



**MAGYAR** *Parallel történetek*

**PSZICHOANALITIKUS  
FILMKONFERENCIA**

# Parallel történetek

szabad asszociációk filmművészet és  
pszichoanalízis határvidékén

**2012. NOVEMBER 22-24.**

**Pécs, Zsolnay Kulturális Negyed**

**Pécs, Apolló Mozi**

[www.imagoegyesulet.hu](http://www.imagoegyesulet.hu)

Programszervezés:

Bálint Katalin, Bókay Antal, Devecsery Ágnes, Dobos Elvira (koordinátor),  
Erős Ferenc, Fecskó Edina, Klausz Péter, Kósa Judit, Kovács Anna, Kovács Petra,  
Papp-Zipernovszky Orsolya, Rodek Fanni, Stark András, Székács-Weisz Judit

Helyszíni stáb szervezése:

Gyulai Lilla, Lajtos Mónika

Támogatók:

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,  
PTE BTK Pszichológiai Doktori Iskola, Imágó Egyesület, Imago International,  
ELTE BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézet,  
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata

Grafika:

Dobos Elvira

Tördelés:

Harsányi Tamás

Nyomda:

Bodnár Nyomda Bt.

Negyedik alkalommal kerül megrendezésre – a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kara Pszichológiai Doktori Iskolájának elméleti pszichoanalízis programja, az Imágó Egyesület és az Imago International szervezésében – a Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia. A konferencia ötletét eredetileg a londoni pszichoanalitikus filmfesztivál adta, amely a mélylélektan iránt érdeklődő filmalkotók, filmtudományi szakemberek és a filmművészetben jártas pszichoanalitikusok eszmecseréjének ad 2001 óta fórumot. Első, 2006-os konferenciánkat, amelynek címe „A Vászón és a Dívány találkozása” volt, azzal a céllal rendeztük meg, hogy a pszichoanalízis és a filmművészet iránt érdeklődő elméleti és gyakorlati szakemberek, filmművészek, terapeuták, kutatók, diákok számára olyan kreatív teret hozzunk létre, amelyben az alkotói folyamat, a filmalkotás és -befogadás folyamatai több irányból, egymást interdiszciplináris szempontból kiegészítve vizsgálhatók. A Vászón és a Dívány találkozására ezután 2008-ban „A kép tudattalanja, a tudattalan képei”, 2010-ben pedig „Reflexivitás és önreflexivitás” címmel került sor.

Jelen konferenciánk hívószava: „*Parallel történetek*”, a filmben elbeszélt történet és a pszichoanalízis során feltárt élettörténet közötti párhuzamosság. A korábbi konferenciák által megteremtett hagyomány folytatásaként célunk továbbra is a kreatív tér megteremtése a párbeszédhez, a pszichoanalitikus és a kinematografikus tudás integrálásához, egy közös nyelv kialakításához.

Konferenciánkat idén először tartjuk az új pécsi Zsolnay Kulturális Negyedben. A jelen konferencia – csakúgy, mint az összes korábbi – nem jöhetett volna létre támogatóink hozzájárulása, a szervezők áldozatos munkája és lelkesedése, nem utolsósorban pedig az előadók és résztvevők megújuló érdeklődése nélkül.

*A szervezőbizottság nevében*

*Erős Ferenc  
egyetemi tanár*

*PTE BTK  
Pszichológiai Doktori Iskola*

## Program

**2012. november 22.**

**CSÜTÖRTÖK**

**001**

**APOLLÓ MOZI**  
**Pécs, Perczel M. u. 22.**

**13:30–16:20**

**REGISZTRÁCIÓ (E25)**

**14:00–16:00** Filmvetítés 1 (001):

Filmvetítés 2.

TERÁPIA

CSAK A SZÉL (FIGYELEM!)  
A filmvetítés helye: Apolló Mozi –  
Pécs, Perczel M. u. 22.)

**16:00–16:20** Megnyitó (001): Stark András

Nyitó előadások (001)

**16:20–18:20**

Moderátor: Bálint Katalin

Kovács András Bálint: AVATAR – How Movies Move Us?

Dragon Zoltán: Mit nézel?! – A nézői szubjektum problematikája az újmédia tükrében

Kóváry Zoltán: Siegfried. Egy veszedelmes viszony személyes és szellemtörténeti vonatkozásai. Freud–Jung–Sabina

**18:20–18:40**

**KÁVÉSZÜNET**

**18:40–20:15** Kerekasztal-beszélgetés 1 (001): Terápia

Moderátor: Stark András

Résztevők: Enyedi Ildikó, Erdélyi Ildikó, Kovács András Bálint, Mácsai Pál

Megjegyzések:

A programváltoztatás jogát fenntartjuk.

**2012 november 23.**

<b>9:00–11:00</b>	<p><b>001</b></p> <p><b>SZEKCIÓ 1</b></p> <p>Visszaemlékezés és műtfeldolgozás a (dokumentum)filmen</p> <p>Moderátor: Erős Ferenc</p> <p>Murai András, Tóth Eszter Zsófia: Szembesítés – a múlt rekonstrukciója dokumentumfilmen</p> <p>Czirják Pál: Traumák és nézőpontok</p> <p>Kékesi Márk Zoltán: Igazság és útkeresés az elmúlt két évtized román filmművészetében</p> <p>Indries Krisztián: Az utolsó vonat</p>	<p><b>PÉNTEK</b></p> <p><b>301</b></p> <p><b>SZEKCIÓ 2</b></p> <p>A lacani és Lacanon túli filmelmélet</p> <p>Moderátor: Dragon Zoltán</p> <p>Pintér Judit Nóra: Izland és az apa neve</p> <p>Samu János: Az el(nem) beszélhető test(kép)</p> <p>Kérchy Vera: Melankólia mikro és makro szinten</p> <p>Tarnay László: Voyeurizmus és/vagy közvetlen tapasztalat Andrea Arnold: Red Road című filmjében</p>	<p><b>101</b></p> <p><b>MŰHELY 1</b></p> <p>9:15(!)–11:00</p> <p>Sipos András – Kulcsár Gabriella: Csapda – egy szélhámós önvallomása</p>
<b>11:00–11:20</b>		<b>KÁVÉSZÜNET</b>	

11:20–13:20

**SZEKCIÓ 3**

Alternatív világok:  
deviancia, őrület, álom

Moderátor: Turnacker  
Katalin

György Péter: Otthon az  
NDK mélyén

Péter Orsolya Márta,  
Túry Ferenc: Utazás  
Afrika és az emberi  
lélek mélyére -  
gondolatok Marco  
Ferreri: Milyen józűiek  
a fehérek (Y'a bon les  
blancs, 1988) című  
filmjéről

Csöngé Tamás: A  
rózsaszín múmia

Erdélyi Ildikó: Álom-  
munka filmben

**SZEKCIÓ 4**

A laikusok filmje: katarzis  
és terápia

Moderátor: Lénárd Kata

Grosch Nándor,  
Fecskó Edina:  
Gyermekfilmkészítés  
a pszichoanalitikus  
alkotáselméletek  
tükrében

Kakasi Ágnes: Tanúság  
és terápia a digitális  
történetmesélés  
műfajában: Írországi  
bevándorlók multimédiás  
vallomásai

Blaskó Ágnes: Dráma  
a vásznon, katarzis az  
utcán

**MŰHELY 2**

11:20-14:20(!)

Stark András, Kovács  
Petra: A pszichoanalízis  
kezdeteinek  
visszatükröződése és  
a „veszélyes vágyak”  
a filmművészetben (3  
óra)

13:20–15:00

**EBÉDSZÜNET**

15:00–16:30

**KEREKASZTAL-  
BESZÉLGETÉS 2**

Csak a szél

Moderátor: Erős Ferenc

Résztevők: Bigazzi  
Sára, György Péter,  
Lénárd Kata, Muhi  
András

**MŰHELY 3**

14:30(!)–16:30

Pudics Zsuzsanna,  
Klausz Péter: A film  
és a pszichodráma  
kapcsolódása (2 óra)

16:30–16:45

**KÁVÉSZÜNET**

<b>16:45–18:45</b>	<b>SZEKCIÓ 5</b>	<b>SZEKCIÓ 6</b>	<b>MŰHELY 4</b>
	A nézői élmény empirikus vizsgálatai	Adaptáció	Kroó Adrienn, Hárdi Lilla, Ács Eszter: A látható és a láthatatlan traumák (3 óra)
	Moderátor: Bókay Antal	Moderátor: Kérchy Vera	
	Bálint Katalin, Pólya Tibor: Mentalizáció és érzelmi elköteleződés. A belső fokalizáció vizuális kódjainak hatása a filmbefogadói folyamatokra.	Ureczki Eszter: Testet öltő történet: adaptáció és térbeliség Andrea Arnold Üvöltő szelek (2011) című filmjében	
	Tölgyes Arabella, Bálint Katalin, Kóváry Zoltán: Identifikáció és szorongás. Lars von Trier Melankólia című filmjének befogadás-vizsgálata	Korda Eszter: Órák, évek, ének – Virginia Woolf összes művei egyetlen filmben	
	Papp-Zipernovszky Orsolya, Kovács András Bálint: Filmnézés közbeni oksági következtetések vizsgálata	Sághy Miklós: A nők és Szindbád: A nemek politikája Krúdy Gyula és Huszárik Zoltán parallel történeteiben	
	Fecskó Edina, Urbán Szabolcs, Martos Tamás: A film hatása a nézők kapcsolati élményére	Győri Zsolt: A Ragyogás kétszer	
<b>19:00–21:00</b>	<b>FILMVETÍTÉS ÉS BESZÉLGETÉS 1</b>	<b>MŰHELY 5</b>	<b>MŰHELY 6</b>
	A hét utolsó napja	Moderátor: Székács-Weisz Judit	Berta Ádám, Takács Mónika: Teljes üresség – Gaspar Noé: Enter the Void (3 óra)
	Résztevők: Cibulya Nikol, Klausz Péter, Mérei Zsuzsanna	Angelusz Iván, Soós Katalin, Groó Diána: Ide bevándorlók! című dokumentumfilm-sorozat és annak tapasztalatai (1 óra)	

**2012 november 24.**

**001**

**SZEKCIÓ 7**

Angol szekció

Moderátor: Kathleen Kelley-Laine

**9:00–11:10**

Daniel Dayan: Two parallel readings of fiction cinema

Hubai Gergely: Everything but the Owl: The Oedipal Remakes of American Cinema

**11:10–11:30**

**SZEKCIÓ 8**

Az őrült és a vámpír filmes reprezentációi

Moderátor: Ács Eszter

Kis Katalin: Cinematikus identitásszörnyek

**11:30–13:00**

Varga Rita: A vámpírok filmes reprezentációja

Berta Zsóka: Családi horror apákkal az asztalfőn

**SZOMBAT**

**301**

**MŰHELY 7**

Zsélyi Ferenc:  
A csel(ekmény)es néző – Reading for the P(l)ot (1 óra)

**KÁVÉSZÜNET**

**SZEKCIÓ 9**

Filmbeli nemek pszichoanalitikus olvasatai

Moderátor: Béres Judit

Mezei Sarolta: Vágyak és határok Hans Canosa A nő másik arca című filmjében

András Csaba:  
„Freud halott, nem igaz?” – Lars von Trier Antikrisztusának pszichoanalitikus olvasata

Hódosy Annamária: A függetlenség (n)Apja. A szabadságharc családdrománca Hollywoodban

**101**

**MŰHELY 8**

Erdélyi Ildikó, Fecskó Edina, Móra László Xavér, Hegedűs Attila, Sáfrány Eszter, Erdei Kata:  
Filmes dráma Kay Pollak Hétköznapi mennyország című filmjével (2 óra)

**MŰHELY 9**

Hirsch Tibor, Kugler Gyöngyi: „Világközi átjárók” amerikai gyermekfilmekben (2 óra)



13:00–14:00

EBÉDSZÜNET

14:00–15:30

**FILMVETÍTÉS  
ÉS BESZÉLGETÉS 1**

The Nest és Confusion of  
Tongues

Em Cooper filmjeit  
felvezeti Kathleen Kelley-  
Laine

MŰHELY 10

Balázs Ambrus:  
Korai lelki sérülések  
megjelenése három  
videoklipben (2 óra)

MŰHELY 11

Virágh Szabolcs:  
Történetek és  
metatörténetek az  
In Treatment című  
amerikai tévéfilmsorozat-  
ban (1 óra)

15:30–15:50

SZÜNET

15:50–17:20

**FILMVETÍTÉS  
ÉS BESZÉLGETÉS 2**

Én képem, vagy más képe  
– egy operatőr tünődései

Meghívott vendég:  
Kende János  
Beszélgető partner:  
Székács-Weisz Judit

17:20–18:00

**KONFERENCIAZÁRÁS**

Zárszó: Bókay Antal  
és Erős Ferenc

DRAGON ZOLTÁN

## Nem csak nézel, mint a moziban: a nézői szubjektum problematikája az újmédia tükrében

A digitális számítógép és az újmédia térnyerésével egyre problematikusabbá válik mindaz, amit eddig a nézőiség pszichoanalitikus, főleg posztstrukturalista filmelméleti irányultságú modelljei tanítottak – akár Christian Metz elméletére vagy a varratelméletre gondolunk, akár a filmelméletben „lacani” jelzővel el látott trendet említjük. Bár a főszodorbéli hollywoodi produkciók még mindig igyekeznek maximálisan remediálni a klasszikus filmi elbeszélést mind formai, mind strukturális szinten, az esztétikai oldalon megindult fejlődés egyre inkább arra mutat, hamarosan olyan mozival lesz dolgunk, aminek már semmi köze mediális elődjéhez. Az újmédia elvei lebontják a filmszínház falait, kiterjesztik a diegézist, átalakítják a reprezentáció logikáját. Mi történik a nézővel? Mit, hol és hová néz? Mi történik, ha a mozi már az utcán jelenik meg, kiterjesztve a nézői szubjektum vérrög valóságát a digitális interfész segítségével? Mi történik, ha a mozi, kilépve fiktív, diegetikus teréből, geo- regisztrált jelekből építkezve rakódik rá a valóság fizikai környezetére? Milyen nézővel van dolgunk, ha sétál, vagy ha barangol? Milyen térben formálódik a film diegézise, ha online térképekre tűzdelt adatokból táplálkozik, vagy ha lokatív média eseménnyé válik? Milyen befogadásról beszélhetünk, ha a szubjektum performatív kartográfiája (Nanna Verhoeff) nélkül nem hozható létre a diegetikus tér? Ezekre és hasonló, az újmédia jellegzetességei által indukált kérdésekre igyekszem választ találni úgy, hogy mindeközben megkísérlem a főként lacani pszichoanalitikus elméletre (Slavoj Žižek, André Nusselder, Jerry Aline Flieger) támaszkodva kiterjeszteni (augmentálni) a befogadás és a nézői szubjektum definícióit.

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

## AVATAR – How Movies Move Us

Az előadásomban ismertetem azt a kutatási projektet, amely az Amszterdami Egyetem kommunikáció és mesterséges intelligencia tanszékei, a Tel Aviv-i Egyetem agykutató központja, a Bresciai Egyetem Jelfeldolgozó és kommunikáció laboratóriuma, a londoni Birkbeck Egyetem pszichológia tanszéke, az Edinburgh-i Egyetem informatika tanszéke, és az ELTE filmtudományi tanszéke együttműködésével indult.

Az együttműködés hármasszögének fókuszai:

- kognitív idegtudomány, pszichiátria és terápia
- filmtudomány
- mesterséges intelligencia, „gépi érzelem-felismerés”.

A kutatás célja a filmekre adott érzelmi reakciók és az érzelmi reguláció modellálása olyan módon, hogy az számítógép számára értelmezhető legyen. Ezzel jelentős módon lehet fejleszteni a gép-ember kapcsolatot továbbá a filmek terápiás alkalmazását.

**KÖVÁRY ZOLTÁN**

## **Siegfried. Egy veszedelmes viszony személyes és szellemtörténeti vonatkozásai a Freud – Jung – Sabina Spielrein kapcsolatot feldolgozó filmekben**

A tavalyi év egyik szenzációjának számított a veterán David Cronenberg *A dangerous method* (magyarul *Veszélyes vágy*) című filmje, ami C. G. Jung, Sabina Spielrein és Sigmund Freud komplikált viszonyát igyekezett megjeleníteni a mozivásznak. Cronenberg alkotása nem az első adaptáció a témában: tíz évvel ezelőtt, 2002-ben két alkotás is foglalkozott Jung és Spielrein drámájával: Roberto Faenza *Lélekszakadva* (eredetileg *Prendimi l'anima*) című játékfilmje és Elizabeth Marton dokumentumfilmje, az *Ich hiess Sabina Spielrein*. Az előadásban arra keresem a választ, hogy a filmalkotók milyen szerepet szántak munkájukban a Freud és Jung szakításához jelentősen hozzájáruló viszony bemutatásában egy motívumnak, amely a személyes és a szellemtörténeti kontextusok metszéspontjában található. Ez nem más, mint Siegfried figurája, aki egyrészt a Jung és Spielrein által csodált Richard Wagner Niebelung-ciklusának főszereplője, Wotan isten gyermekeinek, Siegmundnak és Sieglendének a fia, másrészt pedig Sabina Spielrein fantáziált gyermeke, akit Jungtól szeretett volna megszülni, és az egymástól eltávolodó Freud és Jung által képviselt szellemi hagyományok integrációját szimbolizálta volna. Ez a motívum egyúttal arra is rámutat, hogy a Freud–Jung kapcsolat és szakítás sok tekintetben a néhány évtizeddel korábban lejátszódó Wagner–Nietzsche dráma reartikulációjaként is értelmezhető, hiszen Jung önéletrajzából kitűnik, hogy a svájci pszichiáter ambivalens érzései ellenére mélyen azonosult a filozófussal.

ANDRÁS CSABA

## „Freud halott, nem igaz?” – Lars von Trier Antikrisztusának pszichoanalitikus olvasata

Lars von Trier 2009-es botrányfilmje, az *Antikrisztus* zavarba ejtő értelmezői tapasztalat. A film, ami a rendező eddigi munkásságának ellenpontjaként, tagadásaként is értelmezhető (von Trier „női krisztusait” itt a „nő mint antikrisztus” képe váltja fel) számos kulturális hagyományt megidéz/félreolvas (babonák, görög és római mitológia, a Biblia, a filmes hagyományok), de ezeket a megközelítésmódokat folyamatosan „kijátssza” egymás ellen, ezzel ellehetetlenítve egy koherens értelmezés létrehozását.

A film által érintett kulturális kódok egyike a pszichoanalízis. Az *Antikrisztus* gyakorlatilag egy analitikus szituációt vázol fel, ahol a Férfi (aki a történet szerint pszichológus) megpróbálja megérteni és kezelni feleségét, a Nőt. Az *Antikrisztus* számos módon utal a pszichoanalízisre: a film az ősjelenettel indul, a Férfi átfúrt lába Oidipusz történetére utal, a Nő a pszichoanalitikusok által legalaposabban vizsgált állapotokat járja végig (gyázmunka, neurotikus szorongás, melankólia, borderline személyiségzavar), egy alkalommal pedig Freud nevének említésével is találkozunk. Annak ellenére viszont, hogy a film behívja értelmezési terébe a pszichoanalízist, mintha ellen is állna neki.

Az értelmezés során jelentkező intellektuális bizonytalanság is hozzájárul a film freudi értelemben vett kísérteties (*unheimlich*) hatásához, amely az *Antikrisztus* legfontosabb sajátosságának tűnik. A kísérteties hatást tovább erősíti az ismétlésekre épülő struktúra, az élő és élettelen dolgok egybejátszása, a filmes varrat-logika felbontása, valamint a két kasztráció-jelenet.

Előadásomban az *Antikrisztus* elemzésére vállalkozom, elsősorban Sigmund Freud, Jacques Lacan, Slavoj Žižek és Paul de Man elméleteire támaszkodva.

BÁLINT KATALIN ÉS PÓLYA TIBOR

## Mentalizáció és érzelmi elköteleződés. A belső fokalizáció vizuális kódjainak hatása a filmbefogadói folyamatokra.

A narratív forma egyik legmeghatározóbb jellemzője az a mód és ritmus, ahogy a megértéséhez szükséges információt az elbeszélés során adagolja a befogadónak. A narratológia számos nyelvi és vizuális eszközt azonosított már erre vonatkozóan, de a valódi hatásról még keveset tudunk. Kutatásunk fő

kérdése az volt, hogy a karakter vizuális prezentációjára vonatkozó fokalizációs stratégia milyen hatással van a befogadó karakterre adott válaszára. A vizsgálat célja volt kideríteni, hogy (1) a belső fokalizáció vizuális kódjainak sűrűsége hogyan befolyásolja a filmbefogadó mentalizációs válaszait és a szereplővel való érzelmi elköteleződését, (2) és hogy a filmbefogadó érzelmi intelligenciája és kötődési jellemzői hogyan módosítják a fokalizáció hatását. A vizsgálat résztvevői (n = 47) három rövidfilmet láttak, amik kevés, közepes és sok vizuális kódott alkalmaztak a belső fokalizációra a karakter ábrázolása során. Az eredmények a fokalizáció főhatására mutattak rá mindkét választípus esetében. A mentalizációs válaszok emelkedtek, az érzelmi elköteleződés csökkent a vizuális kódok sűrűségével. Az interakciós hatások alátámasztották a kötődés és az érzelmi intelligencia jelentőségét a filmkarakterre adott válaszok alakulásában.

**BERTA ZSÓKA**

## **Családi horror apákkal az asztalfőn**

A modern családi horrorfilmek szorosan kötődnek a pszichoanalízishez, hiszen témájukkal olyan zárat feszegetnek, amire a megoldást a pszichoanalitikus elemzéseken keresztül (is) megtalálhatjuk. Ennek egyik oka, hogy abban a korban született meg ez az alműfaj, amikor a pszichoanalitikus filmelméletek is virágkorukat élték, és amikor a hétköznapi életben is közkedvelté vált a téma, s így a filmkészítők is szívesen nyúltak ilyen indíttatású történetekhez. A jól ismert, és sokszor elemzett rettenetes anya figurája helyett inkább a családi horror másik, ámde legalább ennyire érdekes és összetett figurájára, az ördögi apára koncentrálok az előadásomban. Így tehát négy filmet fogok összevetni: *Psycho* (1960), *Carrie* (1976), *A bárányok hallgatnak* (1991), *Az ördög ügyvédje* (1997). A horrornak ezt a két alműfaját, vagyis az anya- és az apa-horrorokat ezen a négy (első kettő az anya, míg utóbbi kettő az apahorrornak) filmpéldán keresztül, elsősorban a szereplők közötti kapcsolatok és a főszereplő (fiktív) élettörténetének pszichoanalitikus szempontú elemzése alapján fogom összehasonlítani, szem előtt tartva a műfaji sajátosságokból adódó tematikai és vizuális jellegzetességeket is.

**BLASKÓ ÁGNES**

## **Dráma a vásznon, katarzis az utcán**

Pszichodráma filmvásznon: három (művészeti) ág találkozása. Színházé, pszichodrámaé és filmé. Arisztotelész szerint a nézőben, a színházban és az „itt és most”-ban ébredő katarzis ebben a találkozásban minden régi szabályra fittyet hány. Felbukkanhat bárhol, bármikor, bárkiben: színészen, nézőben, itt és most, ott és akkor, vásznon, illetve pszichodráma-ülésen innen és túl.

Az előadás a *Kiki a csoportban* című film, illetve egy pszichodráma csoport eseteinek elemzésével a katarzis lehetséges típusait veszi számba a katarzis elemei; hozzáférhetősége, a dramaturgiában megjelenő helye, száma; a megélő ágens és a drámaülés folyamategészében való megjelenése szempontjából. A típusok megalkotásához elméleti kiindulópontként a katarzis fogalmának jelentését firtató főbb irodalomelméleti tradíciók (purgáció, nevelődés), illetve a funkciócentrikus és az analitikus pszichológiai megközelítések (az indulatkitörésre építő freudi és a hidraulikus modell; a kognitív mozzanattal számoló modellek [Bohart, Kellermann]) hozadékait használja.

**CSÖNGE TAMÁS**

## **A rózsaszín múmia**

A középkorú Hectort egy rózsaszín múmia üldözi árkon-bokron át egy ollóval. Hogy miért? Talán mert rátalált az erdőben fekvő gyönyörű meztelen nőre, akit először a kertjéből vett észre látcsövével. De ki ez az örült, és mit akarhat tőle? Nacho Vigalondo *Időbűnök* (Los cronocrímenes, 2007) című filmje az időparadoxon jól ismert formuláját használja fel, hogy bemutassa főhősének rémálomba illő történetét. A múltba való utazás és a személyiség megtöbbszöröződése olyan freudi értelemben vett kísérteties találkozásokra ad alkalmat a középkorú Hector számára, melyek világossá teszik, hogy a film belső lelki életét kívánja bemutatni sci-fi külsőbe csomagolva. Egy olyan világba nyerhetünk betekintést, ahol a bonyodalom külső okainak látszólagos hiánya és a belső lelki mechanizmusok ugyanarra az önellentmondásos működésmódra épülnek. Hector kétségbeesett igyekezete, hogy helyrehozza hibáit paradox módon csak újabbak elkövetésével lehetséges. Rá kell ébrednie, hogy a benne rejlő ösztönkésztetések csak a vágy tárgyának szimbolikus, majd tényleges elpusztításával kerekedhet felül. Így jutunk el az először balesetként prezentált gyilkosság bűnéig, s válik az eseményekkel önkéntelenül sodródó férfi azoknak okozójává. Amint arra Slavoj Žižek is felhívja figyelmünket, az ember tevékenységének nagy része nem alkotó, kreatív munka, hanem a saját magunk által hagyott „zavaró foltok” eltakarítása. Olvasatomban a film az egyes lelki hatóerők és motivációk működése és tanulmányozása, vagyis „a dolgok” és „a diskurzus” közötti feszültségre hívja fel a figyelmet azzal, hogy azonos eseményeket mutat be egyazon személy különböző időperspektíváiból. Az allegória megmutatja, hogy a szándék, a morál és a vágy fogalmi olyan utólagos konstrukciók, melyek csak a szükségszerűen torzulásokat létrehozó narrativizálás segítségével válnak megragadhatóvá. Ennek kapcsán kell a főhősnek rádöbbenie, hogy az először fenyegetésként, majd áldozatként, végül egy nélkülözhetetlen eszközként megjelenő, véres kötésbe csavart titokzatos múmia nem más, mint ő maga.

CZIRJÁK PÁL

## Párhuzamos elbeszélések – Traumák és nézőpontok

A nyolcvanas évek a hazai dokumentumfilm egyik virágkorát jelentette. Sorra születtek a korábban kibeszéletlen történelmi és társadalmi kérdéseket feldolgozó, hosszabb lélegzetű munkák. Ezek között is jól elkülöníthető azon filmek vonulata, amelyek a sztálinizmus hazai kiépülésének éveivel, illetve az ebben az időszakban a hatalom által elkövetett bűnökkel foglalkoznak. Az olyan filmek, mint a *Pócspetri* (r.: Ember Judit; 1982), a *Törvénytértés nélkül* (r.: Gulyás Gyula – Gulyás János; 1982–88) és a *Recsk* (r.: Gyarmathy Livia – Böszörményi Géza; 1988) először tették lehetővé az egykori visszaélések áldozatai számára a velük történtek nyilvános elmondását; ugyanakkor e feltáró munkák egy olyan kivételes pillanatban jöttek létre, amikor az áldozatok mellett még a bűntettek végrehajtói közül is hajlandóak voltak néhányan kamera elé állni. Hogyan jelennek meg, milyen módon kerülnek egymás mellé az ellentétes nézőpontokból születő visszaemlékezések az egyes alkotásokban? A szembesítés milyen technikáit, eljárásait dolgozzák ki e munkák készítői? Egy-egy markáns példa, filmrészlet szoros szövegolvasásával, formai, dramaturgiai megoldásainak elemzésével e kérdések mentén próbálom meg értelmezni a mozgóképi narráció lehetőségeit.

DANIEL DAYAN

## Two Parallel Readings of Fiction Cinema

This paper compares two sorts of readings and the parallel stories they respectively allow constructing on the basis of the same fiction films. The first type of reading is the one usually practiced by film scholars. It is a learned reading inspired by the discipline of *poetics*. Psychoanalytic interpretations, but also «auteur» readings or “genre” readings tend to invoke this first model, a model that stresses the coherence of a film-discourse; the existence of networks of related «signifieds»; the importance of seeing a film as a whole. The second type of reading is more spontaneous, less learned. Often political. It involves a «rhetorical» perspective. Following G. Soulez, “I am not speaking here of «rhetoric» as a catalogue of discursive adornments, but of rhetoric in the full sense of the word: a reflexion on persuasion and argumentation. The rhetorical perspective is less interested in «signifieds» than in actual „referents”. It is not willing to let itself trapped into a conception of the whole, and can as well focus on the fragment. Its model is that of the deliberation or conversation with and about the film. In a word, it is meant to escape „the prison house of language”. All films can be submitted to both sorts of readings, but even the

films that call for a „poetic” reading and resist a deliberative stance include moments – discontinuities – in which a rhetorical reading is required.

Three films will serve as examples and a fourth will be considered in detail. The three first films are: *Stagecoach*, *The Leopard*, the *Hamburg Cell*. The Fourth discussed in detail (and to be screened in Pecs ) is *The silence of the lambs*.

ERDÉLYI ILDIKÓ

## Álom-munka filmben

Filmpszichológiai vizsgálódásaimhoz Akira Kurosawa *Álmok* című filmjét választottam. Nyolc álmot mutat be a film, s a néző két álmodót vél azonosítani, egy kislányt és egy felnőtt férfit. Lehetséges azonban, hogy a felnőttnek a gyermekkori elődje a kislány, s az utóbbi esetben a férfi áloméletét követjük gyermekkorától kezdve. Traumák követik egymást a film-álmokban, azaz álmokban megismétlődik egy-egy trauma, mint például a gyermek elszakadása anyjától, a felnőtt korban pedig a társadalom felől érkező veszélyeztetés jelenik meg (háború, atomrobbanás). A szerelmi szál bizonyára a rendező részéről tudatosan hagy hiányt. Kiindulva Baudry (1999, id. Fecskó 2012) elméletéből, aki a mozi regressziós berendezésnek látja, s hozzárendelve ehhez Freud (1900) koncepcióját az álom regresszív természetéről, magam az álmot megjelenítő filmet duplán regresszióknak tekintem. Mintha-valóságban elhelyezkedő mintha-térnek.

Előadásomban a következő kérdésekre keresem a választ:

1) A filmben ábrázolt álmok a fiktív manifeszt álomtartalomhoz képest mennyiben tartalmazzák a rendező asszociációit, és mennyiben hagynak szabad teret a néző fantáziáinak?

2) Az «igazi» álmokhoz képest a filmben ábrázolt álom mennyiben álomszerű, s mennyiben képiles és szövegesen értelmezett narratíva?

3) A vágy és szorongás milyen ábrázolási eszközök révén jut kifejezésre (kép – beszéd)?

4) Milyen közös fikció-típusok találhatók Murakami Haruki filmszerű regényeiben és Kurosawa filmjében?

FECSKÓ EDINA, URBÁN SZABOLCS ÉS MARTOS TAMÁS

## A film hatása a nézők kapcsolati élményére

A film és pszichoanalízis közötti korrespondenciák keresésének egyik kitüntetett területe a filmbefogadás vizsgálata, a nézőben zajló lelki folyamatok pszichoanalitikusan orientált elemzése. A kutatási területhez kapcsolódóan saját kérdésfeltevésünk arra vonatkozott, hogy a film hogyan alakítja a recepció folyamatát, kiemelt tekintettel a film pszichodinamikus motívumainak (Fecskó,



2012) a néző kapcsolati élményére gyakorolt hatására. Előadásunkban Alfred Hitchcock (1958) *Szédülés* című filmjének hatásvizsgálatát mutatjuk be, amely során a nézők kapcsolati jellemzőinek a változását a tárgykapcsolati reprezentációk affektív tónusának a film előtti és utáni mérésével (Westen, 2002) határoztuk meg. A pszichoanalitikus értelmezések (például Mulvey, 2000; Gabbard, 1998; Žižek, 2004; Palombo, 1987; Saito, 1999; Spoto, 1988; Wood, 2002; Brown, 1995; Berman, 2001) alapján a választott film kiemelkedő pszichológiai tartalmi konstruktumaiként a tárgyvesztés és a szadizmus határozhatók meg, ezért vizsgálatunkban azt feltételeztük, hogy a film után a negatív affektív minőségek (rosszindulat, fájdalom, kapcsolati bizonytalanság) intenzívebben jelennek meg a nézők tárgykapcsolati mintázatában. Az előadásban a vizsgálat eredményeit és a kapcsolódó elméleti következtetéseket mutatjuk be.

**GROSCH NÁNDOR ÉS FECSKÓ EDINA**

## **Gyermekfilmkészítés a pszichoanalitikus alkotáselméletek tükrében**

Előadásunkban a Gyermekszem Közhasznú Művészeti Egyesületben végzett gyermekfilmkészítő tevékenységünket mutatjuk be a pszichoanalitikus alkotáselméletek tükrében. 2003 óta tartunk filmkészítő szakköröket gyermekotthonban nevelkedő gyermekeknek, és azóta több mint 100 kisfilm született meg. Az elkészült filmek hitelesen jelenítik meg a gyermekek élményvilágát, fejezik ki élettörténeti eseményeiket, pszichés konfliktusait és személyiségműködési jellemzőiket. Prezentációnkban a gyermekfilmkészítést az utóbbi évekből választott konkrét filmpéldákon keresztül mutatjuk be, amelyeket a pszichoanalitikus elméleteken keresztül közelítünk meg. Tapasztalataink alapján a filmalkotás során lehetőség nyílik a személyes élményekkel való fantáziamunkára (Freud, 1986, 2001), az én szolgálatába állított regresszióra (Kris, 2000): létrejön a tudattalannal való fokozott kommunikáció, és megvalósul a feltörő tartalmak szimbolikus átdolgozása. A potenciális térben zajló alkotótevékenységen keresztül (Winnicott, 1999) megjelennek a korai élmények és a reparatív törekvések (Klein, 1998; Segal, 1997), és így elősegítődik a sérült szelf egyensúlyának újrateremtése (Kohut, 2001, 2007).

GYÖRGY PÉTER

## Otthon az NDK mélyén

A *Barbara* az NDK „ostalgie” filmsorozatának legújabb darabja, de egyben jelentős változást is mutat az eddigiekhez képest. Az államszocializmus antropológiájának kérdése mellett, abban megjelenik a Reitz-féle *Heimatfilm* hagyománya is. A drámai események nem egy politikai kategóriák mentén felépített világban zajlanak, hanem lenn a mélyben, illetve határ közelében. A kérdés, hogy ez a léptékváltás milyen összefüggésben van a képekkel. A filmet egyrészt álomszerű képek, másrészt művészettörténeti idézetek (Caspar David Friedrich) uralják, s mondanivalóm lényege ennek a kettősségnek az elemzése.

GYÖRI ZSOLT

## A Ragyogás kétszer

Előadásomban Stephen King a *Ragyogás* című regényéről és annak Stanley Kubrick rendezésében elkészült adaptációjáról beszélek. Az irodalmi és a mozgóképi szöveg narratív rácszatának egymásra helyezésével a történeti különbségeket, illetve a motívumok össze nem hangzását elemzem. King szövegét klasszikus, erős műfajiságú horrornak tartom, ami aligha hagy az értelmezés számára vak foltokat, ekképpen Danny kimondhatatlan, tudatalatti félelmeit és vágyait is racionalizálja a regény. Véleményem szerint ezt a hermeneutikai tér újraakkeretezésével és a családi melodráma műfajának beemelésével hajtja végre King. Ebben az új keretben Danny/Wendy/Jack között feszülő, erősen ödipalizált konfliktusrendszert pszichoanalitikus olvasattal lehet megvilágítani. Véleményem szerint Kubrick elliptikus narratívájú filmje a pszichoanalitikus motívumrendszert lebontja, következképpen a diegetikus világ mélystruktúrájában hajt végre jelentős változtatásokat. Ezzel egy időben a hangsúlyt Danny figurájáról Jack skizofréniájára és művészi (író) ambícióira helyezi. Gilles Deleuze és Félix Guattari esztétikájára, valamint pszichoanalízis-kritikájára (a vágyat pozitívnak, produktívnak tekintő felfogásra) támaszkodva Jacket a nyugati szubjektumfilozófia és énstruktúra-felfogás számára láthatatlanná váló szellemként, míg kézirátát a reprezentáció logikáját kikerülő esztétikai kifejezés kísérleteként jellemzem.

HÓDOSY ANNAMÁRIA

## A Függetlenség (n)Apja. A szabadságharc családdrománca Hollywoodban

A nemkívánatos politikai hatalomtól való megszabadulás retorikája – legyen az a társadalmi változásra irányuló mozgalom vagy idegen megszállók elkergetésére irányuló szervezkedés - a 17. századtól kezdve meglehetősen gyakran jelenik meg egy ödipális családi dráma formájában, amelynek nemi szerepei nagyjából állandóak, bár sokféle módon betölthetők. Akár a francia forradalmat vagy az amerikai függetlenségi háborút vesszük Lynn Hunt értelmezésében, aki az erről szóló korabeli beszámolókat Freud *Totem és tabujának* kontextusában vizsgálja, akár a magyar hazafias költészetet nézzük, amelynek koreográfiája Ernest Jones Hamlet-értelmezésének megfelelően alakul, a történetek mindannyiszor az apa ellen felkelő fiak történeteként olvashatók. Ez a koreográfia meghatározónak tűnik a hazafiság és a függetlenségért folytatott küzdelem számos 20. századi vizuális megjelenítéseiben is, akár történelmi filmről, akár tudományos-fantasztikus vízióról legyen is szó. E történetekben az elnyomó elleni küzdelem következetesen olyan családi történetekkel kerül párhuzamba, ahol a pozitív szereplők letisztult nukleáris családformációkba rendeződnek, miközben az ebből kizárt nem-normatív szexuális viszonyok az ellenség birtokát képviselő févistárggyal való viszonyban manifesztálódnak. Az előadás során két mainstream hollywoodi sci-fit vizsgálok részletesebben: az egyik a *Függetlenség napja*, a másik a *Csillagkapu*. Míg az előbbi az idegen bitorló elleni háborút állítja be (burkolt) apa-fiú küzdelemként, az utóbbi a szabadságáért küzdő nép és idegen segítők viszonyát ábrázolja a boldog és kiegyensúlyozott nukleáris család képével, amelyhez képest a „még” idegenebb földönkívüli hódító az ödipális családdmodellbe be nem férő, abból kivetett, fenyegető non-produktív szexualitás és perverzitás trópusaival demonizálódik. Mint megpróbálom bemutatni, a filmek vágytöltő álomként és a libidinális energia politikailag irányított befektetéseként egyaránt értelmezhetők.

HUBAI GERGELY

## Everything but the Owl: The Oedipal Remakes of American Cinema

This paper presents an psychological approach to analyzing how certain American remakes acknowledges the existence of a prior work through its marketing and its soundtrack. While a great deal of remakes take a neutral approach to the issue, there's a small fringe group of films that take extremists approach in this discussion. Martin Scorsese's *Cape Fear* and Gus van Sant's *Psycho* for instance celebrate the original films and try to establish as many

connections with the prior work as possible. On the flipside of the coin, the 1966 version of *Stagecoach* and the 2010 version of *Clash of the Titans* took the opposite approach by publically ridiculing and humiliating the original works. Why? The presentation tries to explain why some remakes have developed a certain Oedipal complex in their treatment of their „fathers” - the original films.

**INDRIES KRISZTIÁN**

## **Az utolsó vonat**

Lixin Fan Kanadában élő kínai származású rendező *Az utolsó vonat* című filmjében alkalmazott tekintet-apparátus a kínai tekintélyelvű kapitalizmusban párhuzamosan létező premodern és a fantasztikus ritmusban modernizálódó világi közt szétszakadó családok idegenül ismerős intimitásába kalauzol el. Kínában minden tavasszal 13 millió migráns munkavállaló készül hazautazni családjához, az ipari nagyvárosokból a távoli vidéki településekre az Újév megünneplésére. Ilyenkor a vasúti pályaudvarokon több ezer ember tolong, és gyakran rendkívül nehéz vonatjegyet vásárolni. A főszereplő Zhang házaspár hazaérkezésükkor kénytelenek szembesülni azzal, hogy a lányuknak megálmodott jobb sorsot a nyugtalan, szülei távolléte miatt sok keserűséget hordozó tinédzser lányuk nem fogja beteljesíteni. Lázadásként nem a szülei által támogatott tanuláson keresztül történő kitérés útját választja, hanem otthagyja az iskolát, és dolgozni kezd a városban, miáltal szülei sorsát ismétli. Élete nagy valószínűséggel a varrógép mellett, főképp a ruhagyár díszletei között fog zajlani. Előadásomban a kelet-ázsiai család intimitásába betolakodó „cinéma vérité” tekintete által elbeszélte családi dráma kulturálisan érzékeny lélektani elemzésére, illetve a film képi- narratívájának manifeszt tartalma mögött rejtőző, a globális erőviszonyok átrendeződésével kapcsolatos „nyugati” elfojtások és szorongások bemutatására vállalkozok.

**KAKASI ÁGNES**

## **Tanúság és terápia a digitális történetmesélés műfajában: Írországi bevándorlók multimédiás vallomásai**

A digitális történetmesélés leginkább a szubjektív dokumentumfilmhez (Renov, 2004) társítható multimédiás műfaj, melyben maga a „kreatív folyamat egyenértékű az alkotó által létrehozott történettel” ([www.storycenter.org](http://www.storycenter.org)). A digitális történetmesélés alkotói folyamatát sokszor hasonlítják egyfajta terápiás szituációhoz, ahol az elbeszélés folyamata és az elbeszélte produktum megalkotása lehetővé teszi a személyes vallomástételt, annak nyilvános megosztását,

illetve önreflexív feldolgozását. A digitális történetmesélés másik elbeszélői vonatkozása a tanúság fogalma; ennek latin-amerikai megvalósulása (testimonio) a történetalkotás folyamatán túl annak politikai formáló erejét hangsúlyozza ki. Valóban, a Centre for Digital Storytelling szerint a digitális történetmesélés elbeszélői formája és folyamata politikai aktivizmusként is értelmezhető és gyakorolható. Előadásom célja, hogy két konkrét digitális történetmesélés projekten keresztül – *Undocumented in Ireland* (Darcy Alexandra és FOMACS, 2007) és *Living in Direct Provision* (Darcy Alexandra és FOMACS, 2009) – megvizsgáljam, milyen összefüggés létezhet a szubjektív dokumentumfilmgyakorlat és elbeszélésmód, illetve a pszichoanalitikus filmelméletek filmalkotást vizsgáló értekezései között. Ezen kívül arra kívánok rámutatni, hogy a két írországi projekt digitális történetei milyen kollektív pszichés folyamatokra világíthatnak rá, jelen esetben a bevándorlás/elvándorlás témájában.

**KÉKESI MÁRK ZOLTÁN**

## **Igazság- és útkeresés az elmúlt két évtized román filmművészetében**

Az 1989 karácsonyán kivégzett Ceaușescu házaspár által vezetett romániai államszocialista rezsim több szempontból is az egyik legkeményebb diktatúra volt Kelet-Európában. A szocialista országok bel- és külpolitikájában a nyolcvanas évek elején kezdődött enyhülés nem érintette a súlyosan despotikus, értelmiség- és individualizmus-ellenes román vezetést; az elnyomás drámaisága egyre fokozódott, míg végül a tarthatatlan helyzet a decemberi forradalomba torkollott. Ezt a hivatalos narrációt azonban sokan és sokféleképpen megkérdőjelezzik. Az események valódi mozgatórugói máig tisztázatlanok, a kulcsszereplők motivációi sokszor nem etikusak, a vélt vagy valós tettesek felelősségre vonása a mai napig nem kezdődött el. Az előadás a 22 évvel ezelőtt véget ért korszak és az azt lezáró véres eseményekből adódó trauma feldolgozására tett filmes kísérleteket igyekszik áttekinthető jelleggel bemutatni. A politikai fordulat óta számos komoly bel- és külföldi sikert elért munka látott napvilágot; ezek egy része a nyolcvanas években, „Románia aranykorában”, a Ceaușescu-rezsim legsötétebb időszakában játszódik, más alkotások a trauma mai utóhatását értelmezik jelenkori történetek bemutatásával. Az elemzés vezérfonalát a traumafeldolgozás és az elmaradt felelősségre vonás kérdései adják, kísérletet téve az ezzel foglalkozó filmek pszichoanalitikus olvasatban történő értelmezésére, az ezekben fellelhető tendenciák, jellegzetes mintázatok bemutatására.

KÉRCHY VERA

## Melankólia mikro és makro szinten

Előadásomban azt vizsgálom, hogy Lars von Trier *Melankólia* című filmjében hogyan jelennek meg Freud melankóliáról írt gondolatai – egy tudattalan veszteség tudattalan megtartásának pszichés folyamata – egyrészt az egyén szintjén (az első rész főszereplőjének történetében), másrészt a világ szintjén (allegorikusan, egy sci-fi történeten, a világvége történetén keresztül). Judith Butler továbbgondolását a melankóliáról, melyben összekapcsolja Freud elgondolását Austin beszédaktus elméletével, az esküvő motívum kapcsán vizsgálom. Kérdésem, hogy az („I do” kimondása köré épülő) performatív aktus tökéletes kivitelezésének való ellenállás, s így a társadalmi identitás megképződésének elhalasztódása (a szubverzív queer identitás kialakulása) hogyan függ össze a filmben a libidó visszahívásával, vagyis a melankólia énromboló működésével?

Azt vizsgálom, hogy az egymást követő két történet motívikus összefüggésein túl hogyan kapcsolódik össze, hogy milyen elméleti implikációi vannak annak, hogy Justine, akit egyéni élete Szimbolikus rendjében nyugtalanság jellemez, a melankólia makrotörténetében, a Földet megsemmisítő bolygó becsapódásakor harmóniára lel? Feltevésem, hogy a Melankólia nevű bolygó becsapódása, az élet megsemmisülése az érthetlenség legszélsőségebbé allegóriájaként, minden Rend szétrombolásának eseményeként értelmezhető.

KIS KATALIN

## Cinematikus identitásszörnyek: Férfi prostituált figurák és maszkulin identitásválságok vizualizálása *Mundruczó Kornél Nincsen nekem vágyam semmi* és *Esztergályos Károly Férfiakt* című filmjében

A heteronormatív patriarchális képzetrendszer a prostituáltat mint olyan feminizált pozícióként látta, melynek értelmében a prostitúció a férfi prostituáltak mind humán szubjektumi státuszát, mind pedig, speciálisan, férfi identitásának „autentikusságát” is fenyegeti. Amennyiben a modern nyugati hegemon maszkulinitás annak antitéziseként konstruálódik, amit állítólagosan dominál (femininitás), és a homofóbia által strukturálódik (Kimmel, 2005), akkor a férfi prostituáltot (bármilyen nemű kliensek jelenléte mellett) az egyébként konstans maszkulinitásválság (Kimmel, 1996) kiemelten potenciális diszkurzív terepeként vizsgálhatjuk. Elemzésem során a *Nincsen nekem vágyam semmi* (2000) és a *Férfiakt* (2006) prostituált és kliens figuráinak karakterelemzésére és

azon belül is arra szeretnék fókuszálni, hogy milyen kinematikus eszközökkel – pl. lineáris és függőleges montázsok, ill. vágások diszkontinuitása, speciális vizuális effektek, stb. által – szignifikálódnak ezen karakterek genderhez kötött identitásfolyamatai és -válságai. Elemzésemhez klasszikus pszichoanalitikus, ill. feminista és queer pszichoanalitikus irányultságú elméletalkotók munkáira támaszkodom, mint pl. Sigmund Freud „kísérteties” fogalmára (1919/1998), a Julia Kristeva-féle „abjekció”-ra (1982), Diana Fuss identitással és identifikációval kapcsolatos okfejtéseire (1989, 1991, 1995), valamint a maszkulinitás és filmes reprezentációinak Peter Lehman- (1993, 2001), Richard Dyer- (1992), és Steve Neale-féle (1992) elemzéseire.

**KORDA ESZTER**

## **Órák, évek, ének – Virginia Woolf összes művei egyetlen filmben**

Az író, olvasó és a szereplő áll párhuzamban Az órák című filmben: Virginia Woolf írja, az amerikai álom háziasszonya olvassa, Clarissa pedig éli napjainkban a *Mrs. Dalloway* című regényt. A három narratív szál azonban sokkal bonyolultabban kapcsolódik össze, egymást értelmezve. Nagyon gyors váltások mintegy egymást kontextualizálják, dialogizálnak Stephen Dalredy 2001-es filmjében. A három nő sorsának sajátos összefüggése a kauzalitást problematizálja, és hogy a végső gesztusok (öngyilkosság, megbocsátás, alkotás) értelmezhetőek legyenek, épp a bonyolult illesztések értelmezésére, a narratív szálak egymásba tükröztetésére van szükség: a narratív pszichológia segítségével, és a screen-paradigmával Lacan tükörstádiumával a középpontban. Hiszen a hollywoodi sikerfilm átlépi a művészfilm határát, ami a Woolf-regények olyan fokú művészi sűrítménye, hogy az meg már az adaptáció határát lépi túl: sajátos, hiteles értelmezésüket adva a szintén kihangosítandó intermedialis dialógusban. Ugyanakkor a női sors, a leszbikusosság, a szexuális forradalom után a család széthullása, az értékválság kérdése kikerülhetetlen, amely kivételesen Althusser alakját, munkásságát is felszínre hozza a screen-paradigmából, miközben a metzi értelemben tágan értelmezzük a mise en abyme-ot. A határátlépések a narratív síkok között pedig a Genette-i metalepszis fogalmával írhatóak le, amelynek filmnyelvi érdekességét az adja, hogy nincs elbeszélő, tehát eleve metaleptikus.

MEZEI SAROLTA

## Vágyak és határok Hans Canosa *A nő másik arca* című filmjében

Előadásomban Hans Canosa *A nő másik arca* (*Conversations with Other Women*, 2005) című filmjét kívánom elemezni. Az alkotás sajátos módon végig osztott képernyővel dolgozik, párhuzamos történeteket hozva létre a filmvászonon. Ez a megosztottság és kettősség, illetve a két képsor határán megszülető vágy az, amellyel előadásomban foglalkozni kívánok. Todd McGowan Jacques Lacan 'gaze' elméletét továbbgondolva leírja, hogy a nézőnek sokkal nagyobb szerep jut a filmnézés aktusában, mint azt addig gondoltuk: a néző az, akivel megvalósul a filmes élmény, a film által keltett hiány és vágy hozza létre a nézői szubjektumot, a vágy és a hiány, amely soha nem teljesül be, és soha nem elégül ki. Véleményem szerint Canosa filmjének vágya és elidegenítő funkciója koncentráliódik egyrészt a képernyőt elválasztó határvonalban, másrészt a két főszereplő egymáshoz való viszonyában. E határvonal egyben az idősíkok, a nemek, illetve a képzelet és valóság határa is. McGowan a *The Real Gaze* című könyvében így fogalmaz: „A látható mezőn belül a szubjektum éppen azt vágyik látni, ami nem látható a Másikban, ennek eredményeképpen pedig a szubjektum örök, vég nélküli keresésbe fog.” Előadásomban vizsgálom a két főszereplő életében és a néző számára a filmvászonon felbukkanó hiány közötti párhuzamot, illetve választ keresek arra, hogy a be nem teljesült vágy, a határvonalak megléte vagy éppen elmosódása milyen szerepet játszik a filmes szubjektum megképződésében.

MURAI ANDRÁS ÉS TÓTH ESZTER ZSÓFIA

## Szembesítés – a múlt rekonstrukciója dokumentumfilmen

Az előadás a történelmi dokumentumfilm egy sajátos módszerével, a szembesítéssel foglalkozik. Hogyan (re)konstruálja a múltat a dokumentumfilm, ha a túlélők az eredeti helyszínnel, vagy egykori szereplőkkel szembesülve idézik fel emlékeiket? Az emlékezés szituációja hogyan hat a múlt megjelenítésére, és a film szerkezetére, működésére? Abból indulunk ki, hogy minden visszaemlékezés újraértelmezés, ahol az emlékezés közege, a visszaemlékező önképe és a felidézés/emlékeztetés módja együtt határozza meg a múlt rekonstrukcióját. Az emlékezés egyúttal dialógus: interperszonális, vagy tágabb közösségi térben értelmeződik, s minden helyzetben az érvényes „én” megszerkesztése a cél. Ezért feltételezhetjük, hogy a dialógushelyzetek (az emlékezés szituációi) relativizálják a múlttól feltáruuló képet. Az előadásban a dokumentumfilmek



elemzésének egyik szempontja a létrehozott visszaemlékezéses helyzetek zártsága és nyitottsága, vagyis a kamera előtt formálódó események mennyire alakulhatnak a maguk valóságában, illetve milyen módon határolják be a körülmények. Az elméleti-módszertani probléma mellett a „szembesítés” magyar dokumentumfilm alkalmazásának történetére is kitérünk (*Társasutazás, Törvénytörtés nélkül, Recsk, Ítéletlenül, Balkán Bajnok, Idézés*).

**PAPP-ZIPERNOVSZKY ORSOLYA ÉS KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT**

## **Filmnézés közbeni oksági következtetések vizsgálata**

Az előadás egy empirikus filmbefogadás vizsgálatsorozat eredményeit mutatja be: kognitív-narratív megközelítésből elemzi narratív filmek megértését, a történések oksági reprezentációját. Bár az irodalmi alkotások esetén, illetve a szövegfeldolgozás irodalmában az oksági következtetések vizsgálata elsősorban Trabasso és van den Broek több évtizedes munkájának köszönhetően kiterjedt, a filmbefogadás területén empirikusan még nem vizsgálták. Eredményeink így hozzájárulhatnak annak a kérdésnek a megválaszolásához, hogy a narratívum jellegzetességei az elsődlegesek a művészetbefogadásban, vagy modalitásspecifikus jegyek felülírják a hatását. 2009-ben és 2010-ben a hangos gondolkodás módszerével gyűjtöttünk filmbefogadási jegyzőkönyveket, melyeket a kauzális koherencia mentén tartalomelemezünk. Az attribúcióelmélet alapján az okság önmagán túlmutató, a biztonságra törekvéshez kapcsolódó természete indokoltta tette személyiségtesztek, illetve felnőtt kötődési kérdőív alkalmazását is az egyéni különbségek megállapítása céljából. 2010-es vizsgálatunkban a szerkezeti koherencia narrációs eszközének hatását is elemeztük a befogadási folyamatokra, két markánsan különböző rövidfilm alkalmazásával. Mindhárom film esetén összefüggött az oksági következtetések gyakorisága a BFQ Tapasztalatokra való nyitottság skálájával, illetve az ECR-R kötődési skáláival.

PÉTER ORSOLYA MÁRTA ÉS TÚRY FERENC

## Utazás Afrika és az emberi lélek mélyére – gondolatok Marco Ferreri: *Milyen jóízűek a fehérek* (*Y'a bon les blancs*, 1988) című filmjéről

A kitűnő olasz rendező, Marco Ferreri meghökkenítő filmeket felvonultató életmű birtokosa, s a 20. század utolsó harmadának markáns filmművésze. A sokak által „polgárpukkasztó”-ként aposztrofált rendező műveiben vissza-visszatérnek bizonyos európai tabutémák, mint például a kannibalizmus.

1988-ban készült, *Milyen jóízűek a fehérek* (*Y'a bon les blancs*) című groteszkjében viszont a kannibalizmus eseménye a legszelídebb, legártatlanabb elem. Mindaz, ami a két főhős elfogyasztásáig történik, sokkal bizarrabb, gyilkosabb és visszataszítóbb.

Elsőként, a „civilizált” férfi–nő viszonyt jellemző, sőt tulajdonképpen az ilyen kapcsolatot gyakran önmagukban kitevő közhelyek csodálatosan sommázott és hátborzongató gyűjteménye jelenik meg a filmben. A fizikai értelemben vett utazás során az emberiség vékonyka fonala ritkán, egy-egy intim, „elgyengült” pillanatban bukkan csak fel, és a főszereplő páros akkor kezd lassacskán rákapni a nyíltabb, őszintébb és méltóbb kommunikációra, amikor már közel a vég.

Az európai ember álságosságának leleplezése azonban nem csak ezen a síkon zajlik. Ahogyan a film lassan halad előre, ahogyan egyre mélyebben jutunk előre „Afrikában”, mint fizikai helyszínen, és mint egyre keményebbé váló valóságban, úgy lesz egyre inkább látszattá a segítségnyújtás, pózzá a humanitárius segély, mert kiderül, hogy nem segíteni akarásból utaznak a segélyt vivők, hanem más indíttatásból. Rétegek hámlanak le szépen, lassan: az európai öltöny helyét átveszi az egyre koszosabb úti ruha, a testek egyre inkább szaglanak, és ezzel együtt kopik a humanitárius máz, felszínre kerülnek a már korántsem annyira tetszetős valódi indokok. Az expedíció résztvevői azért utaznak, hogy – így vagy úgy – önmagukon segítsenek. Mert mit is csinálunk, ha krízishelyzetbe jutunk, ha abszolútnak, megdönthetetlennek hitt értékeinkről kiderülnek, hogy van olyan helyzet, melyben nem érvényesülnek? Hogyan éljük meg a saját Afrikánkba vezető utunkat? Mit teszünk, ha az abszolút igazság forrásának tudott térképről kiderül, hogy a rajta szereplő utak nem járhatóak, nem oda visznek, mint amit elképzeltünk? Mit teszünk, ha ismeretlen emberek ismeretlen nyelven, ismeretlen gesztusokkal közelítenek felénk? Mit teszünk, ha az európai civilizáció vívmányai nem működnek a sivatagban, az autó lerobban, kifogy a benzin?

Ahogyan ezt Marco Ferreritől megszokhattuk, kérdéseinkre nem kapunk megnyugtató, felemelő, optimista válaszokat, csak újabb kérdőjeleket, és azt a feladatot, hogy folytassuk tovább afrikai kutatásunkat a válaszért.

PINTÉR JUDIT NÓRA

## Izland és az apa neve

Az izlandi filmek egy izmos csóvája műfajiságtól függetlenül egy sajátos öndefiníciós- és identitásproblematika köré szerveződik, az apához, a múlt-hoz, a szeparációhoz és az abszurdhoz mint világgállapothoz való viszonyt tematizálva. Legyen szó akár „vígjátékról”, mint a *101 Reykjavík* vagy a *Családban marad* esetében, krimiről (*Vérvonal* vagy *Hideg nyom*), vagy filozófikusabb művekről (mint például a *Tenger, Hideg láz*) vagy akár *Az univerzum angyalai*, a társadalomkritika a múlt-hoz való ambivalens viszonyban reprezentálódik, amit olykor az izlandi filmekben megjelenő „gén témának” szoktak nevezni, amely azonban – ha pszichoanalitikus olvasatban vizsgáljuk – az apai örökséghez való nyakatekert viszony metaforájaként jelenik meg. Előadásomban Lacan nyomán azt vizsgálom, hogyan határozza meg az apa neve tirannikus jelölőként a már felnőtt gyerekek mozgásterét, sorslehetőségeit.

SÁGHY MIKLÓS

## A nők és Szindbád. A nemek politikája Krúdy Gyula és Huszárik Zoltán parallel történeteiben.

Tervezett előadásomban Krúdy Gyula és Huszárik Zoltán parallel Szindbád-történeteinek a vizsgálatára vállalkozom, ezen belül pedig a nőalakoknak a film- és szövegbeli szerepét (általánosabban fogalmazva: a nemek problematikáját) helyezem előtérbe. Huszárik Zoltán *Szindbád* (1971) című alkotásának filmtörténeti jelentőségét úgy szokták jellemezni, hogy elvont időkezelésével, absztrakt metaforikusságával a szóban forgó mű „elfordul” a hatvanas évek történeti-társadalmi, politikai indíttatású filmjeitől, és helyett a mozgóképi kifejezés lehetőségeit kezdi vizsgálni, és eredeti módon kiaknázni. Kétségtelenül a film nyelvének és eszköztárának gazdagítása, képi-költészetté formálása végeredményben apolitikus alkotást eredményez. Mindazonáltal a politika fogalmának egy másik értelme mégsem szorul háttérbe Huszárik filmjében. A nemek politikája ugyanis, mely alatt a férfi és a női szerepek viszony-rendszerét értem, nagyon is fontos funkcióval bír a főszereplő Szindbád szerelmi történeteiben. S e politika szerint a nők és Szindbád korántsem biztos, hogy egyenlő elbírálás alá esnek. Előadásomban a nemeknek ezt az egyenlőtlenségét, aszimmetriáját igyekszem vizsgálni, kitérve arra, hogy vajon a filmbeli arányeltolódások, melyek az eltérő nemek képviselőit jellemzik, már Krúdy műveiben is megfigyelhetők voltak-e.

SAMU JÁNOS VILMOS

## Az el(nem)beszélhető test(kép)

A primér nárcisztikus identitás kialakulásának szkopikus aspektusait mind a pszichoanalízis, mind pedig a hozzá kapcsolódó (elsősorban lacanista, vagy a lacani rendszer többé vagy kevésbé árnyalt értelmezésére támaszkodó) filmelmélet hatékonyan problematizálja. Az imaginárius vetülethez később kapcsolódó szimbolikus, a szubjektum nyelvi integrációja, a jelölő rendjébe való belépés mediális analízise a szkopikus mellett egy artikulált auditív dimenzió megjelenését is kimutatja, amely a nyelv előtti, diszperz hangbázis kodifikálásával lép érvénybe. A hangbázis pszichológiailag és nyelvfilozófiailag releváns föltérképezését Deleuze végzi el, a kodifikálás médiafilozófiai analízisét pedig Vilém Flussernél találjuk, akire a filmelmélet, felbecsülhetetlen jelentősége ellenére ritkábban hivatkozik. A vizuális közeg, az imaginárius, és a fonikus aspektus is a testre épül rá, a testet hálózza be, a testet integrálja identikus képpé és vezeti be a diszkurzusba, ahol elbeszélések kereszteződésében képződik meg, miközben biológiai zajlása, továbbá az elsődleges folyamatokhoz való kötöttsége korántsem lazul föl. A filmes (multimediális) közeg egyszerre láttatja (Dieter Mersch-sel szólva mutatja) és beszél is el ezt a visszamaradó, de korántsem passzív testet, amely némelykor ellenáll a reprezentációnak, legalábbis leleplezi annak stratégiáit. Előadásomban Deleuze és Guattari nyomán öt testet különböztetek meg, a hipochonder, a paranoiás, a skizofrén, az elkábított és a mazochista testet, és ezek mozgóképi bemutatásának és narrativizálásának néhány teoretikus konzekvenciájára kívánom fölhívni a figyelmet.

TARNAY LÁSZLÓ

## Voyeurizmus és/vagy közvetlen tapasztalat Andrea Arnold: Red Road című filmjében

Andrea Arnold filmjének alapkérdése, hogy feldolgozható-e a trauma, melyet szeretteink korai és tragikus elvesztése okoz. A film valójában egy igen hosszan kitartott suspense, melynek során azonban nem a néző tud többet a szereplőnél, s várja egy esemény bekövetkezését, hanem a főszereplő tartja sakkban a nézőt azzal, hogy a végletekig titkolja előle az „ördögi” tervet, melyet kieszelt. Olyannyira, hogy a néző Jackie tragédiájáról is csak a film második harmadában értesül, s jön rá arra, hogy a terv megvalósításával Jackie egy múltbeli, eddig feldolgozhatatlan traumáján szeretne túllépni.

A képlet pszichoanalitikus szempontból akár egyszerűnek is tűnhet, főképpen, ha figyelembe vesszük, hogy Jackie a „Város Szemének” nevezett felügyeleti központban dolgozik, ahová a kihelyezett ipari kamerák adásai összefutnak. Ennélfogva bármely városlakót kifigyelhet, vagy az életükbe bekukkanthat. E

nélkül a kukkoló pozíció nélkül ördögi terve szinte meg sem foganhatna benne. Jackie mindenkinél többet tudhat mindenkiről. Helyzetére a foucault-i felügyelet jellemző, amellyel folyamatosan visszaél, vagy szeretne visszaélni. Jól ismeri a lakók gyengéit, szokásaikat, a kamera manipulálásával szinte bárhová képes behatolni. Ugyanakkor kezdetben tartózkodik a közvetlen "fizikai" kapcsolattól, vagy ha mégis ilyenbe bonyolódik, szenttelenül éli meg. Élete szinte kizárólag a vizualitásban zajlik, mely távolságot teremt közte és a városlakók között. Paradox módon éppen az általa kiesztelt terv kényszeríti arra, hogy belépjen a húsvér valóságba, s feladja kukkoló pozícióját, tegyük hozzá, a „gyógyulás” reményében. Azonban valami egészen mást kell megtapasztalnia ahhoz képest, amire számított.

Az előadásban amellet érvelek, hogy a *Red Road* közvetett bizonyítéka annak a folyamatnak, mely a mozgókép klasszikus filmi korszakából napjaink interaktív digitális mozgóképi világába vezet. A filmnézés klasszikus korszakában a néző Jackie-hez hasonlóan kukkoló pozícióban volt a szereplőkhöz képest, s ez a tény már önmagában utat engedett a pszichoanalitikus, s más hasonló gyökerű érvelés és értelmez számára. Ennek iskolapéldája Hitchcock *Hátsó ablak* című filmje volt, mely akár a *Red Road* közvetlen előzmények is tekinthető lenne. Arnold filmje azonban nem marad meg a kukkolásnál, hanem kivezet a „szabadba”, mi több, az utolsó képekben a közvetlen tapasztalatot emeli etikai érvényre. A film az interaktivitást is újraértelmezi, voltaképpen visszahelyezi „eredeti” státusába, amennyiben a képekkel való kommunikáció helyett a konkrét létező valóság megismerésére ösztönöz. Ezzel a gesztussal véleményem szerint kihúzza a talajt a pszichoanalitikus értelmezés alól, s egy másfajta, etikai és/vagy fenomenológiai szemlélet bevezetését sürgeti.

TÖLGYES ARABELLA, BÁLINT KATALIN ÉS KÖVÁRY ZOLTÁN

## **Identifikáció és szorongás. Lars von Trier Melankólia című filmjének befogadás-vizsgálata**

Az előadás során egy empirikus filmbefogadás vizsgálat kerül bemutatásra, melynek célja volt feltárni, hogy a filmbefogadó halálfélelmi és vonásszorongás szintje milyen kapcsolatban áll a film során átélt állapotszorongásával, transzportációs és identifikációs élményével, illetve az esztétikai élvezettel. A vizsgálat során Lars von Trier *Melankólia* című filmjének második epizódja került vetítésre, ahol a film három szereplője a közelgő világvégével kénytelenek szembesülni. A film előtt, közben és után kérdőíves módszerrel gyűjtöttük a vizsgált dimenziókra vonatkozó változókat (Neimeyer és Moore - féle Multidimenzionális Halálfélelem Skála, a Spielberg- féle Vonás - és Állapotszorongás Kérdőív, valamint Tal- Or és Cohen Identifikációs és Transzportációs Skála). A kutatás legfontosabb kérdése arra irányult, hogy az egzisztenciális félelem és szorongás milyen hatással bír a befogadás vizsgált komponenseire:

az identifikációra, a transzportációra és a mű által nyújtott élvezetre. A kutatás egyik fő hipotézise szerint az, hogy a filmbefogadó melyik választott filmszereplővel identifikálódik, meghatározza a film során átélt élményeinek mintázatát is. A vizsgálat feldolgozás alatt álló adatai a filmbefogadó és a filmkarakter kapcsolatának eddig kevésbé vizsgált összefüggéseire világítanak rá.

**URECZKY ESZTER**

## **Testet öltő történet: adaptáció és térbeliség Andrea Arnold *Üvöltő szelek* (2011) című filmjében**

Emily Brontë 1847-es *Üvöltő szelek* című regénye a legtöbb filmfeldolgozást megért angol klasszikusok egyike, tucatnyi alkalommal vitték már vászonra. Andrea Arnold, a nagy sikerű 2009-es *Akvárium* rendezőjének tavalyi olvasata azonban nem csak aktualitása miatt látszik kiemelkedni e sorból: a regény számos más adaptációjához hasonlóan kihagyja a szereplők második nemzedékének történetét, csakhogy még a történetet uraló két térbeli metaforát, azaz a két birtok nevét, Szelesdombot és Thrushgross Grange-et sem említi. A regény igen bonyolult, egymásba ágyazódó elbeszélésekre épülő narratív szerkezetét eredeti módon kezeli, nagy hangsúlyt fektetve a testi benyomások ábrázolására, s a hangamezőkön süvítő szél, a hideg sziklák, a sötét színek, a nyelvi hiány és a képek érzéki telítettsége által keltik életre az önsorsrontó szerelmi történetet. Az előadás az adaptációelmélet releváns fogalmai segítségével az elbeszélői eljárások és a testiség megérzékítésének összjátékát igyekszik elemezni Füzi Izabella fogalmai felől közelítve (pl. kölcsönzés, keresztezés, transzformáció); továbbá Linda Hutcheon adaptációelméleti írásaiból kiindulva, aki az irodalmi feldolgozások kapcsán három szintet különböztet meg: szoros feldolgozás (acknowledged transposition), szabad értelmezés (creative and interpretive appropriation/salvaging), intertextuális viszony; valamint Brian McFarlane fogalmainak használatával (pl. vizuális transzliteráció). A történet időtlen mitikus-sága, szimbolikus természetábrázolása, ugyanakkor felismerhető viktoriánus beágyazottsága olyan merész értelmezést eredményez, amely a regény szilaj szellemiségének kortárs örökösévé teszi a filmet.

**VARGA RITA**

## **A vámpírok filmes reprezentációja**

Előadásomban a vámpírok filmes ábrázolásaival és azok pszichológiai hátterével foglalkoznék. Arra tennék kísérletet, hogy bemutassam, az adaptációk történeti változásai mögött milyen lélektani igények és készletések rejlenek. Három nagyobb korszakot különböztetnék meg e tekintetben: a korai, elfojtá-

sokra építő filmeket, a 20. század végére jellemző, vámpírokkal azonosuló és az ezredforduló utáni, a vérszívókat társadalmi kontextusban tárgyaló alkotásokat. Az első korszakban a vámpír még horrorisztikus szimbólumként jelent meg: a férfi és nő közötti elfojtott és gátolt szexualitás elszabadult jelképe volt. Ezekben az alkotásokban az igazi feszültség a női és a férfi szereplők nemiségében összpontosult. A század végén a vámpírok már mint egy a társadalomból kirekesztett csoport bukkantak fel: a filmek igyekeznek más, létező kizárt csoportok bemutatásának mintájára a vámpírok sajátos világát feltárni. Az alkotások középpontjában itt már a vámpír áll, aki akár együttérzés tárgya is lehet. Az ezredforduló utáni filmes reprezentációkban a fókuszpont tovább tolódott, és a vámpírok, illetve az emberek békés együttélését célozta meg. Az előadásomban arra keresném a választ, hogy ezekben az újabb filmekben mennyiben beszélhetünk a vámpírok szimbolikus szerepéről, illetve, hogy milyen sajátos szexualitás-kép áll ezek hátterében. Az alkotásokban megjelenő filmes eszközök segítségével igyekeznék bemutatni, hogy az egyes korszakokban milyen lelki igények állnak a reprezentáció hátterében.

## MŰHELYEK

ANGELUSZ IVÁN, SOÓS KATALIN ÉS GROÓ DIANA

### Ide bevándorlók! című dokumentumfilm-sorozat és annak tapasztalatai

6 magyarországi bevándorlási tapasztalatot ismerünk meg. A részek egy-egy letelepedés történetét mutatják meg.

Alapinformációk: 6 rész, 5 magyar filmrendező: Groó Diana, Fischer Gábor, Soós Katalin, Pálos György, Török Ferenc, egy-egy Magyarországon bevándorló státszban élő polgár főszereplésével. A portré filmeket egy orosz cipőtervező, egy örmény énekesnő, egy iráni „magyar” anya, egy grúz festőművész, egy vietnami közgazdász, egy nigériai konyhai segítő közreműködésével készítjük.

Az epizódok dramaturgiai kerete:

Felütés: A közvetlen célcsoport a többségi társadalom. Minden ember sajátja, hogy a szociális térben előítéletek segítségével (is) tájékozódik. Az előítéletek sajátja pedig, hogy a racionális meggyőzés, a tények ritkán ingatják meg őket. Ezért a projekt emocionális oldalról, a filmek szereplőivel való azonosulás útján (ami pedig a filmnyelvi eszközök sajátja) dolgozik. A bevándorló tapasztalatokkal rendelkező szereplők sajátosságaihoz úgy alkalmazkodunk, hogy az ő önreprezentációjuk jelenik meg a filmekben. Nemcsak szereplőik, de társalkotók is: a „filmjüket” illusztráló animációk stb. kidolgozásában is részt vesznek. A rendezők célja a szereplők „közlendőjének lefordítása”.

BALÁZS AMBRUS

## **Korai lelki sérülések megjelenése három videóklipben. Avagy mit érezhet egy korai sérült páciens és a terapeutája? Interaktív kalandozások a klippek keltette testi és lelki élményekben, erős idegzetűeknek.**

(UNKLE- Eye for an Eye, Nirvana- Heart Shaped Box, Aphex Twin- Come to Daddy)

A terápia folyamatában gyakran találkozunk avval a jelenséggel, hogy a páciens viselkedése, és az általa elmondottak testélményeket és érzéseket váltanak ki a terapeutából. A terapeuta egyik feladata az, hogy ezeket az emésztetlen vagy félig emésztett érzéseket tartalmazza, feldolgozza, majd olyan formában adja vissza a páciens számára, ami számára feldolgozható.

Így szelídítve meg azokat az élményeket, melyek addig megfogalmazhatatlanok, vagy nehezen hozzáférhetőek voltak. A művészi alkotások egy része is ilyen élményeket mutat be, és próbál megosztani másokkal. Ebből a szempontból az alkotások felfoghatóak úgy is, mint egy életézés bemutatásai, amelyek hasonlóak a páciensek által megfogalmazott érzésekhez.

Az általam végzett terápiás munka során hasonlóságot véltem felfedezni a korai sérült páciensek bennem keltett érzései, és az interaktív előadás során bemutatásra kerülő videóklippek között. Arra hívom az előadáshoz csatlakozókat, hogy együtt kerüljünk most abba a terapeutai helyzetbe, ahol a videóklippeket mint félig emésztett tartalmakat tartalmazzuk, és értelmezzük, majd megpróbálunk valamit megfogalmazni arról, hogy mit éltünk át!

BERTA ÁDÁM ÉS TAKÁCS MÓNIKA

## **Teljes üresség – Gaspar Noé: Enter The Void**

Gaspar Noé *Enter The Void* című filmje a végső kettősségek, az élő és a holt, anyag és szellem viszonyát gondolja újra. Témája (a Tibeti halottaskönyv élményvilágának kortárs feldolgozása) és formátuma (első személyű, szubjektív videonapló-imitáció) szervesen köti össze a tudat mibenlétéhez kapcsolható problémák különféle vizuális, narratív és filozófiai aspektusait.

A film mint reflexió és a tudat mint reflexió; a halál mint tükör és a lefogatott képanyag mint tükör; a vizuális projekció mint az interszubjektív, mediatizált



felület egyetlen, minden irányú átjárást biztosító formátuma – Noé filmje sikerrel valósítja meg az információ locusának, retorikai (filmnyelvi) és spaciális (tér szerű) kitettségének relativizálását.

Szondi sorsanalízise választások sorozataként írja le az ember életútját, valahogy úgy, ahogyan Noé filmjében a központi figura összemácsolódó és áttűnő életszakaszai egymást erősítik vagy bizonytalanítják el. Archetipikus állandóság és szabályszerű megfelelések uralják a pszichés működést. A lineáris életidő felbomlik, szimbolikus körforgásban manifesztálódik a teljesség – többek között a Ferenczi-féle ontogenetikus regresszió által.

Az *Enter The Void* a filmtörténet sok emlékezetes, a tudat, az önazonos személyesség szerkezetét boncolgató alkotását megszólítja (*A költő vérétől a Tavaly Marienbadban-on át a Mátrixig*); műhelybeszélgetés keretében zajló értelmezése termékeny közösségi olvasatokat generálhat, amelyek inkább további kérdések mentén, semmint a filozofikus és sorslélektani szempontok dogmatikus rövidre zárása révén mutatnak kiutakat az előregyártott megoldások gerjesztette fogyasztói klausztrófiából.

**ERDÉLYI ILDIKÓ, FECSKÓ EDINA, MÓRA LÁSZLÓ XAVÉR, HEGEDŰS ATTILA,  
SÁFRÁNY ESZTER ÉS ERDEI KATA**

## **Filmes dráma Kay Pollak Hétköznapi Mennyország című filmjével**

A műhelyen a Károli Gáspár Református Egyetem Interkulturális és Szociálpszichológiai Tanszékén folyó oktató munkában kifejlesztett filmes dráma módszerünket mutatjuk be. A filmes dráma célja a nézői filmélmény dramatikus feldolgozása a filmi narratívum réseit kitöltő közös fantáziamunkára alapozva (Erdélyi, 2010). Munkánk elméleti háttérét a néző viszontáttételi modellje (Fecskó, 2012) szolgáltatja, amelyben a nézői élmény mint sajátfilmélmény határozható meg: a néző lelki tartalmainak a filmre vetülése és a film tartalmainak a nézőre vetülése egyaránt hangsúlyozódik. A műhelyen a *Hétköznapi mennyország* (Kay Pollak, 2004) című filmalkotás befogadói élményfeldolgozását végezzük el, amely során a csoportban történő fantáziamunkával megalkotjuk és a pszichodráma eszköztárával színre állítjuk a nézők személyes filmképeit. Mindebben számítunk a jelenlevők aktív részvételére, ezért javasoljuk a film előzetes megtekintését. Részvevők száma: 18 fő.

HIRSCH TIBOR ÉS KUGLER GYÖNGYI

## **„Világközi átjárók” amerikai gyermekfilmekben: Új Élet- és Új Kaland-kezdetek pillanatainak dramaturgiai megoldásai a moziban és ezek sajátélményű rekonstrukciója a pszichodráma módszerével.**

A sikeres gyerekfilmek „Világközi Átjáróinak” formái és funkciói a mindenkorú gyereknézők igényeihez igazodnak a klasszikus Hollywoodtól a poszt-modernig – Őz a csodák csodája hurrikánjától Harry Potter 9 és ¾ vágányáig. A műhely szoros elemzésének konkrét tárgyai és az ezt követő sajátélmény alapú pszichodráma demonstráció kiinduló mintái a *Narnia I. II. III.* című filmek egymáshoz hasonló, de mégis eltérő „Világközi átjárói”. Ezeknek a néhány másodperc hosszúságú képsoroknak felidézését és elemzését követik az átjáró-használat katartikus élményének személyes rekonstrukciói.

KROÓ ADRIENN, HÁRDI LILLA ÉS ÁCS ESZTER

## **A látható és a láthatatlan traumák**

Vannak traumák, amelyek mindenki számára azonnal láthatók, más traumák nyomai - bár mélyen bevésődtek az áldozatba - a külvilág számára kevésbé hozzáférhetők. Milyen következményekkel járnak e látható és láthatatlan sérülések? Megosztható-e a fájdalom másokkal, és mi történik, ha enkapszulálódik a trauma? A műhely során közösen megnézzük a *Szavak Titkos Élete* (r: Isabel Coixet) című filmet, mely két sérült személy különös találkozását mutatja be egy olajfűró szürreális világában. A vetítést követően a beszélgetést vezetik: Hárdi Lilla (pszichoanalitikus) és Kroó Adrienn (pszichológus), akik bántalmazások, kínzások túlélőivel és azok rehabilitációjával foglalkoznak, valamint Ács Eszter (klinikai szakpszichológus, mozgás- és táncterapeuta).

PUDICS ZSUZSANNA ÉS KLAUSZ PÉTER

## **Másodpercenként 24 kocka kreativitás A film és a pszichodráma kapcsolódása**

Az emberi elme képszerűen tárolja mindazt, amivel találkozik. A film – mint a „hetedik művészet” - képes felszínre hozni, megjeleníteni és képszerűvé tenni mindazt, ami érzések és gondolatok formájában bukkan föl az elmében. A trau-

mák okozta emléknymok megfelelő módon megtalálhatók és átkódolhatók. A mozgóképes eszközök alkalmazhatók a pszichodráma csoportban is, és ezáltal a film azonnal életre kel a színpadon. A kreativitás és a spontaneitás tetten érhető, a látott kép és a valóság összeköthető, és az átélés által a válság maga válik a megújulás tárgyává. Műhelyünkben a résztvevők bepillantást nyerhetnek a film és a dráma kapcsolódásainak lehetőségeibe. A workshop egyik fő célja, hogy kísérletezzon annak lehetőségeivel, hogy a kamera miként szolgálhat a tudatalatti tartalmak megjelenítőjévé: hogyan lehetséges ezzel az eszközzel vizuális formába önteni azokat az elvont, nehezen verbalizálható érzéseket, benyomásokat, illetve újraírni, pozitív irányba módosítani azokat. A célunk az, hogy a kamerával lehetőséget biztosítsunk a résztvevők számára kreativitásuk megélésére egy olyan területen, amellyel talán csak nézőként kerültek kapcsolatba. Ezen kívül felvételeket láthatnak egy működő filmes–drámacsoport munkáiból. Saját maguk is megalkothatják egyéni dráma–montázsukat.

**SIPOS ANDRÁS ÉS KULCSÁR GABRIELLA**

## **Csapda – egy szélhámos önvallomása**

Hősünk sorozatos sikkasztás, csalás után került fogházba, ahol előbb másfél esztendőt töltött, de még fél évet „ráhúzott”, mert családja nem fizette ki a bíróság által megítélt pénzbüntetést. A film nagyobb része a börtönben betöltött szerepét mutatja be. Láthatólag remekül megszervezte önmaga érvényesítését, melyhez hozzájárult sokfajta (elsősorban szerepjátszó) tehetsége. Első szabad napján beszélgettünk vele az okokról, majd egy újabb hónap után (éppen bírósági tárgyalás után) arról, van-e kiút a visszaesésből? Önkép – és valóság.

**STARK ANDRÁS ÉS KOVÁCS PETRA**

## **A pszichoanalízis kezdeteinek visszatükröződése és a „veszélyes vágyak” a filmművészetben („Spielrein-variációk”)**

Az elmúlt közel tíz évben számos filmművészeti alkotás nyúlt vissza a pszichoanalízis gyerekkorához. Az első pszichoanalitikusok és pácienseik a vásznon találkoztak újra, hogy a terápiás kapcsolat szövevényességét mutassák be nekünk. Ezek a filmek nem csupán a pszichoanalízis történeti gyökereit hivatottak rekonstruálni, de általuk nyomon követhetővé válik a pszichoterápiás helyzet fejlődése a századfordulótól napjainkig. Jung és Sabina Spielrein, Nietzsche és Breuer vagy épp Marie Bonaparte és Freud „dívány-kapcsolata” tükrében értelmezhetjük újra ismereteinket a pszichoterápia érzelmi dinamikájáról. Emellett a különböző filmek eltérő Freud-, Jung- vagy Spielrein-képet

tárnak élénk, így izgalmas arról gondolkodnunk, milyen sokszínű reprezentációk alakultak ki a pszichoanalízis neves alakjairól vagy épp magáról a hisztériáról, a hisztériás nőről. A műhelymunka során filmidézetekkel szeretnénk inspirálni a résztvevőket közös gondolkodásra az áttétel és viszontáttétel dinamikájáról, a kölcsönös analízis útvesztőjéről vagy épp a szerelem és szeretet gyógyító erejéről. (maximum 20 fő)

**VIRÁGH SZABOLCS**

## **Történetek és metatörténetek az *In Treatment* című amerikai tévéfilmsorozatban**

A műhely az *In Treatment (Terápia)* című amerikai tévéfilmsorozat elemzésére épül, amelyet a következő szempontok irányítanak. Elsősorban a konferencia címében idézett párhuzamos történetek kettős jelentését vizsgálom a sorozat epizódjaiból vett részletek segítségével. Az első szinten a „történet” fogalma mind a pszichoanalízisben, mind a filmművészetben reflektált értelmezést nyer, hiszen az analitikus interpretáció előterében éppen a „hogyan”, azaz a maga vakfoltjait tudattalanul leleplező elbeszélés aktusa áll, ahogy a filmművészetben is a verbálisan értett történet és az azt medializáló filmnyelv viszonya (és olykori feszültsége) ad keretet a mélyebb elemzésnek.

Az *In Treatment* esetében egy-egy epizód egy-egy terápiás ülést mutat be, tehát a párhuzamosság második szintje akkor nyilvánul meg, amikor a film narratív kerete maga is a történet történeteként, tehát egyfajta metatörténetként funkcionál. Mindeközben a főhősként prezentált terapeuta élettörténete is kirajzolódik a háttérben, azaz megfigyelhetjük azt a dinamikát, amely a különböző kliensi történeteket a hagyományos történetközpontú filmnyelvhez kapcsolja. Továbbá a főhős ennek a „saját történetnek” a keretében szupervíziós óráin újrameséli a terápiás történeteket, így az a mód is vizsgálható, ahogy a terapeuta továbbírja, narrativizálja azokat. A három évadon át vetített sorozat elemzése során arra a kérdésre is kitérek, hogy a kortárs populáris kultúra egy rendkívül népszerű műfaja hogyan látja és ábrázolja a terapeutákat általában.

**ZSÉLYI FERENC**

## **A csel(ekmény)es néző – Reading for the P(I)ot**

Kérdés: Hogyan válik a film multiplex metafora komplexuma a néző saját átmeneti personájává?

Tézis: A néző filmnézés közben leveti valóságelvvel összeöltött gúnyját, és az örömev látványos „turkálójában”, a moziban elé táruló celluloid maskarák/

personák között válogat, és részben célirányosan (a cselekményhez képest), részben taláalomra (játék) ölt magára átmeneti identitásokat. Majd a film végén visszabújjik a saját bőrébe.

Érvelés: Egy kötelező történet van (Freud azt mondja, »azért születünk, hogy meghaljunk«). Sem az életünk, sem a film nem történet, hanem cselekmény, amely késlelteti a befejezést. A moziban a filmes *alakok* árnyjátéka eljátssza nekünk, helyettünk, értünk, az érdeklünkben és a kedvünkért születéstől halálig az összes lehetséges kitérőt, majd a film csattanója – vagy a csattanó hiánya – fel- és ráébreszt bennünket, hogy hál' Istennek nem történt semmi. Olyan volt, mint egy rém/álom, amelyben emberek születnek, élnek és halnak. Ismerős és egyben idegen.

Konklúzió: a film mindig ugyanazt a történetet mondja, amit mi; és mindig más cselekmény formájában, (nem) úgy, ahogy mi látjuk magunkat. Minden film álom, minden moziélmény ébredés.

## Filmvetítés és beszélgetés

### **Em Cooper *The Nest* és *Confusion of Tongues* című filmjeinek vetítése Kathleen Kelley-Laine felvezetésével**

*The Nest* (2010) dir. Em Cooper, 12 mins

It is seemingly just another school morning for Laura and her mother, Alice. But the differences between their two points of view leave us haunted by questions about Laura's father. When memory and reality become confused, is it possible to understand what really happened? *The Nest* weaves oil-painted animation with live-action film to reveal one family's dark history. *The Nest* is a film about the transmission of trauma through the generations of a family. It is a film snapped in two, both in narrative and in technique, bringing out the unconscious motives driving a family dynamic.

*Confusion of Tongues* (2010) dir. Em Cooper, 6 mins

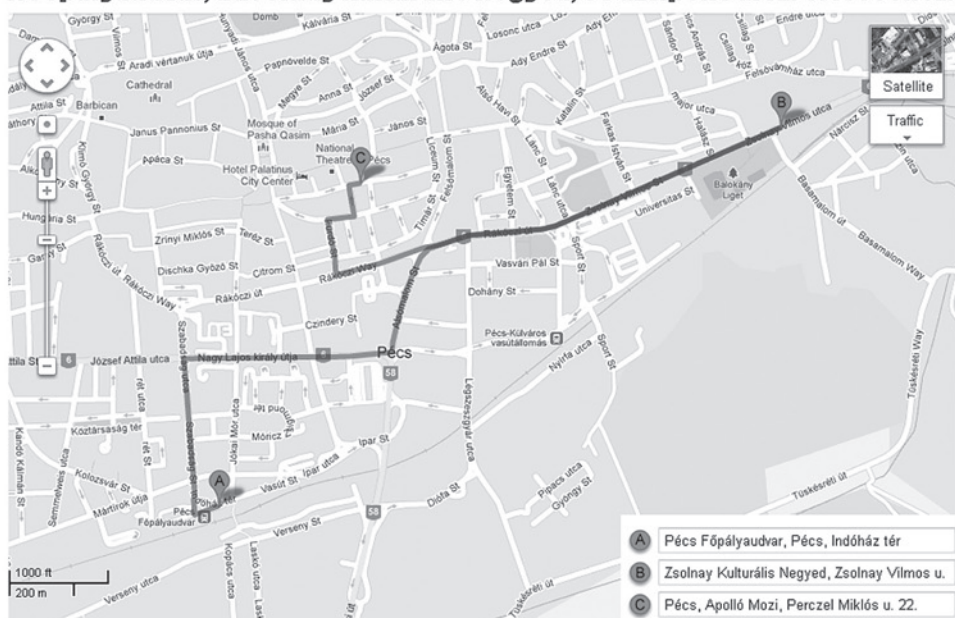
Inspired by the 1932 paper by psychoanalyst Sándor Ferenczi, *Confusion of Tongues* takes us into the world of a woman suffering a sleepless night. Haunted by a recurring childhood memory and gripped by her fear of a window left open, she begins to recall a much deeper trauma. Combining film with oil-painted animation *Confusion of Tongues* vividly conjures up the tragic confusion of desire which can be a devastating effect of child abuse.

### **Én képem, vagy más képe – egy operatőr tünődései**

**Kende János**, akinek szeme és kamerája egy ma már klasszikusnak számító képi világot teremtett megnyitja számunkra azt a teret, ahol a külső és belső világ találkozik, ahol a dolgok láthatóvá fogalmazhatók. Belekérdező partner: **Székács-Weisz Judit**, pszichoanalitikus.

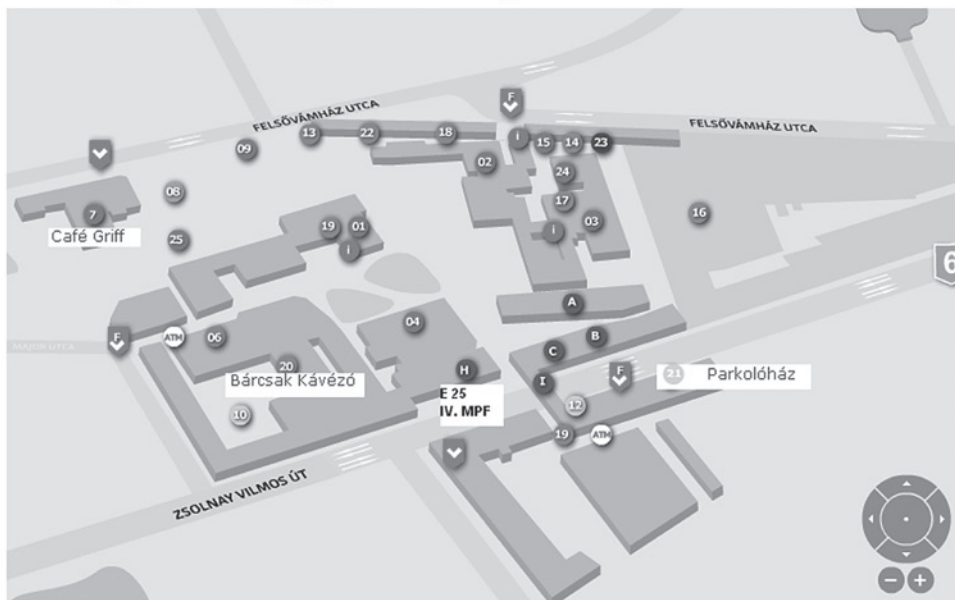
## Térkép 1.

### A Főpályaudvar, a Zsolnay Kulturális Negyed, és az Apolló Mozi eléréséhez:



## Térkép 2.

### A Zsolnay Kulturális Negyedben való tájékozódáshoz:





**mipszi**  
mindennapi pszichológia



**apolo**  
APOLLÓ MŰZSI PÉCS