

## PSYKOANALYYSI JA ELOKUVA

MarjoVuorela 2010

Elokuvan ja psykoanalyysin yhteisenä syntymävuotena pidetään yleisesti vuotta **1895**, jolloin **Lumieren veljekset** keksivät ensimmäisen alkeellisen filmiprojektorinsa ja **Freud kirjoitti yhdessä Josef Breuerin kanssa Tutkielmia Hysteriasta – Studies on Hysteria**. Nämä kaksi uutta tapaa luoda kuvaa maailmasta ja ihmisestä ovat siitä lähtien jatkuvasti kulkeneet käsi kädessä lainaten toisilleen käsitteitä, sanoja, symboleja, sanontoja ja innostuneita tekijöitä. 1931 Amerikan filmiteollisuutta kutsuttiin jo **Dream Factoryksi**. Termi on suomennettu yleensä unelmateollisuudeksi, mutta alkuperäinen nimi sisältää myös käsityksen elokuvateollisuudesta **uniteollisuutena** ja lähestyy näin psykoanalyttistä ajatusta unesta toiveiden toteutumana.

Freud ei ollut koskaan kiinnostunut elokuvan ja psykoanalyysin suhteesta, vaan kieltäytyi Hollywoodin suuren tuottajan Samuel Goldwinin tarjouksesta asettua elokuvan taustasiantuntijaksi. **Karl Abraham ja Hanns Sachs** sen sijaan ryhtyivät psykoanalyttisiksi neuvonantajiksi itävaltalaisen ohjaajan **G.W.Pabstin elokuvaan Secrets of a Soul** (1926), jossa psykoanalytikko parantaa päähenkilön veitsifobian ja impotenssin tulkitsemalla tämän unia. Tässä elokuvassa kuvataan tarkasti Freudin unityöskentelyn mekanismeja, kuten siirtymää, tiivistymää ja symbolointia.

Psykoanalyttistä teoriaa ja elokuvaa yhdistää erityisesti **Freudin uniteoria**, mutta myös muut unennäköön liittyvät teoriat, joista ehkä keskeisin on **'univalkokankaan'** käsite. Käsite on syntynyt **Otto Isakowerin ja Bertram Lewinin** unitutkimuksista. Johannes Lehtonen kirjoittaa kirjassaan 'Mielen kellareissa': ”Univalkokankaan oletetaan muodostavan kaikkein alkuperäisimmän paljaan, kuviottoman unen, joka edustaa eräänlaisena kantaunena puhdasta toivetta saada nukkua ja levätä rauhassa. Joissakin harvoin ilmenevissä tiloissa alkuperäinen paljas unimatrix voi tulla esille unien ilmiössä tai alentuneeseen tajunnan tasoon liittyvissä mielikuvissa. Se voidaan kokea epätasaisena ryppyisenä pintana, mihin sisältyy omituinen tunne, mutta ei mitään varsinaisia unikuvia. Tämä tunnetaan ns. **Isakowerin ilmiönä**, jota esiintyy tavallisesti nukahtamisvaiheessa tai poikkeavissa tiloissa kuten kuumeessa.”

Vuonna **1997 International Journal of Psychoanalysis**-lehden toimituskunta päätti aloittaa filmien arvioimisen kirja-arvioiden ohessa. Tällä päätöksellä filmitaide nousi samanarvoiseksi kulttuuri-ilmentymäksi kuvataiteiden, kirjallisuuden, musiikin ja draaman rinnalle. Elokuvista onkin tullut meidän aikamme psykologisten imagojen varastoja.

### ELOKUVIEN PSYKOANALYTTISESTA TULKINNASTA

Kaikelle sovelletulle psykoanalyttiselle tulkinnalle ja ilmiöiden psykoanalyttiselle arvioinnille on yhteistä **metodinen problematiikka**, joka nousee **psykoanalyttisen tiedon luonteesta**. Potilaan assosiaatioiden ja transferenssiin ja vastustukseen liittyvien tässä-ja-nyt ilmiöiden puuttuminen johtaa elokuvaa arvioivan henkilön vaikeuteen valita se materiaali, jota analysoidaan.

Psykoanalyttinen taustateoria ei ole testattujen hypoteesien yhteen sovitettu rakennelma, vaan joukko eri tavoin ilmaistuja ja lopulta sanoiksi puettuja itsekokemuksia, joita näitä kokemuksia yhdessä niiden esittäjien kanssa kuunnelleet psykoanalytikit ovat koonneet yhteen ja löytäneet niistä samankaltaisuuksia ja näin alkaneet etsiä niiden erilaisia ilmentymiä yksittäisten potilaitensa puheesta antaen kuitenkin jokaisen ainutkertaisen kokemuksellisen tiedon itsestä vapaasti muovata

teoriaa uudelleen ja uudelleen. Tätä teoriaa vasten voi psykoanalyttisesti suuntautunut elokuvien arvioija tulkita itseään näkemässään elokuvassa.

**Glen O. Gabbard**, on esittänyt toimittamassaan kirjassa **Psykoanalyysi ja Filmi** seitsemän vakiintunutta lähestymistapaa psykoanalyttiseen filmiarviointiin.

### **Näkökulma 1.**

#### **Taustakulttuurin myyttien esilletuominen**

Tyydyttäessään katsojien tarpeita, elokuvat pukevat samalla kunkin aikakauden myytit sanoiksi ja kuviksi. Myytit ovat ratkaisemattomissa olevien perusristiriitojen ja vastakkainasettelujen irreaalisesti ratkaistuja muunnelmia. Samalla tavoin kuin unet usein ovat realiteettien vastaisestikin toiveiden toteutumia, voivat elokuvat tarjota toiveiden mukaisia ratkaisuja inhimillisiin peruskysymyksiin.

### **Näkökulma 2.**

#### **Elokuva tekijänsä subjektiivisuuden heijastajana**

Elokuvaan voimakkaasti omalla luovuudellaan vaikuttaneen tekijän, käsikirjoittajan, ohjaajan, tai vaikkapa näyttelijän henkilöhistoria voi sävyttää teosta voimakkaasti.

### **Näkökulma 3.**

#### **Elokuva yleisen kehityskriisin tai kehitysvaiheen heijastajana**

Usein elokuva kykenee vangitsemaan sellaisia yleisiä kehityksellisiä kriisejä, jotka ovat myös yleisön koettavissa. Suuri osa kauhuelokuvien vetovoimasta liittyy niiden kykyyn ratkaista varhaisia infantiilisia kehityskriisejä katsojien päästessä osalliseksi kauhun hetkistä, mutta samalla sallien pysytellä niistä riittävän etäällä tietäen jo etukäteen, että niistä selviää.

### **Näkökulma 4.**

#### **Freudin unityön soveltaminen elokuvaan**

Monet elokuvat ovat vaikeasti ymmärrettäviä ja niitä on vaikeata perinteisesti analysoida, ellei lähesty niitä kuin unia, joissa **tihentymät, siirtymät ja muut Freudin unityön käsitteet** saavat merkityksensä. Unityössä ei ole aikaa, paikkaa eikä moraalialia, ei syy-seuraussuhteita eikä lineaarisuutta.

### **Näkökulma 5**

#### **Katsojuuden analyysi**

**Lacaniin ja Derridaan** tukeutuvat filmitutkijat fokuoivat filmeissä siihen, **miten merkitykset syntyvät elokuvissa**. Näin **katsojuus** nousee merkittävään asemaan. **Metz** on ollut merkittävin elokuvateoriaan perehtynyt Lacanin oppilas. Lacanilaisessa

näkökulmassa keskeistä on se, miten kamera luo katsojan kautta katseen - gaze - filmin tarinaan. Metz sovelsi sekä Freudin psykologiaa että Lacanin peiliteoriaa. Jo vuosia vaikuttavimpana katsojuusteoreetikkona on pidetty semiootikko **Laura Mulvey'a**, joka vuoden 1975 artikkelissaan **'Visual pleasure and narrative cinema'** Screen-lehdessä on omaksunut lacanilaisen **'puuttuvan tai poissaolevan'** käsitteen.

## **Näkökulma 6.**

### **Filmintekijän omaksumien psykoanalyttisten rakenteiden tutkiminen**

Yksi tapa lähestyä elokuvaa on tutkia kuinka tekijä käsittelee ja käyttää hyväkseen **psykoanalyttisiä käsitteitä ja rakenteita**, kuten halkomista l. splittingiä, repressiota, siirtymää tai tiivistymää saadakseen haluamansa vaikutuksen. Vapaan assosiaation tai primaariprosessin käyttäminen elokuvassa voi saada esim. tietyn leikkauksen psykologisesti todemman tuntuiseksi katsojan silmissä. Sisältö voi myös asettua tukemaan psykoanalyttisiä ideoita.

## **Näkökulma 7.**

### **Tarinan henkilöanalyysi**

Psykoanalyttisen ymmärryksen käyttämisestä valaisemaan elokuvan henkilöhahmojen motiiveja ja intentioita on luovuttu lähes tyystin viime vuosina. Useat kirjoittajat tyrmäävät kokonaan mahdollisuuden analysoida fiktiivisiä elokuvakaraktereja, koska koko subjektiivinen henkilöhistoria puuttuu. Freud kuitenkin käytti juuri tätä tekniikkaa analysoidessaan menestyksellä Ibsenin näytelmiä. Kun filmianalyysissä lähestytään tiedostamattomien motiivien kuvaamista, on muistettava, että assosiaatiot nousevat analysoijan mielestä ja tarina täydentyy koko ajan katsojan kokemuksista. **Elokuvahahmon analyysi on siten aina tekijänsä uusi oma luomus, joka sinänsä voi tuoda huomattavaakin syventävää psykoanalyttistä ymmärrystä elokuvan katsojalle, mutta eroaa psykoanalyttisestä tiedosta siten, että se ei ole koskaan itsehavaintoon perustuvaa tietoa tutkimuksen kohteesta, vaan tutkijasta itsestään.**