



MR KATARINA PETROVI

DOKTORSKA DISERTACIJA

BEOGRAD
2016.



UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET DRAMSKIH UMETNOSTI
POZORIŠTA, FILMA, RADIJA I TELEVIZIJE

PERSPEKTIVA SAZREVANJA FRAGILNOG
IDENTITETA:
ALMODOVAR – GRANIČNI FENOMENI

DOKTORSKA DISERTACIJA

KANDIDAT
Mr Katarina Petrović

MENTOR
Red. prof. dr Tijana Mandić

BEOGRAD
2016.



UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE
FACULTY OF DRAMATIC ARTS
THEATRE, FILM, RADIO AND TELEVISION.

THE PERSPECTIVE OF THE FRAGILE
IDENTITY MATURING:
ALMODOVAR – BORDERLINE PHENOMENA

DOCTORAL DISSERTATION

CANDIDATE
Mr Katarina Petrović

MENTOR
Red. prof. dr Tijana Mandić

BEOGRAD
2016.

Pre svega želim da se zahvalim svom mentoru, prof. Dr Tijani Mandić na velikoj podršci, pomoći i originalnim i kreativnim usmerenjima tokom izrade doktorske disertacije.

Prof. Dr Miroslavi Jašović-Gašić nesebično se zahvaljujem na inspiraciji, razumevanju i velikoj podršci koju mi pruža od početka mog rada u psihijatriji.

Zahvaljujem se prof. Dr Divni Vuksanović na sadržajnim i punim razumevanja savetima tokom izrade moje teze.

Dugujem zahvalnost prof. Dr Bojani Škorc na optimističkim idejama, kao i prof. Aleksandru Jankoviću na konstruktivnim sugestijama tokom izrade teze.

Posebnu zahvalnost dugujem svojim prijateljima Dr Časlavu Hadži Nikoliću, Nadi Ćiraković - mojoj sestri, Dragani Skočajić, prof. Dr Miši Kuliću i Filipu Radonjiću, a naročito Elidi Faganel-Rudonić koji su me autentično bodrili sve ovo vreme.

APSTRAKT

Ovo istraživanje predstavlja psihološko-psihijatrijsku analizu u oblasti filmske umetnosti . Polazi od problemski definisanog predmeta istraživanja koji se odnosi na fenomen „paradoksalnog optimizma“ specifično uobličenog u interpretaciji Pedra Almodovara. Autor je u svojim filmovima u centar interesovanja postavio prototip junaka koji u evropskoj kulturi poznog XX veka manifestuje traume uklapanja u nekoherentnu strukturu savremenog sveta i koji anagažuje ekstremna, nepredvidiva, klinički upadljiva ponašanja. Zbog kompleksnosti samog predmeta istraživanja koji nameće suštinsko pitanje „da li je istinski susret me u ljudskim bićima još uvek moguće,“ istraživanje je usmereno na dublju analizu pojedinca i odnosa pojedinca i njegovog mikro i makro miljea, korišćenjem teoretskih modela savremene razvojne psihodinamske škole-teorije objektivnih odnosa i self psihologije i teoretskim konstruktima egzistencijalno-fenomenološke škole. Minucioznom selekcijom je realizovan izbor Almodovarovih filmova koji omogućavaju sagledavanje dinamike razvoja likova sa fragilnim identitetom. Klinička psihologija i psihijatrija u Almodovarovim likovima nailaze na entitete koji se paradigmatično uklapaju u dijagnostičku kategoriju poremećaja ličnosti sa granicom strukturom. Intenzivne emocije koje pokreću ove ličnosti su frenetična potreba i žudnja za ostvarenjem bliskosti i njihov očajnički pokušaj da ostvare autentičnu komunikaciju sa značajnim drugim. Ovakav koncept interponira sa egzistencijalno - fenomenološkim stavovima u psihijatriji koji zastupaju ideju da je ovek od momenta rođenja podvrgnut dejstvu društvenih sila koje određuju pojam „normalnosti“, tako da psihopatologiju sa kojom se susrećemo u Almodovarovim filmovima prepoznamo kao neuspeh pojedinca da se prilagodi takvom zadatom konceptu normalnosti. Tragaju i za istinom skrivenom u slojevima umetničkog dela, razotkrivanjem paradoksalnog okvira u sklopu komunikacijskih klišea, ovo istraživanje pruža perspektivu introjekcije fenomena “paradoksalnog optimizma” u mozaik psihološke i psihijatrijske teorije i prakse.

Ključne reči: Almodovar, self, paradoksalni optimizam, granica struktura, fenomenologija

ABSTRACT

This research is a psychological and psychiatric analysis within the field of film arts, being founded on the problematically defined research subject which refers to the phenomenon of “paradoxical optimism”, specifically shaped in Pedro Almodovar’s interpretation. The author’s focal point of interest in his films is the prototype of a hero who, in the European culture of the late twentieth century, manifests the traumas of adjusting to the incoherent structure of modern world and exhibits extreme, unpredictable, clinically conspicuous behaviour. Owing to the complexity of the very subject of the research imposing the essential question “whether the true encounter amongst human beings is still possible”, the research is aimed at a deeper analysis of an individual and the relationship between the individual and his/her micro and macro milieus, by using the theoretical models of the contemporary psychodynamic developmental school – the object relations theory and self psychology and the theoretical constructs of the existential-phenomenological school. The meticulous selection of Almodovar’s films enables understanding the dynamics of the development in characters with a fragile identity. Clinical psychology and psychiatry in Almodovar’s characters encounter entities that paradigmatically fit into the diagnostic category of personality disorders with borderline structure. Intensive emotions that move these personalities are a frenetic necessity and craving for achieving closeness and their desperate attempt to establish an authentic communication with the significant other. This concept is in accordance with the existential-phenomenological attitudes in psychiatry which suggest that Man has been subjected to the effect of social forces determining the concept of “normality”. Consequently, the psychopathology, encountered in Almodovar’s films, is recognized as an individual’s failure to adjust to the given concept of normality. Searching for the truth hidden within the layers of a work of art, revealing the paradoxical framework within the communication clichés, this research provides a perspective of the “paradoxical optimism” phenomenon introjection in the mosaic of the psychological and psychiatric theory and practice.

Key words: Almodovar, self, paradoxical optimism, borderline structure, phenomenology

SADRŽAJ:

1. UVOD	1
1.1. DEFINISANJE I OPIS PREDMETA ISTRAŽIVANJA	1
1.2. METODOLOŠKO - HIPOTETIČKI OKVIR ISTRAŽIVANJA	7
1.2.1. Ciljevi istraživanja	7
1.2.2. Hipoteze	7
1.2.3. Metodologija	8
2. TEORIJSKI OKVIR	9
2.1 PSIHOANALITIČKE TEORIJE	9
2.1.1. Teorije objektnih odnosa	9
2.1.1.1. Margaret Maler	10
2.1.1.2. Oto Kernberg	12
2.1.2. Psihologija <i>selfa</i>	15
2.1.2.1. Hajnc Kohut	15
2.2 EGZISTENCIJALNO-FENOMENOLOŠKI PRISTUP	19
2.2.1. Ludvig Binsvanger i Medard Bos	20
2.2.2. Ronald D. Leng	22
2.3 POREMEĆAJI LIČNOSTI	26
2.3.1. Psihijatrijski klasifikacioni sistemi-MKB i DSM	26

2.3.1.1. Meunarodna klasifikacija bolesti MKB	26
2.3.1.2. Dijagnostičko statističko uputstvo udruženja psihijatara Amerike DSM-IV-TR	29
2.4 GRANI I POREME AJ	30
2.4.1. Grani i poremećaji ličnosti kao nosiočki entitet	30
2.4.2. Grani i poremećaji ličnosti kao paradigma svih poremećaja ličnosti	32
2.4.2.1. Dinamička dijagnoza	33
2.4.2.1.1. Stepen ostvarenja integracije identiteta	33
2.4.2.1.2. Psihološki mehanizmi odbrane	34
3. FRAGILNI IDENTITET, GRANI I FENOMENI I OPTIMIZAM PARADOKSALNE STVARNOSTI	36
3.1. SVE O MOJOJ MAJCI - Manuela	36
3.1.1. Opraštanje, pomirenje	41
3.2. VISOKE POTPETICE - Rebeka	43
3.2.1. Korektivno emocionalno iskustvo	51
3.3. VEŽI ME - Riki	51
3.4. VRATI SE - Rejmunda	58
3.4.1. Dijalog	62
3.5. PRI AJ S NJOM - Beninjo	64
3.5.1 Dođi da me obiđeš i pričaš sa mnom	68

4. DVOSTRUKA STVARNOST PSIHOPATOLOGIJE U ALMODOVAROVOM FILMU	70
4.1. DOPRINOS VIKTORA FRANKLA.....	70
4.2. FILOZOFSKI I FENOMENOLOŠKI KONCEPT KAO KOGNITIVNI OKVIR	71
4.3. FENOMENOLOŠKI PRISTUP U PSIHIJATRIJI	78
4.4. KONCEPT POSTPSIHIJATRIJE	87
4.5 KONCEPT ANTROPOLOŠKE PSIHIJATRIJE.....	93
5. ZAKLJUČAK	96
6. LITERATURA.....	101

Iz Evine knjige:

„Čovek mora da nauči da živi i ja to svakog dana praktikujem. Moja najveća prepreka je što ne znam ko sam. Lutam po mraku. Kad me neko voli onakvu kakva jesam, barem mogu da spoznam sebe. Takva prilika se retko kome pruža.“

Jesenja sonata, Ingmar Bergman

1.UVOD

1.1. DEFINISANJE I OPIS PREDMETA ISTRAŽIVANJA

Život savremenog čoveka direktno referira na medijski prelomljenu stvarnost u kojoj nesumnjivo dominantnu ulogu igraju pokretne slike u čovekovo organizaciji sopstvenog univerzuma. U tom smislu, upravo film nudi jednu, još uvek koherentnu, sliku sveta, ili barem sliku krhotina sveta u kojoj čovek nastoji da se prepozna.

Za razliku od dominantnih ideoloških matrica koje utiču na čovekovu percepciju stvarnosti i nesumnjivo ga nagone da se uklopi u ideološki zadatu sliku sveta, za nas su ovde mnogo zanimljivija ostvarenja autora koja čoveku daju šansu da se prepozna u svetu u kome živi, prihvati samog sebe i različitost drugog, i daju mu šansu samoostvarenja na razvojnom putu dostizanja identiteta.

U celokupnoj umetničkoj projekciji stvarnosti, možda je najdelikatnije, a time i najteže i najopasnije, upustiti se u poduhvat psihološko-psihijatrijske analize u oblasti filmske umetnosti. Ipak, neki autori, svojom poetikom i specifičnim senzibilitetom, ostavljaju dovoljno prostora za takvu vrstu poduhvata, a njihova poruka gledaocu i implikacije njihovog misaonog koncepta na psihološko-psihijatrijski koncept, daju alibi za takav poduhvat.

Pedro Almodovar upravo pripada toj vrsti autora. Izuzetan kreativni potencijal i specifičan senzibilitet autora za probleme individue u doba sudara dva milenijuma, uobličen kulturom iz koje potiče, daje kao rezultat niz snažnih likova koje nam Almodovar otkriva, stavljajući ih u neobične, i često bizarne situacije. Oni su proizvod za umetnost tipičnog emotivnog i intelektualnog stava stečenog kroz kreativno redefinisanje iskustva.

Kreirajući vizuelne i psihološke „ramove“ za svoje likove, Almodovar se, u duhu postmodernog eklekticizma, bez ustezanja koristi fundusom istorije umetnosti i kulture, koncepcijama i strategijama govora drugih umetnika, čak i direktno „kolažira“ dela drugih

umetnika u tkivo svoga dela, na primer: baletska predstava Pine Bauš „Kafe Miler“ u filmu *Pričaj s njom*, fragment iz Viskontijevog fima *Belisima* u filmu *Vrati se*, citat iz filma *Jesenja sonata* Ingmara Bergmana u *Visokim potpeticama*, itd.

Almodovar poseže u prostore pop-arta, nadrealizma, evropskog autorskog filma, nemog filma, autora kao što su Hičkok ili Džoni Voters, kempa, kiča. Citati postaju kapsule naboja u Almodovarovim kadrovima koje ne nose samo težinu sopstvenih poetika, već i sopstvenu istoriju, biografije svojih autora, sisteme vrednosti koje su preispitali, načina na koji su njihove poetike adoptirane od strane kulture.

Prihvatajući pravo umetnika na grešku i ne osećajući obavezu prema stilskom jedinstvu izraza, Almodovar slobodno eksperimentiše, apsorbujući u svoj jezik raznorodne elemente. Struktura Almodovarovih filmova slična je strukturi sna, koja je kraljevski put u nesvesno. Koristeći umetnička iskustva nadrealizma, on komponuje priče u kojima su svi likovi i događaji često povezani na „neobičan način“. Od pop-artističke „laži koja govori istinu“, on stiže do fikcije kroz koju se dodiruje realno.

Almodovarov filmski jezik je prepoznatljivo specifičan. Gledaočeva pažnja kontinuirano se usmerava na aktere scene, na njihovo fizičko biće, na ono što govore i delaju. Ostavljen sam sebi tokom dugih statičnih kadrova, bez dinamičnih montažnih rezova koji su opšte mesto savremenog filmskog jezika, gledalac je primoran da samostalno vodi svoj pogled i suočava se sa akterima scene. Almodovar, na izvestan način, izneverava očekivanja gledaoca, prepuštajući ga naporu individualnog zaključivanja. U savremenom svetu, u kome je slika osnovni nosač informacije, gledalac je naviknut da medijski prelomljen događaj bude bremenit informacijama koje su često nedostupne i onima koji mu fizički prisustvuju, sa usporavanjem, krupnim kadrovima i ponavljanjem ključnih mesta. Almodovar kontinuirano usmerava pažnju na aktere scene, ne rasipajući je čak ni na objašnjavanje prostora u kome se scena odvija. Totali su prava retkost, prostor oko aktera je sužen, akteri „skaču“ iz prostora u prostor, bez povezivanja. Glumci su jedini dinamični element slike na plakatnom fonu. Ovakva koncepcija manipulacije percepcijom ima efekat intenzivnog doživljaja fizičkog i psihološkog bića likova priče.

Tematiku Almodovarovih filmova čine različite ljudske sudbine koje proživljavaju njegovi (uvek traumatizovani) likovi, bilo zbog toga što se ne uklapaju u konvencionalne

tokove društva, ili zato što su traumatizovani u prošlosti, pa u susretu sa standardima društva idu „korak u stranu“. Ako se filmske priče posmatraju kao životne, prirodne i realne, sve su one ozbiljno teške i potresne, svaka nosi neku nesreću i stradanje, bilo da je u pitanju silovanje, ubistvo ili smrt. Iako su svi likovi izmaštani i sve priče izmišljene, Almodovar nam pruža doživljaj imanentnog prisustva stvarnog života.

Njegovim likovima nedostaje ljubav koja, posmatrana iz perspektive likova obojenih doživljajima praznine i uskraćenosti, nedostatka i napuštenosti, predstavlja jedini cilj ka kojem teže, njihovu suštinsku potrebu. Na putu ka ostvarivanju njihovog cilja, dolazi do pomeranja granica njihovih fragilnih struktura u razvojno-dinamskom smislu, pronalaženjem odgovarajućeg objekta u spoljašnjem svetu koji ubrzo postaje potvrda njih samih.

Svi Almodovarovi karakteri osciliraju između potiskivanja i kompulsivnosti, nestabilni su nesigurni, i u neprestanoj potrazi za samima sobom, stalno se ispitujući i pronalazeći se. Ova „problematična deca“ u Almodovarovim filmovima, kao da ponovo rastu, vidno, i kao da prate zakone logike evoluiraju od maladaptivnih psihološki izmenjenih, uskraćenih i na neki način poremećenih, neretko i kriminogenih, a onda nalaze utočišta u isceljujućim, obojenim jarkim bojama života i, u najmanju ruku, funkcionalnim porodicama (Acevedo Munos, 2009, str. 287).

Umetnička intuicija autora i prodoran pogled koji ne glorifikuje niti osuđuje, već samo čini napor da osvetli jedan skriveni svet, čine galeriju Almodovarovih likova provokativnom za stručnu analizu, obećavajući istinu skrivenu u slojevima umetničkog dela.

Ali, *šta* je ta istina? I da li psihologija, odnosno, psihijatrija, može da odgovori na to pitanje?

Klinička psihologija i psihijatrija u Almodovarovim likovima nailaze na entitete koji se u profesionalnom žargonu definišu kao „granični poremećaj“. Granični nivo organizacije ličnosti koji srećemo u Almodovarovim likovima kroz tanane linije integracije i strukturisanja identiteta, ima obeležja metaforičnog konstrukta američkog psihijatra i teoretičara Vaillanta (1985): „Slično groznici, koja nije samo izraz bolesti, već i pokušaj organizma da se sam izleči, i poremećaj ličnosti je specifično deformisana struktura ličnosti

koja nastaje kao izraz pokušaja samoizlečenja“. Granični nivo organizacije ličnosti predstavlja jezgro poremećaja ličnosti, naime, poremećaji ličnosti odražavaju različite bihevioralne manifestacije suštinski istog defekta ličnosti (Kernberg, 1984).

Pedro Almodovar je svojim filmskim dramskim delima u centar interesovanja postavio prototip junaka koji u evropskoj kulturi poznog XX veka manifestuje traume uklapanja u nekoherentnu strukturu savremenog sveta, i koji anagažuje ekstremna, nepredvidiva, klinički upadljiva ponašanja. U okvirima ove fenomenologije odvijaju se priče i postupci glavnih junaka koju klinička psihijatrija definiše kao poremećaje ličnosti.

„Poremećaji ličnosti su duboko ukorenjeni i trajni obrasci ponašanja, koji se manifestuju kao nefleksibilna reagovanja na širok opseg ličnih i socijalnih situacija. Oni predstavljaju ili ekstreme ili značajne devijacije načina na koji prosečna osoba određene kulture percipira, misli, oseća i, naročito, kako komunicira sa drugima. Takvi obrasci ponašanja teže ka stabilnosti i obuhvataju mnogobrojne oblasti ponašanja i psihičkog funkcionisanja. Često su, ali ne uvek, povezani sa različitim stepenom subjektivne nelagodnosti i problemima u socijalnom funkcionisanju i radu. Poremećaj se ispoljava u adolescenciji ili ranije, a nastavlja kroz odraslo doba, sa tendencijom ublažavanja u srednjim i poznim godinama“ (MKB-10, S.Z.O., 1992).

Sve psihoanalitičke teorije smatraju da su poremećaji ličnosti konstelacija psiholoških procesa, a ne posebnih simptoma koji se mogu shvatiti izolovano, da se mogu shvatiti na kontinuumu patologije od relativnog zdravlja do relativne bolesti (Erić, 2010 str. 49).

Kernbergovo shvatanje psihičkog razvoja i, s tim u vezi, nastanka psihopatologije, predstavlja modifikaciju teorije objektnih odnosa engleske škole Ferberna, Vinikota, M. Klajn [Fairbairn, Winnicott, M. Klein] prilagođenu ego-psihološkim formulacijama Hartmana, Eriksona i Jakobsonove. Na navedenim osnovama, Kernberg precizira i (analizira) puteve i načine kojima se spoljašnja realnost postepeno „preslikava“ u nerazvijeni unutrašnji svet subjekta (u vidu mentalnih predstava o sebi i o spoljnim objektima), čime se postupno izgrađuje konačna mentalna predstava o sebi samom (Self – kao ukupna mentalna predstava o „psihičkom“ i „telesnom“ sebi) i o spoljnom objektnom svetu, odnosno, razvija se identitet zrele ličnosti (Švrakić, 1986).

Prema psihoanalitičkom konceptu, osnovne karakteristike granične patologije predstavljaju specifičan ego-defekt, nespecifične manifestacije slabosti Ega, parcijalni objektni odnosi, primitivni mehanizmi odbrane, difuzija identiteta.

U poslednje tri decenije došlo je do procvata psihoanalitičkih teorija o ranom razvoju selfa u odnosu s *drugim*. Gledište o selfu se javilo ne samo iz opservacije odojčadi, već i u tretmanima gde su, kako to zapaža Džesika Bendžamin (2006) „psihoanalitičari počeli da naziru plač odojčeta u glasu odraslih” (str. 258). Očajnička tuga onih koji se osećaju mrtvima i praznima, koji ne mogu da stupe u kontakt sa sobom ili drugima, vodila je pitanju: „Šta je to što osobu čini autentičnom?” Prema rečima britanskog psihoanalitičara Donalda Vinikota [Donald Winnicott, 1978]: „pitanje je koja vrsta odnosa omogućuje bebi da počne da postoji, da izgradi svoje Ja, da upravlja nagonima i da se suoči sa svim teškoćama koje se javljaju u životu“ (str. 304).

Psihoanaliza je počela da posmatra kako se učvršćuje i/ili raspada doživljaj selfa. Pitanje o stavu selfa prema samom sebi (ljubav prema sebi, kohezija selfa, samoprocenjivanje) pokrenulo je psihoanalitičko pitanje bavljenja narcizmom kao kliničkim i teorijskim pitanjem. Hajnc Kohut [Heinz Kohut] je sedamdestih godina osnovao novi pravac u američkoj psihoanalizi nazvan *psihologija selfa*, koji je psihički razvoj tumačio u terminima potrebe selfa da nađe koheziju i ogledanje u *drugom*.

Psihoanalitičari objašnjavaju „odraslo ponašanje“ kao elaboraciju ili razvoj infantilnog ponašanja, i složeni „viši“ oblici ponašanja mogu da se interpretiraju kao elaboracija jednostavnih, primitivnih obrazaca ponašanja i nagona (Rajkroft, 1968).

Iako ne postoji direktan put nazad u infantilnu situaciju, samim tim ni put za direktnu korekciju neuspeha iz tog životnog razdoblja, ponovno oživljavanje daje priliku za reparaciju. Kao što slušanje životne istorije odraslog bolesnika proširuje dijagnostičke pretpostavke o neuspesima u primarnim odnosima koji mogu objasniti njihove patologije, oživljavanje Almodovarovih likova na dimenzijama intuicije, empatije i identifikacije, može da ukaže na problematične tačke u razvoju – na kojima je fiksirana „psihopatologija“ njegovih likova.

Psihoanalitički koncept interponira sa egzistencijalno-fenomenološkim stavovima u psihijatriji koji zastupaju ideju da je čovek od momenta rođenja podvrgnut dejstvu

društvenih sila koje određuju pojam „normalnosti”. Nije li onda patologija koja opседа Almodovara, u stvari, neuspeh (ili odbijanje pojedinca) da se prilagodi takvom konceptu normalnosti?

Bez obzira na etiologiju, Almodovarovi likovi, ekscentrici, čudaci, narcisi, histrionici, emocionalno nezreli, vođeni logikom želja munjevito ulaze u transferne odnose, gradeći simbiotske veze, a zbog osnovnog mehanizma odbrane – rascepa – koji dominira njihovim psihološkim funkcionisanjem – život se odvija po zakonu *sve ili ništa*, što daje posebno obeležje komplikovanoj interpersonalnoj dinamici.

Međutim, Almodovar, ostavljajući utisak da se oslanja na Hajdegerovu misao – *Strašno se već dogodilo* – ide dalje i slojevitije, i daje odgovor, koliko paradoksalan, toliko i obećavajući. Svi likovi Pedra Almodovara preplavljeni eksplicitnom patologijom kreću se. Emocije koje ih pokreću su očajnička potreba i žudnja za ostvarenjem bliskosti i pokušaj ličnosti da ostvari autentičnu komunikaciju sa značajnim objektom koga introjektuje u sopstvene objektne odnose. Kroz „nepodnošljivo“ žive odnose svojih likova, pune naboja, paradoksa i kontradiktornosti, Almodovar anticipira mogućnost ostvarenja bliskosti, podsećajući nas na ono što govori Leng (1977): da „svi mi živimo od nade da je istinski susret među ljudskim bićima još uvek moguće“ (str. 224). U to nas, pre svih, uverava Jaspers (1973):

Ali, ja postojim samo kad sam s drugima, sam nisam ništa... Izvesnost istinskog bića leži samo u onoj komunikaciji u kojoj sloboda prema slobodi stoji u otvorenoj suprotstavljenosti, ali posredstvom slaganja, u kojoj je ophođenje prema drugome samo priprema, ali u onome što je odlučujuće, uzajamno se zahteva sve, do krajnje istine... Samo se u komunikaciji ostvaruje svaka druga istina, samo u njoj ja jesam ja, i ne samo što živim, nego i ostvarujem svoj život (str. 140).

1.2. METODOLOŠKO - HIPOTETIČKI OKVIR ISTRAŽIVANJA

1.2.1. Ciljevi istraživanja

- Da se prepozna, opiše i klinički analizira fenomen „graničnog“ u organizaciji ličnosti likova Almodovarovog umetničkog mikrouniverzuma, sa stanovišta kliničke psihijatrije i njenom korespondencijom sa opštim stavom društva;
- da se razvije senzitivnost percepcije za fenomen „graničnog“ u sklopu psihodinamskog i egzistencijalno-fenomenološkog koncepta specifično uobličienog u Almodovarovoj interpretaciji;
- da se analizira postupak kojim autor, unutar ovog fenomena, sagledava mogućnost ostvarenja autentične bliskosti sa drugim;
- da se analizira mogućnost implikacija onog, što bi se u autorovom stavu moglo nazvati „paradoksalnim optimizmom“, na aktuelne stavove u psihologiji i psihijatriji.

1.2.2. Hipoteze

1. Analizirani likovi u kontekstu kliničke psihijatrije predstavljaju poremećaje ličnosti sa graničnim nivoom organizacije ličnosti.

2. Manifestna spontana ponašanja u interpersonalnom kontekstu s kvalitetom neočekivanog, bizarnog i paradoksalnog, predstavljaju kompenzatorna ponašanja u odnosu na unutrašnji doživljaj emocionalne uskraćenosti koji se može posmatrati:

a) u psihodinamskom kontekstu, kao posledica ranog traumatskog događaja, koji osujećuje normalan i potencira patološki razvoj ličnosti;

b) u egzistencijalno-fenomenološkom kontekstu, u kome traumatski događaj navodi ličnost da iz situacije u koje ga smešta i koju mu određuje *mikro* i *makro* milje – „iskoračuje“ u oblast naočekivanog i bizarnog.

3. U novom objektnom odnosu stvara se konstrukt autentičnog doživljaja prihvaćenosti, kao značajan potencijal za bolju integraciju identiteta.

1.2.3. Metodologija

Na početku je izvršena selekcija filmova koji omogućavaju sagledavanje dinamike razvoja likova sa fragilnim identitetom.

Metodološki aspekt obuhvata:

- Analizu razvojne dinamike likova sa fenomenom granične organizacije ličnosti u kontekstu aktuelne kliničke psihijatrije i međunarodne klasifikacije (ICD-10 i DSM-IV)
- Korišćenje teoretskih modela savremene razvojne psihodinamske škole (teorije objektnih odnosa i Self-psihologije), koji uključuje:
 - analizu strukture selfa likova
 - analizu transfernog odnosa likova sa novim objektom
 - analizu neposrednog interpersonalnog miljea likova
- Korišćenje teoretskog modela egzistencijalno-fenomenološke škole, koji se odnosi na:
 - sagledavanje odnosa pojedinca i njegovog *mikro* i *makro* miljea (razotkrivanje paradoksalnog okvira u sklopu komunikacijskih klišea)
 - sagledavanje odnosa doživljaja i ponašanja, odnosno, ponašanja kao posledice doživljaja
- Analizu meta-poruka, pomoću kojih autor, u okviru svog filmskog jezika, definiše mogućnost ostvarenja autentične ljudske bliskosti.
- Sagledavanje perspektive introjeksijske *almodrame* i fenomena „paradoksalnog optimizma“ u mozaik psihijatrijske teorije i prakse.

2. TEORIJSKI OKVIR

2.1. PSIHOANALITIČKE TEORIJE

Sve psihoanalitičke teorije (uključujući, najpre, klasičnu freudovsku psihoanalizu, zatim Ego-psihologiju, teorije objektnih odnosa, psihologiju selfa, kao i teorije afektivnog vezivanja) imaju mnogo zajedničkog. Naime, sve one zasnivaju svoja polazišta na principu psihičkog determinizma, i stavljaju naglasak na prošlost koja determiniše iskustvo pojedinca u sadašnjosti.

Bendžamin (2006) opservira situaciju nastalu posle Frojda, i smatra da je psihoanaliza pomerila svoj fokus. Usmerila je pogled ka sve ranijim fazama razvoja u detinjstvu. Ta promena orijentacije imala je brojne posledice: u psihičkom razvoju, ona je dijadi majka-dete dala značaj jednak značaju edipalnog trougla, podstičući time novu koncepciju individualnog razvoja. Zapravo, može se reći da je taj pomak od edipalnog ka preedipalnom, odnosno, od oca ka majci – izmenio celokupni okvir psihoanalitičkog mišljenja.

U skladu sa tim, Jovanović-Dunjić (2009) smatra da je „savremena psihoanaliza je otišla dalje od toga da potrebu za objektom vidi samo kroz potrebu za nagonским libidinoznim zadovoljenjem“ (str. 29). Možemo reći da libido nije toliko u potrazi za zadovoljstvom, koliko je u potrebi za vezivanjem, a prepreke na putu ka tom cilju svakako nisu vezane samo za edipalnu dramu, već potiču iz ranijih iskustava.

2.1.1. Teorije objektnih odnosa

U teoriji objektnih odnosa, suština građenja identiteta je sadržana u uzajmnom odnosu selfa i objekta (dijada), i sve „nepravilnosti“ mentalnog sklopa ličnosti proizilaze iz disharmoničnog odnosa koje je dete, u ranom razvojnom periodu imalo sa majkom.

2.1.1.1. Margaret Maler

Prema Mastersonu (1981), razvojna teorija objektnih odnosa predstavljena teorijskim konceptom Margaret Maler (Margaret Mahler, 1968, 1975): „obezbeđuje okvir za razumevanje jednog aspekta normalnog razvoja identiteta ličnosti, kao i određenih teškoća izazvanih prekidom takvog razvoja“ (str. 72).

Osnova bi bila self-reprezentacija koja se pojavljuje od spojenih simbiotskih selfobjektnih reprezentacija dvostruke jedinice majka-dete tokom prolaska deteta kroz simbiotsku fazu (od 3 do 18 meseci), kroz faze separacije-individuacije (od 18 do 36 meseci), sve do faze kada je na putu objektno konstantnosti (do 36 meseci). Ova pojava selfa odvija se verovatno pod uticajem: 1) genetskih nagona, 2) zadovoljstva zbog savladavanja novih funkcija i 3) majčinog ispravnog nadzora od samog početka, i prilagođavanja detetovoj individuaciji. Kako dete počinje da hoda i razvija sposobnost odvajanja od majke, sledi zadatak individuacije odvajanja, tokom kojeg dete razvija sliku o sebi kao o biću odvojenom od majke. Ovo se najpre pojavljuje kao slika iz dva dela – u vidu dobre i loše self-reprezentacije, koja zatim srasta u celovitu self-reprezentaciju, i dobru i lošu. Tokom faze zbližavanja ovog procesa, kroz fazu odgovarajuće frustracije i razočaranja, dete gubi grandioznu sliku selfa i svemoguću sliku objekta, spremno da krene napred ka celovitom selfu i reprezentacijama celovitog objekta. Tokom ove evolucije ka samostalnom selfu, dete razvija celovitu sliku selfa (i dobru i lošu) prema kojoj gaji adekvatno poštovanje, a što se u najvećoj meri zasniva na tome što je dostiglo sposobnost da se ponaša otresito kako bi u realnosti identifikovalo i aktiviralo sopstvene misli, želje i osećanja koje se tiču individuacije.

Malerova kaže da od rođenja započinje složeni, mnogoznačni i kružni razvojni process, do uspostavljanja objektno konstantnosti. Još je Hajnc Hartman [Heinz Hartman, 1964] kao utemeljivač koncepta objektno konstantnosti u psihoanalitičkoj literaturi, naglasio da „zadovoljavajućem objektnom odnosu koji uključuje objektnu konstantnost prethodi dug evolutivni put od prethodnog razvojnog stadijuma u kojem je objekat postojao samo radi zadovoljavanja potreba“ (str. 163).

Veliki deo njenih istraživanja fokusiran je na treću fazu razvoja objektnih odnosa koju je ona nazvala *separacija-individuacija*, i koja se može podeliti u četiri podfaze: diferencijacija, uvežbavanje, približavanje i, na kraju, dostizanje objektnih konstantnosti.

Taj period se proteže između 6. i 36. meseca života, i uključuje psihološko rođanje deteta kao odvojene ličnosti u odnosu na majku.

Razmatranje ove faze u normalnom razvoju može da koristi kao pozadina za razumevanje kako nedostaci u toj fazi doprinose patologiji koja se proteže na kasniji život.

Prva podfaza-diferencijacija se dešava između 6. i 10. meseca života i vezana je za detetovu svest da je majka odvojena ličnost. Kako kaže Malerova (1968):

Što je simbioza, majčino "vodeće ponašanje" bilo bliže optimalnom, odnosno, što je više simbiotski partner pomogao detetu da se "izlegne" iz simbiotske orbite, to je dete bolje pripremljeno i za diferenciranje svojih predstava selfa od, do tada pomešanih predstava selfa i objekta (str. 62).

Svest o ovoj odvojenosti rezultira povezivanjem deteta za prelazni objekat onako kako to objašnjava Donald Vinikot, kako bi se zamenila majka onda kada ona nije prisutna.

Druga podfaza – uvežbavanje – događa se između 10. i 16. meseca: taj period karakteriše oduševljenost deteta probuđenom autonomijom, kao rezultat sticanja lokomotornih veština. Deca istražuju svoju okolinu kao da majke nisu više važne, i samo, s vremena na vreme, preko fizičkog kontakta, usisaju energiju, da bi dobili na sigurnosti. „Specifična, nesvesna potreba majke, aktivira naročito ono između beskrajnih detetovih mogućnosti, koje za svaku majku stvaraju *baš ono dete* koje odražava njene jedinstvene i individualne potrebe. Taj se proces, naravno, odvija unutar detetove nadarenosti“ (Mahler, 1968, str. 63).

Treća podfaza – približavanje – odvija se između 16. i 24. meseca života. U suprotnosti sa detetovom relativnom zaboravnošću na majčino prisustvo tokom prethodne podfaze, dete pokazuje znatno povećanje ranjivosti zbog separacije od majke. Dete u ovom periodu pokazuje konstantnu brigu o tome gde mu se trenutno nalazi majka, i izražava želju da majka učestvuje u svim njegovim doživljajima. Detetov bes i ljutna prema majci smatraju se opasnim zbog rizika da će ta agresivna osećanja uništiti pozitivnu unutrašnju

reprezentaciju majke. Odsustvo majke tokom ove podfaze vodi ka preovladavanju loših self i objektnih reprezentacija koje mogu biti vrlo zastrašujuće za dete.

Četvrta podfaza separaciono-individuacionog procesa označava početak objektivne konstantnosti i konsolidaciju deteta kao odvojene ličnosti. Ovaj period se poklapa sa 3. godinom detetovog života, i uključuje integraciju dobrih i loših aspekta selfa i objektnih reprezentacija. Glavno dostignuće u ovoj fazi je da majka postaje introjektovana kao integrisani celoviti objekat koji dete doživljava kao utešno unutrašnje prisustvo. Zbog internalizacije majke kao detetovog subjektivnog iskustva, detetu više ne pretil opasnost pri fizičkom odvajanju od majke.

Opis Malerove normalne progresije od autizma preko simbioze, kroz podfaze separacije – individuacije prema uspostavljanju objektivne konstantnosti, pruža neprocenjivo važnu informaciju i o normalnom razvoju i o patološkim posledicama razvojnog neuspeha.

Prema Malerovoj (1968, 1975) dostizanje konstantnosti selfa i objektivne konstantnosti nije poslednji korak kojim se završava razvoj. Ona govori da taj proces nastavlja da se odvija i da se stabilizuje kroz dalji život, čak i u toku odraslog doba.

2.1.1.2. Oto Kernberg

Polazna osnova koncepcije objektnih odnosa je da su subjektivno iskustvo i ponašanje organizovani unutar psihe. Psihička struktura je sačinjena od jedinica koje uključuju reprezentaciju selfa, reprezentaciju drugih u relaciji sa selfom i pratećeg afekta koji ih prožima i povezuje (Clarkin, Lenzenweger, Yeomans, Levy & Kernberg, 2007).

Proces psihičkog razvoja, prema Kernbergu (1976), počinje od „primarno nediferenciranog stanja“, koje traje prvih mesec dana života, doživljaj sebe (Self) nije odvojen od doživljaja spoljnog objekta (postoji fuzija self-objekt). Zahvaljujući sve življoj interakciji sa okolinom, psihički život postaje složeniji. Obogaćivanje psihičkih sadržaja ide sukcesivno, kroz proces introjeksiije i identifikacije, a završava se uspostavljanjem ego-identiteta, odnosno psihičke zrelosti. Ovaj progresivni i postepeni put psihičkog sazrevanja Kernberg naziva procesom internalizacije.

Suštinu celokupnog procesa internalizacije čine introjekcije, koje su sastavljene iz isečaka stvarnosti koje je nezrela psiha percipirala: jedne predstave o objektu, odgovarajuće predstave o sebi i pratećeg afekta koji te dve predstave prožima. Sve introjekcije koje su prožete pozitivnim afektom-libidom, u unutrašnjem svetu će biti prezentovane kao „dobre“, a sve introjekcije prožete negativnim afektom (agresijom) biće prezentovane kao „loše“. U daljem toku psihičkog razvoja, umesto prostih introjekcija uključuje se zreliji mehanizam: identifikacija. Umesto jednostavnog mentalnog preslikavanja odnosa sa objektom, sada se prepoznaje uloga koju objekt ima u komunikaciji sa selfom. Na ovom razvojnom stadijumu, grupa mentalnih predstava o sebi (tzv. *self-reprezentacija*) globalno se odvajaju od grupe mentalnih predstava o spoljnom svetu (tzv. *objekt-reprezentacija*). „Self se jasno diferencirao od objekta“ – što je najvažniji zadatak psihičkog razvoja.

Grupisanje prvih intrapsihičkih sadržaja (pozitivnih i negativnih predstava o sebi i objektima, tako što su pozitivne predstave odvojene od negativnih, zbog čega ne postoji celovit, realističan doživljaj ni sebe, ni okoline. Self (sama osoba) se doživljava ili kao isključivo dobar, ili kao isključivo loš. Iz istih razloga (odvojene predstave o objektima) ne postoji ni celovit doživljaj okoline. Figurativno govoreći, mentalni sadržaji o sebi i okolini su „rascepkani“: *isključivo dobre* self-reprezentacije odvojene su od *isključivo loših*, i *isključivo dobre* objekt-reprezentacije su odvojene od *isključivo loših*.

Period reintegriranih, rascepkanih mentalnih sadržaja, u procesu psihičkog rasta je značajan sa aspekta patologije graničnih stanja: odnos prema sebi i okolini pacijenta sa graničnom strukturom, upravo je na ovom rascepkanom razvojnom nivou. U održavanju neintegrisanosti unutrašnjeg sveta presudnu ulogu ima mehanizam rascepa koji drži na distanci sve suprotne (dobre vs. loše) mentalne sadržaje, i ne dozvoljava njihovu integraciju, odnosno dalje sazrevanje.

Drugi zadatak koji psihički razvoj ima pred sobom jeste da rascepkane mentalne sadržaje integriše u realističnu, celovitu sliku o sebi (totalna self-reprezentacija) i spoljnom svetu („totalni objekt“). U daljem psihičkom sazrevanju, mentalni svet koji su do sada činile i realistične predstave o sebi, i realistične predstave o spoljnim objektima, postaje bogatiji, jer mu se pridružuju mentalne predstave o idealnom sebi i o idealnom

objektu (idealni-self i idealni-objekt). Mentalna predstava o idealnom sebi izražava težnju za promenom na bolje, mentalna predstava o idealnom objektu izražava nostalgичnu sliku dobre, praštajuće (idealne majke).

Konačno, kao završni čin mentalnog sazrevanja, nakon uspešno prebrođenih svih faza stvara se ego-identitet, koji podrazumeva skladan unutrašnji svet mentalnih predstava o sebi i spoljnoj sredini.

Kernberg je, takođe, povezivao etiologiju i patogenezu graničnog poremećaja sa specifičnim razvojnim zastojem tokom podfaze približavanja (koju je razradila Malerova). Usled deficijentnog razvoja unutrašnjih objektnih relacija, buduća granična struktura se formira nakon diferencijacije selfa i objekta, ali pre razvoja stalnosti objekta (Švrakić, 1976). Zbog toga što ovi pacijenti mogu da razlikuju self od objekta, Kernberg misli da su oni potpuno prevazišli simbiotsku fazu, ali, prema njemu, problemi nastaju tokom podfaze približavanja, tako da granični pacijenti nikada ne prevaziđu strah da će ih majka napustiti.

Kernberg je krenuo od pretpostavke da poremećaj u emotivnoj raspoloživosti majke ili prekomerna agresivnost (ili kombinacija oba) dovodi do zastoja u razvoju.

Granični nije razvio potiskivanje zbog toga što se potiskivanje odnosi na konflikt i na sposobnost da se *objekat* vidi odvojenim. Granični ima svest o *dobrom* i *lošem*, ali, ne istovremeno, odnosno, on doživljava odnose u terminima *crno-belo*, poništavajući prve – kad drugi izbiju u prvi plan (Wolberg, 1982, str. 71). Kernberg pripisuje destruktivne mentalne predstave u *rascepu* derivatima instinkata kojima se ne može upravljati zbog konstitucionalnog defekta, i naziva agresivne mentalne predstave *nemetabolisanim ego-stanjima* ili *introjektima* (Wolberg, 1982, str. 69).

Konstitucionalni defekti, uslovljeni nedostatkom tolerancije anksioznosti i rane frustracije, stvaraju bolne vrste objektnih odnosa. Kao posledica toga je da „sveprisutne negativne valence“ povećavaju anksioznost, i stvara se potreba da se projektuje agresija, zatim se vraća u formi negativnih introjekcija, a onda one postaju „loši unutrašnji objekti“. Međutim, potreba da se sačuvaju „dobri unutrašnji objekti“ ne vodi samo ekscisivnom „rascepu“, već i veoma opasnoj „preddepresivnoj idealizaciji“. Drugim rečima, spoljašnji objekti se vide ili kao apsolutno dobri, u nameri da se potvrdi da nisu kontaminisani, pokvareni ili uništeni projektovanim lošim spoljašnjim objektima. Na taj način,

idealizacijom roditelja, stvorene nerealistične apsolutno dobre i snažne objektne mentalne predstave dovode do eksplozije hiperkatektiranog omnipotentnog ego-ideala, tipičnog za granične pacijente (Wolberg, 1982).

2.1.2. Psihologija selfa

2.1.2.1. Hajnc Kohut

Sušтина Kohutove teorije prema Wolbergovoj (1982) je „da je ličnost majke u ranom razvojnom periodu deteta, glavni uzrok ispoljavanja graničnog sindroma u kasnijim godinama“ (str. 66).

Kohut je prvobitno pisao o „egu“ (1959), da bi kasnije (1963) koristio termin „self“¹ u skladu sa Hartmanovom teorijom o potpodelama ega („self“, „self-reprezentacija“ itd.). Sledeći razvojni motiv prema Kohutu (1975) je neophodnost da analitičar funkcioniše kao materinska figura da bi pomogao pacijentu da popuni razvojni deficit unutar „selfa“ i da da podršku koju nije dobio od depresivne i/ili zanemarujuće i/ili neposvećene majke.

Kohut (1971) takođe koristio koncept „rascepa“, ali on koristi termin „vertikalno razdvajanje“ (disocijacija) vezujuću ga za razvojni fenomen koji se odnosi na „self“. Postoji jedan rani period kada je „grandiozni egzibicionistički self“ operativan. Buduća granična struktura na ovom razvojnom stadijumu ostaje nezadovoljenih potreba zbog deficitantne (ili insuficijentne majke), tako da deo selfa „ostaje fiksiran, odbačen, poništen i konvertovan u fantaziju. Kod „vertikalnog razdvajanja“ osoba je svesna postojanja „grandioznog selfa, ali je istovremeno svesna da ona sama nije ni tako značajna ni tako velika.

Kod bolesnika koji pati od neuspeha kohezije, patologija leži u činjenici da se arhaični grandiozni self odbrambeno disocirao kako bi izbegao fragmentaciju. Zbog toga

¹ Prema Jerotiću (2008) Self se razlikuje od ega u tome što se odnosi na subjekat kao doživljaj sebe dok se ego odnosi na ličnost kao na svesnu strukturu. Složen je put kojim ego raste iz Selfa.

grandiozni self ne uspeva postupno da se integriše u organizaciju ega usmerenu prema stvarnosti. Grandiozni self ima tri oblika koja predstavljaju tri razvojne faze. Najarhaičniji je onaj oblik u kojem grandiozni self upija objekt, drugi oblik-nazvan blizanački ili "alter ego", nešto je manje arhaičan, zato što dopušta postojanje objekta, iako je i dalje deo selfa. Treći oblik je najmanje arhaičan i traži od objekta potvrdu postojanja (Kohut, 1971).

Unutar proširenog gledišta, termin „self-objekat“ postao je centralno načelo njegove teorije. Self-objekti se posmatraju kao fundamentalne potrebe svih ljudi, koje su neophodne za normalan razvoj. Self-objekti najbolje mogu da se predstave kao funkcije (kao što su ogledanje, vrednovanje, umirivanje, idealizovanje i potvrđivanje), pre nego same osobe. Kako termin „self-objekat“ ukazuje, drugi ljudi se ne vide kao odvojeni objekti sa njihovim sopstvenim centrima autonomije i njihovim sopstvenim očiglednim potrebama. Bolje rečeno, drugi ljudi postoje samo radi zadovoljavanja potreba nerazvijenog selfa. Kohut je verovao da su self-objekti neophodni za emocionalno preživljavanje, kao što je kiseonik u atmosferi neophodan za fizički opstanak.

Kohut smatra da bi dete trebalo da bude rođeno u empatičkom miljeu da bi psihološki preživelo, baš kao što mora biti rođeno u atmosferi koja sadrži optimalnu količinu kiseonika da bi fizički preživelo. On u centar svojih istraživanja stavlja odnos između malog deteta i loše diferenciranog roditeljskog objekta koji naziva self-objekat (u daljem tekstu: *selfobjekat*), za koga smatra da u optimalnim uslovima empatički odgovara na različite detetove psihološke potrebe, te ga dete intrapsihički doživljava kao davaoca funkcija koje pozitivno utiču na razvoj selfa. Kohut definiše selfobjekte kao „arhaične objekte katektirane narcističkim libidom koji su još u intimnoj vezi sa arhaičnim selfom“ (1971, str. 1). Selfobjekti se doživljavaju kao deo selfa, tako da se očekuje da se nad njima poseduje kontrola slična onoj nad sopstvenim telom ili umom, i potrebni su radi zadovoljenja specifičnih, fazno odgovarajućih potreba selfa koji se razvija.

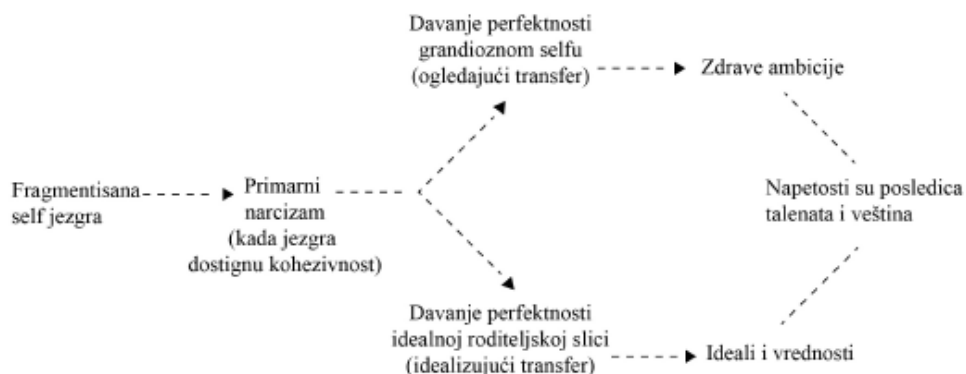
Doživljaj odnosa između selfa i empatičkog self-objekta je primarna psihološka konfiguracija (Vukosavljević, 1996). Kohut je najveći značaj pridavao roditeljskim empatičkim odgovorima na detetove ogledajuće, idealizujuće i alter-ego selfobjektne potrebe.

Kohut polazi od središnjeg mehanizma kojem dve osnovne narcističke konfiguracije pribegavaju da bi očuvale deo izvornog doživljaja narcističkog savršenstva: *Ja sam savršen, Ti si savršen, ali Ja sam deo Tebe* (slika 1).

1. Klasična linija razvoja koja vodi ka objektivnoj ljubavi



2. Narcistička linija razvoja



Slika 1. Kohutova teorija dvostruke ose (1971)².

Ogledajuće iskustvo označava poseban selfobjektni odnos u kome jedinka oseća da njoj značajna druga osoba empatički prepoznaje ono što ona ima da pokaže.

² Iz: Gabbard, G. O. (1990). *Psychodynamic Psychiatry in Clinical Practice* (str.39) Washington: American Psychiatric Press

Roditeljski odgovor pun divljenja na dete – „sjaj u oku majke koja voli“ – suštinski je za razvoj detetovog selfa, jer pruža detetu osećanje vrednosti. Adekvatno empatičko prepoznavanje ove dečje narcisitičke potrebe omogućava stvaranje narcističke konfiguracije „grandiozni self“ (*Ja sam savršen i ti mi se diviš*) – koja je za rani razvoj prirodna, i koja se putem procesa preobražavajućeg pounutarnjenja integriše sa ostatkom psihe.

Idealizujući selfobjektni odnos označava iskustvo empatičkog stapanja sa drugom osobom kojoj se divimo i pored koje se osećamo sigurno. Kohut (1971) ovaj moćan objekat naziva „idealizovana roditeljska slika“ (*Ti si savršen, a ja sam deo tebe*), i možemo ga uporediti sa duhom iz Aladinove čarobne lampe, koji je uvek tu kada nam je potrebna pomoć i zaštita (Vukosavljević, 1996). Kohutov koncept idealizacije roditelja je baziran na detetovoj „normalnoj“ potrebi da se spoji sa onipotentnom osobom koja će ga snabdeti osećanjima vrednovanja i samopoštovanja (Wolberg, 1982, str. 69).

Pod povoljnim razvojnim uslovima, egzibicionizam i grandioznost arhaičnog selfa postepeno se ukroćuju, snabdevajući imaginativnim gorivom naše ja-sintone ambicije i namere, kao što, u ličnim povoljnim okolnostima, i idealizovana roditeljska slika biva integrisana u odrasloj ličnosti. „Introjektovana kao naše idealizovano nad-ja, ona, time što nas drži uz vođstvo njegovih ideala, postaje važan sastavni deo naše psihičke organizacije.“ (Jerotić, 2008, str. 93).

U svojoj poslednjoj knjizi Kohut (1984) je konceptualizovao treću oblast selfobjekat-potreba, koju je nazvao *blizanački odnos* ili *alter ego*. Potekla iz želje iz detinjstva da se stopi sa materinskom figurom, ova dimenzija potreba selfobjekta se pojavljuje u transferu u formi želje ili potrebe da se bude baš onakav kao analitičar.

Različit psihoanalitički pristup nastao je iz rekonceptualizacije narcizma Hajnca Kohuta (Kohut, 1966) i njegove Teorije selfa (Kohut, 1971, 1977) u kojima je opisao razvojne posledice onoga za šta je verovao da su nezadovoljene potrebe u detinjstvu. Njegov doprinos je doveo do uključenja narcističkog poremećaja ličnosti u DSM-III-1980. godine, i do većeg naglaska na terapeutu kao empatičkoj podršci pacijenta. (Erić, 2010, str. 180).

Kohut (1959) definiše empatiju kao „vikarijsku introspekciju“, što znači da se analitičar mentalno stavlja u poziciju analizanda dok sluša njegove introspektivne opservacije i zatim posmatra svoje sopstvene misli i osećanja da bi razumeo analizandove. Kasnije, zaključuje da je empatija „pokušaj osobe da doživi unutrašnji život druge dok simultano zadržava stav objektivnog opservera“ (1984, str. 435).

Vukosavljević (1996) piše da su Kohutovi pogledi na prirodu i ulogu empatije u psihoanalizi njega odveli do razmatranja fundamentalne koncepcije suštine psihoanalize. U epilogu svoje druge knjige, Kohut (1977) zaključuje: „Psihoanaliza je psihologija kompleksnih mentalnih stanja, koja uz pomoć empatičko-introspektivnog zaronjenja opservera u unutrašnji život čoveka sakuplja podatke da bi ih objasnila“ (str. 32).

2.2. EGZISTENCIJALNO-FENOMENOLOŠKI PRISTUP

U analizi plodnih odnosa između psihologije, odnosno, psihijatrije, s jedne, i filozofije s druge strane, posebno je značajno delo Edmunda Huserla [Edmund Husserl], osnivača moderne fenomenologije, i njegovog učenika, Martina Hajdegera [Martin Heidegger]. Hajdeger predstavlja most ka psiholozima i psihijatrima. Središna linija Hajdegerove ontologije (kao grane filozofije koja se bavi bićem³ ili postojanjem) jeste da je pojedinac biće-u-svetu. On ili ona ne postoje kao samstvo ili subjekt u odnosu na spoljašnji svet; niti je osoba stvar, ili objekt, ili telo koje sadejstvuje sa drugim stvarima koje sačinjavaju svet. Ljudi postoje tako što bivstvuju-u-svetu, a svet postoji jer postoji Biće da to otkrije. Biće i svet su jedno. Svoju teoriju egzistencije Hajdeger je izložio u knjizi „Biće i Vreme“ (1962). Hajdeger je bio i fenomenolog, a fenomenologija je igrala važnu ulogu

³ Izlaganju ključnih pitanja svoje filozofije Hajdeger polazi od razlikovanja bitka od bića. Tako bitak (Sein) razume kao osnovno filozofsko pitanje. Srodno njemu jeste pojam bića (Seinde). Karakteristika bića je ta što ono podrazumeva predikat „jeste“, „ono što jeste“, pa mu mogu pripisati pojedinačne stvari i bića, konkretne pojave, čoveka, sveta, boga, duše, organski i telesni bitak. Bitak se bitno razlikuje od bića po tome što je u egzistenciji, u suštini, u postojanju, u važenju, u „ima“. Iako je bitak vezan za biće on je različit od njega, on čini da biće jeste biće, dakle da čovjek jeste čovjek, bog jeste bog itd. Tu nastaje i ontološka diferencija koja uključuje i razlikovanje ontološkog i ontičkog. Bitku pripada ono što čini sferu ontološkog, dok je ontičko pripadnost stvarnim bićima, pojavama i stvarima, ono što je pojedinačno i neposredno

u istoriji psihologije. Ove istorijske činjenice navodimo kako bismo naglasili zajedničko poreklo psihologije, fenomenologije i egzistencijalizma.

Egzistencijalistički, odnosno, fenomenološki usmereni psihijatri, radili su u početku pod neposrednim uticajem Huserla i Hajdegera, a kasnije inspirisani delima Merli-Pontija, Sartra, Jaspersa i drugih.

2.2.1. Ludvig Binsvanger i Medard Bos

Egzistencijalna psihologija je predstavljena u delima švajcarskih psihijata: Ludviga Binsvanger [Ludwig Binswanger] i Medarda Bosa [Medard Boss].

Ludvig Binsvanger je rodonačelnik, egzistencijalno-fenomenološke orijentacije, a pravi utemeljivač je Medard Bos, inače tvorac egzistencijalne analize u sadašnjem obliku. Oni su prihvatili da egzistencija prethodi bitku ili esenciji, da su subjektivno vreme i prostor preduslov za razumevanje tzv. objektivnog vremena i tzv. fizičkog prostora (Opalić, 2000).

Prema Hall & Lindzey (1978), početkom dvadesetih godina XX veka, Binsvanger je bio jedan od prvih koji je smatrao da treba primenjivati fenomenologiju u psihijatriji. Binsvanger egzistencijalnu analizu definiše kao fenomenološku analizu stvarne ljudske egzistencije, čiji je cilj rekonstrukcija unutrašnjeg sveta doživljavanja. Medard Bos je, 1946. godine, u saradnji sa Martinom Hajdegerom, razvio egzistencijalni oblik psihologije i psihoterapije koju je nazvao *analizom bivstvovanja* [Daseinanalysis].

Fenomenologija je opis podataka (bukvalno: „datosti“) neposrednog doživljaja. Ona teži pre razumevanju, nego objašnjavanju fenomena. Egzistencijalna psihologija je koristila fenomenologiju da bi osvetlila one fenomene za koje se smatra da spadaju u domen ličnosti. Egzistencijalna psihologija može da se definiše kao empirijska nauka o ljudskoj egzistenciji, koja primenjuje metod fenomenološke analize. Ona, kao nauka, poriče da iza fenomena stoji nešto što objašnjava ili izaziva njihovu pojavu. Fenomeni su ono što *jesu* u svojoj neposrednoj pojavi, oni nisu fasada ili izdanci nečeg drugog, prema tome, cilj psihološke nauke je fenomenološki opis ili razjašnjenje, a ne uzročno objašnjenje ili dokaz.

Njihovo prevođenje ontologije apstraktnog bivstvovanja na izučavanje pojedinačnih bića pažljivo je razrađeno, često u saradnji i sa samim Hajdegerom. Kao aktivni psihijatri, oni su, kroz analize pacijenata, nakupili bogatstvo empirijskog materijala.

Čemu se suprotstavlja i šta u drugim psihološkim sistemima podržava egzistencijalna psihologija Binsvangerera i Bosa?

Prvo i najvažnije, protivi se prenošenju zamisli uzročnosti iz prirodnih nauka u psihologiju. U ljudskom postojanju nema odnosa uzrok-posledica. Ako i postoji sled ponašanja, nedopustivo je izvoditi uzročnost iz tog sleda. Nešto što se događa detetu, nije uzrok njegovog kasnijeg ponašanja kao odraslog. Odbacivanjem uzročnosti, egzistencijalna psihologija odbacuje pozitivizam, determinizam i materijalizam. Ona zahteva svoj sopstveni metod, fenomenologiju i svoje sopstvene pojmove, biće-u-svetu, načine egzistencije, slobodu, odgovornost, postojanje, prevazilaženje, prostornost, vremenost i mnoge druge, sve izvedene iz Hajdegerove ontologije (Hall& Lindzey, 1978).

Cilj egzistencijalno-fenomenološkog pristupa, kako je tvrdio Bos, jeste da uzglobljen sklop ljudskog bića učini vidljivim. „Uzglobljenost je moguća jedino u kontekstu celine koja je ostala nedirnuta, svaka uzglobljenost, kao takva, potiče od celine.“ (Bos, 1963, str. 285).

Prema Opaliću (1989) egzistencijalno-fenomenološki pristup je i dijalektičan, pri čemu se misli na dinamičku međuzavisnost i uzajamni uticaj individue i njene okoline, na uvažavanje Mi-bića ili Sa-bića čoveka u razumevanju pojedinca. On je, takođe, i transcendentalan, što znači da psihološke i patološke fenomene shvata na liniji (samo) transcendencije subjekta u neponovljivoj intenciji postojanja, posredstvom personalne gramatike. Ovo se razume najpotpunije iz biografije pojedinca, i to u proseku samoostvarenja ličnosti koja se vremenom konstituiše kao egzistencijalni projekat. Taj projekat je dinamički i jedinstveni self-sistem pojedinca, koji se razvija od rođenja do smrti, tako da utiče na način kako osoba opaža, kako se oseća i, na kraju, kako se razboljeva. U srži psihopatološkog poremećaja leži neusaglašenost između ostvarenog načina življenja odnosno egzistencijalnog projekta, s jedne strane, spoljašnjih životnih uslova i željenog selfa, sa druge strane. U pitanju je ili ugroženost nacrta postojanja u neurozi ili njegova načetost i razaranje, u psihozi. U terapijsko-dijagnostičkom pogledu je bitno nastojanje da

se psihički fenomeni najpre opišu, a potom i razumeju, onako kako ih subjekt izvorno saopšti. Ispitivač se drži, zapravo, poznatih fenomenoloških načela: *ne tražiti ništa iza pojave, iza onog što čujemo od subjekta*. U onom što upravo zapažamo leži ključ razumevanja drugog (Blankenburg, 1983).

2.2.2. Ronald D. Leng

Početak šezdesetih godina dvadesetog veka pojavljuju se autori koji su razvijali i prilagođavali svoje radove u kreativnom dijalogu koji se često naziva „antipsihijatrijski pokret“.

U suštini, njihovi radovi su predstavljali prve kritike zvanične „akademske“ psihijatrije i razumevanja mentalnih bolesti. Među njima treba pomenuti Gofmanove *Azile*, Fukoovu *Istoriju ludila u doba klasicizma*, Sasovu *Mentalnu bolest kao mit* i, za ovaj rad nesumnjivo najznačajnije delo, Ronalda Lenga *Podeljeno ja*.

Leng se u opisu aktuelnog stanja psihijatrije, i u opisu aktuelnog odnosa prema psihozi unutar psihijatrije, značajno oslanja na dva autora: Mišela Fukoa [Michel Foucault] i na Žan-Pol Sartra [Jean-Paul Sartre] koji su različiti i suprotstavljeni prema svom odnosu prema čoveku, prema njegovoj moći ili nemoći da „iskorači“, da negira istorijski apriorizam u kome je zatečen, epistemsko polje u kom se kreće (Kecmanović, 1977).

Lengova knjiga „Podeljeno ja“ nastala je u kontekstu psihijatrijskog i psihoanalitičkog iskustva i egzistencijalističke filozofije, ali u isto vreme je kao cilj imala ispitivanje socijalnih interakcija, posebno u porodici (Jović, 2015, str. 246).

Leng (1977) u ovoj knjizi kaže „Egzistencijalna fenomenologija nastoji da odredi prirodu doživljaja sveta i sebe. To nije prevashodno pokušaj da se opišu određeni predmeti doživljaja jedne osobe, koliko pokušaj da se svi njeni specifični doživljaji postave u kontekst njenog celokupnog bića-u-svetu (str.9).“ Leng govori o tome da možemo biti sami sa sobom jedino u našem svetu i kroz njega, i da ima istine u tome da će „naš svet umreti sa nama, mada će ovaj svet nastaviti da postoji i bez nas“. On smatra da je jedino egzistencijalistička misao pokušala da izvorni doživljaj sebe u odnosu prema drugim

bićima u sopstvenom svetu, odredi pomoću pojma koji adekvatno odražava ovaj totalitet. Tako se, u egzistencijalnom smislu, „čovekova egzistencija sagledava kao njegovo biće-u-svetu“.

Leng se bavi slučajevima kod kojih postoji delimična ili gotovo potpuna odsutnost izvesnosti, izvedene iz egzistencijalne pozicije koja se zove primarna ontološka sigurnost. Naime, on upravo proučava strepnje i opasnosti koje „iskrsavaju jedino u slučaju primarne ontološke nesigurnosti, kao i sledestvenim naporima da se izađe na kraj sa takvim strepnjama i opasnostima (Leng, 1977, str. 33).

Shizoidni oblik postojanja odlikuje stanje ontološke nesigurnosti, u kome se cela egzistencija brani od doživljaja spoljnje ugroženosti. Shizoidnost prelazi u psihozu tek onda, kada odbrane od stvarne ili imaginarne ugroženosti gube vezu sa Drugim, pa se u psihotičnim simptomima egzistencija počinje da odnosi jedino prema sebi samoj. Pravo *Ja* je pacijentov unutrašnji svet u kojem je on sam sebi predmet, dok je tzv. lažno *Ja* interpersonalno, kojeg pravo *Ja* trpi, ignoriše i slično, koliko god on bio za ostali svet jedino realan. U nekoj vrsti ontološke analize socijalne fenomenologije porodice, Leng objašnjava kako je došlo do mistifikacije unutrašnjeg sveta označenog člana porodice unutar rasporeda stvarne moći u porodici. Simptomi shizofrenije označenog člana porodice nastaju kao jedini smisaoni izlaz iz besmislene porodične situacije. Prema Opaliću (2005) i drugi socijalno orijentisani psihijatri (npr. Karen Hornaj) su se složili sa Lengom, da je psihički poremećaj u suštini posledica narušenih međuljudskih odnosa međusobno bliskih ljudi, da predstavlja potisnuti, odnosno introjektovani sadržaj konflikta između roditelja i njihove dece, pacijenata.

U odnosu na tradicionalno shvatanje psihičkog poremećaja Ronald Leng je postao poznat po nekoj vrsti kopernikanski obratnog, odnosno, ontološki inverznog shvatanja normalnosti u psihijatriji (Opalić, 2005, str. 61). Psihički zdravo, po njemu je, ono što je bolesno u tradicionalnom smislu reči, a psihički obolelo ono što se smatra zdravim u društvenom svetu i vladajućoj psihijatrijskoj doktrini. Sam Leng je menjao svoje shvatanje ludila iz knjige u knjigu, ali u svakoj varijanti je tumačenje psihoza kod njega u vezi sa fenomenološkim i egzistencijalističkim filozofskim stavovima Huserla, Binsvangerera i

Sartra, po kojima konkretna pojedinačna ljudska egzistencija ima ontološki primat nad apstraktno shvaćenom opštom esencijom ili suštinom čoveka.

Kad je normalnost u pitanju, to je značilo da je i u ludilu egzistencija ili Tu-biće ontološki nadređena dijagnostičkoj kategoriji u koju se svrstavao psihotični pacijent. Leng se, zapravo, zajedno sa Estersonom (Opalić, 2005), suprotstavio stavu da se normalno i patološko definišu prema zdravorazumskim, pozitivističkim ili funkcionalističkim kriterijumima, uključujući i onaj da je „takozvani“ psihički poremećaj rezultat socijalnih odnosa, ili da je izraz strukture vladajućih društvenih ideja, kako je tvrdio M. Fuko. Ludilo, po Lengu i Estersonu (1970), predstavlja potvrdu autentične doživljajnosti, oslobođeno putovanje u unutrašnji prostor (*metanoa*). Drugim rečima, shizofreno, transcendentalno iskustvo terapeut ne treba da otklanja ili ”leči”, nego mora da „takozvanom“ obolelom, pomogne da prođe kroz njega. Shizofrenija je, po Lengu, ponajviše etiketa koju porodica i društvo lepe bolesniku, manipulišući sa njim, da bi očuvali sopstvenu unutrašnju ravnotežu porodičnog sistema.

Leng, u ontološkom smislu, suprotstavlja prirodno-naučni pozitivizam klasične psihijatrije – dijalektici fenomenologije, u kojoj se istina i stvarnost između, takozvanog *pacijenta* i takozvanog *terapeuta*, formiraju u ravnopravnoj razmeni ideja i doživljavanja kao produkt uzajamne afirmacije istinskih subjekata u interakciji. Insistirajući na fenomenologiji doživljaja u odnosu na ponašanje, čoveka u odnosu na čoveka, bez rascepa, poricanja, depersonalizacije, Leng (1977) kaže:

Ponašanje drugoga je moj doživljaj. Moje ponašanje je doživljaj drugoga. Zadatak socijalne fenomenologije jeste da moj doživljaj nečijeg ponašanja dovede u vezu sa nečijim doživljajem mog ponašanja. Njen predmet je odnos između doživljaja i doživljaja. Pravo polje njenog izučavanja jeste međudoživljaj (str. 204).

Prema Joviću (2015), u osnovi, Lengova teorija shizofrenije bliska je teoriji Gregorija Bejtsona [Gregory Bateson]. Dvostruke ili *double-bind* poruke se odnose na komunikacijski paradoks i prepoznaju na različitim nivoima verbalnog i neverbalnog komuniciranja, pre svega, po svojoj emocionalnoj i logičkoj kontradiktornosti. Pri tome

treba imati na umu da je neverbalni aspekt komunikacije ontološki i filogenetski stariji, to će reći autentičniji od verbalnog komuniciranja, koji se inače favorizuje u gotovo svakoj kulturi. U sadržaju komuniciranja dvostrukih poruka najčešće se pojavljuje onaj u kojem roditelj poručuje detetu (budućem pacijentu), da se ponaša u skladu sa nerealnim fantazmima roditelja, inače neće biti voljeno. Protivrečnost je najčešće između jedne poruke – da će biti voljeno ako se neautentično ponaša/misli, i druge poruke – da neće biti voljeno ako je autentično. Takozvani „oboleli“ na kraju „kida veo porodičnih fantazama“, kako kaže Leng, koji mu se uporno nameće, negirajući ih, što je porodici signal da ga na kraju proglasi ludim. „Zato ludilo, po Lengu, predstavlja istinsko individualno oslobođenje, štaviše, nagoveštaj isceljenja, ne samo pojedinca nego, preko tzv. obolelih, i celog društva” (Jović, 2015, str. 246).

2.3 POREMEĆAJI LIČNOSTI

Sve psihoanalitičke teorije smatraju da su poremećaji ličnosti konstelacija psiholoških procesa, a ne posebnih simptoma koji se mogu shvatiti izolovano, da se mogu shvatiti na kontinuumu patologije od relativnog zdravlja do relativne bolesti; da mogu da se okarakterišu pomoću karakternog stila koji je ortogonalan u odnosu na nivo poremećaja (na primer, pacijent može da ima opsesivni stil, ali da bude relativno bolestan ili relativno zdrav); da obuhvataju implicitne i eksplicitne procese ličnosti od kojih su samo neki dostupni introspekciji i tako podležu samosaopštavanju i, najzad, da održavaju procese koji su duboko ukorenjeni, koji često služe višestrukim funkcijama i/ili su povezani sa regulacijom afekata, i otuda su otporni na promenu (Erić, 2010, str. 49).

Vejkfeld [Wakefield] (2008) kaže da poremećaji ličnosti reflektuju „slom u centralnoj funkciji ličnosti (...) koja integriše osobine ličnosti (...) kako bi se ispunili osnovni zadaci“ (str. 391).

2.3.1. Psihijatrijski klasifikacioni sistemi - MKB i DSM

U dva najznačajnija klasifikaciona sistema u psihijatriji, Međunarodnoj klasifikaciji bolesti i povreda (MKB) i Statističko dijagnostičkom uputstvu psihijataru Sjedinjenih Država (DSM), poremećaji ličnosti su različito klasifikovani.

2.3.1.1. Međunarodna klasifikacija bolesti - MKB

U MKB-10-1992. poremećaji ličnosti svrstani su u veliku grupu poremećaja pod nazivom "Poremećaji ličnosti i ponašanja odraslih" (F60- F69). Kategorija specifičnih

poremećaja ličnosti je ona koja u užem smislu obuhvata ono što se danas podrazumeva pod poremećajima ličnosti i u okviru nje razvrstani su sledeći entiteti:

- F 60.0 - Paranoidni poremećaj ličnosti
- F 60.1- Shizoidni poremećaj ličnosti
- F 60.2 - Disocijalni poremećaj ličnosti
- F 60.3 - Emocionalno-nestabilni poremećaj ličnosti
 - .30-Impulsivni tip
 - .31-Granični (borderline) tip
- F 60.4 - Histrionični poremećaj ličnosti
- F 60.5 - Anankastični poremećaj ličnosti
- F 60.6 - Anksiozni poremećaj ličnosti
- F 60.7 - Zavisni poremećaj ličnosti
- F 60.8 - Drugi specifični poremećaji ličnosti
- F 60.9 -Poremećaji ličnosti, nespecificovani

Opšta dijagnostička uputstva:

Poremećaji ličnosti su stanja koja se ne mogu direktno pripisati grubom oštećenju ili bolesti mozga, niti drugom psihijatrijskom poremećaju, a zadovoljavaju sledeće kriterijume:

- izraženi disharmonični stavovi i ponašanje koji obično uključuju nekoliko oblasti funkcionisanja, to jest afektivitet, nadražljivost, kontrolu impulsa, način opažanja, mišljenja i stil komuniciranja sa drugima;
- abnormalan obrazac ponašanja je sveobuhvatan i jasno neprilagođen u širokom opsegu ličnih i socijalnih situacija;
- gornje manifestacije uvek se pojavljuju za vreme detinjstva ili adolescencije i nastavljaju se u odraslom dobu;
- poremećaj prouzrokuje značajne lične probleme, koji mogu da postanu očigledni tek kasnije u toku poremećaja;
- poremećaj je obično, ali ne i neophodno, povezan sa značajnim teškoćama u profesionalnom i radnom funkcionisanju.

U različitim kulturama razvijaju se specifične grupe kriterijuma u vezi sa socijalnim normama, pravilima i dužnostima. Za dijagnozu većine podtipova poremećaja ličnosti, obično se zahteva jasan dokaz prisustva najmanje tri crte ili ponašanja, koji su dati u kliničkom opisu.

2.3.1.2. Dijagnostičko statističko uputstvo udruženja psihijatara

U DSM-IV-2000-TR poremećaji ličnosti su razvrstani u poseban odeljak i klasifikovani su na sledeći način:

Grupa A (ekscentrici)

301.0 - Paranoidni poremećaj ličnosti

301.20 - Shizoidni poremećaj ličnosti

301.22 - Shizotipalni poremećaj ličnosti

Grupa B (dramatici)

301.7 - Antisocijalni poremećaj ličnosti

301.83 - Granični poremećaj ličnosti

301.50 - Histrionični poremećaj ličnosti

301.81 - Narcistički poremećaj ličnosti

Grupa C (strašljivci)

301.82 - Izbegavajući poremećaj ličnosti

301.6 - Zavisni poremećaj ličnosti

301.4 - Opsesivno-kompulzivni poremećaj ličnosti

301.9 - Poremećaj ličnosti koji nije naveden na drugom mestu

Opšti dijagnostički kriterijumi za poremećaje ličnosti:

A. Trajni obrazac unutrašnjeg iskustva i ponašanja koji upadljivo odstupa od očekivanja kulture pojedinca. Ovaj obrazac se manifestuje u dve (ili više) sledećih oblasti:

-saznanje, to jest način opažanja i interpretiranja sebe, drugih ljudi i događaja;

-osećajnost, to jest raspon, intenzivnost i labilnost i primerenost emocionalne reakcije;

-interpersonalno funkcionisanje;

-kontrola nagona.

B. Trajni obrazac je nefleksibilan i sveprožimajući u širokom rasponu ličnih i socijalnih situacija.

C. Trajni obrazac dovodi do klinički značajne patnje ili oštećenja u socijalnoj, profesionalnoj ili drugim značajnim oblastima funkcionisanja.

D. Obrazac je stabilan i dugotrajan i njegov početak se može smestiti bar u adolescenciju ili rano odraslo doba.

E. Trajni obrazac se ne objašnjava bolje kao ispoljavanje ili posledica drugog psihičkog poremećaja.

F. Trajni obrazac nije prouzrokovan direktnim fiziološkim posledicama neke psihoaktivne supstance (npr. zloupotreba droga, lekova) ili opšteg medicinskog stanja (npr. povreda glave).

2.4 GRANIČNI POREMEĆAJ

Sam koncept graničnosti je, u oblasti psihopatologije, jedan od najkontroverznijih entiteta na teorijskom, dijagnostičkom i psihoterapijskom nivou. Istorijski posmatrano, termin je, 1938. godine, prvi upotrebio Adolf Štern [Adolph Stern], da bi interesovanje za koncept dostiglo vrhunac u sedamdesetim godinama XX veka. Nedoumice su postojale na nivou naziva, gde su korišćeni različiti termini: *borderline*, *granični slučaj*, *granično stanje*, *granični nivo organizacije*, *granični tip adaptacije*, *granični poremećaj ličnosti* (Đurić-Jočić, 2001).

2.4.1. Granični poremećaji ličnosti kao nozološki entitet

MKB-10-1992

U MKB-10-1992, granični poremećaj ličnosti ima drugi naziv: emocionalno nestabilni poremećaj ličnosti (F 60.3). Premećaj ima dve varijante: impulsivni tip (F 60.30) i granični (*borderline*) tip (F 60.31).

Impulsivni tip (F 60.30)

Dominantne karakteristike impulsivnog tipa su emocionalna nestabilnost i nedostatak kontrole impulsa. Česti napadi nasilnog i pretećeg ponašanja, naričito kao reakcija na kritike od strane drugih.

Granični (*borderline*) tip (F 60.31)

Prisutno je nekoliko karakteristika emocionalne nestabilnosti. Pored toga, predstava o sebi, ciljevi i unutrašnje sklonosti, uključujući i seksualne, često su nejasni ili poremećeni. Obično postoji hronično osećanje praznine. Sklonost ka uključivanju u intenzivne i nestabilne odnose može da uzrokuje ponavljane emocionalne krize i može da bude udruženo sa izraženim naporima da se izbegne odbacivanje, kao i serijom suicidalnih pretnji, ili postupaka samopovređivanja, iako ovi fenomeni mogu da se pojave bez očiglednog uzroka.

DSM-IV-2000-TR

Prožimajući obrazac nestabilnosti interpersonalnih odnosa, slike selfa i afekata i izražena impulsivnost koja počinje od ranog odraslog doba i javlja se u mnogim kontekstima, kao što je izloženo u pet (ili više) ajtema koji se navode.

1. izbezumljeni napori da se izbegne realno ili zamišljeno napuštanje;
2. obrazac nestabilnih i intenzivnih interpersonalnih odnosa koje karakteriše naizmenično smenjivanje ekstrema idealizacije i obezvređivanja;
3. poremaćaj identiteta: izrazita i trajno nestabilna slika selfa ili osećaja selfa;
4. impulsivnost u bar dve oblasti koje potencijalno škode osobi (npr. trošenje novca, seksualno ponašanje, zloupotreba psihoaktivnih supstanci, neoprezna vožnja, prejedanje).
5. povratno samoubilačko ponašanje, gestovi ili pretnje ili samosakaćenje;
6. afektivna nestabilnost prouzrokovana izrazitom reaktivnošću raspoloženja, npr. intenzivno epizodično neraspoloženje, razdražljivost ili anksioznost, koji obično traju nekoliko sati i samo retko više od nekoliko dana;
7. hronično osećanje praznine;

8. neprimerena intenzivna ljutnja ili teškoće u kontrolisanju ljutnje, npr. česta ispoljavanja gneva, konstantna ljutnja, povratne fizičke tuče;

9. prolazna, sa stresom povezana, paranoidna ideacija ili teški disocijativni simptomi.

2.4.2. Granični poremećaji ličnosti kao paradigma svih poremećaja ličnosti

Kernberg je definisao poremećaje ličnosti kao „konstelaciju patoloških karakternih crta dovoljnog intenziteta da utiče na značajne poremećaje u intrapsihičkom i/ili interpersonalnom funkcionisanju“ (Gunderson & Phillips, 1995).

Prema Kernbergu (1984) stepen diferencijacije i integracije predstava selfa i drugog, zajedno sa afektivnim nabojem, sačinjavaju organizaciju ličnosti koja ima tri nivoa: neurotski, granični i psihotični. Teške oblike patologije je podveo pod pojam granične organizacije ličnosti, koja je zasnovana na pojednostavljenim predstavama *selfa* i *drugog*, a karakteriše je primena primitivnih mehanizama odbrane, rascepa, projektivne identifikacije i disocijacije, nedosledno sagledavanje sebe i drugih i nestabilno procenjivanje realnosti (Erić, 2010).

Radojković i Divac (1987) su granične fenomene definisale kao različite manifestacije mehanizma *splittinga*, odnosno cepanja na „dobre“ i „loše“ self i object-reprezentacije. U terapijskoj situaciji one su granične fenomene grupisale na sledeći način: 1. brz ulazak u transferne odnose; 2. pozivanje u simbiozu sa brzim smenama Žrtve i Persekutora; 3. lančane redefinicije projektivnog tipa; 4. grandioznost sa brzim izmenama svojih polova (minimum/maksimum); 5. smanjvanje pasivnosti tipa „ne raditi ništa“ sa agitacijom kao i – 6. eskalacija u intezitetu i vrstma igara.

Radojković i Divac (1987) smatraju da se navedeni granični fenomeni sreću i kod ostalih, a ne samo kod, takozvanih, graničnih poremećaja ličnosti, i da je njihova pojava upravo ono što je karakteristično za poremećaje ličnosti uopšte i što ih razlikuje od tipova adaptacije, odnosno crta ličnosti.

Centralna ideja koju su razvili Cloninger & Švrakić (1999) u vezi sa psihodinamskim modelom jeste da subtipovi poremećaja ličnosti klasifikovanih kao odvojene nozološke jedinice, odražavaju različite bihevioralne manifestacije suštinski istog defekta ličnosti. Takozvani „granični nivo organizacije ličnosti“ jeste koncipiran tako da predstavlja jezgro većine podtipova poremećaja ličnosti. U ovu grupu poremećaja ličnosti spadaju: paranoidni, shizoidni, granični, narcistički, antisocijalni, histrionični i zavisni poremećaj ličnosti iz DSM-IV-TR, kao i sadomazohistički, hipohondrijski, ciklotimni i hipomanični poremećaj ličnosti koji nisu obuhvaćeni ovom klasifikacijom (Kernberg, 1996).

2.4.2.1. Dinamička dijagnoza

Za potrebe dinamičkih promišljanja postavlja se dinamička dijagnoza određenih poremećaja ličnosti. Kernberg (1975) je načinio prvi takav pokušaj koji je izgradio strukturalnu dijagnozu granične organizacije ličnosti. Centralna odlika psihodinamike granične patologije sadržana je u prisustvu sledeća tri strukturalna fenomena: a) difuzija identiteta; b) primitivni mehanizmi ego-odbrane; c) alteracija u odnosu s realitetom, uz intaktan kapacitet za testiranje realnosti.

2.4.2.1.1. Step en ostvarenja integracije identiteta

Procena stepena ostvarenosti identiteta, to jest, prisustvo difuzije identiteta, glavni je kriterijum u dinamičkoj proceni postojanja poremećaja ličnosti. U tom smislu, Kernberg je koristio teorijske postavke Erik Eriksona (1956). Ovo je u skladu sa osnovnom postavkom Kernberga (1985, str. 8-9), da se difuzija identiteta odnosi na slabo integrisani koncept selfa i značajnih drugih. Tipične manifestacije difuzije identiteta su: hronično subjektivno osećanje praznine, kontradiktorne self-percepcije, kontradiktorna ponašanja (pri čemu pacijent ne može da ih integriše u emocionalno smisaonu celinu), kao i površne,

zaravnjene, osiromašene percepcije drugih. U radu sa njima, Kernberg je zapazio da često postoji zapanjujuća kontradiktornost u opisima sebe samih, ili značajnih drugih, tako da i oni sami i drugi ljudi često više liče na karikature nego na realne ljude. Patološka struktura granične organizacije ličnosti uključuje nedostatak integracije primitivnih pozitivnih (idealizovanih) i negativnih (persekutornih) segmenata ranih objektnih odnosa, uključujući i intenzivan prožimajući afekat. Nedostatak integracije baziran na fundamentalnoj razdvojenosti podeljenjih pozitivnih i negativnih afekata odnosi se na sindrom difuzije identiteta.

2.4.2.1.2. Psihološki mehanizmi odbrane

Psihološko funkcionisanje osobe koja poseduju granični nivo organizacije ličnosti je obeleženo kontinuiranim korišćenjem ranih primitivnih odbrambenih mehanizama, pri čemu centralno mesto zauzima „rascep“ i oko njega grupisane druge odbrane koje ga prate: negacija, primitivna idealizacija, projekтивna identifikacija, onipotencija, shizodne fantazije, omniscijencija (Erić, 2010).

Kernberg je opisivao (1975) kao da postoje *dva selfa*, podjednako jaka, kompletno odvojena jedan od drugog u emotivnom aspektu, mada ne i u memoriji, koji se smenjuju u okviru svesnog iskustva. Kernberg još kaže da granični pacijent koristi *rascep* zbog nesposobnosti da se nosi sa ambivalentnim osećanjima.

Rascep podrazumeva radikalnu separaciju dobrog od lošeg afekta, kao i dobar od lošeg objekta. Mada primitivne odbrane služe do izvesnog stepena da redukuju anksioznost, poricanjem ili projekcijom delova konflikta, one su ipak rigidne i nefleksibilne, stoga ne omogućavaju uspešnu adaptaciju na spoljašnju realnost. Ove odbrane su jedan pokušaj da se zaštite idealizovani „perfektni“ segmenti unutrašnjeg sveta od segmenata koji su okarakterisani negativnim i agresivnim afektima i kognicijom (Clarkin et al., 2007).

Bihevioralne manifestacije ovako neintegrisane psihološke strukture podrazumevaju emocionalnu labilnost, bes, interepersonalni haos, impulsivno autodestruktivno ponašanje i neuspešnost u socijalnom testiranju realnosti, kao što je

sposobnost da se razume ponašanje drugih. Karakteristika ove nestabilne strukture je iznenadna, neočekivana oscilacija između različitih kognitivno-afektivnih stanja, koje se vide kao tipične oscilacije u ponašanju kada osoba sebe doživljava kao slabu i bespomoćnu u relaciji sa tiranijom drugih, i kada se ona ponaša kao tiranin prema drugima ili prema sebi (Clarkin et al., 2007).

Na kliničkom nivou, nedostatak integracije pozitivnih i negativnih mentalnih reprezentacija selfa i drugih, ogleda se u nereflektivnim, kontradiktornim i haotičnim opisima selfa i drugih, kao i u nemogućnosti uvida u ove kontradiktornosti. Manifestacije na kliničkom planu su izražene i kao nesposobnost doživljavanja ambivalencije, brze promene stavova, teškoće u donošenju odluka, oscilacije u doživljaju samopoštovanja, ego-sintona impulsivnost i povišeno ispoljavanje afekta (Akhtar, 1992).

Kod osoba sa poremećajima ličnosti, njihovi spoljašnji i unutrašnji objekti podeljeni su na samo dobre i samo loše kategorije, njihov svet kao da je naseljen demonima i anđelima, bez pravih figura ljudskog lika. I, kako to figurativno kaže Akhtar (1992): „unutrašnji svet graničnih ličnosti, kao i svet spoljašnjih događaja, jeste svet crno-belog kontrasta, bez nijansi koje odgovaraju prirodi objekata i odnosa”.

Clarkin et al. (2007) opisuju ličnost granične organizacije koja pod dejstvom intenzivnih emocija istovremeno aktivira i odgovarajuće kognitivne sisteme. Ovo nije jednostavna disregulacija afekta, već disregulacija i afekta i kognicije. Ličnost nije samo ljuta, već smatra da je opravdano ljuta.

U ovom radu, termin *graničnost* se odnosi na nivo organizacije ličnosti koji karakteriše sve poremećaje ličnosti, pre nego jednu od kategorija poremećaja ličnosti. (Kernberg, 1978; Divac, Švrakić & Lečić; 1991; Cloninger & Švrakić, 1999)

3. FRAGILNI IDENTITET, GRANIČNI FENOMENI I OPTIMIZAM PARADOKSALNE STVARNOSTI

3.1. SVE O MOJOJ MAJCI - Manuela

Manuela je žena u četrdesetim godinama, nežnih crta lica i gracilne građe. Zaposlena je kao medicinska sestra na odeljenju za transplantaciju organa u Madridu, samohrana je majka koja živi sa sinom jedincem, Estebanom. On je mladi, nadahnuti autor, koji je u svom dnevniku zapazio da „mladići koji žive sami sa majkom imaju posebno lice, ozbiljnije od normalnog, nalik intelektualcu ili piscu“. Inspirisan je naslovom filma *Sve o Evi* – Džozefa Mankijeviča [Joseph L. Mankievich], tako da svoj dnevnik koji uvek nosi sa sobom dopunjuje naslovom: „Sve o mojoj majci“. Sve što je Esteban znao o svome ocu za svojih sedamnaest godina jeste da je umro pre njegovog rođenja..

U sceni gde zajedno pod kišobranom stoje na kiši posle predstave „Tramvaj zvani želja“, majka najzad obećava sinu da će mu ispričati istinu o ocu kada se budu vratili kući. Međutim, Esteban gine u saobraćajnom udesu, trčeći za autogramom poznate glumice Hume Roho.

U filmu je pogibija mladića dočarana zvukom, dugotrajnom škripom kočnica automobila, jakim tupim udarcem tela i razbijanjem stakla, što nas direktno uvodi u emocionalno stanje šoka majke koja prisustvuje tragediji. Materinski nadvijena nad sinom, sa grimasom koju možda najbolje dočarava slika Edvarda Munka natopljena izrazom krika na dečijem licu. Naime, na slici je prikazana sudbina deteta koje je prisutno prilikom umiranja svoje majke i koje se brani od ovog traumatskog doživljaja zatvoriviši rukama oči i uši, primenjujući mehanizam stariji i od negacije i od potiskivanja: dete potpuno prekida komunikaciju sa svetom.

Međutim, da bi konstituisao samoga sebe, da bi bio siguran u vlastito postojanje, čovek mora biti siguran u postojanje druge tačke koja ga omogućuje. Bez uporišta u drugom, kako stvarnog, tako i fantazmatskog, čovek jednostavno ne može steći uporište u samom sebi (Jevremović, 2000). U svakodnevnom životu čovek nije neposredno i stalno svestan realnosti, postojanja druge tačke, druge izvesnosti. Čovek je realnosti svestan prvenstveno posredno, putem bića i objekata za koje je posebno snažno vezan. Oni su za njega istovremeno i reprezentanti realnosti i njeni simboli. Tek kad nešto izgubimo, mentalna bol nas pokreće na jasnu akciju, pojavljuje se razlog da tražimo pomoć.

Tako struktura ličnosti nastaje kroz pokušaje da u sebi izgradimo ono što počinje da nam nedostaje, kroz poistovećenje s izgubljenim objektom, na temelju boli koju osećamo usled gubitka (Dimitrijević, 2008). U egzistencijalnom smislu, njen život postaje ništavilo. Jedini motiv koji je mobilise i održava lucidnom je neispunjeno obećanje sinu da upozna oca. Identifikujući se sa željom sina, kao jedinom reprezentantom podnošljive realnosti, Manuela se hrabro odlučuje da mu *post mortem* ispuni neostvarenu želju.

Uoči polaska u Barselonu, vidimo je u kadru u kojem, u svom stanu, stoji potpuno sama, ukočena, ispijena u licu i praznog pogleda, dok joj u glavi odzvanjaju poslednje rečenice koje je sin napisao u dnevniku: „Sinoć mi je majka pokazala fotografiju iz njene mladosti. Nedostajala je jedna polovina. Nisam hteo da joj kažem, ali meni nedostaje ta polovina.“

Manuela izranja u sceni u brzom vozu koji se kreće od Madrida ka Barseloni, „jureći“ kroz tunel, i seća se da je pre sedamnaest godina prošla isti ovaj put, ali u suprotnom smeru. Bila je trudna sa sinom Estebanom i bežala je od njegovog oca, koji nije ni znao da ima sina i, da bi odagnala bol, uništila je sve veze sa prethodnim životom. Pobegla je od svoje traumatične prošlosti, od muža „ozloglašnog“ i promiskuitetnog transseksualca iz Madrida, i poništila je prošlost, kao da nikada nije ni živela taj život.

Sa psihodinamskog stanovišta, ovo „ponišćavanje prošlosti“, kao jedino rešenje, ukazuje na subverzivnu delatnost zrelog Ego, što nama dalje sugerise da je Manuela ličnost nezrele strukture, koja angažuje primitivne mehanizme odbrane, centrirane oko rascepa: negaciju i projektivnu identifikaciju. Može se reći da je Manuela na taj način braneći se,

„preuzela“ granični nivo funkcionisanja koji prema Lečić-Toševski (2004) predstavlja dinamičnu, prolaznu dimenziju svih poremećaja ličnosti.

Zbog pogibije sina, kod Manuele dolazi do aktuelizacije graničnog funkcionisanja, u smislu regresije koja je imanentna svim poremećajima ličnosti nakon stresogenih događaja zbog niske tolerancije depresivnog afekta i teškoće u metabolisanju osećanja krivice (Lečić-Toševski, 2004).

Mada, prema Rudan (2005), od najranijih dana u anksioznim stanjima uma osoba će doživeti sebe i drugog kao krajnje načine, bilo kao jako dobre ili jako loše. Taj rascep je neophodan kako bi sačuvalao osećaj jedinstva, ili integriteta selfa i drugog. To znači da se oni aspekti sebe ili drugog, koji se iz bilo koga razloga doživljavaju neprihvatljivim, moraju držati izvan svesnog.

Takođe, Sigelova (1964) objašnjava da u svakoj frustraciji dominira unošenje negativnih introjeksija (predstava o lošem objektu koji frustrira i lošem selfu koji je u kontaktu sa frustrirajućim objektima); navala negativnih introjeksija ugrožava postojeću grupu pozitivnih predstava o sebi i objektima koji čine jezgro ega. Ovo dovodi do pojave anksioznosti. Tada, normalno, odbranu ega preuzima mehanizam rascepa koji aktivno drži na distanci „dobre“ od „loših“ mentalnih sadržaja, tj. štiti pozitivne od pretećih negativnih introjeksija.

U anticipaciji njenog dolaska u Barselonu, pojavljuje se vrlo sugestivni kadar, u kojem kamera prati tamnu unutrašnjost tunela. Mrak se polako smanjuje, skoro istovremeno nadolazi svetlost koja se prema izlazu tunela sve više širi, izgleda kao da rasteže njegove naborane zidove. Uzeto kao metafora, tunel simulira unutrašnjost porođajnog kanala, upućujući na materinstvo, što dalje, u kontekstu filma, smisaono odgovara traženju oca (Acevedo-Munjós, 2007) .

Manuela ne samo da je spremna da se vrati starim prijateljstvima, ona ih revitalizuje (Agrado), čak uspeva da gradi nove odnose. Istovremeno, dok tuguje za izgubljenim detetom, ona se iskreno i sa ljubavlju vezuje za druge ljude, što nam ukazuje na njenu sposobnost tolerisanja ambivalencije. Međutim, ona se samo prolazno identifikuje čas sa dobrim, čas sa lošim delovima selfa, uz teškoće da istovremeno toleriše pojedine delove svoje ličnosti. Izlaz iz ove situacije je bekstvo u grupni život, gde se različiti delovi selfa

projektuju i eksternalizuju u različite članove grupe. Na ovaj način, grupa ima kontejnirajuću ulogu, jer drži na okupu otcepljene delove selfa (Dunjić, 1997).

U stanu koji je Manuela iznajmila okupljaju se četiri žene i liče na malu porodicu u kojoj svaka od njih ima svoju istoriju individualne patnje, koja ih povezuje na specifičan način. Manuela je nesrećna majka koja je izgubila sina u saobraćajnoj nesreći. Časna sestra Rosa je mlada žena koja je HIV pozitivna i trudna sa Manuelinim bivšim mužem Estebanom (Lolom). Huma Roho je glumica koja je bila heroina Manuelinom sinu, koji je, trčeći za njenim autogramom, izgubio život. Ona je u patološkoj vezi adiktivnog tipa sa mlađom glumicom, narkomankom Ninom Kruz. Agrado je Manuelina bliska prijateljica iz mladosti, poluoperisani transseksualac, u prošlosti je bila kamiondžija, sada je prostitutka.

Iako je zajednički sadržalac, koji ovu malu dinamičku grupu čini homogenom – razarajuća ljudska patnja, ona se na kartko apsorbuje paradigmom altruističkog zajedništva, gde svaki član predstavlja i neophodan i nezaobilazni deo potreba drugih članova grupe. Atmosfera koju one prave je pozitivna, prožeta humorom, toplinom i bliskoću. U situaciji „ovde i sada“, one se bave površnim temama i njihovom sadašnjošću, pri čemu nam skreće pažnju zadivljujuća lakoća komuniciranja i njihov harmoničan odnos.

I sam mizanscen doprinosi dubini njihovog uzajamnog psihološkog razumevanja, prožimanja i sklada. Topli tonovi narandžaste boje naglašavaju veselu intimnost među njima, ukazuju na buđenje nade i optimizam.

Iako cela atmosfera odiše pozitivnošću, jedan gest Hume Roho daje puni smisao njihovom susretu. Pre nego što će da ode, u maniru glumice: „Ah, umalo da zaboravim...“, pruža Manueli koverat sa potpisanim autogramom koji je Estebanu ostala dužna. Manuela otvara koverat, čita, i nakon toga sledi tišina. U analitičkoj grupnoj terapiji, tišina koja sledi interpretaciju – pre znači saglasnost punu divljenja, nego pauzu u kojoj se razmišlja (Popović i Jerotić, 1985).

Manuela se u susretima sa raznim ženama iz prošlosti postepeno, u etapama, oslobađa bola, i paralelno aktivno učestvuje u njihovim životima. Ovaj bolni proces prevazilaženja žalosti, koji je Frojd, po analogiji sa radom sna, nazvao *radom tuge*, omogućava da se libidinozne investicije sa izgubljenog objekta polako investiraju u nove objekte (Popović i Jerotić, str. 271). Međutim, rituali opraštanja od voljenog objekta su

filmski prikazani paradoksalno, kao rituali ponovnog sjedinjavanja, fuzije sa odbačenim delom (delovima) sebe, u realističan, zreliji self. Naime, Huma Roho, Agrado i časna sestra Rosa, samo su otcepljeni fragmenti njene ličnosti. Može se reći da Manuela, prema Caran (1989) „poseduje intuitivnu senzibilnost za nesvesno drugih ljudi, koju prati izvestan stepen perceptualne tačnosti u projekciji“ (str. 1313); ona prepoznaje sebe u susretu sa ovim ženskim figurama, kao otcepljene fragmente disociranog selfa. Sekvencijalno ulazeći u transferne odnose sa novim objektima, kao parcijalnim, ona postepeno reintegriše celovitost svog bića, svoj identitet. Analitičari klajnijanske škole govore o tome kako put sazrevanja vodi od *splittinga* do integracije u odnosu na objekte, koji se iz mnoštva parcijalnih transformišu u celovite objekte u unutrašnjem svetu (Dunjić, 1997).

Manuela uskoro ponovo odlazi u pozorište, tražeći u dobro poznatom komadu nešto malo utehe za prazno mesto pored sebe u publici. Prvi put je spremna da se suoči sa gubitkom sina, saživljavajući se sa pozornicom i predstavom, i proživljavajući svoju tugu kroz izmaštane karaktere Tenesi Vilijemsa.

Simbolično, ovo sugeriše da se pozorišni prostor može razumeti kao autentičan, čini se da Manuela veoma živo proživljava bol, dok pomno gleda ovaj komad.

Tako se pozorišna predstava „Tramvaj zvani želja“ neosetno pretače iz pozorišne iluzije u njen stvarni život, pri čemu je Manuela i svedok i učesnik pretapanja i nestajanja granica između pozorišta i života.

U pokušaju da se razume ova konfluencija, nameće se ideja o neophodnosti potrebe za postojanjem prelaznog i posrednog područja, između njenog unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta. U psihološkom smislu, pozorišna predstava za nju ima elemente prelaznog objekta u skladu sa Vinikotovim shvatanjem prelaznog objekta.

Naime, prema Vinikotu (1953), objekat je objektivno postojao i čekao da bude nađen, a ipak ga je dete subjektivno stvorilo, kao da je proizašlo iz njega. Taj paradoks je od presudnog značaja za rastući osećaj stvarnosti. Prelazni objekat je bukvalno sredstvo prelaza ka svesnosti o drugosti, ka uspostavljanju granica između spolja i unutra.

Međutim, konfuzija između pozorišta i autentičnog doživljaja se dalje nastavlja, i posebno dolazi do izražaja u Manuelinoj ulozi Stele na nedeljnom matineu „Tramvaj zvani želja“. Manuela je na sceni, pa iako nije profesionalna glumica, izražava prava osećanja. Na

sceni neosetno uranja u ulogu Stele, predaje se „pravom“ trenutku, tako da ostavlja utisak da ne glumi, već kao da se ponovo nalazi i prepoznaje sa „unutrašnjim glasom njenog smrkanog materinstva“ (Acevedo-Muñoz, 2007, str. 231). Manuela, koja predstavi daje transcendentnost, prolazi kroz iskustvo ponovnog proživljavanja traumatičnog bola, i na ovaj način zauvek ostaje povezana sa ovom predstavom i vrlo specifično sa Humom Roho.

Sledi scena u garderobi, unutar koje obe glumice, i diva Huma Roho, i Nina, slušaju „stvarnu“ ispovest žene koja je „naučila da glumi“ od kada je njen život obeležila ova pozorišna predstava.

„Pre dvadeset godina sam glumila Stelu u amaterskom pozorištu. Tamo sam upoznala muža, igrao je Kovalskog. Pre dva meseca sam videla vašu postavu u Madridu. Bila sam sa sinom. Bio mu je rođendan. Pljuštalo je, ali čekali smo napolju. On je hteo tvoj autogram, Huma. Bila je ludost čekati na kiši, ali bio mu je rođendan i nisam mogla da ga odbijem. Vas dve ste uzele taksi, on je potrčao za vama, naleteo je auto i pregazio ga. Poginuo je. To je objašnjenje.“

Do ovog trenutka je Manuela bila sama. Kao metaforični konstrukti, postojale su samo bitne odrednice njene životne trajektorije: jedan tunel, jedna pozorišna predstava i dnevnik njenog sina, kao jedino svedočanstvo o njenoj prošlosti. I, kako Gadamer (1996) jasno pokazuje da „samo bol stvara unutrašnjost“ (str. 75), u novonastaloj situaciji sa glumicama u garderobi, ona, postepeno otkrivajući sebe, doživljava transformaciju, u smislu priznanja, saosećanja i doživljaja da je prihvaćena.

Ovo dalje, u psihološkom smislu, pozitivno sugerise promene u njenom mentalnom funkcionisanju, pomeranje u pravcu postepenog sjedinjvanja njenih razdvojenih iskustava; onih poništenih, koji su bili vezani za adolescentnu traumatičnu prošlost, i aktuelnih, koji se tiču proživljavanja bola.

3.1.1. Opraštanje, pomirenje

Njihov prvi susret se dešava na groblju, dok traje sahrana časnoj sestri Rozi. Naime, u jednom trenutku, Manuela opazi da se na vrhu stepeništa koje vode ka groblju pomalja

visoka figura obučena u crno odelo, što je momentalno izdvaja iz grupe ljudi koji prisustvuju sahrani. Na bleštavom sunčanom danu njihove se lične istorije jasno ogledaju u njihovim pojavama. Dugokosa Lola, napadno našminkana u svečanom svetlucavom odelu, bez izraza, deluje kao natprirodno biće koje silazi sa neba. Manuela je u jednostavnoj crnoj haljini, prirodna, sa bolnom grimasom na licu. I dok Lola, jedva krećući se, silazi niz stepence, ruinirana bolešću, kao da dolazi iz drugog sveta, Manuela se iz surove realnosti, uz zid stepeništa, polako penje u susret njoj. U jednom trenutku, obe se zaustavljaju na određenoj distanci koja prostorno imponuje njihovoj dugogodišnjoj udaljenosti i razdoru među njima: dok Manuela i dalje stoji, Lola seda na kameni stub. Konačno, Manuela, približavajući se postepeno ocu svoga sina, saopštava da je došla u Barselonu samo da mu kaže da je imao sina koji je poginuo u saobraćajnoj nesreći, pre šest meseci. Ova jako potresna scena, u kojoj prisustvo muzike tanga snažno komunicira sa našim osećanjima, eksplicitno dočarava kulminaciju emocionalne bure koja potresa Manuelu u njenim naporima da ispuni sinovljevu želju. Nakon osamnaest godina odvojenosti, oni su ponovo zajedno, a svaki trenutak produžava bračnu agoniju roditelja koji su izgubili sina jedinca. Lola, koja je neraskidivo obeležila živote svih ženskih likova prvi put nudi priznanje: „Oduvek sam neumerena i vrlo sam umorna. Manuela, umirem. Opraštam se sa svim. Opljačkala sam Agrado za kartu do Argentine. Htela sam još jednom da vidim grad, reku, našu ulicu. Srećom, i sa tobom mogu da se oprostim.”

Sve do ovog trenutka Lola je bila njena poništena prošlost, ozloglašeni i promiskuitetni transseksualac, iscepan deo sa njihovih zajedničkih fotografija, polovina koja je Estebanu mnogo nedostajala.

U ovom susretu dolazi do pomeranja u njihovom odnosu, jer je Manuela prvi put spremna da u liku Lole vidi ljudsko biće koje autentično pati. Ovaj momenat je izuzetno važan, pošto subjekt može da nastane samo u odnosu s drugim subjektima i kroz njihovo priznanje. Drugi, dakle, može biti prihvaćen kao subjekt u meri u kojoj smo „odtugovali” to što smo ga izgubili kao object (Dimitrijević, 2008).

Manuela je sada spremna da oprost, što nam ukazuje na dostizanje zrelijeg stadijuma integracije njenog selfa. Akhtar (2002), u članku o opraštanju, govori o opraštanju kao procesu, a Worthington (1998) piše: „Opraštanje se dešava unutar osobe,

pomirenje se dešava u odnosu“. Ovo je moguće samo kroz susret, kroz dijalog u kome strane u sukobu prepoznaju sličnost, sličnost u povređenosti, i sličnost u prepoznavanju sopstvenih agresivnih impulsa (Ilić, 2002).

U njihovom drugom susretu u kafeteriji, dijalog među njima teče spontano, atmosfera je topla, bazira se na razumevanju i međusobnom prihvatanju. Lola i Manuela sa detetom u naručju iz Loline veze sa Rosom, imponuju kao roditelji koji su tek sada spremni da realizuju Estebanovu želju. Manuela joj poklanja fotografiju njihovog sina i njegov dnevnik u koji je zabeležio svoju poslednju želju: „Sinoć mi je majka pokazala fotografiju iz njene mladosti. Nedostajala je jedna polovina. Nisam hteo da joj kažem, ali meni nedostaje ta polovina.“

Novonastali odnos između Manuele i Lole unosi naboj i sadrži značenje koje nas približava konceptu relacionističkih teorija koje uvode jedan ugao gledanja i donose novinu u psihoanalizi. U okviru ovog koncepta autori smatraju da se granice ličnosti posmatraju kao izrazito permeabilne, i ne vide odvojenost subjekta i objekta kao nešto što se samo po sebi podrazumeva. Oni smatraju da smo, paradoksalno, kada se osećamo najprivatnije, najdublje u sebi, mi na neki način najviše povezani sa drugima, kroz ono što smo naučili, kako bismo postali to što jesmo (Dimitrijević, 2003).

3.2. VISOKE POTPETICE - Rebeka

Rebeka je TV voditelj, dobro integrisana u svoj profesionalni milje, udata, živi u luksuznom stanu u Madridu sa mužem Manuelom i prilično je uspešna u eksternoj adaptaciji. Prvi put je vidimo na aerodromu dok čeka majku, Beki del Paramo, čuvenu špansku pevačicu koja se iz Meksika vraća u Madrid, a koju nije videla više od petnaest godina.

Najpre je zapažamo maglovito i nejasno, samo kao refleksiju njene figure u staklu visokih prozora, što na samom početku, uzeto kao metafora, psihološki sugerise nežnost ljudskog bića, senzitivnu strukturu, fluidne granice. Zatim je vidimo jasno, kao vrlo atraktivnu mladu ženu, veoma elegantnu u belom šanel-kostimu, koja nervozno ide

hodnikom, proverava tablu dolazaka aviona i vraća se na klupu, gde seda sama, zamišljena, zureći u jednu tačku, koja nas dalje vodi u njeno detinjstvo.

Na egzotičnom ostrvu Margarita, Rebeka je devojčica koja trčkara za majkom koja je na svakom koraku zanemaruje. Rebeka se trudi da joj se dodvori, pokušava da je iznenadi, traži načine da skrene pažnju na sebe, ali majka je toliko obuzeta sobom i zavodjenjem svoga muža, da je ni ne primećuje. Ona je odbačena, sama, izolovana u ovom svetu, što verno dočarava kadar u kojem se u jednom trenutku svi nalazimo u potpunom mraku.

Mrak se lagano povlači, vidimo osvetljeno, ozbiljno Rebekino lice. Postaje nervozna, vrpolji se na stolici, nestrpljivo traži nešto po tašni, i kada nađe sedefaste okrugle minđuše, brzo ih stavlja, tako da sada prvi put vidimo i zadovoljstvo i osmeh na njenom licu.

Beki se pojavljuje u stilu velike dame u crvenom kostimu, sa šeširom, ekstravagantno se kreće i gestikulira u maniru velike zvezde, ima svog ličnog menadžera. Rebeka je i nakon toliko godina submisivna prema majci i fokusirana na prošlost. Život pre odlaska majke je retrospektivno idealizovan, zbog čega su kod nje izražene ranjivost i nostalgija.

Susret na aerodromu od početka odražava njihov realan odnos koji je zamrznut na onoj tački detinjstva kada je majka napustila. Majka je ostala ista, emotivno distancirana i preokupirana sobom, dok je Rebeka i dalje u poziciji zanemarenog deteta koje je očajnički željno pažnje i majčinske ljubavi.

Beki: *Da li me i dalje bar malo voliš?*

Rebeka: *Mama, volim te najviše.*

Beki: *Plašila sam se da me mrziš.*

Rebeka: *Jesam te ponekad mrzela, ali ni tad nisam prestala da te volim.*

Rebeka na početku, svojim dramatičnim izlivom emocija, imponuje kao histrionični poremećaj ličnosti, kod kojih na površini uvek ostaje vidljivo prisustvo ljubavi i mržnje, ali bez balansa koji postiže integrisana ličnost (Stojanović, 1991).

Međutim, njeno ponašanje iznosi na „svetlost dana“ i ono što je oduvek postojalo, suviše zavisani stav, koji je bio prisutan celog života, kao i njenu depresivnost kao posledicu osećanja napuštenosti. Jašović-Gašić (1982) opisuje premorbidnu strukturu depresivne ličnosti koja se karakteriše narcizmom, zavisnošću i ambivalencijom.

U psihodinamskom smislu, ona je i dalje dete koje, Vinikotovim jezikom rečeno, ima osećaj da još uvek nije otpočelo život, koje traga za sredstvom kako bi došlo do onog što se naziva pravi self. Vinikot je shvatio da neki ljudi nisu sposobni da žive život na kreativan način i sretao je mnoge pacijente koji su se osećali mrtvo, koji su bili bez kapaciteta za ljubav, kako prema sebi tako i za druge, i osećali su se neispunjeno u odnosima, vezama ili onome što rade. Smatrao je da ti pacijenti, koji u svom odraslom dobu pate zbog osećanja da „samo“ postoje, u ranom periodu nisu imali majku koja je bila „dovoljno dobra“ u smislu prepoznavanja i adekvatnog odgovora na potrebe deteta (Aćimović, 2006). Kako je, prema Mastersonu (1981), veza između majke i deteta u ranoj fazi toliko složena, pa ipak sudbonosna za razvoj deteta, Beki je u Vinikotovom smislu „loša majka“ – koja nije u stanju da implementira onipotentnost deteta i, na taj način, ona nikad ne uspeva da primeti detetov gest, zamenjujući sopstveni, koji bi trebalo da ima smisla kada mu se dete povinuje. Detetovo povinovanje predstavlja najraniju fazu lažnog selfa i pripisuje se majčinoj nesposobnosti da oseti detetove potrebe. Loše majčinstvo dovodi do toga da se spontana izražajnost guši kod deteta i nameću mu se obrasci koje mora da prihvati. Prema Kernbergu (1976) postojanje zajednički disociranog ili podeljenog stanja ega (srodnog sa neintegrisanim jedinicama selfobjekta) predstavlja jedan od osnovnih preduslova za formiranje lažnog selfa. Kod podvojene ličnosti na površini imamo lažno *ja*, koje ne može da ostane bez objektnog odnosa kojem se na silu prilagodilo, a njeno istinsko *ja* se povlači duboko u svet lične fantazije (Kordić, 2006), ili već samo postoji kao potencijalna fragmentisana struktura (Kernberg, 1976).

Ako posmatramo odraslu osobu koja ima poremećaj strukture ličnosti, skoro sa sigurnošću možemo da tvrdimo da je ona imala traumatsko detinjstvo (Lečić-Toševski, 2001). U Rebečinom životu, fizički odsutna majka je stvorila psihološko prisustvo njenog nedostatka u smislu konstantanog doživljaja praznine, što je glavna karakteristika kod pacijenta sa graničnom strukturom ličnosti. U graničnoj psihopatologiji, gde dominira

teorija deficita zbog problema sa „nedovoljno dobrom majkom” – glavni problem ovih pacijenata ostaje njihov neuspeh da ostvare zadovoljavajuću ljubavnu vezu sa objektom kome se može verovati i na koga se može osloniti kada postoji agresija prema njima, a u kontekstu tolerisanja bolne krivice, zabrinutosti i zahvalnosti prema voljenom objektu (Lečić-Toševski, 2011). U tom smislu, može se reći da je odsustvo majke centralno i determinišuće obeležje u kreiranju Rebebinog selfa.

Rebekina depresija se ogleda i kroz povećane narcističke potrebe, jer očekuje da se njena okolina prema njoj ponaša na način koji odogovara slici o sebi datoj u fantaziji, pri čemu su fantazije praćene osećanjem veličine i predstavljaju kompenzaciju u odnosu na osnovno osećanje manje vrednosti (Popović i Jerotić, 1985, str. 272).

Švrakić (1986) opisuje majke budućih narcističnih pacijenata kao emocionalno hladne, nezainteresovane sa neverbalizovanom, ali jakom agresijom prema detetu, one su i same narcistične. Narcizam majki je osnovni izvor frustracija, doživljaja nevoljenosti i manje vrednosti kod deteta.

Sušтина Kohutove teorije je da je ličnost majke u ranom razvojnem periodu deteta glavni uzrok ispoljavanja graničnog sindroma u kasnijim godinama (Woolberg, 1982). Kohut (1971) ukazuje na roditeljske empatičke greške koje nisu optimalne (i time pomažu proces preobražavajućeg pounutarnjenja), već traumatske u odnosu na detetovu potrebu za ogledanjem. One mogu dovesti do toga da detetov grandiozni self ne prolazi faze postepenog sazrevanja, već zadržava arhaičnu formu i teži da zadovolji infantilne, grandiozno-egzibicionističke ciljeve. Osobe sa ovakvim narcističkim razvojnim povredama stoga nastavljaju da nesmanjenom žestinom tragaju za self-objektima koji bi zadovoljili potrebe na koje se u detinjstvu nije adekvatno odgovorilo i kratki trenuci narcističke stabilnosti, koji nastaju kada se sa ovim objektima uspostavi empatičko stapanje, smenjuju se sa neizbežnim razočarenjima i narcističkim povredama.

Mnogi granični pacijenti imaju sveobuhvatni osećaj „unutrašnjeg lošeg samodoživljaja“ (Lečić-Toševski, 1992). Depresija se shvata kao deo granične strukture, ovog puta kao trajna slika lošeg ili destruktivnog selfa. Centralna uloga pridaje se disociranoj ljutnji: depresija je i reakcija na afektivno stanje, i njegova introjektovana ekspresija. Sadržaj depresivnog doživljavanja – praznina, očaj, bespomoćnost – može se

uporediti sa Špicovim konceptom anaklitičke depresije (Masterson, 1972), ili sa „arhaičnom depresijom ranog detinjstva” (Abraham, 1924). Prema hipotezi Abrahama, simbolično ili realno ponavljanje razočaranja iz ranog detinjstva, može da izazove depresiju i kasnije u životu. Po njegovom mišljenju, kada bi ljubav i nežnost bili adekvatno dozirani u ranom detinjstvu, ne bi se razvio ambivalentni konflikt u deteta, koji predstavlja preduslov za pojavu depresije u kasnijem periodu.

Beki se, u sebi svojstvenom, starom glamuru velike zvezde, ponovo vraća na binu. Ona i dalje ima impozantnu pojavu: duga, zelena, satenska haljina, obnažena ramena, elegantne crvene rukavice, upadljive šljašteće minduše i lice koje pod svetlošću reflektora odražava uzvišenu patnju. Beki se savija do poda, ljubi binu i posvećuje pesmu svojoj kćerki koja je u zatvoru, jer je javno priznala da je ubila Manuela, svoga muža. Rebeka sluša pesmu na radiju dok leži sklupčana i uplakana na krevetu, u položaju koji veoma podseća na položaj embriona u utrobi majke.

Tekst pesme savršeno odgovara emocijama scene: u trenutku kada Beki peva „i kad plačeš, misli na mene“, njena kćerka zaista i plače i misli na nju (Alinsson, 2001). U psihodinamskom smislu, na ovaj način uspostavljen odnos između majke i kćerke veoma asocira na rani razvojni odnos između majke i deteta. Winikot (1967) govori o ogledajućoj ulozi majčinog lica, preko kojeg dete stiče znanje o sebi – opažajući majčinu percepciju sebe.

Iz te perspektive, Rebeka prepoznaje sebe u afektivnom naboju majčinog glasa i značenju koji nosi sama pesma. Kao što kaže Winikot – dete, gledajući majčino lice, vidi sopstveni self reflektovan kroz majčinu emotivnu ekspresiju i, sa pozicije deteta, majka i dete su jedno.

Za Rebeku, koja je do ovog trenutka bila jedno napušteno i zanemareno dete, koje uporno traga za majkom koja joj izmiče, uspostavljanje veze na ovaj način sugerise simbiotsko stapanje, a težnja ka ponovnom uspostavljanju simbiotske veze sa majkom umanjuje sposobnost tugovanja (Akhtar, 1994).

Kako majka nastavlja da peva, dolazi do postepenog pomeranja u razvojnom psihološkom smislu. Rebeka je sada u stanju da prepozna odraz autentičnih osećanja u majčinom glasu, što omogućava da majku prvi put doživi kao odvojenu osobu, analogno

detetu koje će, prema Vinikotu, moći majku da doživi kao odvojenu osobu tek kad na njenom licu počne da prepoznaje odraz njenih osećanja. Ogledajući se u emotivnim izrazima lica majke, dete počinje da vidi i oseća sebe.

Na početku filma Rebeku doživljavamo kao depresivnu ličnost, koja, prema Popoviću i Jerotiću (1985) pokušava da na karakterističan način razreši konfliktne situacije, kroz submisiju, servilnost i privrženost objektu. Međutim, u novoj sceni u sudnici, vidimo drugačiju Rebeku, koja je sada u novoj razvojnoj situaciji sa psihodinamskog aspekta i koju prepoznajemo u radu sa pacijentima kada krenu nabolje. Primećuje se usporeno, postepeno smanjivanje katekse objektne reprezentacije, a istovremeno postepeno povećavanje katekse self-reprezentacije. Ovo razdvajanje prati progresivno, nezavisno, uporedno sazrevanje i self i objektne-reprezentacije koje međusobno utiču jedna na drugu (Masterson, 1981). U dramatičnom, čak teatralnom ambijentu u sudnici, Rebeka je sada jaka i sigurna pred majkom, otvoreno suočava majku sa bolom koji joj nanosi počevši od detinjstva. Nabijena snažnim afektom besa uspeva da izgovori sve ono što do tada nije imala hrabrosti zbog straha od napuštanja.

U ovoj sceni, Rebeka se najpre unosi kao dete koje oživljava traumu za vreme ponovnog približavanja u fazi separacije-individuacije, a koju je Masterson opisao kao „depresiju napuštenosti”, naglašavajući ulogu separacije i disocirane ljutnje. Masterson je primetio da pacijenti koji rade na oslobađanju od depresije, zbog napuštenosti ili razdvajanja selfa od materinskog objekta, kažu da se povlačenje majke doživljava kao gubitak vitalnog dela selfa.

Iako ova depresija leži u osnovi mnogih ponašanja tipičnih za granični sindrom i sastavni je deo karaktera, Rebeka u novoj transfernoj situaciji sa majkom, odigravanjem, paradoksalno, prvi put ispoljava viši stepen autonomije, ima kapacitet za produktivno rivalstvo i spremna je da uđe u sukob sa njom.

U njenom zrelijem ponašanju ona više nije dete koje se od depresivnog jezgra brani besom, primitivnim psihološkim odbranama i povlačenjem, ona je prvi put kćerka koja ulaže napor u kom istrajava da je njena majka konačno shvati i u potpunosti razume njena prava i istinska osećanja. Ona je sada vidno zadovoljna samospoznajom svog bića koje ima svoj centar autonomije. Naime, ona prvi put ima „doživljaj istinskog selfa koji, po

Vinikotovim rečima, započinje spontanom radnjom koja polazi iz srži subjektivne omnipotencije“ (Mithcell, 2006, str. 300).

U eksplozivnom monologu, Rebeka uspostavlja analogiju između svog odnosa sa majkom i odnosa čuvene pijanistkinje i njene kćerke koja je prosečni pijanista u Bergmanovom filmu *Jesenja sonata*.

Ona kaže: „Jednog dana majka odlazi u posetu sada već udatoj kćerki; posle večere, majka zamoli kćerku da odsvira nešto za nju. Kćerki je veoma neprijatno, ali svira Šopenov Preludijum. Kada je odsvirala, majka, u nameri da bude jako ljubazna, kaže kćerki da je svirala veoma dobro, ali ne može da odoli, a da joj ne ukaže na neke stvari. Međutim, za nju nije postojalo ništa što ju je ponižavalo više, nego kad bi joj majka ukazivala na greške, zbog toga što joj majka, u stvari, govorila: *Ne vrediš ništa. Kako se usuđuješ da tako prefinjenu muziku sviraš svojim najobičnijim prstima? Kako uopšte možeš da poveruješ u to da moj senzibilitet to može da izdrži? Kako se usuđuješ i da pomisliš da imitiraš bilo koji od mojih pokreta za klavirom!? Kad bi vežbala milionima godina, ne bi nikada postala ni moja bleđa senka. Mene vređa tvoje dostojanstvo.*“

Rebeka dalje objašnjava majci da je provela čitav život pokušavajući da je imitira, ali bezuspešno. Ona dalje priznaje da je ubila Alberta, Bekinog drugog muža (jer mu je umesto sedativa dala stimulanse), da je motiv za to ubistvo bio da privuče njenu pažnju, samo da bi se domogla majčine ljubavi. „Obećala si da ćemo zajedno uživati u životu, da se nikada nećemo rastati, ali si lagala, i mislim da ti nikada to neću oprostiti.”

Majka konačno shvata da nije bila „dovoljno dobra majka”, ili da nije umela da bude bolja, i prvi put je spremna da emotivno odgovori, pada na stolicu skrhana bolom. Acevedo Munjos (2007) vidi korišćenje Bergmana u Visokim potpeticama kao referencu koja daje problemima u odnosu između Rebeke i Beki tekstualnu podršku, klarifikaciju, objašnjenje, čak i značenje. Stičemo utisak da Beki nije ni imala svest o sopstvenom destruktivnom uticaju na kćerku. Njena nemoć kao majke skoro da je identična onoj koju je Bergman opisao kroz potresni dijalog majke i kćerke u pomenutom filmu. Naime, majka je jedne zimske noći uspela prvi put da se otvori prema kćerki i da je suoči sa svojom egzistencijalnom pustoši koju je maskirala stilizovanom vedrinom: „Nejasno se sećam svog detinjstva. Ne sećam se da su me roditelji ikada dodirnuli, bilo da bi me pomazili, bilo da bi

me kaznili. Bila sam neznalica u svemu što je imalo veze sa ljubavlju, nežnošću, brižnošću, toplinom. Jedino mi je muzika pomogla da otkrijem ta osećanja. Pitam se noću dok ležim budna, jesam li ja to uopšte živa, i pitam se da li se svi ljudi osećaju isto kao ja, ili možda neki poseduju dar da žive život, a možda neki i ne žive već samo postoje. I tada me hvata zebnja. Nikada nisam odrasla. Moje lice i telo su ostarili, gomilam uspomene i iskustva. Samo u okviru svega toga ja nisam čak ni rođena. Ne sećam se nijednog lica, ni svog vlastitog. Ponekad pokušavam da se setim lica majke, ali ne uspevam. Sećam se da je bila krupna i tamnoputa sa plavim očima, velikim nosom i punim usnama. Samo ne uspevam da to sklopim u jednu celinu. Sećam se da sam rodila tebe i tvoju sestru, ali mi je u sećanju urezan jedino bolan porođaj. Samo kakav je to bio bol, ne sećam se... Oduvek sam te se plašila.“

Kćerka: Ne vidim zašto.

Majka: Htela sam da brineš o meni, da me uzmeš u svoje naručje i da me tešiš. Bila sam dete. Videla sam da me voliš. Htela sam i ja tebe da volim, samo nisam mogla, tvoja zahtevnost me uplašila.

Kćerka: Nisam imala zahteve.

Majka: Mislila sam da ih imaš. Nisam htela da ti budem majka. Htela sam da znaš da sam podjednako bespomoćna kao i ti.

Nakon što je Beki doživela infarkt, Rebeka dolazi da obiđe majku u bolnici. Iako je Beki na ivici fizičke snage, u umirućem stanju, ona prvi put želi da zaštiti svoje dete, preuzimanjem krivice na sebe i lažnim priznanjem najpre, sudiji Domingezu , a onda i svešteniku, da je ona pravi ubica. Njihov susret dok je majka na bolesničkoj postelji, otkriva mogućnost ispunjenja Rebekine snažne, nikad zadovoljene dečje fantazije, čije je otelotvorenje primarno jedinstvo majke i deteta. Beki se, najzad, u samrtnom ropcu pojavljuje kao majka koje obezbeđuje detetu ono što mu je potrebno, ona je sagovornik, brine o detetu, pruža kontingentno potkrepljenje, ona je značajan drugi , ona empatično razume, ona je ogledalo. Ona je takođe sigurno prisustvo od kojeg se može otići, ona postavlja granice, optimalno frustrira, ona je šokantno stvarna spoljašnja drugost (Bendžamin, str. 262).

3.2.1. Korektivno emocionalno iskustvo

U završnoj sceni, majka umire u suterenskoj sobi svoga doma, kćerka prilazi prozoru i vidi njoj tako blizak prizor – visoke potpetice na asfaltu. U nadi da je majka i dalje čuje, kaže: „Kad sam bila mala nikad nisam zaspala dok nisam čula tvoje potpetice kako odjekuju u hodniku. Čekala sam da me obiđeš, bez obzira kad si se vratila. Čekala sam dok nisam čula zvuk tvojih potpetica.” A onda se skupila nežno pored nje, dodirujući joj rame, kao da se stapa sa njom, kao da ponovo traži i konačno nalazi sigurno utočište u njoj.

Iako poslednja scena sadrži u sebi poentu regersivnog sjedinjavanja sa majkom u simbiotski odnos, ovog puta, paradoksalno, „majčina dojka“ pruža adekvatno umirenje malom detetu, a koju sada to malo dete po prvi put opaža kao celoviti objekat. Naime, Rebeka ovog puta doživljava dojku kao prototip materinske dobrote, neiscrpnog strpljenja i darežljivosti (Klein, 1959, str. 248), zajedno sa dubokom zahvalnošću za dobro iskustvo koje joj je pruženo. Rebeka je sada u poziciji da ovo novo iskustvo, kao korektivno emocionalno iskustvo u Kohutovom smislu, internalizuje u svoje objektivne odnose, što doprinosi strukturalnoj promeni i daljoj maturaciji njenog vlastitog selfa.

Rebeka postaje sadržajno bogatija za iskustvo za koje Fonegi (2006) kaže da se psihološki self razvija posredstvom opažanja sebe u umu druge osobe koji misli i oseća. Citirajući Vinikota (1965) možemo još bliže da pridemo Rebekinoj unutrašnjoj realnosti: „Pravi self je teoretska pozicija sa koje dolazi do spontanog gesta i lične ideje. Spontani gest je pravi self u akciji. Samo pravi self može da bude kreativan i da se oseća realnim“.

3.3. VEŽI ME - Riki

Na početku narativa, mladi protagonista Riki je otpušten iz psihijatrijske ustanove koja mu je bila jedina kuća još od detinjstva. Psihijatar, žena koja ga je lečila, sa kojom je bio blizak i sa kojom je povremeno razmenjivao seksualna iskustva, zahteva da zna njegove planove za budućnost. Kod Rikija je od samog početka prisutna jasna odlučnost u nameri

da ostvari svoj plan, tako da nimalo ne okleva, automatski daje odgovor: „Zaposliću se i osnovati porodicu kao svi normalni ljudi”.

Ipak, znamo da zadovoljstvo u sopstvenom potvrđivanju zahteva podržavajući društveni kontekst i povezano je s njim. Ozbiljno remećenje doživljaja ovladavanja i kapaciteta za zadovoljstvo javlja se kada je matrica self-drugi poremećena, kada je životna razmena sa drugim blokirana (Bendžamin, 2006, str. 261).

Tako da njegov izlazak na slobodu veoma podseća na jedan period u ranom detinjstvu koji je u osnovi Lakanove faze ogledala. Naime, između osmog i osamnaestog meseca dete stvara prvi nagoveštaj svoga *ja* kao imaginarne formacije (Kazeti, 2001, str.26), odnosno dete počinje da se prepoznaje u ogledalu i tada prvi put vidi celog sebe. Do tada je sebe mogao da vidi samo u delovima. Iako se u početku javlja jubilacija kao reakcija na pronalaženje sebe i kontrolu nad čarobnim detetom u ogledalu, istovremeno se rađa i uznemirujući doživljaj otuđenosti zbog činjenice da sebe u celini možemo da sagledamo samo izvan sebe, negde tamo (Jovanović-Dunjić, 2004).

Onda sledi kadar u kojem zapažamo duboki kontrast između usamljenosti i izolacije kakva je postojala u psihijatrijskoj bolnici, i široke panorame trga sa Rikijevim svežim i srećnim licem, skoro utopljenim u masi ljudi koja se kreće živim i vibrirajućim ulicama Madrida. To je Rikijev prvi uzdah istinske slobode (Acevedo-Muñoz, 2007).

On je ponovo ono isto dete koje se, prema separaciono-individuacionoj teoriji Margaret Maler (1975), našlo u fazi praktikovanja, tako da može slobodno da se kreće svuda unaokolo, oduševljeno svetom i sobom, otkrivajući i svoju moć da dela i fascinatntnu spoljašnjost. I kao što je faza praktikovanja uzvišena i odnosi se na „zaljubljenost odojčeta u svet“, euforično stanje koje obuzima Rikija, koji je proveo najveći deo svog života u državnim institucijama, sasvim je razumljivo i očekivano. Kako je kod deteta glavna karakteristika ovog perioda velika količina narcizma, Riki se dosledno tome ponaša, on je obuzet sobom i svojim ciljevima, vrlo je siguran šta će da radi i gde će da ide. Svraća u prodavnicu sa slatkišima, kupuje bombonjeru u obliku srca, ulazi u autobus i na stranicama ilustrovanog časopisa nalazi upravo ono što je tražio, Marinu Osorio.

U psihodinamskom smislu (Vezmar, 2009) objašnjava da je ljubavnik skoro opsesivno preokupiran licem voljenog, da je ta opsesija koja preplavljuje njegov unutrašnji

vid regresija na začetke formiranja objekta, prepoznavanje majčinog lica. Pitanje ljubavi je nerazdvojivo od razmatranja objektnih odnosa, odnosno pounutrenih odnosa između osobe i značajnih osoba iz njenog detinjstva koje nastavljaju da deluju tokom celog života. Frojdovim rečima (1905) „Prototip svakog ljubavnog odnosa je beba koja sisa majčinu dojku. Nalaženje ljubavnog objekta u stvari je ponovo nalaženje.“ (Kordić, 2006). U tom kontekstu, već od samog početka u strukturi njegovog lika utkana je frenetična rešenost da pronade objekat svoje ljubavi, Marinu Osorio.

Međutim, prema Bendžaminu (2006) ubrzo ovom rajskom vrtu blaženog neznanja dođe kraj, jer Riki je i dalje dete koje sada ulazi (prema teoriji Malerove) u podfazu ponovnog približavanja, u fazu sukoba u kojoj mora da počne da miri svoje grandiozne aspiracije i euforiju sa opaženom stvarnošću svojih ograničenja i svoje zavisnosti. Iznenada zahtevi deteta više ne izgledaju samo kao logični rezultati potreba kojima treba izaći u susret dobrom voljom, već su pre iracionalni ili svojevoljni. Kao što će dete insistirati da majka učestvuje u svemu što ono radi i tiranski nametati svoje zahteve, s ciljem da potvrdi svoju volju, i Riki se prema Marini ponaša kao tiranin. Naime, njihov odnos započinje naglo, agresivnim ponašanjem Rikija koji nasilno provaljuje u Marinin stan, udara je napre glavom posred lica, a onda kada ona izbezumljena i u šoku proba da ustane, iz sve snage joj zada još jedan snažan udarac, tako da se ona onesvesti od bola. Dok je ona u nesvesti, uzima je u naručje i nežno je spušta na krevet.

U svetlosti učenja objektnih odnosa Riki je sada prohodalo dete koje počinje da gubi prethodni osećaj za grandioznost i omnipotentnost i postepeno mu postaje jasno da svet nije njegova školjka i da mora sam da se sa njim bori (Masterson, 1981).

Ubrzo, opet dolazi do žučne svađe u kupatilu koja prerasta u pravu borbu. Ona ga gađa staklenom čašom koja se razbija o njegovu glavu. Međutim, on je jači od nje, svom silinom je privlači sebi tako da u jednom trenutku imponuju kao požudom preplavljen ljubavni par: njihova lica su priljubljena i oni širom otvorenih očiju zure jedno u drugog. Kada je povuče da krenu u sobu, čvrsto je drži za ruku i kao njen zaštitnik usmerava je kako da hoda da se tako bosonoga ne bi posekla srčom sa poda. Riki je sada dete koje se u periodu ponovnog približavanja suočava sa povećanom svesnošću o odvojenosti i posledično s ranjivošću (Mahler, 1975) i pokazuje konstantnu brigu o tome gde mu se

trenutno nalazi majka. I kako se detetu čini da se njegova sloboda sastoji od apsolutne kontrole nad majkom, Riki je prinuđen da veže Marinu za krevet.

Na bihevioralnom planu, njegova borba za dobijanje Marinine pažnje, privrženosti i ljubavi, predstavlja iskorak u ponašanju, koji ukazuje da kod Rikija postoji potpuna distorzija važećih vrednosno-moralnih principa. Naime, on izričito poštuje samo svoje lične vrednosne sisteme, vođene logikom želja. Iako je njihov odnos blizak samo u njegovoj imaginaciji, njegova mentalna predstava njihovog odnosa je dovoljno jaka i nepokolebljiva da on ima iluziju intenzivne povezanosti sa Marinom. Kao što je Bion tačno primetio, prva stvar koju pacijent radi kada nađe objekat koji pruža oslonac jeste da mu pokaže kako je bilo nemati ga (Despotović, 2009, str. 174). „Hoću da me upoznaš, pa sam morao da te kidnapujem. Zavolećeš me kao što ja tebe volim. Imam dvadest tri godine, imam pedeset hiljada pezeta, sam sam na ovom svetu. Biću ti dobar muž i dobar otac tvojoj deci.“

U psihološkom smislu za Rikija vezujemo hroničan osećaj unutrašnje praznine i regresivne čežnje za spajanjem, koji se prema Štajner (2008) povezuju sa temama beskućništva, anomalije, prekida interpersonalnih veza i dezintegracije ličnosti, deprivacije od očinstva i majčinstva.

Dok iscertava mapu svog života koja liči na dečji crtež i koja ga podseća na prugu podzemne železnice, saznajemo da je ostao siročić sa tri godine i da je najveći deo svog života proveo u državnim institucijama: najpre svratište, zatim dom za maloletne. Sa šesnaest godina je smešten u psihijatrijsku bolnicu iz koje je stalno pokušavao da pobjegne i uvek se u nju vraćao, kao u svoju jedinu kuću.

Dalje razotkrivanje modusa međuigre Rikija i Marine, podstiče razmišljanja o filmskoj materijalizaciji odnosa koji u sebe uključuje mehanizme centrirane oko rasepa – primitivne forme projekcije, projektivnu identifikaciju, primitivnu idealizaciju, devaluaciju, kao i onipotentnu kontrolu objekta.

Doživljaj pustoši, kao i kompenzatorno vraćanje na zapamćenu reprezentaciju dobre majke iz simbiotičke faze, uticalo je da opsesivno traga za potpuno dobrim objektom u spoljašnjem svetu. Linerani crtež se naglo prekida pojavom Marine Osorio. Na njemu, ona je upadljivo krupna ženska figura u ležećem položaju, koja karikaturalno odslikava dubinu, značenje i snagu koje ona ima za Rikija.

„Pobegao sam pre godinu dana i sreo tebe. Život se promenio. Stalno sam mislio na tebe, pa sam prestao da budem lud. Došao je sudija, pustio me i rekao da sam normalan.“

Od samog početka vidimo da je Riki obuzet željom da je fascinira, najpre presretanjem na ulici, gde se ponaša kao da je u dečijoj predstavi u kojoj, kao prerušeni lutak sa perikom na glavi, izvodi egzbiciju pred njom, „hod na rukama“. Može se reći da Rikijeva opčinjenost Marinom, koja je prisutna od samog početka, odslikava primitivni nivo zaljubljenosti koji se prema Kernbergu (1974) karakteriše potpuno nerealnom i onipotentnom idealizacijom, koja se dobrim delom održava rascepom, a svojstvena je primitivnim strukturama, kao što su *borderline*. Takođe, njegov odnos prema Marini imponuje kao idealizujući selfobjektni odnos koji podrazumeva empatičko stapanje sa drugom osobom kojoj se divimo i pored koje se osećamo sigurno. Kohut (1971) ovaj moćan objekat naziva „idealizovana roditeljska slika“ (*Ti si savršen, a Ja sam deo Tebe*).

Međutim, kako je odnos u kom se oni kreću napred-nazad, „iskidan“, gde se naizmenično smenjuju žučne rasprave sa atmosferom prisnosti, postaje očigledno da dinamika ovakvog odnosa sadrži elemente sadomazohističkog obrasca funkcionisanja. Bender, Andrew & Skodol (2007) smatraju da je jedan od najznačajnijih, i najređe razmatranih, vidova granične psihopatologije, sadomazohistička priroda unutrašnjih objektnih odnosa, čime se objašnjava razlog duboke patnje ovih pacijenata. Riki se ponaša kao dete koje je pretrpelo narcističku povredu, regredira u nadi da će ponovo naći simbiotsko jedinstvo sa majkom. Ipak, povratak izaziva ambivalenciju, a dete se susrelo sa zadovoljstvom ega koje donosi autonomno funkcionisanje. Ova ambivalencija ima svoju bihevioralnu manifestaciju, odnosno tendenciju da se rade kontradiktorne stvari (Maler, 1974). S jedne strane, Riki se ponaša kao dete koje oseća da su „drugi produžetak njegovog selfa“ (Bendžamin Dž., 2006, str. 273), i mora stalno da strahuje od praznine i gubitka; on je, Kohutovim jezikom rečeno, dete kojem pretili dezintegršuća anksioznost koja uključuje bojazan da će nedostatak adekvatnih selfobjekat-odgovora od značajnih drugih dovesti do fragmentacije selfa. S druge strane, taj fundamentalni strah vodi ka urgentnim pokušajima da se povрати harmonija selfa kroz patološko ponašanje u uslovima preteće fragmentacije. Zbog toga Riki vezuje Marinu za krevet, pretili joj nožem za slučaj da pokuša da pobegne i kaže: „Ubiću prvo tebe, pa onda odmah sebe“, tako da Riki ima alibi za svoje ponašanje.

Kako je Bendžamin L. (1993) ukratko objasnio paradigmu graničnog funkcionisanja: „Ti si uzrok svih mojih patnji“ (str. 113). Osoba boravi u dva različita sveta, putujući između carstva u kome postoji kolebanje između fantazije snažnog selfa koji je povezan sa ostalim idealizovanim, s jedne strane, i spoljašnjeg sveta u kome se on ili ona osećaju slabim i ostavljenim na milost i nemilost drugih, s druge strane – aktivnost u odnosu na pasivnost, sadizam u odnosu na mazohizam (Bach, 1993). On dalje zaključuje: „Umesto raznovrsnih gledišta, uočavamo podeljena, a umesto tolerancije na dvosmislenost i paradoks, uočavamo alternative ili-ili“ (str. 57).

Nastović daje objašnjenje (1990):

Borderline ličnost pod vladavinom kompleksa simbioze uvek teži simbiotičnim odnosima, tako da se njegov konflikt odigrava između jedne patološke težnje ka zavisnosti, a istovremeno bežanja od svakog dubljeg međuljudskog odnosa, jer usled odsustva identiteta nije sposoban da ostvari pravu komunikaciju, te otuda njihovo prividno funkcionisanje, kao i njihov strah i nemoć da budu sami, jer usled unutrašnje praznine ne znaju šta će sami sa sobom da započnu, tako da im je uvek potrebno prisustvo drugih (str. 364-365).

Ako znamo da je bombonjera u obliku srca, prva stvar u koju je utisnuta Rikijeva namera da Marina nepovratno postane deo njegovog života, ali i ljubavni način zavođenja, ne možemo, a da ne povežemo, njeno ikonično značenje kao živi element simbolike zaljubljanja.

U jednom kadru nailazimo na tu istu bombonjeru koja se na noćnom ormariću umeće između njihovih pojedinačnih uokvirenih fotografija; dok je on odslikan u crno-belom koloru u donjem levom uglu, sam, odvojen od roditelja, ona je već devojka, u zagrljaju sa majkom i sestričinom. Na ovaj način, bombonjera dobija i karakterno značenje, jer kao sadržalac nemih poruka koje odslikavaju ove fotografije, ona je upravo element koji suštinski povezuje njihove životne istorije.

Dok smo u prethodnim scenama filma uočili njihove pojedinačne fotografije, sledi scena koja može da se doživi kao prva zajednička fotografija u njihovom životu. U ogledalu

nam njihov odraz dočarava kako isceljuju rane jedno drugom, dok zavesa iza njih, sa obojenim crtežom Španije kao žigom, intuitivno navodi na jezgro rađanja romantične ljubavi.

U ovoj vrsti ljubavi koja sadrži u sebi dobar deo zaostataka i reaktivacije infantilnih doživljaja želja i potreba, kao i mnogo više erotizma, drama je simbiotička, objekt koji je činio deo simbiotičkog jedinstva se poseduje pa gubi, ali nekad i ponovo nađe.

Osnovna karakteristika ove vrste ljubavi je osećaj jedinstva sa ljubavnim objektom u kome ne postoje granice između Ja i Ti. Objekat ljubavi je iluzija i ne voli se druga osoba već projektovani deo sebe, duplikatura sebe, a idealizovani odnos je zapravo samo reaktiviran davno izgubljen osećaj i doživljaj jedinstva dojke i usta ili nediferencirane bebe i majke (Ćurčić, 2009, str.107).

U sceni seksualnog čina u koji se uživljavamo filmskom aluzijom multiplikovanog prizora sparenih tela u kaleidoskopu, njihova tela opažamo kao celinu u kojoj se uzajamnost sukcesivno odvija kroz proces prožimanja telesnog i psihološkog. Bendžamin (2006) ukazuje da kapacitet da se uđe u stanja u kojima su različitost i jedinstvo pomireni, leži u osnovi najintenzivnijeg iskustva erotskog života odraslih. U erotskom sjedinjenju možemo da doživimo taj oblik uzajamnog prepoznavanja u kojem oba partnera gube sebe u drugima. Na dubljem nivou, ovo sjedinjenje može da sugeriše višedimenzionalni konstrukt koji u sebe apsorbuje psihološki preobražaj njihovog odnosa iz patološkog u ljubavni.

Međutim, prema Kernbergu (1985, str. 289), seksualna strast se ne može izjednačiti svojim spoljašnjim bihevioralnim manifestacijama sa osobinom prekomernog ekstatičnog raspoloženja. Seksualna strast koja se aktivira obično sadrži čitav sled emocionalnih stanja koja uveravaju pojedinca u njegovu sopstvenu *dobrotu*, dobrotu njegovih roditelja i celog sveta objekata, kao i nadu da će se ljubav ispuniti uprkos frustraciji, neprijateljstvu i uobičajenoj ambivalenciji. Doživljavanje seksualne strasti podrazumeva kapacitet za kontinuiranu empatiju, ali ne i stapanje sa primitivnim stanjem simbiotičke fuzije („okeansko osećanje“, Frojd, 1930) (Kernberg, 1985, str. 293).

Osnovni preduslov da se uspostavi stabilni objektni odnos je istovremeno osećanje ljubavi i mržnje prema slici o samom sebi i objektnim slikama koje se transformišu u celinu

objektnih odnosa ili objektne konstantnosti. To je od suštinskog značaja za prevazilaženje granice integrisanog selfa i identifikovanje sa voljenim objektom (Kernberg, 1985, str.295).

Ovo nas nadalje uverava da su granice proces, a ne entitet; da granice nastaju u određenom periodu razvoja i da su za njihovo formiranje presudno važne (razvojno vrlo primitivne) mentalne reprezentacije iskustava koja dobijamo preko kože; da granice nikada u životu nisu monolitne, te da se identiteti formiraju i stalno menjaju kroz proces interakcije sa drugima (Dimitrijević, 2003).

3.4. VRATI SE - Rejmunda

Rejmundu uočavamo na početku filma na porodičnom groblju u La Manči, kako energično čisti nadgrobnu ploču svojih roditelja u društvu sestre Soledad i kćerke Paule. Već u prvim kadrovima na groblju, saznajemo da su njihovi roditelji izgoreli u požaru i da sestre imaju različita mišljenja u odnosu na tragičnu smrt svojih roditelja. Rejmunda je puna besa, ironije i sarkazma.

Rejmunda : „ *Imala je sreće.* ”

Sole: „*Rejmunda nemoj tako...*”

Rejmunda : „*Umrta je u naručju voljenog, našeg tate.*”

Sole: „*Izgorela je, to je najgora smrt.*”

Rejmunda: „*Spavali su, nisu ništa osetili.*”

Gledajući je tako lepu i ljutu, ishitrenu u pokretima, intuitivno nas sve više zaokuplja, a postepeno otkrivamo njenu ranjivost i nežnu psihološku strukturu, čiju okosnicu predstavlja centralni događaj u njenoj prošlosti: naime, ona je žrtva incestuoznog odnosa u kojem je otac seksualno zlostavljao i iz kojeg ima kćerku Paulu, istovremeno i sestru. Zloupotreba (psihološka /seksualna) odnosi se na preranu izloženost snažnom afektu ili senzacijama, koje detinji nerazvijeni ego sistem nije u stanju da obradi, zbog čega se fiksira intenzivan strah koji, s jedne strane, sprečava adekvatan dalji razvoj ličnosti, a s druge strane, kasnije u životu dovodi do regresije kad god je pacijent suočen sa afektivnim

situacijama, što remeti njegovo funkcionisanje u svim sferama života. (Zanarini & Frankenburg, 1997; Lečić-Toševski i Divac -Jovanović, 2011).

Brzev - Ćurčić (2004) vidi svet osoba koje su preživele zlostavljanje kao svet u kome zaista nema boja, mirisa, ukusa, sećanja. Njihova osećanja su otcepljena, zaleđena, potisnuta, skrivena, upravo onako kako su zlostavljači „učili” i „naučili” svoje žrtve.

Jović & Jović (2004) nalaze da kod osoba koje su proživele traumatsko iskustvo visokog intenziteta, otcepljeni neasimilirani delovi sadrže velike fragmente iskustva traumatske "scene", fragmente objektnih odnosa koje su u direktnoj vezi sa traumom, kao na primer, bazično poverenje, osećanje pripadnosti, preispitivanje smisla i slično.

Rejmunda je, u psihološkom smislu, i dalje dete kome je poljuljano osećanje bazične sigurnosti, na način kako Karen Hornaj (1950) definiše pojam bazične strepnje: „Kao osećanje koje ima dete, da je izolovano i bespomoćno u potencijalno neprijateljskom svetu“. Ono može razviti neprijateljstvo i težiti osveti prema onima koji su ga odbacili ili maltretirali. Ona je i *borderline*-dete koje doživljava iskorišćavanje njegove zavisnosti i bespomoćnosti od strane roditelja kao teške oblike surovosti i torture, što dovodi do depresije usled napuštanja, čija je esencija – bes (Masterson, 1981). U nemogućnosti da izrazi svoj bes i ranjivost, zbog istovremeno prisutne potrebe za roditeljima i straha od njih, ona pokušava da savlada bes tako što ga internalizuje, koristeći mehanizam identifikacije sa agresorom. Ona ispoljava bes napadajući samo sebe, fantazirajući o osveti roditeljima i ispunjenju talioničkih impulsa, uništavajući ono što oni poseduju.

Iskustvo traume fragilnom egu mlade Rejmunde propušta arhaične mehanizme odbrane, tako da ona nastavlja da funkcioniše kao *borderline* ličnost. To podrazumeva negaciju nepodnošljive stvarnosti, jer kako kaže Fenihel (1961): „Tendencija da se negiraju bolne senzacije i činjenice, isto je toliko stara kao i sam bol“. Rejmunidin odlazak iz roditeljskog doma, udaja i potpuni prekid komunikacije sa porodicom, može se sagledati kao odbrambeni manevar u cilju spašavanja ugroženog identiteta. Seksualno zlostavljanje od strane oca i zanemarivanje majke, u potporno-emotivnom smislu, imali su presudnu ulogu u formiranju njenog bazičnog osećanja da nije voljena.

Prema Akhtaru (1990), nesposobnost doživljaja voljenosti se uvek asocira uz manji ili veći stepen paranoidnosti. Međutim, značajnija je karakteristika da se pojavljuje diskrepanca između persone i unutrašnjeg sveta ovih ličnosti.

Akhtar ukazuje da kod paranoidnih ličnosti postoji nedovoljna internalizacija konstantne majke, sposobne da umiri i uteši, kao i pomanjkanje integracije *ja*, neovladana detinja svemoć, fragilno samopoštovanje i veoma snažan strah od odvajanja. Koncept „nestalnog objekta”, prema Blumu (1980), odnosi se na izrazito ambivalentnu ljubav prema objektu, koji je istovremeno doživljen kao neophodan i kao proganjajući. Takav objekat potpuno ometa nezavisnu egzistenciju i uporno se održava unutrašnja pretnja njegovom izdajom. Postoji stalni strah od napuštanja, i očajnički napor da se očuva iluzorni konstantni objekat, uz nezaustavljivi strah od njegove izdaje i gubitka.

Mandić (2008) ističe ulogu negacije, naročito negacije dobrih i lepih stvari u paranoidnom životu. Najviše se negira zavisnost od drugih ljudi i potreba za bliskošću, pripadanjem, ljubavlju. Primarna negacija tiče se bola i patnje.

Postoji pervazivan rascep koji uključuje self-koncept, objektivne odnose i afekte, moralnost, seksualnost i kognitivni stil. Spolja su paranoidne ličnosti zahtevne, arogantne, nepoverljive, moralistične i neromantične. U unutrašnjosti su preplašene, ranjive, lakoverne i nesmotrene, kognitivno nespreme da shvate celinu aktuelnih događaja.

Duboko u strukturi filma simbolično je utisnut mehanizam rascepa, koji omogućava Rejmundi da paralelno živi u dve slojevite, ali potpuno odvojene realnosti, u spoljašnjem svetu i u svom unutrašnjem svetu, tako da osciluje između ta dva ekstrema u kojima može samo jedno: ili da voli ili da mrzi. Kao majka je topla i zaštitnički orijentisana, takođe, veoma je nežna i popustljiva prema tetki.

Njeno ponašanje ukazuje na postojanje preambivalentne strukture ličnosti koja je čini enigmatičnom, i u svakom odnosu drugačijom, disimulativnom, kao da igra različite uloge, pozajmljujući im različite identitete.

Jedne večeri, nakon završenog posla, Rejmunda na autobuskoj stanici zatiče kćerku koja je čeka u anksiozno-konfuznom stanju. Na insistiranje majke da progovori, kćerka priznaje majci da je ubila očuha kada je pokušao da je siluje u kuhinji.

Rejmunda u stanju preplavljujućeg očaja, plače, zapanjeno gleda u telo mrtvog muža na podu u lokvi krvi, i snažno zagrlji svoje dete.

Iako je ceo događaj dramatičan, on se neosetno zanemaruje novim komplikacijama, jer joj sestra telefonom javlja da je njena omiljena tetka umrla, zbog čega Rejmunda duboko i autentično tuguje. Prisustvo mrtvog muža na podu i ideja da je počinjen zločin, ostaju na površini, i prelaze u način razmišljanja u kojem Rejmunda celu situaciju tretira, prema Acevedo- Munjos (2007), kao akt ispaštanja kojim plaća očeve grehe iz prošlosti.

U analizi ovakvog ponašanja vrlo brzo ponovo dolazimo na ideju o prisustvu mehanizma rascepa u njenom mentalnom funkcionisanju, koji sada aktivno drži na distanci snažne emocije, mržnju usmerenu na muža, na jednoj strani, i ljubav prema kćerki i tetki, na drugoj. Koincidencija ovih događaja na psihološkom planu i nemogućnost tolerancije ambivalencije, dalje dovode do još veće anksioznosti i konfuzije. Vidimo Rejmundu kako u maniformnom odbrambenom stilu nastoji da ima kontrolu u svakom trenutku, dok čisti kuhinju od krvi, dok priprema mrtvo telo za iznošenje iz kuće u obližni restoran gde ga na kraju i ostavlja, zaleđenog u zamrzivaču. Na taj način, ona sada uspostavlja onipotentnu kontrolu nad lošim objektom.

Majka instinktivno preuzima krivicu za počinjen zločin. Analiza prošlosti majke u kojoj je ona sama žrtva seksualnog zlostavljanja od strane oca doprinosi boljem razumevanju Rejmundinog ponašanja. Naime, ona se identifikuje sa kćerkom, ona oseća sav taj užas deteta kao svoj lični, upravo isti onaj užas koji je sama doživela kada je bila u pubertetu. U naglom suočenju sa realnošću, ona ponovo odigrava lično preživljenu traumu. Ponavljanje identične situacije ne izaziva u njoj prožimajuću bespomoćnost, koja se pojavljuje kao „prepoznata, zapamćena, očekivana situacija bespomoćnosti” (Frojd, 1926); sasvim suprotno, dolazi do mobilizacije odbrambenih mehanizama u obliku traumatskog ponovnog odigravanja u kom više nema doživljaja persekutorne krivice već realizacije konkretne kazne. Eksternalizacija kroz ponovno odigravanje traumatskih događaja može da ima funkciju ovladavanja nad traumatskim iskustvom (Fenichel, 1961).

Prema Mastersonovom shavatanju (1981), kod borderline-ličnosti pokretanje najdubljeg ljudskog impulsa – talioničkog⁴ trebalo bi da savlada traumu iz detinjstva, tako što će se prošlost ponovo odigrati u sadašnjosti, samo što će sada rezultat biti suprotan. Umesto da ostane slab, mali, bespomoćan i pasivan objekat, pojedinac postaje aktivan, iznalazi kaznu za doživljenu traumu i na taj način uništava prošlost.

3.4.1. Dijalog

U novonastaloj situaciji sa majkom, najpre dolazi do izbijanja mržnje koju je Rejmunda osećala prema majci od kada je pobešla iz kuće. Mržnja ima konkretan smisao, odnosi se na situacije iz detinjstva u kojima je majka bila „nemi svedok incesta” i „produžena ruka počinioca”.

U novom transfernom odnosu sa majkom, Rejmunda najpre želi da majka oseti tačno onu istu mržnju koju je ona osećala prema njoj. Despotović i Žilić (1993) u razmatranju značenja transferne mržnje, u analitičkom radu ističu da pacijent želi da njegov terapeut, kao osoba koja je zadobila najveće moguće poverenje, doživi tačno onu, istu, užasnu, neizdrživu, zastrašujuću mržnju kao i on, u nadi da će terapeut to preživeti i time pomoći pacijentu da uvidi da je moć destruktivne mržnje ipak ograničena. Pored prenošenja nepoželjnih delova sebe na terapeuta, to može biti potreba da se mržnjom zaštiti od dezintegracije (tada mržnja drži na okupu rasparčane delove selfa), ili potreba da se putem mržnje zaštiti od dubokih osećanja inferiornosti. Često to može biti nesvesna potreba pacijenta za komunikacijom i razumevanjem.

U psihodinamskom smislu značajan dijalog razotkriva pozadinu prekinutog odnosa majke i kćerke.

Majka: Ali i da sam umrla, morala bih da se vratim da te molim da mi oprostiš što nisam videla šta se događalo. Bila sam slepa. Često sam sanjala o ovome, ne znam odakle da počnem. Na dan požara si zvala i razgovarala sa tetkom. Nisi me tražila, kao i uvek,

⁴ Talionički impuls se odnosi na najdublji i najstariji ljudski impuls, koji se pokreće u cilju osвете na taj način što se doživljava zadovoljstvom nanošenjem bola drugima, isto onako kako ga je neko već doživeo; ili kako je to izraženo u Bibliji „oko za oko-zub za zub”.

naljutila sam se. Rekla sam tvojoj tetki da si bezosećajna. Pošto sam nastavila da te vređam, tvoja tetka te je branila i sve mi je ispričala. Da te je otac zlostavljao, da si zatrudnela i da je Paula tvoja kćerka i tvoja sestra. Kako sam mogla da ne vidim da mi se takav užas događa pred očima? Onda sam sve razumela. Razumela sam tvoje ćutanje i udaljavanje.

Rejmunda: Mrzela sam te što nisi ništa primetila.

Majka: I imala si pravo.

Scena u kojoj majka i kćerka sede na klupi, na ulici, jedna pored druge, okrenute licima jedna prema drugoj, širom otvorenih očiju, tako da se gledaju direktno, filmski dočarava prizor fragmenta psihoterapijske seanse u kojoj su oba učesnika, i terapeut i pacijent, zadovoljni. Naime, majčino priznanje u ovom susretu ima isceliteljsku terapeutsku funkciju. Irena se prikazuje upravo kao majka koja je u stanju da kontejnira osećanja deteta. Situacija je analogna onoj, kako Bion⁵ (1967) povezuje – da ono što majka može da uradi za dete jeste upravo ono što terapeut može da uradi za pacijenta, a to je da nepodnošljivo i nezamislivo prevede u podnošljivo, u nešto o čemu može da se misli.

Prema zapažanjima Mačkić i Cvetković (2004), u zaštićenoj atmosferi terapijske situacije, sa terapeutom koji može da kontejnira misli i vrati traumatizovanom njegova strašna iskustva u metabolisanom obliku, traumatizovani pacijent može da dođe u kontakt sa zastrašujućim osećanjima doživljenim u traumatskoj situaciji. Na taj način funkcioniše i Rejmunda. Direktno se suočavajući se bolnim emocijama u sada zaštićenoj sredini sa majkom, ona uspeva da podnese osećanja koja su ranije bila za nju preplavljujuća, užasavajuća, ugrožavajuća.

Na ovaj način, prvi put se stvaraju uslovi da se tako neprihvatljiva osećanja mržnje, koja su u odnosu sa primarnim objektom (u prošlosti) značila prekid u postojanju uz nemogućnost da budu prepoznata i integrisana u psihički aparat, sada prvi put mogu

⁵ Prema, Vukosavljević-Gvozden (1999) prevod Bionovih izraza "container" i "contained" predstavljao je ogroman problem zbog specifičnog skupa konotacija koje ovi izrazi obuhvataju. Nismo uspeali da nađemo termine u našem jeziku koji bi verno sačuvali smisao, stoga smo odlučili da izraze "container" i "contained" jednostavno ostavimo kao "kontejner" i "kontejnirano", a "to contain" kao "kontejnirati".

realizovati bez opasnosti da će odnos biti uništen. Tako, mržnja može biti integrisana zajedno sa ljubavlju u ličnost individue, što omogućava da se objekat ljubavi može mrzeti i bez pretnje da će biti uništen ili da će biti narušen kontinuitet odnosa (Pirgić, 2009).

U kadru koji se polagano vraća, vidimo osvetljenu klupu u mraku na kojoj sede majka i kćerka I, prvi put, nakon mnogo godina, majka zagrlji svoju kćerku.

Poznato je razvojno značenje majčinskog zagrljaja. Vinikot (1965) govori o majci koja je osnova podržavajuće okoline (*holding environment*) koja podrazumeva *holding*, *handling* i *prezentaciju objekta*. Majčin zagrljaj jeste fizički telesni dodir, ali i sadržavalac svega onoga sa čime beba u sopstvenom telu još uvek ne može da izađe na kraj.

Rejmunda koja nije nailazila na emocionalni odjek i odobravanje svoje majke u detinjstvu, u novoj transfernoj situaciji dobija od majke „korektivno emocionalno iskustvo”, čime se postiže izvestan stepen katektične stalnosti objekta (Kohut, 1977, str. 257).

Novo iskustvo je i začetak novog odnosa koji može da se razume kao uzajamni dijalog i koji podrazumeva ono što kaže Mitchell (1991): „Do onoga što je najdublje lično često se stiže kroz interakciju. To nije bilo prisutno i otkriveno kroz ogledanje; to je stvoreno kroz dijalog”(str. 132).

3.5. PRIČAJ S NJOM - Beninjo

Priča počinje baletskim izvođenjem igre Pine Bauš, *Kafe Miler*, pri čemu se na sceni pojavljuje jedan čovek koji pomera stolice, a drugi prepreke, koje stoje na putu ženi koja slepo tetura unaokolo, a niko ne zna zbog čega. Prvi put se u filmu pojavljuju glavni likovi: Beninjo Martin, medicinski tehničar i Marko Zualoga, novinar i putopisac, koji sede u publici. Beninjo tada prvi put uočava Marka koji je dirnut do suza zbog onoga što se odigrava na sceni, a što odslikava suptilnu, komplikovanu, punu prepreka dinamiku muško-ženskih odnosa. Za film je brižljivo napravljena koreografija u kojoj se u igri prepliću muževnost i ženstvenost, gde se muškarci identifikuju sa ženama, a žene sa muškarcima, i

gde se nesvesno tretira kao svesno (Hammond, 2005). Dešavanje na pozornici jasno odražava filmsku priču.

Mesecima kasnije, njih dvojica se ponovo sreću na privatnoj klinici, u kojoj je Beninjo zaposlen. On je glavni bolničar koji neguje Alisju, mladu studentkinju u komi, i brine o njoj do granice samopožrtvovanja. U bolnici, pored nje leži Lidija, Markova devojka, toreador, koja je probodena u borbi sa bikom u koridi. Kada je Beninjo ugledao Marka pored Alisjine sobe, ne oklevajući, direktno mu se obratio. To je početak njihovog bliskog prijateljstva.

Beninjo je jedan usamljen čovek koji živi u stanu odmah preko puta plesnog studija i koji uporno prati Alisju, balerinu koja pleše. Iako je najpre želi kao gledalac koji posmatra nemi film, sreća i zadovoljstvo na njegovom licu odražavaju njegovo psihičko stanje blisko opsednutosti i fascinaciji. Lice balerine se u jednom trenutku prikazuje tako jasno i veliko kao da uokviruje prozor sa kojeg je Beninjo posmatra. Počinjemo da shvatamo da ona za njega ima duboko značenje, ona postaje njegov objekt želje, koji prema Jevremoviću (2000) predstavlja:

ono nešto u samoj stvarnosti – i to kako u spoljašnjoj tako i unutrašnjoj – spram čega nismo indiferentni. Objekt je znači, ono nešto ka čemu težimo i od čega bežimo. Od ishoda ove težnje (tj. ekstaze) zavisice izvesnost i unutrašnja koherentnost našeg bića (str. 38).

Beninjo u razgovoru sa psihijatrom, dr Ronserom, otkriva da vodi „izuzetan život“, da ima strogu, ozbiljnu, kastrativnu majku i da živi bez oca. Ispričao je da je vodio brigu o svojoj majci petnaest godina unazad, i sve radio za nju, od poslova medicinske sestre do kozmetičara. Bio je njen šminker, kupao je, šišao i frizirao. „Ona nije bila ni bolesna ni luda“, kako on objašnjava, „već pomalo lenja“.

Međutim, iako je Beninjova majka nepokretna, to ne umanjuje destruktivan uticaj na njega, njen represivan stav je stalno prisutan i reflektuje se kroz njeno nezadovoljstvo, negodovanje i prekore. Ona je glavni razlog njegovih dubokih psiholoških problema.

Sa psihološkog aspekta, Beninjovo ponašanje moglo bi se objasniti tipičnom slikom „sindroma odsutnog oca“ (Sauer 1979), prema kome dete uzima ulogu pseudo-odraslog,

čime postaje odgovorno za majčin emocionalni život i razvija tendenciju da se brine o njoj.

Koreni patologije ovakvog odnosa mogu se tražiti u ranim odnosima deteta sa majkom, koje Mandić (2005) objašnjava fenomenom sekundarne simbioze. Naime, ako se primarna simbioza ne odvija kako treba, odnosno ako majka „zakaže”, dolazi do inverzije primarne simbioze, tako da dete počne da čuva i neguje majku, što sabotira detetov rast i razvoj. Tako dolazimo do pojma sekundarne simbioze, koja predstavlja osnov psihopatologije. U takvim situacijama majka eskalira u nemoć, lenja je, ne vodi računa o osnovnim detetovim potrebama, nemarna je i neefikasna. Da bi preživelo, dete mora da preuzme brigu o majci i „zaboravi” na sebe, nadajući se da će tako podmirena majka ponovo profunkcionisati. U međuvremenu, dete potiskuje svoje potrebe, oseća se krivo i frustrirano. Ono „spasava” majku i shvata njene potrebe kao primarne, odnosno, ono postaje na izvestan način roditelj, a majka dete. Takvo odrastanje definitivno ostavlja tragove i na ličnosti i određuje vrstu odnosa koju takva osoba gradi sa ljudima zauvek.

U sklopu svoje teorije o kumulativnoj traumi, Kan (1960) ističe da majka treba da igra ulogu „štita” (*protective shield*) u odnosu na dete. Kada majka iz različitih razloga ne ispunjava svoju majčinsku funkciju, dete ovu ulogu preuzima na sebe. Tako da se neke ego-funkcije aktiviraju prevremeno, a druge funkcije zaostaju. Ovaj oblik preuranjenog dečjeg funkcionisanja, međutim, nije kreativnog već odbrambenog karaktera. Dete postaje vrlo osetljivo na raspoloženje majke, ali nastaju teškoće na polju sticanja kontrole i kanalisanja agresije, testiranja realnosti, sposobnosti odlaganja zadovoljenja potreba i sposobnosti verovanja drugima, te opšti neuspeh u formiranju kohezivnog selfa.

U slučajevima kada majka ne može da podnese osamostaljivanje deteta, ukoliko je anksiozna i preterano ga kontroliše, ili ukoliko usled svoje depresivnosti ili agresivnosti nije u stanju da bude u bliskom emocionalnom kontaktu sa svojim detetom, ono neće moći da napreduje u procesu separacije- individuacije i ostaje u simbiotskom odnosu sa majkom (Vulević, 1997). Feminina identifikacija pomaže dečaku da izađe na kraj sa doživljajem gubitka objekta i da savladava rastuće osećanje separiranosti, kao i da izađe na kraj sa ambivalentnim osećanjima prema majci identifikujući se sa njom (Tyson, 1990). Da bi dečak napustio femininu identifikaciju potrebno je da otac bude na raspolaganju kao model

za maskulinu identifikaciju. U slučajevima kada je otac odsutan, to može da dovede do poremećaj u formiranju psihoseksualanog identiteta.

U tom smislu, Lečić-Toševski (2001) zapaža da odsutan otac (fizički ili psihološki) ne uspeva da odvoji dete iz majčine simbiotske orbite, što učvršćuje detetovu potrebu za majkom, odnosno strah od fuzije sa njom i postavlja osnovu za doživotnu borbu između zavisnosti i autonomije, koja je karakteristična za sve teške poremećaje ličnosti.

Majčino osujećene sinovljevog psihoseksualanog razvoja i odrastanja, kao i socijalnog razvoja, dovelo je do njegove dvosmislene seksualnosti, hermetičke ličnosti i u izvesnoj meri bolesne posvećenosti nepokretnoj majci.

Nakon majčine smrti Beninjo je dovoljno slobodan da se usuđuje da izađe iz stana, prati Alisju, uspeva da uspostavi komunikaciju i sazna gde ona živi. Tokom njihovog kratkog upoznavanja, Beninjo saznaje sve što je želeo da zna o njoj, da je balerina, da voli da putuje, da obožava nemi film i da je njen otac dr Roncero psihijatar. To što je skupio snagu da priđe Alisji je očigledan znak da je majčin represivni uticaj prestao da bude prisutan u njegovom životu, jer kako saopštava Alisji, dok majka nije umrla, on nikada nije izlazio napolje, jer se brinuo o njoj.

Sledi scena u kojoj se pojavljuje Beninjo koji razgovara sa „uspavanom lepoticom”, prelepom mladom Alisjom, usnulom i u komatoznom stanju. Beninjo joj priča priču o plesu, no ovoga puta sa više osećanja, kao da prisustvo devojke bez svesti otključava život u njemu. U toku razgovora on joj manikira nokte, kao da je budna i da reaguje. Iako Beninjova seksualnost izgleda poništena, ta negacija komunicira čak i snažnije, podstiče erotičnost scene.

Beninjovo mentalno stanje dok siluje Alisju dočarava insert iz nemog, crno-belog filma „Ljubavnik koji nestaje”. Nalik erotskim, lirskim fantazijama, to je metafora za čoveka koga jačina ženske lepote fizički do te mere transformiše, da ga najpre učini kepecom koji istražuje njeno bujno žensko telo, a onda on postaje toliko sićušan da, dok ona spava, ulazi u njenu vaginu, da bi zauvek nestao u njoj.

Možda je Beninjo pronašao načina da probudi „uspavanu lepoticu” poput princa iz bajke, gde poljubac simbolizuje polni odnos i približavanje muškarca ženi, tako da

posmatrač ima osećaj da je ovaj događaj u izvesnoj meri oslobodio Beninja (Hammond, 2005).

U psihodinamskom smislu, disharmoničan razvoj i submisivno ponašanje Beninja u odnosu na zahtevnu majku, ukazuje na postojanje oštećenog i kolebljivog osećanja identiteta koji Beninjo pokušava da reguliše utapanjem u magnifikovani, onipotentni objekat (Kohut, 1971). U tom smislu, može se očekivati da je u njegovom mentalnom sklopu idealizovani self-objekt ostao i dalje operativan. Naime, prema Kohutu (1977) ova infantilna struktura ne sazreva, ona zadržava svoj neizmenjen, arhaični oblik koji teži da zadovolji svoje idealizujuće-pripajujuće težnje. Na ovaj način posmatrano, suština građenja Beninjevog odnosa sa Alisjom je u osnovi narcistička i uključuje mobilizaciju idealizujućeg libida, koji mu dalje omogućava doživljaj imanentne ujedinjenosti sa „vrednim” objektom. Onipotentno doživljeni objekt treba da zamenjuje manjkave segmente psihičke strukture osobe i da bdi nad identitetom kojem pretil dezintegracija. Ovakvo očajničko prijanjanje za drugu osobu ne predstavlja seksualnu zavisnost, već protekciju od osećanja gubitka i od doživljaja uništenosti identiteta (Klajn, 1997).

3.5.1 Dođi da me obiđeš i pričaš sa mnom

Dok čeka na suđenje zbog silovanja Alisje, verujući da je ona još uvek u komi, Beninjo se ubija u zatvorskoj ćeliji, uzimanjem prekomerne doze lekova. U trenutku kada Marko stiže u zatvor, on je već mrtav. U oproštajnoj poruci koju ostavlja Marku, na mobilnom telefonu, Beninjo priznaje da je njegova namera da i on upadne u komu da bi se sjedinio sa Alisjom, jer nije u stanju da u ovom svetu živi bez nje.

U sceni u kojoj Beninjo piše oproštajno pismo vidimo čime je bio okupiran u trenucima pre nego što je umro. Poslednja sećanja su vezana za kuću koju je pripremio za zajednički život sa Alisjom. Tu je i svadbena slika njegove majke, čija je druga polovina iscepana, zatim, živopisne korice sa naslovom Kuba, poklon od Marka sa jednog od njegovih putovanja. Kišne kapi na prozoru zatvorske ćelije doživljava kao dobar predznak,

jer je kiša padala i kada je Alisja imala udes. Njegove poslednje reči su: „Gde god da me odvedu, dođi da me obiđeš i pričaš sa mnom”.

U psihološkom smislu, njegova razmišljanja pred smrt su suštinski značajna, jer ujedno predstavljaju i jedine reprezentante njegove unutrašnje realnosti, priznanje i jedini alibi da je uopšte postojao.

U odluci da sebi oduzme život, vidimo nespremnost njegovog bića, fragilne strukture da se suoči sa bolom, i da prihvati realnost u kojoj više nema Alisje.

Poznato je, prema Klajnu (1997) da „ljubav u ovim slučajevima ima narcističku vrednost, njen eventualni gubitak znači *izgubiti sve* i gubitak partnera se doživljava kao gubitak sopstvenih fizioloških funkcija, seksualnosti, identiteta i narcističke slike o sebi” (str. 48).

Sa psihodinamskog stanovišta, ako znamo da za Beninja Alisja predstavlja narcistički investiran, onipotentni objekat, odvajanje od nje ozbiljno ugrožava njegov narcističko-objektni sistem funkcionisanja. Ne samo da to ne predstavlja gubitak objekta bez kojeg se ne može živeti, to je istovremeno narcistička katastrofa praćena užasavajućim doživljajem gubitka sebe.

Umesto elaboracije bola i premeštanja investicija, bol se poništava sa sledstvenim aktiviranjem rascepa. Bolne emocije tako ne mogu ni da se potisnu niti prorade, već teže eksteriorizaciji, odigravanju, najčešće kroz forme acting-out reakcija. Tako je suicidalni akt najdramatichnija acting-out reakcija, znak neuspešnosti rada tuge (impulsivno rešenje). Na nesvesnom planu suicidalan akt, kroz regresivan, onipotentan osećaj vladanja sobom i životom, predstavlja poslednju odbranu identiteta, integriteta i kontinuiteta, poslednje sredsvo spasavanja sopstvenog narcizma (Ćurčić, 1997).

S druge strane, razmatrajući Beninjev psihološki sklop kao poremećaj ličnosti sa graničnom strukturom, kome je stanje nesvesti bliže nego stanje svesti (Hamond, 2005), suicidalni akt u njegovom ponašanju, paradoksalno, može da ukaže na začecje zrelijeg načina razmišljanja, na pojavu introspekcije, na uvažavanje principa realnosti i na spremnost da se suoči sa krivicom. I kako bi rekao Jerotić (2011) „nesumnjivo je doživljaj krivice i/ili osećanja krivice centralni doživljaj, ne samo nuklearnog selfa i preobraženog narcizma čoveka, već i njegovog najdubljeg Sopstva” (str. 96).

4.DVOSTRUKA STVARNOST PSIHOPATOLOGIJE U ALMODOVAROVOM FILMU

4.1. DOPRINOS VIKTORA FRANKLA

Tokom počasnog predavanja o stavovima psihijatarata prema modernoj književnosti na sastanku internacionalnog kluba književnika u Beču, održanom 18. novembra 1975. godine, Viktor Frankl (2000) je duhovito primetio: „Ja često kažem: mi, psihijatri nismo sveznajući, a nismo ni svemogućí; jedini božanski pridev koji nam se može pripisati jeste da smo sveprisutni – nas možete naći u svakom javnom razgovoru, spominju nas na svakom simpozijumu, čak i na vašem” (str. 65). Očigledno da je već svojim prisustvom sastanku Frankl prihvatio ovu poziciju psihijatrije koje joj je društvo velikodušno ponudilo. Već u sledećem pasusu, on se vrlo konkretno pozicionira prema ovoj anegdotskoj opasci: „Smatram da bismo morali prestati da divinizujemo psihijatriju i početi da je humanizujemo. Stoga moramo naučiti da razlikujemo ono što je u čoveku ljudsko od onog što je patološko” (str. 65). To pitanje-konstatacija je u izvesnom smislu tema kojom se bavi ovaj tekst, s tim što je u ovom slučaju fokus usmeren ka filmskoj umetnosti, pre svega asocijacijama na Pedra Almodovara, umetnika kome ovo pitanje očigledno nije strano. Možda bismo mogli reći da nam je ovom prilikom Almodovar poslužio kao paradigma za razumevanje ovog bitnog pitanja ili možda još prihvatljivije, kao oslonac.

Razumevanje ovog pitanja koje je Frankl vrlo ciljano postavio na sam početak svog predavanja, veoma je bitno za razumevanje odnosa psihijatrije i umetnosti uopšte, iz još jednog ugla. Pri psihijatrijskom razumevanju i tumačenju umetničkog dela, u našem slučaju filma, psihijatri se često suočavaju sa opasnošću rigidnog projektovanja teorijskih principa škole kojoj pripadaju.

Prisetimo se još jednom Frankla (2000) i njegove omiljene metafore o egzistencijalnom vakuumu:

Sigurnost instikata oduzeta je čoveku zauvek: za razliku od čoveka iz prošlih vremena tradicije i tradicionalne vrednosti više mu ne govore šta bi trebalo da čini. On mora odabrati da tradicije, koje su donedavno podržavale njegovo ponašanje, sada naglo slabe, pa on uskoro neće znati šta treba da čini tako da tone u „egzistencijalni vakuum“ (str. 21).

Ono što je Frankl definisao kao “uskoro”, već se dogodilo i još uvek se događa.

Egzistencijal-analitičkom shvatanju čoveka blizak je stav da je „savremeni čovek otuđen od sveta i od svoje individualne suštine, zbog čega se masovno oseća izolovanim“ (Opalić, 2000). Aktuelni sociološki kontekst dominantne kulture, definisan, između ostalog, postideološkom dimenzijom vremena, dakle definitivnim raspadanjem i nepovratnim nestajanjem velikih ideologija, potiskivanjem i obesmišljavanjem kreativnih i produktivnih sudbina *entertainment*-kulturom, uz postepeno odumiranje tradicija, potvrdio je dramu egzistencijalnog vakuma. U takvom vakuumu, doživljaju praznine, besciljnosti, obesmišljenosti i neukotvljenosti sopstvenih života, profesionalci, pa i psihijatri i psiholozi, u očajnom „vapaju za smislom”, često pretvaraju teorijske principe škole kojoj pripadaju u profesionalne ideologije koje im nude smisao i sigurnost. Takva, profesionalno ideologizirana svest, može da ograniči razumevanje sadržaja kojima se bavi na uske okvire i pojednostavljene formate, pri čemu primenjujući ih na sve kategorije, ne zaobilazi ni umetnost.

4.2. FILOZOFSKI I FENOMENOLOŠKI KONCEPT KAO KOGNITIVNI OKVIR

Da bi se izbegla zamka pri psihijatrijskom tumačenju i razumevanju nekih značajnih filmskih ostvarenja čiji sadržaji koincidiraju sa onim što se u klasičnoj psihijatriji naziva patologijom, čini nam se oportunistički pribegli fenomenološkom psihijatrijskom pristupu, koji se oslanja na širi – filozofsko-fenomenološki koncept; tim pre, jer se neki pravci fenomenološkog pristupa u psihijatriji, kao što je psihijatrija postmoderne, eksplicitno oslanjaju na hermeneutiku. Ovom prilikom ćemo podsetiti da se hermeneutika bavi

problemom razumevanja (tumačenja) tekstova, učenja, događaja, umetnosti. „Osnovno pravilo hermeneutike je da se celina mora razumeti na osnovu pojedinačnog, a pojedinačno na osnovu celine” (Gadamer,1996). Ako bi se učenje stranog jezika uzelo kao ilustracija ovog stava, moglo bi se reći da kad vidimo jednu rečenicu prvo shvatamo njeno značenje, a onda se na osnovu te celine kreće na delove, koji se razumeju uz pomoć celine, ispravljaju ako je potrebno, proširuju, da bi se na kraju ponovo došlo do celine. Kao opravdan momenat razumevanja, Hans Georg Gadamer legitimiše hermeneutički krug, koji se dalje koncentrično širi, što znači da razumevanje stalni proces koji se nikada ne završava. U ovom procesu tumač (onaj koji razumeva) učestvuje stvaralčki. On u to razumevanje (filozofskog teksta, umetničkog dela, itd.) unosi svoje vlastite pretpostavke, svoja vlastita predrazumevanja koja su određena ili modifikovana kulturom i vremenom kojima tumač pripada. Kultura i vreme predstavljaju *kontekst* na kome psihijatri postmoderne uporno insistiraju. „Hermeneutički zadatak (u tom procesu) se pokazuje kao stvarno postavljanje pitanja i uvek je njime određen” (Gadamer, 1996). Onaj, dakle, „ko hoće da razume tekst (u ovom slučaju, umetničko delo), mora biti spreman da dopusti da mu to delo nešto kaže. Otuda jedna hermeneutički školovana svest mora unapred biti prijemčiva za drugost razumevanja. Ali, takva prijemčivost ne pretpostavlja ni neutralnost prema stvarima (tom umetničkom delu), ni samoponištenje, nego uključuje usvajanje sopstvenih prethodnih mišljenja i predrasuda“ (Gadamer, 1996). Hermeneutički metod razbija zamku ideologizacije.

Iskustvo umetnosti, takođe uključuje razumevanje. Gadamer sledi Martina Hajdegera koji je postavljanje istine u delo odredio kao suštinu umetnosti i koji fenomen lepote dovodi u vezu s fenomenom istine, pri čemu lepota kao istina ima događajni karakter. Tako je istraživanje suštine umetničkog dela vodilo istraživanju hermeneutičkog fenomena. Na ovom tragu je upravo studija Hajdegera „Izvor umetničkog dela“ postala jedna od najznačajnijih studija o umetnosti XX veka, a i uopšte u filozofiji i teoriji umetnosti, jer je prepoznala da pitanje o istini nije samo u proglašenju umetničkog dela nečim što nema nikakvu istinu, već da je stvar u tome da se ispita dešavanje istine u umetničkom delu i utvrdi drugačiji pojam istine od onog logičkog pojma koji istinu neprestano poima kao nešto što je na drugoj strani od neistine. Njegova čuvena analiza Van

Gogove slike koja prikazuje par seljačkih cipela upravo upućuje na jedan pojam istine koji je od značaja i za naše razumevanje u ovom radu.

Naslikani par seljačkih cipela po Hajdegeru ne upućuje nas samo na obuću kao takvu, već u tom paru van Gogovih cipela mi vidimo, kako opisuje Hajdger (2000):

... i ono što se ne vidi, jer vidimo da iz tog tamnog otvora izgažene unutrašnje strane tih cipela netremice nas gledaju seljankini sustali koraci. U grubosti i težini cipela nakupila se upornost njenog sporog hoda po dugim i jednoličnim brazdama na njivi preko koje duva oštar vetar... Mi smo otkrili tvorevinsko biće tvorevine. Ali, kako? Ne opisivanjem i objašnjenjem cipela što zaista leže pred nama; ne izveštajem o pravljenju cipela; ne ni posmatranjem kako se tu i tamo cipele zaista upotrebaljavaju. Nego samo tako što smo se našli pred Van Gogovom slikom. Slika je govorila. Našavši se blizu dela, mi smo se odjednom obreli na drugom mestu, ne tamo gde se obično nalazimo... Šta se tu dešava? Šta je u delu na delu? Van Gogova slika jeste obelodanjivanje onog što tvorevina, par seljačkih cipela, uistinu jeste. (str. 22-23).

Hajdeger (2000) je tako postavljanje istine u delo odredio kao suštinu umetnosti, tako da njegovo poslednje pitanje glasi: „Šta je istina, da se ona može, ili čak mora, dešavati kao umetnost?“ (str. 40).

U ovom kontekstu Almodovarov film je prostor u kome je Hajdegerova *istina* prisutna u onome što se samo duhom može videti. Zbog toga što vidi i duhom, a ne samo okom, to se i uvek *isto* uvek *različito* vidi: i lepo i bolesno i istina i neistina ujedno.

Psihijatrijsko oslanjanje na izvorišne filozofske koncepte je sasvim razumljivo, imajući u vidu problematičnu epistemološku vrednost psihijatrijskih i psiholoških koncepata s jedne strane, i s druge, njihovu pretenziju da pruže pogled na svet. Prema Karlu Jaspersu (1978) „samo filozofija daje pogled na svet“, i na ovom konceptu je zasnovao ne samo svoju „psihologiju pogleda na svet“, nego i ceo svoj psihijatrijsko-filozofski koncept. Filozofija, takođe, može da posluži kao neka vrsta kognitivnog okvira koji psihijatru

ukazuju na pravce, granice i ljudski kvalitet njegovog uticaja na život pojedinca (Opalić, 1989).

U tom kontekstu potrebno je uokviriti kako koncept fenomenologije u umetnosti, tako i fenomenološki pristup u psihijatriji.

U okviru razmatranja fenomenologije u umetnosti, ne možemo nikako zaobići razmišljanja Edmunda Huserla i Nikolaja Hartmana. Primarni cilj koji je Huserl postavio sa idejom fenomenologije bio je zasnivanje filozofije kao stroge nauke u transcendentalnoj subjektivnosti (čistom Ja). Iako su Huserlovi nastavljači u najvećem broju slučajeva fenomenologiju razvijali na svoj način, pa ponekad i u bitno drugačijem pravcu (ključni odklon odnosio se na utemeljenje u transcendentalnoj subjektivnosti, a istraživanja su se sve više okretala ka ontologiji – Hajdeger, Fink, Hartman), sam fenomenološki pristup – deskripcija načina kako nam je predmet (kao fenomen) dat i analiza samih akata – pružao je plodno tlo za primenu u različitim područjima, a jedno od njih, u značajnom smislu, jeste i područje umetnosti. Naime, Huserlova kritika naturalizma, istorizma, a posebno psihologizma, intencionalnost svesti, označavala je raskid sa jazom između subjekta i objekta, a time je otvoren prostor da se i pitanje umetnosti postavi tako da se izbegnu jednostranosti bilo na subjektivnoj ili na objektivnoj strani: da se umetnost ne vidi samo kao odraz po sebi postojećih ideja, ali ni da se umetničko delo ne tumači samo polazeći od stvaraoaca, kao što je to činio istorizam, koji je u metodološki pristup duhovnih nauka uključivao i biografiju autora. Negde „između“, gde se ne negira samostalnost dela, ali gde se ne prenaglašava ni subjektivni aspekt, otvarao se horizont za sagledavanje zagonetnosti umetnosti. Tako je fenomenološki pristup umetnosti i umetničkim delima proizlazio iz zagonetnosti samih dela - njihovog istovremenog pripadanja svetu čulnog („svetu stvari“) i „svetu duha“- njihove sposobnosti da nas obuhvate u svoj svet i vreme čije se granice ne podudaraju sa realnim prostornim i vremenskim granicama – upravo to ih je činilo fenomenima u istaknutom smislu. Od mislilaca koji su bili pod Huserlovim uticajem, najviše pažnje upravo ovim pitanjima posvetio je Nikolaj Hartman. Ovom prilikom navešćemo samo neke Hartmanove ključne uvide iz „Estetike“.

Na tragu Huserlovog pristupa, Hartman (1979) ističe ”da je u analizi umetničkog dela, odnosno estetičkog predmeta (kao korelata dela u svesti), moguće analizirati strukturu

akta (receptivnog i stvaralačkog) i strukturu samog predmeta, način njegovog bivstvovanja i vrednosni karakter”(str. 13). S obzirom na to da je, čak i u onim istraživanjima koja su se razvijala pod uticajem fenomenologije, primarni akcent stavljan na analizu akta, Hartman naglašava da je neophodno da se krene od pojave samog predmeta, „same stvari“ (umetničkog dela), kao onog što je neposredno dato, da bi se u korelaciji sa tim pokazala i struktura samog akta. Naime, po Hartmanu, umetničko delo je takvo da se u onom čulno datom kao osnovi (realnom sloju), pojavljuje i „nešto više“ – duhovni sloj kao pozadina. To je, kako ga Hartman naziva, „idejni sadržaj“, jer pored opštih ideja (religioznih, moralnih...) taj duhovni sloj u sebi obuhvata i ono individualno, jedinstveno (npr. sudbina nekog filmskog dela, koja može biti nit i ka tim opštim idejama). Međutim, uprkos slojevitosti, delo je u sebi jedinstveno, a to je, po Hartmanu, moguće zahvaljujući „živom duhu“ koji stvara, i u toj čulnoj materiji objektivira ono duhovno. U kojoj meri je uobrazilja značajna za sam taj čin pokazuje se u analizi samog akta. Naime, ono što je prvo (kao i kod Huserla) je opažaj onog čulno datog: tu su pred nama boje, note, reči, slike - kadrovi („materija“), ali iza tog sloja, pojavljuje se drugi sloj: boje se otkrivaju kao jesenji pejzaž, note kao simfonija, reči kao pesma, slike-kadrovi kao filmska priča. Ono što nam čini pristupačnim taj drugi sloj je ono što Hartman naziva „opažajem drugog reda“ (estetičkom percepcijom), koji se ne javlja naknadno, nakon čulnog opažaja, već je sa njim povezan u jednoj neuhvatljivoj istovremenosti, „opažaj“ koji nije čulan i koji dodaje nešto novo onom neposredno čulno datom. Upravo s obzirom na ulogu ovog opažaja, Hartman referiše na Kantovo shvatanje uobrazilje i njene slobodne igre u kojoj se ujedinjuje čulnost i razum i pružaju predstave – nešto novo, drugačije i više od puke čulne datosti. Tako shvaćena, uobrazilja je značajna kako za stvaraoca (za sve ono što umetnik unosi – objektivira u delo) tako i za recipijenta: da kroz tonove, reči (kroz ono neposredno čulno dato) sebi oživi – predstavi – svet koji je umetnik utkao u delo.

Za Hartmana (1979) „čula nisu samo posrednici nečeg već postojećeg kao u svakidašnjem opažanju, već /su/ pokretači jednog procesa višeg reda koji tek treba da počne“ (str. 23). Upravo u uobrazilji možemo videti izvor onog „više“ – koje delo izdvaja iz „sveta (upotrebni) stvari“ i koje ga čini takvim da jeste i nije iz ovog sveta: jeste, jer svojom čulnom stranom pripada jednoj konkretnoj prostorno-vremenskoj stvarnosti, ali i

nije, jer imajući u sebi svoj svet i vreme, može tu stvarnost i njene krute okove da transcendirira i da traje uprkos prolaženju vremena. Taj duhovni sloj, po Hartmanu, nije nešto što postoji po sebi, već samo „za nas“ – za receptivni „živi duh“ pred kojim se otvara svet dela. To, po Hartmanu, ne vodi ka subjektivizmu, već naglašavanju da samo „duh prepoznaje duh“.

Hartman (1979) ističe: „Ništa nije tamnije i tajanstvenije od rada umetnika-stvaraoca. Čak i sopstveni iskazi genijalnog umetnika unose samo malo svetlosti u suštinu stvari. Oni najčešće dokazuju da ni on ne zna više od drugih o čudu koje se u njemu i kroz njega zbilo“ (str. 13-14).

Ovde se pojavljuje mogućnost da umetnost shvatimo poput Frojda i, uopšte značajnog dela psihijatrije, kao neku vrstu kompenzacije i sublimacije stvarnosti. Ako umetnost ima i tu dimenziju spasa od neprijatne stvarnosti, umetnost u celini svoga bića to svakako nije. Ipak, sa tematizacijom patnje posebno na filmu, čini se da umetnost može da pruži neke nove mogućnosti psihijatriji i njenom razumevanju patnje. Mada se mora naglasiti da to nije patnja u pravom smislu koju ona ima u stvarnosti, već patnja koja se u prividu sama sobom razrešava. Prividna, zamišljena patnja koju srećemo kod likova u Almodovarovim filmovima, čini da doživimo jedan stvaran svet u kom nam se patnja prikazuje kao nešto najdublje ljudsko. Međutim, ovde nema ni traga od predstave o bolesnoj stvarnosti, već se patnja razrešava tako što se odnosi likova u filmu razumeju, ne kao bolesni, već samo kao različiti. Razumevanje mora da pretpostavi i razliku, jednu logiku koja ne počiva samo na racionalnoj logici koja uvek isključuje iz svoje stvarnosti, stvarnost drugačijeg.

Film nam govori da umetnost nije samo neki sporedni fragment naše stvarnosti, već da nam ona pruža mogućnost dubljeg razumevanja onoga što nazivamo sopstvenim svetom stvarnosti. Prema Edgaru Morenu (1967) sva stvarnost koju opažamo prolazi kroz formu slike. Zatim se iznova rađa kao sećanje, odnosno slika slike. Naime, film kao i svaka druga figuracija (likovno delo, crtež), jeste slika slike, ali kao i kod fotografije, on je slika perceptivne slike, ali i bolje od fotografije, jer je on slika animirane, odnosno žive slike. Film nas kao prikaz živog prikaza poziva da razmišljamo o imaginarnom u stvarnosti, i stvarnom u imaginarnom. Moren kaže (1967):

Lučenje imaginarnog i razumevanje stvarnoga, nastali su iz iste psihe u rađanju, dopunski se vezuju u konkretnoj psihičkoj aktivnosti, odnosno mentalnoj razmeni sa svetom. Zato imaginarno ne možemo da odvojimo od „ljudske prirode”, od materijalnog čoveka. Ono predstavlja nerazlučivi i životni deo (str. 156-157).

Film ima moć da jednu te istu stvarnost pokaže u beskrajnjenih različitih stanja, te da time možda i najsnažnije potvrdi filozofsko viđenje da: *od načina kako vidimo stvarnost zavisi stvarnost* (Kulić, 2003). Stvarnost nikada nije samo jedna, mi upravo filmom, vidimo da se jedna te ista stvar može različito videti, i da ne postoji samo jedno razumevanje istine, kao što ne postoji ni samo jedno razumevanje bolesti. Utoliko nas fenomen filma ne poziva samo na promišljanje umetničkog doživljaja, već je on možda pre svega susret sa nemogućnošću da svet i sopstvenu stvarnost svedemo samo na jedno značenje istine i neistine, ili zdravog i bolesnog.

U mnogim diskusijama, pojam „filozofski film“ razmatra odnos filma i filozofije, i nameće pitanja tipa: *da li se na filmsku umetnost mogu primenjivati filozofski koncepti na isti način na koji se primenjuju na druge umetnosti?* Kako bi rekao Dominik Šato [Dominique Chateau] (2011): „Nudi li film posebno plodno tle (naravno plodnije od onog koje nude druge umetnosti ili discipline) za upražnjavanje filozofije?” ili još uže: „da li je film medij koji je posebno pogodan da u sebi sadrži filozofiju?” (str. 32). Šato, razmatrajući ovo pitanje, zapaža da: „film ne može doseći sposobnost da filozofira, ukoliko ne prihvati izazov diskurzivnog modusa te discipline, njene epistemološke autonomije; međutim, već pogađamo šta bi izgubio ako bi odmah ustuknuo pred filozofskim načinom izražavanja – izgubio bi autonomiju sopstvenog izraza (str. 31). Ograničićemo se na Godarov stav da je „režija kao moderna filozofija, recimo Huserl ili Ponti”, i tu se ponovo sresti sa fenomenologijom (Šato, 2011, str. 34).

4.3. FENOMENOLOŠKI PRISTUP U PSIHIJATRIJI

Fenomenološki pristup u psihijatriji predstavlja u izvesnom smislu antitezu klasičnoj, akademskoj psihijatriji. Koristeći kriterijume međunarodne klasifikacije mentalnih poremećaja MKB-10 ili DSM -IV, klasična psihijatrija može da posmatra ključne likove Almodovarovih filmova (Benjina, Rikija, Rebeku, Marinu, Manuelu, Estebana) u vrlo jasnim dijagnostičkim okvirima, najčešće kao poremećaje ličnosti granične strukture, i da, onda, u tom kontekstu, elaborira njihove interpersonalne odnose, njihove sudbine, i kao krajnju konsekvencu – ideju i smisao filma.

Već bi ovde moglo, sa fenomenološkog aspekta, da se postavi pitanje: da li je to tako? Antiteza koju bi fenomenološki pristup mogao da uputi ovakvom pokušaju dijagnostikovanja – koji bi vrlo argumentovano mogao da se brani sa pozicija zvanične, naučne psihijatrije, sastojala bi se u osnovnom stavu da takav pokušaj predstavlja *contradictio in adjecto*. Dijagnoza ne postoji za fenomenološku, odnosno kritičku psihijatriju. Dijagnoza znači priznanje nesposobnosti da se razume ljudsko biće kao Tu-biće ili biće-u-svetu, kako bi rekao Ludvig Binsvanger.

Možda bi se moglo reći da uvertira za susret psihijatrije i fenomenologije upravo pripada Binsvangeru (1970) i njegovom nepristajanju na vreme u kome na „mesto patnje dolazi simptom... na mesto sadržaja života, zadovoljenje ili nezadovoljenje“ (str. 236). Iz ove, više egzistencijalistički nego psihijatrijski, neprihvatljive situacije, humanistički orijentisani psihijatri pokušali su da nađu izlaz. Karl Jaspers ga je prvi potražio u filozofiji. Huserlovi tekstovi su za njega bili inspiracija da preuzme metod fenomenologije. On vrlo eksplicitno saopštava da je fenomenologiju prihvatio i zadržao kao metod, a da je zanemario njen dalji razvoj ka posmatranju suštine. Jaspers je smatrao da je za razumevanje pacijenta, ili čoveka uopšte, bitan doživljaj koji on otkriva u samom sebi, opisuje ga i objašnjava svojim sistemom pojmova i razloga, a da su primene gotovih teorijskih sistema „samo bleđa domišljanja“ koja su nemoćna u nastojanju da se razumeju problemi pacijenta. On je, kako bi to rekao dr Bojanin (2011) „prišao patnji bolesnika s namerom da je razume kao problem ličnosti u celini, kao pojavu u ljudskoj subjektivnosti u kojoj se, i inače, odvija

ljudski život i njegovi poremećaji” (str. 321). Jaspers je prvi među lekarima odbacio validnost naučnih „pretpostavki”, što za biomedicinski model u psihijatriji predstavlja svojevrstu blasfemiju. Smatrao je da se njima (naučnim pretpostavkama) čovek, u svojoj upojednačenosti, a posebno u stanju mentalnog poremećaja, ne može nikako razumeti. Više mu je bilo stalo do toga šta pacijentov govor sadrži, opis simptoma, lična „teorija” pacijenta o nastanku problema zbog kojih dolazi, nego da uočena ponašanja i izgovorene sadržaje razvrstava u okvire kategorija važećih kvalifikacija. Takvim pristupom se sasvim drugačije razumeju Manuelino, Beninjovo, Rikijevo, ponašanje, nego primenom gotovih – važećih dijagnostičkih sistema. Razlika je toliko velika i značajna, da se u svi tri slučaja, uzetih kao primer, postavlja pitanje: da li tu uopšte postoji patologija, ili se radi o drugačijem odnosu među bićima u stvarnosti? Ovim pristupom se biomedicinski model, pa i insistiranje na introspekciji, stavljaju u stranu, jer se čoveku prilazi kao biću-u-svetu, biću u susretu sa realitetom drugoga.

Pojam „bića-u-svetu” ili „Tu-biće“ predstavlja centralno mesto Binsvangerove Dasein analize (Dasein je reč nemačkog porekla i nalazi se u osnovi Hajdegerove transcendentalne analize Tu-bića.) Tu-biće, prevazilazi, leči rascep između subjekta i objekta i uspostavlja jedinstvo ljudskih bića u svetu. Binsvanger (1970) kaže:

Čovek nije neophodno samo mehanizacija i organizacija. Njegovo Tu-biće ne može se drugačije razumeti nego, kao projekat i razvoj sveta, i u tim okolnostima, njegovo Tu-biće je takođe princip mogućeg odvajanja, između onog što je neophodno i slobode, između zatvorene forme i otvorene razmene unutar jedinice strukture, napuštanjem strukture i promenom u novu strukturu (str. 225).

Tumačeći Binsvangerovo Tu-biće, Bojanin (2011) kaže da je „Tu-biće uvek određeno i prožeto atmosferičnošću date prostornosti i horizontom vremena“ (str. 322); drugim rečima, ono je određeno prostornom i vremenskom dimenzijom sveta, osnovnim kvalitetima realiteta (onim što postpsihijatrija naziva *kontekstom*). Tu- biće se uvek javlja preko svog upojednačenog sveta i susretom sa svojom drugosti u tom svetu, dakle kao biće-u-svetu. Razumevajući biće-u-svetu, kao izraz svakog upojednačenog ljudskog postojanja,

jasno je da smo kao ljudi određeni drugim i da se naše postojaje odvija uvek kao čin sapostojanja sa drugim. Ovim uzajamnim doživljajem jednog s drugim, ono što Leng (1977) naziva *međudoživljajem*, gradi se intersubjektivni prostor socijalnog polja i ostvarujemo sopstveni, drugačiji i autentičniji doživljaj sveta, za koji osim subjektivnih, ne postoje neka druga objektivna merila. To naravno, opet znači da se jedino fenomenološkim pristupom, razumevanjem pojedinačnih fenomena tog opisa može razumeti čovek. Hajdeger u ruke psihijatra stavlja ključ kojim može, bez predrasude ili bilo kakve naučne teorije, da potvrdi i opiše fenomene koje ispituje, u njihovom, punom, pojavnom sadržaju i skrivenom kontekstu (Binsvanger, 1963).

Kada Binsvanger (1970) govori o terapijskom procesu, on odbija mogućnost postojanja „dvojtva učesnika u odnosu”, već polazi „od subjekata koji se razumeju kao jedno upućeno na drugo, do odnosa koji ne uključuje moje i tvoje, nego specifično *Mi*, dvaju bića u svetu” (str. 231).

Na ovaj način možemo da povežemo ovo tumačenje bića-u-svetu, sa Binsvangerovim stavom da je u psihoterapiji bitno da psihijatar pronade i „nacrt sveta” onoga koga leči, jer jedino na taj način može da se razume nerazumljivo u onom što pacijent čini i što kaže. *Nacrt sveta* osobe određuje na koji će način ona reagovati u specifičnim situacijama i koje će vrste karakternih crta i simptoma razviti. Ovakav odnos nije nužno terapijski, već predstavlja paradigmu za sve autentične odnose među ljudima.

U filmu „Sve o mojoj majci“, Manuela pravi „svoj nacrt sveta“ nakon pogibije sina, jedinca: najpre, ona ide „za srcem svoga sina“ u Korunju, da vidi čoveka u kom je počelo da „kuca“ Estebanovo srce, a zatim, identifikujući se sa željom sina da upozna oca, odlazi vozom iz Madrida u Barselonu da ga pronade. U susretu sa njim dolazi do pomeranja u njihovom odnosu, koji se realizuje kao odnos ljudi koji imaju zajedničku patnju i koji se prvi put razumeju kao bića suštinski upućena jedno na drugo. U epilogu filma, Manuela ponovo odlazi u Barselonu, ovog puta sa detetom u naručju. Slika voza se ponovo vraća, isti kadar iz unutrašnjosti tunela, kao na početku filma, sa istom igrom svetlosti i senke se ponavlja, ali „drugi put ovaj kadar sugerše na ponovo rađenje i nov početak” (Acevedo-Muños, 2007, str. 239). U Manuelinom „nacrtu sveta“, na bitnoj trajektoriji Madrid-Barselona, strukturisao se i smisao njenog postojanja kao bića-u-svetu.

U filmu „Veži me“, Riki bukvalno iscrtva mapu svog života, koji ga mnogo podseća na prugu podzemne železnice, tako da nam on sam, eksplicitno, daje „nacrt svog sveta” u kome se sa Marinom razume kao jedno. Istovremeno, to je za Rikija i jedini način razumevanja sveta i postojanja u njemu. Njegovo ponašanje koje je za njega jedino prirodno i moguće, u klasičnoj psihijatriji se tumači kao poremećaj /dijagnoza, što implicuje stav da ga treba lečiti (ludnica) ili kazniti (zatvor), umesto prihvatiti. U pokušaju sapostojanja sa Marinom, oboje se vraćaju sebi kao autentičnoj celosti ili ljudskosti, kako bi to rekli Frankl, Leng, Kuper ili Sas .

U skladu sa njima, Opalić kaže (2000): „čovjek u susretanju sa drugim raste i sazreva i to kroz transcendiranje neposredne datosti, nezavisno od svoje prošlosti“ (str. 78).

U razmišljanjima o psihopatologiji, apsolutno nije moguće izbeći stavove kritičke psihijatrije, posebno Ronalda Lenga, čiji koncept, nazvan „antipsihijatrija“ jeste potpuno nepravedno i neopravdano skrenut u lateralne vode psihijatrijskog „mainstrima“, i stavljen u poziciju egzotične psihijatrije. To je i razumljivo, jer ga je na tu poziciju prognala, u ovoj kulturi i ovom vremenu, dominantna psihijatrijska misao zasnovana na naučnom konceptu koji potiče iz doba prosvetljenosti XIX veka. Lengov koncept, međutim, oko koga su se okupili revolucionarno nadahnuti osnivači različitih pravca kritičke psihijatrije i na koje se nadovezuje postpsihijatrija, odnosno psihijatrija postmoderne, predstavlja *condicio sine qua non* svakog razmišljanja o psihopatologiji ličnosti, pa i o psihopatologiji junaka Almodovarovog filma.

Drugim rečima: da li ta psihopatologija uopšte postoji, ili je to samo fikcija jedne misli određena vremenom i kulturom? Ukoliko se nešto može zameriti, ili pre osporiti protagonistima kritičke psihijatrije i, naravno, samom Lengu, jeste njihova zanesenost velikom humanističkom idejom koja ih je navela da, svoj teorijski koncept i praksu koja iz njega proizilazi, primene i na organske psihoze. Van ovoga ne postoji ozbiljna platforma sa koje bi se ovom konceptu mogle dati ozbiljne primedbe. Naprotiv, otpor zvanične psihijatrije sa pozicija nesumnjivo postojećeg redukcionizma, u tom kontekstu treba shvatiti samo kao ideološku konfrontaciju.

U svojoj suštini, međutim, fenomenološki pristup u psihijatriji, koji predstavlja okosnicu teorijskog koncepta kritičke psihijatrije, daje „pogled na svet” sasvim drugačiji od

onog koga se aksiomatično drži zvanična psihijatrija. To je, čini nam se, isti onaj pogled na svet koji nam nudi Almodovar u kome sudbina autentične ljudske patnje izmiče racionalnoj kontroli dijagnoze i na isti način racionalno nametnutim kategorijama patologije .

Leng (1977) dosledno fenomenološki razrađuje temu ponašanja i doživljaja kao i temu njihovog međusobnog odnosa, kada kaže: „Možemo videti ponašanje drugih ljudi, ali ne i ono što oni doživljavaju. To je neke navelo da utvrde kako psihologija i psihijatrija ne treba da se bavi doživljajem drugoga već njegovim ponašanjem” (str. 205), što je prema Lengu pogrešno, jer se dobija iskrivljena slika ljudskog bića u njegovoj celosti: razdvajaju se dva nerazdvojiva sistema, ponašanje koje je vidljivo i doživljaj koji je nevidljiv.

Bavljenje samo ponašanjem onemogućava razumevanje čoveka, dozvoljava postojanje dihotomije, odnosno podelu na poželjno i nepoželjno ponašanje, koje se dalje kvalifikuje kao upadljivo ili neupadljivo, zdravo odnosno bolesno, za koje su antropološki psihijatri dokazali da je isključivo određeno društvenim standardima.

Leng (1977) kaže: „U nauci o ljudima postavljam kao aksiom: ponašanje je funkcija doživljaja; i kako doživljaj, tako i ponašanje, uvek su u vezi sa nekim ili nečim što nisu oni sami” (str. 210).

Ako je naš doživljaj destruktivan, naše ponašanje će biti destruktivno, ili, još gore, ako je naš doživljaj razoren, izgubili smo deo sebe, što ne znači ništa drugo nego da smo izgubili svoje Ja. Ponašanje odslikava doživljaj. Može da ga prikrije ili otkrije. Ljudi su međusobno povezani svojim doživljajem i ponašanjem, pri čemu ponašanje, kao što smo već rekli, proizilazi iz doživljaja. Leng (1977) je vrlo oštar u svom zapažanju kada tvrdi da:

Svaki odnos koji se bavi drugim bez stvarnog Ja, ponašanjem koje isključuje doživljaj, odnosom koji zanemaruje osobe u odnosu, pojedincima koji su isključeni iz njihovog odnosa sa drugim, i iznad svega-objektom-kojeg treba promeniti, umesto osobom-koju-treba-prihvatiti, neprestano otvara ranu za koju tvrdi da je leči (str. 229).

Ukoliko se psihijatrija ograniči samo na posmatranje ponašanja, zaključci će biti pogrešni, ili će biti u skladu sa klasifikacijom na „dobro”, „društveno prihvatljivo”, „normalno“ ponašanje, ili „loše”, „neprihvatljivo”, odnosno, „nenormalno”.

U filmu „Veži me”, Riki ispoljava ponašanje koje se u aktuelnom, prostrono-vremenskom kontekstu klasifikuje kao „loše”, „neprihvatljivo” i „bolesno”, zbog čega društvo, određeno zapadnom kulturom i sadašnjim vremenom, izriče kaznu boravka u zatvoru i ludnici. Drugim rečima, klasični psihijatrijski pristup, procenjujući samo ponašanje i zanemarujući njegov odnos sa doživljajem, zamenjuje autentični ljudski odnos – dijagnozom, zato što vidljivo ponašanje ne odgovara društveno propisanim standardima.

Ali, Rikijev odnos sa Marinom dozvoljava ono što bi Hartman nazvao „drugim redom opažaja”, njegovu autentičnost koja izranja iz autentičnog odnosa njih dvoje.

Znajući da se i Riki i Marina bore sa svojim unutrašnjim demonima, mi saosećamo sa njima, i čini se da imamo doživljaj intenzivne bliskosti sa njima.

Almodovar razume da seksualna trauma u detinjstvu vodi ka skrhanom osećaju selfa. On shvata da seksualno uzbuđenje može da se iskoristi kao regulator afekta, kako ne bi došlo do disforije i kako bi se odagnao postojeći osećaj unutrašnjeg mrtvila. On duboko saoseća sa svojim likovima uprkos mračnim silama koje se nad njih nadnose (Yanof, 2005).

U filmu „Pričaj s njom“, Beninjo siluje Alisiju koja je mesecima u komatoznom stanju, pri čemu ona ostaje trudna. Njegovo ponašanje je morbidno, moralno izopačeno, sociopatsko, tako da sa dijagnostičkog aspekta aktuelne psihijatrije imponuje kao disocijalni poremećaj ličnosti. Beninjev postupak – akt silovanja, svakako zaslužuje da bude osuđen izdržavanjem kazne u zatvoru. Međutim, mi u filmu upoznajemo počinioca koji se, kao bolničar, predano i dirljivo, do granice samopožrtvovanja, brine o devojci koju neguje. On je doživljava kao da je budna, kao da ga čuje dok vodi beskrajne „dijaloge“ sa njom.

Zbog silovanja, počinitelj je u zatvoru. Iako znamo da je silovanje zločin koji se kažnjava, mi ne uživamo u tome što je Beninjo osuđen, jer smo duboko u sebi doživeli humano i toplo ljudsko biće koje je spoznalo ljubav na jedini način na koji je umelo.

Jedno od Almodovarovih značajnih dostignuća je što je u svojim filmovima uspeo da nam na jedinstven način približi nerazdvojivost doživljaja i ponašanja kod svojih junaka, pri čemu je utkao i razumevanje za njihove komplikovane odnose.

Ova podela na doživljaj i ponašanje, najvećim delom korespondira sa Lengovom podelom na unutrašnji i spoljašnji svet, pri čemu bi unutrašnji svet odgovarao – doživljaju, a spoljašni svet – ponašanju. Unutrašnji svet, kaže Leng jeste „naš lični idiom za doživljavanje sopstvenog tela, drugih ljudi, živog i neživog sveta: imaginacija, snovi, fantazija, a iza toga, još dalja prostranstva iskustva” (str. 207).

U svojim filmovima Almodovar je najdosledniji Lengovoj konstataciju o neraskidivoj poveznosti unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta.

U filmu „Sve o mojoj majci”, Agradov lik nam ubedljivo dočarava verodostojnost njenog transseksualnog karaktera, samim tim što su njena duboka osećanja – stvarna. Njen dolazak na scenu pri čemu objavljuje da je pozorišna predstava „Tramvaj zvani želja“ otkazana je momenat otkrovenja. Paradoksalno, kao zamenu za predstavu, nudi publici da ispriča priču o svom životu:

Pored toga što sam prijatna, veoma sam autentična. Pogledajte ovo telo, sve je plaćeno: oči - osamdeset hiljada pezeta, nos – dvadeset hiljada, bačen novac. Iduće godine sam dobila batine i gle... daje mi karakter, no da sam znala ne bih ga ni taknula. Nastaviću, grudi, obe, jer nisam čudovište, sedamdeset hiljada svaka, no to sam više nego povratila. Silikoni: usne, čelo, jagodične kosti, bokovi i zadnjica, pola litre, oko sto hiljada. Izračunajte Vi, jer ja sam se izgubila. Korekcija donje vilice – sedamdest pet hiljada. Potpuna laserska depilacija, zato što i žene, kao i muškarci, evoluiraju od majmuna, šezdeset hiljada za svaku seansu , zavisno od maljavosti, obično dva do četiri puta. No, ako ste diva flamenga, trebaće vam više. Kako rekoh, skupo je biti originalana. A tu nema škrtosti, jer što si originalnija – time si sličnija slici iz svojih snova.

Agrado ni najmanje ne pokazuje znake nesigurnosti, ne priznaje svoju prethodnu seksualnost kao deo svoje ličnosti, naprotiv ona je čvrsto uverena u svoju autentičnost. I sam *mise en scene* naglašava kontradikciju, negirajući teatralnost izvođačkog prostora i umesto toga nudi realnost. Njeno izvođenje ne zahteva glumu, ni komad; ono što publika dobija je priznanje o njenom identitetu, baziranom na potpunom i legitimnom doživljavanju sopstvene ličnosti.

Za vrlo sugestivnu poziciju Agrado na bini, pri čemu je ona sama ispred spuštene zavese, na prikladnoj udaljenosti od prostora za scensko izvođenje, suočena direktno sa publikom, Deluze smatra da predstavlja „poštenije i više nezavisno stanje autentičnosti“ (Acevedo-Muños, 2007, str. 235).

U filmu „Visoke potpetice“, Almodovar, u sebi svojstvenom maniru, prihvata maske kao autentične izraze koji proizilaze iz suštine ličnosti. Prema Markuš (1998), sudija Domingez deluje shizofreno, zato što menja toliko uloga, a u stvari je (tipično za Almodovara) psihički najzdravija ličnost u filmu. Interesantno je i to što, u trenutku iskrenosti, kada pokazuje, bez straha i oklevanja, svoje pravo lice, nosi samo potkošulju i farmerke. Domingez je u mogućnosti da bude otvoren upravo zato što je sposoban da napravi razliku između sebe i svoje uloge.

Vrlo je ilustrativan i dijalog između njega i Rebeke, u kojem se jasno ogleda Lengovo shvatanje „međudoživljaja“:

Rebeka: *I pred majkom nosiš bradu?*

Sudija Domingez: *Da, naravno.*

Rebeka: *I ona ne nalazi da je to čudno?*

Sudija Domingez: *Ne. Jadnica je luda. Deset godina ne izlazi iz sobe.*

Rebeka: *Kakva porodica. Lažeš čitav svet!*

Sudija Domingez: *Čitav svet – osim tebe i sebe.*

Leng nadalje, uvodi termin *kontekst*, odnosno prostorno-vremensku odrednicu, koja vodi liniju od Jaspersa i Binsvangerera, a koja će u psihijatriji postmoderne imati krucijalno mesto. Uvodeći pojam „konteksta“, Leng misli na kulturu i to prevashodno, na zapadni

model kulture. On smatra, da kultura insistira na modelima, standardnim obrascima ponašanja koje na taj način odvaja od njegovog supstrata – doživljaja. On, eksplicitno, više od drugih predstavnika kritičke psihijatrije, saopštava da ti „poremećeni i poremećujući obrasci ponašanja odražavaju rasulo ličnih svetova doživljaja na čijem je potiskivanju, poricanju, cepanju, introjeksiji, projekciji itd., – na čijem je opštem obesvećenju i sknavljenju zasnovana naša civilizacija” (str. 230). Taj proces odvajanja ponašanja od esencije doživljaja počinje u detinjstvu kada, kroz formu ljubavi, roditelji nastoje da dete prilagode formama ponašanja koje su oni sami prihvatili, a koje su i njima nametnuli njihovi roditelji. Takvi odnosi vode gubitku ljudskosti, celovitog bića – usklađenosti doživljaja i ponašanja. Dalji proces nametanja modela ponašanja nastavlja škola koja prilagođava decu kulturološki određenim modelima ponašanja. U tom procesu društvo definiše pojam normalnosti i vrednuje čoveka koji se ponaša u skladu sa pojmom normalnosti. Ono vaspitava decu da svoja ponašanja prilagode tim pseudovrednostima, da se odvoje od svog doživljaja, izgube svoje *ja*, postanu neautentična i apsurdna, kao jedini put da budu priznata i prihvaćena u smislu normalnosti. Leng citira Džuls Henrija, antropologa koji kaže: „U američkim zabavištima i nižim razredima osnovnih škola, svedoci smo dirljive kapitulacije male dece”; zatim, dodaje „da funkcija učenja nikada nije bila da oslobodi um i duh čoveka, već da ga okuje u svoje standarde” (str. 241), što je paralela Lengovom stavu da je to istovremeno pokušaj da se sloboda drugoga ograniči i da se on primora da deluje na način koji propisuje društvo.

Leng ispisuje čuvenu metaforu koja bi svojom originalnom ekspresijom, trebalo da predstavlja njegov *credo*: „U celini poduhvat uspeva. U vreme kada novo ljudsko biće napuni petnaestu, nalazimo biće slično nama samima: poludelo stvorenje, manje ili više prilagođeno ludome svetu. U naše doba to je normalnost (str. 231). Zatim, odmah posle toga, citira Hajdegera: „Strašno se već dogodilo” (str. 233).

U odnosu na prethodnu Lengovu „egzaltiranost”, u „Politici doživljaja” nailazimo na apsolutno prihvatljivu polemiku Lenga sa Licom [Theodore Lidz], poznatog po svojim radovima koji se tiču proučavanja uticaja okoline i interperesonalnih odnosa na pojavu shizoidnosti i shizofrenije. Osnovni cilj psihoterapije koji postavlja Lic (1973) jeste uverenje da savremeni život zahteva prilagodljivost i „emocionalnu ravnotežu koja će nam

omogućiti da budemo savitljivi i da se prilagođavamo drugima bez straha od gubitka identiteta, što zahteva osnovno poverenje u druge” (str. 54). U polemici sa Licom, Leng zauzima upravo stav da, ako je uslov normalnosti savitljivost i prilagođavanje društvu, što Lic doživljava kao vrednosnu procenu, onda je upadljiv, društveno neprihvaćen, „bolestan” čovek, samo biće neprilagođeno apsurdnom (bolesnom) društvu.

4.4. KONCEPT POSTPSIHIJATRIJE

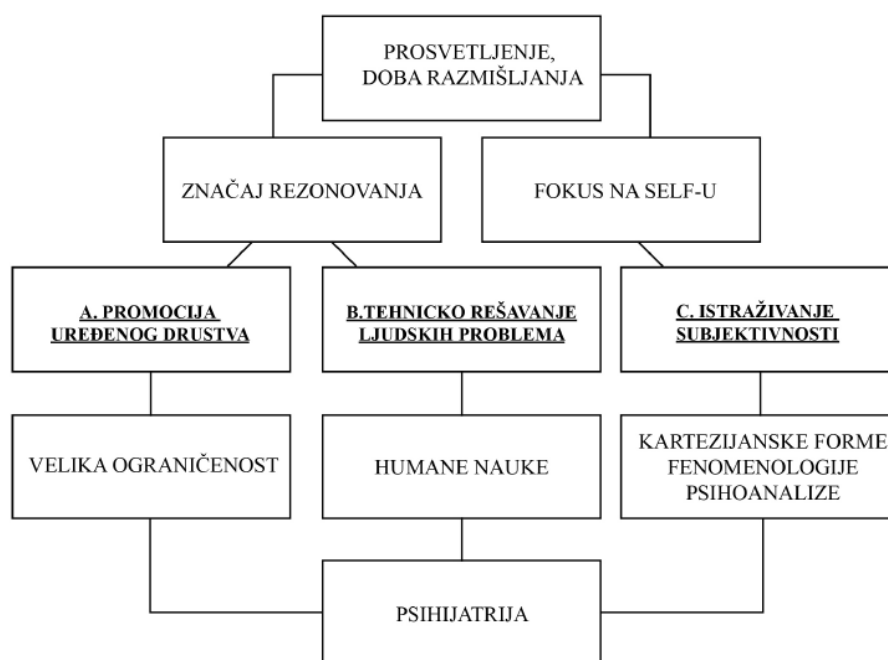
Postpsihijatrija, novi smer kritičke fenomenološke psihijatrije koji se na psihijatrijskoj sceni razvija nepune dve decenije, sadrži isti princip proistekao iz Leng – Lic polemike. Idejne vođe ovog pravca su manje ponesene emocijama od svojih prethodnika, ali su u mnogo čemu radikalniji.

Post – kao prefiks u nazivu ovog novog pravca može se razumeti dvojako: najpre, zato što kao koncept proističe iz postmoderne i njenih mislilaca, Fukoa, pre svih, i nastaje nakon psihijatrije moderne; zatim, zbog toga što u izvesnom smislu postpsihijatrija i jeste pravac koji dolazi posle psihijatrije XX veka, dakle kao drugačije poimanje psihijatrije od one, zasnovane na neuronaukama koje su vodile psihijatriju XX veka.

Almodovar, svojim filmskim jezikom, veoma dosledno podržava i ovaj koncept. Njegovi likovi, gotovo bez izuzetka (Benjino, Manuela, Riki, Rebeka, Marina, Esteban, Agrado) ne ispoljavaju ličnu patologiju, jer ona i ne postoji; oni su samo neprilagođeni psihopatologiji sveta u kome žive. To je isti stav koji ima kritička psihijatrija, a koji dalje elaborira postpsihijatrija. Postpsihijatri svoje opredeljenje doživljavaju kao dosledan i jasan pokušaj da se redefiniše diskurs značenja, smisla, odnosa i vrednosti kao primarnih kategorija koje je klasična psihijatrija gurnula u drugi plan. Iako, samo na prvi pogled može da se shvati kao antinaučni koncept, postpsihijatrija se ni na koji način ne doživljava protivnikom nauke. Postmoderna misao, ne podrazumeva odbacivanje vrednosti, ideala i

prakse proistekle iz doba prosvetiteljstva, na kojima je zasnovana zvanična psihijatrija, već pokušava da osvetli njihova ograničenja. Patrik Brejkin i Filip Tomas (Patrick Bracken & Filip Tomas, 2005) to sasvim jasno ističu: „Postmodernizam ne odbacuje uvide diskursa kao što su marksizam, liberalizam ili psihoanaliza. On samo negira njihove tvrdnje da su oni aksiomi, fundamentalne i univerzalne kategorije koje se ne mogu dovoditi u pitanje. Postmodernizam, takođe, ne odbacuje njihove uvide u kontradikcije našeg individualnog sveta ili kulture, ali doživljava njihove istine kao parcijalne, potencijalne i lokalne”.

Postpsihijatrija se radikalno suprotstavlja stavu proisteklom iz koncepta prosvetiteljstva i kartezijanske nauke, da ljudska patnja može biti nadvladana napretkom racionalnosti i nauke (slika 2).



Slika. 2 Psihijatrija i prosvetljenje (prema Bracken & Thomas, 2005 str. 7)

Dovoljno je da ponovo pomenemo Lenga (1977) koji prebacuje klasičnoj psihijatriji racionalan i hladan stav prema ljudskoj patnji: „Psihijatrija nije pouzdana naučna građa, a ako nije – učinimo je pouzdanom. Učinimo je merljivom, pretvorimo je u brojeve. Kvantifikujmo zanos i ropac srca...” (str. 230).

I postpsihijatrija se opire stavu klasične psihijatrije da će neuronauke moći da kompenzuju moralno, socijalno, kulturološko razumevanje psihijatrijskih poremećaja. Da li će flagrantni redukcionizam koji koriste zvanične DSM -IV i MKB-10 klasifikacije mentalnih bolesti kao neprikosnovene arbitre i definitivne vodiče, omogućiti da korišćenjem dijagnoze i njene „šifre” razumemo tugu, strah, zavisnost, pomenuti „zanos i ropac srca”, ili neprijateljstvo? Postpsihijatrija se opire bioneurologizaciji psihijatrijskog pristupa kojom se naša dela svode na biohemijska objašnjenja i neurotransmitere.

S obzirom na to da nauka i tehnologije koje iz nje proizilaze, potiču iz doba prosvetiteljstva XIX veka, što znači iz jedne kulture i jednog vremena, one su ograničene tom kulturom u tom vremenu, odnosno njihovim vrednostima. Postpsihijatrija ne odbacuje *ratio*, odnosno nauku ili tehnologiju, već postavlja pitanje: "koja su njihova ograničenja, i još važnije - kom socijalnom cilju one vode?" Zbog toga se postpsihijatrija oslanja na hermeneutiku kao put koji vodi ka onim prostorima i onim kategorijama oslobođenih od redukcionizma, kao bitne odrednice vladajuće ideologije u akademskoj psihijatriji. „Kao i fenomenologija, i pojam- hermeneutika – ima mnoga značenja” (Phillips, 1996, str. 63). Postpsihijatrija je doživljava kao globalni okvir koji ukazuje na beskrajne mogućnosti koje dozvoljavaju pristup „patologiji”, odnosno čoveku koji pati, smatrajući naučni redukcionizam, nedovoljnim i nesposobnim da razume tu patnju u njenoj celovitoj ljudskoj dimenziji. Hermeneutika, prema tumačenju postpsihijatrije, ne nastoji da profesionalnim ispitivanjem interpretira simptome klijenta i dijagnostikuje bolest, već da uzme u obzir veliki broj različitih perspektiva, kao i da dozvoli samom klijentu da objasni kako njegova relanost izgleda.

Čini nam se da je to identičan pristup koji primenjuje Almodovar. Bez obzira što svaki karakter ima svoj greh, Almodovar ga tretira afirmativno i prihvata onakvim kakav jeste. On nikada ne aludira niti komentariše s namerom da gledaocu uputi sugestiju kako treba da se odredi prema patologiji ili moralnom statusu lika. Almodovar provokativnu ili bizarnu situaciju snima bez senzacionalističkog otklona, kao da je sasvim prirodna, čime je i gledalac naveden da je tako posmatra (Markuš, 1998).

Shodno tome, u filmu „Veži me“, sam autor ni u jednom trenutku ne tretira Rikija kao poremećenu osobu. Razlozi koji mogu dovesti zdravlje mladića u sumnju u filmu su istaknuti: „samo da bi se istakla atmosfera nesigurnosti u kojoj on živi”(Markuš, 1998, str. 51). Naime, Riki je mladić koji zaista ima traumatičnu ličnu istoriju čoveka sa margine, tako da otmicom Marine i obrazloženjem „hoću da me upoznaš, pa sam morao da te kidnapujem“, što bi moglo da indikuje postojanje mentalnog poremećaja.

Upečatljive metafore Bosa, i njegovo nastojanje da kroz hermeneutičku fenomenologiju pokuša da razume psihijatrijsku *patologiju*, navele su Brejkina i Tomasa (2005) da ga citiraju u velikom pasusu:

Poput nas, Bos veruje da je tradicionalni psihijatrijski pristup razumevanju psihijatrijskih problema potiče iz pogrešnog pravca. Kada govorimo o našem otelotvorenju, Bos smatra da samo kroz shvatanje šta znači imati sopstveno telo i raditi samo u granicama onoga što nam to fizičko telo dozvoljava u kontekstu društvenog sveta , mi možemo naučiti da cenimo implikacije gubitka neke telesne funkcije ili slične disfunkcionalnosti. Da nismo bića kojima je komunikacija sastavni deo bića, onda ne bi ni postojale bolesti uzrokovane gubicima ili lošom komunikacijom. Funkcionisanje bazirano na materijalnim mogućnostima našeg tela ne pomaže nam da razumemo gubitak funkcije. Bos koristi pojam „telesnost“, kako bi istakao činjenice o našem otelotvorenju (str. 131).

Pogrešan pravac koji pominje Bos (1979) u kontekstu telesnosti je redukcionistički stav: naime, telo je nezavisna stvar, s toga nije potrebno ništa da se zna o ljudskosti u toj telesnosti. Otuda i njegova prva metafora: istraživanja prirodnih nauka tretiraju telo kao što bi tretirale umetničko delo. Pred Pikasovim slikama, na primer, ovaj metod bi analizirao samo materijalne objekte čija dužina i širina može biti izmerena, čija težina može biti određena i čiji sastav bi mogao biti hemijski analiziran. Svi ovi rezultati zajedno ne bi

mogli da nam kažu ništa o tome šta čini ove slike pravim umetničkim delima; njihov karakter umetničkih dela, ovaj pristup ne može da objasni (str. 100).

Možemo razviti sliku o telesnim funkcijama i disfunkcijama samo iz prethodnog razumevanja toga kako zapravo izgleda ljudska realnost. Ne možemo se kretati u suprotnom pravcu. Brejkin i Tomas (2005) navode:

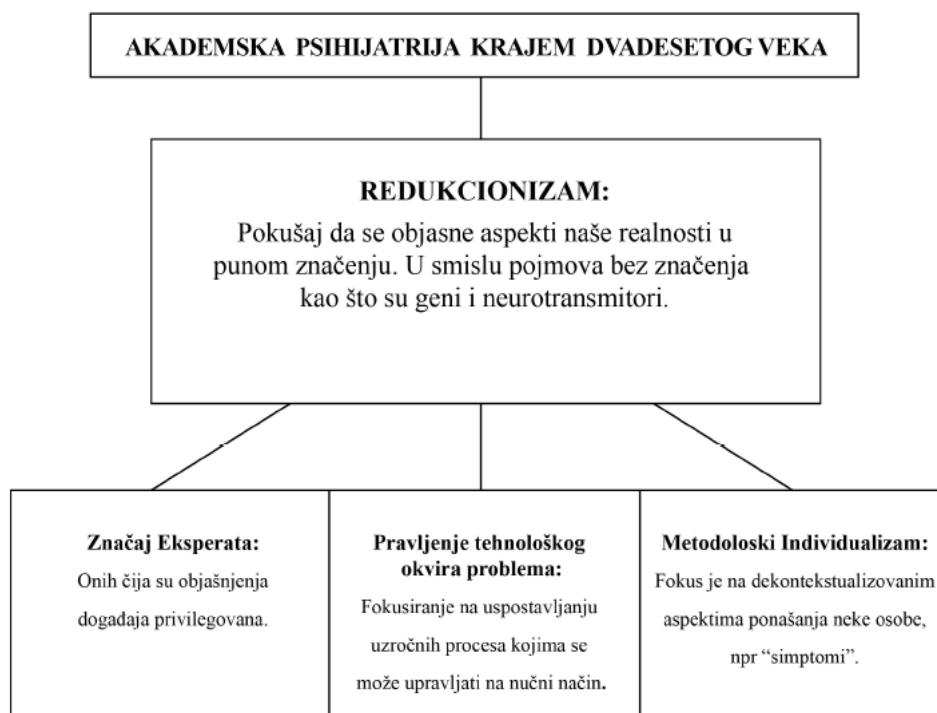
Hajde, da zamislimo Pikasovu sliku koja je u selidbi iz jedne galeriju u drugu – oštećena. Ozbiljnost štete moguće je proceniti samo u odnosu na njenu vrednost dok je bila cela. Gubitak materijala iz jednog ugla slike je možda i neće oštetiti koliko bi je oštetio gubitak materijala sa nekog drugog dela platna. Načinjenu štetu definiše izgled slike dok je bila funkcionalna celina (str.132).

Ovde se srećemo sa možda najznačajnijom razlikom između klasične psihijatrije i postpsihijatrije. Postpsihijatrija se zanima za smisao i značenje, dok klasična psihijatrija ide obrnutim smerom, uverena da je primaran upravo taj naučni, pozitivistički pogled na svet i da je oslobođen potrebe traganja za smislom.

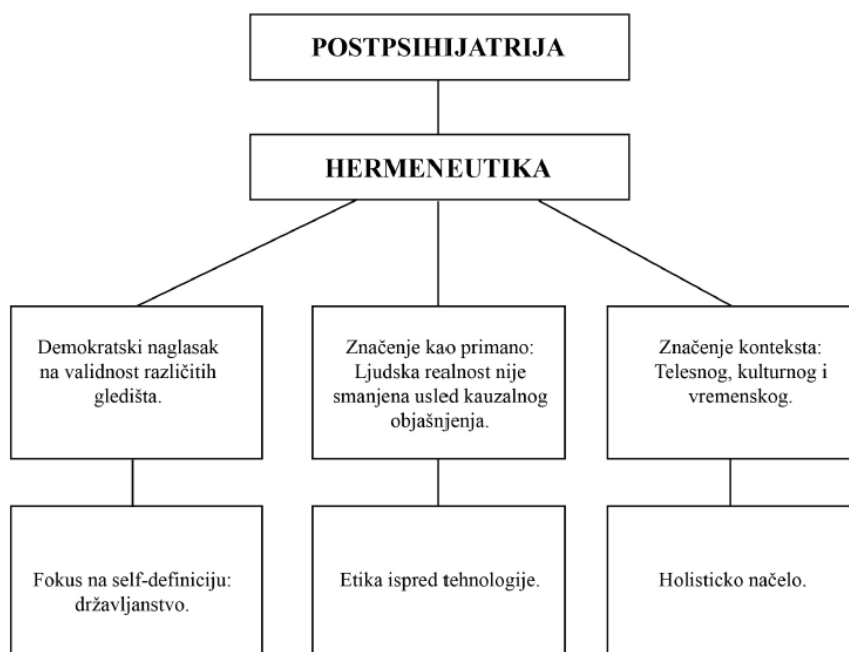
Hermenutičko-fenomenološki aspekt bolesti koji su razvili Hajdeger i Bos, pokušava da „obrne“ način razumevanja, pomerajući se sa ljudske „telesnosti“ i bića-u-svetu, ka razumevanju načina na koji određeni fenomeni ograničavaju potencijale ovog sveta (Bracken & Thomas, 2005).

Psihijatrija postmoderne smatra da dijagnoza, na kojoj je zasnovana klasična psihijatrijska teorija i praksa, zapravo nije važna (jer dijagnoza ima vrednosti kulture i vremena u kojima je definisana); za nju je ključan kontekst u smislu socijalnog, kulturloškog i temporalnog odredišta koji mora imati centralno mesto u razumevanju stvarnosti pojedinca i psihijatrijskog poremećaja. To je u koliziji sa Jaspersovim fenomenologijom, koju klasična psihijatrija koristi u definisanju psihopatoloških manifestacija.

U akademskoj, modernoj medicini, kontekst je gurnut u drugi plan. Prema postpsihijatriji, psihološki okvir čoveka koji pati bitno je određen prošlim iskustvima i budućim mogućnostima. Slike 3 i 4 prikazuju razlike između moderne i postmoderne psihijatrije (Bracken & Thomas, 2005).



Slika 3. Redukcionizam i Akademska psihijatrija



Slika 4. Postpsihijatrija i Hermeneutika

4.5 KONCEPT ANTROPOLOŠKE PSIHIJATRIJE

Vizura konteksta kroz koju se moraju posmatrati psihijatrijski poremećaji se konstantno provlači kroz tzv. kritičku psihijatriju, od antipsihijatrije i demokratske psihijatrije do skeptičke i postpsihijatrije, mada su njeni temelji postavljeni, pre svega u antropologiji i antropološkoj psihijatriji koje su joj komplementarne. Setimo se radova Žorža Deverea (George Devereux) u kojima on jasno tvrdi da kultura propisuje koje je ponašanje „ispravno”. „Neispravno ponašanje” mora dakle isto tako biti procenjeno unutar standarda određene kulture, kao da društvo kaže svome pripadniku:

Ne budi lud, ali ako ti je potrebno manifestuj svoju ludost na taj i taj način... Ako se ne budeš tako ponašao, neće te smatrati ludim, već kriminalcem, jeretikom (Devereux, 1992, str. 271).

U svakom slučaju, Devere se odlučuje da postavi ideju etničkog psihičkog poremećaja. On tvrdi da, u tzv., primitivnim društvima, ili, pre bismo rekli *izolovanim* društvima, ne postoji shizoidno ponašanje, niti shizofrene psihoze. Etničko ponašanje u tim društvima je histrionični tip ponašanja kao što su i psihoze histrionične. Devere eksplicitno zastupa stav da je etnička osobenost zapadnog čoveka isključivo shizoidna. Pripadnik zapadne kulture, kaže Devere (1992) „uči da bude shizoidan izvan zidova psihijatrijske bolnice, i prema tome, shizofren unutar ovih zidova” (str. 272). Devere navodi i shizofrene modele ponašanja u zapadnom društvu, kojih pojedinac treba da se drži, ili u koje se „uteruje”, da bi se definisao kao dobro adaptiran ili „normalan”, dakle, isto ono o čemu je tako egzaltirano govorio i Leng.

Kada govori o depersonalizaciji kao jednom od modela kojim zapadno društvo impregnira svoje članove, Devere (1992) naglašava da „društvo pogoršava depersonalizaciju zahtevajući od pojedinca da se pokaže neosetljivim i ograničenim, da se ponaša na bezličan način, koji se sastoji u povlačenju, prilagođavanju normama ponašanja prosečnog građanina, odobravanju stavova neutralnosti i tome slično. Sve to može stati u formulu: malo je važno ko si ti zaista. Pazi samo da se ponašaš onako kako se od tebe očekuje, izbegavaj da te opaze onakvog kakav jesi – tj. Različit”(str. 291).

Već ovde vidimo da Almodovarovi likovi, gotovo bez izuzetka, ne odgovaraju standardima normalnosti koje određuje shizoidno društvo. Oni se suprotstavljaju društvu koje zahteva nespontnost, blokadu emocija, doživljaja, ekspresije. Umesto toga, Almodovarovi karakteri, bez izuzetka, „iskaču” iz zadatih obrazaca koje nameće takvo društvo i skloni su egzaltacijama, izražajnim erupcijama svoje unutrašnje drame, skloni su da uleću munjevito u interpersonalne odnose vođeni potrebom za „trenutnim“ gratifikacijama i tako, paradoksalno eskaliraju u optimizam.

Ovde nas antropološka psihijatrija podseća na navedenu polemiku Lica i Lenga, ali i na osnovnu nit koja se provlači kroz Almodovarove filmove i osnovnu poruku koju nam nudi ukoliko je percipiramo u pomenutom, Hartmanovom „drugome redu opažaja”.

Ipak, pravi antropološki pristup psihijatrijskim fenomenima u različitim kulturama, razvija se poslednjih decenija sa pojavom nove, kroskulturalne psihijatrije R. Litlveda [Roland Littlewood]. U okviru ovog pristupa, dominira centralna antropološka tradicija da je svaka kultura jedinstvena i da su psihički poremećaji isto toliko socijalna konstrukcija, koliko i jezik, i da su, prema tome, nepodložni upoređivanju kao i jezik. Paradoksi sa kojima se danas neminovno srećemo u razumevanju psihijatrijskih poremećaja u različitim kulturama proističu upravo iz konfrontacije antropološkog pristupa i pristupa klasične, transkulturalne psihijatrije.

Naime, klasični psihijatrijski stav je sadržan u biomedicinskoj tezi da postoji univerzalno jezgro bolesti okruženo slojevima kulturoloških i idiosinkratskih fenomena, te da je istraživački zadatak usmeren ka uklanjanju tih lokalnih epifenomena u nastojanju da se dođe do osnovne bolesti zajedničke svim kulturama. U ovakvom klasičnom pristupu krećući se iz jedne kulture u drugu, psihijatar ima neprestano doživljaj sličnosti, neku vrstu *deja vu* fenomena.

S druge strane, kroskulturalna, antropološka psihijatrija oslanja se upravo na relativistički pristup dirkemovskog tipa koji je sadržan u paradigmi – da dva kulturna elementa nisu ista ako znače različite stvari za ljude koji ih koriste. Mi znamo šta podrazumevamo pod terminima porodica, vlast, normalno i nenormalno. Kada, međutim, pređemo granice jedne kulture, mi više ne znamo kako će ovi termini da odgovaraju ekvivalentnim konceptima. Ako se odlučimo da primenimo naše kategorije na druge

kulture, može se dogoditi da kombinujemo forme koje ne pripadaju jedna drugoj. Ovakva rigidnost može dovesti do nerazumevanja osnovnih problema koje ispituje. Ako je naš osnovni cilj da razumemo ponašanje drugih ljudi, celokupna analiza našeg doživljaja mora biti zasnovana na njihovim konceptima, odnosno doživljajima kako bi rekao Leng, a ne našim.

Ovakvo razmišljanje se uklapa, i daje pun alibi postpsihijatriji i drugim varijantama kritičke psihijatrije. Držeći se ovakvog koncepta antropološki orijentisani psihijatri prilaze određenoj kulturi znajući da su obarsci poremećaja jedinstveni za tu kulturu i njene pripadnike. Krajnja konsekvenca ovakvog stava je da su tumačenja klasične transkulturalne psihijatrije (akademske ili moderne, kako bi rekli postpsihijatri) etnocentrična i ograničena na model proistekao iz jedne kulture i jednog vremena. U svojoj etnocentričnosti klasična, akademska psihijatrija primenjuje rigidne kategorije na sve kulture ma koliko one bile različite. Ove kategorije nisu slobodne, već su spečifične za zapadnu kulturu, i naravno vreme prosvetiteljstva u kome su začete.

Nova kroskulturalna psihijatrija se zalaže za kontekstualnu analizu, u kontekstu svake pojedinačne kulture. Ovakav stav podrazumeva dimeziju širokog relativizma, odnosno uvođenje internog vidika – unutrašnjeg pogleda na poremećaj, upravo ono za šta se zalažu sve kritičke psihijatrije, koje su se i vremenski razvijale gotovo paralelno sa „novom kroskulturalnom psihijatrijom”.

5. ZAKLJUČAK

U izabranom uzorku Almodovarovih filmova (*Sve o mojoj majci*, *Visoke potpetice*, *Veži me*, *Vrati se i Pričaj s njom*) glavni likovi se paradigmatično uklapaju u dijagnostičku kategoriju poremećaja ličnosti sa graničnom strukturom.

Fenomen *graničnosti* se posmatra u skladu sa Kernbergom (1984) kao granična organizacija ličnosti i prema Divac-Jovanović, Svrakić & Lečić- Toševski (1993) kao nivo funkcionisanja ličnosti, koji se prema nivou zastoja nalazi između neurotičnog i psihotičnog.

Prema Kernbergu (1984) granični pacijenti imaju zamagljene ego granice, što ukazuje na postojanje difuznog identiteta, tako da u interpersonalnom kontekstu u bliskim relacijama njihove projekcije dobijaju karakteristike projektivne identifikacije.

Naime, Almodovarovi likovi se ponašaju kao da su u njih utkana razmišljanja bazirana na mehanizmu rascepa i njemu srodnih mehanizama kao što su projektivna identifikacija, omnipotencija, devaluacija, primitivna idealizacija, tako da oni žive u haosu kontradiktornih emocija i postupaka; oni su u konstantnoj histeriji i očajničkoj potrazi za "značajnim drugim" koji im je neophodan kao kiseonik u atmosferi, kako bi metaforično rekao Kohut.

Manuela, Rebeka, Riki, Rejmunda i Beninjo, kao i svi granični pacijenti su ekstremno vulnerabilni na dijadne odnose, a koji za njih imaju vitalno značenje; oni rapidno mobilisu primitivne transfere koji su haotični, zahtevajući, dvosmisleni i oscilujući. Upravo ta neposredna i intenzivna emocionalna razmena koja se događa između terapeuta i pacijenta već u prvoj seansi, predstavlja dijagnostički znak granične psihopatologije (Kernberg, 1984). Pacijent u terapijskoj seansi vrlo brzo "odigra" svoju životnu priču, odnosno predstavi se onako kako u životu inače funkcioniše (Divac-Jovanović i sar., 1987).

Centralno mesto u terapiji graničnih pacijenta je terapijski odnos koji se koristi kao smirujući self-objekt i sjedinjujući instrument dugi period vremena, pre nego što pacijent postane spreman da se polako pokrene ka dubljoj dinamici i samorazumevanju (Lečić-

Toševski & Divac-Jovanović, 2011). Prvi korak podrazumeva psihoterapijske napore da se na osnovu postepenog razumevanja, rekonstruiše ono što preovlađuje na emocionalnom planu: haos, beznačajnost, praznina, iskrivljen ili potisnut materijal, priroda primitivnih ili parcijalnih objektnih odnosa koji se aktiviraju u transferu (Kernberg, 1976).

U graničnoj psihopatologiji dominira teorija deficita, za razliku od neurotične patologije gde dominira teorija konflikata, tako da je cilj terapije da se kreira ono što nikada nije postojalo, odnosno terapeut treba da bude u Vinikotovom smislu "dovoljno dobra majka"

U tom smislu i Rebeka i Rejmunda i Manuela i Beninjo i Riki kao "Almodovarova deca" u novonastalom odnosu sa "značajnim drugim" dobijaju korektivno emocionalno iskustvo u Kohutovom smislu reči; oni su takođe i deca koja su u fazi ponovnog približavanja prema konceptu Malerove, ovog puta dobila dovoljno "emocionalnog punjenja" i razvojno krenula dalje u cilju restrukturacije konstantnosti selfa i objekta, odnosno u pravcu zrelije integracije identiteta. Almodovar svojim filmovima potvrđuje da je „put ka autentičnosti, put ka integraciji uzajamno disociranih aspekata selfa“ (Kernberg, 1976 str. 121).

Ako sagledavamo Almodovarove filmove u smislu ilustracije patologije kako je opisuje klasična psihijatrija, što za kritičku psihijatriju, fenomenološki pristup u psihijatriji i fenomenologiju umetnosti Huserla i Hartmana, predstavlja *contradictio in adjecto*, nailazimo na prividni paradoks.

Ovaj paradoks izranja iz dve ravni koje su prisutne u svim Almodovarovim filmovima.

U prvoj ravni gledalac se susreće sa slikama koje se uklapaju u bizarni svet transvestita, prostitutki, kriminalaca, ubica, dat u fonu prepoznatljivog, od društva definisanog mentalnog poremećaja.

U Almodovarovom prikazu likova i njihovih pervertovanih odnosa suptilno je protkano i shvatanje o načinu na koji su oni organizovani u psihološkom smislu. On veoma vešto prikazuje likove koji nisu u stanju da uspostave emocionalne odnose među sobom, čak uspeva da kinematografski prikaže mehanizam rascepa-splitting koji ove psihološki nezrele strukture ličnosti koriste u procesu mišljenja (Yanof, 2005).

Ma koliko su oni prikazani blagonaklono i sa simpatijama, u nekad do urnebesno burlesknim zapletima, nekad u bolnim melanholičnim epizodama, oni, u toj prvoj ravni, ipak ostaju samo transvestiti i ubice, sociopate, pripadnici jednog sveta "objektivne" morbidnosti, čije se ponašanje, u kontekstu društva prepoznaje kao bolesno, procenjuje kao neprihvatljivo, definiše kao zakonski i moralno kažnjivo.

U drugoj ravni, međutim, ili u „drugom redu opažanja” kako bi to rekao Hartman, ovi pojedinci su autentična bića u pokušaju uspostavljanja celine kroz drugog, u usklađivanju doživljaja i ponašanja, koji im omogućava autentičnost i celokupnost ljudskosti. To ih razlikuje od onih koji su usvojili (Lidz) obrasce ponašanja zbog kojih su otuđeni, neautentični i lažni, jer su se, u svojoj suštini, odvojili od sopstvenih doživljaja. Oni su se prilagodili savremenom društvu koje, podsetimo se još jednom, Devere opisuje kao društvo koje svoje pripadnike indoktrinira da se ponašaju „shizoidno van zidova bolnice, a shizofreno unutar tih zidova.”

Opaženi u toj drugoj ravni, Almodovarovi likovi se pokazuju u neprestanom naporu da se vrate sebi, celokupnosti svog bića, a takvo nastojanje se u kontekstu aktuelne kulture i aktuelnog vremena definiše kao bolesno, što se u nekom drugom vremenu ili drugom prostoru ne bi tako definisalo. Zato su Manuela, Benjino, Rebeka, Agrado, Riki,... autentična bića koja su do sopstvene autentičnosti došla kroz "pakao drugih".

Upravo na ovom mestu moguće je stapanje jednog psihijatrijskog koncepta i jedne umetničke vizije sveta.

Ono što u prvoj ravni klasična psihijatrija definiše kao "patološko", Leng i postpsihijatrija definišu kao raskol između doživljaja i ponašanja i sledstveni gubitak Ja, u drugoj ravni se kroz jedan optimistički paradoks pretvara (pošto se „strašno već dogodilo-Hajdeger”) u ponovno traganje za ostvarenjem autentične ljudskosti kroz drugog, u nadi da je "susret među ljudskim bićima još uvek moguć."

Ne znamo da li je to bila namera Almodovara, ali je moguće da ni on sam ne bi mogao reći nešto više, da opet citiramo Hartmana (1979) "o čudu koje se u njemu i kroz njega dogodilo".

Paradoksalni odnos između onoga što je „realno“ i onoga što se „pretvara“ omogućava gledaocu da prihvati jedan preterano stimulativan svet koji mada je

uznemirujući, može emotivno da se apsorbuje. Yanof (2005) zapaža da ovo veoma nalikuje dečjoj maštovitoj igri:

Kada je igra jasno shvaćena i ograničena na značenje „pretvarati se“, dete može da podnese jače emocije i produbi maštu. Ovo takođe važi i u analitičkoj situaciji. Poput igre i psihoanalize, u njegovim filmovima se „isprobavaju“ zabranjene ili uznemiravajuće ideje koje se zatim ubacuju u privremeni prostor da bi se sa njima „poigralo“(str. 1772).

Kod njega se uvek u nečemu preteruje: i boje su isuviše svetle, i likovi su isuviše dramatični, seksualna fantazija preterano ispoljena, mesto gde se radnja odvija skandalozno tako da deluje da nas Almodovar stalno podseća:“Ovo deluje stvarno, ali ne zaboravite da gledate film.“

Na kraju, taj, usuđujemo se da ga nazovemo “paradoksalni optimizam” Almodovara možda i nije bila srž onoga što je on želeo da nam kaže, ali je u svakom slučaju odgovor na pitanje koje je postavljeno na početku ovog teksta, o patologiji i ljudskosti.

Da li je deo ovog “paradoksalnog optimizma” i rađanje deteta u njegovim filmovima, („Sve o mojoj majci”, „Živo meso”), teško je pretpostaviti, ali mu nesumnjivo doprinosi. Kritička psihijatrija tu nema dileme. Leng zaključuje (1970) “svako dete je novo biće, moguć i prorok, novi duhovni knez, nova iskra svetlosti izbačena u okolni mrak. Ko smo mi da tvrdimo da za nju nema nade?” (str. 214).

Naučni doprinos

U psihoanalitičkim krugovima se i danas prepričava anegdota poreklom iz “ bečkih susreta sredom”, po kojoj je grupa tadašnjih pionira psihoanalize , suočena sa nekim nerešenim i spornim pitanjem, čula savet vremešnog Frojda:” Moraćemo da upitamo umetnike, oni ionako sve znaju”. Nauka i umetnost sve više u novije vreme u svojoj suštini konvergiraju i možemo da smatramo da ćemo one procese vidljivije kod procesa umetničke inspiracije, moći primeniti i za naučnike (Kontić, 2009).

U psihijatrijskoj praksi preovlađujuće je pesimistično mišljenje vezano za terapiju teških poremećaja ličnosti. Iako znamo da je terapija takvih ličnosti vrlo zahtevna i dugotrajna, ponekad traje ceo život, verujemo da će nam Almodovarov ”paradoksalni optimizam”, kao autorov umetnički credo biti inspiracija za dalja istraživanja u oblastima koje sve više konvergiraju u svojoj srži , kao nauka i umetnost.

6. LITERATURA

6.1. BIBLIOGRAFIJA

1. Abraham, K. (1924). Character formation on the genital level of the libido. In: Selected papers on psychoanalysis. London: Hogarth Press.
2. Acevedo-Muñoz, E. (2007). *Pedro Almodóvar*. London: British Film Institute.
3. Aćimović, B. (2009). Ne moći voleti. U T. Štajner-Popović i V. Brzev-Ćurčić (Ur.) *Ljubav* (str. 189-194). Beograd: Dereta.
4. Akhtar S. (2002). Forgiveness: origins, dynamics, psychopathology, and technical relevance. *Psychoanal Q.*71,(2), 175-212.
5. Akhtar, S. (1990). Paranoid Personality Disorder: A Synthesis of Developmental, Dynamic, and Descriptive Features. *American Journal of Psychotherapy*, Vol. XLIV, No.1, January.
6. Akhtar, S. (1994). Object Constancy and Adult Psychopathology. *International Journal of Psycho-Analysis*, 75, 441-455.
7. Allinson, M. (2001). *The films of Pedro Almodovar*. London; New York: I. B. Tauris.
8. Bach, S. (1994). *The language of perversion and the language of love*. Northvale, NJ: Jason Aronson Inc
9. Bender, S. D., & Skodol E. A. (2007). Borderline personality as a self-other representational disturbance. *Journal of Personality Disorders*, 21(5), 500–517.
10. Bendžamin, Dž. (2006). Prva veza. U J. Mirić i A. Dimitrijević (Ur.) *Afektivno vezivanje. Eksperimentalni i klinički pristup* (str. 251-286). Beograd: Centar za primenjenu psihologiju.

11. Benjamin, L. S. (1993). *Interpersonal diagnosis and treatment of personality disorders*. New York: The Guilford Press.
12. Binswanger, L. (1963). *Being-in-the-world: selected papers of Ludwig Binswanger*. New York: Basic Books.
13. Binswanger, L. (1970). *La conception freudienne de l'homme a la lumiere de l'antropologie dans Discourse, parcour un Freud*, Paris: Gallimard.
14. Bion, W. R. (1962). *Learning form Experience*. London: William Heinemann.
15. Bion, W.R.(1970). *Attention and Interpretation*.London: Heinemann.
16. Blankenburg, W. (1983). Socijalitat und Intersubjektivität. Phanamenologie der Lebenswelt-Bezogenheit des Menschen.Und. U R. Grathad, B.Waldenfels , W. Fink (Eds.) *Phanamenologie der Lebenswelt-Bezogenheit des Menschen und Psychopatologie*. München.
17. Blum, H. (1980). Paranoia Beting Fantasy: Psychoanalytic Theory of Paranoia. *Journal of American Psychoanalysis Association* 28,-331-361.
18. Bojanin, S. (2011). *Velika Zabuna ili kriza psihijatrijske misli*. Beograd: Konras.
19. Boss, M. (1979). *Existential Foundations of Medicine and Psychology*. New York: Jason Aronson.
20. Bracken, P., & Thomas, P. (2002). *Postpsychiatry*. New York: Oxsford University Press.
21. Cahn, M. (1960). Clinical aspects of the schizoid personality: affect and the technique. *International Journal of Psychoanalysis*, 41, 430-437.
22. Caran, N. (1989). Granicni slucaj. U D. Kecmanovic (Ur). *Psihijatrija* (str. 1306-1321). Beograd, Zagreb: Medicinska knjiga, Svjetlost.
23. Clarkin, F. J., Lenzenweger, F. M., Yeomans, F., Levy, N. K., & Kernberg, F. O. (2007). An object relations model of borderline pathology. *Journal of Personality Disorders*, 21(5), 474– 499.

24. Cloninger, C. R., & Svrakic, D. (2009). Personality Disorders. In B. J. Sadock, & V. A. Sadock (Eds.), *Comprehensive textbook of psychiatry*. 9th ed. London: Lippincott, Williams and Wilkins (in press).
25. Cooper, D. (1987). *Psihijatrija i antipsihijatrija*. (Lj. Bastaić, prev.) Zagreb: Naprijed.
26. Ćurčić, V. (2009). Romantična i zrela ljubav. U T. Štajner-Popović i V. Brzev-Ćurčić (Ur.) *Ljubav* (str. 105-112). Beograd: Dereta.
27. Ćurčić, V., i Bradić, Z. (1997). Preobražaji adolescencije. U V. Ćurčić (Ur.) *Adolescencija i evolucija*. Adolescencija, evolucija i revolucija u razvoju (str. 25-29). Beograd: "Žarko Albulj."
28. Despotović, T. (2009). Dostizanje sposobnosti za ljubav kroz prorađivanje ranih anksioznosti u psihoanalitičkom tretmanu. U T. Štajner-Popović i V. Brzev-Ćurčić (Ur.) *Ljubav* (str. 169-180). Beograd: Dereta.
29. Despotović, T., i Žilić, M. (1993). Mržnja u transferu u psihoanalitičkoj terapiji. *Avalske sveske*, 11(123-131).
30. Dimitrijević, A. (2003). Pojam granica ličnosti i njihovi začeci u razvoju. *Psihologija*, 36 (4), 425-436.
31. Dimitrijević, A. (2008). Narcizam i tugovanje. *Psihijatrija danas*. 40 (1) ,75-89.
32. Divac Jovanovic, M., Svrakic, D., Lecic-Tosevski, D. (1993). Personality disorders: Model for conceptual approach and classification. Part I: General Model. *Am J Psychotherapy*, 47(4), 558-571.
33. Divac-Jovanović, M., Lečić-Toševski, D., Stanković, S., i Švrakić, D. (1987). Dijagnoza i diferencijalna dijagnoza poremećaja ličnosti. *Avalske sveske*, 8, (63-95).
34. DSM-IV-TR (2000). Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (4th ed.), Washington, DC: American Psychiatric Association.

35. Dunjić I., i Vulević, G.(1997). Grupa vršnjaka-raskrsnica na putu razvoja. U V. Ćurčić (Ur.) *Adolescencija, Evolucija i revolucija u razvoju* (str. 101-107). Beograd: "Žarko Albulj."
36. Erić, Lj. (2010). *Psihodinamička psihoterapija. Poremećaji ličnosti. Tom IV.* Beograd: Službeni glasnik.
37. Fenichel, O. (1961). *Psihoanalitička teorija neuroza* (The Psychoanalytic Theory of Neuroses). Beograd-Zagreb: Medicinska knjiga.
38. Fonagi, P. (2006). Šta je zajedničko psihoanalitičkoj teoriji i teoriji afektivnog vezivanja. U J. Mirić i A. Dimitrijević (Ur.) *Afektivno vezivanje. Eksperimentalni i klinički pristup* (str.227-250). Beograd: Centar za primenjenu psihologiju.
39. Frankl, V. (1970) *Psychotherapy and existentialism*, London: Souvenir press Ltd.
40. Frankl, V. (2000). *Nečujni vapaj smislom. Psihoterapija i humanizam.* Beograd: "Žarko Albulj."
41. Freud, S. (1926/1966). Inhibitions, symptoms and anxiety. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* ,20, (pp. 75-174). London: Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis.
42. Fuko, M. (1980). *Istorija ludila u doba klasicizma.* Beograd : Nolit.
43. Gabbard, G. O. (1996). *Love and Hate in The Analytic Setting.* Northvale, NY: Jason Aronson.
44. Gadamer, H.G. (1987). *Istina i metoda*, Sarajevo: Veselin Masleša.
45. Gadamer, H.G. (1996). *Pohvala teoriji studija. O krugu razumevanja*, Podgorica: Otkoih.
46. Gadamer, H.G. (1996). *The Enigma of Health*, Stanford: University Press.
47. Gunderson, G. J., & Phillips, A, K. (1995). Personality disorders. In H. Kaplan, & B. Sadock (Eds.): *Comprehensive textbook of psychiatry* (1425-1461). Baltimore: Williams & Wilkins .

48. Hajdeger, M. (2000). *Šumski putevi, Izvor umetničkog dela*. Beograd: Plato.
49. Hajdeger, M. (2007). *Bitak i vreme*. Beograd: Službeni glasnik
50. Hall, S. C., & Lindzey, G. (1978). *Theories of personality*. New York: John Wiley and Sons.
51. Hammond, M. (2005). Talk to her: gender and changing states in a film by Almodóvar. *Journal of the British Association of Psychotherapists*, 43, 56–63.
52. Hartman, H. (1964). *Essays on Ego psychology*. New York: International Universities Press. Inc.
53. Hartman, N. (1968). *Estetika*. Beograd: Kultura.
54. Henry, J. (1963). *Culture against man*. New York: Random House, New York.
55. Hol, K. i Lindzi, G. Frojdova klasična psihoanalitička teorija. U *Teorije ličnosti*, Beograd, Nolit, 1983; 53-88.
56. Horney, K. (1950). *Neurosis and Human Growth: The Struggle Toward Self-Realization*. New York: W.W.Norton & Company Inc.
57. Huserl, E. (1975). *Ideja fenomenologije*. Beograd: Bigz
58. Ilić, Z. (2002). Prihvatanje istine-korak ka pomirenju. *Časopis o viktimizaciji, ljudskim pravima i rodu "Temida"*, 4, 14-17.
59. Jaspers, K. (1973). *Filozofija egzistencije*. Beograd: Prosveta.
60. Jašović-Gašić, M. (1982) Neurotske depresije, *Engrami*, 2, 35-38.
61. Jerotić, V. (2008). Neka razmišljanja na temu "O hrabrosti" Hajnca Kohuta. *Psihijatrija danas*, 40 (1), 91-98.
62. Jevremović, P. (2000). Psihoanaliza. U D. Stojnov (Ur.) *Psihoterapije* (str. 25-42). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
63. Jovanović-Dunjić (2004). Smisao u ogledalu. U V. Čurčić (Ur.) *Traganje za smislom, izazovi i rizici adolescencije* (str. 21-26). Beograd: "Žarko Albulj."

64. Jovanović-Dunjić, I. (2009). Frojd danas...i dalje aktuelan: "Šta je sve transferna ljubav." U T. Štajner-Popović i V. Brzev-Ćurčić (Ur.) *Ljubav* (str. 23-29). Beograd: Dereta.
65. Jović, V. (2015). *Opšta psihopatologija sa konceptualnom istorijom*. Kosovska Mitrovica: Filozofski fakultet Univerziteta u Prištini.
66. Jović, V. i Cvetković- Jović, N. (2004). Tortura u terapijskom prostoru: kontratransfer u radu sa žrtvama organizovanog nasilja. U Ž. Špirić, G. Knezević, V. Jović, i G. Opačić (Ur.) *Tortura u ratu, posledice i rehabilitacija, Jugoslovensko iskustvo* (str. 291-308). Beograd: International Aid Network (IAN).
67. Kazeti, F. (2001). Filmska psihoanaliza. *Filmske sveske 2*, Beograd : Institut za film.
68. Kecmanović, D. (1977). Laing i antipsihijatrija. U R. D. Laing (Ur.) *Podeljeno ja; Politika doživljaja* (str. IX-XLIV). Beograd: Nolit.
69. Kernberg, F. O. (1984). *Severe Personality Disorders: Psychotherapeutic Strategies*. New Haven: Yale University Press
70. Kernberg, F. O. (1985). *Internal world and external reality*. New York: Jason Aronson.
71. Kernberg, F. O. (1996). A psychoanalytic theory of personality disorders. In J. F: Clarkin & M. Lenzenweger (Eds.) *Major Theories of Personality disorder*. New York: Guilford.
72. Kernberg, F.O. (1975). *Borderline conditions and pathological narcissism*. New York: Jason Aronson.
73. Kernberg, F.O. (1976). *Object-relations theory and clinical psychoanalysis*. New York: Jason Aronson.
74. Klein, M. (1959). On adult world and its roots in infancy. In: *Envy and Gratitude and Other Works, 1946-1963*. New York: Delacorte Press.

75. Klein, P. (1997). Narcizam i mazohizam u funkciji održavanja identiteta. U Lj. Erić i V. Ćurčić. (Ur.) *Adolescencija, identitet-psihopatologija-psihoterapija* (str. 46-50). Beograd: "Žarko Albulj".
76. Kohut, H. (1959). Introspection, empathy and psychoanalysis. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 7, 459-483.
77. Kohut, H. (1971). *The Analysis of the Self*. New York: Int. Univ.Press.
78. Kohut, H. (1977). *The restoration of the self*. New York: Int. Univ. Press.
79. Kohut, H. (1984). *How does analysis cure*. New.York: Int. Univ. Press.
80. Kontić, A. (2009). O inspiraciji. U T. Štajner-Popović i V. Brzev-Ćurčić (Ur.) *Ljubav* (str. 117-136). Beograd: Dereta.
81. Kordić, B. (2009). Ljubav i seksualnost. U T. Štajner-Popović i V. Brzev-Ćurčić (Ur.)
82. Kulić, M. (2003). *Jezik prije jezika*. Beograd: Kalekom.
83. Laing, R. (1977). *Podeljeno Ja-Politika doživljaja*. Beograd: Nolit.
84. Laing, R. D., & Esterson, A.(1970). *Sanity, Madness and Family*. London: Penguin.
85. Lečić-Toševski, D. (1992). Distimija - tipologija i veza sa poremećajima ličnosti. Doktorska disertacija. Beograd: Medicinski fakultet.
86. Lečić-Toševski, D. (2004). Savremeno određenje poremećaja ličnosti – ponovo otkrivena prošlost. *Psihijatrija danas*, 36 (2), 243-260.
87. Lečić-Toševski, D., Draganić-Gajić, S., i Stojanović, D. (2001). Poremećaji ličnosti i porodični odnosi. *Psihijatrija danas*, 33 (1-2), 101-112.
88. Lečić-Toševski, D., i Divac-Jovanović, M. (2011). Modifikovana psihodinamska psihoterapija poremećaja ličnosti – dileme i izazovi. *Psihijatrija danas*, 43 (1), 65-82.
89. Lenzenweger, F. M., Yeomans, F., Levy, N. K., & Kernberg, F. O. (2007). An object relations model of borderline pathology. *Journal of Personality Disorders*, 21(5), 474-499.

90. Littlewood, R. (1990). From Categories to Context: A Decade of the New Cross-cultural Psychiatry. *The British Journal of Psychiatry*, 156, 308-327.
91. Mačkić, S., i Cvetković, J. (2004). Psihoanalitička psihoterapija žrtava torture. U Ž. Špirić, G. Knezević V. Jovic, i G. Opačić (Ur.) *Tortura u ratu, posledice i rehabilitacija, Jugoslovensko iskustvo* (str. 224-247). Beograd: International Aid Network (IAN).
92. Mahler, M., Pine, F., & Bergman, A. (1975). *The psychological birth of the human infant*. New York: Basic Books.
93. Mahler, S. M. (1967). On Human Symbiosis and the Vicissitude of Individuation. *Journal of American Psychoanalytic Association*, 15 (4), 740-763.
94. Mandić T. (2008). *Psiho samo za nas*. Beograd: Zoran Damjanović i sinovi.
95. Mandić, T. (2003). *Komunikologija. Psihologija komunikacije*. Beograd : Clio.
96. Markuš, S. (1998). *Poetika Pedra Almodovara*, Beograd: "Stubovi kulture."
97. Masterson, F. J. (1976). *Psychotherapy of the Borderline Adult*. New York: Brunner / Mazel.
98. Masterson, F. J. (1981). *The Narcissistic and Borderline Disorders*. New York: Brunner/ Mazel.
99. Masterson, J.F.(1972). *Treatment of the Borderline Adolescent: A Developmental Approach*. New York: Wiley – Interscience.
100. Mičel, S. (2006). Teorija afektivnog vezivanja i relacionalnost. U J. Mirić i A. Dimitrijević (Ur.) *Afektivno vezivanje. Eksperimentalni i klinički pristup* (str. 287-300). Beograd: Centar za primenjenu psihologiju.
101. Mitchell, S. A. (1991). Contemporary Perspectives on Self. Toward an Integration. *Psychoanalytic Dialogues*, 1(2),121-147.
102. MKB-10 (1992). Međunarodna klasifikacija bolesti, povreda i uzroka smrti, deseta revizija, Ženeva: Svetska zdravstvena organizacija.

103. Moren, E. (1967). *Film ili čovek iz mašte, Antropološki esej*. Beograd: Institut za film.
104. Nastović, I. (1990). *Psihopatologija Ega. Ego-psihologija psihičkih poremećaja*. Gornji Milanovac. Dečje novine.
105. Opalić, P. (2000). Egzistencijal-analička psihoterapija (egzistencijalna analiza). U D. Stojnov (Ur.) *Psihoterapije* (str. 77-102). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
106. Opalić, P. (2005). Antipsihijatrija u socijalno-istorijskom konceptu. *Engrami*, 27 (3-4), 59-71.
107. Philips, J. (1996). Hermeneutics. *Philosophy, Psychiatry, & Psychology* 3(1), 61-69.
108. Pirgić, B. (2009). Komentar, ljubav i mržnja. U T. Štajner-Popović i V. Brzev-Ćurčić (Ur.) *Ljubav* (str. 165-168). Beograd: Dereta.
109. Popović, M., i Jerotić, V. (1985). *Psihodinamika i psihoterapija neuroza*. Beograd: Nolit.
110. Radojković, S., i Divac-Jovanović, M. (1987). Granični fenomeni. *Avalske sveske*, 8, (189-191).
111. Rudan, V. (2005). Doživljaj sigurnosti i adolescentni razvoj. U V. Ćurčić (Ur.) *Unutrašnja i spoljašnja realnost adolescenata* (str. 19-29). Beograd: "Žarko Albulj."
112. Rycroft, C. (1968). *A critical Dictionary of Psychoanalysis*. New York: Basic Books.
113. Sato, D. (2011). *Film i filozofija*. (B. Anđelković, prev.). Beograd: Clio.
114. Sauer, R. (1979). Absentee father syndrome. *The Family Coordinator*, 28(2), 245-249.
115. Segal, H. (1964). *Introduction to the work of Melanie Klein*. New York: Basic Books.

116. Stojanović, D. (1991). Neurotični oblici dekompenzacije histrioničnog poremećaja ličnosti. Magistarski rad. Beograd: Medicinski fakultet.
117. Szasz, T. (1980). *Ideologija i ludilo*, Zagreb: Naprijed.
118. Švrakić, D. (1986). Narcitički poremećaj ličnosti. Konceptija Oto Kernberga. *PSIHIJATRIJA DANAS*, 2-3, 277-290.
119. Švrakić, M. D., & Švrakić, M. N. (2009). Savremeni koncept i dijagnostika poremećaja ličnosti. *Engrami*, 31 (3-4), 5-18.
120. Tyson, P. (1990). *Psychoanalytic Theories of Development*, New Haven and London: Yale University Press
121. Vaillant, G., and Perry, C. (1985). Personality Disorders. In H. Kaplan, A. Freedman, & B. Sadock (Eds.). *Comprehensive textbook of psychiatry*, Baltimore: Williams & Wilkins.
122. Vezmar, M. (2009). Savremeni psihoanalitički koncepti ljubavi. U T. Štajner-Popović i V. Brzev-Ćurčić (Ur.) *Ljubav* (str. 37-46). Beograd: Dereta.
123. Vukosavljević, T. (1996). Pojam empatije u Self psihologiji Hajnca Kohuta. *PSIHOLOGIJA*, 4, 499-508.
124. Vukosavljević, T. (1997). Diskusija shvatanja empatije u Self psihologiji Hajnca Kohuta. *PSIHOLOGIJA*, 1-2, 125-136.
125. Vukosavljević-Gvozden, T. (1999). Objektni odnosi u teoriji Melani Klajn i savremenoj klajnjanskoj misli. *PSIHOLOGIJA*, 1-2, 65-82.
126. Vulević, G. (1997). Jovan Veljković. Nepodnošljiva istina. Psihoanalitički rekvijem intelektu savremen Amerike. *PSIHOLOGIJA*, 1-2, 153-156.
127. Wakefield, J. C. (2008) The perils of dimensionalization: challenges in distinguishing negative traits from personality disorders. *Psychiatr Clin North Am*, 31, 371-393.

128. Winnicott, D.(1953).Transitional objects and transitional phenomena. *International Journal of Psycho-Analysis*,34, 1-9.
129. Winnicott, D.(1965).The theory of the parent-infant relationship. In: *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*. London: The Hogarth press.
130. Winnicott, D.(1967). Mirroring role of mother and family in child development.U: *Playing and Reality*. London: Tavistok
131. Wolberg, A. R.(1982). *Psychoanalytic psychotherapy of the borderline patient*. - New York: Thieme-Stratton.
132. Worthington, E. L. Jr. (1998). *Dimensions of forgiveness: Psychological research and theological perspectives*. Philadelphia, PA: The Templeton Foundation Press.
133. Yanof, A. J. (2005). Perversion in La mala educación (Bad education). *Int J Psychoanal*, 86,1715–1724.
134. Zanarini, M. C., & Frankenburg, F. R. (1997). Pathways to the development of borderline personality disorder. *Journal of Personality Disorders*, 11, 93–104.

6.2. FILMOGRAFIJA PEDRA ALMODOVARA

- Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (Pepi, Lusi, Bom i ostale devojke sa gomile 1980)
- Laberinto de pasiones (Lavirint strasti, 1982)
- Entre tinieblas (Mračne navike, 1983)
- Qué he hecho yo para merecer esto? (Šta sam uradila da zaslužim ovo? , 1985)
- Matador (Matador, 1986)
- La Ley del deseo (Zakon požude, 1986)
- Mujeres al borde de un ataque de nervios (Žene na ivici nervnog sloma, 1987)
- Átame! (Veži me, 1989)
- Tacones lejanos (Visoke potpetice, 1991)
- Kika (Kika, 1993)
- La Flor de mi secreto (Cvet moje tajne, 1995)
- Carne trémula (Živo meso, 1997)
- Todo sobre mi madre (Sve o mojoj majci, 1998)
- Hable con ella (Pričaj sa njom, 2001)
- La mala educación (Loše vaspitanje, 2004)
- Volver (Vrati se, 2006)
- Los abrazos rotos (Slomljeni zagrljaj, 2009)
- La piel que habito (Koža u kojoj živim, 2011)
- Los amantes pasajeros (Prolazni putnici, 2013)
- Julieta (Hulijeta, 2016)

BIOGRAFIJA

Katarina Petrović, rođena je 1964. godine u mestu Veliki Crljeni. Diplomirala je na Medicinskom fakultetu u Beogradu 1989. godine. Specijalističke studije na Medicinskom fakultetu u Beogradu psihijatrije završila 1998. godine sa odličnom ocenom.

Akademski naziv magistra medicinskih nauka iz oblasti psihoterapije, stekla 2007. godine odbranom magistarske teze pod nazivom: »Analiza emocionalnog reagovanja učenika u toku adaptacije na internatske uslove« na Medicinskom fakultetu u Beogradu.

Tokom 2002., 2003. i 2004. godine učestvovala u kontinuiranom programu edukacije iz kognitivno-bihejvioralne psihoterapije u Beogradu.

Tokom 2001.godine aktivno učestvovala u psihološkim radionicama programa Srpske Asocijacije za Transakcionu analizu u Beogradu.

Tokom 1995/96. na Ryerson Polytechnic University u Torontu na odseku za psihologiju, završila psihološke programe: Teorija ličnosti i Bihejvioralna modifikacija.

U psihoanalitičkoj literaturi, u knjizi koju je uredio dr.Vojislav Ćurčića "Traganje za smislom,"(2004), prezentovala naučni rad: *Adolescentno osvajanje autonomije*.

U zbornicima radova sudskomedicinskog veštačenja objavila naučne radove : *Akutni stresni poremećaj i sudskomedicinsko veštačenje nematerijalne štete* (2004). *Mogućnost greške u proceni radne sposobnosti radnika u saobraćaju-psihijatrijski aspekt* (2014).

Kao lekar, specijalista psihijatrije zaposlena u Zavodu za zdravstvenu zaštitu radnika "Železnice Srbije" u Beogradu u kontinuitetu od 1998.godine.

Kao stručni konsultant-specijalista psihijatrije, radi u opštoj bolnici „Bel Medic“ u Beogradu od 2005.godine

Član je psihoterapijske sekcije Srpskog lekarskog društva u Beogradu od 2000. godine.

Изјава о ауторству

Потписани-а __Мр Катарина Петровић

број индекса / _____

Изјављујем,

да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

ПЕРСПЕКТИВА САЗРЕВАЊА ФРАГИЛНОГ ИДЕНТИТЕТА;

АЛМОДОВАР: ГРАНИЧНИ ФЕНОМЕНИ

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 12. мај 2016.

Katarina Petrovic'

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора _____ Катарина Петровић

Број индекса / _____

Докторски студијски програм _____ / _____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

ПЕРСПЕКТИВА САЗРЕВАЊА ФРАГИЛНОГ ИДЕНТИТЕТА; АЛМОДОВАР:
ГРАНИЧНИ ФЕНОМЕНИ

Ментор _____ проф др Тијана Мандић

Коментор: _____

Потписани (име и презиме аутора) _____

Katarina Petrovic'

изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 12. мај 2016.

Katarina Petrovic'

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

ПЕРСПЕКТИВА САЗРЕВАЊА ФРАГИЛНОГ ИДЕНТИТЕТА; АЛМОДОВАР:
ГРАНИЧНИ ФЕНОМЕНИ

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, 12. март 2016.

Потпис докторанда

Коларина Радарић