



# Mama, Ljubav

PSIHIJARIJA I FILM

HDFK

Hrvatsko  
društvo  
filmskih  
kritičara

# Mama, Ljubav

PSIHIJARIJA I FILM

*Mama, ljubav*

SUDJELOVALI: dr. sc. Sanja Borovečki-Jakovljević,  
prof. dr. sc. Vlado Jukić,  
Silvestar Mileta, dr. sc. Zoja Pisk,  
dr. sc. Antonia Puljić, dr. sc. Tonči Valentić

TRANSKRIPCIJA, UVODNIK: Josip Grozdanić

DIZAJN: Dejan Dragosavac Ruta

UREDNIK: Hrvoje Pukšec

IZDAVAČ: Hrvatsko društvo filmskih kritičara (HDFK)  
Nova Ves 18, Zagreb, Hrvatska

Ova publikacija Hrvatskog društva filmskih  
kritičara nastala je uz pomoć sredstava  
Hrvatskog audiovizualnog centra i realizirana  
uz podršku Zagreb filma.



Zagreb, 2021.



# Sadržaj

7 Duga i čvrsta veza filma i psihijatrije  
Josip Grozdanić

11 Film i psihijatrija  
Antonia Puljić

20 Tribina Psihijatrija i film,  
*Mama / Mommy*, red. Xavier Dolan

SUDJELOVALI SU:

- ravnatelj Klinike za psihijatriju Vrapče  
prof. dr. sc. Vlado Jukić

- psihijatrica i psihoterapeutkinja  
dr. sc. Sanja Borovečki-Jakovljević

- književni i filmski kritičar dr. sc. Tonči Valentić

32 Tribina Psihijatrija i film,  
*Ljubav / Amour* (2012), red. Michael Haneke

SUDJELOVALI SU:

- ravnatelj Klinike za psihijatriju Vrapče  
prof. dr. sc. Vlado Jukić

- psihijatrica i psihoterapeutkinja dr. sc. Zoja Pisk

- filmski kritičar Silvestar Mileta

# Duga i čvrsta veza filma i psihijatrije

**Josip Grozdanić**

**N**ije tajna da se film i psihoanaliza vole snažno i dugo, praktički od početaka sedme umjetnosti, odnosno od ključnih ostvarenja njemačkog ekspresionizma kakvi su *Kabinet dr. Caligarija* Roberta Winea, *Tajna jedne duše* G. W. Pabsta i *Nosferatu* F. W. Murnaua. Teme iz područja psihologije, psihijatrije i psihoterapije intenzivno su zastupljene kroz čitavu povijest filma, a raznolike psihijatrijske teme i motivi u rukama umješnijih i ambicioznijih autora poput Hitchcocka, Bergmana, Haneke. Lyncha, von Triera, Fassbindera i inih bivaju obrađene kroz specifične i osebnije pristupe. Čvrsta, intenzivna i trajna veza filma i kliničke teorije ličnosti posve je logična i razumljiva, jer filmaši u psihoanalizi kontinuirano pronalaze bogat i raznovrstan izvor tematski intrigantnih i potentnih motiva, a psihoanalitičari, kao što pokazuje i već desetljeće duga serija tribina Psihijatrija i film, u filmskim djelima detektiraju zanimljive pa i provokativne načine na koje scenaristi i redatelji pristupaju psihoanalizi te različitim mentalnim stanjima i poremećajima. Za filmaše trajno intrigantni i spomenuti potentni motivi kriju se u različitim segmentima psihoanalize, podjednako na području bavljenja strahovima, fantazijama, željama i sjećanjima koje protagonisti filmskih priča potiskuju u podsvijest, kao i u tematskim fokusiranjima na raznovrsne komplekse poput Edipova te kompleksa manje vrijednosti ili krivnje, kroz koje se mogu elaborirati karakterno-psihološki profili likova dominantno u relacijama prema roditeljima. Izazovne teme i motivi kriju se i u analiziranju odnosa realnosti prema izmišljenoj ili simboličkoj stvarnosti u kojima mogu živjeti fiksijski likovi, kao i u tematiziranju relacija ida, ega i superega, ili pak u različitim teorijskim i analitičkim, odnosno interpretacijskim i konstrukcijskim pristupima značenjskim slojevima filmskih djela, ne samo onima zacijelo najpoznatijih i najagilnijih tumača Slavoj Žižeka ili Jacquesa Lacana, odnosno njima srodnih žižekovskih ili lakanovskih prosedea.

U načinima na koje se filmaši bave podsviješću valja razlikovati četiri razine nesvjesnog. Ponajprije podsvijesti samih redatelja koje se, prema nekim ranije intenzivnije zastupljenim teorijama od kojih se u međuvremenu u dobroj mjeri odustalo, reflektiraju u tematskim, izvedbenim i semantičkim slojevima njihovih filmova. Potom je tu karakterno-psihološko profiliranje likova ne samo kroz njihova ponašanja, djelovanja i ono što i kako govore, nego i kroz sveobuhvatne odnose prema samima sebi i svojim. Ja, pri čemu svakako valja imati na umu da je riječ o fiksijskim likovima u koje autori mogu upisivati najrazličitije osobine. Bitna je i podsvijest gledatelja, odnosno kolektivna podsvijest publike, u smislu težnje filmskih autora za što većom mogućnošću identifikacije gledatelja s likovima, u koje ti gledatelji projiciraju vlastita htijenja, strahove i fiksacije. Napokon, zasebnu razinu predstavlja autonomna filmska podsvijest, odnosno podsvijest filmskog diskursa koja se može iščitati iz načina na koje se u konkretnim filmovima u psihoanalitičkim modusima odražavaju realni modeli relacija svjesnog i podsvjesnog.

Uz glazbu kao “zvonku radost”, film predstavlja najkomunikativniju umjetnost, onu koja na različite načine dopire do svakog pojedinca, ovisno o njegovoj naobrazbi, senzibilnosti, stupnju odgoja, empatičnosti i brojnim drugim čimbenicima. Jednako tako, film predstavlja svojevrsni odraz ili interpretaciju života u svoj njegovoj punini i sa svim segmentima. Organizatori tribine Psihijatrija i film, predvođeni njezinim utemeljiteljem i ključnim organizatorom, danas nažalost pokojnim prof. dr. Vladom Jukićem, toga su itekako svjesni. No svjesni su i toga da psihijatrija, osim što biva popularizirana kroz filmske hitove, u njima može biti i pojednostavljena, stereotipizirana i trivijalizirana, ovisno o pristupima samih filmaša psihoanalitičkim temama i motivima. Ono što se tribina Psihijatrija i film kontinuirano i uporno trudi, i u tome i uspijeva u najvećoj mogućoj mjeri, jest da se simplifikacije i trivijalizacije s obiju strana maksimalno umanje, a pristupi pomire te međusobno nadgrade i ispre-

pletu, uz ostvarenje što izraženije i terapeutske svrhe samih tribina, te uz što veću polifonost gledateljskih opservacija i komentara. Ne treba sumnjati da će i u svom daljnjem održavanju tribina Psihijatrija i film nastaviti optimalno ispunjavati te svrhe.

# Film i psihijatrija

**Antonia Puljić**

**M**eduođnos sedme umjetnosti i psihijatrije intenzivan je i složen, i proteže se praktički tijekom čitave povijesti filma. Psihijatrija je bila i još uvijek jest toliko zanimljiva filmašima, jer filmaši u osnovi teže stvaranju umjetničke prezentacije dubokih unutarnjih borbi i emocionalnih previranja i, upravo zato što filmovi koriste tako složene unutarnje motivacije i pojačane emocije kako bi ispričali priču, nadahnuće često nalaze u psihijatrijskim temama.

Filmovi su isto tako iznimno vrijedan izvor slobodnih asocijacija, moćan pogled u nesvjesno i kao budni snovi interpretiraju svaki aspekt naših života – uznemirujuću prošlost, problematičnu sadašnjost, tjeskobno predviđanje budućnosti, naše neurotične konflikte i inspirativne pokušaje rasvjetljavanja.

Za neke ljude snovi su fantazija, iako su za psihoanalitičara kraljevski put do nesvjesnih sadržaja. Dakle, emocije koje doživljavamo dok gledamo film ili kada sanjamo stvarne su, što ponovno povezuje ta dva stanja. Prelaskom s filma kao objekta na film kao proces, fokus analize pomiče se iz smisla unutar pojedinog filma na subjektivni doživljaj gledanog filma, tj. nešto u našem nesvjesnom pokreće se dok gledamo film i gledanje filma postaje učinkovitije.

Psihoanaliza i kinematografija nastale su u istom razdoblju, što vjerojatno nije slučajno, jer se u konačnici obje discipline bave snovima, nesvjesnim i maštom (fantazijama). Psihoanaliza i psihoanalitičari su desetljećima inspiracija filmskoj umjetnosti i kao takvi su prikazani u raznim žanrovima - komedijama, dramama, trilerima. Bez obzira pojavljuju li se psihoanaliza ili psihoanalitičar konkretno na filmu ili ne, stavovi, promišljanja, fantazije scenarista i redatelja vezane za psihološko su uvijek prisutne. Tu se otvara prostor za psihoanalizu i njenu stalnu težnju ka razumijevanju. Stručnjaci kažu da je najvažnija karakteristika filma to što je dopustio snovima i skrivenom nesvjesnom da se pretoče u živu sliku, što prije nije bilo moguće. Kino se ne smatra uzalud

“tvornicom snova”, jer su kino predstave zapravo sredstvo za bijeg od stvarnosti, a s druge strane izvrsna su prilika za suočavanje s problemima (slično kao san u psihoanalizi). Otuda proizlazi ideja da se filmovi simbolički mogu tumačiti slično kao snovi, ako se simboli u filmu mogu prepoznati.

Neki teoretičari filma psihoanalizu su smatrali načinom za razumijevanje neposredne i dominantne društvene moći filma. U usporedbi s drugim formama umjetnosti utjecaj filmske umjetnosti na javnost je nemjerljiv. Teško je oteti se dojmu da šira javnost vidi psihijatriju onako kako je prikazana u nekim filmovima, kao profesija koja zloupotrebljava svoju moć u cilju nanošenja štete “nevinim ljudima”, te posljedično psihijatrijske ustanove kao mjesta na kojima se čini “zločin”. S druge strane, neki su skloni psihijatriju promatrati nerearno, kao “psihoanalitički kauč” na kojem se pomoću pojednostavljenih formula prikazanih u filmovima svakodnevno rješavaju svi problemi.

Čak i kada samo žele zabaviti javnost, filmovi su vrijedan alat za razumijevanje društvenog konteksta psihijatrije i treba ih kritički promatrati kako bi se prosuđivale moguće koristi ili štete koje bi mogli prouzrokovati pacijentima i stručnjacima u području mentalnog zdravlja. (Jukić, 2010.). Upravo to bio je povod za pokretanje Filmske tribine u Klinici za psihijatriju Vrapče. Namijenjena prvenstveno specijalizantima psihijatrije u svrhu edukacije, ideja je bila da se na filmskoj tribini prikazuju filmovi koji oslikavaju kliničku sliku određenih mentalnih stanja. No, vrlo brzo se o tribini pročulo i za nju su interes pokazali ne samo specijalizanti psihijatrije, psihijatri i filmski kritičari, nego i mediji te društvena i kulturna javnost, pa možemo reći da je tribina poprimila dimenzije društvenog i kulturnog događanja. Tako smo u više navrata gostovali u zagrebačkim kino-dvoranama (Europa, Kinoteka, Grič), premijere nekih hrvatskih filmova upriličene su u sklopu filmske tribine u Vrapču i CineStaru, a osobita nam je čast i što je tribinu prepoznao Animafest gdje smo također gostovali.

Kroz prikazane filmove mogli smo upoznati različite psihijatrijske entitete, sagledati odnos filma prema psihijatriji i stanje psihijatrije u filmu, ocjenjivati stručna pitanja i dvojbe. Istovremeno, kroz sadržajne i žive rasprave o vide-nom filmu, svidao nam se ili ne, svatko je dobio poticaj na razmišljanje o sebi, svom razvoju, svojoj okolini i postojanju vlastite mogućnosti introspekcije. Nesvjesno, snovi, mašta-rije, asocijacije i emocije odlike su ljudskog bića i čine pove-znicu filma i psihoanalize.

#### LITERATURA:

- Damjanović, A., Vuković, O., Jovanović, A. A., Jasović-Gasić, M. (2009). Psychiatry and movies. *Psychiatria Danubina*, 21,230-5.
- Gabbard, G.O., Gabbard, K. (1999). *Psychiatry and the cinema*. Washington DC: APA Press.
- Greenberg H.,R., (1993). *Screen Memories; Hollywood Cinema on the Psychoanalytic Couch*. New York: Columbia University Press
- Schneider, I. (1987). The theory and practice of movie psychiatry. *Am J Psychiatry*, 144,996.
- Stam, R., Burgoyne, R., Filtterman-Lewis, S. (1992/2002). *New vocabularies in film semiotics: Structuralism, post – structuralism and beyond*. London: Routledge.
- Sever, D., (2011). *Filmoterapija 1: teoretični aspekti filmoterapije ter vpliv psihoanalize in glasbe na filmoterapijo*. Članek. [www.cpmbsi](http://www.cpmbsi)
- Jukić, V., Brečić, P., Savić, A. (2010). Movies in education of psychiatry residents. *Psychiatr Danub*. 22(2),304-307.
- Wedding, D., Boyd, M.,A., (1999). *Movies and Mental Illness: Using Film to Understand Psychopathology*





**Tribina Psihijatrija i film,  
Klinika za psihijatriju Vrapče  
10. svibnja 2016. godine**

# Mama / Mommy

red. Xavier Dolan

SUDJELOVALI SU:

ravnatelj Klinike za psihijatriju Vrapče

prof. dr. sc. **Vlado Jukić**

psihijatrica i psihoterapeutkinja

dr. sc. **Sanja Borovečki-Jakovljević**

književni i filmski kritičar

dr. sc. **Tonči Valentić**

**Tonči Valentić:** Nakon što smo pogledali film, prije nego što otvorimo diskusiju, mislim da bi trebalo ukratko nešto reći o mladom i dosta darovitom kanadskom scenaristu, redatelju i glumcu Xavieru Dolanu za bolje razumijevanje konteksta. Naime, za vrijeme snimanja filma on je 27-godišnjak koji iza sebe već ima pet dugometražnih igranih filmova, a trenutno radi na novom filmu *Samo je kraj svijeta*, s pričom o piscu koji umire i koji se nakon dugo vremena vraća obitelji da bi se s njima oprostio i u njihovu krugu umro. Dolana često nazivaju mladom nadom kanadske kinematografije, usporedivog možda s također kanadskim filmašem Sébastienom Piloteom, s kojim ga povezuju srodni afiniteti, makar se Dolan bavi drugačijim temama.

Dolanovi filmovi su iz više razloga zanimljiviji te u određenim segmentima provokativni, a redatelj se fokusira većinom na obiteljske odnose i relacije muškarca i žene ili trokuta koji čine dva muškarca i žena. Ovdje bih istaknuo Dolanov debitantski film *Ubio sam majku*, snimljen kad je redatelju bilo svega 20 godina, dijelom autobiografsku priču o mladom homoseksualcu i njegovom konfliktnom odnosu sa majkom, što su motivi koje autor ponovno razvija i u filmu *Mama*. Zatim tu je i film *Izmišljene ljubavi* iz 2010. godine, u kojem Dolan i glumi, film s pričom o ljubavnom trokutu u čijem je središtu homoseksualac. Kao što se iz ovog vidi, najčešći motivi u redateljevim filmovima su odnos ljubavi i mržnje, odnos prihvaćanja i neprihvatanja, prikazani kroz neobične relacije između dviju ili triju osoba kojima Dolan maksimalno posvećuje pozornost.

U *Mami* on elaborira odnos majke i sina, a tu je i majčina prijateljica koja kao treća ulazi u fokus, što dovodi do mijenjanja odnosa među likovima. Dolana dakle zanimaju turbulentni odnosi majke i sina, u

njegovim se filmovima često javljaju roditeljski mehanizmi manipulacije i krivnje, o čemu će s psihološkog i psihijatrijskog aspekta sigurno nešto reći doktorica Borovečki-Jakovljević, a valja naglasiti da je protagonist nerijetko problematični i agresivni adolescent. Dolan je uglavnom fokusiran na životne priče i psihološka stanja likova, zbog čega njegovi filmovi posjeduju snažno izraženi emotivni naboj. Dio filmske kritike Dolana opisuje kao spoj specifične suptilne lirске poetike hongkonškog filmaša Wong Kar-Waija i razbarušene postmodernističke poetike Pedra Almodóvara, ali ja se s time ne bih složio, jer u Dolanovim filmovima ima puno više poveznica s nekim mlađim suvremenim američkim filmašima. U jednom intervjuu redatelj je ustvrdio da je bio vrlo nasilno dijete, i da je u tome što se rano počeo baviti filmom i snimati filmove pronašao sredstvo za usmjeravanje i kanaliziranje negativnih emocija, kao i za njihovo pročišćenje. Dakle, imamo još jednu temu za raspravu.

Vratimo se sada filmu koji smo maloprije pogledali. Film *Mama* pripovijeda o neobičnoj i promiskuitetnoj samohranj majci Diane Després, koja nakon sinovljeva izlaska iz popravnog doma skrbi o svom dosta nasilnom, hiperaktivnom petnaestogodišnjem sinu Steveu, kojeg će naposljetku predati bolničkoj ustanovi na liječenje. Majka ga iz doma izvlači želeći s njim uspostaviti kvalitetniji odnos, a dojmove o Edipovu kompleksu sina prema majci pojačava i činjenica da je mladićev otac preminuo tri godine ranije. Ovdje bih naglasio četiri intrigantna momenta koja mi se čine zanimljivima za detaljniju psihoanalitičku ili psihijatrijsku analizu. Prvo, radi se o momentu poremećaja hiperaktivnosti i deficita pažnje, jer je mladić dosta nasilna i agresivna osoba, a i njegova majka je praktički podjednako impulzivna i strastvena.

Drugi moment je činjenica da u Kanadi postoji mogućnost uvjetno prisilne hospitalizacije, što je već u uvodu naglašeno, odnosno toga da roditelj može, ukoliko nije sposoban na odgovarajući način skrbiti o djetetu, to dijete smjestiti u popravni dom. Nametnuta hospitalizacija pritom se osobito odnosi na djecu i mlade koji se ponašaju agresivno ili nasilno, te u slučaju da postoje i drugi psihosomatski problemi. Treći moment je disfunkcionalna obitelj mladića koji je dio svog djetinjstva proveo u popravnim domovima, što je ostavilo posljedice na njegovu psihu, a potencirano je i time što je sklon agresivnosti i nasilju, iako je inteligentan i senzibilan.

Četvrti moment čini mi se najvažnijim, naznačen je u krupnom planu već na plakatu filma, a posrijedi je pomalo incestuozan odnos sina i majke. Na plakatu, kao i u sceni koja je izabrana za plakat, sin rukom prekriva usta majci, istodobno joj tim činom ne dopuštajući da govori, rukom držeći određenu distancu prema njoj, ali joj i dajući poljubac. Sin se u tom kadru ponaša kao da mu Diane nije majka, nego ljubavnica. U tom motivu nalazim određenu vrstu cezure, kao označavanje granice ili krajnje točke do koje se smije ići, jer bi dalje bilo u društvenom smislu incestuozno i neprihvatljivo. Istodobno, u tom kadru vidimo spoj dviju neobičnih osoba čiji odnos poprma manje obilježja relacije majke i sina, a više ljubavnog para, u kontekstu čega je zanimljivo i to da ona nije mnogo starija od njega, jer ga je rodila razmjerno mlada. Sinova ruka na majčinim ustima može simbolizirati svašta, i nježan dodir i grubi udarac, a može biti i zaigrana ruka mladića u igri s majkom.

U svemu tome posebno mi je intrigantna klaustrofobija koja se osjeća tijekom gledanja čitavog filma, a to biva potencirano i suženim kadrom, jer tek u dva ili tri navrata tijekom filma dolazi do proširenja

filmske slike. U tome prepoznajemo redateljovu nakanu da slikom uskog formata i s mnogo krupnih planova naglasi ne samo ekspresivnost gesti i mimike, nego i da apostrofiranjem stiješnjivosti potencira osjećaje klaustrofobije, nelagode i nervoze. Ovaj film zapravo je priča o majci i sinu koji su na metaforički način stiješnjeni u kutiji do pucanja pretrpanoj njihovim emocijama s kojima se bore. Sin se bori sa samim sobom i svojom impulzivnošću, a majka sa spoznajom da ne uspijeva i ne zna odgojiti dijete u čijem odrastanju više nema makar i simboličkog autoriteta oca. Sugestijama takvog stanja i određene vrste prijetećeg nasilja prožet je čitav film, a tom ugođaju i sugestivnosti doprinosi i filmska glazba, koja je na određeni način repetitivna i slijedi linearni obrazac, pri čemu melodija dodatno naglašava osjećaje sjete ili pak tjeskobe. Glazba tako prati zbivanja i gledateljima jasno signalizira višestrukost načina na koja se mogu tumačiti događaji i odnosi pred kamerom.

Film je vrlo dinamičan, redatelj inzistira na krupnim planovima, fokusira se na dramsku napetost u odnosu majke i sina, a prisutno je i ono što se ponekad naziva “nervoznim pokretima kamere”. Kamera intenzivno vrluda i skače lijevo-desno, malo je sekvenci u kojima postoje šutnja i kontemplativnost, a uglavnom je sve prožeto ili svađom i povišenim tonovima, ili razgovorom koji je rijetko običan dijalog, jer je u pravilu uvijek na rubu emocionalne povišenosti, te prelazi taj rub.

Čini mi se da je Dolan možda pretjerao u nekim nasilnim scenama, u kojima je mogao biti blaži te ih drugačije razviti, no i to je izvedeno u cilju prikaza poraza odnosno bijega, uzrokovanog majčinom sviješću o nemogućnosti sinove potpune rehabilitacije. No opet, njegov skok u prazninu na samom kraju može predstavljati i mladićevo oslobođenje od svega. Ovdje

ostaje otvoreno pitanje znači li taj skok konačni kraj s defetističkom poantom i priznavanjem poraza, ili pak izbor oslobođenja. Ipak, s obzirom na ranije Dolanove filmove koje sam naveo, sklon sam interpretaciji da je to mladićevo izbor slobode.

**Sanja Borovečki Jakovljević:** Film *Mama* prvi put pogledala sam na Majčin dan 8. svibnja, tako da su mi se tijekom gledanja nizale asocijacije vezane uz taj datum. Naime, zapitala sam se što to ženu čini majkom, a majku pak toliko posebnom. Na um su mi padale različite izreke i aforizmi poput onog Freudova “Muškarac koji je bio vječiti favorit svoje majke kroz cijeli život će zadržati osjećaj osvajača”. Smatram da je u ovom filmu redatelj dao sliku majčinstva u kojem je ambivalencija između ljubavi, potrebe i žudnje s jedne strane, te osjećaja ugroženosti, odbacivanja i mržnje s druge, osviještena i intenzivirana do bola. Pritom je riječ o filmu koji pruža mogućnost istovremenog empatičnog povezivanja sa sva tri aktera drame. Ovdje bih se pozvala na britanskog pedijatra i psihoanalitičara Donalda Winnicotta, koji je ustvrdio da bez prihvaćanja i priznanja postojanja mržnje u odnosu ne može biti vjere ni u autentičnost ljubavi, privrženosti i odanosti. Prisjetila sam se i svojih pacijentica koje u terapiji govore o intenzivnoj krivnji, jer okružene idealiziranim slikama ranog dijadnog odnosa u svojoj anksioznosti ranog majčinstva, fizičke izmorenosti zbog nespavanja, nastojanja zadovoljenja svih djetetovih potreba i stavljanja po strani vlastitih narcističkih potreba, osjećaju povremenu netoleranciju, ljutnju, čak i trenutnu mržnju prema svojoj bebi. Pritom majke imaju doživljaj da su čudovišta, jer o tom spektru emotivnih proživljavanja u normalnom dijadnom odnosu okolina nikad ne govori.

Ovdje se trebamo zapitati kada normalno stanje prelazi u patologiju, i što tu patologiju sve kreira? Majčin nadimak Die na engleskom jeziku znači “umrijeti”, a čini mi se indikativnim detalj da tijekom filma mi kao gledatelji doznajemo vrlo malo podataka o njezinu prethodnom životu i razvoju, tek da je u dobi od nekih 16 godina napustila školovanje. Majka je žena bez diplome, obrazovanja i bilo kakvog stručnog oslonca, a u filmu svjedočimo njezinu afektu, pokušajima i nemogućnosti kontrole emocija, te tome da je u cjelini ostala zarobljena u svom adolescentskom dobu, o čemu govore i njezin stil odijevanja, tetovaže, ispadi bijesa i socijalne relacije. Diane je toga djelomično svjesna, na što ukazuje to da u potrazi za poslom posuđuje odjeću prikladniju ženi svoje dobi, 46-godišnjakinjama, čime zacijelo demonstrira i potrebu za unutarnjom inkorporacijom i ostalih osobina žena u četrdesetima, koje osjeća da posjeduje Kyla, treći vrh trokuta koji likovi zatvaraju, a koje ona ne posjeduje. Nadalje, ni o Dianinom odnosu s pokojnim suprugom ne znamo mnogo, što ostavlja mogućnost pretpostavki da su frustracije i teškoće nošenja s bolešću sina dovele do međusobnih razmirica, posljedica kojih u komunikaciji majke i sina mogu biti dominantni izričaji “zaveži” i “fuck off” na engleskom jeziku. Možda su te frustracije već i prije Steveova rođenja sudjelovale u formiranju njegove buduće patologije, ADHD-a, poremećaja “attachmenta”. Poznato je da se slika o budućem djetetu sa svim projekcijama koje sadrži stvara puno prije začeca, intenzivira se tijekom trudnoće, ugrađuje se u odnos s djetetom i u sâmo dijete.

Znamo da su simptomi nesigurnosti i teškoće kontrole agresije s posljedičnim antisocijalnim ponašanjem u djetinjstvu i adolescenciji odraz nesposobnosti, i da djeca u emocionalno preplavljujućim situacijama

reagiraju fleksibilno i strategijski. To je, pak, osim bioloških zadatosti posljedica i nemogućnosti mentalizacije unutarnjeg doživljaja da je primarni objekt, “care giver” odnosno onaj koji pruža skrb, ustrašen od djeteta, umjesto da bude u stanju djetetu pružiti utjehu, “containment” i zaštitu. Upravo tu pronalazim simptome dezorganiziranog “attachmenta” odnosno vezivanja, simultano kontradiktorno ponašanje, stereotipije, besciljne pokrete, zamrznutost. Tako nam Steveova simptomatologija posredno govori o kapacitiranosti ili nekapacitiranosti njegove majke za adekvatan “containment”. Iz majčine vizure zastrašujuća beba pretvorila se s godinama u zastrašujućeg odraslog muškarca koji ju može zlostavljati, jer su uloge zamijenjene. Diane u svom sinu voli razigrano dijete, erotiziranog šarmantnog muškarca koji je prava slika svog oca, ali ne vjeruje u njegove zdrave kapacitete, kao što u biti ne vjeruje ni u svoje. Stoga ona ne može primiti njegove poklone, ne može ga stimulirati na učenje, pa te funkcije prepušta Kyli.

Prema mom mišljenju, u Steveovu unutarnjem svijetu Diane je percipirana ili kao zahtjevna, odbacujuća, kastrativna prededipska majka, ili pak kao erotizirana i seduktivna edipalna kurva. S druge strane, Diane frustrirana dotadašnjim realitetom idealizirane projekcije vezane uz svoje dijete oslikava u fantaziji njegove budućnosti: promocije, ženidbe, očinstva. Te fantazije kao da konkretno bivaju pokopane u mauzoleju budućeg azila. Ni uz zdravo dijete nije lako odricanje od projekcije prihvaćanjem spoznaje da ono nije samo narcistički produžetak roditelja, već odvojeni subjekt, osobnost. Tom prihvaćanju zasigurno pomaže i treći član obitelji, otac. Od ranog trećeg, odnosno od očinske funkcije ugrađene u majčinu umu, do realnog oca koji osigurava “containment” i “holding” majke i bebe u njihovoj simbiozi. Otac osigurava mogućnost

separacije djeteta od majke, daje mogućnost drugačijeg dijadnog iskustva od onog koje beba ima s majkom, postaje model za identifikaciju posebno sinovima, te konačno, uspostavlja zabranu incestu.

Takvog supruga i oca, približenog kroz lik sanjara, izumitelja, čovjeka koji je prerano umro ostavivši obitelj u velikim dugovima, čini se da nisu imali ni Diane ni Steve. Postavlja se pitanje koliko je takva trauma gubitka supruga i oca obilježila daljnje živote majke i sina, i definirala njihov međusobni odnos. Oni su izgubili dom i započeli sa stalnim selidbama. Diane se očito ne snalazi u ulozi hraniteljice obitelji, a Steve je nakon smrti oca intenzivirao patološke obrasce ponašanja. Ovdje bih spomenula scenu u filmu u kojoj Diane naglašava kako ona ne dotiče sina, misleći pritom na to da ga ne tuče. No njezine su asocijacije pritom opet bile fokusirane na raniji odnos majka – beba, na “holding”, na značenje najranijih iskustava dodira kože sa kožom, na ritmicitet senzornih iskustava iz tog načina poimanja okoline i “selfa” koji daje osnovu za doživljaj kontinuiteta vlastitog postojanja. Na ovom mjestu pozvala bih se na Tastinovu, autoricu koja je uvela pojam “autistički oblici” koji izrastaju iz doživljaja dodira s mekim površinama, i u budućnosti bivaju mentalizirani i vezani uz pojmove kohezije “selfa”, tješnja, “holdinga”, sigurnosti, povezanosti, maženja, nježnosti. Čini se da je u toj sferi Steve bio uvelike uskraćen jer je po svemu sudeći dodir za Diane bio nelagodan zbog histeričnih elemenata u njezinoj strukturi, kojima je svaki dodir asocijativno vezan za erotizaciju.

Ipak, erotizacija odnosa adolescentnog Stevea i njegove majke stalno je prisutna, bilo da je na granici agiranja, bilo da je odviše pokrivena agresivnim ispadima s objiju strana. Onaj treći, otac, koji osigurava zabranu incesta, u filmu se pojavljuje u liku Kyle, koja

pruža priliku za iskustvo i onog ranog trećeg koji Steveu omogućuje novo, korektivno emocionalno dijadno iskustvo. Kyla je topla, empatičnija majka, ali i majka sigurna u mogućnost postavljanja granica. Posebno je to snažno ocrtano u sceni njezina prvog čuvanja Stevea, u kojem njeno postavljanje granica nije samo uzvraćanje agresije na njegovu agresivnu provokaciju, već i postavljanje protektivne barijere za oboje. Činjenično, i Kyla je traumatizirana, pretpostavljivo gubitkom sina, ona je zaleđena i zanijemjela u vlastitu obiteljskom okruženju, a kroz odnos sa Steveom ima bar djelomičnu mogućnost reparacije vlastite traume. Za Diane Kyle predstavlja zrcalo, bolji ženski model, kontejner koji njezina majka, koja Stevea naziva grubim, zasigurno nije bila. Kyla predstavlja i priliku za reparaciju trijade, pa se na trenutak čini da bi budućnost svih troje mogla biti svjetlija. No, penalizacija u vidu sudske tužbe i financijskog odštetnog zahtjeva na Diane ponovo ima traumatski učinak, te regresija svo troje biva neminovna, kao i tragični kraj. Iako su se kolega Valentić i ravnatelj Jukić složili da je prema njihovom mišljenju film predug, odnosno da su neke scene odveć razvučene, ja bih se tome usprotivila, naime prema mojem mišljenju duljina filma optimalna je za detaljnu elaboraciju i analizu emotivnih reakcija i slojevitih odnosa među likovima.

**Sanja Martinić-Biočina (iz publike):** Kratak komentar i napomena: prema mom mišljenju film ima nejasan kraj, osobito stoga što Steve prethodno djeluje sve staloženiji i “normalniji”. Iznenađuje me da ga je majka nakon toga odlučila vratiti instituciji, te da je to popratila riječima da se ona nada sinovu budućem idealnom životu. To prema mom shvaćanju svjedoči o majčinoj nezrelosti i obmani.

**Ilaria Čulo (iz publike):** Čini mi se da majčine fantazije o sinovoj svijetloj budućnosti ne uključuju nju samu, te da je Diane u suštini vrlo loša majka koja sina napušta vođena vlastitim narcizmom te potrebom za nerealnim i neostvarivim simbiotskim odnosom. No njezine fantazije o takvom odnosu kvare poboljšanje njegova stanja, te ona vraćanjem sina u instituciju njega želi trajno vezati uz sebe. Tijekom filma triangulacija Steveu omogućava da život osjeti u punom smislu, na to simbolički upućuje i kadar tijekom vožnje bicikla koji on kao da rukama proširuje, no u tome će zbog majčina narcizma i nerealnih fantazija biti zaustavljen, jer mu ona nikad neće dopustiti da izađe iz njihove simbioze. Netko bi mogao reći da u pozadini majčina djelovanja može biti i to što ona sinovljevom ponovnom hospitalizacijom želi izbjeći plaćanje svojih dugova, ali to bi bila zlouporaba psihijatrije.

Netko je spomenuo osobito intrigantno elaboriranje pojmova nemoći i neizgrađenosti, i majke i sina, koji u druženju s Kyleom kao da dobivaju mogućnost izgradnje sebe i vlastitih vrijednosti kroz druge ljude, no to će ostati neostvareno zbog majčine neizgrađenosti i nemoći da se nosi sa životom i na financijskom i na emotivnom planu. A izraz sinove nemoći je i njegovo trčanje prema prozoru i potencijalno u smrt na samom kraju. Dakle, meni se čini da je zapravo svejedno je li se Steve izvukao ili nije, jer su za redatelja bijeg i smrt u suštini jedno te isto. Bitna je mladićeva mogućnost da izađe iz odnosa s majkom, a taj bijeg prema prozoru simbolički predstavlja njegov izlazak iz tog odnosa, pri čemu je nebitno je li naposljetku i skočio kroz prozor. Njegov čin je poruka, i on si prisvaja slobodu koju mu je majka oduzela, ne samo vraćanjem u ustanovu u završnici, nego i tijekom čitavog njihova odnosa.

**Borovečki Jakovljević:** Slažem se s interpretacijom kolegice Čulo, ja bih još samo nadodala, odnosno apostrofirala važnost uočavanja neodgovarajuće simbioze majke i sina, jer je njegov konačni izlazak ili bijeg potencirala pojava Kyle kao treće osobe.

**Tonči Valentić:** Na ovom mjestu moramo se zapitati otkud se Kyla pojavila u priči i koja je njezina dramska svrha? Meni se čini da je ona katalizator, odnosno osoba koja se unutar određene socijalne dinamike, ili dinamike odnosa dvije ili tri osobe, pojavljuje kao netko tko će stanje ili stabilizirati ili poremetiti. No u filmu se i Kyla mijenja, pri čemu je bitno da gledatelji nemaju uvid u njezino obiteljsko stanje, već vide stabilan brak i jedno dijete, uz sugeriranje moguće traume iz prošlosti. Da, postoje fotografije Kyle sa sinčićem u određenim okolnostima, ali je prema mom mišljenju Kyla isprva iznenađena bizarnim odnosom Stevea i Diane, koji idu iz krajnosti u krajnost, pa se ili ljube ili tuku, međutim u njihovu odnosu postupno počinjemo pronalaziti nešto što njoj nedostaje, pritom ipak suštinski ne mijenjajući ni sina niti majku. Kyle se tako pojavljuje kao posrednik, da bi odnos Diane i Stevea katalizatorski djelovao na nju, jer će naposljetku sa suprugom koji je dobio novi posao otići u novi život. U odnosu Stevea i Kyle u barem dva navrata izgledalo je da će mladić nju napasti i silovati. Ali možemo reći da je Diane zapravo jako dobra majka, jer između bolnice i zatvora, za sina bira bolnicu kao manje zlo i kao ustanovu u kojoj bi Steve morao dobiti pomoć.

**Jadranko Galić (iz publike):** Zanimljivo je da redatelj tijekom čitavog filma šalje signale da je Steve još uvijek zapravo dijete, što se može ilustrirati scenom u kojoj mu je Kyle postavila granicu do koje u njihovu odnosu smije ići, na što se on pomokrio. Istodobno,

zaključujemo da Steve nije dobio odgovarajući odgovor zahvaljujući kojem bi razvio određene socijalne vještine. Kyle stoga funkcionira kao razmjerno zdravi element koji ulazi u vrlo patološki odnos majke i sina, odnos u kojem je s jedne strane autentična majčina patologija, a s druge sinova nezrelost i patologija koje su inducirane od strane majke. Steve pritom s Kylom ostvaruje mnogo zreliji odnos nego s majkom, iz čega se može zaključiti da on nije toliko poremećen sam po sebi, koliko ga poremećenim čini odnos s majkom. Majka se tako pokazuje kao glavni izvor patologije i u obitelji i u trokutu koji majka i sin zatvaraju s Kylom.

**Tonči Valentić:** Slažem se s vama, ovdje bih još ukazao na Kyleino mucanje kao intrigantan detalj, jer ona nakon prihvaćanja u krug s Diane i Steveom počinje sve manje mucati, da bi joj se mucanje intenziviralo pri izlasku iz komunikacije s njih dvoje. Zanimljivo je i to što Diane Stevea promatra više kao neku vrstu partnera, nego kao sina. Mucanje je najbenigniji simptom Kyleina stanja, koje se povlači kad ona u Steveu pronalazi privremenu zamjenu za preminulog sina, da bi odlaskom u završnici, odnosno povratkom u vlastitu patologiju, po drugi put ostala bez djeteta, ovaj put fantaziranog. No unatoč tom gubitku dobila je iskustvo odnosa u kojem je opet postala topla, vedra i funkcionalna osoba, dijelom i majka. Potencijali za funkcionalnost i povratak iz patologije kod nje tako postoje, za razliku od Diane, kod koje ne postoje. Time Kyla nešto dobiva, jer i Diane i Steve gube, pri čemu su najpoetičnije sekvence filma one u kojima su Diane, Steve i Kyla izolirani od ostatka svijeta, u kojima se igraju i plešu uz pastelne jesenje boje. Recimo, ako se poigramo sa scenarijem, mogli bismo zamisliti alternativni završetak u kojem bi Kyla preuzela ulogu majke, Steve bi time bio zadovoljan, a Diane bi bila hospitalizirana.

Kyla bi tada dobila zamjenskog sina kojeg je izgubila, Steve bi dobio zreliju i funkcionalnu majku, a Diane bi otišla na liječenje od svoje patologije. Ali to već pripada u sferu poigravanja s mogućim i nemogućim raspletima.



**Tribina Psihijatrija i film,  
Klinika za psihijatriju Vrapče  
7. veljače. 2017. godine**

# Ljubav / Amour

red. Michael Haneke

SUDJELOVALI SU:

ravnatelj Klinike za psihijatriju Vrapče

prof. dr. sc. **Vlado Jukić**

psihijatrica i psihoterapeutkinja

dr. sc. **Zoja Pisk**

filmski kritičar

**Silvestar Mileta**

**Silvestar Mileta:** Gledali smo film Michaela Hanekea, austrijskog redatelja njemačkog podrijetla rođenog 1942. godine u Münchenu u njemačko-austrijskoj glumačkoj obitelji, stasalog u Wiener Neustadtu, a akademski priznatog u Beču u kojemu i danas živi, predaje film i povremeno se bavi kazalištem. Haneke, koji nema formalnog filmskog obrazovanja jer je studirao filozofiju, psihologiju i kazališnu dramaturgiju, karijeru je započeo 1970-ih na televiziji i u tome opusu ostvario nekoliko kvalitetnih djela poput zapažene adaptacije Kafkina *Dvorca*. U njoj se javlja i Kafki omiljen motiv učestalog otvaranja/zatvaranja vrata i prozora, važan i za film *Ljubav*. U kinematografiju Haneke stupa razmjerno kasno, krajem 1980-ih filmom *Sedmi kontinent*, prvim djelom tzv. ledenjačke ili austrijske trilogije (*Trilogie der emotionalen Vergletscherung*). Taj film prikazuje disfunkcionalnu građansku obitelj čiji autodestruktivni porivi kulminiraju samoubojstvom. I u gotovo svim kasnijim Hanekeovim filmovima likovi će nositi ista imena: Georges / Georg, Ana i Eva. Slijedi *Bennyjev video* (1992), drugi dio spomenute trilogije, koji prikazuje, mogli bismo reći (iako danas moram paziti na upotrebu ovakvih termina), psihopatskog adolescenta koji ubija svoju kolegicu nakon čega obitelj njegov čin nastoji zataškati.

U pregledu redateljeve karijere preskačem neke filmove kako bih istakao njegov do *Ljubavi* vjerojatno najpoznatiji film, *Funny Games* (1997) kojega je deset godina kasnije u SAD-u napravio i *remake* u obliku zanimljivog formalnog eksperimenta – snimivši ga kadar po kadar kao faksimilni otisak izvorne verzije, samo s novim glumcima. Izvorni *Funny Games* svakako je vrhunac Hanekeova istraživanja problematike nasilja i njegove reprezentacije na filmu. U tome djelu dvojica adolescenata otimaju građansku obitelj na austrijskom

ladanju, sadistički je muče i ubijaju. Film je izazvao kontroverze kada se pojavio, a kontroverzan je i danas te vjerojatno ostaje njegovim za gledanje emocionalno najzahtjevnijim radom. Poznat mu je i film *Pijanistica* prema romanu nobelovke Elfriede Jelinek o sadomazohističkoj učiteljici klavira Eriki Kohut, a vjerojatno najeksplicitnije politička djela su mu *Šifra nepoznato* i *Skriveno s Juliette Binoche* u glavnim ulogama. U tim ostvarenjima najvidljivija je Hanekeova opsesija kritikom zapadnoeuropskog građanskog društva. U *Bijeloj vrpci*, dobitniku Zlatne palme (iste nagrade koja je pripala i *Ljubavi*) u njemačkoj je provinciji uoči Prvog svjetskog rata tražio pak izvore totalitarizama dvadesetog stoljeća u crno-bijeloj tehnici. *Ljubav* je za sada njegov posljednji film, a novi je pod naslovom *Sretan kraj* najavljen već za ovu godinu. Znajući redateljeve navike naslov je gotovo sasvim sigurno ironičan.

*Ljubav* je na neki način odmak od Hanekeove dosadašnje poetike, dok s druge strane uz nju sasvim priliježe. Ono što film čini atipičnim načelni je odmak od postojane tematike psihofizičkog nasilja, njegove medijske reprezentacije i izravne kritike građanskoga društva. *Ljubav* je zasigurno i redateljev najosobniji, najintimniji film. Razlozi tomu dijelom leže i u uvjetima nastanka djela. Dok su neki raniji radovi bili nadahnuti primjerice člancima u novinama, ovaj je film inicijalnu inspiraciju imao u smrti Hanekeove tete koja se za njega brinula u djetinjstvu zbog čestog odsustva roditelja glumaca. Njezinoj mnogo kasnijoj molbi za ubojstvo iz milosrđa Haneke, koji je bio i njezin nasljednik, nije udovoljio, na što se ona za okončanje vlastitog života nakon nekoliko neuspjelih pokušaja ipak sama pobrinula. Scenarij je dakle počeo pisati s tim iskustvom na pameti. Druga u nizu ovih biografističkih veza tiče se stana u kojemu se film odvija, a koji tlocrtno odgovara stanu Hanekeovih roditelja. Priče

koje glavni junak Georges u *Ljubavi* pripovijeda, poput onih o ljetnom kampusu, posjetu kinu, neobičnom pogrebu... također vuku podrijetlo iz redateljeva života. I glazba ima veze s njegovim življenim iskustvom – očuh-skladatelj malog je Michaela doduše zarana obeshrabrio u zamisli o glazbenoj karijeri, ali glazba će svejedno u njegovim filmovima imati zapaženo mjesto. Schubertova glazba iz *Ljubavi* tako se javlja u još najmanje dva njegova filma, *Pijanistici* i *Bijeloj vrpci*.

Usprkos, ili baš zbog ovih intimnih veza *Ljubav* je nastajala dugo. Haneke je patio od kreativne blokade pri pisanju scenarija koji je, kao što je kod njega čest slučaj, začeo s mišlju na konkretnog glavnog glumca. Riječ je bila o Jean-Louisu Trintignant u filmu igra Georges. Trintignant se proslavio filmovima *I Bog stvori ženu* (1956) Rogera Vadima te *Jedan muškarac i jedna žena* Claudea Leloucha (1966), a glumio je i kod Kieślowskog, Bertoluccija itd., no prije *Ljubavi* godinama se nije pojavljivao na velikom platnu pa Hanekeu nije bilo lako nagovoriti ga da se ponovno aktivira. “Bez Trintignantove topline film ne bih ni radio” – rekao je Haneke. Glavnu žensku ulogu isprva je namijenio Annie Girardot, također poznatoj francuskoj glumici koja je u njegovoj *Pijanistici* igrala opsesivno-posesivnu majku, no kako je Girardot već bila bolesna (ubrzo je i preminula), odabir je pao na Emmanuelle Riva čija se karijera može ovlaš sažeti kao “od ljubavi do ljubavi”, od *Hirošima, ljubavi moja* (1959) Alaina Resnaisa do *Ljubavi* Michaela Hanekea koja ju je ponovno vratila u zvjezdanu orbitu. Nažalost, i ona nas je pred koji dan, krajem siječnja napustila.

U pripremama za film Haneke se prema vlastitim riječima nije mnogo bavio medicinskom pozadinom događaja koji prikazuje. No veliki umjetnici često vole malo lagati o vlastitom kreativnom procesu, pa je tako i u ovom slučaju. Nema nikakve sumnje da je redatelj-

scenarist posjećivao liječnike, bolnice i terapije, o čemu svjedoče brojne scene iz filma – primjerice ona u kojoj se pjeva poznata francuska pjesmica *Sur le pont d'Avignon*, a koja je nadahnuta stvarnom govornom terapijom. I druge medicinske procedure u filmu autentični su produkti istraživanja. No zašto bi redatelj tvrdio suprotno? Zato što su i smisao i tema filma prikaz bolesti i starosti u jednoj konkretnoj obitelji i konkretnom partnerskom odnosu, a ne šire društvena problematika bolesti. Zato je Haneke izbjegao prikazati bolnice, doktorske eksplikacije i drugi moždani udar, stavivši ih u usta glavnoga lika koji ih je pripovjedno i posredno sažeo. Osim toga, Haneke ne voli sentimentalizam i melodramatske emocije. Slijedom te logike iz filma su gotovo potpuno odsutni krupni planovi – iako se može činiti suprotno, riječ je o planovima blizu i srednjima kojima se izbjegava inzistiranje na emotivnosti ljudskog lica. Fokus je stoga na svakodnevnim radnjama koje prate medicinsku situaciju.

Tim povodom svakako treba istaknuti i francusko-iranskog snimatelja Dariusa Khondjija (radio je, primjerice, Fincherov *Sedam*, više filmova Woodyja Allena, Jean-Pierrea Jeuneta itd.), a koji je životno inspiriran Greggom Tolandom. Kako je Toland najpoznatiji po *Gradaninu Kaneu* Orsona Wellesa i pionirskoj upotrebi dubinske oštine, postaju nam jasnija neka mizanscenska rješenja u *Ljubavi* koja se često oslanjaju upravo na dubinu. Strukturno stroga i precizna, preglednih i često dugih kadrova te realističke impostacije s uglavnom objektivnom promatračkom pozicijom (“kao da je gledatelj tamo”), *Ljubav* je snimljena u studiju kojega Haneke, zbog mogućnosti kontrole rasvjete i scenografije, koristi radije negoli eksterijer. Funkcija dugih kadrova u njegovim filmovima pružanje je gledatelju mogućnosti podjednako kognitivnog poimanja scene i emocionalnog upisivanja

u nju (primjerice u trenucima neugode). Zbog navedenih ga se formalnih izbora često proglašava hladnim, emocionalno distanciranim autorom koji “ne voli svoje likove”, no *Ljubav* čini mi se pokazuje da to nije uvijek i nužno istinito.

U odmaku od realističke poetike i psihološke karakterizacije koji se u ovom filmu doimaju izrazitima, u Hanekea je također uvijek važno i ono što se u kadru ne vidi. U njegovim filmovima sam čin nasilja rijetko se prikazuje – stoga je u *Ljubavi* prilikom ubojstva tijelo potpuno skriveno. Haneke smatra da je učinak veći ako od čina nasilja ili patnje u kadar dopiru, primjerice, samo zvukovi iz *off*-a. Također, provala u stan Anne i Georgesa nije obrazložena i ne saznajemo njezine motive ni počinitelje. Slično je i u filmu *Skriveno* u kojemu ostavljene videovrpce na trijemu građanske porodice pokreću radnju, a o “počinitelju” ne saznajemo ništa. Neki su presudni događaji dakle neobrazloženi, suprotno od onoga što bismo u temeljno realističnom filmu mogli očekivati.

Pri širim umjetničkim paralelama Hanekea se često povezivalo s austrijskim književnikom Thomasom Bernhardom po logici snažne kritike tamošnjeg društva, kao i s Bertoltom Brechtom zbog upotrebe V-efekta. Haneke svakako dijeli mišljenje da se publici ne treba sve objasniti, već joj putem navedenih formalnih izbora poput dugoga kadra valja ostaviti prostor slobodne interpretacije i promišljanja viđenog.

Naposljetku, problematika vizualnih medija karakteristična za Hanekea (upadljivo, primjerice, prisutna u *Bennyjevom videu* i *Skrivenom*) uglavnom je odsutna iz *Ljubavi*, iako je tu nosač glazbe (CD) koji ukazuje i na to da Haneke vrlo rijetko primjenjuje neprizorni zvuk, tj. glazbu kao ilustraciju ili atmosferu koja ne bi izvor imala u samoj sceni. Ako, međutim,

glazba prekorači granice prizora, kao kada se u *Ljubavi* zvuk iz koncertne dvorane protegne na sljedeću scenu, ona predstavlja vrlo značajan simbolički nagovještaj.

**Zoja Pisk:** Preuzimam odgovornost za odabir ovoga filma i priznajem kako sam pomislila da bi me na kraju mogli gađati rajčicama i jajima. Srećom ih niste ponijeli jer niste znali što vas čeka. Mome izboru podršku je ipak dala i kolegica Antonia Puljić, organizatorica ove tribine, što me je u njemu utvrdilo. U svakom razdoblju života postoji neki film koji smatrao svojim i u kojem se bez ostatka prepoznajemo. *Ljubav* je moj film u ovom razdoblju života. Mogla bih ga gledati ponovno i ponovno te uvijek otkriti neki novi detalj, trenutak koji mi je značajan kao potvrda vlastitog iskustva u sličnoj situaciji. Za mene ovaj film nedvojbeno jest o ljubavi, ali je mnogo više film o nošenju s patnjom voljene osobe. Ona je prikazana savršeno, s malo riječi, ali toliko realistično da bi *Ljubav* teško mogao nadmašiti i neki dokumentarni film na istu temu. Vidimo par koji je najmanje pedeset godina zajedno, koji je gotovo srastao i koji se voli te u čijem odnosu ima još uvijek čak i natruha erotskog. Kada se vraćaju s koncerta on njoj, primjerice, kaže “Večeras si mi jako lijepa”. Ona njemu kasnije kaže “Ti si čudovište, ali si i lijep”. I ta komponenta, dakle, nakon svih godina braka, barem s njegove strane i dalje postoji.

U filmu je također vidljiva njezina dominantna pozicija. Ona je tijekom njihova zajedničkog života bila “mama”, no sada se uloge obrću i on preuzima “majčinsku”, njegovateljsku ulogu. Anna je po meni daleko narcističnija od Georgesa, iako su oboje narcistični, već i stoga što su umjetnici. Njoj situacija u kojoj se nalazi strahovito teško pada, ne prihvaća je i želi je pošto-poto skratiti. S druge strane, sve je sada podređeno njoj, što on uglavnom strpljivo podnosi, ali

se i iscrpljuje. Prijelomni trenutak u filmu i nagovještaj tragičnog kraja jest trenutak u kojemu on nju ošamari jer više ne može izdržati, “došao je do kraja”. Potom slijedi njegovo sjećanje iz djetinjstva na razglednicu sa zvijezdama poslanu majci – i ta je razglednica predstavljala raskid s dotadašnjim načinom života. Postavlja se, naravno, i pitanje da li se Anni i Georgesu moglo pomoći. Kćerka nudi pomoć, ali ona je u takvoj situaciji da to doista ne može učiniti. Pomoći može samo netko tko ima isto toliko ljubavi za njih dvoje koliko oni imaju jedno za drugo te tko ih može slijediti i biti prisutan. Te osobe nema. Vidimo dvije medicinske sestre od kojih je jedna doista dobra, dok drugoj ne bismo prepustili niti mačku, nekmoli nekoga koga volimo.

Cijeli je film prilično klaustrofobičan i mračan, a vrata su zatvorena. Tek kada kći nakon provaljivanja vrata dolazi u stan, mi vidimo njegovu širinu i ljepotu prostora. Iako su neke scene snimljene “iz daleka”, mi imamo osjećaj da su ti ljudi stjerani u kut, u dvije fotelje. Kraj je mogao biti drugačiji, ali Georges svakako nije mogao podnijeti još jedan poraz – da Annu smjesti u dom. Za njega bi to bilo barem jednako loše kao ono što je napravio.

**Pitanje iz publike:** Je li bila riječ o ubojstvu iz milosrđa ili jednostavno o ubojstvu?

**Zoja Pisk:** Bilo je to ubojstvo da se otkloni muka, i s nje i s njega. Po svojoj prilici i on je potom izvršio suicid. Svakako je bio iscrpljen.

**Jadranko Galić, psiholog (iz publike):** Ja ne vidim toliko ljubavi među njima. Ne kažem da je nema, ali mislim da je za razumijevanje filma manje važan ljubavni odnos, a više narcistička komponenta njegove ličnosti. Meni

se čini da je on nju ugušio kako bi sebe oslobodio, a ne kako bi njoj pomogao ili kasnije počinio suicid. Razmišljao sam što bi pokazalo njegovo vještačenje. Mislim da bi ga vještačenje oslobodilo, ali ne zbog ubojstva iz milosrđa, već zbog neubrojivosti. On je za mene naposljetku postao psihotičan. Kada je ona već potpuno potonula, on kao da je na neki način transcendirao njihov odnos u svojoj glavi, otišao u psihozu. Počeo je taj odnos proživljavati više kroz odnos sa slikom negoli sa stvarnom osobom. Ona mu je u tome postala smetnja, trošila mu energiju i vraćala ga u realitet u koji on više nije htio.

**Zoja Pisk:** Ja teško film dovodim u takve “psihijatrijske sfere”.

**Vlado Jukić (ironično):** Pa zašto ga onda gledamo ovdje?

**Zoja Pisk:** Da vidimo i drugu stranu, onu koju obično ne vidimo. Vidimo starog pacijenta kojeg nam “iskrcaju” pred vratima bolnice. Sve ono što se događa u obitelji možda posredno i doznamo, ali svu dramu koja se odvija u četiri zida bez vlastitog životnog iskustva ne možemo poznavati, osim iz druge ili treće ruke. Što se tiče njegova narcizma, složila bih se da ga ima puno. Ali on se primio te nezahvalne uloge i prihvatio odluku da je neće smjestiti ni u bolnicu ni u dom. Obećanje “u zdravlju i u bolesti” želio je održati, što se bez velike ljubavi ne može napraviti. Ta ljubav je u djelima, ne u riječima i teško ju je izvana vidjeti. Oni naravno nisu sveci, povređuju jedno drugoga, idu si na živce. Ali tu ljubav doista postoji.

**Vlado Jukić:** Kada sam bio student svakodnevno sam gledao dvoje staraca u šetnji. Držali su se za ruke i gledali se kao zaljubljeni mladci. Ranije sam mislio da

to u staračkoj dobi ne dolazi u obzir. Shvatio sam tada da i u starosti ima ljubavi. Ima bolesti, ali ima i ljubavi. Nadam se da u mojem slučaju neće doći do toga da jedan pretrpi inzult, a da ga drugi ovako uguši od prevelike ljubavi. Film je težak. Dvojio sam o vlastitoj “kondiciji” da ga uopće pogledam.

**Zoja Pisk:** Mileta je spomenuo duge kadrove koji omogućuju proradu emocija. Kada sam ga sada gledala po treći put shvatila sam čemu služi scena s rezanjem cvijeća.

**Vlado Jukić:** Čemu? Da se pokaže kako je on psihotičan?

**Zoja Pisk:** On ju je obukao, položio na krevet i oko nje postavio cvijeće. Time je sačuvao njezino dostojanstvo.

**Komentar iz publike:** Mene se ustvari dojmio kontrast ljubavi. S jedne strane stariji bračni par, s druge odnos roditelj-dijete, s treće zet-punica. Dakle mislim da se ljubav ne tiče samo odnosa dvoje staraca. Njegovo pisanje na kraju, komentar “pustio sam goluba na slobodu”, doživjela sam kao imaginarni nastavak odnosa.

**Ante Bagarić, psihijatar (iz publike):** Haneke je među mlađom generacijom vrlo cijenjen – ja sam njegove filmove gledao na nagovor svoje djece – a cijene ga i u Austriji iako zajedno s Elfride Jelinek i Thomasom Bernhardom spada u uvjetno rečeno protuaustrijski krug intelektualaca koji su vrlo kritični prema svojoj domovini i njezinu *establishmentu*. Bernhard je čak zabranio svoja djela i Austriju nazvao “malom, podlom zemljom”. Haneke svakako ima vrlo snažnu i značajnu dekonstruktivnu ulogu u europskoj umjetnosti. Što se tiče likova u *Ljubavi*, oni su “pali”. Njih dvoje ustvari, ako je potrebno i nasilno, ne daju da se napravi “grupa”.

Ne daju nikome da im uđe u život. Nešto malo svojem učeniku, ali ne i vlastitom djetetu. No i učenik biva najuren. Ali treći mora ući, grupa se mora napraviti – golub ulazi, vrata se naposljetku provaljuju. Oni nikamo ne idu, kćer ne uzimaju ozbiljno i ne žele s njom razgovarati van socijalnih floskula. Sami su sebi dovoljni i zrcale se. Freud je vrlo rano otkrio taj fini, sretni libido na kojemu i danas počiva psihoanaliza. Tek nakon Prvog svjetskog rata otkrio je i jednako snažan impuls agresije, koji se također pokazuje već na djeci, te da jedno bez drugoga, libido bez agresije, ne ide. I u dijalozima između njih dvoje ta se veza dobro vidi. Film, mislim, lijepo pokazuje koliko se njih dvoje vole, ali i kako je agresija neizbježna.

**Pitanje iz publike:** Doktorice Pisk, kako tumačite prizor noćne more?

**Zoja Pisk:** San je odraz njegovog straha od situacije u kojoj se nalazi. Pred njim je provalija namjesto dizala, a u hodniku poplava. Kada želi zazvati pomoć, onemogućen je u tome rukom preko usta. On je kao dijete u kampu obolio od difterije, bolesti od koje se u to vrijeme umiralo u gušenju. Naposljetku, i on nju guši. Dakle gušenje ima i neko značenje separacije, odvajanja.

**Komentar iz publike:** Ja bih vodu u tome snu interpretirao kao emocije koje on ne može do kraja proraditi, poput tuge ili očaja. On ne plače, ne upušta se u proces žalovanja. Vjerojatno je to vezano s događajima iz djetinjstva koji su ga oblikovali na način da ne može izraziti emocije.

**Zoja Pisk:** Mi svakako dobivamo parcijalne uvide u vrlo strogi odgoj kojemu je Georges bio podvrgnut. Sasvim sigurno otvoreno izražavanje emocija nije bilo poticano. Samo je majci mogao pokazati što doista osjeća i to u šifriranim porukama kojima je zaobilazio odgajatelje i/ili oca, kojega je uostalom spomenuo samo jedan jedini put. Što se tiče tobožnjeg odbijanja pomoći kćeri koju spominje kolega Bagarić – njezina namjera ionako je isključivo deklarativna. Kći samo želi umiriti svoju savjest. Ona nije u mogućnosti pomoći, nalazi se uostalom i sama u disfunkcionalnom braku. Pomoć susjeda mora se pak platiti. Sve to nije pomoć koju Georges treba.

**Pitanje iz publike:** Kći kao produkt odgoja svojih roditelja i nije baš ispala bogznakako. Njezini su izbori vrlo čudni, nije sretna žena. Dakle od sve te silne ljubavi u odnosu mame i tate što se njoj dogodilo? Nešto su s njom očito promašili.

**Zoja Pisk:** Svi roditelji promaše nešto sa svojom djecom. No moramo voditi računa o socijalnom kontekstu. U dobi Anne i Georges prijatelji vam umiru, sve vas je manje, susjedi su kakvi jesu, a kći je daleko – umjetnica koja je našla umjetnika za muža i putuje svijetom. Vjerojatno traži oca u suprugu jer je po svoj prilici našla nekog sličnog. Veza se gubi – djeca su daleko, ona već ima sina od 26 godina, a kći joj je u internatu. To su jednostavno takvi odnosi – sve udaljeniji, sve otuđeniji.

**Jadranko Galić:** Pitanje što je ljubav relativno je često u našim diskusijama i dolazimo do različitih zaključaka jer polazimo od različitih definicija. Nije svejedno definira li se ona kao “stalo mi je do nekoga” ili kao situacija u kojoj “ja ne mogu bez nekoga”. Skloniji sam ljubavni odnos gledati iz prve perspektive, a druga više

podsjeca na ovisnost i nešto što ne bih uključio u ljubav u užem smislu riječi. To je u filmu dobro i jasno razgraničeno. Ljubavni odnos postojao je do moždanog udara. Potom on sve više spašava sebe, a sve manje misli na nju. Ako mislimo da je on nastupao iz ljubavne pozicije i doista želio pomoći, sjetimo se da ga je ona u više navrata molila da joj pomogne umrijeti, što njemu nije padalo na pamet. Kada je odlučio da je bolje da ona umre, napravio je to nasilno, nimalo nježno. To po meni nema veze s milosrđem. Nije odlučio pomoći ženi da umre već ju je doslovno ubio. Zato i imam dojam da je spašavao sebe. Atmosfera drugog dijela filma sumorna je, a ne tužna kakva bi bila da se ljubav nastavila. Ljubav se negdje izgubila, a proradili su narcizam i briga za sebe.

**Komentar iz publike:** Radim u palijativnoj skrbi. Drago mi je da film prikazuje naš svakodnevni posao i naglašava patnju, namjesto da ju kao većina filmova zaobilazi. Kći koja se ne zna uključiti, obitelj koja ne može spasiti bolesnika... prizori su koje mi gledamo svakodnevno. Ljudi su u zdravlju svakakvi, a u bolesti se odnosi još više kompliciraju. Utješno je kada postoje profesionalci koji se bave krajem života koji nije jednostavan. Netko s iskustvom palijativne skrbi može razumjeti svaki lik prikazan u filmu.

**Silvestar Mileta:** Prikaz treće životne dobi, odnosno starosti vrlo je rijedak u povijesti filma, naročito na ovakav neromantizirani način. Ima nekih dobrih primjera u japanskoj kinematografiji, ali ti se filmovi nisu fokusirali na zdravstvene aspekte. Može se čak reći da je ovaj film pokrenuo svojevrsni mini-trend, iako je on vidljiviji bio u dokumentarnom negoli igranom filmu. Godinu dana kasnije pojavila se *Nebraska* Alexandera Paynea, na ZagrebDoxu je pobijedio

čileanski film *Posljednja postaja* smješten u starački dom, prošle godine imali smo relativno slabo zapažen domaći film *Hudo vreme* Anje Strelec i Tomislave Jukić itd. Usprikoš takvim mini-tendencijama, prikaz starosti na ovakav način rijedak je, naročito u američkom filmu (gdje se u najboljem slučaju može još računati na, također Payneovog, *Gospodina Schmidta*).

**Komentar iz publike:** Suprotno onome što je rekao gospodin Mileta, ja u filmu ne vidim prostor za prodor emocija. Imam dojam da gledatelja film na početku primi i ne pušta do kraja, da nema prilike za proradu onoga što se u njemu događa. Bez obzira što je film spor, u svakoj se sceni mnogo toga događa i prikaz je bolno stvaran.

**Komentar iz publike:** Gledatelj bi možda i pobjegao od tih snažnih emocija, ali ga redatelj stalno njima vraća.

**Silvestar Mileta:** Uzmite u obzir ono što je Georges podvukao jednom rečenicom u trenutku kada kćer nije želio pripustiti Anni. Sažimajući što se s njom događa on kaže "To nije vrijedno prikazivanja". To je manifest Hanekeove strategije. Ponavljam, nisu prikazani ni drugi moždani udar ni operacija. Fragmenti, pak, koji se prikazuju jako dugo traju. Srž strategije Haneke tumači za nasilje, ali povratno vrijedi i za patnju: "želim izbjeći spektakularizaciju i fetišizaciju nasilja/patnje na način američkog filma". Ako je fokus na nasilju/patnji suviše snažan, gledatelj za njih gubi empatiju. Na ovaj način, kada nasilje/patnju vidimo fragmentarno ili se oni nalaze izvan kadra razvijamo veći empatijski odnos.

**Komentar iz publike:** Mislim da nije stvar samo u tome. Nepotpuno ispunjene scene ostavljaju puno prostora za fantaziju, prostor koji svatko od nas ispunjuje za sebe i to film čini tako teškim.

**Silvestar Mileta:** Slažem se. Iako ima jedna Annina rečenica: “Mašta i stvarnost nisu isto”. Takvih autorskih manifestnih podvlačenja ima u filmu dosta.

**Jadranko Galić:** Meni je sjajna scena s golubom. U trenutku kada Georges radi već potpunu izolaciju od vanjskog svijeta u stan ulazi golub. Kao neka zraka svijeta, nekakav element života koji njemu ustvari smeta. Jedino što ja mislim da je u pismu na kraju lagao da je goluba oslobodio.

**Silvestar Mileta:** Zastao je kada je pisao da ga je oslobodio, tako da nije nemoguće da ga je i ubio. Ima jedan zgodan cinični komentar na toga goluba koji kaže da je to jedini nekontrolirani element filma. Haneke je poznat kao opsesivni perfekcionista prisposobiv Kubricku, a golubov let prostorom ipak nije moguće u potpunosti nadzirati pa on predstavlja jedini “divlji” element filma. Doktor Bagarić je spomenuo – to je taj treći koji ulazi u prostor i narušava njihovu dinamiku.

**Komentar iz publike:** Ponudio bih jedno tumačenje iz teološko-psihološke perspektive. Film poziva na samoispitivanje bismo li i sami bili spremni nekome tako služiti. U knjizi *Put kojim se rjeđe ide* Morgan Scott Peck govori o definiciji ljubavi koju sam i sam preuzeo – “ljubav je rad”, odnosno služenje. Suprotnost ljubavi je lijenost. Pozvani smo raditi i na taj način služiti drugome, ljubiti ga. Njih su dvoje cijeloga života radili na sebi, na karijerama, a onda se Georgesu u starosti ponudila prilika da služi drugome. On to očito nije mogao. Strpljivost je samo glumio, a emocije zatomljivao do trenutka ubojstva.

**Silvestar Mileta:** Kakav je vaš stav, kao psihijatar i psihologa, prema Anninom odbijanju bolnice, njege, doma za starije? Kakav je stav struke prema tome – dozvoljava li se osobi da sama bira? I ako da, mislite li da bi bilo bolje da je na to pristala? Je li kućna njega koju smo vidjeli u filmu dobra njega?

**Vlado Jukić:** Kod nas zakon jamči da se nitko nema pravo petljati u takvu odluku, makar se radilo i osobi koja više ne zna ni tko je ni što je ni kako se zove. Takva osoba posjeduje sva prava, a u svakom slučaju pravo upravljati sobom.

**Komentar iz publike (osobe koja se bavi palijativnom skrbi):** Dom joj ne bi mogao pružiti skrb kakvu su joj pružili suprug i medicinske sestre. Tijek moždanog udara je jasan, ali mi imamo problem pustiti čovjeka da umre. Mislim da je skrb koju joj je muž pružio bila dovoljno dobra. Pa iako bi skrb u bolnici vjerojatno bila bolja s medicinske strane, ne bi bila tako sveobuhvatna i korisna.

**Vlado Jukić:** Iz ove tribine učimo kako film govori o psihijatriji i kako da nešto krivo ne naučimo o psihijatriji iz filma, tj. da u stvarnom životu ne budemo kontaminirani likovima koje smo svaki za sebe nekako, a možda krivo shvatili. Pitam se što je u ovom filmu psihijatrijsko. Scena ubojstva svakako je psihijatrijska, bez obzira o kojoj je vrsti ubojstva riječ, milosrdnoj ili onoj iz nagona za samoočuvanjem. Tu je svakako prisutna forenzička dimenzija i pitanje bi li Georges bio neubrojiv, u što osobno nisam posve siguran. Imao je izbora, koliko god bio obvezan obećanjem. Između ubojstva i kršenja takvog obećanja ogromna je razlika. On je imao mogućnosti shvatiti svoj čin i upravljati vlastitim postupcima. Eventualno bih mu ubrojivost



malo smanjio, ali nikako ga ne bih ekskulpirao. Psihoanalitički i psihodinamički govoreći, oni su proživjeli lijep život zajedno, koliko god bili narcisi. Je li njima psihijatrijska pomoć trebala prije njezina inzulta? Ja bih rekao da ne. Je li im trebala nakon inzulta? Ja bih rekao više kao neka potpora koju će puno bolje dati ona medicinska sestra koja je nježno kupa negoli psihijatar.

**Zoja Pisk:** Za mene je film prije svega duboko emocionalan, ali osim ubojstva postoje u njemu i drugi psihijatrijski elementi. Njezina suicidalnost, bilansna prije negoli depresivna, kao i njezina demencija svakako su teme psihijatrije.

**Pitanje iz publike:** Mislite li da je on nju odlučio ubiti nakon drugog moždanog udara, da je tek tada postao svjestan stanja nemoći i odlučio da je bolje sve okončati, ili ranije? Je li postojala ranija namjera ili je to bio okidač?

**Vlado Jukić:** Ako pomisao nije ranije vrtio po glavi, onda je to bilo ubojstvo na mah. Ako jest, onda je bilo s predumišljajem.

**Zoja Pisk:** Mislim da je Georges tu pomisao vrtio po glavi kao jedno od vjerojatnijih rješenja već neko vrijeme jer drugoga izlaza nije nalazio. Ne vjerujem da ju je konkretno namjeravao ugušiti jastukom, to je bila trenutna odluka. Možda je imao više scenarija kako to napraviti. Mislim da je nemoguće da je odluku donio tada. Uvijek kada je ona zapomagala on bi došao, sjeo do nje na krevet i gladio je po ruci koju je osjećala. Nju bi to umirilo i tako je bilo i prije ubojstva.

**Silvestar Mileta:** Mislim da je važno uputiti baš na pripovijedanje – ono ima terapijsku funkciju, ali ujedno predstavlja i uzdizanje umjetnosti. U svakom slučaju meni se kao laiku činilo da ima Hanekeovih filmova koji su eksplicitnije “psihijatrični” od *Ljubavi*, iako osobno nisam suviše sklon psihoanalitičkoj kritici koja je u filmološkoj struci snažno prisutno usmjerenje. Dosta ste govorili o problematici narcizma koja u Hanekeovom opusu ima važno mjesto – obično se na tu temu ističe *Bennyjev video* koji se tumačio negdje u spektru pomaka edipalnog prema narcisoidnom kod suvremenog mladog čovjeka kojega više ne uzbuđuje pomisao na spolni odnos nego na ubojstvo. Kada je riječ o *Ljubavi*, meni se čini da bi psihijatrijska pomoć trebala prije kćeri negoli Anni ili Georgesu. Što me ne čudi jer nju igra Isabelle Huppert koju Haneke rado stavlja u svoje filmove u kojima je redovito čisti psihijatrijski slučaj. Gotovo da njezin lik doživljavam kao “zaostao” iz njegovih ranijih filmova – riječ je o tom tipičnom momentu kritike građanstva kao ispraznog, hladnog, konzumerističkog, sklonog praznom blebetanju i gubitku esencije. Huppert uostalom igra glavnu ulogu u *Pijanistici* koja mi se čini iznimno pogodnom za ovu tribinu.

**Zoja Pisk:** Ali taj me film, za razliku od *Ljubavi*, ostavio mrtvom-hladnom.