásával, gyak-

ran ismétlődnek illetve jelennek meg a vizsgálati alany különböző tevékenységeiben. A prototipikus szcénák általában valamely (c) fejlődési krízisből eredeztethetők, és kapcsolatban állnak (d) családi konfliktusokkal, a családtagok egymáshoz való viszonyával. Végül utolsó szempontként Schultz (e) a kivetettséget emelte ki, amin azt értette, hogy a prototipikus szcena kiválik a hétköznapi rutinból, mindig tartalmaz valamilyen szokatlanságot, amely felborítja a személy egyensúlyát.

Saját kutatásom ezen fázisában a korábbi adatgyűjtés eredményeire és Schultz (2005) prototipikus szcénáinak az ismerveire alapozva folytattam az információk gyűjtését és rendszerezését. Ezen a ponton nélkülözhetetlennek gondoltam a *Magdi* által „anyunak” hívott egykori nevelőszülő felkutatását és a vele való interjúkészítést. Az iratanyagban szerencsére találtam a második nevelőszülőtől származó dokumentumot, így lehetővé vált személyének beazonosítása és megkeresése. A második nevelőszülő nemcsak, hogy vállalta az interjút, hanem amint elmondtam, hogy *Magdi* filmjeinek az élettörténeti szempontú vizsgálatával foglalkozom, akkor kezdeményezte, hogy még aznap találkozzunk. *Z.N.E.* az interjúkészítés során mindvégig nyitottnak mutatkozott, és értékes adatokat szolgáltatott *Magdi* személyiségfejlődésével kapcsolatban. *Z.N.E.* négy és kilenc éves kora között nevelte *Magdit*, és részletesen beszámolt *Magdi* életének erről a szakaszáról, valamint további adatokat szolgáltatott *Magdi* első nevelőszülőtől való elvételére alapozódó gyermekvédelmi eljárásról, és így *Magdi* első nevelőszülővel való kapcsolatáról és életének korai időszakáról. Ezentúl egy további adatforrást, a kutatás szempontjából kiemelt fontosságú dokumentumot is rendelkezésemre bocsátott: kiderült, hogy *Z.N.E.* *Magdiról* készítette nevelőszülői képzésének záródolgozatát (*Z.N.E.*, 2001), amelyben *Magdi* születésétől kezdve nyolc éves koráig szerepeltek az anamnesztikus adatok. A *Z.N.E.*-vel folytatott interjú és a tőle kapott tanulmány pontosította a gyermekotthoni iratanyagból és a korábbi interjúkból származó adatokat, és jelentősen megsegítette *Magdi* korai életévének a feltárását, a prototipikus szcénák azonosítását. Az összegyűjtött adatok rendszerezésére és összegzésére alapozódó pszichobiográfiai leírást a jobb áttekinthetőség miatt a következő, „Élettörténeti háttér” című alfejezetben külön ismertetem.

(6) Az adatforrásokban található ellentmondásokkal való foglalkozás:
az életrajzi háttér feltárásánál a különböző adatforrások használata általában azt

eredményezi, hogy ellentmondások keletkeznek a gyűjtött információk között. Az ellentmondások feloldásának ajánlott módja a különböző adatforrások megbízhatóság alapján való rangsorolása, és a megbízhatóbb forrásokban szereplő információk előnyben részesítése. Az adatforrások megbízhatóságának megállapításánál előnyben kell részesíteni az elsődleges adatforrásokat a másodlagosakkal szemben. Az elsődleges, közvetlenül a vizsgálati személytől származó információk sokszor pontatlanok, de hitelesek abból a szempontból, hogy olyan adatokat tartalmaznak, amelyet maga a személy igaznak vél a saját életével kapcsolatban, illetve olyan adatokat, amelyet a személy mások felé közvetíteni igyekszik. A hozzátartozóktól, ismerősöktől származó adatoknál pedig érdemes azok érvényességét ellenőrizni a másodlagos adatok egymással való összevetésével. (Elms, 2007)

Saját kutatásomban a különböző adatforrásokból származó információk többségében megfelelték egymásnak, a *Magdi* élettörténetével kapcsolatos adatokat tekintve a különböző források lényegében egyezést mutattak. Az iratanyagban szereplő objektív adatok, és az interjúk során elhangzó szubjektív adatok összhangban álltak egymással. Ellentmondás keletkezett viszont *Magdi* filmszakkörbeli tevékenységével kapcsolatos adatokat tekintve. Míg a filmszakkör-vezető elmondása alapján *Magdi* sokszor negatív érzéseket fogalmazott meg a szakkörrel és a filmjeivel kapcsolatban, és alapvetően leértékelte a filmalkotási tevékenységet, addig *Magdi* kifejezetten pozitív érzésekről számolt be a filmszakkörre és filmjeire vonatkozólag. Az ellentmondás többféleképpen is feloldható: (a) A filmszakkörrel illetve a szakkör tagjaival szemben kifejezett negatív érzései értelmezhetők olyan áttételi reakciókként, amelyek nem a tényleges személyekre és helyzetre, hanem *Magdi* pszichés világának belső tárgyaira vonatkoztak. *Magdi* szóban elhangzott véleményét jelentősen árnyalja és módosítja, hogy miközben szavak szintjén az elutasítását fejezte ki, aközben négy éven keresztül folyamatosan, önszántából járt a filmszakkörre. (b) A filmszakkör-vezető beszámolója a 9-13 éves korú *Magdi* véleményére alapozódott, míg *Magdi* saját beszámolója a jelenlegi, 17 éves kori véleményét tükrözte. (c) *Magdi* felém a ténylegesnél pozitívabb benyomást igyekezett közvetíteni a filmszakkörrel.

(7) Az iteratív kutatási folyamat kiterjesztése: a pszichobiográfiai kutatás egy fokozatos közelítést jelent a vizsgált személy által elért eredmények hátte-

rében azonosítható élettörténeti események feltárásához. A folyamatos előrehaladás magában foglalja az előzetes adatok megvizsgálását, a próbahipotézisek felállítását, újabb adatgyűjtést a felállított hipotézisek ellenőrzésére, majd az új információk alapján az eredeti hipotézisek pontosítását illetve megváltoztatását, majd végül a módosított hipotézisek alapján az adatgyűjtés folytatását. A többszörös adatgyűjtés és a hipotézisek pontosítása addig tart, amíg a rendelkezésre álló adatok meggyőzően alá nem támasztják a legutoljára pontosított hipotézist. Ekkor érdemes a kutatási folyamatot felfüggeszteni, és a kutatási eredményeket publikálni. Sokszor a publikációt követő hozzászólások újabb adatok felmerülését is magukkal hozzák, amelyek alapján esetlegesen folytatni lehet az adatgyűjtést és újrafogalmazni a hipotézist. (Elms, 2007)

A különböző adatforrásokból származó információk integrálásával körvonalazódtak *Magdi* életének érzelmileg telített, átható jellegű, a fejlődési folyamatához és a családi konfliktusokhoz kapcsolódó kiugró életeseményei. A gyermekvédelmi gondoskodásban nevelkedő gyerekekre általában jellemző traumatizáló hatásokon túlmutatóan kiemelkedtek a *Magdira* specifikusan jellemző főbb élettörténeti mozzanatok, és erre alapozva tovább pontosítottam a kutatási hipotézist. *Magdi* életeseményeiből kiemeltem a bántalmazás tényét, és központi jelentőséget tulajdonítottam a korai években elszenvedett, és későbbiekben többszörösen is ismétlődő szexuális, fizikai és érzelmi bántalmazásos élmények filmes feldolgozásának.

(8) Érvényes következtetések azonosítása és megfogalmazása: a kutatási folyamat eredményes végigvezetésének a befejezése az adatok körültekintő elemzésére és az alternatív magyarázatok végiggondolására és mérlegelésére alapozott következtetések kifejtése (Elms, 2007). Saját vizsgálatomban a kutatási folyamat központi jelentőségű részének tartom *Magdi* minden egyes filmjének élettörténeti szempontú elemzését, majd a részelemzésekben megfogalmazódó alternatív értelmezések integrációjára alapozva a – *Magdi* rövidfilmjeinek és élettörténeti eseményeinek az összefüggésére vonatkozó – következtetések levonását.

(9) A személy további iteratív vizsgálata más kutatók által: az eredmények bemutatása után az iteratív pszichobiográfiai kutatás kiterjeszhető azon további kutatók által, akik vállalják a személy további tanulmányozását és alternatív pszichológiai következtetések, magyarázatok felvázolását (Elms, 2007). Saját kutatásom kiterjesztését jelentheti *Magdi* rövidfilmjeinek más kutatók által való vizsgálata, illetve szintén a kutatásom továbbvitelét jelentheti a Gyerekszem egy újabb alkotójának pszichobiografikus vizsgálata, és ezáltal a gyermekfilmkészítő műhely pszichológiai tanulmányozásának a folytatása.²⁵

II.4. A KUTATÁS EREDMÉNYEI

II.4.1. ÉLETTÖRTÉNETI HÁTTÉR

Magdi ismeretlen apától, hajléktalan anyától, gondozatlan terhességből született (1.sz. Irat, 1995). A terhesség elhanyagolása *Magdinál* alacsony születési testsúlyt, magzati fertőzést, és feltehetőleg a pre- és perinatális sérülésekre visszavezethető enyhe fokú értelmi fogyatékoságot eredményezett (2.sz. Irat, 1998). Születése után anyja nem kívánta nevelni (két másik kiskorú gyermeke szintén átmeneti nevelésben volt), otthagyta a kórházban, ahonnan csecsemőotthonba került (1.sz. Irat, 1995). A csecsemőkori fejlődése az átlagosnál lassabb ütemű volt, de kóros eltérést nem tapasztaltak nála. A gyermeket egy évig senki nem látogatta, ezért felmerült az örökbefogadhatóvá való nyilvánítása, de erre végül nem került sor, mert közben a csecsemőotthon és gyermekvédelem szakemberei kezdeményezték a testvéreivel való együttes elhelyezést. Mivel ez mégsem valósult meg, ezért *Magdi* két és fél évesen testvéreitől elkülönülten, egyedül került nevelőszülőkhöz (4.sz. Irat, 2006).

Sajnálatos módon azonban a nevelőszülőnél nemcsak a kívánatos testi és lelki fejlődése marad el (4.sz. Irat, 2006), hanem súlyosan traumatizálódik: „a látóleletek alapján súlyos, folyamatos bántalmazást szenvedett el, ujját és karját

²⁵ *Magdi* esettanulmányának az elkészítését követően Grosch Nándor filmszakkörvezető kezdeményezte egy következő gyermekfilmalkotó filmjeinek pszichobiográfiai vizsgálatát.

eltörték, és felmerült a gyanúja a szexuális bántalmazásnak is” (Z.N.E, 2001, 1.o.). A második nevelőszülő elmondása szerint az első nevelőszülő *Magdit* „iszonyatos módon bántalmazta”, amikor az első nevelőszülőtől való elvétel során orvosszakértői vizsgálatra került sor, akkor *Magdi* testén egyértelműen azonosíthatóak voltak ennek a bántalmazásnak a nyomai. *Magdi* később maga is elmesélte, hogy az első nevelőszülő sokszor megverte illetve az is előfordult, hogy a lábát szétfeszítette és különböző tárgyakat tett a hüvelyébe. Emellett gyakran éhezették, és időnként hosszú időre egyedül hagyták (4.sz. Interjú, 2010). *Magdi* erre az időszakra úgy emlékszik vissza, hogy az első nevelőszülő rendszeresen kínozta, például szándékosan rácsapta a kezére az ajtót (2.sz. Interjú, 2010). Későbbi pszichológusa megfogalmazásában *Magdinál* „fel-felbukkan egy régi, gonosz, őt bántalmazó <<anya>> képe”, és a terápiás anyagban megjelenik a testi sérülés és az egyedüllét élménye (3.sz. Irat, 2002).

Az első nevelőszülőtől az óvodapedagógus jelzésére elindított gyermekvédelmi eljárás alapján elvették *Magdit*, és rövid időre visszakerül a fővárosi Gyermek- és Ifjúságvédő Intézetbe. Innen négy és fél évesen kerül új nevelőszülőhöz, akivel végre valódi szeretetkapcsolatot sikerül kialakítania (4.sz. Irat, 2006). *Magdi* a második nevelőszülőt anyunak nevezi, és élete során egyedül őt tartja anyjának (sem biológiai anyját, sem a későbbi nevelőit nem szólítja anyunak) (2.sz. Interjú, 2010). *Magdi* egy sokgyermekes családba került, ahol „anyunak és apunak” négy saját (19, 18, 11 és 7 éves) illetve egy örökbefogadott (4 éves) és egy nevelt (szintén 4 éves) gyermekével élt együtt. Egy jól működő, harmonikus légkörű családnak lett a tagja, és ebben az időszakban rengeteget fejlődött. Mind a mozgását, mind a beszédét, mind az értelmi képességeit tekintve életkorához képest jelentősen le volt maradva, és érzelmi-szociális életében is számtalan probléma jelentkezett: eleinte „nagyon gyenge volt, néhány lépés után összeesett ... beszéde teljesen érthetetlenül hangzott ... túlzott, kontroll nélküli tapadás [jellemezte] ... megfogdosta az idegeneket és rendszeresen elszökött” (Z.N.E., 2001, 1-2.o.). Nehézségei miatt különösen támogató bánásmódban részesítették a családban, valamint napi rendszerességgel fejlesztésre és terápiás segítségnyújtásra vittek a helyi Nevelési Tanácsadóba. A családi és szakmai támogatás hatására elmaradásai lassan fejlődésnek indultak, és az alapvető dolgokat kezdte megtanulni (Z.N.E., 2001). „Megnyugodott, nőtt, hízott, érzelmileg is biztonságban érezte

magát” (4.sz. Irat, 2006). Erre az időszakra utalva jelenik meg *Magdi* terápiás anyagában „a sokan együtt, az összetartozás, [az egyik testvérrel való] párban levés” élménye (3.sz. Irat, 2002). Magdinak anyu mellett egyik testvérével, Attilával is különleges kapcsolata alakult ki. Miközben Attila is megélte a *Magdival* való együttélés nehézségeit („Jajj, anyu, hát ez borzasztó!”), mégis ő volt az, aki leginkább elfogadó volt *Magdival* szemben, és szeretettel közelített hozzá. Míg a többi gyermek gyakran kötekedett *Magdival* és igyekezett elhatárolódni tőle, addig Attila barátságosan és természetes segítőszándékkal fordult felé, *Magdi* cserébe pedig felnézett rá (4.sz. Interjú, 2010).

Sajnos azonban a nevelőcsalád fokozatosan felőrlődött *Magdi* nevelésében: a korábbi problémák mellett megjelentek *Magdi* szexuális túlfűtöttségéből adódó további nehézségek (önkielégítés, saját maga erotizált felkínálása, testvérek szexuális tevékenységre való buzdítása, mások nemi szerveinek a fogdosása), a gyerekek elégedetlenkedtek, a szülők kapcsolata pedig – *Magdi* nevelésével kapcsolatos viták miatt is – megromlott. Napirendre került annak a kérdése, hogy meddig tudják, akarják *Magdi* nevelését folytatni. *Magdi* közben a rendbontások és kiközösítések miatt két óvodát is „elfogyasztott”, amely során a második óvoda konkrét javaslatot is megfogalmazott a nevelőszülők felé: „Tapasztalataink szerint nagy létszámú közösségben *Magdika* nem fejleszthető, egyéni bánásmódot igényel” (5.sz. Irat, 1999). Az iskolaválasztásnál így szempont lett, hogy *Magdi* olyan általános iskolába kerüljön, amely szakmailag jól felkészült a sajátos nevelési igényű, speciális szükségletekkel rendelkező gyerekek fogadására, és bentlakásos intézményként működve pedig képes a család hétköznapi tehermentesítésére. *Magdi* így a családi lakhelyhez közeli speciális tantervű általános iskolába és diákotthonba került. Az iskolában azonban felszaporodtak a különböző szexuális jellegű tevékenységekből fakadó problémák: a „fiúkkal, férfiakkal való kapcsolattalára figyelni kell” (6.sz. Irat, 2001) hangsúlyozódik az osztályfőnöki jellemzésben. Sajnos ebben az időszakban „viselkedésében egyre nagyobb szerepet játszott a felfokozott szexuális érdeklődés”...(7.sz. Irat, 2002), „a hasonló korú gyerekekhez képest aszociálisan viselkedett a diákotthonban: túlzott szexuális érdeklődése időnként viselkedéses szinten is megnyilvánul ... egy nagyobb fiúval [nyolc évesen] szexuális aktusra [is] sor kerül” (3.sz. Irat, 2002). A túlzott szexuális aktivitásból fakadó otthoni és iskolai nehézségek miatt végül a nevelőszülő kéri a gon-

dozási hely megváltoztatását, *Magdi* 9 évesen „elveszti anyut” és gyermekotthonba kerül.

Magdi a különböző intézményi átalakulások és saját magatartási problémái miatt 9 és 17 éves kora között összesen három gyermekotthonban nevelkedik. Először a testvérei mellé kerül egy budapesti gyermekotthonba, onnan néhány hónap múlva az intézményi szerkezet megváltozása miatt áthelyezik egy másik, szintén budapesti gyermekotthonba. Hiába találkozik és él együtt testvéreivel, velük „nem tudott szoros érzelmi kapcsolatot kialakítani, holott az intézményben és kívül is lehetőség adódott rá” (11.sz. Irat, 2006.) Ebben az időszakban is jelen van a felfokozott szexuális késztetés és aktivitás, amely egy esetben, kilenc éves korában újabb aktushoz, két lakótárs fiú által elkövetett szexuális erőszakhoz vezet. Az erőszakot követően *Magdit* terápiába viszik, itt azonban az előzetes feltételezésekkel ellentétben az elszenvedett szexuális erőszak kevésbé jelenik meg problémaként, hanem az anyutól és a családtól való szeparáció fájdalma tematizálódik (3.sz. Interjú, 2010). A gyermekotthonba kerülés „nagy lelki törést jelentett *Magdikának*” (8.sz. Irat, 2005), „nevelőszüleit, családját nagyon hiányolja, abban bízik, hogy ez átmeneti állapot és hamarosan visszakerülhet” (9.sz. Irat, 2003). „Súlyos traumaként élte meg a gyermekotthonba való visszakerülést. Identitásélményében meghatározó a nehezített impulzuskontroll, amely helyenként, különösen teljesítményszituációkban dühkitöréseket eredményez” (4.sz. Irat, 2006).

Magatartásában gyakorivá válnak a különböző agresszív és önagresszív megnyilvánulások (3.sz. Interjú, 2010). Az erőszakos cselekedetek mind társaival, mind önmagával szemben megjelennek: „társát megpofozta, fenyegette: megölöm! Ebből további szóváltás és kergetőzés alakult ki, melynek következtében csillapíthatatlanul kiborult, csapdosott, rugdosott ... Ha a feladatmegoldásban elakad, hisztizik, dührohamot kap... A hegyező pengéjét szájába veszi, csuklóján az ereket ceruza hegyével döfködi, öngyilkossággal fenyegetőzik” (10.sz. Irat, 2005). Az önagresszió fő tüneteiként a falcolás mellett más önveszélyes viselkedésformák is megjelentek. Öngyilkossággal fenyegetőzött: számtalanszor előfordult, hogy kiült az ablakba azzal a szándékkal, hogy kiugorjon; egyszer szándékosan belenyúlt egy kitört ajtóüvegbe (3.sz. Interjú, 2010); egy következő alkalommal pedig, tizenkét évesen túladagolta magát gyógyszerrel. Elmondása szerint a

gyógyszereket azért szedte be, és a karját is azért vagdosta meg, mert „kicsit ideges volt” (12.sz. Irat, 2005). A súlyosbodó magatartási problémák hatására végül tizenkét évesen gyermekpszichiátriára került, és inentől kezdve rendszeres gyógyszeres kezelést kapott (3.sz. Interjú, 2010). A negativisztikus magatartás, a motivátlanság és a gyenge iskolai teljesítmény állandósultak nála (13.sz. Irat, 2005), ezért szükségessé vált az iskolaváltás és ezzel együtt *Magdi* gondozási helyének a megváltoztatása.(11.sz. Irat, 2006).

Magdi tizenhárom évesen átkerül egy belső iskolával rendelkező, speciális gyermekotthonba, ahol azonban súlyos ellentétek alakulnak ki közte és a nevelők között, így tizenöt éves korában dühkitörései miatt újból kórházi pszichiátriai kezelés alá kerül (3.sz Interjú, 2010). Az új gyermekotthonban a szigorú szabályok és az autoriter nevelők miatt *Magdi* nagyon rosszul érezte magát, ezért gyakran megszökött, illetve igyekezett minél több időt tölteni *S.É*-nél, az előző gyermekotthonbeli nevelőjénél, akivel szoros érzelmi kapcsolatot alakított ki. Tizenhat évesen újra találkozott egy volt gyermekotthoni társával, Tamással, akivel tartós párkapcsolatot alakított ki. *Magdi* életében a Tamással való kapcsolat jelentős változást hozott. Rendszeresen kiszökött hozzá a gyermekotthonból, majd állandó jelleggel hozzáköltözött. A jogi problémák megoldásának és az anyagilag bizonytalan élethelyzet rendezésének végül azt a módját választották, hogy összeházasodtak és gyereket vállaltak, és így *Magdi* terhességére hivatkozva nagykorúsíthatta magát (2.sz. Interjú, 2010).

II.4.2. FILMELEMZÉSEK

II.4.2.1. *Magdi* első filmje



Magdi első, 11 éves korában készített filmjének központi eseménye, hogy egyedül alszik a szobájában, illetve az ágyból felkelve az ablakhoz lép, elhúzza a függönyt és megállapítja, hogy milyen évszak van: „Jé, megint itt van a tél!”, „Jé, itt a tavasz!”, „Jé,

II.4.2.1.1 kép: *Magdi* első filmje

itt a nyár!”... és szinte vég nélkül ismételteti az évszakok neveit. *Magdi* filmötle- te eredetileg arra vonatkozott, hogy az alvásról készít filmet, mert legfőképpen aludni szeret, az évszakok változásának megfigyelése a szakkörvezető történe- ket gazdagító javaslata volt, amit ő elfogadott (1.sz. Interjú, 2010). Habár *Magdi*- nak bármely élményéről lehetősége lett volna filmet készíteni, ő egyértelműen az alvást választotta, egy olyan élethelyzetet, amelyre a mozdulatlanság, az öntudat- lanság és a külvilággal való kapcsolat megszűnése jellemző. „Az alvás jellegzete- sen olyan állapot, melynek segítségével az élőlények bizonyos mértékig kivonják magukat a külvilág körforgásából, a környezettel és a többi élőlényel való kap- csolatból” (Goldshmidt-Halász, 1983, 55.o.). A választott témával összhangban *Magdi* filmjének központi motívumaivá váltak az eseménynélküliség és a ma- gány, így az alvás kerettörténetén keresztül kibontakozódott a hospitalizált él- ményvilág (Spitz, 1945). Pontosabban tagolva a hospitalizáció második fázisa, amelyben már nincs erő tiltakozni, szembeszállni a helyzettel, a lázadást felváltot- ta az apatikus lemondás, a külvilágtól való elszigetelődés. A megjelenített üres- ségérzet érzékletesen fejezi ki *Magdi* intézményi nevelés során megélt korai ta- pasztalatait, a személyes figyelem nélküli, ingerszegénységben való lét hiány köré szerveződő létállapotát. Az érdeklődés beszűkülése, a tevékenységek visszaesése és a személyes kapcsolatok hiánya a csecsemő- illetve gyermekotthoni elhelyezés révén mind *Magdi* személyes élettörténetének, mind első filmjének meghatározó jellemzőivé váltak.

A hospitalizáció mellett *Magdi* első filmjének másik központi motívuma az izoláció, melynek „lényege, hogy egy gondolat vagy egy viselkedés úgy szige- telődik el, hogy megszakad annak kapcsolata más gondolatokkal vagy a szubjek- tum életének többi részével” (Laplanche-Pontalis, 1994, 236.o.). A filmben az ágyból való kikelés, a függöny elhúzása és az ablakon való kinézés a külvilággal való kapcsolat felvételeként lényeges fejlődési lépésként értelmezhető, ám ezt nem követi sem az új élményhez kapcsolódó érzelmek és gondolatok kifejezése, sem a megkezdett cselekvés más módon való folytatása, hanem az évszakok re- gisztrációjának kényszeres, ruminációszerű ismétlése állandósul. Az évszakok²⁶ felfedezése magában hordozza *Magdi* lelki működésének alapvető ellentmondá- sát, mert egyszerre jelzi a korrekciós folyamat egy lehetséges útját, ugyanakkor

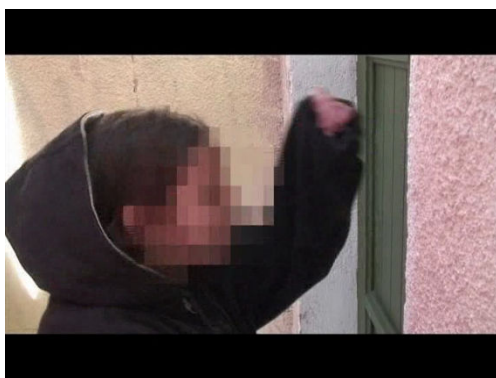
²⁶ Az évszakok változása abból a szempontból is pontos megjelenítőjévé válik *Magdi* lelkiállapo- tának, hogy szemléletesen fejezi ki a befolyásolhatatlanságot, kiszolgáltatottságot.

annak egy kezdeti szakaszban való megrekedését is. A film keletkezéstörténetének figyelembevételével ez értelmezhető úgy, hogy habár *Magdi* nyitottnak mutatkozott a szakkörvezető javaslatára, és az évszakok változásának a megfigyelését beépíti a film történetébe, ugyanakkor mégsem képes az évszakváltozás élményének tényleges átélésére és emiatt filmjébe való teljes integrációjára, hanem a folyamatos ismétlés által a valósággal való kapcsolatfelvétel helyett lényegében a valóságtól való elszigetelődés eszközévé válik, a kényszeres elakadás jelzése lesz. A szakkörvezető javaslatától eltérően, de *Magdi* személyiségműködésével összhangban az évszakok ismétlése lényegében az izolációs tendencia megjelenítőjeként hat és így az elhárító mechanizmus specifikus jelentéstöbblettel telítődik. Kérdésként fogalmazható meg, hogy a *Magdi* filmjében ábrázoló izolációs tendencia hogyan kapcsolódik saját élettörténetéhez. Freud szerint az izolációs törekvés az érintés, a testi kapcsolat tilalmára vezethető vissza, amely fő célja mind az agresszív, mind a libidinózus tárgykapcsolatok felfüggesztése (Freud, [1926] 2003). *Magdi* élettörténetében a tárgykapcsolatok felfüggesztésének és az érintés elkerülésének a vágya összefüggésbe hozható az első nevelőszülőtől elszenvedett fizikai és szexuális bántalmazással, mintegy a traumatikus élmény elhárításának valóságos eszközéül szolgáló izolációként. A filmbeli izoláció tehát egyszerre konkrét megnyilvánulása és szemléletes ábrázolása a *Magdit* ténylegesen jellemző izolációs tendenciának (4.sz. Interjú, 2010), az évszakok sorolása olyan tudatkiürítési tevékenységet mutat be, amely eredete a kapcsolódástól való elzárkózással feltehetőleg egészen az egykori abúzusig vezethető vissza.

Mind az elhanyagolás, mind a bántalmazás közös sajátossága az elsődleges szeretetkapcsolat, a biztonságos bázis nélkülözése (Bowlby, 2009), amely hiány megjelenik a már korábban említett filmbeli magány állapotában. Mivel *Magdi* az egyedüli szereplője a filmnek, ezért ténylegesen nincsenek körülötte társak, ugyanakkor indirekten már megjelenik az egyedüllétből való kiútnak a reménye. Egyrészt *Magdi* mégis társra talál egy átmeneti tárgyként azonosítható vidra személyében: a film hat évvel későbbi újranézésekor *Magdi* azonnal felfedezi és örömmel nyugtázza az ágyban megbújó, és más nézők számára szinte észrevehetetlen kisállatot (2.sz. Interjú, 2010); másrészt a filmalkotás kollektív jellegeből adódóan, ugyan közvetett módon, de mégis jelen vannak a filmkészítési

folyamatban aktívan közreműködő társak. Ha a megélésben egyedül is volt, a feldolgozásban, a továbblépésben már megélhette az élményközösséget.

II.4.2.2. *Magdi* második filmje



II.4.2.2.1. kép: *Magdi* második filmje

Az első filmben megjelenített üresjáratú tevékenységekkel és a tudat teljes kiürítésével járó állapotból két évvel később, a második filmben *Magdi*nak az álom segítségével sikerül kiutat találnia. A film *Magdi* saját álmának a feldolgozása (2.sz. Interjú, 2010), amelyben a közeledő tornádó elől menekülő gyerekcsapatot látunk. A gyerekek között, velük együtt

menekül *Magdi* is, aki ebben a filmben saját nemével ellentétesen fiúszereplőként van jelen. Végül *Magdi* (a filmben Attila) kivételével mindenki eléri a biztonságot jelentő házat, de *Magdi* előtt bezáródik az ajtó, és kívül rekedve kiabálja: „Segítség, Attila vagyok, segítség!”.

A film egy lidérces álom megjelenítése, amelyben a fenyegetettség és rémület dominál központi motívumként. Az előző filmet uraló totális hiányállapothoz képest itt már intenzív emocionális tartalom ábrázolódik, mindent elárasztó szorongás tör felszínre. A szorongás generalizált formában, azonban kétszeresen is eltávolítva jelenítődik meg: egyrészt a valóság világából átkerül az álomba, másrészt egy másik személynek, Attilának tulajdonítódik. A nemváltás²⁷ utalhat arra, hogy *Magdi* fokozottan törekszik az eltávolításra, amely jelzi a szorongató tartalom hatalmas erejét. A korábbi izolációs elhárítási mechanizmushoz képest változás következik be, ezúttal az eltolás lesz az énvédelem legfőbb eszköze.

A rémálom Attilához való kapcsolásának és a vele való közvetlen azonosulásnak a gyökerei *Magdi* kisgyermekkoráig nyúlnak vissza. A főszereplő Attila

²⁷ A nemváltás, a lányok viselkedésének fiús irányba való hangsúlyos eltolódása gyakran megtörténik szexuális abúzuson átesett lányok esetében, hogy ily módon is védjék magukat, és eltávolítsák a szorongató tartalmat (CIBA, 2006)

a valóságban Magdi testvére volt, akivel a második nevelőszülőnél, anyunál több mint négy évig nevelkedett együtt. (2.sz. Interjú, 2010). *Magdi* és Attila kapcsolata a feltétel nélküli elfogadás és ragaszkodás volt jellemző. A nevelőszülő elmondása szerint sokszor előfordult, hogy amikor már a családban senki nem bírt Magdival, akkor a nála három évvel idősebb Attila volt az, aki odament hozzá, megfogta a kezét, és foglalkozott vele. Törődésével ezekben a kritikus állapotokban sokszor megmentette a helyzetet, *Magdi* biztonságban érezte magát mellette és megnyugodott általa. A nevelőszülő elmondása alapján *Magdi* szerette Attilát, felnézett rá és szívesen utánozta, mintha megérezte volna, hogy Attila képes megérteni és támogatni őt. Ugyanakkor a valóságban éppen Attila volt az a gyerekek közül, akinek éjszakánként szorongató rémálmai voltak, amire gyakran fel is ébredt. Szülei is felkeltek hozzá, próbálták félelmét csillapítani, megvigasztalni. Ilyenkor a fürdőszobába is elvitték megmosni az arcát, s ilyenkor mindig elhaladtak *Magdi* szobája előtt, aki így a szülők szándéka ellenére, de közvetetten mégis tanúja lett Attila alvászavarainak, lidérce álmainak (4.sz. Interjú, 2010).

Az előzmények ismeretében az Attilával való azonosulás és a rémálom megélése már inkább egy kétirányú kölcsönkapcsolatként, és kevésbé egy egyirányú eltolásos mechanizmusként azonosítható. Míg a film közvetlen keletkezési körülményeit tekintve elmondható, hogy *Magdi* saját rémálmát vetíti rá Attila rémálmára, addig a gyermekkori történések alapján az is feltételezhető, hogy *Magdi* Attilával azonosulva átvette érzelmi állapotait is és belsővé tette rémálmaikat. Számomra harmadik – az előző két lehetőséget integráló – értelmezési lehetőségként pedig az is megfogalmazható, hogy a kisgyermek (és később kiskamasz filmkészítő *Magdi*) egyszerre éli meg a saját és Attila rémálmaikat, illetve Attila rémálmainak a felfedezésével válik arra képessé, hogy szembenézzen saját rémálmaival, és átélje azt a számára nagyon fontos érzést, hogy ezúttal nincs egyedül, mert másnak is vannak az övéihez hasonló nehézségei, érzései, lelki állapotai. A film így egyszerre az önkifejezés egy fontos állomása, és tisztelgés Attila emléke előtt.²⁸ A film fantáziaterében ily módon lehetőség nyílik, hogy *Magdi* kapcsolatot létesítsen az önmagában hordozott Attilával, és ebben az intrapszichés találkozás-

²⁸ Amikor az interjú keretében levetítettem a filmet *Magdi* második nevelőszülőjének, Attila édesanyjának, akkor érezhető volt, hogy ennél a filmnél nagyon megérintődik és meghatódik, azonnal el is kérte, hogy szeretné megmutatni a fiának.

ban egyszerre találjon rá arra a biztonságos kapcsolatra, amelyben a szorongást meg lehet élni, és arra a tárgyra, amelyre a szorongást rá lehet vetíteni.

Freud ([1932] 1993a) korai meghatározásában a szorongás egy „indulat-állapot, egy régi veszéllyel fenyegető élmény reprodukciója” (im. 95), amely veszély gyakran valamely kívülről érkező bántalom, így a szorongás tárgya volta-képp az egykori traumás mozzanat újraéledése. Klein ([1946] 1999) a paranoid-skizoid pozíció leírása kapcsán szintén arra a következtetésre jut, hogy a szorongás a támadástól és a dezintegrációtól való félelemből fakad, amely során a külső, üldöző tárgyak az egyén létét megsemmisítéssel fenyegetik. Az üldöztetési szorongás a preödipális korszak élményvilágának egyik lényegi velejárója, amelyet a nem megfelelő szülői gondoskodás felerősíthet, és amely a rossz tárgykapcsolatok következtében általánossá válhat. Fraiberg (1982) kifejezetten bántalmazott gyerekekkel végzett empirikus vizsgálatában igazolta, hogy szorongás és bántalmazás szorosan együtt jár egymással, ugyanakkor azt is megfigyelte, hogy míg a gyermekek hétköznapi viselkedésében sokszor dominálnak a bántalmazó szülővel és az önmagával szembeni agresszív és önagresszív megnyilatkozások, addig álmokban a mindent elsöprő rémület és kétségbeesés válik uralkodóvá. A nappali és éjszakai működésük élesen szétválik, a mindent elsöprő szorongás az utóbbiban tombol. Az implicit kapcsolati tudásban hordozott traumatikus rettegés az álmokban kontrollálhatatlanul tör felszínre (Masi, 2004).

Magdi esetében az álomban kibontakozó és a filmen megjelenített szorongás, csakúgy mint a legtöbb tünet, feltehetően többszörösen determinált, különböző személyiségfejlődési szintekhez köthető, illetve több élettörténeti eseményhez is kapcsolható. Keletkezéstörténetében meghatározó szerepet játszik a csecsemőkori anyai gondoskodás hiánya, az első nevelőszülő általi bántalmazás és a gyermekotthonba kerüléssel együttjáró tárgyvesztés. *Magdi* számára ugyanakkor fontos változást – és az első filmhez képest lényegi előrelépést – jelent, hogy képessé válik a szorongásteli élmények, érzelmek megélésére, és a filmes ábrázolás révén a külsővé tételére. A létét veszélyeztető súlyos fenyegetés szimbolizációja már jelzi az elhárítás oldódását, az elfojtás alá került képzet indulattartalmának a felszínre törését. A destruktív erő ugyanakkor még nem konkretizálódik – hanem az előző filmben megkezdett időjárás tematikájába illeszkedően – tornádó formájában jelképesen ábrázolódik. A választott pusztító természeti jelenség pontosan

fejezi ki a tudattalanba száműzött fenyegető tendenciák működés módját, hirtelen való felbukkanását és mindent elsöprő erejét. A szorongás intenzívebbé válása jelzi a *Magdi*-ban zajló lélektani munka előrehaladását, megmutatja hogy már képes megélni a szorongást, és szembenézni a létét veszélyeztető hatásokkal.²⁹ Lényeges ugyanakkor ismételten hangsúlyozni, hogy a szorongás megélésére *Magdi* még csak Attila szerepében képes. Az Attilával való azonosulás a vele való tüneti hasonlóság és biztonságos kapcsolat emléke alapján érthető választásnak tűnik, ugyanakkor mégis meglepő abból a szempontból, hogy *Magdi* a saját nemével ellentétes nemű személyt választ az azonosulás tárgyául. Jelen esetben a nemváltás feltehetőleg azzal is magyarázható, hogy a fiú szerepbe helyezkedés tovább erősíti az élményanyag eltávolítását, illetve nagyobb védelmet adhat a bántalmazásos tapasztalatokkal való szembenézéshez. Az első filmhez képest további két fontos változás, hogy ezúttal *Magdi* már nincs egyedül, hanem a társaival együtt van jelen, és hogy a korábbi általános passzivitás helyébe az aktivitás kerül, megjelenik a külső támadással szembeni védekezés, védelemkeresés és utolsó mozzanatként a nyílt segítségkérés.

II.4.2.3. *Magdi* harmadik filmje



II.4.2.3.1 kép: *Magdi* harmadik filmje

Míg a második filmben a szorongás dominanciájával a „régóta traumatikus élmény megismétlése csupán egy vészjelre korlátozódik” (Freud, [1932] 1993a), addig az egy évvel később készült harmadik filmben a trauma ténylegesen is felbukkan és megjelenítődik. A „18 éven aluliak számára nem ajánlott” kezdőfelirat után ez a film is egy ágyjelenettel indul. *Magdi* először együtt alszik egy plüsscsirkével, majd felkelés után vágóasztalra fekteti a csirkét, és vagdosni kezdi a szárnyát. Eközben azonban saját magát sebz meg, folyik a vér a kezéből, majd orvoshoz rohan. A jóságos doktor-nő gondoskodóan viszonyul hozzá, ellátja a sebet és bekötözi *Magdi* kezét – valódi segítséget nyújt számára.

²⁹ A szorongás megjelenésének fejlődési eredményként való értelmezését Gabbard (2008) munkásságára alapozom, aki leírja, hogy a pszichodinamikus terápia egyik gyakori eredménye a megemelkedett szorongásszint és szorongástűrő képesség.

A filmben az erőszakos esemény eljátszásával megnyilatkozik a traumatikus élmény és a hozzá kapcsolódó lelki sérülés komplex mintázata. A sűrítés révén preödipális és ödipális tartalmak egyaránt ábrázolódnak, a megkapaszkodás sérülése és a nyelvezavar együttesen jelenik meg. Hermann (1984) alapján az anyával való szoros kapcsolat, az anyával való kötődés alapja a megkapaszkodás ösztöne, az anya és gyermeke veleszületetten meghatározott elválaszthatatlan ketős egysége. Hermann ebben az ösztönös viselkedési mintázatban kulcsszerepet tulajdonít a kéznek és a hozzá kapcsolódó fogó reflexnek, amely segítségével a csecsemőnek sikerül az anyába kapaszkodva az alapvető biztonsági igényét kielégíteni. *Magdi* életében az anya hiányával éppen ez az anyában való biztonságos megkapaszkodás válik lehetetlenné, és korai kapcsolati sérülése – az anyával szembeni harag önmaga ellen való fordításával – a filmjében saját kezének megsebzésével, tenyerének megvágásával szimbolizálódik.

A megsebzés és vérzés motívumainak – figyelembe véve a kezdőfeliratot és a megelőző eseményeket – lehetséges egy alternatív, az első nevelőszülőtől elszenvedett szexuális traumához kapcsolódó értelmezése is. A „18 éven aluliak számára nem ajánlott” figyelmeztetés a korhatár megjelölésre való kiemelt utalással a szexuális illetve erőszakos tartalmak megjelenését feltételezi; az ágyban fekvő csirke (éretlen élőlény) megtámadása és szárnyának megnyesése, majd ezt követően a kifolyó vér megjelenése felkelti a szexuális erőszak képzetét. A korai szexuális tapasztalat jelenségével már Ferenczi ([1932] 2006) is részletesen foglalkozott a nyelvezavar elméletében. Ferenczi a neurózis patogenezisét kutatva fedezte fel azt a traumatikus momentumot, amelyben a gyermek gyengédség iránti vágyát a felnőtt összetéveszti saját erotikájának szenvedélyével, s ily módon saját szükségletének kielégítése céljából szexuális cselekedetekre kényszeríti a még éretlen gyermeket. Ez a megterhelő élmény jelentős változást hoz a gyermek lelki életében, mert annak érdekében, hogy „megvédhesse magát az önfegyelem nélküli személyek részéről fenyegető veszélyektől, először teljesen azonosulnia kell velük” (im. 109.o.). Ez pedig elvezet a támadó büntudatának introjekciójához, és közvetve a szorongás és szégyenérzet erősödéséhez.

A bántalmazás sajátos működésmódja érhető tetten *Magdi* harmadik filmjében az agresszorral való azonosításban és az autoagresszív tendenciák megjelenésében. Az első nevelője által súlyosan bántalmazott *Magdi*, a filmben maga

kerül a bántalmazó szerepkörébe, és bekövetkezik az a Ferenczi után Anna Freud ([1966] 1994) által hangsúlyozott speciális szerepcseré, amikor az egykori megtámadottból támadó válik. A bántalmazott fizikailag utánozza az agresszort, az utánczás ugyanis lehetővé teszi a szorongásélmény asszimilációját. „A gyermek a szorongást keltő tárgy bizonyos vonásait introjiciálja, és így dolgozza fel az átélt szorongást ... Az agresszor megszemélyesítésével ... a fenyegetettséget átélő gyermekből a fenyegetést előidéző személy lesz” (im. 78.o.). A filmben először *Magdi* nem elszenved, hanem okozza a testi sérüléseket, azonban a külső agresszorral való azonosulás mégsem teljeseedik ki, mert fordulat következik be a filmben (akárcsak *Magdi* életében). Az agresszív cselekedet hirtelen önagresszióba vált át, mint ahogy *Magdi* életében is a társak ellen elkövetett erőszak helyébe az önmaga ellen elkövetett erőszak lép. A csirke vagdosása közben saját kezét vágja meg, s így közvetlenül idéződik meg a falcolásos tünetegyüttes. Az önagresszív gesztusok értelmezhetők egyrészt a támadó büntudatával való azonosulás következményeként (Ferenczi, [1932] 2006), másrészt a szexuális bántalmazás során átélt, a szelfet ért támadás elleni védekezésésként. Campbell (1995) alapján pedig a falcolás a személy önmagára vonatkozó elviselhetetlen gondolatainak az elpusztítására tett törekvésként értelmezhető. *Magdi* valós élményeivel ellentétben azonban a történet nem ér véget az önmaga ellen elkövetett testi sértéssel és a vér kibuggyanásával, hanem tovább folytatódik, és lehetővé válik az élménykorrekció. *Magdi* képessé válik arra, hogy valódi segítséget kérjen és kapjon. Míg az előző filmjében az ajtó bezárul előtte, és hiába kiabál segítségért, nem jön válasz, addig most (fizikailag is) ugyanaz az ajtó kinyílik előtte, és rátalál a megmentő kapcsolatra. A doktornőt *Magdi* egyik lakótársa, Lilla játssza, akire *Magdi* a film újranézésekor, mint egykori jó barátnőjére emlékszik vissza (2.sz. Interjú, 2010). *Magdi* Lillával kapcsolatban azt hangsúlyozza, hogy Lilla volt, aki segítségre és támogatásra szorult, és a kapcsolatukban ő volt a segítséget és támogatást adó fél. A segítő-segített viszony tényleges iránya így módon a filmben és a személyes emlékekben felcserélődik, az igazi változást – az iránytól függetlenül – mégis az jelenti, hogy a bántalmazó kapcsolat helyébe a segítő kapcsolat lép, és a film utolsó jelenetében megtörténik az élménykorrekció.

II.5. KÖVETKEZTETÉSEK

Magdi rövidfilmjeinek pszichobiográfiai elemzése során célom volt annak a vizsgálata, hogy filmjei milyen összefüggésben állnak személyiségműködésével, élettörténetének meghatározó eseményeivel. Hipotézisként fogalmaztam meg, hogy a filmek megjelenítik az élettörténetében azonosítható traumatizáló hatásokat, kiemelt tekintettel a bántalmazás élményeire. A kutatási eredményeket tekintve az élettörténet feltárása és a három film elemzése alapján egyrészt megállapíthatóvá vált, hogy a filmek háttérben 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. A három filmet összehasonlítva a fejlődési folyamat az alábbi szempontok mentén azonosítható:

	1. FILM	2. FILM	3. FILM
Idő	jelen	közelmúlt	régmúlt
Tér	bezártság	kirekesztettség	beengedés
Társak	egyedül	kortárs csoport	személyes kapcsolat
Aktivitás	passzivitás, monoton ismételtetés	menekülés	erőszak és segítségkérés
Érzelmek	üresség	szorongás	szorongás és szorongásoldás
Feldolgozási folyamat	elhárítás	érzelem megélése	élmény megjelenítése és korrekciója

II.5.1. táblázat: A pszichés jellemzők változása *Magdi* filmjeiben

Megfigyelhető egy sajátos időbeli regresszió: míg az első film a gyermekotthonra jellemző hospitalizált létállapot bemutatásával a jelenben játszódik, addig a második film Attila személyén keresztül az anyunál (második nevelőszülőnél) töltött időszakot idézi meg, és végül a harmadik film a bántalmazás motívumával az első nevelőszülőhöz, *Magdi* korai éveire kapcsolódik. A térhasználatot tekintve egy

kiterjedés, a mozgási tér növekedése azonosítható: az első film *Magdi* szobájában játszódik, és a bezártság élménye a meghatározó; a második filmben *Magdi* már képes elhagyni a szobát, kilép a külvilágba, de a vágyott menedékhelyről kizáródik, míg végül a harmadik filmben már teljesen szabadon mozog, és a biztonságot jelentő orvosi szobába is bebocsáttatást nyer. A társak szempontjából az első filmre – mivel *Magdi* egyedüli szereplője a filmnek – a teljes magány jellemző, a második filmben már megjelennek a társak, de a társakkal való kapcsolat személytelen marad, az együttlétre, együttmozgásra korlátozódik, végül a harmadik filmben a segítségkérésen keresztül létrejön a társakkal való személyes kapcsolat. Az aktivitás szempontjából az első filmre a passzivitás jellemző, a második filmben a tornádó előli meneküléssel megjelenik a spontán aktivitás, és a harmadik filmben pedig a segítségkérésen keresztül már egy konstruktív aktivitás lesz a meghatározó. Az érzelmeket tekintve az első filmben az ürességérzet, az érzelmek hiánya jellemző, ehhez képest a második filmben már ábrázolódik érzelem, igaz ekkor a jelentkező szorongás viszont kontrollálhatatlanná válik, mindent elönt, míg végül a harmadik filmben pedig megtörténhet a negatív érzelmek feloldódása, és a nyugalom megtalálása. A feldolgozási folyamatot vizsgálva megállapítható, hogy az első filmben mindvégig domináns marad az elhárítás, a második filmben már megtörténik az emóciók megélése, de az érzelem még eredeti tárgyától megfosztva, generalizált szorongás formájában tör felszínre, majd az utolsó filmben már feltárásra kerül a szorongás forrása: szimbolikus formában kifejeződik a trauma és megjelenik élménykorrekció. A három film történéseinek a sorrendiségében megvalósul a pszichotraumák elaborációjának a meghatározott menete (Vikár, 1984): míg „kezdetben az uralkodó mechanizmus az elhárítás ... majd a traumatikus élmény egyes részletei külön-külön jelennek meg, és csak később állnak össze valamilyen összefüggő fantáziajátékban, amely aztán – részben – a pszichotrauma vágyvezérelte korrekcióját is tartalmazza” (im. 142.o.)

Magdi filmjeinek pszichobiográfiai kutatása rámutatott arra, hogy a filmkészítésben, a filmkészítő szakkör tevékenységében az élményeinek a kifejezésére és átdolgozására jól alkalmazható módszerre talált rá. Külön is említendő érdekessége a filmjeinek a verbalitás háttérbe szorulása (a három filmben összesen egyetlen mondat hangzik el), és a képi kifejezés fokozott hangsúlya. Feltételezhető, hogy *Magdi* számára a mozgóképi kifejezésmód biztosított olyan adekvát eszközt,

amellyel álmai, verbalizálhatatlan lelki tartalmai megjeleníthetővé váltak. A filmalkotókhöz, és általában a művészekhez hasonlóan a filmezés *Magdi* számára is megteremtette a fantáziától a valóságig visszavezető utat (Freud, [1917] 1986). A filmalkotó folyamat kreatív potenciálja – a filmkészítő szakkör emocionálisan biztonságos csoportkeretei között – lehetővé tette számára az én szolgálatába állított regressziót (Kris, [1952] 1995, 2000): létrehozta a tudattalannal való fokozott kommunikációt, és aztán biztosította a feltörő tartalmak szimbolikus átdolgozását. *Magdi* esetében az alkotófolyamaton keresztül lehetőség adódott a korai élmények megjelenítésére és a reparációra (Klein, [1929] 1998; Segal, 1997). A filmkészítés során – miközben *Magdi* kitalálta filmötleteit, megírta forgatókönyveit, megrendezte a jeleneteket és eljátszotta a főszerepeket – saját pszichés világával is dolgozott, és elősegítette sérült szelfjének a helyreállítását, szelf-egyensúlyának a megteremtését (Kohut, [1971] 2001, [1977] 2007). A filmes önkifejezés és élményfeldolgozás – a gyermekrajzhoz (Gerő, 2003) és a játékhoz (Péley, 2003) hasonlóan – képessé tette arra, hogy „saját reprezentációit manipulálja” (im. 50.o.).

Magdi filmjeinek pszichobiográfiai vizsgálatáról a fenti következtetések alapján összességében kijelenthető, hogy *Magdi* filmjei és élettörténeti eseményei közötti összefüggés feltárása segíthet egyrészt *Magdi* személyiségének a megismerésében és gyógyításában, amelyre különösen nagy szükség van az intézményi neveléssel együtt járó traumatizáló hatások és (ön)ismerethiány miatt; másrészt közelebb hozhat a filmalkotás gyermekek életében betöltött szerepének a felismeréséhez, a filmkészítő műhelyek működését kísérő lelki jelenségek megismeréséhez és erre alapozva azok módszertanának a fejlesztéséhez. A mostani kutatásban a pszichobiográfiai elemzési fókuszunk megfelelően a *Magdi*-ban zajló pszichodinamikai folyamatok felfejtésére koncentráltam, és a filmkészítő műhelyek működésének egyén központú leírásával foglalkoztam, hasonlóan izgalmas és szükséges vizsgálati lehetőséget jelent ugyanakkor, a filmalkotás kollektív jellegéből fakadó interszjektív hatások és csoportdinamikai folyamatok feltárása.

III. A FILMALKOTÁS PSZICHOANALITIKUSAN ORIENTÁLT VIZSGÁLATA: A *PIROSSZKA* CÍMŰ FILMALKOTÁS VIZSGÁLATA A *PIROSKA ÉS A FARKAS MESE* PSZICHOANALITIKUS ÉRTELMEZÉSÉNEK TÜKRÉBEN (FILMELEMZÉS)

„A műalkotás formája következtetni enged a korszak jellegére, amelyben létrejött” (Jung, 1998, 105.o.)

III.1. A KUTATÁS CÉLJA

A filmalkotás pszichoanalitikus vizsgálatának célja annak a feltárása, hogy a film milyen lélektani tartalmakat jelenít meg, milyen tudattalan folyamatokat tükröz (Gabbard, 2004). Az általános célkitűzésnek megfelelően saját vizsgálatomban is a film által ábrázolt tudatos és tudattalan élményvilág felfejtésére töreksem, a filmelemzés tárgyául választott *Pirosszka – A jó, a rossz, a farkas, meganagyi* (Cory Edwards, 2005) című filmalkotás esetében. A filmválasztásomat a pszichológusi szakértői munkám során felmerült gyakorlati probléma befolyásolta, a *Pirosszka* című filmalkotás korhatár-besorolási nehézsége határozta meg. A korhatár-besorolás folyamatában a film megtekintésekor azzal szembesültem, hogy a filmadaptáció jelentősen módosította az eredeti mese történetét, karaktereit és jelentését, és így kérdésként merült fel, hogy a film által közvetített tartalom kisgyermek számára mennyire ajánlható. A szakértőként tapasztalt jelentős különbségek a film és a mese között a filmadaptáció jelentésvilágának feltárására inspiráltak, amelyhez a mese pszichoanalitikus értelmezéseit hívtam segítségül. A filmelemzés során azt vizsgáltam meg, 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 megfe-

lelően 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.

III.2. A PIROSSKA ÉS A FARKAS MESE PSZICHONALATIKUS ÉRTELMEZÉSEI

A *Piroska és a farkas* első pszichoanalitikus értelmezője maga **Sigmund Freud** ([1908] 1995) volt, aki a gyermekek születéssel kapcsolatos fantáziájának a megjelenítéseként értelmezte a mesét. Freud szerint a kisgyermek a vagina ismeretének hiánya miatt először a gyermek születését úgy képzelik el, hogy a magzat a széklethez hasonlóan ürítéssel távozik az anya testéből; később pedig úgy magyarázzák a születést, hogy a köldök megnyílik illetve az anya hasát felvágják, és ott jön ki a gyermek. Freud szerint a mese a gyermek számára ezt a korai születés elméletet jeleníti meg, azzal a lényeges kiegészítéssel, hogy az, hogy a mesében a farkas (férfi szereplő) hasát vágják fel, és onnan bújik elő Pirosska és a nagymama, a gyermeki fantáziában megerősíti, hogy nemcsak a nők, de a férfiak is képesek a szülésre. A férfiak terhességének a problematikája később a *Farkasemberről* készült esettanulmányban tér vissza (Freud, [1918] 1998), ahol Freud hangsúlyozza, hogy páciensének a gyermekkori szexuális problémái többek között a *Piroska és a farkas* mesével is kapcsolatba hozhatók: attól ugyanis, hogy a mesében a gyereket a farkas testéből veszik ki, a gyermekben felmerült annak a kérdése, hogy „nő volt-e vajon a farkas, vagy talán a férfiak is hordhatnak gyerekeket a testükben?” (im. 98.o.).

Freud megközelítésének központi motívumát képező női farkas képzelet elsősorban a kasztráció témájának a megidézésével válik fontossá, mint ahogy a *Farkasember* híres álomelemzése is szemléletesen rámutat, hogy a farkastól való

félelem valójában az apai kasztrációtól való kisgyermekkorai szorongásnak feleltethető meg.

A *Piroska és a farkas* mese következő említésre kerülő elemzője **Róheim Géza**. Róheim (1953) a *Fairy Tale and Dream* [Tündérmese és álom] című tanulmányában etnológiai alapszemléletének megfelelően először a mese különböző kulturális változatait gyűjti össze és hasonlítja össze egymással. A Grimm-testvérek által lejegyzett verzióhoz képest az alábbi alternatívákat mutatja be: egy másik német megközelítés szerint a farkas nem nyel le senkit, de úgy tesz, mintha Piroska volna, és kéri a nagymamát, hogy engedje be, azonban a nagymama ellenáll. A farkas ezután felül a háztetőre, és ott várja Piroskát, de ekkor nagymama cselhez folyamodik: kitesz egy forró vízzel teli lábast, amiben korábban kolbászt főzött, a farkast odacsalogatja az illat és beleesik.

A francia mesék lényegileg különböznek a németektől abban, hogy elmarad a happy end. Piroska és a nagymama helyett a farkas válik a győztes szereplővé azáltal, hogy végérvényesen megeszi Piroskát. A francia adaptációkban szintén különbséget jelent, hogy gyakori motívum a férfi agresszivitás fokozása, és ennek jegyében a farkas helyett a vérfarkas illetve az ördög szerepeltetése. Egy még szélsőségesebb Bretagne-i verzióban pedig Piroska szinte maga alakul át farkassá azáltal, hogy ő lesz az, aki megeszi a nagymama melleit és megissza a véréit. A svéd verzió szintén pesszimista végkifejletet kínál: Piroska egész éjjel ébren marad, hogy örködjön a teste felett; sír és kéri a farkast, hogy ne egye meg, cserébe felajánlja selyem szoknyáját, de a farkas hajthatatlan. Mire megérkezik a megmentő, addigra Piroskából már csak a véres karja marad meg.

Róheim idézi korábbi axiomatikus állítását, miszerint az álmok és a mítoszok nem egyszerűen hasonlóak egymáshoz, hanem a mitológia nagy része ténylegesen álmokból származik. Elgondolása szerint miután valaki megálmodja az álmát, az szájhagyomány útján elterjed és ténylegesen mítosszá illetve mesévé válik. A *Piroska és a farkas* meséjében az álom-eredet egyértelmű bizonyítékát a testi igények kifejeződésében látja, a mese cselekményét szerinte az éhség, a szomjúság és alvás motívumai határozzák meg. Piroska *ételt* visz a nagymamának, a farkas *megeszi* a nagymamát és Piroskát, és aztán mély *álomba merül*.

Nyugodt alvását azonban megzavarják a gyomrába helyezett kövek, azért *inni megy* a folyóhoz, ahol beleesik és belefut a vízbe, és így tragikus sorsa beteljesül. Róheim szerint mindez egyértelműen utal arra, hogy a mese eredeti álmodója meglehetősen éhes, szomjas és álmos volt, ugyanakkor feltehetőleg bélpanaszokkal is rendelkezett (vö. „kövek a gyomorban”), amelyek megnehezítették az alvását.

Róheim értelmezése mára leginkább történeti jelentőséggel rendelkezik, kiemelkedő értéke, hogy összegyűjti a mese különböző variációit. Álom és mese egymásnak való közvetlen megfeleltetése azonban felettébb kérdéses, a közöttük lévő kapcsolatra sokkal inkább az analógiás jelleg, semmint az eredet-kapcsolat és a feltételezett azonosság érvényes.

Erich Fromm a *The Forgotten Language* [Az elfelejtett nyelv] (1957) című kötetében elemzi a *Piroska és a farkas* meséjét, és elsősorban a freudi elmélettel való szoros kapcsolatát hangsúlyozza. Fromm az első, aki a mese szexuális olvasatát emeli ki, és Piroska történetét a szexualitás veszélyeiről szóló morális tanításként értelmezi. Elgondolását az alábbi példával illusztrálja. A „piros sapka” szerinte a menstruáció szimbóluma, amely az érett nővé válásra és a szexualitás problémájával való konfrontációra utal. A „ne térd le az útról”, „ne törd össze az üveget” anyai figyelmeztetései pedig a szexualitás veszélyeire hívják fel a figyelmet. Az „erdőben való elkalandozás” a csábításnak való engedést jelképezi, amit Piroska racionalizációval hárít el: „nincs semmi baj, legalább viszek virágot nagymamának”. Végül pedig Piroska elnyeri méltó büntetését az elcsábulásért azért, hogy a farkas a nagymamát és őt is megeszi. A szexualitás mellett Fromm szerint a mese másik lényegi attribútuma a férfi-szerep negatív értékelése. A férfi könyörtelen és dörzsölt állatként jelenik meg, akinek szexualitása egy kannibalisztikus aktus, és aki ráadásul még a terhes női szerepkört is igyekszik elbitorolni. (A farkas nem egyszerűen egy ágyba kerül Piroskával, de fel is falja őt, majd kvázi Piroskával és a nagymamával terhesen alszik el.) Tettéért azonban megbűnhődik, amikor Piroska kiszabadul, és maga helyett a terméketlenséget jelképező kövekkel tölti meg a gyomrát.

Fromm szerint a férfi–nő konfliktus a férfigyűlölő nő győzelmével végződik. Elméletével kapcsolatban kérdésként merül azonban fel a vadász szerepkörének, s így módon a férfi-szerep pozitív aspektusának az értelmezésből való mellőzése. Továbbá elgondolkodtató a férfi szexualitás kannibalisztikus aktusként való meghatározását összevetni a vagina dentata népszerű motívumával, amellyel a pszichoanalízis az agresszivitást és felfalatást hangsúlyozottan a női szexualitás attribútumaiként definiálja.

Eric Berne *Sorskönyvében* ([1972] 1997) a meséket mint a sorskönyv archaikus változatait értelmezi, és a *Piroska és a farkas* – történetben az elcsábítási jelenet attribútumait azonosítja. Piroska a „megerőszakolódsi játszmat” játssza (Berne, [1964] 1984), amely során a női csábítást a női ellenszegülés követi, s így a férfi időleges győzelmét a férfi végső összeomlása váltja fel. Berne szerint szó sincs arról, hogy a farkas csábítaná Piroskát, hanem ezzel éppen ellenkezőleg – a freudi átdolgozott csábítás-elmélettel összhangban – Piroska csábítja a farkast, majd szegül ellen neki. A farkas pedig mivel a Piroska játszmatját jól kiegészítő az „Élj veszélyesen, halj meg dicsőségesen!” játszmatját játssza (Berne, [1964] 1984), szívesen vállalkozik az elcsábított és pórul járt férfi szerepére. Berne szerint a mese lényegében egy jól kitervelt akció a farkas átverésére, és legfontosabb tanulságként azt hangsúlyozza, hogy a farkasoknak kell óvakodni az ártatlan kinézetű kislányoktól.

A csábítás és megerőszakolás általa hangsúlyozott összefüggésének megfelelően, a Piroska-esetek való életbeli előfordulást igazolandó Berne leír egy klinikai példát arról a 30 évesen terápiába járó „Piroskáról”, aki 6-10 éves kora között anyai nagyjával játszott szexuális tartalmú játékokat, és ennek következtében pedig későbbi életében valamennyi vele kapcsolatba került férfival a megerőszakolódsi játszmatját reaktíválta. Berne az esettanulmányt egyértelműen a mese tranzakcióanalitikus elemzésének az alátámasztására szánja, ugyanakkor pont az eset kapcsán hangsúlyozottan is felmerül a kérdés, hogy a gyermek (Piroska) – felnőtt (farkas) relációt szem előtt tartva mennyiben beszélhetünk ténylegesen a kalandkereső Piroskáról és a pórul járt farkasról, és mennyiben értelmezhető ennek éppen ellenkezőjeként – a kalandkereső farkas és a pórul járt Piroska történeteként – a mese.

Bruno Bettelheim *A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek* című könyvében (1985) abból a szempontból vizsgálja a meséket, hogy miként segítenek a gyermeki egzisztenciális problémák feldolgozásában. Hogyan támogatják a tudattalan tartalmak tudatos képzelődéssé alakítását, és milyen példát mutatnak az alapvető emberi létfeltételekkel való szembesülésre. A *Piroska és a farkas* mese szerinte az ödipális helyzetből eredő veszélyekkel való megküzdésben működhet közre.

Piroska a szexuális vonzerő még éretlen korú jelképe, aki a csábítással szembesül. Alapvetően erényes, de mégis kísértésbe esik, és küzd önmagával, hogy képes legyen a valóságelv követésére, és ne az örömelvet részesítse előnyben: „letérjen-e az útról a szép virágokért?”. Tudatosan szeretné a helyes dolgokat tenni, de tudattalanul enged a csábításnak, és legtitkosabb ödipális vágyakozása teljesül azáltal, hogy a farkassal egy ágyba kerül. Tettéért azonban megbűnhődik, és miután a vadász, az erős, felelősségteljes apafigura megmenti őt, képessé válik a tanulság megfogalmazására: „soha többé nem térek le az útról, ha anyukám megtiltotta”. Felismeri, hogy a saját természete taszította válságba, és elfogadja, hogy csak akkor szembesül legközelebb a szexualitásával, ha már édesanyja is helyeselni és támogatni fogja.

A *Piroska és a farkas* mese pszichoanalitikus elemzései közül feltehetőleg Bettelheim klasszikus értelmezése a legismertebb, specifikussága ezentúl abban ragadható meg, hogy a legszorosabban kapcsolódik a klasszikus freudi pszichoanalitikus elmélethez.

Jack Zipes *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* [Piroska megpróbáltatásai és szenvedései] (1993) címmel megjelent saját értelmezésében a mesei történéseket valójában Piroska megerőszkolásaként értelmezi. Abból indul ki, hogy a *Piroska és a farkas* egy olyan női mese, ami férfiszexuális fantáziákat jeleníti meg, és így valójában nem a női, hanem a férfi szexuális fantáziákat jeleníti meg, többek között a férfiak női szexualitástól való félelmét. Elítéli, hogy Piroska hibáztatva van a saját megerőszkolásáért, és közben a férfi szexuális ösztönöket megjelenítő farkas pedig szabadon garázdálkodik. Zipes vitatkozik azzal az attitűddel,

amely Piroskát bűnösnek véli az éledező szexuális hajlama vagy az anyának való engedetlensége miatt, és rámutat, hogy Piroska negatív értékelése valójában a férfi dominanciát hirdető nemi sztereotípiá megnyilvánulása. A mese férfi fantáziák alapján történő értelmezésekor a kulcsmotívum a farkas és a vadász egymáshoz való viszonya, annak a kérdése, hogy lehetséges-e a szexuális ösztönök szabályozása, és keretek közé szorítása. A mese igazi főszereplőjévé így nem az áldozat Piroska, hanem a vadász válik, aki képes az ösztönök feletti uralom biztosítására.

Zipes elemzésének fő érdeme abban rejlik, hogy felhívja a figyelmet a korábbi elemzések egyoldalúságára, és kiemeli, hogy Piroska bűnbakká válása valójában a férfi projekciók működésének a következménye. A Piroskára vetülő negatív projekciók könnyen tetten érhetők az eredeti népmese és a Grimm testvérek által jegyzett műmese összehasonlításával, mert míg az előbbi esetben a főszereplő jószándékú kislány egyedül, minden segítség nélkül diadalmaskodik a gonosz farkas felett, addig az utóbbiban pedig már az engedetlen, csábító Piroskával találkozunk, aki saját bűnös vágyai miatt áldozatává is válik a farkasnak.

Rivka R. Eifermann (1987) az *Interactions between textual analysis and related self-analysis* [A szövegelemzés és az önanalízis közötti interakciók] című tanulmányában a *Piroska és farkas* mese elemzését saját önelemzésével kapcsolja össze. A szöveg tudattalan rétegének megfejtésében két személyes gyermekkori emlékére támaszkodik.

Az első felidézett emléket "Tümmel [köménymag] mesének" nevezi: Kb. 3-4 éves korában történt vele, hogy óvodába induláskor megnézte, anyukája aznapra milyen ételt csomagolt neki. Amikor kicsomagolta a szendvicset, akkor csalódásában sírni kezdett, ugyanis egy bogarat talált benne. Anyukája csak annyit mondott, hogy "Ez semmi, csak egy köménymag", mire ő azt válaszolta, hogy „Anyu, anyu, gyere gyorsan, a köménymag futni tud!”. Szófogadó gyermekként az anya szemével köménymagnak látta a bogarat. A másik felidézett emléket "Körbchen [kis kosár] meseként" tartja számon: 6 éves korában, nem sokkal azután, hogy egy új faluba költözött a családjával, az iskolában pünkösdi ünnepséget tartottak. Az volt a szokás, hogy minden gyermek fehér ruhában, virágkoszorúval a fején és kosarában friss gyümölcsökkel és zöldségekkel megy aznap iskolába.

Eifermann édesanyja nem ismerte teljesen a közösségi hagyományokat, ezért egy nagyon szép, de üres kosárral küldte lányát az iskolába. Amikor beért az osztályba, megszégyenülten szembesült azzal, hogy csak neki üres a kosara. Szomorúságában és csalódottságában alig tudta visszatartani a könnyeit.

A gyermekkori élményeknek megfelelően Eifermann a mese két epizódját emeli ki és teszi elemzés tárgyául. Az első Piroska nagymama házába való megérkezéséről szól, amikor – elvárásainkkal ellentétben – nagymamaként azonosítja az ágyban fekvő farkast. (Hasonlóan mint ahogy Eifermann is köménymagként azonosította a szendvicseben talált bogarat.) Mindezt az anyának való engedelmesség okán teszi, a neki való megfelelés igénye miatt ignorálja a tényleges látványt, tagadja le ellenérzéseit és – az anya szemével és tekintetével azonosulva – látja nagymamának a farkast. A másik jelenet Piroska veszélyekkel teli erdőbe való elküldésével kapcsolatos. Piroska elindulásakor az anya számtalan jótanáccsal látja el, de ezek inkább vonatkoznak lánya udvarias viselkedésére, semmint a jóllétével való tényleges törődésre. Piroska (és a gyermek Eifermann is) felvértezetlenül, inadekvátan felszerelve vág neki az előtte álló útnak. A “mindenki által szeretett Piroska” éppen csak saját anyja által nem volt eléggé szeretve és védelve, és a gondatlan anyának való engedelmesség majdnem halálba taszította őt.

Eifermann elemzése két szempontból is figyelemre méltó: egyrészt a szülőnek való engedelmesség és Piroska tekintetének a nyelv és törvény által való szabályozottsága révén a meséhez lényegében a lacani pszichoanalízis szempontjából közelít (Barzilai, 1999), másrészt az anya-lány kapcsolat hangsúlyozásával a mese lehetséges preödipális aspektusait is kiemeli.

Hélène Cixous (1989) *Castration or Decapitation?* [Kasztráció vagy lefejezés?] című elemzése a mese feminista olvasatát adja. Értelmezésének szintén a szexualitás áll a középpontjában, de a korábbi populáris megközelítésektől eltérően már nem az ödipális, hanem a lefejezési komplexust helyezi a középpontba. A „piros sapka” szerinte is a szexuális érettség szimbóluma, és Piroska az ő értelmezésében is ugyanúgy „kis bajkeverő”, mint a korábbi elemzésekben, azonban bűne már nem a csábítás, hanem a világ felfedezése, a kalandkeresés vágya. Annak

ellenére, hogy egyik házból a másikba küldik, kerülőutat választ és keresztül utazik erdőn, amivel vét a szülők által képviselt társadalmi-kulturális szabályokkal szemben. Piroska megszegi „a nő nem kalandozhat a világban” patriarchális alaptörvényét, és ezért megbűnhődik: nem egyszerűen egy másik házba illetve ágyba záródik be, hanem magába a nagymama-farkas hasába. Cixous interpretációjában a farkas és a nagymama szerepe lényegében ugyanaz, együtt képviselik a „Nagy Rossz Farkast”, a gonosz superegot, aki mindig ott fekszik és vár ránk egy ágyban.

Freud sokat idézett „mit akar a nő” kérdését Cixous Piroskája könnyen meg tudná válaszolni, de a válasz már készen van: nem akar semmit, mert nem akarhat semmit. Piroskának rá kell döbennie, hogy tehetetlenségre és mozdulatlanságra van kárhóztatva – a feminizmus alapeszméinek megfelelően – fogva van tartva a társadalmi–kulturális meghatározók által.

Nina Lykke (1993) *Questing Daughters* [Kereső lányok] című elemzésében Piroska kétértelmű pozíciójából indul ki, hangsúlyozva, hogy Piroska egyszerre kalandkereső hősnő, aki elindul a világ felfedezésére és szenvedő hősnő, aki egyedül elbukik. A Piroskát jellemző aktivitás és passzivitás ambivalenciája Lykke szerint a női szubjektum keletkezésének lényegi meghatározója, amely egy specifikus fejlődési szakaszhoz, az Antigoné fázishoz kapcsolható. Az Antigoné fázis elméletében a lányok pszichoszexuális fejlődésének egy olyan közbülső fázisa, amely az anyához való preödipális kötődés és az apához való ödipális kötődés között helyezkedik el. A szakasz ambivalenciája abból fakad, hogy ebben az időszakban a lánygyermek már kezdi észrevenni a nemi különbségeket, de a nemek jelentőségét még nem ismeri fel, és az erotikus vágy, az incesztuózus érzései továbbra is az anyához kapcsolják. Lényeges ugyanakkor, hogy habár a kislány tárgyszeretete – a preödipális fázishoz hasonlóan – továbbra is az anya felé nyilvánul meg, de ekkor már meghatározó az apa fantáziában való jelenléte, aki mint rivális jelenik meg a számára. Lykke szerint az Antigoné fázis trianguláris drámájának a metaforája a *Piroska és a farkas* mesének az a kulcsjelenete, amikor Piroska a farkast találja a nagymama ágyában. A farkasszerű nagymama elképzelése jól mutatja, hogy erre az időszakra ugyan már jellemző a nemi identitások felismerése, de a nemi kategóriák még nem egyértelműek. A központi kérdés pedig az,

hogy ebben az átmeneti helyzetben, amikor a feminin és maskulin jellemzők keverednek, melyik személy fogja megjeleníteni a vágyott tárgyat. Az ágyjelenet párbeszédében valójában a jelölők harca zajlik, az a küzdelem, hogy ki válik az erotikus vágy tárgyává, kinek a genitális szervei jelenítik meg a potenciát és a hatalmat. A mese kiemeli azt a lélektanilag meghatározó jelentőségű pillanatot, amikor a kétértelműség elbillen a maskulinitás irányába, és a fallosz válik a szexuális hatalom egyértelmű jelölőjévé.

Lykke értelmezésében az Antigoné fázis bemutatásával a mesének a pszichoszexuális fejlődésében való új pozícionálása történik. Míg a mese klasszikus elemzéseiben többségében az ödipális tartalmakat azonosítják, addig Lykke éppen a preödipális-ödipális szakasz közti átmeneti állapot megjelenítését tartja a mese központi attribútumának.

III.3. A *PIROSSZKA* CÍMŰ FILMALAKOTÁS PSZICHOANALITIKUS ELEMZÉSE



III.3.1.kép: *Piroszka* (Edwards, 2005)

A *Piroszka – A jó, a rossz, a farkas meganagy* című mesefilm valójában egy akciókrimi: fordulatokban és látványban gazdag bűnügyi film a bűn fogalmának teljes átértelmezésével. Az eredeti mesére alapozódó elvárásainkkal ellentétben szó sem esik a csábítás lélektani értelemben vett bűnéről, helyette a bűn mint

fizikális cselekmény jelenik meg. Hamar kiderül, hogy a *Piroska és a farkas* mese központi motívumát jelentő gyermeki nemiség pszichológiai témája pusztán látzat, melyet a körülmények véletlen egybeesése hamis módon sugall. A mesei történések valójában az erdei receptrablás ügye körül zajlanak, melyen keresztül a gazdagság és hatalomvágy társadalmi kérdései érintődnek.

A film expozíciójában a narrátortól közvetlenül is értesülünk róla, hogy habár „mindenki ismeri a mesét, de minden mese mögött több van, mint elsőre

tűnik”. Ez a több, ugyanakkor a *Pirosszka* esetében nem mennyiségi, hanem minőségi kategóriaként értelmezhető. Tartalmilag a változást a film deszexualizáltsága, formailag pedig a kronológiai rendet megtörő flashback dramaturgia és a párhuzamos szálakon futó cselekményszövés jelenti. Az elemzésben Hockley (2001) pszichoanalitikus filmelemzési modelljének megfelelően először a film szereplőit (Piroska, nagymama, farkas, favágó) jellemzem, majd ezt követően a filmbeli történet és szimbólumrendszer által megjelenített kollektív problematikát értelmezem pszichoanalitikus nézőpontból.

III.3.1. A SZEREPLŐK VIZSGÁLATA

Piroska: A filmbeli Piroska sütífutár, a családi cukrászati vállalkozás tagjaként süteményeket szállít az erdőben. Gondatlan életű, ártatlan kislány, aki biciklijével egyedül, félelem nélkül közlekedik erdőben. Mesebeli alteregójával összehasonlítva az erdő veszélyeire sokkal inkább felkészült: egyrésztől nem gyalog jár, hanem biciklije is van, másrésztől piros öves karate bajnokként képes önmagát megvédeni. A farkassal való találkozásakor sem ijed meg, hanem először cselhez folyamodva túl jár farkas eszén és elmenekül előle, másodszor pedig kész közelharcban is megbirkózni vele. Piroska ugyanakkor mégsem boldog, mert többre vágyik: távoli helyekről álmodozik, szeretne útra kelni, és felfedezni a világot. A biztonságos, de számára korlátozott életében akkor következik be a változás, amikor az erdőben kitör a receptrablási pánik. Piroska számára elérkezett a pillanat, hogy akcióba lendüljön, és bizonyítsa, már nem kislány többé, hanem felnőttként is képes helytállni. Arra vállalkozik, hogy megmenekítse a családi receptkönyvet a tolvaj banditáktól, és így megmentse a veszélybe került üzleti vállalkozást. Piroska számára a fejlődés lehetőségét nem saját nőiségének a felfedezése és a szexualitás erejének a megtapasztalása jelenti, hanem a világ megismerése és a külső támadásoktól, pusztító erőktől való megvédelmezése. Felveszi a harcot az erdőt megsemmisíteni akaró főgonosz nyuszi ellen, és bátorsága illetve tettekkészsége révén győzelmet arat. Piroska személyiségfejlődése férfias teljesítmények mentén válik megfoghatóvá, számára a felnőtté válás a szuperhőssé válással lesz egyenértékű: az egykori kislány Piroska 007-ként születik újjá.

Piroska filmes ábrázolása az eredeti mese Cixous-féle (1989) értelmezéséhez kapcsolja a filmadaptációt, az általa hangsúlyozott kalandkeresés és világfelfedezés lesznek Piroska elsődleges attribútumai. Ugyanakkor sajátos ellentét figyelhető meg: a lefejezéssel szemben a hőssé válás lesz Piroska sorsalakulásának a fő vonulata. Piroska nem záródik be a nagymama-farkas hasába, hanem aktív cselekvő lesz, és társadalmi elismerést szerez. Cixous-hoz hasonlóan Lykke (1993) is kiemelt jelentőséget tulajdonít Piroska kalandkeresésének, de ő emellett Piroskát szenvedő hősnőnek is látja. Az aktivitás és passzivitás ambivalenciája, valamint a maszkulin és feminin jellegek keveredése olyan sajátosságai a filmes Piroskának, amelyek megegyeznek Lykke Antigoné fázisának a fejlődéslélektani jellegzetességeivel. Szintén közös jegyként azonosítható, hogy a kétértelműség elbillen a maszkulinitás irányába, és a fallosz válik a vágy tárgyává és a hatalom szimbólumává. Lényegi eltérést mutat viszont, hogy míg Lykke trianguláris drámájában a férfias jegyek egyértelműen az apához, a nőies jegyek pedig az anyához kapcsolódnak, addig a filmben felforgatódnak a hagyományos nemi kategóriák és az anyafigura (nagymama) lesz a fallikus jellemzők elsődleges hordozója.

Nagymama: A filmbeli nagymama jelleme saját vallomása alapján az alábbi módon írható le: „Nem olyan vagyok, mint más nagyik. Sose szerettem se kötögetni, se hímezni, se keresztretjvényt fejteni. Annál jobban szeretem viszont az igazi izgalmat.” Nagymama titokban ugyanis extrém sportoló, aki sorra nyeri a különböző versenyeket (pl.: gravitációs gyorsulás, vasketrec gladiátorjáték). Az eredeti mesével éles ellentétben nem otthonülő várakozás és passzivitás jellemzi, hanem a világ felfedezése és aktív meghódítása. Piroskát jóval megelőzően már ő is férfias teljesítményekre vállalkozik, és válik a sikereit titkoló szupernagyivá. A fallikus nagymama pedig lényegében Piroska férfivá válásának transzgenerációs előképének tekinthető.

A maszkulin Piroska és nagymamája alapvetően módosítja a mese több szerző (Fromm, 1957; Berne, [1972] 1997; Bettelheim, 1985) által hangsúlyozott szexuális olvasatát. A film deszexualizálódik, látszólag nem érinti az ödipális problematikát, hanem helyette a társadalmi érvényesülés témáját dolgozza fel. Emellett ugyanakkor a film részletesen foglalkozik nagymama és Piroska kapcsolatával, és az eredeti meséhez képest szorosabb köteléket, intenzívebb együttműködést ábrázol. A mese Eifermann (1987) értelmezésében az anyai funkció hiá-

nyosságait jeleníti meg, kiemelve, hogy Piroska nem volt eléggé szeretve és védelmezve az anya által, és ez majdnem a halálához vezetett. Ezzel ellentétben a filmadaptáció nagymamája kifejezetten gondoskodó, mindannyiszor megjelenik és megmenti Piroskát, amikor bajba sodródik és szüksége van rá. A Piroskanagymama viszony a meséhez képest a kötődés, a kapcsolati jelleg hangsúlyozásával új értéket teremt, és korrigálja az eredeti meseélményt, bár a kötődés itt sem az eredetileg kritizált anya-lány kapcsolatban jön létre, hanem az anyapótlék nagymamával alakul ki (az anya egyáltalán nem jelenik meg a filmben).³⁰

Farkas: A két női karakter mellett a filmadaptációnak is meghatározó szereplője a farkas. A farkas nem vén gonosztevő, hanem oknyomozó újságíró. Elsődleges célja az erdei receptrablás ügyének a felderítése, Piroska ebben a történetben nem mint a vágy tárgya, hanem mint potenciális információforrás és esetleges bűnelkövető válik számára fontossá. A csábítás helyett a farkas legfőbb tevékenysége a nyomozás és az információgyűjtés. Piroskának is mindössze kérdéseket szeretne feltenni. Veszélytelenségét jól jelzi, hogy nemcsak Piroskára, de még a bárányokra nézve is teljesen ártalmatlan.

A mese pszichoanalitikus értelmezéseiben (Fromm, 1957; Berne, ([1972] 1997; Bettelheim, 1985; Zipes, 1993) a farkas egyértelműen negatív szereplőként azonosítódik, aki azonban tettei miatt póruljár. Veszélyes csábítóként és pusztítóként kizárólag ösztönei vezérlik, de ösztönei korlátlan kiélése miatt végülis megbűnhődik. Ehhez képest a filmbeli farkas ösztönvezéreltsége teljesen megszűnik, az egykori szexuális és agresszív késztetései intellektuális érdeklődéssé, szellemi kutakodássá és a hírnév iránti igényné alakulnak át. A farkassal kapcsolatos sztereotípiákból fakadó bizonytalanság fokozatosan feloldódik, és a sorsdöntő helyzetben pedig nem mint Piroska ellensége, hanem mint szövetségese jelenik meg. Kérdéses ugyanakkor, hogy a farkas domesztikálódása mennyiben jelenti egyben férfias attribútumainak a feladását és a maszkulin értékeinek az elvesztését.

Favágó: Az egykori vadász szerepköre a filmben jelentősen átalakul: a vadász helyett a filmben az erőtlen és ügyetlen favágó jelenik meg. A favágó va-

³⁰ A nagymama erőteljes jelenlétére érdekes lehet abból a nézőpontból tekinteni, hogy míg az eredeti mese keletkezésének idejében tipikus volt a nagycsalád, a nagyszülő jelenléte, addig a *Piroszka* készülésekor már a nukleáris család a jellemző, vagyis elvben a nagymama kevésbé elérhető. A filmben ennek ellenére továbbra is a nagymama ábrázolódik, és az anya teljességgel hiányzik. Ez esetleg összefüggésbe hozható azzal a társadalomlélektani problémával, hogy a túlzott elvárásokkal terhelt anyáknak nehezebb esik a megfelelő szülőfigura megformálása.

lójában egy reklámfilmes színész, aki habár látszólag hatalmas testi erővel rendelkezik, lelkiileg azonban rendkívül éretlen, és lényegében képtelen bármilyen cselekvés önálló megtervezésére és végrehajtására. Az erdőbe is csak a reklámfilmrendező „ne csak játssza a favágót, hanem legyen favágó” utasítására megy ki, hogy terepen való gyakorlással erősítse a favágói identitását és favágói szerepének a hitelességét. Piroska megmentéséről szó sincs, nagymama házához is csak egy véletlen miatt, a saját ügyetlenségéből fakadó baleset következtében érkezik meg. A történekek aktív befolyásolását játszó szerepét teljesen elveszti, a kiemelt jelentőségű helyzetekben nemcsak cselekedni, de még megszólalni sem tud.

A vadász eltűnése illetve szerepkörének az átalakulása azért is felettébb figyelemreméltó, mert lényegében a mesebeli felelősségteljes és védelmező apafigura (Bettelheim, 1985, Zipes, 1993) elvesztését jelenti. A mesét férfi projekcióként értelmező Zipes (1993) szerint a vadász valójában a mese főszereplője, és alapvető küldetése az ösztönök feletti uralom biztosítása. A mesei vadász a felettes én szimbóluma és a társadalmi normák közvetítője, aki megfelelő erővel és hatalommal rendelkezik a szexuális és agresszív késztetések szabályozására. Ehhez képest a filmbeli favágó nélkülöz bárminemű potenciát, sőt még a nyelv megfelelő használatára sem képes, így a szimbolikus rend közvetítésére teljesen alkalmatlanná válik.

További szereplők: Az eredeti meséhez képest további szereplők jelennek meg a filmbeli történetben: a farkas oldalán fotóriporterként feltűnik egy koffeinfüggő mókus, kiemelt funkciót kap a Rongyláb Béka vezette rendőrségi stáb és a véreskezű nyuszi. A farkas párjaként dolgozó mókus egyrészt a médiajelenlét szerepét erősíti fel, másrészt pedig oldja a farkashoz kapcsolódó negatív sztereotípiákat. Rongyláb Úr, az intellektuális géniusz karaktere a filmadaptáció újtársaként a testi erővel szemben a kristálytisza logika fölényét hirdeti. Végül meglepő fordulatot jelent, hogy az elvárásokkal ellentétben a negatív pólust az ártatlan kinézetű, de mindeközben velejéig romlott nyuszi képviseli.

Az eredeti mesét kiegészítő új szereplők megjelenése egyrészt a társadalmi tényezők jelentőségének az erősödését jelzi, másrészt tovább differenciálja a férfi szerepet. A média és a rendőrség erdei eseményekbe való beavatkozása felhívja a figyelmet az állami apparátusok (Althusser, 1996) szabályozó működésére, és a mesében tükröződő lélektani problematikát kitágítja a társadalmi problematika

irányába. Rongyláb Úr karaktere pedig az eredeti mese kétalakú apafiguráját (Bettelheim, 1985; Zipes, 1993) módosítja, és egy új attribútummal, a racionális gondolkodásra alapuló reflexiós képességgel egészíti ki. Míg a mesei farkas nyíltan csábít és a vadász közvetlenül védelmez, vagyis mindkettő beavatkozik és aktívan cselekszik, addig Rongyláb Úr türelmesen vár és az események megértésére helyezi hangsúlyt. A gonosz nyuszi megjelenése szintén felforgatja a hagyományos sztereotípiákat. Az egykori kedves, barátságos, támogató funkcióval rendelkező karakterből válik a fő ellenség, aki pusztító hatalomra tör.

III.3.2. A TÖRTÉNET VIZSGÁLATA

A filmbeli történetek pszichodinamikai vizsgálatakor elsődlegessé válik Piroska átalakulásának az értelmezése: központi kérdésként merül fel, hogy Piroska - a női meseszereplők egykori prototípusa – miért válik szimbolikusan férfivá. Piroska nemi szerepváltásának lehetséges értelmezését adja a péniszirigység pszichoanalitikus elmélete. Freud ([1932] 1993) szerint a lányok férfias irányba tett jellembeli elváltozásának, a férfiassági komplexum kialakulásának hátterében a kasztrációs fenyegetettség áll. Amikor a pszichoszexuális fejlődés fallikus szakaszában a kislány szembesül a pénisz hiányával, akkor a hiányzó péniszéért az anyát teszi felelőssé, és mivel nem tud neki megbocsátani, ezért elfordul tőle, és kinyilvánítja a pénisz iránti vágyát. A pénisz iránti vágy a lányok fejlődésében három lehetséges irányvonalat jelöl ki: (1) szexuális gátlás, (2) normális nőiesség, (3) férfiassági komplexum. Az első esetben a péniszhiány felfedezése értéktelenné teszi a nőt: mivel a kislány szeretete a fallikus anyának szólt, ezért azt megvonja tőle, továbbá saját magát is értéktelenné érzi a pénisz hiánya miatt. A második esetben, az egészséges fejlődés útján a pénisz iránti vágy a férj illetve a gyerek iránti vágygá alakul át (vágy a pénisszel rendelkező férfi illetve a pénisszel rendelkező gyermek birtoklására). A harmadik esetben viszont a kislány tiltakozik a pénisz hiányának elismerése ellen, magát továbbra is a fallikus anyával vagy apával azonosítja és ellenszegülésében a férfias viselkedését még inkább eltúlozza.

A péniszirigység fogalmát továbbfejlesztő Horney ([1926] 1997) szerint Freud a nők fejlődését férfiszempontok alapján ítélte meg, ezért a nők valódi természetéről hamis képet alakított ki. Nehezményezte, hogy a nemi különbségek

tárgyalásakor Freud csak a nemi szervek anatómiai különbözőségével foglalkozott, és egyáltalán nem tulajdonított fontosságot a nemi szerepekhez kapcsolódó társadalmi különbségeknek. Hangsúlyozta, hogy a péniszirigységen belül meg kell különböztetni az elsődleges és a másodlagos péniszirigységet. Az előbbi az anatómiai különbségekből fakadó irigységhez, az utóbbi viszont a társadalmi különbségekből fakadó irigységhez köthető: vagyis nem a férfi anatómiai értelemben vett péniszre, hanem a társadalmi státusa iránti vágy jellemző rá. Horney szerint az ellenkező nem korai vonzása tereli a lánygyermek figyelmét a péniszre, és így az apa iránti tárgy szerelem megelőző szakaszaként azonosítható. Lényegében az ödipális szorongás és büntudat elől menekül a lány a fiktív férfi szerepbe, mert a férfilét fantáziája véd az apával kapcsolatos libidinális vágyak felszínre kerülésétől. Ugyanakkor a női létből való menekülés tudattalan indítékait megerősítik a nők ténylegesen alárendelt társadalmi helyzetéből eredő hatások, vagyis a társadalmi elismertség kivívásának a vágya. A lélektani és a társadalmi tényezők egymást kölcsönösen facilitáló hatása pedig a nőiség eltűnését eredményezik.

A pénisz iránti vágy férfi-nő, apa-lány kapcsolaton túlmutatóan az anyalány kapcsolati sajátosságaival is magyarázható. Chasseguet-Smirgel (1976) szintén továbbfejleszti az eredeti freudi elméletet, és azt hangsúlyozza, hogy a lány pénisz iránti vágya nem a saját hiányosságainak a kompenzációja, hanem a mindenható anyával szembeni lázadás eszköze. A lány valójában nem férfivá szeretne válni, hanem önállósodni szeretne, és ehhez van szüksége az anyán való győzedelmeskedésre és a pénisz erejére. Chasseguet-Smirgel (1976) klinikai tapasztalatai alapján azt is megállapítja, hogy minél erőteljesebb az anyai imágó, annál intenzívebben jelenik meg a péniszirigység. A gyerek az anyától való függőségi állapotban megéli saját tehetetlenségét, és rádöbben, hogy csak akkor veheti fel eredményesen a harcot, ha ő maga is birtokolni tudja az erőt és hatalmat jelentő péniszt. A fallikus anyával való kapcsolatban a lánynak is aktív, fallikus nővé kell válnia, hogy megvédje magát az anyai hatalomnak való kiszolgáltatottság érzésétől (Lukács, 2004).

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 Piroskája 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 férfi szerephez társuló pozitív szociális státust irigyli. A mese sajátos happy end-je – Piroska az erdei közösség ünnepezt hőségé válik – egyértelműsíti a társadalmi státus jelentőségét hangsúlyozó másodlagos péniszirigység alkalmazhatóságát. Piroskának a fallikus nővé válása ezentúl értelmezhető a fallikus nagymama hatalma elleni lázadásként is. Az önállóságra vágyó Piroska a nagymamától való függőségből úgy tud megszabadulni, ha ő maga is rendelkezik az erőt és hatalmat reprezentáló fallosszal. A választott férfiszerep lehetővé teszi, hogy Piroska betöltse a világmegmentő vágyott szerepkörét, és elvezet a társadalmi elismeréshez és a felnőtté váláshoz, de Piroska személyiségfejlődésében mégis maradnak megoldatlan problémák és hiányok. A férfiszerep ugyanis megakadályozza az apához kapcsolódó libidinális készletek megélését, és az ödipális konfliktus feldolgozását. Habár Piroska megéri a világmegmentő szuperhős szerepére, de önmaga megmentése – a saját szexuális készleteinek totális elfojtása révén – mégis elmarad.

A filmadaptációban tükröződő nemi viszonyok ambivalensen értékelhetők: egyrésztől több szempontból is korrigálják a társadalomra jellemző – a pszichoanalitikus feminizmus (Dinnerstein, 1991) által összegyűjtött – destruktív jellemvonásokat, másrésztől ugyanakkor a nemi viszonyok további torzulásait népszerűsítik. Dinnerstein (1991) szerint a nemi viszonyok alapvető problémája, hogy a férfiak a preödipális tapasztalataik kompenzációjaként a nők irányítására töreksenek, hogy így hatalmat és ellenőrzést gyakorolhassanak felettük. A nők pedig elfogadják a férfiaknak való alárendelődést, mert így nem kell szembesülniük a bennük lévő anyai hatalommal. A két nem között jelentős asszimetria alakul ki, amely tipikusan az alábbi módokon nyilvánulhat meg: (1) férfiak szexuális birtoklásvágya és a nő önfeláldozó hűsége; (2) a női erotikus fogékonyság eltompulása és a szexuális szükségleteinek a háttérbe szorítása; (3) szexualitás és érzelmi elkötelezettség szétválasztása a férfiak részéről, hogy így a szexuális aktus közben is megőrizték a kontrollt; (4) a nő személyiségének tagadása és tárgyként való azonosítása; (5) a testtel szembeni általános ambivalencia és a női test gyűlölése; (6) férfiak részvétele a közéletben, és az ezzel járó hatalomban, míg a nők nem lépnek ki a magánszférából. A film a pszichoanalitikus feminista kritikával össz-

hangban a nemi viszonyok ábrázolásakor jelentősen átalakítja az uralkodó társadalmi normákat. Az elnyomó férfi – alárendelődő nő nemi szerepeket alapvetően kérdőjelezi meg, hiszen elsősorban Piroska és nagymamája válnak az eseményeket aktívan alakító hősökké, és hozzájuk képest a férfiak csak másodlagos jelentőséggel bírnak. Mindketten elismert szociális szerephez jutnak, és belépnek a közéleti nyilvánosság világába. Lehetőséget kapnak a bennünk lévő rejtett tehetség kibontakoztatására, az önmegvalósításra. Ugyanakkor miközben megszerzik az irányítást és hatalmat, a péniszirigység korábban bemutatott elméleteinek megfelelően, elfojtják szexuális késztetéseiket, csorbul a saját női nemi identitásuk.

Habár a film szuperhőssé váló Piroskája és nagymamája a férfi nemi identitás számtalan attribútumát átveszik, egy kulcsfontosságú szempontból – a kapcsolatorientáltság elsődlegessége miatt – azonban mégis megmaradnak a nőiség reprezentálóiként. A világmegmentő küldetés beteljesítése mellett Piroska és nagymamája legfőbb motivációja egymás védelmezése, a másiktól való gondoskodás marad. Nancy Chodorow (1999) elmélete alapján a nők – preödipális tapasztalatokra alapozva – meghatározó szükségletévé válik az anyai gondoskodás, a másokhoz való kötődés, a kapcsolatban való létezés. Az anya-lány szimbiózis következményeként a szerelmi áttétel csak részben kerül át az anyáról az apára, a női tárgyról a hímnemű tárgyra, a preödipális kötődés az anyával illetve más nőkkel kialakított érzelmi kapcsolatokon keresztül továbbra is fennmarad. A filmbeli Piroska és nagymama cselekedeteinek a háttérben is mindvégig megtalálható a másiktól való gondoskodás igénye: Piroska miközben látszólag egyedül vág neki az erdőnek, a telefonhívásokon keresztül többször is keresi a nagymamával való kapcsolatot, és habár vonzzák ez erdei kalandok, de az alapvető célja mégis a nagymamához való eljutás marad. Nagymama pedig miközben önállóan éli az életét és éppen az extrém télisportok versenyen vesz részt, mindig rendelkezésre áll és megjelenik, amikor Piroska veszélybe kerül és szüksége van rá: a kritikus helyzetekben kétszer is megmenti Piroskát a lezuhanástól. Az erdei nyugalmat fenyegető receptrablókkal is azért veszi fel a harcot, hogy Piroska segítségére siessen. Piroska és nagymamája erdőmentő-világmegváltó akciójának biztos alapját az egymásért való felelősségvállalás, a kettejük közötti kötődés jelenti. A személyes kapcsolat és a társadalmi aktivitás együttjárása pedig feloldja azt az alapvető ellentmondást, ami Chodorow (2000) szerint a női identitás legfőbb problémáját

okozza. Érvéle alapján ugyanis „a nők kapcsolati énje pszichikus értelemben erősségük és egyben gyengeségük forrása is lehet: elősegíti az empátiát, a gondoskodást és az intimitást, de egyben fenyegetően magában hordozhatja az autonómia hiányát és az én másokban való feloldódását is. A nők anyai gondoskodása is hasonlóan ambivalens pozíciót foglal el, minthogy egyrészt gyakran az öröm és a kiteljesedettség érzésének forrása lehet, másrészt viszont alapvetően kapcsolódik a nők társadalomban elfoglalt másodlagos szerepéhez” (im. 257-258.o.). A filmbeli Piroska és nagymamája képessé válnak arra, hogy kapcsolati énjük kibontakozása az autonómia erősödéséhez és a társadalmi elismerés kivívásához vezessen.

A feminin és maszkulin jellegek keveredését, és a mesei hagyomány átalakulását szemléletesen mutatja a piros köpeny jelképes tartalmának a változása. Míg az eredeti mesében a piros csuklya (Fromm, 1957; Bettelheim, 1985) a menstruációra való utalással a szexuális érettség jelképeként azonosítódik, addig a filmben a piros köpeny megfosztódik a szexuális tartalomtól, és helyette két új jelentéssel gazdagodik. A piros köpeny jelentőségének a megismeréséhez Piroska egy korai emlékének a felidézése vezet, amikor Piroska és nagymamája a cukrászdában a családi receptekről beszélget: „Mind itt vannak ebben a könyvben. Ebben minden egyes recept a Puckett családé volt, nemzedékről nemzedékre öröklődik. Látod, ez itt Sylvia Puckett az Északi Sarkon, ő készítette el a világ legjobb forrócsokoládéját. Aztán ott van Emma Puckett, ő repítette át a túrótortát az óceánon. Amióta csak az erdő népe szereti az édességet, a Puckett család a világ minden tájáról gyűjti a recepteket, és újakat alkotnak, folyton tökéletesítik, hogy a különleges Puckett ízt kapják. Tudod, Piroska, amikor felveszed a köpenyt, ezzel egy ősrégi családi hagyományt folytatsz, bizony komoly feladat édesé tenni az életet.” A nagymama által elmesélt családi történetben a piros köpeny elsődleges jelentése közvetlenül, míg másodlagos jelentése közvetetten kerül ismertetésre. A családi hagyományban a piros köpeny látszólag konyhai kötenyt jelent, és viselőjének a sütikészítésen keresztül a fő feladata az élet megédesítése. Ugyanakkor a nagymama történetéből az is egyértelműen kiderül, hogy a családi ősök nem a hagyományos értelemben vett háziasszonyok voltak, hanem sokkal inkább kalandorok és felfedezők. Vagyis a piros köpeny nemcsak a másokról való gondoskodásra, hanem a világ felfedezésére is felszólít. Ez utóbbi jelentést tá-

masztja alá a köpeny „éles helyzetben” való használata, amikor Piroska veszélyes akcióba lendül, és a kifeszített köpenyével képessé válik a repülésre. A piros köpeny így a korlátozott helyzetből való kitörésnek, a társadalmi kötöttségektől való megszabadulásnak és a fejlődés szabadságának is a jelképévé válik.

Hasonlóan jelképes erővel bír a családi receptkönyv: az orális szükségletek kielégítésével és az élet megédesítésével az anyai gondoskodás nemzedékről nemzedékre átadható szimbólumaként azonosítható. Az eredeti meséhez képest jelentős többlettartalmat hordoz a receptkönyv megjelenése, mert egyrészt hangsúlyozza a családi generációkon átívelő anyai törődés meghatározó szerepét, másrészt pedig jelzi, hogy a női tudás – a könyv formátum révén – a szimbolikus rendben is elhelyezést nyer, társadalmilag is elismertté válik.³¹ A sütkészítés ket-tős kötődését, családi és társadalmi jelentőségét szemléletesen ábrázolja, hogy a világmegmentő akcióban a cukrászeszközök (sodrófa, muffinsütő) harci eszközökként is jól alkalmazhatónak bizonyulnak.

A tartalmi változásokon túl a film formai jellemzői is jelentős szerepet játszanak az eredeti mese átalakulásában. A párhuzamos cselekményvezetésre és a flashback-dramaturgiára építő narratív szerkezet az egyes szereplők visszaemlékezései alapján mutatja be a történeteket, amely eredményeként egy mese helyett lényegében négy mesét kapunk – a Piroska, a farkas, a vadász és a nagymama meséjét. A négy párhuzamos történet széttöri a korábbi egységes meseélményt, és relativizálja a különböző nézőpontokat és értékeket. A filmben ábrázolódó választási alternatívák léte a feminista filozófus Sandra Harding (2008) elmélete alapján pedig azért kulcsfontosságú, mert lebontja a dichotómiára építő gondolkodást (pl.: jó-rossz, férfi-nő, erős-gyenge) és így elvész a valamely abszolút érték köré szerveződő ideológia, lehetőség adódik a többféle érték közüli választásra. A különféle nézőpontok bemutatása és a szereplők személyes jellemzőinek a részletesebb megismerése a perspektívaváltás és az egyéni érzékenyítés elősegítésével pedig egy olyan empátikusabb befogadói attitűdöt alakít ki, amely a pszichoanalitikus feminizmus szerint a női lélektani jellegzetességeket népszerűsíti.

³¹ Paradox jellemzője a filmnek, hogy az anyai törődést és a női tudást mégsem az anya, hanem a nagymama közvetíti Piroska számára. A szülők szintje erőtlenné válik, az anya meg sem jelenik, és az apakorú favágó pedig teljesen önállóan.

III.4. KÖVETKEZTETÉSEK

A filmadaptáció pszichoanalitikus értelmezésekor és az eredeti mesével való összehasonlításakor felmerül a kérdés, hogy a filmélmény mennyire módosítja *A Piroska és a farkas* meseélményét, és a gyermekbefogadó képes-e a két verzió közötti eltérések és ellentmondások feldolgozására, vagy pedig összekeveredik a valóság mese és film által tükrözött alternatívái között. A gyermek számára „a lelki valóság és a külső valóság közvetlen kapcsolatban vannak egymással, látszat és valóság nem különböznek egymástól, a fantáziák és a valóság közvetlen hatással vannak egymásra” (Péley, 2011a, 6.o.). Kérdés, hogy amikor ugyanannak a mesének az irodalmi és filmes feldolgozásához kapcsolódó valóságvonatkozások és gyermeki fantáziák konfliktusba kerülnek egymással, akkor nem veszik-e el a mesének az a stabil keretrendszere, amely a fantáziák feldolgozásának „biztos bázisát” jelentette a gyermek számára.

Péley (2011a) gyermeknézőkről írt tanulmányában azt is hangsúlyozza, hogy a valóság és fikció viszonyában a művészi fikciónak igazodni kell a befogadói személyiség szükségleteihez, összhangban kell lenni az igényeivel és törekvéseivel. Újabb kérdésként fogalmazható meg, hogy a *Piroska*-mese illetve a *Pirosszka*-film milyen gyermeki problémákra kínál vágyteljesítő megoldást, milyen tudattalan tartalmak tudatos képzelődéssé alakításában nyújt segítséget. A mese és a film pszichoanalitikus értelmezései feltárták, hogy az előbbi esetben jellemzően a gyermeki szexualitás (Fromm, 1957; Berne, [1972] 1997), a születés (Freud, [1908] 1995), az ödipális vágyakozás (Bettelheim, 1985), az anyai védelmezés hiánya (Eifermann, R.Rivka (1987) és a társadalmi korlátok (Cixous, 1989) okozta feszültségek és konfliktusok feldolgozása történik, míg az utóbbinál a férfivá váló nő, a péniszirigység (Freud [1932] 1993b; Horney [1926] 1997; Chasseguet-Smirgel, 1976), az anya-gyermek kötődés, a személyes kapcsolat versus társadalmi érvényesülés ambivalenciája (Dinnerstein, 1991; Chodorow, 1999, 2000) kerül ábrázolásra. A gyermeki nemiség és nőiség motívumainak a kortárs feldolgozása jelzi a pszichológiai képzetek változását, és a filmbeli *Piroska* sorsa mesebeli elődjével összehasonlítva mint kortünet válik azonosíthatóvá.

IV. A FILMNÉZŐ PSZICHOANALITIKUSAN ORIENTÁLT VIZSGÁLATA: A SZÉDÜLÉS (VERTIGO) NÉZŐI ÉLMÉNYÉNEK SZEMÉLYISÉGPSZICHOLOGIAI KUTATÁSA (BEFOGADÁSVIZSGÁLAT)

„a kapcsolat a nézői szubjektum [subject], a filmnézőhöz a mozi intézménye által hozzárendelt állítólagos pozíció és a filmbefogadó [viewer], a filmet néző valós személy között soha nem lett megfejtve” (Mayne, 1993, 8.o.)

IV.1. A KUTATÁS CÉLJA

Kutatási céloom a nézői élmény pszichoanalitikusan orientált empirikus tanulmányozása, amelyet kiemelten fontosnak tartok a szakterülethez kapcsolódó kutatások csekély mennyisége miatt. Hartmut Kraft a pszichoanalitikus művészetpszichológia egyik vezető teoretikusa már korábban felhívta a figyelmet, hogy a „mű és a befogadó közti interakció kérdését ... mindeddig, néhány általános közléstől eltekintve, konkrét példákon a pszichoanalízis szempontjából alig vizsgálták” (Kraft, 1998, 28.o.). Kraft megállapítása a pszichoanalitikus filmpszichológia számára hangsúlyosan is figyelemfelkeltő, tekintve hogy a filmbefogadó vizsgálata más művészetek befogadóihoz képest még inkább háttérbe szorul.

Saját kutatási céloom ezzel összefüggésben a filmbefogadó lelki folyamatait feltáró tudományos ismeretek gazdagítása a film és befogadója közti interakció vizsgálatával. A filmbefogadási folyamat két meghatározó jelentőségű elmélete – a Screen-paradigma (Baudry, 1999, 2006; Metz, 1981; Mulvey, 2000) és a befogadói válasz – elmélet (Holland, 1990; 2007) – egymástól eltérő, egymásnak ellentmondó néző-modellt dolgozott ki. A Screen-paradigma egyértelműen a film által kiváltott, nézőre gyakorolt erőteljes hatást feltételezi (Jensen, 1999), míg a befogadói válasz – elmélet a néző befolyásoló szerepét hangsúlyozza, a néző lelki

tartalmainak tulajdonít kitüntetett szerepet. Kutatásomban arra vállalkozom, hogy a két elméleti modellt empirikus tesztelésnek vessem alá, hogy a vizsgálati eredmények alapján meghatározhatóvá váljon, melyik modell bizonyul megfelelőbbnek a néző lélektani folyamatainak a magyarázatában. Kutatásomban a film és a néző hatásának együttes empirikus vizsgálatát végzem el, arra törekszem, hogy integráltan kezeljem a filmre alapozódó introjektív és a nézőre alapozódó projektív folyamatokat. Különösen nagy hangsúlyt tulajdonítok a filmbefogadói élmény pszichológiai eszközökkel végzett *empirikus* vizsgálatának, mert a szakterületen sajnálatosan módon háttérbe szorultak ezek a kutatások. A Screen-paradigma megmarad a teoretikus megközelítés szintjén (Mayne, 1993), és a befogadói válasz – elmélet pedig egyértelműen előnyben részesíti az olvasó tanulmányozását, és a filmnéző empirikus vizsgálatával csak esetlegesen foglalkozik.

Egységes keretben vizsgálom, hogy a film tartalmait, tulajdonságait hogyan vetíti magába a néző (a film hogyan alakítja a recepció folyamatát), és hogy a nézői szubjektum saját tulajdonságait, lelki tartalmait hogyan helyezi át a filmre (saját személyisége hogyan befolyásolja a befogadási élményét). 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 konstruktumokat a kutatás során pszichodinamikus motívumoknak³² fogom nevezni. A néző jellemzőit pedig pszichológiai kérdőívvel, személyiség- és párdiagnosztikai mérőeszközökkel azonosítom.

³² A pszichodinamikus motívum elnevezésre több ok miatt esett a választásom. A motívum mind a filmes, mind a pszichoanalitikus szerzők pszichoanalitikus filmelméleti tanulmányainak az egyik meghatározó fogalma. Az előbbieknél elsősorban a film textuális vizsgálatakor kerül elő, és a szöveg felszínéről kiemelkedő, folyamatosan visszatérő tematikus vonatkoztatási pontokat jelöli (Casetti, 1998), az utóbbiaknál pedig a szereplők jellemének a feltárásakor válik hangsúlyossá, és a személyiségműködésük háttérben azonosítható tudattalan törekvésekre utal (Gabbard, 2004). Továbbá a pszichoanalitikus művészetpszichológiában a motívum fogalma az egyes karakterek motivációjának leírását meghaladóan fontos szerepet játszik az általános fejlődési folyamatot kísérő univerzális konfliktusok és lelki történések művészeti megjelenésének a felfejtésében is (Kris, [1952] 2000). A pszichodinamikus jelző pedig utalás egyrészt a pszichoanalitikus irányzat alapvető szemléletmódjára, másrészt pedig a motívumok emberi pszichét megmozgató erejére. A pszichodinamikus motívum kifejezés használatát elmélettörténeti szempontból pedig azért tartom még különösen fontosnak, mert így lehetőség nyílik a film pszichoanalitikus elemzésében évtizedekig domináló társadalmi ideológiai megközelítésmódtól független, a személyes lelki fejlődés szempontjából adekvát tartalmak vizsgálatára.

A filmbefogadási folyamat lélektani sajátosságainak pszichoanalitikusan orientált vizsgálatát a filmnézés előtti és utáni helyzetben mért nézői személyiségműködési jellemzők összehasonlításával végzem el, és a film hatására létrejövő nézői állapotváltozást mind a filmes (pszichodinamikus motívumok), mind a nézői jellemzők (személyiség- és párkapcsolati mintázatok) tükrében megvizsgálom, és pszichoanalitikus fogalmak alapján értelmezem. A kutatás során hangsúlyosan célom volt egy olyan kísérleti elrendezés megvalósítása, amelyben a film hatásának a tanulmányozásában nemcsak a film- és nézőjellemzők valamelyike kerül megvizsgálásra, hanem a két terület megfigyelése együttesen zajlik. Ezentúl további célom volt a pszichoanalitikus kutatómódszertannak való megfelelés, amely felveti annak a kérdését, hogy mi alapján minősíthető egy vizsgálat pszichoanalitikus kutatásnak. Szőnyi (2011) ismérvei alapján pszichoanalitikus kutatásnak minősül az, amely analitikus kérdésre keresi a választ, analitikus eszközt használ, analitikus módon nyeri ki az adatokat és az eredményt az analitikus gyakorlat számára hasznosítja. Saját vizsgálatomban a kérdésfeltevéstől, a film- és mérőeszköz választásán át egészen az eredmények értelmezésére alapuló, és a gyakorlatban hasznosítható elméleti modell kidolgozásáig a pszichoanalitikus irányzat, kiemelten a pszichoanalitikus művészetpszichológia szemléletmódjának és fogalomrendszerének az alkalmazására törekedtem, hogy ily módon is elősegítem a filmpszichológiai kutatásokban a pszichoanalitikus megközelítésmód terjedését, erősödését.

IV.2. A KUTATÁS HIPOTÉZISEI

A kutatási célnak megfelelően a filmbefogadási folyamat vizsgálatában két fő hipotézist fogalmaztam meg. Az első – a filmre vonatkozó – hipotézis azt tartalmazza, hogy a film megtekintése milyen általános hatást gyakorol a néző személyiségműködésére, a második – a nézőre vonatkozó – hipotézis pedig azzal foglalkozik, hogy a nézők specifikus személyiség- és párkapcsolati mintázata, hogyan befolyásolja a film által kiváltott általános hatást.

I. Filmre vonatkozó hipotézis (filmhatás):

A filmre vonatkozó hipotézis szerint a film megtekintését követően a film pszichodinamikus motívumai által meghatározott jellemzőkben megváltozik a nézők személyiségműködésének aktuális állapota. A hipotézis – a kutatás tárgyául választott film pszichodinamikus motívumai és a nézők személyiségműködési mintázatának vizsgált területei alapján – az alábbi módon fogalmazható meg:

A Szédülés című film megtekintését követően 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.

I/1 Személyiségprofilra vonatkozó részhipotézis: A Szédülés megtekintését követően a szadizmusra és tárgyvesztésre jellemző tendenciák – agresszió, destrukció, magány, kapcsolatnélküliség – gyakoribbá válnak a nézők személyiségprofiljában.

I/2 Emocionális állapotra vonatkozó részhipotézis: A Szédülés megtekintését követően a szadizmusra és tárgyvesztésre jellemző érzelmek – düh, megvetés, ellenségeskedés, szorongás, szomorúság, depresszív állapot – intenzitása fokozódik a nézők emocionális állapotában.

I/3 Tárgykapcsolati mintázatra vonatkozó részhipotézis: A Szédülés megtekintését követően szadizmusra és tárgyvesztésre jellemző negatív affektív minőségek – rosszindulat, fájdalom, kapcsolati bizonytalanság – intenzívebben jelennek meg a nézők tárgykapcsolati mintázatában.

II. Nézőre vonatkozó hipotézis (filmhatást befolyásoló nézői jellemzők):

A nézőre vonatkozó hipotézis szerint a nézők személyiség- és párcapcsolati mintázata befolyásolja a film által kiváltott általános hatást, vagyis a nézők személyiség- és párcapcsolati jellemzői meghatározzák a filmnézés hatására bekövetkező nézői állapotváltozás mértékét. Jelen kutatásban négy-négy olyan egyének közötti jellemző kerül megvizsgálásra, amelyek – a vizsgált film pszichodinamikus motívumrendszerének megfelelően – kapcsolódnak a szadizmushoz és a tárgyvesztéshez. A hipotézis – a nézők személyiségének és párcapcsolatának vizsgált jellemzői és a filmnézés hatására bekövetkező nézői állapotváltozás vizsgált területei alapján – az alábbi módon fogalmazható meg:

A nézők dominanciával, haraggal, szorongással és közérzetével/alaphangulatával kapcsolatos személyiség- illetve párkapcsolati vonásjellemzői meghatározzák a nézők emocionális és tárgykapcsolati állapotjellemzőinek a Szédülés megtekintését követő intenzitásváltozását.

II/1 Nézői dominanciára vonatkozó részhipotézis: A különböző dominanciaszinttel illetve párkapcsolati dominanciaszinttel jellemezhető nézők között eltérés azonosítható a filmhatás mértékében. A Szédülés megtekintését követően az alacsony szintű dominanciával illetve kapcsolati dominanciával jellemezhető nézők érzelmeinek és tárgykapcsolati affektív tónusának az intenzitásváltozása nagyobb mértékű, mint a magas szintű dominanciával illetve kapcsolati dominanciával jellemezhető nézők érzelmeinek és tárgykapcsolati affektív tónusának az intenzitásváltozása.

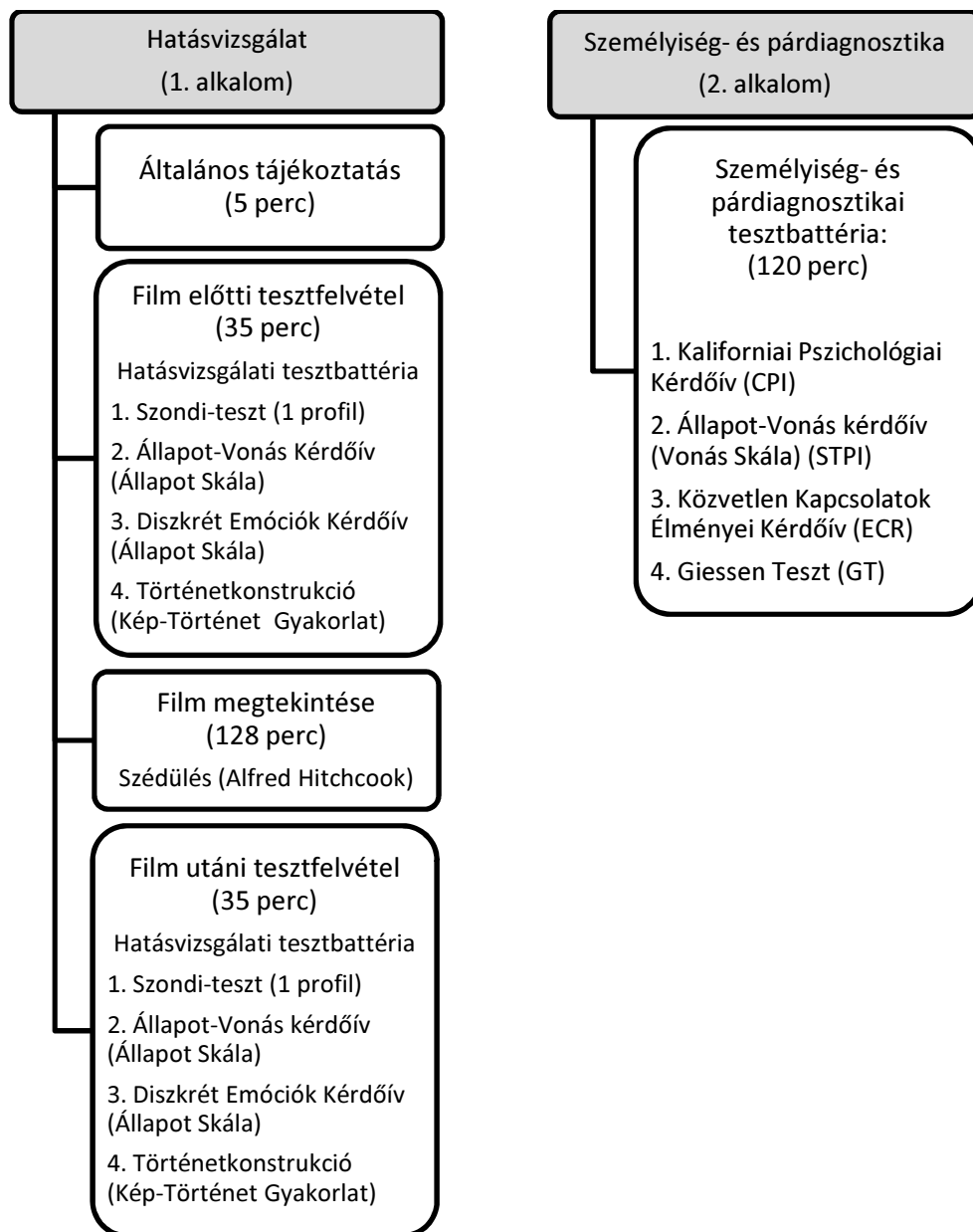
II/2 Nézői haragra vonatkozó részhipotézis: A különböző haragra illetve párkapcsolati haragra való hajlammal jellemezhető nézők között eltérés azonosítható a filmhatás mértékében. A Szédülés megtekintését követően az alacsony szintű haraggal illetve kapcsolati haraggal jellemezhető nézők érzelmeinek és tárgykapcsolati affektív tónusának az intenzitásváltozása nagyobb mértékű, mint a magas szintű haraggal illetve kapcsolati haraggal jellemezhető nézők érzelmeinek és tárgykapcsolati affektív tónusának az intenzitásváltozása.

II/3 Nézői szorongásra vonatkozó részhipotézis: A különböző szorongásra illetve párkapcsolati szorongásra való hajlammal jellemezhető nézők között eltérés azonosítható a filmhatás mértékében. A Szédülés megtekintését követően az alacsony szintű szorongással illetve kapcsolati szorongással jellemezhető nézők érzelmeinek és tárgykapcsolati affektív tónusának az intenzitásváltozása nagyobb mértékű, mint a magas szintű szorongással illetve kapcsolati szorongással jellemezhető nézők érzelmeinek és tárgykapcsolati affektív tónusának az intenzitásváltozása.

II/4 Nézői közérzetre/alaphangulatra vonatkozó részhipotézis: A különböző közérzettel illetve párkapcsolati alaphangulattal jellemezhető nézők között eltérés azonosítható a filmhatás mértékében. A Szédülés megtekintését követően a pozitív közérzettel illetve kapcsolati alaphangulattal jellemezhető nézők érzelmeinek és tárgykapcsolati affektív tónusának az intenzitásváltozása nagyobb, mint a negatív alaphangulattal illetve kapcsolati alaphangulattal jellemezhető nézők érzelmeinek és tárgykapcsolati affektív tónusának az intenzitásváltozása.

IV.3. A KUTATÁS MÓDSZERE

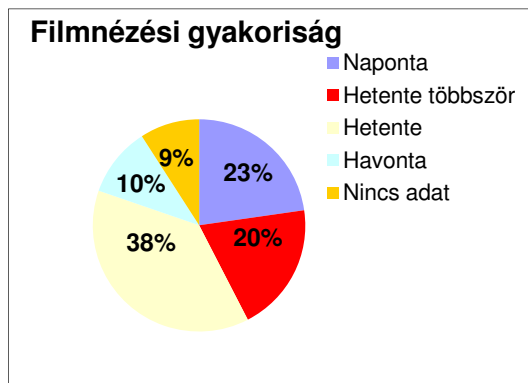
A kutatás módszertanának ismertetésekor először egy áttekintő ábrán bemutatom a kutatási designt, majd részletesen jellemzem a vizsgálati mintát és a vizsgálati eszközöket illetve eljárást.



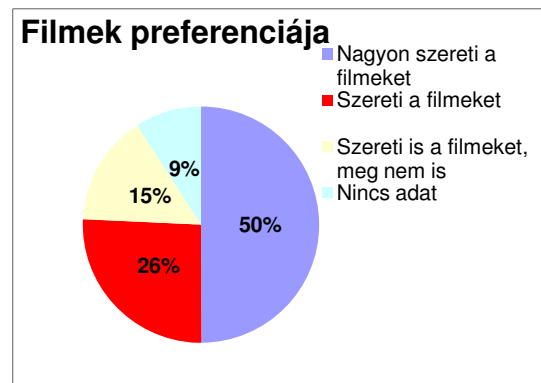
IV.3.1 ábra: A kutatási design bemutatása

IV.3.1. VIZSGÁLATI SZEMÉLYEK

A vizsgálatban 51 fő felsőoktatási hallgató vett részt, akik önként vállalták a kutatásban való közreműködést. A vizsgálati személyek valamennyien 19-52 év közötti nők voltak, átlagéletkoruk 28 év. A vizsgálati minta a résztvevők filmhez való viszonyának szempontjából az alábbi módon jellemezhető:



IV.3.1.1 diagram: A vizsgálati személyek filmnézési gyakorisága



IV.3.1.2 diagram: A vizsgálati személyek filmpreferenciája

A filmnézési gyakoriságot tekintve kijelenthető, hogy a vizsgálati személyek legnagyobb része (80%) legalább hetente, közel egynegyedük (22,7%) pedig napi rendszerességgel néz filmeket. A filmpreferenciát tekintve pedig megfogalmazható, hogy a vizsgálati személyek legnagyobb része (75%) kifejezetten szereti, illetve nagyon szereti a filmeket. A vizsgálati mintáról általánosságban megállapítható, hogy többségében filmnéző és filmszerető személyekből tevődik össze.

IV.3.2. VIZSGÁLATI ESZKÖZÖK

IV.3.2.1. Film

A vizsgálat tárgyául Alfred Hitchcock *Szédülés (Vertigo)* (1958) című filmalkotását választottam. Választásom azért esett erre a filmre, mert a pszichoanalitikus filmelmélet történetében kiemelkedő helyet foglal el. A klasszikus mű jelentősége egyrészt abból eredeztethető, hogy a pszichoanalitikus filmelmélet egyik alapszövegének, Laura Mulvey ([1975] 2000) *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* című tanulmányának a filmpéldája, másrészt pedig ezt követően a további pszichoanalitikus filmelemzések visszatérően választott, népszerű célpontja. Mind a filmtudományi (pl.: Wood, 1977, 2002; Brown, 1995; Saito, 1999), mind a

pszichoanalitikus (pl.: Palombo, 1987; Gabbard, 1998; Berman, 2001) szakemberek előszeretettel vállalkoznak a *Vertigo* pszichoanalitikus értelmezésére, így azon filmek egyike, amely a két diszciplína metszetében helyezkedik el. A következőkben röviden összefoglalom a film pszichoanalitikus kutatás szempontjából releváns elemzéseit, majd a különböző szerzők által ismételt alkalmazott értelmező fogalmak rendszerezésével kiemelem a film meghatározó pszichodinamikus motívumait.



IV.3.2.1.1. kép: *Szédülés* (Hitchcock, 1958)

A *Szédülés*³³ elsőként ismertetésre kerülő, már említett értelmezője Laura Mulvey ([1975] 2000). Mulvey abból indul ki, hogy a *Vertigo* a patriarchális társadalom tudattalanját reprezentálja. Elemzésében rámutat arra, hogy a filmben Scottie, a férfi főszereplő válik a tekintet birtoklójává, ő veszi fel az aktív

szerepet, és a passzivitással jellemezhető női főszereplők, Madeleine illetve Judy, a férfi tekintet erotikus objektumának szerepébe kényszerülnek. Mulvey Scottie legfőbb attribútumának erotikus megszállottságát tartja, számára azonban a *Szédülés* nem a szenvedélyes szerelem, hanem a kasztrációs szorongáson alapuló, terrorizáló üldözés megvalósulása, amely abból fakad, hogy „[a nő] exhibicionizmus és mazochizmus révén Scottie aktív szadisztikus voyeurizmusának ideális passzív ellenpontja” (im. 21.o.).

³³ A pszichoanalitikus filmelemzések bemutatásához kapcsolódóan tájékoztató jelleggel röviden ismertetem a film történetét. A film főszereplője Scottie, aki rendőrtársának tragikus balesetét követően megbetegszik, és már mint pszichés problémával – szédüléssel, vertigoval – küzdő, visszavonult magánnyomozó elvállalja egykori iskolatársának, Gavin Elster feleségének a megfigyelését és védelmezését. Scottie a megbízatás teljesítése közben a feleség, Madeleine megszállottjává válik, rabul ejti a nő szépsége és titokzatossága, ám szerelme a nő hirtelen öngyilkossága miatt nem tud kiteljesedni. Az újabb veszteség és gyász még mélyebbre sodorja Scottie-t a lelki betegségek örvényében, és melankólia diagnózissal kórházba kerül. A betegségből való kivezető utat és az újrakezdés reményét az új szerelem, Judy feltűnése hozza meg számára. Judyról azonban ezen a ponton a néző számára kiderül – de Scottie számára továbbra is titok marad –, hogy valójában a korábbi Madeleine-nel azonos. A néző megismeri az események háttérben mindeddig rejtve maradó bűntényt, mely szerint valójában mindent Gavin Elster kegyetlen terve alakított. Elster az örökség érdekében megölte feleségét, az igazi Madeleine-t, s hogy halálát öngyilkoságnak álcázza, ehhez használta fel Judy Madeleine-t alakító közreműködését. Közben Scottie újabb megszállottsága – legfőbb vágya, hogy Judyt az általa megismert és számára halott Madeleine-né transzformálja – azonban ellehetetleníti a kapcsolatukat, és Judyt kétségbeesésbe kergeti. Ráadásul egy véletlen folytán Scottie rájön az igazságra, leleplezi a bűntényt és Judy szerepjátszását. A film végülis Judy – korábbi eseményeket megidéző - tragikus halálával végződik.

A filmet Mulvey-val ellentétben nem kiragadott példaként kezelő, hanem a tágabb hitchcocki életműben elhelyező további szerzők, Spoto (1976, 1988) és Wood (1977, 2002) szerint „a film közvetíti a küzdelmet az ideális iránti állandó sóvárgás és az olyan világban való élés szükségessége között, amely távol



IV.3.2.1.2. kép: *Szedülés* (Hitchcock, 1958)

áll az ideálistól, és ahol az emberek gyarlók és tökéletlenek” (Spoto, 1976, 337.o.). A film szerintük a romantikus szerelemről való lemondás története: a film központi motívuma az igaz, beteljesült szerelem elvesztése, és helyette a szadisztikus kizsákmányolás és a neurotikus önfeladás hamis alternatíváinak a kibontakozása. Hiába az ideális szerelem iránti sóvárgás, a beteljesülés reménytelenségét tükrözi, hogy legfőbb jelképe, Madeleine mindkétszer meghal, amikor felmerül, hogy reális személyé válhatna (Wood, 2002).



IV.3.2.1.3. kép: *Szedülés* (Hitchcock, 1958)

Az ideális és reális világok ellentétének feltárására vállalkozik Brown (1995) is. Brown elsősorban a férfi szereplők karakterjellemeinek összehasonlítását végzi el. Szerinte Scottie – aki „visszatartja a létező valóságot, hogy a misztikus irrealitásban éljen” (im. 115. o.) – egyszerre tragikus és művészi hős. Tragikus hős, aki az önhietség bűnébe esik, és így elveszti a hétköznapi, szokványos szerelmet az ideális iránti sóvárgásban. Művészi hős, aki apollói harcoként a női dionüszoszi erőktől szenved. Az apollói küzdelem során Scottie – csakúgy mint másik két férfi társa – a dionüszoszi erők feletti uralmat azok teljes megsemmisítésével szerzi meg. A három férfi a nőiség feletti kontroll birtoklását a szeretett nők feláldozásával éri el: az egykori nemesember Carlotta, Elster Madeleine, Scottie pedig Judy életének kioltásával jut el a misztikus győzelemig.

A nő kontrollálása iránti vágy alternatív értelmezési lehetőségét kínálja Gabbard (1998). Szerinte „a szadisztikus és onnipotens kontroll, amelyet oly gyakran hozzákapsolnak a férfi vágyhoz, [valójában] egy örült erőfeszítés a női

autonómia és szubjektivitás tagadására, és ily módon a fantáziált figura végső elvesztésének megelőzésére” (im. 166.o.). Számára a nő személyisége feletti uralom megszerzése iránti igény a szeretett tárgy elveszthetősége miatti saját félelméből eredeztethető. A férfi vágy alapvető meghatározóját, a mindenhatóságra való igényt a tárgy elvesztéséből fakadó férfirettegés kompenzálásaként értelmezi.



IV.3.2.1.4. kép: *Szédülés* (Hitchcock, 1958)

A főhőst ért veszteséget hangsúlyozza a pszichoanalitikus filmkritika kultikus szerzője, Žižek (2004) is, aki azonban különbséget tesz a Scottie-t ért veszteség két típusa között. Az első veszteség, Madeleine elvesztése a szeretet tárgy



IV.3.2.1.5. kép: *Szédülés* (Hitchcock, 1958)

elvesztését jelenti, és a romantika szerelem-felfogást megidézve elsősorban azt jeleníti meg, hogy az „ideális szerelmi tárgy élet és halál határán lebeg, életét a közelgő halál árnyékolja be” (im. 38.o.). Ezzel szemben a második veszteség, Judy Madeleine-nel való azonosítása és

elvesztése már másfajta természetű. A második veszteség a fenséges ideál reálissá válásával hozható összefüggésbe, és azt jelenti, hogy „a fantáziánkat éltető tárgyat abban a pillanatban veszítjük el, amint a valóságban megragadjuk” (im.38.o.). A Judy és Madeleine eggyé válásával a vonzó fantázia-struktúra darabokra tör, és az igaz szerelem lehetősége elveszik.

A tárgy elvesztése miatti aggodalmat, és a nőtől való függésből eredeztethető egzisztenciális szorongás jelentőségét helyezi értelmezésének középpontjába Palombo (1987), aki a klasszikus pszichoanalitikus megközelítést követve a filmben megjelenő



IV.3.2.1.6. kép: *Szédülés* (Hitchcock, 1958)

álom szerepét hangsúlyozza, és a filmben zajló álmofejtés folyamatát elemzi. Sze-

rinte Scottie legfőbb küldetése Madeleine álmának megfejtése. Madeleine álmának jelentőségtelisége pedig abból fakad, hogy jól illeszkedik Scottie saját belső érzelmi állapotához. Mindkét szereplő speciális tériszonyban szenved, extrém módon félnek a lezuhanástól, amely összefüggésbe hozható az anyától függő helyzetben lévő csecsemő alapvető szorongásaival: „[Scottie] félelme a Midge-től való függéstől... egyszerre jelenti azt a kapaszkodót, amelybe Ferguson kapaszkodik életét mentve... és a szakadékot, amelybe idegösszeomlásakor belezuhan” (im. 49.o.). A főszereplőknek az egzisztenciális függőségből fakadó félelme a lezuhanástól való félelemmé transzformálódott.



IV.3.2.1.7. kép: *Szédülés* (Hitchcock, 1958)

Szintén a klasszikus pszichoanalitikus terápiás tanok filmre történő alkalmazásával közelít a filmhez Berman (2001), aki rámutat, hogy Scottie drámája feltűnő módon megegyezik saját pszichoanalitikus tapasztalataival. A hasonlóságok az alábbi területeken jelentkez-

nek: mély érzelmi bevonódás és tudattalan azonosulás; az elfogulatlan objektivitás fenntartásának és reparatív „jó tárgyként” való funkcionálásnak a lehetetlensége; és végül a grandiozitás, a mindenhatóság és az illuzórikus kontroll veszélyei. Személyes megközelítésében a *Szédülés* „az áttételes szerelem és a viszontáttételes szerelem története, amely a megmentési fantázia körül bontakozik ki” (im. 31. o.). Berman szerint ugyanakkor a film tragikus történet sorozatában a szerelem elbukik, a megmentési kísérlet többszörösen is kudarcot vall. Scottie mindenhatóságra törekvő erőszakos bánásmódja miatt a védelem és megmenekülés lehetősége elveszik, és a megmentési fantázia összeomlik.

Végül hasonlóan pesszimistának minősíthető Saito (1999) értelmezése, aki a *Szédülés* feltűnően lassú ritmusából kiindulva a film melankolikus érzelmi atmoszféráját hangsúlyozza és elemzi. A narratív események traumatikus jellegét tárja fel, és megállapítja, hogy „a film a főszereplő szere-



IV.3.2.1.8. kép: *Szédülés* (Hitchcock, 1958)

tett tárgyának traumatikus elvesztéséről, és ennek a veszteségnek a megszüntetésre való képtelenségéről tanúskodik” (im. 208. o.).Érvelése szerint Scottie vertigója valójában egy védekező mechanizmus a szeretett tárgyak – nyomozótársa és Madeleine – elvesztéséből fakadó melankólia elhárítására.

A különböző értelmezések központi fogalmai az alábbi módon rendszerezhetők:

Szerző	Központi fogalmak a filmelemzésben
Mulvey	patriachális társadalom tudattalanja: szadizmus és voyeurizmus
Spoto	ideális szerelem elvesztése
Wood	romantikus szerelemről való lemondás: szadisztikus kizsákmányolás és neurotikus önfeladás
Brown	a férfiak apollói küzdelme a (női) dionüszoszi erők feletti uralom megszerzésére azok teljes megsemmisítésével
Gabbard	szadisztikus és omnipotens kontroll: tárgy elvesztéséből fakadó férfiretegés
Žižek	első és második veszteség
Palombo	tárgy elvesztése miatti aggodalom
Berman	megmentési fantázia összeomlása
Saito	melankólia

IV.3.2.1.1 táblázat: A *Szédülés* pszichoanalitikus elemzéseinek központi fogalmai

A film különböző pszichoanalitikus elemzéseinek összevetése alapján a filmalkotás által megjelenített tudatos és tudattalan élményvilág feltárásában két értelmező fogalom többszöri ismétlődése figyelhető meg. Az egyik a tárgyvesztés motívuma, amely Mulvey ([1975] 2000): kivételével valamennyi szerző értelmezésében megjelenik: a tárgyvesztés közvetlenül kiemelődik Gabbard (1998), Žižek (2004), Palombo (1987) és Saito (1999) értelmezésében, és közvetetten pedig a beteljesült szerelem (ideáljának) elvesztésében nyilvánul meg Spoto (1976, 1988), Wood (1977, 2002), Brown (1995) és Berman (2001) elemzésében. A másik többször alkalmazott értelmező fogalom pedig a szadizmus, amely a szerzők felénél hangsúlyozódik. Mulvey ([1975] 2000) és Gabbard (1998) esetében konkrétan is megneveződik, Brown (1995) és Berman (2001) értelmezésében pedig a mindenható és megsemmisítő kontroll formájában jelenítődik meg. A két fogalom közötti összefüggésre Gabbard (1998) külön is felhívja a figyelmet, aki feltárja, hogy a főszereplő legfőbb attribútumaként azonosítható szadisztikus kontroll háttérében a szeretett tárgy elveszthetősége miatti szorongás azonosítható. A *Szédülés* pszichoanalitikus értelmezései alapján összességében megállapítható, hogy a film kiemelkedő pszichológiai tartalmi konstruktumaiként a tárgyvesztés és a szadizmus pszichodinamikus motívumai határozhatók meg.

IV.3.2.2. Személyiségvizsgáló eszközök

A kutatásban alkalmazott vizsgálati eszközök két csoportba sorolhatók: a mérőeszközök első csoportját – a hatásvizsgálati tesztbattériát – azok a személyiségvizsgáló eljárások alkotják, amelyekkel a néző személyiségműködési mintázatának aktuális jellemzőit mértem a film megtekintése előtt és után, a másik csoportjába pedig azok a filmtől független személyiség-és párdiagnosztikai mérőeszközök sorolódnak, amelyekkel a nézők személyiség- és párkapcsolati jellemzőit vizsgáltam meg.

IV.3.2.2.1. Hatásvizsgálati tesztbattéria

A film megtekintése előtti és utáni helyzetben a nézői személyiségműködési mintázat állapotváltozását különféle mérőeszközzel vizsgáltam, projektív személyiségvizsgáló eljárásokkal és strukturált személyiségkérdőívvel egyaránt mértem. A kutatásban arra törekedtem, hogy a hatásvizsgálati tesztcsomagban több mérőeszközt is felhasználjak, hogy így lehetőség adódjon a nézői élmény személyiségpszichológiai kutatásában releváns különféle mérőeszközök kipróbálására és alkalmazhatóságának ellenőrzésére. A módszerválasztásnál a másik hangsúlyos szempontom – a kutatási megközelítésmódot jellemző pszichoanalitikusan orientált attitűd alapján – pedig az volt, hogy előnyben részesítsem a projektív eljárások használatát, és így a személyiségműködés rejtett, tudattalan folyamatai is megragadhatóvá váljanak a vizsgálatban. A projektív technikával lehetőség adódik arra, hogy „a személyiség [olyan] mélyebb rétegeit térképezhetjük fel, amelyhez az egyszerű, önjellemzésen alapuló kérdőíves megoldásokkal nehezen férhetnénk hozzá” (Rózsa és mtsai., 2006, 199.o.). A projekció pszichodinamikai elve szerint ugyanis a teszthelyzetben bemutatásra kerülő strukturálatlan ingerre adott válasz képviseli a személy általános pszichikus szerveződési módját, megmutatja a személyiséget jellemző feszültségkvalitást (Méri-Szakács, 1995). A projektív tesztek fogalmát bevezető Frank (1939) megfogalmazásában pedig éppen azok „a legfontosabb dolgok egy egyénnel kapcsolatban, amit nem tud vagy nem akar elmondani” (im. 395.o.). Mivel az ingeranyag többértelmű, ezért a tesztben adott válaszok során a vizsgálati személyek saját struktúrájuk alapján értelmezik az eredeti ingereket, és így feltárják tudatos és tudattalan lelki tartalmaikat, vágyaikat, félelmeiket, konfliktusaikat (Murstein, 1963;

Semenoff, 1976; Cohen-Swerdlik, 2001). A projektív teszteken belül az alkalmazott ingeranyagot tekintve Lindzey (1959) eredeti felosztására alapozva az alábbi fő csoportok különíthetők el (Oláh-Gyöngyösiné, 2007): a) tintafoltokra és szavakra adott asszociációk; b) történetkonstrukció; c) mondat- vagy történetbefejezés; d) képrendezés vagy –választás; e) érzelmkifejezés rajzokban vagy játékokban. A vizsgálati személyek a különböző típusú strukturálatlan anyagra rávetítik saját élményeiket, belső mintáikat, és mivel az ingerek többértelmű felhívást intéznek a vizsgálati alanyhoz, ezért lehetőséget teremtenek a személyiség legkülönbözőbb aspektusainak az azonosítására.

A projektív eljárások alkalmazásának előnyeit számba véve megállapítható, hogy a rejtett tartalmak feltárásán és a személyiség egészleges megragadásán túl további lényeges eleme, hogy indirekt. Mivel a vizsgálati személyek számára nem hozzáférhető a teszt tényleges rendeltetése, így a közvetettség miatt kevésbé hajlamosak a válaszaik megszűrésére, valamely egyértelmű szempont alapján való felülvizsgálatára (Trull – Phares, 2004). A projektív módszerek hátránya ugyanakkor, hogy az eredmények csak bizonyos mértékig pontozhatók, így a kódolási és értelmezési folyamat során felléphetnek a szubjektivitásból fakadó torzítások.

Az értékelési rendszer objektivitása és a pszichometriai egzaktság igénye miatt a vizsgálatban a projektív tesztelés mellett strukturált személyiségkérdőíveket is felhasználtam. A strukturált személyiségkérdőíveknek mind a felvételére, mind a pontozására az egyértelműség és az egyszerűség jellemző, mivel a kérdőívek kérdések vagy állítások standard sorából állnak és a vizsgálati személyek előre meghatározott válaszlehetőségek közül választhatnak (Trull – Phares, 2004).

A hatásvizsgálati tesztbattériát alkotó projektív személyiségvizsgáló eljárások és strukturált személyiségkérdőívek kiválasztásakor az alábbi szempontokat vettem figyelembe: olyan mérési eljárásokat kerestem, amelyek (1) helyzeti tényezőkre érzékenyek (alkalmasak a néző aktuális állapotának jellemzésére), (2) ismételhetőek (a film előtt és után is felvehetőek), (3) adekvátak a film pszichodinamikus motívumai szempontjából (érzékenyek a szadisztikus és tárgyvesztéses tendenciákra) és (4) csoportosan felvehetőek. A fenti kritériumoknak való együttes megfelelés alapján az alábbi teszteket választottam mérőeszközként: (1) Szondi-teszt (Szondi, 2007), (2) Állapot-Vonás Személyiség Kérdőív Állapot

Skálája (Oláh, 2005a), (3) Diszkrét Emóciókat Vizsgáló Kérdőív Állapot Skálája (Oláh, 2005b) és a (4) Tematikus Appercepciók Teszt egy továbbfejlesztett változata, a Társas Megismerés és Tárgykapcsolat Skála (Westen, 2002) alkalmazása specifikus párhuzamos képsorozatokhoz tartozó történetekre.

Szondi-teszt

„Hogyan lehetséges azokat a lelki folyamatokat feltárni, amelyekről közvetlenül semmit sem tudunk?” – teszi fel Szondi Lipót (1996, 61.o.) a pszichoanalízis, illetve a pszichoanalitikus vizsgáló eljárások alapkérdését, és dolgozza ki válaszképpen a sorsanalízis választásokra alapozódó elméletét, illetve a kísérleti ösztöndiagnosztika képválasztásos személyiségtesztjét. A Szondi-teszt „az ösztön- és énfunkciók egyéni változatait kutató kísérleti eljárás” (Szondi, 2007, 39.o.). Célja az egyénben lappangó ösztöndinamizmusok feltárása, a személyre jellemző ösztönök, ösztönszükségletek és ösztöntörekvések meghatározása (Szondi, 1943).

Habár a Szondi-teszt eredeti alkalmazását tekintve a személyiségműködés komplex vizsgálatára alkalmas pszichodiagnosztikai eszköz, és felvétele tíz alkalommal egyéni helyzetben történik, saját kutatásomban az alapeljárástól jelentősen eltérő céllal és módon használtam a tesztet. A vizsgálatomban csoportos felvételt alkalmaztam (Webb, 1959), és nem törekedtem a nézők személyiségének átfogó vizsgálatára, hanem a filmnézés előtti és utáni állapotban aktuálisan megnyilatkozó ösztön- és énfunkciók megragadása volt a célom. A teszttel ugyanis a személyiség stabil jellemzői mellett az adott pillanatban érvényesülő szituatív jellemzők is megállapíthatóvá válnak, azonosíthatók lesznek azon személyiség-funkciók, amelyek a jelen helyzetben az epizodikus aktualitásukkal a személyiség előterébe kerülnek (Gy. Kiss, 2011). A hatásvizsgálatnak megfelelően a tesztet kétszer – a film előtt és a film után – vettem fel, hogy a személyiségprofilok összehasonlításával feltárhatóvá váljon a nézők személyiségműködésében bekövetkező változás. A Szondi-tesztnek hatásvizsgálatban történő alkalmazásának a lehetőségét bizonyítja, hogy hasonló céllal és feltételekkel már más kutatásokban is eredményesen alkalmazásra került. Például maga Szondi (2007) is javaslatot tett a különböző paroxizmális vagy cirkuláris betegségek vizsgálatakor a teszt roham előtti és utáni helyzetben való felvételére, s így a roham hatására bekövetkező

állapotváltozás vizsgálatára. Szintén Szondi (2007) javasolta a tesztjét a kórházi osztályokon alkalmazott különböző gyógyszeres vagy pszichoterápiás beavatkozások hatásának a vizsgálatára (a beavatkozás előtti és utáni személyiségprofilok összehasonlításával). A tesztnek a nem klinikai alkalmazására, kifejezetten a film által kiváltott hatás kutatására való felhasználási lehetőségét pedig alátámasztja Elter (1998) kutatása, aki film előtti és utáni helyzetben, csoportos körülmények közötti felvétellel alkalmazta a tesztet *A legyenek ura* című filmalkotás által kiváltott hatás vizsgálatára.

A Szondi-teszt a képválasztásra alapuló projektív tesztek alcsoportjába tartozik, a vizsgálati személyeknek hat sorozatban nyolc fénykép közül kell kiválasztani a számukra rokonszenves és ellenszenves képeket. A választások alapján meghatározható a személyre jellemző vektorkép, amely megmutatja a személy ösztön- és sorslehetőségeit, karakterjellemzőit. A teszt négy fő területen, négy ösztönvektor mentén vizsgálja személyiség működését: a szexuális, a paroxizmális, az énes és a kapcsolati ösztönt méri. Minden vektoron belül elkülöníthető továbbá két ösztönszükséglet, amelyeket Szondi faktoroknak nevezett, ezek az alábbiak (Szondi, 2007):

Vektorok	Faktorok	Faktorok jelentése
Szexuális S-vektor	h-faktor	Erősz, kapcsolat, személyszeretet és kollektív emberszeretet
	s-faktor	Thanatosz, aktivitás, rombolás, agresszió és szadizmus
Paroxizmális P-vektor	e-faktor	etikus viselkedés, lelkiismeret és indulatfelhalmozás
	hy-faktor	rejtőzködés, magamutogatás és önérvényesítés
Énes SCH-vektor	k-faktor	introjekció, bekebelezés és negáció, tagadás
	p-faktor	participáció, projekció és infláció
Kapcsolati C-vektor	d-faktor	tapadás, ragaszkodás és keresés
	m-faktor	megkapaszkodás és tárgytól való leválás

IV.3.2.2.1.1. táblázat: A Szondi-teszt vektorai és faktorai

Saját vizsgálatomban a Szondi-teszttel mérhető ösztönszükségletek közül kitüntetett jelentőség az S-vektornak (azon belül az s-faktornak) és a C-vektornak (azon belül az m-faktornak) tulajdonítható. Az S-vektoron adott válaszok alapján vizsgálhatók a személyek szadisztikus törekvései, az s-faktor lényegileg a „destrukció gyökere”, a rombolás, az aktivitás és a szadizmus megnyilvánulása (Szondi, 2007). „Az s-faktorban működő erő jellemzői: erős és állandó kapcsolat az erőszakkal, amely kíméletlenül megbontja az élet nagyobb egységeit... brutális és

halálos ösztönerő, amely el akar, és el is képes pusztítani mindent, ami él” (Szondi, 2007, 69.o.). Az s-faktoron adott pozitív választások jelentik az agresszió, a szadisztikus dominancia jelenlétét, a telített reakciók (+!s, +!!s, +!!!s) pedig jelzik a rombolás erőinek nagymértékű felduzzadását, az extrém szadizmust (Lukács, 1996).

A C-vektoron adott választások alapján pedig a személy kapcsolati tendenciái vizsgálhatók, az m-faktoron mérhetővé válnak a megkapaszkodás illetve leválás ösztöntörékvései. Az m-faktor „az emberek közötti kapcsolatok és szerveződések szociális faktora” (Szondi, 2007, 194.o.), itt jelennek meg többek között a társaktól való izoláció jelei. Az m-faktoron adott negatív reakciók utalnak a leválásra és elmagányosodásra (Lukács, 1996), a negatív telített reakciók (-!m, -!!m, -!!!m) pedig jelzik a totális kapcsolatnélküliséget. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy ezzel éppen ellentétesen a pozitív telített reakciók (+!m, +!!m, +!!!m) a tárgyvesztés lehetőségétől való szorongást fejezhetik ki, gyakran produkálják például azok az elhagyott gyerekek, akik nem tudtak leválni (Szondi, 2007).

A szadisztikus és tárgyvesztéses tendenciák jelenléte a bemutatott tesztológiai jegyek mellett áttételesen további tesztológiai jegyekben is megjelenhet, a szadizmus összefüggést mutathat például a paroxizmális vektoron az agresszív indulatok felhalmozásával, vagy az énes vektoron a birtoklási vággyal, egocentrizmussal, ugyanakkor mivel közvetlen összefüggés a szexuál-vektoron (s-faktor) és a kapcsolati vektoron (m-faktor) mért tendenciákkal várható, ezért a vizsgálatban elsődlegesen az ezen vektorokon megjelenő változással foglalkozom.

Állapot – Vonás Kérdőív – Állapot Skála (STPI)

Az Állapot-Vonás Személyiség Kérdőív (Oláh, 2005a) a személyiségváltozó állapot-vonás (state-trait) modelljére alapozva a szorongás, a düh és a kíváncsiság mint aktuális állapot és mint tartós személyiségvonás mérését teszi lehetővé. A kérdőív 30-30 tételből áll, amely a három változót 10-10 kérdés mentén vizsgálja. Az állapot (state) – kérdőív arra kérdez rá, hogy a vizsgálati személy „Éppen most hogyan érzi magát?”, míg a vonás (trait) – kérdőív azt méri, hogy a vizsgálati személy „Általában hogyan érzi magát?” A vizsgálati személyeknek a pillanatnyi állapotra utaló kérdések esetében négy fokú intenzitás, a vonásra utaló

kérdések esetében négy fokú gyakoriság skálán kell megadniuk a válaszokat. A kérdőív állapotmérő része jól alkalmazható a kísérleti beavatkozások illetve az ellenőrzött szituációs változások hatásának az elemzésére, ezért számomra megfelelő választásnak bizonyult a film által kiváltott hatás mérésére. Saját kutatásomban a kérdőív szorongás és düh állapotskáláit használtam fel. A szadizmusnak, szadisztikus cselekedetnek mind a szorongás, mind a harag fontos tünete, velejárója (Leonoff, 1997), hasonlóan mint ahogy a tárgyvesztés élménye, a gyász folyamata is magában foglalja a szorongás és a düh érzéseinek kontrollálhatatlannak tűnő felerősödését (Pilling,2003). A düh és a szorongás állapotskálán mért intenzitásváltozás jelzi a szadisztikus és a tárgyvesztéses tendenciák erősödését.

Diszkrét Emóciókat Vizsgáló Kérdőív – Állapot Skála (DES)

A személyiségműködés érzelmi mintázatának differenciáltabb vizsgálata céljából, a szorongáson és dühön kívül további érzelmek intenzitását is mértem a film előtti és utáni helyzetben. Ehhez szintén az állapot–vonás mérési modellre alapozott, és Oláh Attila (2005b) által kidolgozott Diszkrét Emóciókat Vizsgáló Kérdőívet használtam mérőeszközként. A kérdőív Izard (1971 elméletéből kiindulva méri az alapérzelmeket, és segítségével megállapítható, hogy meghatározott helyzetben melyik érzelem mennyire intenzíven van jelen a vizsgálati személyben, így fontos eszköze lehet az emocionális profil pontosításának. A kérdőív az állapot-vonás megközelítésnek megfelelően két részre osztható, az alapérzelmekek tekintetében elkülöníti az érzelmi állapotot és az emocionális hajlamot. Hasonlóan az STPI-hez a két változat az instrukcióban és az egyes tételek megfogalmazásában tér el egymástól: az állapot (state) – kérdőív arra kérdez rá, hogy a vizsgálati személy „Éppen most hogyan érzi magát?”és intenzitás skálán kéri a választ, míg a vonás(trait) – kérdőív azt méri, hogy a vizsgálati személy „Általában hogyan érzi magát?” és gyakoriság skálán kéri a választ az egyes tételekre. A kérdőív kétszer harminc tétel, ahol az egyes tételeket mindkét verzióban négy fokú skálán kell értékelni.

Saját kutatásomban a kérdőív állapot skáláival végeztem mérést, amellyel feltárhatóvá vált a vizsgálati személyek érzelmi mintázata a film előtti és film utáni helyzetben. A kérdőív skáláiból a szadizmusához kapcsolódóan további két

(megvetés és ellenségeskedés), a tárgyvesztéshez kapcsolódóan szintén két további (szomorúság, depresszív állapot) skálát alkalmaztam mérőeszközként. A megvetés a felsőbbbség észlelésével, a kegyetlenséggel, a dominancia tudatának fenntartásával, az ellenségeskedés pedig a frusztráció hatására kialakuló másokkal szembeni negatív aktivitás megnyilvánulásával jeleníti meg a szadisztikus tendencia egy-egy lényegi, már Freud ([1915] 1997) által is meghatározott összetevőjét³⁴. A tárgyvesztés vonatkozásában a szomorúság és a depresszív állapot fokozódása várható, amit már Freud ([1917]1997) és Klein ([1940] 1999) is a tárgyvesztés alapvető velejárójaként írtak le.

Társas Megismerés és Tárgykapcsolat Skála (SCORS)

A SCORS³⁵ (Westen, 2002) a Murray által kidolgozott Tematikus Appercepciók Teszt továbbdolgozásaként alapvetően projektív eljárásaként azonosítható, amely teoretikus megalapozását tekintve egyaránt meríti a szociális kogníció kutatásaiból és a tárgykapcsolat elméletből. Célja a szociális folyamatok és a tárgykapcsolati struktúrák mérése, és lehetővé teszi a TAT és más projektív eljárások során nyert történetek, valamint interjúk keretében gyűjtött narratív adatok tárgykapcsolati szempontú kódolását. A Társas Megismerés és Tárgykapcsolat Skála a szelf és a másik viszonyáról alkotott reprezentációkat négy fő dimenzió mentén vizsgálja: (1) emberábrázolások komplexitása; (2) kapcsolatok affektív tónusa; (3) érzelmi befektetés a kapcsolatokba és morális sztemderdek; (4) szociális okság megértése. Jelen kutatásban az affektív tónus alskála kerül mérőeszközként alkalmazásra, mert egyrészt ez az alskála érzékeny leginkább a helyzeti tényezőkre (a másik három alskála a tárgykapcsolatok fejlettségi szintjének állandó jellemzőit vizsgálja, míg az affektív tónus alskála a tárgykapcsolatok affektív minőségének aktuális állapotát méri), másrészt ez az alskála alkalmas a leginkább arra, hogy a szadisztikus és tárgyvesztéses tendenciák hatására létrejövő negatív affektív minőségeket azonosítsa a nézők tárgykapcsolati mintázatában.

Az affektív tónus alskála „az emberek és a kapcsolatok megjelenítésének affektív minőségét méri. Azt igyekszik megállapítani, hogy a személy milyen mér-

³⁴Freud ([1915] 1997) meghatározásában a szadizmus „az erőszak vagy hatalom gyakorlása egy másik személy mint tárgy irányában” (im. 52.o.), amely gyakran kegyetlenségig fokozott támadókedvvel jár együtt (Freud, [1909] 1995).

³⁵ A SCORS alkalmazásában nyújtott segítségért köszönettel tartozom Urbán Szabolcsnak.

tékben vár a világtól – és kifejezetten a társas világtól – mélységes rosszindulatot vagy megsemmisítő fájdalmat, vagy tekinti a társas interakciókat alapvetően jószágosnak és gyarapítónak” (Westen, 2002, 12.o.). A társas világ affektív minőségének megítélésében jelen vizsgálatban Westen 5 fokozatú értékelő rendszere került felhasználásra, amely kidolgozásakor számos pszichoanalitikus elméletre (például Klein és Kernberg fogalmai) alapozott a szerző. Az affektív tónus alszála általa azonosított öt kódolási kategóriájának az alapelvei az alábbiak (im. 12-13.o.):

- (1) Az első szinten „a személy a társas világot borzalmasan fenyegetőnek látja és/vagy az életet elviselhetetlenül kiszámíthatatlannak, fájdalmasnak tapasztalja. Az embereket olyanokként látja, mint akik ok nélkül elhagyják, bántalmazzák vagy elpusztítják egymást és önmagukat, s nem egyszerűen rosszindulatúaknak vagy közönyöseknek tekinti őket. Az embereket gyakran áldozatokra és bűnözőkre osztja.”
- (2) A második szinten „a személy a világot, s főleg a társas világot rosszindulatúnak, kiszámíthatatlannak, üresnek és távolságtartónak látja, de nem megsemmisítőnek. A személy rettenetesen magányosnak érzi magát. Az embereket kellemetleneknek és elhanyagolóknak tapasztalja, de nem olyanoknak, akik valaki létét közvetlenül fenyegetik.”
- (3) A harmadik szinten „a személynek egy sor érzelmileg töltött tárgyrepresentációja, személyiségmája és interperszonális elvárása van, de ezek elsődlegesen nem pozitívak. Az embereket úgy látja, mint akik képesek szeretni és szeretve lenni, gondoskodni másokról és a gondoskodást elfogadni, de a társas kapcsolatok összességében enyhén negatívként értékelhetők.”
- (4) A negyedik szinten „a személynek egy sor érzelmileg töltött tárgyrepresentációja, személyiségmája és interperszonális elvárása van. Az embereket úgy látja, mint akik képesek szeretni és szeretve lenni, gondoskodni másokról és a gondoskodást elfogadni, de a társas kapcsolatok összességében semlegesként vagy vegyesként értékelhetők.”
- (5) Az ötödik szinten „a személynek egy sor érzelmileg töltött tárgyrepresentációja, személyiségmája és interperszonális elvárása van, s összességében a másokkal való kapcsolatot pozitívnak látja. A személy általában arra számít, hogy szeret másokat és élvezzi a társaságukat, valamint mások szeretik őt és képes rájuk folyamatosan számítani.”

Az affektív tónus alskála alkalmazásához szükséges vizsgálati szövegeket párhuzamos képsorozatokhoz kapcsolódó történetkonstrukciós eljárással gyűjtöttem össze. A párhuzamos képsorozatok használatára azért volt szükség, mert így vált lehetővé a film előtti és utáni helyzetben is az adatgyűjtés. A párhuzamos képsorozatok összeállításában Wirth és Schultheiss (2006) eljárását követtem, akik saját kutatásukban az affiliációs motívum változásának vizsgálatához alkalmaztak korábban párhuzamos képpárokat. A két képsorozat az alábbi – a TAT-képek és PSE-képek³⁶ közül válogatott – képpárokból épült fel:

	1.kép: Veszély	2.kép: Együttlét	3.kép: Egyedüllet
„A” sorozat	<u>PSE-kép:</u> cirkuszi trapéz gyakorlat közben látunk két személyt	<u>PSE-kép:</u> két személy egymás mellett ül, a háttérben folyóparttal és híddal	<u>TAT-kép (3BM):</u> egy személy összekuporodott alakja látható, amint rádől a pamlagra
„B” sorozat	<u>PSE-kép:</u> hegymászás közben látunk két személyt	<u>PSE-kép:</u> két személy egymás mellett áll, a háttérben állatokkal és növényekkel	<u>TAT-kép (13B):</u> egy személy alakja látható, amint egy kunyhó lépcsőjén összekuporodva ül

IV.3.2.2.1.1. táblázat: A vizsgálatban felhasznált párhuzamos képsorozatok

Mindkét sorozatban az első képek azt a jelenetet ábrázolták, ahogy az emberek veszélyes helyzetben segítenek egymásnak, a második képek az emberek együttlétét jelenítették meg, ahol két ember időt tölt egymással, míg a harmadik képeken az emberek egyedül voltak láthatók, az izolációs helyzet került bemutatásra (Wirth – Schultheiss, 2006). A két képsorozatot fele-fele arányban alkalmaztam a filmvetítés előtt és után, így mindkét helyzetben egyező mennyiségben keletkeztek történetek a két képsorozathoz kapcsolódóan.

IV.3.2.2.2. Személyiség- és párdiagnosztikai tesztbattéria

A nézők személyiség- és párkapcsolati jellemzőit tekintve a szadizmus (Gabbard, 2008) és a tárgyvesztés (Pilling, 2003) esetében megnyilvánuló személyiségmintázatok közül jelen kutatásban a dominancia, a harag, a szorongás és a közérzet/alaphangulat nézői állapotváltozásra gyakorolt hatása került megvizsgál-

³⁶ A PSE-képek az ún. Kép-Történet Gyakorlatban a személyiség motivációinak a feltárására alkalmazott képeket jelentik. Részletes leírásról lásd Smith (1992) *Motivation and Personality* című kötetét.

lásra. A négy területet érintő személyiség- és párdiagnosztikai vizsgálat a nézők nyolc jellemzőjének a mérését tette szükségessé, amely az alábbi személyiség-pszichológiai kérdőívek specifikus skáláival vált lehetségessé: Kaliforniai Pszichológiai Kérdőív (CPI), Állapot-Vonás Kérdőív (STPI), Közvetlen Kapcsolatok Élményei Kérdőív (ECR) és Giessen Teszt (GT). Az egyes személyiség- és párkapcsolati jellemzők mérése a kérdőívek alábbi skáláival történt:

Vizsgált jellemzők	Személyiség jellemzői	Párkapcsolat jellemzői
dominancia	CPI dominancia skálája	GT dominancia skálája
harag	STPI dühösségre való hajlam skálája	ECR harag vagy frusztráció a partnerekkel szemben skálája
szorongás	STPI szorongásra való hajlam skálája	ECR szorongás skálája
közérzet/alaphangulat	CPI jó közérzet skálája	GT alaphangulat skálája

IV.3.2.2.1 táblázat: A nézők személyiség- és párkapcsolati jellemzőinek a mérésére alkalmazott kérdőívek és skálák

Kaliforniai Pszichológiai Kérdőív (CPI)

A néző dominanciájának és közérzetének a mérését Gough Kaliforniai Pszichológiai Kérdőívének (CPI) rövidített, 300 tételes változatával végeztem. Választásom két ok miatt esett erre a személyiségkérdőívre: egyrészt mert a mérőeszköz alkalmas a normál személyiség legfontosabb alapidimenzióinak a megragadására, képes a különbségek mérésére a normális személyiségtartományon belül; másrészt mert a hazai művészetpszichológiai kutatásban már eredményesen alkalmazták a műalkotások befogadásának vizsgálatában (Gyöngyösiné Kiss – Németh, 2008). A mérőeszközt a magyar adaptációt végző Oláh Attila (1984) ismertetése alapján mutatom be.

A kérdőív 21 skálából áll, amely 4 nagy skálacsoportba tagolható: a skálacsoportok (1) a dominancia-szubmisszió, (2) a felettes én funkciók, (3) az intellektuális hatékonyság és a teljesítmény motivációs háttéré és (4) az érdeklődés irányultsága szerint mérik a személyiséget. Jelen vizsgálatban az I. skálacsoportba tartozó dominancia és jó közérzet skálákat alkalmaztam mérőeszközként. A dominancia skála „felvilágosítást nyújt arról, hogy a személy interperszonális kapcsolataiban törekszik-e domináns szerepre” (im. 18.o.). A magas pontértékkel jellemezhető személyekre (nőkre) többek között jellemző a magabiztosság, az erőteljesség, az agresszivitás és a parancsolgatás, míg az alacsony pontértékű

személyek (nők) inkább szubmisszívek, önbizalomhiányosak, gátlásosak és tartózkodók. A jó közérzet skála megmutatja, hogy a személyek mennyire rendelkeznek panaszokkal, aggodalmakkal, pszichés feszültségekkel, illetve mennyire mentesek a pszichés feszültségektől és az önmagukban való kételkedéstől. A magas pontértékű személyek (nők) nyugodtak, kiegyensúlyozottak, míg az alacsony pontértékűek inkább bizonytalanok és önsajnálatók.³⁷ A dominancia skálán a vizsgálati személyek összesen 22 tétel, a jó közérzet skálán pedig 27 tétel mentén jelezheték igen-nem válaszokkal a tesztfüzetben található kérdésekkel kapcsolatos véleményüket egy külön válaszlapon. A kérdőív tételei a habituális válaszok³⁸ szintjét reprezentálják, míg a skálái a személyiségjellemzők szintjén írják le a személyeket. A CPI dominancia és jó közérzet skáláival a nézők személyiségmin-tázatának két fontos területe is mérhetővé vált.

Állapot-Vonás Kérdőív – Vonás Skála (STPI)

Az Állapot – Vonás Kérdőívet (Oláh, 2005a) a hatásvizsgálati tesztcsomag ismertetésekor már bemutattam, ezért itt csak röviden térek ki a kérdőív jellemzésére, és specifikusan a dühösségre és a szorongásra való hajlam skálák leírásával foglalkozom. A dühösségre való hajlam skála a dühösséget mint alkati vonást vizsgálja, és a dühreakciók gyakorisága alapján tesz különbséget az egyének között. A skálán magas pontszámot elérő személyek a különböző helyzeteket gyakrabban észlelik frusztrálóként és enyhébb mértékű akadályoztatás esetén is hamarabb kerülnek dühös állapotába.

A szorongásra való hajlam skála azokat az egyéni különbségeket vizsgálja, amelyek „az emberek között azon tendencia tekintetében állnak fenn, hogy a fenyegetőnek felfogott helyzetekre a szorongás állapot erősebb intenzitásával reagálnak” (im.35.o.). A magas pontértékű személyek a fenyegetés helyzetére gyorsabban reagálnak intenzív szorongással, illetve a fenyegetések iránt fokozottabb érzékenységgel rendelkeznek, a környezeti hatásokat gyakrabban ítélik meg veszélyesnek. Mindkét skálát összesen 10-10 tétel alkotja, amely kérdések esetében

³⁷ A skálán adott szélsőséges pontértékek ugyanakkor már nem feltétlenül a személy tényleges jellemzőit tükrözik, hanem a szándékos torzítást is jelezhetik.

³⁸ A habituális válaszok „a személyiségre jellemző olyan specifikus viselkedésbeli megnyilvánulások, helyzetmegoldási módok, amelyeket hasonló és jól körülírható szituációkban nagy valószínűséggel és visszatérően alkalmaz” (Oláh, 1984, 16.o.).

4 fokú gyakoriság skálán kell megadni a vizsgálati személyeknek a választ (Oláh, 2005a).

Közvetlen Kapcsolatok Élményei Kérdőív (ECR)

A Közvetlen Kapcsolatok Élményei Kérdőív (ECR) Brennan, Clark és Shaver (Brennan – Shaver, 1995) által kidolgozott felnőtt kötődési kérdőív, amelynek magyar adaptációját Nagy László³⁹ (2005) végezte el. A kérdőív fő előnye a konszenzusos jellege és a differenciált dimenzionális mérési lehetőség biztosítása. Az ECR megalkotásánál a kérdőívszerkesztők összegyűjtötték valamenyny általuk fellelhető felnőtt kötődés önjellemzésen alapuló mérési eszközeit, és az így rendelkezésükre álló felnőtt kötődéssel kapcsolatos összes skálából létrehoztak egy „szuperkérdőívet”, majd ebből matematikai analízissel kialakították a kérdőív végső formáját. Az így létrejött kérdőív 142 tételes változata a kapcsolati jellemzőket két különböző formában méri: a rövid változat (36 tétel) a vizsgálati személyeket a két fő dimenzió – szorongás és elkerülés – mentén méri, és besorolja a különböző kötődési stílusokba, míg a hosszú változat (120 tétel) további 12 alskála mentén jellemzi a romantikus partnerekkel kapcsolatos attitűdöt (a két változat között 14 tétel átfedésben van egymással).

Saját vizsgálatomban a kérdőív 142 tételes változatát használtam, mert így a szorongás kiemelt dimenziója alapján azonosíthatóvá vált, hogy az egyénre mennyire jellemző a kapcsolati bizonytalanság élménye és a kapcsolatai miatt érzett aggodalom, míg a partnerekkel szemben érzett harag vagy frusztráció alskála alapján pedig mérhetővé vált, hogy mennyire érzi magát a személy kapcsolataiban akadályoztatva, és mennyire jellemző rá, hogy dühöt éljen meg a partnerekkel szemben. Mindkét skálához kapcsolódóan a vizsgálati személyek 7 fokú Lickert skálán ítélték meg az egyes tételket, a „nagyon nem értek egyet” és a „nagyon egyetértek” végpontok között értékelték az egyes állításokat a mentén, hogy hogyan érzik magukat a partnerkapcsolataikban (Nagy, 2005).

³⁹ Köszönettel tartozom Nagy Lászlónak a kérdőív magyar változatának jelen kutatáshoz való rendelkezésre bocsátásáért.

Giessen Teszt (GT)

A Giessen Tesztet a kapcsolati struktúrák feltérképezésére Beckman, Brächler és Richter alkotta meg többszöri átdolgozással, magyar adaptációját Baktay Gizella (2006) végezte el. A GT szerzői hangsúlyosan törekedtek arra, hogy a párkapcsolati jellemzők vizsgálatában pszichoanalitikusan releváns kategóriákat alkalmazzanak, és célként fogalmazták meg, hogy a kérdőív felmérje a személy szociális állapotát, reakcióit és rezonanciáját. A tesztnek (magyar nyelven) két változata – a GT-S és a GT-Fw – létezik, előbbi az önjellemzésre, utóbbi a partner jellemzésére szolgál, jelen kutatásban az önjellemző változatot használtam. A teszt felépítését tekintve 40 itemből áll, ahol minden tétel állítás-pár formában, kétpólusú elrendezésben kerül megfogalmazásra, és a vizsgálati személy ezeket ítéli meg a középben elhelyezkedő 7 fokozatú skálán. A tételek hat skálához kapcsolódnak, ezek mentén jellemzi a kérdőív a személy kapcsolati működését: szociális rezonancia, dominancia, kontroll, alaphangulat, kapcsolatkésztség/nyitottság és szociális potencia. (Baktay, 2006)

Saját vizsgálatomban a dominancia és az alaphangulat skálákat használtam fel a nézők kapcsolati jellemzőinek a vizsgálatokor. A dominancia skála a dominancia-alárendelődés dimenzión helyezi el a személyeket, és a domináns személy jellemzőiként az agresszivitást, impulzivitást, önfejűséget, az uralomvágyat, a gyakori nézeteltéréseket és konfliktusokat határozza meg, míg az alárendelődő személyek jellemzésében az alkalmazkodóképességet, engedelmességet, simulékonyságot és a konfliktusok hiányát azonosítja. Az alaphangulat skála pedig a hipomán-depresszív dimenzión értékeli a személyeket, és a hipomán személyt mint jókedvű, dühét kiengedő, független személyt határozza meg, a depresszív személyt pedig mint gyakran rosszkedvű, szorongó, függőségre hajlamos személyt azonosítja. A kérdőívnek többféle kiértékelési lehetősége (tételszintű, skálaszintű, párkapcsolati) létezik, saját vizsgálatomban a skála szintű értelmezést alkalmazom. (Baktay, 2006)

IV.3.3. VIZSGÁLATI ELJÁRÁS

A vizsgálat adatfelvételére 2010-2011-ben kétszer két alkalommal, csoportos formában, anonim módon került sor. Minden vizsgálati személy két adatfelvételi alkalmon vett részt az alábbi módon:

1.alkalom (3,5 óra): Alfred Hitchcock *Szédelés*című filmjének megtekintése, és a megtekintés előtt és után a hatásvizsgálatban való részvétel. Az első alkalom elején a vizsgálati személyek rövid tájékoztatást kaptak a kutatásról. A tájékoztatás során a kutatással kapcsolatosan általános információként az hangzott el, hogy célja a film művészetpszichológiai vizsgálata, majd ezt követően részletesen információkat az adatfelvétel idői kereteiről, folyamatáról és technikai lebonyolításáról kaptak a résztvevők. Ezt követte a film előtti tesztfelvétel. A tesztfelvétel során a vizsgálati személyek kézbe kaptak egy előre összeállított hatásvizsgálati tesztsomagot, amelyben az alábbi sorrendben helyezkedtek el a mérőeszközök: 1) Szondi-teszt válaszlapja; 2) DES Állapot-Skála és STPI Állapot-Skála; 3) Történetkonstrukciós képek a hozzájuk tartozó válaszlapokkal. A Szondi-teszt képei számítógépes powerpoint formátumban projektoros módon lettek kivetítve, és a vizsgálati személyek saját maguk jelölték be a választásaikat az önkitöltős válaszlapon, a történetkonstrukciós képeket (mivel az „A” és „B” sorozat miatt ezek nem voltak egységesek) a vizsgálati személyek a saját tesztsomagjukban kapták meg. A film DVD lejátszóról projektoros kivetítéssel került bemutatásra. A film végén azonnal (szünet nélkül) következett a film utáni tesztfelvétel a film előtti tesztfelvétellel teljesen megegyező módon. A film utáni tesztfelvételnél külön figyelmet igényelt, hogy a vizsgálati személyek olyan tesztsomagot kapjanak, amely a film előtti tesztsomaghoz képest a történetkonstrukciós gyakorlatban a komplementer képsorozatot tartalmazta. (Aki a film előtt az „A” sorozatot kapta az a film után a „B” sorozatot kapta, és fordítva.)

2.alkalom (2 óra): személyiség- és párdiagnosztikai tesztsomag kitöltése. A személyiség- és párdiagnosztikai tesztestet a vizsgálati személyek véletlenszerű sorrendben, egy előre összeállított tesztsomagban kapták meg, amit ezt követően önállóan kitöltöttek. Minden vizsgálati személy jeligével jelölte meg a saját tesztsomagját, amely alapján a két alkalommal felvett adatok párosíthatóak voltak.

A vizsgálati személyek együttműködőek voltak, szívesen vállalták a film megtekintését és a tesztek kitöltését. A tesztek mindkét alkalommal önállóan, csendben, nyugodt körülmények között töltötték ki. A filmvetítés közben azonban a vizsgálati személyek részéről több nonverbális megnyilvánulás is kifejezésre került (pl.: felszisszenések, gesztikulációk, testtartás megváltoztatása).

Az adatfelvétel lezárulásával következett az adatbevitel, majd az adatelemzés az SPSS 17.0 statisztikai programcsomag felhasználásával, illetve megvalósításra került egy visszajelző alkalom, ahol a vizsgálati személyek megosztották a vizsgálat során szerzett tapasztalataikat és kérdéseiket, és visszajelzést kaptak a kutatásról.

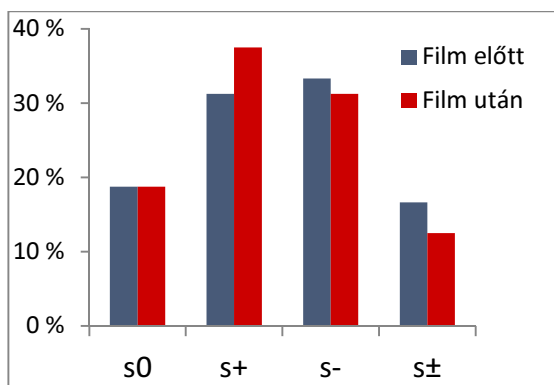
IV.4. A KUTATÁS EREDMÉNYEI

IV.4.1. A SZADIZMUS ÉS TÁRGYVESZTÉS JELLEMZŐINEK ÖSSZEHASONLÍTÁSA A NÉZŐK SZEMÉLYISÉGMINTÁZATÁBAN A SZÉDÜLÉS MEGTEKINTÉSE ELŐTT ÉS UTÁN (I. HIPOTÉZIS)

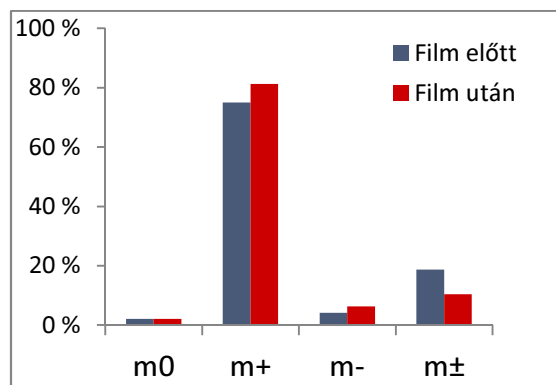
A nézők film előtti és utáni személyiségműködésének vizsgálatából származó eredmények bemutatása a kutatási részhipotéziseknek és módszereknek megfelelően három fő részre oszlik. Először (I/1. részhipotézis) a nézők film előtti és utáni személyiségprofiljának Szondi-teszttel (Szondi, 2007) való vizsgálatából származó eredmények kerülnek ismertetésre. Ezt követi (I/2. részhipotézis) a nézők film előtti és utáni emocionális állapotának a nézők Állapot-Vonás Kérdőívvel (Oláh, 2005a) és Diszkrét Emóciók Skálával (Oláh, 2005b) történő mérésével kapott eredményeinek a prezentálása. Majd végül (I/3. részhipotézis) a nézők film előtti és utáni tárgykapcsolati mintázatának a Szociális Megismerés és Tárgykapcsolat Skálával (Westen, 2002) mért eredményei kerülnek leírásra.

IV.4.1.1. A nézők személyiségprofiljára vonatkozó eredmények (I/1. részhipotézis)

A nézők személyiségprofiljában bekövetkező változások azonosításakor a Szondi-teszt eredményeinek a feldolgozásában a Gy. Kiss Enikő kutatásaiban⁴⁰ (Gy. Kiss, 2010; Goncalves és mtsai., 2010; Schwoy és mtsai., 2011) alkalmazott elemzési eljárásokat használom fel. Először a faktorokon adott különböző választási reakciók gyakoriságának az eloszlását ismertetem, majd pedig a leggyakoribb vektorkonstellációkat mutatom be. A szadizmus és a tárgyvesztés vonatkozásában a Szondi-tesztben a film előtti és utáni ösztönprofilok összehasonlításakor az S-vektoron, kiemelten az s-faktoron illetve a C-vektoron, kiemelten az m-faktoron adott választási reakciók eloszlásának a változása válik meghatározóvá, ezért ezt mutatom be részletesen. Először ismertetem a két kiemelt faktoron adott választási reakciók és a telített reakciók gyakoriságát, majd ezt követően a két vektorhoz kapcsolódó leggyakoribb konstellációkat mutatom be. A film előtti és utáni gyakorisági adatokat a Fisher-féle egzakt próbával elemzem. A Szondi-teszt további eredményei az 1-2.számú mellékletekben találhatóak meg. Az eredmények 48 vizsgálati személy adataira alapozódnak, mert 3 vizsgálati személy adatait a csoportos felvételtől adódó hibázás miatt ki kellett hagyni az adatfeldolgozásból.



IV.4.1.1.1 ábra: Az s-faktoron adott különböző választási reakciók gyakorisága a *Szédules* megtekintése



IV.4.1.1.2 ábra: Az m-faktoron adott különböző választási reakciók gyakorisága a *Szédules* megtekintése előtt

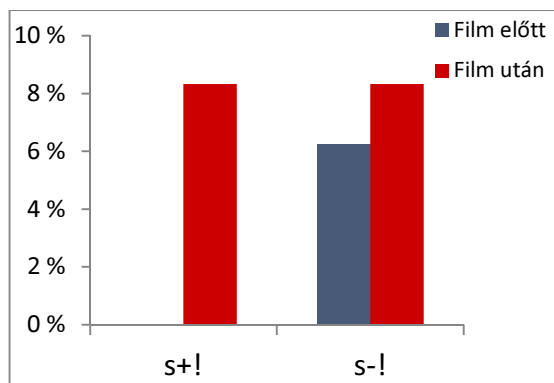
Az s-faktoron a film előtt és után adott választási reakciók eloszlásának összehasonlítása alapján elmondható, hogy az elvárással ellentétben a választási reakciók gyakoriságában szignifikáns változás nem azonosítható. A nullreakciók (s0) film

⁴⁰ Köszönettel tartozom Gy. Kiss Enikőnek az elemzési módszerek és a tanulmányok rendelkezésemre bocsátásáért.

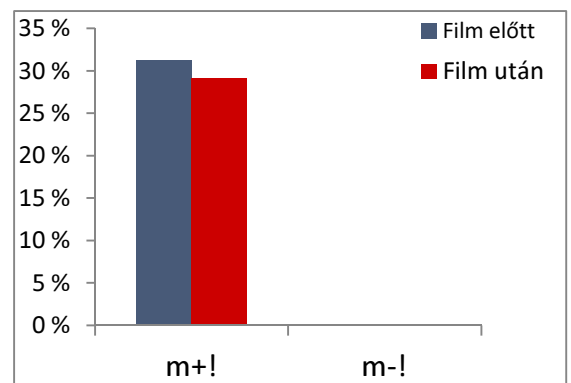
előtti és utáni gyakoriságának értéke egymással teljesen megegyezik (19%), és habár a szadisztikus tendencia jelenlétét jelző pozitív (s+) reakciók gyakorisága az elvárásoknak megfelelően megnő (31%-ról 38%-ra), és a szadisztikus tendencia hiányát jelző negatív (s-) reakciók illetve az ambivalenciára utaló (s±) reakciók gyakorisága az elvárásoknak megfelelően lecsökken a film után (az előbbi 33%-ról 31%-ra, az utóbbi 17%-ról 13%-ra), azonban ezek a változások nem bizonyultak szignifikánsnak.

Az m-faktor értékeinek film előtti és utáni eloszlása egyik reakció tekintetében sem mutat változást. A megkapaszkodás és leválás különböző tendenciái közel azonos mértékben vannak jelen a film előtt és után, kivétel ezalól a kapcsolati ambivalenciát jelző (m±) reakciók gyakoriságának film utáni csökkenése (19%-ról 10%-ra), azonban ez a csökkenés sem volt statisztikailag szignifikáns.

A szadizmus és tárgyvesztés szempontjából külön is érdemes megvizsgálni az s-faktoron és m-faktoron mért telített reakciók előfordulását. Elsősorban az s+! és az m-! választás érdemel kiemelt figyelmet, mert az előbbi a szadisztikus törekvés szélsőséges mértékű jelenlétét, az utóbbi pedig a magányra, a megkapaszkodási tárgy hiányára utal (Szondi, 2007).



IV.4.1.1.3 ábra: Az s-faktoron adott telített reakciók gyakorisága a *Széldülés* megtekintése előtt és után



IV.4.1.1.4 ábra: Az m-faktoron adott telített reakciók gyakorisága a *Széldülés* megtekintése előtt és után

Az s-faktoron adott telített reakciók tekintetében kijelenthető, hogy habár szignifikáns változás nem történt a nézők film előtti és utáni állapotában, de megfigyelhető az s+! reakciók gyakoriságának 8%-os növekedése (Fisher egzakt próba, $p=0,117$). Ez az eredmény azért is említendő, mert annak ellenére, hogy a film

előtt egyáltalán nem fordult elő s+! választás, a film után már több nézőnél is megjelent a pozitív telített reakció az s-faktoron.

Az m-faktoron adott telített reakciók gyakoriságában nem figyelhető meg változás. Mind a film előtti, mind a film utáni állapotban a vizsgálati minta közel egyharmadára jellemző a megkapaszkodási szükséglet hipertóniája (31% illetve 29%), és egyáltalán nem jelenik meg a szélsőséges leválási igény, kapcsolatnélküliség érzése (Szondi, 2007).

Az s+! reakciók film utáni megjelenését kiemelendő eredménynek tartom, ezért az érintett négy vizsgálati személy jegyzőkönyvének vonatkozó részét külön is bemutatom. A négy vizsgálati személy S-vektoron, kiemelten az s-faktoron adott választási reakciói alapján megfigyelhető, hogy a film hatására az aktivitásból agresszív tendencia fejlődik ki. A 3. vizsgálati személy esetében az előtérben és a háttérben egyaránt jelentkező film előtti s+ választás jelzi, hogy az aktivitás karakterformáló hajlamként van jelen, és hogy a film után a rombolás erői intenzívebbé válnak. Ezzel párhuzamosan a film utáni állapotban a h-faktoron az előtérben a kiürülés figyelhető meg, amely az erotikus vonzalom és a kapcsolat szükségletének a csökkenésére illetve háttérbe szorulására (h+!! választás a háttérben) utal. Az erőszakosság túltengése megakadályozza a személyszeretetet, és helyébe a szadisztikus tendencia lép szexuális vagy más formában (Szondi, 2007).

A 14. vizsgálati személynél az s+ választás új reakcióként jelenik meg: a film előtt az előtérben s0 választás volt megfigyelhető, és egyetlen törekvésként a személyszeretet (h+) volt azonosítható. A háttérben ugyanakkor már megjelent az s+! reakció, amely a film hatására az előtérbe került. Ezzel együtt a h-faktoron adott korábbi pozitív reakció ambivalenssé (h±) válik, amely együttjárás a szadizmus dominanciájának az irányában való elmozdulásként azonosítható. A 14. vizsgálati személyről megállapítható, hogy az agresszió megjelenésére veszélyeztetett. (Szondi, 2007).

3. VSZ

ELŐTÉR

FILM ELŐTT	
S	
h	s
6	
5	2
3	1
4	6

FILM UTÁN	
S	
h	s
	4
	3
	2
	1
	6

+ +

0 +!

14. VSZ

ELŐTÉR

FILM ELŐTT	
S	
h	s
6	
5	
2	1
1	6

FILM UTÁN	
S	
h	s
	5
	3
6	2
5	1
1	6
4	

+ 0

± +!

27. VSZ

ELŐTÉR

FILM ELŐTT	
S	
h	s
6	
5	4
3	2
1	
4	

FILM UTÁN	
S	
h	s
	6
	4
	3
5	2
3	1
2	
4	

± +

± +!!

41. VSZ

ELŐTÉR

FILM ELŐTT	
S	
h	s
6	
5	3
4	2
	5

FILM UTÁN	
S	
h	s
	4
	3
6	2
4	1
	5
	6

+ +

+ ±!

HÁTTÉR

FILM ELŐTT	
S	
h	s
2	5
1	3
	4

FILM UTÁN	
S	
h	s
	6
	4
	3
2	
1	
5	5

+ +

+!! 0

HÁTTÉR

FILM ELŐTT	
S	
h	s
	6
	5
1	2
3	4
4	

FILM UTÁN	
S	
h	s
	4
2	
3	

- +!

- 0

HÁTTÉR

FILM ELŐTT	
S	
h	s
2	6
	1
	3
	5

FILM UTÁN	
S	
h	s
6	
1	5

0 -

0 0

HÁTTÉR

FILM ELŐTT	
S	
h	s
3	
2	1
1	4
	6

FILM UTÁN	
S	
h	s
3	
2	
1	
	5

+ -

± 0

IV.4.1.1.1. táblázat: A film után s+! reakciót adó négy vizsgálati személy jegyzőkönyv-részletei

A 27. vizsgálati személyre a rugalmas működés jellemző, a film előtt az s-faktoron az előtérben az s+, a háttérben pedig az s- választási reakció jelenik meg. A h-faktoron ugyanakkor az ambivalencia (h±) látszik, még nem dőlt el a választás, valamennyi fejlődési lehetőség rendelkezésre áll. A film után a h-faktoron továbbra is megmarad az ambivalencia, az s-faktoron ugyanakkor a pozitív reakció telítetté (s+!) válik. A 27. vizsgálati személy esetében a többféle alternatíva közül a film hatására az agresszív, a szadisztikus tendencia válik intenzívebbé. (Szondi, 2007)

A 42. vizsgálati személynél szintén rugalmasság jelenik meg, dinamikus működés azonosítható. Az s-faktor mozgásából látszik az s-faktorbeli érintettség, szemben a h-faktorral, amely állandó marad (h+). A film utáni választás elárulja, hogy az agresszív késztetés megvan a személyben, de mivel az s±! választásban a negatív tendencia is megjelenik, ezért egyúttal az ambivalencia, a döntésképtelenség is láthatóvá válik. A 42. vizsgálati személy számára kérdésként merül fel, hogy megélheti-e vagy visszatartsa az agresszív késztetését (Szondi, 2007). A négy vizsgálati személy jegyzőkönyve megmutatja, hogy a nézők agresszív tendenciája lehet karaktervonás, megmutatkozhat a személyiség rugalmas működésében illetve megjelenhet új reakcióként.⁴¹

A faktoriális választásokon túlmutatóan érdemes azt is megvizsgálni, hogy az egyes vektorok mentén a különböző tendenciák milyen eloszlása azonosítható. A szadizmus szempontjából az S-vektoron, a tárgyvesztés szempontjából a C-vektoron mért konstellációk jelentősége emelkedik ki, ezért ezzel foglalkozom kiemelten, a további vektorokon mért konstellációk eloszlását pedig a 2.számú mellékletben mutatom be. A leggyakoribb vektorkonstellációk bemutatásával jól megragadható a vizsgálati csoportot jellemző általános ösztönprofil (Gy. Kiss és mtsai., 2010; Goncalves és mtsai., 2010), a film előtti és utáni helyzetben mért leggyakoribb vektorkonstellációk összehasonlításával pedig megmutatható a film hatására bekövetkező változás.

⁴¹ A négy vizsgálati személy esetében külön is megvizsgáltam a további teszteredményeket (DES, STPI, SCORS), és azt tapasztaltam, hogy más tesztekben nem adtak szélsőséges válaszokat. A Szondi-tesztben mért s+! reakciótípus tehát nem járt együtt a negatív érzelmek túlzott intenzitásával illetve a tárgykapcsolati mintázat affektív tónusának erőteljes negatívításával.

Vektorok	Film előtt (%)	Film után (%)
S-vektor	+ (16,6%)	++ (14,6%)
	+0 (14,6%)	+0 (14,6%)
C-vektor	0+ (29,2)	0+ (37,5)
	++ (20,8)	-+ (22,9)

IV.4.1.1.2 táblázat: A leggyakoribb vektorkonstellációk az S-vektoron és a C-vektoron a *Szédülés* megtekintése előtt és után

A film előtti helyzetben az S-vektoron mért két leggyakoribb konstelláció a +- (16,6%) és a +0 (14,6%), míg a film utáni helyzetben az egyik leggyakoribb konstellációnak szintén megmarad +0 (14,6%) tendencia, eltűnik ugyanakkor a +- konstelláció és helyét a ++ (14,6%) konstelláció veszi át. A konstellációk megváltozása jelzi, hogy a passzív odaadással párosuló személyszereket a film megtekintését követően háttérbe szorul, és helyette az agresszióval ötvözött személyszereket jelenik meg leggyakoribb tendenciaként (Szondi, 2007). A változás abból a szempontból is meghatározó, hogy míg a film előtti két leggyakoribb vektorkonstelláció megegyezik a magyarokra általában jellemző két leggyakoribb vektorkonstellációval (Goncalves és mtsai., 2010), addig a film után már eltérés mutatkozik a kollektív sajátosságokhoz képest.

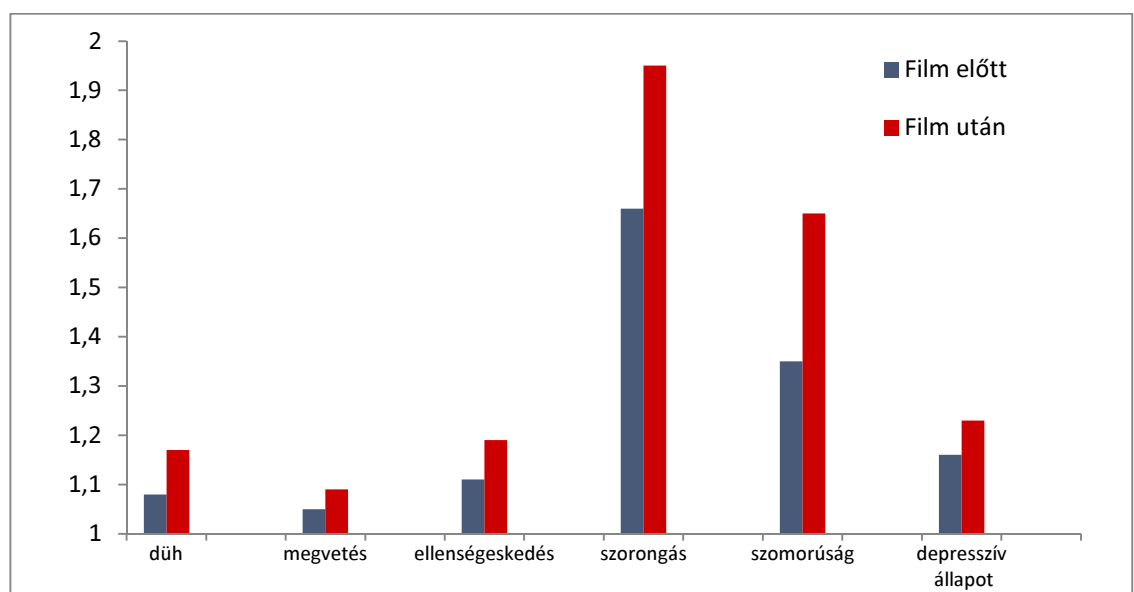
A film előtti és utáni helyzetben a C-vektoron mért két leggyakoribb konstelláció alapján pedig elmondható, hogy a 0+-os tendencia, a keresés nélküli megkapaszkodás, az egészséges kapcsolat jele a leggyakoribb tendencia mind a film előtt, mind a film után. Míg azonban a film előtt a második leggyakoribb konstellációként a ++ jelenik meg, vagyis a bi- és multilaterális kötődés, a több tárgy iránt megnyilvánuló kapcsolat figyelhető meg, addig a film után ezzel éppen ellentétesen a régi tárgyba való tapadás és megkapaszkodás válik dominánssá (Szondi, 2007). A leggyakoribb vektorkonstellációk részbeni megváltozása jelzi, hogy habár az m-faktoron nem volt azonosítható változás, de a kapcsolati tengely d-faktorán viszont megjelent egy elmozdulás a tapadás irányába.

I/1 részhipotézis – A nézők személyiségprofiljának változására vonatkozó eredmények összegzése: A nézők személyiségprofiljának vizsgálata alapján összességében megállapítható, hogy az I/1-es részhipotézis részben igazolódott be. A szadizmus és a tárgyvesztés szempontjából releváns vektorokon és faktorokon adott választásokat megvizsgálva inkább a szadizmus szempontjából volt változás megfigyelhető (a film utáni s+! választások gyakoriságának tendencijellegű

megnövekedése, és a ++ vektorconstelláció előtérbe kerülése), a tárgyvesztés vonatkozásában a várt változások kevésbé voltak azonosíthatók (kivéve a -+ vektorconstelláció gyakoribbá válása). Hangsúlyozandó ugyanakkor, hogy a szexuál és kapcsolati vektoron és a hozzájuk kapcsolódó faktorokon kívül a szadizmus és a tárgyvesztés előtérbe kerülése további vektorokon és faktorokon megjelenő változásokkal is mutathat összefüggést, ezért megvizsgáltam összes vektor és faktor vonatkozásában a film előtti és utáni helyzetben adott választásokat, és az eredményeket az 1-2.számú mellékletekben ismertetem. A további vizsgálatokból egyetlen reakciótípus, az e-nullreakció (e0) változását érdemes kiemelni, amely esetében tendencijellegű növekedés ($p=0,097$) volt megfigyelhető. Az e0 növekedése a film utáni durva indulatok kiélésére utal: jelzi az agresszív készlet kihasználását követő nyugalmi állapotot (Szondi, 2007).

IV.4.1.2. A nézők emocionális állapotára vonatkozó eredmények (I/2. részhipotézis)

A film előtti és utáni érzelmek összehasonlításakor az Állapot – Vonás Kérdőív (Oláh, 2005a) és Diszkrét Emóciók Skála (Oláh, 2005b) állapotskáláin a film előtti és utáni helyzetben mért düh, megvetés, ellenségeskedés, szorongás, szomorúság és depresszív állapot intenzitásának a változása vizsgálandó meg. A film előtti és utáni helyzetben felvett adatok az összetartozó mintás t-próbával kerültek elemzésre, az eredményeket az alábbi táblázatban mutatom be:



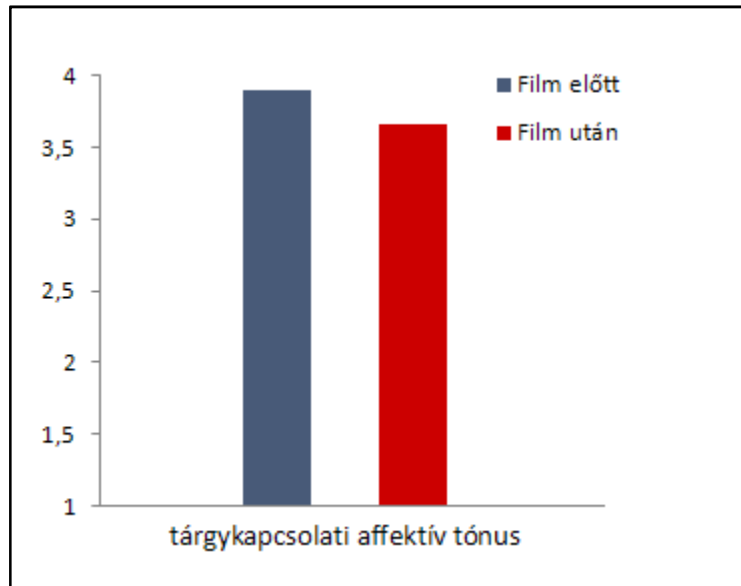
IV.4.1.2.1 diagram: A szadizmussal és tárgyvesztéssel kapcsolatos érzelmek változása a Szédülés megtekintése előtt és után

A nézők (N=51 fő) emocionális mintázatának film előtti és utáni állapotban való összehasonlítása alapján elmondható, hogy a nézők emocionális mintázatában bekövetkező változás többségében ez elvárásoknak megfelelően alakult. A düh ($t=-1,952$, $p=0,057$), az ellenségeskedés ($t=-1,634$; $p=0,108$), a szorongás ($t=-4,209$; $p=0,000$), a szomorúság ($t=-3,404$; $p=0,001$) és a depresszív állapot ($t=-2,146$; $p=0,037$) intenzitása szignifikánsan illetve tendencijelleggel kismértékben megnövekedett, egyedül a megvetés tekintetében nem volt azonosítható változás.

I/2 részhipotézis – A nézők emocionális állapotának a megváltozására vonatkozó eredmények összegzése: A nézők emocionális állapotának a film előtti és utáni vizsgálata alapján összességében megállapítható, hogy a tárgyvesztésre jellemző érzelmek (szorongás, szomorúság, depresszív állapot) intenzívebben jelentek meg a *Szédülés* megtekintése után, mint előtte, és a változás valamennyi vizsgált érzelem tekintetében szignifikánsnak bizonyult. A szadisztikus tendencia megnövekedését jelző érzelmek változása a düh és ez ellenségeskedés esetében tendencijelleggel volt kimutatható, a megvetés esetében pedig nem volt kimutatható. A nézők emocionális állapotára vonatkozó hipotézis részben igazolódott be.

IV.4.1.3. A nézők tárgykapcsolati mintázatára vonatkozó eredmények (I/3. részhipotézis)

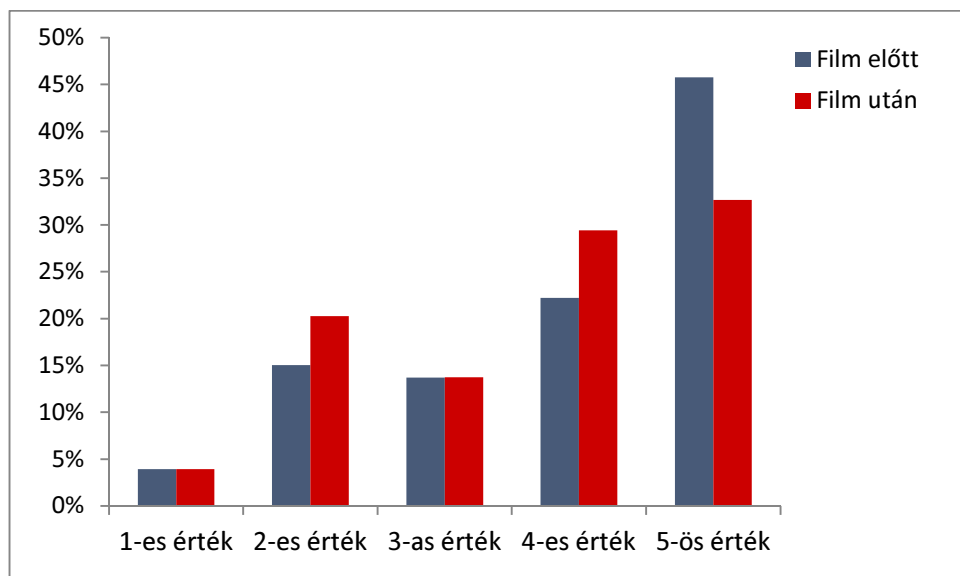
A nézők tárgykapcsolati mintázatának a változását a Szociális Megismerés és Tárgykapcsolat Skálával (Westen, 2002) mértem. A vizsgálati személyek tárgykapcsolati mintázatának film előtti és utáni affektív tónus értéke az két helyzetben írt történetek alapján a Westen (2002) által kidolgozott kódolási eljárással került meghatározásra. Az 51 vizsgálati résztvevő esetében személyenként 3-3, összesen 153-153 történet került lekódolásra három speciálisan képzett független kódoló által. Az inter-raterreliabilitás (Krippendorff, 2003) megfelelőnek bizonyult (Krippendorff alfa: 0,92). A történetek 1-5 fokozatú skálán történő kódolásával megállapíthatóvá vált, hogy a személy milyen mértékben tekinti a társas kapcsolatokat mélységesen rosszindulatúnak és fájdalomkózzónak avagy alapvetően jószágosnak és gazdagítónak. Az eredmények a következők:



IV.4.1.3.1 diagram: A tárgykapcsolatok affektív tónusa a *Szédülés* megtekintése előtt és után

A nézők tárgykapcsolati mintázatának affektív tónusáról elmondható, hogy a *Szédülés* megtekintése után kismértékben (3,90-ről 3,66-ra változott az átlagérték) szignifikánsan csökkent ($t=2,616$; $p=0,012$), vagyis a nézők a film után a társas kapcsolatokat kevésbé látták jóindulatúnak és gazdagítónak, mint a film előtt.

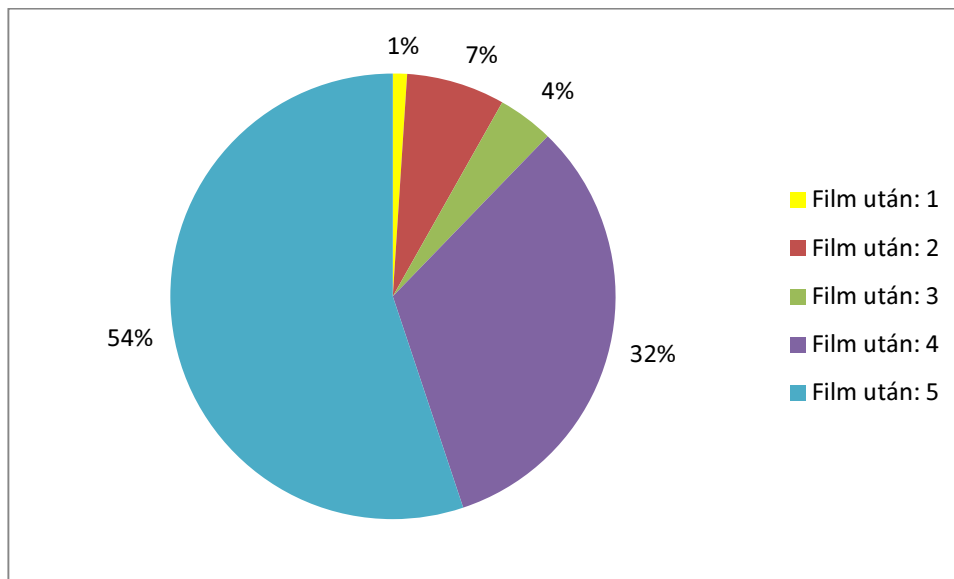
A tárgykapcsolatok affektív tónusának a csökkenését érdemes az egyes értékkategóriák *Szédülés* megtekintése előtti és utáni eloszlásának a tükrében megvizsgálni, hogy megállapíthatóvá váljon, hogy az affektív tónus csökkenése mely értékkategóriák gyakoriságának a változásához kapcsolható:



IV.4.1.3.2 diagram: Az affektív tónus értékkategóriáinak eloszlása a *Szédülés* megtekintése előtt és után

Az affektív tónus egyes értékkategóriáinak a film előtti és utáni eloszlásának az összehasonlítása alapján kijelenthető, hogy az affektív tónus csökkenése elsősorban az 5-ös értékkategóriák gyakoriságának a 46%-ról 33%-ra való csökkenéséből ered, amely változás statisztikailag szignifikánsnak bizonyul (Fisher egzakt próba, $p=0,025$). A film megtekintése után a nézők a tárgykapcsolatokat tehát kevésbé ítélték meg pozitívnak, mint a film megtekintése előtt: kevésbé volt rájuk jellemző, hogy úgy lássák, hogy ők szeretnek másokat és mások is szeretik őket. Az 5-ös értékkategóriák gyakoriságának csökkenése mellett megfigyelhető a 2-es és 4-es értékkategóriák gyakoriságának növekedése (előbbi 15%-ról 25%-ra, az utóbbi 22%-ról 29%-ra), bár itt a gyakoriságok változása nem minősül statisztikailag szignifikánsnak.

Az 5-ös értékkategória vonatkozásában érdemes azt is összevetni a párhuzamos történetpárok mentén, hogy a film előtti 5-ös értékkategóriák, hogyan módosultak a film után. A film előtti 5-ös értékkategóriákhoz tartozó film utáni értékkategóriák eloszlását az alábbi kördiagram mutatja be:

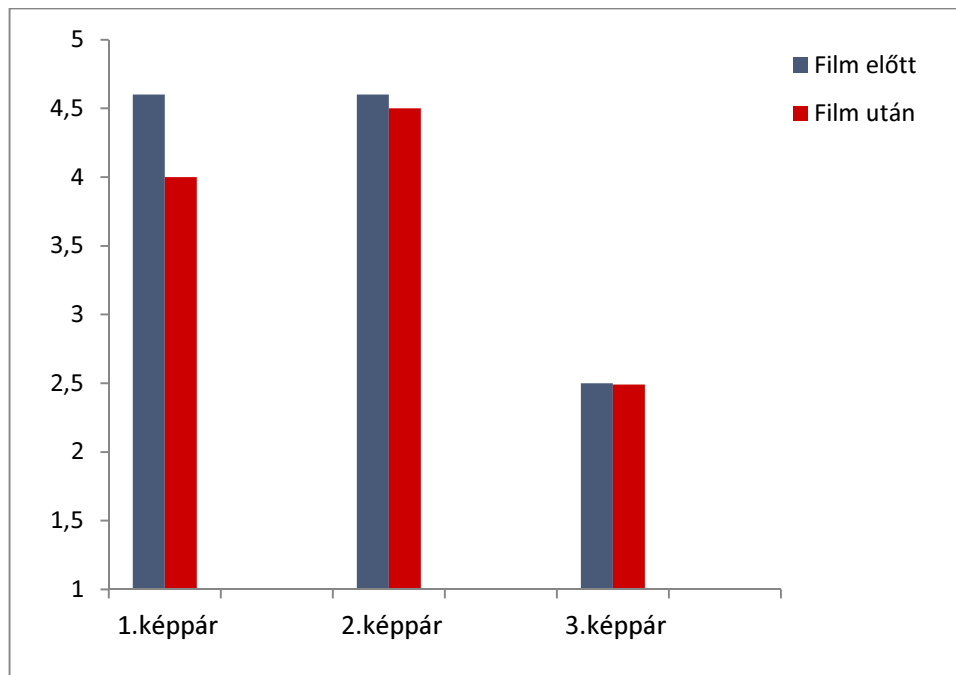


IV.4.1.3.3 diagram: A *Szédülés* előtti 5-ös értékkategóriák változása a *Szédülés* megtekintése után

Az 5-ös értékkategóriák *Szédülés* utáni gyakoriságának a csökkenése pedig az egyes történetpárok összehasonlítása alapján azzal magyarázható, hogy az eredetileg 5-ös értéket kapott 70 (100%) történetből a film utáni helyzetben az eredeti kép párjához tartozó történeteket tekintve mindössze 38 történet (54%) kapott a film után is 5-ös értéket, vagyis 46%-os csökkenés állapítható meg. A csökkenés mértékével kapcsolatban pedig elmondható, hogy az eredetileg 5-ös értékkategó-

riába sorolt történetek párjai 23 esetben (32%) 4-es, 3 esetben (4%) 3-as, 5 esetben (7%) 2-es és 1 esetben (1%) 1-es értékkategóriákba sorolódtak.

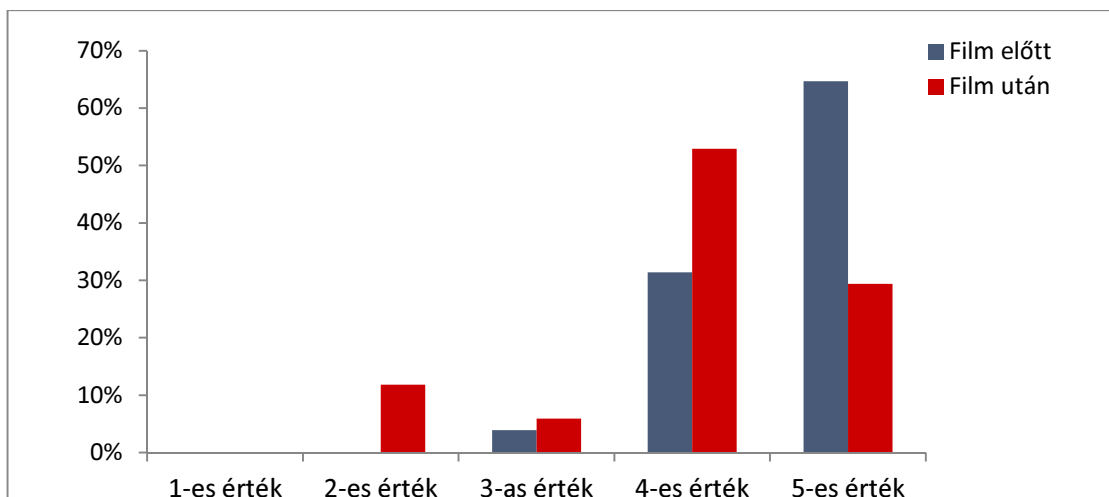
A tárgykapcsolatok film előtti és utáni affektív tónusának a változása az egyes képpárok tekintetében az alábbi módon alakul:



IV.4.1.3.4 diagram A tárgykapcsolatok affektív tónusának a változása a *Szédülés* megtekintése előtt és után az egyes képpárok mentén

A tárgykapcsolat affektív tónusának a *Szédülés* előtti és utáni helyzetben mért különbségét az egyes képpárok összehasonlítása alapján vizsgálva megállapítható, hogy az affektív tónus az első képpár esetében csökken szignifikánsan ($t=3,893$; $p=0,000$), vagyis kifejezetten a veszélyt tartalmazó társas kapcsolatokat látják a nézők a film után kevésbé pozitívnak és jóindulatúnak, mint a film előtt. A második és harmadik képpár esetében nem jelenik meg az affektív tónus szignifikáns csökkenése.

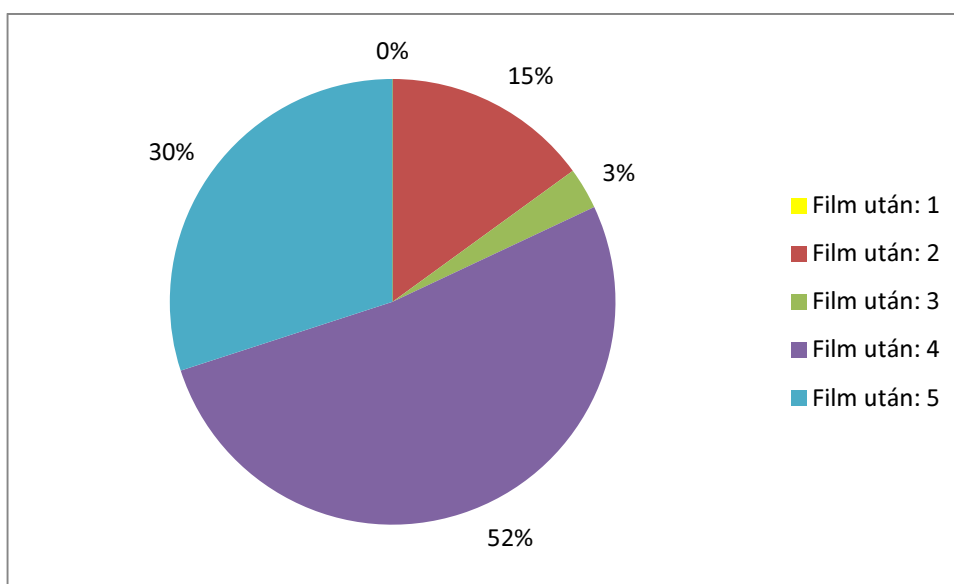
Az első képpár kitüntetett szerepe miatt érdemes kifejezetten ebben az esetben is megvizsgálni az egyes értékkategóriák film előtti és utáni gyakoriságának az eloszlását.



IV.4.1.3.4 diagram: Az első képpárhoz tartozó értékkategóriák gyakoriságának az eloszlása a *Szédülés* megtekintése előtti és után

Az első képpárhoz tartozó film előtti és utáni értékkategóriák gyakoriságának az összehasonlítása alapján kijelenthető, hogy az előzőekhez hasonlóan az affektív tónus csökkenése elsősorban az 5-ös értékkategóriák gyakoriságának 65%-ról 29%-ra való csökkenéséből fakad (Fisher egzakt próba, $p=0,001$), amely értékkategóriák csökkenésével párhuzamosan megjelenik a 2-es és a 4-es értékkategóriák gyakoriságának a film utáni szignifikáns növekedése, előbbi 0%-ról 12%-ra, utóbbinál 31%-ról 53%-ra változik (Fisher egzakt próba, $p=0,027$ és $p=0,044$)

Külön az 1. képpár esetében is érdemes megvizsgálni, hogy a film előtti 5-ös értékkategóriák, hogyan módosultak a film után. A film előtti 5-ös értékkategóriákhoz tartozó film utáni értékkategóriák eloszlását az alábbi kördiagram mutatja be:



IV.4.1.3.5 diagram: A *Szédülés* előtti 5-ös értékkategóriák változása a *Szédülés* után az 1.képpár esetében

Az 1.képpár esetében is megállapítható, hogy a film előtt 5-ös értéket kapott történetek párjai közül a film után lényegesen kevesebb, mindössze 30% kapott szintén 5-ös értéket, a legnagyobb része (52%) 4-es értéket kapott. Szintén említésre méltó az a tendencia, amelynél a film előtti 5-ös értékkategóriába sorolt történet film utáni párja 2-es értékkategóriába sorolódik, ez az esetek 15%-ban fordult elő. A 3-as kategóriába való sorolódás mindössze 1 esetben (3%) történt, míg az 1-es kategóriába sorolódás egyszer sem (0%) fordult elő. A történetek átalakulását szemléltetendő az 5.számú mellékletben bemutatok egy-egy példát, amikor egy film előtti 5-ös értékkategóriába sorolt történet párja a film után 2-es illetve 4-es kategóriába sorolódik.

I/3 részhipotézis – A nézők tárgykapcsolati mintázatának a megváltozására vonatkozó eredmények összegzése: A nézők tárgykapcsolati mintázatának vizsgálata alapján összességében kijelenthető, hogy a hipotézis beigazolódott, az affektív tónus tárgykapcsolati skálán szignifikáns csökkenés volt azonosítható. Ezentúl az is megállapítható, hogy a csökkenés elsősorban az affektív tónus 5-ös értékkategóriájának a gyakoriságának a film utáni csökkenéséből fakad, vagyis kijelenthető, hogy a film után a vizsgálati személyek kevésbé látják jóindulatúnak és gazdagítónak a társas kapcsolataikat, mint a film megtekintése előtt. A *Szédülés* megtekintését követően elveszik a bizalomteli és biztonságos kapcsolatok élménye. Szintén megállapítható, hogy a tónuscsökkenés kifejezetten az 1.képpár esetében jelenik meg, vagyis a veszélyt tartalmazó társas kapcsolatok vonatkozásában csökken leginkább a tárgykapcsolatok affektív tónusa.

IV.4.2. A NÉZŐK SZEMÉLYISÉG- ÉS PÁRKAPCSOLATI JELLEMZŐINEK A HATÁSA A SZÉDÜLÉS MEGTEKINTÉSÉT KÖVETŐ NÉZŐI ÁLLAPOTVÁLTOZÁSRA (II. HIPOTÉZIS)

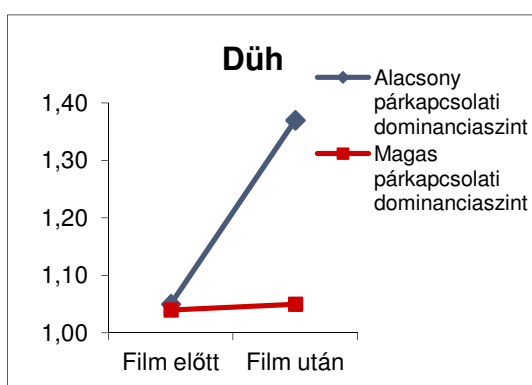
A nézők személyiség- és párkapcsolati jellemzőinek a *Szédülés* megtekintését követő nézői állapotváltozására gyakorolt hatásának az eredményeit a kutatási részhipotéziseknek megfelelően négy fő részre tagolva mutatom be. Először (II/1. részhipotézis) a nézők dominanciaszintjével illetve kapcsolati dominanciaszintjével kapcsolatos eredmények kerülnek bemutatásra, majd ezt követi (II/2.

részhipotézis) a nézők haragra illetve kapcsolati haragra való hajlamával kapcsolatos eredmények ismertetése, ezután (II/3. részhipotézis) a nézők szorongásra illetve kapcsolati szorongásra való hajlamával kapcsolatos eredmények bemutatása következik, végül pedig (II/4. részhipotézis) a nézők közérzetével kapcsolati alaphangulatával kapcsolatos eredmények prezentálására kerül sor. A nézői személyiség- és párkapcsolati jellemzők nézői állapotváltozására gyakorolt hatásának a vizsgálatára valamennyi részhipotézis esetében kevert szempontú varianciánálízist (Mixed Model ANOVA) végeztem, amelyben a nézői állapotskálák film előtti és utáni értékei voltak a személyen belüli (within-subject) változók, a személyek közötti, csoportosító változók (between-subject) pedig az alsó és felső kvartilis szerint két alcsoportra bontott személyiség- és párkapcsolati skálák voltak. Az elemzés során a személyen belüli főhatás megjelenése a film hatását, a személyek közötti főhatás érvényesülése a nézői személyiség- illetve párkapcsolati jellemzők hatását és az interakciós hatás pedig a két tényező – film és nézőjellelmzők – együttes hatását jelzi az állapotváltozásban. Az eredmények bemutatásakor a vonatkozó személyiség- és párkapcsolati skálán az alsó kvartilisba sorolt vizsgálati személyek csoportjára az „alacsony” (1., 2. és 3. részhipotézis esetében) illetve a „negatív” (4. részhipotézis esetében) megjelölést fogom alkalmazni, a felső kvartilisba sorolt vizsgálati személyek csoportjára pedig a „magas” illetve a „pozitív” megjelölést fogom használni. A következőkben csak az egyes részhipotézisekhez kapcsolódó kiemelendő eredményeket ismertetem, a további eredmények összefoglaló táblázatai a 6-9. számú mellékletekben találhatóak meg.

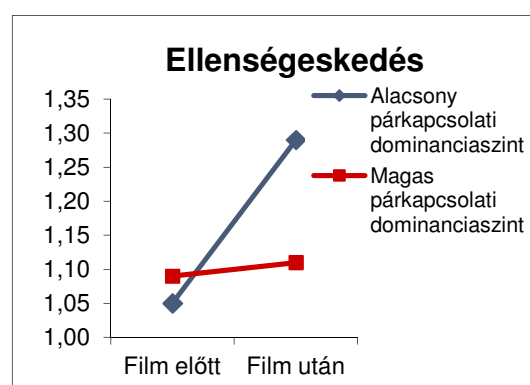
IV.4.2.1. A nézői dominanciára illetve párkapcsolati dominanciára vonatkozó eredmények (II/1. részhipotézis)

A nézők dominanciájának a nézői állapotváltozásra gyakorolt hatásának vizsgálata alapján megállapítható, hogy nem volt azonosítható az elvárásoknak megfelelő szignifikáns különbség az alacsony és magas dominanciaszinttel jellemezhető nézők között. Az eredményekben a személyen belüli főhatás vált meghatározóvá (a megvetés és az affektív tónus kivételével valamennyi állapotjellelmző esetében szignifikánsnak bizonyult), amely mind a magas, mind az alacsony dominanciaszintű személyek esetében a film állapotváltozásra gyakorolt hatását mutatja. Sem személyek közötti főhatás, sem interakciós hatás nem jelentkezett.

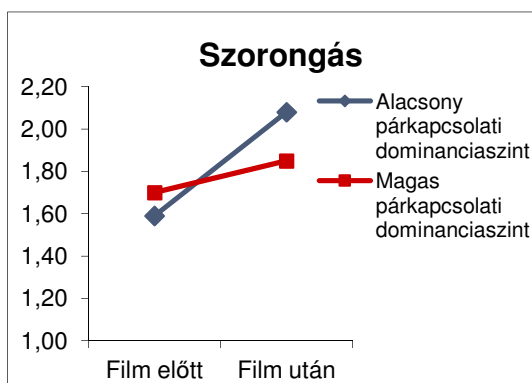
A nézők párkapcsolati dominanciaszintjének a nézői állapotváltozásra gyakorolt hatását vizsgálva megállapítható, hogy az alacsony illetve magas párkapcsolati dominanciaszinttel jellemezhető nézők között több vizsgált állapotjellemző mentén is tendencia jellegű különbség volt azonosítható, és valamennyi esetben az interakciós hatás bizonyult meghatározónak. Az interakciós eredmények alapján kijelenthető, hogy a film hatására bekövetkező állapotváltozás az alacsony és magas párkapcsolati dominanciaszinttel jellemezhető nézői alcsoportoknál eltérő mintázatot követ, amely megtekinthető az alábbi diagramokon:



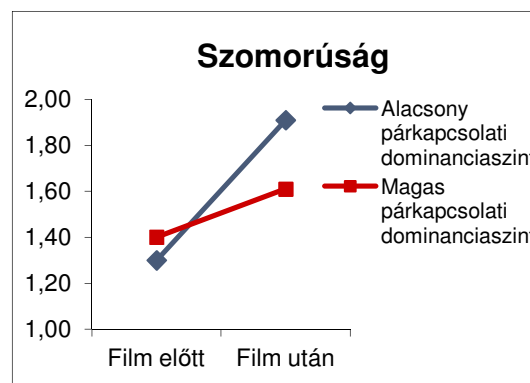
IV.4.2.1.1 diagram: A párkapcsolati dominanciaszint hatása a düh változására



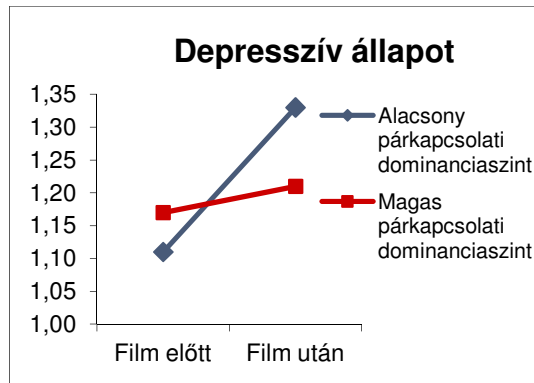
IV.4.2.1.2 diagram: A párkapcsolati dominanciaszint hatása az ellenségeskedés változására



IV.4.2.1.3 diagram: A párkapcsolati dominanciaszint hatása a szorongás változására



IV.4.2.1.4 diagram: A párkapcsolati dominanciaszint hatása a szomorúság változására



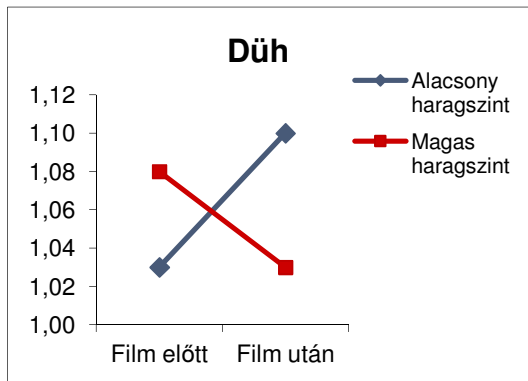
IV.4.2.1.4 diagram: A párkapcsolati dominanciaszint hatása a depresszív állapot változására

Az interakciós eredmények azt jelzik, hogy a különböző párkapcsolati dominanciaszinttel jellemezhető nézők dühének ($F=4,228$; $p=0,051$), ellenségeskedésének ($F=2,818$; $p=0,106$), szorongásának ($F=2,799$; $p=0,107$), szomorúságának ($F=3,016$; $p=0,095$) és depresszív állapotának ($F=3,000$; $p=0,096$) a film hatására bekövetkező intenzitásváltozása eltér egymástól. Az alacsony párkapcsolati dominanciaszinttel rendelkező nézők alcsoportjában valamennyi állapotjellemző esetében nagyobb mértékű intenzitásnövekedés volt megállapítható, mint a magas párkapcsolati dominanciával rendelkező nézők esetében. Az interakciós hatás mellett – a megvetés kivételével valamennyi állapotjellemző változásában – továbbra is meghatározó maradt a személyen belüli főhatás, amely a film állapotváltozásra gyakorolt hatását jelzi (ld. 6.számú melléklet).

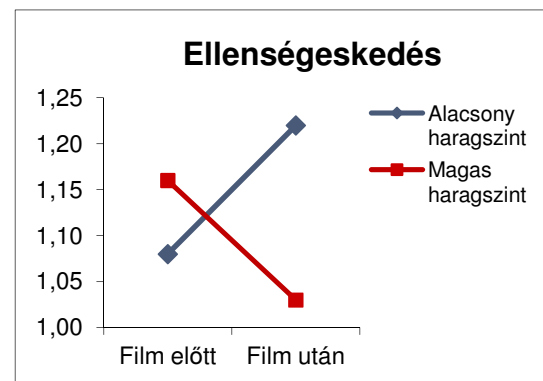
II/1. részhipotézis – A nézői dominanciaszintre illetve párkapcsolati dominanciaszintre vonatkozó eredmények összegzése: A nézők dominanciaszintjének illetve kapcsolati dominanciaszintjének a hatását tekintve összességében megállapítható, hogy a dominancia mint párkapcsolati jellemző meghatározó szerepet játszik a nézői állapot *Szédülés* megtekintését követő változásában. Az alacsony párkapcsolati dominanciaszintű nézői alcsoport esetében az állapotjellemzők többségének a tekintetében nagyobb mértékű intenzitásnövekedés volt megállapítható, mint a magas párkapcsolati dominanciaszintű alcsoportnál. A dominancia mint személyiségjellemző ugyanakkor nem volt hatással a nézői állapot változására. A részhipotézis részben igazolódott be.

IV.4.2.2. A nézői haragra illetve párkapcsolati haragra vonatkozó eredmények (II/2. részhipotézis)

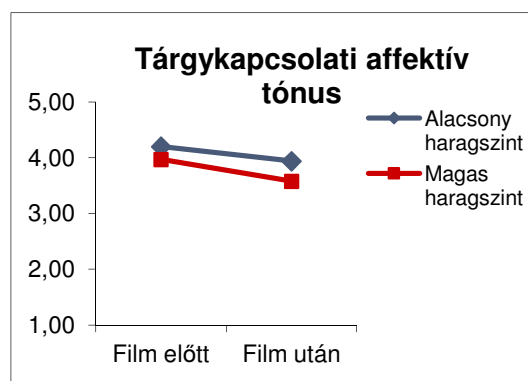
A nézők haragjának a nézői állapotváltozásra gyakorolt hatását vizsgálva megállapítható, hogy az alacsony illetve magas szintű haraggal jellemezhető nézők között a düh, az ellenségeskedés és a tárgykapcsolati affektív tónus tekintetében volt szignifikáns különbség megfigyelhető, amelyet az alábbi diagramok mutatnak be:



IV.4.2.2.1 diagram: A haragszint hatása a düh változására



IV.4.2.2.2 diagram: A haragszint hatása az ellenségeskedés változására

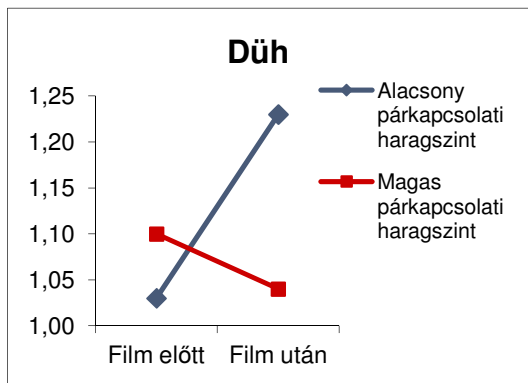


IV.4.2.2.3 diagram: A haragszint hatása a tárgykapcsolati affektív tónus változására

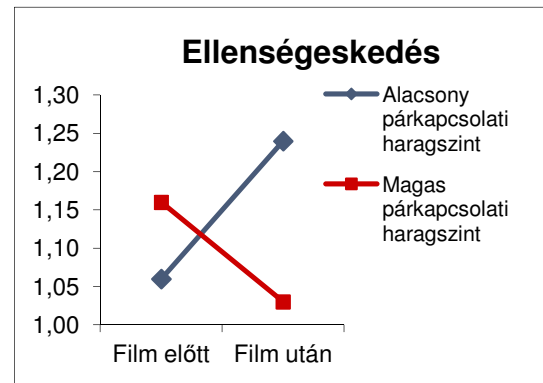
Az eredmények alapján kijelenthető, hogy a düh ($F=5,908$; $p=0,023$) és az ellenségeskedés ($F=6,428$; $p=0,018$) esetében az interakciós hatás, a tárgykapcsolati affektív tónus ($F=4,983$; $p=0,035$) esetében pedig a személyek között főhatás bizonyult meghatározónak. A különböző mértékű haraggal jellemezhető nézői alcsoportok esetében a düh és az ellenségeskedés intenzitásának a változása eltérő mintázatot követ. Az alacsony haragszinttel jellemezhető nézők esetében a düh és az ellenségeskedés intenzitása megnövekedett, a magas haragszinttel jellemezhető

nézők esetében pedig lecsökkent. A tárgykapcsolati affektív tónus vonatkozásában a nézők között egyező irányú változás azonosítható, mindkét alcsoportnál csökkent a tónus, azonban az alacsony haragszinttel jellemezhető személyek tárgykapcsolatának film előtti affektív tónusa eleve magasabb mértékű volt, és a film után is magasabb maradt, mint a magas mértékű haraggal jellemezhető csoportnak. A film hatását jelző személyen belüli főhatás a szorongás, a szomorúság és az affektív tónus esetében bizonyult meghatározónak (lásd 7.sz. melléklet).

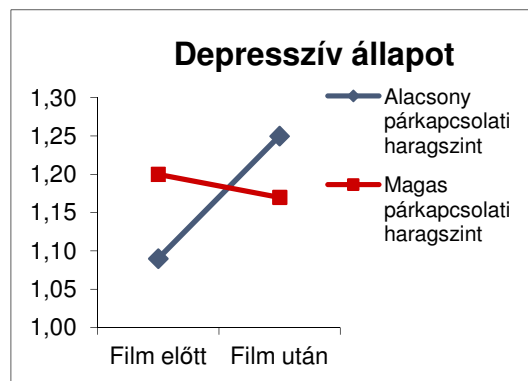
A nézők párkapcsolati haragjának a nézői állapotváltozásra gyakorolt hatását vizsgálva megállapítható, hogy az alacsony illetve magas szintű párkapcsolati haraggal jellemezhető nézők között a düh, az ellenségeskedés és a depresszív állapot tekintetében volt szignifikáns különbség megfigyelhető, amelyet az alábbi diagramok mutatnak be:



IV.4.2.2.4 diagram: A párkapcsolati haragszint hatása a düh változására



IV.4.2.2.5 diagram: A párkapcsolati haragszint hatása az ellenségeskedés változására



IV.4.2.2.6 diagram: A párkapcsolati haragszint hatása a depresszív állapot változására

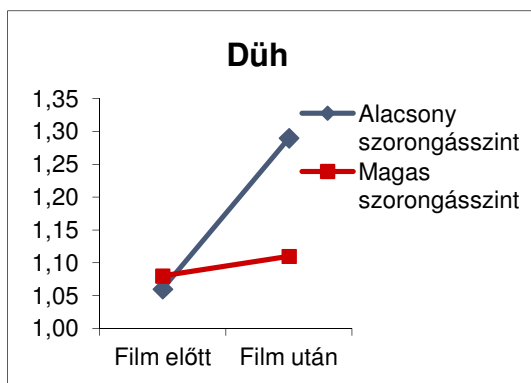
Az eredmények alapján kijelenthető, hogy mindhárom esetben – düh ($F=5,580$; $p=0,024$), ellenségeskedés ($F=8,726$; $p=0,005$) és depresszív állapot ($F=5,561$; $p=0,024$) – az interakciós hatás bizonyult meghatározónak. A különböző mértékű párkapcsolati haraggal jellemezhető nézői alcsoportok esetében a düh, az ellenségeskedés és a depresszív állapot intenzitásának a változása eltérő mintázatot követ. Az alacsony szintű párkapcsolati haraggal jellemezhető nézők esetében a düh, az ellenségeskedés és a depresszív állapot intenzitása megnövekedett, a magas szintű párkapcsolati haraggal jellemezhető nézők esetében pedig lecsökkent. Az interakciós hatás mellett több állapotjellemző – szorongás, szomorúság, depresszív állapot, tárgykapcsolati affektív tónus – vonatkozásában továbbra is meghatározó maradt a személyen belüli főhatás, amely a film állapotváltozásra gyakorolt hatását jelzi (lásd 7.számú Melléklet).

II/2 részhipotézis – A nézői haragra illetve párkapcsolati haragra való hajlamra vonatkozó eredmények összegzése: A nézők haragjának illetve kapcsolati haragjának a *Szédülés* megtekintését követő nézői állapotváltozás intenzitására gyakorolt hatását tekintve összességében megállapítható, hogy a nézői harag mindkét esetben a düh és az ellenségeskedés tekintetében játszik meghatározó szerepet. Az alacsony szintű haraggal és párkapcsolati haraggal jellemezhető személyek esetében az intenzitás növekedése, míg a magas szintű haraggal és párkapcsolati haraggal jellemezhető személyek esetében az intenzitás csökkenése volt megállapítható. Emellett a nézők haragjának még további hatása volt azonosítható a nézők tárgykapcsolati affektív tónusának a változásában, a nézők párkapcsolati haragjának pedig a depresszív állapot változásában. A részhipotézis részben igazolódott be.

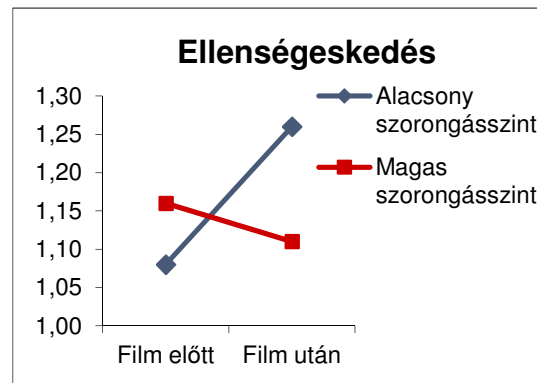
IV.4.2.3. A nézői szorongásra illetve párkapcsolati szorongásra vonatkozó eredmények (II/3. részhipotézis)

A nézők szorongásszintjének a nézői állapotváltozásra gyakorolt hatását vizsgálva megállapítható, hogy az alacsony illetve magas szorongásszinttel jellemezhető nézők között több vizsgált állapotjellemző mentén is szignifikáns illetve tendencia jellegű különbség volt azonosítható, és valamennyi esetben az interakciós hatás bizonyult meghatározónak. Az interakciós eredmények alapján kije-

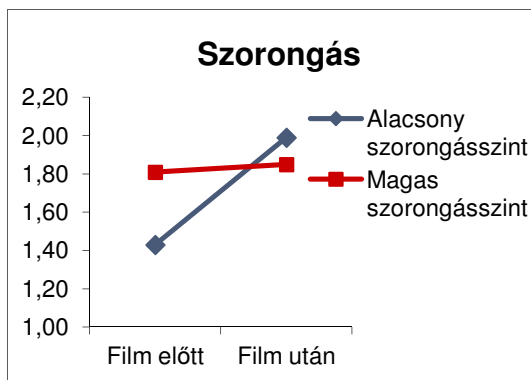
lenthető, hogy a film hatására bekövetkező állapotváltozás az alacsony és magas szorongásszinttel jellemezhető nézői alcsoportoknál eltérő mintázatot követ, amely megtekinthető az alábbi diagramokon:



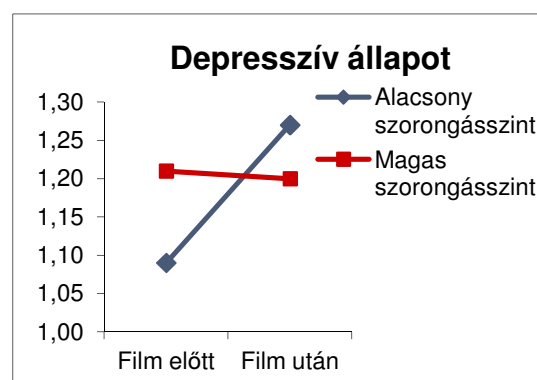
IV.4.2.3.1 diagram: A szorongásszint hatása a düh változására



IV.4.2.3.2 diagram: A szorongásszint hatása az ellenségeskedés változására



IV.4.2.3.3 diagram: A szorongásszint hatása a szorongás változására

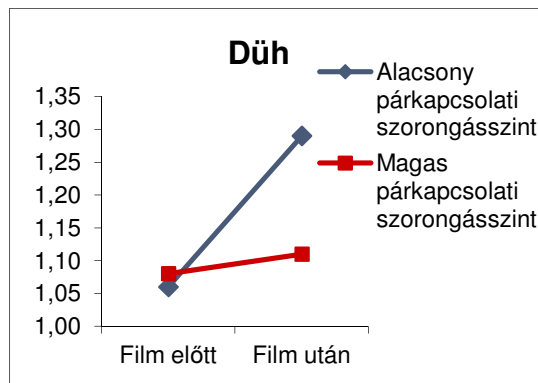


IV.4.2.3.4 diagram: A szorongásszint hatása a depresszív állapot változására

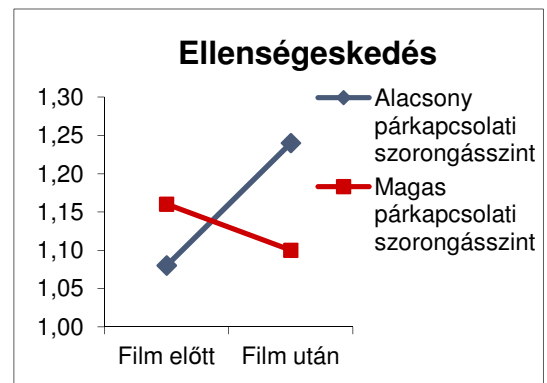
Az interakciós eredmények megmutatják, hogy a különböző szorongásszinttel jellemezhető nézők dühének ($F=3,090$; $p=0,090$), ellenségeskedésének ($F=4,420$; $p=0,045$), szorongásának ($F=8,959$; $p=0,006$) és depresszív állapotának ($F=5,120$; $p=0,032$) a filmhatására bekövetkező intenzitásváltozása eltér egymástól. Az alacsony szintű szorongással jellemezhető nézők esetében valamennyi említett állapotjellemző intenzitása megnövekedett, a magas szintű szorongással jellemezhető nézők esetében pedig kevésbé volt intenzitásváltozás megfigyelhető. A magas szorongásszinttel jellemezhető alcsoportban a film előtti állapothoz képest kisebb mértékű eltérés volt megfigyelhető: a düh és a szorongás esetében minimális növekedés, míg az ellenségeskedés és a depresszív állapot esetében minimális csökkenés irányában történt a változás. A film hatását jelző személyen belüli főhatás

pedig a düh, szorongás, a szomorúság és depresszív állapot esetében bizonyult meghatározónak (lásd 8.számú melléklet).

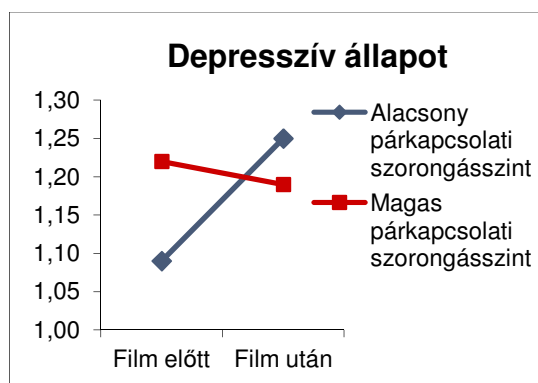
A nézők párkapcsolati szorongásszintjének a nézői állapotváltozásra gyakorolt hatását vizsgálva megállapítható, hogy az alacsony illetve magas szintű párkapcsolati szorongással jellemezhető nézők között több vizsgált állapotjellemző mentén is szignifikáns illetve tendencijellegű különbség volt azonosítható. A film hatására bekövetkező állapotváltozás az alacsony és magas párkapcsolati szorongásszinttel jellemezhető nézői alcsoportoknál eltérő mintázatot követ, amely megtekinthető az alábbi diagramokon:



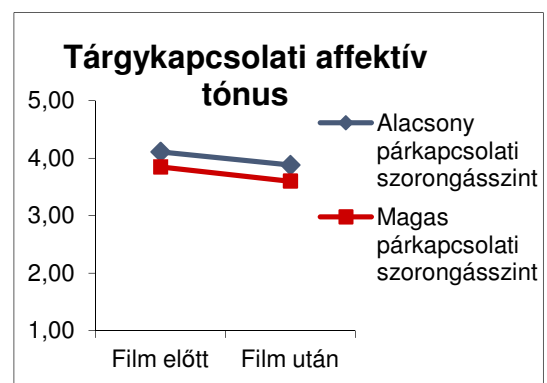
IV.4.2.3.5 diagram: A párkapcsolati szorongásszint hatása a düh változására



IV.4.2.3.6 diagram: A párkapcsolati szorongásszint hatása az ellenségeskedés változására



IV.4.2.3.7 diagram: A párkapcsolati szorongásszint hatása a depresszív állapot változására



IV.4.2.3.8 diagram: A párkapcsolati szorongásszint hatása a tárgykapcsolati affektív tónus változására

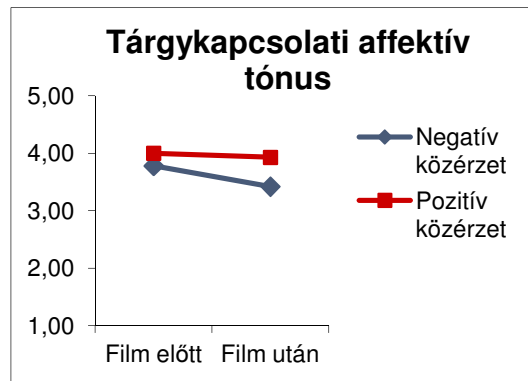
Az eredmények jelzik, hogy a különböző kapcsolati szorongásszinttel jellemezhető nézők között a düh, az ellenségeskedés, a depresszív állapot és a tárgykapcsolati affektív tónus tekintetében volt szignifikáns illetve tendencia jellegű különbség azonosítható. A düh ($F=3,090$; $p=0,090$), az ellenségeskedés ($F=3,584$; $p=0,070$), a depresszív állapot ($F=3,457$, $p=0,074$) esetében az interakciós hatás, az affektív

tónus ($F=3,573$; $p=0,070$) esetében pedig a személyek között főhatás bizonyult meghatározónak. Megállapítható, hogy míg az alacsony szintű párkapcsolati szorongással jellemezhető nézők esetében valamennyi említett állapotjellemező intenzitása megnőtt, addig a magas szintű párkapcsolati szorongással jellemezhető nézők esetében pedig sokkal kevésbé volt intenzitásváltozás megfigyelhető. A magas szintű párkapcsolati szorongással jellemezhető alcsoportban a film előtti állapothoz képest kisebb mértékű eltérés volt jellemző: a düh esetében minimális növekedés, míg az ellenségeskedés és a depresszív állapot esetében minimális csökkenés irányában történt változás. A tárgykapcsolati affektív tónus esetében egyező irányú változás volt azonosítható, mindkét alcsoportnál csökkent a tónus, azonban az alacsony szintű párkapcsolati szorongással jellemezhető személyek tárgykapcsolatának film előtti affektív tónusa eleve magasabb volt, és a film után is magasabb maradt, mint a magas szintű haraggal jellemezhető csoportnak, ezért az affektív tónus esetében a csoportok közötti főhatás vált meghatározóvá. A film hatását jelző személyen belüli főhatás a düh, a szorongás, a szomorúság és az affektív tónus esetében bizonyult meghatározónak (lásd 8.számú melléklet).

II/3. részhipotézis – A nézői szorongásra és párkapcsolati szorongásra való hajlamra vonatkozó eredmények összegzése: A nézők szorongásának illetve kapcsolati szorongásának a *Szédülés* megtekintését követő nézői állapotváltozás intenzitására gyakorolt hatását tekintve összességében megállapítható, hogy a szorongás mindkét esetben a düh, az ellenségeskedés és a depresszív állapot esetében játszik meghatározó szerepet oly módon, hogy az alacsony szorongásszinttel és párkapcsolati szorongással jellemezhető személyek esetében valamennyi állapotjellemező tekintetében az intenzitás nagyobb mértékű növekedése volt megállapítható, mint a magas szorongásszinttel jellemezhető személyek esetében. Emellett a nézők vonásszorongásának még további hatása volt azonosítható a nézők állapot-szorongásának a változásában, és a nézők párkapcsolati szorongásának pedig a tárgykapcsolati mintázat affektív tónusának a változásában. A részhipotézis részben igazolódott be.

IV.4.2.4. A nézői közérzetre illetve párkapcsolati alaphangulatra vonatkozó eredmények (II/4. részhipotézis)

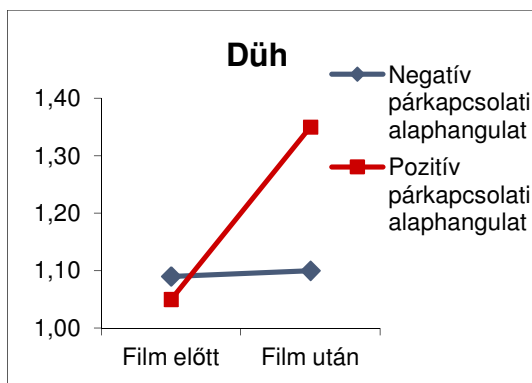
A nézők közérzetének a nézői állapotváltozásra gyakorolt hatásának vizsgálata alapján megállapítható, hogy a negatív és pozitív közérzettel jellemezhető nézők között a tárgykapcsolati affektív tónus tekintetében volt szignifikáns különbség azonosítható, amelyet az alábbi diagram mutat be:



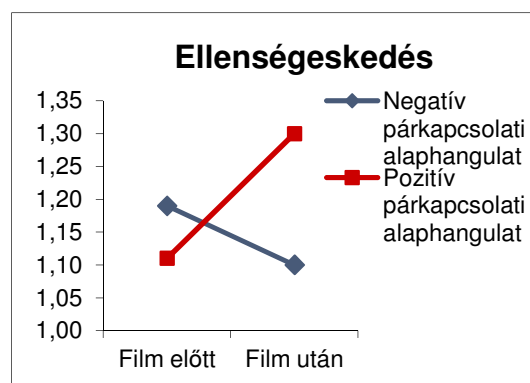
IV.4.2.4.1 diagram: A nézői közérzet hatása a tárgykapcsolati affektív tónus változására

A tárgykapcsolati affektív tónus ($F=5,493$; $p=0,027$) változásában a személyek közötti főhatás volt megfigyelhető. Mindkét alcsoportnál egyező irányú változás jelent meg, csökkent a tónus. Azonban a negatív közérzettel jellemezhető személyek tárgykapcsolatának film előtti affektív tónusa eleve alacsonyabb volt, és a film után is alacsonyabb lett, mint a pozitív közérzettel rendelkező személyek esetében. Továbbá az eredményekben a személyen belüli főhatás is megjelent a düh, a szorongás, a szomorúság és a depresszív állapot esetében, amely mind a negatív, mind a pozitív közérzettel rendelkező személyek esetében a film állapotváltozásra gyakorolt hatását támasztja alá (lásd 9.számú melléklet).

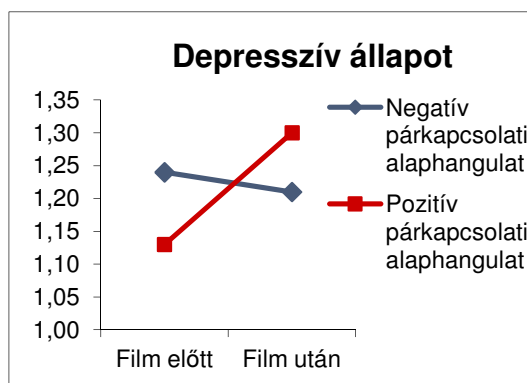
A nézők párkapcsolati alaphangulatának a nézői állapotváltozásra gyakorolt hatását vizsgálva megállapítható, hogy a negatív illetve pozitív párkapcsolati alaphangulattal jellemezhető nézők között több vizsgált állapotjellemző mentén is tendencia jellegű különbség volt azonosítható, és valamennyi esetben az interakciós hatás bizonyult meghatározónak. Az interakciós eredmények alapján kijelenthető, hogy a film hatására bekövetkező állapotváltozás a negatív és pozitív párkapcsolati alaphangulattal jellemezhető nézői alcsoportoknál eltérő mintázatot követ, amely megtekinthető az alábbi diagramokon:



IV.4.2.4.2 diagram: A párkapcsolati alaphangulat hatása a düh változására



IV.4.2.4.3 diagram: A párkapcsolati alaphangulat hatása az ellenségeskedés változására



IV.4.2.4.4 diagram: A párkapcsolati alaphangulat hatása a depresszív állapot változására

Az interakciós eredmények jelzik, hogy a különböző párkapcsolati alaphangulattal jellemezhető nézők dühének ($F=2,981$; $p=0,097$), ellenségeskedésének ($F=3,666$; $p=0,068$) és depresszív állapotának ($F=3,372$; $p=0,079$) a film hatására bekövetkező intenzitásváltozása eltér egymástól. A pozitív párkapcsolati alaphangulattal rendelkező nézők alcsoportjában valamennyi említett állapotjellemző intenzitása megnövekedett, míg a negatív párkapcsolati alaphangulattal jellemezhető nézők esetében a düh tekintetében szinte nem változott, az ellenségeskedés és a depresszív állapot vonatkozásában pedig enyhén csökkent az intenzitás. Az interakciós hatás mellett a düh, a szorongás, a szomorúság és az affektív tónus vonatkozásában továbbra is meghatározó maradt a személyen belüli főhatás, amely a film állapotváltozásra gyakorolt hatását jelzi (lásd 9.számú melléklet).

II/4. részhipotézis – A nézői közérzetre/alaphangulatra vonatkozó eredmények összegzése: A nézők közérzetének illetve párkapcsolati alaphangulatának a *Szédülés* megtekintését követő nézői állapotváltozás intenzitására gyakorolt hatását tekintve összességében megállapítható, hogy a nézők közérzete a nézők tárgy-

kapcsolati affektív tónusának a változására volt hatással (személyek közötti főhatás), míg a nézők párkapcsolati alaphangulata a düh, az ellenségeskedés és a depresszív állapot intenzitására volt hatással (interakciós hatás). A pozitív párkapcsolati alaphangulattal jellemezhető nézők állapotjellemezőinek az intenzitásváltozása nagyobb volt, mint a negatív párkapcsolati alaphangulattal jellemezhető nézőké. A részhipotézis részben igazolódott be.

IV.5. MEGVITATÁS

IV.5.1. A FILMRE VONATKOZÓ HIPOTÉZIS (FILMHATÁS)

A filmre vonatkozó hipotézis (I. hipotézis) a vizsgálatban részben igazolódott be, ugyanis a vizsgálati eredmények alapján az állapítható meg, hogy a *Széldülés* megtekintését követően a nézők személyiségműködésének egyes jellemzőiben felerősödtek a szadizmussal és tárgyvesztéssel kapcsolatos tendenciák, más jellemzőiben ugyanakkor nem mutatkoztak az elvárásoknak megfelelő változások. A főbb eredményeket az alábbi táblázatban foglalom össze

FILMRE VONATKOZÓ HIPOTÉZIS	Hipotézist megerősítő eredmények	Hipotézist cáfoló eredmények
I/1 Személyiségprofilra vonatkozó részhipotézis	s+! telített reakciók gyakoriságának megnövekedése a film után az S-vektoron a ++ vektor-konstelláció előtérbe kerülése a film után e0 reakciótípus gyakoriságának megnövekedése a film után	C-vektoron (m-faktoron) nem történik az elvárásoknak megfelelő változás
I/2 Emocionális állapotra vonatkozó részhipotézis	düh, ellenségeskedés, szorongás, szomorúság, depresszív állapot intenzitásának a megnövekedése a film után	megvetés intenzitása nem változik meg
I/3 Tárgykapcsolati mintázatra vonatkozó részhipotézis	csökkenés az affektív tónus tárgykapcsolati skálán	

IV.5.1.1. táblázat: A filmre vonatkozó hipotézissel kapcsolatos eredmények összefoglalása

A nézők személyiségprofiljának film előtti és utáni vizsgálata alapján kijelenthető, hogy a *Szédülés* megtekintését követően a nézők személyiségprofiljában a szadizmus vonatkozásában volt azonosítható az elvárásokkal megegyező változás: megfigyelhető volt a film utáni s+! telített reakciók gyakoriságának a tendencia jellegű megnövekedése, és az S-vektoron adott ++ vektorkonstelláció előtérbe kerülése. A film előtti és utáni személyiségprofilok összehasonlításakor a szadizmus tekintetében azonosítható gyakoriságváltozás arra utal, hogy a film hatására a nézőkre korábban jellemző aktivitás agresszióba fordul át (a durva indulatok kielését, az agresszív késztetés kisülését jelzi a film utáni e0 reakciók gyakoribbá válása is). A tárgyvesztés tekintetében az elvárásoknak megfelelő változások kevésbé voltak azonosíthatók. A C-vektor leggyakoribb konstellációinak és az m-faktoron adott választási reakciók gyakoriságának a viszonylagos állandósága arra utal, hogy a megkapaszkodási törekvések a vizsgálatban résztvevő nézők személyiségének stabil jellemzői voltak és a film hatására sem változtak meg (mind a film előtt, mind a film után a nézők több mint 75%-a adott az érett kapcsolat jeleként azonosítható, és a meglévő tárgyakhoz való ragaszkodást kifejező m+ választást).

A nézők emocionális állapotának vonatkozásában megállapítható, hogy a szadizmusra és tárgyvesztésre jellemző érzelmek többsége – düh, ellenségeskedés, szorongás, szomorúság, depresszív állapot – a *Szédülés* megtekintését követően intenzívebben jelent meg a nézők emocionális mintázatában, így a részhipotézis – a megvetés kivételével – beigazolódott. A felsorolt érzelmek tekintetében összességében elmondható, hogy a kismértékű szignifikáns illetve tendencia jellegű intenzitásnövekedés volt a meghatározó. A megvetés intenzitásának a vártnál alacsonyabb mértékű megnövekedése feltehetőleg összefüggésbe hozható az adott érzelem perifériusságának a helyzetével. A megvetésről Oláh (2005b) vizsgálata alapján tudható, hogy egészséges populációban a legperifériusabb az érzelmi skálán, vagyis az egészséges személyek az összes érzelem közül a megvetés átélésére a legkevésbé hajlamosak. Saját vizsgálati mintámban is a film előtt a megvetés szerepelt az utolsó helyen az érzelmi intenzitás rangsorában, és ez a pozíció a vizsgált érzelmek tekintetében a film után sem változott, vagyis a vizsgálati személyek továbbra sem éltek át megvetést. A film után intenzívebben jelenlévő többi érzelem tekintetében pedig megállapítható, hogy a szorongás, a szomorúság és

a depresszív állapot esetében az intenzitásnövekedés nagyobb mértékű volt, mint a düh és az ellenségeskedés esetében (előbbieknél a film előtti és utáni állapot között 1%-os és 5%-os szinten volt szignifikáns a különbség, míg az utóbbiaknál csak tendenciaszintű változás volt azonosítható). Az érzelmek két csoportjának az intenzitásváltozásában megfigyelhető különbség lehetséges magyarázatát adja a vizsgálati minta nemi homogenitása. Az idézett Oláh (2005b) vizsgálat alapján ugyanis az is kijelenthető, hogy a nők kevésbé hajlamosak a düh és az ellenségeskedés érzelmeire, mint a férfiak, vagyis a kisebb mértékű intenzitásnövekedés a női minta következménye is lehet.

A nézők tárgykapcsolati mintázatának film előtti és utáni vizsgálata alapján kijelenthető, hogy a *Szédülés* megtekintését követően a szadizmusra és tárgyvesztésre jellemző negatív affektív minőségek intenzívebben jelentek meg a nézők személyiségműködésében. Az affektív tónus tárgykapcsolati skálán szignifikáns csökkenés volt azonosítható, amely csökkenés – az egyes értékkategóriák film előtti és utáni eloszlásának az összehasonlítása alapján – az affektív tónus 5-ös értékkategóriájának a film utáni gyakoriságának a szignifikáns csökkenéséből fakadt. Az 5-ös értékkategóriák ritkább előfordulása pedig azt jelzi, hogy a film hatására a nézők kevésbé ítélték meg a társakkal való kapcsolatukat pozitívnak, kevésbé gondolták úgy, hogy kölcsönösen szeretik egymást másokkal.

Az egyes képpárokhoz tartozó történetek megvizsgálása alapján pedig az vált megállapíthatóvá, hogy a tónuscsökkenés legintenzívebben az első képpár esetében jelent meg, vagyis kifejezetten a veszélyt tartalmazó helyzetekben ítélték meg a társas kapcsolatokat a nézők a film után negatívabban, mint a film előtt. Ez az eredmény több okból is kiemelkedően fontos: Jelentőségének (1) első oka a kötődésemélettel való összefüggésében keresendő. Bowlby (1973) elmélete alapján – mely szerint a vészhelyzet aktiválja a kötődési rendszert – az várható, hogy a félelemteli jelenetet ábrázoló képek láttán felerősödik a kötődési személy keresése, a társak által nyújtott biztonság és védelem igénye. A film hatására – az affektív tónus csökkenése miatt – viszont éppen ez a bizalomteli és biztonságos kapcsolati élmény veszik el, vagyis az első képpár esetében azonosított intenzív tónuscsökkenés azt jelzi, hogy éppen abban az esetben értéktelenedik el a társas világ és bizonytalanodik el a kötődési figura, amikor – a vészhelyzet miatt – hangsúlyosan szükség lenne rá.

Az első képpár esetében azonosítható intenzív tónuscsökkenés kiemelkedő jellegének (2) másik oka pedig a képek tartalma és a *Szédülés* közötti tematikus hasonlóságból fakad. A két első kép a filmhez hasonló veszélyhelyzetet ábrázol, a zuhanásveszélyt jeleníti meg (lásd Palombo, 1987). A tematikus hasonlóság alapján pedig felmerül azaz értelmezési lehetőség, hogy a film által kiváltott hatás abban a specifikus társas helyzetben a legintenzívebb, amely tematikusan leginkább hasonló a film által bemutatott társas viszonyokhoz.

Végül az első képpár esetében azonosítható legintenzívebb tónuscsökkenés kitüntetett szerepének a vizsgálatokor – az affektív tónus intenzitásváltozásának egy alternatív értelmezési lehetőségeként – a (3) sorrendi hely meghatározó szerepe is felmerül. Tannenbaum és Zillman (1985) kutatásai alapján tudható, hogy a filmes tartalom ösztönző hatása korlátozott idejű, vagyis közvetlenül a film megtekintése után a legintenzívebb, és utána lecsökken. Előfordulhat, hogy a kérdőívek kitöltése és az első történet megírása közben eltelt időből fakad, hogy a második és harmadik történetek esetében már kevésbé jelent meg a film hatása. Az első képpár esetében azonosított legnagyobb mértékű tónuscsökkenés sorrenddel összefüggő másik lehetséges magyarázataként az is megfogalmazható, hogy a történetkonstrukciós feladatban az aktuális nézői élmények nemcsak egyszerűen megjelenítődtek, hanem a képekhez kapcsolódó történetek írásakor a fantáziavilág teremtésével az élmények feldolgozása is zajlott. A történetírás esetében Pine (1973) TAT-tal végzett vizsgálatait alapján tudjuk, hogy a történetek konstrukciója olyan alkotó jellegű produkcióként működik, amelybe a történetírók beledolgozzák a saját érzelmi és gondolati tartalmaikat, és a fantáziált történetek – Freud ([1908] 2001) eredeti elgondolásainak megfelelően – a valóság korrekciójaként működnek. Felmerül annak a lehetősége, hogy a negatív affektív minőségek azért az első képekhez kapcsolódó történetekben váltak a legmeghatározóbbakká, mert az egymást követő történetek sorozatában a képzeleti működés révén a nézők feszültségteli, szorongató élményei fokozatosan feldolgozódtak.

IV.5.2. A NÉZŐRE VONATKOZÓ HIPOTÉZIS (FILMHATÁST BEFOLYÁSOLÓ NÉZŐI JELLEMZŐK)

A nézőre vonatkozó hipotézis szintén részben igazolódott be. A kutatási eredmények alapján ugyanis az állapítható meg, hogy a nézők vizsgált személyiség- illetve párkapcsolati jellemzői részben határozták meg a nézők emocionális és tárgykapcsolati jellemzőinek a *Szédülés* megtekintését követő intenzitásváltozását. A főbb eredményeket az alábbi táblázatban foglalom össze:

NÉZŐRE VONATKOZÓ HIPOTÉZIS	Személyiségjellemző versus párkapcsolati jellemző	Hipotézist megerősítő eredmények
II/1 Nézői dominanciára vonatkozó részhipotézis	személyiségjellemző	nincs
	párkapcsolati jellemző	különböző mértékű intenzitásváltozás a düh, az ellenségeskedés, a szorongás, a szomorúság és a depresszív állapot tekintetében
II/2 Nézői haragra vonatkozó részhipotézis	személyiségjellemző	különböző mértékű intenzitásváltozás a düh, az ellenségeskedés és a tárgykapcsolati affektív tónus tekintetében
	párkapcsolati jellemző	különböző mértékű intenzitásváltozás a düh, az ellenségeskedés és a depresszív állapot tekintetében
II/3. Nézői szorongásra vonatkozó részhipotézis	személyiségjellemző	különböző mértékű intenzitásváltozás a düh, az ellenségeskedés, a szorongás és a depresszív állapot tekintetében
	párkapcsolati jellemző	különböző mértékű intenzitásváltozás a düh, az ellenségeskedés, a depresszív állapot és a tárgykapcsolati affektív tónus tekintetében

II/4. Nézői közérzet-re/alaphangulatra vonatkozó részhipotézis	személyiségjellemző	különböző mértékű intenzitásváltozás tárgykapcsolati affektív tónus tekintetében
	párkapcsolati jellemző	különböző mértékű intenzitásváltozás a düh, az ellenségeskedés és a depresszív állapot tekintetében

IV.5.2.1 táblázat: A nézőre vonatkozó hipotézissel kapcsolatos eredmények összefoglalása

A néző jellemzői közül a dominancia tekintetében a nézők párkapcsolati dominanciájának volt meghatározó szerepe: 5 nézői állapotjellemző intenzitásváltozására is hatással volt, míg a dominancia mint személyiségjellemző egyik állapotjellemző változásával sem mutatott összefüggést. A harag vonatkozásában mind a nézők haragra való hajlama, mind specifikusan a partnerekkel szemben érzett haragja jelentős szerepet játszott a nézők emocionális és tárgykapcsolati jellemzőinek a film megtekintését követő intenzitásváltozásában, mindkét esetben 3-3 állapotjellemzővel volt kimutatható szignifikáns összefüggés. A szorongás vizsgálata alapján – a haraghoz hasonlóan – szintén megállapíthatóvá vált, hogy mind a szorongásra való hajlam, mind a párkapcsolati szorongás kiemelkedő hatással volt a nézők állapotváltozására, mindkét esetben 4-4 állapotjellemző intenzitásváltozásával volt szignifikáns illetve tendencia jellegű összefüggés megállapítható. Végül a nézők közérzetével illetve párkapcsolati alaphangulatával kapcsolatban kijelenthető, hogy míg a nézők közérzete csak egy esetben határozta meg az állapotváltozás mértékét, addig a párkapcsolati alaphangulatot tekintve 3 esetben volt szignifikáns hatás kimutatható.

Összefoglalva megállapítható, hogy a nézői jellemzőket tekintve a párkapcsolati jellemzőknek erőteljesebb szerepük volt az állapotjellemzők intenzitásváltozására gyakorolt hatásban, ugyanis még a négy személyiségjellemző esetében összesen 8 szignifikáns illetve tendencia jellegű összefüggés volt azonosítható, addig a párkapcsolati jellemzők esetében pedig ennek majdnem a kétszerese, 15 összefüggés volt kimutatható. A párkapcsolati jellemzőknek a nézői állapotváltozásra gyakorolt hatásának az elsődlegessége megerősíti a filmbefogadás tárgykapcsolati szempontú elméleteit (Winnicott, 1999; Bollas, 1978), amelyek a műbefogadási folyamatban a befogadók kapcsolati jellemzőinek tulajdonítottak központi szerepet. Feltételezték, hogy valamely műalkotással való találkozás a korai anya-

gyermek kapcsolat élményét idézi fel, és a befogadási folyamatban lényegében a kötődési jellemzők aktiválódnak újra. A tárgykapcsolati megközelítés kifejezetten filmbefogadási folyamatban való relevanciájára pedig Konigsberg (1996) és Sabbadini (2011) hívta fel a figyelmet, akik a film és néző viszonyában tulajdonított kiemelkedő szerepet a korai kapcsolati élményeknek, kapcsolati jellemzőknek. A kötődés filmbefogadásban játszott központi szerepét pedig már a legújabb hazai vizsgálatok is megerősítették. Bálint Katalin, Kovács András Bálint és Papp-Zipernovszky Orsolya kutatásai során igazolást nyert, hogy a filmre adott kognitív és emocionális válaszok összefüggést mutatnak a nézők kötődési típusával (Papp-Zipernovszky és Kovács, 2009; Papp-Zipernovszky, Bálint és Kovács, 2010).

Az eredmények összefoglalásakor a párkapcsolati jellemzők meghatározó jelentősége mellett egy másik jelentős tendencia is kibontakozódik. Megállapítható, hogy míg az önjellemzésen alapuló eljárásokkal vizsgált emocionális állapotok vonatkozásában szinte valamennyi esetben az interakciós hatás bizonyult meghatározónak, addig a projektív eljárással mért tárgykapcsolati affektív tónus tekintetében pedig nem az interakció, hanem a személyek közötti főhatás volt a jellemző. Az interakciós eredmények jelzik, hogy a film hatására bekövetkező nézői állapotváltozás a különböző nézői alcsoportoknál eltérő mintázatot követ. Specifikus nézői alcsoportok (alacsony szintű kapcsolati dominanciával, szorongással, kapcsolati szorongással, haraggal, kapcsolati haraggal és pozitív közérzettel illetve kapcsolati alaphangulattal jellemezhető nézők) esetében a film után növekedett a negatív érzelmek intenzitása, míg más nézői alcsoportok (magas szintű kapcsolati dominanciával, szorongással, kapcsolati szorongással, haraggal, kapcsolati haraggal és negatív közérzettel illetve kapcsolati alaphangulattal jellemezhető nézők) esetében pedig ezzel kifejezetten ellentétesen több negatív érzelmek intenzitása lecsökkent illetve változatlan maradt. Az alcsoportok közötti eltérés értelmezhetővé válik a kortárs pszichoanalitikus megközelítések (Gergely – Watson, 2006; Fonagy – Target, 2005) affektív regulációs elméleteivel. Az alacsony szintű kapcsolati dominanciával, szorongással, kapcsolati szorongással, haraggal, kapcsolati haraggal és pozitív közérzettel illetve kapcsolati alaphangulattal jellemezhető, vagyis érzelmileg stabilabb működést mutató nézők esetében a megvalósuló nagyobb fokú intenzitásnövekedés háttérében feltételezhető az affektív reguláció

hatékonyabb megvalósulása. Felmerül annak a lehetősége, hogy ezek a nézők azért tudtak megélni intenzívebb érzelmeket a film után, mert az érett érzelemszabályozási folyamataik révén kezelni tudták a fokozott feszültséget, és így nem kényszerültek annak elhárítására. Az érzelemszabályozási és elhárítási mechanizmusok aktivizálódásának feltételezését megerősíti az az eredmény, hogy az alcsoportok közötti különbség csak az önjellemezésre alapuló teszteredményekben mutatkozik meg, míg a projektív eljárással mért affektív tónusváltozás valamennyi csoport esetében egyező irányt mutat.

A kétféle mérőeszközhöz kapcsolódó eredmények együttes figyelembevételéből pedig az következik, hogy előfordulnak olyan alcsoportok⁴², amelyek esetében az önjellemezéssel mért emocionális állapotok esetében pozitív irányba történik elmozdulás (kevésbé élnek át negatív érzelmeket a film után), míg a projektív eljárással mért affektív tónus esetében pedig negatív irányba történik elmozdulás (a társas világot negatívabbnak élik meg a film után). Az egymásnak ellentmondó eredményeknek – mely szerint a nézői személyiségműködésben ellentétes hatások érvényesülnek – egy koherens értelmezési lehetőséget adja a már említett módszertani sajátosságaira alapozódó magyarázat. A módszertani különbségből adódóan – önjellemezés versus projektív eljárás – az is feltételezhető, hogy az önbeszámolós kérdőívekben a specifikus nézői alcsoportok – magas szintű szorongással, haraggal és negatív alaphangulattal jellemezhető nézők – esetében a film által közvetített negatív tendenciák erőteljesebben aktivizálták az énvédelmi folyamatokat, mint más, nagyobb fokú érzelmi stabilitással jellemezhető alcsoportok esetében. Az elhárító mechanizmusok felerősödése megakadályozta a negatív érzelmek intenzitásnövekedésének a megnyilvánulását. A védekező mechanizmusok teszteredményekben megnyilatkozó hatásának a lehetőségét megerősíti Spielberg klasszikus elmélete (1971), aki hangsúlyozza, hogy az állapotjellemzőkről adott önbeszámolót a védekező mechanizmusok a szorongás elkerülésének illetve csökkentésének céljából jelentősen befolyásolják. Ezzel szemben a projektív személyiségmérő eszközzel vizsgált affektív tónus változás esetében – mivel

⁴²A kétféle – önjellemezéses és projektív – mérőeszközzel gyűjtött adatokra alapozódó eredmények vonatkozásában például szemléletes különbség mutatkozik a nézői harag esetében. A magas szintű haraggal jellemezhető nézők ellenségeskedés változásának és az affektív tónus változásának az iránya egymásnak teljesen ellentmondó volt. Míg a magas szintű haraggal jellemezhető nézők esetében az ellenségeskedés csökkent (vagyis a film után az ellenségeskedés tekintetében kevésbé éltek át negatív érzelmeket a nézők), addig az affektív tónus is csökkent, ami azt jelenti hogy a film után kifejezetten a negatív érzelmi irányban történt elmozdulás.

közvetlen önbeszámolóra nem került sor – feltehetőleg a teszteredményeket kevésbé befolyásolták a nézők elhárító mechanizmusai, és így a személyiségműködés rejtettebb folyamatai is megragadhatóvá váltak. Feltérképezhetővé vált a nézői személyiség olyan mélyebb rétege, amelyet az önjellemzésen alapuló kérdőíves eljárások nem tettek hozzáférhetővé (Rózsa és mtsai. 2006).

IV.5.3. ELMÉLETI KÖVETKEZTETÉSEK: A NÉZŐ VISZONTÁTTÉTELE

A filmre és a nézőre vonatkozó két hipotézis tekintetében a *Szédülés* nézői élményének személyiségpszichológiai vizsgálata alapján összességében kijelenthető, hogy a film megtekintését követő nézői élményben mind a film néző személyiségműködésére gyakorolt hatása, mind a nézők személyiség- és párkapcsolati jellemzőinek a hatása azonosítható volt. Az összegzésben kiemelt eredmények pszichoanalitikus művészetelméleti modellek tükrében való értelmezéseként pedig az fogalmazható meg, hogy a Screen-paradigmának (Baudry, 1999, 2006; Metz, 1981; Mulvey, 2000) a film nézőre gyakorolt erőteljes befolyásoló szerepét feltételező néző modellje és a befogadói válasz – elméletnek (Holland, 1990; 2007) a néző személyes részvételének, és az egyéni jellemzőinek a meghatározó szerepét hangsúlyozó néző modellje egyaránt megerősítésre került. A filmbefogadási élményben mind a filmes tartalmakhoz kapcsolódó introjektív folyamatok, mind a néző lelki tartalmához kapcsolódó projektív folyamatok megjelentek. A filmnézés esetében azonosított kétirányú mechanizmus leírása szükségessé teszi a Screen-paradigma és a hollandi befogadói válasz – elmélet alapvetéseinek az integrálását. Szükségessé válik egy olyan néző-modell kidolgozása, amelyben a filmbefogadói élmény pszichoanalitikus magyarázatában a film lelki tartalmának a nézőre vetülése és a néző saját lelki tartalmának a filmre vetítése egy elméleti keretben értelmezhetővé válik.

Halász (2002) a befogadói-válaszelmélet értékelése kapcsán leírja, hogy Holland modellje lényegében az indulatáttétel pszichoanalitikus fogalmára alapoz, „felfogásában a szöveg mintha analitikus lenne, mozgásba hozza az olvasó [befogadó] válaszait, mintha analizálandó lenne” (61.o.). Kérdésként merülhet ugyanakkor fel, hogy a terápiás helyzetben megjelenő, kiemelten a páciens-analitikus

kapcsolatban lezajló mechanizmusok értelmezésére kidolgozott fogalmak mennyire alkalmazhatók a műbefogadás során működő, a mű-befogadó kapcsolatban aktualizálódó folyamatok magyarázatában. Az áttételi folyamatoknak a terápián kívüli működése mellett egyértelműen állást foglal Gabbard (2008), aki hangsúlyozza, hogy „bár az áttétel fogalmát általában a pszichoanalízissel és pszichoterápiával szokás összekapcsolni, a terápiás kapcsolat csak egyetlen példa erre a sokkal általánosabb jelenségre” (im. 18.o.). Az áttétel kifejezetten művészetpszichológiai célú alkalmazását pedig Hollandon túl jól mutatják Skura (1981), Brooks (1998) Chase (2005) pszichoanalitikus irodalomelméleti modelljei, akik az olvasási folyamat magyarázatában központi szerepet tulajdonítanak az áttételnek. Brooks modelljére alapozva pedig már megjelent az áttétel filmelméleti alkalmazása Villela-nak (1999) a mozi működését pszichoanalitikusan elemző tanulmányában. Berman (2003) pedig az irodalom és a film tekintetében együttesen érvel az áttételi folyamatok működése mellett, és felveti a viszontáttétel megjelenésének a lehetőségét is. Az említett pszichoanalitikus illetve irodalom- és filmtudományi szerzők munkássága megerősíti, hogy az áttétel fogalma jól alkalmazható a művészetpszichológiai jelenségek magyarázatában.

A mű-befogadó viszony áttételi folyamatokkal való megközelítése azonban továbbra is egyoldalú marad, amennyiben csak a befogadó áttételi folyamataival foglalkozik, és figyelmen kívül hagyja a befogadóra vetülő hatásokat. Komplexebb megközelítést tesz lehetővé, ha a Berman (2003) által felvetett gondolatmenet folytatásaként a befogadási folyamatot az áttétel helyett a viszontáttétel fogalma alapján értelmezzük, és a befogadó helyzetét nem az analizálandó, hanem az analitikus szerepéhez hasonlítjuk. A viszontáttétel a pszichoanalitikus elméletben az analitikus olyan tudattalan reakcióját jelöli, amelyet a páciens áttételére ad, vagyis azokat az érzéseket és gondolatokat jelenti, amelyeket az analitikus tudattalanul a páciensre vetít, és amely egyúttal magában foglalja a páciens analitikusra projektált érzéseit is (Geissmann, 2005). A film és néző kapcsolatának a viszontáttétel fogalmával történő magyarázatokor tehát egyszerre hangsúlyozódik a néző lelki tartalmainak a filmre vetülése (mint ahogy az analitikus saját lelki tartalmait a páciensre vetülnek), és a film tartalmainak a nézőre vetülése (hasonlóan ahogy az analitikus is magában foglalja a páciens rá projektált lelki tartalmait). A néző viszontáttételi modellje alapján tehát egységes elméleti keretben válik

értelmezhetővé, hogy a befogadó személyiségműködésének specifikus aspektusát a filmre projektálja, és egyúttal ezzel párhuzamosan a film valamely aspektusát pedig introjektálja.

A vizontáttétel fogalmának a filmbefogadási folyamatra való alkalmazásakor – a projektív és introjektív folyamatok működésének pontos leírása miatt – kiemelkedően hasznosnak bizonyul Grinberg (1979) vizontáttételi modellje, aki a vizontáttétel egységes fogalmát két fő komponensre bontja fel: megkülönbözteti az ún. „klasszikus vizontáttételi” részt (projektív folyamatok), és a projektív vizontidentifikációt⁴³ (introjektív folyamatok). A „klasszikus vizontáttétel” a páciens által kiváltott, de az analitikus saját múltjából eredő neurotikus élménymaradványok feléledéséből fakadó érzelmek és gondolatok megélését jelenti, míg az ún. projektív vizontidentifikáció a vizontáttétel azon aspektusa, amely kizárólag a páciensről szól, az általa az analitikusba helyezett tudattalan tartalmak átélését jelenti. Grinberg (1979) projektív vizontidentifikációról alkotott modellje alapján az analitikus kétféle szerepet vehet fel: aktív és passzív módon is viszonyulhat a rá vetülő tudattalan tartalomhoz. Amennyiben az analitikus aktívan válaszol, akkor a szelekció, az átdolgozás és az értelmezés folyamatain keresztül képessé válik a tudattalan tartalom azonosítására és feldolgozására. Amennyiben passzívan reagál, akkor amellet, hogy saját konfliktusaival rezonál, konténerévé is válik a páciens tudattalan tartalmainak, és megjelenik az alábbi válaszlehetőségek valamelyike: (1) erőszakosan visszautasítja a rá projiciált tartalmakat; (2) erős önkontrollt mutatva tagadja a rá projiciált tartalmak visszautasítását, azonban ez később mégis manifesztálódik; (3) az analitikus egy másik helyzetre áttolja az elhárított érzéseit, és az később valamilyen inadekvát helyzetben fog megjelenni; (4) vagy pedig szenved, mert megéli, hogy a páciens által rávetített tartalmak hatása alá került. Grinberg (1979) szerint az analitikus páciensre adott reakciójakor ezek a tipikus válaszok nyilvánulhatnak meg.

Grinberg (1979) vizontáttételi modelljének a filmbefogadási helyzetre történő alkalmazásakor a nézőt jellemző vizontáttételi folyamatok, a néző filmre adott reakcióinak a fő típusai az alábbi módon határozhatók meg:

⁴³ Grinberg (1979) a páciens szempontjából tekintve projektív vizontidentifikációnak nevezi a páciens által az analitikusba helyezett tudattalan tartalmak átélését, ugyanezt a folyamatot az analitikus szempontjából megközelítve feltárul, hogy lényegében introjektív identifikáció történik.

Viszontáttételi komponensei	Aktív versus passzív alany		Analitikus viszontáttételi reakciója	Néző viszontáttételi reakciója
Klasszikus viszontáttételi rész	aktív		az analitikus felismeri a saját élettörténetéhez, személyiségműködéséhez kapcsolódó érzelmeket és gondolatokat	a néző felismeri a saját élettörténetéhez, személyiségműködéséhez kapcsolódó érzelmeket és gondolatokat
	passzív		az analitikus saját konfliktusaival reagál, elárasztják a saját feldolgozatlan élménymaradványai	a néző saját konfliktusaival reagál, elárasztják a saját feldolgozatlan élménymaradványai
Projektív viszontidentifikáció	aktív		az analitikus szelektálja, átdolgozza és értelmezi a páciens rá vetülő tartalmait	a néző szelektálja, átdolgozza és értelmezi a film rá vetülő tartalmait
	passzív	visszautasítás	az analitikus erőszakosan visszautasítja a páciens rá vetülő tartalmait	a néző hevesen visszautasítja a film rá vetülő tartalmait
		tagadás	az analitikus erős önkontrollt mutatva tagadja a visszautasítást, és hogy a páciens tartalmi hatottak volna rá, azonban ezek később manifesztálódnak	a néző erős önkontrollt mutatva tagadja a film visszautasítást, és hogy a film tartalmi hatottak volna rá, azonban ezek később manifesztálódnak
		áttolás	az analitikus más helyzetre átteszti, más helyzetben éli meg a páciens rá vetülő tartalmait	a néző más helyzetre átteszti, más helyzetben éli meg a film rá vetülő tartalmait
		szenvedés	az analitikus szenved a páciens rá vetülő tartalmaitól, a páciens rá gyakorolt intenzív hatásától	a néző szenved a film rá vetülő tartalmaitól, a film rá gyakorolt intenzív hatásától

IV.5.3.1 táblázat: A néző viszontáttételi reakciójának fő típusai Grinberg (1979) modellje alapján

A nézőben a „klasszikus viszontáttétel” működéseként a film által kiváltott, de a néző saját élettörténetéhez, személyiségműködéséhez kapcsolódó érzelmek és gondolatok jelennek meg; míg az ún. projektív viszontidentifikáció megnyilvánulásaként a film által a nézőbe helyezett tudattalan tartalmak átélése történik. A film által közvetített tartalmakra pedig a projektív viszontidentifikáció modellje alapján – az analitikushoz hasonlóan – a néző is reagálhat aktív és passzív módon. Előbbi esetben a rá vetült tudattalan tartalmakat szelektálja, átdolgozza és értelmezi, vagyis képessé válik a felismerésére és megértésére. Utóbbi esetben, amikor passzív módon viszonyul, akkor egyrészt előfordulhat, hogy saját viszontáttételi érzései elborítják, és úgy éli meg a filmet mint ami teljességgel róla szól, másrészt passzív alanyává válhat a filmbefogadási folyamatnak úgyis, hogy a film által hordozott tartalmaknak a konténerévé válik. Ilyenkor a bemutatott négy fő reak-

ciótípusnak megfelelően a néző is válaszolhat heves visszautasítással (pl.: a film látszólag indokolatlan globális elutasítása), tagadással (pl.: saját elutasításának és a film bármilyen rá gyakorolt hatásának a kétségbevonása), áttolással (pl.: a film által kiváltott érzések és gondolatok a filmnézést követően nem jelennek meg, hanem valamely más helyzetben manifesztálódnak) és szenvedéssel (pl.: a film hatása alá vonta a nézőt, a filmélmény kontrollálhatatlanul felbukkan, visszatérően megjelenik a néző életében).

A kutatás elméleti továbbgondolásként a Screen-paradigma (a film textuális jellemzőinek alávetett néző) és a befogadói válasz - elmélet (néző személyes részvétele a befogadási folyamatban) elméleti alapvetéseit integráló, a film-befogadási folyamatot kétirányú mechanizmusként leíró nézői viszontáttételi modellre alapozva az alábbi következtetések fogalmazhatók meg: (1) a nézői élmény a viszontáttétel fogalmával magyarázható; (2) a nézői élmény mint sajátfilmélmény határozható meg (a néző személyes projekció, saját lelki tartalmai és a film lélektani tartalmai, a néző által introjektált filmes tartalmak egyaránt megjelennek benne).

IV.5.4. ALKALMAZÁSI LEHETŐSÉGEK: FILMSZUPERVÍZIÓ

A nézői élmény viszontáttételi megközelítése – az analitikus helyzetben tapasztalt viszontáttételi élményekhez hasonlóan – felveti a szupervíziós támogatás szükségességét a megfelelő élményfeldolgozás elősegítéséhez. A pszichoanalízisben az analitikus viszontáttételi érzéseinek a felfejtéséhez a szupervízió jelenti a megfelelő szakmai keretet, ahol az analitikus mint szupervizált és a szupervizor kapcsolatában a másodrendű áttétel formájában leképeződik az analitikus klienssel szemben megélt eredeti viszontáttétele (Kutter, 1996). A viszontáttételi érzések ily módon aktualizálódnak és feltárhatóvá válnak a szupervizált és a szupervizor közötti rejtett interakciós folyamatokon keresztül. Tudatosításuk segíti az analitikust a saját élettörténetéhez kapcsolódó élmények felismerésében, valamint a páciens által projektív identifikált tartalmak azonosításában. Az analitikus munkát támogató szupervízióhoz hasonlóan a nézői élményfeldolgozás elősegítéséhez is megfelelő háttérrel jelenthet a szupervízió, amely során a néző filmre adott viszontáttételi reakciója biztonságos keretek között tükröződhet és újrastruk-

turálódhat. A szupervíziós alapelvekkel működő filmélmény-feldolgozási forma pedig egy eddig hiányzó, de pszichológiai szempontból felettebb kívánatos alternatíváját jelentené a filmes munkában kitüntetett szerepet játszó filmtörténeti illetve filmesztétikai orientáltságú filmkluboknak.

A következőkben röviden ismertetem a filmszupervíziónak nevezett modellprogram főbb sajátosságait, majd pedig két eset bemutatásán keresztül ismertetem a *Szédülés*-sel végzett filmszupervíziós munka gyakorlati tapasztalatait.⁴⁴ A filmszupervízió egy olyan pszichológiai csoportmunkát jelent, amely célja a néző viszontáttételi élményének a feldolgozása, a néző filmre projiciált személyes tartalmainak és a film nézőre vetülő introjektív tartalmainak az azonosításával. A csoportkereteknek megfelelően a filmszupervíziós munka biztonságos feltételét a csoportszerződés jelenti, amelyben megállapodás történik a csoport alapvető működési szabályairól (Szőnyi, 2005).

A filmszupervízió magában foglalja egy választott filmalkotás közös megtekintését, majd ezt követően a nézők sajátfilmélményének pszichológiai csoportmódszerekkel (pl.: szabad interakciós csoport, pszichodráma csoport) történő feldolgozását. A filmválasztás történhet egyrészt a csoporttagok javaslata alapján (kit milyen filmalkotás érintett meg) és a csoportvezető szándékai szerint (a csoportvezető meglátásai alapján mely filmek illeszkednek leginkább a csoport igényeihez). Utóbbi esetben a csoportvezető döntését jelentősen megsegíthetik az egyre nagyobb számban rendelkezésre álló pszichoanalitikus filmértelmezések. A közös filmnézésnek fontos szerepe van az együttes élmény (Mérei, 1989) megteremtésében, hogy az együtteség hatásával a csoport adta többlet segítse a néző intenzívebb jelenlétét és aktivizálja a filmbefogadási folyamatot. A filmnézés során kitüntetett szerepe van a tudatos nézői részvételnek, amelynek legfontosabb eszköze a szabadon lebegő figyelem, mindannak az észrevétele és bárminemű felülvizsgálat nélküli elfogadása, amit a filmnézés folyamatában a néző megtapasztal (Wolz, 2004). A filmre és a filmre adott saját nézői reakcióra való párhuz-

⁴⁴ A modellprogram módszertani kidolgozásának a gyakorlati alapját PTE Pszichológiai Doktori Iskola Elméleti Pszichoanalízis Program keretében megvalósuló, Dr. Stark András által vezetett filmelemző szemináriumokon szerzett sajátélményű tapasztalatok, a KRE Szociálpszichológiai és Interkulturális Tanszékéhez kapcsolódó, prof. Erdélyi Ildikó által vezetett filmes dráma műhelyben végzett csoportvezetői munka (Erdélyi és mtsai, 2008) és az AVKF Romológiai és Alkalmazott Társadalomtudományi Intézetének a keretében szervezett önismereti filmklubon szerzett filmklubvezetői tapasztalatok (Fecskó, 2008) képezik.

zamos figyelem lehetővé teszi a nyitott, érzékeny, lélektani munkára előhangolt részvételt.

Ezt követően a választott csoportmódszertannak megfelelően következik a feldolgozási folyamat. Jelen helyen – a bemutatásra kerülő esetekhez illeszkedően – a pszichodráma módszerével történő csoportmunkát ismertetem. A filmnézést követő nyitóköriben minden csoporttag jelzi a filmmel kapcsolatos elsődleges benyomásait, megosztja, hogy milyen élmény volt számára a film megtekintése (mi érintette meg, milyen érzések és gondolatok merültek fel benne). Ezt követi a dramatikus munkára való ráhangolódás, a warming up szakasz, amiben a filmhez kapcsolódó, többnyire mozgásos bemelegítő játékokkal közelítünk a filmélményhez (pl.: a film emlékezetes helyeinek, tárgyainak, szereplőinek a felidézése és megjelenítése, filmelőzetes készítése). A bemelegítő fázisban a csoport aktuális feszültségében körvonalazódnak a filmhez kapcsolódó problematikák, és erre alapozva következik a témaválasztás: a csoporttagok témajavaslatokat fogalmaznak meg, hogy mivel játszanának szívesen, majd a témajavaslatok közül többségi döntéssel kiválasztják, hogy mivel foglalkozzanak az aktuális alkalmon. (Egy alkalmon általában 1-2 téma kerül feldolgozásra pszichodráma-játék formájában).

Ezután következik a játékfázis, amelyben a választott témáhozó protagonistává válik, kiválasztja, hogy ő melyik filmkarakter szerepét szeretné felvenni és a csoportvezető rendezői és a csoporttagok segéd-énként való közreműködésével dramatikusan megjeleníti a témát. A játékalkotási folyamatban a protagonista a film narratívum-réseit a saját fantáziájával tölti ki (Erdélyi, 2010), amely során a csoportvezető a játék elmélyülését és az intrapszichés tartalmak feltárását a különböző pszichodráma technikákkal (pl.: szerepcsere, belső hang, duplázás, tükrözés) segíti (Vikár, 2000).

Végül az integrációs fázis kerül sorra, amelyben a csoporttagok visszajelznek az általuk játszott különböző szerepekből, a szerepazonosulásaikból, a személyes érintettségükről és a film pszichodinamikus motívumairól. A filmszupervízió érzelmileg biztonságos csoportkeretek között zajlik a sajátfilmélménnyel való munka, amely során azonosításra és feldolgozásra kerülnek az egyéni élettörténethez kapcsolódó projektált és a filmhez kapcsolódó introjektált tartalmak. A feldolgozási folyamatban mindkét tartalom tekintetében

meghatározó jelentőségű, hogy a drámajáték az élménymegjelenítésen túl az élménykorrekcióra is lehetőséget biztosít.

A dramatikus eszközökkel dolgozó filmszupervízióban a nézői viszontáttétel dinamikája a dramatikus játék során fokozatosan bontakozik ki, és a néző számára a saját illetve a film által közvetített intrapszichikus folyamatok felfejtése megtörténhet a játékban átélve (pl.: szerepcsere segítségével), a játékra ránézve (pl.: tükrözés során) és a játékot követő verbális értelmezésben (Erdélyi-Merényi, 2004). A filmszupervízió hatásmechanizmusa arra alapul, hogy a néző – tudattalanul – mindig hordozza a filmhez való viszonyát, és a viszontáttétel térbeli megjelenítése a néző számára „átélést és áttekintést, azaz élményt és megértést nyújt” (im. 119.o.)

A sajátfilmélményt feldolgozó dramatikus munkához kapcsolódóan a KRE Pszichológiai Intézetében⁴⁵ felsőbb éves pszichológus hallgatók részére, általam vezetett filmes dráma csoport *Szédülés*-sel foglalkozó alkalmának két protagonista-játékát mutatom be. Az alkalom első protagonistáját, Lindát a *Szédülés* temető jelenete érintette meg a legjobban: a film számára legemlékezetesebb története az volt, ahogy Madeleine a sírhoz megy, és Scottie követi őt. Linda a játékban Scottie szerepét választotta magának, és a temető berendezésében egy fa, egy út és Carlotta sírjának a megjelenítését tartotta fontosnak. Carlotta alakja különösen is jelentőségtelivé vált Linda számára, a szereplőválasztáskor egy véletlen tévesztésként(!) Carlottat, a halott nőt és Madeleine-t, az élő főszereplőnőt össze is keverte egymással. A játék során Linda azt játszotta el, hogy Scottie szerepében elbújik a biztonságot adó fa mögé, „akire mindig lehet számítani”, és onnan figyel a két nő között zajló, általa misztikusnak nevezett eseményeket. Scottie megbízatása – Linda eredeti megfogalmazásában – az alábbi módon hangzott: „Kérlek, segíts megoldani a rejtélyt!” Linda alapkérdése a két nő közötti kapcsolat mibenléte, és mindkettejük irányában – látszólag egymástól függetlenül – ugyanazt a küldetést fogalmazza meg: „Kiderítem, hogy ki vagy valójában, és miért csinálod ezt! (Madeleine irányában) és „Akkor is ki fogom deríteni, hogy ki vagy és miért csinálod ezt!” (Carlotta irányában). Linda játékában pedig a rejtély kulcsa a két nő – a halott és az élő – közötti vonzalom, saját szavaival kifejezve, az ahogy „egy halott szelleme magához vonzhat egy nőt”. Linda számára a filmbeli temető egy

⁴⁵ Köszönettel tartozom Erdélyi Ildikónak a filmes dráma programban való részvételi lehetőségért.

olyan rituális helyként volt azonosítható, ahol a halott és az élő egyé válik, és a játék dinamikájában pedig a „halott nő hatalma az élő fölött” motívum vált meghatározóvá.

Az alkalom második protagonistáját, Rékát, a filmben az a jelenet foglalkoztatta, dühítette, leginkább, amikor Scottie Madeleine-né formálja Judy-t. Játéka a szállodai szobában játszódott és az alábbi párbeszéddel indult:

Scottie: Szia, drágám! Kifizettem a számlát, vedd fel ezt a kosztümöt, a hajad tűzd fel, úgy sokkal jobban tetszel nekem.

Judy: De már megint arra a másikra akarsz hasonlítani, de szeretném, ha Judyként fogadnál el. Én én akarok lenni.

Scottie: Vedd fel ezt a kosztümöt, a hajad tűzd fel, úgy sokkal jobban tetszel nekem!

Judy: Na jó, ahogy szeretnéd. Tessék, felkontyoltam a hajam. Most tetszem?

Scottie: Igen.

Judy: Jó, akkor menjünk vacsorázni!

Habár Réka a játékot felvezető interjúban kifejezetten azt fogalmazza meg, hogy dühíti Judy alárendelődése, és ő Judy-ként nem hagyná magát átalakítani, az első jelenetben az eredeti szándékai ellenére mégis engedelmeskedik Scottie akaratának. A következő jelenetben Réka Judy szerepében újabb próbát tesz az átváltozásnak való ellenállásra, és saját egyénisége megtartására. A második jelenet témája a ruhavásárlás, ahol ismét egymásnak feszül Scottie és Judy akarata. A Judy-t játszó Réka a helyzetére jellemző ambivalenciát az alábbi módon fogalmazza meg: „Úgy érzem, áldozat vagyok, és ezt az elszakíthatatlan köteléket [Scottie és Madeleine között] nem tudom megszakítani... Te mindig őt fogod szeretni... Én Judy vagyok, szeretném, ha magamért tudnál szeretni... De vegyük ezt, ha ettől szeretni fogsz... de akkor szeress!” A második jelenetben Judy ismételtlen alárendelődik Scottie-nak. A jelenet tükörből való újranézésekor Judy az alábbiakat mondja: „Mintha láncsal húznák, szegény Judy szerelme teljesen reménytelen. Feláldozza magát, hogy szeressék, nem is magáért, hanem másért.” A harmadik jelenetben Réka egy fantáziált vacsora-jelenetet visz színre. A vacsorakor Madeleine szellemét is megjeleníti, és itt már nem közvetlenül Scottie-val, hanem Madeleine-nel konfrontálódik: „Kezdem kitörölni Scottie fejéből. Én testben vagyok itt, ő csak egy szellem.” Ezt követően Judy fizikailag is eltávolítja Madeleine-t, aki Réka megfogalmazásában „darabokra szétszóródik, és csóvában bemegy a sírba”. Judy ezután visszatér Scottie-hoz, és zárásként a következőt

mondja : „Én testesítem meg álmaid nőjét, senki nem állhat közénk! Szeretlek, Scottie”. Réka eredeti szándékai szerint próbál ellenállni a Scottie-nak való alárendelődésnek, erre kétszer is kísérletet tesz, de mindkétszer elbukik. A harmadik jelenetben lesz csak képes változtatni a helyzetén, amikor felismeri, hogy nem Scottie-val, hanem Madeleine-nel kell megküzdenie.

A két játék a filmhez kapcsolódóan egyrészt megjelenítette – a pszichoanalitikus filmelemzők által kiemelt – pszichodimais motívumokat: az első játék a temetői élményeken keresztül értelmezhető a tárgyvesztéshez kapcsolódó lélektanilag folyamatok feldolgozásaként, a második játék pedig Judy átváltoztatásának a színre vitelével a szadisztikus és onnipotens kontroll megnyilatkozásaként. A játékok ugyanakkor nem egyszerűen megismételték a film által közvetített tartalmakat, hanem a protagonisták egyéni érintettségéhez igazodóan át is alakították azokat. Linda esetében a személyes fantáziák az élő és a halott nő szimbolikus egyesülése körül bontakoztak ki és a fantomizáció (Erdélyi, 2004) dinamikáját tükrözték, Réka esetében pedig az átváltoztatással való játék során a férfi kontroll – női alárendelődés konfliktusa mögött a két nő közötti rivalizációs konfliktus bontakozott ki és a szerelmi háromszög ödipális dinamikája tárult fel. A két ismertett játék az introjektív és projektív mechanizmusok ötvözésével szemléletesen jeleníti meg a nézői viszontáttétel sajátosságait, és megmutatja, hogy a „pszichodráma játék, amikor a film-réseken előbukkanó fantáziákat teszi akcióba, összeköttetést teremt a film-narratívumok és a játékosok tudattalanja között” (Erdélyi, 2010, 209.o.).

IV.5.5. TOVÁBBI KUTATÁSI IRÁNYOK

Az elméleti következtetések és az alkalmazási lehetőségek irányába tett kitérítés után zárásként következzen az elvégzett vizsgálat eredményeihez való visszatérés, és a folytatási lehetőségek felvázolása. A vizsgálat eredményei rámutatnak a kutatás folytatásának a lehetőségére és szükségességére, és több kutatási irányt kijelölnek. Az elsők között említendő folytatási lehetőség a vizsgálat hasonló elemszámú férfi mintán való megismétlése, hogy így a kiterjedtebb adatgyűjtéssel egyrészt lehetővé váljon a női, nemileg homogén mintán gyűjtött adatok elemzésére alapuló eredmények továbbgondolása (például a vizsgált emocionális

állapotok tekintetében különösen is fontosak lennének a férfi vizsgálati személyektől származó adatok), másrészt az így megduplázódott elemszámú minta pedig lehetőséget adna a film előtti és utáni helyzetben a Szondi-tesztben megnyilatkozó vektorkonstellációk és faktoriális választások összehasonlításával további összefüggések, szignifikáns változások azonosítására. A minta növelése mellett a kutatás másik kiterjesztési lehetősége a jelen vizsgálatban alkalmazott tesztbatteria alkalmazása egy újabb, más pszichodinamikus motívumokkal rendelkező filmalkotás hatásának a megvizsgálására.

A kutatás következő folytatási lehetőségét jelenti – az egyszerű mennyiségi kiterjesztésen túl – a vizsgálati módszertan fejlesztése új mérőeszközök alkalmazásával. Izgalmas kutatási területet jelent a hatásvizsgálatban a különböző szövegelemző eljárások felhasználása, különös tekintettel a film előtti és utáni helyzetben gyűjtött nézői történeteknek narratív pszichológiai tartalomelemzése (László, 2005). A PTE Narratív Kutatócsoport (vezető: prof. László János) magyar nyelvű szövegek elemzésére kifejlesztett moduljai közül jól alkalmazható lenne például a szereplők funkciója modul (Péley és mtsai., 2005) a tárgykapcsolati mintázatban megnyilvánuló változások feltárására vagy például az érzelem modul (Fülöp és mtsai., 2011) a néző emocionális mintázatának az átalakulásának a megragadására. A kutatást jellemző pszichoanalitikus megközelítésmód szempontjából a pszichológiai tartalomelemzési eszközök közül a Regresszív Képzelt Szótár magyar változatának (Pólya, 2011; Péley, 2011) az alkalmazási lehetősége válik hangsúlyossá, amellyel a film előtti és utáni helyzetben gyűjtött szövegeken 43 tartalomelemzési kategória mentén vizsgálhatók az elsődleges és a másodlagos folyamatok, valamint az érzelmek.

Egy harmadik kutatási irány a vizsgálat elmélyítése a nézői élmény valamely kiemelt részterületéhez kapcsolódóan. Míg jelen kutatásban az átfogó jellegből és a különböző mérőeszközök alkalmazási lehetőségének a kipróbálásából adódóan a nézői személyiségmintázat több jellemzője került tanulmányozásra, addig a nézői személyiségműködés egy specifikus jellemzőjének a kiemelésével lehetőség adódna egy meghatározott területen további, specifikusabb vizsgálatok folytatására. A vizsgálati eredmények alapján (az önjellemzésen alapuló és a projektív eljárásokkal történő személyiségmérés ellentmondó adataiból következően) ígéretes területnek tűnik a néző elhárító mechanizmusainak a tanulmányozása. A filmbe-

fogadás során aktivizálódó énvédelmi folyamatok feltárása hozzásegíthet a film-élmény feldolgozásának alaposabb megértéséhez.

Végül egy negyedik kutatási irányt jelenthet az elméleti következtetésekre alapozódó alkalmazási lehetőségek, a filmélmény-feldolgozó csoportok működésének tanulmányozása. A filmélménnyel való gyakorlati pszichológiai munkát nemzetközi szinten elsősorban az utóbbi időben rohamosan népszerűsödő filmterápiás csoportok vezetői tanulmányozták (Solomon, 2001; Ulus, 2003; Wolz, 2004), a hazai kutatásokat tekintve pedig egyrészt a KRE filmes dráma műhely keretében végzett kutatómunka (Erdélyi és mtsai., 2008; Erdélyi, 2010), másrészt az ún. projektív filmteszt kidolgozó Gyógyító Nők Kutatóműhely (Csabai és mtsai, 2009) által végzett vizsgálatok emelhetők ki. A filmélmény lélektani vizsgálata azonban további szisztematikus kutatást igényel, elsősorban abból a szempontból, hogy a pszichoanalitikusan orientált filmkutatásokban eddig jellemzően a nézői projekciók működésének a leírása történt meg, és az introjektív folyamatok tanulmányozása pedig háttérbe szorult.

ÖSSZEGZÉS

A hazai pszichoanalitikus filmlelektan még kibontakozásban lévő kutatási terület, ezért a film pszichoanalitikusan orientált megközelítésekor saját kutatásomban az áttekintő jellegre törekedtem, meghatározó célom volt, hogy különböző művészetpszichológiai alapterületekhez kapcsolódóan végezzek vizsgálatokat. A különböző részterületeket érintő kutatást azért gondoltam megfelelő választásnak, mert így mind a filmalkotó, mind a filmalkotás, mind a filmnéző vizsgálatában lehetőségem nyílt a pszichoanalitikus elmélet és módszertan alkalmazására.

A *Magdi*ről készített esettanulmányomban a pszichobiográfia módszerével feltártam, hogy a filmjeinek tartalmi és formai jellemzői összefüggést mutatnak az élettörténetében azonosítható traumatizáló hatásokkal, kiemelt tekintettel a bántalmazással kapcsolatos élményekre. A három film vizsgálatkor felfejthetők lettek a *Magdi*t jellemző fő elhárítási mechanizmusok, megragadhatóvá váltak az érzelmi, a fizikai és a szexuális bántalmazás nyomai, és a három film egymásra következésében pedig azonosítható lett egy terápiás jellegű változási folyamat a traumatikus élmény elfojtásától, az utalásszerű felidézésén át egészen a trauma szimbolikus megjelenítéséig és átdolgozásáig. *Magdi* pszichobiográfiája egyrészt betekintést nyújtott az alkotó folyamat pszichológiájába, másrészt lehetővé tette *Magdi* személyiségműködésének alaposabb megértését és fejlesztését, harmadrészt pedig hozzásegített a filmalkotás gyermekek életében betöltött szerepének a felismeréséhez, és a gyermekfilmkészítő programok pszichológiai elveket is figyelembe vevő módszertani fejlesztéséhez.⁴⁶

A *Pirosszka* (Edwards, 2005) című filmalkotás pszichoanalitikus elemzésében az eredeti mese pszichoanalitikus értelmezéseinek a tükrében megvizsgáltam, hogy a kortárs filmadaptáció hogyan módosítja a gyermeki nemiség témájának a feldolgozását. A mese és a film pszichológiai tartalmainak az összehasonlításával feltártam, hogy míg az előbbi esetben elsősorban a gyermeki szexualitás és csábítás (születés titokzatossága, ödipális vágyakozás, nemi erőszak, anyai védelem

⁴⁶ *Magdi* esettanulmányának elkészítését követően a hazai gyermekfilmkészítéssel foglalkozó évente megrendezésre kerülő szakmai konferencia 2011-ben központi témaként jelölte meg a filmkészítés pszichológiai vonatkozásainak a tanulmányozását, amit a konferencia címének választott „Terápia vagy pedagógia?” kérdés szemléletesen is kifejez.

hiánya) okozta lelki problémák és feszültségek feloldása történik, addig a film vonatkozásában a péniszirigységből (férfivá váló nő, a fallocentrikus gyermekszülő viszony, a személyes kapcsolat versus társadalmi érvényesülés ambivalenciája) fakadó feszültségek tudatos képzelődéssé alakítása zajlik. A *Pirosszka* pszichoanalitikus értelmezése betekintést nyújtott az ezredfordulós létformában a nőiséget övező intrapszichés és interperszonális konfliktusok sajátosságaiba.

A *Szédülés* (Hitchcock, 1958) befogadásvizsgálata alapján megállapíthatóvá vált, hogy a film megtekintését követő nézői élményben mind a film pszichodinamikus motívumainak, mind a nézők személyiség- és párkapcsolati jellemzőinek a hatása azonosítható. Feltárható lett a film nézői személyiségműködésre gyakorolt általános hatása: a szadisztikus mintázatok tendenciajellegű gyakoribbá válása, a düh, az ellenségeskedés, a szorongás, a szomorúság, a depresszív állapot intenzitásának szignifikáns illetve tendenciajellegű növekedése, valamint a tárgykapcsolati mintázat affektív tónusának a szignifikáns csökkenése. A film hatására a nézők aktuális állapotában a vizsgált negatív érzelmek erőteljesebbé váltak, a tárgykapcsolatok megítélése pedig romlott. Míg a film előtt a nézők többségénél a pozitív, érzelmileg töltött tárgyrepresentációk voltak jellemzőek, addig a film után a semleges, illetve vegyes interperszonális elvárások váltak meghatározóvá. A film által kiváltott általános hatást, a nézői állapotváltozás mértékét ugyanakkor befolyásolták a néző specifikus személyiség- és párkapcsolati jellemzői is. Kimutathatóvá vált, hogy e film hatásában a nézők párkapcsolati jellemzői erőteljesebb befolyásoló szerepet játszanak, mint a személyiségjellemzői, az előbbi esetében ugyanis közel kétszer annyi szignifikáns és tendencia jellegű összefüggés volt azonosítható, mint az utóbbi esetében. Ezentúl a különböző személyiség- és párkapcsolati mintázattal rendelkező nézői alcsoportok összehasonlításakor az is megállapíthatóvá vált, hogy az egyes alcsoportok között nemcsak a nézői állapotjellemzők intenzitásváltozásának a mértékében, de gyakran annak irányában is eltérés volt tapasztalható, vagyis a nézői állapotváltozást a film és néző jellemzői együttesen, egymással interakcióba lépve határozták meg. A vizsgálat további tanulsága, hogy a nézői állapotváltozás önjellemzésre illetve a projektív eljárásokra alapozódó méréseinek az eredményei helyenként egymásnak ellentmondóak voltak. Az ellentmondások módszertani magyarázatát adhatja, hogy az önjellemző kérdőívek esetében a teszteredményeket inkább befolyásolták

a nézők elhárítási mechanizmusai, mint a projektív mérőeszközök esetében, vagy is a projektív eljárásokkal feltárhatóvá váltak a nézők személyiségműködésének olyan rejtettebb folyamatai is, amelyet az önjellemzésen alapuló kérdőíves vizsgálatok nem tettek hozzáférhetővé.

Az eredményekre alapozódó elméleti következtetésként a pszichoanalitikus filmelméleti modellek vonatkozásában az fogalmazható meg, hogy mind a Screen-paradigmának a film nézőre gyakorolt erőteljes befolyásoló szerepét feltételező néző modellje (Metz, 1981; Mulvey, ([1975] 2000), mind a befogadói válasz – elméletnek (Holland, 1990, 2007) a néző személyes részvételének és az egyéni jellemzőinek a meghatározó szerepét hangsúlyozó néző modellje részben megerősítésre került. A filmbefogadási élményben a filmes tartalmakhoz kapcsolódó introjektív folyamatok és a néző lelki tartalmaihoz kapcsolódó projektív folyamatok egyaránt megjelentek. A filmnézés esetében azonosított kétirányú mechanizmus leírása szükségessé teszi a befogadói válasz - elmélet és a Screen-paradigma elméleti alapvetéseinek az integrálását, és egy új néző-modell kidolgozását. Saját javaslatom a néző viszontáttételi modelljének a bevezetése, a film és néző kapcsolatának a viszontáttétel fogalma alapján történő magyarázata. A viszontáttétel fogalmának meghatározásakor Grinberg (1979) két fő összetevőt különít el: megkülönbözteti az ún. „klasszikus viszontáttételt” (projektív folyamatok), és a projektív viszontidentifikációt (introjektív folyamatok). A “klasszikus viszontáttétel” a páciens által kiváltott, de az analitikus saját múltjából eredő neurotikus élménymaradványok feléledéséből fakadó érzelmek és gondolatok megjelenését jelenti, míg az ún. projektív viszontidentifikáció a viszontáttétel azon aspektusa, amely kizárólag a páciensről szól, az általa az analitikusba helyezett tudatlan tartalmak átélését jelenti. Grinberg (197) viszontáttételi modelljének a filmbefogadási folyamatra történő alkalmazásakor a nézőt jellemző viszontáttételi folyamatok az alábbi módon határozhatók meg: a „klasszikus viszontáttétel” működéseként a film által kiváltott, de a néző saját élettörténetéhez, személyiségműködéséhez kapcsolódó érzelmek és gondolatok jelennek meg; míg az ún. projektív viszontidentifikáció megnyilvánulásaként a film által a nézőbe helyezett tudatlan tartalmak átélése történik. A filmbefogadási folyamatnak a néző viszontáttételeként való értelmezésekor tehát egyszerre hangsúlyozódik a film lelki tartalmainak a nézőre vetülése (hasonlóan ahogy az analitikus is magában foglalja

a páciens rá projektált tartalmait), és a néző lelki tartalmainak a filmre vetülése (mint ahogy az analitikus saját lelki tartalmai is a páciensre vetülnek). A néző viszontáttételi modellje alapján tehát egységes elméleti keretben válik értelmezhetővé a film nézőre gyakorolt erőteljes hatása (introjektív folyamatok) és a néző személyiségjellemzőinek a befolyásoló hatása (projektív folyamatok).

A pszichoanalitikus filmkutatás során az elvégzett vizsgálatokban törekedtem a kétoldalú megközelítésre (filmtudomány pszichoanalitikus elméleteire és a pszichoanalízis filmes elméleteire egyaránt alapoztam), a teoretikus és empirikus nézőpontok integrálására (a témafeldolgozás az elméleti modellek ismertetésétől, az empirikus kutatáson át az alkalmazási lehetőségek bemutatásáig ível) és a módszertani heterogenitásra (a három részterület különböző módszertani hagyományainak megfelelően az esettanulmány, a filmelemzés és a befogadásvizsgálat módszerei is felhasználásra kerültek). A film pszichoanalitikus kutatása során az áttekintő jellegből adódóan ugyanakkor számos korlátozó tényezővel szembesültem: az átfogó megközelítésmódból következően háttérbe szorult a specifikus területek és kutatási irányok részletező bemutatása.

Összességében megállapítható, hogy a film pszichoanalitikusan orientált kutatásakor a pszichoanalitikus filmtudomány elméleti paradigmájának és a pszichoanalízis gyakorlati praxisának a modelljei és módszerei egyaránt alkalmazásra kerültek. A vizsgálataim alapján ugyanakkor javaslom a pszichoanalitikus filmelmélet népszerű tükör metaforája mellett a pszichoanalitikus áttétel fogalom filmlélektani használatának a terjesztését, egyértelműsítve, hogy a film nemcsak tükrözi alkotójának, társadalmának és befogadójának a lélektani jellemzőit, hanem át is alakítja azokat. A film ugyanis mint „fura tükör” (Metz) nem egyszerűen megmutatja, hanem újra is konstruálja a szubjektumot. Hasonlóan mint ahogy a lacani tükörstádium eredeti elméletében vagy a pszichoanalitikus terápia interszjektív megközelítésében a szubjektum *képződése* valójában a másik általi *újra*képződést jelenti. Reményeim szerint ahogy a pszichoanalízis „olyan eszközt nyújt, amellyel [a vizsgálódó] belépést nyerhet, és megértheti a lélek belső barlangjait” (Gabbard, 2008, 31.o.), úgy a pszichoanalitikus filmkutatás pedig képes olyan eszközt kínálni, amellyel a filmélmény mélyrétegei megragadhatóvá és feltárhatóvá válnak.

HIVATKOZÁSOK

- Althusser: Ideológia és ideológiai államapparátusok. In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv 1.* Szeged, Ictus és JATE, 373-412.o.
- Ang, Ien (1985): *Watching Dallas.* London, Methuen
- Apertúra (2005): Varrat – fokalizáció. (2005) (Tematikus szám) *Apertúra* I:1.
- Apertúra (2006): Pszichoanalitikus filmelméletek (2006) (Tematikus szám) *Apertúra* II:1.
- Arisztotelész (1997): Poétikai és más költészettani írások. Budapest, Pannon-Klett Kiadó
- Artiéres, Michel (2005): Visual Arts and Psychoanalysis. In: Mijolla, De Alain (szerk.) (2005): *International Dictionary of Psychoanalysis.* New York, Macmillan Reference
- Atwood, E. George – Stolorow, D. Robert (1993): *Structures of Subjectivity – Explorations in Psychoanalytic Phenomenology.* Philadelphia, Taylor&Francis
- B. Gáspár Judit (1993): „... Paradoxon vagy önmagad szemében”. In: Gáspár Judit: *Harmadmagam.* Budapest, Jelenkor Kiadó, 57-86.o.
- B. Gáspár Judit (2010): Alászállás és/vagy szublimáció. In: *Thalassa* 21:2 81-98.o.
- Baktay Giella: Párdiagnosztika a Giessen Teszttel. In: Bagdy Emőke – Baktay Gizella – Mirnics Zsuzsanna (szerk.) (2006): *Pár- és családi kapcsolatok vizsgálata.* Budapest, Bölcsész Konzorcium
- Bálint Katalin (2008): Ingmar Bergman *Persona* című filmje a pszichoanalízis tükrében. In: *Lélekelemzés* 3:1-2 124-136.o.
- Bálint Katalin (szerk.) (2010): Filmművészet és pszichoanalízis. (Tematikus szám) *Thalassa* 21:1 1-104.o.
- Bálint Katalin (2011): A filmszereplő tekintete: a belső fokalizáció befogadáslélektani hatása. In: *Imágó Budapest* 22:3 77-94.o.
- Bálint Mihály ([1968] 1994): *Az őstörés.* Budapest, Akadémiai Kiadó
- Barbera, Joseph – Moller, J. Henry (2007): *Mullholland Drive* (2001): A Self-Psychology Perspective. In: *International Journal of Psychoanalysis.* 88:2 515-526.o.
- Barthes, Roland (1997): *S/Z.* Budapest, Osiris Kiadó
- Barzilai, Shuli (1999): *Lacan and the Matter of Origins.* Stanford, Stanford University Press
- Baudry, Jean-Louis ([1975] 1999): Az apparátus. In: *Metropolis* 3:2 10-23.o.
- Baudry, Jean-Louis ([1970] 2006): A filmi apparátus ideológiai hatásai. In: *Apertúra* 2:1 o.n. www.apertura.hu 2011.07.12.

- Bellour, Raymond (2001): *The Analysis of Film*. Bloomington, Indiana University Press.
- Bergstrom, Janet (1999): Introduction – Parallel Lines. In: Bergstrom, Janet (szerk.) (1999): *Endless Night – Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1-24.o.
- Berman, Emanuel (2001): Hitchcock's *Vertigo*: the Collapse of a Rescue Fantasy. In: Gabbard, O. Glen (szerk.) (2001): *Psychoanalysis and Film*. London - New York, Karnac, 29-62. o.
- Berman, Emanuel (2003): Reader and Story, Viewer and Film – On Transference and Interpretation. In: *International Journal of Psychoanalysis* 84: 119-129.o.
- Berne, Eric ([1964] 1984): *Emberi játszmák*. Budapest, Gondolat Kiadó
- Berne, Eric ([1972] 1997): *Sorskönyv*. Budapest, Háttér Kiadó
- Bettelheim, Bruno (1985): *A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Budapest, Gondolat Kiadó
- Bíró Yvette (1999): *Profán mitológia*. Budapest, Osiris Kiadó
- Blumler, G. Jay – Katz, Elihu (1974): *The Uses of Mass Communications – Current Perspectives on Gratifications Research*. Beverly Hills-London, Sage.
- Bókay Antal (1997): *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Budapest, Osiris Kiadó
- Bókay Antal (2006): *Líra és modernitás – József Attila én-poétikája*. Budapest, Gondolat Kiadói Kör
- Bokor László – Kardos Tímea (2010): Camera analytica – Tanulhat a pszichoanalízis a filmművészettől? In: *Pszichoterápia* 19:6 414-421.o.
- Bollas, Christopher (1978): The Aesthetic Moment and the Search for Transformation, In: *Annual of Psychoanalysis*. 6: 385-394.o.
- Bowlby, John (1980): *Attachment and Loss Vol.III. – Loss, Sadness and Depression*. London, The Hogart Press – Institute of Psychoanalysis.
- Bowlby, John (2009): *A biztos bázis – A kötődés-elmélet klinikai alkalmazásai*. Budapest, Animula Kiadó
- Bordwell, David (:): *Making Meaning – Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Harvard University Press
- Bordwell, David – Carroll, Noël (szerk.) (1996): *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press
- Brennan, A. Kelly – Shaver, R. Philip (1995): Dimensions of Adult Attachment, Affect Regulation and Romantic Relationship Functioning. In: *Personality and Social Psychology Bulletin*, 21:3 267-283.o.
- Brooks, Peter (1998): A pszichoanalitikus kritika eszméje. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 42-55.o.
- Brown, S. Royal (1995): *Vertigo As Orphic Tragic*. In: Boyd, David (szerk.) (1995): *Perspectives on Alfred Hitchcock*. New York, G.K. Hall & Co., 112-127.o.

- Chabrol, Claude (1955): 'Serious Things'. In: *Cahiers du Cinema* 25:4 136-140.o.
- Chase, Cynthia (2005): „Áttétel” mint trópus és meggyőzés. In: *Kalligram* 11:3 136-152.o.
- Campbell, Donald (1995): The Role of the Father in a Pre-Suicide State. In: *International Journal of Psychoanalysis* 76: 315-323.o.
- Carroll, Noël (1988): *Mystifying Movies – Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York, Columbia University Press
- Casetti, Francesco (1998): *Filmelméletek 1945-1990*. Budapest, Osiris Kiadó
- Chasseguet-Smirgel, Janine (1976): Freud and Female-Sexuality – The Consideration of Some Blind Spots in the Exploration of the 'Dark Continent'. In: *International Journal of Psychoanalysis*. 57: 275-286.o.
- Chodorow, Nancy (1999): *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley – Los Angeles, University of California Press
- Chodorow, Nancy (2000): *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó
- CIBA Alapítvány (2006): *Szexuális gyermekbántalmazás a családban*. Budapest, Animula
- Cixous, Hélène (1989): Castration or Decapitation? In: Davis, R.C. – Schleifer, R. (eds.): *Contemporary Criticism – Literary and Cultural Studies*. New York, Longman, 479-491.o.
- Claridge, Gordon (1998): Creativity and Madness. Clues from Modern Psychiatric Diagnosis. In: Steptoe, Andrew (ed.): *Genius and the Mind*. Oxford, Oxford University Press, 227-252.o.
- Clarke, Graham (1994): Notes towards an Object-Relations Approach to Cinema. In: *Free Associations*, 4:3 369-390.o.
- Cohen, Ronald Jay – Swerdlik, E. Mark: *Psychological Testing and Assessment*. USA, McGraw-Hill Higher Education
- MacCabe, Colin (1976): Theory and Film – Principles of Realism and Pleasure. In: *Screen* 17:3 7-28.o.
- Comolli, Jean-Louis – Narboni, Jean (2006): Film/Ideológia/Kritika. In: *Apertúra* 1:2 1-7.o. www.apertura.hu 2011.07.12.
- Comolli, Jean-Louis (1985): Technique and Ideology – Camera, Perspective, Depth of Field. In: Nichols, Bill (szerk.) (1985): *Movies and Methods – Vol.II*. Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 40-57.o.
- Cook, F. Roger (2011): Correspondences in Visual Imaging and Spatial Orientation in Dreaming and Film Viewing. In: *Dreaming*. 21:2 89-104.o.
- Copjec, Jean (2010): Az ortopszichikus szubjektum. Lacan recepciója és a filmelmélet. In: *Thalassa* 21:1 5-30.o.
- Cowie, Elizabeth (1997): *Representing the Women*. New York, MacMillan
- Creed, Barbara (1993): *The Monstrous Feminine – Film, Feminism, Psychoanalysis*. London – New York, Routledge

- Csabai Márta – Csörsz Ilona – Szili Katalin: *A gyógyító kapcsolat élménye*. Budapest, Oriold és tsai.
- Dayan, Daniel (2005): A klasszikus filmművészet irányító kódja. In: *Metropolis* 9:1 32-41.o.
- Diamond, Diana – Wyre, Harriet (1998): One Hundred Years of Film and Psychoanalysis. (Tematikus szám) *Psychoanalytic Inquiry* 18:2 139-334.o.
- Diamond, Diana (2005): *Cinematic Representation of Ageing – The Swimming Pool*. London, The 3rd European Psychoanalytic Film Festival. 2005 November 3-6.
- Diamond, Diana - Wyre, Harriet - Sabbadini, Andrea (2007): Film és Psychoanalysis. (Tematikus szám) *Psychoanalytic Inquiry* 27:4 367-543.o.
- Dinnerstein, Dorothy (1991): *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. New York, Harper Perennial
- Doane, M. Ann ([1982] 2000): Film és maszk – A női néző elmélete. In: *Metropolis* 4:4 24-37.o.
- Dragon Zoltán (2006): Merre tovább? A pszichoanalitikus filmelmélet útjai a huszonegyedik században. In: *Apertúra* II:1 o.n.
- Edwards, Cory (2005): *Pirosszka – A jó, a rossz, a farkas, meganagyi*. (film) USA, Weinstein Company
- Eifermann, R.Rivka (1987): Interactions between textual analysis and related self-analysis. In: Rimmon-Kenan, S. (ed.) (1987): *Discourse in Psychoanalysis and Literature*. London, Routledge & Kegan Paul
- Eisenstein, Paul (2004): Visions and Numbers: Aronofsky's π and the Primordial Signifier. In: McGowan, Todd – Kunkle, Sheila (szerk.): *Lacan and Contemporary Film*. New York, Other Press, 1-28.o.
- Elms, C. Alan (1994): *Uncovering Lives*. New York – Oxford, Oxford University Press
- Elms, C. Alan (2007): Psychobiography and Case Study Methods. In: Robins, W. Richard, Fraley, R. Chris, Krueger, F. Robert (szerk.) (2007): *Handbook of Research Methods in Personality Psychology*. New York – London, The Guilford Press, 97-113.o.
- Elter Nóra (1998): *Az agresszió jegyei a Szondi tesztben*. (Szakdolgozat) Témavezető: Gyöngyösiné Kiss Enikő. Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem
- Erdélyi Ildikó – Merényi Márta (2004): Alkalmazott pszichoanalízis: dramatikus szupervízió. In: Juhász Angéla (szerk.) (2004): *A gyöngéd analitikus és a kemény tudományok*. Budapest, Animula Kiadó, 118-122.o.
- Erdélyi Ildikó (2004): *Tér és tükör*. Budapest, Flaccus Kiadó
- Erdélyi Ildikó (2008a): Tudomány és költészet kölcsönhatása a francia pszichoanalízisben. In: *Thalassa* 19:4 63-86.o.
- Erdélyi Ildikó és mtsai . (2008b): Ismeretszerzés – sajátélmény – kutatás modellje egyetemi oktatás pszichológus képzésében. In: *Pszichoterápia* 17:5 323-331.o.
- Erdélyi Ildikó (2010): *Mágikus és hétköznapi valóság*. Budapest, Oriold és tsai.

- Erős Ferenc (szerk.) (2004): A vizuális művészetek és a pszichoanalízis. (Tematikus szám) *Thalassa* 15:3 1-168.o.
- Erős Ferenc (2007): „Szegény Konrád” – Test és imágó az irodalomban és a pszichoanalízisben. In: Erős Ferenc: Trauma és történelem. Budapest, József Műhely Kiadó
- Erős Ferenc (2010): Pszichoanalízis és kulturális emlékezet. Budapest, József Műhely Kiadó
- Fecskó Edina – Gácsi Varga Marianna (2007): Osztályfilm – Egy személyiség- és közösségfejlesztő célú filmkészítő projekt módszertani bemutatása. In: *Serdülő- és gyermekpszichoterápia* 7:1 68-77.o.
- Fecskó Edina (2008): A filmreceptió és filmprodukciónak személyiségfejlesztő hatásai: két saját filmélményű alkotóműhely módszertani bemutatása. In: Sallai Éva (szerk.): *Művészetek szerepe a személyiségfejlesztésben*. Vác, Apor Vilmos Katolikus Főiskola, 205-216.o.
- Fecskó Edina és mtsai. (2009): A korhatár-besorolás pedagógiai és pszichológiai alapjai. Kecskemét, Országos Gyermekvédelmi Konferencia, 2009. szeptember 30 – október 2.
- Ferenczi Sándor ([1919] 2000): A szimbólumok ontogenezise. In: Erős Ferenc (szerk.): *Ferenczi Sándor*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 191-192.o.
- Ferenczi Sándor ([1932] 2006): Nyelvzavar a felnőttek és a gyermek között. In: Ferenczi Sándor (2006): *Technikai írások*. Budapest, Animula, 101-111.o.
- Fernandez, Dominique (2004): *Eisenstein*. Paris, Grasset.
- Fish, Stanley (1980): *Is There a Text in the Class?*. Cambridge, Harvard University Press
- Flitterman-Lewis, Sandy (1993): Surrealist Cinema: Politics, History and the Language of Dreams. In: *American Imago* 50:4 441-456.o.
- Fonagy, Peter – Target, Mary (2005): *Pszichoanalitikus elméletek a fejlődési pszichopatológia tükrében*. Budapest, Gondolat Kiadó
- Fraiberg, Selma (1982): Pathological Defenses in Infancy. In: *Psychoanalytic Quarterly* 51:4 612-635.o.
- Frank, K. Lawrence (1939): Projective Methods for the Study of Personality. In: *Journal of Psychology*. 8: 389-413.o.
- Fredericksen, Don (2001): Jung/sign/symbol/film. In Hauke, Christopher – Alister, Ian (szerk.) (2001): *Jung & Film – Post-Jungian Takes on the Moving Image*. Philadelphia, Taylor&Francis, 17-55.o.
- Freud, Anna ([1966] 1994): *Az én és az elhárító mechanizmusok*. Budapest, Animula
- Freud, Sigmund ([1905] 1982): A vicc és viszonya a tudattalanhoz. In: Freud, Sigmund (1982): *Esszék*. Budapest, Gondolat Kiadó, 23-252.o.
- Freud, Sigmund ([1905] 1995): Három értekezés a szexualitás elméletéről. In: Erős Ferenc (szerk.) (1995): *Sigmund Freud Művei IV. – A szexuális élet pszichológiája*. Budapest, Cserépfalvi, 31-132.o.

- Freud, Sigmund ([1906] 2001): A téboly és az álom W. Jensen *Gradivá*-jában. In: Erős Ferenc (szerk.) (2001): *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások*. Budapest, Filum Kiadó, 11-102.o.
- Freud, Sigmund ([1906] 2003): Pszichopata alakok a színpadon: In: Erős Ferenc (szerk.) (2003): *Sigmund Freud - Válogatás az életműből*. Budapest, Európa Kiadó, 784-790.o.
- Freud, Sigmund ([1908] 1995): Gyermek szexuális elméleteiről. In: Erős Ferenc (szerk.) (1995): *Sigmund Freud Művei IV. – A szexuális élet pszichológiája*. Budapest, Cserépfalvi, 133-148.o.
- Freud, Sigmund ([1908] 2001): A költő és a fantáziaműködés. In: Erős Ferenc (szerk.) (2001): *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások*. Budapest, Filum Kiadó, 103-114.o.
- Freud, Sigmund ([1910] 2001): Leonardo da Vinci egy gyermekkor emléke. In: Erős Ferenc (szerk.) (2001): *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások*. Budapest, Filum Kiadó, 115-200.o.
- Freud, Sigmund ([1913] 2011): *Totem és tabu*. Budapest, Belső Egészség Kiadó
- Freud, Sigmund ([1914] 2001): Michelangelo Mózese. In: Erős Ferenc (szerk.) (2001): *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások*. Budapest, Filum Kiadó, 207-240.o.
- Freud, Sigmund ([1915] 1997): Ösztönök és ösztönsorsok. Erős Ferenc (szerk.) (1997): *Sigmund Freud Művei VI. – Ösztönök és ösztönsorsok*. Budapest, Filum Kiadó, 41-62.o.
- Freud, Sigmund ([1917] 1986): A tünet képződésének útjai. In: Sigmund Freud (1986): *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Budapest, Gondolat Kiadó, 293-307.o.
- Freud, Sigmund ([1917] 1997): Gyász és melankólia. Erős Ferenc (szerk.) (1997): *Sigmund Freud Művei VI. – Ösztönök és ösztönsorsok*. Budapest, Filum Kiadó, 129-144.o.
- Freud, Sigmund ([1918] 1998): Egy kisgyermekkorai neurózis története – A Farkasember. In: Erős Ferenc (szerk.) (1995): *Sigmund Freud Művei VII. – A Farkasember: Klinikai esettanulmányok II*. Budapest, Filum Kiadó, 75-188.o.
- Freud, Sigmund ([1919] 1991): *Az álomról*. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány
- Freud, Sigmund ([1919] 2001): A kísérteties. In: Erős Ferenc (szerk.) (2001): *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások*. Budapest, Filum Kiadó, 245-282.o.
- Freud, Sigmund ([1925] 1989): Önéletrajz. In: Freud, Sigmund (1989): *Önéletrajzi írások*. Budapest, Cserépfalvi Kiadó
- Freud, Sigmund ([1926] 2003): Gátlás, tünet, szorongás. In: Erős Ferenc (szerk.) (2003): *Sigmund Freud – Válogatás az életműből*. Budapest, Európa Kiadó, 577-592.o.
- Freud, Sigmund ([1928] 2001): Dosztojevszkij és az apagyilkosság. In: Erős Ferenc (szerk.) (2001): *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások*. Budapest, Filum Kiadó, 283-304.o.

- Freud, Sigmund ([1932] 1993a): A szorongás és ösztönélet. In: Freud, Sigmund (1993): *A lélekelemzés legújabb eredményei*. Nyíregyháza, Könyvjelző Kiadó, 91-124.o.
- Freud, Sigmund ([1932] 1993b): Nőiség. In: Freud, Sigmund (1993): *A lélekelemzés legújabb eredményei*. Nyíregyháza, Könyvjelző Kiadó, 125-154.o.
- Friedberg, Anne (1990): A Denial of Difference – Theories of Cinematic Identification. In: Kaplan, E. Ann (szerk.) (1990): *Psychoanalysis & Cinema*. New York-London, Routledge, 36-45.o.
- Fromm, Erich (1957): *The Forgotten Language*. New York, Grove Press
- Fülöp Éva – Péley Bernadette – László János (2011): A történelmi pályához kapcsolódó érzelmek modellje a magyar történelmi regényekben. In: *Pszichológia* 31:1 47-62.o.
- Füzi Izabella (2011): Azonosulás és különbözőség – Cassavetes *Premierjéről*. In: *Thalassa* 22:1 94-100.o.
- Gabbard, Krin – Gabbard, O. Glen (1987): The Science Fiction Film and Psychoanalysis – Alien and Melanie Klein’s Night Music. In: Charney, Maurice – Reppen, Joseph (szerk.): *Psychoanalytic Approaches to Literature and Film*. London and Toronto, Associated University Press 171-179.o.
- Gabbard, O. Glen (1997): Neil Jordan’s *The Crying Game*. In: *International Journal of Psychoanalysis*. 78: 825-827.o.
- Gabbard, O. Glen (1998): *Vertigo*: Female Objectification, Male Desire and Object Loss. In: *Psychoanalytic Inquiry*, 18:2: 161-167.o.
- Gabbard, O. Glen – Gabbard, Krin (1999): *Psychiatry and the Cinema*. Washington – London, American Psychiatric Press
- Gabbard, O. Glen (szerk.) (2001): *Psychoanalysis and Film*. London és New York, Karnac
- Gabbard, O. Glen (2004): Pszichoanalízis és film. In: *Thalassa* 15:3 5-16.o.
- Gabbard, O. Glen (2008): *A pszichodinamikus pszichiátria tankönyve*. Budapest, Lélekben Otthon Kiadó
- Gadamer, Hans-Georg (1984): *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat
- Geissmann, Claudine (2005): Countertransference. In: Mijolla, De Alain (szerk.) (2005): *International Dictionary of Psychoanalysis*. New York, Macmillan Reference
- Gergely György (1995): Az affektív tükrözés szerepe a projektív identifikáció és a hamis szelf kialakulásában. In: Lukács Dénes (szerk.) (1995): *Irányzatok és kutatások a mai magyar pszichoanalízisben*. Budapest, 1995
- Gergely György – Watson, S. John (1996): The Social Biofeedback Theory of Parental Affect-Mirroring The Development of Emotional Self-Awareness and Self-Control in Infancy. In: *International Journal of Psychoanalysis* 77: 1181-1212.o.
- Gergely, G., Watson, J.S. (1996). The Social Biofeedback Theory Of Parental Affect-Mirro... *Int. J. Psycho-Anal.*, 77:1181-1212.

- Gerő Zsuzsa (2003): *A gyermekrajzok esztétikuma*. Budapest, Flaccus Kiadó
- Goldshmidt Dénes – Halász Péter (1983): *Alvás, álom, álmatlanság*. Budapest, Medicina Könyvkiadó
- Gombrich, E. Hans ([1966] 1998): Freud esztétikája. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 142-152.o.
- Goncalves, Bruno – Ferreira, Ana – Káplár Mátay – Gyöngyösiné Kiss Enikő (2010): Comparing the Szondi Test results of Hungarian and Portuguese community samples. In: *Empirical Text and Culture Research* 4: 210 81-89.o.
- Gordon, W. Andrew (2008): *Empire of Dreams – The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*. Lanham, Rowman & Littlefield Publishers
- Greenberg, R. Harvey (1993): Psycho: The Apes at the Windows. In: Greenberg, R. Harvey (szerk.): *Screen Memories*. New York, Columbia University Press, 111-144.
- Grinberg, León (1979): Countertransference and Projective Counteridentification. In: *Contemporary Psychoanalysis* 15: 226-247.o.
- Grinstein, Alexander (1953): *Miracle of Milan – Some Psychoanalytic Notes on a Movie*. In: *American Imago* 10: 3 229-245.o.
- Grodal, Torben (2004): A fikció műfajtipológiája. In: Kovács András Bálint (szerk.) (2004): *A kortárs filmelmélet útjai*. Budapest, Palatinus
- Grünbaum, Adolf (2001): *A pszichoanalízis alapjai*. Budapest, Osiris Kiadó
- Gy. Kiss Enikő – Hosszú Dalma – Káplár Mátyás – Vargha András - Demetrovics Zsolt (2010): Understanding different types of drug addiction – A psychodynamic approach. In: *Szondiana* 2010. 30.Jahrgang 196-210.o.
- Gy. Kiss Enikő (2011): A kísérleti ösztöndiagnosztika teszt - A Szondi-teszt. In: Császár-Nagy Noémi – Demetrovics Zsolt – Vargha András: *A klinikai pszichológia horizontja*. Budapest, KRE – L'Harmattan Kiadó, 248-261.o.
- Gyöngyösiné Kiss Enikő (2003): A kreativitás mélylélektani teóriái. In: Kállai János – Kézdi Balázs (szerk.): *Új távlatok a klinikai pszichológiában*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 81-96.o.
- Gyöngyösiné Kiss Enikő (2007): A művészeti alkotások befogadásának személyiség-lélektani perspektívája. In: Czigler István – Oláh Attila (szerk.): *Találkozás a pszichológiával*. Budapest, Osiris Kiadó, 184-200.
- Gyöngyösiné Kiss Enikő – Németh Anita (2008): Az irodalmi műalkotások befogadásának tranzaktív modellje. Elmélet és gyakorlat. In: Vincze Orsolya – Bigazzi Sára (szerk.) (2008): *Élmény, történet – A történetek élménye*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 217-226.o.
- Hagman, George (2000): The Creative Process. In: *Progress in Self Psychology*. 16: 277-297.o.
- Halász László (1996): *Szociális megismerés és irodalmi megértés*. Budapest, Akadémiai Kiadó
- Halász László (2002): *A freudi művészetpszichológia – Freud, az író*. Budapest, Gondolat Kiadói Kör.

- Hall, Stuart (1980): Encoding/decoding. In: Hall, Stuart – Hobson, Dorothy – Lowe, Andrew – Willis, Paul: *Culture, Media, Language*. Birmingham, University of Birmingham, 117-127.o.
- Harding, Sandra (2008): A feminista empirizmustól a nézőpontokon alapuló feminista ismeretelméletig. In: Kende Anna (szerk.): *Pszichológia és feminizmus*. Budapest, L'Harmattan, 17-45.o.
- Hartmann, Heinz (1955): Notes on the Theory of Sublimation. In: *Psychoanalytic Study of the Child*. 10: 9-29o.
- Hauke, Chripstophor – Alister, Ian (szerk.) (2001): *Jung & Film – Post-Jungian Takes on the Moving Image*. Philadelphia, Taylor&Francis
- Hauke, Chripstophor (2009): Turning on and Tuning Out – New Technology, Image, Analysis. In: *Journal of Analytical Psychology*. 54: 43-60.o.
- Hauser Arnold (1978): A művészettörténet filozófiája. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Heath, Stephen (1999): Cinema and Psychoanalysis – Parallel Histories. In: Bergstrom, Janet (szerk.) (1999): *Endless Night – Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 25-56.o.
- Heath, Stephen (2005): A varratról. In: *Metropolis* 9:1 48-57.o.
- Hermann Imre (2007): A tehetség pszichoanalízise. In: Hermann Imre (2007): *Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1911-1933*. Budapest, Animula Kiadó, 85-97.o.
- Hermann Imre (1984): *Az ember ősi ösztönei*. Budapest, Magvető Kiadó
- Hermann Imre (1999): *Perverzió és muzikalitás – Adalékok a perverzió dinamikájához*. Budapest, Animula Kiadó
- Hirsch, E. Donald (1967): *Validity of Interpretation*. New Haven, Yale University Press
- Hirsch Tibor (2010): *Dumbótól Mézengűzig: Gyermekfilm mint sorskönyv-korrektúra*. Pécs, III. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia, 2010. november 25-27.
- Hitchcock, Alfred (1958): *Vertigo (Szédülés)*. (film) USA, Paramount Pictures
- Hockley, Luke (2001a): Film noir: archetypes or stereotypes? In: Hauke, Chripstophor – Alister, Ian (szerk.) (2001): *Jung & Film – Post-Jungian Takes on the Moving Image*. Philadelphia, Taylor&Francis, 177-193.o.
- Hockley, Luke (2001b): *Cinematic Projections*. London, University of Luton Press
- Holland, N. Norman (1975): *5 Readers Reading*. New Haven – London, Yale University Press
- Holland, N. Norman (1990): Tranzaktív beszámoló a tranzaktív irodalomtudományról. In: *Helikon* 35:2-3 246-257.o.
- Holland, N. Norman (2007): *Meeting Movies*. Cranbury, Associated University Presses

- Horney, Karen ([1926] 1997): Menekülés a nőiség elől. In: Csabai Márta – Erős Ferenc (szerk.) (1997): *Freud titokzatos tárgya: pszichoanalízis és női szexualitás*. Budapest, Új Mandátum, 118-130.o.
- Iser, Wolfgang (2004): *Az értelmezés világa*. Budapest, Gondolat –ELTE.
- Izard, E. Carroll (1971): *The Face of Emotion*. East Norwalk, Appleton-Century-Crofts.
- Jauss, Hans-Robert (1997): *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika – Irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó.
- Jensen, Klaus Bruhn (1999): Befogadásvizsgálatok: a jelentés társadalmi természete. In: *Replika* 38: 55-62.o.
- Jones, Ernest (1973): *Sigmund Freud élete és munkássága*. Budapest, Európa Könyvkiadó
- Jung, Carl Gustav (1993): *Az ember és szimbólumai*. Budapest, Göncöl Kiadó
- Jung, Carl Gustav (1998): Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 94-105.o.
- Kálmánchey Márta (2001): Nevelőszülőnél élő gyerekeknél előforduló pszichés problémák. In: *Család, gyermek, ifjúság* 10:2 45-53.o.
- Kaplan, E. Ann (1990): Introduction – From Plato's Cave to Freud's Screen. In: Kaplan, E. Ann (szerk.) (1990): *Psychoanalysis & Cinema*. New York-London, Routledge, 1-23.o.
- Kaplan, E. Ann – Gliserman, Martin (szerk.) (1993): Psychoanalysis and Cinema. (Tematikus szám I.) *American Imago* 50:4 393-533.o.
- Kaplan, E. Ann (szerk.) (1995): Psychoanalysis and Cinema (Tematikus szám II.) *American Imago* 52:2 127-235.o.
- Karterud, Sigmund – Monsen, T. Jon (szerk.) (1999): *Szelfpszichológia – A Kohut utáni fejlődés*. Budapest, Animula Kiadó
- Király Jenő (1998): *A mágikus mozi*. Budapest, Korona Kiadó.
- Király Jenő (2006): *Az Álomfejtéstől az álomgyárig*. Pécs, I. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia. 2006. december 7-9.
- Király Jenő (2010a): *A film szimbolikája I/2 – A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája*. Kaposvár - Budapest, Kaposvári Egyetem – MTV Zrt.
- Király Jenő (2010b): *A film szimbolikája III/2 – A kalandfilm formái*. Kaposvár - Budapest, Kaposvári Egyetem – MTV Zrt.
- Klein, Melanie ([1929] 1998): A csecsemőkori szorongás-helyzet tükröződése egy műalkotásban és a kreativitásban. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 110-118.o.
- Klein, Melanie ([1930] 1998): A szimbólumképzés jelentősége az énefejlődésben. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 190-199.o.

- Klein, Melanie ([1935] 1999): A mániás depresszió pszichogenezise. In: Klein, Melanie (1999): *A szó előtti tartomány*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 25-62.o.
- Klein, Melanie ([1940] 1999): A gyász és kapcsolata a mániás depressziós állapotokkal. In: Klein, Melanie (1999): *A szó előtti tartomány*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 97-134.o.
- Klein, Melanie ([1946] 1999): Észrevételek néhány szkizoid működésről. In: Klein, Melanie (1999): *A szó előtti tartomány*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 63-96.o.
- Kohut, Heinz ([1966] 2011): Forms and Transformations in Narcissism. In: Ornstein, H. Paul: *The Search for the Self – Selected Writings of Heinz Kohut 1950-1978. Vol.1*. London, Karnac, 427-460.o.
- Kohut, Heinz ([1978] 2011): Creativeness, Charisma, Group Psychology – Reflections on the Self-Analysis of Freud. In: Ornstein, H. Paul: *The Search for the Self – Selected Writings of Heinz Kohut 1950-1978. Vol.2*. London, Karnac, 793-844.o.
- Kohut, Heinz ([1971] 2001): A szelf analízise. Budapest, Animula Kiadó
- Kohut, Heinz ([1977] 2007): A szelf helyreállítása. Budapest, Animula Kiadó
- Konigsberg, Ira (1996): Transitional Phenomena, Transitional Space: Creativity and Spectatorship in Film. In: *Psychoanalytic Review* 83: 865-889.o.
- Konigsberg, Ira (2007): *Time Does Not Heal: Ongoing Struggles in the Later Films of Ingmar Bergman*. London, The 4th European Psychoanalytic Film Festival. 2006 november 1-4.
- Kothencz János és mtsai. (2009): *Róluk... értük... I-II*. Szeged, Állami Gondoskodásban Élő és Veszélyeztetett F fiatalok Támogatásáért Országos Közhasznú Alapítvány
- Kovács András Bálint (2007): „Ez csak egy szivar” – A pszichoanalitikus módszer alkalmazásáról a filmelméletben. In: *Apertúra* 2:2 1-14.o.
www.apertura.hu 2011.07.12.
- Kovács András Bálint (2009): *Mozgóképelemzés*. Budapest, Palatinus Kiadó
- Kőváry Zoltán (2011a): Nyelvhasználat, szublimáció és szelf-kohézió a kreatív tevékenységben és a terápiás folyamatban. In: *Lélekelemzés* 6:1 106-130.o.
- Kőváry Zoltán (2011b): *Az ösztönszublimációtól a szelf-egyensúlyig*. Doktori disszertáció. Pécs, PTE BTK Pszichológiai Doktori Iskola
- Kracauer, Siegfried ([1947] 1991): *Caligariától Hitlerig – A német film pszichológiai története*. Budapest, Magyar Filmintézet
- Kraft, Hartmut: Bevezetés a pszichoanalitikus művészetpszichológia tanulmányozásába. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 13-30.o.
- Krippendorff, H. Klaus (2003): *Content Analysis- An Introduction to Its Methodology*. Thousand Oaks, Sage Publications
- Kris, Ernst ([1952] 2000): *Psychoanalytic Explorations in Art*. Madison, International Universities Press

- Kris, Ernst (1955): Neutralization and Sublimation – Observations on Young Children. In: *Psychoanalytic Study of the Child*. 10: 30-46.o.
- Kuntzel, Thierry (1973): The Treatment of Ideology in the Textual Analysis of Film. In: *Screen* 14: 3 44-54.o.
- Kutter, Peter (1996): Pszichoanalitikus, módszertani, rendszerelméleti megjegyzések a szupervízióról. In: Lippenmeier, Norbert (szerk.): *Tanulmányok a szupervízió köréből – Supervisio Hungarica Füzetek I.* Budapest, Supervisio Hungarica Munkacsoport
- Lacan, Jacques (1979): Of the Gaze as *Objet Petit a*. In: Miller, Jacques-Alain (szerk.) (1979) *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Harmondsworth, Penguin Books, 65-119.o.
- Lacan, Jacques (1993): A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. In: *Thalassa* 4:2 5-11.o.
- Lang, Fritz (1922): *Dr. Mabuse*. (film) Németország, UFA
- Laplanche, Jean –Pontalis, J. Bertrand (1994): *A pszichoanalízis szótára*. Budapest, Akadémiai Kiadó
- László János – Larsen, Steen Folke. (1990): Kulturális ismeretek és személyes élmények szerepe az irodalmi megértésben. *Pszichológia* 10:4 485-508.o.
- László János (1999): *Cognition and representation in literature – The psychology of literary narratives*. Budapest, Akadémiai Kiadó
- László János (2005): *A történetek tudománya*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó
- Lauretis, de Teresa ([1985] 2000): Női filmek új megközelítésben. In: *Metropolis* 4:4 54-68.o.
- Lebovici, Serge (1949): Psychanalyse et Cinéma. *Revue Internationale de Filmologie* 2:5 49-56.o.
- Lénárd Kata – Tényi Tamás – Simon Mária (2003): A korai interszjektív interakciók a projektív rajzvizsgálat tükrében. In: Kállai János – Kézdi Balázs (szerk.): *Új távlatok a klinikai pszichológiában*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 81-96.o.
- Lénárd Katalin (2005): A kreatív folyamatok korai kapcsolati gyökerei. In: *Pszichoterápia* 14:6 769-772.o.
- Lénárd Katalin - Pamuki Krisztián (2008): Anyátlanok – Ismeretlenek. In: Bálint Katalin, Fecskó Edina, Papp Orsolya (szerk.) (2008): *A Vászón és a Dívány találkozása*. (multimédiás DVD-ROM) Budapest, Thalassa Alapítvány
- Leonoff, Arthur (1997): Destruo Ego Sum – Towards a Psychoanalytic Understanding of Sadism. In: *Canadian Journal of Psychoanalysis* 5:1 95-112.o.
- Lévi-Strauss, Claude (2001): *Strukturális antropológia*. Budapest, Osiris Kiadó
- Lindzey, Gardner (1959): On the Classification of Projective Techniques. In: *Psychological Bulletin* 56:2 158-168.o.
- Lukács Dénes (2004): *Nőiség, szexualitás, freudizmus*. Budapest, Animula

- Lykke, Nina: Questing Daughters: Little Red Riding Hood, Antigone and the Oedipus Complex. In: Mens-Verhulst, van Janneke - Schreurs, Karlein - Woertmann Liesberth (szerk.) (1993): *Daughtering and Mothering: Female Subjectivity Reanalysed*. London – New York, Routledge
- M. Interjúk/1.sz. Interjú: Interjú Grosch Nándor filmszakkör-vezetővel. Budapest, 2010
- M. Interjúk/ 2.sz. Interjú: Interjú Magdival. Budapest, 2010
- M. Interjúk/3.sz. Interjú: Interjú S.É. nevelővel. Budapest, 2010
- M. Interjúk/4.sz. Interjú: Interjú Z.N.E nevelőszülővel. Budapest, 2010
- M. Iratanyaga/1.sz. Irat (1995): Fővárosi Önkormányzat Egyesített Csecsemőotthona: Zárójelentés. Budapest, 1995
- M. Iratanyaga/2.sz. Irat (1998): Pest Megyei 2.sz. Tanulási Képességet Vizsgáló Szakértői és Rehabilitációs Bizottság: Szakértői javaslat. C., 1998
- M. Iratanyaga/3.sz. Irat (2002): Híd Családsegítő Központ és Gyermekjóléti Szolgálat: Pszichológiai vélemény. Budapest, 2002
- M. Iratanyaga/4.sz. Irat (2006): Területi Gyermekvédelmi Szakszolgálat: Szakvélemény. Budapest, 2006
- M. Iratanyaga/5.sz. Irat (1999): Óvodai Intézmény: Óvodai vélemény, M., 1999
- M. Iratanyaga/6.sz. Irat (2001): Általános Iskola és Diákotthon: Osztályfőnöki jellemzés a tanuló személyiségének fejlődéséről. Gy., 2001
- M. Iratanyaga/7.sz. Irat (2002): Fővárosi Önkormányzat Területi Gyermekvédelmi Szakszolgálat: Kérelem M. gondozási helyének megváltoztatására. Budapest, 2002
- M. Iratanyaga/8.sz. Irat (2005): Fővárosi Gyámhatóság: Felülvizsgálati vélemény. Budapest, 2005
- M. Iratanyaga/9.sz. Irat (2003): Fővárosi Gyermekotthon: Pedagógiai vélemény. Budapest, 2003
- M. Iratanyaga/10.sz. Irat (2005): Ú. Általános Iskola: M. pszichiátriai vizsgálati kérelme, Budapest, 2005
- M. Iratanyaga/11.sz. Irat (2006): Budapest Főváros II. Kerületi Gyámhivatala: Határozat. Budapest, 2006
- M. Iratanyaga/12.sz. Irat (2005): Fővárosi Önkormányzat Gyermekkorháza Toxicológiai és Belgyógyászati Osztály: Kórházi zárójelentés. Budapest, 2005
- M. Iratanyaga/13.sz. Irat (2005): 4.Számú Tanulási Képességet Vizsgáló Szakértői és Rehabilitációs Bizottság és Gyógypedagógiai Szolgáltató Központ: Felülvizsgálati vélemény. Budapest, 2005
- Marcus, Laura (2006): Álom és kinematografikus tudat. In: *Apertúra* 2:1 o.n. www.apertura.hu 2011.07.12.
- Masi, De Franco (2004): The Psychodynamics of Panic Attacks: a Useful Integration of Psychoanalysis and Neuroscience. In: *International Journal of Psychoanalysis* 85:2 311-336.o.

- Matalon, Ronit – Berman, Emanuel (2000). Egoan's Exotica: Where does The Real Horror Reside? In: *International Journal of Psychoanalysis* 81: 1015-1019.o.
- Mayne, Judith (1993): *Cinema and Spectatorship*. London – New York, Routledge
- Mérei Ferenc (1986): „... vett a füvektől édes illatot”. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó
- Mérei Ferenc (1989): Az együttes élmény. Társadalomlélektani kísérletek gyerekeken. In: Mérei Ferenc (1989): *Társ és csoport*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 29-44.o.
- Mérei Ferenc – Szakács Ferenc (1995): *Klinikai pszichodiagnosztikai módszerek*. Budapest, Medicina Könyvkiadó
- Merleau-Ponty, Maurice (2006): *A látható és a láthatatlan*. Budapest, L'Harmattan
- Metropolis (1999): Pszichoanalízis és filmelmélet. (Tematikus szám) *Metropolis* 3:2.
- Metropolis (2004): Psycho-analízisek. (Tematikus szám) *Metropolis* 8:1.
- Metropolis (2005): Varratelmélet (Tematikus szám) *Metropolis* 9:1.
- Metz, Christian (1990): *Film Language – A Semiotics of the Cinema*. Chicago, University of Chicago Press
- Metz, Christian (1981): A képzeletbeli jelentő. In: *Filmtudományi Szemle* 9:2 5-104.o.
- Metz, Christian (1983): *Psychoanalysis and Cinema*. London, Macmillan & Co.
- Modleski, Tania ([1985] 2000): Hitchcock, a feminizmus és a patriarchális tudattalan. In: *Metropolis* 4:4 54-68.o.
- Moellenhoff, Fritz (1940): Remarks on the popularity of Mickey Mouse. In: *American Imago* 1C 19-32.o.
- Morley, David – Brunsdon, Charlotte (1999): *The Nationwide Television Series*. London-New York, Routledge
- Mulvey, Laura ([1975] 2000): A vizuális élvezet és az elbeszélő film. In: *Metropolis* 4:4: 12-23. o.
- Murstein (1963): *Theory and Research in Projective Techniques - Emphasizing TAT*. New York, Wiley
- Münsterberg, Hugo ([1916] 1999): A Film – Pszichológiai tanulmány. In: *Filmspirál* 5:4 34-73.o.
- Nemes Livia (1998): *Alkotó és alkotás*. Budapest, Animula Kiadó
- Noy, Pinchas (1979): Forn Creation in Art: An Ego-Psychological Approach to Creativity. In: *Psychoanalytic Quarterly*, 48: 229-256.o.
- Ogden, Thomas (1994): The Analytic Third – Working with Intersubjectivity Clinical Facts. In: *International Journal of Psychoanalysis*. 75:1 3-19.o.

- Ogden, H. Thomas (2004): A potenciális tér. In: Péley Bernadette (szerk.) (2004): *D.W. Winnicott – A kapcsolatban bontakozó lélek*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 237-253.o.
- Oláh Attila (2005a): Az Állapot-Vonás Személyiség Kérdőív kialakításának elméleti alapjai. In: Oláh Attila (2005): *Érzelmek, megküzdés és optimális élmény – Belső világunk megismerésének módszerei*. Budapest, Trefort Kiadó, 33-42.o.
- Oláh Attila (2005b): A diszkrét érzelmek fogalma és mérése. In: Oláh Attila (2005): *Érzelmek, megküzdés és optimális élmény – Belső világunk megismerésének módszerei*. Budapest, Trefort Kiadó, 11-32.o.
- Oláh Attila – Gyöngyösiné Kiss Enikő (2007): A személyiség fogalma és vizsgálati módszerei: mérés, kutatás, elmélet. In: Gyöngyösiné Kiss Enikő – Oláh Attila (szerk.): *Vázlatok a személyiségről – A személyiség-lélektan alapvető irányzatainak tükrében*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó
- Oudart, Jean-Pierre (2005): A varrat. *Metropolis* 9:1 22-31.o.
- Palombo, R. Stanley (1987): Hitchcock's Vertigo: the Dream Function in Film. In: Smith, H. Joseph (szerk.) (1987): *Images in Our Souls: Cawell, Psychoanalysis and Cinema*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 44-63.o.
- Pabst, G. Wilhelm (1926): *Egy lélek titkai*. (film) Németország, Neumann-Filmproduktion
- Papp Orsolya (2005): A befogadási tér változásai József Attila *Füst* című versének az értelmezése során. In: *Thalassa* 16:2-3 81-106.o.
- Papp Orsolya (2006): Az irodalmi mű, mint átmeneti tárgy. In: *Lélekelemzés* I:1 30-37.o.
- Papp Orsolya (2008): A „beszélő kúra” ábrázolása a (néma) filmművészetben. In: *Lélekelemzés* 3:1-2. 164-183.o.
- Papp-Zipernovszky Orsolya – Kovács András Bálint (2009): *Self-readings: The Artistic Experience on the Crossroads between Psychoanalysis and Narrative Theory*. Viterbo, The 26th International Literature and Psychology Conference, 2009. július 1-5.
- Papp-Zipernovszky Orsolya – Bálint Katalin - Kovács András Bálint (2010): *A mozinéző empirikus vizsgálata*. Pécs, III. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia, 2010. november 25-27.
- Péley Bernadette: A játék szerepe a külső és belső valóság szerveződésében In: Kállai János-Kézdi Balázs (szerk.) (2003): *Új távlatok a klinikai pszichológiában*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 47-66.o.
- Péley Bernadette – Kis Balázs – Naszodi Mátyá – László János (2005): A szelf-állapotok kifejeződése az élettörténeti elbeszélésekben: a LAS-Vertikum szereplő funkció modulja. In: *Pszichológia* 25:2 171-178.o.
- Péley Bernadette (2011): A filmet néző gyermek. In: *Prizma* 2:1 4-7.o.
- Péley Bernadette (2011b): *Nyelvi elemzés a terápiás hatásvizsgálat szolgálatában*. Budapest, A Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 18. Konferenciája, 2001.október 7-8.

- Penley, Constance (szerk.) (1988): *Feminism and Film Theory*. New York, Routledge
- Pilling János (2003): A gyász lélektana. In: Pilling János (szerk.) (2003): *Gyász*. Budapest, Medicina Könyvkiadó, 27-54.o.
- Pine, Fred (1973): Tematikus drive (belső késztetés)-tartalom és az alkotóképesség. In: Halász László (szerk.): (1973) *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 151-171.o.
- Plantinga, Carl (): *Moving Viewers – American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley – Los Angeles, University of California Press
- Pólya Tibor (2011): Regresszív Képzelti Szótár magyar változata. Személyes közlés.
- Ricoeur, Paul (1976): *Interpretation Theory – Discourse and the Surplus of Meaning*. Texas, Texas Christian University Press
- Rivette, Jacques (1953): The Genius of Howard Hawks. In: *Cahiers du Cinema* 23:5
- Róheim Géza (1953): Fairy Tale and Dream. In: *Psychoanalytic Study of the Child*. 8: 394-403.o.
- Róheim Géza (2001): *A kultúra eredete és szerepe*. Budapest, Animula Kiadó
- Rotenberg, T. Carl (1988): Selfobject Theory and the Artistic Process. In: *Progress in Self Psychology*. 4: 193-213.o.
- Rózsa Sándor – Kő Natasa – Oláh Attila (2006): A személyiségmérés projektív technikái. In: Rózsa Sándor – Nagybányai Nagy Olivér – Oláh Attila (szerk.): *A pszichológiai mérés alapjai*. Budapest, Bölcsész Konzorcium, 199-220.o.
- Sabbadini, Andrea (2005): *The Talking Cure from Freud to Almodóvar*. London, The 3rd European Psychoanalytic Film Festival. 2005 November 3-6.
- Sabbadini, Andrea (2011): Cameras, Mirrors and the Bridge Space – A Winnicottian Lens on Cinema. In: *Projections* 5:1 17-30.o.
- Sachs, Hanns (1928): Film Psychology. In: *Close Up* 3:5 8-15.o.
- Saito, Ayako (1999): Hitchcock's Trilogy: A Logic of Mise en Scène. In: Bergstrom, Janet (szerk.) (1999): *Endless Night*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 200-249. o.
- Saussure, de Ferdinand (1997): *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Budapest, Corvina
- Schönau, Walter (1998): Kirajzolódnak egy pszichoanalitikus irodalomtudomány körvonalai. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 31-41.o.
- Schultz, William Todd (2005): *Handbook of Psychobiography*. New York – Oxford, Oxford University Press
- Schulz, A. Gordon (1997): The Prostitute in the Film *Kluge*: A Self-Psychological Analysis. In: *Progress in Self Psychology* 13: 367-383.o.
- Schwoy, Dóra – Scwoy, Dezső – Gy. Kiss Enikő (2011): Angliában élő különböző népcsoportok multikulturális összehasonlítása a Szondi-teszttel. In:

- Deák Anita – Nagy László – Péley Bernadette (2011): *Lélek-képek*. Pécs, Pro Pannónia Kiadói Alapítvány, 169-181.o.
- Scott, Ridley (1982): *Szárnyas fejedelmű*. (film) USA, Warner Bros. Pictures
- Segal, Hanna (1997): *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*. Budapest, Animula Kiadó
- Semenoff, B. (1976): *Projective Techniques*. New York, Wiley
- Shiner, Larry (2005): Psychobiography. In: Mijolla, De Alain (szerk.) (2005): *International Dictionary of Psychoanalysis*. New York, Macmillan Reference
- Silverman, Kaja (1988): *The Acoustic Mirror – The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indiana University Press
- Skura, M. Anne (1981): *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*. New Haven – London, Yale University Press
- Smith, P. Charles (szerk.) (1992): *Motivation and Personality – Handbook of Thematic Content Analysis*. New York, Cambridge University Press
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters*. Oxford – New York, Oxford University Press
- Smith, A. Loyd (2001): *Marnie, the Phantom, and the Dead Mother*. www.scope.nottingham.ac.uk 2011.09.30.
- Solomon, Gary (2001): *Reel Therapy – How Movies Inspire You to Overcome Life's Problems*. New York, Lehar Friedman Books
- Spielberger, D. Charles (1971): *Anxiety and Behavior*. New York, Academic Press
- Spitz, A. René (1945): Hospitalism – An Inquiry Into the Genesis of Psychiatric Conditions of Early Childhood. In: *Psychoanalytic Study of the Child*. 1:1 53-74.o.
- Spoto, Donald (1976): *The Art of Alfred Hitchcock*. New York, Hopkinson & Blake
- Spoto, Donald (1988): *The Dark Side of Genius*. London, Plexus
- Stark András (2008): Álom – filmművészet – pszichoterápia. In: Árkovits Amaryl– Osváth Péter (szerk.): *Az álom alagútján*. Budapest, Pro Die Kiadó, 65-84.o.
- Stern, N. Daniel (2002): *A csecsemő személyközi világa*. Budapest, Animula Kiadó
- Szabó Z. Pál (2003): *Lázadás a halál ellen*. Budapest, Áron Kiadó
- Szombati Ágnes (2008): Sidney Lumet *Equus* című filmjének jungiánus elemzése. In: Bálint Katalin, Fecskó Edina, Papp Orsolya (szerk.) (2008): *A Vásznon és a Dívány találkozása*. (multimédiás DVD-ROM) Budapest, Thalassa Alapítvány
- Szombati Ágnes (2010): *Függés-függetlenség-személyiségfejlődés Wong Kar-Wai filmjében*. Pécs, III. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia, 2010. november 25-27.
- Szondi Lipót (1943): *Előadások a kísérleti ösztöndiagnosztika köréből*. Budapest, Magyar Királyi Állami Gyógynevelési Főiskola

- Szondi Lipót (1996): A tudattalan nyelvei: szimptóma, szimbólum és választás. In: *Thalassa* 7:2 61-82.o.
- Szondi Lipót (2007): *Szondi-teszt – A kísérleti ösztöndiagnosztika tankönyve*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó
- Szőnyi Gábor (2008): *Csoportok és csoportozók*. Budapest, Medicina Könyvkiadó
- Szőnyi Gábor (2011): *Mennyire lehet analitikus egy pszichoanalitikus kutatás?* Budapest, Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 18. Konferenciája – Álom, fantázia, kreativitás, 2011.október 7-8.
- Tannenbaum H. Percy – Zillmann, Dolf (1985): A kommunikáció keltette érzelmi ingerületfokozódás szerepe az agresszió növelésében. In: Tannenbaum, H. Percy (1985): *A televíziózás szociálpszichológiája*. Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 89-126.o.
- Tornyossy Mária: *Stalker – Utazás a férfi lélek rejtelseiben*. In: Bálint Katalin, Fecskó Edina, Papp Orsolya (szerk.) (2008): *A Vászón és a Dívány találkozása*. (multimédiás DVD-ROM) Budapest, Thalassa Alapítvány
- Trull, J. Timothy – Phares, E. Jerry (2004): *Klinikai pszichológia*. Budapest, Osiris Kiadó
- Ulus, Fuat (2003): *Movie Therapy, Moving Therapy*. Bloomington, Trafford Publishing
- Vajdovich Györgyi (2008): A horrorfilm és a szimbolikus rend. In: Bálint Katalin, Fecskó Edina, Papp Orsolya (szerk.) (2008): *A Vászón és a Dívány találkozása*. (multimédiás DVD-ROM) Budapest, Thalassa Alapítvány
- Varga Zoltán (2006): Az álomvászontól a filmvászónig. In: *Világosság* 4:33-38.
- Vikár András (2000): Pszichodrána. In: Szőnyi Gábor – Füredi János (szerk.): *A pszichoterápia tankönyve*. Budapest, Medicina
- Vikár György (1984): *Gyógyítás és öngyógyítás*. Budapest, Magvető Kiadó
- Vikár György (1996): *Válság, túlélés, kreativitás*. Budapest, Balassi Kiadó
- Villela, Lúcia (1999): From Film as Case Study to Film as Myth. In: *Annual of Psychoanalysis*. 26: 4, 315-330.o.
- Vincze Teréz (2000): Feminizmus és filmelmélet. In: *Metropolis* 4:4 8-11.o.
- Virág Teréz (2001): „*Mély kútba tekinték...*”. Budapest, Animula
- Webb, W. Martin (1959): The Szondi Test as a Group Technic. In: Szondi, Leopold – Moser, Ulrich - Webb, W. Martin (szerk.) (1959): *The Szondi Test in Diagnosis, Prognosis and Treatment*. Philadelphia, J. B. Lippincott Company
- Westen, Drew (2002): *Social Cognition and Object Relation Scale (SCORS) – TAT Scoring Manual*. Atlanta, Emory University
- Wiene, Robert (1920): *Dr. Caligari*. (film) Németország, Decla-Bioscop AG
- Winnicott, W. Donald ([1971] 1998): Játék: elméleti tézis. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 209-219.o.
- Winnicott, W. Donald ([1971] 1999): *Játszás és valóság*. Budapest, Animula Kiadó

- Wirth, M. Michelle – Schultheiss, C. Oliver (2006): Effects of Affiliation Arousal (Hope of Closeness) and Affiliation Stress (Fear of Rejection) on Progesterone and Cortisol. In: *Hormones and Behavior* 50 786-795.o.
- Wolfenstein, Martha – Leites, Nathan (1950): *Movies – A Psychological Study*. Glencoe, The Free Press
- Wollen, Peter (2002): *Paris Hollywood – Writings on Film*. New York – London, Verso
- Wolz, Birgit(): *E-Motion Picture Magic - A Movie Lover's Guide to Healing and Transformation*. Colorado, Glenbridge Publishing
- Wood, Robin (1977): *Hitchcock's Films*. South Brunswick, Barnes
- Wood, Robin (2002): *Hitchcock's Films Revisited*. New York, Columbia University Press
- Zipes, Jack (1993): *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York, Routledge
- Z.N.E. (2001): Magdika. (Záródolgozat) Budapest, F.GY.E.
- Žižek, Slavoj (1998): „A nagy másik nem létezik”. In: *Thalassa* 9:2-3. 34-50.o.
- Žižek, Slavoj (2001): *The Fright of Real Tears*. London, BFI Publishing
- Žižek, Slavoj (2004): A meg nem tévesztett tévedése. In: *Thalassa* 15:3 17-40.o.

MELLÉKLETEK

MELLÉKLETEK JEGYZÉKE

- 1.sz. melléklet: A faktoriális választási reakciók gyakorisága a Szondi-tesztben a *Szédülés* megtekintése előtt és után
- 2.sz. melléklet: A vektorgyakoriság eloszlása a Szondi-tesztben a *Szédülés* megtekintése előtt és után
- 3.sz. melléklet: A nézők emocionális állapotának a jellemzői a *Szédülés* megtekintése előtt és után
- 4.sz. melléklet: A nézők tárgykapcsolati mintázatának a jellemzői a *Szédülés* megtekintése előtt és után
- 5.sz. melléklet: Példatörténetek
- 6.sz. melléklet: A nézői dominanciaszintre illetve kapcsolati dominanciaszintre vonatkozó eredmények
- 7.sz. melléklet: A nézői haragszintre illetve kapcsolati haragszintre vonatkozó eredmények
- 8.sz. melléklet: A nézői szorongásszintre illetve kapcsolati szorongásszintre vonatkozó eredmények
- 9.sz. melléklet: A nézői közérzetre illetve kapcsolati alaphangulatra vonatkozó eredmények

**1. SZÁMÚ MELLÉKLET: A FAKTORIÁLIS VÁLASZTÁSI REAKCIÓK
GYAKORISÁGA A SZONDI TESZTBEN A SZÉDÜLÉS MEGTEKINTÉSE
ELŐTT ÉS UTÁN**

	Film előtt		Film után		p-érték
h0	13	27%	9	19%	0,46
h+	26	54%	23	48%	0,68
h-	5	10%	10	21%	0,26
h±	4	8%	6	13%	0,74
h+!	6	13%	3	6%	0,48
h-!	1	2%	1	2%	1,00

	Film előtt		Film után		p-érték
k0	4	8%	5	10%	1,00
k+	1	2%	2	4%	1,00
k-	32	67%	28	58%	0,52
k±	11	23%	13	27%	0,84
k+!	0	0%	1	2%	1,00
k-!	3	6%	4	8%	1,00

s0	9	19%	9	19%	1,00
s+	15	31%	18	38%	0,66
s-	16	33%	15	31%	0,99
s±	8	17%	6	13%	0,77
s+!	0	0%	4	8%	0,11
s-!	3	6%	4	8%	1,00

p0	22	46%	20	42%	0,83
p+	9	19%	13	27%	0,46
p-	16	33%	13	27%	0,65
p±!	1	2%	2	4%	1,00
p+!	1	2%	1	2%	1,00
p-!	0	0%	0	0%	1,00

e0	8	17%	16	33%	0,09
e+	16	33%	14	29%	0,82
e-	15	31%	11	23%	0,49
e±	9	19%	7	15%	0,78
e!	3	6%	1	2%	0,61
e-	1	2%	1	2%	1,00

d0	21	44%	22	46%	0,99
d+	13	27%	13	27%	1,00
d-	10	21%	11	23%	0,99
d±	4	8%	2	4%	0,67
d+!	0	0%	1	2%	1,00
d-!	0	0%	0	0%	1,00

hy0	7	15%	8	17%	0,99
hy+	4	8%	6	13%	0,74
hy-	34	71%	29	60%	0,39
hy±	3	6%	5	10%	0,71
hy+!	0	0%	0	0%	1,00
hy-!	4	8%	4	8%	1,00

m0	1	2%	1	2%	1,00
m+	36	75%	39	81%	0,62
m-	2	4%	3	6%	0,99
m±	9	19%	5	10%	0,38
m+!	15	31%	14	29%	0,99
m-!	0	0%	0	0%	1,00

2. SZÁMÚ MELLÉKLET: A VEKTORGYAKORISÁG ELOSZLÁSA A SZONDI-TESTBEN A SZÉDÜLÉS MEGTEKINTÉSE ELŐTT ÉS UTÁN

Vektorok gyakorisága (%)	S-Vektor		P-vektor		Sch-vektor		C-vektor	
	Film előtt	Film után	Film előtt	Film után	Film előtt	Film után	Film előtt	Film után
+0	14,6	14,6	4,2	2,1	2,1	0	0	0
0+	12,5	8,3	0	0	2,1	2,1	29,2	37,5
-0	2,1	0	4,2	6,3	31,3	20,8	0	0
0-	10,4	8,3	12,5	25,0	2,1	0	2,1	0
++	12,5	14,6	0	2,1	0	4,2	20,8	18,8
--	6,3	10,4	18,8	6,3	20,8	22,9	0	0
±0	2,1	4,2	4,2	6,3	10,4	16,7	2,1	2,1
0±	4,2	2,1	2,1	6,3	2,1	4,2	12,5	8,3
+-	16,7	12,5	29,2	22,9	0	0	2,1	6,3
-+	0	6,3	4,2	10,4	14,6	14,6	18,8	22,9
-±	2,1	4,2	4,2	0	0	0	2,1	0
±-	0	0	10,4	6,3	10,4	4,2	0	0
+±	10,4	6,3	0	2,1	0	0	4,2	2,1
±+	6,3	8,3	4,2	0	2,1	6,3	6,3	2,1
±±	0	0	0	2,1	0	0	0	0
00	0	0	2,1	2,1	2,1	4,2	0	0

**3.SZÁMÚ MELLÉKLET: A NÉZŐK EMOCIONÁLIS ÁLLAPOTÁNAK A
JELLEMZŐI A SZÉDÜLÉS MEGTEKINTÉSE ELŐTT ÉS UTÁN**

Emocionális állapot	Film előtt		Film után		Statisztikai értékek
	Átlag	Szórás	Átlag	Szórás	
düh	1,08	0,16	1,17	0,36	t=-1,952 p=0,057
megvetés	1,05	0,20	1,09	0,26	t=-1,124 p=0,266
ellenségeskedés	1,11	0,21	1,19	0,29	t=-1,634 p=0,108
szorongás	1,66	0,39	1,95	0,46	t=-4,209 p=0,000
szomorúság	1,35	0,59	1,65	0,63	t=-3,404 p=0,001
depresszív állapot	1,16	0,23	1,23	0,26	t=-2,146 p=0,037

**4.SZÁMÚ MELLÉKLET: A NÉZŐK TÁRGYKAPCSOLATI
MINTÁZATÁNAK A JELLEMZŐI A SZÉDÜLÉS MEGTEKINTÉSE
ELŐTT ÉS UTÁN**

4/a: A tárgykapcsolatok affektív tónusa a Szédülés megtekintése előtt és után

	Film előtt		Film után		Statisztikai értékek
	Átlag	Szórás	Átlag	Szórás	
affektív tónus	3,90	0,46	3,66	0,59	t=2,616 p=0,012

4/b: Az affektív tónus értékkategóriáinak eloszlása a Szédülés megtekintés előtt és után

Affektív tónus	Film előtti történetek		Film utáni történetek		p-érték
	Darabszám	Százalék	Darabszám	Százalék	
1-es érték	6	3,92%	6	3,92%	1,00
2-es érték	23	15,03%	31	20,26%	0,293
3-as érték	20	13,7%	21	13,73%	0,999
4-es érték	34	22,22%	45	29,41%	0,191
5-es érték	70	45,75%	50	32,68%	p=0,025
Összesen	153	100%	153	100%	

4/c: A tárgykapcsolatok affektív tónusa a Szédülés megtekintése előtt és után az egyes képpárok mentén

Affektív tónus	Film előtt		Film után		Statisztikai értékek
	Átlag	Szórás	Átlag	Szórás	
affektív tónus (1.képpár)	4,60	0,56	4,00	0,91	t=3,893 p=0,000
affektív tónus (2.képpár)	4,60	0,69	4,50	0,80	t=0,778 p=0,440
affektív tónus (3.képpár)	2,50	0,94	2,49	0,94	t=0,107 p=0,915

4/d: Az affektív tónus értékkategóriáinak eloszlása a Szédülés megtekintés előtt és után az első képpár esetében

Affektív tónus	Film előtti történetek		Film utáni történetek		p-érték
	Darabszám	Százalék	Darabszám	Százalék	
1-es érték	0	0%	0	0	1,000
2-es érték	0	0%	6	11,8%	0,027
3-as érték	2	3,9%	3	5,9%	1,000
4-es érték	16	31,4%	27	52,9%	0,044
5-es érték	33	64,7%	15	29,4%	0,001
Összesen	51	100%	51	100%	

5.SZÁMÚ MELLÉKLET: PÉLDATÖRTÉNETEK

24. vizsgálati személy:

Film előtti első történet: Az akrobaták gyakorolnak. Cirkuszban dolgozó akrobaták. Koncentrálnak, nem gondolnak másra, feszültek. Azt akarják, hogy jól sikerüljön a gyakorlat. Erre vágynak. Végrehajtják a gyakorlatot és megkönnyebbülnek. Jack és Jill gyakorolnak a cirkuszban, a másnapi előadás előtt. Gyakorlóruhában vannak. Ők egy házaspár, régóta együtt dolgoznak. Tudják, hogy megbízhatnak egymásban, de nagyon figyelnek és koncentrálnak. A munkájuk a megélhetésük, ezért jónak kell lenniük, ez közös érdek. Érzik a bizalmat egymás felé, de nem mennek bele az érzésekbe a feladatra koncentrálnak. Azért kell gyakorolniuk, hogy ne jöjjenek ki a formából. Nemsokára befejezik és mennének. (5)

Film utáni első történet: Az anya és a gyereke hegyet másznak. Mert eljöttek kirándulni. A gyerek aggódik, az anya fogja őt. Mind a ketten biztosítva vannak. NEM FOGNAK LEESNI. A gyerek fél. Az anya sportmániás. Nem kellett volna a gyereket is mászatni. Azt hiszi majd ettől nem fél. De fél. De nem esik le, de nem bízik az anyjában, rájön, hogy csak magára számíthat. (2)

48. vizsgálati személy:

Film előtti első történet: Egy nagyobb és egy kisebb gyermek hegyet mászik és a nagyobb segítséget ad feltehetőleg a testvérének a mászásban. Korábban a nagyobb már mászott hegyet és elvitte most testvérét is. Izgatottak és jó élmény fogja el a szabad levegő és az miatt, hogy együtt lehetnek. A hegy tetejére vágynak már, hogy láthassák a gyönyörűkilátást. Felmásznak, körülnéznek és élvezik, hogy együtt vannak és szeretik egymást. Majd haza mennek és elmesélik élményeiket. (5)

Film utáni első történet: A képen egy férfi és egy nő van, artisták feltehetőleg. Nehéz, hosszas felkészülés előzte meg ezt e bemutatót. Félnak és izgulnak, hogy minden jól menjen, ne legyen semmi baj. Azt várták, hogy vége legyen, túl legyenek rajta. Átöltöznek és örülni fognak, ha sikerült. (4)

6. SZÁMÚ MELLÉKLET: A NÉZŐI DOMINANCIASZINTRE ILLETVE KAPCSOLATI DOMINANCIASZINTRE VONATKOZÓ EREDMÉNYEK

6/a A nézők dominanciaszintjének a hatása a Szédülés megtekintését követő nézői állapotváltozásra

Állapot-jellemző	Nézői dominancia-szint	N	Nézői állapot film előtt		Nézői állapot film után		Személyen belüli főhatás	Személyek közötti főhatás	Interakciós hatás
			Átlag	Szórás	Átlag	Szórás			
Düh	alacsony	17	1,05	0,14	1,22	0,50	F=7,575 p=0,010	F=0,211 p=0,649	F=0,415 p=0,524
	magas	17	1,05	0,10	1,15	0,19			
Megvetés	alacsony	17	1,00	0,00	1,05	0,24	F=0,809 p=0,375	F=0,054 p=0,818	F=0,809 p=0,375
	magas	17	1,03	0,11	1,03	0,16			
Ellenségeskedés	alacsony	17	1,04	0,11	1,16	0,22	F=10,657 p=0,003	F=0,000 p=1,000	F=0,000 p=1,000
	magas	17	1,04	0,10	1,16	0,29			
Szorongás	alacsony	17	1,71	0,28	1,97	0,43	F=20,009 p=0,000	F=2,060 p=0,161	F=1,867 p=1,181
	magas	17	1,46	0,22	1,95	0,44			
Szomorúság	alacsony	17	1,25	0,40	1,45	0,53	F=8,615 p=0,006	F=0,644 p=0,428	F=0,830 p=0,369
	magas	17	1,27	0,41	1,64	0,55			
Depresszív állapot	alacsony	17	1,11	0,16	1,19	0,20	F=6,85 p=0,013	F=0,019 p=0,891	F=0,454 p=0,505
	magas	17	1,10	0,12	1,22	0,30			
Tárgykapcsolati affektív tónus	alacsony	17	4,00	0,60	3,60	0,56	F=7,404 p=0,100	F=0,000 p=1,000	F=0,231 p=0,634
	magas	17	3,94	0,44	3,66	0,60			

6/b: A nézők párkapcsolati dominanciájának a hatása a Szédülés megtekintését követő nézői állapotváltozásra

Állapot-jellemző	Nézői párkapcsolati dominancia-szint	N	Nézői állapot film előtt		Nézői állapot film után		Személyen belüli főhatás	Személyek közötti főhatás	Interakciós hatás
			Átlag	Szórás	Átlag	Szórás			
Düh	alacsony	12	1,05	0,15	1,37	0,62	F=5,065 p=0,034	F=2,706 p=0,113	F=4,228 p=0,051
	magas	14	1,04	0,11	1,05	0,11			
Megvetés	alacsony	12	1,00	0,00	1,08	0,28	F=1,797 p=0,193	F=0,408 p=0,529	F=0,011 p=0,919
	magas	14	1,04	0,12	1,11	0,30			
Ellenségeskedés	alacsony	12	1,05	0,13	1,29	0,40	F=3,670 p=0,067	F=0,838 p=0,369	F=2,818 p=0,106
	magas	14	1,09	0,19	1,11	0,25			
Szorongás	alacsony	12	1,59	0,32	2,08	0,38	F=10,023 p=0,004	F=0,154 p=0,698	F=2,799 p=0,107
	magas	14	1,70	0,50	1,85	0,54			
Szomorúság	alacsony	12	1,30	0,41	1,91	0,69	F=13,047 p=0,001	F=0,159 p=0,694	F=3,016 p=0,095
	magas	14	1,40	0,82	1,61	0,73			
Depresszív állapot	alacsony	12	1,11	0,13	1,33	0,34	F=5,560 p=0,027	F=0,114 p=0,739	F=3,000 p=0,096
	magas	14	1,17	0,32	1,21	0,25			
Tárgykapcsolati affektív tónus	alacsony	12	3,83	0,38	3,69	0,38	F=3,458 p=0,075	F=0,004 p=0,951	F=0,827 p=0,372
	magas	14	3,97	0,54	3,57	0,75			

7. SZÁMÚ MELLÉKLET: A NÉZŐI HARAGSZINTRE ILLETVE KAPCSOLATI HARAGSZINTRE VONATKOZÓ EREDMÉNYEK

7/a: A nézők haragjának a hatása a Szédülés megtekintését követő nézői állapotváltozásra

Állapot-jellemző	Nézői haragszint	N	Nézői állapot film előtt		Nézői állapot film után		Személyen belüli főhatás	Személyek közötti főhatás	Interakciós hatás
			Átlag	Szórás	Átlag	Szórás			
Düh	alacsony	13	1,03	0,07	1,10	0,15	F=0,092 p=0,764	F=0,131 p=0,721	F=5,908 p=0,023
	magas	13	1,08	0,16	1,03	0,08			
Megvetés	alacsony	13	1,07	0,27	1,12	0,25	F=0,255 p=0,618	F=0,436 p=0,515	F=2,298 p=0,143
	magas	13	1,10	0,28	1,00	0,00			
Ellenségeskedés	alacsony	13	1,08	0,18	1,22	0,27	F=0,007 p=0,935	F=0,741 p=0,398	F=6,428 p=0,018
	magas	13	1,16	0,24	1,03	0,09			
Szorongás	alacsony	13	1,54	0,31	1,84	0,41	F=4,438 p=0,046	F=1,424 p=0,244	F=0,870 p=0,360
	magas	13	1,80	0,52	1,91	0,44			
Szomorúság	alacsony	13	1,17	0,35	1,48	0,66	F=3,692 p=0,067	F=1,684 p=0,207	F=0,148 p=0,704
	magas	13	1,53	0,87	1,74	0,77			
Depresszív állapot	alacsony	13	1,09	0,12	1,21	0,30	F=0,795 p=0,381	F=0,228 p=0,637	F=2,527 p=0,125
	magas	13	1,21	0,33	1,17	0,20			
Tárgykapcsolati affektív tónus	alacsony	13	4,20	0,32	3,94	0,40	F=5,656 p=0,026	F=4,983 p=0,035	F=0,226 p=0,639
	magas	13	3,97	0,41	3,58	0,69			

7/b: A nézők párkapcsolati haragjának a hatása a Szédülés megtekintését követő nézői állapotváltozásra

Állapotjellemző	Nézői párkapcsolati haragszint	N	Nézői állapot film előtt		Nézői állapot film után		Személyen belüli főhatás	Személyek közötti főhatás	Interakciós hatás
			Átlag	Szórás	Átlag	Szórás			
Düh	alacsony	26	1,03	0,10	1,23	0,45	F=1,564 p=0,219	F=0,633 p=0,431	F=5,580 p=0,024
	magas	13	1,10	0,16	1,04	0,09			
Megvetés	alacsony	26	1,05	0,20	1,12	0,28	F=0,226 p=0,637	F=0,000 p=1,000	F=0,905 p=0,348
	magas	13	1,10	0,28	1,07	0,27			
Ellenségeskedés	alacsony	26	1,06	0,14	1,24	0,33	F=0,209 p=0,650	F=0,843 p=0,365	F=8,726 p=0,005
	magas	13	1,16	0,24	1,03	0,09			
Szorongás	alacsony	26	1,58	0,32	1,97	0,43	F=11,839 p=0,001	F=0,081 p=0,778	F=2,249 p=0,142
	magas	13	1,66	0,55	1,82	0,39			
Szomorúság	alacsony	26	1,25	0,40	1,67	0,59	F=12,990 p=0,001	F=0,338 p=0,564	F=0,183 p=0,671
	magas	13	1,41	0,89	1,74	0,75			
Depresszív állapot	alacsony	26	1,09	0,11	1,25	0,28	F=2,642 p=0,113	F=0,028 p=0,869	F=5,561 p=0,024
	magas	13	1,20	0,33	1,17	0,21			
Tárgykapcsolati affektív tónus	alacsony	26	4,03	0,42	3,79	0,38	F=2,729 p=0,107	F=1,811 p=0,187	F=0,263 p=0,611
	magas	13	3,82	0,44	3,69	0,73			

8. SZÁMÚ MELLÉKLET: A NÉZŐI SZORONGÁSSZINTRE ILLETVE KAPCSOLATI SZORONGÁSSZINTRE VONATKOZÓ EREDMÉNYEK

8/a: A nézők szorongásának a hatása a Szédülés megtekintését követő nézői állapotváltozásra

Állapotjellemező	Nézői szorongás szint	N	Nézői állapot film előtt		Nézői állapot film után		Személyen belüli főhatás	Személyek közötti főhatás	Interakciós hatás
			Átlag	Szórás	Átlag	Szórás			
			Düh	alacsony	15	1,06			
	magas	15	1,08	0,15	1,11	0,28	p=0,035	p=0,411	p=0,090
Megvetés	alacsony	15	1,08	0,26	1,11	0,24	F=0,000	F=0,082	F=0,171
	magas	15	1,08	0,26	1,06	0,25	p=1,000	p=0,776	p=0,683
Ellenségeskedés	alacsony	15	1,08	0,15	1,26	0,29	F=1,660	F=0,243	F=4,420
	magas	15	1,16	0,24	1,11	0,22	p=0,208	p=0,626	p=0,045
Szorongás	alacsony	15	1,43	0,29	1,99	0,49	F=11,573	F=0,781	F=8,959
	magas	15	1,81	0,50	1,85	0,45	p=0,002	p=0,384	p=0,006
Szomorúság	alacsony	15	1,22	0,37	1,71	0,62	F=7,081	F=0,091	F=2,312
	magas	15	1,46	0,83	1,60	0,80	p=0,013	p=0,766	p=0,140
Depresszív állapot	alacsony	15	1,09	0,12	1,27	0,31	F=3,884	F=0,108	F=5,120
	magas	15	1,21	0,33	1,20	0,24	p=0,059	p=0,745	p=0,032
Tárgykapcsolati affektív tónus	alacsony	15	3,95	0,39	3,80	0,37	F=1,937	F=0,000	F=0,030
	magas	15	3,97	0,58	3,77	0,63	p=0,175	p=1,000	p=0,863

8/b: A nézők párkapcsolati szorongásának a hatása a Szédülés megtekintését követő nézői állapotváltozásra

Állapotjellemező	Nézői párkapcsolati szorongásszint	N	Nézői állapot film előtt		Nézői állapot film után		Személyen belüli főhatás	Személyek közötti főhatás	Interakciós hatás
			átlag	szórás	átlag	szórás			
			Düh	alacsony	15	1,06			
	magas	15	1,08	0,15	1,11	0,28	p=0,035	p=0,411	p=0,090
Megvetés	alacsony	12	1,11	0,29	1,11	0,25	F=1,013	F=0,822	F=1,013
	magas	16	1,08	0,25	1,00	0,00	p=0,323	p=0,373	p=0,323
Ellenségeskedés	alacsony	12	1,08	0,17	1,24	0,33	F=0,668	F=0,130	F=3,584
	magas	16	1,16	0,23	1,10	0,22	p=0,421	p=0,721	p=0,070
Szorongás	alacsony	12	1,43	0,21	1,83	0,57	F=6,047	F=1,847	F=1,652
	magas	16	1,76	0,49	1,89	0,47	p=0,021	p=0,186	p=0,210
Szomorúság	alacsony	12	1,22	0,35	1,55	0,68	F=5,608	F=0,512	F=0,060
	magas	16	1,41	0,80	1,68	0,73	p=0,026	p=0,481	p=0,808
Depresszív állapot	alacsony	12	1,09	0,12	1,25	0,35	F=1,553	F=0,159	F=3,457
	magas	16	1,22	0,31	1,19	0,23	p=0,224	p=0,693	p=0,074
Tárgykapcsolati affektív tónus	alacsony	12	4,11	0,43	3,88	0,21	F=4,491	F=3,573	F=0,016
	magas	16	3,85	0,42	3,60	0,65	p=0,044	p=0,070	p=0,902

**9. SZÁMÚ MELLÉKLET: A NÉZŐI KÖZÉRZETRE ILLETVE
KAPCSOLATI ALAPHANGULATRA VONATKOZÓ EREDMÉNYEK**

9/a: A nézők közérzetének a hatása a Szédülés megtekintését követő nézői állapotváltozásra

Állapotjellemező	Nézői közérzet	N	Nézői állapot film előtt		Nézői állapot film után		Személyen belüli főhatás	Személyek közötti főhatás	Interakciós hatás
			átlag	szórás	átlag	szórás			
Düh	negatív	14	1,06	0,13	1,13	0,28	F=3,997 p=0,056	F=0,507 p=0,483	F=0,745 p=0,396
	pozitív	15	1,06	0,11	1,24	0,37			
Megvetés	negatív	14	1,09	0,27	1,07	0,26	F=0,649 p=0,428	F=0,728 p=0,401	F=1,336 p=0,258
	magas	15	1,08	0,26	1,22	0,34			
Ellenségeskedés	negatív	14	1,15	0,24	1,15	0,24	F=1,877 p=0,182	F=0,430 p=0,517	F=1,877 p=0,182
	pozitív	15	1,10	0,18	1,29	0,39			
Szorongás	negatív	14	1,77	0,48	2,02	0,46	F=11,946 p=0,002	F=1,737 p=0,199	F=0,744 p=0,396
	pozitív	15	1,51	0,34	1,92	0,46			
Szomorúság	negatív	14	1,40	0,82	1,80	0,72	F=9,552 p=0,005	F=0,647 p=0,428	F=0,089 p=0,767
	pozitív	15	1,26	0,44	1,60	0,61			
Depresszív állapot	negatív	14	1,22	0,33	1,25	0,23	F=3,326 p=0,079	F=0,217 p=0,645	F=1,247 p=0,274
	pozitív	15	1,12	0,14	1,27	0,35			
Tárgykapcsolati affektív tónus	negatív	14	3,78	0,51	3,42	0,82	F=2,335 p=0,138	F=5,493 p=0,027	F=1,097 p=0,304
	pozitív	15	4,00	0,41	3,93	0,38			

9/b: A nézők párkapcsolati alaphangulatának a hatása a nézők Szédülés megtekintését követő állapotváltozására

Állapot jellemező	Nézői párkapcsolati alaphangulat	N	Nézői állapot film előtt		Nézői állapot film után		Személyen belüli főhatás	Személyek közötti főhatás	Interakciós hatás
			átlag	szórás	átlag	szórás			
Düh	negatív	12	1,09	0,16	1,10	0,31	F=3,723 p=0,066	F=0,760 p=0,392	F=2,981 p=0,097
	pozitív	14	1,05	0,14	1,35	0,58			
Megvetés	negatív	12	1,08	0,28	1,00	0,00	F=0,089 p=0,768	F=1,362 p=0,255	F=1,199 p=0,284
	pozitív	14	1,11	0,28	1,16	0,33			
Ellenségeskedés	negatív	12	1,19	0,25	1,10	0,23	F=0,438 p=0,514	F=0,466 p=0,502	F=3,666 p=0,068
	pozitív	14	1,11	0,17	1,30	0,41			
Szorongás	negatív	12	1,78	0,56	1,90	0,52	F=7,295 p=0,012	F=0,370 p=0,549	F=2,187 p=0,152
	pozitív	14	1,52	0,27	1,96	0,53			
Szomorúság	negatív	12	1,44	0,92	1,63	0,86	F=4,852 p=0,037	F=0,013 p=0,909	F=0,598 p=0,447
	pozitív	14	1,30	0,44	1,71	0,69			
Depresszív állapot	negatív	12	1,24	0,36	1,21	0,27	F=1,462 p=0,238	F=0,007 p=0,933	F=3,372 p=0,079
	pozitív	14	1,13	0,12	1,30	0,36			
Tárgykapcsolati affektív tónus	negatív	12	3,94	0,39	3,63	0,62	F=6,095 p=0,021	F=0,954 p=0,338	F=0,328 p=0,572
	pozitív	14	4,04	0,43	3,85	0,48			