

Pszichoanalitikus filmelemzés – mi végre?

*A zongoratanárnőről (2001)**

Elfriede Jelinek *A zongoratanárnő* című regénye¹ és Michael Haneke azonos című filmje (*A zongoratanárnő* [La Pianiste, Michael Haneke, 2001]) egyaránt kiemelkedő jelentőségű műnek számítanak szerzőik életművében, s gyakori elemzési tárgyai a pszichoanalízis és a nőiség, valamint a perverzió kapcsolatát vizsgáló tanulmányoknak. Az elemzéseikhez használható elméleti eszköztár heterogenitása választás elé állítja az értelmezőt, s egy ilyen szituációban egyik vagy másik keret hangsúlyozása implicit vagy explicit módon az elemzett műveken túli konzekvenciát is maga után von.² Tanulmányomban először röviden bemutatom Haneke filmjét és annak a rendező életművében elfoglalt helyét, valamint kiemelem azokat a főbb eltéréseket a regényhez képest, amelyek nyomán feltárható, hogy az adaptáció mennyiben tesz

* A tanulmány eredeti megjelenési helye: ROTTLER Lili, „Pszichoanalitikus filmelemzés – mi végre? *A zongoratanárnőről* (2001)”, *Apertúra*, 20, 3. sz. (2025) Hozzáférés 2026. 05.25. <https://www.apertura.hu/2025/tavasz/rotter-pszichoanalitikus-filmelemzes-mi-vegre-a-zongoratanarnorol-2001/>.

1 JELINEK, Elfriede, *A zongoratanárnő*, ford. LŐRINCZY Attila, (Budapest: Ab Ovo Könyvkiadó, 1997)

2 Egy-egy értelmezés során eltérő konzekvenciát von maga után a vizsgálathoz választott elméleti keret inherens, ámbár gyakran implicit tartalma is. Jelen esetben – egy pszichoanalitikus értelmezés során – nem mindegy, hogy éppen a freudi vagy a lacani pszichoanalízis fogalmaival értelmezzünk, ahogy az sem elhanyagolható szempont, hogy ezen fogalmi eszköztárak mélyebb elköteleződéseit is figyelembe vesszük-e, vagy pusztán eszközszerűen használjuk őket.

eltérő állításokat az eredeti mű által felvetett problémák kapcsán. Ezek után ismertetem a film egy kanonikus értelmezését, amely erőteljesen támaszkodik a pszichoanalízis, kifejezetten a lacani fogalomrendszer magyarázóerejére, s ezt vetem össze a Haneke életművét interpretáló tanulmányokkal. A pszichoanalitikus olvasatot helyezem szembe a mű politikai értelmezésével, amely az analitikus interpretációval ellentétben *A zongoratanárnő* által felvetett témákat nem személyes, hanem sokkal inkább társadalmi szintű problémaként írja le.

Ezen interpretációs lehetőségek viszonya annak a magyar filmelméleti nézetkülönbségnek a kontextusában válik még relevánssabbá, amely Haneke későbbi filmje, a *Rejtély* (*Caché*, 2005) kapcsán bontakozott ki Kovács András Bálint és Bókay Antal között, s amely esetében az elköteleződés a pszichoanalitikus és a politikai értelmezésnek a másik interpretáció automatikus elutasítását is jelentette. Konklúziómban arra mutatok rá, hogy *A zongoratanárnő* esetében más a helyzet, mivel itt a két típusú interpretáció egymástól elválaszthatatlanná válik a szexualitás és a nőiség kérdéskörei által, a pszichoanalitikus fogalmak óvatlan használata azonban olyan – az analízist kritika tárgyává tevő elméletek által is bemutatott – problémára is rámutathat, amely korlátozza egy mű interpretációját, s pusztán individuális problémaként ábrázolja a társadalmat.

Perverzió és szexualitás

A zongoratanárnő cselekménye mindkét mű esetében a címben is jelölt Erika Kohut, a tekintélyes Bécsi Zeneakadémián dolgozó zongoratanárnő életét s annak fordulópontját mutatja be. „Erika harmincas éveinek vége felé jár. Az anyja, korát tekintve, akár a nagymama is lehetne. Erika csak hosszú, küzdelmes házasságok után jött a világra”³ – olvashatjuk a regény első oldalán. Mindezek után

3 JELINEK, *A zongoratanárnő*, 3.

a szövegben és a filmben egyaránt Erika és édesanyja között kialakult viharos csatába csöppenünk: Erika mindennapjait leuralja anyjával töltött ideje és az anya alakja, aki haragosan reagál minden olyan cselekedetére, amelyet nem tud felügyelni.

Anyja által szintén szigorúan szemmel tartott, de bizonyos mértékig felügyelhetetlen területek közé tartozik Erika szexualitása is, amelyben a nő szerelmi aktusai abszolút eltorzult és kifordított perverziók mátrixaként jelennek meg. Erika szabadidejében *peep show*-kat látogat, ahol az őt megelőző kliensek által bepiszkított zsebkendőket szagolja, saját nemi szervén láthatólag bármi ok nélkül borotvapengével tesz kárt, egy másik jelenetben pedig azt látjuk, ahogy szeretkező párokat lesve vizek egy autósmoziban. A kiismerhetetlennek tűnő szexualitás irracionális fiatal tanítványával való viszonyában összpontosul. A főszereplő, miután megannyiszor visszautasítja diákja, Walter Klemmer kezdeményezéseit, a fiú féltékeny kirohanása után megadja magát neki, de azzal a kitéttel, hogy bárminemű kettejük között kialakuló viszonynak ő szabja meg a határait. Egy levélben összegzi Walternek azon vágyait, hogy a fiú miképpen taszítsa teljes szubmisszív állapotba őt, hogyan és hol üsse, s miként bánjon vele erőszakosan szexuális együttléteik során. Walter olvasva mindezt megundorodik tőle, s elhagyja őt, azonban miután Erika újra felkeresi és bocsánatáért esedezik, a fiú ismét meglátogatja az otthonában, ahol a nő tiltakozása ellenére bezárja anyját a hálószobába, majd megveri és megerőszakolja Erikát. „Nem ajánlom, hogy bárkinek elmeséld. Egyébként a te érdeked is, hogy hallgass. Nem alázhatod meg így a férfiakat, nem lehet” – mondja Walter, majd nem sokra rá: „Tudod, a szerelem sötét verem. Na, szia” – köszön el az erőszakjelenet után. Másnap indulás előtt Erika magához vesz egy kést, s így érkezik meg arra az akadémiai koncertre, ahol ő is előad. A kifogástalanul szoros konty helyett széteső frizurával, a tökéletesen merev arc helyett most melankóliába forduló szájjal és lilára ütött arccsonttal áll Walter elé, aki úgy viselkedik, mintha nem is tudna az előző este történetéről. Vidáman üdvözlí őt, miközben az előadóterem felé siet: „Tiszteletem tanárnő! Alig

várom, hogy halljam!” Erika még utoljára a fiú után pillant, majd – miután egyedül maradt a koncertterem előtt – maga elé meredve előhúzza táskájából az általa gondosan elpakolt konyhakést és bal vállába szúrja azt, s ahogy Jelinek írja: „vicsorít, mint egy beteg ló.”⁴ Az előadóteremhez vezető lépcső alján még körbenéz egyszer, majd elhagyja az épületet. A film utolsó pillanataiban a szorosra zárt képi keretezést elhagyva nagytotálra vált, ahogy Erika az utcán sétálva kilép a koncert helyszínéről, feltételezhetően – legalább szimbolikusan – eddigi életét is maga mögött hagyva. A nő és a fiú románca így a film végére nem tud beteljesülni, s a hollywoodi elbeszélésmódtól megszokott boldog heteroszexuális szerelem pillanatai helyett egy fizikailag is sebzett és kilátástalan kapcsolat történetének lezárását látjuk.

Haneke *A zongoratanárnő* megfilmesítése során kifejezetten fontos szempontjai közé sorolja az obszcenitás határainak feltérképezését,⁵ ezzel együtt a rendező félreértelmezésnek tekinti azon befogadói álláspontokat, amelyek a filmet pornografikusnak ítélik meg.⁶ Bár több erőszakos és normaszegő jelenet töri meg a mű ritmusát, a szexualitás ábrázolásának módja sosem pornografikus, tehát – ahogy a rendező maga is fogalmaz – kizsákmányoló. Az, amit Erika a képernyőn lát, amikor a sötét kabinban pornófilmet néz, kevésbé tekinthető hétköznapi értelemben bárhogyan is határsértőnek, mint az erőszak azon formája, amely deviánsként mutatkozik meg a film narratívájában. Az Erika által fogyasztott pornófilmben, amelyben a női szereplő, aki egy asztalon háton fekvő, kicsavart és nejlonba borított testének minden ere-

4 JELINEK, *A zongoratanárnő*, 230.

5 SHARRETT, Christopher, „The World That is Known: An Interview with Michael Haneke”, in szerk. GRUNDMANN, Roy, *A Companion to Michael Haneke*, 580–590 (Chichester: Wiley-Blackwell, 2010), 587.

6 Ahogy Haneke is kifejti, a szexualitás ilyen, a hétköznapiól eltérő vizsgálata ad lehetőséget arra, hogy a kérdést ne a „burzsoá norma” alapján szemléljük, hanem kritikai szempontokkal felvértezve legyünk figyelmesek és reflektáltak arra, hogy a szexualitás terén mely területek azok, amelyek a megengedett vagy a deviáns és perverz jelzőt kapják a társadalomtól. Uo., 587–588.

jével azon van, hogy kielégítse férfi párját, érthető és megszokott módon teszi mindezt, hiszen tagadhatatlan, hogy a mindennapi életben a (legtöbbször erőszakos és mindig kizsákmányoló) pornográf tartalmak nemcsak a konkrét szexuális ingerlésre létrehozott filmekben vannak jelen, hanem a női szexualitásról való gondolkodásban általában.⁷ Ahogy Haneke fogalmaz:

Akár a szexualitásról, akár az erőszakról vagy más tabutémáról van szó, minden, ami szakít a normával, obszcén. Mivel az igazság mindig obszcén, remélem, hogy minden filmem tartalmaz legalább valamilyen obszcén elemet. Ezzel szemben a pornográfia éppen az ellenkezője, mivel az obszcént árucikké teszi, a szokatlant fogyaszthatóvá, ez a pornó valóban botrányos aspektusa, nem pedig a társadalmi intézmények által felvetett klasszikus érvek. A pornót nem szexuális, hanem kereskedelmi aspektusa teszi visszataszítóvá. Úgy gondolom, hogy bármely kortárs művészeti gyakorlat pornográf, amennyiben úgyszólván megpróbálja bekötozni [...] a társadalmi és pszichológiai sebünket. Számomra a pornográfia nem különbözik a háborús filmekről vagy a propagandafilmeiktől abban, hogy megpróbálja fogyasztási cikké tenni az élet zsigeri, borzalmas vagy transzgresszív elemeit.⁸

Ezzel szemben Erika, aki a női behódolás gesztusait nyersebb és közvetlenebb formában testesíti meg, a nevetség tárgya lesz. A film lényegi struktúráját így többek között a szexualitás ezen

7 Itt egyaránt gondolhatunk a populáris média bármelyik formájára: reklámok, filmek és romantikus regények túlnyomórészt mind olyan narratívákat követnek, amelyek a nőt tárgyasítók és szexuálisan bántalmazott pozícióban mutatják, figyelmen kívül hagyva az ábrázolásmód kártékonyosságát. Erről bővebben lásd pl. Jane Caputi tanulmányát, aki kifejezetten a reklámparban megjelenő „nemi erőszak forgatókönyv” [*rape script*] domináns jelenlétét elemzi. CAPUTI, Jane, „The Pornography of Everyday Life”, in szerk. DINES, Gail, HUMEZ Jean M., *Gender, Race and Class in Media*, 311–320 (Thousand Oaks: SAGE Publications, 2011)

8 SHARRETT, „The World...”, 587–588. (Fordítás tőlem.)

dichotómiája jellemzi: az elfogadható és a társadalmilag megvetett női szexualitása, a szerelmes pillantásoké és az irracionálisként feltűnő vágyaké. Több teoretikus is rámutatott,⁹ hogy e kettősség mélyen áthatja és szervezi Erika történetét: jelen van például annak dichotómiájában is, ahogy a bécsi burzsoá magaskultúra nekifeszül, majd szinte egybeolvad a pornófilm vulgáris tartalmaival. Ezt példázza az a beállítás, amelyben a *peep show* fülkáját egy fennkölt hangzású Schubert-dal vezeti át a következő jelenetbe, amelyben magát a zongorapróbát látjuk.¹⁰ Ilyen kettősséget képvisel Erika is, aki nőként, perverz ruházata¹¹ (ballonkabát és bőrkosztyű) által is jelzett vágyaival, a férfitekintettel és a férfiuralom által kreált vágyrendszerrel azonosul, miközben bizonyos jelenetekben könnybe lábadt szemekkel és kezét tördelve figyel a zongorázó WALTERT. Mintha ezekben a pillanatokban fogná fel azt a szerelmet, amely miatt feltételezhetően végül viszszautasítja a fiú erőszakos közeledését.

A film helye az életműben

A *zongoratanárnőt* a Haneke munkásságán belüli pozíciója helyett legtöbbször mint adaptációt vizsgálják, fontos kiemelni azonban, hogy a filmet jellemzően nem pusztán a hűségelv alapján minősítik, azaz nem az alapján, hogy mennyire képes a lehető legszorosabban lefordítani az írott szöveget saját nyelvére. Iuliana Corina Vaida például a regény és a film összevetését

9 Például BANDHAUER, Andrea, „Michael Haneke's *La Pianiste*: An Adaptation of Elfriede Jelinek's *The Piano Teacher*”, *Literature & Aesthetics* 16, 2. sz. (2006): 270–281.; WYATT, Jean, „Jouissance and Desire in Michael Haneke's *The Piano Teacher*”, *American Imago* 62, 4. sz. (2005): 453–482.; vagy SPECK, C. Oliver, *Funny Frames – The Filmic Concepts of Michael Haneke* (New York: The Continuum International Publishing Group, 2010), 25.

10 WYATT, „Jouissance and Desire...”, 473.

11 SPECK, *Funny Frames*..., 88.

a két mű szadomazochizmus-koncepciója alapján végzi el,¹² rámutatva arra, hogy míg Haneke adaptációja a szadomazochizmus ábrázolását freudi alapokra építi, addig Jelinek alkotását – radikális feminista ideológiájából következően – Gilles Deleuze koncepciója alapján kézenfekvő elemezni. A szerző éleslátóan rávilágít arra is, hogy ez a különbség szorosan köthető Haneke filmrendezői stílusához, amely inkább a letisztult cselekményt és egyfajta antipszichologizmust képvisel. Mindezt Vaida összeköti a freudi elmélettel. Állítása szerint, annak ellenére, hogy az antipszichologizmus formai elemei illeszkedtek Haneke más filmjeinek tartalmához, *A zongoratanárnő* esetében éppen ez az esztétikai elköteleződés, a cselekmény letisztultsága az, amely az analitikus egyszerűség tartalmával párosul. Ahogy ő fogalmaz: „Michael Haneke számára, aki a modernista/klasszikus művészeti formák határain belül dolgozik, Freud csodálatosan egyszerű elmélete arra szolgál, hogy a regény anyagát tömörítse, a cselekményt világossá tegye és egységessé alakítsa.”¹³ Tehát a tanulmány szerzője továbbra is antipszichológiai attitűdöt társít Haneke rendezéséhez, úgy találja azonban, hogy a film története túlságosan egyszerűvé válik általa, s Freud elmélete lesz az, ami a cselekmény hézagait kitölti a mű értelmezésekor. Bár egyetért a tanulmány szerzőjével, hogy Haneke alkotási elve fontos szerepet kap *A zongoratanárnő* értelmezésekor, s hogy ez az esztétikai stílus jelen esetben abba a hibába sodorhatja a befogadót, hogy a megszokott analitikus elméletekre asszociáljon a mű interpretációjakor, mégis úgy látom, hogy az antipszichologizmus stratégiája által, például a főszereplő gyermekkorá bemutatásának elhagyásával,¹⁴ Haneke – Jelinekkel szemben – nem a nő személyiségének egy szorosan végigkövet-

12 VAIDA, Iuliana Corina, „Two Meanings of Masochism in the Language of the Art Critic”, in szerk. McCANN, Ben és SORFA, David, *The Cinema of Michael Haneke: Europe Utopia*, 206–221 (New York: Columbia University Press, 2012)

13 Uo., 216. (Fordítás tőlem.)

14 SHARRETT, „The World...”

hető fejlődéslelektanát adja, hanem egy általánosabb női szubjektumot mutat be.¹⁵

A pszichológiai beszédmódot és a rendező sajátos stílusának összeférhetőségét vizsgálja Brigitte Peucker is, akinek magyarra fordított tanulmánya a *Metropolis* Michael Haneke munkáságáról szóló különszámában került közlésre.¹⁶ Peucker szerint ezt a kérdést leginkább a melodráma műfaji sajátosságai alapján lehet kibontani, azaz azon rendezői értelmezésen belül, amelyben *A zongoratanárnő* a melodráma paródiájaként jelenik meg:

Mire gondolt Haneke, amikor *A zongoratanárnőt* a melodráma paródiájának nevezte? A mazochizmus természetesen nem idegen a melodrámatól, hiszen műfaji sajátosságaiba beletartoznak az önkínzásra hajlamos karakterek is: a melodrámban mindig az áldozat jelenti a történet érzelmi központját. [...] Haneke számára a film parodisztikus volta egyrészt abban rejlik, hogy nem hajlandó magyarázatot adni a látottakra, másrészt pedig abban, hogy „a nem valóságosat megpróbálja valóságosként tálalni”.¹⁷

¹⁵ Figyelembe véve, hogy a két mű közötti eltérések vizsgálata a szakirodalom egy jól kidolgozott területe, tanulmányomban nem részletezem tovább a különbségeket elemző szövegeket, hanem a hanekei életművön belüli helyzetének kidomborításával foglalkozom, mivel értelmezésemben ez alapján kerülhetünk közelebb a film társadalomkritikájának megértéséhez. Példának okáért: a történetmesélés alapján létrejövő eltéréseken alapuló elemzést nyújt Sofia Gourgoulianni, Margarete Johanna Landwehr pedig a nézőiség különböző megnyilvánulásait veti össze. GOURGOULIANNI, Sofia, „A comparative study between Elfriede Jelinek’s book and Michael Haneke’s film of *The Piano Teacher*”, *Journal of Liberal Arts and Humanities* 1, 9. sz. (2020): 41–45.; LANDWEHR, Margarete Johanna, „Voyeurism, Violence, and the Power of the Media: The Reader’s/Spectator’s Complicity in Jelinek’s *The Piano Teacher* and Haneke’s *La Pianiste*, *Caché*, *The White Ribbon*”, *International Journal of Applied Psychoanalytic Studies* 8, 2. sz. (2011): 117–132.

¹⁶ PEUCKER, Brigitte, „Erőszak és érzelem”, ford. CZIFRA Réka, *Metropolis* 15, 4. sz. (2011): 8–33.

¹⁷ Uo., 25.

A magyarázatlanságra vonatkozó előbbi megállapítás az, amely arra sarkallja a nézőt, hogy Erika perverz cselekedeteit a pszichológia fogalmai által értelmezze, ezzel a legkézenfekvőbb diszkurzusba horgonyozva le a normaszegő szexualitás elemeit. Az az állítás azonban, hogy a nem valóságos lenne valóságosként bemutatva, félreértően hathat: a Haneke által bemutatott erőszak minden esetben túlzó, amennyiben valamilyen „realitáshoz” közelítő, hétköznapi cselekedetet veszünk a „valóság” filmes megjelenítésének alapjaként. Bár a rendező filmjeinek történetei szélsőségesen tragikus sorsokat mutatnak be, a cselekmények annyiban mindig a „valóságos” részei lesznek, amennyiben „a melodráma természetszerűleg átnyúlik a metafora metanyelvének területére”.¹⁸ Még ha elfogadjuk is Peucker állítását, s úgy rekonstruáljuk *A zongoratanárnőt*, mint amely formai szigorúsága ellenére tartalmilag rejtélyes és első látásra érthetetlen elemeket tartalmaz, akkor sem biztos, hogy a bűjtött és zavaros részletek feltárására csak a lélektan valamely területe képes.

A zongoratanárnő esetében meghatározó az a kapcsolat, amely összeköti azt Haneke korábbi filmjeivel, köztük *A hetedik kontinenssel* (*Der siebente Kontinent*, 1989) és a *Benny videó-jával* (*Benny's Video*, 1992), s amely életműi viszony megoldást kínálhat annak vonatkozásában, miképpen értelmezhető a film cselekménye. Utóbbi két film tekinthető a rendező *A zongoratanárnő* megelőző, filmelméleti szempontból is komolyan kutatott és kanonizált filmjeinek. A három filmet szorosan összeköti az erőszakkal történő találkozási pontok kiemelt szerepe, amely mindhárom mű esetében kapcsolódik a képernyőhöz¹⁹ és a nézés/

¹⁸ PEUCKER, „Erőszak és érzelem”, 26.

¹⁹ *A zongoratanárnő* esetében maga a képernyő első felbukkanása előrevetíti a film legfőbb témáját: a nyitójelenet után, miután anya és lánya összekaptak, a háttérben futó tévéműsorban játszódó sorozatban hevesen felszólal egy nő: „Mit szólsz? És a nyomorult a nők alsóbbrendűségét hirdette...” Lebeau ezt a jelenetet az anya és lánya között fennálló kapcsolat és Erika voyeurizmusa felől értékeli, amikor azt írja: „Az anya azon erőfeszítésének fontos eszköze, amellyel saját magának tulajdonítja gyermekét és otthon tartja, a televízió,

nézettség viszonyához. Ahogy erre Willy Riemer rámutat, míg a regényben Erika a *peep show* esetében egy valóságos, élő nő-ke-
jes magamutogatását figyeli, addig a filmben már ennek pusztá
pornografikus képével találkozik (kiegészítve egy férfi képével).²⁰
A regény történetében felbukkanó hús-vér női test a film médi-
umának közvetítése által a pornófilmben jelenik meg, ahogy a
Benny videójában a konkrét testi erőszakkal szintén csak a film-
béli kamera felvételein és a televízió képernyőjén át találkozunk.
Ezt a testi idegenséget látjuk Erikában is megjelenni, aki a bo-
rotvapengével történő önsértő gesztusaiban mintha már fájdalmat
sem érezne. Ehhez hasonló, külső, elhidegült és közvetett kap-
csolat jelenik meg *A hetedik kontinens* karaktereinek passzív té-
vénezésében is. A televízió Haneke rendezésében nem pusztán az
elidegenedés szimbolikus helye, hanem gyakran tematizálja a fil-
mek legfőbb politikai tétjét is: miként funkcionál az elidegenedés
a fogyasztás (*A hetedik kontinens*), a családi élet (*Benny videója*)
vagy a szexualitás (*A zongoratanárnő*) viszonyában.

A filmek – sajátos obszcenitásukkal – cselekményeikben is
hasonlítanak: a családi viszonyok ábrázolása mindig túlmutat a
szereplők magánéletén, s a (többek közt a képernyők által meg-
nyitott) társadalmi feszültségeket emelik ki. Ehhez a szemponthoz
kapcsolódik szorosan az az értelmezői keret, amely szinte kivétel
nélkül allegorikus társadalomkritikai történetekként kezeli a ren-
dező műveit: a családokban mikroszinten végbemenő dilemma

a szép képek szüntelen áradata paradox módon azon merevség, mozdulat-
lanság oldalán áll, amely oly jellemző Erikára, amikor figyel (vagy éppen,
amikor zenét hallgat).” (Fordítás tőlem.) LEBEAU, Vicky, „Strange Contracts:
Elfriede Jelinek and Michael Haneke”, *Projections* 1, 2. sz. (2007): 57–82,
71. Mindemellett ebben a gondolatban pusztán csak maga a tévé jelenléte
kerül értelmezésre, nem az elhangzott dialógus. Érdemes szem előtt tartani,
hogy az idézett mondat sokkal inkább irányul egy férfi–női viszony negatív
leírására, mintsem az anya és lánya között fennálló feszültségre.

- 20 REIMER, Willy, „Literature and Austrian Cinema Culture at the Turn of the
Centuries”, in szerk. GRABOVSKI, Ernst, *Literature in Vienna at the Turn
of the Centuries: Continuities and Discontinuities around 1900 and 2000*,
179–204 (Woodbridge, Camden House, 2003)

makroszintű társadalmi folyamatok szimbolikus reprezentációjává válik. S bár ezek az elemzések figyelembe veszik a szereplők különálló történeteit, mindig a szereplők történetén túlmutató, erkölcsi és politikai kérdésköröket tárgyaló értelmezést kínálnak. Tökéletes példa erre *A hetedik kontinens*, amely egy átlagosnak tűnő osztrák nagypolgári család életének kiüresedését mutatja be, s amely annak ellenére, hogy egy családi viszonyrendszer keretei között tematizálja e viszonyokat, nem a szereplők pszichológiai dinamikájának vagy az anya–apa–gyermek kapcsolatnak az esetszerű bemutatása. A film sokkal inkább a látszatot, a középosztálybeli családok jómódú életét és az ezzel az élettel járó – valószínűleg silány és fogyasztásra redukált – viselkedési mechanizmusokat mutatja be, és helyezi párhuzamba a televízió kulturális jelenlétével. Ehhez hasonló elemzési mintákat fedezhetünk fel Haneke későbbi műveiben is, amelyekben a megjelenített családok és szereplők mindig saját életükön túlmutató társadalomkritikai kérdések megismerésére lesznek. Azokban az esetekben válik ez a megállapítás különösen fontossá, amikor azt vesszük észre, hogy ez a politikai olvasatra hagyatkozó tendencia eltűnik egy-egy film recepciójából.

A két korábbi film stilisztikailag látszólag eltér *A zongoratanárnőtől*: ez utóbbi kezdeti színvilága egy melegebb, és ezáltal bensőségesebbnek tűnő, világot mutat (szemben a két másik film hideg kékjeivel). Ez az esztétikai intimitás azonban a színek lassú és folytonos halványulása mellett, Erika fokozatos elidegenedésével párhuzamban, a film utolsó harmadának betegesen sárgás képeihez vezet, s így a környezet színvilágát tekintve *A zongoratanárnő* a két megelőző film adekvát párjaként tűnik fel.

Pszichoanalitikus megközelítés

A korábban bemutatott, jellegzetes politikai és erkölcsi társadalomkritikával operáló elemzési stratégia Haneke 2005-ös *Rejtély* című filmje kapcsán fontos vitatémája volt a 2014-ben rendezett

V. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia első napjának. Ebben a vitában Kovács András Bálint és Bókay Antal ütköztették megítélésüket arról, hogy a film által felvetett problémákat egy általánosabb politikai vagy egy személyesebb, pszichoanalitikus értelmezés alapján érdemesebb-e megragadni.²¹ A *Rejtély* egy francia felső-középosztálybeli férfi viharos múltjával való megküzdéséről szól. A főhős gyerekként féltékenységből elűldözte a családjánál lakó, vele egyidős algériai árva fiút, Majidot, akinek szülei az 1961-es párizsi vérengzés áldozatai lettek. Bókay úgy találta, hogy a férfi elkerülő viselkedése és Majiddal történő konfrontációtól való félelme saját emlékeinek elfojtásából fakad: az elfojtás gátolja abban, hogy szembesüljön azzal, hogy miatta vált barátja árvává. Ezzel szemben Kovács megállapításai alapján a mű valójában egy tudatos felejtést, a büntudat tárgyának titkolását jeleníti meg, s a főszereplő alakjában nem egy személy különálló problémáját, hanem a francia értelmiség saját hibáitól való elhatárolódását látjuk. Kovács elbeszélésében a történet a francia posztkoloniális élet lelkiismereti problémáját eleveníti meg, az algériai tüntetők lemeszárlásának elfedése pedig ékes példája annak az attitűdnek, amelyet a francia társadalom, s legfőképp az értelmiség képvisel, amikor szemet huny a büntettek fölött, és igyekszik elfelejteni a múltat.

Ez a két értelmezés nemcsak azért zárja ki egymást, mert a tudatos és tudattalan viszonyok más rendszereit sejtik a háttérben, hanem azért is, mert az elfojtás mint elhárító mechanizmus – Kovács érvei alapján – egyéni szinten következik be a főszereplő történetének tárgyalásakor. Az elfojtás egyéni szintű tárgyalása

21 Figyelembe véve, hogy az egymással vitában álló két szempont közül Bókay álláspontja semmilyen módon nem került rögzítésre, az ő megítélésait a konferenciáról szóló beszámolók alapján lehet rekonstruálni. Lásd ARGEJÓ Éva, „A titok alakváltozásai”, *Kultúra és Közösség* 6, 1. sz. (2015): 183–190. Kovács álláspontját saját, *Mozgóképelemzés* című könyvében írja meg. Kovács András Bálint, *Mozgóképelemzés* (Budapest: Új Palatinus Kiadó, 2009), 135–176. A kötet *Rejtély*-ről szóló fejezetében Kovács is felkínálja saját pszichoanalitikus értelmezését, ám az elemzést leegyszerűsítő, a pszichoanalízist szalmabábként felhasználó mivolta miatt nem tárgyalom.

– amely különbözik a társadalmi szinten történő elfojtás poszt-freudizmus elméleteitől²² – szembehelyezi a pszichoanalitikus értelmezést a politikai megközelítéssel. Az összeférhetetlenségből fakadó feszültség legfőképp a (Vaida alapján is kiemelt) hanekei antipszichológista és társadalomkritikus kontextus alapján válik igazán szembetűnővé.

A zongoratanárnő recepciója – a *Rejtély* kapcsán említett nézeteltéréssel analóg módon – két részre bontható: a teoretikusok egyik fele – Haneke megelőző munkáira alapozva – a rendező stílusjegyeit vizsgálja, gyakran a Jelinek regényéből származtatható feminista elemek kidomborításával (társadalomkritikai megközelítés), a kutatók másik fele pedig a film pszichoanalitikus megközelítését igyekszik hangsúlyozni (pszichoanalitikus megközelítés). Tekintettel arra, hogy *A zongoratanárnő* számos különböző pszichoanalitikus interpretációnak adott lehetőséget,²³ tanulmányomban egy – a pszichoanalitikus elemzések igen sok jegyét magán viselő szöveg – kiemelésével és ismertetésével fogok rámutatni olyan meglátásokra és hiányosságokra, amelyek általánosságban jellemzik a film analitikus interpretációjának szakirodalmát. A kiválasztott tanulmány amellett, hogy képviseli

22 Lásd mindazokat a gondolkodókat, akik felfigyeltek a freudi tömegpszichológia problémájára, miszerint „Freud társadalomelmélete az individuumpszichológia kiterjesztése a társadalmi folyamatokra”, s megpróbálták ezt az általánosítást orvosolni, hogy a diskurzusalapító egyénre szabott fogalmait a társadalmi szinthez igyekeztek alakítani. Ilyen elméletalkotó volt pl. Herbert Marcuse és Wilhelm Reich. CSÁNYI, Gergely, „A pszichoanalitikus elmélet kritikai potenciálja ma. Mélylélektan és világszisztéma-elmélet”, *Eszmélet* 120. sz. (2018): 154–178, 156.

23 Vö. OLIVER, Bert, „Lacan and narrative identity: *The Piano Teacher*”, in szerk. OLIPHANT, Andries Walter és ROOS, Henriette, *Word, (wo)man, world: Essays on literature*, 94–112 (Pretoria: UNISA Press, 2005); WRYE, Harriet, „Film Review: Perversion Annihilates Creativity and Love: A Passion for Destruction in *The Piano Teacher* (2001)”, *The International Journal of Psychoanalysis* 86, 4. sz. (2005): 1205–1212.; GÓMEZ, Álvaro Daniel Reyes, „*The Piano Teacher* and the Question of Perversion”, *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica* 13, 1. sz. (2020): 111–120.

azt az erőteljes tendenciát, amely a filmet jobbra a lacani pszichoanalízis keretei között értelmezi, a rendező munkásságát tárgyaló monográfiák *A zongoratanárnőről* szóló fejezeteinek egyik leggyakoribb hivatkozási pontja is egyben.

A pszichoanalízis és a filmtudomány szintetizálása hosszú ideje foglalkoztatja teoretikusok sokaságát, akik a pszichoanalízisben a film médiumának egy közelebbi megértését keresik, vagy fordítva, akik filmek által igyekeznek a pszichoanalitikus elméletek igazolását és illusztrációját megtalálni. Sokan szimbolikus jelentőséget tulajdonítanak a kettő szoros kapcsolatának, mivel 1895 a film és pszichoanalízis genezisének is meghatározó évszáma: ekkor kerül sor először mozivetítésre a Lumière-testvérek jóvoltából, valamint ekkor publikálja Freud Josef Breuerrel közösen írt munkáját *Tanulmányok a hisztériáról* címmel.²⁴

A különböző filmek vizsgálatát pszichoanalitikusok és filmteoretikusok eltérő hangsúllyal „analitikusabb” vagy „filmesebb” módon kezelik, az előbbi elemzői attitűd esetében azonban gyakori a pszichoanalitikus fogalmi eszköztár olyan felhasználása, amely a filmeket alkotójuk,²⁵ befogadjuk, vagy legtöbbször cselekményük szereplőinek viselkedése által igyekeznek interpretálni.²⁶ Utóbbi kategóriába esik Jean Wyatt Haneke művé-

24 FECSKÓ-PIRISI Edina, LÉNÁRD Kata és PAPP-ZIPERNOVSZKY Orsolya, „A film pszichoanalitikus megközelítése magyar hozzájárulások”, in szerk. FECSKÓ-PIRISI Edina, LÉNÁRD Kata és PAPP-ZIPERNOVSZKY Orsolya, *A vászon és a divány találkozása: Tanulmányok filmről, pszichoanalízisről*, 16–29 (Budapest: Oriold & Társai Kiadó, 2018)

25 Az alkotó vizsgálata egy-egy mű során kifejezetten prevalens *A zongoratanárnő* értelmezéseinek körében, ahol az „autobiografikus elemek” után kutatók előszeretettel próbálják Jelinek magánéletének történetét összeegyeztetni Erika családi viszonyaival. Mindez szembe megy Jelinek állításával, miszerint bár regénye tartalmaz önéletrajzi hasonlóságokat, összességében azonban nem tekinthető autobiografikus műnek, s szeretné, ha nem is tekinthetők annak. Austrian Films: Elfriede Jelinek: THE PIANO TEACHER – Interview. *Austrian Films*, 2001.

26 Ezt a felosztást Peter Brooks vezeti be (eredetileg a pszichoanalitikus irodalomelmélet vizsgálatokor) *A pszichoanalitikus kritika eszméje* című tanulmá-

ről szóló tanulmánya, amelynek tétje annak alátámasztása, hogy *A zongoratanárnő* interpretációját nem a női vágy, hanem az anyai *jouissance* fogalma alapján kell megközelíteni. A *jouissance* fogalmának használata is egyértelművé teszi, hogy Wyatt a lacani pszichoanalízis felől szemléli a filmet. A vágy és a *jouissance* (avagy élvezés) kettéválasztása fontos alapvetés a lacani elméletben:²⁷ míg a vágy a társadalmi renden, a normalitás keretei közt mutatkozik meg, mindig egy hiány által jön létre, és ezáltal a szubjektumot egy folytonos, a hiányt betöltő személy vagy objektum keresésébe üzi, addig az élvezés a racionalíson, a törvényen, határokon messzemenően túlmutat. Ezt kiegészítve, ahogy Moldvay Tamás írja: „Lacan a szót a magyarban is megjelenő mindkét értelmében használja: az élvezés egyfelől *gyönyör*, *kéj*, másfelől *birtoklás*, *jogévezés*.”²⁸

Ilyen, minden törvényen kívül operáló személy Wyatt megálapítása alapján maga Erika édesanyja is, aki láthatólag testileg és lelkileg teljesen uralja lányát. Ahogy a tanulmány szerzője fogalmaz, „[a]nyja kérlelhetetlen közelsége megakadályozza, hogy [Erika] hozzáférjen a szimbolikus rendhez, és – a pszichoanalízis által leírt – az anyai közelségből való hétköznapi meneküléshez.”²⁹ Wyatt szerint ez az anyai jelenlét a nő lelkivilágában is megnyilvánul, ezt próbálja a testéből kiáramló nedvekkel (vizelet és vér) kiűzni saját szubjektumából. Kettejük viszonyát már a film nyitójelenete is jól illusztrálja: Erika és anyja összekapnak a nő által vásárolt új ruha apropóján. Az anya a lánya táskáját kiforgatva megtalálja a ruhadarabot, s az összeszólalkozásból kibontakozó vita fizikai konfliktusba torkollik. Erika, észlelve anyja sérelmét,

nyában. BROOKS, Peter, „A pszichoanalitikus kritika eszméje”, ford. SZAMOSI Gertrúd, in szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, 42–58 (Budapest: Filum Kiadó, 1998)

27 „Az élvezés mindkét értelmében más, mint az öröm (*Lust*). Az élvezés logikája nem a freudi örömelv, ami az élő szervezet homeosztatikus egyensúlyi állapotát, a túlingereltség feszültségeitől mentes jó közérzetét célozza meg.” MOLDVAY Tamás, „Kis Lacan-értelmező”, *Kellék* 55. sz. (2016): 107–141, 112.

28 Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

29 WYATT, „Jouissance and Desire...”, 454.

bocsánatot kér, így a jelenet végére már egymásra borulva ölelik át egymást. Wyatt a film nyitójelenetei kapcsán egyaránt kiemeli a bezártság érzésének domináns jelenlétét: a fotelen osztozkodó nők összeborulásától az atmoszféra látványelemeinek (halvány világítás, közeli vagy félalakos felvételek) elemzéséig, s rámutat arra is, hogy a táská kifordítása és tartalmának felügyelete analógiába helyezi Erika testét magával a táskával.³⁰ Az élvezés fogalmának így mindkét értelme jelen van az anya és lánya közti viszonyban (jogélvezés a másik teste fölött, és az erőszakos, pusztító szeretet-gyűlölet viszony), ezzel a határ kettejük között teljesen megszűnik. A kettejük közti *jouissance* állapot lehetetlenné teszi, hogy bárki más, így például Erika tanítványa, részese lehessen a nő életének. Ez a mozzanat a lacani értelmezésen belül kifejezetten fontos, mivel a freudi ödipális elmélettel szemben – ahol az apa szerepe a gyermek és az anya különválasztása lesz – a lacani pszichoanalízisben az anya az, aki saját vágyait az apa felé irányítva szakítja meg a köteléket.³¹ Mivel Erika életében nincs jelen apja, anyja pedig foggal-körömmel ragaszkodik gyermekéhez, a két nő szétválasztása nem tud kettejük kapcsolatából kibontakozni.

Wyatt leírásában a *jouissance* elemei alapvetően irányítják a film dinamikáját is: minden lehetőségben, amelyben a szerelem és a vágy végre kiteljesedhetne, a *jouissance* tolakodó jelenléte váltja fel azokat. Wyatt szerint ennek példája Erika autós moziban történő vizelése is. A jelenetet Erika és zenésztársa közötti párbeszéd előzi meg, amelyben kollégája megígéri, hogy „falaz” Erikának, ha keresi édesanyja, feltételezhetően abban a hitben, hogy Erikának randija lesz. A következő jelenetből azonban kiderül, hogy Erika egy egyedüli, önmagába zárt *jouissance*-jelenet részese lesz csupán, amikor a bárminemű románc lehetőségét a vizelés magányos aktusára cseréli fel.³²

³⁰ WYATT, „Jouissance and Desire...”, 456.

³¹ Uo., 458.

³² A tanulmány szerzője úgy tartja, hogy ez a folyamat szorosan kapcsolódik a nézői identifikáció kérdéséhez. A film Erika köré összpontosul, az ő

A tanulmány egyetlen hosszabban kifejtett explicit társadalomkritikai éllel rendelkező szakaszában Wyatt a románc és a magányos befordulás, valamint a vágy és a *jouissance* dichotómiáit a zenei magaskultúra és a pornográfia (vagy a deviánsnak minősülő szexualitás obszcenitásának) kettőségével egészíti ki. A szöveg ezen része elhagyja az absztrakt lacani fogalmakat, s a film belső elemeit kezdi vizsgálni, ezzel kibontva *A zongoratanárnőt* elemző szakirodalom meghatározó elemét: a komolyzene és obszcenitás – a filmben és a regényben egyaránt szereplő – oppozícióját. A társadalmilag igen eltérő megítéléssel rendelkező sikok egybecsúsítása (lásd *peep show* és Schubert-mű egymásutánisága) nemcsak erőteljesen ironikus hangnemet kölcsönöz a filmnek, hanem Wyatt megközelítésében Ausztria náci múltját is megidézi. Az anya, illetve Erika autoriter és megszegyenítő viselkedése is szembekerül a magaskultúra zenei hagyományának fennköltségével, de ez a fajta szadista autoritás lesz az, amely magyarázatul szolgál Erika és Walter viszonyára is. Ebből a szempontból a tanulmány szerzője Walter szerepét (szintűgy) redukálja a szadomazochizmus fogalmi hálójának egy pontjára (szado-, amikor Erika ellen fordul erőszakosan; -mazo, amikor Erika uralni próbálja kettejük szexuális kapcsolatát), s ezzel csak az anyai *jouissance* kiegészítő magyarázataként szolgál a fiú viselkedése (is).

Wyatt tanulmányát tarthatnánk egy olyan sajátos megközelítésnek, amelyben az anya-lánya kapcsolatot tárgyaló fókusz nem teszi lehetővé, hogy az elemzés integráns része legyen egy általánosabb társadalomkritika megfogalmazása is, azonban a film által erőteljesen tematizált elemek (pornófogyasztás, nemek közti hatalmi viszonyok, elnyomó családi struktúrák, szadomazochizmus

szemszögéből és az ő érzéseit követve figyeljük a történet alakulását, így szinte automatikusnak hat a vele való nézői azonosulás. Mindebből azonban kilöki a nézőt a *jouissance* pillanatai, amelyek Erika törvénytelségét vagy destruktív szexualitását mutatják föl. Ezek Erika és a néző szempontjából is az ideiglenes elidegenedés pillanatai, amelyekben azonban tovább él az a nézői identifikáció, amely immár nem Erika személyére, hanem arra a vágyra irányul, hogy beteljesüljön az Erika és Walter közötti románc.

kérdése) kikerülhetetlenné teszik mindezt. Amennyiben elköteleződünk a lacani pszichoanalízis magyarázata mellett, úgy az elméleti keret megköveteli, hogy a személyes mögötti politikai és társadalmi tényezőket is feltárjuk.³³ A *zongoratanárnő* eggyel átfogóbb, politikai interpretációjában Erika története – a *Rejtély* főszereplőjéhez hasonlóan – egy általánosabb társadalmi réteg (a nők)³⁴ helyzetét fejezi ki. Ilyen olvasat relevanciáját erősíti a hanekei életmű, amely nem pusztán individuális problémákat jelenít meg, hanem társadalmi viszonyokat allegorizál. Egy ilyen értelmezés koncentrálhat a sadomazochizmus problémájára, amely oly fontos volt a feminizmus „második hullámának” képviselői számára,³⁵ vagy felfigyelhet annak kérdésére, hogy miképpen alakul a nők sorsa a pszichológiai diagnosztika hatalmi mechanizmusai által.³⁶ Létezik olyan pszichoanalitikus értelmezésmód, amely komolyan számol az individuális és a társadalmi

33 „Mivel a lacani pszichoanalízis képes megérteni és feltárni a társadalom stabilizáló hatását, határait és tüneteit, ezért alapvetően politikai jellegű, és így képes közvetlen beavatkozásokat végrehajtani a politikában. Ezek a beavatkozások azonban nem arra törekednek, hogy pozitív ideológiai álláspontokat jelenítsenek meg, mint például a liberalizmus, a szocializmus, a feminizmus stb. Sokkal inkább azokat az elemeket azonosítják, amelyek kizárása szükséges az ideologikus formák biztosításához, hogy feltárják ezeknek a formáknak az alapjait, amelyeket el kell utasítanunk.” McMILLAN, Chris, „Symptomatic Readings: Žižekian theory as a discursive strategy”, *International Journal of Žižek Studies* 2, 1. sz. (2008): 1–2. (Fordítás tőlem.) A politikai beágyazottság a *jouissance* fogalma kapcsán is releváns, ahogy Chris McMillan fogalmaz: „A jouissance hatalma olyan jellegű, hogy bár a szubjektum tudatában lehet helyzetének esetlegességével és a vele járó tünetekkel, mégis úgy viselkedik, mintha nem lenne tisztában ezzel a körülménnyel. A kapitalista ideológiában a jouissance elsődleges színtere az áru.” Uo., 4. (Fordítás tőlem.)

34 Itt szigorúan véve a polgársághoz tartozó nőkről van szó.

35 LINDEN, Robin Ruth, PAGANO, Darlene R., RUSSEL, Diana és STAR, Susan Leigh (szerk.), *Against Sadomasochism. A Radical Feminist Analysis*, (East Palo Alto: Frog In The Well, 1982)

36 CAPLAN, Paula J., *The Myth of Women's Masochism* (Toronto: University of Toronto Press, 1993)

közi feszültséggel. Utóbbiak összefüggését főképp a frankfurti iskola filozófusai igyekeztek megmagyarázni: ahogy Csányi Gergely fogalmaz munkájukról, céljuk az volt, hogy „olyan kritikai elméletet teremtsenek, amelyben az »ideológiai felépítmény« és a »gazdasági alap« közé beékelt mélylélektan magyarázatot ad arra, miként termelődik folyamatosan újra az egyén szintjén a társadalmi elnyomás.”³⁷

Film és társadalomkritika

Túl azon, hogy kritikai perspektívából megszólaló teoretikusok egyetértenek abban, hogy nem lehet a filmművészetet az aktuális gazdasági struktúrán kívül művelni, ez a felismerés nem pusztán a filmek termelési körülményeit tekintve releváns, hanem a filmek által közvetített ideológia szempontjából is.³⁸ Ahogy Comolli és Narboni fogalmaz: „a kritika feladata, hogy meglássa a különbségeket, és lassan, türelmesen, nem pedig a zajos csatakiáltásokkal bekövetkező csodás átalakulásokra várva, segítsen a filmeket körülölelő ideológiát megváltoztatni.”³⁹ Ezek a változtatások származhatnak – akár *A zongoratanárnő* társadalomkritikai elemzése által – olyan nézőpontból, amely arra mutat rá, hogy a szexualitás és a nemiség filmes reprezentációjának vizsgálata nem redukálható a pszichoanalízis *individualizáló* elméleteire.⁴⁰

37 CSÁNYI, „A pszichoanalitikus elmélet...”, 159. Erről bővebben ld. Weiss János összefoglaló tanulmányát: WEISS János, „A pszichológia helye (és helyváltozásai) a Frankfurti Iskola történetében”, *Imágó* 14, 2. sz. (2025): 3–12.

38 Legutóbb e szempont megkerülhetetlen jelentőségére András Csaba mutatott rá *Konszenzuális mozi* című könyvének *Politizáló esztétika* című alfejezetében. ANDRÁS Csaba, *Konszenzuális mozi – A kortárs emancipatorikus tömegfilm politikai esztétikája*, (Budapest: Napvilág Kiadó, 2025), 36–43.

39 COMOLLI, Jean-Luc és NARBONI, Jean, „Film/Ideológia/Kritika”, ford. GERENCSÉR Péter, *Apertura*, 1, 2. sz. (2006) Hozzáférés: 2025. 01. 02. <https://www.apertura.hu/2006/tel/comolli-narboni-filmideologiakritika/>

40 Nem arról van szó, hogy a pszichoanalízis inherensen individualizáló lenne, mivel csak azon értelmezések válnak a kritika tárgyává, amelyek mellőzik az

Erika története, többek közt a nő pornófogyasztási szokásainak szemléltetése által, meghaladja az egyéni tapasztalat és vágyak szintjét; ahogy Jelinek is fogalmaz saját irodalmi elköteleződéséről: „Túlléptünk a regény vagy a szubjektivitás tizenkilencedik századi felfogásán, mivel többé már nem élhetünk azon illúzióban, mely szerint képesek vagyunk a világ egy mikrokozmoszát reprezentálni.”⁴¹ Erika szexuális viselkedését félrevezető pusztán individuális motivációk és vágyak, vagy sajátos családi viszonyából származó „elhajlásaival” leírni: képe az erotikáról és a romantikáról a patriarchális társadalom által nőkre osztott szerepek alapján formálódott. Erika – ahogy a nők domináns hányada – magáévá tette a férfitekintet⁴² elvárásait, ennek ékes példái a film kosztümjei is, többek közt Erika suta öltözködési próbálkozásai, amelyekkel tetszeni akar Walternek. Emellett a férfiakkal szembeni megfelelés magában foglalja a nők elleni erőszak naturalizált állapotának elfogadását – azaz a heteroszexuális kapcsolatok alapvető férfi és női, azaz behatoló és behatolásnak kitett dinamikáját – is. Erika azonban mindezzel olyan erőteljes mértékben

analitikus elméletek társadalmi aspektusát. Ezek azok az elméletek, amelyek az 1960-as évektől az önértelmezés lehetőségét folyamatosan redukálják a pszichotudományok által kínált fogalmi keretre, s amelyek a lélektani mechanizmusokat tisztán az egyénben keresik. Ahogy Kovai Melinda fogalmaz: „Ez nem csupán egy ismeretelméleti vakfolt vagy hiányosság, hanem erősen érinti a pszichológiai gyakorlatot: egyrészt az emberi szenvedés okait a személyiség és/vagy szűkebb-tágabb család környezetére szűkíti és figyelmen kívül hagyja a nyilvánvaló társadalmi tényezőket (például a jövedelmi különbségeket, társadalmi nemek közti egyenlőtlenséget, etnikai, szexuális orientáció alapú kirekesztést stb.), másrészt azzal, hogy a szenvedést kizárólag »a« személyiség patológiájaként, diszfunkcionális működéseként értelmezi, egyúttal elleplezi és legitimálja a társadalmi elnyomás megannyi formáját.” Kovai Melinda, „Mire (lehetne) jó a kritikai pszichológia? Avagy néhány gondolat a magyarországi pszichoterápiáról”, *Fordulat*, 31. sz. (2022): 63–88.

41 BETHMAN, L. Brenda és JELINEK, Elfriede, „»My Characters Live Only Insofar as They Speak«: Interview with Elfriede Jelinek”, *Women in German Yearbook* 16. sz. (2000): 61–72, 66. (Fordítás tőlem.)

42 A fogalomról lásd bővebben: MULVEY, Laura, „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”, ford. JUHÁSZ Vera, *Metropolis* 4, 4. sz. (2000): 12–23.

azonosult, hogy azonnali hajlandósága a behódoló szerep iránt az aktív (férfi) és passzív (női) dichotómiát Walterrel folytatott viszonyában alapvetően borítja fel. Hogy merészel egy nő egy romantikus kapcsolatban így parancsolni, ráadásul ilyen gyalázatos és perverz cselekedeteket követelve? Ahogy az erőszakjelenet közben Walter is megfogalmazza: „Tudod, Erika, tudom, hogy ez nem szép tőlem, de légy őszinte magaddal: te is hibás vagy ebben...”, s ezután számonkéri Erikát: minden az ő játékszabályai alapján történik, s ő nem fogad többé utasításokat. A helyzet ironiája az, hogy valójában ezek nem Erika szabályai, hanem azé a rendszeré, amely (többek közt) a nő elnyomásra építette önmagát. Ahogy Jelinek is kifejti, regényeinek szereplői testükön hordozzák a történelmet,⁴³ ez pedig az a történelem, amely a 18. század óta elválaszthatatlanul összekötötte az erőszakot a romantikával,⁴⁴ valamint meghatározta a nő, mint a reprodukció eszközének kihasználási módjait,⁴⁵ ezzel társadalmi szerepében passzivitásba taszítva őt.

Wyatt írása, valamint a hasonló tanulmányok példaértékűek: a pszichoanalízis elméleteinek individualizáló használata félrevezető, amennyiben a fogalmi keret politikai és társadalmi aspektusát ignoráljuk. A probléma nem abból fakad, hogy az analitikus interpretációk sajátos szempontjaikat próbálják érvényesíteni az általuk vizsgált mű értelmezésekor, hanem abból, ahogy a „beleolvasott” fogalmakkal (reflektálatlanul) operálnak.⁴⁶ Bár

43 BETHAM és JELINEK, „»My Characters...», 66.

44 Vö. LABBE, Jacqueline, *The Romantic Paradox: Love, Violence and the Uses of Romance, 1760–1830* (London: Palgrave Macmillan, 2000)

45 Vö. FEDERICI, Silvia, *A boszorkányüldözésektől a nőgyilkosságokig*, ford. PRÓTH Attila, (Bègles: Théâtre le Levain és Budapest: Mérce, 2024), 26–83.

46 Ld. ANDRÁS, *Konszenzuális mozi...*, 29.: „A saját politikai alapállásukat felvállaló kultúrkritikai írásokat érő legjellegzetesebb vád, hogy azok mintegy kívülről »beleolvassák« – vagy esetünkben inkább talán »belevetítik« – a művekbe sajátos szempontjaikat, és ezzel érdekeiknek megfelelően »felhasználják« azokat. Terry Eagleton az irodalomelmélet területén már 1983-ban adekvát választ adott az ilyen típusú bírálatokra, amikor azt hangsúlyozta, hogy egy feminista vagy szocialista irodalmár nem külső és esetleges szem-

a pszichoanalízis felbecsülhetetlenül fontos szerepet tölt be az irodalom- és a filmelmélet alakulásában, alkalmazása politikailag félrevezető állításokhoz vezethet, amennyiben alapvető metaelméleti kérdéseket nem veszünk figyelembe. Ebből a szempontból például érdemes megfontolni, milyen szerepet tölt be ez az elméleti keret a szexualitásról történő gondolkodásunkban.

A pszichoanalízis térhódításának megvitatása nem csak az irodalomelméleti szerepe⁴⁷ kapcsán merül fel, ahogy Michel Foucault *Szexualitás és hatalom* című előadásában fogalmaz: a pszichoanalízis olyan többlet-tudást [*sursavoir*] termelt ki a szexualitás diskurzusában, amely a nyugati kultúrában alapvetően határozta meg (a sztoicizmus és a kereszténység után) a nemi élet értelmezését.⁴⁸ Foucault állítása szerint a pszichoanalízis térnyerése, amellet, hogy gátlóan hathat más elméleti feltárásokra és gondolkodásmódok létrehozására, a medikalizációnak is utat nyit, s az általa kitermelt elméleti tudásával a normalitás határait is megszabja a szexualitás terén – így alakul ki a nemiség tudománya [*scientia sexualis*].⁴⁹ S bár a pszichoanalízis tagadhatatlanul nyelvet adott olyan, a szexualitást érintő kérdéseknek, amelyek felszabadítóan tudtak hatni,⁵⁰ társadalmi szinten korlá-

pontrendszerek érvényesítésének tekinti saját munkáját, hiszen meggyőződése, hogy az általa vizsgált kulturális jelenségek lényegéhez éppen az általa feltett kérdések mentén juthat el.”

47 Vö. BROOKS, „A pszichoanalitikus kritika eszméje...”

48 FOUCAULT, Michel, „Szexualitás és hatalom”, ford. KICSÁK Lóránt, in szerk. SUTYÁK Tibor, *Nyelv a végtelenhez*, 261–286 (Debrecen: Latin Betűk Kiadó, 1999 [1978]).

49 Foucault elméletéről és annak kritikájáról bővebben ld. CSÁNYI Gergely, „Scientia Sexualis Socialista Hungarica. Orvosi-szexológiai és szexuálszichológiai diskurzus Magyarországon 1945 és 1989 között”, Doktori értekezés (2023)

50 Kifejezetten a nőiség és női szexualitásról alkotott elméletek felszabadító és gátló aspektusairól ír Borgos Anna, aki Freud és a poszt-freudianus szerzők gondolatait elemzi feminista szempontból. BORGOS Anna, „Pszichoanalitikus elméletek nőiségképe Freudtól a feminista pszichoanalízisig”, in szerk. KOVÁCS Mónika, *Társadalmi nemek – Elméleti megközelítések és kutatási eredmények*, 21–38 (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2017)

tozza gondolkodásunkat, amennyiben nem vesszük figyelembe restriktív mechanizmusait. Mindez nem amellett szól, hogy vájunk meg a pszichoanalízis fogalmaitól, ha *A zongoratanárnő* értelmezésére vállalkozunk: a film elemzése (a *Rejtély* kapcsán kialakult vita oppozíciójának feloldhatatlanságával szemben) elképzelhetetlen lenne olyan koncepciók használata nélkül (mint a perverzió, szadomazochizmus), amelyek szorosan kapcsolódnak analitikus elméletekhez is.⁵¹ Mindemellett azonban a túlzóan (individuális) analitikus fókusz mellőzi azon dinamikák feltárását, amelyek mélyen áthatják a mű cselekményét. Erre példa, hogy bár a komolyzene magaskulturális jelentőségét egy külön alfejezetben elemzi Wyatt, az Erika és Walter között fennálló, a zenei kultúrában betöltött különbséget ignorálja: míg Erikának egész karrierje akörül forog, hogy kispolgári életéből sikeres zongoraművésszé nője ki magát, addig a nagypolgár Walternek pusztá hecc a zenélés; megteheti, hogy csak Erikához való vonzódásából jelentkezzen az Akadémiára, mit sem törődve egy potenciális zenei karrier lehetőségével. Ennél nagyobb problémát okoz viszont az a hiány, amely a szöveg központi állítására vonatkozik. A nemi különbségek részletes tárgyalásának mellőzése a szexualitás – és azon belül a szadomazochizmus – keretei közt égető problémaként jelentkezik, hiszen a férfi–női viszonyt alapvetően határozza meg a fennálló férfiuralmi struktúra. Csakis ezzel – a strukturális szempont figyelembevételével – teremthetjük meg azt az elméleti alapot, amelyen belül magyarázatra lelhetnek azon mélylélektani elemek, amelyek a fennálló újratermelésében vesznek részt, s amelyek Haneke rendezésében is meghatározó szerepet kapnak.

Wyatt tanulmányával szemben azok a teoretikusok, akik a társadalomkritika és a pszichoanalízis találkozási pontjain⁵² igyekeznek

⁵¹ A pszichoanalitikus interpretáció feltárása mellett szól a történet tagadhatatlanul közhelyesen freudista alapszituációja is. A bécsi polgári kultúra és a szexualitás kérdéseinek találkozása elhanyagolhatatlanná teszi a freudi elméletek diszkurzív szintre emelését a film és a regény elemzésekor.

⁵² Érdekes módon annak ellenére, hogy a legtöbb interpretáció közelről vizsgálja a szadomazochizmus fogalmát, nem találni közöttük egyetlen olyan

feltárni a Hanekéhez és Jelinekhez hasonló szerzők műveit, azok mindezt a két – lazán értett – elméleti keretet egymással összehangolva teszik. Bókay és Kovács vitájával ellentétben, ahol egymást fogalmilag kizárta a két értelmezés, a szexualitás, az elidegenedés, a férfi–női viszonyok, a szadomazochizmus, vagy akár Haneke más filmjeinek tárgyalása lehetőséget kínál a két diskurzus kölcsönös egymásrahatásának elemzésére, megvilágítva ezáltal, hogy a pszichoanalitikus és a politikai szempontok egyidejű érvényesítése nem egy feloldhatatlan opposíció fel nem ismeréséből, hanem a gyümölcsöző szintézis affirmálásából ered.

tanulmányt sem, amelyik Erich Fromm gondolataira hagyatkozna. Fromm kiemelt fontosságú elemzésem esetében, mivel nemcsak a frankfurti iskola már említett kritikai megfigyeléseivel együtt használja az analízis elméleti keretét, hanem speciálisan a (német nyelvű régiókban kialakult) polgárság viszonyait elemzi. Fromm a *Menekülés a szabadság elől* című munkájában a szadizmus különböző formáinak – többek között a szülői kontrollnak – bemutatása mellett a szadomazochista kapcsolatok magányos és hatalomvesztett állapotból származó eredetét is tárgyalja. Mindezt szorosan kapcsolja az autoriter karakter és a náci rezsim kialakulásának mechanizmusaihoz, úgy, hogy egyaránt számol a pszichoanalízis módszertani problémáival, az individuum pszichológiájával és a társadalom változó mechanizmusaival, azáltal, hogy megvizsgálja a kialakult, történelmileg rögzített társadalmi karakter egyéni vetületét, s annak társadalomra tett visszahatását egyaránt: „Éppúgy, ahogy az ember nem értheti meg helyesen a pszichológiai kérdéseket társadalmi és kulturális háttérük tanulmányozása nélkül, a társadalmi jelenségeket sem értheti meg az alapjukul szolgáló pszichológiai mechanizmusok ismerete nélkül.” FROMM, Erich, *Menekülés a szabadság elől*, ford. E. BÁRTFAI László, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993 [1941]), 103.