

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

**FECSKÓ EDINA ENIKŐ**

**TÜKÖR ÉS ÁTTÉTEL  
FEJEZETEK A PSZICHOANALITIKUS FILMKUTATÁS  
ALAPTERÜLETEIBŐL**

**Doktori (Ph.D.) értekezés tézisei**

**Témavezető: Prof. Dr. Erős Ferenc**

**Pécs  
2012**

## A DISSZERTÁCIÓ TÁRGYA

A pszichoanalízis és filmtudomány határterületén végzett interdiszciplináris kutatásom<sup>1</sup> célja a film pszichoanalitikusan orientált kutatása – a művészetpszichológia alapterületeihez kapcsolódóan – három specifikus filmalkotás illetve rövidfilm-sorozat vizsgálatán keresztül. A filmművészet mélylélektani megközelítésének axiómája, hogy a filmalkotások a tudattalan folyamatok megjelenítői: álmainkhoz és fantáziánkhoz hasonlóan a tudattalan üzeneteit hozzák el a tudat számára.

A pszichoanalitikus filmkutatások között saját kutatómunkám főbb irányelveit és ezzel összefüggésben specifikumait az alábbi jellegzetességek adják: (a) kétoldalú megközelítésmód, b) áttekintő jelleg, (c) módszertani heterogenitás, (d) teoretikus és empirikus nézőpontok integrálása, (e) a pszichoanalitikus filmkutatás új elméleti megközelítése, (f) a pszichoanalitikus filmlelektan alkalmazásának az elősegítése. A disszertációm felépítése pedig az alábbi szerkezeti vázat követi: először a művészetpszichológiai hagyományoknak megfelelő rendszerezési alapelvet követve ismertetem a filmalkotó, a filmalkotás és a filmbefogadás lélektani folyamatainak pszichoanalitikus elméleteit. Röviden jellemzem a pszichoanalízis nagy irányzatainak (ösztonelmélet, egopszichológia, tárgykapcsolatelmélet, szelfpszichológia) kapcsolódó művészeti modelljeit az irányzat alapítójának vagy valamely művészeti szempontból kiemelkedő egyéniségének a munkásságára alapozva, valamint bemutatom a filmelmélet pszichoanalitikus irányzatának a fő elméleti elgondolásait. Ezt követően a három nagy területet érintően ismertetem egy-egy saját empirikus vizsgálatomat. A filmalkotó pszichoanalitikus kutatásához kapcsolódóan a Gyermekszem Közhasznú Művészeti Egyesület egyik filmalkotójáról, *Magdiról* készített esettanulmányomat mutatom be. Az értekezés következő fejezetében az alkotóról áttérek magának a műnek mint autonóm létezőnek a tanulmányozására, és egy a korhatár-besorolás szempontjából problematikusnak bizonyult filmalkotás – Cory Edwards (2005) *Piroszka – A jó, a rossz, a farkas, meganagyi* című filmjének – pszichoanalitikus elemzésével foglalkozom. A harmadik művészetpszichológiai alapterületet, a befogadási folyamatot, Alfred Hitchcock (1958) *Szédülés (Vertigo)* című filmalkotásának a megtekintését követő nézői filmélmény pszichodinamikai sajátosságainak a feltárására alapozva kutatom. A három pszichoanalitikusan orientált empirikus filmlelektani vizsgálat ismertetésével reményeim szerint sikerül megmutatnom, hogy „hogyan világítja meg a klinikai pszichoanalitikus elmélet a képernyőn zajló történéseket illetve azt a módot, ahogyan a közönség átéli azokat” (Gabbard, 2004, 8.o.), és ezzel elősegíteni a pszichoanalitikus filmkutatás hazai kibontakozását.

### A DISSZERTÁCIÓ TÉMÁJÁNAK ELMÉLETI MEGALAPOZÁSA: A FILM PSZICHOANALITIKUS MEGKÖZELÍTÉSE

*„Hogyan járulhat hozzá a ... pszichoanalízis a filmi jelentő megértéséhez? /.../ Vajon a filmi jelentő ama sajátos vonásai közül ... melyek lesznek azok, amelyek természetüknél*

---

<sup>1</sup> A disszertáció elkészüléséhez nyújtott segítségéért köszönettel tartozom Erős Ferencnek és Bókay Antalnak, az Elméleti Pszichoanalízis Doktori Program vezetőinek, valamint az alábbi személyeknek, akik szakmai, emberi illetve technikai támogatásukkal hozzájárultak a munkámhoz: Bálint Katalin, Bozsoki Róbert, Erdélyi Ildikó, Farkas Aranka, Fecskó Mihályné, Grosch Nándor, Gy. Kiss Enikő, Hajnal Ágnes, Kőváry Zoltán, Lénárd Kata, Magdi, Martos Tamás, Molnár Krisztina, Nagy László, Nagy Tamás, Pirisi Zoltán, Rostás Rita, Urbán Szabolcs, Tóth József.

*fogva legközvetlenebbül igénylik azt a tudástípust, amelyet egyes-egyedül a pszichoanalízis bocsát rendelkezésünkre?” (Metz, 1981, 57.o.)*

## **A filmalkotó pszichoanalitikus elméletei**

A filmalkotó pszichoanalitikus megközelítése alapján a filmek az alkotók (elsősorban a rendező és a forgatókönyvíró) pszichés problémáinak a projekcióiként, személyiségműködési sajátosságainak a megjelenítőiként értelmezhetők (Gabbard, 2004). Az alkotó olyan betegként fogható fel, aki „belső konfliktusainak megoldására és beteljesületlen vágyainak levezetésére neurotikus tünetek helyett műalkotásokat hoz létre” (Hauser, 1978, 82.o.). „Ennek jegyében a filmek tüneteknek, vagy részleges szimptomatizált másodlagos megnyilatkozásoknak minősülnek, amelyből kiindulva <<vissza lehet haladni>> a rendező/vagy a forgatókönyvíró, stb./ neurózisához” (Metz, 1981, 34.o.). A filmalkotó pszichoanalitikus elemzése a pszichoanalitikus művészetpszichológia alkotás-elméleteire alapoznak, a filmtudomány az alkotók vizsgálatakor a pszichoanalízis kapcsolódó kutatásait tekintette követendő példának.

A pszichoanalízis különböző alkotás-elméletei felhívják a figyelmet a filmalkotót jellemző lélektani folyamatok összetettségére. A freudi ösztönpszichológia (Freud, [1908] 2001; [1910] 2001; [1915] 1997) a műalkotások létrehozásában a szublimációs folyamatokat, és a gyermekkori élmények meghatározó szerepét hangsúlyozza. Az egopszichológiát már kifejezetten az esztétikai forma érdekelte, és arra vállalkozott, hogy az elsődleges folyamatok mellett a megformáltságban közreműködő másodlagos folyamatokat is vizsgálja. Noy (1979) az egopszichológia hozzájárulását az alkotói folyamat megértéséhez abban látja, hogy részletesen foglalkozik azokkal a mentális funkciókkal, amelyek kontroll alatt tartják a tudattalan vágyakat, megőrzik az én integritását és a külső környezethez való alkalmazkodást. A műalkotó folyamat legfontosabb egopszichológiai elmélete Kris ([1952] 2000) nevéhez fűződik, aki bevezette az én szolgálatába állított regresszió fogalmát.

A tárgykapcsolatelmélet az alkotóképeség társas eredetével, és az anya kreativitásban játszott szerepével foglalkozik. Klein ([1935] 1999) szerint az alkotó tevékenység a depresszív pozícióban gyökerezik, és a csecsemő azon vágyához kapcsolódik, hogy újrateemtse, helyreállítsa a saját agresszív készletének hatására tönkretett belső tárgyat. A reparatív fantázia feloldja a depresszív szorongást, és a szimbólumképzés folyamatán keresztül lehetőséget nyújt a kielégítőbb tárgykapcsolatok kialakulására (Klein, [1930] 1998). A következő szerző, Winnicott ([1971] 1999) a kreativitást, „a kulturális élmény kifejezést az átmeneti jelenségek koncepciójának és a játéknak a kiterjesztéseként” használja (im. 100.o.). Az átmeneti jelenségek és a játék a szubjektíven és objektíven észlelt valóság köztes tartományában helyezkednek el, a külső világ jelenségeit és tárgyait a gyermek személyes belső valóságának a mintája alapján használja fel (Winnicott, [1971] 1998). Az alkotó folyamatban a szubjektív világ és az objektív realitás kölcsönhatásba kerül egymással, és az anya-gyermek kapcsolat jelképének megteremtésével a szimbólumhasználat kialakulását eredményezi.

A tárgykapcsolatelméletet követő szelfpszichológiában a kreativitás interperszonális attribútumai mellett újból előtérbe kerülnek az intrapszichikus vonatkozásai. A szelfpszichológia Kohut ([1971] 2001) nárcizmus elméletére alapozva a kreatív folyamatok nárcisztikus eredetét hangsúlyozza. „A kreativitás kibontakozása ... specifikusan összefügg a korábban megrekedt nárcisztikus megszállások mozgósulásával” (im. 250). Az alkotási folyamatban a nárcisztikus libidó átalakul idealizáló libidóvá, és a művész idealizáló libidója

megszállja a környezetének számára jelentőségteli tárgyait, kialakul a világ nárcisztikus tapasztalata: „egy kiterjesztett szelf, amely magában foglalja a világot” (im. 450.o.). A tökéletesség révén azt az ideális, de elvesztett szelfállapotot igyekeznek újraalkotni, amely valaha hozzá tartozott. A kreatív erőfeszítés lényege tehát a szelfélmény megújítása, a szelf koherenciájának az erősítése, a szelf kohéziójának a fenntartása (Kohut, [1977] 2007). A szelfpszichológia Kohut utáni fejlődéséből (Karterud-Monsen, 1999) az alkotói folyamat pszichoanalitikus magyarázatában kiemelkedik Stern (2002) elmélete, aki a kreativitást a „vitalitási affektusok tartománya”-ként (im. 171.o.) határozta meg, és a művészetet a vitalitási affektusok közléseként fogta fel, amelyben már a legkorábbi szelférzetek is megnyilvánulnak.

Az egyes elméleti modellek közös tartományát a tudattalan élményanyag, az alkotás gyermekkori gyökereinek és a korrekzív folyamatoknak a hangsúlyozása jelenti., jelentős különbség mutatkozik viszont abban, hogy az alternatív megközelítésmódokra mennyire jellemző a patológizáló szemlélet (például Freud, Klein, Kohut megközelítése) illetve az egészséges személyiségműködés, az autonóm pszichés funkciók feltételezése (például Kris és Winnicott megközelítése).

A filmalkotó pszichoanalitikus kutatásaiban a klasszikus freudi megközelítés emelkedik ki. Az előbbihez tartoznak például Fernandez (2004) Eisensteinről és Spoto (1976, 1988) Hitchcockról szóló pszichoanalitikusan orientált monográfiái. Mindkettő meghatározó jellemzője, hogy teljességre törekszik, részletesen feltárja az alkotó gyermekkori élményeit valamint későbbi életeseményeit, és az életmű átfogó elemzésére vállalkozik. A tárgykapcsolatelméleti megközelítésről lehet még kísérleti jelleggel említést tenni, ide tartozik például Konigsberg (1996, 2010) Bertolucciról és Bergmanról készített tárgykapcsolati szempontú elemzése. Valamennyi esetben hiányként merül fel ugyanakkor, hogy a pszichoanalitikus művészetpszichológia eredendően egyedi kreativitásban és egyszemélyes alkotófolyamatban gondolkodik, így problémát okoz a kollektív alkotótevékenység lélektani modelljének a kérdése, a filmkészítő stáb közösségi működésének az elemzése. Általában csak a rendező illetve forgatókönyvíró pszichodinamikájának a vizsgálata történik meg, és a gyártási folyamatban résztvevő további szereplők pszichés jellemzőinek és az interperszonális hatásoknak a kutatása háttérbe szorul. Célravezető lehet az interszubsztivitás (Atwood-Stolorow, 1993) modelljének az alkalmazása, és annak a hangsúlyozása, hogy a közös filmalkotási folyamatban valamennyi résztvevő a saját szubsztivitásával van jelen, és a folyamatos kölcsönhatás révén a film mint együttes konstrukció születik meg.

## **A filmalkotás pszichoanalitikus elméletei**

A filmalkotás pszichoanalitikus megközelítésében három nagy irányvonal különíthető el. Az első a filmek álommal való kitüntetett kapcsolatát hirdeti, és a film és álom közötti hasonlóságokat tárja fel. A második a filmeket esettanulmányokként kezeli, és a szereplők pszichoanalitikus vizsgálatára vállalkozik. A harmadik pedig a filmeket kortárs mítoszokként határozza meg, és azt kutatja, hogy milyen kollektív élményanyagot hordoznak.

A film és álom analógiájának hangsúlyozása a pszichoanalitikus filmelmélet kezdeteitől jelen van, és azóta számos tanulmány megszületésének képezte az alapját (pl.: Baudry, 1999; Bellour, 2001; Marcus 2006; Metz, 1983). A freudi *Álomfejtésben* (2003) megfogalmazott az álom tartalmára és formájára vonatkozó alapelvek – a vágyteljesítő funkció, az álomtorzítás, az álomanyag tipológiája és az álommunka mechanizmusai – széleskörűen inspirálták a filmtudományt: álomvászonból filmvászon lett, álomfejtésből pedig a filmfejtés bontakozott ki (Király, 2006, 2010). Marcus (2006) gondolatmenete alapján

összefoglalva a filmelméletben az álom és a kinematografikus tudat analógiája a filmnézés és álmódás állapotainak szituatív hasonlóságaiból kiindulva, a film-munka és álommunka mechanizmusainak megfeleltethetőségén át a kétféle vágyteljesítő út azonosságának a felismeréséig terjedt.

A film kvázi esettanulmányként való felfogásakor egy-egy szereplő pszichodinamikájának megragadása történik. Nagy hangsúly helyeződik a szereplő motivációinak pszichoanalitikus értelmezésére és a jellemfejlődés olyan személyiségfejlődésként azonosítódik, amelyben gyakran kiemelt szerepet kap a traumától illetve a patológiától a gyógyulásig terjedő terápiás folyamat ábrázolása (Gabbard, 2004). A különböző pszichoanalitikus irányzatoknak megfelelő differenciált megközelítési módok alkalmazása jelentősen megsegítheti egy-egy filmalkotás pszichodinamikai jellemzőinek a felfejtését. Lehetővé teszi ugyanis, hogy egy konkrét film olyan pszichoanalitikus elmélet alapján kerüljön értelmezésre, amely specifikusan kapcsolódik a szereplők jelleméhez és a feldolgozott történet sajátosságához. Míg mondjuk a *Psycho* remekül elemezhető a klasszikus freudi teóriára alapozva (Greenberg, 1993), addig más filmek értelmezésében alternatív pszichoanalitikus megközelítések lehetnek adekvátak. Például az *Exotica* Ferenczi (Matalon – Berman, 2000), az *Alien* Klein (Gabbard – Gabbard, 1987), az *Anyátlanok* Winnicott (Lénárd – Pamuki, 2008), a  $\pi$  Lacan (Eisenstein, 2004) és végül a *Marnie* Ábrahám és Török (Smith, 2001) elmélete alapján közelíthető meg a legeredményesebben. A pszichoanalízisen belül érvényesülő pluralizmus filmtudományi átvétele jelentősen kitágíthatja a filmpszichológia látókörét (Schönau, 1998).

A filmalkotások hőseinek kvázi-páciensként való kezelése ugyanakkor felveti az alábbi kérdéseket: hogyan képes egy filmalkotó olyan karaktert létrehozni, aki megfeleltethető egy valós személynek, betegnek; illetve hogyan képesek a befogadók valós személyként azonosítani egy fiktív karaktert. Előbbi közkedvelt magyarázata a művészi tehetségre és a művészképzés sajátosságaira alapul, utóbbi megválaszolásánál pedig a pszichés működés jellegzetességeiből érdemes kiindulni. Halász (2002) szerint mivel nincs külön elménk a fiktív személyekre, ezért megítélésük ugyanúgy zajlik, mint a valóságos embereké. Villela (1999) megerősíti, hogy lehetséges a filmes karakterek valós személyként való kezelése, kvázi-páciensként való elemzése, mert az egyetemes szimbolika, a tudományos elméletek és az elemző saját képzetársításai áthidalják a realitás és fikció közötti szakadékot.

A film mítoszként történő elemzésekor egy-egy műalkotás a valóság keretein belül nem megoldható kollektív problémákra kínált vágyteljesítő megoldásként értelmeződik (Gabbard 2004). Villela (1999) a filmeket egyenesen jelenkori mítoszoknak nevezi, és a mozi pedig a mítoszok közvetítésének társadalmunk által létrehozott intézményesített formájának tartja. A film különlegessége abban rejlik, hogy képes a közösség kollektív tudatának az építésére (Bíró, 1999), ugyanis újra elmeséli az egyén illetve a világ történetét az emberi ébredéstől kezdve, feldolgozza és újraintegrálja az emberiség nagy mítoszait (Király, 2010b). Az emberiség univerzális, ősi élményeinek a feldolgozásában és visszatükrözésében határozza meg a művészet alapvető küldetését a jungi (Jung, 1998) analitikus pszichológia is. Az erre épülő jungiánus filmelemzés a filmalkotásokat olyan pszichológiai térként határozza meg, ahol a történet, a karakterek, a képek saját archetipikus kontextusukon belül helyezkednek el (Hockley, 2001a).

## A filmbefogadó pszichoanalitikus elméletei

A filmbefogadó pszichoanalitikus vizsgálata a nézőszerep elemzésével foglalkozik, amely jelenti egyrészt a néző mint absztrakt szubjektumkonstrukció sajátosságainak a meghatározását; illetve a néző mint valós személy lélektani folyamatainak az azonosítását. Az előbbi – dominánsan filmelméleti megközelítés – az általános nézői pozíció definiálására törekszik, az utóbbi – jellemzően pszichoanalitikus megközelítés – pedig az empirikus nézőben zajló pszichés mechanizmusok feltárását tűzi ki célul. A következőkben először röviden ismertetem a filmbefogadási folyamat két kiemelkedő fontosságú pszichoanalitikus elméletét, a Screen-paradigma és a befogadói válasz-elmélet néző-modelljét, majd ezután jelzem a pszichoanalitikus művészetpszichológia filmbefogadási folyamatra alkalmazható további elgondolásait.

A nézői szubjektum fogalmát meghatározó pszichoanalitikus filmelméletet a filmtudomány Screen-paradigmaként tartja számon az irányzat történetében meghatározó jelentőségűvé vált brit filmes folyóirat után<sup>2</sup>. A Screen-paradigma néző modelljét szociológiai, nyelvészeti és pszichológiai elméletek ötvözésével alakította ki, elsősorban Althusser (1996) Marx értelmezését, Saussure (1998) strukturalizmusát és Lacan (1979, 1993) pszichoanalízisét tekintette kiindulópontjának. Kiemelkedő szerzői – például Baudry (1999, 2006), Metz (1981), Mulvey ([1975] 2000) – azt kutatták, hogy hogyan zajlik a mozi ideologikus működése, hogy milyen forrásai vannak a nézői élvezetnek, és elméleteikben az identifikáció, a voyeurizmus illetve a fetisizmus folyamatainak tulajdonítottak meghatározó szerepet. A programadó tanulmányok körvonalaztak egy olyan nézői szubjektumot, amely alávetett a filmnek, illetve a film által közvetített ideológiai tartalomnak, és az irányzat további szerzői (például Comolli, 1985; Bellour, 2001; Kuntzel 1973; Heath, 1999; MacCabe, 1976; Oudart, 2005; Wollen, 2000) részletesen foglalkoztak a mozi intézményének illetve a film struktúrájának a nézői pozíciót meghatározó szerepével, és feltárták a technikai berendezésben illetve a filmszövegben rejlő torzító hatásokat. Összességében kijelenthető, hogy a Screen-paradigma létrehozta egy olyan néző modelljét, amely a szociális-textuális-pszichikus folyamatok által determinált helyzetben van, és nem képes ellenállni a film befolyásának.

A másik meghatározó jelentőségű néző-modell, a befogadói válasz-elmélet (Holland, 1990, 2007) az egyedi, személyes élmények jelentőségét hangsúlyozza, hogy a néző teljes énjével vesz részt a befogadói folyamatban: a „filmek bennünk történnek” (Holland, 2007, 12.o.). Amikor a néző hozzákapcsolódik a filmhez, akkor a legkorábbi gyermekkori tapasztalatoktól kezdve egészen az aktuális történésekig elérhetővé és előhozhatóvá válnak a lelki tartalmai, amelyek aktivizálódásukkal létrehozzák a film személyes olvasatát. Klasszikusnak számító kutatásai (Holland, 1973, 1975) során saját irdalom szakos diákjai közül választott vizsgálati személyei értelmezéseit elemezte abból a szempontból, hogy hogyan jön létre a befogadó és a műalkotás egysége, s ezáltal hogyan bontakozik ki a befogadó saját identitástémája a műértelmezései során. Holland (1975) befogadói válasz – elméletének kidolgozása során a művel való személyes viszony kialakításának leírására létrehozta az ún. DEFT-modelljét, amelyben a műbefogadási folyamat négy szakaszát különböztette meg: D-defense (alkalmazkodás), E-expectations (elvárások), F-fantasy (fantázia), T-transformation (átalakítás). A befogadói válasz – elmélet tehát magyarázatul szolgál az egy-egy műalkotáshoz, filmhez kapcsolódó befogadói élmények nagyfokú

---

<sup>2</sup> A brit *Screen* folyóirat mellett a pszichoanalitikus filmelmélet kibontakozásában jelentős szerepet játszott továbbá a francia *Cahiers du cinema* and *Cinéthique*, valamint az amerikai *Camera Obscura* és *Film Quarterly*.

variabilitására, és azáltal hogy a befogadói folyamat pszichoanalitikusan orientált leírásakor empirikus kutatásokra alapoz, feloldja a pszichoanalízis és empiria közötti ellentétet.

A nézőben zajló lélektani folyamatok magyarázatát – a bemutatott két kiemelkedő jelentőségű néző-modell mellett – újabb szempontokkal gazdagíthatják a pszichoanalitikus művészetpszichológia nagy irányzatainak (ösztönelmélet, egopszichológia, tárgykapcsolatelmélet, szelfpszichológia) a műbefogadásra vonatkozó elgondolásai, elméletei. A freudi ösztönpszichológia a műbefogadási folyamattal kapcsolatban azt hangsúlyozza, hogy a „költői alkotások tulajdonképpeni élvezete a lelkünkben lévő feszültségek felszabadításából ered ... amelyben végre minden szemrehányás és szégyenkezés nélkül élvezhetjük a magunk fantáziatermékeit is” (Freud, [1908] 2001 114.o.). Az egopszichológia a műalkotás megformáltságának tulajdonított központi szerepet, a műalkotás formájától tették függővé, hogy mennyire válik sikeressé a jelentés közvetítése (Noy, 1979). A tárgykapcsolat elmélet szerzői közül Winnicott-nak (1999) az elméletét alkalmazva a befogadási folyamatra pedig az állapítható meg, hogy a filmbefogadás lélektani értelemben vett helye a potenciális tér. A moziban „megjelenő képek és hangok egy olyan állapotba tesznek minket, hogy úgy érezzük egy átmeneti jelenséggel van dolgunk, egy szubjektív-objektív világgal, amely félig valóságos félig álom, félig független tőlünk, félig tartalmaz minket ... egy világ, amely rajtunk kívül létezik, de ami fel van ruházva a szubjektivitásunkkal” (Konigsberg, 1996, 874.o.). A tárgykapcsolat-elméletek egy másik szerzője, Bollas (1978) a művészeti transzformációt hangsúlyozza, és az anya-gyermek kapcsolatot tekinti a befogadó folyamat prototípusának, az anyával való kapcsolat korai élményét, az anya megtartó és formaadó működését gondolja az esztétikai tapasztalat eredetének. Végül a szelfpszichológiai megközelítés Kohut ([1971] 2001; [1977] 2007) munkásságára alapozva a művészetet szelftárgyként azonosítja, és a műbefogadó tevékenység lényegének a szelf kohéziójának a megerősítését, helyreállítását, a szelfstruktúra újraképzését tartja (Hagman, 2000). A négy nagy irányzat műbefogadóra vonatkozó elméletein túl a kortárs pszichoanalitikus megközelítéseknek további filmelméleti alkalmazását jelenthetik az interszubjektivitás (Atwood-Stolorow, 1993), az analitikus harmadik (Ogden, 1994), az affektív tükrözés (Gergely, 1995; Gergely-Watson, 1996) és a mentalizáció (Fonagy-Target, 2005) fogalmainak a felhasználási lehetőségei.

### **A FILMALKOTÓ PSZICHOANALITIKUSAN ORIENTÁLT KUTATÁSA: MAGDI RÖVIDFILMJEINEK PSZICHOBIÓGRÁFIAI VIZSGÁLATA (ESETTANULMÁNY)**

*„A művészet az elfojtás elleni küzdelemre csábít benniünket” (Brown, 1998, 129.o.)*

A filmalkotó pszichoanalitikus vizsgálatának célja annak feltárása, hogy a filmalkotás hogyan jeleníti meg az alkotó személyiségműködési jellemzőit (Gabbard, 2004), a filmek mint szimptomatizált megnyilvánulások, milyen összefüggést mutatnak az alkotó pszichés problémáival (Metz, 1981). A pszichoanalitikus filmelméletnek megfelelően saját vizsgálatom célja is a filmalkotó és az általa készített filmek kapcsolatának pszichoanalitikus elemzése: egy hazai gyermekfilmkészítő műhely filmalkotójának, *Magdi*-nak és rövidfilmjeinek az exploratív-leíró kutatására vállalkozom. Célom annak a vizsgálata, hogy a választott rövidfilmek hogyan ábrázolják az alkotójuk személyiségműködési sajátosságait, a filmek tartalmi és formai jellemzői milyen összefüggésben állnak a filmkészítő gyermek élettörténetének meghatározó eseményeivel. Kutatási hipotézisem, hogy *Magdi* rövidfilmjei megjelenítik az élettörténetében azonosítható traumatikus élményeket, kiemelt tekintettel a bántalmazással kapcsolatos tapasztalatokra.

A filmalkotó gyermek és a filmjei közötti kapcsolat vizsgálatára kutatási módszerül a pszichobiográfiát alkalmaztam, egészen konkrétan az Alan C. Elms (2007) által kidolgozott, kilenc lépéses pszichobiográfiai kutatási folyamatmodellt használtam fel. A vizsgálati személy kiválasztását követően, az adatgyűjtés során egyrészt tanulmányoztam a *Magdi*ról készült hivatalos dokumentumokat, másrészt interjút készítettem vele, illetve a hozzá kapcsolódó szakemberekkel. Mivel *Magdi* állami gondoskodásban nevelkedett, ezért a hivatalos anyagok elsősorban gyermekvédelmi célú iratokat tartalmaztak, amelyeket lehetőségem volt feldolgozni: gyámügyi levelezések, gyámhatósági határozatok, szakértői javaslatok, szakvélemények, gondozási-nevelési tervek, pedagógiai vélemények, iskolai levelezések, kórházi zárójelentések. Az iratanyag megismerése mellett interjút készítettem *Magdival*, S.É. nevelővel, Z.N.E. nevelőszülővel és Grosch Nándor filmszakkörvezetővel *Magdi* életeményeiről, filmszakkörbeli tevékenységéről és filmjeinek keletkezéstörténetéről. A különböző adatforrásokból származó információk többszöri átdolgozására alapozott élettörténeti háttér körvonalazódásával párhuzamosan Elms (2007) ajánlása alapján a kutatási hipotézist is többször felülvizsgáltam, míg kialakult – a már megelőzően ismertetésre került – végső változat. Ehhez kapcsolódóan végeztem el *Magdi* filmjeinek az élettörténeti szempontú elemzését, majd fogalmaztam meg a következtetéseket, és tettem javaslatot a kutatási folyamat kiterjesztésére, további vizsgálatokra.

*Magdi* ismeretlen apától, hajléktalan anyától, gondozatlan terhességéből született (1.sz. Irat, 1995). A terhesség elhanyagolása *Magdinál* alacsony születési testsúlyt, magzati fertőzést, és feltehetőleg a pre- és perinatális sérülésekre visszavezethető enyhe fokú értelmi fogyatékossgot eredményezett (2.sz. Irat, 1998). Születése után csecsemőotthonban nevelkedett, ahonnan két és fél évesen nevelőszülőhöz került. Sajnálatos módon azonban a nevelőszülőnél nemcsak a kívánatos testi és lelki fejlődése maradt el (4.sz. Irat, 2006), hanem súlyosan traumatizálódott: „a láttelek alapján súlyos, folyamatos bántalmazást szenvedett el, ujját és karját eltörték, és felmerült a gyanúja a szexuális bántalmazásnak is” (Z.N.E, 2001, 1.o.). Az orvosszakértői vizsgálat és *Magdi* személyes elmondása megerősítette a fizikai és szexuális bántalmazás tényét. Ennek következtében *Magdi* négy és fél évesen rövid időre visszakerült a helyi Gyermek- és Ifjúságvédő Intézetbe, majd új nevelőszülőt kapott. *Magdi* a második nevelőszülőt anyunak nevezi, és élete során egyedül őt tartja anyának (sem biológiai anyját, sem későbbi nevelőit nem szólítja anyunak). Egy sokgyermekes, jól működő, harmonikus légkörű családnak lett a tagja, és ebben az időszakban rengeteget fejlődött. Mind a mozgását, mind a beszédét, mind az értelmi képességeit tekintve életkorához képest jelentősen le volt maradva, és érzelmi-szociális életében is számtalan probléma jelentkezett: eleinte „nagyon gyenge volt, néhány lépés után összeesett ... beszéde teljesen érthetetlenül hangzott ... túlzott, kontroll nélküli tapadás [jellemzte] ... megfogdosta az idegeneket és rendszeresen elszökött” (Z.N.E., 2001, 1-2.o.). Nehézségei miatt különösen támogató bánásmódban részesítették a családban, valamint napi rendszerességgel fejlesztésre és terápiás segítségnyújtásra vitték a helyi Nevelési Tanácsadóba. *Magdinak* anyuval és az egyik testvérével, Attilával alakított ki szorosabb kapcsolatot (4.sz. Interjú, 2010). Sajnos azonban a nevelőcsalád fokozatosan felőrlődött *Magdi* nevelésében: a korábbi problémák mellett megjelentek *Magdi* szexuális túlfűtöttségéből adódó további nehézségek (önkielégítés, saját maga erotizált felkínálása, testvérek szexuális tevékenységre való buzdítása, mások nemi szerveinek a fogdosása), ezért a család először úgy döntött, hogy hétköznapi tehermentesítése céljából *Magdi* egy sajátos nevelési igényű, speciális szükségletekkel rendelkező gyerekek fogadására felkészült bentlakásos iskolába járjon, és hétvégékre jöjjön csak haza. Sajnos azonban a túlzott szexuális aktivitásból fakadó további iskolai és otthoni nehézségek miatt a nevelőszülő kérelmezte a gondozási hely megváltoztatását, és *Magdi* 9 évesen gyermekotthonba került. *Magdi* a különböző intézményi átalakulások és saját magatartási problémái miatt 9 és 17 éves kora között összesen három gyermekotthonban nevelkedett.



„Súlyos traumaként élte meg a gyermekotthonba való visszakerülést. Identitásélményében meghatározó a nehezített impulzuskontroll, amely helyenként, különösen teljesítményszituációkban dühkitöréseket eredményez” (4.sz. Irat, 2006). A gyermekotthoni évek alatt is jelen volt a túlzott szexuális aktivitás, amely egy esetben, 9 évesen, két lakótárs fiú által elkövetett szexuális erőszakhoz is vezetett. Magatartásában továbbá gyakorivá váltak a különböző agresszív és önagresszív, megnyilvánulások (pl.: pofozkodás, rugdosás, verekedés, falcolás, gyógyszer-túladagolás) (3.sz. Interjú, 2010). A nehézségekkel teli helyzetben végül az hozott változást, hogy *Magdi* tizenhat évesen tartós (több mint egy éve kezdődött és a jelen vizsgálatkor is tartó) kapcsolatot alakított ki *Tamással*, egy volt gyermekotthoni társával. *Magdi* rendszeresen kiszökött hozzá a gyermekotthonból, majd állandó jelleggel hozzáköltözött. *Magdi* és *Tamás* a szökés miatti jogi problémák megoldásának és az anyagilag bizonytalan élethelyzet rendezésének végül azt a módját választották, hogy összeházasodtak és gyereket vállaltak, és így *Magdi* terhességére hivatkozva gyakorúsíthatta magát (2.sz. Interjú, 2010).

*Magdi* első, 11 éves korában készített filmjének központi eseménye, hogy egyedül alszik a szobájában, illetve az ágyból felkelve az ablakhoz lép, elhúzza a függönyt és megállapítja, hogy milyen évszak van: „Jé, megint itt van a tél!”, „Jé, itt a tavasz!”, „Jé, itt a nyár!”... és szinte vég nélkül ismételteti az évszakok neveit. *Magdi* filmjének központi motívumaivá váltak az eseménynélküliség és a magány, így az alvás kerettörténetén keresztül kibontakozódott a hospitalizált élményvilág (Spitz, 1945). A megjelenített ürességérzet érzékletesen fejezi ki *Magdi* intézményi nevelés során megélt korai tapasztalatait, a személyes figyelem nélküli, ingerszegénységben való lét hiány köré szerveződő létállapotát. Az érdeklődés beszűkülése, a tevékenységek visszaesése és a személyes kapcsolatok hiánya a csecsemő- illetve gyermekotthoni elhelyezés révén mind *Magdi* személyes élettörténetének, mind első filmjének meghatározó jellemzőivé váltak. A hospitalizáció mellett *Magdi* első filmjének másik központi motívuma az izolációs tendencia (Freud, [1926] 2003) megjelenése. Az évszakok regisztrációjának kényszeres ismétlésével a filmben *Magdi* teljesen elszigetelődik mind a külvilág eseményeitől, mind saját belső világától. Kérdésként fogalmazható meg, hogy a *Magdi* filmjében ábrázolódó izolációs tendencia hogyan kapcsolódik saját élettörténetéhez. Freud (im.) szerint az izolációs törekvés az érintés, a testi kapcsolat tilalmára vezethető vissza, amely fő célja mind az agresszív, mind a libidinózus tárgykapcsolatok felfüggesztése. *Magdi* élettörténetében a tárgykapcsolatok felfüggesztésének és az érintés elkerülésének a vágya összefüggésbe hozható az első nevelőszülőtől elszenvedett fizikai és szexuális bántalmazással, mintegy a traumatikus élmény elhárításának valóságos eszközeül szolgáló izolációként. A filmbeli izoláció tehát egyszerre konkrét megnyilvánulása és szemléletes ábrázolása a *Magdi* ténylegesen jellemző izolációs tendenciának (4.sz. Interjú, 2010), az évszakok sorolása olyan tudatkiürítési tevékenységet mutat be, amely eredete a kapcsolódástól való elzárkózással feltehetőleg egészen az egykori abúzusig vezethető vissza.

Az első filmben megjelenített üresjáratú tevékenységekkel és a tudat teljes kiürítésével járó állapotból két évvel később, a második filmben *Magdi* az álom segítségével sikerül kiutat találnia. A film *Magdi* saját álmának a feldolgozása (2.sz. Interjú, 2010), amelyben a közeledő tornádó elől menekülő gyerekcsapatot látunk. A gyerekek között, velük együtt menekül *Magdi* is, aki ebben a filmben saját nemével ellentétesen fiúszereplőként van jelen. Végül *Magdi* (a filmben Attila) kivételével mindenki eléri a biztonságot jelentő házat, de *Magdi* előtt bezáródik az ajtó, és kívül rekedve kiabálja: „Segítség, Attila vagyok, segítség!” A film egy lidérces álom megjelenítése, amelyben a fenyegetettség és rémület dominál központi motívumként. Az előző filmet uraló totális hiányállapothoz képest itt már intenzív emocionális tartalom ábrázolódik, mindent elárasztó szorongás tör felszínre. A szorongás generalizált formában, azonban kétszeresen is eltávolítva jelenítődik meg: egyrészt a

valóság világából átkerül az álomba, másrésről egy másik személynek, Attilának<sup>3</sup> tulajdonítódik. Freud ([1932] 1993a) korai meghatározásában a szorongás egy „indulatállapot, egy régi veszéllyel fenyegető élmény reprodukciója” (im. 95), amely veszély gyakran valamely kívülről érkező bántalom, így a szorongás tárgya voltaképp az egykori traumás mozzanat újraéledése. Klein ([1946] 1999) a paranoid-skizoid pozíció leírása kapcsán szintén arra a következtetésre jut, hogy a szorongás a támadástól és a dezintegrációtól való félelemből fakad, amely során a külső, üldöző tárgyak az egyén létét megsemmisítéssel fenyegetik. Az üldöztetési szorongás a preödipális korszak élményvilágának egyik lényegi velejárója, amelyet a nem megfelelő szülői gondoskodás felerősíthet, és amely a rossz tárgykapcsolatok következtében általánossá válhat. Fraiberg (1982) kifejezetten bántalmazott gyerekekkel végzett empirikus vizsgálatában igazolta, hogy szorongás és bántalmazás szorosan együtt jár egymással, ugyanakkor azt is megfigyelte, hogy míg a gyermekek hétköznapi viselkedésében sokszor dominálnak a bántalmazó szülővel és az önmagával szembeni agresszív és önagresszív megnyilatkozások, addig álmaikban a mindent elsöprő rémület és kétségbeesés válik uralkodóvá. A nappali és éjszakai működésük élesen szétválik, a határtalan szorongás az utóbbiban tombol. Az implicit kapcsolati tudásban hordozott traumatikus rettegés az álmokban kontrollálhatatlanul tör felszínre (Masi, 2004). *Magdi* esetében az álomban kibontakozó és a filmen megjelenített szorongás, csakúgy mint a legtöbb tünet, feltehetően többszörösen determinált, különböző személyiségejlődési szintekhez köthető, illetve több élettörténeti eseményhez is kapcsolható. Keletkezéstörténetében meghatározó szerepet játszik a csecsemőkori anyai gondoskodás hiánya, az első nevelőszülő általi bántalmazás és a gyermekotthonba kerüléssel együttjáró tárgyvesztés. *Magdi* számára ugyanakkor fontos változást – és az első filmhez képest lényegi előrelépést – jelent, hogy képessé válik a szorongásteli élmények, érzelmek megélésére, és a filmes ábrázolás révén a külsővé tételére. A létét veszélyeztető súlyos fenyegetés szimbolizációja már jelzi az elhárítás oldódását, az elfojtás alá került képzet indulattartalmának a felszínre törését. Az első filmhez képest további két fontos változás, hogy ezúttal *Magdi* már nincs egyedül, hanem a társaival együtt van jelen, és hogy a korábbi általános passzivitás helyébe az aktivitás kerül, megjelenik a külső támadással szembeni védekezés, védelemkeresés és utolsó mozzanatként a nyílt segítségkérés.

Míg a második filmben a szorongás dominanciájával a „régóta traumatikus élmény megismétlése csupán egy vészjelre korlátozódik” (Freud, [1932] 1993a), addig az egy évvel később készült harmadik filmben a trauma ténylegesen is felbukkan és megjelenítődik. A „18 éven aluliak számára nem ajánlott” kezdőfelirat után ez a film is egy ágy-jelenettel indul. *Magdi* először együtt alszik egy plüsscsirkével, majd felkelés után vágóasztalra fekteti a csirkét, és vagdosni kezdi a szárnyát. Eközben azonban saját magát sebz meg, folyik a vér a kezéből, majd orvoshoz rohan. A jóságos doktornő gondoskodóan viszonyul hozzá, ellátja a sebet és bekötözi *Magdi* kezét – valódi segítséget nyújt számára. A filmben az erőszakos esemény eljátszásával megnyilatkozik a traumatikus élmény és a hozzá kapcsolódó lelki sérülés komplex mintázata, amelyben a sűrítés révén többféle tartalom ábrázolódik. A bántalmazás sajátos működésmódja érhető tetten *Magdi* harmadik filmjében az agresszorral való azonosításban és az autoagresszív tendenciák megjelenésében. Az első nevelője által súlyosan bántalmazott *Magdi*, a filmben maga kerül a bántalmazó szerepkörébe, az egykori megtámadottból támadó válik: bekövetkezik az agresszorral való azonosulás (A. Freud ([1966] 1994). A bántalmazott fizikailag utánozza az agresszort, az utánzás ugyanis lehetővé teszi a szorongásélmény asszimilációját. „A gyermek a szorongást keltő tárgy bizonyos vonásait introjiciálja, és így dolgozza fel az átélt szorongást ... Az agresszor megszemélyesítésével ... a fenyegetettséget átélő gyermekből a fenyegetést előidéző személy

---

<sup>3</sup> Attila szerepének elemzésére, élettörténeti vonatkozásaira jelen helyen nincs mód kitérni, részletesen kifejtve a disszertáció 78-80. oldalán található meg.

lesz” (im. 78.o.). A filmben először *Magdi* nem elszenvedi, hanem okozza a testi sérüléseket, azonban a külső agresszorral való azonosulás mégsem teljesedik ki, mert fordulat következik be a filmben (akárcsak *Magdi* életében). Az agresszív cselekedet hirtelen önagresszióba vált át, mint ahogy *Magdi* életében is a társak ellen elkövetett erőszak helyébe az önmaga ellen elkövetett erőszak lép. A csirke vagdosása közben saját kezét vágja meg, s így közvetlenül idéződik meg a falcolásos tünetegyüttes. Az önagresszív gesztusok értelmezhetők egyrészt a támadó büntudatával való azonosulás következményeiként (Ferenczi, [1932] 2006), másrészt a szexuális bántalmazás során átélte, a szelfet ért támadás elleni védekezéséért (Campbell, 1995). Campbell (im.) alapján a falcolás a személy önmagára vonatkozó elviselhetetlen gondolatainak az elpusztítására tett törekvésként értelmezhető. *Magdi* valós élményeivel ellentétben azonban a történet nem ér véget az önmaga ellen elkövetett testi sértéssel és a vér kibuggyanásával, hanem tovább folytatódik, és lehetővé válik az élménykorrekció. *Magdi* képessé válik arra, hogy valódi segítséget kérjen és kapjon. Míg az előző filmjében az ajtó bezárul előtte, és hiába kiabál segítségért, nem jön válasz, addig most (fizikailag is) ugyanaz az ajtó kinyílik előtte, és rátalál a megmentő kapcsolatra.

A három film pszichobiográfiai elemzése alapján egyrészt feltárhatóvá váltak *Magdi* traumatikus élményei, bántalmazásos tapasztalatai; másrészt megfigyelhető lett a három film egymásra következésében egy sajátos pszichodinamikai ív, terápiás jellegű változási folyamat. A három film történéseinek sorrendiségében ugyanis lényegében a pszihotrauma elaborációjának a meghatározott menete vált azonosíthatóvá (Vikár, 1984): míg „kezdetben az uralkodó mechanizmus az elhárítás ... majd a traumatikus élmény egyes részletei külön-külön jelennek meg, és csak később állnak össze valamilyen összefüggő fantáziajátékban, amely aztán – részben – a pszichotrauma vágyvezérelte korrekcióját is tartalmazza” (im. 142.o.) *Magdi* filmjeinek pszichobiográfiai kutatása rámutatott arra, hogy *Magdi* a filmkészítésben, a filmkészítő szakkör tevékenységében az élményeinek a kifejezésére és átdolgozására jól alkalmazható módszerre talált rá. Feltételezhető, hogy *Magdi* számára a mozgóképi kifejezőmód biztosított olyan adekvát eszközt, amellyel álmái, verbalizálhatatlan lelki tartalmak megjeleníthetővé váltak. A filmalkotókhöz, és általában a művészekhez hasonlóan a filmezés *Magdi* számára is megteremtette a fantáziától a valóságig visszavezető utat (Freud, [1917] 1986). A filmalkotó folyamat kreatív potenciálja – a filmkészítő szakkör emocionálisan biztonságos csoportkeretei között – lehetővé tette számára az én szolgálatába állított regressziót (Kris, [1952] 1995, 2000): létrehozta a tudattalannal való fokozott kommunikációt, és aztán biztosította a feltörő tartalmak szimbolikus átdolgozását. *Magdi* esetében az alkotófolyamaton keresztül lehetőség adódott a korai élmények megjelenítésére és a reparációra (Klein, [1929] 1998; Segal, 1997). A filmkészítés során – miközben *Magdi* kitalálta filmötleteit, megírta forgatókönyveit, megrendezte a jeleneteket és eljátszotta a főszerepeket – saját pszichés világával is dolgozott, és elősegítette sérült szelfjének a helyreállítását, szelf-egyensúlyának a megteremtését (Kohut, [1971] 2001, [1977] 2007). A filmes önkifejezés és élményfeldolgozás – a gyermekrajzhoz (Gerő, 2003) és a játékhoz (Péley, 2003) hasonlóan – képessé tette arra, hogy „saját reprezentációit manipulálja” (im. 50.o.).

## **A FILMALKOTÁS PSZICHOANALITIKUSAN ORIENTÁLT VIZSGÁLATA: A PIROSSZKA CÍMŰ FILMALKOTÁS KUTATÁSA (FILMELEMZÉS)**

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

A filmalkotás pszichoanalitikus vizsgálatának célja annak a feltárása, hogy a film milyen lélektani tartalmakat jelenít meg, milyen tudattalan folyamatokat tükröz (Gabbard, 2004). Az általános célkitűzésnek megfelelően saját vizsgálatomban is a film által ábrázolt tudatos és tudattalan élményvilág felfejtésére törekszem, a filmelemzés tárgyául választott *Pirosszka – A jó, a rossz, a farkas, meganagyfi* (Cory Edwards, 2005) című filmalkotás esetében. A filmválasztásomat a pszichológusi szakértői munkám során felmerült gyakorlati probléma befolyásolta, a *Pirosszka* című filmalkotás korhatár-besorolási nehézsége határozta meg. A korhatár-besorolás folyamatában a film megtekintésekor azzal szembesültem, hogy a filmadaptáció jelentősen módosította az eredeti mese történetét, karaktereit és jelentését, és így kérdésként merült fel, hogy a film által közvetített tartalom kisgyermek számára mennyire ajánlható. A szakértőként tapasztalt jelentős különbségek a film és a mese között a filmadaptáció jelentésvilágának feltárására inspiráltak, amelyhez a mese pszichoanalitikus értelmezéseit hívtam segítségül. A filmelemzés során azt kutattam, hogy a *Piroska és farkas* mese pszichoanalitikus interpretációi<sup>4</sup> által feltárt pszichodinamikai folyamatok azonosíthatók-e, megjelennek-e a *Pirosszka* című filmalkotás esetében is. Hockley (2001b) módszertani modelljét követve megvizsgáltam hogy a *Pirosszka* különböző szereplőinek a viselkedésére milyen motivációk, tudattalan vágyak, fejlődési folyamatok jellemzők, hogy a filmbeli történetben milyen pszichodinamikai történések, kollektív problematikák azonosíthatók, és végül hogy a képi ábrázolás sajátosságaiban milyen szimbólumok fedezhetők fel.

A *Pirosszka – A jó, a rossz, a farkas meganagyfi* című mesefilm valójában egy akciókrimi: fordulatokban és látványban gazdag bűnügyi film a bűn fogalmának teljes átértelmezésével. Az eredeti mesére alapozódó elvárásainkkal ellentétben szó sem esik a csábítás lélektani értelemben vett bűnről, helyette a bűn mint fizikális cselekmény jelenik meg. A mesei történések valójában az erdei receptrablás ügye körül zajlanak, melyen keresztül a gazdagság és hatalomvágy társadalmi kérdései érintődnek.

A film főszereplője, Piroska számára ennek megfelelően a fejlődés lehetőségét nem saját nőiségének a felfedezése és a szexualitás erejének a megtapasztalása jelenti, hanem a világ megismerése és a külső támadásoktól, pusztító erőktől való megvédelmezése. Felveszi a harcot az erdőt megsemmisíteni akaró főgonosz nyuszi ellen, és bátorsága illetve tettekkészsége révén győzelmet arat. Piroska személyiségfejlődése férfias teljesítmények mentén válik megfoghatóvá, számára a felnőtté válás a szuperhőssé válással lesz egyenértékű: az egykori kislány Piroska 007-ként születik újjá. Piroska filmes ábrázolása az eredeti mese Cixous-féle (1989) értelmezéséhez kapcsolja a filmadaptációt, az általa hangsúlyozott kalandkeresés és világfelfedezés lesznek Piroska elsődleges attribútumai. Ugyanakkor sajátos

---

<sup>4</sup> A *Piroska és farkas* pszichoanalitikus elemzői az alábbi módon értelmezték a mesét: Freud ([1908] 1995) a gyermek születéssel kapcsolatos fantáziájának a megjelenítését emelte ki központi motívumként. Róheim (1953) a mese álom-eredetét hangsúlyozza, és ennek bizonyítékaként a testi igények különböző kifejezőmódjait gyűjti össze. Fromm (1957) az első, aki mese szexuális olvasatát leírja, és Piroska történetét a szexualitás veszélyeiről szóló morális tanításként értelmezi. Berne ([1972] 1997) a mesét a sorskönyv archaikus változataként határozza meg, és a Piroska-történetben az elcsábítási jelenet attribútumait, és a „megerőszkolósi játszmat” (Berne, [1964] 1984) fedezi fel. Bettelheim (1985) szintén a mese szexuális megközelítését adja, és a csábítás és ödipális vágyakozás dinamikája alapján értelmezi. Zipes (1993) szerint a történet nem női, hanem férfi szexuális fantáziákat jelenít meg, és nem Piroska csábításáról, hanem a farkas által elkövetett erőszakról van szó. A kulcsmotívum a farkas és a vadász egymáshoz való viszonya, annak a kérdése, hogy lehetséges-e szexuális ösztönök szabályozása, és keretek közé szorítása. Eifermann (1987) a mese elemzését saját önelemzésével kapcsolja össze, és a nem védelmező anyának való megfelelésként értelmezi. Cixous (1989) már nem az ödipális, hanem a lefejezési komplexust helyezi a középpontba, és Piroska bűne szerint már nem a csábítás, hanem a világfelfedezés, kalandkeresés vágya. Végül Lykke (1993) Piroska történetét az ún. Antigóné fejlődési fázishoz kapcsolja, és a mesei főszereplőre jellemző aktivitás és passzivitás ambivalenciáját mint a női szubjektum keletkezésének lényegi meghatározóját írja le.

ellentét figyelhető meg: a lefejezéssel szemben a hőssé válás lesz Piroska sorsalakulásának a fő vonulata. Piroska nem záródik be a nagymama-farkas hasába, hanem aktív cselekvő lesz, és társadalmi elismerést szerez. Cixous-hoz hasonlóan Lykke (1993) is kiemelt jelentőséget tulajdonít Piroska kalandkeresésének, de ő emellett Piroskát szenvedő hősnőnek is látja. Az aktivitás és passzivitás ambivalenciája, valamint a maszkulin és feminin jellegek keveredése olyan sajátosságai a filmes Piroskának, amelyek megegyeznek Lykke Antigoné fázisának a fejlődéslélektani jellegzetességeivel. Szintén közös jegyként azonosítható, hogy a kétértelműség elbillen a maszkulinitás irányába, és a fallosz válik a vágy tárgyává és a hatalom szimbólumává. Lényegi eltérést mutat viszont, hogy míg Lykke trianguláris drámájában a férfias jegyek egyértelműen az apához, a nőies jegyek pedig az anyához kapcsolódnak, addig a filmben felforgatódnak a hagyományos nemi kategóriák és az anyafigura (nagymama) lesz a fallikus jellemzők elsődleges hordozója. A maszkulin Piroska és nagymamája alapvetően módosítja a mese több szerző (Fromm, 1957; Berne, [1972] 1997; Bettelheim, 1985) által hangsúlyozott szexuális olvasatát. A film deszexualizálódik, látszólag nem érinti az ödipális problematikát, hanem helyette a társadalmi érvényesülés témáját dolgozza fel.

A két női karakter mellett a filmadaptációnak is meghatározó szereplője a farkas. A mese pszichoanalitikus értelmezéseiben (Fromm, 1957; Berne, ([1972] 1997; Bettelheim, 1985; Zipes, 1993) a farkas egyértelműen negatív szereplőként azonosítható, aki azonban tettei miatt póroljár. Veszélyes csábítóként és pusztítóként kizárólag ösztönei vezérlik, de ösztönei korlátlan kiélése miatt végülis megbűnhődik. Ehhez képest a filmbeli farkas ösztönvezéreltsége teljesen megszűnik, az egykori szexuális és agresszív késztetései intellektuális érdeklődéssé, szellemi kutakodássá és a hírnév iránti igénnyé alakulnak át. A farkas mellett az egykori vadász szerepköre is jelentősen átalakul a filmben, az egykori vadász mint erőtlén és ügyetlen favágó jelenik meg. A történések aktív befolyásolását játszó szerepét teljesen elveszti, a kiemelt jelentőségű helyzetekben nemcsak cselekedni, de még megszólalni sem tud. A vadász eltűnése illetve szerepkörének az átalakulása azért is felettébb figyelemreméltó, mert lényegében a mesebeli felelősségteljes és védelmező apafigura (Bettelheim, 1985, Zipes, 1993) elvesztését jelenti. Az eredeti meséhez képest további szereplők jelennek meg a filmbeli történetben: a farkas oldalán feltűnik egy fotóriporter mókus, kiemelt funkciót kap a Rongyláb Béka vezette rendőrségi stáb és a véreskezű nyuszi. Az eredeti mesét kiegészítő új szereplők megjelenése egyrészt a társadalmi tényezők jelentőségének az erősödését jelzi, másrészt tovább differenciálja a férfi szerepet. A média és a rendőrség erdei eseményekbe való beavatkozása felhívja a figyelmet az állami apparátusok (Althusser, 1996) szabályozó működésére, és a mesében tükröződő lélektani problematikát kitérít a társadalmi problematika irányába. Rongyláb Úr karaktere pedig az eredeti mese kétalakú apafiguráját (Bettelheim, 1985; Zipes, 1993) módosítja, és egy új attribútummal, a racionális gondolkodásra alapuló reflexiós képességgel egészíti ki.

A filmbeli történések pszichodinamikai vizsgálatokor elsődlegessé válik Piroska átalakulásának az értelmezése. A *Piroszka* férfias szuperhőssé váló Piroskája elveszti női attribútumait, amely egyaránt magyarázható az elsődleges (Freud, [1932] 1993) és a másodlagos péniszirigységgel (Horney, [1926] 1997), valamint a fallikus anyafigura elleni lázadással (Chasseguet-Smirgel, 1976). A potenciális anyafigurák közül Piroska a kasztrációt tagadó, fallikus nagymamával azonosítja magát, és így interiorizálja a pénisszel rendelkezés illúzióját. Ugyanakkor Piroska nem pusztán az anatómiai megfelelésre vágyik, hanem alapvetően a férfi szerephez társuló pozitív szociális státust irigyl. A mese sajátos happy endje – Piroska az erdei közösség ünnepelt hőségévé válik – egyértelműsíti a társadalmi státus jelentőségét hangsúlyozó másodlagos péniszirigység alkalmazhatóságát. Piroskának a fallikus nővé válása ezentúl értelmezhető a fallikus nagymama hatalma elleni lázadásként is. Az

önállóságra vágyó Piroska a nagymamától való függőségből úgy tud megszabadulni, ha ő maga is rendelkezik az erőt és hatalmat reprezentáló fallosszal. A választott férfiszerep lehetővé teszi, hogy Piroska betöltse a világmegmentő vágyott szerepkörét, és elvezet a társadalmi elismeréshez és a felnőtté váláshoz, de Piroska személyiségfejlődésében mégis maradnak megoldatlan problémák és hiányok. A férfiszerep ugyanis megakadályozza az apához kapcsolódó libidinális készletének megélését, és az ödipális konfliktus feldolgozását. Habár Piroska megéri a világmegmentő szuperhős szerepére, de önmaga megmentése – a saját szexuális készleteinek totális elfojtása révén – mégis elmarad.

A filmadaptációban tükröződő nemi viszonyok ambivalensen értékelhetők: egyrésztől több szempontból is korrigálják a társadalomra jellemző – a pszichoanalitikus feminizmus (Dinnerstein, 1991) által összegyűjtött – destruktív jellemvonásokat, másrésztől ugyanakkor a nemi viszonyok további torzulásait népszerűsítik. A film alapvetően kérdőjelezi meg az elnyomó férfi – alárendelő nő nemi szerepeket, hiszen elsősorban Piroska és nagymamája válnak az eseményeket aktívan alakító hősökké, és hozzájuk képest a férfiak csak másodlagos jelentőséggel bírnak. Mindketten elismert szociális szerephez jutnak, és belépnek a közéleti nyilvánosság világába. Lehetőséget kapnak a bennünk lévő rejtett tehetség kibontakoztatására, az önmegvalósításra. Ugyanakkor miközben megszerzik az irányítást és hatalmat, a péniszirigység korábban bemutatott elméleteinek megfelelően, elfojtják szexuális készleteiket, csorbul a saját női nemi identitásuk. Habár a film szuperhőssé váló Piroskája és nagymamája a férfi nemi identitás számtalan attribútumát átveszik, egy kulcsfontosságú szempontból – a kapcsolatorientáltság elsődlegessége miatt – azonban mégis megmaradnak a nőiség reprezentálóiként. A világmegmentő küldetés beteljesítése mellett Piroska és nagymamája legfőbb motivációja egymás védelmezése, a másiktól való gondoskodás marad. Piroska és nagymamája erdőmentő–világmegváltó akciójának biztos alapját az egymásért való felelősségvállalás, a kettejük közötti kötődés jelenti. A személyes kapcsolat és a társadalmi aktivitás együttjárása pedig feloldja azt az alapvető ellentmondást, ami Chodorow (2000) szerint a női identitás legfőbb problémáját okozza: a nők kapcsolati énjé, ugyanis azáltal hogy elősegíti a gondoskodást és az intimitást, gyakran az autonómia hiányához vezet, és a nők társadalomban elfoglalt másodlagos szerepét eredményezi. Ezzel szemben a filmbeli Piroska és nagymamája képessé válnak arra, hogy kapcsolati énjük kibontakozása az autonómia erősödéséhez és a társadalmi elismerés kivívásához vezessen. A feminin és maskulin jellegek keveredését, és a mesei hagyomány átalakulását szemléletesen mutatja a piros köpeny jelképes tartalmának a változása. Míg az eredeti mesében a piros csuklya (Fromm, 1957; Bettelheim, 1985) a menstruációra való utalással a szexuális érettség jelképeként azonosítódik, addig a filmben a piros köpeny megfosztódik a szexuális tartalomtól, és helyette két új jelentéssel gazdagodik. A piros köpeny egyszerre képviseli a másokról való gondoskodást (mint a sütkészítésnél használt konyhai kötény jelenik meg) és a világ felfedezésére való felhívást (mint mágikus hatalommal bíró repülőeszköz ábrázolódik). A piros köpeny a korlátozott helyzetből való kitörésnek, a társadalmi kötöttségektől való megszabadulásnak és a fejlődés szabadságának is a szimbólumává válik.

Péley (2011) gyermekfilmről írt tanulmányában azt hangsúlyozza, hogy a valóság és fikció viszonyában a művészi fikciónak igazodni kell a befogadói személyiség szükségleteihez, összhangban kell lenni az igényeivel és törekvéseivel. Ez alapján zárókérdésként az fogalmazható meg, hogy a Piroska-mese illetve a *Pirosszka*-film milyen gyermeki problémákra kínál vágyteljesítő megoldást, milyen tudattalan tartalmak tudatos képzelődéssé alakításában nyújt segítséget. A mese és a film pszichoanalitikus értelmezései feltárták, hogy az előbbi esetében jellemzően a gyermeki szexualitás (Fromm, 1957; Berne, [1972] 1997), a születés (Freud, [1908] 1995), az ödipális vágyakozás (Bettelheim, 1985), az anyai védelmezés hiánya (Eifermann, R.Rivka (1987) és a társadalmi korlátok (Cixous, 1989)

okozta feszültségek és konfliktusok feldolgozása történik, míg az utóbbinál a férfivá váló nő, a péniszirigység (Freud [1932] 1993b; Horney [1926] 1997; Chasseguet-Smirgel, 1976), az anya-gyermek kötődés, a személyes kapcsolat versus társadalmi érvényesülés ambivalenciája (Dinnerstein, 1991; Chodorow, 1999, 2000) kerül ábrázolásra.

## **A FILMNÉZŐ PSZICHOANALITIKUSAN ORIENTÁLT VIZSGÁLATA: A SZÉDÜLÉS (VERTIGO) NÉZŐI ÉLMÉNYÉNEK A SZEMÉLYISÉGPSZICHOLOGIAI KUTATÁSA (BEFOGADÁSVIZSGÁLAT)**

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

### **A kutatás célja**

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

Saját kutatási céloom ezzel összefüggésben a filmbefogadó lelki folyamatait feltáró tudományos ismeretek gazdagítása a film és befogadója közti interakció vizsgálatával. A filmbefogadási folyamat két meghatározó jelentőségű elmélete – a Screen-paradigma (Baudry, 1999, 2006; Metz, 1981; Mulvey, 2000) és a befogadói válasz – elmélet (Holland, 1990; 2007) – egymástól eltérő, egymásnak ellentmondó néző-modellt dolgozott ki. A Screen-paradigma egyértelműen a film által kiváltott, nézőre gyakorolt erőteljes hatást feltételezi (Jensen, 1999), míg a befogadói válasz – elmélet a néző befolyásoló szerepét hangsúlyozza, a néző lelki tartalmainak tulajdonít kitüntetett szerepet. Kutatásomban arra vállalkozom, hogy a két elméleti modellt empirikus tesztelésnek vessem alá, hogy a vizsgálati eredmények alapján meghatározhatóvá váljon, melyik modell bizonyul megfelelőbbnek a néző lélektani folyamatainak a magyarázatában. Kutatásomban a film és a néző hatásának együttes empirikus vizsgálatát végzem el, arra törekszem, hogy integráltan kezeljem a filmre alapozódó introjektív és a nézőre alapozódó projektív folyamatokat. Egységes keretben vizsgálom, hogy a film tartalmait, tulajdonságait hogyan vetíti magába a néző (a film hogyan alakítja a recepció folyamatát), és hogy a nézői szubjektum saját tulajdonságait, lelki tartalmait hogyan helyezi át a filmre (saját személyisége hogyan befolyásolja a befogadási élményét).

### **A kutatás hipotézisei**

A kutatási célnak megfelelően a filmbefogadási folyamat vizsgálatában két fő hipotézist fogalmaztam meg. Az első – a filmre vonatkozó – hipotézis azt tartalmazza, hogy a

film megtekintése milyen általános hatást gyakorol a néző személyiségműködésére, a második – a nézőre vonatkozó – hipotézis pedig azzal foglalkozik, hogy a nézők specifikus személyiség- és párkapcsolati mintázata, hogyan befolyásolja a film által kiváltott általános hatást. Az első, a filmre, filmhatásra vonatkozó hipotézis szerint a film megtekintését követően a film pszichodinamikus motívumai által meghatározott jellemzőkben megváltozik a nézők személyiségműködésének aktuális állapota. A hipotézis – a kutatás tárgyául választott film pszichodinamikus motívumai és a nézők személyiségműködési mintázatának vizsgált területei alapján – az alábbi módon fogalmazható meg: *A Szédülés című film megtekintését követően a szadizmus és tárgyvesztés jellemzői gyakrabban illetve intenzívebben jelennek meg a nézők személyiségprofiljában, emocionális állapotában és tárgykapcsolati mintázatában, mint amilyen mértékben a filmnézés előtti állapotban jelen voltak.*<sup>5</sup>

A második, a nézőre vonatkozó hipotézis szerint a nézők személyiség- és párkapcsolati mintázata befolyásolja a film által kiváltott általános hatást, vagyis a nézők személyiség- és párkapcsolati jellemzői meghatározzák a filmnézés hatására bekövetkező nézői állapotváltozás mértékét. Jelen kutatásban négy-négy olyan egyének közötti jellemző került megvizsgálásra, amelyek – a vizsgált film pszichodinamikus motívumrendszerének megfelelően – kapcsolódnak a szadizmushoz és a tárgyvesztéshez. A nézőre, a filmhatást befolyásoló nézői jellemzőkre vonatkozó hipotézis – a nézők személyiségének és párkapcsolatának vizsgált jellemzői és a filmnézés hatására bekövetkező nézői állapotváltozás vizsgált területei alapján – az alábbi módon fogalmazható meg: *A nézők dominanciával, haraggal, szorongással és közérzetével/alaphangulatával kapcsolatos személyiség- illetve párkapcsolati vonásjellemzői meghatározzák a nézők emocionális és tárgykapcsolati állapotjellemzőinek a Szédülés megtekintését követő intenzitásváltozását.*<sup>6</sup>

## A kutatás módszere

**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 személyek legnagyobb része (80%) legalább hetente, közel egynegyedük (23%) pedig napi rendszerességgel néz filmet. A filmpreferenciát tekintve megfogalmazható, hogy a vizsgálati személyek 75%-a szereti illetve nagyon szereti a filmeket.

**Film:** A vizsgálat tárgyául Alfred Hitchcock *Szédülés (Vertigo)* (1958) című filmalkotását választottam. Választásom azért esett erre a filmre, mert a pszichoanalitikus filmelmélet történetében kiemelkedő helyet foglal el. A klasszikus mű jelentősége egyrészt abból eredeztethető, hogy a pszichoanalitikus filmelmélet egyik alapszövegének, Laura Mulvey ([1975] 2000) *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* című tanulmányának a filmpéldája, másrészt pedig ezt követően a további pszichoanalitikus filmelemzések visszatérően választott, népszerű célpontja. Mind a filmtudományi (pl.: Wood, 1977, 2002; Brown, 1995; Saito, 1999), mind a pszichoanalitikus (pl.: Palombo, 1987; Gabbard, 1998;

---

<sup>5</sup> Az első hipotézist három részhipotézisre bontottam a tovább a személyiségprofilban, az emocionális állapotban és a tárgykapcsolati mintázatban elvárt konkrét változásoknak megfelelően (részletesen kifejtve lsd. a disszertáció 110-111. oldala).

<sup>6</sup> A második hipotézist négy részhipotézisre bontottam tovább a dominancia, a harag, a szorongás és a közérzet/alaphangulat nézőjellemzők vonatkozásában (részletes kifejtést lsd. a disszertáció 111-112. oldalán).



Berman, 2001) szakemberek előszeretettel vállalkoznak a *Vertigo* pszichoanalitikus értelmezésére, így azon filmek egyike, amely a két diszciplína metszetében helyezkedik el.

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

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

A hatásvizsgálati tesztbattériában projektív személyiségvizsgáló eljárásokat és strukturált személyiségkérdőíveket egyaránt alkalmaztam. A projektív eljárások használatára a kutatást jellemző pszichoanalitikusan orientált attitűd miatt esett a választásom, mert így lehetőség adódott arra, hogy „a személyiség [olyan] mélyebb rétegeit térképezhetjük fel, amelyhez az egyszerű, önjellemzésen alapuló kérdőíves megoldásokkal nehezen férhetnénk hozzá” (Rózsa és mtsai., 2006, 199.o.). Az értékelési rendszer objektivitása és a pszichometriai egzaktuság igénye miatt a vizsgálatban ugyanakkor a projektív tesztelés mellett strukturált személyiségkérdőíveket is felhasználtam. A hatásvizsgálati tesztbattériát alkotó projektív személyiségvizsgáló eljárások és strukturált személyiségkérdőívek kiválasztásakor az alábbi szempontokat vettem figyelembe: olyan mérési eljárásokat kerestem, amelyek (1) helyzeti tényezőkre érzékenyek (alkalmasak a néző aktuális állapotának jellemzésére), (2) ismételhetőek (a film előtt és után is felvehetőek), (3) adekvátak a film pszichodinamikus motívumai szempontjából (érzékenyek a szadisztikus és tárgyvesztéses tendenciákra) és (4) csoportosan felvehetőek. A fenti kritériumoknak való együttes megfelelés alapján az alábbi tesztekkel választottam mérőeszközként: (1) Szondi-teszt (Szondi, 2007) csoportos felvétele (Webb, 1959) és specifikus elemzési eljárása (Gy. Kiss és mtsai., 2010; Goncalves és mtsai. 2010). (2) Állapot-Vonás Személyiség Kérdőív Állapot Skálája (Oláh, 2005a), (3) Diszkrét Emóciókat Vizsgáló Kérdőív Állapot Skálája (Oláh, 2005b) és a (4) Tematikus Appercepciók Teszt egy továbbfejlesztett változata, a Társas Megismerés és Tárgykapcsolat Skála (Westen, 2002) alkalmazása specifikus párhuzamos képsorozatokhoz (Wirth-Schultheiss, 2006) tartozó történetekre.

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

és párdiagnosztikai vizsgálat a nézők nyolc jellemzőjének a mérését tette szükségessé, amely az alábbi személyiségpszichológiai kérdőívek specifikus skáláival vált lehetségessé: Kaliforniai Pszichológiai Kérdőív (CPI) (Oláh, 1984), Állapot-Vonás Kérdőív (STPI) (Oláh, 2005a), Közvetlen Kapcsolatok Élményei Kérdőív (ECR) (Brennan – Shaver, 1995; Nagy, 2005) és Giessen Teszt (GT) (Baktay, 2006).<sup>7</sup>

**Vizsgálati eljárás:** A vizsgálat adatfelvételére 2010-2011-ben kétszer két alkalommal, csoportos formában, anonim módon került sor. Minden vizsgálati személy két adatfelvételi alkalmon vett részt az alábbi módon: az első alkalommal (3,5 óra) zajlott Alfred Hitchcock *Szédülés* című filmjének megtekintése, és a megtekintés előtt és után a hatásvizsgálatban való részvétel. A második alkalommal (2 óra) a személyiség- és párdiagnosztikai tesztsomag kitöltése történt. A személyiség- és párdiagnosztikai tesztek a vizsgálati személyek véletlenszerű sorrendben, egy előre összeállított tesztsomagban kapták meg, amit ezt követően önállóan kitöltöttek. Minden vizsgálati személy jelígével jelölte meg a saját tesztsomagját, amely alapján a két alkalommal felvett adatok párosíthatóak voltak. Az adatfelvétel lezárulásával következett az adatbevitel, majd az adatelemzés az SPSS 17.0 statisztikai programcsomag felhasználásával, illetve megvalósításra került egy visszajelző alkalom, ahol a vizsgálati személyek megosztották a vizsgálat során szerzett tapasztalataikat és kérdéseiket, és visszajelzést kaptak a kutatásról.

## A kutatás eredményei

A filmre vonatkozó hipotézis (I. hipotézis) a vizsgálatban részben igazolódott be, a vizsgálati eredmények alapján az állapítható meg, hogy a *Szédülés* megtekintését követően a nézők személyiségműködésének egyes jellemzőiben felerősödtek a szadizmus és tárgyvesztéssel kapcsolatos tendenciák, más jellemzőiben ugyanakkor nem mutatkoztak az elvárásoknak megfelelő változások. A nézők személyiségprofiljának film előtti és utáni vizsgálata alapján kijelenthető, hogy a *Szédülés* megtekintését követően a nézők személyiségprofiljában a szadizmus vonatkozásában volt azonosítható az elvárásokkal megegyező változás: megfigyelhető volt a film utáni s+! telített reakciók gyakoriságának a tendencia jellegű ( $p < 0,11$ ) megnövekedése, és az S-vektoron adott ++ vektorkonstelláció előtérbe kerülése. A film előtti és utáni személyiségprofilok összehasonlításakor a szadizmus tekintetében azonosítható gyakoriságváltozás arra utal, hogy a film hatására a nézőkre korábban jellemző aktivitás agresszióba fordul át (a durva indulatok kiélését, az agresszív készletet kisülését jelzi a film utáni e0 reakciók tendenciajellegű ( $p < 0,10$ ) gyakoribbá válása is). A tárgyvesztés tekintetében az elvárásoknak megfelelő változások kevésbé voltak azonosíthatók. A nézők emocionális állapotának vonatkozásában megállapítható, hogy a szadizmusra és tárgyvesztésre jellemző érzelmek többsége – düh ( $p < 0,05$ ), ellenségeskedés ( $p < 0,10$ ), szorongás ( $p < 0,01$ ), szomorúság ( $p < 0,01$ ), depresszív állapot ( $p < 0,05$ ) – a *Szédülés* megtekintését követően intenzívebben jelent meg a nézők emocionális mintázatában, így a részhipotézis – a megvetés kivételével – beigazolódott. A felsorolt érzelmek tekintetében összességében elmondható, hogy a kismértékű szignifikáns illetve tendencia jellegű

---

<sup>7</sup> Az egyes személyiség- és párkapcsolati jellemzők mérése a kérdőívek alábbi skáláival történt: a dominancia a CPI dominancia skálájával, a harag az STPI dühösségre való hajlam skálájával, a szorongás az STPI szorongásra való hajlam skálájával és a közérzet a CPI jó közérzet skálájával. A párkapcsolati dominancia a GT dominancia skálájával, a párkapcsolati harag az ECR harag vagy frusztráció a partnerekkel szemben skálájával és a párkapcsolati alaphangulat a GT alaphangulat skálájával.

intenzitásnövekedés volt a meghatározó. A megvetés intenzitásának a vártnál alacsonyabb mértékű megnövekedése feltehetőleg összefüggésbe hozható az adott érzelem perifériakusságának (Oláh, 2005b) a helyzetével. A nézők tárgykapcsolati mintázatának film előtti és utáni vizsgálata alapján kijelenthető, hogy a *Szédülés* megtekintését követően a negatív affektív minőségek intenzívebben jelentek meg a nézők személyiségműködésében. Az affektív tónus tárgykapcsolati skálán szignifikáns csökkenés volt azonosítható ( $p < 0,01$ ), amely csökkenés – az egyes értékkategóriák film előtti és utáni eloszlásának az összehasonlítása alapján – az affektív tónus 5-ös értékkategóriájának ( $p < 0,05$ ) a film utáni gyakoriságának a szignifikáns csökkenéséből fakadt. Az 5-ös értékkategóriák ritkább előfordulása pedig azt jelzi, hogy a film hatására a nézők kevésbé ítélték meg a társakkal való kapcsolatukat pozitívnak, kevésbé gondolták úgy, hogy kölcsönösen szeretik egymást másokkal.

A nézőre, a filmhatást befolyásoló nézőjellemzőkre vonatkozó hipotézis (II. hipotézis) szintén részben igazolódott be, ugyanis a nézők vizsgált személyiség- illetve párkapcsolati jellemzőit tekintve, ezek egy részénél volt megállapítható, hogy befolyásolták a nézői állapotváltozást. A néző jellemzői közül a dominancia tekintetében a nézők párkapcsolati dominanciájának volt meghatározó szerepe: az alacsony illetve magas párkapcsolati dominanciaszinttel jellemezhető nézői alcsoportok között 5 nézői állapotjellemző – düh ( $p < 0,05$ ), ellenségeskedés ( $p < 0,10$ ), szorongás ( $p < 0,10$ ), szomorúság ( $p < 0,10$ ), depresszív állapot ( $p < 0,10$ ) – intenzitásváltozása is eltért egymástól, míg a dominancia mint személyiségjellemző egyik állapotjellemző változásával sem mutatott összefüggést. A harag vonatkozásában mind a nézők haragra való hajlama, mind specifikusan a partnerekkel szemben érzett haragja jelentős szerepet játszott a nézők emocionális és tárgykapcsolati jellemzőinek a film megtekintését követő intenzitásváltozásában. Az alacsony és magas harag- illetve párkapcsolati haragszinttel jellemezhető nézői alcsoportok között 3-3 állapotjellemzővel volt kimutatható szignifikáns összefüggés. A nézői harag esetében a düh ( $p < 0,05$ ), az ellenségeskedés ( $p < 0,01$ ) és a tárgykapcsolati affektív tónus ( $p < 0,05$ ), a nézői párkapcsolati harag esetében pedig a düh ( $p < 0,05$ ), az ellenségeskedés ( $p < 0,01$ ) és a depresszív állapot ( $p < 0,05$ ) változásában lett eltérés azonosítható a nézői alcsoportok között. A szorongás vizsgálata alapján – a haraghoz hasonlóan – szintén megállapíthatóvá vált, hogy mind a szorongásra való hajlam, mind a párkapcsolati szorongás kiemelkedő hatással volt a nézők állapotváltozására, az alacsony és magas szorongás- illetve kapcsolati szorongásszinttel jellemezhető nézői alcsoportok között 4-4 állapotjellemző intenzitásváltozásában volt eltérés megállapítható. A nézői szorongás esetében a düh ( $p < 0,10$ ), az ellenségeskedés ( $p < 0,05$ ), a szorongás ( $p < 0,01$ ) és a depresszív állapot ( $p < 0,05$ ) intenzitásváltozásában volt különbség található, a nézői párkapcsolati szorongásnál pedig a düh ( $p < 0,10$ ), az ellenségeskedés ( $p < 0,10$ ), a depresszív állapot ( $p < 0,10$ ) és a tárgykapcsolati affektív tónus ( $p < 0,10$ ) intenzitásváltozásában tértek el egymástól az alcsoportok. Végül a nézők közérzetével illetve párkapcsolati alaphangulatával kapcsolatban kijelenthető, hogy míg a nézők közérzetét csak egy esetben – tárgykapcsolati affektív tónus ( $p < 0,05$ ) – volt azonosítható különbség a negatív illetve pozitív közérzettel jellemezhető nézői alcsoportok között, addig a párkapcsolati alaphangulatot tekintve 3 esetben – düh ( $p < 0,10$ ), ellenségeskedés ( $p < 0,10$ ), depresszív állapot ( $p < 0,10$ ) – volt szignifikáns elérés kimutatható a negatív illetve pozitív párkapcsolati alaphangulattal jellemezhető nézői alcsoportok között.

A kutatási eredmények alapján az figyelhető meg, hogy a nézői jellemzőket tekintve a párkapcsolati jellemzőknek erőteljesebb szerepük volt az állapotjellemzők intenzitásváltozására gyakorolt hatásban, ugyanis még a négy személyiségjellemző esetében összesen 8 szignifikáns illetve tendencia jellegű összefüggés volt azonosítható, addig a párkapcsolati jellemzők esetében pedig ennek majdnem a kétszerese, 15 összefüggés volt

kimutatható. A párkapcsolati jellemzőknek a nézői állapotváltozásra gyakorolt hatásának az elsődlegessége megerősíti a filmbefogadás tárgykapcsolati szempontú elméleteit (Winnicott, 1999; Bollas, 1978), amelyek a műbefogadási folyamatban a befogadók kapcsolati jellemzőinek tulajdonítottak központi szerepet. Az eredmények összefoglalásakor a párkapcsolati jellemzők meghatározó jelentősége mellett egy másik jelentős tendencia is kibontakozik. Megállapítható, hogy míg az önjellemzésen alapuló eljárásokkal vizsgált emocionális állapotok vonatkozásában szinte valamennyi esetben az interakciós hatás bizonyult meghatározónak, addig a projektív eljárással mért tárgykapcsolati affektív tónus tekintetében pedig nem az interakció, hanem a személyek közötti főhatás volt a jellemző. A kétféle mérőeszkővel mért eredmények közötti különbség az elhárító mechanizmusok szerepének kiemelésével válik magyarázhatóvá.

### **Elméleti következtetések és alkalmazási lehetőségek: a néző viszontáttétele és a filmszupervízió**

A *Szédülés* nézői élményének személyiségpszichológiai vizsgálatában mind a film néző személyiségműködésére gyakorolt hatása, mind a nézők személyiség- és párkapcsolati jellemzőinek a hatása azonosítható volt, vagyis mind a Screen-paradigmának (Baudry, 1999, 2006; Metz, 1981; Mulvey, 2000) a film nézőre gyakorolt erőteljes befolyásoló szerepét feltételező néző modellje, mind a befogadói válasz – elméletnek (Holland, 1990; 2007) a néző személyes résztvételének, és az egyéni jellemzőinek a meghatározó szerepét hangsúlyozó néző modellje megerősítésre került. A filmnézés esetében azonosított kétirányú mechanizmus leírása szükségessé teszi a Screen-paradigma és a hollandi befogadói válasz – elmélet alapvetéseinek az integrálását. Erre a néző viszontáttételi modellje nyújt lehetőséget, mert a viszontáttétel fogalmának a filmbefogadási folyamatra való alkalmazásakor egyaránt hangsúlyozódik a film tartalmának a nézőre vetülése (hasonlóan ahogy az analitikus is magában foglalja a páciens rá projektált tartalmait) és a néző lelki tartalmának a filmre vetülése (mint ahogy az analitikus saját lelki tartalmai is a páciensre vetülnek). A introjektív és projektív folyamatok működésének, és az erre adott reakciótipusok pontos leírása miatt kiemelkedően hasznosnak bizonyul Grinberg (1979) viszontáttételi modelljének a felhasználása, aki a viszontáttételen belül elkülönítette a klasszikus viszontáttételi részt és a projektív viszontáttételt, és kidolgozta az aktív illetve passzív válaszreakciók tipológiáját.

A nézői élmény viszontáttételi megközelítése – az analitikus helyzetben tapasztalt viszontáttételi élményekhez hasonlóan – felveti a szupervíziós támogatás szükségességét a megfelelő élményfeldolgozás elősegítéséhez. Az analitikus munkát támogató szupervízióhoz hasonlóan a nézői élményfeldolgozás elősegítéséhez is megfelelő háttérrel jelenthet a szupervíziós lehetőség biztosítása, amely során a néző filmre adott viszontáttételi reakciója megfelelő keretek között tükröződhet és újrastrukturálódhat.

## **ÖSSZEFOGLALÁS**

A hazai pszichoanalitikus filmlélektan még kibontakozásban lévő kutatási terület, ezért a film pszichoanalitikusan orientált megközelítések saját kutatásomban az áttekintő jellegre törekedtem, meghatározó célom volt, hogy különböző művészetpszichológiai alapterületekhez kapcsolódóan végezzek vizsgálatokat. A különböző részterületeket érintő

kutatást azért gondoltam megfelelő választásnak, mert így mind a filmalkotó, mind a filmalkotás, mind a filmnéző vizsgálatában lehetőségem nyílt a pszichoanalitikus elmélet és módszertan alkalmazására.

A *Magdiról* készített esettanulmányomban a pszichobiográfia módszerével feltártam, hogy a filmjeinek tartalmi és formai jellemzői összefüggést mutatnak az élettörténetében azonosítható traumatizáló hatásokkal, kiemelt tekintettel a bántalmazással kapcsolatos élményekre. A *Pirosszka* (Edwards, 2005) című filmalkotás pszichoanalitikus elemzésében a mese és a film pszichológiai tartalmainak az összehasonlításával meghatároztam, hogy míg az előbbi esetben elsősorban a gyermeki szexualitás és csábítás (születés titokzatossága, ödipális vágyakozás, nemi erőszak, anyai védelem hiánya) okozta lelki problémák és feszültségek feloldása történik, addig a film vonatkozásában a férfivá váló nő, a fallocentrikus gyermekszülő viszony és a személyes kapcsolat versus társadalmi érvényesülés ambivalenciájából fakadó feszültségek tudatos képzelődéssé alakítása zajlik. A *Szédülés* (Hitchcock, 1958) befogadásvizsgálata alapján pedig megállapítottam, hogy a film megtekintését követő nézői élményben mind a film pszichodinamikus motívumainak, mind a nézők személyiség- és párkapcsolati jellemzőinek a hatása azonosítható. A film hatására a nézők aktuális állapotában megjelentek a szadisztikus tendenciák, intenzívebbé váltak a negatív érzelmek és romlott a tárgykapcsolatok megítélése. A film által kiváltott általános hatást, a nézői állapotváltozás mértékét ugyanakkor befolyásolták a néző specifikus személyiség- és párkapcsolati jellemzői is, az utóbbiak esetében közel kétszer annyi összefüggés volt azonosítható. Az eredményekre alapozódó elméleti következtetésként javaslatot tettem a néző viszontlátéti modelljének az alkalmazására, és a gyakorlati területen a pedig az ún. filmszupervízió bevezetésére.

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

Összességében megállapítható, hogy a film pszichoanalitikusan orientált kutatásakor a pszichoanalitikus filmtudomány elméleti paradigmájának és a pszichoanalízis gyakorlati praxisának a modelljei és módszerei egyaránt alkalmazásra kerültek. A vizsgálataim alapján ugyanakkor javaslom a pszichoanalitikus filmelmélet népszerű tükör metaforája mellett a pszichoanalitikus áttétel fogalom filmlelektani használatának a terjesztését, egyértelműsítve, hogy a film nemcsak tükrözi alkotójának, társadalmának és befogadójának a lélektani jellemzőit, hanem át is alakítja azokat. A film ugyanis mint „fura tükör” (Metz) nem egyszerűen megmutatja, hanem újra is konstruálja a szubjektumot. Hasonlóan mint ahogy a lacani tükörstádium (1993) eredeti elméletében vagy a pszichoanalitikus terápia interszjektív megközelítésében a szubjektum *képződése* valójában a másik általi *újra*képződést jelenti. Reményeim szerint ahogy a pszichoanalízis „olyan eszközt nyújt, amellyel [a vizsgálódó] belépést nyerhet, és megértheti a lélek belső barlangjait” (Gabbard, 2008, 31.o.), úgy a pszichoanalitikus filmkutatás pedig képes olyan eszközt kínálni, amellyel a filmélmény mélyrétegei megragadhatóvá és feltárhatóvá válnak.

## A TÉZISEKBEN HIVATKOZOTT IRODALOM

- Althusser: Ideológia és ideológiai államapparátusok. In: Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv 1*. Szeged, Isctus és JATE, 373-412.o.
- Atwood, E. George – Stolorow, D. Robert (1993): *Structures of Subjectivity – Explorations in Psychoanalytic Phenomenology*. Philadelphia, Taylor&Francis
- Baktay Giella: Párdiagnosztika a Giessen Teszttel. In: Bagdy Emőke – Baktay Gizella – Mirnics Zsuzsanna (szerk.) (2006): *Pár- és családi kapcsolatok vizsgálata*. Budapest, Bölcsész Konzorcium
- Baudry, Jean-Louis ([1975] 1999): Az apparátus. In: *Metropolis* 3:2 10-23.o.
- Baudry, Jean-Louis ([1970] 2006): A filmi apparátus ideológiai hatásai. In: *Apertúra* 2:1 o.n. [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu) 2011.07.12.
- Bellour, Raymond (2001): *The Analysis of Film*. Bloomington, Indiana University Press.
- Berman, Emanuel (2001): Hitchcock's *Vertigo*: the Collapse of a Rescue Fantasy. In: Gabbard, O. Glen (szerk.) (2001): *Psychoanalysis and Film*. London - New York, Karnac, 29-62. o.
- Berne, Eric ([1964] 1984): *Emberi játszmák*. Budapest, Gondolat Kiadó
- Berne, Eric ([1972] 1997): *Sorskönyv*. Budapest, Háttér Kiadó
- Bettelheim, Bruno (1985): *A mese bővölete és a bontakozó gyermeki lélek*. Budapest, Gondolat Kiadó
- Bíró Yvette (1999): *Profán mitológia*. Budapest, Osiris Kiadó
- Bollas, Christopher (1978): The Aesthetic Moment and the Search for Transformation, In: *Annual of Psychoanalysis*. 6: 385-394.o.
- Brennan, A. Kelly – Shaver, R. Philip (1995): Dimensions of Adult Attachment, Affect Regulation and Romantic Relationship Functioning. In: *Personality and Social Psychology Bulletin*, 21:3 267-283.o.
- Brown, S. Royal (1995): *Vertigo* As Orphic Tragic. In: Boyd, David (szerk.) (1995): *Perspectives on Alfred Hitchcock*. New York, G.K. Hall & Co., 112-127.o.
- Brown, O. Norman (1998): Művészet és Erősz. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 119-132.o.
- Campbell, Donald (1995): The Role of the Father in a Pre-Suicide State. In: *International Journal of Psychoanalysis* 76: 315-323.o.
- Chasseguet-Smirgel, Janine (1976): Freud and Female-Sexuality – The Consideration of Some Blind Spots in the Exploration of the 'Dark Continent'. In: *International Journal of Psychoanalysis*. 57: 275-286.o.
- Chodorow, Nancy (2000): *A feminizmus és a pszichoanalitikus elmélet*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó
- Cixous, Hélène (1989): Castration or Decapitation? In: Davis, R.C. – Schleifer, R. (eds.): *Contemporary Criticism – Literary and Cultural Studies*. New York, Longman, 479-491.o.
- Comolli, Jean-Louis (1985): Technique and Ideology – Camera, Perspective, Depth of Field. In: Nichols, Bill (szerk.) (1985): *Movies and Methods – Vol.II*. Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 40-57.o.

- Dinnerstein, Dorothy (1991): *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. New York, Harper Perennial
- Edwards, Cory (2005): *Piroszka – A jó, a rossz, a farkas, meganagyi*. (film) USA, Weinstein Company
- Eifermann, R. Rivka (1987): Interactions between textual analysis and related self-analysis. In: Rimmon-Kenan, S. (ed.) (1987): *Discourse in Psychoanalysis and Literature*. London, Routledge & Kegan Paul
- Eisenstein, Paul (2004): Visions and Numbers: Aronofsky's  $\pi$  and the Primordial Signifier. In: McGowan, Todd – Kunkle, Sheila (szerk.): *Lacan and Contemporary Film*. New York, Other Press, 1-28.o.
- Elms, C. Alan (2007): Psychobiography and Case Study Methods. In: Robins, W. Richard, Fraley, R. Chris, Krueger, F. Robert (szerk.) (2007): *Handbook of Research Methods in Personality Psychology*. New York – London, The Guilford Press, 97-113.o.
- Ferenczi Sándor ([1932] 2006): Nyelvzavar a felnőttek és a gyermek között. In: Ferenczi Sándor (2006): *Technikai írások*. Budapest, Animula, 101-111.o.
- Fernandez, Dominique (2004): *Eisenstein*. Paris, Grasset.
- Fonagy, Peter – Target, Mary (2005): *Pszichoanalitikus elméletek a fejlődési pszichopatológia tükrében*. Budapest, Gondolat Kiadó
- Fraiberg, Selma (1982): Pathological Defenses in Infancy. In: *Psychoanalytic Quarterly* 51:4 612-635.o.
- Freud, Anna ([1966] 1994): *Az én és az elhárító mechanizmusok*. Budapest, Animula
- Freud, Sigmund ([1900] 2003): *Álomfejtés*. Budapest, Helikon
- Freud, Sigmund ([1908] 1995): Gyermek szexuális elméleteiről. In: Erős Ferenc (szerk.) (1995): *Sigmund Freud Művei IV. – A szexuális élet pszichológiája*. Budapest, Cserépfalvi, 133-148.o.
- Freud, Sigmund ([1908] 2001): A költő és a fantáziaműködés. In: Erős Ferenc (szerk.) (2001): *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások*. Budapest, Filum Kiadó, 103-114.o.
- Freud, Sigmund: ([1910] 2001): Leonardo da Vinci egy gyermekkor emléke. In: Erős Ferenc (szerk.) (2001): *Sigmund Freud Művei IX. – Művészeti írások*. Budapest, Filum Kiadó, 115-200.o.
- Freud, Sigmund ([1915] 1997): Ösztönök és ösztönsorsok. Erős Ferenc (szerk.) (1997): *Sigmund Freud Művei VI. – Ösztönök és ösztönsorsok*. Budapest, Filum Kiadó, 41-62.o.
- Freud, Sigmund ([1917] 1986): A tünet képződésének útjai. In: Sigmund Freud (1986): *Bevezetés a pszichoanalízisbe*. Budapest, Gondolat Kiadó, 293-307.o.
- Freud, Sigmund ([1926] 2003): Gátlás, tünet, szorongás. In.: Erős Ferenc (szerk.) (2003): *Sigmund Freud – Válogatás az életműből*. Budapest, Európa Kiadó, 577-592.o.
- Freud, Sigmund ([1932] 1993a): A szorongás és ösztönélet. In: Freud, Sigmund (1993): *A lélekelemzés legújabb eredményei*. Nyíregyháza, Könyvjelző Kiadó, 91-124.o.
- Freud, Sigmund ([1932] 1993b): Nőiség. In: Freud, Sigmund (1993): *A lélekelemzés legújabb eredményei*. Nyíregyháza, Könyvjelző Kiadó, 125-154.o.
- Fromm, Erich (1957): *The Forgotten Language*. New York, Grove Press

- Gabbard, Krin – Gabbard, O. Glen (1987): The Science Fiction Film and Psychoanalysis – Alien and Melanie Klein’s Night Music. In: Charney, Maurice – Reppen, Joseph (szerk.): *Psychoanalytic Approaches to Literature and Film*. London and Toronto, Associated University Press 171-179.o.
- Gabbard, O. Glen (1998): *Vertigo*: Female Objectification, Male Desire and Object Loss. In: *Psychoanalytic Inquiry*, 18:2: 161-167.o.
- Gabbard, O. Glen (2004): Pszichoanalízis és film. In: *Thalassa* 15:3 5-16.o.
- Gabbard, O. Glen (2008): *A pszichodinamikus pszichiátria tankönyve*. Budapest, Lélekben Otthon Kiadó
- Gergely György (1995): Az affektív tükrözés szerepe a projektív identifikáció és a hamis szelf kialakulásában. In: Lukács Dénes (szerk.) (1995): *Irányzatok és kutatások a mai magyar pszichoanalízisben*. Budapest, 1995
- Gergely György – Watson, S. John (1996): The Social Biofeedback Theory of Parental Affect-Mirroring The Development of Emotional Self-Awareness and Self-Control in Infancy. In: *International Journal of Psychoanalysis* 77: 1181-1212.o.
- Gerő Zsuzsa (2003): *A gyermekrajzok esztétikuma*. Budapest, Flaccus Kiadó
- Goncalves, Bruno – Ferreira, Ana – Káplár Mátáy – Gyöngyösiné Kiss Enikő (2010): Comparing the Szondi Test results of Hungarian and Portuguese community samples. In: *Empirical Text and Culture Research* 4: 210 81-89.o.
- Greenberg, R. Harvey (1993): Psycho: The Apes at the Windows. In: Greenberg, R. Harvey (szerk.): *Screen Memories*. New York, Columbia University Press, 111-144.
- Grinberg, León (1979): Countertransference and Projective Counteridentification. In: *Contemporary Psychoanalysis* 15: 226-247.o.
- Gy. Kiss Enikő – Hosszú Dalma – Káplár Mátyás – Vargha András - Demetrovics Zsolt (2010): Understanding different types of drug addiction – A psychodynamic approach. In: *Szondiana* 2010. 30.Jahrgang 196-210.o.
- Hagman, George (2000): The Creative Process. In: *Progress in Self Psychology*. 16: 277-297.o.
- Halász László (2002): *A freudi művészetpszichológia – Freud, az író*. Budapest, Gondolat Kiadói Kör.
- Hauser Arnold (1978): *A művészettörténet filozófiája*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Heath, Stephen (1999): Cinema and Psychoanalysis – Parallel Histories. In: Bergstrom, Janet (szerk.) (1999): *Endless Night – Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 25-56.o.
- Hitchcock, Alfred (1958): *Vertigo (Szédülés)*. (film) USA, Paramount Pictures
- Hockley, Luke (2001a): Film noir: archetypes or stereotypes? In: Hauke, Chripstophér – Alister, Ian (szerk.) (2001): *Jung&Film – Post-Jungian Takes on the Moving Image*. Philadelphia, Taylor&Francis, 177-193.o.
- Hockley, Luke (2001b): *Cinematic Projections*. London, University of Luton Press
- Holland, N. Norman (1973): *Poems in Persons*. New York, W.W. Norton & Company
- Holland, N. Norman (1975): *5 Readers Reading*. New Haven – London, Yale University Press



- Holland, N. Norman (1990): Tranzaktív beszámoló a tranzaktív irodalomtudományról. In: *Helikon* 35:2-3 246-257.o.
- Holland, N. Norman (2007): *Meeting Movies*. Cranbury, Associated University Presses
- Horney, Karen ([1926] 1997): Menekülés a nőiség elől. In: Csabai Márta – Erős Ferenc (szerk.) (1997): *Freud titokzatos tárgya: pszichoanalízis és női szexualitás*. Budapest, Új Mandátum, 118-130.o.
- Jensen, Klaus Bruhn (1999): Befogadásvizsgálatok: a jelentés társadalmi természete. In: *Replika* 38: 55-62.o.
- Jung, Carl Gustav (1998): Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közti összefüggésről. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 94-105.o.
- Karterud, Sigmund – Monsen, T. Jon (szerk.) (1999): *Szelfpszichológia – A Kohut utáni fejlődés*. Budapest, Animula Kiadó
- Király Jenő (2006): *Az Álomfejtéstől az álomgyárig*. Pécs, I. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia. 2006. december 7-9.
- Király Jenő (2010a): *A film szimbolikája I/2 – A filmkultúra filozófiája és a filmalkotás szemiotikai esztétikája*. Kaposvár - Budapest, Kaposvári Egyetem – MTV Zrt.
- Király Jenő (2010b): *A film szimbolikája III/2 – A kalandfilm formái*. Kaposvár - Budapest, Kaposvári Egyetem – MTV Zrt.
- Klein, Melanie ([1929] 1998): A csecsemőkori szorongás-helyzet tükröződése egy műalkotásban és a kreativitásban. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 110-118.o.
- Klein, Melanie ([1930] 1998): A szimbólumképzés jelentősége az énefejlődésben. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 190-199.o.
- Klein, Melanie ([1935] 1999): A mániás depresszió pszichogenezise. In: Klein, Melanie (1999): *A szó előtti tartomány*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 25-62.o.
- Klein, Melanie ([1946] 1999): Észrevételek néhány szkizoid működésről. In: Klein, Melanie (1999): *A szó előtti tartomány*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 63-96.o.
- Kohut, Heinz ([1971] 2001): *A szelf analízise*. Budapest, Animula Kiadó
- Kohut, Heinz ([1977] 2007): *A szelf helyreállítása*. Budapest, Animula Kiadó
- Konigsberg, Ira (1996): Transitional Phenomena, Transitional Space: Creativity and Spectatorship in Film. In: *Psychoanalytic Review* 83: 865-889.o.
- Koingsberg, Ira (2011): „Ezeknek az árnyaknak ereje van” – Küzdelem az önanalízisért Ingmar Bergman *Persona* című filmjében. In: *Thalassa* 21:1 77-84.o.
- Kris, Ernst ([1952] 2000): *Psychoanalytic Explorations in Art*. Madison, International Universities Press
- Kuntzel, Thierry (1973): The Treatment of Ideology in the Textual Analysis of Film. In: *Screen* 14: 3 44-54.o.
- Lacan, Jacques (1979): Of the Gaze as *Objet Petit a*. In: Miller, Jacques-Alain (szerk.) (1979) *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Harmondsworth, Penguin Books, 65-119.o.

- Lacan, Jacques (1993): A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. In: *Thalassa* 4:2 5-11.o.
- Lénárd Katalin - Pamuki Krisztián (2008): Anyátlanok – Ismeretlenek. In: Bálint Katalin, Fecskó Edina, Papp Orsolya (szerk.) (2008): *A Vászón és a Dívány találkozása*. (multimédiás DVD-ROM) Budapest, Thalassa Alapítvány
- Lykke, Nina: Questing Daughters: Little Red Riding Hood, Antigone and the Oedipus Complex. In: Mens-Verhulst, van Janneke - Schreurs, Karlein - Woertmann Liesberth (szerk.) (1993): *Daughtering and Mothering: Female Subjectivity Reanalysed*. London – New York, Routledge
- M. Interjúk/ 2.sz. Interjú: Interjú Magdival. Budapest, 2010
- M. Interjúk/3.sz. Interjú: Interjú S.É. nevelővel. Budapest, 2010
- M. Interjúk/4.sz. Interjú: Interjú Z.N.E nevelőszülővel. Budapest, 2010
- M. Iratanyaga/1.sz. Irat (1995): Fővárosi Önkormányzat Egyesített Csecsemőotthona: Zárójelentés. Budapest, 1995
- M. Iratanyaga/2.sz. Irat (1998): Pest Megyei 2.sz. Tanulási Képességet Vizsgáló Szakértői és Rehabilitációs Bizottság: Szakértői javaslat. C., 1998
- M. Iratanyaga/4.sz. Irat (2006): Területi Gyermekvédelmi Szakszolgálat: Szakvélemény. Budapest, 2006
- MacCabe, Colin (1976): Theory and Film – Principles of Realism and Pleasure. In: *Screen* 17:3 7-28.o.
- Marcus, Laura (2006): Álom és kinematografikus tudat. In: *Apertúra* 2:1 o.n. [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu) 2011.07.12.
- Masi, De Franco (2004): The Psychodynamics of Panic Attacks: a Useful Integration of Psychoanalysis and Neuroscience. In: *International Journal of Psychoanalysis* 85:2 311-336.o.
- Matalon, Ronit – Berman, Emanuel (2000). Egoyan's Exotica: Where does The Real Horror Reside? In: *International Journal of Psychoanalysis* 81: 1015-1019.o.
- Mayne, Judith (1993): *Cinema and Spectatorship*. London – New York, Routledge
- Metz, Christian (1981): A képzeletbeli jelentő. In: *Filmtudományi Szemle* 9:2 5-104.o.
- Metz, Christian (1983): *Psychoanalysis and Cinema*. London, Macmillan & Co.
- Mulvey, Laura ([1975] 2000): A vizuális élvezet és az elbeszélő film. In: *Metropolis* 4:4: 12-23. o.
- Nagy László (2005): A felnőtt kötődés mérésének új lehetősége: A Közvetlen Kapcsolatok Élményei Kérdőív. In: *Pszichológia* 25:3 223-245.o.
- Noy, Pinchas (1979): Forn Creation in Art: An Ego-Psychological Approach to Creativity. In: *Psychoanalytic Quarterly*, 48: 229-256.o.
- Ogden, Thomas (1994): The Analytic Third – Working with Intersubjectivity Clinical Facts. In: *International Journal of Psychoanalysis*. 75:1 3-19.o.
- Oláh Attila (1984): *A Californiai Psychological Inventory (CPI) rövidített változatának ismertetése – Pszichológiai Tanácsadás a pályaválasztásban (Módszertani Füzetek)*. Budapest, Országos Pedagógia Intézet

- Oláh Attila (2005a): Az Állapot-Vonás Személyiség Kérdőív kialakításának elméleti alapjai. In: Oláh Attila (2005): *Érzelmek, megküzdés és optimális élmény – Belső világunk megismerésének módszerei*. Budapest, Trefort Kiadó, 33-42.o.
- Oláh Attila (2005b): A diszkrét érzelmek fogalma és mérése. In: Oláh Attila (2005): *Érzelmek, megküzdés és optimális élmény – Belső világunk megismerésének módszerei*. Budapest, Trefort Kiadó, 11-32.o.
- Oudart, Jean-Pierre (2005): A varrat. *Metropolis* 9:1 22-31.o.
- Palombo, R. Stanley (1987): Hitchcock's Vertigo: the Dream Function in Film. In: Smith, H. Joseph (szerk.) (1987): *Images in Our Souls: Cawell, Psychoanalysis and Cinema*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 44-63. o.
- Péley Bernadette (2003): A játék szerepe a külső és belső valóság szerveződésében In: Kállai János-Kézdi Balázs (szerk.) (2003): *Új távlatok a klinikai pszichológiában*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 47-66.o.
- Péley Bernadette (2011): A filmet néző gyermek. In: *Prizma* 2:1 4-7.o.
- Pilling János (2003): A gyász lélektana. In: Pilling János (szerk.) (2003): *Gyász*. Budapest, Medicina Könyvkiadó, 27-54.o.
- Róheim Géza (1953): Fairy Tale and Dream. In: *Psychoanalytic Study of the Child*. 8: 394-403.o.
- Rózsa Sándor – Kő Natasa – Oláh Attila (2006): A személyiségmérés projektív technikái. In: Rózsa Sándor – Nagybányai Nagy Olivér – Oláh Attila (szerk.): *A pszichológiai mérés alapjai*. Budapest, Bölcsész Konzorcium, 199-220.o.
- Saito, Ayako (1999): Hitchcock's Trilogy: A Logic of Mise en Scène. In: Bergstrom, Janet (szerk.) (1999): *Endless Night*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 200-249. o.
- Saussure, de Ferdinand (1997): *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Budapest, Corvina
- Schönau, Walter (1998): Kirajzolódnak egy pszichoanalitikus irodalomtudomány körvonalai. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 31-41.o.
- Segal, Hanna (1997): *Bevezetés Melanie Klein munkásságába*. Budapest, Animula Kiadó
- Smith, A. Loyd (2001): *Marnie, the Phantom, and the Dead Mother*.  
[www.scope.nottingham.ac.uk](http://www.scope.nottingham.ac.uk) 2011.09.30.
- Spitz, A. René (1945): Hospitalism – An Inquiry Into the Genesis of Psychiatric Conditions of Early Childhood. In: *Psychoanalytic Study of the Child*. 1:1 53-74.o.
- Spoto, Donald (1976): *The Art of Alfred Hitchcock*. New York, Hopkinson & Blake
- Spoto, Donald (1988): *The Dark Side of Genius*. London, Plexus
- Stern, N. Daniel (2002): *A csecsemő személyközi világa*. Budapest, Animula Kiadó
- Szondi Lipót (2007): *Szondi-teszt – A kísérleti ösztöndiagnosztika tankönyve*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó
- Vikár György (1984): *Gyógyítás és öngyógyítás*. Budapest, Magvető Kiadó
- Villela, Lúcia (1999): From Film as Case Study to Film as Myth. In: *Annual of Psychoanalysis*. 26: 4, 315-330.o.

- Webb, W. Martin (1959): The Szondi Test as a Group Technic. In: Szondi, Leopold – Moser, Ulrich - Webb, W. Martin (szerk.) (1959): *The Szondi Test in Diagnosis, Prognosis and Treatment*. Philadelphia, J. B. Lippincott Company
- Westen, Drew (2002): *Social Cognition and Object Relation Scale (SCORS) – TAT Scoring Manual*. Atlanta, Emory University
- Winnicott, W. Donald ([1971] 1998): Játék: elméleti tézis. In: Bókay Antal - Erős Ferenc (szerk.) (1998): *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. Budapest, Filum Kiadó, 209-219.o.
- Winnicott, W. Donald ([1971] 1999): *Játszás és valóság*. Budapest, Animula Kiadó
- Wirth, M. Michelle – Schultheiss, C. Oliver (2006): Effects of Affiliation Arousal (Hope of Closeness) and Affiliation Stress (Fear of Rejection) on Progesterone and Cortisol. In: *Hormones and Behavior* 50 786-795.o.
- Wollen, Peter (2002): *Paris Hollywood – Writings on Film*. New York – London, Verso
- Wood, Robin (1977): *Hitchcock's Films*. South Brunswick, Barnes
- Wood, Robin (2002): *Hitchcock's Films Revisited*. New York, Columbia University Press
- Zipes, Jack (1993): *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York, Routledge
- Z.N.E. (2001): *Magdika*. (Záródolgozat) Budapest, F.GY.E.
- Žižek, Slavoj (2004): A meg nem tévesztett tévedése. In: *Thalassa* 15:3 17-40.o.

## A DISSZERTÁCIÓ TÉMÁJÁBAN MEGJELENT HAZAI ÉS NEMZETKÖZI PUBLIKÁCIÓK

Fecskó Edina – Grosch Nándor – Molnár Krisztina (2011): „Majd csinállok egy önéletrajz filmet!”. In: *Imágó Budapest* 1[22]:1 65-72.o.

Fecskó Edina (2010): Hitchcock *Szédülés* című filmjének szakértői és laikus befogadása. In: *Thalassa* 21:1 45-62.o.

Fecskó Edina (2009): A pszichoanalízis mint filmelméleti paradigma és filmelemzési praxis. In: *Lélekelemzés* 4:1-2. 76-89.o.

Fecskó Edina (2008): The Words and the Images of the Tale. In: Pethő Ágnes (ed.): *Words and Images on the Screen*. Newcastle, Cambridge Scholar Publishing, 300-313.o.

Fecskó Edina (2008): A filmreceptió és filmprodukciónak személyiségfejlesztő hatásai. In: Sallai Éva (szerk.): *Művészetek szerepe a személyiségfejlesztésben*. Vác, AVKF, 205-215.o.

Erdélyi Ildikó, Sáfrány Eszter, Fecskó Edina, Sipos Beáta, Hamvas Szilárd, Retek Levente (2008): Ismeretszerzés – sajátélmény – kutatás modellje egyetemi oktatás pszichológus képzésében. In: *Pszichoterápia* 17:5 323-330.o.

Papp Orsolya – Fecskó Edina – Bálint Katalin (2008): A reprezentáció tudományai. In: *Thalassa* 19:1 85-94.o.

Fecskó Edina (2008): A mese és a mozi bűvölete. In: *Lélekelemzés* 3:1-2 151-163.o.

Fecskó Edina – Gácsi Varga Marianna (2008): Osztályfilm – Egy személyiség- és közösségfejlesztő célú filmkészítő projekt módszertani bemutatása. In: *Serdülő- és gyermekpszichoterápia* 7:1 68-77.o.

Fecskó Edina (2008): Tale, Screen and Couch. In: Dimitrijevic Aleksandar, Fox, M. Elizabeth, Schwartz, M. Murray (eds.): *Psychoanalytic Encounters: Interdisciplinary Papers in Applied Psychoanalysis*. Belgrád, University of Belgrade Press, 163-179.o.

Fecskó Edina (2008): Piroska a díványon és a vásznon. In: Bálint Katalin, Fecskó Edina, Papp Orsolya (szerk.): *A Vásznon és a Dívány találkozása*. (multimédiás DVD-ROM) Budapest, Thalassa Alapítvány, o.n.

Fecskó Edina (2007): Szabad asszociációk művészet és pszichoanalízis határvidékén. In: *Pszichoterápia* 16:6 421-424.o.

Fecskó Edina – Papp Orsolya (2006): Kettős tükörben. In: *Thalassa* 17:1 156-168.o.

Fecskó Edina (2006): Piroska-variációk: a mozi bűvölete. In: *Thalassa* 17:60 128-132.o.

Vörös Adél – Fecskó Edina – Bálint Katalin (2006): Felülieknek vagy aluliaknak? In: *Iskolakultúra* 16:9. 105-114.o.

## A DISSZERTÁCIÓ TÉMÁJÁBAN MEGJELENT HAZAI ÉS NEMZETKÖZI ELŐADÁSOK

Fecskó Edina – Urbán Szabolcs – Martos Tamás (2011): Introjektív folyamatok a filmbefogadásban. *Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 18. konferenciája*. Budapest, 2011. október 7-8.

- Erdélyi Ildikó, Erdei Kata, Fecskó Edina, Jankovics Csaba, Hegedűs Attila, Móra László Xavér, Sáfrány Eszter, Wendler Patrícia (2011): Pszichodráma saját filmélményen keresztül. *A Pszichoterápia folyóirat hetedik konferenciája*. Budapest, 2011. május 13-14.
- Fecskó Edina – Molnár Krisztina – Grosch Nándor (2011): Filmalkotás és traumafeldolgozás. *III. Gyerekszem Filmfesztivál Konferenciája*. Budapest, 2011. március 18.
- Molnár Krisztina – Fecskó Edina – Grosch Nándor (2010): Film és valóság. *III. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia*. Pécs, 2010. november 25-27.
- Fecskó Edina (2010): A nézői szubjektum szabadságának kérdése a pszichoanalitikus filmelméleti modellekben. *Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 17. konferenciája*. Budapest, 2010. október 1-2.
- Fecskó Edina (2010): Projective identification and counter-identification in the relationship of film and viewer. *27th International Literature and Psychology Conference*. Pécs, 2010. június 23-28.
- Fecskó Edina (2010): A laikus filmbefogadás pszichoanalitikusan orientált empirikus vizsgálata. *A Magyar Pszichológiai Társaság XIX. Országos Tudományos Nagygyűlése*. Pécs, 2010. május 27-29.
- Fecskó Edina – Vörös Adél – Bálint Katalin (2009): A korhatár besorolás pedagógiai – pszichológiai alapjai. *Országos Gyermekvédelmi Konferencia*. Kecskemét, 2009. szeptember 30-október 2.
- Fecskó Edina (2009): Film és pszichoanalízis. *Álom, kreativitás, művészet és terápia – Műhelykonferencia Sigmund Freud halálának 70. évfordulója alkalmából*. Szeged, 2009. szeptember 24-25.
- Fecskó Edina – Vörös Adél – Bálint Katalin (2009): A korhatár-besorolás pedagógiai – pszichológiai szempontrendszer. *II. Gyerekszem Filmfesztivál Konferenciája*. 2009. május 21.
- Fecskó Edina (2009): The Personality Developmental Effects of Film Reception és Film Production. *26th International Literature and Psychology Conference*. Viterbo, 2009. július 1-6.
- Fecskó Edina (2008): A laikus és a professzionális filmreceptió összehasonlítása. *II. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia*. Pécs, 2008. november 20-22.
- Bálint Katalin – Fecskó Edina – Vörös Adél (2008): Felülieknek vagy aluliaknak? *II. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia*. Pécs, 2008. november 20-22.
- Fecskó Edina: The Comparison of Popular and Professional Reception of Hitchcock's Vertigo. *25th International Literature and Psychology Conference*. Lisszabon, 2008. július 2-7.
- Fecskó Edina (2007): A filmreceptió és filmprodukciónak személyiségfejlesztő hatásai. *Művészetek Szerepe a Személyiségfejlesztésben Konferencia*. Vác, 2007. november 22-23.
- Fecskó Edina – Gácsi Varga Marianna (2007): Osztályfilm személyiség és közösségfejlesztő célú filmkészítő program. *Gyerekszem Filmfesztivál Konferenciája*. Budapest, 2007. november 15.
- Fecskó Edina (2007): Tale, Screen and Couch. *24th International Literature and Psychology Conference*. Belgrád, 2007. július 4-9.

- Fecskó Edina (2007): A filmtudományi, a pszichoanalitikus és a laikus filmreceptió összehasonlító vizsgálata. *Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 14. őszi konferenciája*. Budapest, 2007. október 13-14.
- Fecskó Edina (2007): Harold Lloyd Girl Shy című filmjének pszichoanalitikus elemzése. *Harold Lloyd Előadás-sorozat*. Budapest, 2007. január 8.
- Fecskó Edina (2006): Piroska esete 2005-ben. *Magyar Pszichoanalitikus Egyesület 13. Őszi Konferenciája*. Budapest, 2006. október 13-14.
- Fecskó Edina (2006): A mese szavai és képei. X. *Erdélyi Film- és Médiatudományi Konferencia*. Kolozsvár, 2006. május 25-26.
- Fecskó Edina (2006): A mese és a mozi bűvölete. *Magyar Pszichológiai Társaság XVII. Országos Tudományos Nagygyűlése*. Budapest, 2006. május 25-27.
- Fecskó Edina (2006): A Napfény íze című filmalkotás sorsanalitikus elemzése. V. *Pécsi Pszichológus Napok*. Pécs, 2006. április 10-12.
- Fecskó Edina (2006) Piroska a díványon és a vásznon. I. *Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia*. Pécs, 2006. december 7-9.
- Fecskó Edina (2006): A humor és a nevetés pszichológiája Buster Keaton Go West c. filmjének tükrében. *Buster Keaton Előadás-sorozat*. Budapest, 2006. június 13.
- Fecskó Edina (2006): A női vágy és a férfi tárgy. *Pszinapszis – IX. Budapesti Pszichológiai Napok*. Budapest, 2006. március 10-12.
- Fecskó Edina (2006): A humor és a nevetés pszichológiája Charlie Chaplin filmjeinek tükrében. *Charlie Chaplin Előadás-sorozat*. Budapest, 2006. január 2.
- Fecskó Edina (2006): Buster Keaton Hét esély c. filmjének pszichológiai elemzése. *A Buzuk Aranykora Előadás-sorozat*. Budapest, 2005. december 20.
- Fecskó Edina (2006): Generációs konfliktus a filmművészet tükrében. *Pszinapszis – IX. Budapesti Pszichológiai Napok*. Budapest, 2005. március 12-14.