

Fecskó-Pirisi Edina, Urbán Szabolcs, Martos Tamás (2016). A film hatása a néző kapcsolati élményére. In: Czeglédy Anita, Sepsi Enikő, Szummer Csaba (szerk.) *Tükör által: Tanulmányok a nyelv, kultúra, identitás témaköréből*. Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem; L'Harmattan Kiadó, pp. 153-173. (ISBN:9789634141846)

Fecskó-Pirisi Edina – Urbán Szabolcs – Martos Tamás:

A film hatása a néző kapcsolati élményére¹

The Effect of Film on the Object Relations of the Film Viewer

*One of the most distinguished fields of research about the interconnectedness of film and psychoanalysis is the study of cinematic reception; the psychodynamic examination of the mental processes of the film viewer. The paper discusses the findings of our empirical study on the reception of Alfred Hitchcock's film *Vertigo* (1958). The aim of our research was to identify how the psychological content of the film affects the personality of the film viewer. The theoretical backbone of the approach is the so-called Screen-paradigm, a distinct school in psychoanalytical film theory, that places an emphasis on the powerful effects of the film on the viewer, and on the role the underlying contents of the film play in the construction of the viewer-subject. It is the viewer-model, determined by the film, of this particular school, which is the starting point of our research. Instead of the ideological context, however, we emphasise the psychodynamic motifs of the film. The effects of the psychodynamic motifs are examined through the comparison of the viewers' psychological characteristics, and patterns of object relations, before and after the viewing experience. After presenting our experiment we also describe the new theoretical perspective of the spectatorship and a psychologically oriented film club form called film supervision.*

BEVEZETÉS

Tanulmányunkban Alfred Hitchcock filmtörténeti szempontból kiemelkedő jelentőségű *Szédülés* című filmjének általunk végzett hatásvizsgálatát mutatjuk be.² Megközelítésmódunk elméleti alapját a filmtudomány pszichoanalitikus irányzata, a Screen-paradigma jelenti, amely kiemelten foglalkozik a film nézőt befolyásoló erőteljes hatásával, a film által

¹A tanulmány a *Lélekelemzés* című folyóirat 2012/2. számában megjelent írásunk átdolgozott változata.

²Hitchcock, Alfred: *Szédülés (film)*, USA, Paramount Pictures, 1958.

közvetített tartalmak nézői szubjektum konstituálódásában betöltött szerepével.³ Saját kutatásunkban az irányzat film által determinált helyzetben lévő néző-modelljéből indultunk ki, ugyanakkor attól eltérően a film ideológiai tartalma helyett a film lélektani motívumainak tulajdonítottunk meghatározó szerepet. Vizsgálatunkban a *Szédülés* című film nézői kapcsolati élményre gyakorolt hatását kutattuk, arra a kérdésre kerestük a választ, hogy a film megtekintését követően, hogyan változik a nézők tárgykapcsolati mintázatainak affektív minősége. Az eredményeinkre alapozva elméleti szempontból célunk volt a filmbefogadó lelki folyamatait feltáró filmpszichológiai ismeretek gazdagítása illetve a pszichoanalitikus néző-modell teoretikus továbbgondolása, valamint gyakorlati szempontból egy olyan filmélmény-feldolgozási forma szükségessége melletti érvelés, amely keretében a film nézőre gyakorolt hatása biztonságos módon feldolgozódhat és átstrukturálódhat.

ELMÉLETI HÁTTÉR

A filmelmélet pszichoanalitikus irányzata, az ún. Screen-paradigma kiemelt hangsúlyt helyezett a film nézőre gyakorolt hatásának elméleti megalapozására és a nézői szubjektum fogalmának a meghatározására. Néző-modelljét szociológiai, nyelvészeti és pszichológiai elméletek ötvözésével alakította ki, elsősorban Althusser Marx értelmezését, Saussure strukturalizmusát és Lacan pszichoanalízisét tekintette kiindulópontjának.

Althusser⁴ ideológiai elméletéből kiindulva a pszichoanalitikus filmelmélet a mozit is besorolta az ideológiai államapparátusok közé, és rámutatott arra, hogy a mozi a nézőt ideológiailag meghatározott szubjektumokká alakítja át. Vagyis, amikor az egyén felismeri magát nézői szubjektumként, akkor az ideológiai alávetettség miatt valójában félreismeri magát. A néző tévesen határozza meg saját önazonosságát (azzal véli megegyezőnek magát, aminek a mozin keresztül a társadalmi rend meghatározta); és létrejön saját ágenciájának

³Baudry, Jean-Louis: Az apparátus, *Metropolis*, III. évfolyam, 1999/2. 10-23.

Baudry, Jean-Louis: A filmi apparátus ideológiai hatásai, *Apertúra*, II. évfolyam, 2006/1 o.n. www.apertura.hu 2015.12.20.

Metz, Christian: A képzeletbeli jelentő, *Filmtudományi Szemle*, IX. évfolyam, 1981/2. 5-104.

Mulvey, L.: A vizuális élvezet és az elbeszélő film, *Metropolis*, IV. évfolyam, 2000/4. 12-23.

⁴Althusser, Louis: Ideológia és ideológiai államapparátusok, in Kiss Attila Alitta – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.*, Szeged, Ictus és JATE, 1996, 373-412.

hamis illúziója (miközben azt gondolja, hogy az identitásképzése saját magának a terméke, aközben vak marad az ideológia működésére).

Saussure⁵nyelvelméletére alapozva pedig az irányzat a filmet nyelvként definiálta, és ebből következően azt feltételezte, hogy a filmnek is létezik egy olyan mögöttes struktúrája, amely egyrészt lehetővé teszi a jelentést, másrészt pedig előstrukturáltsága révén létrehozza az ideológiailag predeterminált nézői pozíciót.⁶ A mélystruktúra feltárásának érdekében a filmtudósok arra vállalkoztak, hogy a filmeket elemi egységekre bontsák, és erre alapozva leírják a szerveződését.⁷

Végül a Screen-paradigma Lacan munkásságából a tükör-stádium fogalmát vette át.⁸ A tükör-stádiumban kialakuló én funkció lacani elképzelése több szempontból is speciális jellemzőkkel bír: egyrészt a tükörbe nézés tapasztalatát a képpel való azonosulás folyamatként értelmezi; másrészt központi meghatározójává válik az illúzió, hiszen a csecsemő olyan teljesség-élményt és uralmat szerezhet saját teste fölött, amilyennel a valóságban nem rendelkezik; harmadrészt pedig már eredendően megjelenik benne az elidegenedés tapasztalata (önmagával mint külső képpel azonosul). A filmelmélet a tükör-stádium fogalmának az átvételekor valamennyi Lacan által felismert sajátosságát alkalmazza: leírhatónak véli általa a néző filmképpel való azonosulását, a néző filmen megjelenő eseményekkel kapcsolatos teljesség-élményét és uralomérzését (lehetővé teszi az illúziót, hogy a néző olyan tapasztalatokat szerezzen, aminek a valóságban nem lehet részese) és hozzájárul, hogy a néző az azonosulás folyamatában valójában a filmen keresztül közvetített társadalmi rend szubjektumává változzon át.

Az ismertetett három elméleti kiindulópontnak megfelelően a Screen-paradigma vezető teoretikusai körvonalaztak egy olyan nézői szubjektumot, amely alávetett a filmnek, illetve a film által közvetített ideológiai tartalomnak.⁹ Baudry egyrészt a filmi apparátus technikai

⁵Saussure, Ferdinand: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Budapest, Corvina, 1997. 395.

⁶Aaron, Michele: *Spectatorship*, London-New York, Wallflower, 2007. 144.

⁷Bellour, Raymond: *The Analysis of Film*, Bloomington, Indiana University Press, 2001. 328.

Kuntzel, Thierry: The Treatment of Ideology in the Textual Analysis of Film, *Screen*, XIV. évfolyam, 1973/3. 44-54.

Heath, Stephen: A varratról, *Metropolis*, IX. évfolyam, 2005/1. 48-57.

⁸Lacan, Jacques: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra, *Thalassa*, IV. évfolyam, 1993/2. 5-11.

⁹Baudry: Az apparátus. 10-23.

Baudry: A filmi apparátus ideológiai hatásai. o.n.

Metz: A képzeletbeli jelentő, 5-104.

folyamatait vizsgálta meg, és leírta, hogy a kamera és a vetítőberendezés nemcsak közvetíti az ideológiai hatásokat, hanem közben el is rejti magának az ideológiai közvetítés jelenlétét, másrészt feltárta az identifikáció központi jelentőségét a nézői szubjektum konstituálódásában. 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”, és a technikai munkafolyamat és a tükröződés aktusa révén a mozi az uralkodó ideológia által meghatározott lelki apparátussá válik.¹⁰

Baudry-hoz hasonlóan Metz is hangsúlyozza az azonosulás jelentőségét. A „néző-vászon viszony mint látványi azonosulás” során szerinte 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.¹¹ Helyette önmagával mint az észlelési folyamat transzcendentális szubjektumával azonosul: „az vagyok, aki mindent észlel”.¹² 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.

Mulvey, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film, *Metropolis*, IV. évfolyam, 2000/4. 12-23.

¹⁰Baudry: A filmi apparátus ideológiai hatásai, o.n.

¹¹Metz: A képzeletbeli jelentő, 11.

¹²Uo. 63.

A néző lélektani dinamikájában Metz-hez hasonlóan Mulvey is hangsúlyozza az azonosulás jelenlétét.¹³ A nézőre ható folyamatok közül kiemeli az antropomorfikus szexuális ingerlés jelentőségét, és a nézői élvezet forrásában a mások képeivel való azonosulásnak tulajdonít kiemelkedő szerepet. Mulvey a képpel való azonosulásban pedig az én átmeneti elvesztését, majd újbóli megtalálását írja le, amit analógiába állít a lacani tükörsztádiumnak az énfunkció kialakításában betöltött identifikációs jellegű szerepével.

Sajnálatos módon azonban az irányzat szerzői egyrésztől megmaradtak a néző, mint absztrakt szubjektumkonstrukció sajátosságainak a leírásánál, és modelljük érvényességét valós nézőkön nem tesztelték; másrésztől pedig a filmes tartalmak közül kizárólag az ideológiai tartalommal foglalkoztak, és a további pszichológiai tartalmakat figyelmen kívül hagyták. Saját kutatásunkban kiindulva a Screen-paradigma film által determinált helyzetben lévő néző modelljéből arra vállalkoztunk, hogy a film erőteljes hatását valós nézőkön is megvizsgáljuk, illetve a film ideológiai tartalma helyett kifejezetten a film pszichológiai tartalmával foglalkozunk, és az ún. pszichodinamikus motívumrendszer filmbefogadási élményre gyakorolt hatását kutassuk.¹⁴ Pszichodinamikus motívumokon egy adott filmalkotás pszichoanalitikus értelmezései által hangsúlyozott azon pszichológiai konstruktumokat értjük, amelyek központi jelentőségű tematikus vonatkoztatási pontokat jelölnek, és amelyek segítségével feltárhatók a filmben megjelenő lélektani élményvilág tudattalan rétegei.

SAJÁT VIZSGÁLAT

Hipotézis

A kutatási célunknak megfelelően a filmbefogadási folyamatra vonatkozóan azt az általános hipotézist fogalmazzuk meg, hogy a film pszichodinamikus motívumai által meghatározott jellemzőkben megváltozik a nézők személyiségműködésének aktuális állapota. A kutatás tárgyául választott film pszichodinamikus motívumai és a nézők személyiségműködési mintázatának vizsgált területe alapján a hipotézist az alábbi módon konkretizáltuk: a *Szédülés* megtekintését követően a szadizmusra és tárgyvesztésre jellemző

¹³Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film, 12-23.

¹⁴Fecskó Edina: *Tükör és áttétel. (Doktori értekezés)*, Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2012. 109.

negatív affektív minőségek intenzívebben jelennek meg a nézők tárgykapcsolati mintázatában, vagyis a film után a nézők tárgykapcsolati mintázatának affektív tónusa negatív irányba változik.¹⁵

Módszer

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 mintáról általánosságban megállapítható, hogy többségében filmnéző és filmszerető személyekből tevődött össze. A vizsgálati minta legnagyobb része (80%) legalább hetente, közel egynegyede (22,7%) pedig napi rendszerességgel néz filmeket, és 75%-a pedig kifejezetten szereti őket.

1.kép: *Szédülés* (Hitchcock 1958)

Film: A vizsgálat tárgyául Alfred Hitchcock *Szédülés*¹⁶ (1958) című filmalkotását választottuk. Választásunk azért esett erre a filmre, mert a pszichoanalitikus filmelmélet történetében kiemelkedő helyet foglal el.

¹⁵Hitchcock: *Szédülés* (film).

¹⁶ A film bemutatásához kapcsolódóan tájékoztató jelleggel röviden ismertetjük 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. Judy-ról 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 öngyilkosságnak 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 klasszikus mű jelentősége egyrészt abból eredeztethető, hogy a pszichoanalitikus filmelmélet egyik alapszövegének, Laura Mulvey *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* című tanulmányának a filmpéldája, másrészt pedig ezt követően a további pszichoanalitikus filmelemzések visszatérően

választott, népszerű célpontja.¹⁷ Mind a filmtudományi,¹⁸ mind a pszichoanalitikus¹⁹ szakemberek előszeretettel vállalkoznak a *Szédülés* pszichoanalitikus értelmezésére, így azon filmek egyike, amely a két diszciplína metszetében helyezkedik el. A következőkben táblázatos formában összefoglaljuk a film pszichoanalitikus kutatás szempontjából releváns elemzéseit, majd a különböző szerzők által ismételt alkalmazott értelmező fogalmak rendszerezésével meghatározzuk a film pszichodinamikus motívumait:

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 onnipotens kontroll a tárgy elvesztéséből fakadó férfirettség miatt
Žižek	kettős veszteség: az első a szeretett tárgy elvesztése, a második a szerelem ideájának az elvesztése
Palombo	tárgy elvesztése miatti aggodalom
Berman	megmentési fantázia összeomlása
Saito	melankólia

¹⁷Mulvey: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*, 12-23.

¹⁸Brown, S. Royal: *Vertigo As Orphic Tragic*, In: Boyd, David (Szerk.). *Perspectives on Alfred Hitchcock*, New York, G.K. Hall & Co., 1995, 112-127.

Saito, Ayako: *Hitchcock's Trilogy: A Logic of Mise en Scène*. In: Bergstrom, J. (Szerk.). *Endless Night*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999, 200-249.

Wood, Robin: *Hitchcock's Films*, South Brunswick, Barnes, 1977. 78-95.

Wood, Robin: *Hitchcock's Films Revisited*, New York, Columbia University Press, 2002. 108-130.

¹⁹Berman, Emanuel: *Hitchcock's Vertigo: the Collapse of a Rescue Fantasy*, In: Gabbard, O. Glen (ed.): *Psychoanalysis and Film*, London - New York, Karnac, 2001, 29-62

Gabbard O Glen: *Vertigo: Female Objectification, Male Desire and Object Loss*, *Psychoanalytic Inquiry*, XVIII.évfolyam, 1998/2. 161-167.

Palombo, R. Stanley.: *Hitchcock's Vertigo: the Dream Function in Film*, in Smith, H. Joseph (ed.): *Images in Our Souls: Cawell, Psychoanalysis and Cinema*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, 44-63.

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 Mulvey²⁰ kivételével valamennyi szerző értelmezésében megjelenik: a tárgyvesztés közvetlenül kiemelődik Gabbard, Žižek, Palombo és Saito értelmezéseiben,²¹ és közvetetten pedig a beteljesült szerelem (ideáljának) elvesztésében nyilvánul meg Spoto, Wood, Brown és Berman elemzéseiben.²² A másik többször alkalmazott értelmező fogalom pedig a szadizmus, amely a szerzők felénél hangsúlyozódik. Mulvey²³ és Gabbard²⁴ esetében konkrétan is megneveződik, Brown²⁵ és Berman²⁶ értelmezésében pedig a mindenható és megsemmisítő kontroll formájában jelenítődik meg. A két fogalom közötti összefüggésre Gabbard²⁷ külön is felhívja a figyelmet, aki feltárja, hogy a főszereplő legfőbb attribútumaként azonosítható szadisztikus kontroll háttérében a szeretett tárgy elveszthetősége miatti szorongás áll. A *Szédülés* pszichoanalitikus értelmezései alapján összességében megállapítható, hogy a film kiemelkedő pszichológiai tartalmi konstruktumaiként a tárgyvesztés és a szadizmus pszichodinamikus motívumai határozhatók meg.

Vizsgálati eszköz: a nézők film előtti és utáni tárgykapcsolati mintázatának a vizsgálatához olyan projektív mérési eljárást kerestünk, amely helyzeti tényezőkre érzékeny (alkalmas a néző aktuális állapotának jellemzésére), ismételhető (a film előtt és után is felvehető), adekvát a film pszichodinamikus motívumai szempontjából (érzékeny a szadisztikus és tárgyvesztéses tendenciákra) és csoportosan felvehető. A fenti kritériumoknak való együttes megfelelés alapján mérőeszközként a Társas Megismerés és Tárgykapcsolat Skála (SCORS) affektív

²⁰Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film 12-23.

²¹Gabbard: *Vertigo: Female Objectification, Male Desire and Object Loss*, 161-167.

Palombo: *Hitchcock's Vertigo: the Dream Function in Film*, 44-63.

Saito: *Hitchcock's Trilogy: A Logic of Mise en Scène*, 200-249.

Žižek, Slavoj: A meg nem tévesztett tévedése, *Thalassa*, XV. évfolyam, 2004/3. 17-40.

²²Berman: *Hitchcock's Vertigo: the Collapse of a Rescue Fantasy*, 29-62.

Brown: *Vertigo As Orphic Tragic*, 112-127.

Spoto, Donald: *The Art of Alfred Hitchcock*, New York, Hopkinson & Blake, 1976. 496.

Spoto, Donald: *The Dark Side of Genius*, London, Plexus, 1988. 594.

Wood, R.:i.m.

²³Mulvey: A vizuális élvezet és az elbeszélő film, 12-23

²⁴Gabbard: *Vertigo: Female Objectification, Male Desire and Object Loss*, 161-167.

²⁵Brown: *Vertigo As Orphic Tragic*,112-127.

²⁶Berman: *Hitchcock's Vertigo: the Collapse of a Rescue Fantasy*, 29-62.

²⁷Gabbard: *Vertigo: Female Objectification, Male Desire and Object Loss*, 161-167.

tónus alszkáláját választottuk²⁸ párhuzamos képsorozatokhoz kapcsolódó történetekre alkalmazva.

A SCORS²⁹a Murray által kidolgozott Tematikus Appercepciók Teszt továbbdolgozásaként alapvetően projektív eljárásaként azonosítható, amely teoretikus megalapozását tekintve egyaránt merít 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 alszkála került mérőeszközként alkalmazásra, mert egyrészt ez az alszkála érzékeny leginkább a helyzeti tényezőkre, másrészt ez az alszkála alkalmas a leginkább arra, hogy a szadisztikus és tárgyvesztéses tendenciák hatására létrejövő negatív affektív minőségeket azonosítsa a nézők tárgykapcsolati mintázatában.

Az affektív tónus alszkála mérhetővé teszi, hogy milyen az emberek és a kapcsolatok megjelenítésének affektív minősége. „Azt igyekszik megállapítani, hogy a személy milyen mértékben vár a világtól – és kifejezetten a társas világtól – mélységes rosszindulatot vagy megsemmisítő fájdalmat, vagy tekinti a társas interakciókat alapvetően jószágosnak és gyarapítónak”.³⁰A társas világ affektív minőségének megítélésében jelen vizsgálatban Westen 5 fokozatú értékelő rendszere³¹ került felhasználására, amely során az (1) első szinten „a személy a társas világot borzalmasan fenyegetőnek látja és/vagy az életet elviselhetetlenül kiszámíthatatlannak, fájdalmasnak tapasztalja”; (2) a második szinten „a személy a világot, s főleg a társas világot rosszindulatúnak, kiszámíthatatlannak, üresnek és távolságtartónak látja, de nem megsemmisítőnek, [és jellemző rá, hogy] a személy rettenetesen magányosnak érzi magát”; (3) a harmadik szinten „a személynek egy sor érzelmileg töltött tárgyreprezentációja, személységje és interperszonális elvárása van ... de a társas kapcsolatok összességében enyhén negatívként értékelhetők”; (4) a negyedik szinten „a személynek egy sor érzelmileg

²⁸Westen, Drew: *Social Cognition and Object Relation Scale (SCORS) – TAT Scoring Manual*, Atlanta, Emory University, 2002. 1-106.

²⁹Uo. 1-106.

³⁰Uo. 1-106.

³¹ Az affektív tónus alszkála 5 kódolási kategóriájának a részletes kifejtését lásd Westen Drew: *Social Cognition and Object Relation Scale (SCORS) –TAT Scoring Manual* című kézikönyvében.

töltött tárgyrepresentációja, személységmája és interperszonális elvárása van ... de a társas kapcsolatok összességében semlegesként vagy vegyesként értékelhetők”; (5) és végül az ötödik szinten „a személynek egy sor érzelmileg töltött tárgyrepresentációja, személységmája és interperszonális elvárása van, s összességében a másokkal való kapcsolatot pozitívnak látja ... általában arra számít, hogy szeret másokat és ... mások szeretik őt”.³²

Vizsgálati eljárás: Az affektív tónus alszáka alkalmazásához szükséges vizsgálati szövegeket párhuzamos képsorozatokhoz kapcsolódó történetkonstrukciós eljárással gyűjtöttük 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 Schultheiss³³ eljárását követtük, akik saját kutatásukban szintén párhuzamos képpárokat alkalmaztak. A két képsorozat a TAT-képek és PSE-képek³⁴ közül válogatott képpárokból épült fel. Mindkét sorozatban az első képek olyan jelenetet ábrázoltak, ahol 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.³⁵ A két képsorozatot fele-fele arányban alkalmaztuk a filmvetítés előtt és után, így mindkét helyzetben egyező mennyiségben keletkeztek történetek a két képsorozathoz kapcsolódóan. Az adatfelvétel csoportos formában, anonim módon történt, amely során a vizsgálati személyek a filmvetítés előtt és után is nyomtatott formában egyedileg megkapták a képsorozatokat, és ezt követően írásban megfogalmazták a képekről szóló történeteiket. Az 51 vizsgálati résztvevő esetében személyenként 3-3, összesen 153-153 történet készült el és került leködölésre az 5 értékkategória mentén három speciálisan képzett független kódoló által. Az inter-raterreliabilitás (Krippendorff alfa: 0,92) megfelelőnek bizonyult.³⁶ Az adatelemzés az SPSS 17.0 statisztikai programcsomag felhasználásával történt. Az adatfelvételt követően megvalósításra került egy visszajelző alkalom, ahol a vizsgálati személyek visszajelzést

³²Uo. 1-106.

³³Wirth, M. Michelle. – Schultheiss, C. Oliver.: Effects of Affiliation Arousal (Hope of Closeness) and Affiliation Stress (Fear of Rejection) on Progesterone and Cortisol, *Hormones and Behavior*, L. évfolyam, 2006, 786-795.

³⁴ A PSE-képek az ún. Kép-Történet Gyakorlatban a személyiség motivációinak a feltárására alkalmazott képeket jelentik. Részletes leírásról lásd:

Smith, P. Charles.: *Motivation and Personality – Handbook of Thematic Content Analysis*, New York, Cambridge University Press, 1992. 728.

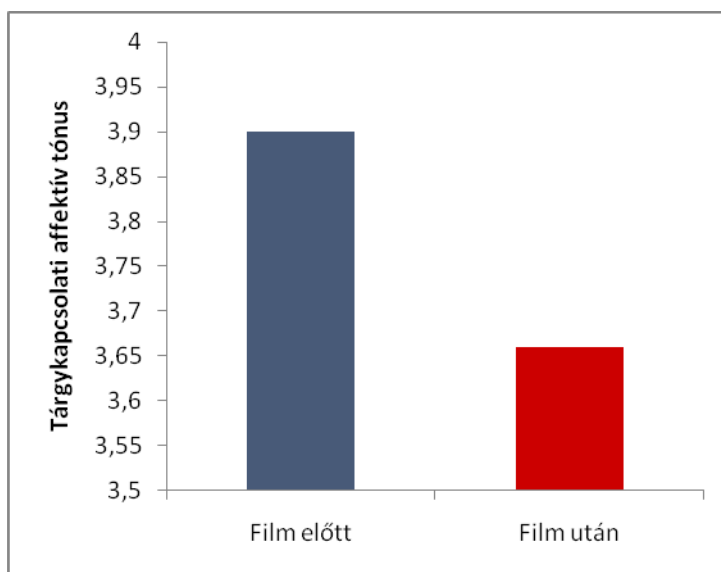
³⁵Wirth – Schultheiss: Effects of Affiliation Arousal (Hope of Closeness) and Affiliation Stress (Fear of Rejection) on Progesterone and Cortisol, 786-795.

³⁶Krippendorff, H. Klaus.: *Content Analysis – An Introduction to Its Methodology*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2003. 440.

kaptak a kutatásról, feltették az őket foglalkoztató kérdéseket és megosztották a vizsgálat során szerzett tapasztalataikat.

Eredmények

A nézők tárgykapcsolati mintázatát film előtti és film utáni helyzetben jellemző affektív tónust az alábbi diagram mutatja be. Az affektív tónus a módszertani leírásban bemutatásra kerülő 5 fokozatú értékelési rendszernek megfelelően 1-5 közötti értékeket vehetett fel:³⁷

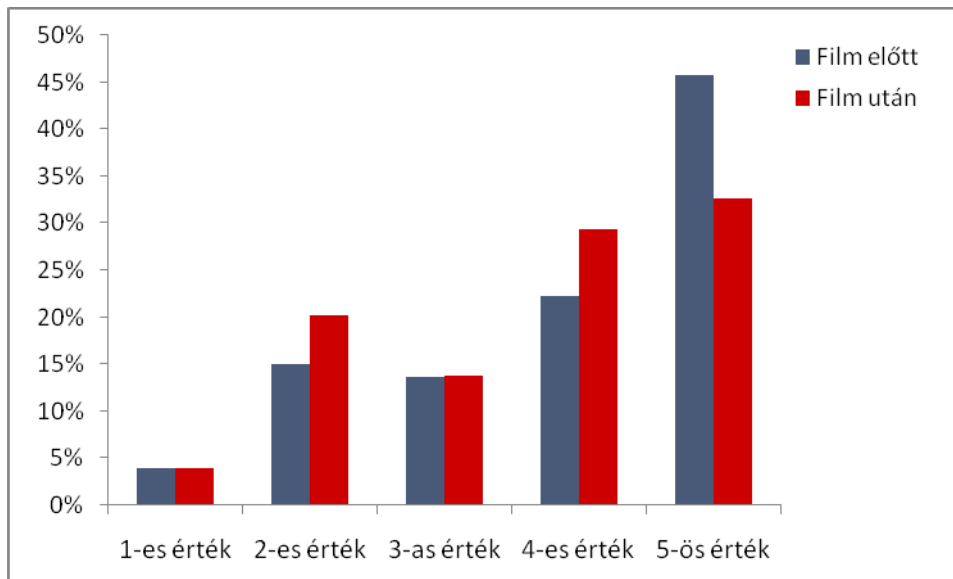


1. diagram: A tárgykapcsolatok affektív tónusa a *Szédülés* megtekintése előtt és után

A nézők tárgykapcsolati mintázatának affektív tónusáról elmondható, hogy a *Szédülés* megtekintése előtt átlagosan 3,90 (szórás: 0,46) volt, ezzel szemben a *Szédülés* után átlagosan 3,66-ra (szórás: 0,59) változott, vagyis az affektív tónus értéke szignifikánsan csökkent (Wilcoxon próba, $Z=-2,323$; $p=0,02$). Megállapítható, hogy 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:

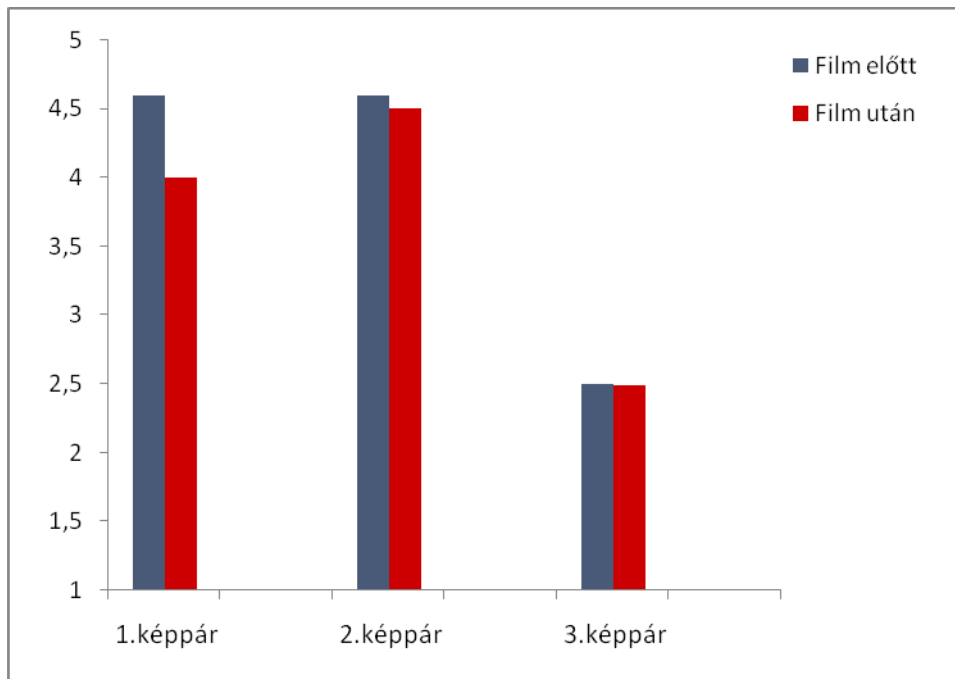
³⁷Westen: *Social Cognition and Object Relation Scale (SCORS) – TAT Scoring Manual*, 1-106.



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.

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



3.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 az állapítható meg, hogy az affektív tónus az első képpár esetében csökken szignifikánsan ($Z=-3,462$; $p=0,001$), 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 affektív tónus változását szemléletesen mutatja például az alábbi két vizsgálati személy film előtti és után helyzetben írt első története:

A 24. vizsgálati személy film előtti első története: Az akrobaták gyakorolnak. Cirkuszban dolgozó akrobaták. Koncentrálnak, nem gondolnak másra, feszültek. Azt akarják, hogy jól sikerüljön a gyakorlat. Erre vágnak. 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.

A 24. vizsgálati személy film utáni első története: 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 másztatni. Azt hiszi majd ettől nem fél. De fél. De nem esik le, de nem bízik az anyjában, rájön, hogy csak magára számíthat.

A 48. vizsgálati személy film előtti első története: 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 vágnak már, hogy láthassák a gyönyörű kilátást. Felmásznak, körülnéznek és élvezik, hogy együtt vannak és szeretik egymást. Majd haza mennek és elmesélik élményeiket.

A 48. vizsgálati személy film utáni első története: A képen egy férfi és egy nő van, artisták feltehetőleg. Nehéz, hosszas felkészülés előzte meg ezt a 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.

Megvitatás

A nézők tárgykapcsolati mintázatának vizsgálata alapján összességében kijelenthető, hogy a hipotézis beigazolódott, az affektív tónus tárgykapcsolati alskálán szignifikáns csökkenés volt azonosítható. Az eredmények alapján megállapítható, hogy a film pszichodinamikus motívumai befolyásolták a nézők személyiségműködését és a Screen-paradigmának a film nézőre gyakorolt erőteljes hatását feltételező néző modellje megerősítésre került. Ezentúl az is kiemelhető, hogy az affektív tónus tárgykapcsolati alskálán jelentkező csökkenő tendencia elsősorban az affektív tónus 5-ös értékkategóriája gyakoriságának a film utáni csökkenéséből fakadt, vagyis megfogalmazható, hogy a film után a vizsgálati személyek kevésbé látták jóindulatúnak és gazdagítónak a társas kapcsolataikat, mint a film megtekintése előtt, kevésbé gondolták úgy, hogy kölcsönösen szeretik egymást másokkal. A *Szédülés* megtekintését követően elveszett a korábban jellemző bizalomteli és biztonságos kapcsolatok élménye.

Szintén megállapítható, hogy a tónuscsökkenés kifejezetten az első képpár esetében jelent meg, vagyis a veszélyt tartalmazó társas kapcsolatok vonatkozásában csökkent leginkább a tárgykapcsolatok affektív tónusa. Ez az eredmény több okból is kiemelkedően fontos. Elsőként említendő, hogy a két első kép a filmhez hasonló veszélyhelyzetet ábrázol, specifikusan a zuhanásveszélyt jeleníti meg.³⁸ A filmben egy magas ház tetejéről illetve egy magas toronyról való lezuhanás kerül bemutatásra, a képeken pedig egy cirkuszi trapézzal illetve egy sziklafalról való zuhanásveszélyes helyzet ábrázolódik. A tematikus hasonlóság alapján pedig felmerül annak a lehetősége, hogy a film által kiváltott hatás abban a specifikus társas helyzetben nyilvánul meg a legintenzívebb, amely tematikusan leginkább hasonló a film által bemutatott társas viszonyokhoz.

Az első képpár esetében azonosítható intenzív tónuscsökkenés jelentőségének következő oka a kötődéssel való összefüggésében keresendő. Bowlby³⁹ 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

³⁸Palombo: Hitchcock's Vertigo: the Dream Function in Film, 44-63.

³⁹Bowlby, John: *A biztos bázis – A kötődés-elmélet klinikai alkalmazásai*, Budapest, Animula Kiadó, 2009. 151.

és védelem igénye. A film hatására – a szereplőket jellemző bizonytalan kötődési helyzet átvételével – viszont a bizalomteli és biztonságos kapcsolati élmény elveszik. Ahogy a filmben bemutatott társas kapcsolatokban a kötődési figura nem válaszol megbízhatóan a kötődő személy szükségleteire, úgy a nézők által írt történetekben is előtérbe kerül a bizonytalan kötődéssel jellemezhető társas világ, amely az alacsonyabb affektív tónusban fejeződik ki. Vagyis az első képpár esetében azonosított intenzív tónuscsökkenés jelzi, hogy a film által közvetített kötődési mintázat belsővé tétele által pontosan abban az esetben értéktelenedik el a társas világ és bizonytalanodik el a kötődési figura, amikor – a vészhelyzet miatt – hangsúlyosan szükség lenne rá. A filmélmény és a kötődési jellemzők közötti összefüggés feltárásában saját vizsgálati eredményeink kapcsolódnak Bálint⁴⁰ kutatási eredményeihez, aki szintén együttjárást talált a mozinézői válaszok és a kötődési mintázatok között.

Végül az első képpár esetében azonosítható legintenzívebb tónuscsökkenés kitüntetett szerepének a vizsgálatokor – az affektív tónus intenzitásváltozásának egy alternatív értelmezési lehetőségeként – a sorrendi hely meghatározó szerepe is felmerül. Tannenbaum és Zillman⁴¹ kutatásai alapján tudható, hogy a filmes tartalom ösztönző hatása korlátozott idejű, vagyis közvetlenül a film megtekintése után a legintenzívebb, és utána lecsökken. Előfordulhat, hogy 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 Pine⁴² TAT-tal végzett vizsgálatai 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 a valóság korrekciójaként működnek. Felmerül annak a lehetősége, hogy a negatív affektív minőségek

⁴⁰Bálint Katalin: *A mozinézői válaszokat meghatározó narratív és személyiségtényezők*(Doktori értekezés), Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2012.

⁴¹Tannenbaum H. Percy. – Zillmann, Dorf: A kommunikáció keltette érzelmi ingerületfokozódás szerepe az agresszió növelésében, in Tannenbaum, H. Percy (szerk.): *A televíziózás szociálpszichológiája*, Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1985, 89-126.

⁴²Pine, Fred: Tematikus drive (belső késztetés)- tartalom és az alkotóképesség, in Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 151-171.

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.

KITEKINTÉS:

ELMÉLETI TOVÁBBGONDOLÁS ÉS ALKALMAZÁSI LEHETŐSÉGEK

A film hatására bekövetkező nézői kapcsolati élmény aktuális megváltozása egyrészt megerősíti a Screen-paradigma film által determinált helyzetben lévő néző – modelljét, másrészt jelzi az általa hangsúlyozott nézői identifikációs folyamat továbbgondolásának szükségességét. Míg a Screen-paradigma szűk értelemben a film ideológiai tartalmával való azonosulás jelentőségét hangsúlyozza, addig saját vizsgálatunk rámutat az azonosulás tágabb körben való értelmezhetőségére, mely szerint nemcsak a film által hordozott ideológiai, hanem a lélektani tartalmak is rávetülhetnek a nézőre. A pszichoanalízis jól kidolgozott, differenciált fogalmi apparátussal rendelkezik a lelki tartalmakkal való azonosulás leírására, az identifikációs folyamatban központi elemének tekinti, hogy a szelf és a tárgy között létrejön egyfajta fúzió,⁴³ a szubjektum magáévá teszi egy másik tárgy valamely tulajdonságát, jellegzetességét és átváltozik annak képére.⁴⁴ A lelki fejlődés során és a pszichoterápiás helyzetben megjelenő, a szülő-gyerek illetve az analitikus-páciens kapcsolatban lezajló identifikációs mechanizmusok értelmezésére kidolgozott fogalmak meglepő módon jól alkalmazhatók a művészetpszichológia területén is,⁴⁵ segítségükkel eredményesen magyarázhatók a mű-befogadó, esetünkben a film-néző kapcsolatban aktualizálódó folyamatok.⁴⁶

⁴³Flaskay Gábor: *Pszichoanalitikus terápia a gyakorlatban*, Budapest, Medicina Könyvkiadó, 2010. 316.

⁴⁴Laplanche, Jean – Pontalis, Jean-Bertrand.: *A pszichoanalízis szótára*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994. 565.

⁴⁵Brooks, Peter: A pszichoanalitikus kritika eszméje, in Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Budapest, Filum Kiadó, 1998, 42-55.
Gabbard: *A pszichodinamikus pszichiátria tankönyve*. 628.

⁴⁶Berman, Emanuel: Reader and Story, Viewer and Film – On Transference and Interpretation, *International Journal of Psychoanalysis*, LXXXIV. évfolyam, 2003, 119-129.
Villela, Lúcia: From Film as Case Study to Film as Myth, *Annual of Psychoanalysis*, XXVI.évfolyam, 1999/4, 315-330.

Az identifikáció filmbefogadási folyamatban betöltött szerepének értelmezésekor eredményesen hasznosítható Grinberg modellje⁴⁷ az azonosulási folyamatról, aki a pszichoanalitikus terápiás helyzet vizsgálatakor részletesen foglalkozott azzal, hogy az analitikus hogyan azonosul a páciens tudattalan tartalmaival. Grinberg⁴⁸ szerint az analitikus kétféle szerepet vehet fel a terápiás helyzetben, aktív és passzív módon is viszonyulhat a páciens rá vetülő tudattalan tartalmához. Amennyiben az analitikus aktívan válaszol, akkor a szelekció, az átdolgozás és az értelmezés folyamatain keresztül képessé válik az aktuálisan megnyilatkozó 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: az analitikus (1) erőszakosan visszautasítja a rá vetülő tartalmakat; (2) erős önkontrollt mutatva tagadja a rá vetülő tartalmak visszautasítását, azonban ez később mégis manifesztálódik; (3) az analitikus a rá vetülő tartalmak keltette érzéseit egy másik helyzetre áttolja, és az később valamilyen inadekvát helyzetben fog megjelenni; (4) szenved, mert megéli, hogy a páciens által rávetített tartalmak hatása alá került. Grinberg⁴⁹ szerint az analitikus páciensre adott reakciójakor ezek a tipikus válaszok nyilvánulhatnak meg. Modelljének filmbefogadási helyzetre történő alkalmazásával meghatározhatók a néző filmre adott reakcióinak fő típusai: amennyiben a néző aktívan viszonyul a filmélményhez, akkor szelektálja, átdolgozza és értelmezi a film rá vetülő tartalmait, amennyiben viszont passzív helyzetbe kerül, akkor a film által hordozott tartalmaknak konténerévé válik és (1) visszautasítással, (2) tagadással, (3) áttolással vagy (4) szenvedéssel reagálhat. Az első esetben a néző hevesen visszautasítja a film rá vetülő tartalmait (például a film látszólag indokolatlan globális elutasítása), a második típusú reakciónál a néző erős önkontrollt mutatva tagadja a film visszautasítását, és hogy a film tartalmi hatottak volna rá, azonban ezek később manifesztálódnak (például érdektelenség hangsúlyozása, saját elutasításának és a film bármilyen rá gyakorolt hatásának a kétségbevonása), a harmadiknál a néző más helyzetre átteszti, más helyzetben éli meg a film rá vetülő tartalmait (például a film által kiváltott érzések és gondolatok a filmnézést követően nem jelennek meg, hanem valamilyen más helyzetben manifesztálódnak) és végül a negyediknél a néző szenved a film rá vetülő tartalmaitól, a film rá gyakorolt intenzív hatásától (például a filmélmény kontrollálhatatlanul felbukkan, visszatérően megjelenik a néző

⁴⁷Grinberg, León: Countertransference and Projective Counteridentification, *Contemporary Psychoanalysis*, XV.évfolyam, 1979, 226-247.

⁴⁸Uo. 226-247.

⁴⁹Uo. 226-247.

életében). A néző passzív alárendelődése a film tartalmainak, a rá gyakorolt sokszor észrevétlen hatás felveti egy olyan filmélmény-feldolgozási forma működtetésének a szükségességét, amelyben a film által közvetített lélektani tartalmak felismerődnek és átdolgozódnak, és a néző filmre adott reakciója biztonságos keretek között fejeződik ki és strukturálódik újra. Különösen fontos ez az általunk tanulmányozott *Szédülés* esetében ahol a film esztétikailag kiemelkedően pozitív megítélése elrejtheti a film lélektanilag potenciális károsító hatását, a negatív irányú nézői állapotváltozás lehetőségét.

Javaslatunk, hogy a filmklubokat meghatározó filmtudományi – elsősorban filmtörténeti és filmesztétikai – orientáció alternatívájaként felértékelődjön és előtérbe kerüljön a lélektani orientáció jelentősége, hogy lehetővé váljon a filmélmény pszichológiai módszerekkel történő megközelítése és a néző pszichológiai támogatása. Az általunk kidolgozott és ajánlott lélektani orientációjú filmklubot filmszupervízióknak neveztük el,⁵⁰ utalva arra, hogy a szupervíziós alapelvek és módszertan alkalmazását⁵¹ gondoljuk megfelelőnek a filmélmény feldolgozásához. A szupervízió megfelelő keretet jelent az analitikusban zajló folyamatok felfejtéséhez azáltal, hogy az analitikus – szupervízor kapcsolatban leképeződik a páciens – analitikus kapcsolat, és így aktualizálódnak és feltárhatóvá válnak az eredetileg rejtett interakciós folyamatok. A korábban észrevétlen maradó kapcsolati mechanizmusok tudatosítása nemcsak az analitikus saját élettörténetéhez kapcsolódó élmények felismerésében segít, hanem a páciensből származó, introjektált tartalmak azonosításában is. Az analitikus munkát támogató szupervízióhoz hasonlóan a nézői élményfeldolgozás elősegítéséhez is megfelelő háttérrel jelenthet a szupervízió, amely során a néző filmre adott reakciója biztonságos keretek között tükröződhet és újrastrukturálódhat.

A következőkben röviden ismertetjük a filmszupervíziós modellprogram főbb sajátosságait, majd egy konkrét eset leírásán keresztül bemutatjuk a *Szédülés*-sel végzett filmszupervíziós munka gyakorlati tapasztalatait. A filmszupervízió egy olyan pszichológiai csoportmunkát jelent, amely célja a néző filmélményének feldolgozása, a film nézőre vetülő introjektív tartalmainak és a néző filmre projiciált személyes tartalmainak az azonosításával. A biztonságos csoportkereteknek megfelelően a filmszupervíziós munka alapvető feltételét a

⁵⁰Fecskó: *Tükör és áttétel*, 171-175.

⁵¹Kutter, Peter: Pszichoanalitikus, módszertani, rendszerelméleti megjegyzések a szupervízióról in Lippenmeier, Norbert (szerk.): *Tanulmányok a szupervízió köréből – Supervisio Hungarica Füzetek I.* Budapest, Supervisio Hungarica Munkacsoport, 1996. 163-179.

csoportszerződés jelenti, amelyben megállapodás történik a csoport működési szabályairól.⁵² A filmszupervízió magában foglalja egy választott filmalkotás közös megtekintését, majd ezt követően a nézők filmélményének pszichológiai csoportmódszerekkel (pl.: szabad interakciós csoport, pszichodráma csoport) történő feldolgozását. A filmválasztás a csoporttagok javaslatának figyelembevételével (kit milyen filmalkotás érintett meg) a csoportvezető ajánlása szerint történik (a csoportvezető meglátásai alapján mely filmek illeszkednek leginkább a csoport igényeihez). A csoportvezető filmre vonatkozó döntését jelentősen megsegíthetik az egyre nagyobb számban rendelkezésre álló pszichoanalitikus filmértelmezések. A közös filmnézésnek fontos szerepe van az együttes élmény⁵³ 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.⁵⁴ A filmre és a filmre adott saját nézői reakcióra való párhuzamos 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 esethez illeszkedően – a pszichodráma módszerével történő csoportmunkát ismertetjük. A filmnézést követő nyitókörben 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, filmnézés közben megélt érzelmek bemutatása). A bemelegítő fázisban a csoport aktuális feszültségében körvonalazódnak a filmhez kapcsolódó problematikák, és erre alapozva következik a témaválasztás: a csoporttagok témajavaslatokat fogalmaznak meg, hogy mi érdekli őket, mivel játszanának szívesen, majd a témajavaslatok közül többségi döntéssel kiválasztják, hogy mivel foglalkozzanak az aktuális alkalmon. A csoportmunka

⁵²Szőnyi Gábor: *Csoportok és csoportozók*, Budapest, Medicina Könyvkiadó, 2008. 277-303.

⁵³Mérei Ferenc: Az együttes élmény. Társadalomlélektani kísérletek gyerekeken. In: Mérei Ferenc: *Társ és csoport*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 29-44.

⁵⁴Wolz, Birgit: *E-Motion Picture Magic - A Movie Lover's Guide to Healing and Transformation*, Colorado, Glenbridge Publishing, 2004. 33-55.

központi eleme a játékfázis, amelyben a választott témáhozó protagonistává válik, eldönti, hogy 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,⁵⁵ amely során a csoportvezető a játék elmélyülését és az intrapszichés tartalmak feltárását a különböző pszichodráma technikákkal (pl.: szerepcsere, belső hang, duplázás, tükrözés) segíti.⁵⁶Végül a csoportmunka az integrációs fázissal zárul, amelyben a csoporttagok visszajeleznek az általuk játszott különböző szerepekből, a szerepazonosulásaikból, a személyes érintettségükről és a film pszichodinamikus motívumairól. A filmszupervízió érzelmileg biztonságos csoportkeretek között zajlik a filmélménnyel való munka, amely során azonosításra és feldolgozásra kerülnek a filmhez kapcsolódó introjektált és az egyéni élettörténethez kapcsolódó projektált tartalmak. A feldolgozási folyamatban mindkét tartalom tekintetében meghatározó jelentőségű, hogy a drámajáték az élménymegjelenítésen túl az élménykorrekcióra is lehetőséget biztosít.

A dramatikusan eszközökkel dolgozó filmszupervízióban a nézőben zajló lélektani dinamika a dramatikusan játék során fokozatosan bontakozik ki, és a néző számára a saját illetve a film által közvetített pszichés folyamatok felfejtése megtörténhet a játékban átélve (pl.: szerepcsere segítségével), a játékra ránézve (pl.: tükrözés során) és a játékot követő verbális értelmezésben.⁵⁷ A filmszupervízió hatásmechanizmusa arra alapul, hogy a néző mindig hordozza a filmhez való tudattalan viszonyát, és a filmre adott reakció térbeli megjelenítése a néző számára „átélést és áttekintést, azaz élményt és megértést nyújt”.⁵⁸

A filmélményt feldolgozó dramatikusan munkához kapcsolódóan a KRE Pszichológiai Intézetében felsőbb éves pszichológus hallgatók részére, Fecskó-Pirisi Edina által vezetett filmes dráma csoport *Szédülés*-sel foglalkozó alkalmának egyik protagonista-játékát mutatjuk be.⁵⁹A csoport által választott protagonistát, Rékát, a filmben az a jelenet foglalkoztatta, dühítette, leginkább, amikor Scottie Madeleine-né formálja Judy-t. Réka Judy szerepét vette fel, játéka a filmbeli 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 Judy-ként fogadnál el. Én én akarok lenni.

⁵⁵Erdélyi Ildikó: *Mágikus és hétköznapi valóság*, Budapest, Oriold és tsai., 2010. 192-217.

⁵⁶Vikár András: *Pszichodráma*, In: Szőnyi G. és Füredi J. (Szerk.): *A pszichoterápia tankönyve*. Budapest, Medicina, 2000. 392-406.

⁵⁷Erdélyi Ildikó – Merényi Márta: *Alkalmazott pszichoanalízis: dramatikusan szupervízió in Juhász Angéla (szerk.): A gyöngéd analitikus és a kemény tudományok*, Budapest, Animula Kiadó, 2004, 118-122.

⁵⁸Uo. 118-122.

⁵⁹A filmes dráma programot prof. Dr. Erdélyi Ildikó vezetésével, a KRE Szociálpszichológiai és Interkulturális Pszichológiai Tanszékének módszerfejlesztő műhelyében dolgoztuk ki.

Scottie: Vedd fel ezt a kosztümöt, a hajad tüzd 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 interjújában kifejezetten azt fogalmazza meg, hogy dühíti Judy alárendelődése, és ő Judy-ként nem hagyná magát átalakíttatni, az első jelenetben az eredeti szándékai ellenére mégis engedelmeskedik Scottie akaratának. A következő jelenetben Réka Judy szerepében újabb próbát tesz az átváltoztatásnak 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 ismételten 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 szerepében Réka fizikailag is eltávolítja Madeleine-t, majd 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.

Az ismertetett pszichodramajáték a filmhez kapcsolódóan egyrészt megjelenítette a pszichoanalitikus filmelemzők által kiemelt pszichodinamikus motívumokat: a feldolgozott történet Judy átváltoztatásának a színre vitelével értelmezhető a film által közvetített szadisztikus és onnipotens kontroll átdolgozásaként. Fontos, hogy a játék nem egyszerűen megismételte a film által közvetített tartalmakat, hanem a protagonista egyéni érintettségéhez igazodóan át is alakította azokat. Az esetismertetésben szereplő protagonistánál az átváltoztatással való játék során a férfi kontroll – női alárendelődés konfliktusa mögött a nők közötti rivalizációs konfliktus bontakozott ki és a szerelmi háromszög ödipális dinamikája tárult fel. A játék az introjektív és projektív mechanizmusok ötvözésével szemléletesen jeleníti meg a nézői élmény 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”.⁶⁰ A filmszupervízió mint alternatív filmklub-forma így lehetőséget teremt a filmélmény pszichológiai orientált feldolgozására, amely megfelelő keretet ad a film potenciális károsító hatásának a korrigálására, és a film nézőre gyakorolt hatásának biztonságos módon való átstrukturálására.

BEFEJEZÉS

⁶⁰Erdélyi: *Mágikus és hétköznapi valóság*, 209.

Tanulmányunkban a film nézői kapcsolati élményre gyakorolt hatását mutattuk be Alfred Hitchcock⁶¹*Szédülés* című filmjének pszichológiai vizsgálatán keresztül. A választott témának igyekeztünk átfogó feldolgozást adni, leírásunk a kapcsolódó pszichoanalitikus filmelméleti modellek ismertetésétől, az empirikus kutatáson át az alkalmazási lehetőségek bemutatásáig ívelt. Egyrészt megerősítettük a Screen-paradigma film nézőre gyakorolt erőteljes hatását hangsúlyozó modelljét, ugyanakkor tovább is fejlesztettük azt, hangsúlyozva hogy a film ideológiai tartalma mellett a pszichodinamikus motívumrendszer is meghatározó szerepet játszik a nézői állapotváltozásban. Vizsgálati eredményeink alapján pedig rámutattunk arra az ellentmondásra, hogy egy esztétikailag kiemelkedően pozitívan értékelt, filmtudományilag kanonizált filmalkotás megtekintése lélektanilag akár károsító hatású is lehet. Végül ezzel összefüggésben a hagyományos, filmtörténetileg illetve filmesztétikailag orientált filmklubok alternatívájaként javaslatot tettünk egy pszichológiailag orientált, a nézői filmélményt lélektani szempontból feldolgozó filmklub-forma, a filmszupervízió működtetésének a szükségességére.

⁶¹Hitchcock: *Vertigo (film)*.

BIBLIOGRÁFIA

- AARON, Michele: *Spectatorship*, London-New York, Wallflower, 2007. 144.
- ALTHUSSER, Louis: Ideológia és ideológiai államapparátusok, in Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor és Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv I.*, Szeged, Ictus és JATE, 1996, 373-412.
- BÁLINT Katalin: *A mozinézői válaszokat meghatározó narratív és személyiségtényezők (Doktori értekezés)*, Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2012.
- BAUDRY, Jean-Louis: Az apparátus, *Metropolis*, III.évfolyam, 1999/2. 10-23.
- BAUDRY, Jean-Louis: A filmi apparátus ideológiai hatásai, *Apertúra*, II.évfolyam, 2006/1 o.n. www.apertura.hu 2015.12.20.
- BELLOUR, Raymond: *The Analysis of Film*, Bloomington, Indiana University Press, 2001. 328.
- BERMAN, Emanuel: Hitchcock's Vertigo: the Collapse of a Rescue Fantasy, in Gabbard, O. G. (ed.): *Psychoanalysis and Film*, London - New York, Karnac, 2001, 29-62.
- BERMAN, Emanuel: Reader and Story, Viewer and Film – On Transference and Interpretation, *International Journal of Psychoanalysis*, LXXXIV. évfolyam, 2003, 119-129.
- BOWLBY, John: *A biztos bázis – A kötődés-elmélet klinikai alkalmazásai*, Budapest, Animula Kiadó, 2009. 151.
- BROOKS, Peter: A pszichoanalitikus kritika eszméje, in Bókay Antal, Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Budapest, Filum Kiadó, 1998, 42-55.
- BROWN, S. Royal: Vertigo As Orphic Tragic, in Boyd, David (ed.). *Perspectives on Alfred Hitchcock*, New York, G.K. Hall & Co., 1995, 112-127.
- ERDÉLYI Ildikó: *Mágikus és hétköznapi valóság*, Budapest, Oriold és tsai., 2010, 192-217.
- ERDÉLYI Ildikó – MERÉNYI Márta: Alkalmazott pszichoanalízis: dramatikus szupervízió, in Juhász Angéla (szerk.). *A gyöngéd analitikus és a kemény tudományok*, Budapest, Animula Kiadó, 2004, 118-122.
- FECSKÓ Edina: *Tükör és áttétel. (Doktori értekezés)*, Pécs, Pécsi Tudományegyetem, 2012. 212.
- FLASKAY Gábor: *Pszichoanalitikus terápia a gyakorlatban*, Budapest, Medicina Könyvkiadó, 2010. 316.
- GABBARD, O. Glen: Vertigo: Female Objectification, Male Desire and Object Loss, *Psychoanalytic Inquiry*, XVIII.évfolyam, 1998/2. 161-167.

- GABBARD, O. Glen: *A pszichodinamikus pszichiátria tankönyve*, Budapest, Lélekben Otthon Kiadó, 2008. 628.
- GRINBERG, León: Countertransference and Projective Counteridentification, *Contemporary Psychoanalysis*, XV.évfolyam, 1979, 226-247.
- HEATH, Stephen: A varratról, *Metropolis*, IX.évfolyam, 2005/1. 48-57.
- HITCHCOCK, Alfred: *Szédülés (film)*, USA, Paramount Pictures, 1958.
- KRAFT, Hartmut: Bevezetés a pszichoanalitikus művészetpszichológia tanulmányozásába in: Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Budapest, Filum Kiadó, 1998, 13-30.
- KRIPPENDORFF, H. Klaus: *Content Analysis – An Introduction to Its Methodology*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2003.
- KUNTZEL, Thierry: The Treatment of Ideology in the Textual Analysis of Film, *Screen*, XIV.évfolyam, 1973/3. 44-54.
- KUTTER, Peter: Pszichoanalitikus, módszertani, rendszerelméleti megjegyzések a szupervízióról in Lippenmeier, Norbert (szerk.): *Tanulmányok a szupervízió köréből – Supervisio Hungarica Füzetek I.* Budapest, Supervisio Hungarica Munkacsoport, 1996. 163-179.
- LACAN, Jacques: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra, *Thalassa*, IV.évfolyam, 1993/2. 5-11.
- LAPLANCHE, Jean – PONTALIS, Jean-Bertrand: *A pszichoanalízis szótára*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994. 565.
- METZ, Christian: A képzeletbeli jelentő, *Filmtudományi Szemle*, IX. évfolyam, 1981/2. 5-104.
- MÉREI Ferenc: Az együttes élmény. Társadalomlélektani kísérletek gyerekeken, in Mérei Ferenc (szerk.): *Társ és csoport*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 29-44.
- MULVEY, Laura: A vizuális élvezet és az elbeszélő film, *Metropolis*, IV.évfolyam, 2000/4. 12-23.
- PALOMBO, R. Stanley: Hitchcock's Vertigo: the Dream Function in Film, in Smith, H. Joseph (ed.): *Images in Our Souls: Cawell, Psychoanalysis and Cinema*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987, 44-63.
- PINE, Fred: Tematikus drive (belső készítés)-tartalom és az alkotóképesség in Halász László (szerk.): *Művészetpszichológia*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1973, 151-171.
- SAITO, Ayako: Hitchcock's Trilogy: A Logic of Mise en Scène, in Bergstrom, Janet (szerk.): *Endless Night*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999, 200-249.
- SAUSSURE, Ferdinand: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, Budapest, Corvina, 1997. 395.

- SMITH, P. Charles: *Motivation and Personality – Handbook of Thematic Content Analysis*, New York, Cambridge University Press, 1992. 728.
- SPOTO, Donald: *The Art of Alfred Hitchcock*, New York, Hopkinson & Blake, 1976. 496.
- SPOTO, Donald: *The Dark Side of Genius*, London, Plexus, 1988. 594.
- SZŐNYI Gábor: *Csoportok és csoportozók*, Budapest, Medicina Könyvkiadó, 2008. 612.
- TANNENBAUM H. Percy – ZILLMANN, Dolf: A kommunikáció keltette érzelmi ingerületfokozódás szerepe az agresszió növelésében, in Tannenbaum, H. Percy (szerk.): *A televíziózás szociálpszichológiája*, Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1985, 89-126.
- VIKÁR András: Pszichodráma. In Szőnyi Gábor és Füredi János (Szerk.). *A pszichoterápia tankönyve*. Budapest, Medicina, 2000. 392-406.
- VILLELA, Lúcia: From Film as Case Study to Film as Myth, *Annual of Psychoanalysis*, XXVI.évfolyam, 1999/4, 315-330.
- WESTEN, Drew: *Social Cognition and Object Relation Scale (SCORS) – TAT Scoring Manual*, Atlanta, Emory University, 2002, 1-106.
- WIRTH, M. Michelle – SCHULTHEISS, C. Oliver: Effects of Affiliation Arousal (Hope of Closeness) and Affiliation Stress (Fear of Rejection) on Progesterone and Cortisol, *Hormones and Behavior*, L.évfolyam, 2006, 786-795.
- WOLZ, Birgit: *E-Motion Picture Magic - A Movie Lover's Guide to Healing and Transformation*, Colorado, Glenbridge Publishing, 2004, 33-55.
- WOOD, Robin: *Hitchcock's Films*, South Brunswick, Barnes, 1977, 78-95.
- WOOD, Robin: *Hitchcock's Films Revisited*, New York, Columbia University Press, 2002, 108-130.
- ŽIŽEK, Slavoj: A meg nem tévesztett tévedése, *Thalassa*, XV.évfolyam, 2004/3. 17-40.