

Travma in potravmatska stresna motnja v filmu

Trauma and post-traumatic stress disorder in film

POVZETEK

Filmska umetnost si je od svojega spočetja prizadevala postati karseda natančna replika realnosti. In to ne zgolj v smislu vizualne predstave, temveč tudi s posnemanjem čustev in občutkov. Članek prikazuje zgodovinsko in politično vpletenost filmov, ki si za tematiko jemljejo travmo oziroma potravmatsko stresno motnjo, in se po drugi strani ukvarja z gledalčevim doživljanjem filma kot travmatičnega dogodka. Nato je opisano, kako se družba odzove na travmatične dogodke (npr. vojna, teroristični napadi) in kako se to zrcali v kinematografiji. V zaključku je podan predlog, kako lahko razumemo film kot travmatični dogodek in kako si s pomočjo filma dovolimo biti travmatizirani po lastni želji.

KLJUČNE BESEDE

Potravmatska stresna motnja, travma, film, Vietnam, 9/11, filmska umetnost

SHORT ABSTRACT

From its inception film art was intended to be a generally precise replica of reality, not only in the sense of visual performance, but also by imitating feelings and emotions. This article reviews the historical and political involvement of films with the theme of trauma or post-traumatic stress disorder, and also deals with how a viewer experiences the film as a traumatic event. Additionally this article also examines how society reacts to traumatic events (e.g. war or a terrorist attack) and how this is reflected in cinematography. In the last part we present a hypothesis about how a film can be considered a traumatic event and how we willingly let ourselves be traumatised through watching it.

KEY WORDS

Post-traumatic stress disorder, trauma, film, Vietnam, 9/11, art

EXTENDED ABSTRACT

It was over a century ago that the Lumière brothers first shocked a cinema audience with the projection of their film "L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat" (1895). The fifty second long film shows the arrival of a train at the station in a little French town called La Ciotat. It was first shown a year after it was made, in January 1896 and it provoked an unbelievable response among the audience who were so frightened of the train heading towards them that they started shouting and rushing to the other side of the room. The train, heading directly towards them, presented a great threat, which had to be avoided instantly before it was too late. Regardless of the fact that it is merely a fictitious representation of a certain threatening object, people can react in such a way that they cannot differentiate between the real, potential or hypothetical threat.

Films influence us a great deal through the effects of the picture, sound, music, lights and special effects that evoke certain feelings, which can represent threat, pain and possibly even destruction in natural surroundings. However, people tend to use film as a way of processing their feelings and thoughts, no matter how terrifying they are, in the safe haven of their homes or at the cinema. As such, films help us understand ourselves, the people around us and the interactions of society and culture. Films open political and ideological debates; they may contain subversive moments and make assumptions about general as well as specific issues.

It is obvious that the Lumière brothers were more than aware of the effect they wanted to achieve among their viewers. Thus they placed the camera where the passenger should not have been standing - at the very edge of the railway platform. They filmed from the perspective of an ordinary person, at eye level, achieving a viewer's feeling of self-involvement. They were searching for a specific reaction, one that shocks or traumatizes. The more dramatic the audience's reaction, the more realistic the effect they created had to be. Thus, they were expecting a thoroughly specific reaction, one which would shock or even traumatize.

The label of PTSD suggests that the patient himself is not responsible for the symptoms. There are external patient-independent events which have contributed to the PTSD symptomatology. This event should be intense enough in order to be labelled traumatic.

Such a traumatic event, surpassing ordinary everyday experiences would be extremely stressful for the majority of people. It could also be a consequence of witnessing a traumatic event, such as a severe injury, death or physical violence. Typical reactions to such a traumatic situation are intense fear, helplessness and terror.

Film serves as a medium which activates and deconstructs taboos associated with psychological trauma. Due to its incomprehensibility and pain, it is difficult for trauma to integrate our psyche, the narration, mythology or a nation's ideology (Elm, Kabalek in Köhne, 2014). It can make deep traumatic wounds accessible; it helps visualize them and offer them for society to judge.

Film can bring content, suppressed and denied by society, back for broad social debate. Via milder emotions in film, the viewer can symbolically relate to what the traumatized person is experiencing.

Throughout its own historical evolution film has always been incorporated into political and cultural events. Its role was to reproduce, reflect upon, process and give the surrounding events back into society. As Žižek sums up our relationship towards film: »In order to understand today's world, we need cinema, literally. It's only in cinema that we get that crucial dimension which we are not ready to confront in our reality. If you are looking for what is in reality more real than reality itself, look into the cinematic fiction.« (Žižek in: *The Pervert's Guide to Cinema*; Fiennes, 2006) In the worst cases of emotional shock, it could have even been therapeutic and it could have somehow alleviated the collective traumatising. The people, who were not directly involved in traumatic events, were able to form their own opinion via film and relive the same emotions as those who were affected. A typical example might be the citizens of the USA and their involvement in Vietnam where there was an enormous gap between the perception of the civilians at home and the actual experiences of the American soldiers.

Many studies on the history of PTSD begin with the end of the Vietnam War and the American perception of what had actually been lost with the defeat in the war. Immediately after the war, the American people struggled with the question, how is it possible that they lost against a much weaker enemy and what kind of war is modern warfare when soldiers come home completely destroyed. For the first time in the twentieth century, their soldiers were not greeted with huge parades. In fact there were very often protests against the returning soldiers in which the leading slogan was: »Murderers!«. Because there was nothing meaningful to say about this war, Hollywood decided to make an epistemological shift. They started making films about how war affects the soldier and not the other way around (as had usually been the case).

Film demands an immediate and unrelenting response. It does not let up either emotionally or cognitively. It expects nothing less than everything from the viewer. There is an interaction here between the viewer's demands from the film and society's reaction to the film's aesthetics.

Soon after 9/11 the renowned American film director Robert Altman stated: »The movies set the pattern, and these people have copied the movies. Nobody would have thought to commit an atrocity like that unless they'd seen it in a movie.« (Altman in Bell-Metereau, 2004: 143)

We do not claim that films were in any way connected to the cause of this unimaginable act, but they have most certainly given it a frame, an image and visualization. As Jean Baudrillard in *The Spirit Of Terrorism* (2002) puts it: »The terrorist violence here is not, then, a blowback of reality, any more than it is a blowback of history. It is not »real«. In the sense, it is worse: it is symbolic. Violence in itself may be perfectly banal and inoffensive. Only symbolic violence is generative of singularity. And in this singular event, in this Manhattan disaster movie, the twentieth century's two elements of mass fascination are combined: the white magic of the cinema and the black magic of terrorism; the white light of the image and the black light of terrorism«. (Baudrillard, 2002: 29 - 30) The horror was provided with an image the western world was familiar

with, the so-called »as seen in the film« image. The scriptwriter of the film *Die Hard* (1988), Steve de Souza, said that the sight of the burning twin towers reminded him of the poster for his film. Only a few seconds after the first attack people described the events in terror, saying, »I cannot believe my own eyes!« or »This is not happening!« They did not want to believe their own perception. Therefore, they preferred taking shelter in films. It could also be described as escaping from reality into fiction (as they had done many times before during daydreaming or going to the cinema). The eyewitnesses took shelter in what they had already known; a representation of safety, a place where they had already felt terror, fear and despair. They resorted to film. At some point, film had already provided them with certain emotions, but they were always able to peacefully return to the real world. However, in that case, there and then, in the moment filled with smoke, ash, blood, tears and the loud howling of sirens, the fiction and the real world merged. Fiction became reality and vice versa. Where do we escape now?

The terrorist attack on the USA was not merely an attack on human lives, culture and the American way of life, it was also an attack on the symbolic, on what surpasses real perception. »In this case, then, the real is superadded to the image like a bonus of terror, like an additional *frisson*: not only is it terrifying, but, what is more, it is real. Rather than the violence of the real being there first, and the *frisson* of the image being added to it, the image is there first, and the *frisson* of the real is added. Something like an additional fiction, a fiction surpassing fiction. Ballard (after Borges) talked like this of re-inventing the real as the ultimate and most redoubtable fiction.« (Baudrillard, 2002: 29)

As the twin towers collapsed, our fictional image of the world imploded as well, one created with the help of film, painting, photography and similar art forms. In the conversation about 9/11 between Giovanna Borradori and Jürgen Habermas, the latter stated, »*September 11 could be called the first historic world event in the strictest sense taking place in front of the »universal eyewitness« of a global public due to extraordinary media coverage.*« (Habermas and Borradori, 2003: 56)

At a press conference at the music festival in Hamburg, Karlheinz Stockhausen went even further, when he dared to declare that 9/11 was »the greatest work of art that ever existed«. It was irresponsible and distasteful. However, from the theoretical point of view, this statement can be considered and placed into a broader frame of responses to traumatic events, which can also be paradoxical and absurd. Even in such obscure statements as Stockhausen's, we can notice a certain parallel between the traumatic event and the aesthetics, which can be used in film. It surely does not justify anything, but it does point to intriguing patterns of human behaviour. For example, how we all wish to be at least slightly traumatised, at least in such a way so as to feel what would in other circumstances be extremely dangerous. Once again we resort to film to experience otherwise fatal things, and to feel what we think we should not.

Uvod

Več kot stoletje je minilo, odkar sta brata Auguste in Louis Lumière prvič šokirala občinstvo s projekcijo avtorskega filma "L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat" (1895). 50 sekundni film prikazu je prihod vlaka na železniško postajo v mestecu La Ciotat. Prva projekcija filma se je zgodila leto dni po nastanku (januarja 1896) in pri publiku izzvala neverjeten odziv. Občinstvo se je tako ustrašilo bližajočega se vlaka v naravni velikosti, da je v viku in kriku zbežalo na nasprotno stran dvorane. Vlak, ki je drvel neposredno proti njim, je predstavljal grožnjo, kateri se je bilo potrebno izogniti v istem trenutku, v naslednjem bi lahko bilo prepozno. Ne glede na to, da gre zgolj za fiktivno reprezentacijo nekega ogrožajočega objekta, se ljudje lahko odzovemo tako, da ne razlikujemo med stvarno, potencialno ali hipotetično grožnjo.

Filmi imajo na nas velik vpliv, saj kombinacija sovplivanja slike, zvoka, glasbe, luči in posebnih učinkov v nas izzovejo čustva, ki v naravnem okolju pomenijo grožnjo, bolečino in morda celo propad. Vendar se ljudje vedno znova vračamo k filmu ravno iz razloga, ker nam ponuja možnost, da lahko v varnem okolju doma oziroma kinematografov v miru predelujemo vse občutke, pa naj si gre še za tako ogrožajoče. Tako nam pomagajo bolje razumeti sebe, ljudi okoli nas, sublimno delovanje družbe in kulture. Filmi odpirajo diskurze o politiki in ideologiji, vsebujejo subverzivni moment in postavljajo predpostavke za splošna kot tudi povsem partikularna vprašanja.

Veliko načinov je, kako lahko izkoristimo to moč filmov v namene zdravljenja, osebne rasti in terapevtske spremembe. Film sev psihoterapiji uporablja kot samostojna kot tudi vzporedna metoda zdravljenja. Sever (2015) kot predpogoj za uporabo zdravih filmov v terapevtske namene predlaga, da se je potrebno: "[...] naučiti 'poglobljeno brati' filme, torej dojeti njihovo vsebino in slišati sporočilo glasbe. Pri 'branju filma' gre za prepoznavanje tistih elementov filma, ki zaradi svoje večplastnosti (verbalni vidik, neverbalnost, zvočni učinki, glasba, hitrost govora, barva glasu, kulise, scena, scenarij, režija, zavestno, nezavedno itd.) lahko učinkujejo tudi v smeri filmske psihoanalize." (Sever, 2015: 160)

Očitno je, da sta se brata Auguste in Louis Lumière prav dobro zavedala, kakšen učinek želita doseči na gledalce. Kamero sta namreč postavila na mesto, kjer potnik zaradi lastne varnosti ne bi smel stati, na skrajni rob platforme železniške postaje v francoskem mestu La Ciotat. Snemala sta iz perspektive povprečnega človeka, v višini njegovih oči, in s tem ustvarila pri gledalcu občutek lastne vpletenosti. Iskala sta torej povsem specifičen odziv, ki bi šokiral, oziroma travmatiziral. Bolj dramatično kot bi se občinstvo odzvalo, bolj resnično je moral delovati učinek, ki sta ga ustvarila.

Travma in posttravmatska stresna motnja

Zdi se, da oznaka potravmatska stresna motnja (v nadaljevanju PTSM) sporoča, da za simptome načeloma ni kriv pacient sam. Da obstaja zunanji, od pacienta neodvisen dogodek, ki je pripomogel k razvoju simptomatike značilne za PTSM. In ta dogodek mora biti dovolj intenziven, da ga lahko označimo za travmatičnega.

Travmatični dogodek presega običajno izkušnjo ljudi in bi bil ekstremno stresen za večino. Lahko je tudi posledica zgolj opazovanja travmatičnega dogodka, kot je denimo huda poškodba, smrt oziroma fizično nasilje nad sočlovekom. Intenziven strah, nemoč in groza so značilni odzivi na travmatično situacijo.

Travmatični dogodki so lahko:

1. Neposredna vpletenost: vojna, nasilje (posilstvo, fizično nasilje, rop), ugrabitev, teroristični napad, mučenje, delovna in koncentracijska taborišča, naravne katastrofe (požari, poplave, potresi), avtomobilske nesreče in resnejše diagnoze.
2. Posredna vpletenost: pogled na človeška trupa, hude telesne poškodbe drugih ljudi, biti priča posledic naravnih katastrof itd.

Simptomi vojakov, ki so sodelovali v ameriški državljanski vojni, so bili prvi opisi simptomov, ki so jih zabeležili. Po tem so psihiatri kovali vedno nove termine, opisovali so simptome po skoraj vsaki večji vojni. Glede na zgodovinski kontekst so poskušali definirati, normalizirati, objektivizirati in poimenovati probleme ljudi, ki so preživeli izkušnjo, ki presega običajno.

Uporabljala se je različna terminologija, kot na primer: 'travmatična nevroza' (prva svetovna vojna), 'shell shock' (1915), 'sindrom koncentracijskih taborišč' (1945), 'combat stress reaction' (DSM-I, 1952), 'sindrom Vietnama' (1973), in 'PTSM' (kot duševna motnja po DSM).

V sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja je bilo diagnosticiranje travme za paciente izrednega pomena, saj so jim tako lahko zagotovili zaščito ter ustrezno zdravljenje. S tem so si psihiatri in psihoterapevti pridobili legitimnost, da se ukvarjajo s travmatiziranimi.

Res je, da je vključitev termina PTSM v diagnostične priročnike odprla pot znanstvenemu raziskovanju in terapevtskemu delu, vendar je potrebno spomniti, da lahko človek travmo doživi zgolj v določenem zgodovinskem, političnem, ekonomskem in kulturnem kontekstu. Zato je npr. konfrontiranje in reševanje problema vojnih veteranov lahko koščljivo za ves sistem: zdravstveni, politični, upokojitveni idr. Torej je problem psihične travme vedno pogojen s socialnimi in političnimi dejavniki.

Širše socialno okolje se je v zadnjih 120 letih vsaj trikrat zavestno spopadlo s psihološko travmo (Popović, 2013):

- Prvič se zanimanje za travmo pojavi, ko Freud raziskuje intrapsihične mehanizme pri travmatičnem dogodku. Začetno zanimanje za genezo histerije ga je pripeljalo do travmatičnih spominov, ki jih je najprej prepoznal kot fantazije o spolnosti. V Freudovem poznejšem raziskovanju naletimo na dualnost travme: biološko in psihično. Ferenczi je Freudovo teorijo nadgradil na interpsihično relacijo med odraslim in otrokom.
- Drugič se sreča z njo v obliki vojne travme ('shell shock') v prvi svetovni vojni, 'vojne nevroze' v drugi svetovni vojni in kot 'sindroma koncentracijskih taborišč' tistih, ki so bili zaprti v lagerjih. Potrebno je poudariti izredno vlogo psihoanalitikov v letih med 1950 in 1960, tako pri preživelih druge svetovne vojne, kot tudi pri vojnih veteranih s tako imenovanim 'vietnamskim sindromom'. Politični kontekst tega obdobja je predvsem v razbijanju 'kulta vojne' in anti-vojnem giba-

nju. Sočasno se je v psihoanalizi razvilo kar nekaj konceptov, ki so se ukvarjali z akutno travmo.

- Kot tretje se je družba v šestdesetih letih javno srečala s spolno nedotakljivostjo in družinskim nasiljem. Seksualna revolucija in feministično gibanje sta bila politična konteksta, v katerih so delovali psihoanalitiki. Lahko si predstavljamo, kako uporabna je bila psihoanaliza; predvsem za delovanje družbenih gibanj seksualne revolucije.

Predvsem zanimanje psihoanalitikov za travmo v sredini dvajsetega stoletja je onemogočilo družbi, da bi postali do travmatiziranih indiferentni, da bi na fenomen psihološke travme pozabili. Raziskovanje travm je pripeljalo do razvoja koncepta odpornosti, ki je kasneje postal eden vodilnih v psihoanalitični metodologiji za zdravljenje travm (Popović, 2013).

Film, PTSM in Vietnam

Film služi kot medij, ki na unikaten način aktivira in dekonstruira tabuje povezane s psihološko travmo, ki se zaradi svoje nedoumljivosti in bolečine težko integrira v psiho, pripoved, mitologijo ali ideologijo nekega naroda (Elm, Kabalek in Köhne, 2014). Film ima sposobnost drugače nepredstavljive travmatične rane narediti dostopne, jih vizualizirati in jih na ta način ponuditi v družbeno presojo. Žižek v filmu "Perverznikov vodnik po filmu" takole povzame sodobni odnos do filma: »Da bi razumeli današnji svet, potrebujemo film, dobesedno. Kajti zgolj v filmu se lahko srečamo s tistim kritičnim momentom, kateremu se izogibamo v realnosti. Če iščete realnost resničnejšo od realnosti same, pogledajte filmsko fikcijo.« (Žižek v filmu: *The Pervert's Guide to Cinema*; Fiennes, 2006)

Film lahko prenese potlačeno vsebino, ki jo družba zanika, nazaj v širši socialni diskurz. S spodbujanjem milejših oblik čustev, ki jih najdemo pri travmi, lahko na simbolni ravni pri gledalcu izzove podobne občutke, kot jih doživlja travmatizirani.

Film je bil skozi lastno zgodovino in razvoj vedno vpet v politično in kulturno dogajanje. Dogajanje, ki ga je obdajalo, je reproduciral, reflektiral in predelanega vrnil nazaj v družbo. V najhujših pretresih je lahko deloval celo terapevtsko in na nek način omilil kolektivno travmatizacijo. Ljudje, ki niso bili neposredno vpleteni v travmatične dogodke, so si lahko preko filma ustvarili lastno mnenje in celo do neke mere podoživeli izkušnjo prizadetega. Tipičen primer bi lahko bili prebivalci ZDA in njihovo posredovanje v Vietnamu, kjer je zeval ogromen prepad med predstavo civilnega prebivalca in dejansko izkušnjo ameriškega vojaka.

Veliko študij o zgodovini PTSM se začne s koncem vietnamske vojne in ameriški percepciji, kaj se je dejansko izgubilo s porazom v vojni. Takoj po vojni so se Američani spopadali z vprašanjem, kako je mogoče, da so izgubili proti toliko šibkejšem nasprotniku in kakšna mora biti moderna vojna, če vojaki prihajajo domov povsem uničeni. Prvič v dvajsetem stoletju svojih vojakov niso pričakali z ogromnimi paradami. Še več, najbolj pogosti so bili protesti, za katere je bil vodilni slogan: »MORILCI!«. Ker o tej vojni ni bilo za povedati ničesar pomembnega, se je Hollywood odločil za epistemolo-

ški preobrat. Začel je snemati filme, kako vojna vpliva na vojaka in ne kako vojak vpliva na vojno (kot je bilo običajno).

Opravičilo za vojno v Vietnamu, ki bi zadovoljilo postmoderno družbo, je bilo nujno iskati v postmodernem diskurzu. Potrebno je bilo torej najti smisel, mogoče bolje nesmisel; nesmisel, ki bi osmisлил nesmisel vojne. In najprimernejši medij za podajanje le tega je bil seveda film.

Tako so filmi te generacije v veliki meri upodabljali intrapsihični konflikt za izrisovanje kar se da stvarnih občutkov udeležbe v vojni. To je bilo razmeroma nezaslišano v pretekli produkciji ameriških vojnih filmov, gledati namreč ameriškega vojaka, heroja, ki kloni pod bremenom strahu. Heroja, katerega self ni dovolj dobro strukturiran, da bi prenesel grozote, ki jih zahteva domovinska varnost.

Kar pa je seveda odprlo vrata za kritično odmevna filma, kot sta npr. *Lovec na jelene* (The Deer Hunter, Cimino, 1978) in *Apokalipsa zdaj* (Apocalypse Now, Coppola, 1979), ki natančno rišeta osupljive moške like v in po vojni. Ponižanje človeka med vojno, ki se kaže tudi v ujetništvu, bratomoru, demaskulinizaciji, mučenju, splittingu itd., je navdušilo občinstvo predvsem s svojo brezkompromisnostjo in iskrenim namenom opredeliti travmo v socialnem okolju. Z glavnim junakom filma Taksist, Travisom Bickleom (Taxi Driver; Scorsese, 1976), ki ga je nepozabno upodobil Robert de Niro, je občinstvo doživelo tisto standardno kognitivno disonanco med delinkventom in herojem (anti-heroj z mankom idealizma in morale). Ne samo, da je bil Taksist eden prvih postvietnamskih filmov, tudi lik Trávisa in podajanje zgodbe sta bila tako nova kot šokantna.

Travis Binckle je personificirana PTSM simptomatika. Ima težave z nespečnostjo, ima ponavljajoča se vsiljiva podoživljanja stresnega dogodka v obliki podob, misli in zaznav (»flashbacks«), ponavljajoče se moraste sanje o stresnem dogodku; soočanje z vsem, kar ga spominja na stresni dogodek, mu povzroča hudo duševno stisko. Binckle je na trenutke derealiziran do te mere, da v enem izmed najslavnejših prizorov v filmih na sploh, sam sebe v ogledalu sprašuje: »You talkin' to me? You talkin' to me? You talkin' to me? Then who the hell else are you talking... you talking to me? Well I'm the only one here. Who the fuck do you think you're talking to?« [Meni govoriš? Meni govoriš? Meni govoriš? Komu za vruga pa potem govoriš ... meni govoriš? Jaz sem edini tu. Komu pa potem misliš, da govoriš?].

S svojim "plemenitim" samomorilnim dejanjem Travis Binckle v gledalcu zbu-di občutek instant zadovoljstva zmage nad krivičnim. V zaključnih sekvencah filma, po masakru v bordelu, Travis leži ranjen na kavču in v miru pričakuje prihod policije, prisloni si kazalec na sence na glavi s čimer gestikulira samomor. To je tudi tisti ključni moment v filmu, moment, ki ni lasten zgolj filmu Taksist, ampak ga je mogoče kot prečnega najti v vseh resnejših filmih, ki za svoj namen vzamejo razreševanje intersubjektivnih vplivov travme. Da bi torej razrešili travmo oziroma se ozdravili simptomov PTSM, tako Travis, je potrebno simbolno ubiti (vsaj del) sebe.

Vrnimo se k filmu *Apokalipsa zdaj* (Coppola; 1979), kjer se zgodi podobna dinamika. Kapitanu Benjaminu L. Willardu (igra ga Martin Sheen) je ukazano, da poišče in ubije Walterja E. Kurtza (igra ga Marlon Brando), ki je dezertiral, se zatekel globoko v kamboško džunglo in se tam lokalnemu ljudstvu predstavlja kot bog. Willard se pridruži

rock'n'roll posadki patrolnega čolna, ki skozi surrealistične dogodke pluje po reki Mekong globoko v Kambodžo. Če vse skupaj prestavimo v simbolno, bi nam morala hitro postati jasna vzporednica s klinično psihoanalitsko prakso. Willard se spusti v svoje nezavedno, kjer bo "ubil" konflikt, ki mu sproža nezaželeno simptomatiko. Ne samo, da film orisuje travmo, ponuja tudi recept za razrešitev. Se pravi: ozavestiti, podoživeti in izgovoriti travmatični dogodek. Kot pravi Lacan (2010: 73): »Simptom je najprej nemost v subjektu, ki naj bi bil govoreč. Če spregovori, potem je, očitno, ozdravljen, ni več nem.«

Ko Willard izreče: »Saigon... shit; I'm still only in Saigon...« [Saigon ... sranje; še vedno sem samo v Saigonu...], opiše točno to, kar si moramo vedno znova govoriti, kadar govorimo o PTSM v filmu. In sicer: vedno znova smo tam. S čustvi, mislimi, občutki, predstavami se vedno znova vračamo v tisti prelomni trenutek. Za filmski izraz tako pripravljeni "flashbacki" so tudi eden izmed najočitnejših simptomov PTSM. Izraz se v psihologiji uporablja za označevanje nenadnega, neprostoovoljnega podoživljanja preteklega dogodka, ne da bi se resnično zavedali, kaj se dejansko dogaja. Sam koncept izhaja iz filmskega izraza in ne iz teorije travme. Tako imenovane "flashbacks" je v filmu precej enostavno poustvariti in jih najdemo že zelo zgodaj v zgodovini filma. Enega prvih primerov najdemo v filmu *Mildred Pierce* iz leta 1945 (Curtiz, 1945).

Willard začne svojo "pot" k premagovanju simptomatike PTSM s spoznavanjem Kurtza in razumevanjem pomena njegove dezertacije. »I watched a snail crawl along the edge of a straight razor. That's my dream; that's my nightmare. Crawling, slithering, along the edge of a straight razor... and surviving...« [Opazoval sem polža, kako se plazi po rezilu britve. To so moje sanje; to je moja nočna mora. Se plaziti, se vlačiti vzdolž rezila britvice...in preživeti...], te besede so prvi stik med Willardom in Kurtzem. De-realiziran Kurtzev govor, ki prihaja iz radia, besede, ki zvenijo kot slušne halucinacije in bi jih lahko Willard vzel za svoje. Willard je v tem času popolnoma prepričan, da bo dezerterja našel in brez zadržkov ubil. Toda z vsakim trenutkom, ko se potaplja bliže sebi in Kurtzu, močnejše so obrambe in vse bolj dvomi v legitimnost odprave. V velikem, obrednem finalu Willardu uspe ubiti nezavedni del s tem, da ga ozavesti, pri čemer mu pomaga sam Kurtz z interpretacijo pesmi Votli ljudje, T. S. Eliota:

*Mi smo votli ljudje,
mi smo nagačeni ljudje,
naslanjamo se skupaj,
glava polna slame. Gorje!
Naši suhi glasovi, ko
šepečemo skupaj
so tihi in brezpomembni
kot veter skozi suhe trave
ali prek črepij tek podgane
v naši suhi kleti.*

*To je mrtva dežela,
to je kaktusova dežela,
tod so kamnite podobe
postavljene, tod one sprejemajo
roteče prošnje mrtvečeve roke*

*pod migljanjem gasnoče zvezde.
 Ali je ravno tako
 v drugem kraljestvu smrti,
 ko se zbudimo sami
 ob uri, ko
 drhtimo od miline,
 ustnice, ki bi poljubile,
 jecljajo molitve zdrobljeni skali.*

T. S. Eliot, Votli ljudje, I, III (v Bohak, 1995)

Nekaj let kasneje, natančneje leta 1982, z novim predsednikom Ronaldom Reaganom v Ovalni dvorani, se pojavi nov val filma s tematiko vietnamske vojne in PTSM - t.i. Rambo era. Skupaj s tremi Rambo nadaljevanji, ki sestavljajo to desetletje, je prišlo tudi poustvarjanje zgodovine ali kot sta te filme nekje poimenovala filmska kritika Siskel in Ebert: "tokrat smo zmagali" filmi.

V istem obdobju je Hollywood začel ameriški militarizem združevati in opravičevati z domoljubjem, PTSM pa so smatrali predvsem kot orožje in ne kot patologijo. Kar lepo pokaže film *Missing in Action* (Joseph Zito; 1984). Administracija Ronalda Reagana je PTSM predelala v heroizem, vzela jo je za dokazovanje svoje moči.

Vendar je potrebno opozoriti, da je prvi Rambo film (*First Blood*; Kotcheff, 1982), ki je očitna posledica takratnega političnega establišmenta, vseeno kritičen do obnašanja družbe in politike napram vojnim veteranom. Glavni protagonist John Rambo, ki se vrne kot vojni veteran iz Vietnama, naleti na neodobravanje tako malomeščanskega prebivalstva kot tudi oblasti. V nekem prizoru ga na policijski postaji dobesedno mučijo, kar v njem sproži simptome PTSM, katere kasneje tako spretno uporabi za dokazovanje premoči. Po epskem razdejanju, ki ga John Rambo uprizori v ruralnem naselju, se s svojim nadrejenim celo odkrito pogovori o PTSM in zdravljenju. Po predlogu poveljnika Trautmana, človeka, ki je uril Ramba, naj se protagonist preda in da je vsega konec, John Rambo vzroji: »NOTHING IS OVER!!! ... You just don't turn it off... It wasn't my war... you asked me, I didn't ask you!!! ... and I did what I had to do to win, but somebody wouldn't let us win! Then I come back to the world, and see all those maggots at the airport... spittin', callin' me baby-killer and all kinds of vile crap! Who are they to protest me? I've been there!« [NIČ NI KONČANO!!! ... Tega ne moreš kar izključiti ... To ni bila moja vojna... vi ste me prosili, ne jaz vas!!! ... in naredil sem kar je bilo v moji moči, da bi zmagali, a nekdo nam ni dovolil zmagati! In potem se vrnem sem in vidim vse te črve na letališču... pljuvajo, me zmerjajo z morilcem otrok in vsem tem hudobnim sranjem! Za koga se imajo? Jaz sem bil tam!]

V obdobju Reagana so bili vojaki s PTSM prikazani skoraj kot super heroji, njihova patologija je bila njihova super moč. Posamezniki, ki se borijo za vsesplošno dobro in pravičnost, ter svoje pristojbine omejujejo na ves svet. Filmi pa, ki so prihajali v kinematografe kmalu po končani vojni, so predstavljali PTSM bolj v smislu samotarskih "psihopatov", kot sta Travis Bickle v filmu *Taksist* Martina Scorseseja iz leta 1976 ali Nikonar Chevotarevich v *Lovcu na jelene*.

9/11, fikcija in beg

Film zahteva takojšen in brezkompromisen odziv. Čustveno in kognitivno gledalcu ne prizanaša in od njega nikoli ne zahteva nič manj kot vse. In kadar rečemo vse, mislimo tudi na vzajemno vplivanje: kaj gledalec zahteva od filma in kako se družba odziva na estetiko v filmu. »Kajti realnost je princip, vendar princip, ki je izgubljen. Resnično in fikcija sta neločljivo povezana in fascinacija zaradi atentata je v prvi vrsti fascinacija na podobo.« (Baudrillard, 2005: 31)

Kmalu po napadu na dvojčke 11. septembra 2001 je priznani ameriški režiser Robert Altman izjavil: »Film je vzorec in ljudje so ta vzorec kopirali [...]. Nihče ne bi pomislil, da bi napravil takšno grozodejstvo, če tega ne bi videl v filmu.« (Altman v Bell-Metereau, 2004: 143)

Ne moremo trditi, da je bil film kakorkoli povezan s povodom za to nepredstavljivo dejanje, mu je pa zagotovo dal obliko, izgled, vizualizacijo. Grozoti je dal podobo, ki je bila zahodnemu svetu znana, podobo, ki jo je marsikateri očividec opisal "kot v filmu"! Scenarist filma Umri pokončno (*Die Hard*, 1988), Steve de Souza, je celo izjavil, da ga je pogled na goreča dvojčka spominjal na plakat za njegov film. Ljudje so že nekaj sekund po prvem napadu v grozi opisovali dogajanje: »Ne morem verjeti lastnim očem!« ali: »To se v resnici ne dogaja!«. Niso hoteli oziroma želeli verjeti lastni predstavi in so se raje zatekli k predstavnosti filma. Kar bi lahko opisali tudi kot beg pred realnostjo v svet fikcije (kakor so to do takrat počeli z dnevnim sanjarjenjem ali obiskom kinematografov). Očividci so se zatekli k tistemu, kar so že poznali, kar jim je predstavljalo neko varnost, kjer so v varnem okolju že čutili grozo, strah in obup. Zatekli so se k filmu. Film jim je namreč nekoč že posredoval občutke, ki so jih čutili v tem trenutku, a jim je vedno dovolil, da se v miru vrnejo nazaj v svoj realni svet. V tem primeru, v tukaj in zdaj, v trenutku polnem dima, pepela, krvi, joka, glasnega zavijanja siren pa sta se fikcija in realni svet združila. Fikcija je postala realnost in obratno. Kam pobegniti sedaj?

Jean Baudrillard v knjigi *Duh terorizma* na to temo zapiše: »Tu se resnično šele dodaja k podobi, kot zavarovalniški dodatek za strah, kot dodaten vzdihljaj. Ne le, da je grozljivo, ampak je poleg vsega še resnično. Bolj kot da bi bilo najprej prisotno nasilje v resničnosti in bi se temu prištel še srh ob sliki, je najprej prisotna slika in temu se nato pridruži še srh ob resničnosti. Nekaj podobnega kot še ena fikcija več, fikcija, ki prekaša fikcijo. Ballard (po Borgesu) je tako govoril, da naj bi na novo iznašli resničnost kot vrhunsko in najnevarnejšo izmed fikcij.« (Baudrillard, 2005: 32)

Filmski ustvarjalci so sena kolaps filmske estetike odzvali na način, da so začeli postavljati temelje, na katerih bi se lahko zgradila nova podoba. Vzemimo za primer film *Dogville* režiserja Larsa von Triera (2003), ki je v celoti postavljen na oder. Hiše v vasici *Dogville* nimajo sten in streh, njihovi gabariti so z belo črto na tla zarisani floris. Gledalcem nič ne zakriva pogleda, da bi opazovali like filma "skozi stene". Kot bi hotel von Trier reči, da nam ne preostane drugega, kot da začnemo znova, iz temeljev, iz nule.

Lars von Trier je skupaj s Thomasom Vinterbergom ustanovil avantgardno skupino filmskih ustvarjalcev imenovano *Dogme 95*, katere osnovna ideja je bila vrnitev filma v osnovno, bolj odnosno obliko, temelječo na zgodbi in igralskem performansu. Tako bi

filmi zopet zavzeli obliko, ki bi bila prijaznejša do gledalca. Film bi bil gledalcu dostopnejši in ne toliko odmaknjen zaradi posebnih efektov in prevelike produkcije. Napisala sta tudi zapovedi, ki sta jih poimenovala kot "Obljuba čistosti" (Vow of Chastity, Trier, 1995):

1. Snemanje se mora zgoditi na dejanski lokaciji. Rekviziti in scena ne smejo biti prinešeni na lokacijo (če je nek rekvizit nepogrešljiv za zgodbo, je potrebno izbrati lokacijo, kjer lahko ta rekvizit najdemo).
2. Zvok ne sme biti nikoli umetno posnet, ločeno od slike, ali obratno. (Glasba se ne sme uporabljati, razen, če jo je slišati že na lokaciji.)
3. Snemati je potrebno "iz roke". Vsi premiki in tresljaji, ki so posledica tega, so dovoljeni.
4. Film mora biti v barvah. Vsa umetna svetloba ni sprejemljiva. (Če ni dovolj svetlobe, se lahko pritrdi ena luč na kamero).
5. Optika in filtri so prepovedani.
6. Časovna in geografska alienacija sta prepovedani. (Kar pomeni, da se film dogaja tukaj in zdaj).
7. Žanrski filmi niso dovoljeni.
8. Filmski format mora biti vedno Academy 35mm.
9. Režiser ne sme biti podpisan.

S temi preprostimi pravili sta von Trier in Vinterberg začela znova graditi estetiko filma, začenši s preprostimi, osnovnimi odnosi med zgodbo, igralci in gledalci. Estetika filma naj bi izhajala iz tukaj in zdaj, iz trenutka, ki ga dojemamo vsi enako in tako ne dopušča možnosti individualnih interpretacij, zlorabe, poustvarjanja.

Teroristični napad na ZDA ni bil zgolj napad na človeška življenja, kulturo, način življenja, temveč tudi napad na simbolno, tisto, kar presega realno predstavo. Tako Baudrillard: »To teroristično nasilje torej ni povrnitev štafete v roke realnosti, nič bolj kot v roke zgodovine. To teroristično nasilje ni 'resnično'. V nekem smislu je še hujše: je simbolno. Nasilje je lahko samo po sebi popolnoma banalno in neškodljivo. Samo simbolno nasilje ustvarja edinstvenost. In v tem edinstvenem dogodku, v tem katastrofičnem manhattanskem filmu se najbolj združujeta dva elementa množične fascinacije 20. stoletja: bela magija filma in črna magija terorizma. Bela svetloba podobe in črna podoba terorizma.« (Baudrillard, 2005: 32) Skupaj s posedanjem dvojčkov samih vase je implodirala tudi naša fiktivna predstava o svetu, ki smo si jo izdelali s pomočjo filmske in drugih sorodnih umetnosti. Jürgen Habermas je v pogovoru z Giovanni Borradori na temo 9/11 dejal: »11. september bi lahko poimenovali kot prvi zgodovinski dogodek, v najstrožjem pomenu besede: udarec, eksplozije, počasen padec – to ni bil več Hollywood, temveč grozljiva realnost, ki se je zgodila vpričo 'univerzalnega očividca', pred globalno publiko«. (Habermas v Borradori, 2003: 56)

Karlheinz Stockhausen je na novinarski konferenci glasbenega festivala v Hamburgu šel celo tako daleč, da je 9/11 označil za: "največje umetniško delo za celo vesolje". Kar je bilo, milo rečeno, neodgovorno in neokusno. Vendar lahko iz teoretskega vidika tako izjavo vseeno pretehtamo in jo umestimo v širši okvir odzivov na travmatične dogodke, ki so lahko tudi paradokсни in absurdni. Kot sem že zgoraj pokazal, niso travmatizirani zgolj tisti, ki so neposredno vpleteni, ampak tudi oddaljene priče. V še tako obskurnih izjavah, kot je Stockhausenova, lahko opazimo vzporednico med travmatičnim dogodkom in estetiko, ki jo lahko uporablja film. Seveda ne opravičuje ničesar, pokaže pa na

zanimive vzorce človekovega vedenja. Kako si na primer dejansko vsi želimo biti vsaj rahlo travmatizirani. Vsaj toliko, da začutimo tisto, kar bi lahko bilo v drugačnih okoliščinah skrajno nevarno. In tukaj se spet zatekamo k filmu, ki nam dovoli doživeti tisto, kar bi bilo lahko pogubno in začutiti tisto, kar mislimo, da ne smemo.

Literatura

- Baudrillard, J. (2005). *Duh terorizma*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- Baudrillard, J. (2002). *The Spirit Of Terrorism*. London: Verso.
- Bell-Metereau, R. (2004). »The How-To Manual, the Prequel, and the Sequel in Post-9/11 Cinema.« *Film and Television after 9/11*. Southern Illinois: Wheeler Winston Dixon.
- Blake, L. (2008). *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*. Manchester: Manchester University Press.
- Bohak, J. (1995). *Moja srečanja z ljudmi*. Celje: Mohorjeva družba.
- Borradori, G. (2003). *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*. Chicago: University of Chicago Press.
- Èjzenštejn, S. M., Pudovkin, V. I., Vertov, D., Šklovskij, V. B., Tynjanov, J. N. in Èjhenbaum, B. M. (2011). *Sovjetski montažni film: zbornik*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Elm M., Kabalek K. in Köhne B. (2014). *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Lacan, J. (2010). *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Popović, B. (2013). *Epistemologija psihotravme: potravmatski stres in/ali potravmatski uspeh*. *Slovenska revija za psihoterapijo Kairos*, 7, 1-2: 95-112.
- Sever, D. (2015). Prikaz in analiza primera uporaba filmopsihoanalize v procesu psihoanalitične psihoterapije. *Slovenska revija za psihoterapijo Kairos*, 9, 1-2: 153-186.
- Trier von, L. in Vinterberg, T. (1995). *The vow of Chastity*. Pridobljeno 5. 12. 2016 <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>

Filmografija

- Cimino, M. (1978). *The Deer Hunter*. EMI Films, Universal Pictures.
- Coppola, F. F. (1979). *Apocalypse Now*. Zoetrope Studios.
- Cosmatos, G. P. (1985). *Rambo: First Blood Part II*. Anabasis N.V.
- Curtiz, M. (1945). *Mildred Pierce*. Warner Bros.
- Fiennes, S. (2006). *The Pervert's Guide to Cinema*. Amoeba Film.
- Kotcheff, T. (1982). *First Blood*. Anabasis N.V., Elcajo Productions.
- Lumière, A. & L. (1896). *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Lumière.
- McTiernan, J. (1988). *Die Hard*. Twentieth Century Fox Film Corporation.
- MacDonald, P. (1988). *Rambo III*. Carolco Pictures.
- Scorsese, M. (1976). *Taxi Driver*. Columbia Pictures Corporation.
- Trier, von L. (2003). *Dogville*. Zentropa Entertainments.
- Zito, J. (1984). *Missing in Action*. Cannon Group.