

„ČUDESNA IGRAČKA“: FILM U PSIHOANALITIČKOJ PRAKSI / „WONDERFUL TOY“: FILM IN PSYCHOANALYTIC PRACTICE

Stanislav Matačić

Film je tu da pokaže ono što ne bismo vidjeli bez njega.

Da proširi riječ i sliku. Da učini vidljivim ono što bi inače ostalo nevidljivo.

Jean Claude Carriere

SAŽETAK / SUMMARY

Psihoanaliza i film dijele istu godinu nastanka i dva su paralelna projekta istraživanja čovjekova nesvjesnog, drugačijim sredstvima i ciljevima, ali međusobno se prožimaju, nadopunjavaju i interpretiraju. U ovom članku je naglasak na tretiranju i primjeni narativa filma u kliničkom materijalu koji pacijent donosi na seanse psihodinamskih terapija. Možemo to smatrati u određenoj mjeri i ekvivalentom ispričanom snu. U tom se materijalu krije nesvjesni sadržaj koji se u tom trenutku ne može izraziti izravnije i terapeut ga bez obzira na to je li filmofil ili nije te na to je li već gledao spomenuti film ili nije može iskoristiti za bolje razumijevanje psihičkog realiteta pacijenta ili trenutačne pozicije u transferno/kontratransfernom matriksu. Prikazane su i kliničke vinjete, a pouđena je i usporedba s upotrebom igračaka u psihoterapiji djeteta.

Psychoanalysis and film share the same year of their inception and are two parallel research projects of the human Unconscious with different approaches and goals, but overlapping, interrelating, and interpreting each other. In the paper the accent on the treat and use of narratives on films in the clinical material that patient brings in the psychodynamic psychotherapies sessions. This material we could see, in a certain way, as an equivalent of the dream narrative. This material hides inside the unconscious content that could not be expressed in that phase of the therapy in a more direct way. The therapist should consider it seriously no matter if he/she is a fan or connoisseur of the Cinema or not, and no matter if he/she has already seen the mentioned film or not. The therapist could use this material for better understanding of psychic reality of the patient as well as the current position inside the transference/countertransference matrix. Clinical vignettes are given as an illustration, also the comparison with the use of toys in the psychotherapy of children.

KLJUČNE RIJEČI / KEY WORDS:

film / *film*, psihoterapija / *psychotherapy*, transfer / *transference*, nesvjesni sadržaj / *unconscious content*

Stanislav Matačić, psihijatar, trening analitičar i supervizor IPA i EPF, Hrvatsko psihoanalitičko društvo, Hrvatsko društvo za psihoanalitičku psihoterapiju, stanislav.matacic@zg.t-com.hr
/ *psychiatrist, training analyst and IPA and EPF supervisor, Croatian Psychoanalytic Society, Croatian Association for Psychoanalytical Psychotherapy, stanislav.matacic@zg.t-com.hr*



UVOD

Jednom mi je supervizantica ispričala situaciju iz psihoterapije s pacijenticom koja je na seansi htjela govoriti o jednom filmu. Kako moja supervizantica taj film nije gledala, nije ništa komentirala. Pacijentica je tada spomenula da je o tom filmu mnogo razgovarala s bivšim terapeutom i navela što joj je on rekao. Moja supervizantica to je točno protumačila kao neku vrstu napada na nju i na poziciju analitičke neutralnosti jer, kako mi je rekla, što je u neku ruku i istina, razgovarati s pacijentom na seansi o nekom filmu u određenoj je mjeri neizbježno kontratransferno samorazotkrivanje (*self-disclosure*).

Pitao sam ju bi li možda prihvatila pacijentičinu ponudu da je slučajno gledala taj film. Rekla je da nije sigurna te da je riječ o filmu *Amelie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001.), koji su baš svi gledali osim nje. A upravo je razmišljala o tome da ga treba pogledati, zapravo kod kuće ima DVD, ali bez nekog posebnog razloga nije ga pogledala. Kad bolje razmisli, sad bi ga stvarno trebala pogledati i možda bi bolje razumjela što joj pacijentica želi poručiti tim filmom.

Upitao sam ju je li odbila pacijentičinu ponudu da razgovaraju o filmu zato što nije pogledala film, a nije to htjela

spomenuti pacijentici misleći da ga je trebala gledati. Potvrdila je moju pretpostavku.

Upitao sam ju tada misli li da bi mogla razgovarati o filmu iako ga nije vidjela te ne čini li joj se da bi joj pacijentica zapravo ispričala neki „svoj film“, subjektivno iskustvo gledanja tog filma.

Navodim taj primjer kao ilustraciju onoga što me zanima u vezi s filmom i psihoanalizom: kako se odnositi prema spominjanju određenog filma u kliničkom materijalu koji pacijent donosi u terapiji? I što učiniti s tim u kliničkom *settingu*?

U stvari, što je to film?

To je pitanje pokojni profesor Peterlić, profesor teorije filma na zagrebačkoj Akademiji dramske umjetnosti, postavljao uvijek na početku kolegija novom naraštaju studenata. Studenti su odgovarali različito, a profesor bi na kraju zaključio: *film je sloj emulzije na celuloidnoj vrpci*. Da sam bio među studentima, vjerojatno bih ponudio vlastitu definiciju: film su psihičke reakcije gledatelja kad je izložen podražaju pokretnim slikama. Američki termin za film, *movie*, dijeli etimološki korijen s riječju *emocija*, latinski *move-re* – pokrenuti.

Još je mnogo definicija i metafora kojima se može označiti najpopularnija

umjetnička forma dvadesetog stoljeća. Federico Fellini jednom je rekao da je za njega film čudesna igračka, izraz koji je kao svojevrsan umjetnički kredo postao njegovim zaštitnim znakom. Film se može različito doživljavati: kao umjetničku formu, kao vizualni jezik, kao filmsku industriju, arhive nacionalnih kinematografija, ali govoreći o psihoanalizi i filmu zadržat ćemo se na odrednici psihološkog fenomena – sanjanja otvorenim očima.

FILM I PSIHOANALIZA: OPĆE NAPOMENE

U uvodnom je članku tada nove serije tekstova o filmu u časopisu *The International Journal of Psychoanalysis* (IJPA) Glen Gabbard napisao:

„Godine 1895. dogodila su dva obećavajuća rođenja. Braća Lumier izumila su jednostavni filmski projektor, označavajući time rođenje kinematografije, a tiskane su i Freudove i Breuerove *Studije o histeriji*, najavljujući novu znanost – psihoanalizu. Tijekom cijelog 20. stoljeća dvije nove discipline ostale su neraskidivo povezane“ (1, 5).

Zaista, film i psihoanaliza dva su velika projekta epohe modernizma i privlačili su jedno drugo otpočetak. Možemo reći da su trebali jedno drugo jer je film

bio tehnologija u potrazi za teorijom, a psihoanaliza teorija u potrazi za tehnologijom.

Gabbard nastavlja:

„U velikoj mjeri, film govori jezikom ne-svjesnoga. Američka filmska industrija naziva se ‚tvornicom snova‘ (*Traumfabrik, Dream Factory*) još od 1931. godine (Ehrenberg 1931.). I film i psihoanaliza imaju ljudsku motivaciju kao glavni fokus svojih pojedinačnih pothvata“ (1, 5, 6).

Od tada su film i psihoanaliza duboko povezani, posebno u Sjedinjenim Američkim Državama, čak i u „pregrijanoj ljubavnoj aferi“ (2), kako sugerira naslov jedne knjige. Posljednjih desetljeća sve širi krug psihoanalitičara praktičara u svojim člancima produbljuje povezanost tih dvaju projekata istraživanja ljudskog uma i iskustva.

Možemo se potpuno složiti s Gabbardom i Gabbardom (3, 6) u tvrdnji da su „filmovi postali skladištem psiholoških slika našeg vremena. Oni umnogome služe suvremenom gledateljstvu u istu svrhu u koju je tragedija služila Grcima iz petog stoljeća prije Krista. Ne samo da omogućuju katarzu nego povezuju publiku s njezinom kulturom putem mitološke dimenzije na isti način kako su to radili Eshil ili Sofoklo za građane Atene.“



A možemo se složiti s sa sljedećom formulacijom:

„Film i psihoanaliza dijele jezik nesvjesnog i primarnog procesa, žudnje i zahtjeva za zadovoljenjem te sposobnost kreiranja percepcija, emocija i memorije što omogućuje pokretanje i pojavu neistraženih mentalnih procesa... Film je san koji sanja gledatelj udobno zavaljen u fotelju u zamračenom kinu...“ (4).

Već postoji bogata literatura povezan sa psihoanalitičkim pristupom filmu: s jedne strane o tome kako psihoanalitičar u svjetlu svoje struke i svojeg profesionalnog iskustva gleda i interpretira film, a s druge mnoge analize pojedinih filmova u duhu tzv. psihoanalitičke filmske kritike. Ipak, u literaturi nema mnogo članaka o upotrebi filma u psihoanalitičkom okruženju, iako smo u svakidašnjoj praksi svjedoci toga da analizanti često donose filmove u kliničku naraciju.

Kad je riječ o psihoanalitičkoj interpretaciji filmova, Gabbard navodi šest različitih, ali međusobno preklapajućih pristupa (1, 6):

- *Objašnjavanje implicitne kulturne mitologije*
- *Film kao refleksija redateljeva nesvjesnog*
- *Film kao refleksija specifičnog razvojnog trenutka ili krize*

- *Primjena Freudova „rada sna“ na film*
- *Analiza gledateljstva*
- *Upotreba psihoanalitičkih konstrukata od redatelja*
- *Analiza karaktera u priči*

Golinelli u članku *Prema psihoanalitičkom čitanju filma* piše:

„Film je, i za naše pacijente i za nas, spremište reprezentacija unutarnjih scena u koje možemo odmah uroniti čim uvodna špica završi... Film nam donosi slike u kojima možemo naći točnu emocionalnu reprezentaciju nečega što je istinski naše, a u istodobno omogućuje podijeliti ih s nekim tko je s nama u kinu ili čak s cjelokupnom nama nepoznatom publikom“ (2).

Nadalje, „možemo si dopustiti oslobađanje potisnutih ili poreknutih aspekata *selfa* ili preispitati dijelove vlastite povijesti dolazeći u doticaj s dijelovima *selfa* koji zadobivaju novu snagu reprezentacije gledanjem određenih slika. Djelomično ili potpuno zakočen reprezentacijski proces ili onaj koji je ostao nepoznatim ili neanaliziranim – može se pokrenuti zahvaljujući evokativnoj moći pokretnih slika“ (2).

Golinelli zaključuje da film i psihoanaliza dijele isti poziv, vode preko granica u područje „nemišljenog poznatog“

(*unthought known*), prema Bollasu (7), tamo gdje su elementi uma još nediferencirani, nementalizirani, dakle vrlo senzorni, tjelesni ili prema Bionu, beta-elementi. Upravo gledateljeva spremnost da se suoči s tim elementima, što nije uvijek lako i često ga odbija, čini gledanje filma moćnim emocionalnim iskustvom za gledatelja, ali i za analitičara koji je dovoljno znatiželjan i razumije jesu li gledateljeve reakcije više obojene njegovim transferom ili kontratransferom. Drugim riječima, promatra li film kao psihopatološku kreaciju (simptom) koji zahtijeva interpretaciju ili gledanje filma doživljava kao složeno, emocionalno obogaćujuće iskustvo koje pruža vitalni doprinos kontinuiranoj samoanalizi. Di Benedetto 1994. (4) zaključuje da „analitičari mijenjaju pristup filmu od gledanja (i analiziranja) umjetničkog objekta više prema uznemirujućem pogledu u samoga sebe.“

Emanuel Berman (8, 9) pisao je o svojem devetogodišnjem bavljenju filmom *Vrtoglavica* Alfreda Hitchcocka. Zaključio je da višestrukim gledanjem istog filma, uspoređivanjem i nadograđivanjem „mnogi dotad neprepoznati diskontinuiteti bivaju prepoznati te se gledatelj doživljava sebe prepoznaje i rekonstruirati“. Bolje razumijevanje filma događa se istodobno s boljim razumijevanjem sebe.

Također, u eseju o filmu *Noćna kretanja* (1975.) Arthura Penna Berman (10) prepoznaje da zaplet filma, potraga za nestalom djevojkom, vodi glavnog lika, detektiva kojeg igra Gene Hackman, prema otvaranju trauma iz vlastitog djetinjstva i ima interpretativnu funkciju za njega te naglašava da gledanje tog filma poprima isto značenje za gledatelja kao potraga za nestalom djevojkom za detektiva.

Ne samo da mi kao gledatelji, bili psihoanalitičari ili ne, interpretiramo filmove, nego oni u isto vrijeme interpretiraju nas.

Psihoanalitički proces sve se više promatra u svjetlu teorije intersubjektivnosti. Nema više traganja za apsolutnom istinom. Istina se kreira u međuprostoru između dvaju subjekata – u analitičkom intersubjektivnom području, u analitičkom polju, prijelaznom prostoru, iskustvu analitičkog trećeg – istina je narativna, a ne povijesna. Primijenjeno na estetičko iskustvo, intersubjektivni susret gledatelja s emocionalnim univerzumom filma i njegovih autor(a) jedinstven je kreativni čin gledanja u kojem putem transferno/kontratransferne matrice gledatelj daje značenje filmu, interpretira ga, a istodobno proživljava duboko emocionalno iskustvo koje i za njega može imati interpretativnu i transformacijsku ulogu.



U prijelaznom prostoru u koji Winnicott smješta umjetnost i igru događa se psihološki rast i razvoj. Putem filma njegovi autori potiču afektivni odgovor kod gledatelja i zaista, iskustvo filma kao emocionalni odgovor na podražaj pokretnim slikama navodi ga na identifikaciju s njegovim sadržajima te ga potiče, posebno ako su ti sadržaji uznemirujući, da „učini nešto s njima“: da ih probavi, sadrži, introjicira, interpretira. Proces je dvosmjern: intjektivno/projektivan, jer i gledatelj istodobno projicira na film svoje unutarnje psihičke sadržaje koji mu se onda poput odraza u zrcalu vraćaju da ih prepozna i dalje prorađuje.

Berman (8, 9) također navodi kako određeni filmski prizori bivaju pohranjeni u predivno/nesvjesno gledatelja, spremni da ih novo iskustvo, bilo u ponovnom gledanju filma ili u realnom životu, probudi i ponovo pokrene uspostavljanjem novih značenja. Također, ponovno gledanje zaboravljenog/ potisnutog u tim prizorima može biti karika koja nedostaje (*missing link*) u razumijevanju nekih važnih događaja i odluka u vlastitom životu. Za mene se iskustvo o kojem Berman piše dogodilo pri ponovnim gledanjem filma *Berlin Alexanderplatz* (1980.) Reinera Wenera Fassbindera nakon četvrt stoljeća, o čemu sam i pisao (11).

U suvremenoj postklasičnoj psihoanalizi u kliničkom radu naglasak je više na primjeni kontratransfera u slušanju kretanja nesvjesnoga u pacijentu ili, kako je to lijepo izrazio Bollas (12, 13), „hvatanjem strujanja nesvjesnoga“. U tom smislu, ako se uzme u obzir vizualni aspekt mišljenja analitičara tijekom slušanja slobodno plutajućom pozornošću – mišljenjem u slikama bliskom primarnom procesu (*reverie*), može se govoriti i o „vizualnome u analizi“, zajedno sa slušanjem „glazbe seanse“ u kontratransferu, odnosno dominantnog afektivnog tonaliteta izraženog u zvuku i tonu glasa pacijenta.

Boccaro, Riefolo i Gaddini (14, 15) to nazivaju „vidjeti seansu“, što bi značilo da analitičar dok sluša priču analizanta aktivno stvara u svojem umu slike ili čak filmove. Taj je proces *reverie*, sanjarenje u pravom Bionovu smislu pojma, rad alfa-funkcije kojim se beta-elementi primljeni putem projektivne identifikacije transformiraju u alfa-elemente: slike, simbole i misli koje se napokon mogu izgovoriti u interpretaciji.

Konceptualizirajući tako komunikaciju u analizi, primjećujemo jednu bitnu sličnost između stvaranja filma, gledanja filma i psihoanalitičkog procesa. Mogli bismo reći da smo s analizantima u iskustvu „analitičkog trećeg“ prema Ogdenu (16) i sami tvorci filmova u

imaginaciji u analitičkom polju, u našoj jedinstvenoj kinodvorani analitičke ordinacije.

Na kraju, možemo ponovo citirati Gabbarda (6), koji piše:

„Platno u zamračenoj kinodvorani služi publici kao kontejner za projekcije najintimnijih nesvjesnih strahova i žudnji. Kao i kod drugih istraživanja u umjetnosti, kad studiramo film, zapravo istražujemo sebe.“

FILMOVI U KLINIČKOM SETTINGU

Između ostaloga o čemu govore na seansi, pacijenti često govore i o filmovima: onima koje su tek nedavno pogledali ili o onima koji su obilježili neke važne trenutke njihove osobne povijesti.

Što nam je činiti s tim materijalom? Kako mu pristupiti? Kako ga upotrijebiti?

Što ako je psihoanalitičar i sam filmofil, a što ako to uopće nije?

Oni koji su se počeli sustavnije baviti povezivanjem psihoanalize i filma, kao Harvey Roy Greenberg, svakako spadaju u prvu skupinu. On za sebe kaže: „Mnogo prije nego što sam postao psihoanalitičar bio sam *moviemaniac*.“ (17).

Pišući o sumnjama i nelagodi u vezi s tim kako će njegove ideje biti primljene od struke navodi:

„Analizirajući pacijente, brzo sam uočio da je bez obzira na njihove simptome većina barem umjerenih ovisnika o filmu, a neki su čak zaljubljenici u film, kao i njihov liječnik. U početku obično oklijevaju pričati o filmu, često s objašnjenjem da vam ne žele pokvariti užitak gledanja. Lako prevladam te otpore uvjeravajući ih da je to moj profesionalni rizik – razgovarati o filmu koji nisam gledao“ (17).

Osamnaest godina kasnije zapisuje sljedeće:

„Budući da su mnogi ljudi koje liječim entuzijastični gledatelji filmova, često nalazim da je korisno uzeti film kao važan element terapije. Kad neki film dirne pacijenta (*moving movies*), potaknem ga da slobodno asociira i obično shvatim da je film rezonirao s nekim bolnim „psihičkim akordom“, pokrenuo neko bolno iskustvo. *Mutatis mutandis*, kad analiziram neki film, često mi se pojavljuju asocijacije na neki važan klinički materijal“ (18).

Pitanje koje se postavlja jest možemo li film prepričan u sklopu analize smatrati ekvivalentom snu, vrstom „dara terapeutu“. Prepričani film, naravno, nije potpuno osobni kreativan proizvod analizantova nesvjesnog kao što je to



san, ali neke bitne sličnosti ipak ima. To je također nesvjesno pokrenuti pokušaj da se reprezentira i izrazi nešto važno, na drugi način „nepromislivo“. Filmovi su neka vrsta kolektivnog sna velike skupine kreativaca uključenih u njihovu proizvodnju, ali „film“ ispričan od pacijenta na terapiji njegovo je subjektivno iskustvo, viđenje nečega u tom filmu što je istodobno samo njegovo, intrapsihičko. Drugim riječima, pacijentov osobni proizvod u činu „kreativnoga gledanja“.

Obično, iako to nije pravilo, u polustrukturiranoj situaciji prvog intervjua, najčešće kad se on primiče kraju, upitam pacijenta/pacijenticu za njegov/njezin najdraži film ili za neke filmove koje bi mogli povezati s važnim trenucima u životu. Obično dobijem brz odgovor, bez oklijevanja, te mi se čini da to pokazuje važnost filma u životu većine intervjuiranih. Pitam ih također što misle da im je toliko važno u tim filmovima, drugim riječima, pozovem ih da asociraju na taj film, bez obzira jesam li ga i ja pogledao.

Filmski kritičar Raymond Durnat zapisao je 1971. godine:

„Nečiji su najdraži filmovi neproživljen život, nade, strahovi, libido te osobe. Oni čine čarobno zrcalo, njihove sjenke proizašle su iz njegova/njezina *selfa* u sjeni, života u limbu“ (21).

Nastojim pogledati filmove koje su mi pacijenti spomenuli u prvom intervjuu ako ih dotad nisam gledao. Tako sam dobio mnogo dobrih preporuka. Ne namećem razgovor o tim filmovima, ali oni često ponovo iskrsnu u kliničkom materijalu; ponekad i ne, ali u svakom ih slučaju smatram važnima za razumijevanje pacijentova psihičkog realiteta. Prvi san prepričan u analizi ili psihoterapiji nešto je najdragocjenije što u trenutku kad je ispričan možemo tek jedva ili nimalo razumjeti, ali zadobiva dublje značenje i sve ga bolje razumijemo tijekom procesa. Film prepričan u prvom intervjuu ili na početku terapije dobar je orijentir i pomaže u prvim pokušajima razumijevanja tko je zapravo ta osoba s kojom se prvi put susrećemo u kliničkom *settingu*.

KLINIČKE VINJETE

Gospođica A., u kasnim dvadesetima, s poviješću traumatičnih ranih separacija od majke adolescentice i s turbulentnim odnosom sa zavodljivim ocem alkoholičarom, spremno navodi kao svoj najdraži film, koji je pogledala bezbroj puta, posebno u težim životnim situacijama, *Prohujalo s vihorom* (*Gone with the wind*, Victor Fleming 1939.). Uvijek se identificirala s likom Scarlett O'Hare čiji su joj optimizam i hrabrost pomagali u borbi sa životnim problemima.

Edipovske dimenzije odnosa Scarlett i Rhetta Butlera i svojeg histerično/histrioničnog karaktera sličnog Scarlettinu karakteru bila je posve nesvjetsna.

Gospođa B., u ranim pedesetima, u menopauzi, u braku bez djece po vlastitu izboru, u razdoblju žalovanja nakon majčine smrti dolazi na psihoterapiju sa simptomom straha od gušenja hranom i hipohondrijskim preokupacijama. U prvom intervjuu kao najdraži film odmah navodi *Titanic* (James Cameron, 1997). U anamnezi postoji podatak i o ranom odbijanju od dojke jer je bila slabašno dojenče koje „nije imalo dovoljno snage vući mlijeko iz dojke“. Više puta tijekom terapije preporučava scenu iz filma, odvajanje lika kojeg tumači Leonardo di Caprio od lika Kate Winslet kada „on žrtvuje svoj život i tone u dubine Atlantika, dajući time njoj više šanse za preživljavanje jer na dasci nije bilo mjesta za dvoje“. To je za nju dokaz vječne bezuvjetne ljubavi. Problem separacije odmah se reprezentirao putem filma.

U jednoj seansi tijekom prve godine psihoanalitičke psihoterapije **gospođa C.**, pacijentica u četrdesetim godinama, ispričala mi je nešto što se dogodilo dan prije: gledala je film *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010).

C. X.: „I tako smo sjeli na kauč s kolicama i sokovima, ispod deke... bila

sam potpuno nepripremljena na takvo nešto... Jeste li gledali film?“

Terapeut: „Jesam.“

C: „Voljela sam horore kad sam bila mlada, ali ne više... Sve klasike tog žanra sam vidjela... Od *Egzorcista* do *Predskazanja*, *Teksaškog masakra motornom pilom*... Ali nikad me nijedan film nije prestravio kao ovaj... Trebalo bi zabraniti raditi takve filmove... Bilo je jezivo... Nakon petnaest minuta bila sam potpuno tjeskobna, a na pola filma sam u panici pobjegla u drugu sobu... Oni su pogledali film do kraja... Ja nisam mogla... Pobjegla sam pri toj užasnoj sceni...“

T: „Kad majka ubija djecu?“

C: „Da, kako ste znali?“

T: „Pretpostavio sam, to je prilično uznemirujuća scena...“

Seansu je nastavila svojim asocijacijama na nešto drugo, kako je bilo prije nego što se pojavila anksioznost prije nekoliko godina, kako se osjećala kad je bila djevojka i o nekim važnim filmovima koje je tada voljela, o projektu na kojem trenutačno radi i o mnogočemu drugome, ali prije kraja seanse ponovo se vratila na *Shutter Island*.

C: „Cijelu noć nisam spavala... Prognjala me misao na nož... Jedan određeni nož koji sam kupila... Što ako polu-



dim... Moja kći je tu i spava... Što ako joj nešto..." (Postaje iznimno uznemirena i osjećam potrebu da ju umirim.)

T: „Iz onoga što sam čuo od vas imam dojam da je tu više riječ o vašoj mami i vama... Agresivne misli povezane sa slikom noža više mi se čine u vezi s odnosom koji imate s majkom..."

Odmah nakon što sam to izrekao sjetio sam se da joj je jedno dijete umrlo pri porođaju. To mi je ispričala u prvom intervjuu i više nije spominjala. Rekla je da je sve to daleka prošlost za nju i da sigurno nema veze sa sadašnjim problemima te da je zapravo sve to iznenađujuće dobro podnijela. Otpočetak sam imao osjećaj da je to neprorađena trauma, poreknuta i odcijepljena prije nego što je odžalovana. Također sam imao osjećaj da je bolje da to ne spomenem sada pri kraju seanse, da ne kopam po rani. Pretpostavio sam da je spomenuta scena s onu stranu „straha od straha“ (anksioznosti) – gubitka kontrole – „ludila“, pokrenula u njoj upravo to neprorađeno traumatsko iskustvo. Imao sam osjećaj da o filmu *Shutter Island* još nismo izrekli posljednju riječ.

Sljedeću seansu započinje s pričom o projektu na kojem upravo radi i o projektu na kojem je radila prije tri godine, dakle, prije pojave generalizirane tjeskobe. Napominje kako je tada bila

mного hrabrija nego danas i kako se sada ne bi usudila tako pisati. Navodila je mnogo citata iz rock-glazbe i filmova. Navodi i citat iz filma *Taksist* (1976.) istog redatelja, Martina Scorsesea, gdje lik Travis Bickle, psihotičan ratni veteran u nezaboravnoj interpretaciji Roberta de Nira, kaže: „Onoliko si normalan koliko se osjećaš normalnim..."

Prisjetio sam se prošle seanse i rekao:

T: „Zanimljiva misao za nekoga tko nije baš najnormalniji..."

Upitala je je li i on psihotičan te rekla da se ne sjeća kako film završava, ali se sjeća zanimljivog razgovora između njega i djevojke koju je vodio u kino, no ne može se prisjetiti o čemu su razgovarali (očito referenca na transfernu situaciju i prošlu seansu).

Odgovorio sam da sam i ja film gledao davno te da mislim da je to izvrstan, ali i težak film...

Složila se i povezala ga sa *Shutter Islandom*. *Taksist* ju nije toliko uznemirio i zapravo ništa ne može usporediti s doživljajem od prošlog tjedna... Sad je nešto mirnija, ali ne želi ponovo misliti o tom užasnom filmu i toj užasnoj sceni. Bila je u susjednoj sobi i pitala se kako da im ne pokaže koliko ju je to uznemirilo. Još uvijek povremeno pomisli na ludilo i na nož...

Budući da je bio početak seanse usudio sam se reći:

T: „Nešto mi je palo na pamet dok sam vas slušao... Nož služi za ubijanje, ali i za rezanje... Odvajanje, može odvojiti dva dijela ili dvije osobe... Kao rezanje pupčane vrpce... Pomislio sam na to kako ste se morali osjećati kad je vaše dijete umrlo... Možda traumatično iskustvo gledanja tog filma ima veze i s tim...“

Pozorno me slušala. Oči su joj se napunile suzama i nakon kratke stanke progovorila je. Nije se doimala iznenađenom time što sam rekao, kao da je to bilo nešto vrlo blizu svjesnoga...

C: „Da... Osjećam već neko vrijeme da bih trebala o tome govoriti ali izbjegavam, ne usudujem se... Osjećam neka-ko da je to mnogo bolnije nego što si želim priznati... Mislim da ne želim govoriti o tome da ne bih druge opteretila svojom tugom (prvi je put izrekla riječ – tuga)... Čini se da ćemo ipak morati...“

Na kraju seanse još je ustvrdila kako se osjeća mnogo bolje nego dok je dolazila na seansu i upitala me jesam li ja danas imao težak dan. „Vi baš svašta morate slušati“, rekla je.

T: „Pitate se jeste li i mene opteretili... Jeste li mi bili teški... Kao što ste imali iskustvo sa svojom majkom... Ne trebajte se brinuti za mene...“

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Za kraj nekoliko zaključaka, ili bolje reći komentara, jer istraživanje i promišljanje uloge filma u kliničkom materijalu smatram radom u tijeku.

Već sam nekoliko puta izlagao na tu temu i uvijek bi se razvila živa rasprava, posebno oko toga zašto izdvajati baš filmove iznad nečega drugog u kliničkom materijalu jer se pacijent može na primjer baviti vrtlarstvom i govoriti o tome u seansi pa isto tako donositi svoj unutarnji fantazijski svijet. Ili s druge strane, ako pacijent zna da se analitičar zanima za film, može li prepričavanje filma biti pokušaj da ga zavede, izraz otpora i izbjegavanja da govori izravno o onome što ga ustvari muči.

Holm-Hadulla u članku *Psychoanalysis as Creative-Shaping process* kaže kako je Winnicott artikulirao 1971. iskustvo mnogih psihoanalitičara kad je ustvrdio da psihoanaliza postaje produktivnom jedino ako su oba participanata sposobna igrati se zajedno. Opisao je to kao formu primarne kreativnosti koja je nužan čimbenik svake uspješne analize (19).

U članku *On talking-as-dreaming* (20) Thomas Ogden navodi model psihoanalitičkog diskursa koji više nije klasičan analitički model: šutnja, slušanje, razmišljanje o transferu, oslušivanje kontratransfera te intervencija s



naglaskom na interpretacijama nesvjesnoga, otpora i transfera, nego je malo slobodniji oblik komunikacije s više samootkrivanja (*self-disclosure*) od strane analitičara; zajednička igra obostranih slobodnih asocijacija u intersubjektivnom polju. Taj je model ponajprije ekstenzija klasičnog modela i mislim da svaki analitičar u praksi oscilira u dijalektičkom odnosu između tog klasičnog, strožeg, apstinirajućeg modela i postklasičnog, intersubjektivnog, opuštenijeg i zaigranijeg modela. Sinteza je psihoanalitički proces. Kao primjere iz vlastite prakse Ogden navodi seansu s pacijenticom u kojoj su razgovarali o romanu *Sramota* J. M. Coetzea te seansu s pacijentom kojom je dominiralo zajedničko asociiranje na film *Raising Arizona* Joela i Ethana Cohena. U oba slučaja bila je riječ o bogatim i kreativnim seansama u kojima su pacijenti došli do važnih uvida.

Čini mi se da bismo mogli usporediti san prepričan na seansi s filmom prepričanim na seansi, ali uz određen oprez. Film je, kao što smo rekli, zajednička kreacija mnogo ljudi i njihovih unutarnjih svjetova, a san je individualna kreacija osobe koja sanja. San je sanjao samo pacijent, a isti film možda je gledao i analitičar. San bez sumnje više govori o pacijentu nego njegov doživljaj nekog filma. Ne možemo ih dakle smatrati potpuno ekvivalentnim materijalom. Ono što možemo kao analitičari

jest slušati pričanje o filmu, ali ne kao informaciju o dnevnim aktivnostima pacijenta ili o kulturnoj ponudi u gradu, nego kao subjektivni proizvod kreativnog pogleda u kojem se kriju mentalni sadržaji koji se u tom trenutku analize ne mogu izravnije reprezentirati.

Nije stoga uopće važno jesmo li film o kojem nam pacijent govori gledali ili nismo. Ako pacijent kaže da neće govoriti o filmu da nam ne pokvari užitek prvoga gledanja, možemo ga razuvjeriti i ohrabriti riječima da nam ga svejedno prepričaju jer to neće utjecati na naše gledanje filma te da ćemo ga svakako pogledati jer to što su ga spomenuli smatramo i dobrom preporukom.

Ali ne možemo usporediti odnos prema filmu ni s vrtlarstvom ili nekim drugim hobbijem pacijenta jer je priroda filma drugačija; on je zaista danas univerzalni jezik, u svojoj vizualnosti iznimno blizak nesvjesnom i primarnom procesu mišljenja.

U naslovu sam upotrijebio Fellinijevu metaforu čudesne igračke jer mi se čini da je nuđenje filma u psihoanalitičkoj terapiji zapravo ekvivalent situacije iz psihoterapije djeteta kad mali pacijent uzima igračku iz kutije i nudi je terapeutu da se kreativno poigraju u terapijskom procesu te tako dobiju priliku za nov uvid u nesvjesno. Film po mojem mišljenju može biti takva „igračka“ u „kreativnoj igri psihoanalize“.

Nasuprot praksi u nekim novim psihoterapijama, koje se nazivaju čak i filmoterapijama, gdje psihoterapeut kad procijenjen problem s kojim se pacijent suočava iz svoje filmoteke ili priručnika o filmu u terapiji pronalazi film u kojem je prikazan sličan problem te ga preporučuje pacijentu da ga pogleda kao „domaću zadaću“ da bi na sljedećoj seansi mogli raspraviti o tome kako je problem prikazan na filmu i o mogućim rješenjima, držim da psihoanalitičar ne treba preporučivati filmove, ali kad mu pacijent ponudi priču o filmu, treba ju prihvatiti bez obzira na to da li je film gledao ili nije i kolika je njegova filmska kultura, jer je u toj priči posve sigurno sadržano bogatstvo materijala za analizu.

Ako i ne zna ništa o tom filmu, pripovijedanje pacijenta može prihvatiti kao što bi prihvatio manifesni sadržaj sna i potaknuo osobu koja sanja na asocijacije u vezi s njim.

Jean Luc Godard ustvrdio je da „film nije ni umjetnost niti život, nego nešto između“. Možemo ga parafrazirati i ka-

zati da „psihoanaliza nije ni samo znanost niti samo terapija niti umjetnost nego nešto između“ (21).

„Film je iznimno vrijedan izvor slobodnih asocijacija, moćan pogled u nesvjesno. Filmovi kao budni snovi interpretiraju svaki aspekt naših života – uznemirujuću prošlost, problematičnu sadašnjost, tjeskobno predviđanje budućnosti, naše neurotične konflikte i inspirativne pokušaje rasvjetljavanja“, zapisao je Greenberg uz upozorenje: „Neka analitičar bude ponizan u dvorima umjetnosti kao i u vlastitoj ordinaciji, jer i u jednom i drugom imamo ograničen pristup u razumijevanju nesvjesnoga“ (18).

Bernardo Bertolucci izrazio je prilikom prvog Europskog psihoanalitičkog filmskog festivala u Londonu 2001. godine svoj dug psihoanalizi riječima:

„Psihoanaliza je dodatna leća u mojoj filmskoj kameri.“

Za mene je film dodatni instrument u mojoj psihoanalitičkoj ordinaciji.

LITERATURA

1. Gabbard G. The Psychoanalyst at the Movies. U: IJPA. 1997;78:429-434.
2. Farber S., Green M. Hollywood on the Couch (a candid look at the overheated love affair between psychiatrists and movie makers). New York: W. Morrow & Co.; 1993.
3. Gabbard GO, Gabbard K. Psychiatry and the Cinema (second edition). Washington DC: American Psychiatric Pres Inc.; 1999.
4. Golinelli P. Per una lettura psicoanalitica dei film U: Rivista di Psicoanalisi. 2004;50:449-460.



5. Gabbard G: The Impact of Psychoanalysis on American Cinema. U: Annual of Psychoanalysis. 2001;29:237-246.
6. Gabbard G., ur. Psychoanalysis & Film London & NY: Karnac; 2001.
7. Bollas C. The Shadow of the object; Psychoanalysis of the uthought known. London: Free Associations Books; 1987.
8. Berman E. The Film Viewer: From Dreamer to Dream Interpreter. Psychoanalytic Inquiry. 1998;18:193-206.
9. Berman E. Reader and Story, Viewer and Film: On transference and interpretation. International Journal of Psycho-Analysis. 2003;84:119-129.
10. Berman E. Arthur Penn's Night Moves: A Film That Interprets Us. International Journal of Psycho-Analysis. 1998;79:175-178.
11. Matačić S. Berlin Alexanderplatz Revisited; on seeing Reiner Werner Fassbinder's film again, after a quarter of century. 2008. 2nd Hungarian Psychoanalytic Film Conference, Pecs 2008. (neobjavljeno).
12. Bollas C. The Evocative Object World. London & New York: Routledge; 2009.
13. Bollas C. The Infinite Question London & New York: Routledge; 2009.
14. Boccara P, Riefolo G. Psicoanalisti al Cinema: Alcune considerazioni di metodo su „cinema e psocoanalisi“. U: Rivista di Psicoanalisi. 2002;48:691-705.
15. Boccara P, Riefolo G, Gaddini. Cinema e sogno nello spazio psicoanalitico. Il Sogno Cento Anni Dopo, a cura di Stefano Bolognini. Torino: Bollati Boringhieri; 2000.
16. Ogden T. The Analytic Third: Working with Intersubjective Clinical Facts. U: Int. J. Psycho-Anal. 1994;75:3-19.
17. Greenberg HR. The Movies on Your Mind. New York: Saturday Review Press; 1975.
18. Greenberg HR. Screen Memories; Hollywood Cinema on the Psychoanalytic Couch. New York: Columbia University Press; 1993.
19. Holm-Hadulla RM. Psychoanalysis as a creative shaping process. U: Int. J. Psycho-Anal. 84: 1203-1220.
20. Ogden TH. On talking-as-dreaming. U: Int. J. Psycho-Anal. 2007;88:575-589.
21. Tykwer T. He who lives in a human skin, Berlin Alexanderplatz. Criterion Collection DVD booklet; 2007.

FILMOGRAFIJA

1. *Amelie* (2001., Jean- Pierre Jeunet)
2. *Fellini* (1960., Andre Delvaux)
3. *Night Moves* (1975., Arthur Penn)
4. *Vertigo* (1958., Alfred Hitchcock)
5. *Berlin Alexanderplatz* (1980., Reiner Werner Fassbinder)
6. *Gone with the Wind* (1939., Victor Fleming)
7. *Titanic* (1997., James Cameron)
8. *Shutter Island* (2010., Martin Scorsese)
9. *Taxi Driver* (1976., Martin Scorsese)
10. *Raising Arizona* (1987., Joel Cohen)