

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Mirna Berberović

Psihoanaliza v popularnem filmu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Mirna Berberović

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stanković

Psihoanaliza v popularnem filmu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2012

Psihoanaliza v popularnem filmu

Pričujoče diplomsko delo obravnava problem popularizacije znanosti, pri čemer se osredotoča na reprezentacije znanosti v popularnem filmu. Pri tem izhaja iz predpostavke, da se znanstvene informacije skozi popularizacijo poenostavljajo in izkrivljajo, svet znanosti pa se v popularni kulturi reprezentira stereotipno. To je problematično, ker se na tak način ustvarjajo napačne reprezentacije o znanosti. Glavnino dela predstavlja študija primera, v kateri raziskujemo, kako je psihoanaliza reprezentirana v popularnem filmu. Študija pokaže, da se psihoanaliza, podobno kot znanost nasploh, v popularnem filmu reprezentira stereotipno. Pojavljajo se tudi specifične stereotipne reprezentacije, ki poenostavljeno predstavljajo psihoanalitike in psihoanalitično terapijo. Problematične so tudi reprezentacije, ki kažejo nerazumevanje statusa psihoanalize in njenega mesta med drugimi, sorodnimi znanostmi. Najbolj vprašljive pa so reprezentacije temeljnih konceptov psihoanalize (potlačitev, nezavedno, Ojdipov kompleks, transfer ...), pri katerih se pojavljajo simptomatične poenostavitve in napačne interpretacije. Pri analizi študije primera uporabljamo konstruktivistični pristop s Foucaultovo teorijo diskurza, ki je v kulturnih študijah eden prevladujočih pristopov pri preučevanju reprezentacij v popularni kulturi.

Ključne besede: popularizacija znanosti, reprezentacije, psihoanaliza, popularni film.

Psychoanalysis in Popular Film

The present survey discusses the problem of popularization of science as it occurs in popular film. It is assumed that popularization of science often simplifies and distorts scientific information and that in popular culture the scientific discourse is presented stereotypically. This is problematic because as a result false representations of science are created. The majority of this work is a case study that investigates how psychoanalysis is represented in popular films. The study shows that psychoanalysis is, much like science in general, represented stereotypically, what is more, there are other specific stereotypes regarding psychoanalysis like simplified representations of psychoanalysts and psychoanalytical therapy. Furthermore, we find problematic representations which point out a lack of understanding of the status of psychoanalysis and its position in relation to other, similar sciences. The main problem revolves around the representations of basic psychoanalytical concepts (repression, the unconscious, the Oedipus complex, transference etc.) where symptomatic simplifications and false representations can be shown. For the purposes of the analysis the constructivist approach with Foucault's theory of discourse is used – an approach, predominantly used for researching different representations in popular culture.

Keywords: popularization of science, representation, psychoanalysis, popular film.

KAZALO

1 UVOD	5
2 POPULARIZACIJA ZNANOSTI	7
3 ZNANOST IN POPULARNA KULTURA	8
4 PROBLEM POPULARIZACIJE ZNANOSTI	10
5 REPREZENTACIJE	11
6 REPREZENTACIJE ZNANOSTI IN ZNANSTVENIKOV V POPULARNEM FILMU ..	15
7 ŠTUDIJA PRIMERA – PSIHOANALIZA V POPULARNEM FILMU	17
7.1 REPREZENTACIJE PSIHOANALITIKOV	21
7.1.1 Reprerentacije Freuda	21
7.2 REPREZENTACIJE PSIHOANALITIČNE TERAPIJE	22
7.2.1 Transfer	25
7.3 REPREZENTACIJE PSIHOANALIZE	26
7.4 POPULARNI KONCEPTI	29
8 SKLEP IN ZAKLJUČEK	31
9 LITERATURA	33

1 UVOD

Znanost, tista žlahtna dejavnost človeka, ki ima primat nad resnico, gonilo napredka, te najvišje vrednote racionalne civilizacije. Znanstvena odkritja in spoznanja že skozi vso zgodovino znanosti bistveno vplivajo na človekov način razmišljanja, ravnanja in življenja nasploh. Kljub njeni izjemni vlogi v življenju slehernika in celotnega človeštva, je svet znanosti strogo ločen od vsakdanjega življenja in je dostopen zgolj majhni skupini posvečenih. Vendar da bi znanost lahko imela tako daljnosežen in temeljen pomen v družbi, kulturi in življenju ljudi, mora biti nekako posredovana mednje. Kanale, preko katerih širše množice prihajajo v stik z znanostjo, predstavljajo množični mediji in popularna kultura. Znanost se tako popularizira, a to ne poteka brez problemov. Zaradi prepada, tako strokovnega kot fizičnega, med svetom znanosti in javnostjo, je znanstvene informacije potrebno prirediti tako, da so razumljive množičnemu občinstvu. Avtorji, ki se ukvarjajo z vprašanji popularizacije znanosti, ugotavljajo, da pri prenosu informacij iz znanstvenega v neznanstveni kontekst ne gre zgolj za prevod, saj pri tem prihaja do različnih poenostavljanj, kar se pogosto konča z popačenjem znanstvenih informacij. V pričujoči nalogi bomo obravnavali popularizacijo znanosti v popularni kulturi, ki v nasprotju z znanostjo velja za dostopno, površno, lahkotno, zabavljашko ... Osrednji predmet tega dela bodo predstavljali popularni filmi, pri čemer nas bo najprej zanimalo, kako je v popularnem filmu reprezentirana znanost, glavnina naloge pa bo posvečena reprezentacijam psihoanalize v popularnem filmu.

V nalogi nas bo torej zanimalo, kako je psihoanaliza reprezentirana v popularnem filmu. Kot je dobro znano, je psihoanaliza postala pomemben del naših vsakdanjih življenj. Spoznanja njenega utemeljitelja Sigmunda Freuda, ki so nam pokazala pot do najgloblje skritih zakonitosti človeške duševnosti, že dolgo vznemirjajo tako teoretike kot laike, in navsezadnje tudi umetnike. Freud je s skrbno izdelanim logično-teoretskim okvirjem, ki prenese mnoge aplikacije, poskrbel za aktualnost psihoanalize tudi dobro stoletje po njenem nastanku. Šokantno odkritje dimenzije nezavednega, osmišljanje funkcije sanj in vloge libidinalnih sil pri oblikovanju človeške psihe, je povzročilo, da se je veda izmuznila ozkemu krogu terapevtov in akademikov ter se ustalila tudi v popularni kulturi. Psihoanaliza je, na primer, navdihnila kar nekaj velikih režiserjev v zgodovini filma, med njimi tudi Alfreda Hitchcocka, Johna Hustona, Woodya Allena, Davida Cronenberga, Nannia Morettija ...

Da bi ugotovili, kako je v popularnem filmu reprezentirana psihoanaliza, bomo izvedli študijo primera, v kateri bomo analizirali izbrane popularne filme, ki se ukvarjajo s temo psihoanalize. Zanimalo nas bo, ali se v njih, tako kot pri reprezentacijah znanosti, pojavljajo stereotipne

reprezentacije psihoanalize. Nadalje bomo raziskovali, ali se pojavljajo specifični stereotipi, ki so konkretno vezani na reprezentacije psihoanalize. Pri tem bomo upoštevali tako klinični kot znanstveni vidik vede. Preverjali bomo reprezentacije metapsihološkega vidika psihoanalize in ugotavljali, ali pri tem prihaja do različnih poenostavljenih in popačenih reprezentacij temeljnih konceptov psihoanalize.

2 POPULARIZACIJA ZNANOSTI

O popularizaciji znanosti govorimo, ko znanstvena informacija (teorija, koncept, ideja, praksa, podoba) zapusti slonokoščene stolpe univerz, laboratorijev, inštitutov in prodre v množične medije. Znanstvene informacije se v javnosti pojavljajo v različnih kontekstih, posredovane so po kvalitativno različnih kanalih, različni so tudi nameni samega posredovanja. Znanstvene informacije lahko segajo od problema globalnega segrevanja, novih dokazov o veljavnosti evolucijske teorije, opozoril v zvezi z epidemijami, do informacij, ki zadevajo vprašanja naše družbe in družbenega sistema, ekonomije, človeške psihe ipd. Nameni posredovane informacije so lahko povsem različni, eden glavnih je gotovo ta, da se množično občinstvo informira o znanstvenem napredku in da se javnost izobrazí. Na tem mestu lahko omenimo UNESCO–v program, z imenom *Science Popularization*, ki deluje že od leta 1952. Gre za program, s katerim UNESCO izobražuje javnost o temah, ki so relevantne za človeštvo. Teme so vezane predvsem na področja naravoslovnih znanosti in zadevajo probleme Zemlje in narave. Zadnja leta so najbolj aktualna tako imenovana »zelená« vprašanja, na primer »zelená kemija«. UNESCO v okviru programa organizira tudi izobraževanja za novinarje, s katerim si ti pridobivajo kompetence za poročanje in informiranje javnosti o znanstvenih temah. Vsako leto prav tako podeljujejo nagrade novinarjem, urednikom, režiserjem radijskega ali televizijskega programa in filmskim producentom, ki odigrajo ključno vlogo pri tolmačenju znanosti, raziskovanja in tehnologije širši publiki.

Če sodimo po potencialnih nagrajencih, lahko sklepamo, da so pomembni kanali, preko katerih prihaja množično občinstvo v stik s svetom znanosti, množični mediji, kot so časopisi, televizijske ali radijske novice, dnevniki in oddaje, kakor tudi poljudnoznanstveni dokumentarci in revije, znanstveni muzeji in še bi lahko naštevali. Nikakor pa ne smemo pri posredovanju podob in informacij iz sveta znanosti zanemariti vloge popularne kulture – znanost je namreč pogosto predmet popularnih filmov in televizijskih serij.

3 ZNANOST IN POPULARNA KULTURA

Do sedaj smo govorili predvsem o medijih, ki težijo po kredibilnosti in izobraževanju javnosti. V teh medijih lahko pri oblikovanju in posredovanju znanstvenih informacij aktivno sodelujejo tudi sami znanstveniki. Med dobitniki prej omenjene UNESCO–ve nagrade najdemo znanstvenike, ki so torej nosilci popularizacije znanosti. Spomnimo se samo Stephena Hawkinga, enega vodilnih znanstvenikov na področju teoretične fizike, ki je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja začel pisati popularna znanstvena besedila, v katerih je svoje delo približal in naredil razumljivo širši javnosti. Najbrž bi med mnogimi znanstveniki naleteli na neodobranje tovrstne popularizacije znanosti, vendar to ne bo predmet naše naloge. V nadaljevanju nas bo namreč zanimalo, kako je znanost reprezentirana v popularno kulturnih vsebinah.

Raziskava v Veliki Britaniji je pokazala, da širša javnost bolje pozna znanstvenike, ki so liki fikcijskih zgodb in filmov, na primer doktorja Fausta, Frankensteina, Strangelove–a in Caligarija, kot pa resnične znanstvenike, denimo Einsteina, Hawkinga ali Newtona. (Pansegrau 2010, 258) Ta podatek nam priča, da popularna kultura igra pomembno vlogo pri oblikovanju predstav o znanosti. Širša javnost dobi namreč več informacij o znanosti iz popularne kulture kot iz znanstvenih krogov. (Farr 1993, 192) Razlog bi lahko iskali v tem, da je popularna kultura množičnemu občinstvu bolj dostopna in je tudi zastavljena tako, da bolj pritegne povprečnega gledalca. V nasprotju s tem je za svet znanosti značilna ekskluzivnost in ograjevanje od množic. Moscovici, francoski socialni psiholog romunskega porekla, ugotavlja, da je znanost zaradi nedostopnosti večini ljudi tuja, mnogim se zdijo znanstvena odkritja nenavadna in nerazumljiva. To je povsem razumljivo, saj se znanstveni proces odvija daleč od oči javnosti, pogosto so prav reprezentacije, ki jih posreduje popularna kultura, edini stik posameznika s svetom znanosti. Po mnenju Moscovicija so reprezentacije pomembne zato, ker posamezniku (ali skupini) približajo objekt, ki mu je sicer oddaljen in nedostopen, zanj morda celo neviden. Skozi reprezentacije objekta lahko ta postane del posameznikovega sveta, s tem mu nekaj, kar mu je bilo prej tuje, postane domače. (Moscovici 2008, 19–20) Tukaj moramo izpostaviti, da Moscovici sicer govori o socialnih reprezentacijah, ki nastajajo pri posameznikih in skupinah, vendar je njegovo raziskovanje zelo sorodno z raziskovanjem reprezentacij v kulturnih študijah.

V nasprotju z zgoraj omenjenimi programi za popularizacijo znanosti se reprezentacije znanosti v popularni kulturi oblikujejo ločeno od sveta znanosti, saj znanstveniki na njih (načeloma) nimajo nobenega vpliva. Reprezentacije znanosti v popularni kulturi nam podajajo filmski producenti,

režiserji, scenaristi, literati ... Upoštevati je treba dejstvo, da ima znanost v družbi visoko veljavo, znanstveniki namreč na poti do resnice upoštevajo stroga merila (natančnost, sistematičnost, objektivnost ...), medtem ko ima popularna kultura prav nasproten sloves. Po zaslugi frankfurtske šole, britanskih leavisovcev in drugih teoretikov ima popularna kultura izjemno negativno konotacijo, kar zadeva okus in kredibilnost. Velja za površno, lahkotno, zavajajočo, sproščujočo ipd. Če sprejmemo tovrsten pogled na popularno kulturo, lahko razumemo, zakaj prihaja pri prevodu iz znanstvenega v neznanstveni kontekst do težav. O tem bomo govorili v naslednjem poglavju, ki se bo ukvarjalo s problemom popularizacije znanosti.

4 PROBLEM POPULARIZACIJE ZNANOSTI

Popularizacija znanosti je vsakršno približevanje znanosti širšim množicam, ne glede na to, po katerem kanalu jih doseže. Problem, ki se pojavi pri prenosu znanstvenih informacij iz ozkega in zaprtega kroga strokovnjakov v javnost, je nezadostno poznavanje znanstvenega področja s strani javnosti. Pojavljajo se tudi jezikovne zapreke, večini je namreč jezikovni aparat določenega znanstvenega področja tuj. Zato prihaja v procesu prevajanja znanstvenih informacij, namenjenih širši javnosti, do poenostavitvev, posplošitev, dekontekstualizacij, kar se lahko konča v napačni informaciji ali reprezentaciji. Zaradi tega mnogi znanstveniki in strokovnjaki nasprotujejo popularizaciji znanosti. Vendar Hüppauf in Weingart ugotavljata, da se je v zadnjih letih zgodil obrat v dojemanju popularizacije znanosti. Če je nekoč popularizacija imela negativno konotacijo, se danes prostor popularne kulture in množičnih medijev razume kot prostor demokratizacije informacij. Javnost ima pravico vedeti, kaj se dogaja v svetu znanosti. In vendar »kompleksnost moderne znanosti predstavlja problem za demokratično družbo«. (Hüppauf in Weingart 2008, 18)

Zakaj je temu tako? Posameznik informacije izbere in sestavlja iz različnih virov, pri čemer ni potrebna znanstvena natančnost. Cilj »povprečnega človeka« ni napredno znanje, ampak le vedenje o tem, »za kaj se gre« v znanosti in za splošno izobraženost. Tako se oblikujejo socialne reprezentacije o objektih, v našem primeru o znanosti, znanstvenikih, znanstvenih teorijah, idejah, konceptih, odkritjih ... (Moscovici 2008, 13) Pri tem je samoumevna predpostavka, da je znanstvena informacija, ki pride do občinstva preko kanalov množične kulture, resnična, vendar mnogi opažajo, da prihaja pri prevajanju informacij iz znanstvenega v neznanstveni kontekst prej do zamenjave kot pa do prevoda znanstvenega teksta. (Hüppauf in Weingart 2008, 19) Moscovici je v petdesetih letih preteklega stoletja raziskoval socialne reprezentacije, ki jih imajo ljudje o psihoanalizi, ugotovil je, da se reprezentacije vedno razlikujejo od objekta, ki ga reprezentirajo. »Reprezentacija stvari ali stanja ne pomeni, da to samo podvojimo, ponovimo ali reproduciramo; pomeni, da jo rekonstruiramo, retuširamo ali nekoliko spremenimo njeno vsebino.« (Moscovici 2008, 16) V nadaljevanju bomo pogledali, kako reprezentacije, ki se pojavljajo v popularni kulturi, razumejo kulturne študije.

5 REPREZENTACIJE

Pomemben del naše naloge bo predstavljala študija primera, v kateri bomo analizirali reprezentacije psihoanalize v popularnem filmu. Zato se je na tem mestu treba vprašati, zakaj je smiselno raziskovati reprezentacije. Po Stuartu Hallu, enemu najpomembnejših predstavnikov kulturnih študij, so reprezentacije, ki jih posredujejo filmi, časopisi, podobe, teksti in drugi mediji »ključni del procesa, v katerem člani iste kulture proizvajajo pomen in si jih izmenjujejo«. (Hall 2004, 35) V tem navedku najdemo nekaj pomembnih poudarkov, in sicer najprej predpostavko, da se pomeni proizvajajo. Pri tem moramo razumeti, da pri pomenih, ki jih imajo za nas neki objekti – v našem primeru znanost in znanstvene informacije –, ne gre za nekaj, kar bi odražalo objektivno realnost. Šele skozi reprezentacije se pomeni oblikujejo in objekti dobivajo pomen. Drug ključen poudarek pa je, da so pomeni kulturno specifični, kar nam govori o kulturni relativnosti pomenov in o vezanosti pomena na kulturo. Z opisanim razumevanjem kulture in pomena se približamo konstruktivističnemu pristopu, ki kulturo razume kot konstruirano s strani jezika in predstavlja prevladujoči pristop v intepretiranju reprezentacij.

Na kratko povzemimo ključne značilnosti tega pristopa. Konstruktivistični pristop, kot ga v poglavju *Delo reprezentacije* predstavi Stuart Hall, se začne s švicarskim lingvistom Ferdinandom de Saussurejem, ki jezik razume kot sistem znakov. Saussure je prišel do spoznanja o arbitrarnosti znaka, torej o tem, da je zveza označevalca (besede za objekt) in označenca (objekta) poljubna in da na njej ni nič »naravnega«. Znakom daje pomen šele razmerje do drugih znakov v nizu (v določenem sistemu jezika v določeni kulturi). Pomen, ki ga ima nek znak v neki kulturi v določenem zgodovinskem obdobju pa ni nujno fiksni in se skozi spremembe v nizu (s kulturo) spreminja. (Hall 2004, 51–52) Nadalje Roland Barthes, predstavnik semiologije, Saussurjevo razumevanje znaka razširi na predmete in podobe, pri preučevanju teh pa vpelje razlikovanje med denotativno (dobesedno) ravno in konotativno (presežno) ravno pomena, pri čemer drugo razume kot motivirano z reproduciranjem družbene ideologije in naturalizacije le–te. (Stanković 2006, 70) Končno Michel Foucault Saussurejevo teorijo jezika razširi na diskurz, ki se ne nanaša zgolj na jezik, ampak tudi na spremljajoče prakse in delovanja. Po Foucaultu nam diskurz omogoča, da o nečem govorimo, hkrati pa s tem to, o čemer govorimo, šele konstruiramo. Zanima ga, kako se skozi diskurze proizvaja vednost. Pri tem opaza, da se vednost skozi različna zgodovinska obdobja spreminja in tako vpliva na človekovo zaznavo, razumevanje resničnosti in njegovo izkušanje sveta. (Stanković 2006, 115–117) Foucault, podobno kot Saussure, ugotovi, da diskurzi sami po sebi ne odražajo resničnosti, diskurzi namreč po njegovem razumevanju realnost »šele kažejo oziroma

osmišljajo z različnimi postopki pripovedovanja, klasificiranja, predstavljanja in podobno«. (Stanković 2006, 159) Tega ne smemo razumeti, kot da bi Foucault zanikal, da resničnost obstaja, ampak nam s tem pove, da ta dobi pomen in nam je dostopna šele skozi diskurz, ki resničnost oblikuje v neko smiselno celoto. Tako diskurz ne reprezentira »resnične realnosti«, temveč neko privilegirano podobo resničnosti, ki je ena izmed mnogih možnih, hkrati pa to podobo naturalizira in jo predstavlja kot edino možno realnost. (Stanković 2006, 159–160)

Foucaultovo razumevanje kulture in diskurza je za nas zanimivo, saj popularna kultura predstavlja pomembno polje, v katerem se oblikujejo in kažejo diskurzivne prakse. Tako lahko skozi analizo popularno kulturnih tekstov spoznamo, kateri diskurzi prevladujejo v določenem zgodovinskem obdobju in kaj je za njih značilno. Razumevanje diskurza kot konstruirajoče sile nam omogoča, da prepoznamo, kako popularna kultura skozi privilegiranje določenih diskurzov konstruira in odraža realnost.

Poglejmo še, kako Moscovici, ki je raziskoval – kot smo že dejali – reprezentacije ljudi o psihoanalizi, razume socialne reprezentacije, ki se oblikujejo na ravni posameznika. Zanimalo ga je, kako si posameznik ali skupina ustvari predstavo (reprezentacijo) o nekem objektu. Po Moscoviciju govorimo o reprezentaciji, ko se stvar, pojem ali lastnost re–prezentira v zavesti, pri čemer objekt naredi za prisotnega ali resničnega, čeprav ga ni tam ali sploh ne obstaja. (Moscovici, 2008, 15) Poudarja, da razmerje med konceptom, ki si ga ustvarimo o objektu, in percepcijo (tisto, kar vidimo) ustvarja vtis realnosti in ko ta intelektualna konstelacija postane fiksna, pozabimo, da je naš proizvod. (Moscovici 2008, 16) To pomeni, da naše reprezentacije postanejo tisto, kar je za nas resnično. Moscovici, podobno kot »konstruktivisti«, ugotavlja, da ne moremo govoriti o neki objektivni realnosti, ampak o reprezentacijah, ki si jih o svetu ustvarjajo posamezniki in skupine. Prav tako ugotavlja, da je ta resničnost, ki se ustvari skozi reprezentacije, vezana na skupino, pri kateri so te specifične reprezentacije nastale. Vidimo, da tudi Moscovici upošteva kulturno relativnost pomena in resničnosti.

Ko Moscovici pojasnjuje, kako se konkretno oblikujejo socialne reprezentacije, uporabi primer iz psihoanalize. Pravi, da je pomemben proces pri oblikovanju socialne reprezentacije proces objektivizacije. Da bi razložil proces objektivizacije, uporabi Freudov koncept Ojdipovega kompleksa. Ojdipov kompleks v psihoanalizi predpostavlja specifične odnose med starši in otroci ter se uporablja kot orodje, s pomočjo katerega interpretiramo simptome, ki so značilni za te odnose. Vendar to ne pomeni, da kompleks objektivno obstaja, oziroma, da je pri posamezniku

prisoten. Problem nastane, ko pride informacija o Ojdipovem kompleksu do posameznika (ali skupine), ki ne pozna pravil, ki so značilna za področje psihoanalize. Zato laik ne razloči koncepta od realnosti in predpostavlja, da je Ojdipov kompleks materialni fenomen, ki se ga da preveriti. Ko znanstveni pojmi preidejo v vsakdanjo rabo, začnejo upoštevati nova pravila. Tako kompleks in potlačitev postaneta imeni za objektivno manifestacijo realnosti in se tako objektivizirata. Ko se to zgodi, neke ideje ne razumemo več kot produkta intelektualne dejavnosti, ampak kot nekaj, kar samo po sebi obstaja: »Nekaj, kar je bilo znano, zamenjamo z nečim, kar je zaznavno.« (Moscovici 2008, 55) Tisto, kar je bilo del specifičnega koncepta, se kaže kot nekaj, kar obstaja v realnem svetu. Ker se na tak način koncept naturalizira, lahko vsak v naši družbi pripiše posamezniku kompleks kot atribut njegove osebnosti. Tako na primer za nekoga ne rečemo, da je nasilen, ampak da ima komplekse zaradi neke potlačitve. (Moscovici 2008, 54–55)

Moscovici s tem primerom pokaže na veliko vlogo znanosti pri oblikovanju vednosti in človekovega razumevanje sveta. Vidimo, da znanost oziroma spoznanja znanstvenikov, ko vstopijo – če si pri Foucaultu sposodimo pojem – v vsakdanji diskurz, proizvajajo nove oblike vednosti, s čimer znanstveniki na nek način konstruirajo in redefinirajo realnost. Te nove oblike vednosti pa posledično vplivajo tudi na življenje ljudi in njihovo dojetje realnosti. Obravnavano nam bo koristilo pri razumevanjem ugotovitev študije primera, ki je še pred nami.

5.1 STEREOTIPI

Hüppauf in Weingart ugotavljata, da se preko reprezentacij v popularni kulturi, ki pomembno sodeluje pri oblikovanju predstav javnosti o znanosti, ustvarjajo tako predsodki do znanosti kot tudi stereotipi o znanstvenikih. (Hüppauf in Weingart 2008, 20–21) Stereotipi so problematični, saj gre za posebno obliko reprezentacije, ki se veže na določeno družbeno skupino (v našem primeru na znanstvenike in znanost). Stanković navaja Dyerja, ko pravi, da so stereotipi vrsta tipov, ki reducirajo vso kompleksnost posameznikov ali neke družbene skupine na nekaj značilnosti in te »podobe fiksirajo kot nekaj povsem naravnega in nesprijemljivega«. (Stanković 2005, 19) Poleg tega je funkcija reprezentacij – denimo v obliki stereotipov –, da delujejo kot »pripravljenost za akcijo« in imajo status producenta vedênja in odnosa do okolja. (Moscovici 2008, 9)

Raziskava med otroci kaže, da si znanstvenike predstavljajo kot moške srednjih let, ki nimajo družabnega življenja. Ko so otrokom dali nalogo, da narišejo znanstvenike, se je pokazalo, da dečki nikoli niso narisali ženske znanstvenice, deklice le redko, otroci azijskega porekla in temnopolti

otroci pa so skoraj vedno narisali znanstvenika kot belca. V raziskavi med otroci, starimi med 15 in 17 let, se je pokazalo, da si znanstvenike predstavljajo kot dolgočasne, obsedene z delom, »piflarje« ali kot »nore znanstvenike«. (Allan 2002, 45) Raziskava nam torej pokaže, da imajo znanstveniki med mladino negativno podobo, poleg tega vidimo, da se pri otrocih reproducira stereotip o znanstveniku, ki je belec in moški. Kot vidimo, pri preučevanju reprezentacij ni pomembno zgolj to, kar je reprezentirano, temveč je pomembno upoštevati tudi, da določeni vidiki niso reprezentirani, torej tisto, kar ni reprezentirano. Iz sistema reprezentacij lahko nekaj izpade, ker je nepomembno, velikokrat pa tudi zato, ker je nesprejemljivo, ogrožajoče za obstoječi družbeni red oziroma obstoječa razmerja moči. (Stanković 2006, 165)

6 REPREZENTACIJE ZNANOSTI IN ZNANSTVENIKOV V POPULARNEM FILMU

Prototip znanstvenika v popularnem filmu je belec, moškega spola in srednjih let, ki nima zasebnega življenja. Ženske v vlogi znanstvenic nastopajo precej redko, ko pa že, so običajno mlajše in privlačnejše od svojih kolegov, karierno pa manj uspešne. (Weingart 2010, 273)

Petra Pansegrau je na osnovi raziskave 220-ih popularnih filmov 20. stoletja, ki govorijo o znanosti, ugotovila, da so znanstveniki v teh filmih reprezentirani na nekaj stereotipnih načinov. In sicer:

- ekscentrik je zmedeni znanstvenik z razmrščeno pričesko, ki je raztresen, vedno pozablja pomembne stvari, a je hkrati dobre narave,
- znanstvenik kot heroj ali avanturist je pogumen znanstvenik, ki si pri odkrivanju misterijev pomaga z znanostjo. Običajno je reprezentiran kot privlačni atlet, ki je v imenu znanosti pragmatičen in požrtvovalen. V biografskih filmih o znanstvenikih so ti pogosto reprezentirani kot heroji,
- profesionalni znanstvenik je soroden stereotipu heroja, njegova dejanja so namreč moralno povsem neoporečna, je uglajen, ambiciozen, stabilen in strokovnjak na svojem področju. Ta stereotip je najbližje sliki, ki jo imajo znanstveniki sami o sebi in zato igra pomembno vlogo pri produkciji videza avtentičnosti. Po navadi je znanstvenik tako uprizorjen v biografskih filmih o znanstvenikih. Pri tovrstnih filmih je konstrukcija avtentičnosti ena izmed bistvenih nalog,
- nori znanstvenik je ena najpogostejših stereotipnih reprezentacij znanstvenika v popularni kulturi. Ta stereotip znanstvenike reprezentira kot zlobne, nevarne in blazne. Znanost zlorablja za uresničitev svojega zlobnega načrta, z njo manipulirajo, da bi zavladali svetu in škodovali drugim. (Pansegrau 2008, 259–263)

Poglejmo še, kakšne so splošne značilnosti reprezentacij znanosti v popularnem filmu. Nasploh je mogoče ugotoviti, da največ zanimanja s strani popularne kulture pritegnejo naravoslovne znanosti, in sicer predvsem medicina, kemija in fizika. Med družboslovnimi in humanističnimi znanostmi prevladuje psihologija. Omenjeni nori znanstveniki najpogosteje delujejo na naštetih znanstvenih področjih. Odnos do teh znanosti je v popularnih filmih ambivalenten, saj se v njih pojavlja skepticizem do znanosti, pogosto se postavlja pod vprašaj njena etičnost. Na drugi strani pa so

podobe antropologije in drugih humanističnih znanosti takšne, da se reprezentirajo kot nesporno vredne zaupanja. Zanimive so tudi upodobitve znanstvenega raziskovanja. Proces pridobivanja znanja se namreč odvija daleč od oči javnosti in zato popularno kulturne reprezentacije pogosto predstavljajo edino možnost, da se javnost seznaní s tem procesom. Raziskovalni proces je pogosto prikazan v obliki poskusov na ljudeh in živalih, terenskih raziskav in ekspedicij, ali kot razmišljanje genija. Pogosta reprezentacija je tudi znanstveno odkritje po naključju. Znanstveno delo v humanistiki po navadi ni prikazano. Izjema je psihologija, kjer je pogosto reprezentirana tudi metoda znanstvenega dela. Nasploh se pogosto metode reprezentirajo takrat, ko se lahko izkažejo za problematične ali nedovoljene. Prostor, kjer znanstveno delo poteka, je najpogosteje laboratorij. Laboratoriji so pogosto skrivni, v njih znanstvenik samostojno dela in seveda izvaja nedovoljene eksperimente. Še en stereotip o znanosti v popularnih filmih so nevarna odkritja. S tem se odpirajo vprašanja etičnih posledic znanstvenih vedenja in odkritij. Etične vrednote so pogosto postavljene pod vprašaj, ali pa so v konfliktu z reprezentacijo znanosti. Značilna za filme o znanosti je tudi težnja po avtentičnosti. Pri znanstvenem delu se uporabljajo instrumenti, ki so gledalcu znani, kar daje vtis, da gre za resnično raziskavo. (Weingart 2008, 272–279)

Če povzamemo zgoraj navedene stereotipe o znanstvenikih in znanosti, bi lahko rekli, da je sporočilo teh filmov, da je znanost nevarna in da je ne moremo nadzorovati. Predvsem je problematična prevladujoča podoba norega znanstvenika, ki zlorablja znanost v zle namene. Ta lahko prispeva k oblikovanju nejasnega strahu pri publiki, strahu pred močjo znanosti in njeno zmožnostjo ustvarjanja sprememb, na katere ne moremo vplivati. Poleg tega je možno ugotoviti, da obstaja vez med podobami v filmih in javnim diskurzom. Drugi svetovni vojni je namreč sledila poplava filmov o znanstvenikih, ki ne morejo nadzorovati atomske bombe; od pojava računalnikov so nore znanstveniki nadomestili internetni kriminalci in umetna inteligenca. (Pansegrau 2008, 264)

V študiji primera, ki bo sledila, bomo raziskovali, kako je psihoanaliza reprezentirana v popularnih filmih. Med drugim nas bo zanimalo, ali je mogoče zgoraj obravnavane stereotipe najti tudi pri reprezentacijah psihoanalize v popularnem filmu. Zanimalo nas bo, kako so reprezentirani psihoanalitiki, psihoanalitična terapija oziroma metoda, kakor tudi, kako je reprezentirana psihoanaliza kot znanost in njeni temeljni koncepti.

7 ŠTUDIJA PRIMERA – PSIHOANALIZA V POPULARNEM FILMU

Psihoanaliza je relativno mlada znanost, ki pa je hitro postala zelo popularna, mnogi Freudovi koncepti so kaj kmalu našli pot v vsakdanje življenje. Danes imamo vsi komplekse, vsi nekaj potlačujemo in pogosto kaj naredimo »podzavestno«. Dogajajo se nam »freudovski spodrsaljaji«, razloge za travme iščemo v otroštvu in za lastne napake krivimo svoje starše. Zavedamo se, da naša duševnost ni sestavljena samo iz zavesti, ampak da obstajajo spomini in nagnjenja, ki se jih ne zavedamo. Velik del psihoanalitičnih dognanj je postalo stvar zdravega razuma. V sledeči študiji primera nas bo zanimalo, na kakšen način sta psihoanaliza in njena spoznanja reprezentirani v popularnih filmih. Pri tem bo treba upoštevati dva vidika psihoanalize – kliničnega in metapsihološkega. Analizirali bomo, kako je v filmih reprezentirana klinična praksa, poleg tega bomo ugotavljali, kateri koncepti psihoanalize se najpogosteje pojavljajo v filmih in kako so reprezentirani.

Pri izbiri filmov sem upoštevala njihovo popularnost in zastopanost psihoanalize v sami zgodbi. Filmov, v katerih se pojavlja psihoanaliza, je namreč veliko, zato je bilo treba izluščiti tiste, ki govorijo neposredno o psihoanalitikih, saj se ti v popularni kulturi pogosto zamenjujejo s psihologi in psihiatri. Študija primerov bo obsegala sedem popularnih filmov, in sicer: *Spellbound* Alfreda Hitchcocka (1945), *Whirlpool* Otta Premingerja (1949), *Freud: The Secret Passion* Johna Hustona (1962), *President's Analyst* Thedorja J. Flickerja (1967), *Seven-per-cent solution* Herberta Rossa (1974), *Color of Night* Richard Rusha (1994), *A Dangerous Method* Davida Cronenberga (2011). V izboru najdemo nekaj zelo slavnih režiserjev, poleg tega je bila večina obravnavanih filmov nominirana (v različnih kategorijah) za veliko filmsko nagrado Oskar, nekateri izmed izbranih filmov so to prestižno nagrado tudi dobili. Za boljši pregled in za boljše razumevanje študije, ki bo sledila, bomo najprej na kratko povzeli vsebino filmov.

V treh izbranih filmih najdemo lik Sigmunda Freuda, utemeljitelja psihoanalize (*Freud: The Secret Passion*, *Seven-per-cent solution*, *A Dangerous Method*). Prvi film obravnava zgodnja leta psihoanalize, čas, ko je Freud sodeloval z dr. Josefom Breuerjem, avstrijskim zdravnikom, ki je odigral pomembno vlogo pri osnovanju psihoanalize. Breuer je v letih 1880–1882 obravnaval primer histerije pacientke Anne O., pri zdravljenju katere je uporabljal metodo hipnotične sugestije. Primer je pomenil pomembno izhodišče za razvoj psihoanalize. Hustonov Freud nam prikaže osnovanje psihoanalitične metode in osnovnih konceptov psihoanalize (nezavedno, potlačitev, Ojdipov kompleks, transfer), vendar so biografski deli filma izmišljeni. Film *A Dangerous Method*

se biografsko osredotoča na Carla Gustava Junga, med leti 1904 in 1913, leta, ki jih zaznamuje strastna afera s Sabino Spielrein in kratkotrajno prijateljstvom s Freudom. Gre za čas, ko je psihoanaliza kot veda in metoda zdravljenja že bila vzpostavljena. Film je z vidika informiranja množičnega občinstva o nastanku popularne vede načeloma dosleden, saj naj bi predloga – delo Johna Kerra *A Most Dangerous Method* – opisovala resnične dogodke.¹ Cronenberg se ne omeji zgolj na dinamiko odnosov med pionirji psihoanalize, temveč kaže tudi interes za njen teoretski vidik. Pri obeh omenjenih filmih gre za neke vrste biografijo, žanr, za katerega je značilna težnja po avtentični reprezentaciji. Avtentičnost pomeni, da poskuša film dajati vtis resničnosti. Tretji izbrani film, kjer imamo lik samega ustanovitelja psihoanalize, je *Seven-per-cent solution*, ki je posnet po romanu Nicholasa Meyerja. Film govori o Sherlocku Holmesu, ki ga Freud zdravi odvisnosti od kokaina.² Med zdravljenjem Holmes preiskuje primer, ki mu ga Freud pomaga rešiti. O tem filmu ne moremo trditi, da teži po avtentičnosti, saj Freud nastopa v družbi Sherlocka Holmesa in je zato očitno, da gre za fikcijsko delo. Kljub temu ne moremo reči, da film ne prispeva k reproduciranju stereotipa o Freudu.

V preostalih štirih filmih, to so *Spellbound*, *Whirlpool*, *President's Analyst* in *Color of Night*, so glavni protagonisti psihoanalitiki. V *Spellboundu* Alfreda Hitchcocka je v glavni vlogi Ingrid Bergman, ki igra psihoanalitičarko dr. Peterson, zaposleno na psihiatrični bolnišnici. Ko se v bolnišnici zamenja vodstvo, dr. Peterson kmalu ugotovi, da z novim direktorjem bolnišnice, dr. Edwardsom, nekaj ni v redu. Ko ga psihoanalitično obravnava, spozna, da ta trpi za popolno amnezijo in da ne ve, kdo je. Skupaj ugotovita, da ni dr. Edwards, ampak J.B., zato ga poimenujeta John Brown. Johna Browna nato obtožijo umora dr. Edwardsa. Dr. Peterson pomaga Johnu pobegniti in med tem begom uspe s pomočjo interpretacije sanj razrešiti umor. Izkaže se, da je moril dr. Murchison, bivši direktor bolnišnice, ki naj bi ga dr. Edwards zamenjal na prestolu.

Whirlpool govori o ženi psihoanalitika Ann, ki je kleptomanka in jo David Korvo, slavni hipnotizer in astrolog, zaloti pri kraji. Korvo želi Ann denarno izkoristiti, zato ji ponudi zdravljenje s hipnozo, s čimer želi odpraviti njene težave z nespečnostjo. Vendar je Korvo prevarant, ki je zašel v težave, saj mu nekdanja pacientka, ki jo je obral za večjo količino denarja, grozi s tožbo. Žensko umori in nato Ann s pomočjo hipnoze pripravi do tega, da gre v hišo umorjene ženske, kjer jo zaloti policija

¹ V resničnost biografskih vidikov filma se ne bomo podrobneje spuščali.

² Povezava med Freudom in kokainom najbrž ni naključna, saj se že vrsto let špekulira o Freudovi odvisnosti od kokaina. O Freudovem raziskovanju in uporabi kokaina (v terapevtske namene) ni dvoma, saj je leta 1884 napisal spis »Über Coca«, v katerem opisuje svoje izkušnje s kokainom.

in jo obtoži umora. Ann se seveda ničesar ne spominja in pri reševanju primera odigra pomembno vlogo njen mož psihoanalitik, ki ponovno priključuje spomin na to, kaj se je dejansko zgodilo.

V filmu *President's Analyst* je v glavni vlogi, kot nam že sam naslov pove, psihoanalitik dr. Schaefer, ki postane terapevt ameriškega predsednika. Film je politična znanstvenofantastična komedija, v kateri želijo predsednikovi sovražniki (Rusi in Kitajci) ugrabiti analitika in iz njega izvleči zaupne informacije, ki jih ima o predsedniku. Analitik postane paranoičen in pobegne. Začnejo ga iskati tudi državni organi, ki ga želijo v imenu nacionalne varnosti likvidirati. Ko dr. Schaeferja ujame agent KGB-ja, ga analitik pridobi na svojo stran s pomočjo psihoanalize.

V *Color of Night* je protagonist psihoanalitik Bill Capa, ki je izkusil travmo, po kateri je izgubil zmožnost, da vidi rdečo barvo (kar je posledica pogleda na kri pacientke, ki je med terapijo naredila samomor). Analitik obišče prijatelja psihologa, ki vodi skupinsko terapijo. Psihologa kmalu ubije psihotični morilec, zato Capa prevzame njegove skupinske terapije. Vse kaže, da je morilec nekdo iz skupine in sumi padejo na asocialnega dečka. Vendar je asocialni deček v resnici mrtev in se zanj izdaja njegova sestra, s katero se analitik zaplete v romantično razmerje. Izkaže se, da je sestra razcepljena osebnost, kar naj bi povzročil njen (in dečkov) brat, ki je tudi morilec.

Najprej bomo poskušali ugotoviti, ali je mogoče zgoraj navedene stereotipe o znanosti in znanstvenikih najti tudi v reprezentacijah psihoanalize. Nato bomo pogledali, ali se v zvezi s psihoanalizo pojavljajo specifični stereotipi. Pri tem bomo upoštevali tako klinični kot metapsihološki vidik psihoanalize. Ugotavljali bomo, kako je reprezentirana psihoanalitična terapija in kateri temeljni koncepti in katera dognanja psihoanalize so najpogosteje zastopana v popularnih filmih. Vse bomo primerjali s temeljnimi besedili psihoanalize, pri čemer bomo predvsem preverjali njihovo zvestobo Freudu. Na koncu bomo še preverili, ali velja Moscovicijeva teorija o objektivizaciji konceptov tudi za reprezentacije psihoanalize v popularnih filmih.

7.1 REPREZENTACIJE PSIHOANALITIKOV

Psihoanalitiki so najpogosteje reprezentirani v uglajenih oblekah, z očali in s tujim naglasom. V *Spellboundu* je dr. Brulov tipičen primer stereotipnega psihoanalitika v tvidastem suknjiču, z okroglimi očali, pipo in tujim naglasom. Ni potrebno posebej poudarjati, da je lik karikiran, za razliko od psihoanalitika v filmu *Color of Night*, ki ga vidimo v različnih življenjskih situacijah, ko je oblečen bolj športno, medtem ko ima na terapiji oblečen suknjič in nosi očala. Analitiki večinoma ustrezajo stereotipu profesionalnega znanstvenika, saj so resni in ambiciozni strokovnjaki na svojem področju, vendar v reprezentacijah psihoanalitikov lahko najdemo tudi sorodnosti s stereotipom herojskega in avanturističnega znanstvenika. Psihoanalitičarka v filmu *Spellbound* detektivsko razreši umor s pomočjo interpretacije sanj, v *Whirlpoolu* pa analitik svojo ženo opere suma umora, s tem ko ji obudi spomin. Avanturistični psihoanalitik v *President's Analysts* s pomočjo analize pridobi nasprotnika na svojo stran. Govorili smo že o liku ženske znanstvenice, ki je v filmu *Spellbound* sicer cenjena psihoanalitičarka, a je mlajša in privlačnejša od svojih kolegov ter na nižjem položaju v službi. V *Spellboundu* najdemo tudi primer stereotipa norega znanstvenika. Dr. Murchison, direktor psihiatrične institucije, namreč ubije svojega konkurenta in umor podtakne tramvmatiziranemu moškemu, ki ga prepriča, da je prav on odgovoren za umor. Nasploh je za analitike značilen prodoren pogled in neprestano analiziranje ljudi tudi izven terapij v vsakdanjem življenju (tisto, čemur v pogovornem jeziku rečemo poklicna deformacija). Pogosto imajo tudi sami psihične težave in morajo obiskovati druge analitike oz. psihoterapevte (na primer v filmih *Color of Night* in *President's Analyst*). Kot vidimo, so psihoanalitiki, tako kot smo ugotavljali za znanstvenike naravoslovnih znanosti, reprezentirani na stereotipen način.

7.1.1 Reprezentacije Freuda

Med izbranimi filmi imamo tudi tri primere, v katerih nastopa lik Sigmunda Freuda, zato je te smiselno analizirati ločeno. V vseh treh filmih (*Freud: The Secret Passion*, *Seven-per-cent solution*, *A Dangerous Method*) je Freudov videz reprezentiran dosledno. Vedno je upodobljen z značilno brado,³ v dveh filmih ima naglas tujca, vedno je urejen, oblečen v temno obleko, ki daje videz uglajenosti in profesionalnosti. V dveh izmed treh filmov je reprezentiran s cigaro, brez cigare je v filmu *Freud: The Secret Passion*. Odsotnost cigare v filmu, v katerem je Freud še mlad, bi lahko pripisali družbenim implikacijam cigare. V zgodnjem razvoju psihoanalize Freud še ni bil

³ Imamo materialne dokaze – fotografije, ki kažejo, da je imel vse svoje profesionalno življenje brado.

uveljavljen in njegov ugled je bil vprašljiv, kakor je tudi v filmu reprezentirano. Cigara pa predstavlja ravno avtoriteto, moč, uspeh (v popularnih filmih jo po navadi kadijo bogati, vplivni, močni moški), torej lastnosti, ki jih je Freud pridobil šele kasneje. Osebnostno je Freud v obeh biografskih filmih reprezentiran kot resen, strasten do svoje vede in prepričan v svoja teoretska dognanja. Če je v mlajših letih (*Freud: The Secret Passion*) še nekoliko negotov glede svojih teoretskih spoznanj (pred ženo zlomi zaradi kontroverznosti svojih ugotovitev in želi odnehati), je v zrelejših letih (*A Dangerous Method*) povsem neomajano zavezan svoji teoriji. V Cronenbergovem filmu je reprezentiran kot velika avtoriteta, ki simptome obsedeno pojasnjuje z libidinalnim in ki preračunljivo izbira somišljenike, ki bi ga lahko nasledili na prestolu psihoanalize. Če to primerjamo s stereotipom profesionalnega znanstvenika, najdemo precej skladnosti. Freud je namreč v obeh primerih uglajen, ambiciozen, stabilen strokovnjak na svojem področju. V prvem filmu so tudi njegova dejanja povsem moralno nesporna in nima negativnih lastnosti. V drugem ga nekoliko očrni izključljivost glede teorije drugih, noče namreč priznati pomena Jungove teorije, označi jo za »mistično«. Poleg tega film implicira, da si je prilastil intelektualno delo Sabine Spielrein. V tretjem filmu, za katerega smo rekli, da je nesporno fiktiven, je Freud reprezentiran na nekoliko komičen način. V filmu najdemo vse prej omenjene attribute profesionalnega znanstvenika, vendar se nekoliko spogleduje s stereotipom znanstvenika kot heroja. Holmesu namreč pomaga rešiti primer s pomočjo svojega strokovnega znanja.

7.2 REPREZENTACIJE PSIHOANALITIČNE TERAPIJE

Pri reprezentacijah terapije bo najbolje, če začnemo s filmom, v katerem so metode reprezentirane najbolj natančno. V Hustonovem *Freudu*, ki psihoanalizo reprezentira ontogenetično, imamo predstavljene zgodnje terapije, ki sta jih skupaj izvajala Joseph Breuer, začetnik katarzične metode, in Freud. Te terapije so temeljile na zdravljenju histeričnih simptomov s hipnozo. Breuer je svoje pacientke hipnotiziral in jim ponavljal besede, ki so jih one momljale v stanju psihične odsotnosti, značilne za histerijo. Pacientke so skozi asociacije, ki so jih besede sprožile, obudile potlačen spomin. (Freud 2010, 184) Tako je Breuer spoznal, »da so posamezni histerični simptomi izginili takoj in ne da bi se ponovili, če nam je uspelo popolnoma jasno prebuditi spomin na sprožilni dogodek«. (Freud 1910, 184) Film zgodnjo metodo sicer dobro prikaže, vendar je sporna njegova reprezentacije histerične bolnice.⁴ Nadalje film prikaže, kako se je Freud odvrnil od zdravljenja s

⁴ V filmu je histerična pacientka Cäcilie napačno reprezentirana. Režiser združi simptome Breuerjeve mlade pacientke Anne O., ki trpi za paralizo desnega dela telesa in motenim vidom, in Freudove pacientke Cäcilie, ki jo je obravnaval šele kasneje.

hipnozo in začel razvijati katarzično metodo brez hipnoze. Sam Freud pravi, da je hipnoza metoda, ki je preveč mistična in je ni nikoli preveč maral. Metoda je bila neustrezna tudi zato, ker vseh pacientov ni bilo možno hipnotizirati. Od takrat je paciente zdravil tako, da jih je prepričeval in jim zagotavljal, da se spomnijo travmatične situacije, torej s pritiskom nanje.⁵ Pravi tudi, da je terapija dolgotrajen in naporen proces, saj nas do ključnega travmatičnega spomina pripelje množica drugih spominov. (Freud 1910, 191–192) Po navadi se ne pojavi takoj iskani »pozabljeni« spomin, ampak predstava, ki je vmesni člen v verigi na poti k iskanem patogenem spominu. S tem spoznanjem Freud odkrije obrambni mehanizem potlačitve in nezavedno.⁶ (Freud v Zupančič 1999, 245) Film opisano metodo nekoliko poenostavi, saj jo reprezentira predvsem v obliki pogovora, v katerem se nekoliko navezuje na metodo s prostimi asociacijami,⁷ a ne preveč natančno. Pokaže nam tudi Freudovo dognanja o transferju v psihoanalizi, nato hitro vpelje metodo interpretacije sanj. Interpretacija sanj, tako pacientkinih kot svojih, je Freud napeljala k odkritju otroške seksualnosti in Ojdipovega kompleksa. (Zupančič 1999, 233). Film je precej natančen pri reprezentacijah razvoja psihoanalize in ne stremi k poenostavljanju. Freudove sanje in pot k spoznanjem so v filmu prikazane razvojno. Ideje se mu sestavljajo počasi, preko primerov, ki jih obravnava, z razmišljanjem in z analizo svojih sanj in spominov.

Če povzamemo reprezentacijo psihoanalitične metode v filmu *Freud: The Secret Passion*, lahko rečemo, da je dosledna. V določenih primerih sicer poenostavi pot do odkritja, spremeni določena zgodovinska dejstva v zvezi s pacienti ali z zaporedjem odkritij, vendar pa vpelje vse ključne elemente v razvoju psihoanalitične metode. Zaradi ugotovljene doslednosti in natančnosti reprezentacij v tem filmu bo zgoraj navedeno služilo kot izhodišče za analizo preostalih filmov.

V obravnavanih filmih ima pacient določene težave, zaradi katerih pacient psihoanalitika. Te težave so najpogosteje različni simptomi (histerični simptomi, odvisnost, amnezija), ki so posledica neke vrste potlačenega spomina. Travmatični dogodki, ki paciente ohromijo, se navadno skrivajo v zgodnjem otroštvu. V *Spellboundu* je John Brown (med drugim) potlačil spomin, da je v otroštvu po

5 Freud govori o konkretnem tehničnem prijemu – pacientu je v ključnem trenutku pritisnil dlan na čelo in mu zagotovil, da bo se v tem času spomnil. V filmu tehnika ni natančno prikazana. (Freud 1999, 246–467)

6 Sam Freud sicer pravi, da je nezavedno in potlačitev spoznal, potem ko je že opustil hipnozo in naletel na odpor pacientov do obujanja travmatičnega spomina, medtem ko v filmu pride do teh ključnih spoznanj še v času zdravljenja s hipnozo.

7 Metoda, po kateri pacient brez zadržkov pove vse, kar mu v konkretnem trenutku pride na misel. Nato analitik besede ponavlja, v upanju, da bodo za pacienta dobile smisel in obudile potlačen spomin.

nesreči ubil brata, v Holmesovem potlačenem spominu spoznamo, da je v njegovem otroštvu oče ubil mater ... V biografskih filmih imamo opravka z histeričnimi bolnicami, pri čemer je treba pripomniti, da Cronenbergova reprezentacija histerične bolnice teži k avtentičnosti, medtem ko za Hustonovo tega ne moremo reči, saj je histerična bolnica ves čas videti lepa in zgolj neobgljena. Histeričen simptom lahko zaznamo tudi pri Billu Capi v *Color of Night*. Analitik ob pogledu na kri pacientke, ki je skočila skozi okno, izgubi zmožnost, da vidi rdečo barvo. Simptom bi lahko bil histeričen, vendar naš analitik ni izgubil spomina na travmatični dogodek, kar lahko pripišemo poenostavitvi in napačni reprezentaciji filma. V *President's Analyst* pacient (predsednik) nima psihične bolezni, ampak zgolj potrebuje nekoga za pogovor. V *Spellboundu* John Brown trpi za popolno amnezijo in tako imenovanim »Guilt complex-om«, ⁸ bolezenska stanja mu sproža pogled na temne črte na svetli podlagi.

V skoraj vseh izbranih filmih se pojavi znameniti psihoanalitični kavč.⁹ Terapija je v večini primerov reprezentirana tradicionalno – pacient leži na kavču ali pa sedi na stolu, analitik sedi za njim oziroma izven njegovega vidnega polja. Pogosto pacient govori o svojih sanjah ali o izkušnjah iz otroštva. Analitik pacienta največkrat spodbuja k obujanju potlačenega spomina, interpretira pacientove sanje ali zgolj strokovno komentira pacientove izpovedi. Terapija najpogosteje zgleda kot pogovor in ni metodično prikazana. Analitik ne zahteva od pacienta veliko koncentracije, ni reprezentirana metoda s prostimi asociacijami ali s pritiskom. Največkrat analitik samo posluša. Pogosto se analize izvajajo tudi neformalno, zunaj terapevtskega časa in prostora. V *Spellboundu* je analitičarka zelo čustveno vpletena in neobjektivna, analizo izvaja ob vsaki priložnosti. Uporabljena je tudi metoda interpretacije sanj,¹⁰ vendar je interpretacija prikazana detektivsko. Analitičarka sanje interpretira kot uganko, pri čemer pacient praktično ne sodeluje. Za te reprezentacije lahko ugotovimo, da niso natančne in so poenostavljajoče. Reproducirajo stereotip o terapiji kot zgolj pogovoru. V nekaterih filmih pa se pojavljajo tudi povsem napačne reprezentacije. V *Color of Night* psihoanalitik izvaja skupinske terapije, kar ni del nobene psihoanalitične metode. V *Seven-Per-Cent Solution* Freud, kot že uveljavljen analitik, zdravi Holmesa odvisnosti od kokaina s hipnozo (pred njegovimi očmi niha žepno uro in mu ponavlja »zaspani ste«), pri čemer hoče obuditi neke vrste potlačen spomin. Kot vemo, je Freud hipnozo že zelo zgodaj opustil, poleg tega je bila hipnoza namenjena predvsem zdravljenju nevrotičnih simptomov, kamor ne moremo uvrstiti

8 Gre za izmišljen kompleks, ki ga bomo podrobneje analizirali kasneje.

9 Freud pravi, da je opustil hipnozo in od nje obdržal samo to, »da je pacient ležal na zofi, za katero sem sedel, tako da sem ga lahko videl, medtem ko sam nisem bil viden.« (Freud 2005, 29)

10 Gre za slaven sanjski prizor v filmu *Spellbound*, ki je delo umetnika Salvadorja Dalija.

odvisnosti. Tovrstna napačna reprezentacija spodbuja stereotip o obskurnosti in mističnosti psihoanalize.

Poglejmo še, kako je v filmih reprezentirano psihoanalitično znanstveno delo. V biografskih filmih je Freudovo, Jungovo in Sabinino razvijanje teorije predstavljeno kot razmišljanje o teoriji, o kliničnih primerih, branje, pisanje ... V Hustonovem Freudu najdemo tudi samoanalizo in Freudovo interpretacijo lastnih sanj. Pogoste reprezentacije snovanja teorije potekajo v obliki intelektualnih razprav med kolegi, ki so včasih bolj in drugič manj primerne. V filmu *A Dangerous Method*, kjer Otto Gross in Jung razpravljata o upravičenosti seksualne teorije, smo priča simptomatičnemu dialogu med Jungom in znanstvenim kolegom Ottom Grossom:

Jung: Mislite, da ima Freud prav? Mislite, da vse nevroze izvirajo izključno iz seksualnosti?

Otto: Mislim, da je Freudova obsesija s seksom povezana s tem, da ga nikoli ne dobi.

Jung: Mogoče imate prav.

Razen tega nerodnega dialoga med intelektualcema, ki je na nek način subverziven, Gross namreč s svojim vulgarnim odgovorom pritrjuje Freudovi teoriji, najdemo v filmu *A Dangerous Method* tudi sicer veliko reprezentacij znanstvenega dela psihoanalitikov. Priča smo pogovorom Freuda in Junga o primerih, ki jih obravnavata, skupaj interpretirata lastne sanje, razpravljata o svojih teorijah. V filmu vidimo tudi pomembno vlogo Sabine Spielrein (Jungove histerične pacientke, ki kaže interes in talent za psihoanalizo) v razvoju Freudove teorije o odnosu med tanatosom (gon smrti) in libidom (seksualni gon).

7.2.1 Transfer

V tem poglavju je treba nameniti nekaj besed pojmu transferja, saj gre za enega ključnih elementov psihoanalitične terapije, pri katerem pacient na analitika prenese svoja nežna, ljubezenska čustva, ki izvirajo od nekje drugje. (Freud 1977, 413) Freud pravi, da čustva lahko segajo »od strastne, povsem čutne zaljubljenosti, do ekstremnih izrazov upora, ogorčenja in sovraštva« in da bolnik »v svoji transferni drži podoživlja čustvene relacije, ki izvirajo iz njegovih najzgodnejših objektnih investicij, iz potlačenega obdobja njegovega otroštva«. (Freud 2005, 39–40) Transfer neposredno tematizirata oba biografska filma. V Hustonovem filmu Freud spozna, da so ljubezenska čustva, ki jih pacientka goji do njega, projekcija čustev, ki jih je gojila do očeta. V Cronenbergovem filmu pa je eden osrednjih motivov sadomazohistična afera terapevta Junga s pacientko Sabino Spielrein, ki

jo preganjajo mešani občutki ponižanja in vzburjenja ob spominu na avtoritarnega in kaznovalnega očeta. Sicer se pojavljajo očitki, povezani z analitiko etičnostjo, vendar sama opredelitev transferja v filmu (ki sicer kaže tendence po teoretiziranju) ni jasna. Spoznamo le, da gre za fiksacijo pacienta na analitika, kar se steče v obskurne razprave o represivnosti monogamije. Tretji primer, kjer se pojavljajo težave s transferjem, je film *Spellbound*. Psihoanalitičarka se zaplete v razmerje s pacientom, vendar se etična spornost ljubezenskega razmerja v filmu sploh ne problematizira. Dr. Peterson sicer govori o sovraštvu pacienta do analitika, o tem, da je to sestavni del terapije, kajti odpor je v psihoanalizi povezan s transferjem. Poenostavljeno povedano: ko nastopi transfer, si pacient težko prizna čustva, ki jih goji do terapevta (ki ni storil ničesar, kar bi opravičita čustva), kar povzroči v njem odpor do terapije. Vendar ko skupaj z analitikom ozavestita nastalo transferno razmerje in čustva »postavita na svoje mesto«, se »transfer spremeni iz najmočnejšega orožja odpora v najboljši instrument analitičnega zdravljenja«. (Freud 2005, 40) Odpor je torej sestavni del terapije, a ga je treba premagati, da bi bila ta uspešna. John Brown kaže zgoraj omenjeno sovraštvo do terapevte, kar njo radosti, vendar ko se pri Johnu Brownu pojavi odpor, sta pacient in analitičarka že globoko v ljubezenskem razmerju. Tukaj vidimo tipičen primer poenostavitve transfernega razmerja, ki se v vsakdanjosti pogosto reprezentira kot sovraštvo pacienta do terapevta.

7.3 REPREZENTACIJE PSIHOANALIZE

V tem poglavju bomo analizirali, kako je reprezentirana psihoanaliza kot veda, njen status in mesto med znanostmi. Posvetili se bomo tudi reprezentacijam psihoanalize kot humanistične znanosti, se pravi njenemu metapsihološkemu vidiku.

Če izključimo filme, ki obravnavajo psihoanalizo biografsko in tiste, v katerih nastopa Freud, opazimo, da nastajajo težave pri razločevanju psihoanalize od drugih sorodnih ved. V obravnavanih filmih imajo trije psihoanalitiki medicinsko izobrazbo (dr. Peterson – *Spellbound*, dr. Sutton – *Whirlpool*, dr. Schaefer – *President's Analyst*) in so tudi psihiatri, medtem ko Bill Capa v *Color of Night* eksplicitno pove, da nima medicinske izobrazbe in ni ne psiholog ne psihiater, temveč psihoanalitik, vendar v isti sapi reče, da je behaviorist.

Posvetimo se najprej prvim trem primerom. Povsem je mogoče in tudi pogosto, da so psihoanalitiki primarno psihiatri ali vsaj zdravniki. Med medicino, psihiatrijo in psihoanalizo obstaja povezava še

iz zgodnjih začetkov. Sam Freud sicer ni bil psihiater, bil je zdravnik splošne prakse, leta 1885 pa je dobil docenturo iz nevropatologije, vendar sta na primer C. G. Jung in Lacan bila psihiatra. Na spletni strani Ameriške fundacije za mentalno zdravje dr. Robert Michels, eminentna figura tako v ameriški psihiatriji kot tudi v psihoanalizi, piše, da se psihoanaliza ni razvila iz psihiatrije, kakor mnogi mislijo. Medtem ko psihoanaliza temelji na poslušanju pacienta in je to, kar on pove, izhodišče obravnave, je bil v psihiatriji 19. stoletja pacient obravnavan kot objekt klasifikacije in opazovanja. Vendar je psihoanaliza hitro prodrla v kroge psihiatrije, kjer se je v nekoliko spremenjeni obliki začela uporabljati tudi v metodah psihiatričnega dela, kot psihoterapija. Ker so vsi obravnavani filmi ameriške produkcije, se bomo osredotočili na tamkajšnjo situacijo. Freud je po obisku v Ameriki dobil veliko samozavesti glede psihoanalize, ugotovil je namreč, da jo »mnogi uradni psihiatri [...] priznavajo kot pomemben sestavni del medicinskega pouka«. (Freud 2005, 47) Po drugi svetovni vojni so ameriški psihiatri začeli množično uporabljati psihoanalizo kot metodo zdravljenja vračajočih se vojakov, ki so trpeli za posttravmatskim stresom. Na to nam namiguje tudi Hitchcock v *Spellboundu*, ko dr. Peterson opazi opeklino na pacientovi roki in ga skuša spomniti, kje jo je dobil. Izkaže se, da na fronti. Psihoanaliza je danes kljub njenemu navideznemu zatonu po besedah Roberta Michelsa še vedno živa. Na Ameriški psihoanalitični zvezi so dolgo nasprotovali psihoanalitičnemu usposabljanju ne-zdravnikov, vendar se danes v Ameriki vse pogosteje pojavljajo izobraževanja za psihoanalitike, ki nimajo medicinske izobrazbe. Na osnovi povedanega lahko ugotovimo, da psihiatrična in medicinska izobrazba obravnavanih psihoanalitikov ni sporna, sporno je predvsem nekritično enačenje psihoanalize in psihiatrije, poljubna uporaba besed psihiater ali »shrink« in psihoanalitik, pri čemer lahko nepoučen gledalec dobi vtis, da je psihoanaliza le del psihiatrije.

Drug primer pa zadeva psihoanalitika, ki je behaviorist. V tem primeru imamo opravka s popolnim enačenjem dveh različnih znanosti. Behaviorizem temelji na opazovanju vedenja in izključevanju introspektivnih psiholoških metod, psihoanaliza pa, nasprotno, temelji na introspekciji, na osebnih izpovedih pacientov. Freud pravi, da je psihoanalizo ob prihodu v Ameriko »doletela tudi močna razvodenitev. Z njenim imenom se pokriva marsikatera zloraba, ki nima z njo ničesar opraviti, [...] trčila [je] tudi ob behaviorizem, ki se v svoji naivnosti baha, da je psihološki problem nasploh izključil«. (Freud 2005, 47)

Druga tematika, ki se pojavlja v filmih, sploh v biografskih, je zavračanje in nepriznavanje psihoanalize v znanstvenih krogih. V *Freud: The Secret Passion* se ustanovitelju psihoanalize v »zdravniškem združenju« posmehujejo, ko predstavi pomen seksualnosti v nevrotičnih obolenjih,

velik škandal povzroči s predavanjem, v katerem predstavi svoja spoznanja o seksualnosti v otroštvu¹¹ in o Ojdipovem kompleksu. Nasploh je videti, da ga je svet medicine povsem izključil. V *Seven-Per-Cent Solution* kolegi Freuda žalijo, ker misli, da hočejo mali otroci spati s svojimi materami. V *A Dangerous Method* pa Freud svari Junga, da je svet poln sovražnikov, ki hočejo psihoanalizo diskreditirati. Freud v Samopredstavitvi navaja kot primer drže psihiatričnih krogov na Dunaju do psihoanalize »pogovor z nekim asistentom, ki je zoper moje nauke napisal knjigo, a ni prebral Interpretacije sanj. Na kliniki [kjer sem poučeval] mu je bilo rečeno, da ni vredno truda«. (Freud 2005, 43) Pravi, da je bil po razhodu z Breuerjem kakšno desetletje izoliran, šele nato je na Dunaju dobil majhen krog privrženecv, kmalu so se za psihoanalizo začeli zanimati tudi v Zürichu (Bleuler in Jung). V Nemčiji je zbudila zanimanje literarnih krogov, a jo je nemška znanost surovo napadla in popolnoma izključila. Vendar je splošno preganjanje psihoanalize imelo pozitivno posledico, saj je analitike tesneje združilo. Za razliko od Evrope je Amerika psihoanalizo sprejela odprtih rok. Cronenbergov filmu nam pokaže potovanje Freuda in Junga v Ameriko, vendar nič ne zvemo o tamkajšnjem odzivu zainteresirane javnosti. Dobro pa predstavi Freudovo prvotno naklonjenost Jungu¹² in njun razhod, ki je bil posledica Jungovega nagnjenju k »parapsihologiji in mistiki« ter njegovo odklanjanje seksualne teorije. Freud pravi, da sta bili v Evropi »na delu dve odpadniški gibanji [...]; to sta bili gibanji Alfreda Adlerja in C. G. Junga. Obe gibanji sta bili videti resnično nevarni in sta si hitro pridobili veliko privrženecv«. (Freud 2005, 47) Nadaljuje, da je Jung »poskusil preinterpretirati analitična dejstva in jim podelil abstrakten, brezoseben in nezgodovinski značaj, s čimer je upal, da si bo lahko prihranil presojo infantilne seksualnosti in Ojdipovega kompleksa«. (Freud 2005, 47)

Nekoliko besed lahko namenimo tudi odnosu »navadnih ljudi« v filmih do psihoanalize. V *Color of Night* se policaj, ki preiskuje umor Capovega prijatelja, analitiku posmehuje, ko pravi, da se mu bodo podrobnosti umora razkrile v sanjah. Posmehuje se tudi pravilu zaupnosti na terapiji, meni, da gre pri terapiji za denarno izkoriščanje ljudi. Tudi v *Whirlpoolu* je policaj tisti, ki izkaže nespoštovanje do vede. Pravi, da ne ve, kako bo upravičil svojo odločitev, če bo pri tem poslušal

11 »Otroštvo naj bi bilo baje »nedolžno«, prosto spolnih skomin,« pravi Freud. »Malo psihoanalitičnih ugotovitev je naletelo na takšno splošno zavračanje, izzvalo takšno ogorčenje kot trditev, da deluje seksualna funkcija od samega začetka življenja« in nadaljuje, da »vendar ni mogoče nobenega drugega analitičnega odkritja dokazati s tolikšno lahkoto in popolnostjo«. (Freud 2005, 32–33)

12 Leta 1910 je bilo ustanovljeno Mednarodno psihoanalitično združenje, na čelo katerega je Freud najprej postavil Junga. V Samopredstavitvi zapiše: »Kot sem ugotovil kasneje, je bila to nadvse ponesrečena izbira.« (Freud 2005, 45–46)

»nekega« psihoanalitika. Nasprotno se v *President's Analyst* psihoanalizi podeli visok status, saj ima sam predsednik psihoanalitika, kar je na nek način popolna potrditev psihoanalize in izraz njenega odobravanja. Lahko rečemo, da kljub vsemu v filmih prevladuje afirmativen odnos do psihoanalize kot terapije.

7.4 POPULARNI KONCEPTI

Kot smo že povedali, imamo pri večini pacientov v obravnavanih filmih opraviti z neke vrste potlačenim spominom, kar je neposredno povezano s konceptom nezavednega v psihoanalizi. Pri reprezentaciji tega je na delu objektivizacija, ki jo je izpostavil Moscovici. Primer tega najdemo v *Spellboundu*, ko John Brown govori o amneziji kot prevari uma, zaradi katere ostanemo razumni, ker pozabimo nekaj, kar je preveč ogrožajoče, da bi se spomnili. V psihoanalitičnih terminih opisano ustreza obrambnemu mehanizmu potlačitve. Nato pravi, da ogrožajočo stvar postavimo za zaprta vrata. Pri tem uporabi metaforo za nezavedno, pri čemer objektivizira tako nezavedno kot mehanizem potlačitve, saj govori v prvi osebi množine. Nezavedno se še bolj očitno objektivizira na koncu filma *Seven-Per-Cent Solution*, ko Freud želi še zadnjič hipnotizirati Holmesa in pravi, da se mora posloviti še od drugega dela njegovega uma.

V filmih se pogosto pojavlja (*Whirlpool*, *Color of Night*) zamenjava koncepta nezavednega s podzavestnim. »Ta priljubljeni, a napačni izraz za nezavedno je smiseln, kadar pomeni kaj »pod pragom« zavesti, vendar to ni pomen, ki ga ima v psihoanalizi nezavedno.« (Lešnik 2009, 156) Kot pravi Lešnik, gre res za priljubljen izraz, ki se pogosto rabi v vsakdanjem življenju, čeprav je povsem napačen.

Za večino obravnavanih filmov, z izjemo biografskih, je značilno, da otroška seksualnost in incestuozne fantazije niso nikoli jasno artikulirane. Pogosto krožijo okrog Ojdipovega kompleksa, pri čemer namigujejo na pomembnost odnosov otrok in staršev v zgodnjem otroštvu, vendar se vsi bodisi izogibajo otroški seksualnosti bodisi jo zamaskirajo. Kar v dveh filmih (*Seven-Per-Cent Solution* in *President's Analyst*) oče ubije mater v pacientovem zgodnjem otroštvu. Tega ne moremo interpretirati drugače kot neke vrste izkrivljeno materializacijo nezmožnosti razrešitve Ojdipovega kompleksa, pri čemer pacienti dobesedno sovražijo očeta, ker jim je odvzel mater. V *Color of Night* analitik izpostavi pomen seksualnosti pri človeku, vendar zamaskira izvorno incestuoznost, ko razloži (precej nesmiselno), da je naša prva romantična zveza simptom naše bolezni in da je vsakič, ko izberemo novega partnerja, naša izbira nevrotična. Tudi v *Whirlpoolu* je oče kriv za Annino

kleptomanijo.

Tudi »Guilt Complex« iz *Spellbounda* na nek način namiguje na Ojdipov kompleks, ko govori o otroški fantaziji, zaradi katere se otrok počuti krivega. Ko se John Brown, ki trpi za amnezijo, sam obtoži umora dr. Edwardsa, mu dr. Peterson reče, da iz njega govori »Guilt Complex«. Ta »kompleks krivde« definira kot fantazijo o krivdi, ki izvira iz otroštva, pri čemer naj bi šlo za napačno predstavo, ki bolnika prevzame. Otrok si pogosto želi, da bi se nekaj groznega zgodilo nekomu in če se mu potem res zgodi, se počuti krivega in razvije kompleks krivde. Zato se ljudje pogosto počutijo krive za nekaj, kar niso nikoli storili, kar navadno izvira iz otroštva. Ta izmišljeni kompleks je sicer soroden z nekaterimi iz psihoanalize, kot je na primer občutek krivde zaradi izvršenega dejanja, ki se zgodi v fantaziji. Občutek krivde se po navadi pojavi za nazaj ob asociaciji na zgodnjo incestuozno fantazijo, zaradi česar ga je Freud povezoval z Ojdipovim kompleksom. (Lešnik 2009, 127) Vidimo, da se v popularnem filmu incestuozna fantazija zamenja z družbeno sprejemljivejšo, deseksualizirano fantazijo. Poleg tega pa izmišljeni kompleks, kot mnogi drugi kompleksi v vsakdanjem življenju, dobi še materialno razsežnost. Dr. Peterson namreč pacientu govori: »Videli bomo, ali lahko ozdravimo vaš kompleks s psihoanalizo; tvoj »Guilt Complex« govori iz tebe,« s čimer ta posamezniku pripiše kompleks kot atribut njegove osebnosti in ga na tak način objektivizira.

Za konec študije primera pogledjmo še izsledke raziskave, ki jo je Moscovici izvedel v začetku petdesetih let prejšnjega stoletja. Moscovicija je zanimalo, kakšne reprezentacije imajo ljudje o psihoanalizi. V raziskavi, ki je vključevala populacijo intelektualcev, študentov humanističnih in tehnološko usmerjenih smeri ter različne pripadnike srednjega in delavskega razreda, je Moscovici prišel do podobnih ugotovitev kot mi v zgornji študiji primera. Ugotovil je, da nastajajo težave pri razlikovanju med psihoanalitiki, psihiatri in psihologi. Izkazalo se je tudi, da ljudje vidijo psihoanalitike kot zdravnike, specialiste, ki zdravijo ljudi, a tudi kot šarlatane, katerih edini interes je obogatitev. Tudi ostali rezultati so se potrdili. Ljudje si psihoanalitike predstavljajo kot moške z brado in očali, pripisujejo jim zrelost in umirjenost, nekaterim pa se zdijo zastrašujoči in hladni. (Moscovici 2008, 100). Terapije si ljudje najpogosteje predstavljajo kot pogovor in izpoved, redko pa kot hipnozo, okultizem ipd. (Moscovici 2008, 107) Vidimo, da je veliko podobnosti med reprezentacijami, ki jih imajo Moscovicijevi anketiranci, in reprezentacijami v popularnem filmu. S tem se je naša predpostavka, po kateri ima popularna kultura velik pomen pri oblikovanju predstav ljudi o znanosti, vsaj delno potrdila.

8 SKLEP IN ZAKLJUČEK

Na koncu lahko ugotovimo, da v vlogah psihoanalitikov skoraj vedno nastopajo moški, ki so belci, kar vzdržuje rasno in spolno določena razmerja moči. Prevladujoča podoba znanstvenikov namreč vzdržuje diskurz o intelektualni superiornosti belih moških. Znanstvenice so na drugi strani očitno podreprezentirane, ko pa se ženske že pojavijo v vlogi znanstvenic, so reprezentirane na spolno stereotipen način. Edina znanstvenica, ki se pojavi v sedmih filmih, je sicer resna in cenjena, razvozla tudi težaven umor, vendar se kljub temu reproducira zaželena in stereotipna podoba ženske, ki je mlada, lepa, čustvena, empatična, skrbna in ima nižji statusni položaj kot njeni kolegi. Poleg tega smo priča mnogim prizorom, ko ji kolegi dvorijo, kar jo navkljub njenim intelektualnim uspehom pasivizira in postavlja v vlogo objekta poželenja.

Klinični vidik psihoanalize, torej terapija, je najpogosteje reprezentirana v obliki pogovora, pri čemer pacient leži na kavču, analitik pa sedi izven njegovega vidnega polja. Ne moremo reči, da je tovrstna reprezentacija navzkriž z realnostjo. Ugotovili smo že, da se klasična psihoanalitična metoda izvaja s pacientom na kavču, zaradi introspektivne narave metode pa tudi ne moremo izključiti pogovora kot dela terapije. Ob tem se pojavlja videz avtentičnosti, ki je skrajno problematičen, kajti spoznali smo, da so reprezentacije terapije poenostavljene in vztrajno pozabljajo na večino konkretnih psihoanalitičnih metod, z izjemo interpretacije sanj, ki pa je bolj kot težavna pot do razkrivanja nezavednega predstavljena kot detektivska uganka. Takšne reprezentacije, ki terapijo zvajajo na klišejska vprašanja »in, kako se počutite ob tem?« in jo s tem banalizirajo, reproducirajo stereotip psihoanalitične terapije kot zgolj pogovora. Napačne reprezentacije hipnoze kot terapevtske metode psihoanalize (in to leta 1976!) dajejo psihoanalizi videz misticizma in neznanstvenosti.

Videli smo tudi, da se psihoanaliza v popularnih filmih nekritično enači s psihiatrijo, kar je najbrž posledica ameriške zdravstvene politike. Po eni strani psihoanalizi prisotnost psihiatrije, katere znanstveni status ni sporen, metode pa jasne, daje medicinsko kredibilnost, istočasno pa jo tudi diskreditira. Tovrstne reprezentacije namreč psihoanalizi odrekajo status samostojne znanosti, saj jo predstavljajo kot del »resnejše« psihiatrije. Odnos do psihoanalize, ki ga filmi izražajo, je sicer pretežno afirmativen, izpostavljeni so njeni dobri nameni, s katerimi želi pomagati ljudem, vendar se občasno še vedno pojavljajo etično sporne obtožbe. Navedli smo primer bivšega direktorja psihiatrične bolnišnice v *Spellboundu*, nekoliko sumljiv pa je tudi hipnotizer v *Whirlpoolu*. V drugem primeru sicer ni psihoanalitik tisti, ki manipulira, ampak že samo dejstvo, da se hipnoza

pojavlja v filmu, kjer imamo tudi psihoanalitika, vzdržuje (napačno) povezavo med hipnozo in psihoanalizo. Poleg afirmativnega odnosa smo v filmih odkrili tudi zaničevanje, posmeh in nepriznavanje psihoanalize kot znanosti. Če vse skupaj seštejemo, lahko rečemo, da še vedno obstaja težnja po odrekanju statusa »resne« znanosti psihoanalizi, kakor tudi povezovanje psihoanalize z mistiko, zvajanje te na obskurno znanost.

Kljub vsem tem težnjam po zmanjševanju pomena psihoanalize v družbi je ta nedvomno z vstopom v vsakdanji diskurz pomembno vplivala na doajemanje realnosti. Z vpeljavo vednosti o nezavednem je bistveno redefinirala doajemanje samega človeka, dala mu je namreč vedeti, da sam ne more spoznati svoje duševnosti v celoti, da torej ne more dokončno spoznati samega sebe. Že Moscovici je ugotovil, da se z objektivizacijo nekaterih psihoanalitičnih konceptov, kot so potlačitev, nezavedno in kompleksi, ustvarjajo novi vidiki realnosti. Vednost o obstoju kompleksov pa je poleg tega redefinirala odnos med normalnim in patološkim, saj je danes, kot vemo, mnogo več vedênj definiranih kot patoloških in tako zahtevajo zdravljenje, s čimer se ustvarjajo nove oblike nadzora nad posamezniki. Vendar vseh zaslug za to ne moremo pripisati psihoanalizi, pri tem so pomembno vlogo odigrale tudi druge sorodne znanosti, vsekakor pa je psihoanaliza poskrbela za priznanje različnih nevrotičnih obolenj kot patoloških.

Morda je še bolj zanimivo kot tisto, kar je reprezentirano, tisto, kar ni reprezentirano. Le redko se namreč reprezentira vloga libidinalnega v celostnem psihičnem razvoju človeka po psihoanalizi. Reprerentacije, podobno kot večina znanstvene skupnosti Freudovega časa, še naprej težijo k zanikanju seksualnega, proti čemur se je Freud boril vse svoje profesionalno, znanstveno življenje. Vidimo, da se kljub toliko opevani »seksualni revoluciji« vloga seksualnega in libidinalnih sil še vedno izključuje iz prevladujočega diskurza. Ne smemo pozabiti, da če psihoanalizi odvzamemo libido, ostane od nje samo še vrsta relacij, ki nima vzročne povezave, kakor meni Moscovici. (Moscovici 2008, 63) S tem v bistvu psihoanalizi porušimo temelje in ji odvzamemo pojasnjevalno moč. Tako je jasno, da še vedno obstaja težnja prevladujočega diskurza po diskreditaciji psihoanalize.

O razlogih, zakaj se to dogaja, lahko le ugibamo. Morda se lahko v tem trenutku zadovoljimo zgolj s tem, da si ljudje še vedno želijo, da bi bili njihovi otroci »nedolžni« ...

9 LITERATURA

Allan, Stuart. 2002. *Media, Risk and Science*. Philadelphia: Open University Press.

Farr, Robert M. 1993. Common Sense, Science and Social Representations. *Public Understanding of Science* (2): 189–204.

Freud, Sigmund. 1910. The Origin and Development of Psychoanalysis. *The American Journal of Psychology* 21 (2): 181–218.

--- 1977. *Predavanja za uvod v psihoanalizo*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

--- 1999. O psihoterapiji histerije. *Problemi* 37 (7–8): 225–273.

--- 2005. Samopredstavitev. *Delta* 11 (3–4): 9–65.

Hall, Stuart. 2004. Delo reprezentacije. V *Medijska kultura: Kako brati medijske tekste*, ur. Breda Luthar, Vida Zei in Hanno Hardt, 33–95. Ljubljana: Študentska založba.

Hüppauf, Bernd in Peter Weingart. 2008. Images in and of Science. V *Science Images and Popular Images of the Sciences*, ur. Bernd Hüppauf in Peter Weingart, 3–31. London: Routledge.

Lešnik, Bogdan. 2009. *Temelji psihoanalize: opombe h konceptom*. Ljubljana: Založba /*cf.

Michels, Robert. 2012. *Psychoanalysis and Psychiatry: A Changing Relationship*. Dostopno prek: <http://americanmentalhealthfoundation.org/a.php?id=24> (19. september 2012).

Moscovici, Serge. 2008. *Psychoanalysis: Its Image and Its Public*. Cambridge: Polity.

Nikolow, Sybilla in Lars Bluma. 2008. Science Images Between Scientific Fields and the Public Sphere – A Historiographical Survey. V *Science Images and Popular Images of the Sciences*, ur. Bernd Hüppauf in Peter Weingart, 33–51. London: Routledge.

Pansegrau, Petra. 2008. Stereotypes and Images of Scientists in Fiction Films. V *Science Images*

and Popular Images of the Sciences, ur. Bernd Hüppauf in Peter Weingart, 257–265. London: Routledge.

Stankovič, Peter. 2005. *Rdeči trakovi : reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

--- 2006. *Politike popa: Uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

UNESCO. 2012. *Science popularization*. Dostopno prek: <http://www.unesco.org/new/en/natural-sciences/science-technology/sti-policy/global-focus/science-popularization/> (19. september 2012).

Weingart, Peter. 2008. The Ambivalence Towards New Knowledge – Science in Fiction Film. V *Science Images and Popular Images of the Sciences*, ur. Bernd Hüppauf in Peter Weingart, 267–281. London: Routledge.