

Dorota Dąbrowska

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID 0000-0003-4410-1930

O wartości psychologicznej współczesnego kina fabularnego (*Lady Bird*; *Jestem najlepsza. Ja Tonya*; *Lato 1993*; *Tamte dni, tamte noce*)

Refleksję nad psychologicznym aspektem filmów chciałabym rozpocząć od następującego stwierdzenia: w pewnym sensie bodaj każdy film fabularny można potraktować jako odnoszący się do psychologii – pod warunkiem, że jego bohater jest istotą ludzką lub jej odpowiednikiem i podejmowane są rozważania nad jego zależną od rozmaitych czynników kondycją wewnętrzną. Niekiedy jednak obecne w filmie wątki psychologiczne – możliwe do wydobywania i zinterpretowania – pełnią marginalną rolę wobec innych tematów czy płaszczyzn znaczeniowych, nie koncentrują uwagi odbiorcy. Przegląd najbardziej uznanych przez krytyków filmów fabularnych powstałych w kręgu euroamerykańskim w roku 2017 wskazuje na silną obecność zagadnień o charakterze psychologicznym (posiadających równocześnie potencjał pedagogiczny) oraz na pełnienie przez nie, w wielu przypadkach, roli semantycznej i kompozycyjnej dominanty¹. Równocześnie kwestia ich klasyfikacji jako filmów psychologicznych nie byłaby sprawą tak oczywistą. Celem niniejszego artykułu jest analiza i interpretacja przykładów zaświadcujących o tym, że przekazy o dużej doniosłości psychologicznej mogą być zawarte w obrazach odbiegających gatunkowo od klasycznej konwencji kina psychologicznego oraz wykazanie, że niekiedy uświadomienie sobie owej doniosłości dokonać się może jedynie na drodze uważnego oglądu dzieła,

¹ Dokonany w pracy wybór – koncentracja na filmach powstałych w roku 2017 – nie oznacza, że inne „roczniki” nie obfitowały w wypowiedzi o analogicznym potencjale psychologicznym, a jedynie to, że właśnie te konkretne artefakty postrzegać można jako szczególnie interesujący materiał do analizy.

uwzględniającego jego złożoność estetyczną oraz wpisana weń perspektywę odbiorcy.

Artykuł niniejszy stawia sobie za cel przekroczenie metodologicznych ram lekturowych dominujących we współczesnych badaniach nad stykiem filmoznawstwa i psychologii² poprzez sięgnięcie po narzędzia poetyki intersemiotycznej dla wyjaśnienia specyfiki potencjału psychologicznego filmów. W centrum uwagi przyjętej tu perspektywy badawczej nie stoją zatem narzędzia wypracowane na gruncie dziedzin takich jak psychologia czy pedagogika, a samo dzieło sztuki, jakim jest film – badane w całej jego artystycznej złożoności, wielości znaczeń. Zawarty w artykule tryb lektury analizowanych artefaktów podyktowany jest intencją uważnego prześledzenia wpisanych w nie mechanizmów oddziaływania na widza, sposobów aktualizowania problemów psychologicznych różnorodnie oddziałujących na odbiorcę. Użyta w tekście metoda zawiera więc w sobie z jednej strony elementy hermeneutyki, z drugiej odwołuje się do afektywnego zwrotu w naukach humanistycznych³. Jedno z oblicz tego złożonego nurtu polega na dowartościowaniu doświadczenia emocjonalnego, wskazaniu na prymat tego, co afektywne nad tym, intelektualne⁴. Niniejszy artykuł rezygnuje równocześnie z uporczywego podkreślania obecności metodologicznych narzędzi, traktując je jako rodzaj filozoficznej podstawy, na poziomie werbalnym eksponując zaś „immanentną” interpretację obrazów filmowych.

Pojęcie „wartości psychologicznej”, występujące w tytule artykułu, ma dwoiste znaczenie. Oznacza z jednej strony wpisany w przekaz potencjał w zakresie prowokowania odbiorcy do namysłu o charakterze psychologicznym oraz, z drugiej, odnosi się do oryginalności sposobu przedstawienia problemów psychologicznych ujętych w dziele. Miarą owej wartości jest stopień aktywizacji widza ku refleksji oraz poziom swoistości i wyrazistości zawartych w filmie obrazów. Odwołanie do stawianego przez badaczy pytania „czy psychologia pozwala lepiej zrozumieć film?”⁵ uprzytamnia wyraźnie kierunek

² Por. *Na tropach psychologii w filmie. Film w edukacji i profilaktyce (cz. 1)*, red. M. Brol, A. Skorupa, P. Paczyńska-Jasińska, Warszawa 2018; *Na tropach psychologii w filmie. Film w terapii i rozwoju (cz. 2)*, red. M. Brol, A. Skorupa, P. Paczyńska-Jasińska, Warszawa 2018; *Kino, film, psychologia*, red. A. Ogonowska, Kraków 2017.

³ Por. *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza, Warszawa 2015.

⁴ Por. R. Leys, *The Turn to Affect. A Critique*. „Critical Inquiry” 2011 vol. 37 nr 3.

⁵ Por. M. Brol, P. Paczyńska-Jasińska, *Czy psychologia pozwala lepiej zrozumieć film?* <http://edukacjafilmowa.pl/czy-psychologia-pomaga-zrozumiec-film/> (data dostępu: 15.10.2018).

obrane w niniejszym wywodzie. Nie idzie on w stronę dowartościowania zdobyczy psychologii jako narzędzi rozumienia rzeczywistości filmowej, zmierza w stronę niejako przeciwną – widzi film jako medium wspierające intelektualny charakter nauki psychologicznej afektywnym oddziaływaniem na widza, wywierającym wpływ na jego psychikę.

Analizowanych w tym szkicu filmów nie sposób uznać za odkrywcze pod względem psychologicznym lub pedagogicznym. Dotykają one zagadnień posiadających w humanistyce swoją historię – zarówno jako tematów badań naukowych, jak i motywów uobecniających się w obrębie przekazów kulturowych. Kino fabularne raczej nieczęsto może się przysłużyć do wzbogacenia wiedzy na temat psychiki człowieka, ta bowiem rozwijana jest skrupulatnie w obrębie badań naukowych. Film posiada za to inny istotny walor – może związane z nią problemy z ujęć teoretycznych przenosić na płaszczyznę estetycznych konkretyzacji, w której nabierają one żywotności, przemawiają do wyobraźni i świadomości odbiorcy. Mówiąc prościej, można pewne rzeczy wiedzieć, np. że niedojrzałość dziecka jest naturalnym, koniecznym etapem jego rozwoju, ale dopiero możliwość „obejrzenia” tego zjawiska w pewnym konkretnym wydaniu, wyabstrahowanym z kontekstu naszego osobistego życia pozwala zrozumieć je lepiej. Ponadto przekaz artystyczny posługuje się środkami estetycznymi, uzdalniającymi odbiorców do pewnych aksjologicznych przewartościowań, ukazuje problemy psychologiczne w nowych perspektywach.

Przedmiotem analizy zawartej w artykule chciałabym uczynić następujące filmy: *Lady Bird* (reż. Greta Gerwig), *Tamte dni, tamte noce* (reż. Luca Guadagnino), *Lato 1993* (reż. Carla Simon), *Jestem najlepsza. Ja, Tonya* (reż. Craig Gillespie). Moim celem będzie próba uchwycenia specyfiki skonstruowanych przez reżyserów opowieści i ich wartości w zakresie kształtowania wrażliwości odbiorcy.

Wszystkie filmy opowiadają o doświadczeniu dorastania w kontekście relacji z rodzicami i opiekunami. Eksponują tym samym kwestie istotne nie tylko dla psychologa, ale i dla pedagoga, który nie tylko powinien wykazywać się zrozumieniem wobec konstytutywnych dla świadomości dziecka mechanizmów kształtowania jego świadomości i charakteru, ale również pełni rolę w pewnym sensie analogiczną do roli rodzica, można powiedzieć, że ponosi współodpowiedzialność za rozwój podopiecznego.

Film *Lady Bird* opowiada o nastolatce, pochodzącej z ubogiej rodziny. Widz śledzi kolejne jej perypetie, w których dość istotną rolę odgrywa kwestia sytuacji materialnej jej rodziny – tytułowa bohaterka nieustannie *aspiruje* – chce być aktorką, chce być oryginalna i niebanalna. Stara się

ukryć swoje pochodzenie i fakt, że mieszka „po niewłaściwej stronie torów”. *Lady Bird* to pseudonim, który nadała sobie sama i surowo zakazuje innym używania swojego prawdziwego imienia. Pseudonim posiada swego rodzaju arystokratyczny rys, podnosi ją, w jej mniemaniu, w hierarchii społecznej. Jej wybory związane z chłopcami, z którymi wchodzi w relacje, zdają się być tyleż podyktowane szczerym zainteresowaniem, co faktem, że reprezentują oni wyższe klasy społeczne, należą do inteligencji i równocześnie do rodzin dobrze usytuowanych. Obserwujemy różne wstydlive elementy niedojrzałości bohaterki – jej pretensjonalność, chęć ukrycia swojej tożsamości, niechęć do domu rodzinnego wynikającą częściowo ze wstydu, a częściowo z uzasadnionego poczucia braku zrozumienia i odpowiedniego traktowania. Te wszystkie cechy pokazane są jednak w sposób łagodny, a zatem taki, który nie koncentruje uwagi widza na tym, jak „żałosna” jest ta niedojrzałość, tylko ma za zadanie z nią oswoić, pokazać ją jako normalny etap wpisany w doświadczenie życiowe człowieka. Pod koniec filmu zachowanie bohaterki ulega zmianie – postanawia ona zacząć używać swojego prawdziwego imienia, formułuje – niezależnie od gustów i oczekiwań swoich słuchaczy – szczerze wypowiedzi na temat życiowych wartości, a ostatecznie wreszcie – po przepitej nocy, zakończonej wymiotami i wizytą w szpitalu – doświadcza swoistego *katharsis* i dzwoni do mamy, by się z nią pojednać i powiedzieć jej, że jest ważną dla niej osobą.

Psychologiczna wartość filmu polega w moim poczuciu na tym, że niedojrzałość bohaterki nie staje się przede wszystkim obiektem kpiny, zjawiskiem dopraszającym się zwalczania – jest prezentowana w całej swojej niefrasobliwości i niezręczności, równocześnie jednak z pewną dozą łagodności⁶. Potwór niedojrzałości zostaje niejako obłąskawiony jako stworzenie posiadające temperament, który nie zamyka ostatecznie drogi do porozumienia. Istotne jest również ujawnienie tego, że pretensjonalność dziewczynki nie stanowi wyłącznie wyrazu słabości właściwej jej wiekowi, ale posiada swoje uzasadnienie w postaci mechanizmów wychowawczych stosowanych przez rodziców. *Lady Bird* nieustannie aspiruje nie tylko dlatego, że doświadcza „niskości” swojego usytuowania materialno-społecznego, lecz również dlatego, że taki sposób myślenia jest jej wtłaczany przez rodziców. Droga do dojrzałości zdaje się prowadzić zatem przez przebaczenie rodzicom ich

⁶ Por. J. Wróblewski, *Być sobą. Recenzja filmu „Lady Bird”* 27 lutego 2017 <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1739352,1,recenzja-filmu-lady-bird-rez-greterwig.read> (data dostępu: 15.10.2018 r.).

niedoskonałej postawy i spojrzeniu na nich jako na bliskie osoby, bez akcentu na miejsce w hierarchii i związane z nim oczekiwania.

Z sytuacją przeciwną mamy do czynienia w wypadku filmu *Jestem najlepsza. Ja Tonya*, opowiadającym o życiu łyżwiarki. Podobnie jak w wypadku *Lady Bird*, jest ono w dużej mierze zdeterminowane przez relacje z matką. Tonya, samotnie przez nią wychowywana, jest szkolona na zawodową łyżwiarkę. Mimo iż osiąga szczególne wyniki, nigdy nie zyskuje aprobaty matki – aprobaty, której tak bardzo pragnie i potrzebuje. Świadczy o tym jedna z ostatnich scen filmu, w czasie której matka odwiedza bohaterkę – bezinteresownie, ze słowami wsparcia. Pod koniec rozmowy okazuje się jednak, że została przekupiona, w kieszeni ma dyktafon. Wzruszenie Tonyi spowodowane pierwszym przejawem ciepła ze strony mamy zamienia się w głębokie rozżalenie, zdaje się wzmacniać poczucie zranienia, napędzając jej determinację do działania. Również w tym filmie pojawia się wątek niedojrzałości – możemy go dostrzec w geście zwrócenia się Tonyi ku nowej dyscyplinie sportowej – w której wyraźnie rolę odgrywa chęć pokazania siły. Tonya jako bokserka jest pokazana w filmie jako ofiara frustracji, wynikającej z odrzucenia przez matkę. Choć film skoncentrowany jest na zagadnieniu społecznej determinacji bohaterki i relacjach społecznych w ogóle⁷, to ostatecznie przewagę nad tym wątkiem zdobywają zagadnienia psychologiczne.

Filmem, który podobnie jak *Lady Bird* oswaja niedojrzałość i robi to nie tylko na poziomie sposobu ukazania postaci, ale również na płaszczyźnie budowy utworu jest *Tamte dni, tamte noce*. Akcja filmu toczy się współcześnie w posiadłości na włoskiej prowincji – do domu profesora, zamieszkującego w nim wraz z małżonką i nastoletnim synem, przybywa na letni staż student. W atmosferze pięknej włoskiej sielanki, wypełnionej niespieszną pracą intelektualną i czerpaniem ze wspaniałości życia zaczyna kiełkować zainteresowanie między chłopcem a ok. 15 lat od niego starszym studentem. Zainteresowanie to z czasem nabiera charakteru wyraźnej, obopólnej fascynacji erotycznej i zamienia się w romans. Ostatecznie po przeżyciu wspaniałych wspólnych chwil bohaterowie rozstają się – ze względu na podyktowaną dalszymi planami konieczność łączące ich uczucie pozostaje w zawieszeniu. W dalszej części filmu chłopiec dowiaduje się o planach małżeńskich swojego ukochanego. Jego, wciąż żywe uczucie, pozostaje więc bez odpowiedzi, doświadcza osamotnienia. Film kończy się zbliżeniem na jego twarz w czasie płaczu, będącego następstwem wiadomości o planowanym

⁷ Por. M. Kube, *Filmy, które obnażają słabości* <http://archiwum.rp.pl/artykul/1368193-Filmy-ktore-obnazaja-slabosci.html> (data dostępu: 15.10.2018 r.).

małżeństwie ukochanego. W pierwszym odruchu odbiorcy pojawić się może rozczarowanie. Obraz tak starannie skonstruowany, estetycznie wysmakowany i żadnych głębszych treści? Po prostu opowieść o romansie chłopca z młodym mężczyzną? Co miałyby z tego wynikać? Gdyby jednak odłożyć na bok oczekiwania nasycenia przekazu intelektualnym konkretem, można by potraktować go jako apoteozę uczuć, tych dość powierzchownych, młodzieńczych – z których nic specjalnie nie wynika – przez jakiś czas są tylko i aż całym światem młodego człowieka. W tym punkcie ujawnia się podobieństwo *Tamtych dni, tamtych nocy* do omawianego wcześniej *Lady Bird*. Poświęcenie filmu uczuciom i to nie w ich melodramatycznym, przejmującym charakterze – poza kinem gatunkowym zwykle koncentrującym się na tego rodzaju obszarach tematycznych, ale równocześnie poza złożonym kontekstem psychologicznym czy egzystencjalnym – potraktować można jako głęboki wyraz uznania niedojrzałości. Pokazuje się w ten sposób, że prostota tych przeżyć nie wymaga osadzenia w jakimś istotnym „z punktu widzenia dorosłych” kontekście filozoficznym, ale może być sama w sobie tematem – jest wystarczająco ważna, żeby koncentrować naszą uwagę. Oczekiwania widza przyzwyczajonego do wyzwań stawianych przez film operujący złożonymi środkami estetycznymi pękają nagle jak bańka mydlana – oto mamy przed sobą tylko i aż prostą historię o uczuciu, które nie miało większego sensu ani znaczenia, ale było pełnowartościowym przeżyciem człowieka. Ideę uznania uczuć jako istotnego składnika ludzkiego doświadczenia pogłębia to, że płacz chłopca nie zostaje nam jedynie zasygnalizowany, a towarzyszy napisom końcowym filmu – jesteśmy już w obrębie tej technicznej, pozafilmovej części taśmy, a równocześnie wciąż zanurzeni w przejmujące, choć równocześnie subtelne, a przez to bardziej autentyczne przeżycia bohatera⁸.

O znaczeniu uczuć opowiada również film *Lato 1993*. Rozpoczyna się on od obrazu dzieci obserwujących pokaz fajerwerków. Chłopiec pyta małą dziewczynkę, dlaczego nie płacze. Znaczenie tego pytania staje się jasne dopiero z czasem, gdy orientujemy się, że bohaterka została właśnie osierocona przez samotnie wychowującą ją matkę. Film opowiada o próbie wzajemnej asymilacji przez dziewczynkę i jej nowych opiekunów – wujka, jego żonę i dziecko. Właściwy sens pierwszej sceny ujawnia się jednak dopiero w ostatniej, w której w czasie wesołej rodzinnej zabawy bohaterka wpada nagle w rzewny szloch. Jasne staje się, że płacz stanowi rodzaj klamry

⁸ Na temat znaczenia zakończenia i jego związków z melodramatem por. M. Góra, *Letnie nienasycenie – wokół filmu „Tamte dni, tamte noce”* <https://kulturaliberalna.pl/2018/02/27/gora-letnie-nienasycenie-film-tamte-dni-tamte-noce/> (data dostępu: 15.10.2018 r.).

kompozycyjnej, a również semantycznej filmu. Brak płaczu na początku filmu i jego uruchomienie pod koniec zdają się symbolizować stany psychiczne, w jakich znajduje się osierocone dziecko – film przekazuje zatem myśl banalną – doświadczenie traumy wiąże się u dziecka z wyparciem uczuć, ucieczką od samego siebie, niemożnością akceptacji sytuacji. Dopiero doświadczenie bycia przyjętym, poczucie bezpieczeństwa w nowej rodzinie daje możliwość odblokowania emocji, ich realnego przeżycia. Fabuła opowiedziana jest w sposób pozbawiony sentymentalizmu, niewymuszający emocji, przez co paradoksalnie prowokuje odbiorcę do niezapośredniczonego przez konwencję uczuciowego poruszenia⁹.

Poza wyodrębnionymi przed chwilą wątkami pojawiają się w przywołanych filmach inne prawdy i twierdzenia o charakterze psychologicznym. W filmie *Jestem najlepsza. Ja Tonya* – zagadnienie wpływu rodziców; znienawidzone myślenie matki, że najistotniejsze jest, by coś w życiu osiągnąć, staje się życiowym credo bohaterki. Tonya mimo niechęci jaką odczuwa wobec swojej rodzicielki – zachowuje się tak samo jak ona (obrazuje to dobrze scena rozmowy z trenerką, w czasie której łyżwiarka przelewa na nią swoje rozżalenie, posługując się agresją – rzucając w nią ostrym przedmiotem, podobnie jak matka rzuciła w nią nożem po nieudanym występie). Film zwraca również uwagę na kwestię odmiennych interpretacji tej samej rzeczywistości z różnych punktów widzenia (w metafilmowym fragmencie ujawniającym sprzeczne wersje Tonyi i jej męża – zobrazowane odpowiednimi cytatami z rzeczywistości, podkreślającymi fałszywość obu punktów widzenia)¹⁰.

⁹ Por. uwagi Pawła Mossakowskiego: „To, co mnie w filmie *Lato 1993* ujęło najbardziej to kompletny brak czułościowości, który tego rodzaju temat by skądinąd usprawiedliwiał. A tu żadnego litowania się, żadnych łatwych wzruszeń: oko kamery jest chłodne, neutralne, rejestrujące. Obie dziewczynki zachowują się przy tym bardzo naturalnie i autentycznie (trudno w tym przypadku mówić o aktorstwie, są jednak przez reżyserkę niewątpliwie dobrze prowadzone), co w połączeniu z powściągliwością obrazu daje taki efekt, jakbyśmy oglądali dokument, coś bardzo bliskiego życia. Wszystko opowiadane jest też bardzo delikatnie, częściej sugerując niż mówiąc wprost.” P. Mossakowski, „*Lato 1993*”: o bezradności dziecka wobec śmierci. Bez łatwych wzruszeń <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,23228811,148674,-Lato-1993---o-bezradnosc-dziecka-wobec-smierci-.html> (data dostępu: 15.10.2018); Por. P. Szczyszyk, *Lato 1993* „Kino” nr 4 (2018) http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=2956&Itemid=1 (data dostępu: 15.10.2018).

¹⁰ Wiąże się z tym również „egalitarystyczna” poetyka filmu, jego powstrzymywanie się od jednoznacznych ocen. Por. uwagi Diany Dąbrowskiej: „Zastosowana w filmie narracja skupia się na nieprzeniknionej tożsamości głównej bohaterki. Ocena postaci Harding jest złożona. Reżyser ani jej nie potępia, ani nie usprawiedliwia, a przynajmniej nie czyni tego w sposób jednoznaczny. W jego podejściu wyczuwalna jest za to silna chęć ucłowieczenia

Żartobliwe mieszanie konwencji filmowych – przenikanie się poetyki kina obyczajowego, sensacyjnego-detektywistycznego oraz dokumentu podkreśla kreacyjny aspekt samego aktu opowiadania, samej narracji – to, że podlega ona manipulacjom opowiadającego, ma niejako charakter przygodny, nie jest obciążona zobowiązaniem wiernego i adekwatnego reprezentowania rzeczywistości.

Na początku szkicu zaznaczyłam, że istnienie pewnych wątków psychologicznych w omawianych filmach to jedno, zaś możliwość ich klasyfikacji jako filmów psychologicznych to druga kwestia. Zatrzymajmy się na chwilę nad sposobami definiowania tej kategorii gatunkowej. Niektórzy badacze posługują się wyjaśnieniami o bardzo ogólnym charakterze, np. Marek Hendrykowski w *Leksykonie gatunków filmowych* pisze:

film psychologiczny – uprawiany już w dobie kina niemego gatunek filmowy, którego zasadniczy temat stanowią psychologiczne aspekty życia człowieka, ukazane w sposób komediowy bądź najczęściej dramatyczny, film opisujący procesy i zjawiska psychiczne zachodzące w duszy ludzkiej¹¹.

Inne definicje wskazują na obecność zaburzeń i problemów psychicznych jako jednych z istotniejszych tematów filmu oraz zawartych w nim elementów psychoanalizy. Przytoczmy dłuższy fragment definicji Rafała Syski:

Psychologiczny film – kategoria opisowa charakteryzująca filmy, których tematem są emocjonalne i psychiczne problemy bohaterów, ich konfrontacja z traumatycznym dzieciństwem, niemożnością odnalezienia się po tragicznym wypadku czy śmierci najbliższych osób. W stosunku do filmu obyczajowego czy społecznego różni się perspektywą analityczną, w której akcent położony jest z relacji rodzinnych czy społecznych na rzecz głębszej introspekcji zachowań i odczuć jednego bohatera. Tematem filmu psychologicznego jest często śmiertelna choroba, poczucie jałowości egzystencji, a także narastająca psychiczna degradacja, powodowana emocjonalnym kryzysem, schizofrenią, stanem dojmującej, melancholijnej refleksji. Film psychologiczny nie posiada skonwencjonalizowanej tematyki, bohatera czy ikonografii, w związku z tym trudno wpisać go w kategorie

kogoś, kogo żadne sensacje tabloidy sprowadziły do figury mściwej zbrodniarki” D. Dąbrowska, *Jestem najlepsza. Ja, Tonya* „Kino” nr 3 (2018) http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=2941&Itemid=1 (data dostępu: 15.10.2018).

¹¹ M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Studio Filmowe „Montevideo”, Poznań 2001, s. 131.

gatunku filmowego - zwłaszcza że o jego rozwoju nie decydowała presja wielkich wytwórni hollywoodzkich i widz, lecz osobowość filmowego autora¹².

Sposoby rozumienia kategorii filmu psychologicznego są różnorodne i w zależności od przyjętej definicji – poszczególne artefakty będzie można zaklasyfikować jako przynależne do tej grupy lub nie¹³. Co oczywiste (ale godne przypomnienia) – często najbardziej wartościowe pod względem psychologicznym mogą być filmy, które mają inną przynależność gatunkową, nie ograniczają pola obserwacji widza do płaszczyzny psychologicznej. Bardzo istotny aspekt stanowi również fakt, że jedną z miar psychologicznej czy pedagogicznej wartości dzieł stanowi to, w jakim stopniu angażują one uwagę odbiorcy, emocjonują go – równocześnie prowadząc do rozumienia pewnych prawd o psychice ludzkiej¹⁴. Podejmując refleksję nad tym, które filmy powinny być oglądane przez psychologów i pedagogów, pytamy zatem nie tylko o zawartość merytoryczną, oryginalność przekazu, ale również o sposób oddziaływania – o to, jak dany przekaz wpływa na swojego odbiorcę. Wartość poznawcza płynąca z wyeksponowania tego drugiego aspektu polega na uwrażliwieniu na formalną stronę rzeczywistości – w pracy psychologa i pedagoga niezwykle istotne jest nie tylko, co się robi, co się mówi, ale również jak się to robi. Można by ten aspekt określić jako zwrot ku estetyce komunikacji, która pozostaje wciąż, jak sądzę, na marginesie nurtu wyznaczanego przez refleksję nad kwestiami merytorycznymi.

Paradoksalnie, filmy nieposiadające bardzo wyrazistego psychologicznego przesłania mogą posiadać większy potencjał w zakresie pobudzania odbiorców do refleksji (niż te, które się taką wyrazistością cechują), przez to, że jedynie ich prowokują, pozostawiają im pole do samodzielnej interpretacji (podobnie jak unikający sentymentalizmu film *Lato 1993* dzięki emocjonalnej powściągliwości zdaje się wywoływać bardziej autentyczne emocje u widzów). Jako współczesny kontekst dla tego zagadnienia można by przywołać najnowszy obraz Felixa Van Groeningena – *Mój piękny syn*, opowiadający o relacji ojca i jego uzależnionego od narkotyków syna.

¹² R. Syska, hasło „film psychologiczny”, w: (red.) R. Syska, *Słownik filmu*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2010, s. 152.

¹³ Por. M. Brol, P. Paczyńska-Jasińska, *Czy psychologia pozwala lepiej zrozumieć film?*, dz. cyt.

¹⁴ Por. J. Pisarek, P. Francuz, *Poznawcze i emocjonalne zaangażowanie widza w film fabularny w zależności od typu bohatera*, w: (red.) P. Francuz, *Psychologiczne aspekty komunikacji audiowizualnej*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2007, s. 165-186.

Widzowie konfrontowani są z dwojakiego rodzaju motywacjami bohatera do ćpania – z jednej strony z „immanentnym” upodobaniem do narkotyków, z drugiej strony z doświadczeniem pustki, które – jak film sygnalizuje – wiąże się z rozstaniem rodziców i wejściem ojca w relację z inną kobietą. Żaden z tych motywów nie zostaje jednak rozwinięty w stopniu umożliwiającym uznanie go za wyłączną przyczynę uzależnienia chłopca. Odbiorca filmu zostaje po jego obejrzeniu z poczuciem pewnej niejasności – przeciwnie niż w wypadku *Powrotu Bena* Petera Hedgesa, filmu o analogicznej fabule. Ten drugi obraz wskazuje wyraźnie na przyczynę kłopotów tytułowego bohatera – są one powiązane z błędnym przepisaniem mu uzależniających leków przez lekarza. Ujednoznacznienie fabuły sprawia, że skłonni jesteśmy odbierać losy Bena w sposób bardziej schematyczny niż Nica. Być może wiedząc dokładnie, co stanowi przyczynę danego stanu rzeczy odbiorcy są skłonni przeżywać fabułę w sposób bardziej emocjonalny, jednak większe pole do namysłu, intelektualnego poruszenia pozostawiają obrazy niedomknięte, niejednoznaczne, które niekiedy w pierwszym odruchu potraktować można jako niedoskonale skomponowane.

Wartość przywołanych w tym szkicu obrazów filmowych nie polega, jak już wcześniej podkreślałam, na odkrywczym charakterze przedstawianych w nich też dotyczących życia wewnętrznego człowieka, ale na emocjonalnej sile zawartych w nich reprezentacji, egemplifikacji owych problemów – niezwykle przemawiających do wrażliwości i wyobraźni widza. Analizowane przeze mnie przekazy dokonują tego poza utartymi schematami filmowymi, posługując się oryginalną estetyką, przez co stają się emocjonalnymi komunikatami, znacząco oddziałującymi na odbiorców.

Bibliografia:

- Brol M., Paczyńska-Jasińska P., *Czy psychologia pozwala lepiej zrozumieć film?* <http://edukacjafilmowa.pl/czy-psychologia-pomaga-zrozumiec-film/> (data dostępu: 15.10.2018 r.).
- Brzozowski G., *Zabawa w ocalenie. Wokół filmu „Lato 1993”* <https://kulturaliberalna.pl/2018/04/10/brzozowski-zabawa-w-ocalenie-wokol-filmu-lato-1993/> (data dostępu: 15.10.2018 r.).
- Cykorz K., *Małe kino bliskości* dwutygodnik.com <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7684-male-kino-bliskosci.html> (data dostępu 15.10.2018 r.).
- Dąbrowska D., *Jestem najlepsza. Ja, Tonya* „Kino” nr 3 (2018) http://kino.org.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=2941&Itemid=1 (data dostępu: 15.10.2018).

- Góra M., *Letnie nienasycenie – wokół filmu „Tamte dni, tamte noce”* <https://kulturaliberalna.pl/2018/02/27/gora-letnie-nienasycenie-film-tamte-dni-tamte-noce/> (data dostępu: 15.10.2018 r.).
- Hendrykowski M., *Leksykon gatunków filmowych*, Studio Filmowe „Montevideo”, Poznań 2001.
- Kino, film, psychologia*, red. Ogonowska A., Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 2017.
- Kube M., *Filmy, które obnażają słabości* <http://archiwum.rp.pl/arttykul/1368193-Filmy-ktore-obnazaja-slabosci.html> (data dostępu: 15.10.2018 r.).
- Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, red. Nycz R., Łebkowska A., Dauksza A., Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015.
- Leys R., *The Turn to Affect. A Critique*. „Critical Inquiry” 2011 vol. 37 nr 3.
- Mossakowski P., „*Lato 1993*”: o bezradności dziecka wobec śmierci. Bez łatwych wzruszeń <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,23228811,148674,-Lato-1993---o-bezradnosci-dziecka-wobec-smierci-.html> (data dostępu: 15.10.2018).
- Na tropach psychologii w filmie. Film w edukacji i profilaktyce (cz. 1)*, red. Brol M., Skorupa A., Paczyńska-Jasińska P., Difin SA, Warszawa 2018.
- Na tropach psychologii w filmie. Film w terapii i rozwoju (cz. 2)*, red. Brol M., Skorupa A., Paczyńska-Jasińska P., Difin SA, Warszawa 2018.
- Pisarek J., Francuz P., *Poznawcze i emocjonalne zaangażowanie widza w film fabularny w zależności od typu bohatera*, w: (red.) Francuz P., *Psychologiczne aspekty komunikacji audiowizualnej*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2007.
- Syska R., hasło „film psychologiczny”, w: (red.) Syska R., *Słownik filmu*, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2010.
- Szczyszyk P., *Lato 1993* „Kino” nr 4 (2018) http://kino.org.pl//index.php?option=com_content&task=view&id=2956&Itemid=1 (data dostępu: 15.10.2018 r.).
- Wróblewski J., *Być sobą. Recenzja filmu „Lady Bird”* 27 lutego 2017 <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/1739352,1,recenzja-filmu-lady-bird-rez-greta-gerwig.read> (data dostępu: 15.10.2018 r.).

**On the psychological value of contemporary feature film
(*Lady Bird*; *I, Tonya*; *Estiu 1993*; *Call me by your name*)**

The article contains a reflection on the psychological value of the film, general comments are made on selected examples of films created in 2017 in the Euramerican circle: *Lady Bird*, *I, Tonya*, *Estiu 1993*, *Call me by your name*. Although the analyzed examples do not strictly follow the genre formula of psychological cinema, they can be treated as a source of knowledge about the human psyche, and also as a tool for a clear impact on the psyche of the recipient.

Keywords: psychology, film, *Lady Bird*, *I, Tonya*, *Estiu 1993*, *Call me by your name*.

**O wartości psychologicznej współczesnego kina fabularnego (*Lady Bird*;
Jestem najlepsza. Ja Tonya; *Lato 1993*; *Tamte dni, tamte noce*)**

Artykuł zawiera refleksję nad psychologiczną wartością filmu, uwagi ogólne odniesione zostają do wybranych przykładów filmów powstałych w 2017 roku w kręgu euroamerykańskim: *Lady Bird*, *Jestem najlepsza. Ja, Tonya*, *Lato 1993*, *Tamte dni, tamte noce*. Choć analizowane przykłady nie realizują ściśle gatunkowej formuły kina psychologicznego, można je potraktować jako źródło wiedzy na temat ludzkiej psychiki, a również jako narzędzie wyraźnego oddziaływania na psychikę odbiorcy.

Słowa kluczowe: psychologia, film, *Lady Bird*, *Jestem najlepsza. Ja, Tonya*, *Lato 1993*, *Tamte dni, tamte noce*.