

Avtor: Damijan Sever, Ba. Pt. sci.  
Center za psihoterapijo Maribor, www.cpmb.si  
December 2011

## FILMOTERAPIJA 1: TEORETIČNI ASPEKTI FILMOTERAPIJE TER VPLIV PSIHOANALIZE IN GLASBE NA FILMOTERAPIJO

*Noben "zdravilni film" te ne zapusti takšnega, kot te je našel, če mu dopustiš, da se te dotakne in ta dotik podeliš s terapevtom. D.S.*

### KAZALO ČLANKA

#### UVOD

1. PSIHOANALIZA IN FILMOTERAPIJA  
ROJSTVO PSIHOANALIZE IN KINEMATOGRAFIJE  
KINEMATOGRAFIJA IN SANJE  
KAKO DELUJE FILM NA NAS?  
KAKO S FILMOM NAD ZAŠČITNE OBRAMBNE MEHANIZME  
KJE IN ZAKAJ STA SI FILM IN PSIHOANALIZA TAKO SORODNA MEDIJA

KAJ IMAJO FREUD, LACAN IN DELEUZE POVEDATI O FILMU?  
FILMSKA PSIHOANALIZA

TEORETSKA IZHODIŠČA LACANOVSKEGA POGLEDA NA FILM  
SIMBOLNO, IMAGINARNO IN REALNO  
CHRISTIAN METZ THE IMAGINARY SIGNIFIER IN ZAČETEK PSIHOANALITIČNE FILMSKE TEORIJE  
FILM KOT JEZIK  
FILMSKA TEORIJA V DELIH CHRISTIANA METZA  
RAZLIKA MED METZOM IN LACANOM - ALI JE JAZ GOSPODAR V SVOJI HIŠI?  
JE FILM FIKCIJA?

GILLES DELEUZE  
KRONOLOŠKI ČAS NASPRAM NEZAVEDNEM - NESKONČNEM ČASU  
ČAS, NEZAVEDNO IN SPREMEMBA ŽIVLJENJSKE PARADIGME

UPODOBITEV NEZAVEDNEGA IN FILM  
VEČNO SONCE BREZMADEŽNEGA UMA  
VPLIV PRETEKLIH SPOMINOV NA ŽIVLJENJE TU IN SEDAJ  
EYES WIDE SHUT  
MOŽNI POMENI - ANALIZA SIMBOLOV V FILMU

2. POVEZANOST GLASBE IN FILMA  
USTAVRANJE DVOJNOSTI (BINARNE OPOZICIJE) GLASBE IN FILMA  
AVDIO-VIZUALNA VAJA  
MOJIH "SEDEM VELIČASNIH"  
1. Bernard Herrmann  
2. Ennio Morricone  
3. John Williams  
4. James Horner  
5. Hans Zimmer  
6. Harold Faltermeyer  
7. Vangelis

FILM GLEDAM Z UŠESI IN POSLUŠAM Z ZAPRTIMI OČMI  
POMEMBNOST KAKOVOSTI REPRODUKCIJE ZVOKA  
VTIS O VIZUALNI IN GLASBENI REALNOSTI FILMA  
MOJE IZKUŠNJE S FILMOM MAD MAX 1 IN SURROUND ZVOKOM  
SLO SKLADATELJI IN FILMSKA GLASBA

#### 3. NAMESTO ZAKLJUČKA

4. UPORABLJENE KNJIGE IN ČLANKI  
UPORABLJENI INTERNETNI NASLOVI  
PRIPOROČENO BRANJE



UVOD Ali je gledanje filmov nujno samo zapravljanje časa, beg pred realnostjo, meditacija za utrujene možgane, priprava za večerni počitek... ali je lahko tudi kaj več? Ali lahko kvaliteten (zdravilen) film na nas in našo notranjost tudi pozitivno in zdravilno vpliva? Ali moramo razumeti film tako, kot nam to sporoča režiser, ali slišati film, tako kot zapiše note filmski komponist? Ali je danes to sploh mogoče? Kako vpliva glasba na doživljanje filma? Kako se gleda, bere, sliši in misli film? Ali lahko uporabimo film za zdravljenje? Ta in mnoga druga vprašanja sem si zastavil pred začetkom pisanja. V dveh člankih o filmoterapiji=FT bom poskusil odgovoriti na njih. Bralca tega članka vabim, da si prebere tudi drugi del.

Če povzamem spodaj omenjene avtorje je film potrebno gledati, slišati, brati in misliti. Kako to naredimo? Da lahko na takšen način dojemamo film *je najverjetneje potrebna ljubezen do filma*. To začutimo takrat, ko se celostno predamo filmu, a se hkrati distanciramo od zgolj golega spremljanja zgodbe, ter o filmu večdimenzionalno razmišljamo in čustvujemo. Kot otroci smo radovedni in dobrohotno raziskujemo ponujeno pokrajino, ki se pred našimi očmi odvija na platnu.

Kako je z glasbo? *Glasba v filmih je vezni člen do človekovih emocij*. Glasbo smo do zdaj vedno poslušali z ušesi, film pa gledali z očmi. Mogoče boste film po branju tega članka in njegove "sestre", doživljali malo drugače. Ob poglobljenem gledanju film podoživljamo, sladokusci ga tudi okusijo. Da bi ob gledanju zaposlili čim več človeških zaznavnih poti (optimalno vseh 5) so izumili 3D, Expand kino dvorane. Razvoj gre še vedno naprej. Film nam poskušajo predstaviti kar najbolj realno, slišano, občuteno in otipljivo. S tem pa se že nevarno bližamo holografski in virtualni resničnosti, ki smo jo še 10 let nazaj gledali kot znanstveno fantastiko=ZF. Ta danes očitno postaja resničnost.

K pisanju članka me je spodbudila ljubezen do psihoanalize, filozofije, dobrega – zdravnega filma, dobre glasbe in nepoznavanje klinične filmoterapije pri nas. Sploh se ne čudim, da me je film tako pritegnil, ker so me tudi sanje v psihoanalizi=PA in PA sama. Seveda je bila ljubezen do knjig, glasbe in filma pri meni kronološko pred ljubeznijo do PA. Kasneje sem spoznal PA in presenečen ugotovil, da me je pri vseh virih združevala skupna rdeča nit – nezavedno in njegove številne manifestacije.



1. PSIHOANALIZA IN FILMOTERAPIJA Po nekaj uvodnih stavkih v zvezi z filmoterapijo se sedaj želim posvetiti povezanosti med PA in filmoterapijo. Mnenja o tem ali ju je sploh možno povezati so deljena tudi med psihoanalitiki. Pri kliničnem delu s pacienti=P ju tudi jaz ohranjam ločene in mislim, da je tako tudi prav. Predvsem klasično usmerjeni PA imajo tu veliko pomislekov: s FT želimo morda skrajšati čas terapije, morda malce zaobiti odpore, zmanjšati pacientove frustracije in s tem njegovo trpljenje, si pomagati pri težkih P, vplivati na njegovo nezavedno, se vmešavati v njegov proces...

PA nikoli ne dajemo terapevtskih nalog, npr. preberi to knjigo, poglej si ta film... to ni naš primarni način. Psihoterapevti=PT drugih smeri lahko brez zadržkov uporabljajo tudi to tehniko. Filmoterapija zato ni namenjena samo psihoanalitikom. Res pa je, da so ravno PA največ pisali o njej. Vsaka terapevtska modaliteta jo lahko uporablja v skladu s svojim pojmovanjem in razumevanjem tega, kaj zdravi v psihoterapiji? Filmoterapija ni nova tehnika v okviru PA in to niti ne poskuša biti (odkrito rečeno, tega niti ne zmore). V svetu je znana že vsaj 20 let. Filmoterapija ni nikakršna "express" psihoterapija, (kaj šele "express" psihoanaliza). Morda je pri nas klinično zapostavljena, morda celo po krivici.

Kaj torej smemo početi PA usmerjeni terapevti v zvezi s filmoterapijo? Včasih lahko proste asociacije P samega pripeljejo na temo iz filma, kot je to opisano v praktičnem primeru na koncu članka. Potem gre samo za to, ali PA uporabi in podeli to asociacijo s P ali ne (in obratno). *PA je tako kakovosten način pogleda na življenje, da po moje oplemeniti prav vsako človeško dejanje, zakaj ne bi tudi filma?* S tem bi se zagotovo strinjal tudi Deluze. V nadaljevanju opisujem, kako to povezavo vidim jaz. V vseh opisih filmov je moje osebno mnenje. Vesel bom, če se bo razlikovalo od vašega. Morda si ga bomo kdaj lahko izmenjali.

**ROJSTVO PSIHOANALIZE IN KINEMATOGRAFIJE** Psihoanaliza in kinematografija sta nastali v istem obdobju, kar verjetno ni naključje (oz. ga "filmoterapevti" ne bi želeli imeti za takega). Obe vedi se ukvarjata tudi s sanjami, nezavednim in domišljijo (fantazijo).

Če bi gledali knjižno, bi za rojstvo psihoanalize lahko imeli prvo Freudovo delo: Študije o hysteriji (Studien über Hysterie, 1895), izdano skupaj z Josefom Breuerjem. Istega leta 1895 sta brata Auguste in Luis Lumiere v Parizu izvedla prvo zasebno projekcijo filma. Prvo javno predvajanje, na katerem so računali vstopnino, je bilo 28. decembra 1895 v pariški kavarni *Salon Indien du Grand Café*. [http://sl.wikipedia.org/wiki/Brata\\_Lumiere](http://sl.wikipedia.org/wiki/Brata_Lumiere). Film je do danes prešel pet velikih obdobij: 1895 - 1918 zgodnji nemi filmi, 1919 – 1929 pozni nemi filmi, 1926 – 1945 razvoj zvočnega filma (avdio-video), 1946 – 1960 povojni film, 1960 - 1994 sodobni film. (Pelko. 2005).

Kinematografija in psihoanaliza imata torej isto letnico rojstva. Nastanek filmske umetnosti skoraj na mesec natančno sovпада z nastankom psihoanalize in so tako ti dve umetnosti že od samega začetka našle skupni jezik. Ta povezava je dobro vidna predvsem v Hitchcockovih filmih (nekaj jih bom omenil kasneje).

**KINEMATOGRAFIJA IN SANJE** Strokovnjaki pravijo, da je najvažnejša lastnost filma ta, da je omogočil pretočiti sanje in skrito nezavedno v živo sliko, kar pred tem ni bilo možno. Kinematografiji se ne reče zaman "tovarna sanj", saj nam kino predstave dejansko predstavljajo sredstvo za beg iz resničnosti, po drugi strani pa so odlična priložnost za soočanje s težavami (podobno je s sanjami v psihoanalizi). Od tod tudi "moja" ideja, da bi lahko filme podobno simbolno interpretirali kot sanje, če bi le simbole v filmu znali prepoznati.

Torej, če je kinematografija "tovarna sanj" in če filmi večinoma vsebujejo sanje, potem je analitska pomembnost sanj predstavljena (vsebovana) tudi v filmu. Ali se tega ob gledanju filma zavedamo in to opazimo ali ne, je že drugo vprašanje. Ob gledanju filmov naletimo na zanimivo dejstvo. Skoraj ni filma, ki ne bi vseboval vsaj ene sanjske sekvence. Zakaj le se kinematografija toliko ukvarja s tem stranskim produktom človeške psihe, če je tako nepomemben? Omeniti želim samo nekaj filmov, ki so tesno povezani s PA in sanjami v njih, ker bi jih bilo greh prezreti.

1. Začel bi z verjetno najbolj PA filmom vseh časov. V filmu *Spellbound* - A. Hitchcocka, je scenografijo za sanjske sekvence naredil slavni Salvador Dali (kot v filmu *Andaluzijski pes*). Cela druga polovica filma se ukvarja z interpretacijo sanj.

2. V filmu *When Nietzsche wept*; Ben Cross igra Dr. Breuerja. V filmu doživlja dosti sanjskih sekvenc, ki so tudi spretno predstavljene. Na koncu prav preko sanj na Freudovem kavču doživi apokaliptični vpogled, ki obrne na glavo celo strukturo glavnega junaka. "Ozdravitev" glavnega junaka se pojavi v sanjah in se manifestira v njegovem realnem življenju.

3. Podobno je v zadnjem filmu, o ustanoviteljih psihoanalize, *Dangerous method* (2011). Tukaj Michael Fassbender igra C. G. Jung-a, ki sanja v filmu dvoje velikih sanj. Prve, kako je prišlo do domnevnega razkola s Freudom, druge pa "napovedujejo" 1. svetovno vojno. Viggo Mortensen igra v tem filmu S. Freud-a (mnenje ali ga je korektno upodobil, prepuščam vsakemu posamezniku).

4. Naslednji film je *Black Swan*. Natalie Portman v uvodni sceni sanja agresivne sanje o plesu s "hudičem". Le kako je ta demonski super ego nastal? Že naslednja scena nam ponudi odgovor.

5. Pa Mar adentro z Javier Bardem-om, ko igralec v sanjski fantaziji poleti skozi okno na sprehod ob obali in je ponovno prost vseh spon tetraplegika priklenjenega na posteljo. To je verjetno ena najbolje upodobljenih fantazijskih ekranizacij, tudi zaradi spremljajoče glasbe; Winchero-zmagal bom!

6. O sanjah v filmu *Eyes wide shut*, bom podrobneje govoril kasneje, zato se jih tukaj ne bom dotikal.

7. Ta kratek flirt sanj s filmom bi zaključil s filmom *Inception* (Izvor), ki predstavlja Hollywoodsko verzijo znanstveno fantastičnega pogleda na delovanje sanj. V njem Leonardo DiCaprio iz nezavednega med spanjem v sanjah krade pomembne skrivnosti iz umov posameznikov. To je uporabno (in dobičkonosno) predvsem pri industrijskem vohunjenju. Problem nastane, ko dobi nalogo, da mora zamisel podtakniti v nezavedno (izvor), namesto ukrasti. S podobno težavo se soočamo PA; kako zasejati seme spremembe v pacientu, da bo ta trajna. Spominjanje in podoživljanje je verjetno lažji proces, kot pa spreminjanje. Nekateri mehanizmi delovanja sanj, ki so predstavljeni v tem filmu, so resnično blizu analitski interpretaciji sanj. Zato vsaj za te filme velja priporočilo, da si jih ogleda vsak PA.

KAKO DELUJE FILM NA NAS? Vir: [http://arhiv.njena.si/zdravje/nasveti/film\\_kot\\_terapija/menu\\_id\\_54.html](http://arhiv.njena.si/zdravje/nasveti/film_kot_terapija/menu_id_54.html)

**Prva faza je gledanje filma in poistovetenje z junaki (identifikacija, ki vsebuje tudi zrcalni stadij).** Le pomislite na film, kot je Bridget Jones, ali Notting Hill. Junakinja filma Bridget je dekle, s katero se ni težko poistovetiti. Pri poistovetenju gre za čustveni proces, zaradi katerega se počutimo podobno kot lik v zgodbi, to pa omogoča, da skozi fiktivne like izrazimo že potlačena čustva. Lahko se zgodi tudi obratno, da nekega lika ne prenesemo. Psihoanaliza nas uči, da se naša antipatija lahko osredotoči na značajске lastnosti, ki jih imamo, vendar jih ne želimo imeti. Zdaj imamo priložnost, da skozi filmski lik sami sebe drugače "pogledamo" in se bolje spoznamo. S filmskimi junaki se lahko primerjamo, na njih se lahko jezimo, se jih bojimo, jih ljubimo, sovražimo, se z njimi jočemo in smejemo.

**Druga faza je katarza.** Filmoterapija=FT se začne od te druge faze naprej, če čustva, asociacije, ideje in misli, ki so bile sprožene z ogledom filma, podelimo s PT. Že Aristotel je govoril, da imajo komedije in tragedije moč, da v gledalcu vzbudijo močne in osvobajajoče občutke. Lahko gre za iskreno veselje ob koncu filma ali doživeto žalost ob tragičnem koncu (Let nad Kukavičjim gnezdrom, Kaznilnica odrešitve, Sporočilo v steklenici, Zelena milja...).

Enako je s katarzo (podoživljanje) v PA, ki pa sama po sebi še nima terapevtskih učinkov. Potrebna je rekonstrukcija in korekcija primarne emocionalne izkušnje s terapevtom, da je podoživljanje res zdravilno. Dejstvo je, da se gledalci ob koncu zdravilnega filma počutijo olajšano (čeprav jih film močno vznemiri), hkrati pa so notranje bogatejši. Podobna je izkušnja po PA urah, kjer P včasih vprašamo: kako se sedaj počutite? Stopnja olajšanja P ob koncu ure, je lahko eno izmed meril uspešnosti terapevtskega srečanja.

**Tretja faza je introspekcija.** To je stanje, kjer je samoopazovanje veliko lažje kot sicer. Splet dogodkov v filmu in liki v njem v nas sprožajo številna vprašanja, razpoloženja in razmišljanja, ki pripeljejo do večje čustvene zavesti. Ker teče pogovor o globokih temah in čustvih, imajo tudi komentarji ter pripombe na koncu filma terapevtsko vrednost. Zato sem v obrazcu za poročilo filma namenil rubrike; izjava filma, sporočilo filma (beri 2 članek o FT). Zgleden primer takega udarnega konca je Kubrickov film Eyes wide shut.

Ali pride do introspekcije samo z gledanjem filma? Ne. Ponavadi gremo z različnimi občutki iz kina domov, ali pa jih le bežno podelimo z najbližjimi. Ti pa ne morejo biti naši terapevti. Zato lahko spet naletimo na prepreko. Lahko pa jih podelimo individualno terapevtu ali v filmski terapevtski skupini, kamor te teme sprožene s filmom spadajo.

**Četrta faza je transformacija - sprememba,** v vrednotah, pogledih, nazorih, delovanju, obnašanju... Noben "zdravilni film" te ne zapusti takšnega, kot te je našel, če mu dopustiš, da se te dotakne in ta dotik podeliš s terapevtom. Zelena sprememba pacienta je ena izmed stalnic, ki so enake v vseh terapevtskih pristopih. Mislim da film, podobno kot dobra knjiga in dobra družba pri tem lahko pomaga.

## KAKO S FILMOM NAD ZAŠČITNE OBRAMBNE MEHANIZME

Vir: [http://www.siol.net/scena/film/fokus/2011/06/filmi\\_na\\_recept.aspx](http://www.siol.net/scena/film/fokus/2011/06/filmi_na_recept.aspx) Moč filmov je v tem, da kombinacija glasbe, dialogov, igralcev, svetlobe, postavitve kamer in zvočnih učinkov povzroči, da prezremo naše običajne obrambne mehanizme in nas popelje v stanje, podobno hipnotičnem transu. Mislimo si: saj je film samo fikcija, varni smo v objemu domačega kavča ali kina, film se nas ne dotika osebno. Resnica je ravno nasprotna. Na srečo se nas zdravilni film dotakne, ker naše nezavedno močno sodeluje pri gledanju vsakega filma. Filmi nas potegnejo v zgodbo in nam običajno lažje kot v resničnem življenju nudijo edinstveno priložnost, da obdržimo pridobljeno perspektivo še po končanem ogledu, in sicer perspektivo samo/opazovalca. Temu v PA pravimo samo/observirujoči ego, ki ga "treniramo" na PA s vprašanjem: če pogledate današnjo uro nazaj, kaj vidite, s čem ste se danes ukvarjali? Tudi v tem sta si filmoterapija in PA podobni.

KJE IN ZAKAJ STA SI FILM IN PSIHOANALIZA TAKO SORODNA MEDIJA? Ker ju povezuje pet močnih skupnih rdečih niti. Nezavedno, sanje, fantazija, asociacije in to kar dela ljudi človeške – naša čustva. Mnenje filmskih teoretikov: Nikjer drugje ne najdemo toliko čustev, kot v filmu. Najverjetneje ti niso bili na psihoterapiji! Enako jih najdemo v PA, kjer igra emocionalna udeležnost



P (zraven intelektualne) bistveno vlogo. Za film bi poudaril predvsem pomembnost dveh čustev: žalosti (drame, tragedije...) in smeha (komedije), obe lahko povzročita jok. Morda so snovalce filmskih žanrov spodbudile prav te emocije. Komedijski smeh. Drama: žalost. Grozljivka: strah, panika, groza. Verjetno se vam zdaj ne bo zdelo več čudno zakaj sta osnovna filmska žanra prav komedija in drama (povzročita največ emocij). Ljudje se najraje jočemo in smejimo, zanimivo! Kar tretjina vseh doslej posnetih igranih filmov je komedij. Prvič so se gledalci lahko nasmejali davnega 28. 12. 1895, ko sta brata Lumiere (med drugimi kratkimi filmi) predvajala tudi prvo komedijo: *Politi polivalec*.

Film uporablja domišljijo, fantazijo (isto PA) in preko scenarija, režije, igralcev in glasbe pričara virtualno realnost, ki vsaj za slabo uro in pol zaživi v naših možganih, kot da bi bila resnična. Dejstvo: ko film doživljamo, je za naše možgane čustveno resničen! Ko se poistovetimo z glavnim junakom, "postanemo" glavni junak. (O mojih izkušnjah z gledanjem in poslušanjem filma *Mad Max 1* bom pisal na koncu članka). Sanje so za nekatere paciente v PA prav tako fantazija, čeprav so za psihoanalitika kraljeva pot do nezavednih vsebin. Torej so emocije, ki jih doživljamo pri gledanju filma, ali pri sanjanju resnične, kar ta dva medija ponovno povezuje med sabo. Če nas v sanjah lovi krvoločni volk (tlači nas mora), vemo, da ni resničen. Ko skoči, da bi nas ugriznil, se s krikom in smrtnim strahom zbudimo in ko se tega zavemo, si z olajšanjem rečemo: hvala bogu, da so bile samo sanje. Emocije strahu in groze pa so bile resnične. Enako se nam zgodi, če gledamo grozljivko. Vemo, da vampir, morski pes, Fredy... ni resničen, čustva, ki pa jih ob gledanju kadra doživljamo, pa so. Oba pristopa (PA in FT) povezuje tudi resnično doživljanje emocij. Pri PA tudi preko sanj, pri FT preko vživljanja v film.

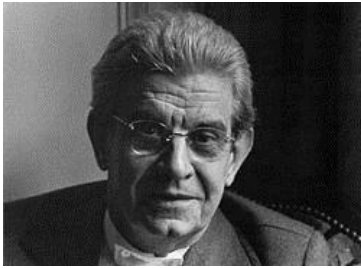
KAJ IMAJO FREUD, LACAN IN DELEUZE POVEDATI O FILMU? Sedaj se še bolj strokovno lotimo filmske psihoanalize, da podpremo zgoraj omenjene trditve. Francoski psihoanalitik Jacques Lacan (1901-1981) ni želel ostajati striktno znotraj psihoanalitične teorije in prakse. Freudov PA "know how" je razširil izven prvenstvenega polja psihoanalize. Na ta način je PA približal širokim ljudskim množicam. Njegove teorije se izkažejo učinkovite za pretresanje političnih, socioloških, družboslovnih vprašanj, pa tudi vprašanj iz področja umetnosti, kamor spada tudi film. (Lacan.com: 2011). To področje nas zanima v tem članku. Očitno pa se je pastir razširitve dobro zavedal, kar je razvidno iz njegovega naslednjega citata:

Psychoanalysis (PA) is a terribly efficient instrument, and because it is more and more a prestigious instrument, we run the risk of using it with a purpose for which it was not made for, and in this way we may degrade it. Jacques Lacan <http://www.brainyquote.com>

FILMSKA PSIHOANALIZA Zakaj je filmska psihoanaliza pri branju filmov tako pomembna? Ker lahko pojasni nekatere vidike branja filma, ki so nam na prvi pogled nedosegljivi. Dotika se gledalcev samih in poudarja, *da je branje odvisno od posameznika, od njegovega doživetja sveta in od družbe, v kateri živi.*

Stam, Burgoyne in Filtterman (1992/2002) zapišejo, da je eden od glavnih ciljev psihoanalitične filmske teorije, da sistematično primerja film kot specifično vrsto spektakla, s strukturo socialno in psihično konstituiranega individuuma. Psihoanalitična filmska teorija temelji predvsem na Lacanovski reformulaciji Freudove teorije želje in subjektivitete v diskurzu. Za oba, Freuda (individualno nezavedno) in Lacana, je nezavedno jedrni koncept, le da Lacan nezavedno pripiše jeziku (nezavedno je proizvedeno in strukturirano kot jezik). Koncept nezavednega razširi še C. G. Jung s kolektivnim nezavednim.

Vprašanja glede filmskega občinstva so se začela postavljati prav s pozicije psihoanalitične teorije. S prehodom iz filma kot objekta na film kot proces, se fokus analize preusmeri iz sistemov pomena znotraj individualnega filma na "produkcijo subjektivitete o ob gledanju filma". Še več, prehod pomeni, da sta gledanje filma in formacija subjekta recipročna procesa: *nekaj v naši nezavedni identiteti se sproži ob gledanju filma in gledanje filma postane bolj učinkovito, ker pri gledanju sodeluje naše nezavedno.* Nekateri filmski teoretiki so videli psihoanalizo kot način za razumevanje filmske takojšnje in prevladujoče družbene moči. (Stam in drugi, 1992/2002).



**TEORETSKA IZHODIŠČA LACANOVSKEGA POGLEDA NA FILM**  
Vpogledi francoskega psihoanalitika Jacquesa Lacana v proces identifikacije in zrcalnega stadija so vzpodbudili filmske teoretike k temu, da so se začeli ukvarjati z vprašanjem: zakaj filmska zgodba tako zelo pritegne gledalca?

**SIMBOLNO, IMAGINARNO IN REALNO** Po Lacanu je realnost človeških bitij sestavljena iz treh registrov: iz Simbolnega, Imaginarnega in Realnega.

**Kot simbolno bitje** človek predvsem govori. Simbolno je zato polje jezika. Nezavedno naj bi gnezdilo v simbolnem. Značilnost simbolnega je, da ne obstaja nikakršen vnaprej določen ali fiksni odnos med označevalcem in označencem. Če je v simbolnem označevalec, sta označenec in proces pripisovanja pomenov na ravni imaginarnega. Pomen torej vedno drsi.

**Kot imaginarno bitje** se človek pusti zapeljevati filmskim podobam. Imaginarno deluje na ravni posameznikovega ega, imaginacije, a hkrati tudi alienacije med posameznikom in njegovo zrcalno podobo. Imaginarno strukturira simbolni red.

**Kot bitje Realnega** pa se sooča z nečim, kar je brezoblično, amorfno; "zaradi realnega svet ne more biti gladka in sklenjena površina, po kateri bi se mirno sprehodili skozi življenje". (Rutar, 2003). Realnega ni mogoče doumeti izven te trojice. Realno stoji nasproti imaginarnemu in je onkraj simbolnega. Realno je izven simbolnega in povzroča tesnobo, saj smo z njim soočeni brez mediatorja. Realno vznikne onkraj jezika: je tisto, kar se absolutno upira simbolizaciji. (Lacan.com, 2011).

Takoj, ko pod drobnogled vzamemo gledanje filma, se nam razkrije kompleksno, večkratno prepleteno prekrivanje funkcij imaginarnega, realnega in simbolnega. To prepletanje je potrebno tudi pri vsakdanjih življenjskih funkcijah družbenega življenja. (Metz, 1975). Tudi zaradi tega sta si film in življenje sorodna procesa.

**CHRISTIAN METZ (1931-1993) THE IMAGINARY SIGNIFIER IN ZAČETEK PSIHOANALITIČNE FILMSKE TEORIJE** Metz je apliciral Freudovo psihoanalizo in Lacanovo zrcalno teorijo v film. Pravi, da je film kot umetnost tako popularen zato, ker je film nepolna refleksija realnosti in metoda, ki v nas predrami nezavedno. Zato je esej Christiana Metza *The Imaginary Signifier* (Imaginarni označevalec) eden primarnih tekstov, ki povezuje filmsko semiotiko s psihoanalizo. Citiran je skoraj v vsakem kasnejšem delu na to temo (tudi v tem). Odlomki so objavljeni v zborniku (Narrative, Apparatus, Ideology, urednik Philip Rosen, 1986). Metz v njem zapiše, da prav lingvistika in psihoanaliza za svoj objekt vzameta direktno signifikacijo kot tako, zato sta lingvistika in psihoanaliza dva glavna vira semiologije, edini dve disciplini, ki sta prežeti s semiotiko. (Metz, 1975).

*Že sam naslov eseja namiguje, da se film vključi v nezavedno bolj kot kateri koli drug umetniški medij - sama konstitucija filmskega označevalca je imaginarna. Za razliko od literarne in slikovne umetnosti (v obliki napisanih besed ali podob na platnu), se filmi v celoti formirajo šele prek fiktivnega dela gledalcev in so njegovi označevalci aktivirani šele med gledanjem. Filmske podobe in zvoki nimajo pomena brez nezavednega dela gledalca, kar je za psihoanalitike relevantnega pomena. V tem smislu je vsak film konstrukcija svojega gledalca in njegovega nezavednega. Tu je še ena izmed paralel, zakaj film in PA lahko dobro sodelujeta med sabo.*



**FILM KOT JEZIK** Naslednje pomembno vprašanje filmskih študij je, ali je film tudi jezik? Christian Metz (najpomembnejši teoretik filmske semiotike) se v eseju *The Cinema: Language or Language System* (1974) ukvarja prav s tem. Ugotavlja: Očitno je film vrsta jezika (une sorte de langage), vendar ga vidimo kot nekaj manj, kot specifičen jezikovni sistem (une langue). Film je preveč očitno sporočilo, da ga ne bi imeli za kod. (Metz, 1974/1991). Torej za film težko trdimo, da je jezik, vendar pa je kot jezik, zato lahko govorimo o filmskih kodih, kot je na primer montaža, prek katerih je možen prenos pomena na gledalca. Kоди določajo tudi kadre. Gilles Deleuze v delu *Podoba - gibanje* zapiše: Bergson je trdil: "celota ni niti

dana niti je ni mogoče dati zato, ker je odprta in ker je zanjo značilno, da se nenehno spreminja oziroma poraja nekaj novega, skratka, da traja". (Deleuze, 1991). *Če v filmski podobi vidimo le malo reči, tedaj je pač ne znamo dobro brati.* (Deleuze, 1991). Ta članek je namenjen tudi temu, da bi znali filme bolj brati in slišati, kar je predpogoj za zdravilni učinek filma.

FILMSKA TEORIJA V DELIH CHRISTIANA METZA je opisala gledalca kot "podvrženega vizualni zapeljanosti" (Wright in Wright, 1999). Teoretiki so se izmed treh registrov po Lacanu, popolnoma osredotočili zgolj na register Simbolnega in Imagarnega, ter vlogo zrcalne faze, ki naj bi jo kinematografska izkušnja reproducirala. Register realnega, tistega nesimbolizabilnega, pa so puščali ob strani.

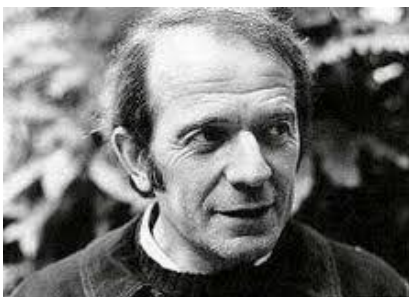
Semiotiki, podprti z Lacanom, so se vse preveč osredotočali na filmski tekst, niso pa se podrobneje ukvarjali z gledalčevo izkušnjo. Kinematsko izkušnjo so enačili z zrcalno fazo: omejevali so se na odnos gledalec - ekran. *Vprašanje o filmskem gledalcu je tako postalo eno temeljnih vprašanj.* Predvsem vprašanje o gledalčevi izkušnji filmskega teksta v samem procesu gledanja, upošteva cel sklop pogojev: kulturnih, kognitivnih, fizioloških, fenomenoloških... (Kunkle in McGowan, 2004). Gledalčevo izkušnjo in njegovo nezavedno gre od tod naprej obravnavati kot eno izmed razsežnosti filmskega teksta, za kar se imamo zahvaliti filmski psihoanalizi, kot smo izvedeli že zgoraj.

Filmski aparat naj bi posnel zrcalni stadij in tako omogočil subjektu ponovno v imaginarno razvojno fazo. Zrcalni stadij je trenutek, kjer se otrok prepozna in stopi v polje označevalca kot subjekt. To povzroči neko matrico za kasnejše identifikacije. Gledalec je identificiran s pogledom, kar pomeni, da gleda v ogledalo. Z drugimi besedami, skozi pogled gledalec ponovno doživlja (re - inact) fazo zrcalnega stadija (Hayward, 1996). Za Metz je film umetniška oblika imaginarnega par excellence, zaradi njegovega obvladovanja petih materialnih komponent ali kanalov komunikacije (analogne podobe, grafične podobe, zvoka, govora, dialoga), je film močnejše čutno prisoten kot katerikoli drugi medij. (Penley, 2000). To nas zelo močno spominja na VAKOG komunikacijo!

**RAZLIKA MED METZOM IN LACANOM - ALI JE JAZ GOSPODAR V SVOJI HIŠI?** Metz govori o imaginarnem razmerju z ekranom, kjer se subjekt predstavlja kot celostno bitje. Torej je gospodar vizualnega polja, kar omogoči iluzijo enotnosti in celote.

Lacan pa podobno kot Freud pravi, da je subjekt razcepljen in ni gospodar svojih lastnih misli in matrice ali simptomov, ki se dogajajo na nezavedni ravni. Torej ni sam pri sebi. Jaz pač ni vedno gospodar v svoji hiši, kot trdimo v PA.

**JE FILM FIKCIJA?** Film je fikcija, je fiktivna realnost, kljub temu pa nas film bolj posebno kakor druge umetnosti, vplete v imaginarij (Metz v Vrdlovec, 1991). Film kot umetnost pa naj bi bil uspešen tudi zaradi ponovnega uprizorjanja in posnemanja prizorišča nezavednega »psihičnega aparata in tem, da podvaja njegove mehanizme s pomočjo iluzije« (Penley, 2000). Baudry predlaga Freudovsko gledanje filma kot aparat, ker (kot posledica negibnosti gledalca, teme v dvorani in projekcije podob izza gledalčeve glave) "povzroči popolno regresijo na zgodnejšo razvojno stopnjo, v kateri subjekt halucinira zadovoljstvo " (Penley, 2000).



GILLES DELEUZE (1925 - 1995) je eden najprodornejših filmskih teoretikov. Slavoj Žižek v knjigi o Deleuzu govori o njem, kot o osrednji referenci sodobne filozofije v zadnjem desetletju prejšnjega stoletja (Žižek, 2004). Deleuze je avtor mnogih konceptov. Filozofija je po njemu namreč konceptualna praksa (filozof misli s koncepti, znanstvenik s funkcijami, umetnik s percepti in afekti). Teorija filma tako ne govori 'o filmu', temveč o konceptih, ki jih ta poraja. En bistvenih domislekov je, da koncept nima predmeta, objekta, temveč ima nek teritorij. Teritorij, ki je zgolj njegov. Orla si ni mogoče

predstavljati izven nekega strogo zamejenega prostora – območja, ki je zgolj njegov (skala, pečina, nebo, gnezdo, lovilni revir...). Za Gillesa Deleuza je bil značilen njegov izrazito analitičen pristop. Zelo rad je stvari kategoriziral in jim tako poskušal dati smisel.

KRONOLOŠKI ČAS NASPRAM NEZAVEDNEM - NESKONČNEM ČASU Deleuze trdi, da je sedanji trenutek, ta sekunda, tisto čisto kronološko dejstvo, torej točka, v kateri obstaja tudi nek nekronološki čas. Na to temo je napisal ta odstavek, ki mi je zelo pri srcu:

»Res se zdi, da te regije (moje otroštvo, moja adolescenca, moje odraslo življenje) sledijo ena drugi. Vendar si sledijo zgolj z vidika preteklih sedanjosti, ki so zaznamovale mejo vsake od njih. Z vidika aktualne sedanjosti, ki vsakokrat reprezentira njihovo skupno mejo ali točko največje skrčenosti, pa soobstajajo. *Fellinijeve besede so Bergsonovske: "Konstruirani smo v spominu; simultano smo otroštvo, adolescenca, starost in zrelost". (Deleuze, 1989).* Kako lep stavek za re/konstrukcijo nezavednega.

Iz tega sledi, da na terenu modernega filma danes nimamo več opravka s kronološkim časom, ki ustvarja "lažniva" (faux) gibanja (pri čemer lažnivost razumemo kot neko nekontinuiteto). *"Resnica ni več najdena, temveč je ustvarjena" (Schwartz, 2000).* Po Deleuzu je umetniško bistvo podobe prav "povzročiti šok misli, poslati vibracije v korteks, neposredno zadeti živčni in možganski sistem" (Pelko, 2006). *Zato je slikarstvo definirano kot poskus, kako narediti vidne sile, ki niso vidne (podobno to nadgradi film), glasba pa si prizadeva narediti slišne sile, ki niso slišne» (Pelko, 2006).*

ČAS, NEZAVEDNO IN SPREMEMBA ŽIVLJENJSKE PARADIGME V čem je ta monumentalna sprememba življenjske paradigme, ki v temeljih pretrese naš svet in način gledanja nanj, ko jo doživimo (preden smo šli na PA in po njej)? Pacienti na PA na lastni koži doživljajo, kako težko je priti iz "zajčje luknje", prekiniti primarne vzorce in kompulzivno ponavljanje, ker so to nezavedni procesi. Tudi zaradi tega rečem svojim pacientom že prvo uro: Morda bo PA (če se boste zanj odločili) nekaj najtežjega, česar ste se v življenju do sedaj lotili.

Takoj, ko preidemo iz racionalnih okvirov in pristanemo na bolj subtilne sfere človekovega obstoja, tudi linearnost časa ni več tako samoumevna, niti prepričljiva. Čas (spomini in emocije, ki so ujete v njem) je bolj kompleksen, kot bi si mislili (nezavedno namreč ne pozna na uro, v njem vsi spomini bivajo v večnem sedaj). Ravno zato nam še kasneje, ko smo že zdavnaj odrasli, nekateri spomini nezavedno povzročajo toliko težav, pa se tega niti ne zavedamo. *Po Kubrickovo in Freudovo živimo: z "Eyes wide shut".* Čas je preveč kompleksna struktura, ne moremo se mu kar tako odpovedati - na to nas opominjata Freud in Deleuze. Preteklega časa vsled nezavednega ne moremo kar izbrisati. Kot nas podučí Bergson; *v vsakem trenutku sedanjosti kulminira neskončno kompresirana preteklost*, ki je zdaj luknjičasta: v njej zevajo luknje virtualnosti, ki je bila preko svoje delne aktualizacije in posledičnega izbriša do neke mere tudi sama okrnjena.

UPODOBITEV NEZAVEDNEGA IN FILM Matrica, mojstrska upodobitev nezavednega življenja, Spellbound (Uročen), Razvpita, Vrtoglavica, Sever – Severozahod, Psiho (in ostali Hitchcock-ovi filmi), Andaluzijski pes, Eyes wide shut, Brazil, Večno sonce brezmadežnega uma... je le nekaj primerov filmov v katerih je močno uprizorjen vpliv nezavednega na življenje. Če je za sanje (ki so kraljeva pot v nezavedno) veljalo, da skoraj vsak film vsebuje kakšno sanjsko sekvenco, prav za vsak film velja, da spodbudi nezavedno v gledalcu (in v igralcu), kot smo teoretično pokazali zgoraj. Tudi v vseh filmih, ki so navedeni na koncu drugega dela članka o filmoterapiji-v spisku zdravlilnih filmov je v vsakem močno izražen vpliv nezavednega, saj zato so zdravlilni.

Tukaj bom podrobneje opisal dva filma: Večno sonce brezmadežnega uma, in Eyes wide shut. Ostali zgoraj omenjeni filmi so zelo razvpiti in se je o njih že veliko pisalo (cele knjige). Na kaj nas opominjajo taki filmi? Opominjajo nas, da človekove odločitve krojijo njegovo življenje, kroji pa ga tudi njegovo nezavedno (ki se pojavi avtomatsko pred njegovimi odločitvami). Lahko ga še tako ignoriramo, pa se prej ali slej po stranski poti prikrade v naše ravnanje (kompulzivno ponavljanje). Torej obstaja v samem srcu tega, kar strukturira človekovo resničnost, ampak se tega ne zavedamo, ker je *ne/zavedno*. *Čutite težo tega stavka?* To je ta famozna B mašina, ki jo opeva SLO band Sidarta. O tem je prvi govoril Freud, Jung, Adler, in vsi analitiki za njimi... tudi Lacan, Deleuze,... Tudi v tem je sprememba paradigme.

VEČNO SONCE BREZMADEŽNEGA UMA je dober primer prikaza vpliva nezavednega. Zgodba filma: Joel (Jim Carrey) se v začetnem kadru impulzivno odloči in šprica službo. Pravi: "Danes nisem



šel v službo. Šel sem na vlak za Montauk. Ne vem, zakaj. Nisem impulzivna oseba..." Depresivni Joel sreča manično Clementine (Kate Winslet). Par postaneta tako naglo in usodno, da kmalu pregorita (kot sto tisoči drugih njima podobni pari v realnem življenju).



Clementine si je zato v neki impulzivni fazi dala izbrisati Joela iz svojega spomina. On, ko za to izve, se iz prizadetosti odloči narediti isto. Brisanje spominov poteka od zadnjih žolčnih, k prvim lepim - zaljubljenim. Joel med postopkom vsak spomin podoživi, potem pa iz njega Clem izgine. Joel se nenadoma zave, da je noče izgubiti, da jo ima rad: odloči se boriti zanjo in ohraniti spomine nanjo. Toda kako? V procesu brisanja spominov se uspe zbuditi in skriva Clem v vse mogoče otroške spomine. Mentalno bežita skupaj, vse do "zadnjega in prvega spomina" njunega srečanja na zabavi v Montauku. Clem v filmu reče: "To je to, Joel. Kmalu bo vsega konec." Joel: Vem. Clem: Kaj naj narediva? Joel: Uživajva. V zadnjih vzdihljajih poslednjega spomina mu Clem zašepeta na uho: "Srečajva se na Montauku".

Montauk je pomembno mesto zanju - tam sta se spoznala, zato oba nezavedno vleče tja.

Film je 2005 dobil Oskarja za scenarij in do dobra aktivira frontalni reženj gledalca. Med ogledom se poraja mnogo vprašanj: Kako je mogoče, da Clem sodeluje v Joelovih spominih? Zakaj se Joel in Clem odločita sestiti na vlak za Montauk, kjer se je za njiju vse začelo in bi se naj v procesu izbrisa vse končalo (anticipira nezavedno)? Ali lahko obstaja nek drug odraz časa, nek neizbrisljiv del spomina, ki kljub filmskem izbrisu vztraja v Joelu in v Clem in ju ponovno pripelje skupaj? Je to nezavedno? Ali smo ljudje rojeni za večno ponavljanje primarnih vzorcev? Ali obstaja pot iz tega? Psihoanalitiki verjamemo, da obstaja. Med drugim je to film o neuničljivi, o na videz neizbrisljivi moči nezavednega.

Marcel Štefančič jr. v napisu na ovitku DVD-ja pravi: »Pozabite na srce ljubimo s spominom. Spomin je bolj zviti in bolj emocionalen od srca.« Bi se kar strinjal z njim.

**VPLIV PRETEKLIH SPOMINOV NA ŽIVLJENJE TU IN SEDAJ** V zgoraj omenjenem filmu se (enako kot na terapiji) nezavedno najlepše zrcali v spominih iz otroštva. Vrstniki v filmu vpijejo na malega Joela naj s kladivom pokonča napol mrtvega ptiča. Clementine, zdaj punčka, jokajočega Joela prime za roko in ga odpelje stran; vendar odhajata odrasla. Zdaj sta otroka, naslednjo sekundo odrasla. To je dvojna ekspozicija, pri katerem na filmski trak posnamemo prvi objekt, (ko sta otroka) filmski trak nato previjemo nazaj in na isti trak posnamemo še drugi objekt (ko sta odrasla).

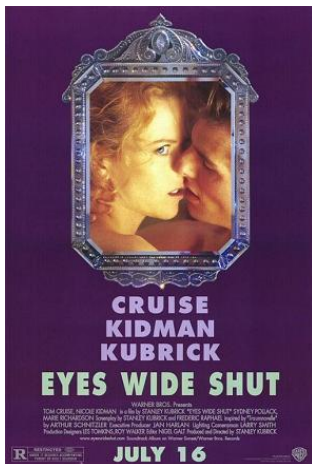
*F. Felliniju se je ob tem zapisal čudovit stavek, kot nalašč za PA: "Otrok v nas, je sočasen z odraslim, starcem in mladostnikom. V nekem trenutku smo hkrati otroci in odrasli".* To nas močno spominja na PA koncept treh osebnostnih struktur: Jaza, Nadjaza in Onega, (ali Starša, Odraslega in Otroka v terminih transakcijske analize). Film dobro ponazori dejstvo, ki je PA terapevtom dobro znano: v vsakem trenutku sem hkrati otrok, mladenič in odrasel, takšen čas pa ne more biti kronološki. In za delo na njem potrebujem več časa, ker je prekompleksen. Dinamika je kompleksnejša in dolgotrajnejša, tudi zato so PA terapije praviloma daljše.

Obema torej izbrišejo spomin, pa vendarle ostane nekaj, kar ju ponovno privede skupaj. Kaj torej ostane, če bi spomine lahko izbrisali? Posamezni spomini so samo del celotnega *Spomina*. Človekovi možgani so prezapleteni, da bi lahko ekstrahirali spomin na način, kot je viden v filmu. En spomin je shranjen v 10.000 drugih sinapsah. In te so povezane še z 10.000, 20.000... drugimi... Verjetno je lažje narediti lobotomijo, kot v Letu nad Kukavičjim gnezdrom, kot pa ekstrakcijo posameznega spomina.

Kje je potem locirano nezavedno? Človeku je po PA mnenju dostopnih le cca. 10 % zavednega spomina, ostalih 90% je nezavednih, zato ti tako močno vplivajo na naše življenje, pa se jih niti ne zavedamo. Torej bi s tem postopkom odstranili samo 10 % ciljnih zavestnih spominov, ostalih 90 % pripadajočih nezavednih spominov (tem ciljnim spominom) bi trajno in nedotaknjeno ostalo zapečeno na "mentalnem CD ROM-u". Čutite težo tega stavka? Ni čudno, da sta se ponovno našla.

Vendar je rešitev. Freud jo je našel že pred 100 leti. Dejal je, da se je treba spominjati, da bi v miru pozabili. Spominjanju sledi ponavljanje, ponavljanju pa predelava. Skozi ta PA trias gredo pacienti na psihoanalizi. Tako lahko po naši teoriji pride do predelave konfliktnih primarnih vsebin v

korektivnem emocionalnem terapevtskem odnosu. Pacient se na tak način lahko izvije iz kompulzivne spirale (zajčje luknje).



EYES WIDE SHUT je drugi "per excellence" primer ekranizacije delovanja nezavednega in vpliva človeške seksualnosti (What's on a man's or women's mind?) na njegovo/njeno življenje. Kubrick spušča in ruši tabuje spolnosti in prikaže mnogo "zakonitosti v družbenih odnosih, ki temeljijo na moralnem relativizmu" (Škafar 2000).

Bill (Tom Cruise) se spusti v vrtinec intime in stopi na tla nezavednega. Tistega neulovljivega, ki nam ne pusti, da bi bili čisto pri sebi. Film Široko zaprte oči je torej simbol tistega, kar nam ni dano v pogled. Ponudi nam vpogled v prostor, ki nam ni dostopen: v sanje in nezavedno, zato je tako zanimiv za PA. *Film se začne z: "Eyes wide shut", kot P na začetku PA. Končal se z: "Eyes wide open", kot upamo, da tudi večina naših P na terapiji.*

Kubrick v filmu mojstrsko predeluje večino pomembnih tem v medsebojnih odnosih: ali je možno živeti v monogamiji, ali so sanje že razlog za prevaro,

je fantazija že varanje, zakaj smo dejansko v odnosu, zakaj ostajamo zvesti ali ne, kaj spodbudi skok čez plot in kakšni so vzroki zanj, kakšen je vpliv seksualnosti (predvsem tiste zatrte) na naše življenje... Pri tem gre do samega roba (in preko), ne ustavi se niti pri vprašanih otroške in odrasle prostitucije, skupinskega seksa, vojarizma, ekshibicionizma, satanistične orgije...

Film široko zaprte oči je torej zgodba o možu in ženi, ki se ujameta v "pasti" nezavednega (tako kot vsak drug človek na tem svetu). Alice (Nicole Kidman) pove Billu, da je neko poletje bila pripravljena zapustiti vse, kar ima: njega, hčerko, njuno življenje, zaradi nekega mornarskega častnika. In to ravno takrat, ko je bil Bill najbolj nežen in prijazen z njo. Ta izpoved preseneti in močno vznemiri Billa, saj je do takrat menil, da je popolnoma varen v njenem zakonu. Alice mu sicer pod vplivom jointa pokaže, da obstajajo v nas skriti koticiki, do katerih sami in tudi naš partner ne more, PA pa lahko.

V takem pretresenem stanju se Bill poda v zunanji svet, za katerega ni vedel, še manj slutil, da je možen. Poda se v noč, kjer išče odgovor na ženino "izdajo". Ne išče samo odgovora, želi se ji maščevati, tako, da išče družbo lepotic noči. Film vsebuje tudi sanjsko sekvenco, kjer Alice sanja, kar je Bill doživljal. Na vzglavniku zraven Alice zagleda masko v katero je bil maskiran preteklo noč.

Na svojem nočnem "pohodu odrešenja" Bill doživi različne izkušnje. Hčerka umrlega pacienta, kateri je Bill (splošni zdravnik) šel izraziti sožalje, mu nepričakovano izpove ljubezen. Znajde se pri Domini, ljubeči prostitutki, ki ji da denar, ne glede na to, da do usluge ni prišlo. Sreča prijatelja iz študijskih časov, ki mu pove za skrivnostno srečanje, kjer so udeleženci maskirani in oblečeni v črne halje s kapuco, ženske pa gole, pripravljene na vse in zakrite samo z masko. Kostim si sposodi pri Radetu Šerbedžiji, ki zraven kostimov "oddaja" tudi svojo hčerko.

Bill se naskrivaj vtihotapi v njihovo družčino in opazuje dogajanje. Je pa tudi sam opazovan. Ko ga razkrinkajo mora sneti masko, ter plačati za grehe. Reši ga skrivnostna lepotica. Do konca filma išče to skrivnostno žensko, ki mu je rešila življenje s tem, da se je odkupila za njegove grehe. Na koncu filma jo najde v mrtvašnici (ljubezen in smrt, Eros - Tanatos). Tudi prijatelja, ki mu je povedal za skrivno lokacijo in za vstopno geslo "Fidelio" ne more izslediti. Kot, da ima skrivnostna "satanistična" organizacija vse pod nadzorom. Njihov tretji opomin, naj ne raziskuje naprej (njegova maska na vzglavniku) je zalegel, Bill se vda. V joku se odloči ženi priznati, kaj je doživel preteklo noč.

Kasneje ugotovi, da, ni vse za vsakogar (kot ga je vneto opozarjala skrivnostna lepotica) vendar nas nezavedno v nas vleče, da se sprva ne moremo upreti. Za nekatere stvari je bolje, da jih nikoli ne spoznamo. Da o psiholoških posledicah takih močnih, zgoščenih in skrajno erotiziranih seksualnih izkušenj na posameznika ne govorim (lahko delujejo kot "post seksualni stresni sindrom").

Upam, da bo film spodbudil v gledalca željo, da široko odpre oči za različne aspekte nezavednega v njegovem življenju (podobno kot Matrix 1) in da jih bo upal verbalno izraziti. Dostikrat tako izgubijo svojo ostrino. Zato je grund regel PA: povejte vse, kar vam pade na pamet, brez cenzure. Fantaziranje o nečem, še ne pomeni, da bi nekatere stvari tudi resnično počeli, zato se temu reče fantazija.

MOŽNI POMENI - ANALIZA SIMBOLOV V FILMU. Vsak film bi na nek način lahko analizirali podobno kot sanje. Razdelili bi ga lahko na simbole in gledalec bi prosto asociiral ob pomenu simbolov. V filmu *Eyes wide shut* nastopijo med drugimi tudi naslednji simboli: noč in dan, maska, zdravnik, visoka družba, Billovi nezavedni spodrseljaji, gola ženska telesa, zamaskirani opazovalci, pomen odnosa moški/ženska,... Podobno kot na PA: kaj vam pade na pamet ob tem simbolu, kako si ta simbol razlagate... in analiza steče.

2. POVEZANOST GLASBE IN FILMA V tej drugi večji temi članka, želim nekaj povedati o tem, kako razumem povezanost glasbe in filma. Kaj je torej od leta 1926 za vedno v "sveti zakon" združilo sliko in zvok? Ta dva medija: Avdio-video, to dvojje je namreč temelj vsakega filma. Enako, kot pri človeškem doživljanju videno in slišano. Spet vidimo povezavo. Samo, da je pri človeku stvar malo obrnjena (kot je dejansko tudi v filmu). Slika je primarna, zvok je sekundaren. S tem pa ne mislim reducirati pomembnosti zvoka. Beseda: Avdio-video je zapisana kronološko, najprej so odkrili zvok, potem sliko. Čeprav lahko na trenutke zvok ne samo podpre kader na platnu, ampak celo preseže slikovno podobo. Glasba lahko torej že sama po sebi tvori pomene. Nekaj takih (meni najljubših) filmskih komponistov bom opisal v nadaljevanju.

Do leta 1926 tehnika snemanja zvoka še ni bila tako daleč, da bi sledila razvoju filma. Človek je: vizualno, avditivno, kinestetično, olfaktorno in gustatorno bitje = VAKOG model človeškega doživljanja. Najbolj si torej zapomnimo tisto: kar vidimo, slišimo in otipamo (3D, Expand dvorane, so verjetno poskusi, kako otipati film).

Bistveno je, da je čas v podobi-gibanju reprezentiran zgolj posredno (neposredno je lahko izražen le z glasbo), v podobi-času pa se čas pojavi neposredno, v čisti formi. Že neme filme se je nekoč gledalo ob klavirski glasbeni spremljavi, vendar se je glasba vedno ujemala z *vizualno podobo, jo podpirala. Z vdorom zvoka v film, pa se glasba na nek način emancipira in je lahko "ubežala" tej zavezanosti. Še vedno sicer prevladuje težnja, da glasba in vizualne podobe tvorijo neko homogeno celoto. Vendar pa Deleuze ugotavlja, da je največji dosežek zvoka prav v izražanju celote na dva neizmerljiva, neujemajoča se načina.*

USTVARJANJE DVOJNOSTI (BINARNE OPOZICIJE) GLASBE IN FILMA Kako glasba vpliva na počutje gledalca, lahko slišimo v izjemnem filmu: *Let nad kukavičjim gnezdrom*. Tukaj se bom osredotočil predvsem na glasbo, ne toliko na vsebino filma. Prikazati želim njuno mojstrsko sodelovanje. Včasih je manj resnično več, če je pravi "timing".

V uvodnem prizoru, ko se avto zapelje čez pokrajino, slišimo minimalistično glasbo Jacka Nitzcheja. Avto postaja vse bolj viden v kadru. Glasba je etno eksperimentalna, glavni inštrument zraven tolkal je žaga. Glasba je prvinska in v uvodni sceni deluje kot del narave, hkrati pa nenavaden zvok žage označuje norost, ker je neharmoničen, nepredvidljiv in predvsem "nenormalen", kot nalašč za ta film o "zmešancih".

Takoj, ko se s kamero preselimo na oddelek psihiatrične bolnišnice, je eden prvih kadrov ta, ko sestra Pilbow prižge gramofon in začne pacientom vrteti klasično glasbo. Ta je pravo nasprotje glasbi, ki smo jo slišali na začetku filma. Ta označuje normalnost, zapletenost, red, strukturo, dominacijo, avtoriteto... Medtem, ko glasba iz uvodnega in končnega prizora označuje arhaičnost, prvinskost, neuničljivo elementarnost, povezanost z svojo naravo biti, kreativnost, svobodo in svobodno voljo...

McMurphy (Jack Nicholson) v nekem kadru sestro Pilbow prosi, naj utiša glasbo, saj se pacienti med seboj ne slišijo. (Zanimivo, da je tudi policaj v ZF filmu *Robocop 1, 2, 3* imel skoraj enak priimek: Murphy. Naključje? Imata ta dva junaka kaj skupnega? Ne.) Odvrne mu, naj misli tudi na druge, ki so stari in naglušni, glasba pa je vse, kar imajo. Ali je klasična glasba za kronične paciente s psihozo vse, kar bodo slišali do konca zdravljenja? Tu je možno zaznati sledi glasbene terapije. Čeprav ne poznam raziskave (najverjetneje obstaja), kako poslušanje klasične glasbe vpliva na počutje pri psihotičnih pacientih. Medtem, ko je ogromno raziskav narejenih na temo: vpliv glasbe na počutje "normalnih ljudi". Kakorkoli. Za manj "poškodovane" BL, osebnostno motene in nevrotike torej še obstaja upanje, da bodo slišali svojo prvinsko glasbo (s pomočjo medikacije in PT), ki predstavlja njihovo ego svobodo.

Zanimiv je še en detajl. Klasično glasbo na oddelku zavrtijo vsakič, ob delitvi zdravil. Ta so večinoma pomirjevala, zato klasična glasba (ki že sama po sebi pomirja) označuje tudi odhod pacientov v drugo, za/od/maknjeno stanje. V ku – ku - land.

Začetni glasbeni score se v filmu vrne tudi na koncu. Tako je pripovedni krog mojstrsko sklenjen avditivno in vizualno. Ko pripeljejo McMurphy-a po operaciji nazaj na oddelek, Chief Bromden najprej preveri, če ga spet ne vleče za nos. Ugotovi, da tokrat res ni priseben, ima dva šiva na čelu. Lobotomija pomeni za McMurphy-a smrt, do smrti bo poslušal klasično glasbo, on pa ni tip za klasiko, je bolj za rock. Spolzi mu solza po licu. Svojemu edinemu prijatelju v bolnišnici reče »Let's go«, vzame blazino, ga zaduši in ga tako osvobodi. Odide v kopalnico, iztrga marmornat umivalnik (sidro svoje ne/moči, se osvobodi), z njim razbije okno in pobegne.

Glasba ob tem postaja glasnejša in na koncu pospremi Bromdena v naravo, ki postaja vedno manjši, dokler ne izgine iz kadra. Ker razbije okno (stre spono utesnjujoče institucije), lahko spet sliši glasbo, ki jo je McMurphy slišal pred prihodom v bolnišnico. Torej ni bil "zmešan" ko je prišel v bolnišnico, pa je v njej umrl (najprej mentalno nato pa še fizično)? Vrnitev Chief-a Bromdena v naravo (k materi zemlji) je toliko bolj simbolična, saj je pripadnik avtohtonih Američanov-Indijancev.

AVDIO-VIZUALNA VAJA Preden začnete brati o "sedmih veličastnih", vas povabim, da si vzemite 20 minut zase in naredite to glasbeno-vizualno vajo. Udobno se namestite (zaklenite sobo, izklopite mobilni telefon, usedite se na stol ali se zleknite na kavč, (lap top na trebuh), iz youtube si zavrtite spodaj omenjeno glasbo.

Da bi si poustvarili vsaj približen glasbeni vtis, in resnično preizkusili, kako ta filmska glasba vpliva na vas, si najprej oglejte samo posnetek brez glasbe. V drugo zaprite oči in poslušajte samo glasbo. V tretje si oglejte isti posnetek z zvokom. Vprašajte se: 1. Kaj ste doživljali samo ob gledanju? 2. Kaj ste doživljali samo ob poslušanju? 3. Kako ste doživeli glasbo in film skupaj? Je bila kakšna sprememba? Če je bila, zakaj? Glasbo in izseke iz filmov, ki je omenjena spodaj najdete na: <http://www.youtube.com/>.

1. Bernard Herrmann: Psycho (scena pod tušem).
2. Ennio Morricone: The Good, the Bad and the Ugly (1966). A Fistful of Dollars (1964), For a Few Dollars More (1965), in Once Upon a Time in the West (1968).
3. John Williams: Jaws iz leta (1975).
4. James Horner: Titanic, Celine Dion-My heart will go on, in Braveheart.
5. Hans Zimmer: Gladiator, Rain Man, Pirati iz Karibov.
6. Harold Faltermeyer: Top Gun.
7. Vangelis: Chariots of Fire (1981) in 1492: Conquest of Paradise.
8. Elmer Bernstein: Sedem veličastnih (The Magnificent Seven).

MOJH "SEDEM VELIČASNIH" Temo povezanosti glasbe in filma bom nadaljeval tako, da bom na kratko predstavil sedem meni najljubših filmskih komponistov in nekatera njihova meni najljubša glasbena dela. Vrstni red avtorjev je naključen. Omenjeni avtorji predstavljajo moj železni repertoar poslušanja filmske glasbe.

1. Začel bi z Bernard Herrmann-om. Pogosto je sodeloval z A. Hitchcockom (in njegovim suspensom). Vsi se spomnimo "cviljenja" violine v Psihu, gl. vlogo je odigral Anthony Perkins v famozni sceni pod tušem. Ta glasba je poskrbela za naježitev koca vse do današnjih dni. Podobno močno še danes deluje špica iz grozljivke Halloween iz leta 1978, ki jo je režiral, produciral in zanjo napisal glasbo John Carpenter, Jamie Lee Curtis pa je v filmu doživela filmski debi. Podobno še danes deluje glasba iz filma Jaws, ... O tem več kasneje.

Po letu 1954 se je pričelo zanj morda najznamenitejše prijateljevanje z režiserjem Alfred Hitchcock-om, ki je vpeljal v filmsko industrijo popolnoma nove metode, kar je veljalo tudi za glasbo. Sledili so njuni veliki filmi: The Trouble with Harry iz leta 1955, The Man Who Knew Too Much 1956, The Wrong Man 1957, Vertigo 1958, North by Northwest 1959, Psycho 1960 in Marnie iz leta 1964, je zadnji film njunega sodelovanja. Iz: [http://www.zofijini.net/filmsko\\_prispevki\\_Herrmann.html](http://www.zofijini.net/filmsko_prispevki_Herrmann.html)



Na tem mestu bi omenil dve zanimivi knjigi, ki sodita v to tematiko. Prva je: *Hitchcock's Music*, kjer je Prof. Jack Sullivan raziskal režiserjev odnos do glasbe v njegovih filmih. V njej opisuje bogato sodelovanje režiserja s komponisti glasbe v njegovih filmih. Med drugimi opisuje tudi zgoraj omenjenega: Bernard Herrmann-a in Miklos Rozsa (*Spellbound*). Oba sta ustvarila ene izmed najboljših glasbenih vsebin vseh časov.

Druga je: *Hitchcock*. Urednik: Slavoj Žižek, 1984. DDU Univerzum. V predgovoru lahko preberemo: Na seminarjih, ki jih je organizirala Šola Sigmunda Freuda pri Društvu za teoretsko psihoanalizo, je bil kot ponazorilo k posameznim PA postavkam, toliko krat omenjen Hitchcock in njegovi filmi, da so avtorji esejev zbrali in dopolnili gradivo in izdali knjigo. V njej so avtorji podrobno "zanalizirali" 36 njegovih filmov, med drugim tudi: *Uročeni*, *Vrv*, *Dvoriščno okno*, *Vrtoglavica*, *Sever-Severozahod*, *Psiho*, *Ptiči*... Vsekakor priporočljivo branje za analitike in bodoče filmoterapevte (tudi 2 del knjige).

2. Ennio Morricone je naslednji. Zaslovel v špageti vesternih. Režiral jih je njegov prijatelj Sergio Leone. Prav on in Clint Eastwood sta kriva, da sem vedno želel bit kavbojca kot otrok, ko smo se igrali Indijance in kavbojce. Seveda so mi k življenju pomagali sam lik Eastwooda in tudi njegovi citati, kot primer iz *Dirty Harry*-a: "Go ahead make my day in Do you feel lucky punk? Well do you"?

Skupaj sta posnela kulturne Italo vesterne, ki so v orbito izstrelili Clint Eastwooda: *A Fistful of Dollars* (1964), *For a Few Dollars More* (1965), and *Once Upon a Time in the West* (1968). Morda je njegova najbolj prepoznavna glasba ovekovečena v filmu: *The Good, the Bad and the Ugly* - Dober, grd, hudoben (1966). V filmu so igrali: Clint Eastwood, Lee Van Cleef, in Eli Wallach.

Kot je nekoč, dosti let kasneje rekel Clint Eastwood; igralec, režiser in pisec glasbe: filmska glasba se mora zlititi s filmom, mora biti tako dobra, da se gledalcu že ob prvih taktih naježi koža (kar je meni očitno dobro poznano). Glasbo je potrebno povezati z emocijami, emocije pa z filmsko zgodbo. Konec koncev je vsak film samo pripovedovanje zgodbe. Gre za to, kako dobro jo uspeš povedati. Morda se je umetnosti komponiranja filmske glasbe naučil prav od Ennia Morriconea, ki jih je s pridom uporabil v filmu *Million Dollar Baby* iz 2004, kjer je bil režiser, producent, napisal je glasbo in igral glavno vlogo. Film je dobil 4 oskarje.

3. John Williams je naslednji filmski skladatelj. V ameriškem trilerju *Jaws* iz leta 1975, ki ga je režiral Steven Spielberg je glasbo napisal prav on. John in Steven sta sodelovala tudi kasneje v filmih: *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *Raiders of the Lost Ark - Indiana Jones* (1981), *Schindler's List* (1993), *A.I. Artificial Intelligence* (2001). Za *Jaws*, *E.T. the Extra Terrestrial* in *Schindler's list* je dobil oskarja za najboljšo filmsko skladbo - "best original score". Sodi med najplodovitejše avtorje v svetovni filmski industriji.

4. James Horner je naslednji. Kako bi reagirali na njegovo glasbo iz filma *Titanik* (1997) s Kate Winslet in Leonardom DiCapriom. V njem je remake uspešnice Celine Dion-My heart will go on. Film velja za eno največjih uspešnic Hollywooda. Njuna ljubezenska zgodba (za mnoge največja ljubezenska zgodba vseh časov) je ostala zaradi njune zgodbe, zgodbe Titanika, pa tudi zaradi glasbe same, nepozabna.

James Hornerja je Mel Gibson povabili k filmu *Braveheart*. Zgodba: Mel se zaljubi v Catherine McCormack in se naskrivaj poroči. Ko za to izve lokalni šerif, jo v poduk ostalim javno usmrti, prereže ji vrat. Sceno psihološko zelo učinkovito spremlja glasbena tema, ki je prej vedno spremljala njune romantične, ljubezenske scene. Tako so jo možgani sidrali kot vrhunec romantičnega. Prav zato je bila ob njeni usmrtitvi tako tragično učinkovita. Kdor se tu ne zjoče (ni Slovec)...

Čeprav je v filmu njena usmrtitev veljala kot centralni motiv, zakaj se je Mel iz pridnega meščana prelevil v vodjo upora v 13 stoletju na Škotskem. Vendar je za *Braveheart* - za njegovo pogumno, uporno in ljubeče srce, kriva identifikacijska scena z očetom iz začetka filma. Mlademu Melu (kot otroku) ubijejo očeta. Sanja, da leži na mrtvaški mizi zraven očeta, se obrne k njemu in oče mu reče: "*Your heart is free. Follow your heart*". To je ena najlepših očetovih filmskih popotnic svojim sinovom. Svoboda, ljubezen in smrt so večne filmske teme, kot pri Freudu: Eros, in Tanatos. Mislim, da sta tu oba našla recept-zmagovalno kombinacijo emocij in glasbe, ki so postali nekako "trademark"

Melovega ustvarjanja (Kristosov pasion). Kasneje sta se oba ponovno združila v filmu Apocalipto, ki po moje ni imel tako markantne zvočne podpore.

5. Naslednji filmski skladatelj, ki mi je tudi zelo pri srcu je Hans Zimmer. Oglejmo si z ušesi nekaj njegovih glasbenih izdelkov. Gladiator je zgodovinski epski film iz leta 2000, režiral ga je Ridley Scott, glavno vlogo je igral Russell Crowe. Zgodba: Rimski general Maximus (Russell Crowe), je ljubljenelec cesarja Marka Avrelija (Richard Harris), "ti si sin, ki bi ga moral imeti". Cesar ga želi za svojega naslednika. Avrelijev sin Commodus (Joaquin Phoenix) umori očeta Marka Avrelija, ko izve da ne bo cesar. Da ubiti Maximusa, in njegovo družino. Russel zbeži. Rešijo ga trgovci s sužnji. Celo filmsko dogajanje bi lahko strnil v en stavek: "*General, ki postane suženj, suženj, ki postane gladiator in gladiator, ki je porazil imperij*" (iz ovitka DVD-ja).

Nepozabna je njegova glasba, ko Russell z roko boža žitno klasje in se vrača k ženi in družini v posmrtno življenje. Režiser filma in komponist tudi tukaj uporabita preverjen način sidranja ljubezenskih glasbenih tem z ljubezenskimi in na koncu tragičnimi prizori (kot v Braveheartu). Gladiator je zraven glasbenega prejel še štiri oskarje.

Tudi za glasbo v filmu Rain Man, kjer igra Dustin Hoffman in Tom Cruise je dobil Zimmer oskarja. Nepozabna je tudi njegova skladba iz filma Pirati iz Karibov in soundtrack iz filma Transformers 1,2,3 v koprodukciji z Steve Jablonsky-im. Trenutno je eden najbolj iskanih (tudi plačanih) avtorjev filmske glasbe.

6. Ali glasba Harold Faltermeyer-ja v filmih Top Gun iz leta 1986, režiral ga je Tony Scott, gl. igralec Tom Cruise. Za glasbo v tem filmu je avtor dobil Oskarja. Pri tem so mu prav gotovo pomagali znani pop komadi, kot sta: "Take My Breath Away" Berlin in "Danger Zone" Kenny Loggins-a. Skupaj sta ustvarila avdio vizualni presežek. Ta film se res spodobi gledati in poslušati na dobrem domačem kinu. Spomnimo se tudi njegovih soundtrack-ov iz filmov Beverly Hills Cop 1 in 2, Axel F,....

7. Končal bi z Vangelisom, ki je dobil nagrado "Academy Award for Best Original Music Score" v filmu Chariots of Fire (1981) gl. vlogo igra Ben Cross. Podobno je bil nominiran za (soundtrack) iz filma Blade Runner režiserja Ridley Scott-a. Isti režiser je režiral tudi film; 1492: Conquest of Paradise, iz katerega je dih jemajoča glasba z istoimenskim naslovom, kot film.

Ta glasbeni ekskurz bi zaključil z uživanjem ob poslušanju z Oskarjem nominirane glasbe Elmerja Bernsteina, Sedem veličastnih (The Magnificent Seven). Eli Vallach je kasneje izjavil: "če bi vedel kako glasbo bo napisal Bernstein, bi se resnično počutil kot čistokrvni razbojnik in bi bolj suvereno sedel na konju in ravnal s pištolo" (v filmu vedno pogleda proti toku za revolver, ko ga pospravi vanj). V filmu igrajo še Yul Brynner, Steve McQueen, Charles Bronson, James Coburn.

FILM GLEDAM Z UŠESI IN POSLUŠAM Z ZAPRTIMI OČMI Če na tem mestu parafraziram Mitja Reichenberga, znanega slovenskega filmskega komponista: V zgodovini filma dostikrat opazimo, da se posamezni režiserji radi povezujejo s posameznimi skladatelji, ki med sabo odlično sodelujejo. Williams – Spielberg, Hitchcock – Herrmann... Kaj jih je združilo? Avdio-video. Slika in zvok. To dvoje je temelj filma. Danes ga je treba razumeti kot en medij, sestavljen iz dveh umetnosti, umetnosti videnega in umetnosti slišane. Ti umetnosti ena drugo dopolnjujeta, sta v dinamičnem razmerju. Pa ne gre samo za glasbo, temveč tudi za zvok na filmu. Film se sliši, zato je Mitja Reichenberg tudi dal naslov svoji najnovejši knjigi Poslušajmo filme. Pravi: *Glasba je samo ena od komponent slišane, toda mi slišimo tudi glas, zvočne učinke in ozadja, slišimo ves zvočni avdio dizajn*. Komponist napiše glasbo za aktivne in romantične scene. Lahko dodeli tudi glasbila posameznim igralcem. Glasbo poskuša prilagoditi dogajanju na filmu. Včasih se napiše glasben odlomek še pred filmom, in se ga poskuša vkomponirati v dogajanje na filmu. Film je mogoče slišati. Film, gledam z ušesi (pogosto z zaprtimi očmi) pravi Reichenberg.

**POMEMBNOST KAKOVOSTI REPRODUKCIJE ZVOKA** Filmi so danes avtomatsko posneti v najboljši kakovosti zvoka, kar jih tehnika trenutno premore. Zato želim opozoriti predvsem na kakovost reprodukcije zvoka, ko gledamo film doma.



O kakovosti reprodukcije glasbe me je prepričal prodajalec v studiu za HI-FI glasbene komponente že dolgo let nazaj. Poanta vseh najinih zgodb je: "bilo kakšne" so vaše naprave za gledanje, predvsem pa za poslušanje filmov, zvok lahko z veliko verjetnostjo še izboljšate z boljšimi interkonekcijskimi kabli. Preizkusite, ušesa vam bodo hvaležna.

Najbolje je da, si nove filme ogledate v kinu. Za zgoraj omenjene filme (in tiste iz zdravilnega seznama) bi bilo najboljše, da si kupite (sposodite) Blue Ray disce in Blue Ray disc player (uporablja High-definition video, true HD format) in si vsaj v zvoku 5.1 kanalnega domačega kina (High-definition audio) z svojimi najbližjimi ogledate kakšen omenjen film. Morda boste presenečeni, ker boste videli, slišali in občutili nekaj, kar do slej morda še niste. Če boste občutke, spomine, asociacije in razmišljanja nesli še k svojem terapevtu, je to lahko že začetek filmoterapije, kot pomožne PT tehnike. Ali slišite kako lahko je to?

**VTIS O VIZUALNI IN GLASBENI REALNOSTI FILMA** Kot zapiše Christian Metz v eseju *On the Impression of Reality in the cinema* (objavljenem v *Film Language* leta 1974), je gledalčev vtis o realnosti filma eden najbolj pomembnih vidikov filmske teorije. Filmi nam namreč dajo občutek, da smo priča skoraj resničnemu spektaklu. Ta vtis je mnogo bolj prisoten kot ob branju romana ali drame.

*Filmi v gledalcu sprožajo mehanizme afektivne in perceptualne participacije, naslavljajo nas, da bi verjeli-najmočnejše nagovarjajo nezavedno.* Fenomen vtisa realnosti je v osnovi psihološki: gre za občutek kredibilnosti, ki jo imajo filmske podobe. Subjekti filma so lahko realistični ali nerealistični, vendar je moč filma, da subjekte »realizira«, torej naredi bolj realistične, kar je značilno tudi za fantazijske žanre. K temu najboljše pripomore kakovost posnetega zvoka, filmske glasbe in njuna reprodukcija. Zato sta se leta 1926 avdio in video "srečno poročila" in bosta skupaj živela do konca naših dni. Tu res vidimo primer dobrega, trdnega zakona in trajnega, vzajemnega ljubečega odnosa med partnerjema, ki je v realnosti kar redek.



**MOJE IZKUŠNJE S FILMOM MAD MAX 1 IN SURROUND ZVOKOM** Spominjam se, ko sem šel s prijatelji gledat film *Mad Max 1*. Prav v trem času so v naša kina končno zmontirali Dolby surround zvok (ne bom povedal katerega leta je to bilo). Nikoli ne bom pozabil zvoka hrumenja Ford Falcon Coupe Interceptorja z V8 motorjem in 600 konjskimi močmi. Bil je tako resničen, kot da avto poslušam v živo. Govorim predvsem o kakovosti posnetega zvoka, ne toliko o glasbi v filmu (ali ostalem avdio designu), te ob prvem gledanju skoraj nisem zaznal. Šele dosti let kasneje, ko sem si kupil DVD sem lahko analiziral tudi filmsko glasbo.

Film *Mad Max 1* se takoj začne z: **AKCIJO!** Na cestah so Max-ovi kolegi policaji lovili "Nightrider-ja", pobesnelega zapornika na begu. Mel Gibson je mirno spremljal vso dogajanje na radiu, kolegi so imeli z njim Velike težave... Mel posluša vso zadevo na radiu, počasi si umije roke, sede v avto in spelje "čisto na

izi", kot da ima ves čas na svetu in nikjer nobene skrbi.

Tu se je zame začel film (chicken race med Melom in zapornikom), slutil sem akcijo, vendar v takem paketu je do takrat še ni bilo. Ta film je prestavil meje akcije na čisto novi nivo. Podobno, kot je to kasneje leta 1999 storil film *Matrica 1*, ali 2006 film *Ultraviolet*. To je bil "first time deal only and it blu my mind away". Adrenalin je opravil svoje, srce mi je začelo biti na over doze, dihal sem kot pri teku, vse kocine na mojem telesu so stale v položaju: Mirno! Še zdaj, ko to pišem se zgodi skoraj isto. Podobno se mi je zgodilo še pri: *Star wars*, *Transformers 1*, *Gran torino*, *Unforgiven*, *Gladiator*, *Braveheart* (ko opisujem dobro sodelovanje glasbe in slike)...

Ko se Mel postavi na cesti čelno napram night riderju, v kadru pa hrumenje motorja, prestavno ročico prestavi v drive, pogled kamere zdrsne na izpušni sistem, nato Mel pohodi "gas do daske", zadnja os

interceptorja zapleše in kolesa se ob vrtenju, cviljenju in dimu poskušajo oprijeti asfalta (surround zvok je znal to avtentično prenest v kino dvorane), on pa hladen kot špricer, čista poezija... Ob poslušanju sem imel občutek, da lahko voham vonj zažganih gum na asfaltu. Ob vratolomnih akcijskih prizorih mi je dobesedno jemalo dih. Čas v kinu je minil kot minuta, naenkrat je bilo filma konec, šele z zaključno špico sem se "spustil na zemljo". Ali je bilo s tem podoživljanja konec? Ne. Takrat smo se s prijatelji pripeljali v kino na svojih mopedih-čebelicah, (Tomos avtomatik z 45 m<sup>3</sup>). Ko smo po koncu filma šli iz dvorane, se usedli na čebelice, so to bili vsaj 1000 cm<sup>3</sup> cestni racerji (kot ga je imel v filmu Jim "Goose") in mi smo bili cestni bojavniki Main Force Patrol (MFP). Spet je prevladalo dobro nad zlim in svet se je lahko ponovno vrnil v ustaljene tirnice. Sedaj bi lahko analiziral, kaj se mi je zgodilo tistega popoldneva. Morda je to bil začetek moje vere v dobre filme. Kasneje so se tem dobrim pridružili še zdravilni-terapevtski filmi. K temu je vsekakor pripomogel tudi zvok.

**SLO SKLADATELJI IN FILMSKA GLASBA** Na tem mestu bi omenil Slo. skladatelja in strokovnjaka za filmsko glasbo Mitja Reichenberga, ki pravi: Glasba se je samo preselila na filmsko platno, in še: »*Hočem, da (študenti) razumejo, da film od njih zahteva neki intelektualni napor,*« kar je v pogovoru z njim zapisala Patricija Maličev, Sobotna priloga dela 26. 06. 2011.

Njegova bibliografija šteje kar 22 avtorskih knjig na temo glasbe, ter glasbe in filma. Poslušajmo filme - Filmska glasba skozi zgodovino, Avatar: filmska glasba onkraj Enega pri založbi YHD. Ostale njegove priporočene knjige so: In oskarja dobi...:sedemdeset let oskarjev za filmsko glasbo, Klasična glasba v filmu, Devet veličastnih 1 in 2. del...

Pravi: Kot skladatelj, ki je v nekem trenutku moral pisati balete, koncerte, simfonije, sem spoznal, da je filmska glasba skozi zgodovino nadaljevala klasične in kako je film klasično glasbo povzel in jo naredil za svojo. *V svojih knjigah pravzaprav razmišljam, da se je razvoj klasične glasbe znotraj razvoja filmske glasbe nadaljeval – glasba se je samo preselila na filmsko platno.*

Zelo blizu sta mi njegovi izjavi: Zvok je treba znati držati na vajetih. To lahko storiš samo, če razumeš zakonitosti povezave med podobo in zvokom. In pa: Moja predavanja v petdesetih odstotkih temeljijo na gledanju in analiziranju filmskih odlomkov. Kar podobno velja pri posameznih profesorjih na psihoedukaciji za psihoterapevta na SFU Dunaj (Dr. Karl Golling in Dr. Markus Fähr, ki ju omenjam v drugem delu članka...), seveda mi nismo analizirali glasbe, ampak film.

**3. NAMESTO ZAKLJUČKA** bi podal razmišljanja pacienta, ki mi je vedoč, da pišem članek o filmoterapiji, samoiniciativno poslal del njegovih razmišljanj v zvezi s filmom: Good Will Hunting in procesom, ki se je takrat na terapiji odvijal med nama. V celoti ga navajam z njegovim dovoljenjem. Ob tem se mu zahvaljujem za njegov prispevek, ki nazorno pokaže, kako se lahko filmske vsebine prepletajo z osebimi vsebinami, ki postanejo terapevtske, in kako je tako sodelovanje oplemenitilo njegov terapevtski proces.

Vsak človek v življenju najbrž pride do točke, ko ne zna več naprej ali pa si tega ne upa storiti iz strahu pred tem kar ga čaka v prihodnosti. V svojih poznih dvajsetih sem se znašel na eni izmed takšnih prelomnic, takšni, ki je bila preveč boleča, da v mojem srcu ne bi pustila brazgotine. Moje takratno življenje za zunanjega opazovalca zelo verjetno ni bilo nič posebnega. Ljudje so opazili le običajne tegobe podiplomskega študenta v zadnjem letu študija in zmerne konflikte med mano in mentorjem. Za človeka kot jaz, ki vse zmore, se mu bo na koncu vse lepo izšlo, bi to moral biti mačji kašelj, pa vendar notranji občutek niti približno ni podpiral te vsiljene slike. Občutek moči in lastne kompetentnosti je bil zame v tistem trenutku le še spomin nekje v daljni preteklosti. To, kar se me je lotevalo ni bil zgolj strah pred neuspehom, temveč je eskaliral v občutek ogrožene lastne eksistence, enačil bi ga lahko celo s strahom pred izgubo lastnega življenja. Obširne razlage in tolažbe kolegov in znancev, prijateljev takrat nisem imel veliko, čeprav sem jih tako imenoval, so mi zagotavljali, da je nespečnost "normalni" odziv na povečan stres, a ruševine v moji čustveni pokrajini po petih zaporednih dneh ne spanja, so bile jasen namig, da je moje psihofizično stanje daleč od normalnega. Nikoli prej si nisem mislil, da me lahko strah pred porazom pripelje na rob lastne psihične vzdržljivosti, bilo me je le neskončno strah in že dolgo nisem bil tako blizu tega.



Da bi ohranil vsaj nekaj tiste svoje naravne prizemljenosti, sem se na vso moč trudil prekiniti poplavo negativnih občutij, pač na načine, ki sem jih takrat poznal in s tem, kar sem imel na voljo. Poleg sprehodov v naravi sem odkril, da je nekaj časa preživetega v iluziji filmske zgodbe pravi balzam za dušo, no tako sem vsaj mislil, čeprav so se vsa negativna občutja vrnila v trenutku, ko se je začela odvijati zaključna »špica« filma. Seveda je tukaj šlo je za beg iz resničnosti, ampak kot se že rekel, bolje nisem znal. Da po testih inteligence spadam v sam vrh populacije, mi je v konkretnem primeru koristilo nič ali skoraj nič, čeprav sem se zelo zanašal, da mi bo umski potencial pomagal iz trenutne krize.

V tistem obdobju sem se iz običajnega gledalca in redkega obiskovalca kinematografov spremenil v ljubitelja filmov. Izbiral sem posebne zgodbe, ki so se na vsaj deloma ujemale z mojimi takratnimi občutji. V kategoriji življenjskih zgodb se najbolj spomnim filmov *La Vita e Bella* in *The Notebook*. V spominu sta mi ostala predvsem zato, ker sta ti zgodbi vsaj za trenutek vzbudili nekaj mojih spečih občutij, kar je bilo zame glede na notranjo otopelost pravo malo odkritje. Ko povezujem točke v preteklosti vidim, da je bilo to zame takrat neprecenljivo darilo.

Druga veliko bolj obširna kategorija je vsebovala filme z zgodbami, ki so jih oblikovali geniji in uporniki. Na tem mestu izpostavil *A Beautiful Mind* in *Good Will Hunting*, *Patch Adams* prav tako sodi v to kategorijo. Ti filmi so mi vplivali optimizem in vero vase, ter na nek način opravičevali moj bes na avtoriteto. Od vseh naštetih filmov sem se najbolj poistovetil z *Good Will Hunting-om*. Bil mi je najbližje, tako lokacijsko kot vsebinsko, ker je moja zamera takrat usmerjena na izobraževalne ustanove. Občudoval sem tudi samozavesten in nekoliko surov Willov način obračunavanja s Svetom. Med gledanjem sem začutil željo, da bi bil tak kot on, da bi dokazal Svetu, da se moti in da sem pametnejši od večine ljudi na položajih in z razliko od njih kompetenten. Pripombo kolegice, da sem celo nekoliko vizualno podoben glavnemu junaku Willu, sem vzel kot kompliment. Med prvim gledanjem sem se osredotočal predvsem na brezkompromisnost glavnega junaka, tako v življenju, kot v odnosih z nežnejšim spolom. Občudoval sem njegov poseben način zatiranja razvajencev in ljudi brez uličnih (življenjskih) izkušenj, ter seveda bogatašev. Lahko bi rekel, da sem občudoval predvsem njegov nepremagljivi um. Tudi posebna ljubezen med štirimi člani družine, Willovimi najbližjimi prijatelji, ki bi zanj verjetno zastavili tudi svoje življenje, mi ni ostala neopažena, bila je zelo bilo podobna tistemu, kar poznam že od malih nog, kot nadomestek za pravo družino. Terapevt Sean je v filmu očitno odigral ključno vlogo pri postavljanju Willa v tirnice normalnega življenja, a takrat name ni naredilo večjega vtisa. Najbrž pa ni naključje, da sem si kasneje ogledal še kar nekaj filmov, v katerih junake prav tako upodablja Robin Williams (*Awakenings*, *Dead Poets Society*, *World Greatest Dad* ipd.). Tudi trilogija *Bourne* z Matt Damon-om v glavni vlogi mi je takrat bila pisana na kožo.

Podiplomski študij sem zaključil še pred pogodbenim rokom in negativni občutki s tem povezani so sčasoma izzveneli. Seveda sem pogosto slišal pripombe okolice češ, da sem se preveč jemal k srcu in da so vsi vedeli, da mi bo uspelo. Čeprav so oni vedeli, sem jaz čutil da mi ne bo in to je bila takrat zame edina realnost. Kasneje v tem letu sem spoznal dekle, za katero sem mi je zdelo, da bi utegnila biti moja ljubezen za vse življenje, a tudi ta odnos je propadel preden se je sploh dejansko začel. Po dveh letih v oblakih sem ponovno pristal trdih in mrzlih tleh, spet na začetku in to z globokim občutkom krivde. Občutki zožene meje med življenjem in smrtjo so spet postali del mojega vsakdana. Tako nisem več želel živeti.

Poiskal sem pomoč terapevta, obiskal sem ga, ker me je zanimalo kako terapija sploh zgleda, a nekje globoko v sebi sem čutil, da nimam boljše ideje za urejanje lastnega življenja. Pa sem ostal in se teden za tednom boril sam s sabo, iz tedna v teden in hodil po hribih in dolinah lastnih občutij. Med terapijo sva s terapevtom našla več skupnih točk, med drugim tudi filme. Omenil se mu, da se mi je ravno nedavno nazaj med prebujanjem odvrtel prizor iz filma *Good Will Hunting* in na vprašanje: »kaj vam je najbolj ostalo v spominu«, sem odgovoril: »ni tvoja krivda.« To je prelomen trenutek v filmu, ko se Willu terapevt dovolj približa, da mu pomaga pri spoznanju, da tisto kar se mu je dogajalo v življenju ni njegova kriva. Tisti dan sem šel domov in si po opravljenih službenih obveznostih še enkrat ogledal film. Tokrat so prizori dobili veliko več barv in detajlov kot pri prejšnjem gledanju. Izjava Seana, da lahko prebereš vse knjige o Michelangelu, pa to ne more nadomestiti občutka, ko v Siktinski kapeli gledaš freske, se me je resnično dotaknila. Spomnim se, da so me ob tem spreleteli mravljinici, verjetno ob spoznanju, da zraven informacije in dejstev obstaja še neka druga dimenzija dožemanja

prostora in časa, občutki. Še dolgo po koncu filma sem se predajal sanjarjenju o odnosih, o tem kaj sploh je ljubezen, kaj odnos in kje so meje tega, kar je verjetno izzvala Seanova izpoved o smrti njegove žene in njegovi ljubeči skrbi za njo, v terminalni fazi njenega življenja. Vsi kadri akademskega nastopaštva v filmu so bili tokrat zame zgolj spremljevalci in ne več glavno vodilo filma. Upornik v meni je sicer prišel na svoj račun v sceni, ko Will zavrne ponudbo za delo pri NSA. Po drugi strani pa sem ljubitelj retorike in moram priznati, da se mi je na nek poseben način, zdel ta kader, tudi retorično zelo dober.

Film sem tekom terapije, ki do sedaj traja že skoraj leto in pol, še večkrat pogledal. Zmeraj znova me je fasciniralo koliko plasti lahko skriva en sam film in koliko informacij iz različnih svetov je na voljo v eni sami zgodbi. Skoraj vedno sem dojel kak nov fragment zgodbe, zaznal kak nov občutek v sebi, takšen, ki ga prej ni bilo ali pa je privrelo na plan kakšno novo spoznanje. Bilo je skoraj tako, kot da bi se film sproti spreminjal. Ker je več kot očitno, da je film zmeraj enak, se je potemtakem moralo spremeniti moje dožemanje tega filma, kar je zame bil dober indikator tega, da začnem žeti sadove terapije in seveda lastnega truda. To je bil resnično dober občutek, bilo je kot bi me nekdo potrepljal po rami in rekel: »kar pogumno naprej.«

Skoraj natanko po enem letu odkar sem pričel obiskovati terapijo, sem se znašel v poslovni situaciji, ki je bila po občutjih sorodna izkušnji pred zaključkom podiplomskega študija. Projekt, ki sem ga prevzel, se je odvijal počasneje kot je bilo obljubljeno in naročnik, veliko tuje podjetje se je postavilo na mesto avtoritete, ki ji nisem bil kos. V strahu pred neuspehom sem se na terapiji čustveno zlomil, očitno sem se le tam počutil dovolj varno. Nisem prenesel pritiska in občutki groze ter nemoči so ponovno vzniknili iz moje notranjosti. Najbrž nisem izgledal nič drugače kot Will, ki ob ključnem momentu spoznanja ujetosti v stare čustvene vzorce začuti, da krivda ni njegova. Jokal sem skoraj vso uro, v meni pa se je odvijala drama, kot bi se podirala kopica železa, slišati je bilo ječanje in občutiti bolečino v prsih: »ne zmorem več,« je prihajalo nekje iz mojih pljuč. Ta bežni preporod mi je pomagal, da sem se zbral vsaj toliko moči, da sem izpeljal projekt do konca. Naročnik je bil zadovoljen in jaz rešen, do naslednjic.

Naučil sem se, da je zdravilno delati na svojih občutkih, dokler so ti še na površju, kuj železo dokler je vroče pravi slovenski pregovor. Takoj, ko sem utegnil, sem sedel pred računalnik s pisalom in listom papirja, na zaslonu pa se je pričel odvijati meni že dobro poznan film *Good Will Hunting*. Med filmom sem opazoval svoje občutke in svoje misli, ter si zapisoval vse vtise in informacije, ki sem jih izluščil iz filma. Pisal sem in skušal čim manj vpletati notranjega cenzorja, popisal sem dva lista papirja, solze so mi med pisanjem padale na papir in občasno sem jih obrisal z rokavom. V stanju zbranosti sem vztrajal do konca filma, potem pa še več kot eno uro preučeval svoje zapiske. V tistem trenutku sem prvič vsaj za hip začutil dovoljenje, da si lahko izberem tudi drugačen način življenja.

Ravno v tistem obdobju sem, verjetno ne po naključju, spoznal žensko, ki se me je po dolgem času dotaknila na prav poseben način in najino spoznavanje se je pričelo odvijati z občutkom in počasi. To, da sva živela vsak na svojem koncu Slovenije je bil dodaten razlog, da nisva prehitevala dogodkov. Nikamor se nama ni mudilo in izkazovala sva si toliko ljubezni in pozornosti, kolikor sva čutila, da je dobro za oba, vse dokler nisem dobil ponudbe za delo v tujini. Močno sem razmišljal o tem, da bi ponudbo sprejel a po občutku bi raje ostal doma, se morda celo preselil bliže k njej. Ta frustracija je razburkala najino razmerje in pritisk omejenega časa, ki ga še imava na voljo, je povzročal občutek razdvojenosti in distance. Vsi poskusi, da bi se nekako zblížala so samo še povečali prepad med nama. Bilo me je strah, da se bom spet zapletel v boleče razmerje, strah da bom izgubil sam sebe in tega si ni želel nihče od naju. Poklical sem jo po telefonu, ji povedal, da se mi zdi da to ni zame, čisto na kratko in distanciran od občutkov sem v pogovoru navrgel: »... če boš vmes našla koga, ki te bo pritegnil, se ne rabiš ozirati name, želim ti vse dobro ...«

Potem je prišel dan terapije. Terapevt mi ja zastavil že stokrat slišano vprašanje: »in kakšni so vaši občutki?« Do sedaj sem že spoznal, da je to legitimno vprašanje za vsak iskani odgovor. V trenutku zdramitve in zazrt v Difenbahijo mi je uspelo v kratkem času preklopiti med občutki in mislimi, ter videti razliko med njima. Zgodbi sploh nista bili podobni, niti nista bili skladni. Misli so podpirale beg, občutki pa na željo po grajenju globljega odnosa. Presenečen sem dvignil pogled, čutil sem, da se mi solze nabirajo v očeh. Težko opišem notranji občutek ob tem spoznanju, a verjetno bi ga najbolje

zaokrožil s terapevtovo pripombo: »občutki se občutijo, misli se mislijo, življenje se pa živi.« Zelo domiselno in boljšega opisa za to še nisem našel.

Nekaj dni zatem sem zavrnil sem službo v tujini in z dekletom skomuniciral o svojih občutkih in prav tako o strahovih. Potrudil sem se biti čim bolj jaz in upam, da tudi brez želje vplivanja na njeno odločitev. Izraz na njenem obrazu ob tem mi je potrdil, da je bila to prava pot, morda ne najboljša, ampak nedvomno boljša kot prejšnja. Mir, ki se je ob tem naselil v meni je podprl domnevo, da sem odreagirano skladno s sabo in občutek najine ponovne bližine pa mi je vlil pogum. Očitno, ko se odpovemo potrebi siliti ljudi in situacije, da postanejo kar mi želimo, jih dovolimo, da se pokažejo v svoji pravi naravi. Omenjen dogodek me je obogatil z novim spoznanjem, zaradi katerega sem najbrž začutil še nekaj več globine zadnjega prizora v filmu, ko se Will brez slovesa poslovil od svojih prijateljev, terapevtu pusti pismo in se odpelje k dekletu v Californio. Navsezadnje se življenje res samo živi.

S citatom sem začel članek, z njim ga bom tudi zaključil. *"There is no end. There is no beginning. There is only the passion of life (never lose the childhood innocence)". Federico Fellini (Fefe).*

#### 4. UPORABLJENE KNJIGE IN ČLANKI

- Birgit Wolz. (2005). E-Motion Picture Magic: A Movie Lover's Guide to Healing and Transformation. USA. Glenbridge Publishing
- Dušan Rutar. (2005). 100 kulturnih filmov. Ljubljana: UMCO
- Danny Weeding. (2010). Movies and Mental Illness 3: Using Films to Understand Psychopathology .USA. Hogrefe Publishing.
- Deleuze, Gilles. (1989). Cinema 2. The time image. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles. (1991). Podoba-gibanje. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.
- Gary Solomon. (1995). The Motion Picture Prescription: watch this movie and call me in the morning. 200 Movies to Help You Heal Life's problems. USA. Aslan Publishing.
- Gary Solomon. (2001). Reel Therapy®: how movies inspire you to overcome life's problems. USA.
- Hitchcock. Urednik: Slavoj Žižek. (1984). DDU Univerzum. Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Hayward Susan. (1996). Key concepts in cinema studies. London. Routledge.
- Kunkle, Sheila, Todd McGowan. (2004). Lacan and contemporary film. New York: Other Press.
- Miran Božovič, Alenka Zupančič, Stojan Pelko. (1991). Hitchcock II. (Zbornik). Društvo za teoretsko psihoanalizo. Analecta.
- Metz Christian. (1975). The imaginary Signifier. (Excepts). V Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader, ur. Philip Rosen. New York: Columbia University Press.
- Markus Fäh. (2012). Was tut ein Psychoanalytiker? Sigmund Freud Privatuniversität's Verlag
- Marcel Štefančič, jr. (12. 4. 2007). Mladina 14. Stojan Pelko: Podoba misli. Članek.
- Patricija Maličev. (26.06.2011). Mitja Reichenberg: Glasba se je samo preselila na filmsko platno. Sobotna priloga Delo. Članek.
- Stojan Pelko. (2005). Filmski pojmovnik za mlade. Maribor: Aristej.
- Stojan Pelko. (2006). Podoba misli. Ljubljana: Študentska založba.
- Stojan Pelko. (2007). Mar ni zbiranje ob brnenju projektorja in brljenju svetlobnega žarka najlepša metafora rojenja?" Intervju. Dialogi letnik 43, številka 7-8 2007
- Steven Jay Schneider. (2006). 1001 FILM- najboljši filmi vseh časov. Ljubljana: UMCO
- Stam Robert, Robert Burgoyne in Filtterman-Lewis. (1992/2002). New vocabularies in film semiotics: Structuralism, post – structuralism and beyond. London: Routledge.
- Schwartz Louis. (2000). Deleuze, Rodowick, and the Philosophy of Film.
- Steven R. Pritzker. Creativity in television watching with applications to teletherapy. Članek.
- Škafar Vlado. (2000). O resnici intime. Ekran (1,2):38, 39.
- Vrdlovec Zdenko. (1991). Pojmovni decoupage. V Filmske figure, ur. Vrdlovec Zdenko. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Žižek, Slavoj. (2004). Organs without bodies. Deleuze and consequences. New York and London: Routledge.
- Wright Elizabeth in Wright Edmund. (1999). The Žižek reader. Oxford in Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.

#### UPORABLJENI INTERNETNI NASLOVI

[http://sl.wikipedia.org/w/index.php?title=Josef\\_Breuer&action=edit&redlink=1](http://sl.wikipedia.org/w/index.php?title=Josef_Breuer&action=edit&redlink=1).

<http://www.24sata.hr/psihologija/pravi-filmovi-mogu-osvijestiti-problem-i-iscijeliti-stare-rane-238628>

<http://www.jutarnji.hr/template/article/article-print.jsp?id=967793> Probajte terapiju filmom: Sopranosima protiv napada panike...

[http://www.crnobeli.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=419&Itemid=191](http://www.crnobeli.net/index.php?option=com_content&task=view&id=419&Itemid=191)

[http://arhiv.njena.si/zdravje/nasveti/film\\_kot\\_terapija/menu\\_id\\_54.html](http://arhiv.njena.si/zdravje/nasveti/film_kot_terapija/menu_id_54.html)

[http://svijet-ljepote.hr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=6512:terapija-filmom-vodi-do-boljeg-emotivnog-zdravlja&catid=66:izdvajamo&Itemid=167](http://svijet-ljepote.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=6512:terapija-filmom-vodi-do-boljeg-emotivnog-zdravlja&catid=66:izdvajamo&Itemid=167)

[http://arhiv.njena.si/zdravje/nasveti/film\\_kot\\_terapija/menu\\_id\\_54.html](http://arhiv.njena.si/zdravje/nasveti/film_kot_terapija/menu_id_54.html)

<http://www.youtube.com/>

[http://www.zofijini.net/filmsko\\_prispevki\\_Herrmann.html](http://www.zofijini.net/filmsko_prispevki_Herrmann.html)

<http://www.cinema-therapy.com/>

<http://www.cinematherapy.com/experts.html>

[http://www.siol.net/scena/film/fokus/2011/06/filmi\\_na\\_recept.aspx](http://www.siol.net/scena/film/fokus/2011/06/filmi_na_recept.aspx)

<http://sl.wikipedia.org/wiki/Gelotologija>

<http://www.kam.sik.si/tabid/80/Default.aspx>

[http://splet-stari.fnm.uni-mb.si/pedagoska/didgradiva/tavcar/gradiva/3\\_08b.pdf](http://splet-stari.fnm.uni-mb.si/pedagoska/didgradiva/tavcar/gradiva/3_08b.pdf)

<http://www.druga.org/Dejavnosti/DrugaDruga/2008/SpletniCasopis/Februar/index.html> preberemo:

<http://www.jogasmeha.si/joga-smeha>

<http://www.rdecinoski.org/index.php>

[http://sl.wikipedia.org/wiki/Filmska\\_teorija](http://sl.wikipedia.org/wiki/Filmska_teorija)

<http://www2.arnes.si/~pmasne/filmi.doc> - Seznam filmov s psihološko tematiko.

<http://www.novilist.hr/Lifestyle/Zdravlje-ljepota/Zdravlje/Terapija-sedmom-umjetnoscu-ljekovita-moc-filmova>

[http://www.youtube.com/watch?v=terapija\\_filmom\\_filmoterapija](http://www.youtube.com/watch?v=terapija_filmom_filmoterapija)

[http://www.youtube.com/watch? Dr.Golling "Introduction to Psychoanalysis..."](http://www.youtube.com/watch?Dr.Golling+Introduction+to+Psychoanalysis...)

**PRIPOROČENO BRANJE**-zgoraj omenjena literatura. Na temo članka sem našel naslednje zanimive diplome: Medveščak Brina. (2008). Mesto realnega in virtualnega v filmu večno sonce brezmadežnega uma. Diplomsko delo. FDV.

Crnović Deja. (2009). Potlačitev ženskega branja v trženju filma Let nad kukavičjim gnezdrom. Diplomsko delo. FDV.

Pušlar Špela. (2008). Konstrukcija ženskosti v sodobnem Hollywoodskem filmu. Diplomsko delo. FDV.