

# „NEM VALÓ EZ, NEM IS ÁLOM...”

Válogatás a 15 esztendő

Művészet és pszichoanalízis-sorozat előadásaiból

*VALACHI ANNA tiszteletére*





„Nem való ez, nem is álom...”

Válogatás a 15 esztendőös *Művészet és pszichoanalízis*-sorozat  
előadásaiból  
Valachi Anna tiszteletére

## Filmművészet és pszichoanalízis

**Papp-Zipernovszky Orsolya**

pszichológus

### A pszichoanalízis filmes ábrázolhatósága az *Egy lélek titkai* nyomán\*

„Bármely korban alkotó művészek és költők, illetve a pszichoanalízis elvei közti egyetértés régóta ismert, és egyáltalán nem meglepő, hogy a filmnek – a saját szája szerint – át kell vennie és követnie kell ezt a nagyszerű hagyományt.” (Sachs, 1928, 10.)

Jelen tanulmány célkitűzése a pszichoanalízis és a filmművészet fejlődésének korai szakaszában olyan horgonypontok felvillantása és elemzése, melyek az egymás iránti érdeklődés történeti dokumentumaiként közelebb vihetnek sokrétű kapcsolatuk megértéséhez. A pszichoanalízis és a film kapcsolatának korai történetéből kiragadott példák a reprezentáció kérdése mentén fűzhetők fel: az elmélet és a terápiás módszer mely részei ábrázolhatóak a korban rendelkezésre álló mozgóképes eszköztár segítségével, illetve milyen közönségréteg számára érdemes átültetni az absztrakt fogalmakat a vizualitás nyelvére?

Mind a pszichoanalízis, mind a filmművészet – bár ez utóbbi nem kizárólagosan – az emberi gondolkodás, érzelmek, viselkedés és motiváció megragadását kísérli meg, ami tematikus átfedés a két terület között (Gabbard és Gabbard, 1999). Az 1910-es évek expresszionista filmalkotásai tudatosan emelték be látóterükbe a kísérteties élményt vagy félelmet keltő tudatállapotok széles skáláját: az őrületet, a hipnózist, illetve a mágikus hatalommal rendelkező orvos-hipnotizőrt, aki anyagi haszonszerzés céljából vagy tudományos kíváncsisága miatt kriminális cselekedeteket hajt és hajtat végre (pl. 1.kép., *The Criminal Hypnotist*, Griffith, 1908; *Dr. Caligari* [Das Kabinett des Doktor Caligari], Wiene, 1919; *Dr. Mabuse I-II*. [Dr. Mabuse, der Spieler], Lang, 1922). Az első hivatalos tiltakozást a pszichoanalízis populáris félreértelmezései ellen éppen Fritz Lang *Dr. Mabuse*-ja kapcsán szorgalmazta Paul Federn a bécsi Pszichoanalitikus Társaság részéről 1922-ben (Ries, 1995).



1. kép. A pszichoanalitikus Dr. Mabuse külföldi mágusnak öltözve hipnotizál (*Dr. Mabuse I-II*, Lang, 1922)

\* A tanulmány rövidített, átdolgozott változata a Papp Orsolya (2008). *A pszichoanalízis ábrázolhatósága az Egy lélek titkai (1926) nyomán* c. szövegnek.

Az 1920-as években a gyógyítás és a pszichoanalízis maga vált a filmes ábrázolás tárgyává, amit az I. világháború utáni társadalmi igény hívott életre: az emberveszteség és a háború nyomán tömegessé váló betegségek az edukáció új formáit tették szükségessé, melyre az első népszerűségi hullámának csúcsán levő új médium oktatófilm programmal válaszolt. 1923-ban egy neurológus és egy pszichiáter, C. Thomalla és A. Kronfeld szakértői közreműködésével készült egy pszichoanalízisről szóló oktatófilm *Tiefen der Seele* címmel, mely a tudatos és tudattalan általános kérdései mellett az álomértelmezés technikáját, az örület különböző megjelenési formáit, a művészi kreativitást, valamint az elfojtás jelenségét, illetve a hipnózist is érintette (Ries, 1995). A filmkritikusok körében elismerést kiváltó produkció a szélesebb közönségréteg felől visszhang nélkül maradt, amit a pszichoanalízis iránti korabeli kimagasló érdeklődést figyelembe véve a filmipar nem hagyhatott annyiban. Így 1925 nyarán egy független berlini filmproducer, Hans Neumann, aki a pszichoanalízis lelkes híve volt, megtette az első lépéseket az irányban, hogy létrejöhessen az első Freud által autorizált, vezető pszichoanalitikusok tanácsadói munkájával kísért oktatófilm. Karl Abraham, a Berlieni és a Nemzetközi Pszichoanalitikus Társaság elnöke baráti hangvétellű levélben számol be Freudnak a filmes ajánlatról, mely körvonalazza a pszichoanalízis nagyközönség számára adaptálható elemeit is:

„egy bevezető rész az elfojtás, a tudattalan, az álom, az elvétések, a szorongás stb. illusztrációjával hatásos, egyedi példákkal.... A második rész egy ember életét mutatja be a pszichoanalízis szemszögéből, valamint a neurotikus tünetek gyógyítását... egy pszichoanalízisről szóló, könnyen érthető, populáris füzet [kíséretében].” (1925. június 7., 2002, 544.).

Karl Abraham érvei a film tanácsadói felkérésének elfogadása mellett a remélt anyagi haszon a pszichoanalitikus Kiadónak, a film mint médium időszerűsége, legfőképpen pedig az, hogy a népszerűsége csúcsán levő pszichoanalízisről mindenképpen festeni fognak valamilyen populáris képet, amit ebben az esetben az ő felügyeletük mellett legalább a hitelesség medrében lehetne tartani. Ez utóbbi érvek megerősítést adnak az azóta előkerült pszichoanalitikus film-tervezetek az 1920-as évekből, melyek közül egy Freud által is ismert példa Georg Simmel, berlini filozófus, szociológus, pszichológus és kritikus *Die Psychoanalyse im Film. Sensationelle Enthüllungen aus Nachtleben der menschlichen Seele* című forgatókönyve viccek, gúnyversek, erotikus táncjelenet, illetve analitikus hirdetésszövegekkel tűzdelve.<sup>1</sup> Freud 1925 októberi reakciója Simmel tervére a filmes ábrázolással kapcsolatban következetességet sugall: „Igazán le voltam nyűgözve. A viccek kitűnőek és a bennük rejlő komolyság értékes. A film maga is nagyon szórakoztató, de természetesen mutatja a film és pszichoanalízis közti alapvető törésvonalat. Megítélésem szerint az analízis nem alkalmas semmilyen fajta kinematografikus megjelenítésre.” (Gifford, 2004, 159.)

Freud – ahogyan azt korábbi, Abrahamnak írt válaszából tudjuk – kimondottan a pszichoanalízis „*elvont fogalmainak kielégítő, plasztikus ábrázolás*”-át vonta kétségbe, emellett Marcus (2001) szerint elhatárolódása mögött az új médium tematikus igényeinek és eszközbeli korlátainak, illetve a pszichoanalitikus kezelés dinamikai különbségének ösztönös megsejtése

<sup>1</sup> Illusztrációképpen egy gúnyversrészlet Ries (1995, 787. o.) nyomán: „Megölni a papát nem kunszt/De apát jól adni – nem tudsz/Az első hétköznapi dráma/Mind szerelmesek vagyunk a mamába.”

állhatott. „Valójában semmi nem kevésbé filmes, mert semmi nem kevésbé vizuális vagy lassú egy dramatizált jelenet igényeihez képest”, mint az analízis egyik fő technikai pillére, a szabad asszociáció, a csendek, a kezelés időbeli kiterjedése, valamint a belső történések és az indulatátvételi dinamika ábrázolási nehézsége (De Mijolla, 1999, 197.).

A film-ügy által felvert hullámokat, melyek először egyértelműen a reprezentálhatóság kérdése körül összpontosultak, az egyik legnagyobb berlini filmforgalmazó cég belépése korbácsolta tovább. A független producerként működő Neumann tudományos népszerűsítő kezdeményezéséből az Ufa kultúrsekcijában forgalmazott, „esztétikailag kellemes, tudományosan korrekt, oktatási szempontból hatékony és erkölcsös” (Ries, 1995, 766.) alkotás terve került megvalósításra a pszichoanalízisről egy játékfilmrendező, G. W. Pabst által. Ezzel a médiaipar működése vette át az irányítást az események fölött, melyek ötvöződve a pszichoanalitikus társaság belső konfliktusaival<sup>2</sup>, tragikus végkifejletbe torkolltak. Abraham 1925. december 25-én bekövetkezett váratlan halála, melynek dinamikai összetevőit több pszichoanalitikus is összefüggésbe hozta a film-ügy eseményeivel és Freudhoz fűződő kapcsolatának viharfelhőivel (Radó Sándor visszaemlékezését idézi Grosskurth 1991, 175. o.), és Hanns Sachs „kizárása” az 1927-ben átszervezett Titkos Társaságból a film-ügy közvetett következményeinek is tekinthetőek.

### ***Egy lélek titkai: némafilm a beszélő kúráról***

„Egyetlen film sem képes a pszichoanalízis teljes tartományát bemutatni, ahogyan egyetlen eset sem szolgálhat összes klinikai tünetének illusztrálására. Óriási mennyiségű anyagot tettünk félre, ha az átlagközönség számára túl nehéz vagy túl tudományos volt, vagy alkalmatlan volt filmes megjelenítésre.” (Sachs, 1926, 32.)

Az első pszichoanalitikus játékfilm elemzésekor kérdésem továbbra is az, hogy a pszichoanalízis által megalkotott terminológiából, illetve a terápiás folyamatból mi ábrázolható hitelesen majdnem kizárólag vizuális eszközök segítségével; leszűkítve pedig az *Egy lélek titkainak* (Pabst, 1925) megoldási kísérletei, melyek révén a filmtörténetben is különleges helyet tölt be.

Anne Friedberg szinte kockáról kockára haladó, érzékeny elemzésének egyik megállapítása szerint az *Egy lélek titkai* (Pabst, 1926) „...az első film volt, amelyik közvetlenül egy fóbia etiológiáját és a pszichoanalitikus kezelési módszert próbálta megjeleníteni.” (1990, 45.) Ez a kijelentés nem csupán az európai filmtörténetben biztosít tematikus első helyet a filmnek, hanem a pszichoanalitikus elemeket a hitelesség komolyságával felhasználó amerikai játékfilmes törekvések között is: Gabbard és Gabbard áttekintése szerint (1999) ugyanis az 1930-as évek közepén jelenik meg az ábrázolás korrektségével jellemezhetőek a *Reunion in Vienna* (Franklin, 1933) és a *Private Worlds* (La Cava, 1935) című alkotások.

<sup>2</sup> A film-ügy előképének tekinthető és háttérben is feltételezhető törésvonalak 1923–24-ben kezdtek kialakulni a Titkos Bizottságon belüli egyéni (szakmai) szövetségek következtében, melynek részletes elemzését adja Bókay Antal, *Sorsfordulók a pszichoanalízisben* (1991) című tanulmányában. „Az igazi tét a budapesti–bécsi és a berlini–londoni csoport harcában az, hogy Freud ki mellé áll, kinek az elgondolása válik hivatalos analitikus felfogássá.” (27.) A film-ügy kapcsán ez úgy jelent meg, hogy az Abraham és Sachs tanácsadói működése által jegyzett berlini vagy az ezt támadó, rivális forgatókönyvvel jelentkező Bernfeld és Storfer bécsi terve nyeri el Freud autorizációját a megfilmesítésre.



A tematikus specificitás fókuszpontjában a terápia (fekvő)képei mellett az álom, a fantázia és az emlékek beillesztése áll a mindennapos események, illetve az előrehaladó narratívum menetébe. Külön érdekessége a filmnek – ami a nézői azonosulás szempontjából is figyelemre méltó –, hogy a gyógyulás folyamatának ábrázolásával a pszichoanalitikus magyarázat természete is témaként jelenik meg, melyben a néző az analitikus értelmező társává válik, elkerülhetetlenül párhuzamba állítva az álomelemzést a filmelemzéssel. Friedberg (1990) az analitikus oldaláról nézve egyenesen amellett érvel, hogy a terapeuta mint értelmező a néző fikciós helyettesítője.<sup>3</sup>

Izgalmassá teszi a valóság és fikció viszonyát a film műfajváltása is: a dokumentumfilmnek induló, a berlini cenzor szerint megtörtént esetet, jelentős kihagyások nélkül feldolgozó alkotás több játékfilmes műfaji konvenciót is beemel az analitikus alakjának (detektív zsáner, ld. 2. kép), illetve a páciens élettörténetének (melodráma) ábrázolásakor.<sup>4</sup> Éppen a filmes narratívum kényszerei hívták elő a legtöbb kritikát a szakmai közönség részéről, az analitikus/terapeuta megformálásában a nyomozó köntöse azonban a mai napig kedvelt séma: „Hollywood igénye a pszichoanalízissel foglalkozó filmek esetében a detektívtörténet előtérbe állítása, és egy rejtély körül formálódó gyanú, ami lelepleződik.” (De Mijolla 1999, 194. o.). Gabbard és Gabbard a pszichiáter amerikai filmes megjelenéseinek rendszerezése során (1999) ezzel kapcsolatban a két szerep hasonlóságait hangsúlyozza az alkalmazott módszereik tekintetében: a rejtély felfejtéséhez, és az eseményláncolat (re)konstruálásához ugyanis mindkét esetben hozzátartozik a kulcsmozzanatok összegyűjtése, hipotézisek felállítása és egy kauzális megoldási sémába illesztés.

A későbbi páciens és a terapeuta első találkozása az *Egy lélek titkaiban* (Pabst, 1926) valóban sokkal inkább emlékeztet egy nyomozó–megfigyelt diádra<sup>5</sup> (2. kép), a hazáig követés és a kávézóban felejtett lakáskulcs szimbolikus átadásával kiegészítve, ami erős felháborodást váltott ki a korabeli analitikus társadalomból: „Egy orvos... egy kávézóban szedi fel a klienseit... uram Isten, ez nem méltóságteljes, ezt nem csinálják!” (Blakeston, 1929, 63.). Ki is vágatták a film egyes későbbi változataiból az analitikus mint szociális munkás képeit.

Erősebb műfaji kritikával él Janet Bergstrom (1990). A film kapcsán elsősorban a weimari némafilm ambiguitását, a kielégülés garanciáját megbontó ütköztető ábrázolásmódot és az absztrakció felé hajlást kéri számon. Ettől a tradíciótól elsősorban a boldog családi idillt bemutató epilógus választja el a filmet, mely a szintén jelen levő melodramatikus elemeket – kielégületlen feleség férfias erőttől duzzadó unokatestvére látogatóba érkezik – feláldozza a biztos pár oldalán. Másodsorban a férj kizárólagos nézőpontját rója fel Bergstrom, illetve ebből eredően a feleség és az unokatestvér realiztikus, összetett, pszichológiai mélységben individualizált karakterének hiányát. Végso értékelése is ennek megfelelően a tipizáltságot, az esettörténet kereteibe zártságot emeli ki.

<sup>3</sup> Az ellenpontosítás kedvéért érdemes érinteni Janet Bergstrom elemzését (1990) a filmnéző azonosulásának tárgyáról, mely a páciens helyezi a középpontba mint a pszichoanalitikus szakterminusok befogadját.

<sup>4</sup> Emellett egyértelmű szelekciós szempontok jelennek meg az idézett mottóban is, egy az eseményeket a szakmai hitelesség és a közönség feltételezett tudásának megfelelően szerkesztő/rendező filmes–analitikus csapaté.

<sup>5</sup> A szereposztás furcsaságai közé tartozik az a tény, hogy az analitikust alakító Pavel Pavlov korábban a felügyelő szerepét játszotta a *Bűn és bűnböndés* filmes változatában.



2.kép. Az analitikus első találkozása későbbi páciensével egy kávéházban (*Egy lélek titkai*, Pabst, 1926)

Fontos adalékkal szolgálnak Bergstrom szempontjai az *Egy lélek titkai* (Pabst, 1926) filmtörténeti elhelyezésének tekintetében, azonban olyat kér számon elemzésében, ami vállaltan nem tartozik a film céljai közé. Az „egy ember életét... a pszichoanalízis szemszögéből, valamint a neurotikus tünetek gyógyítását” (Abraham–Freud levelezés, 2002, 544.) bemutató tudományos népszerűsítő filmterv megvalósításakor Pabst ragaszkodott a koherens cselekménysorhoz, mely az új tárgyiasság irányelveinek megfelelően a típusok szintjén érintette az egyedi történeteket, melyre a film névadása explicit módon utal: az analitikuson kívül minden szereplő név nélkül, „a Férj”, „a Feleség” stb. címke alatt jelenik meg. Emellett a korabeli közönség sokkal közelebb állt az egyes figurák kibontható egyéni élettörténetéhez; például „az Unokatestvér” alakjában a forgatókönyvíró, Colin Ross – az önarcképnek is felfogható – politikailag elkötelezett, természethez közel álló, a nők számára örök csábítást jelentő szabad világutazót ábrázolta (3. kép, Jacobsen 1997).



3. kép. Jelenet a „Férj” álmából, melyben a jóbarát–rivális Unokatestvér a szexuális aktust és a távolságot egyaránt szimbolizáló vonaton látható (*Egy lélek titkai*, Pabst, 1926)

Az sem teljesen egyértelmű, hogy Pabst némafilmes alkotásai, melyek gyakran ábrázolták az első világháború utáni társadalmi egyenlőtlenségeket és azok pszichológiai következményeit, majdnem minden esetben happy endes végkifejlettel, a nézőkben a „szemantikus stabilitás” (Bergstrom, 1990) érzetét keltették. Ahogyan ez a film sem a polgári



élet kiegyensúlyozott boldogságát sugallja, sokkal inkább a gyerekkorból hozott megoldatlan konfliktusok állandó, nyugtalanító jelenlétét, és bizonyos helyzetekben súlyos tünetekben történő manifesztálódását. A gyógyulás folyamata hosszú, költséges, súlyos lemondásokkal jár, azonban a „pszichoanalízis terapeutikus potenciá(l)ját erősíteni” kívánó alkotásban (Reichmayr, 1990) természetesen következik ezután a sikerbe fordulás, az új (gyermek) születése.

A különböző filmes műfajok konvencióinak a cselekményszövegre gyakorolt hatása filmes szempontból teszi megközelíthetővé az *Egy lélek titkait*, melynek leggazdagabb összefoglalása Jacobsentől származik (1997): „...dramaturgiailag magában foglalja [a film] a pszichológiai »kamara játékfilmek« elemeit, kifejezett thriller effektusokkal együtt, valamint – mindenek előtt a híressé vált álomjelenetben – a filmművészeti avantgarde által kifejlesztett montázsnyelvezetet... az eszme és a kép, a valóság és az álom, egy élet tudatos és tudattalan tartalmainak asszociatív összefűzési technikájával a játékfilmes grammatika új dimenzióját teremtette meg.” (63 és 65.)

Pszichoanalitikus perspektívából a terápiás folyamat ábrázolása, elemeinek hitelessége veti fel a legégetőbb kérdéseket. Reichmayr (1990) szerint a féltékenység és gyermektelenség analízise vezet el egy elfojtott, traumatikus gyermekkori jelenet kauzális-genetikus rekonstrukciójához. Chodorkoff és Baxter (1974) ebből a felszínre kerülő emlékből vezeti le a főhős patológiáját, a papás-mamást játszó gyermekkori barátok kirekesztő viselkedését – melynek során a karácsonyra kapott játékbabával az unokabátyját ajándékozta meg kislányként a későbbi feleség – ősjelenetként értelmezve jutnak el a házasságában ödipális fixációját kiteljesítő, gyermeknemzésre képtelen férj pszichés konfliktusainak értelmezéséig. Természetesen ez csupán egy lehetséges példája a filmben ábrázolt patográfia kibontásának, amely figyelmen kívül hagyja a több alkalommal is megjelenő testvérféltékenység motívumát, jól mutatja azonban, hogy pszichodinamikai szempontból mennyire összetett esetet kíséreltek meg vászonra vinni.

Azért is tartottam érdemesnek Reichmayr kritikája mellé helyezni Chodorkoff és Baxter értelmezését, mivel a filmbeli eseményeknek éppen azt az oldalát bontják ki, aminek az explicit megjelenítését az előbbi hiányolja. Szerinte ugyanis a traumatikus jelenet felidéződésénél, melyet a főhős készfóbiájának megszűnése követ, a filmbeli analízis éppen ott áll meg, ahol az igazi elkezdődne a mögöttes szexuális konfliktusok, és az ödipális problematika értelmezésével.<sup>6</sup> Az analízis menetében és a film egészében kitüntetett helyet elfoglaló álomjelenet egyébként bősséggel tartalmaz szexuális szimbólumokat (gondoljunk csak a barlangra, melyből kilép a főhős; az égbe meredő toronyra, melyet Anne Friedberg szerint az unokatestvér trópusi kalapját idéző kupola fed – 4. kép; vagy az árnyjáték formájában előkerülő szexuális aktus előképére, az unokatestvért szállító rohanó vonatra), ezeknek a kezelés során történő verbalizálása nem várható el egy némafilmtől, különösen a korabeli cenzúra működése mellett, mely az erekcióra vonatkozó konnotációja miatt az „aufgedeckt” kifejezést „bewusst gemacht”-ra változtatta. Szintén kivágták a filmből azt a jelenetet, ami a főhős édesanyja iránti ödipális kötődését explicitte tette (szeretett feleségével szemben érzett gyilkos készletéseinek feltörésekor a Férj elrohan a laboratóriumába, hogy maga ellen fordítsa indulatait, ám öngyilkosságát édesanyja fényképének megpillantása megakadályozza).

<sup>6</sup> A Bernfeld által készített rivális forgatókönyv második változatában (*Drei Welten in einem Zimmer. Kindervariationen auf ein erwachsenes Thema. Die Idee eines Films mit psychoanalytischen Perspektiven* címmel) szándékosan nagyobb hangsúlyt kap a szexualitás, illetve az 1923-ban megalkotott strukturális személységmodell.



4. kép. Egy olasz kisváros tornya mint szexuális szimbólum a Férj álmában (*Egy lélek titkai*, Pabst, 1926)

Mindenképpen a terápiás folyamat jogos kritikája a Férj váratlan meggyógyulása az álom felidézésében annál a résznél, mikor a feleségét az unokatestvértől szumátrai ajándékként kapott karddal ledöfi (5. kép). Ezt a jelenetet a főhős ugyanis el is játssza analitikusának a rendelő asztalán fekvő papírvágó késsel, ami a filmben gyógyulásának pillanata. Harnik (1926) mutat rá arra, hogy ez a motívum sokkal inkább a korai pszichoanalitikus technikát jellemző katarzisz és lereagálás fogalmi keretében írható le. Gabbard és Gabbard ezt a megállapítást (1999) a gyógyulás filmes ábrázolási lehetőségeinek és gyakorlatának irányába tágítja tovább, amikor ironikusan leszögezi, hogy olyan, mintha a filmrendezők csak korai Freudot olvasnának, ennél fogva beszélő kúra helyett katartikus kúra jelenik meg a vásznanon.



5.kép. Az álom megoldása: a Férj leszúrja Feleségét (*Egy lélek titkai*, Pabst, 1926)

Egy másik médium kifejező nyelvére történő átírás korlátaiba és elvárásaiba ütközünk tehát a belső felismerések és a lassú átdolgozás folyamatának megjelenítésekor csakúgy, mint az ábrázolás szintén neuralgikus pontjának számító analitikus–páciens közötti indulatáttételi dinamika esetében. Reichmayr ennek teljes hiányát rója fel, de az óvatosabb elemzők is rámutatnak az analitikus alakjának bizonytalanságaira: a kezdeti erőszakos, kíváncsiskodó megjelenés után egy barátságos, fellelkesült értelmező társ áll előttünk, aki megteremt a terápia szükséges biztonságos légkörét, azonban sem a freudi neutralitást nem követi, sem a páciens múltbeli kapcsolati mintázatának megismétlése nem rajzolódik ki hozzá fűződő viszonyulásában. Ez a hiány mégis elvezethet a páciens gyermekkori kötődéseinek

rekonstruálásához: nem jelenik meg ugyanis egyszer sem az Apa, ami megerősíti Chodorkoff és Baxter elemzését (1974) a főhős passzív homoszexuális készletéről. Mindenképp az analitikus hitelességének alátámasztására szolgál a páciens beburkoló cigarettafüst, mely szinte toposszá vált a pszichiáter amerikai ábrázolásaiban (Gabbard és Gabbard, 1999).

A gyermekkori emlék, valamint a film jelenében kibomló terápiás kapcsolat fókuszba állítása mellett az *Egy lélek titkai* maga is felkínál egy elemzési kiindulópontot, a történet rejtélyeinek megoldási kulcsát, az álmot. Az analízis során hónapok után ismét felidéződő<sup>7</sup> képsor 20 percet foglal el a 93 perces játékfilmből, stílusával is kiválik, szinte önálló expresszionista műalkotásnak (eltorzított arányok és perspektíva, kartonpapír-város, montázstechnika) tekinthető, nappali maradványokként pedig magába sűríti az addigi eseményeket (a szomszédban történt gyilkosságot, hajvágáskor a feleség nyakán ejtett sebet, a pletykáló szomszédokat, a férj munkahelyén összesűgő nőket, az unokatestvér közelgő látogatását, illetve az ajándékba hozott termékenységszobrot és kardot).

A nyitó jelenet A „*Farkasemberre* (1998) való utalásként is értelmezhető: a viharra (das Umwetter) felriadó, és a kertbe kilépő főhősre a feleség unokatestvére (das Vetter) egy fán ülve fegyvert tart, Freud pedig így írja le a kulcsálmot híres páciense terápiájában: „Azt álmodtam, hogy éjjel van, és én az ágyamban fekszem... Hirtelen magától kinyílik az ablak, s rémülten látom, hogy a nagy diófán az ablak előtt néhány fehér farkas ül... nagy félelmemben, nyilvánvalóan attól, hogy megesznek a farkasok, felkiáltottam és felébredtem. Dadám sietett ágyamhoz, hogy megnézzze, mi történt velem. (1998, 102.)”



6.kép. Az álom nyitójelenete (*Egy lélek titkai*, Pabst, 1926)

Az intertextus Chodorkoff és Baxter (1974) megállapítását húzza alá, melyben a főhős gyermekkori traumáját a transzformált ősjelenet végigkísérésére vezetik vissza. Nem csupán az álom terápiás folyamatbeli elhelyezése tükrözi a pszichoanalízisben betöltött szerepét, de alkotóelemei (hétköznapi történések beépülése, a pszichés konfliktus szimbólumokba fordítása) és szerkezete (asszociatív logika) is megfelel a szakmai elvárásoknak. Pabst felhasználta az álommunka filmes megjelenítésének kedvelt kortárs technikáit, kameratrükkjeit (képek egymásra rakása, visszafelé pörgő képsorok), illetve, amit Jacobsen filmtörténeti újdonságként emelt ki, egyedi megoldásokat talált a különböző pszichés működések (emlékezés–fehér háttér, tárgyak nélkül; álom–expresszionista képszerkesztés; képzet) képi elválasztására.

<sup>7</sup> Az álomjelenet későbbi megismétlése, melyet szintén ért kritika, arra is alkalmas, hogy érzékeltesse az idő múlását a terápia előrehaladtával, ami a filmes reprezentáció egyik említett nehézsége.

Érdekes elemzési szempont a hitelesség mellett az ábrázolt és az elbeszélte álom összehasonlítása, hiszen a film 18. percében megjelenő 9 perces álom az analízis befejezése előtt a film 72. percében, az előbbinél 2 perccel hosszabban megismétlődik. Az ismétlés jelentőségét tudomásom szerint eddig senki nem elemezte, csupán kritikával illették az álom-jelenetet hossza (Reichmayr, 1990) és éppen megismétlése miatt (Times). Gondos vizsgálata azonban rámutat arra, hogy az öt jelenetre bontható álom egyetlen változatlan ismétlése a harmadik, középső rész, melyben a Férj és a Feleség nászútjának helyszíne látszik, majd a Férj megszégyenülése. A terápiában elbeszélte álomból hiányzik a Feleség és a női szimbólumok (nincs terasz és ház, nincs vagina, az istennőnek nincs arca, nincs árny-szex és nincs árnykép, amit leszúr), és a negyedik bírósági jelenet kép sorrendje, mely a bűntudat ábrázolása, fel van cserélve. A változtatások egyfajta értelmezése az eredeti álom maszkulinizációjának irányába mutat: a férfi analitikusnak elbeszélte álomban a Feleséghez kötődő intimitás nem jelenik meg, ezáltal a hangsúly a megszégyenülésre tevődik. Az eredetileg nem narratív, asszociatív élményfragmentumokból álló álomképződmény – ami McCabe (2005) szerint az egész test uralmának hibáit jeleníti meg, és ezáltal a női minőséget és a neurotikus Férj működését –, beemelődik a Szó és az Apa világához kötődő terápiába. Az álom ismétlésének funkciója tehát a hisztériás működésmód megmutatása a gyógyulás folyamatában, egyúttal a női és férfi minőség együttműködésének megelőlegezése, ami a film zárójelenetében az idilli, gyermekkel bővült család képévé áll össze.

Zárógondolatként Chodorkoff és Baxter (1974) értékelésével szeretnék válaszolni arra a tanulmányban végig jelenlevő kérdésre, hogy a pszichoanalízis mely részei reprezentálhatóak a mozgókép által, illetve hogy az *Egy lélek titkai* milyen helyet foglal el a filmes ábrázolások között: „...teoretikus állításokat sokkal nehezebb ábrázolni. A klinikai anyag szépen adja magát a kinematografikus megjelenítésre. A klinikai adatok abból származnak, amit hallunk és látunk, ezek pedig éppen azok az érzéki modalitások, melyeket a mozi mozgásba hoz. (...) Az eredmény nem túl sikeres, ha a való élettel hasonlítjuk össze, de sokkal pontosabb, mint a mostani filmes ábrázolások.” (331., 328.)

## Irodalom

- BERGSTROM, J. (1990). Psychological Explanation in the Films of Lang and Pabst. In: Kaplan E. A. (ed.) *Psychoanalysis and Cinema*. Routledge, 163–180.
- BÓKAY A. (1991). Sorsfordulók a pszichoanalízisben. (Az 1924-es Rank-vita mint a közép-európai hermeneutikus pszichoanalízis önállósodásának kezdete). *Thalassa*, (2) 1: 25–43.
- CHODORKOFF, B., BAXTER, S. (1974). „Secrets of a Soul”: An Early Psychoanalytic Film Venture. *American Imago*, (31) 4: 319–334.
- DE MIJOLLA, A. (1999). Freud and the Psychoanalytic Situation on the Screen. In: Bergstrom J. (ed.): *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 187–199.
- BLAKESTON, O. (1929). The Things They Do. *Close Up*, (IV) 2: 62–66.
- Franklin, S. rend. (1933). *Reunion in Vienna*. (film)
- FREUD, S. (1918/1998). *A Farkasember – Klinikai esettanulmányok II*. In: Erős F. szerk.: Sigmund Freud Művei VII. Budapest: Cserépfalvi, 75–188.

- FRIEDBERG, A. (1990). An Unheimlich Maneuver between Psychoanalysis and the Cinema: Secrets of a Soul (1926). In: Rentschler E. (ed.): *The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*. New Brunswick/London: Rutgers, 40–51.
- GRIFFITH, DW. rend. (1908). *The Criminal Hypnotist*. (film)
- JACOBSEN, W. szerk. (1997.): *G. W. Pabst*. Berlin: Argon.
- GABBARD, G. O., GABBARD, K. (1999). *Psychiatry and the Cinema*. 2nd Edition, Washington, London: American Psychiatric Press Inc.
- GIFFORD, S. (2004). Freud at the Movies, 1907–1925. From the Piazza Colonna and Hammerstein’s Roofgarden to The Secrets of a Soul. In: Brandell J. R. (ed.): *Celluloid Couches, Cinematic Clients. Psychoanalysis and Psychotherapy in the Movies*. Albany: State University of New York Press, 147–165.
- Grosskurth, P. (1991). *The Secret Ring. Freud’s Inner Circle and the Politics of Psychoanalysis*. London: Johnatan Cape.
- HARNIK J. (1926). Psychoanalytischer Film. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, (2) 12: 580–581.
- LA CAVA, G. rend. (1935). *Private Worlds*. (film)
- LANG, F. rend. (1922). *Dr. Mabuse I-II*. (Dr. Mabuse, der Spieler). (film)
- MCCABE, S. (2005). *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*. Cambridge Univ. Press.
- MARCUS, L. (2001/2006). Álom és kinematografikus tudat. *Apertúra Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat*, ősztél (internetes elérhetőség: <http://www.apertura.hu/2006/osz/marcus> ) (Hozzáférés: 2017. 05. 18.)
- PABST, G. W. rend. (1926). *Egy lélek titkai* (Geheimnisse einer Seele). (film)
- PAPP O. (2008). A pszichoanalízis ábrázolhatósága az *Egy lélek titkai* (1926) nyomán. In: Bálint K., FECSKÓ E., PAPP O. (szerk.): *Az I. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia szerkesztett elektronikus konferenciakötete*. CD-ROM., Budapest: Thalassa Alapítvány
- REICHMAYR, J. (1990). Psychoanalyse, Film und Öffentlichkeit. In: *Spurensuche in der Geschichte der Psychoanalyse*. Frankfurt, Nexus, 103–106.
- RIES, P. (1995). Popularise and/or be Damned: Psychoanalysis and Film at the Crossroads in 1925. *International Journal of Psychoanalysis*, (76) 759–791.
- SACHS, H. (1926). *Psycho-Analyse: Rätsel des Unbewussten*. In: Jacobsen W. szerk. (1997): *G. W. Pabst*. Argon, 175–184.
- SACHS, H. (1928): Film psychology. *Close Up*, (3) 5: 8–15.
- ERŐS F., KOVÁCS A. s.a.r. és szerk. (2005). *Sigmund Freud–Ferenczi Sándor: Levelezés (1925-1933)*. III/2. kötet, Budapest: Thalassa Alapítvány–Pólya Kiadó.
- FALZEDER, E. szerk. (2002). *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Karl Abraham, 1907–1925*. Completed Edition, London, New York: Karnac.
- Wiene, R. rend. (1919). *Dr. Caligari* (Das Kabinett des Doktor Caligari). (film)