

Egy új értelmezés lehetőségei – Jelinek (1983) & Haneke (2001) A
zongoratanárnő

Tartalom

Bevezetés	3
A hanekei kontextus és a magyar recepció kérdése	5
Pszichoanalízis vagy társadalomkritika	9
Film és pszichoanalízis	10
Jean Wyatt pszichoanalitikus elemzése	12
Film és társadalomkritika.....	15
BIBLIOGRÁFIA.....	18
FILMOGRÁFIA.....	20

Bevezetés

Elfriede Jelinek regénye¹ (*Die Klavierspielerin*) és Michael Haneke azonos című filmje, *A zongoratanárnő* (*La Pianiste*, 2001), mindkét szerző életművében kiemelkedő darab, gyakori elemzési tárgya a pszichoanalízis és a nőiség, valamint a perverzió kapcsolatát vizsgáló tanulmányoknak. Dolgozatomban először röviden bemutatom a filmet, valamint a film kontextusát azáltal, hogy megvizsgálom miben tér el Haneke műve az eredeti regénytől, valamint hogyan illeszkedik *A zongoratanárnő* a rendező életművébe. Ezek után ismertetem a film kanonizált értelmezését, amely erőteljesen támaszkodik a pszichoanalízis, kifejezetten a lacani fogalmak, magyarázó erejére. Ezt az olvasatot helyezem szembe a mű politikai értelmezésével, amely az analitikus interpretációval szemben *A zongoratanárnő* által felvetett témákat nem egy személyes, hanem sokkal inkább egy társadalmi szintű problémaként írja le.

Ezek az interpretációk annak a magyar filmelméleti előzménynek a kontextusában válnak relevánssá, amelyben *A zongoratanárnő* elemzéséhez hasonlóan, Haneke egy későbbi filmjét, a *Rejtélyt* (*Caché*, 2005) is a két említett megközelítés alapján vizsgálta Kovács András Bálint és Bókay Antal, s amely esetében az elköteleződés egy pszichoanalitikus vagy politikai értelmezés mellett a másik interpretáció automatikus elutasítását is jelentette. Konklúziómban végül rámutatok arra, hogy *A zongoratanárnő* esetében ennek az ellenkezőjét láthatjuk, mivel a két interpretáció egymástól elválaszthatatlannak bizonyul a szexualitás és a nőiség kérdésköre által.

A zongoratanárnő cselekménye mindkét mű esetében Erika Kohut, a címben megidézett, valamint a tekintélyes Bécsi Zeneakadémián dolgozó zongoratanárnő életét, s annak fordulópontját mutatja be. „Erika harmincas éveinek vége felé jár. Az anyja, korát tekintve, akár a nagyanyja is lehetne. Erika csak hosszú, küzdelmes házasevek után jött a világra”² – olvashatjuk a regény első oldalán. Mindezek után a szövegben s a filmben egyaránt Erika és édesanyja közös életének viharos csatájába csöppenünk bele: Erika mindennapjait uralja anyjával töltött ideje és az anya alakja, aki haragosan reagál minden olyan aktusára, amelyet nem tud felügyelni.

Az anyja által szintén szigorúan felügyelt, de bizonyos mértékig felügyelhetetlen területek közé tartozik Erika életében szexualitása, amelyben a szerelmi aktusok abszolút eltorzult és kifordított perverziók mátrixaként jelennek meg. Erika szabadidejében peep

¹ JELINEK, Elfriede, *A zongoratanárnő*, (Budapest: Ab Ovo, 1997)

² Uo., 3.

showkat látogat, ahol az őt megelőző klinések által bepiszkított zsebkendőket szagolja, saját nemi szervén láthatólag bármi ok nélkül, borotvapengével tesz kárt, egy másik jelenetben pedig azt látjuk ahogy szeretkező párokat lesve vizel egy autós moziban. A kiismerhetetlennek tűnő szexualitás irracionalitása Erika és fiatal tanítványa között kialakuló viszonyában összpontosul. A főszereplő, miután megannyiszor visszautasítja diákja, Walter Klemmer kezdeményezéseit, egy féltékeny kirohanása után, megadja magát a fiúnak, de azzal a kitéttel, hogy bárminemű kettejük között kialakuló viszonyt ő szabja meg a határait. Egy levélben összegzi Walternek ama vágyait, hogy a fiú miképpen taszítsa teljes szubmisszív állapotba őt, hogyan és hol üsse, s miegyéb módon bánjon vele erőszakosan szexuális együttlétük során. Walter olvasva mindezt megundorodik a 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 hálósobába, 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 erőszak-jelenet 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 most 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 a tegnap este történeteiről. Vidáman üdvözlí őt, miközben az előadóterem felé siet: „Tisztelem tanárnő! Alig várom, hogy halljam!” – szól Erikához, majd továbbsszalad. 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 ball vállába szúrja azt, s ahogy Jelinek írja: „vicsorít, mint egy beteg ló.”³ Az előadóteremhez vezető lépcső alján még körbenéz egyszer, majd elhagyja az épületet. A film szorosra zárt képi keretezése most nagytotálra vált, ahogy Erika az utcán sétálva elhagyja a koncert helyszínét, feltételezhetően – legalább szimbolikusan – eddigi életét is maga mögött hagyva. A nő és a fiú románca így a film végére nem tud beteljesülni, s ezzel a hollywood-i elbeszélésmódtól megszokott boldog heteroszexuális szerelem helyett egy fizikailag is sebzett és kilátástalan kapcsolat történetét látjuk.

Haneke *A zongoratanárnő* megfilmesítésének esetében kifejezetten fontos szempontjai közé sorolja az obszcenitás határainak feltérképezését.⁴ A rendező félreértelmezésnek tekinti

³ Uo., 230.

⁴ SHARRETT, Christopher, „The World That is Known: An Interview with Michael Haneke”, *Cineaste*, (2003)

azon befogadói álláspontokat, amelyek a filmet pornografikusnak ítélik meg.⁵ 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 életünkben bárhogyan is határsértőnek, mint az erőszak azon formája, amely deviánssá válik a film narratívájában. A nő, aki egy asztalon háton fekvő, kicsavart és nejlonba borított testének minden erejével azon van, hogy kielégítse a pornófilmben szereplő férfit, teljesen érthető és emészthető módon teszi mindezt. Erika, aki a női behódolás gesztusait nyersebb és közvetlenebb formában testesíti meg, a nevetség tárgya lesz. A film lényegi struktúráját így többek között ez a szexuális dichotómia jellemzi: az elfogadható és a deviáns női szexualitásé, a szerelmes pillantásoké és az irracionálisként feltűnő vágyaké. Több teoretikus is rámutatott,⁶ hogy e kettőség mélyen szántja keresztül és építi fel Erika történetét: jelen van például annak dichotómiájában is, ahogy a bécsi burzsoá magaskultúra nekifeszül, majd szinte egybeolvad a pornófilm vulgáris tartalmaival. Ezt jól mutatja az a jelenet, amelyben a peep show fülkáját a zongorapróba fennkölt hangú Schubert éneke vezeti át a következő jelenetbe, amelyben magát a próbát látjuk.⁷ Ilyen kettőséget képvisel maga Erika is, aki perverz ruházatában⁸ (ballonkabát és bőrkesztyű) és vágyaival nőként a férfitekintettel, és ezzel együtt a férfiuralom által kreált vágyrendszerrel azonosul, majd mindezek után könnybe lábadt szemekkel és kezét tördelve figyel a zongorázó WALTERT, mintha döbbenetes erővel realizálna azt a szerelmet, amely feltételezhetően része annak, hogy végül visszautasítja Walter erőszakos közeledését.

A hanekei kontextus és a magyar recepció kérdése

A zongoratanárnő Haneke életművében elfoglalt szerepe és az adaptációs mivolta alapján is vizsgálható. Fontos kiemelni, hogy az utóbbi esetében nem érdemes film pusztán azon elv alapján minősíteni, hogy mennyire képes a lehető legszorosabban lefordítani az írott szöveget saját nyelvére; a két alkotás viszonyát előremutatóbb eltéréseik alapján azonosítani. Ezt meg lehet tenni Vaida tanulmányához hasonlóan, aki a regény és a film összevetését a két mű

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ WYATT, Jean, „Jouissance and Desire in Michael Haneke's The Piano Teacher”, *American Imago*, 62, 4. sz. (2005): 453-482.

⁸ SPECK, C. Oliver, *Funny Frames – The Filmic Concepts of Michael Haneke* (New York: The Continuum International Publishing Group), 2010, 88

szadomazochizmus-koncepciója alapján elemzi.⁹ Vaida rámutat arra, hogy ameddig Haneke adaptációja a szadomazochizmus ábrázolását freudi alapokra építi, addig Jelinek alkotása – radikális feminista ideológiájából következően – Gilles Deleuze értelmezése alapján kézenfekvő elemezni. Vaida éleslátóan rávilágít arra is, hogy ez a különbség szorosan köthető Haneke filmrendezői stílusához, amely inkább a letisztult cselekményt és egyfajta antipszichologizmust képvisel. A második szempont legékesebb példája, hogy amíg Jelinek részletesen tárgyalja Erika gyermekkorát, ezzel létrehozva a nő személyiségének egy szorosan végigkövethető fejlődéslélektanát, addig Haneke szándékosan elhagyja ezeket az epizódokat¹⁰, mindezzel kitágítva a főszereplő perspektíváját egy általánosabb női szubjektumévá. Figyelembe véve, hogy a két mű közötti eltérések vizsgálata a szakirodalom egy jól kiaknázott területe¹¹, dolgozatomban a hanekei életmű kontextusa alapján elemzem *A zongoratanárnőt*. Ezt három szempont alapján mutatom be: a stilisztika, a tematika és a recepció alapján.

Egyrészt fontos vizsgálni azt a szerzői gesztust, amely összeköti *A zongoratanárnőt* Haneke korábbi filmjeivel, köztük *A hetedik kontinenssel* (*Der siebente Kontinent*, 1989) és a *Benny videójával* (*Benny's Video*, 1992). Ez a két film tekinthető *A zongoratanárnőt* megelőző, filmelméleti szempontból is komolyan kutatott és kanonizált filmjeinek. A két korábbi filmhez képest mutatkozó legfeltűnőbb eltérés *A zongoratanárnő* kezdeti színvilága, amely egy melegebb és ezáltal bensőségesebbnek tűnő világot mutat (szemben a két film hideg kékjeivel). Ez az intimitás azonban a színek lassú és folytonos halványulása mellett, Erika egyenletes elidegenedésével párhuzamban, a film utolsó harmadának betegesen sárgás képeihez vezet, s így a környezet színvilágát tekintve a két megelőző film adekvát stilisztikai párjaként tűnik fel *A zongoratanárnőt*.

⁹ 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).

¹⁰ SHARETT, „The World...”

¹¹ Példának okáért: a történetmesélés alapján létrejövő eltéréseken alapuló elemzést nyújt Gourgoulianni, 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.

A három filmet ezentúl összeköti a társadalom vulgaritásaival történő találkozási pont szerepe is, amely mindhárom mű esetében szorosan kapcsolódik a képernyőhöz¹² és a nézés/nézettség aktusához. Ahogy erre Willy Riemer rámutat, ellentétben a regénnyel, ahol Erika peep show-ja egy valóságos, élő nő kéjes magamutogatása, addig a filmben Erika már ennek pusztá képét látja csak, kiegészülve persze a kényeztetni kívánt férfi képével.¹³ A regény történetében felbukkanó hús-vér női test pusztá reprezentációjává üresedik a pornófilmben, ahogy a *Benny videója*ban is a konkrét testi erőszakkal csak a filmbéli kamera felvételein és a televízió képernyőjén át találkozunk. Ezt a testi idegenséget látjuk Erikában is megjelenni, aki a borotvaéllal történő önsértő gesztusaiban mintha már fájdalmat sem érezne. Ehhez hasonló, külső, elhidegült és közvetett kapcsolatot látunk *A hetedik kontinens* karaktereinek passzív tévénézésében is. Mindemellett gyakori eleme a rendező filmjeinek a családi környezet felmutatása is, amely az ábrázolt makroszintű társadalmi folyamatokat közelebből (mikroszinten), az ember közvetlen környezetében is vizsgálni akarja.



A nézés/nézettség elemei három Haneke filmben.

(Balról jobbra: *A hetedik kontinens*, *Benny videója* és *Furcsa játék.*)

A harmadik, s egyben legrelevánsabb közös pontja Haneke filmjeinek az az értelmezői keret, amely szinte kivétel nélkül allegorikus társadalomkritikai történetekként kezeli a rendező műveit. Ezek az elemzések figyelembe veszik a szereplők különálló történeteit, ám a filmeknek egy általánosabb, a szereplők történetén túlmutató, erkölcsi és politikai kérdésköröket tárgyaló értelmezést adnak. Tökéletes példa erre *A hetedik kontinens*, amely egy átlagosnak tűnő osztrák

¹² *A zongoratanárnő* esetében maga a képernyő első felbukkanása tematizálja a filmet: az első jelenet után, miután anya és lánya összekaptak a 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 voyeur-sége felől értékeli, amikor azt írja: „Az anya azon erőfeszítésének fontos eszköze, amellyel saját magának tulajdonítja gyermekét és otthon tartja, a televízió, a szép képek szüntelen áradata paradox módon azon merevség, mozdulatlanság 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.

¹³ REIMER, Willy, „Literature and Austrian Cinema Culture at the Turn of the Centuries”, in szerk. GRABOVSKY, Ernst, *Literature in Vienna at the Turn of the Centuries: Continuities and Discontinuities around 1900 and 2000*, 179-204 (Woodbridge: Camden House, 2003)

nagypolgári család életének kiüresedését mutatja be, s amely annak ellenére, hogy egy családi viszonyrendszer keretei között tematizálja a film kérdéseit, nem egy esetszerű bemutatása a szereplők pszichológiai dinamikájának, vagy az anya – apa – gyermek kapcsolatnak. A film sokkal inkább a látszati szépséget, a középosztálybeli családok jómódú életét és az ezzel az élettel járó valójában silány és fogyasztásra redukált életet 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 megszemélyesítései lesznek. Azokban az esetekben válik ez a megállapítás kivételesen fontossá, amikor azt vesszük észre, hogy ez a politikai olvasatra hagyatkozó tendencia elhajlást mutat egy-egy film recepciója kapcsán.

Az előbbi példákkal ellentétben, Haneke 2005-ös *Rejtély* című filmje amellett, hogy a rendező talán legtöbbet elemzett alkotása, s amelynek szintén fontos elemzési aspektusokat ad az erőszak, a családi viszonyok, de legfőképp a nézőiség szerepe, a 2014-ben rendezett V. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia első napjának is fontos vitatémája volt. Ebben a vitában Kovács András Bálint és Bókay Antal ütköztették össze meglátásaikat arról, hogy a film által felvetett problémákat egy általánosabb politikai vagy egy személyesebb pszichoanalitikus értelmezés alapján érdekesebb-e megragadni.¹⁴ A *Rejtély* egy francia felsőközéposztálybeli férfi büntudatáról szól, aki egy fiatalkori barátjával történő újbóli találkozás által szembesül azzal, hogy miképpen került árvaházba említett algériai barátja, akinek szülei az 1961. október 17-ei tömegmészárlásban haltak meg, s akit az ő féltékeny viselkedése üldözött el annak lehetőségétől, hogy saját családjában újra biztos helye legyen a fiúnak. Bókay úgy találta, hogy a férfi elkerülő viselkedése és a fiatalkori barátjával 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 jelenít meg, s a főszereplő alakjában nem egy személy különálló problémáját, hanem a francia értelmiség saját hibáitól való elhatároló gesztusát látjuk. Kovács elbeszélésében a történet a francia posztkoloniális élet lelkiismereti problémáját eleveníti meg, az algériai tüntetők lemészárlásának igazságtalansága pedig egy

¹⁴ Figyelembe véve, hogy az egymással vitában álló két szempont közül Bókay álláspontja semmilyen módon nem került rögzítésre, az ő meglátásait a konferenciáról szóló beszámolók alapján lehet rekonstruálni, ld.: 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 Könyvesház Kft., 2009): 135-176. A mű *Rejtély*-ről szóló fejezetében Kovács is felkínálja saját pszichoanalitikus értelmezést, ám az elemzés leegyszerűsítő, a pszichoanalízist szalmabábként felhasználó mivolta miatt nem részletezem ezt.

ékes példája annak az attitűdnek, amelyet a francia társadalom, s legfőképp az értelmiség képvisel, amikor szemet huny a bűntettek fölött és igyekszik elfelejteni a múltat. Ez a két értelmezés kizárja egymást, nemcsak azért, mert a tudatos és tudattalan folyamatok egyazon emlékekkel való megküzdésre irányulnának mindkét interpretáció elfogadásának esetében, hanem azért is, mert az elfojtás mint elhárító mechanizmus, Kovács megállapításai alapján is, csak egyéni szinten lehetséges. Láthatjuk, hogy ebben az esetben a megszokott politikai és társadalomkritikai elemzés szembekerül egy erőteljesen egyéni fókuszú, pszichoanalitikus interpretációval. Az összeférhetetlenségből fakadó feszültség legfőképp a (Vaida alapján is kiemelt) Haneke antipszichologista és társadalomkritikus kontextus alapján válik igazán szembetűnővé. A pszichoanalitikus fogalmak használatának irányába történő értelmezői eltolódás *A zongoratanárnő* esetében a *Rejtély*nél is erőteljesebben van jelen.

Pszichoanalízis vagy társadalomkritika

A zongoratanárnő tudományos vizsgálatát tekintve, a *Rejtély*hez hasonló felosztással, két nagy kategóriára osztható: a teoretikusok egyik fele – Haneke megelőző munkáira alapozva – a rendező stílusjegyeit vizsgálja, gyakran a Jelinek regényéből származtatható feminista elemek kidomborításával, a kutatók másik fele pedig a film pszichoanalitikus megközelítését igyekszik hangsúlyozni. Tekintetbe véve, hogy *A zongoratanárnő* igen sok különböző pszichoanalitikus interpretációnak adott lehetőséget¹⁵, jelen dolgozatban pusztán egy tanulmány kiemelésével és ismertetésével fogok rámutatni olyan meglátásokra és hiányosságokra, amelyek általánosságban jellemzik a film analitikus interpretációjának szakirodalmát. A kiválasztott tanulmány mellett, hogy képviseli azt az erőteljes tendenciát, amelyben a filmet a lacani pszichoanalízis keretei között értelmezi a pszichoanalitikus teoretikusok domináns hányada, a kiválasztott tanulmány a Haneke monográfiák egyik leggyakoribb hivatkozási pontja is egyben. Először ismertetem a pszichoanalitikus filmelmélet módszertanát, majd Jean Wyatt elemzését,¹⁶ aki *A zongoratanárnőt* a lacani *jouissance* fogalma alapján elemzi. Ezek után a politikai értelmezés egy olyan lehetőségét vázolom fel, amely esetében az analitikus fogalmak

¹⁵ Vö. pl.: 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.

¹⁶ WYATT, „Jouissance...”

használata nem zárja ki az erőteljes politikai olvasat lehetőségét, illetve nem redukálja a történet mondanivalóját Erika mélylélektani elemzésére.

Film és pszichoanalízis

A pszichoanalízis és a filmtudomány szintetizálása hosszú ideje foglalkoztatja teoretikusok sokaságát, akik a pszichoanalízisben a film médiumának egy közelebbi megértését keresik, vagy fordítva, akik a filmben keresik a pszichoanalitikus elméletek pontosabb feltárását és illusztrációját. 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 Breuer-rel közösen) írt munkáját *Tanulmányok a hisztériáról* címmel.¹⁷

A különböző filmek vizsgálatát pszichoanalitikusok és filmteoretikusok eltérő hangsúllyal „analitikusabb” vagy „filmesebb” módon kezelik, az áttekintő szakirodalom^{18,19} azonban három megközelítési módot emel ki az analitikus filmelemzések osztályozásakor. Az első megközelítés a filmalkotó pszichoanalitikus elemzése, amely a filmek alkotóit emeli a vizsgálat tárgyává, s úgy kezeli őt, mint aki alkotása által saját pszichéjének projekcióját hozza létre. Ennek esete fennállhat olyan autobiografikus olvasatok létrehozásakor, amikor egy rendező életműve által saját életének önmegismerési folyamatát vagy feldolgozását szeretnénk feltárni. Jelen esetben egy ilyen értelmezés Jelinek életét tudná párhuzamba állítani *A zongoratanárnő* elemzésekor Erika életével, ez azonban szembemegy Jelinek állításával, miszerint regénye tartalmaz önéletrajzi elemeket, de összességében nem tekinthető, s szeretné, ha nem is lenne tekinthető autobiografikus műnek.²⁰ Ez persze nem kielégítő érv egy ilyen elemzés elkerüléséhez, mindennek ellenére, ahogy később a két elméleti megközelítés társadalomkritikus elemeit végiggondolva is láthatjuk, pusztán a regény és a film abszolút félreértéséből és a szerzőiség túlmisztifikálásából tudnánk egy ilyen interpretációt származtatni.

¹⁷ 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).

¹⁸ Uo.

¹⁹ Fontos megjegyezni, hogy az idézett szakirodalmi áttekintést a szerzők BROOKS, Peter, „A pszichoanalitikus kritika eszméje” (in szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, 42-58 [Budapest: Filum Kiadó, 1998]) című tanulmánya alapján fogalmazzák meg és igyekeznek a filmtudomány területén alkalmazni.

²⁰ AUSTRIAN FILMS, *Elfriede Jelinek: THE PIANO TEACHER – Interview*, Austrian Films, (2001), Hozzáférés: 2024. 02. 15. https://www.austrianfilms.com/news/en/bodyelfriede_jelinek_the_piano_teacher_-_interviewbody.

Az analitikus filmelemzés második megközelítési módjának módszerében a filmet befogadók, a nézők kapnak kitüntetett szerepet. Ezen elemzések „a néző mint absztrakt szubjektumkonstrukció sajátosságainak meghatározását, illetve a néző mint konkrét pszeudopáciens indulatáttételi folyamatainak azonosítását”²¹ tűzi ki célul. Többek között az említett megfontolások alapján születik meg például Laura Mulvey *férfitekintet* fogalma, amikor a pszichoanalitikus elméleti eszköztár felhasználásával (ld. voyeurizmus, szkopofília, nárcizmus) olyan kritikai fogalmat hoz létre, amely rámutat arra, hogy a hegemon filmes narratívának szubjektuma a férfire lett szabva, s ezáltal a nők gyakran csupán a férfi vágytárgyaként elevenednek meg a képernyőn.²² A *zongoratanárnő* kapcsán ezt a megközelítést azon elemzési szempontok képesek kidomborítani, amelyek Haneke rendezői stílusának vizsgálatát a filmjeiben megjelenő erőszak felmutatása köré szervezik. Ezzel rá lehet mutatni arra, miképpen adja Haneke magának a nézőségnek a kritikáját és miképpen változik át a rendező – néző viszony egy erkölcsi dilemmát bemutató és a dilemmát fogadó viszonyra.

A harmadik, s egyben leggyakoribb pszichoanalitikus filmelméleti elemzési mód a filmalkotásra fókuszáló, a filmet mint álmod, mítoszt vagy esettanulmányt vizsgáló megközelítés. Utóbbi esetében az interpretációkban „egy-egy szereplő pszichodinamikájának megragadása történik”.²³ Ezekben a tanulmányokban a szerzők célja, hogy egy vagy több szereplő motivációinak pszichoanalitikus értelmezését nyújtsák, akár a szereplő(k) jellemfejlődésének módszeres feltárásával. Az ilyen elemzésekben gyakran „kiemelt szerepet kap a traumától, illetve a patológiától a gyógyulásig terjedő terápiás folyamat ábrázolása.”²⁴ Könnyen felismerhető ez a megközelítés amennyiben az interpretáció központi elemét olyan klasszikusnak számító freudi vagy poszt-freudiánus koncepció képi – ahogy A *zongoratanárnő* esetén is látjuk majd – mint az ödipális triád vagy az anya – gyerek kapcsolat elemzésének változatos koncepció.

A *zongoratanárnő* pszichoanalitikus filmelméleti elemzéseinek feltárása során a harmadik kategória megközelítését fedezhetjük fel leggyakrabban, hiszen Erika anyjához fűződő kapcsolata, „furcsa” szexuális vágyai és a társadalmi átlagtól eltérő merev viselkedése mind kecsegtetően hat egy, a pszichoanalízisben jártas teoretikus számára. Hívogató lehet egy mélylélektani elemzés azonnali összeállítása, egy ilyen elhatározást azonban két

²¹ FECSKÓ-PIRISI, LÉNÁRD, PAPP-ZIPERNOVSZKY, „A film pszichoanalitikus...”, 25.

²² MULVEY, Laura, „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”, ford. JUHÁSZ Vera, *Metropolis*, 4, 4. sz. (1975/2000): 12-23.

²³ FECSKÓ-PIRISI, LÉNÁRD, PAPP-ZIPERNOVSZKY, „A film pszichoanalitikus...”, 22.

²⁴ Uo.

megfontolásnak is meg kell előznie: egyrészt szükséges figyelembe venni a szerzői kontextust²⁵, valamint annak szerepét, hogy egy valamire való pszichoanalitikus elemzés nem korlátozódhat egy individuális élettörténet vagy -krízis megértésére, hanem szükséges, hogy ez is egy nagyobb társadalmi kontextusban váljon megérthetővé.

Jean Wyatt pszichoanalitikus elemzése

Jean Wyatt Haneke művéről szóló tanulmányának tétje annak alátámasztása, hogy *A zongoratanárnő* interpretációját nem a női vágy, hanem az anyai *jouissance* fogalma alapján kell megközelíteni. A *jouissance* fogalmának használatával egyértelművé válik, hogy Wyatt a lacani pszichoanalízis elméletein belül helyezi el a filmet. A vágy és a *jouissance* (avagy élvezés) kettéválasztása fontos alapvetés²⁶: ameddig a vágy a társadalmi renden belül operál, mindig egy hiány által jön létre, és ezáltal a szubjektumot egy folytonos, a hiányt betöltő személy vagy objektum keresésébe úzi, addig az élvezés a racionálison, 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, kék*, másfelől *birtoklás, jogévezés*.”²⁷

Ilyen, minden törvényen kívül operáló személy Wyatt megállapítása alapján maga Erika édesanyja is, aki láthatólag testileg és lelkileg teljesen uralja és uralni akarja lányát: „Anyja kérlelhetetlen közelsége megakadályozza, hogy [Erika] hozzáférjen a szimbolikus rendhez; – s a pszichoanalízis által leírt – az anyai közelségből való hétköznapi meneküléshez.”²⁸ Wyatt szerint ez az anyai jelenlét a nő lelkivilágában is megnyilvánul, ezt próbálja a testéből kiáramló nedvekkkel (vizelet és vér) kiűzni saját szubjektumából. Kettejük viszonyát már a film nyitójelenete is jól illusztrálja: Erika és anyja összekapnak egy, a nő által vásárolt új ruha apropóján. Anyja lánya táskáját kiforgatva megtalálja a ruhadarabot, s az összeszólalkozásból kibontakozó vita fizikai konfliktusba torkollik. Erika, észlelve anyja sérelmét, 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

²⁵ Jelen esetben ezt a szempontot az átláthatóság és a dolgozatban kialakult fókusz végett adekvátnak találok Haneke szerzői kontextusára szűkíteni, amellet, hogy úgy találok, Jelinek irodalmi munkáit is összeköti az éles társadalomkritikai szempontok érvényesítése.

²⁶ „Az élvezés mindkét értelmében más, mint az öröm (Lust). Az élvezés logikája nem a freudi öröme, ami az élő szervezet homeosztatisz egyensúlyi állapotát, a túlingereltség feszültségeitől mentes jó közérzetét célozza meg.” MOLDVAY Tamás, „Kis Lacan-értelmező”, *Kellék*, 55. sz. (2016): 107-141, 112.

²⁷ MOLDVAY, „Kis Lacan-értelmező” ..., 112.

²⁸ WYATT, „Jouissance...”, 454. (Fordítás tőlem.)

összeborulásától az atmoszféra látványelemeinek (halvány világítás, közeli vagy félalakos felvételek) elemzésén át, s rámutat arra is, hogy a táska kifordítása és tartalmának felügyelete analógiába helyezi Erika anyjának szemében lányának testét magával a táskával. 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), a határ kettejük között teljesen megszűnik. A kettejük között osztott jouissance-i 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. 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 azt. Ennek példája Wyatt alapján Erika autós moziban történő vizelése is. A jelenetet Erika és zenésztársa közötti párbeszéd előzi meg, amelyben kollégája megígéri, hogy „falaz” Erikának, ha keresi édesanyja, a kettejük között zajló dialógusból feltételezhetően abban a hitben, hogy Erikának randija lesz. A következő jelentből azonban kiderül, hogy Erika egy egyedüli, önmagába zárt jouissance-i jelenet részese lesz csupán, amikor bárminemű románc lehetőségét a vizelés magányos aktusa cseréli fel.²⁹

Érdekessége a tanulmánynak, hogy ezen a ponton a szerző mintha kiszólna a lacani elemzés mélységéből, s említésszerűen beemeli a nő mint anya társadalmi konstrukciójának képét azáltal, hogy rámutat arra, hogy az anya viselkedése lehetne akár a nukleáris családmódel által megkívánt fontoskodó „pelikán anya” végletekig kitolt megszemélyesítése is.³⁰ Ezt támaszthatná alá egy olyan értelmezés, amely az anyát és gyermekét az egohatárok tekintetében vizsgálja. Wyatt nem említi, de Nancy Chodorow (feminista pszichoanalitikus) munkája³¹

²⁹ A tanulmány szerzője úgy tartja, hogy ez a folyamat szorosan kapcsolódik a nézői identifikáció szerepéhez. A film Erika köré összpontosul, az ő szemszögéből és az ő érzéseit követve figyeljük a történet haladását, így szinte automatikusnak hathat a vele való nézői azonosulás, mindebből azonban kilökik a nézőt a jouissance pillanatai, amelyek Erika törvénytelenységét vagy destruktív szexualitását mutatják föl. Ezek a pillanatok az ideiglenes elidegenedései Erika és a néző szempontjából is, az identifikáció azonban tovább él a nézőben ezekben a pillanatokban is, nem Erika személyében, hanem abban a vágyban, hogy maga a vágy, a románc Erika és Walter között beteljesüljön.

³⁰ Vö.: BADINTER, Élisabeth, *A szerető anyja – Az anyai érzés története a 17-20. században.*, ford. SZEKERES András, (Budapest: Csokonai Kiadó, 1999), 279-308.

³¹ CHODOROW, Nancy, „Family structure and feminine personality”, *Women, culture and society*, (1974), 43-66.

azonos módszertani kereteken belül az anya – lánya kapcsolatokat vizsgálva arra jut, hogy az egohatárok, s ezáltal az egymás közötti különbségtétel létrehozása anya és lánya között nehezebb, mint anya és fia között a megegyező neműségeen alapuló azonosulás miatt. Kézenfekvő egy olyan pszichoanalitikus értelmezési kiegészítés, amelyben Erika és anyja egy ilyen összeforrt identitás miatt nem képesek különálló életet kialakítani.

Wyatt tanulmányát végül egy újabb analógia felállításával zárja, amely a románc – magányos befordulás és a vágy – jouissance dichotómiáit a zenei magaskultúra és a pornográfia vagy a deviánsnak minősülő szexualitás obszcenitásának kettőségével egészíti ki. A tanulmány ezen alfejezete minősülhet legexplicitebben társadalomkritikusnak, talán épp azért, mert a szöveg levetkőzi a magas fokon absztrahált lacani fogalmakat, s a film belső struktúrájának lélektanon túlmutató elemeit kezdi vizsgálni. A szöveg ezen részen egy, *A zongoratanárnő* és ezáltal a filmet elemző szakirodalmat is erőteljesen meghatározó motívumot bont ki – a filmben és a regényben egyaránt szereplő komolyzene és obszcenitás kettőségét. A két igen eltérő társadalmi megítélésű sík egybecsúsítása (ld. peep show és Schubert dallam egymásutánisága) nemcsak egy erőteljesen ironikus hangnemet kölcsönöz a filmnek, hanem Wyatt megítélésében Ausztria náci múltját is megidézi: az anya, illetve Erika autoriter és megszegyenítő viselkedése is – igen naiv meglátások alapján – szembekerül a magaskultúra zenei hagyományának fennköltségével: „hogyan termelhette ki egy olyan kultúra, amely létrehozta és csodálta Bach és Schubert isteni zenéjét, a náci fasizmus kegyetlenkedéseit?”³²

Wyatt tanulmányát tarthatnánk egyfajta szélsőséges esetnek, amelyben az anya-lánya kapcsolatot tárgyaló fókusz nem teszi lehetővé, hogy egy általánosabb politikai kritikát is megfogalmazzon a szerző, azonban a film által erőteljesen tematizált elemek, mint például a pornófogyasztás vagy a férfi – női hatalmi viszonyok megjelenéseinek legalább említésszerű felmutatása kihagyhatatlan egy olyan elemzésből, amelyben felmerül az anya – gyermek családi struktúra politikai értelmezése és a szadomazochizmus fogalmainak használata is gyakori hivatkozási pont. *A zongoratanárnő* eggyel átfogóbb politikai interpretációjában Erika története, a *Rejtély* főszereplőjéhez hasonlóan, egy általánosabb társadalmi réteg, a nők³³ helyzetét térképezi fel.

³² WYATT, „Jouissance...”, 474. (Fordítás tölem.)

³³ Szigorúan véve a polgárság női rétege.

Film és társadalomkritika

Túl azon, hogy a kapitalista berendezkedést kritizáló teoretikusok között konszenzuális meglátás, hogy nem lehet a filmművészetet a meghatározott gazdasági struktúrán kívül művelni, úgy látják, hogy a kritikai gondolkodásnak a filmtudomány területén is igen fontos szerepe van: „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.”³⁴ Ezek a változtatások származhatnak – mint ahogy jelen esetben is származik – olyan feminista nézőpontból, amely, ha nem is a pszichoanalízis teljes elvetése mellett érvel, de minimum szkeptikus annak elfogadásával, hogy a szexualitás és a nemiség elemzése egy-egy film kapcsán pusztán a ezen fogalmiságára korlátozódjon.

Erika története többek közt a pornófogyasztás szokásainak szemléltetése által túllép az egyéni tapasztalat és vágyak szintjén. Bár Jelinek eredeti művére nem igen illik ez a médiakritika (mivel Erika a regényben a testileg közvetlen nők kizsákmányolás fogyasztója), s inkább egy általános férfitekintet és fogyasztói viselkedést célzó kritikát olvashatunk ki művéből, a regény alkotója találóan jegyzi meg: „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.”³⁵ Erika szexuális viselkedése nem írható le autentikus vagy ösztönös vágyak halmazával, sem pusztán individuális preferenciákkal, saját képe az erotikáról és a romantikáról a lehető legmélyebb azonosulás által mutatja a társadalom képét. Erika – ahogy a nők domináns hányada – magáévá teszi a férfitekintet elvárásait, ennek ékes példája a film kosztümjei is, pl. Erika suta öltözködési próbálkozásai, amelyekkel tetszeni akar Walternek, de emellett magába foglalja a férfiuralom kimondatlan elnyomásait is, nevesül a nők elleni erőszak naturalizált állapotát, a heteroszexuális kapcsolatok alapvető férfi – női, behatoló – behatolásnak kitett dinamikáját. Erika azonban mindezzel olyan erőteljes mértékben azonosult, hogy azonnali készségessége a behódoló szerep iránt az aktív (férfi) – passzív (női) dichotómiát a Walterrel folytatott viszonyában alapvetően borítja fel. Hogy merészel egy nő a romantikában így parancsolni, ráadásul ilyen gyalázatos és perverz cselekedeteket követelve? Ahogy az erőszak-jelenet 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, hogy minden az ő

³⁴ COMOLLI, Jean-Luc és NARBONI, Jean, „Film/Ideológia/Kritika”, *Apertúra*, 1, 2. sz., Hozzáférés: 2024. 10. 06. <https://www.apertura.hu/2006/tel/comolli-narboni-filmideologiakritika/>

³⁵ BETHMAN, L. Brenda és JELINEK, Elfriede, „My Characters Live Only Insofar as They Speak”: Interview with Elfriede Jelinek. *Women in German Yearbook*, 16, (2000), 61-72., 66. (Fordítás tőlem.)

játékszabályai alapján történik, s ő nem fogad többé utasításokat. A helyzet iróniája az, hogy valójában ezek nem Erika szabályai, hanem azé a rendszeré, amelyik a női elnyomásra építette gazdaságát. Ahogy Jelinek is kifejti, regényeinek szereplői testükön hordozzák a történelmet,³⁶ ez pedig az a történelem, amely a 18. század óta elválaszthatatlanul összekötötte az erőszakot a romantikával,³⁷ valamint meghatározta a nők mint a reprodukció eszközeinek kihasználási módjait³⁸, amely így otthonában és társadalmi szerepében is a passzivitásba taszította őt.

Az olyan elemzések, mint Wyatt tanulmánya, példaértékkel szolgálnak arról, hogy miképpen eshet egy teoretikus abba a hibába, hogy újra és újra ugyanazon fogalmakat olvassra különböző művészeti alkotásokra, anélkül, hogy az elmélet és a megvalósult produktum kapcsolatának mindkét oldalát figyelembe venné. Mindez nem az ellen szól, hogy a pszichoanalízis fogalmait kipurgáljuk a filmelmélet tudományából: *A zongoratanárnő* elemzése elképzelhetetlen lenne olyan koncepciók használata nélkül (pl. perverzió, szadomazochizmus), amelyek szorosan kapcsolódnak analitikus elméletekhez is.³⁹ Ennek ellenére a túlzóan pszichologizáló elemzések elhanyagolhatnak olyan történetbeli vagy stilisztikai szempontok figyelembevételét, amelyek alapvetően határoznak meg egy alkotás, s amelyet egy, a pszichoanalízis nyelvét nem olyan folyékonyan beszélő befogadónak akár előbb is feltűnhet, mint egy analízisben jártas teoretikusnak. Erre példa, hogy bár a komolyzene magaskulturális jelentőségét egy külön alfejezetben elemzi Wyatt, az Erika és Walter között fennálló, a zenei kultúrában eltérő különbséget ignorálja: ameddig Erikának egész élete 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.

Wyatt tanulmányával szemben azok a megközelítési módok, amelyek a társadalomkritika és a pszichoanalízis találkozási pontjain⁴⁰ igyekeznek feltárni a Hanekéhez

³⁶ Uo.

³⁷ LABBE, Jacqueline, *The Romantic Paradox: Love, Violence and the Uses of Romance, 1760-1830* (London: Palgrave Macmillan, 2000)

³⁸ Vö.: FEDERICI, Silvia, *A boszorkányüldözésektől a nőgyilkosságokig*, ford. PIRÓTH Attila (Bègles: Théâtre le Levain és Budapest: Mérce, 2024), 26-83.

³⁹ A pszichoanalízis interpretációs lehetőségeinek eltörlése ellen szól a történet 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.

⁴⁰ Érdekes módon, annak ellenére, hogy a legtöbb interpretáció közelről vizsgálja a szadomazochizmus fogalmát, nem találni közöttük egy olyan tanulmányt sem, amelyik Erich Fromm gondolataira hagyatkozna. Fromm a *Menekülés a szabadság elől* című munkájában nemcsak a szadizmus különböző formáit – többek között a szülői kontrollt – taglalja, hanem rámutat a szadomazochista kapcsolatok magányos és hatalomvesztett állapotból származó eredetére is. Mindezt szorosan kapcsolja az autoritert karakter és a náci rezsime kialakulásának

és Jelinekhez hasonló szerzők műveit mindig mélyebb megértésre tesznek szert, nem azért, mert olyan elméleteket mozgósítanak interpretációjukban, amelyek a lehető legjobban illeszthetők a befogadott tartalmakhoz, hanem azért, mert nem saját meglévő ismereteikre korlátozzák elemzésük tárgyát, hanem hagyják, hogy az visszahasson gondolkozásukra.

mechanizmusaihoz. FROMM, Erich, *Menekülés a szabadság elől*, ford. E. BÁRTFAI László (Budapest: Akadémiai Kiadó, [1941] 1993).

BIBLIOGRÁFIA

- ARGEJÓ Éva, A titok alakváltozásai, *Kultúra és Közösség*, 6, 1. sz. (2015): 183-190
- AUSTRIAN FILMS, *Elfriede Jelinek: THE PIANO TEACHER – Interview*, Austrian Films, (2001), Hozzáférés: 2024. 02. 15.
https://www.austrianfilms.com/news/en/bodyelfriede_jelinek_the_piano_teacher_-_interviewbody
- BANDHAUER, Andrea, „Michael Haneke’s La Pianiste: An Adaptation of Elfriede Jelinek’s The Piano Teacher”, *Literature & Aesthetics*, 16, 2. sz. (2006): 270-281.
- BADINTER, Élisabeth, *A szerető anyja – Az anyai érzés története a 17-20. században.*, ford. SZEKERES András, (Budapest: Csokonai Kiadó, [1980] 1999)
- BROOKS, Peter, „A pszichoanalitikus kritika eszméje” in szerk. BÓKAY Antal és ERŐS Ferenc, *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, 42-58 (Budapest: Filum Kiadó, 1998)
- 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 dívány találkozása: Tanulmányok filmről, pszichoanalízisről*, 16–29, (Budapest, Oriold & Társai Kiadó, 2018)
- FEDERICI, Silvia, *A boszorkányüldözésektől a nőgyilkosságokig*, ford. PIRÓTH Attila (Bègles: Théâtre le Levain és Budapest: Mérance, 2024)
- 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
- CHODOROW, Nancy, „Family structure and feminine personality”, *Women, culture and society*, (1974), 43-66
- COMOLLI, Jean-Luc és NARBONI, Jean, „Film/Ideológia/Kritika”, *Apertúra*, 1, 2. sz., Hozzáférés: 2024. 10. 06. <https://www.apertura.hu/2006/tel/comolli-narbone-filmideologiakritika/>
- FROMM, Erich, *Menekülés a szabadság elől*, ford. E. BÁRTFAI László (Budapest: Akadémiai Kiadó, [1941] 1993)
- GÓMEZ, Álvaro Daniel Reyes, „»The Piano Teacher« and the Question of Perversion”, *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 13, 1. sz., (2020): 111-120
- JELINEK, Elfriede, *A zongoratanárnő*, (Budapest: Ab Ovo, 1997)
- KOVÁCS András Bálint, *Mozgóképelemzés*, (Budapest: Új Palatinus Könyvesház Kft., 2009): 135-176

- LANDWEHR, Margarete Johanna, „Vouyeurism, 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
- MULVEY, Laura, „A vizuális élvezet és az elbeszélő film”, ford. JUHÁSZ Vera, *Metropolis*, 4, 4. sz. (1975/2000): 12-23.
- MOLDVAY Tamás, „Kis Lacan-értelmező”, *Kellék*, 55. sz. (2016): 107-141
- 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)
- SHARRETT, Christopher, „The World That is Known: An Interview with Michael Haneke”, *Cineaste*, (2003)
- SPECK, C. Oliver, *Funny Frames – The Filmic Concepts of Michael Haneke* (New York: The Continuum International Publishing Group, 2010)
- REIMER, Willy, „Literature and Austrian Cinema Culture at the Turn of the Centuries”, in szerk. GRABOVSZKI Ernst, *Literature in Vienna at the Turn of the Centuries: Continuities and Discontinuities around 1900 and 2000*, 179-204 (Woodbridge: Camden House, 2003)
- 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)
- 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
- WYATT, Jean, „Jouissance and Desire in Michael Haneke's *The Piano Teacher*”, *American Imago*, 62, 4. sz. (2005): 453-482

FILMOGRÁFIA

A hetedik kontinens (Der siebente Kontinent. Michael Haneke, 1989)

A zongoratanárnő (La Pianiste. Michael Haneke, 2001)

Benny videója (Benny's Video. Michael Haneke, 1992)