

„ოიდიპური ტრაექტორია“ პოზიციური თეორიის ჭრილში

გიორგი რაზმაძე

საკვანძო სიტყვები: სუბიექტ-პოზიციური თეორია, ოიდიპური ტრაექტორია, დომინანტური კინო, ალფრედ შინკოვი, ფსიქონალიზის კრიტიკა

დეკარტმა რელიგიურ სუბიექტ-პოზიციურ განსაზღვრებაში სულის მარადიულობის ნაცვლად, ამოსავალ წერტილად, გონება შემოვთავაზა. განმანათლებლობაში ადამიანს აზროვნება (შეცნობა, შესწავლა, გაცნობიერება) ეგზისტენციალურ პირობად წაეყენება. თუმცა დეკარტმა სამყაროს, ჭეშმარიტების კოგნიტიური შეცნობის საზღვრებიც მოხაზა. მისი აზრით, ჩვენ ვერასდროს გავიგებთ ბოლომდე, როგორ მუშაობს, მაგალითად, ტვინი.

სამყაროს სამეცნიერო გამოკვლევა XVIII საუკუნიდან იწყება. პლანეტებიდან, ფიზიკის კანონებიდან თუ გეოგრაფიული აღმოჩენებიდან კაცობრიობა თანდათან ადამიანის „შიგნით“ აღწევს და მისი ანთროპოლოგიით ინტერესდება. გავისხენოთ რემბრანდტის „ექიმ ნიკოლას ტულპის ანატომიის გაკვეთილი“ (1632) და ის დიდი ინტერესით აღსავსე სახეები, შეცდომით, მარცხენა ხელის ნაცვლად დახატულ მარჯვენა გაკვეთილ კიდურს რომ უყურებენ ისე, როგორც დღეს შორეული გალაქტიკების ფოტოებს აკვირდება სკოლის მოსწავლე (განსხვავებით მიშელ იანსის, იმავე მიშელ მარეველტის, გაცილებით ადრინდელი, „ანატომიის გაკვეთილისგან“ (1617), რომელზეც, ავტოფსიაზე დამსწრე საზოგადოების მზერა ტილოს მნახველისკენაა მიპყრობილი).

მაშასადამე, რას შვრება ზიგმუნდ ფროიდი, რომელიც ასევე ცდილობს ფსიქიატრიისა და ფსიქოლოგიის საფუძვლად მხოლოდ და მხოლოდ ანალიტიკური მიდგომები გამოიყენოს და ის მექანიზმები შეისწავლოს, რომლებიც ადამიანს მართავენ ისე, როგორც მყესები და კუნთები ხელს?! იგივე მიზნები ამოძრავებს ფროიდის თანამედროვე მწერალ ართურ კონან დოილს, რომელიც შერლოკ ჰოლმსის დეტექტივების

სერიით, დედუქციის მეთოდზე დაფუძნებით, დაფარულის გამოააშკარავებს ცდილობს.

კონან დოილსა და ზიგმუნდ ფროიდს შორის საერთოს დანახვა რთული არაა (თანამედროვე მწერალ ნიკოლას მეიერს „შვიდპროცენტიან გამოსავალში“ (The Seven-Per-Cent Solution, 1976) შერლოკ ჰოლმსი ვენაში, ზიგმუნდ ფროიდთან ჩაჰყავს სამკურნალოდ). თუმცა მათ შორის იტალიელი ფსიქიატრი და კრიმინალური ანთროპოლოგიის მიმდევარი ჩეზარე ლომბროსო (Cesare Lombroso – 1835-1909) დგას. ამ კავშირს იკვლევს ქრისტინ ფერგიუნსონი, რომელიც პარალელებს ავლებს ჰოლმსის დედუქციის მეთოდსა და იმ დროის ინგლისში კარგად ნაცნობ ლომბროსოს თეორიებს შორის.¹ არც ჩარლზ დარვინი დაგვაიწყდეს და მისი ევოლუციის თეორია, რომელიც სოციალურ დარვინიზმში გადაიზარდა და კრიმინალური ანთროპოლოგიის საფუძვლად მოგვევლინა.

დარვინი ნასწარგანსაზღვრულობას დიდ ყურადღებას აქცევდა. იმავეს იზიარებდა ლომბროსოც, რომელიც თვლიდა, რომ კრიმინალები „არ ხდებიან“, ასეთებად იბადებიან. ბიოლოგიური წინასწარგანწყობა სოციალურ ფონს გამორიცხავს, რაც შემდგომ წლებში ამ თეორიის უარყოფის მთავარ არგუმენტად იქცა. ამის მიუხედავად, ლომბროსოსთან ჩვენთვის საინტერესოა დეკარტის პოსტულატის ფიქსაციისა და ტვინის, როგორც მთავარი ორგანოს განსაზღვრის მოცემულობა (რომელმაც სულისა და სამშვინველის კონცეფციები ჩაანაცვლა).

კონან დოილის ბიოგრაფი მაიკლ სიმსი, შერლოკ ჰოლმსის პროტოტიპზე, კონან დოილის სამედიცინო სასწავლებლის პროფესორ იოსეფ ბელზე (Joseph Bell) წერს, რომ იგი დიაგნოზის დასმისას, მთელ დატ-

1 Ferguson, Eugenics, 12 (1), 2007, pp. 76-77.

ვირთვას, სამეცნიერო მეთოდებზე აკეთებდა,²

რაც, თავის დროზე, სიახლე იყო. მაშასადამე, ჰოლმის პროტოტიპების დაჯამება გვიხატავს სურათს, რომელიც არამხოლოდ ლიტერატურაში მიმდინარე კონკრეტულ ტენდენციას შეეხება, არამედ მიგვიყვანს მეოცე საუკუნის ერთ-ერთ მთავარ აღმოჩენამდე – ყველაფრის უკან ბიო-ფსიქოლოგიურიწინასწარგანსაზღვრულობა – არაცნობიერი დგას.

თანამედროვე არადასავლური კვლევებით დასტურდება, რომ ფროიდის უნივერსალიების დიდი ნაწილი (არაცნობიერის გარდა) სხვადასხვა კულტურასა (ცივილიზაცია) და კლასში ერთნაირად არ მუშაობს.³ თუმცა, არსებითი აქ დეკარტისეული შეცნობისა და შეცნობის ლიმიტების დაწესებაა, რომელიც ფსიქონალიზს ყველაზე მუშა თეორიად და პრაქტიკად თუ არა, ყველაზე პოპულარულ ფილოსოფიურ მოძღვრებად კი ნამდვილად აქცევს (მიშელ ფუკო XX საუკუნის სამ მთავარ მოაზროვნეს ასახელებს: ნიცშეს, ფროიდს, მარქსს).⁴ ფსიქონალიტიკური რევოლუცია, რომელსაც პურიტანულ კულტურებში გარკვეული პერიოდი ტაბუ ედო, მაინც მიმდინარეობდა, თუმცა, თითქმის იგავურ დონეზე (ქართველი მკითხველისთვის ნაცნობი ფენომენი).

ერთ-ერთი პირველი ფილმი, რომელშიც ფსიქონალიზსა და ფროიდს ახსენებენ, ალფრედ ჰიჩკოკის „მოჯადოებულია“ (Spellbound, 1945). გასათვალისწინებელია რომ ის ომის დასრულების შემდეგ გამოდის, რომელშიც ხშირად გაისმის ომის პოსტტრავმული აშლილობა. ჰოლივუდს, რომელიც 1920-იან წლებში ნადირობდა ფროიდზე,⁵ საშუალება მიეცა, ფსიქონალიზი ხმამაღლა ეხსენებინა, თუმცა, გარკვეული კუბიურებითა და საჩოთირო თემების გვერდის ავლით. ჰიჩკოკი თანამშრომლობს სიურრეალისტ არტისტ სალვადორ დალისთან, რომელსაც ერთ-ერთი მთავარი ფსიქონალიტიკური ფილმი ჰქონდა გადაღებული, რომლიდანაც ციტატებს „მოჯადოებულშიც“

ვხვდებით. როგორც ყოველთვის, ჰიჩკოკთან, ამ ფილმშიც გვაქვს ათასფურცლიანი შრეები. უმთავრესი ხაზი არა მკვლევლობის გამოძიება, არამედ ორი ადამიანის, ინგრიდ ბერგმანისა და გრეგორი პეკის გმირების დაქორწინების სირთულეა, რასაც ბერგმანის პერსონაჟის „მამა“ ექიმი ალექსანდრე ბრულოვი (მიხეილ ჩეხოვი) ეწინააღმდეგება, ისევე, როგორც პოლიცია და სხვა მამაკაცი პერსონაჟები.

ფსიქონალიზის ინტერესი ჰიჩკოკთან ადრეულ ფილმებშივე გამოჩნდა. მაგალითად, „მკვლელში!“ (Murder!, 1930). ის ეხება პიროვნების გაორების პრობლემას, ასევე შემოჰყავს ტრავესტი მკვლელის გმირი, რასაც კიდევ ერთხელ გაიმეორებს „ფსიქოში“ (Psycho, 1960).

ჰიჩკოკის ბიოგრაფი დონალდ სპოტო წერს: „ჰიჩკოკის კამერა საბოლოოდ დაინტერესდა არატრადიციული სექსუალური ქცევის ბუნდოვანი გზებით, ვიდრე მკვლევლობის საიდუმლო ბილიკების შესწავლით“.⁶ ფილმში ასევეა მინიშნება ჰიჩკოკის საკრალურ და ყველაზე მძიმე გამოცდილებაზე, რომელიც მის ბავშვობას უკავშირდება: მამამ ნ წლის ჰიჩკოკი პოლიციაში გაუშვა ხელწერილით, რომელშიც ეწერა, რომ ალფრედმა „რაღაც“ დააშავა და სასჯელის სახით დაპატიმრებას იმსახურებდა.⁷ ამ პასაჟმა მთელი მისი ცხოვრება და შემოქმედება განსაზღვრა, თუმცა სწორედ აღნიშნულ ტრავმას უბრუნდება „მკვლელის!“ ერთ-ერთ ეპიზოდში, როდესაც სტუმრად მყოფ ფილმის მთავარ გმირს, სერ ჯონ მანიეს (ჰერბერტ მარშალი) საძინებელში ბავშვები უვარდებიან, საწოლზე ძვრებიან და იწვენენ კნუტს, რომელიც სერ ჯონს საბანში უძვრება. ბავშვები კნუტის მოსაძებნად ხელს ქვეშაგებში აფათურებენ, შემდეგ კადრში ვხედავთ, როგორ ამოძრავდება გადასაფარებლის ქვეშ „რაღაც“, მწოლიარე პერსონაჟის უხერხული გამომეტყველების ფონზე. გაირკვევა, რომ ეს მხოლოდ კნუტია, თუმცა იქვე მყოფი დედა ბავშვებს პოლიცია-

2 Sims, Arthur, 2017, p. 44.

3 Kakar, Culture, 2008.

4 ფუკო, ნიცშე, 2015.

5 1925 წელს ჰოლივუდის ერთ-ერთი პირველი პროდიუსერი სემუელ გოლდვინი ფროიდს 100 000 ამერიკულ დოლარს სთავაზობს, კლეოპატრასა და ანტონიუსის სიყვარულზე დაგეგმილი ფილმის სცენარის კონსულტანტობაში, რაზეც ფროიდი მტკიცე უარს აცხადებ. იხ. Heller, Freud, 2005, pp. 139-140.

6 Spoto, The Dark 1982, p. 498.

7 Ibid., p. 58.

ში წყევანით დაემუქრება.

პედოფილიის მსუბუქი მინიშნება, შესაძლოა, ბავშვობის დროს გადატანილ ტრავმას უკავშირდებოდეს. ეს ასევე ახსნიდა ჰიჩკოკის ანც და წინააღმდეგობრივ ხასიათს, ერთგვარად, „ბავშვობაში“ გაჭედვას, ლაკანისეული „სარკის სტადიის“ ბოლომდე ვერ გავლას, რამაც შემდგომში ქალების კონტრვერსიულ სიყვარულ-სიძულვილსა (ჰიჩკოკისა და მისი მსახიობი ქალების ურთიერთობა, რაც, თანამედროვე სტანდარტებით, უდავოდ, შევიწროების მუხლს დაექვემდებარებოდა) და კაცი პერსონაჟების, თუნდაც, დროებით გაუვნებელყოფაში, „სადამსჯელო“ პასიურ პოზიციაში ჩაგდების სურვილში გამოვლინდა. ამ უკანასკნელს ვხედავთ ფილმებში: „ფანჯარა ეზოს მხარეს“ (Rear Window, 1954), „თავბრუსხვევა“ (Vertigo, 1958), „ჩრდილოეთი ჩრდილო-დასავლეთის გავლით“ (North by Northwest, 1959), „დახეული ფარდა“ (Torn Curtain, 1966) და სხვა. ამ და სხვა კინოსურათებში ჩანს ჰეტეროსექსუალი მამაკაცის დომინანტური პოზიციებისა და ხელშეუხებლობის კონვერტაცია განსხვავებულ, „ქვიარ“ მოცემულობაში.⁸

თუმცა ჰიჩკოკი არ იყო ერთადერთი, ვინც ქვეცნობიერის ბუნდოვანი გზებით ინტერესდებოდა, თან ჰეისის კოდექსის ამოქმედების პირობებში, რომლის მიხედვითაც, სექსუალობა მკაცრ კონტროლს დაექვემდებარა (აკრძალვა შეეხო „გამომწვევ ცეკვებსაც“ კი).⁹ 1920-იან წლებში არსებული თავისუფალი სექსუალობა ბოლომდე მაინც ვერ განიდევნა, მაგრამ ხელოვნებაში ზედაპირიდან გაქრა.

პირველი სექსუალური რევოლუციის ტალღით ატაცებული რეჟისორები, მწერლები თუ სხვა პროფესიის წარმომადგენლები შემოვლითი გზების მოფიქრებას იწყებენ, იმისთვის, რომ პერსონაჟებმა „ახალადმოჩენილი“ ლიბიდოს, ქვეცნობიერი ლტოლვებისა და ვნებების გადმოცემა ეკრანზეც როგორმე შეძლონ.

ასე ჩნდება კინოში „ოიდიპური ტრაექტორია“, რომელიც სხვადასხვანაირ წაკითხვას ექვემდებარება (ფემინისტური თეორიების პერსპექტივიდან, ესაა „ქალების მოთვინიერების“ ეპოქა, თუმცა, უფრო ღრმა კვლევით, საპირისპიროს მტკიცებაც შეიძლება.

მაგრამ აღნიშნულს ცალკე საკითხად გამოვყოფ). ერთი კი ცხადია, კინოს იპყრობს ფროიდის ფსიქოანალიზი, თუმცა ხშირად ვულგარული და პრიმიტიული ვერსიით.

თითოეულ ფილმში, იქნება ეს, რა თქმა უნდა, ჰოლივუდი, თუ, მაგალითად, „პოეტური რეალიზმი“ (საბჭოთა კინოში „ოიდიპური ტრაექტორიის“ კვლევაც ცალკე საკითხად უნდა გამოიყოს, რომელიც, რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, სათანადოდ შესწავლილი არაა), ვხედავთ ოიდიპოსის კომპლექსის ინტერპრეტაციას, უპირველეს ყოვლისა, პერსონაჟების მაგალითზე, ქვეცნობზე, მათ რეპრეზენტაციაზე და ზოგადად, კულტურული კოდებისა და დისკურსების არსებობაზე.

როგორც ვთქვით, პურიტანული ცენზურის არსებობის პირობებში, რომ გავიგოთ ფილმის შემოქმედებითი ჯგუფის ჩანაფიქრი (ძირითადად, რეჟისორისა თუ სცენარისტის), საჭიროა ტექსტისთვის რამდენიმე ფენის მოშორება და დისკურსის სრული პანორამის აღქმა. გარკვეული შემზღვევების არსებობის პირობებში ამა თუ იმ დისკურსის გამოყენება წარმოქმნის სუბიექტ-პოზიციას. სუბიექტ-პოზიციის თეორია დისკურსის გამოყენების შედეგებს სწავლობს და ადგენს, რომ ინდივიდი განისაზღვრება დისკურსებით, რომლებსაც შემდგომ თავადვე ქმნის.¹⁰ პიროვნებასა და პოზიციონირებას შორის განსხვავებების კვლევა აქტუალურია კლასიკური პერიოდის ჟანრულ კინოში, სადაც თხრობით ხაზებს მიღმა არსებობს კიდევ რაღაც, რასაც პოზიციონირება შეგვიძლია ვუწოდოთ. ავტორის დამოკიდებულება პერსონაჟის მიმართ, ჰიჩკოკის გარდა, ჩანს კარლ თეოდორ დრეიერთან, რობერტო როსელინისთან, იასუჯირო ოძუსთან. კიდევ საინტერესოა ამ პროცესზე დაკვირვება ისეთ მეტად შემზღვეულ ფორმატში, როგორიცაა ჟანრული კინო: დუგლას სირკთან, ჯორჯ კიუკორთან, უილიამ უაილერთან და სხვა და სხვა.

კლასიკური პერიოდის კინოში პოზიციის გამიჯვნა როლისგან, მსახიობისა თუ რეჟისორის შემოქმედების კვლევისას, მნიშვნელოვანია. „პოზიციური თეორია“, რომელსაც, ძირითადად, კონფლიქტოლოგიაში იყენებენ, სწავლობს სუბიექტების პოზიციონირებას, რაც,

8 Greven, *Intimate*, 2017, p. 2.

9 Doherty, *Pre-Code*, 1999, p. 358.

10 Davies B., & Harré R., *Positioning*, 1999, 32-52.

როგორც წესი, ენაში ვლინდება.¹¹ კინოში კი სუბიექტ-პოზიციურობა არა იმდენად ვერბალურ, რამდენადაც ვიზუალურ ენაში უნდა ვეძიოთ (გამომეტყველება, უესტიკულაცია, მიმიკა და სხვ.). როგორც სლავოი ჟიჟეკი განმარტავს „თავბრუსხვევის“ ცენტრალურ ეპიზოდს, რომელშიც ჯეიმზ სტიუარტის გმირი თხოვს ჯუდის (კიმ ნოვაკი) ყოფილი შეყვარებულის განსახიერებას. კვლავ გადაცმის საკითხი და კვლავ დანაშაულის შეგრძნება, რომელიც ფილმში სტიუარტის გმირის ფსიქიატრიულ საავადმყოფოში მოხვედრის წინაპირობაა („მოჯადოებულშიც“ პეკის პერსონაჟი დანაშაულის კომპლექსით იტანჯება. ასევე გარკვეული კავშირია სასტუმროების დასახელებაშიც. ორივე ფილმში გვხვდება სასტუმრო სახელწოდებით „იმპერია“ – The Empire State Hotel და The Empire Hotel). სცენას სლავოი ჟიჟეკი კითხულობს¹² როგორც ქალის დაუფლების, იძულებით გარდაცვლილ ადამიანთან სინქრონიზაციის ანუ მკვდრად ქცევის ვნების გამოვლინებად („ფსიქოში“ დედის გვამის მუმიფიკაცია, არქეტაპული ხატის შექმნის პროცესი).¹³ წამით, სკოტი გარშემო იხედება, ამოწმებს ფანტაზიისა და რეალობის გადაბმის სანუკვარ მომენტს, რის შემდეგაც დიდხინიანი სექსუალური დისფუნქციისგან თავის დაღწევის საშუალება ეძლევა.

ჰიჩკოკი, ტრიუფოსთან საუბარში, ადასტურებს, რომ ჯუდი/მადლენის დანახვაზე სკოტს ერექცია ეწყება (ეს ნაწილი ტრიუფოს წიგნში არ მოხვდა და მხოლოდ საუბრის აუდიოჩანაწერში ისმის).¹⁴ არავერბალური სუბიექტივიზაცია – ჯუდის ვნების ობიექტად გადაქცევა – და საკუთარი თავის პოზიციონირება, როგორც პერსონაჟის, რომელსაც ბედნიერებისთვის მკვდარი ქალი სჭირდება. ამრიგად, ეს ხაზი არავერბალურ შრეებშია გადატანილი, რადგან ენა, როგორც ტრადიციული კულტურის მთავარი მონაპოვარი და რეპრესიული ინსტრუმენტი, სტატუს კვოს შენარჩუნებისკენაა მიმართული. ჰიჩკოკის პერსონაჟებმა იმაზე საუბარი რომ დაიწყონ, რასაც ფიქრობენ ან განიცდიან, წესრიგი ჩამოიშლება.

ენის დაუძინებელი მტერი სიზმრებია (წარმოდგენები, ოცნებები, მეხსიერება). ფსიქოანალიზის მთავარი გამოწვევა კი ენის ბარიერის, ანუ რაციოს ცნობიერი ნაწილის გარღვევა და არაცნობიერში შეღწევაა, რომელშიც ლიბიდო სუფევს.

ლიბიდო ვერბალიზაციას არ ექვემდებარება, ფსიქოანალიზშიც კი ვერ მოხერხდა მისი ზუსტი აღწერა, რადგან უფრო ძველია, ვიდრე სიტყვა (რაც გახდება კიდევ **ლუდვიგ ვიტენგენშაიტინისა და კარლ პოპერის** ფსიქოანალიზის კრიტიკის საფუძველი, რომ თითქოს ფსიქოლოგიის, სამეცნიერო დარგის „არასამეცნიერო“ ენით აღწერა ხდებოდა). ამას ვხედავთ „მოჯადოებულის“ ყველაზე სახიერ სცენაში, როდესაც ჯონი სიზმრებს იხსენებს. ეპიზოდი სალვადორ დალის გაფორმებულია. ფსიქოანალიტიკური სიმბოლოების სიურრეალისტურ რიგს მიჰყვება გრეგორი პეკის ხმა, რომელიც მინიმალურადაც ვერ იმეორებს და გადმოსცემს, რასაც მაყურებელი ადევნებს თავალს.

ექსპერიმენტის სახით, შეგვიძლია ეს ნაწილი ხმის გარეშე ვნახოთ, შემდეგ მოხრობლის ტექსტსაც მოვუსმინოთ და ტოტალურ აცდენას აღმოვაჩინოთ, რომელიც ვიზუალურ და ვერბალურ სისტემებს შორის არსებობს.

ფსიქოანალიტიკოსის საქმე რაციონალიზმით რეპრესირებული ლიბიდოს, ცენზურირებული ვნებებით შიგადაშიგ უკან დაბრუნებული კომპლექსების, ნევროზებისა თუ პერვერსიების მკურნალობაა. მართალია, პროცესი ვერბალურად მიმდინარეობს, ფსიქოანალიზში უდიდესი ადგილი ვიზუალურ სიმბოლოებს ეთმობა (როგორც ზემოხსენებულ ფილმში, რომელშიც მკვლელის ვინაობა სიზმარში ნანახი, ხელიდან გავარდნილი ბორბლის იმიჯით დგინდება). მათი ახსნა გვაძლევს შინაარსებს, რომლებიც ენის ბატონობის პერიოდში ხელუხლებელ, მიჩქმალულ ინფორმაციად ითვლებოდნენ.

ამიტომ ირჩევს ფროიდიც თითქმის მხატვრულ ენას საკუთარი იდეების გადმოსაცემად. მაგალითად,

11 Moghaddam F. M. & Harre R., Words 2010, p. 2.

12 „პერვერტის გამკვლევი კინოში“, რეჟისორი სლავოი ჟიჟეკი (The Pervert's Guide to Cinema, 2006). იხ. <https://www.youtube.com/watch?v=zjMMtkJsSk>.

13 სასტუმროს ნომერი, რომელშიც მოქმედება მიმდინარეობს, ჰიჩკოკმა მწვანე ნეონის აბრის სინათლით გაანათა, რაც კიმ ნოვაკის სახეს ცხედრის ელფერს აძლევს. იხ. Truffaut F., Hitchcock/Truffaut, 1985, p. 244-5.

14 Hellerman, Great mind, 2020 <https://nofilmschool.com/listen-hitchcock-truffaut-tapes>

„ტოტემსა და ტაბუში“ (Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, 1913) „დიდი მამის ეპიზოდი“ მხატვრულ-სამეცნიერო გამონაგონია, ხოლო ნაშრომს „კაცი მოსე და მონოთეისტური რელიგია“ (Der Mann Moses und die monotheistische Religion, 1939) ფროიდი საერთოდ რომანად მოიხსენიებდა.¹⁵ ამ აზრს ეთანხმება ავსტრიელი მწერალი ელფრიდე იელინგი და თავს ფროიდის „შვილიშვილად“ აცხადებს.¹⁶

იელინგის „პიანისტი ქალი“ (Die Klavierspielerin, 1983), შემდგომ კი მისი ეკრანიზაცია, რომელიც ასევე ავსტრიელმა კლასიკოსმა მიხაელ ჰანეკემ გადაიღო 2001 წელს, ფროიდის „პერვერსიის თეორიის“ ეკრანიზაციადაც შეიძლება მივიჩნიოთ. პერვერსია – ესაა ნორმიდან გადახრა, რა დროსაც სექსუალური სიამოვნების მიღებისთვის ტრადიციულ, გენიტალურ პრაქტიკას ტაბუირებული, არანორმატიული სურვილები ანაცვლებს.

40 წლის პიანისტი ერიკა (იზაბელ იუპერი) მკაცრ დედასთან ერთად ცხოვრობს, საწოლშიც კი მასთან ერთად იძინებს. ლაკანისეული სარკის სტადია დედა-შვილის ურთიერთობებში ბოლომდე არ დამდგარა, რის გამოც მუსიკის მასწავლებელი ცდილობს დედისეულ წიაღში მუდმივ დაბრუნებას. მას მშობელთან სექსუალური აქტის დამყარების მცდელობაც კი ექნება, რაც კიდევ უფრო დაამძიმებს მის ისედაც მყიფე ფსიქიკას. რომანი/ფილმი ინგმარ ბერგმანის „შემოდგომის სონატაზე“ (Höstsonaten, 1978) ერთგვარი პასუხია. რაც შეეძმა რეჟისორმა ღიად ვერ აჩვენა, ჰანეკემ უბოდიშოდ შესთავაზა მაყურებელს „ოიდიპური ტრაექტორიის“ რევერსულ ვარიანტში, რომელშიც მთავარი გმირი თამამად ცდილობს საკუთარი სექსუალობის გამხელას, თუმცა არა სხვა გმირებისთვის, რომლებიც მკაცრი მშერიტ ათვისნიერებენ და აკონტროლებენ, არამედ, სწორედ, მაყურებლისთვის.

ერიკას რეპრესია ოჯახში მიმდინარეობს. ჰანე-

კესთვის კი ოჯახი „ყველა უბედურების“ სათავეა, მათ შორის, ფაშიზმის („თეთრი ბაფთა“, Das weiße Band, 2009).

ასევე ავსტრიელმა, ფსიქონალიტიკოსმა ვილჰელმ რაიხმა თავის დროზე უარი თქვა შეძლებულ პაციენტებზე და მუშათა კლასის უფასო მკურნალობა დაიწყო. მიზეზად, ბიურგერული ოჯახის სტრუქტურას ასახელებდა, რომელშიც ოჯახის თავს, ავტორიტეტის გარდა, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ კერძო საკუთრებას ეფუძნება, არაფერი აქვს და რომელიც თავისთავად ზრდის ისეთ მოქალაქეებს, რომლებისთვისაც სახელმწიფო ავტორიტარიზმი მისაღები ფენომენი იქნება (შეგვიძლია გავისხენოთ ძმები ტავიანების „მამა ბატონი“ (Padre Padrone, 1977)).¹⁷

ამრიგად, ზემოხსენებულ ფილმების მაგალითზეც კარგად ჩანს, რომ ზედაპირის მიღმა, ნაწარმოების ტექტონიკურ ქანებში სრულიად სხვა ისტორია მიედინა, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ მკითხველისთვის/მაყურებლისთვის, იგივე, ხელოვნების მიმღებისთვის ცხადდება.

ბრუნო დიუმონის კინოში პერსონაჟები საკუთარ თავს სხვა პერსონაჟებთან პოზიციონირებისას ავლენენ, თუმცა მათი ბოლომდე გაგება მხოლოდ მაშინ ხდება, როდესაც გმირები მართო რჩებიან, ანდა სექსითა თუ სხვა ინტიმური საქმით კავდებიან.

ეიზენშტეინი ექსტატიკურ ობიექტივზე („ობიექტივი 28“) საუბრისას, აღნიშნავს კინოს უნარს – ფორმას საკუთარი საზღვრების დატოვება აიძულოს. იგი წერს, რომ „ექსტაზში სამყაროს გრძნობებით აღვიქვამთ“.¹⁸ დიუმონის არაკომუნიკაბელურ გმირებს სწორედ არა საუბრის დროს, არამედ ექსტაზურ მდგომარეობაში ყოფნისას ვეცნობით.

იდენტობის კვლევა თანამედროვე კინოში არავერბალური კომუნიკაციის გზით ხდება. მაგრამ არსებობს ფაბულაზე დაფუძნებული, „მეინსტრიმული კინო“ მთლიანად, დამოუკიდებელი კინო კი, ნაწილობრივ, ანდა დიდწილად, ასევე სიუჟეტის კლასი-

15 ფროიდის ხელნაწერი, რომელსაც შემდეგი სათაური აქვს – „კაცი მოსე: ისტორიული რომანი“. იხ. Sigmund Freud Papers: Oversize, 1859-1985; Writings; 1939; [“Der Mann Moses und die monotheistische Religion”] [1937-1939] [a], “Der Mann Moses, Ein Historischer Roman,” holograph manuscript; Folder 1, p. 3. <https://www.loc.gov/resource/mss39990.OV1201/?sp=3>.

16 Gropp R.-M. and Spiegel H. interview, 11/08/2004, pp. 35-36.

17 Reich, The Mass, 1980, p. 24.

18 ეიზენშტეინი, ელ გრეკო, 1984, გვ. 46-47.

კურ სტრუქტურაზე იგება. აღნიშნული განაპირობებს პერსონაჟების რეპრეზენტაციის პროცესს, რაც მოიცავს ორ ან ორზე მეტი ხაზის არსებობას – გმირის ისტორიასა და მის პიროვნებას. კულტურის მკვლევრებს დამატებით შეუძლიათ ფსიქოლოგიური პორტრეტის, იდენტობისა და არქეტიპების კვლევა. უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა გამოიყოს განსხვავება პერსონაჟის პოზიციასა და ისტორიას შორის. მხატვრულ ტექსტში გვხვდება მეტაფორული პოზიციონირება (Metaphor of Positioning), რაც „რთული, მრავალმხრივი და დინამიკური კონსტრუქციაა, რომელიც დაკავშირებულია ადამიანების საკუთარი თავისა და სხვათა წარმოჩენასთან დისკურსული პრაქტიკების მეშვეობით, როგორცაა: სამეტყველო თუ წერილობითი დისკურსები, ენა, მეტყველება და სხვა“.¹⁹

პოზიციონირება ეწოდება ისეთ აქტს, რომლის დროსაც სუბიექტი საკუთარ ან სხვის, ძირითადად კი, პირად ისტორიებს არგებს ამა თუ იმ პოზიციას, რომლითაც ხელმძღვანელობს, საუბრის დროს ზოგადი დისკურსის წარმოქმნისთვის.

„პოზიციონირება გულისხმობს საკუთარი თავის კონსტრუირებას საუბრის მეშვეობით, კერძოდ, „პირადი ისტორიების დისკურსული კონსტრუირებით, რაც პიროვნების ქცევას გასაგებსა და შედარებით განსაზღვრულს ხდის, ისეთი სოციალური აქტის მსგავსად, რომელშიც დიალოგის მონაწილეებს სპეციფიკური ადგილი აქვთ მიჩენილი“.²⁰

„პოზიციური თეორიის“ მკვლევრები, ფსიქოლოგები ფათალი მოგადამი (Fathali M. Moghaddam) და რომ ჰარე (Rom Harré) საუბრობენ ინდივიდის ვალდებულებებზე, მორალსა და ეთიკურობაზე, რაც თან

უნდა სდევდეს თვითპოზიციონირებას.²¹ მაგალითისთვის, ალფრედ ჰიჩკოკის „მარნიში“ (Marnie, 1964) თუ „თავბრუსხვევაში“, როგორც დანარჩენ ყველა მის ფილმში, არსებობს ბუნდოვანებით მოცული ისტორია, რომლის ჭეშმარიტებაც ჰოლისტურად მხოლოდ და მხოლოდ გმირების ქცევისა და საუბრის დაჯამებით ხერხდება.

„თავბრუსხვევაში“ სკოტი იოდიპური კომპლექსის მიძიმე ფორმით იტანჯება. ის სხვა ქალებში ეძებს ცოლს, რომელშიც, დიდი ალბათობით, უკვე განხორციელებულია დედის ობიექტივიზაცია.

როდესაც სკოტი მადლენს ყოფილი ცოლის „როლის“ მორგებას სთხოვს, ჟიჟეკის აზრით, ის იტანჯება სექსუალური დისფუნქციურობით, რის გამოც პერსონაჟი გახევებულია, ცივი ოფლი ასხამს და ვერ საუბრობს. სტიუარტი კამერაში იყურება და თითქოს შველას სთხოვს „ფსიქოანალიტიკოსს“, ამ შემთხვევაში, ჰიჩკოკს, რომელიც ყველა ფილმში ზუსტად ისე იმყოფება ფაბულაში, როგორც ფსიქოანალიტიკოსი სენსის დროს – პაციენტის უკან, თუმცა თხრობაში პერიოდულად ერევა მოულოდნელობის გზით – სასპენსით. მაშასადამე, ვერბალური ენა კინოში პოზიციონირების დროს აღარ ან თითქმის აღარ მუშაობს.

დასკვნის სახით შეიძლება ითქვას, რომ „იოდიპური ტრაექტორია“, რომელიც კინოს ადრეულ წლებშივე მთავარ კომპლექსად დაფუძნდა, უნდა განვიხილოთ პოზიციური თეორიის ჭრილში, რომელიც, თავის მხრივ, კინოს თეორიაში ვიზუალური ენის კვლევითა და არანარატიულ პოზიციონირებაზე აქცენტის გადატანით დამკვიდრდება.

ბამოყენებული ლიტერატურა:

- ეიზენშტეინი ს., ელ გრეკო და კინო, „საბჭოთა ხელოვნება“, #11, 1984.
- ფუკო მ., ნიცშე, ფროიდი, მარქსი, თბილისი: Carpe diem, 2015.
- Davies B., & Harré R., Positioning and Personhood. In R. Harré & L. V. Langenhove (Eds.), Positioning Theory, Massachusetts: Blackwell, 1999.
- Doherty T., Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934, New York:

19 Mcvee M., Positioning (pp. 1–22), 2011, p. 4.

20 Tan L., & Moghaddam M., Positioning, 1999 (pp. 178–194), p. 183.

21 Harré R., & Moghaddam F., Introduction: 2003, p. 6.

Columbia University Press, 1999.

- Ferguson C., Eugenics and the afterlife: Lombroso, Doyle, and the spiritualist purification of the race, *Victorian Culture*, 12 (1), 2007.
- Greven D., *Intimate violence: Hitchcock, Sex, and Queer Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2017
- Gropp R-M. and Spiegel H. interview with Elfriede Jelinek, *Der Nobelpreis muß an mir vorüberziehen*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, #261, 11/08/2004.
- Harré R., & Moghaddam F., *Introduction: The self and others in traditional psychology and in positioning theory*, Westport: Praeger, 2003.
- Heller S., *Freud A to Z*, Hoboken: Wiley & Sons, 2005.
- Kakar S., *Culture and Psyche: Selected Essays*, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Mcvee M., *Positioning Theory and Sociocultural*. In *Sociocultural positioning in literacy* (pp. 1-22), New York: Hampton Press Inc, 2011.
- Moghaddam F. M. & Harre R., *Words of Conflict, Words of War: How the Language We Use in Political Processes Sparks Fighting*, Santa Barbara: Praeger, 2010.
- Reich W., *The Mass Psychology of Fascism*, New York: Orgone Institute Press, 1980.
- Sims M., *Arthur and Sherlock: Conan Doyle and the Creation of Holmes*, London: Bloomsbury Publishing, 2017.
- Spoto D., *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, New York: Dansker Press, 1982.
- Tan L., & Moghaddam M., *Positioning in intergroup relations*. In *Positioning Theory* (pp. 178–194), Malden: Blackwell, 1999.
- Truffaut F., *Hitchcock/Truffaut*, New York: Simon & Schuster, 1985.

OEDIPAL TRAJECTORY FROM THE ANGLE OF POSITIONING THEORY

Giorgi Razmadze

Keywords: *Subject-position Theory, Oedipal Trajectory, Dominant Cinema, Alfred Hitchcock, Critique of Psychoanalysis*

Descartes presented the mind as the starting point instead of the eternity of the soul in the definition of the religious subject-position. In the Age of Enlightenment, thinking (cognition, study, understanding) was proposed as an existential condition for a human. However, Descartes also drew out the boundaries of the universe, of the cognition of the truth. In his view, we will never fully understand how, for example, the brain works.

The scientific study of the universe dates back to the 18th Century. From the planets, the laws of physics or geographical discoveries, humanity gradually penetrates “inside” man and takes an interest in his/her anthropology. Let us call to mind *The Anatomy Lesson of Dr. Nicholas Tulp* (1632) by Rembrandt and those curious faces staring at the wrongly drawn limb instead of the left hand, as a schoolboy observes photographs of distant galaxies today (in contrast to the much earlier *Anatomy Lesson* [1617] by Michiel Jansz, the same Miereveld, where the eyes of the public present at the autopsy are drawn to the viewer of the canvas).

So what is the point of Sigmund Freud, who also tries to use purely analytical approaches as the basis of psychiatry and psychology and to study the mechanisms that govern man as the tendons and muscles of the hand? The same reasons motivated Freud’s contemporary writer Arthur Conan Doyle, who in a series of *Sherlock Holmes* tries to reveal the hidden through the deduction method.

It is not difficult to see the common ground between Conan Doyle and Sigmund Freud (contemporary writer Nicholas Meyer takes *Sherlock Holmes* to Vienna to Sigmund Freud for treatment in the novel *The Seven-*

Per-Cent Solution [1976]). However, Italian psychiatrist and follower of criminal anthropology Cesare Lombroso (1835-1909) is also among them. This connection is studied by Christine Ferguson, who draws parallels between Holme’s method of deduction and the theories of Lombroso, well known in England at that time.¹ Let’s not forget Charles Darwin and his theory of evolution, which evolved into social Darwinism and became the basis of criminal anthropology. Darwin paid great attention to prejudice, as did Lombroso, who believed that criminals “do not become criminals,” but are born that way. Biological prejudice excludes social background, which in later years became the main argument for refuting this theory. Nevertheless, with Lombroso we are interested in the data on the fixation of Descartes’s postulate and the definition of the brain as the main organ (mind-body dualism theory).

Conan Doyle’s biographer Michael Sims, writes about the prototype of *Sherlock Holmes*, Joseph Bell, a professor at Conan Doyle Medical School, that in making diagnosis he was doing all the work, using scientific methods,² a novelty in his day. Summarizing Holmes’s prototype, we see that it not only addresses a specific trend in the literature but also leads to one of the major discoveries of the 20th century, that behind all things, the bio-psychological predisposition-unconscious is found.

Modern non-Western studies confirm that a large portion of Freud’s universals (other than the unconscious) do not work alike in different cultures (civilizations) and classes.³ What is essential, however, is the establishment of Descartes’ cognition and limits of cognition,

1 Ferguson C., *Eugenics and the afterlife: Lombroso, Doyle, and the spiritualist purification of the race, Victorian Culture*, 12 (1), 2007, pp. 76-77.

2 Sims M., *Arthur and Sherlock: Conan Doyle and the Creation of Holmes*, London: Bloomsbury Publishing, 2017, p. 44 (iBooks)

3 Kakar S., *Culture and Psyche: Selected Essays*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

which indeed makes psychoanalysis the most working theory and practice, or even the most popular philosophical doctrine. (Michel Foucault names three main thinkers of the twentieth century. They are: Nietzsche, Freud, Marx⁴).

The psychoanalytic revolution, tabooed in Puritan cultures for some time, was still on, although almost on an allegorical level (a phenomenon familiar to Georgian readers).

One of the first films to mention psychoanalysis and Freud is Alfred Hitchcock's *Spellbound* (1945). Notably, the film comes out after the end of the war, in which the post-traumatic disorder of war is often heard. Hollywood, which hunted for Freud in the 1920s (in 1925, one of Hollywood's first producers, Samuel Goldwyn, offered Freud \$ 100,000 to consult on a screenplay for a film about Cleopatra and Antonius' love, but Freud firmly refused⁵), allows for psychoanalysis to be mentioned aloud, although with some notes and bypassing obscure topics. Hitchcock collaborates with surrealist artist Salvador Dali, who has made one of his major psychoanalytic films, from which Hitchcock offers quotes in *Spellbound*.

As always with Hitchcock, we have a thousand-page layer in this film, with the main line not a murder investigation, but the difficulty of marrying the characters of two people, Ingrid Bergman and Gregory Peck, which is opposed by Bergman's character's father, Dr. Alexander Brullov (Michael Chekhov), as well as the police and other male characters.

Interest in psychoanalysis is found in Hitchcock's early films. For example, in *Murder!* (1930), he addresses the problem of duality of personality, and introduces *Travesti* as a character of a killer, which reappears in the case of *Psycho* (1960). Hitchcock's biographer Donald Spoto writes: "Hitchcock's camera finally got interested in vague ways of non-traditional sexual behavior, rather than in exploring the secret paths of murder".⁶ The film also features a link to Hitchcock's sacred and most tragic childhood experience, when his father sent 6-year-old

Hitchcock to the police with a handwritten note stating that Alfred had done "something wrong" and deserved to be sentenced.⁷ This passage defines his whole life and work, but it is this trauma that returns to him in one of the scenes of *Murder!*, when children run into the guest's bedroom, the protagonist of the film *Sir John Menier* (Herbert Marshall), they gather around his bed, bringing a kitten that crawls into Sir Johns' blanket. The children try to find the kitten by moving their hands under the blanket and then in the shot we see how "something" moves under the cover against the background of the awkward expression of a character lying down. It turns out that it is just a kitten, but the mother who is there will threaten to take the children to the police.

This slight hint on pedophilia may be related to a well-known or unknown trauma of childhood, as well as a naughty and contradictory nature, some like a trapped into childhood person, which has not fully passed in the Lacanian "mirror stage", which later led to the controversial love-hate of women (the relationship between Hitchcock and his actress, which by modern standards would undoubtedly fall under the definition of harassment) and the neutralization of male characters, even temporarily, was manifested in the desire to put them in "punitive" passive position. The latter is observed in films such as *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958), *North by Northwest* (1959), *Torn Curtain* (1966) and others. These and other films show the conversion of the dominant positions and inviolability of heterosexual men into a different, "queer" context.⁸

Although Hitchcock was not the only one interested in the vague ways of the subconscious, in addition when the Hays Code was activated, according to which sexuality was strictly controlled (even "indecent dance" is going to be banned),⁹ but free sexuality from the 1920s was not completely pushed out, but washed out from the surface of art. Captured by the wave of the first sexual revolution, directors, writers or other professions begin to think of detours so that the characters can somehow convey the

4 Foucault M., Nietzsche, Freud, Marx, in Nietzsche, Cahiers du Royaumont, Paris: Les Éditions de Minuit, 1964.

5 Heller S., Freud A to Z, Hoboken: Wiley & Sons, 2005, pp. 139-140.

6 Spoto D., The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock, New York: Dansker Press, 1982, p. 498 (iBooks).

7 Ibid., p. 58 (iBooks).

8 Greven D., Intimate violence: Hitchcock, Sex, and Queer Theory, Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 2.

9 Doherty T., Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934, New York: Columbia University Press, 1999, p. 358.

“newly discovered” libido, subconscious longings and passions on screen. This is how the Oedipal trajectory in cinema emerges, which is subject to different readings (from the perspective of feminist theories, this is the era of “women’s taming”, although deeper research can prove the opposite, but this is a separate issue), but one thing is clear, though, is that cinema conquers Freud’s psychoanalysis, but often a vulgar and primitive version.

In each film, be it, of course, Hollywood or, for example, “poetic realism” (in Soviet cinema, the study of the Oedipal trajectory must be considered as a separate issue, which, as far as I know, is not properly studied), we see the interpretation of the Oedipus complex, first of all, on the example of the characters, their behaviors, their representation and, in general, on the existence of cultural codes and discourses.

As mentioned earlier, in the presence of Puritan censorship, in order to understand the intent of the creative team of a film (mainly a director or a screenwriter), it is necessary to remove several layers of text and to perceive the full panorama of the discourse. The use of this or that discourse in the presence of certain limitations generates a subject-position. Subject-position theory studies the consequences of the use of discourse and establishes that the individual is defined by discourses, which he/she then creates himself.¹⁰

The study of the differences between personality and positioning is relevant in the genre cinema of the classical period, where beyond the narrative lines there is something else that we can call positioning. In addition to Hitchcock, the author’s attitude towards the character can be seen with Carl Theodor Dreyer, Roberto Rossellini, Yasujiro Ozu, although it is still interesting to observe this process in a very limited format, such as genre movies: Douglas Cirque, George Cukor, William Wyler and others.

In the cinema of the classical period, the distinction

of the position from the role is important when examining the creativity of the actor or director. Positional theory, which is mainly used in conflictology, studies the positioning of subjects, which is usually manifested in language.¹¹ In cinema, subject-positioning takes place through visual language (expression, gestures, facial expressions, etc.), which does not go in coordination with verbal language. As Slavoj Žižek explains the central episode of *Vertigo*, in which the character of James Stewart asks Judy (Kim Novak) to play the ex-girlfriend. Again, the issue of disguise and guilt, which is a prerequisite for Stewart’s protagonist to be admitted to a psychiatric hospital (Peck’s character also suffers from a complex of guilt in *Spellbound*. There is also some connection between the names of the hotels. In both films there is a hotel called Empire, the Empire State Hotel and The Empire Hotel). Slavoj Žižek reads¹² this scene as a manifestation of a woman’s mastery, her synchronization with an internally deceased person, or her passion for dead behavior (Mummification of the mother’s corpse in *Psycho* – the process of creating an archetypal image.)¹³ For a second Scottie’s character looks around, checks, the cherished moment of attachment of fantasy and reality, after which he is allowed to escape from long-term sexual dysfunction. In a conversation with Truffaut, Hitchcock confirms that Scottie is having an erection at the sight of Judy/Madeleine (this part is not found in Truffaut’s book and can only be heard in the audio recording of the conversation).¹⁴

Non-verbal subjectivization—turning Judy into an object of passion—and subject-positioning oneself as a character who needs a dead woman for happiness. Thus, this line is shifted to non-verbal layers, as language as the main achievement and repressive tool of traditional culture is aimed at maintaining the status quo. If Hitchcock’s characters start talking about what they think or experience, the order will be broken and will collapse.

10 Davies B., & Harré R., Positioning and Personhood. In R. Harré & L. V. Langenhove (Eds.), *Positioning Theory*, Massachusetts: Blackwell, 1999, 32-52.

11 Moghaddam F. M. & Harre R., *Words of Conflict, Words of War: How the Language We Use in Political Processes Sparks Fighting*, Santa Barbara: Praeger, 2010, p. 2.

12 “The Pervert’s Guide to Cinema” (2006), Director Slavoj Žižek. See: <https://www.youtube.com/watch?v=zjiMMtk-JsSk>.

13 In the hotel room in which the action takes place, Hitchcock illuminated with a green neon light, giving Kim Novak’s face the look of a dead body. See Truffaut F., *Hitchcock/Truffaut*, New York: Simon & Schuster, 1985, p. 244-5.

14 <https://nofilmschool.com/listen-hitchcock-truffaut-tapes>.

The indefatigable enemy of language is dreams (imagination, dreams, memory). The main challenge of psychoanalysis is to break through the language barrier, or the conscious part of the ration, and penetrate the unconscious into which libido reigns. Libido is not subject to verbalization, not even psychoanalysis can accurately describe it, because it is older than words (which would even form the basis of Ludwig Wittgenstein and Karl Popper's critique of psychoanalysis as an "unscientific" description of the scientific field of psychology). We see this in the most vivid scene of *Spellbound*, when John recalls dreams. The episode is drawn up by Salvador Dali. The surreal series of psychoanalytic characters is followed by the voice of Gregory Peck, who can not imitate and convey, even at the minimal level, what the viewer is watching at that moment. As an experiment we can watch this part without the sound, then listen to the narrator's text and discover the total mismatch that exists between the visual and verbal systems.

The job of a psychoanalyst is to treat irrationally repressed libido, complexes, neuroses, or perversions that have been brought back inward by censored passions. Although the process is verbal, the greatest place in psychoanalysis is devoted to visual symbols (as in the above-mentioned film, the killer is identified by the image of a wheel falling from a hand seen in a dream), their explanation gives us the contents that were untouched, hidden information during the rule of language. That is why Freud chooses almost artistic language to convey his ideas. For example, in *Totem and Tabu* (*Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, 1913) the episode of the Great Father is a fiction-scientific invention, and *Moses and Monotheism* (*Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, 1939) Freud generally referred to it as a novel.¹⁵ Elfriede Jelinek, the greatest Austrian writer of our time, agrees with this view and declares himself to be Freud's "grandson".¹⁶

Jelinek's *Female Pianist* (*Die Klavierspielerin*, 1983),

followed by its screen adaptation by Austrian classicist Michael Haneke in 2001, can also be considered a screen adaptation of Freud's theory of perversion. Perversion is a deviation from the norm, at which time the traditional, genital practice of sexual pleasure is replaced by taboo, abnormal desires. Erika (Isabelle Yuper), a 40-year-old pianist, lives with her strict mother and even sleeps with her in bed. The Lacanian mirror stage is not established in the mother-child relationship, which is why the music teacher tries to make a permanent return to the mother. She will even try to have sex with the parent, which will further aggravate her already fragile mental state. Ingmar Bergman's novel/film *Autumn Sonata* (*Höstsonaten*, 1978) is a kind of answer. What the Swedish director could not openly show, Haneke showed to the viewer without feeling sorry in a reversible version of the Oedipal trajectory, in which the protagonist boldly tries to reveal her sexuality, though not to other characters who are harsh and controlling, but to the viewer.

Erika is being repressed in the family. For Haneke, the family is at the root of "all calamities," including fascism (*Das weiße Band*, 2009). Also an Austrian, but this time psychoanalyst Wilhelm Reich in his time refused to work with wealthy patients and began free treatment for the working class. According to him, the reason for this was the structure of the Bürger family, where the family has nothing but authority, which is based solely on private property, and which in itself raises citizens for whom state authoritarianism is an acceptable phenomenon (we can recall *The Father-Patriarch* [*Padre Padrone*] [1977] of the Taviani brothers).¹⁷

Thus, the examples of the above-mentioned films clearly show that beyond the surface, in the tectonic layers of the work, a completely different story flowed, which is revealed only to the reader/viewer, to the recipient of the art. In Bruno Dumont's movies, the characters reveal themselves when positioning themselves with other characters, although their full understanding only happens when the characters are left alone, or engaged

15 Freud's manuscript, which has the following title – "Der Mann Moses, Ein Historischer Roman". see Sigmund Freud Papers: Oversize, 1859-1985; Writings; 1939; ["Der Mann Moses und die monotheistische Religion"] [1937-1939] [a], "Der Mann Moses, Ein Historischer Roman," holograph manuscript; Folder 1, p. 3. <https://www.loc.gov/resource/mss39990.OV1201/?sp=3>.

16 Gropp R-M. and Spiegel H. interview with Elfriede Jelinek, *Der Nobelpreis muß an mir vorüberziehen*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, #261, 11/08/2004, pp. 35-36.

17 Reich W., *The Mass Psychology of Fascism*, New York: Orgone Institute Press, 1980, p. 24.

in sex or other intimate activities. Speaking of the ecstatic lens (“Lens 28”), Sergei Eisenstein mentions the ability of cinema to force the form to leave its own boundaries. He writes that “in ecstasy we perceive the world with feelings.”¹⁸ We get to know Dumont’s non-communicative characters not through the conversation but when they are in ecstasy.

Research on identity in modern cinema is done through non-verbal communication. But there is a plot-based cinema, “mainstream cinema” in its entirety, and independent cinema that is partly or largely based on the classic structure of the story. This determines the process of representation of the characters, which includes the existence of two or more lines—the story of the character and his/her personality. Scholars of culture can additionally study psychological portraits, identities, and archetypes. Firstly, it is necessary to distinguish between the position of the character and his/her story. In a fictional text we come across a Metaphor of Positioning, which is “a complex, multifaceted, and dynamic construct that relates to the presentation of people through themselves and others through discursive practices such as: spoken or written discourses, language, speech, etc.”¹⁹

Positioning is an act in which the subject matches his or her own or someone else’s, but mostly his or her personal stories with this or that position, which leads to the formation of a general discourse during the conversation. “Positioning involves constructing oneself through conversation, in particular, “the discursive construction of personal stories, which makes a person’s behavior understandable and comparatively defined as a

social act in which the participants in the dialogue have a specific place.”²⁰

Important scholars of positional theory, the psychologists Fathali M. Moghaddam and Rom Harré, talk about the obligations, morals and ethics of the individual that must accompany self-positioning.²¹ For example, in Alfred Hitchcock’s *Marnie* (1964) or *Vertigo*, as in all his other films, we have a vague story, the truth of which can be found holistically only by summarizing the behavior and speech of the characters. For example, in *Vertigo* Scottie suffers from a severe form of Oedipus complex. He is looking for a wife in other women in whom, in all probability, the objectification of the mother has already taken place. Going back to Slavoj Žižek, when Scottie asks Madeleine to adapt to the “role” of his ex-wife, Žižek thinks that he suffers from sexual dysfunction, due to which the character is petrified, sheds cold sweat and can not speak. Stewart looks in the camera and seems to be asking for help from a “psychoanalyst”, in this case Hitchcock, which in all his films is exactly the same in the plot as the psychoanalyst during the session—behind the patient, though he periodically interferes in his narrative through surprise – with suspense. Consequently, verbal language no longer or almost no longer works when positioned in the cinema.

In conclusion, the Oedipal trajectory, which was established as a major complex in the early years of cinema, should be considered in the context of positioning theory, which in turn will be established in film theory through the study of visual language and non-narrative positioning.

REFERENCES:

- Davies B., & Harré R., Positioning and Personhood. In R. Harré & L. V. Langenhove (Eds.), *Positioning Theory*, Massachusetts: Blackwell, 1999.
- Doherty T., *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*, New York:

18 Eisenstein S., *El Greco and Cinema*, *Sabchota Khelovneba*, #11, 1984, pp. 46–47. (in Georgian)

19 Mcvee M., *Positioning Theory and Sociocultural*. In *Sociocultural positioning in literacy* (pp. 1–22), New York: Hampton Press Inc, 2011, p. 4.

20 Tan L., & Moghaddam M., *Positioning in intergroup relations*. In *Positioning Theory* (pp. 178–194), Malden: Blackwell, 1999, p. 183.

21 Harré R., & Moghaddam F., *Introduction: The self and others in traditional psychology and in positioning theory*, Westport: Praeger, 2003, p. 6.

- Columbia University Press, 1999.
- Eisenstein S., *El Greco and Cinema*, Sabchota Khelovneba, #11, 1984.
 - Ferguson C., *Eugenics and the afterlife: Lombroso, Doyle, and the spritualist purification of the race*, *Victorian Culture*, 12 (1), 2007.
 - Foucault M., *Nietzsche, Freud, Marx*, in *Nietzsche*, Cahiers du Royaumont, Paris: Les Éditions de Minuit, 1964.
 - Greven D., *Intimate violence: Hitchcock, Sex, and Queer Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2017.
 - Gropp R-M. and Spiegel H. interview with Elfriede Jelinek, *Der Nobelpreis muß an mir vorüberziehen*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, #261, 11/08/2004.
 - Harré R., & Moghaddam F., *Introduction: The self and others in traditional psychology and in positioning theory*, Westport: Praeger, 2003.
 - Heller S., *Freud A to Z*, Hoboken: Wiley & Sons, 2005.
 - Kakar S., *Culture and Psyche: Selected Essays*, Oxford: Oxford University Press, 2008.
 - Mcvee M., *Positioning Theory and Sociocultural*. In *Sociocultural positioning in literacy* (pp. 1-22), New York: Hampton Press Inc, 2011.
 - Moghaddam F. M. & Harre R., *Words of Conflict, Words of War: How the Language We Use in Political Processes Sparks Fighting*, Santa Barbara: Praeger, 2010.
 - Reich W., *The Mass Psychology of Fascism*, New York: Orgone Institute Press, 1980.
 - Sims M., *Arthur and Sherlock: Conan Doyle and the Creation of Holmes*, London: Bloomsbury Publishing, 2017.
 - Spoto D., *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, New York: Dansker Press, 1982.
 - Tan L., & Moghaddam M., *Positioning in intergroup relations*. In *Positioning Theory* (pp. 178–194), Malden: Blackwell, 1999.
 - Truffaut F., *Hitchcock/Truffaut*, New York: Simon & Schuster, 1985.