ALMODOVAR - PARADIGMA GRANIČNOG POREMEĆAJA LIČNOSTI U FILMU „VIŠOKE POTPETICE”

Katarina Petrović

Zavod za Zdravstvenu zaštitu radnika
„Železnice Srbije”, Beograd, Srbija

UDK: 616.892-085:616.895.8

Napomena:

Tekst je deo doktorske disertacije autora Petrović K. Perspektiva sazrevanja fragilnog identiteta: Almodovar – Granični fenomeni. Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet dramskih umetnosti; (2016)

<http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/145/KATARINA%20PETROVIC.pdf?sequence=7&isAllowed=y>

Kratak sadržaj

Rad predstavlja psihološko-psihijatrijsku analizu u oblasti filmske umetnosti. Pedro Almodovar 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 među ljudskim bićima još uvek moguć”, istraživanje je usmereno na dublju analizu pojedinca i odnosa pojedinca i njegovog mikro i makro miljea, korišćenjem teoretskih modela savremene razvojne psihodinamske škole-teorije objektnih odnosa i self psihologije. Minucioznom selekcijom Almodovarovih karaktera istaknut je lik Rebeke, koji omogućava da se razvije senzitivnost percepcije za fenomen „graničnog” u sklopu psihodinamskog modela, kao i dublje sagledavanje dinamike razvoja ličnosti sa fragilnim iden-

titetom. U Almodovarovom prikazu likova suptilno je protkano i shvatanje o načinu na koji su oni organizovani u psihološkom smislu, čak uspeva, da kinematografski prikaže mehanizam rascepa koji ove psihološki nezrele strukture ličnosti koriste u procesu mišljenja. Klinička psihologija i psihijatrija u Almodovarovim likovima nailaze na entitete koji se paradigmatično uklapaju u dijagnostičku kategoriju poremećaja ličnosti sa graničnom 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. Razotkrivanjem paradoksalnog okvira u sklopu komunikacijskih klišeja ovo istraživanje pruža perspektivu introjekcije fenomena „paradoksalnog optimizma” u mozaik psihološke i psihijatrijske teorije i prakse.

Ključne reči:

Almodovar, poremećaji ličnosti, fragilni identitet

—

„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.”

Iz Evine knjige:

Jesenja sonata (Ingmar Bergman)

UVOD

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. 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, ishoduje nizom snažnih likova koje nam Almodovar otkriva, stavljajući ih u neobične i često bizarne situacije.

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. Citati postaju kapsule naboja: baletska predstava Pine Bauš „Kafe Miler” u filmu „Pričaj s njom”, fragment iz Viskontijevog filma „Belisima” u filmu „Vrati se”, citat iz filma „Jesenja sonata” Ingmara Bergmana u „Visokim potpeticama”.

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 struk-

turu savremenog sveta, i koji anagažuje ekstremna, nepredvidiva, klinički upadljiva ponašanja. 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”. 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. 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^[1].

U okvirima ove fenomenologije odvijaju se priče i postupci glavnih junaka gde klinička psihologija i psihijatrija nailaze na entitete koji se u profesionalnom žargonu definišu kao „poremećaji ličnosti”: „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”^[2]. Savremena psihijatrija^[3, 4] smatra da granični nivo organi-

zacije ličnosti predstavlja jezgro svih poremećaja ličnosti, naime, poremećaji ličnosti odražavaju različite bihevioralne manifestacije suštinski istog defekta ličnosti.

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. On nas, u filmu „Visoke potpetice”, gradeći lik Rebeke, suptilno uverava i podseća na misao da „svi mi živimo od nade da je istinski susret među ljudskim bićima još uvek moguć”^[5].

DINAMIKA SAZREVANJA FRAGILNOG IDENTITETA

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.

Lažni self, fluidne granice

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 sugeriše 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 Margari-
ta, 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 zavođenjem 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 sede-
faste okrugle minduše, 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 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 mržiš.*

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^[6].

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. Premorbidnu strukturu depresivne ličnosti karakteriše naglašen narcizam, zavisnost i ambivalencija^[7].

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^[8]. Kako je, prema Vinikot^[9], 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. Postojanje zajednički disociranog ili podeljenog stanja ega (srodnog sa neintegrisanim jedinicama selfobjekta) predstavlja jedan od osnovnih preduslova za formiranje lažnog selfa^[10]. 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, ili već samo postoji kao potencijalna fragmentisana struktura^[10, 11].

Anaklitička depresija

Ako posmatramo odraslu osobu koja ima poremećaj strukture ličnosti, skoro sa sigurnošću možemo da tvrdimo da je ona imala traumatsko detinjstvo^[12]. U Rebečinom životu, fizički odsutna majka je stvorila psihološko prisustvo njenog nedostatka u smislu konstantnog doživljaja praznine, što je glavna karak-

teristika kod pacijenta sa graničnom strukturom ličnosti. U graničnoj psihiopatologiji, 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^[13]. U tom smislu, može se reći da je odsustvo majke centralno i determinišuće obeležje u kreiranju Rebekekinog selfa.

Rebekina depresija se ogleda i kroz povećane narcističke potrebe, jer očekuje da se njena okolina prema njoj ponaša na način koji odgovara slici o sebi datoj u fantaziji, pri čemu su fantazije praćene osećanjem veličine i predstavljaju kompenzaciju u odnosu na osnovno osećanje manje vrednosti^[14].

Majke budućih narcističnih pacijenata su emocionalno hladne, nezainteresovane, sa neverbalizovanom, ali jakom agresijom prema detetu, one su i same narcistične^[15]. Narcizam majki je osnovni izvor frustracija, doživljava 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^[16]. Kohut u svojoj teoriji ukazuje na roditeljske empatičke greške koje nisu optimalne (i time pomažu proces preo-

brazavajućeg pounutarnjenja), već traumatske u odnosu na detetovu potrebu za ogledanjem^[17]. 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”^[18]. Depresija se shvata kao deo granične strukture, ovog puta kao trajna slika lošeg ili destruktivnog selfa. Centralna uloga pridaje se disociiranoj 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^[19] ili sa „arhaičnom depresijom ranog detinjstva”^[20]. 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.

Faza ponovnog približavanja - - odigravanje

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 sklopčana 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^[21]. U psihodinamskom smislu, na ovaj način uspostavljen odnos između majke i kćerke veoma asocira na rani razvojni odnos između majke i deteta. Vinikot 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 Vinikot – dete, gledajući majčino lice, vidi sopstveni self reflektovan

kroz majčinu emotivnu ekspresiju i, sa pozicije deteta, majka i dete su jedno^[22]. 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 sugeriše simbiotsko stapanje, a težnja ka ponovnom uspostavljanju simbiotske veze sa majkom umanjuje sposobnost tugovanja^[23].

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 pokušava da na karakterističan način razreši konfliktne situacije, kroz submisiju, servilnost i privrženost objektu^[14]. Međutim, u novoj sceni u sudnici, vidimo drugačiju Rebeku, koja je sada u novoj razvojnoj situaciji sa psihodinamskog aspekta i koju prepoznamo 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^[24]. 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^[19] opisao kao „depresiju napuštenosti”, naglašavajući ulogu separacije i disocirane ljutnje. 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^[19].

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 pra-

va 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 onnipotencije”^[25].

Klarifikacija

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 ume la da bude bolja, i prvi put je spremna da emotivno odgovori, pada na stolicu skrhana bolom. Korišćenje Bergmana u Visokim potpeticama kao referenca daje problemima u odnosu između Rebeke i Beki tekstualnu podršku, klarifikaciju, objašnjenje, čak i značenje^[1]. Stiće mo 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 dodir nuli, 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 muzi ka pomogla da otkrijem ta osećanja. Pi-

tam 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 bespo moćna 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

zaštititi 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^[26].

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 poen-

tu regresivnog 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 dojkicu kao prototip materinske dobrote, neiscrpnog strpljenja i darežljivosti, zajedno sa dubokom zahvalnošću za dobro iskustvo koje joj je pruženo^[27]. 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 Fonagi^[28] kaže da se psihološki self razvija posredstvom opažanja sebe u umu druge osobe koji misli i oseća. Ako citiramo Vinikota, možemo još bliže da pridemo Rebekinoj unutrašnjoj realnosti: „Pravi self je teoretska pozicija sa koje dolazi do sponatnog gesta i lične ideje. Spontani gest je pravi self u akciji. Samo pravi self može da bude kreativan i da se oseća realnim”^[9].

ZAKLJUČAK

U liku Rebeke, kao jednom iz galerije Almodovarovih karaktera, nailazimo na ponašanje koje reflektuje razmišljanja bazirana na mehanizmu rascepa i njemu srodnih mehanizama – na primitivnu idealizaciju, omipotenciju – devaluaciju,

tako da možemo da govorimo o paradigmi graničnog funkcionisanja. Sklona egzaltacijama, izražajnim erupcijama svoje unutrašnje drame, vođena potrebom za „trenutnim” gratifikacijama ona živi u haosu kontradiktornih emocija i postupaka. U frenetičnoj potrazi za „značajnim drugim”, pri tom ekstremno ranjiva u dijadnim odnosima, Rebeka „iskače” iz zadatih obrazaca ponašanja koje nameće društvo. Meditim, bez obzira što svaki karakter ima svoj greh, Almodovar ga tretira afirmativno i prihvata onakvim kakav jeste. Razume da trauma u detinjstvu vodi ka skrhanom osećaju selfa. On shvata da seksualno uzbuđenje može da se iskoristi kao regulator afekta, kako bi se odagnao postojeći osećaj unutrašnjeg mrtvila. On duboko saoseća sa svojim likovima kod kojih preovlađuju kaos, beznačajnost, praznina, iskrivljen doživljaj realnosti. Manirizmom Almodovara, njegovi karakteri kao u psihoterapijskom odnosu, nalaze smirujuće self-objekte koji ih pokreću ka dubljoj dinamici i samorazumevanju. Iz te perspektive, Rebeka u novonastalom odnosu sa majkom dobija korektivno emocionalno iskustvo u Kohutovom smislu reči; ona je dete koja je 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 u ovom kultnom filmu potvrđuje da je „put ka autentičnosti, put ka integraciji uzajamno disociranih aspekata selfa”^[10].

ALMODOVAR – PARADIGM OF BORDERLINE PERSONALITY DISORDER IN THE MOVIE “HIGH HEELS”

Katarina Petrović

Institute for health care of employees
“Železnice Srbije”, Belgrade, Serbia

UDK: 616.892-085:616.895.8

Note:

Part of the presented material of the doctoral dissertation of author Petrović K. Perspective of fragile identity maturation: Almodovar – Boundary phenomena. Doctoral dissertation, University of Arts in Belgrade, Faculty of Dramatic Arts; (2016)

<http://eteze.arts.bg.ac.rs/bitstream/handle/123456789/145/KATARINA%20PETROVIC.pdf?sequence=7&isAllowed=y>

Summary

This paper is a psychological and psychiatric analysis within the field of film arts. Pedro Almodovar'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. Through a meticulous selection of Almodovar's characters Rebecca stands out, thus enabling the manifestation of the perception sensitivity for the ‘border-

line' phenomenon within the psychodynamic model, as well as gaining a more profound insight into the dynamics of the development of the personality with fragile identity. Within Almodovar's depiction of characters there is a subtle intertwined conception of the way they are organized in a psychological sense, he even manages to cinematically demonstrate the mechanism of splitting which is manifested by these psychologically immature personality structures in the thinking process. 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. 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, personality disorders, fragile identity

LITERATURA / LITERATURE:

1. Acevedo-Muñoz E. Pedro Almodvar. London. British Film Institute; 2007.
2. Vaillant G, Perry C. Personality Disorders. In Kaplan H, Freedman A, & Sadock B, editors. Comprehensive textbook of psychiatry, Baltimore: Williams & Wilkins. 1985.
3. Kernberg FO. Severe Personality Disorders: Psychotherapeutic Strategies. New Haven. Yale University Press; 1984.
4. Divac Jovanovic M, Svrakic D, Lecic-Toševski D. Personality disorders: Model for conceptual approach and classification. Part I: General Model. Am J Psychotherapy 1993; 47(4), 558-71.
5. Laing R. Podeljeno Ja-Politika doživljaja. Beograd. Nolit; 1977. p.224.
6. Stojanović D. Neurotični oblici dekompenzacije histrioničnog poremećaja ličnosti. Magistarski rad. Beograd. Medicinski fakultet; 1991.
7. Jašović-Gašić M. Neurotske depresije, Engrami; 1982; 2:35-8.
8. Aćimović B. Ne moći voleti. U: Štajner-Popović T, Brzev-Ćurčić V, urednici. Ljubav Beograd: Dereta; 2009; 189-94.
9. Winnicott D. The theory of the parent-infant relationship. In: The Maturation Processes and the Facilitating Environment. London. The Hogarth press; 1965.
10. Kernberg FO. Object-relations theory and clinical psychoanalysis. New York. Jason Aronson; 1976.
11. Kordić B. Ljubav i seksualnost. U: Štajner-Popović T, Brzev-Ćurčić V,

- urednici. Ljubav. Beograd: Dereta; 2009; 88-95
12. Lečić-Toševski D, Draganić-Gajić S, Stojanović D. Poremećaji ličnosti i porodični odnosi. Psihijatrija danas 2001; 33(1-2): 101-12.
 13. Lečić-Toševski D, Divac-Jovanović M. Modifikovana psihodinamska psihoterapija poremećaja ličnosti – dileme i izazovi. Psihijatrija danas 2011; 43(1): 65-82.
 14. Popović M, Jerotić V. Psihodinamika i psihoterapija neuroza. Beograd. Nolit; 1985.
 15. Švrakić D. Narcistički poremećaj ličnosti. Konceptija Oto Kernberga. Psihijatrija danas. 1986; 2-3: 277-90.
 16. Wolberg AR. Psychoanalytic psychotherapy of the borderline patient. New York. Thieme-Stratton; 1982.
 17. Kohut H. The Analysis of the Self. New York Int. Univ.Press; 1971.
 18. Lečić-Toševski D. Distimija - tipologija i veza sa poremećajima ličnosti. Doktorska disertacija. Beograd. Medicinski fakultet; 1992.
 19. Masterson JF. Treatment of the Borderline Adolescent: A Developmental Approach. New York. Wiley – Interscience; 1972.
 20. Abraham K. Character formation on the genital level of the libido. In: Selected papers on psychoanalysis. London. Hogarth Press; 1924.
 21. Allinson M. The films of Pedro Almodovar. London. New York. I. B. Tauris; 2001.
 22. Winnicott D. Mirroring role of mother and family in child development. In: Playing and Reality. London; Tavistok; 1967.
 23. Akhtar S. Object Constancy and Adult Psychopathology. Intl J Psychoanal 1994; 75: 441-55.
 24. Masterson FJ. The Narcissistic and Borderline Disorders. New York. Brunner/Mazel; 1981.
 25. Mithcell S. Teorija afektivnog vezivanja i relacionalnost. U: Mirić J, Dimitrijević A, urednici. Afektivno vezivanje: eksperimentalni i klinički pristup. Beograd: Centar za primenjenu psihologiju; 2006; 287-300.
 26. Bendžamin Dž. Prva veza. U: Mirić J, Dimitrijević A, urednici. Afektivno vezivanje: eksperimentalni i klinički pristup. Beograd: Centar za primenjenu psihologiju; 2006; 251-86.
 27. Klein M. On adult world and its roots in infancy. In: Envy and Gratitude and Other Works, New York: Delacorte Press 1959; 1946-63.
 28. Fonagi P. Šta je zajedničko psihoanalitičkoj teoriji i teoriji afektivnog vezivanja. U: Mirić J, Dimitrijević A. urednici. Afektivno vezivanje: eksperimentalni i klinički pristup. Beograd: Centar za primenjenu psihologiju; 2006; 227-50.

Katarina Petrović

Zavod za Zdravstvenu zaštitu
radnika „Železnice Srbije”,
Savska 23, 11 000 Beograd, Srbija

petrovickatharina@gmail.com