Studia
Filmoznawcze
40
Wrocław 2019

Tomasz Małyшек

Uniwersytet Wrocławski

**FILMOTERAPIA. RECENZJA KSIĄŻKI
JOLANTY PISAREK I PAWŁA FORTUNY
FILMOWY LEKSYKON PSYCHOLOGII,
LUBLIN 2017, SS. 400**

DOI: 10.19195/0860-116X.40.17

Filmowy leksykon psychologii autorstwa Jolanty Pisarek i Pawła Fortuny to, jak można przeczytać już na okładce, kompendium wiedzy w stu jedenastu hasłach poświęconych sześciuset pięćdziesięciu filmom, wypełnione tysiącem inspiracji. Zamysłem tej książki jest pokazywanie psychologii z wykorzystaniem światowego kina, aby w ten sposób popularyzować ją w atrakcyjny i przystępny dla przeciętnego czytelnika sposób. Oczywiście sam zamysł nie jest nowy, o czym autorzy wspominają już w słowie wstępnym, gdy przytaczają prace z pierwszej połowy XX wieku napisane przez Hugo Münsterberga, badacza psychiki widza filmowego.

W tradycji psychologii, a właściwie psychoanalizy wywodzącej się z niemieckojęzycznego kręgu kulturowego, mamy wiele przykładów analogicznego czerpania przez psychoanalitików z motywów literatury pięknej, aby za pomocą pojęć przejętych z dzieł literackich albo analizy stanów lub procesów w literaturze opisanych zgłębiać zjawiska o charakterze psychologicznym. Czynił tak już Sigmund Freud, potem Carl Gustav Jung, wreszcie ich następcy, jak Bruno Bettelheim i Eugen Drewermann. Trzeba jednak zauważyć, że stronili oni od kina, którego nie lubili, nie rozumieli albo po prostu ignorowali twórczość filmową. Zdarzało się to wcześniej wielu wielkim umysłom, z których najsłynniejszym mógłby być Thomas Mann i jego wizja kina jako sztuki martwych widm z *Czarodziejskiej góry*.

W wypadku *Leksykonu* autorzy musieli zmierzyć się z koniecznością ograniczenia materiału wyjściowego oraz ilustracyjnego, a skalę tego niech zobrazuje przytoczona we wstępie liczba siedemnastu tysięcy haseł zawartych w największym opublikowanym w Polsce *Słowniku psychologii*. Jeśli autorzy wyselekcjonowali z owego materiału sto jedenaście haseł, to musieli zdecydować się na konieczne kompromisy, które były jednak także uwarunkowane dostępnością filmowego materiału ilustracyjnego.

Aby uwolnić się od ograniczeń językowych i kulturowych, autorzy sięgnęli po kino światowe, korzystając z dzieł nakręconych w różnych okresach historii filmu. Chociaż przeważają obrazy powojenne, a wśród nich filmy z XXI wieku, to zdarzają się także dzieła starsze, na przykład *Mały Cezar* z 1931 roku, *Metropolis* z 1927 roku, *Pancernik Potiomkin* z 1925 roku, a nawet *Po balu Georges'a Méliès* z 1897 roku, a zatem filmy sprzed publikacji *Objaśniania marzeń sennych* (1900) Sigmunda Freuda.

Przyjęta przez autorów *Leksykonu* konwencja krótkiego omawiania pojęć psychologicznych, a następnie rekapitulacji treści motywów filmowych odzwierciedlających analizowane zjawisko psychiczne każe zadać pytanie o to, do kogo *Leksykon* jest skierowany. Ze względu na jego popularyzatorski charakter z pewnością nie powie on nic nowego zawodowym psychologom, którzy na dodatek nie interesują się kinem, bo materiał ilustracyjny wyda im się czymś zbyt oddalonym od konkretnych przypadków klinicznych. Ale też parafrazy obecne w części „filmowej” nie pokażą nic nowego przedstawicielom świata kina, dla których znajomość skodyfikowanych schematów i motywów tego typu to podstawa warsztatu pracy.

O ile jednak pierwsi z nich przeczytają, być może, z zainteresowaniem o filmie i skonfrontują wizje reżyserów z ich praktyką kliniczną, a może nawet polecą takie filmy odpowiednim pacjentom, o tyle drudzy zyskają wgląd w pewnego rodzaju typologię zachowań i postaw, która może im pomóc w konstruowaniu nowych scenariuszy lub postaci. Laik sięgnie z zainteresowaniem po jedno i po drugie, choć zapewne w wielu konfrontacjach z materiałem ilustracyjnym zada sobie pytanie, czy dany film najlepiej oddaje powiązane z nim przez autorów zjawisko psychiczne.

Bo też bolączką tego rodzaju leksykonu jest jego wybiórczość, która wynika ze wspomnianej już redukcji materiału. Nie ma zatem mowy o kompletności, której można byłoby oczekiwać od pozycji leksykonowej, ale wskazanie wszystkich wariantów filmowych zjawiska psychicznego jest trudne do uzyskania chociażby z powodu objętości książki i obszerności treści wchodzących w zakres historii kina. Do zasadniczej części leksykonu trudno jednak się „przyczepić”, ponieważ zarówno pomysł, jak i realizacja są udane.

Nieco inaczej rzecz ma się z czterema rozszerzeniami książki, które autorzy nazywają we wprowadzeniu artykułami: *Film i psychologia*, *Film w szkoleniach i coachingu*, *Film jako narzędzie perswazji narracyjnej* oraz *Film i terapia*. Zdaniem autorów leksykon stał się w ten sposób czymś więcej niż tylko „katalogiem

filmów”, a mianowicie „kursem psychologii kina i widza”, który dostarcza dodatkowych ciekawych faktów z historii filmu. Wspomniane „artykuły” są rozrzucone po całym leksykonie najwyraźniej w sposób przypadkowy, ponieważ nie zawsze widać związek ich tematyki z bezpośrednio poprzedzającymi je oraz z następującymi po nich hasłami leksykonu.

Pierwszy artykuł następuje po hasle *Apercepcja*, drugi po *Inteligencji* i dopiero trzeci trafnie rozwija wątek poruszony w poprzedzającym go hasle o perswazji. Czwarty też zdaje się nie mieć wiele wspólnego z hasłem *Umiar*. Jeśli zamiarem autorów było wzbudzenie w czytelniku poczucia obcowania z rodzajem „kursu psychologii kina i widza”, mogli umieścić te teksty na końcu, w uporządkowany sposób, zamiast rozrzucać je po całej książce bez wyraźnego, a przynajmniej bez zrozumiałego dla czytelnika zamysłu takiego działania.

Inna sprawa, że słowo „artykuły” jest w kontekście zawartości tych tekstów nieco na wyrost. W pierwszym przypadku *Film i psychologia* mamy do czynienia z mniej niż trzystronicowym przyczynkiem lub fragmentem. Odwołanie się do myśli H. Münsterberga, a następnie Freuda, który akurat na kinie się nie znał i o nim nie pisał, a potem jeszcze do Davida Bordwella, sprawia wrażenie próby syntezy aspektów psychoanalitycznego podejścia do kina z kognitywną teorią filmu, jednak niezamieszczenie informacji o tym, co działo się „pomiędzy”, i obszernej literatury, w tym także dorobku niemieckiej myśli teoretycznej z czasów, gdy to Niemcy były zagłębiem filmowym, odbiera temu „artykułowi” część powagi. To samo można powiedzieć o kolejnych „artykułach”. Gdyby ich nie było lub gdyby umieszczono je na końcu, leksykon stałby się bardziej homogeniczny, a jego forma byłaby przejrzystsza i bardziej zrozumiała dla czytelnika.

Wróćmy jednak do części hasłowej leksykonu Jolanty Pisarek i Pawła Fortuny. Przyjęta formuła jest jego największą zaletą, ponieważ pozwala w zwyczajny, „ludzki” sposób zobrazować laikowi zazwyczaj skomplikowane procesy psychiczne, które bywają skryte głęboko w nieświadomości. Zarazem ta formuła jest także największą słabością leksykonu, jeśli czyta go laik, który jednocześnie jest namiętym pozeraczem fabuł filmowych.

Taki ktoś bez wątplenia rozczaruje się, gdy sięgnie chociażby po ilustrację filmową do hasła *Przyjaźń* na stronach 233–234. Autorzy zdecydowali się na serial telewizyjny *Stranger Things* z 2016 roku. Zważywszy na to, że trzy sezony tego serialu Netflixa cieszyły się ogromną popularnością nie tylko wśród młodej widowni, do której przemawiała z pewnością obsada, lecz także wśród dorosłych, koneserzy stylizowanej na lata osiemdziesiąte opowieści science fiction o dwóch równoległych światach poczuć zapewne frustrację, gdy ujrzą mniej niż stronę tekstu na jego temat (nie licząc zdjęć).

Szybko okaże się zresztą, że dla autorów leksykonu ta wielowątkowa opowieść, w której chodzi zarówno o utratę matki, siostry, ponowne rozpoznanie, manipulację świadomością, jak i o problematykę ekologiczną, a nawet o zagadnienia polityki na

szczeblu rządowym, spłaszczają historię do wątków skoncentrowanych wokół słynnego zdania „friends don’t lie”. Nie oznacza to, rzecz jasna, że motyw przyjaźni nie jest sednem tego serialu, obok innych równie ważnych wątków, ale wrażenie nadmiernego uproszczenia pozostaje mimo uznania dla przyjętej konwencji leksykonu.

Takich przykładów można byłoby oczywiście podać tyle co filmów w książce, jednak szczególnie widać to w wypadku seriali. Lepiej byłoby może, gdyby autorzy nie korzystali z takiego materiału ilustracyjnego, bo uproszczenia wielowątkowych opowieści są trudniejsze do zaakceptowania niż odnośnie do filmów, zwłaszcza tych homogenicznych, z tytułami już sugerującymi główny psychologiczny motyw, jak *Rain Man* lub *Sala samobójców* itp.

W pozostałych przypadkach można także mnożyć pytania, na przykład dlaczego problem winy jest omawiany akurat w kontekście miłości homoseksualnej? Czy to inne poczucie winy niż w relacjach heteroseksualnych, a jeśli nie, to dlaczego akurat film *Tajemnica Brokeback Mountain* wybrano do opisu tego hasła?

Rzecz jasna prowokowanie pytań jest także wartością *Leksykonu*, jeśli hasła i ich objaśnienie potraktujemy jako impuls do takiej dyskusji, a wśród oczekiwanych potencjalnego czytelnika znajdzie się gotowość do permanentnej niezgody na proponowany przez autorów materiał ilustracyjny. Bo jeśli czytamy o zaburzeniach stresowych pourazowych, to dlaczego nie towarzyszą temu wątki o głośnych filmach na temat wojny w Wietnamie? A jeśli już ma to być intymna opowieść z życia „zwykłych ludzi” (*ordinary people*), to dlaczego *Pokój*, a nie może mniej spektakularny, ale równie dobry jako ilustracja film na podstawie autobiografii Nataschy Kampusch *3096 dni*? Przy okazji dałoby się też przerobić syndrom sztokholmski, który w *Pokoju* nie odgrywa żadnej roli.

Na każde z tych pytań autorzy leksykonu mogą spokojnie odpowiedzieć: a dlaczego nie *Pokój*? Dlaczego *3096 dni*? I tak dalej. I będą mieli rację. Poza tym potwierdzą swoją reakcją główną zaletę ich leksykonu — on prowokuje do pytań i zmusza do szukania alternatywnych rozwiązań, analogii. Jak każda synteza przywołuje skojarzenia z uszczegółowionymi wypadkami, przypadkami, a dzięki ujęciu tych skojarzeń w słowa i obrazy wpływa na procesy myślowe niekoniecznie zgodne z linią interpretacyjną autorów leksykonu.

Najważniejsze jednak, że *Filmowy leksykon psychologii* odpowiada na podstawowe pytanie, które zada sobie każdy jego czytelnik szukający właściwych słów na opis różnych procesów i stanów umysłu, a pytanie to powinno w tym wypadku brzmieć: „skąd miałbym wiedzieć, co myślę, zanim usłyszę to, co powiem?”. Przy okazji słowo „powiem” należałoby zamienić na „przeczytam”.

Leksykon autorstwa Jolanty Pisarek i Pawła Fortuny bez wątpienia zasługuje na uwagę czytelników i zarazem widzów tych wszystkich filmów, które autorzy wykorzystali do ilustracji wybranych stanów i procesów psychicznych. W czasach, w których, jak dowiadujemy się ze wstępu, zaciera się granica między filmem a rzeczywistością, wymaga to właściwego podejścia do współczesnego paradygmatu analizy

psychiki widza. Przy tej okazji nie zaszkodzi wprowadzenie do tak zdefiniowanego świata atrakcyjnej formuły porządku pojęć i analogii, z czego autorzy książki wywiązali się bez zarzutu.

**FILM THERAPY. REVIEW OF THE BOOK
BY JOLANTA PISAREK AND PAWEŁ FORTUNA, *FILMOWY
LEKSYKON PSYCHOLOGII*, LUBLIN 2017, 400 PP.**

Summary

The present review describes the book *Filmowy leksykon psychologii* (2018) by Jolanta Pisarek and Paweł Fortuna. It is focused on a practical used idea of the cinema aesthetics in psychology by the authors of the lexicon. The main point of the review is to describe a new context of the typical cinema material and classical psychological vocabulary that means a new quality of communication with the readers. In this connection the submitted article shows the context and the changed meaning of many functions and scenes in different movies according to the psychological vocabulary. The conclusions of the review are positive.