

Praktyka w służbie teorii



MARTA STAŃCZYK

Zdarzają się wyjątkowe książki, które są wydawane w odpowiednim miejscu i czasie. Krystalizują nastroje społeczne, wyznaczają kierunek przemian w sposobie myślenia, a także odpowiadają na potrzebę chwili. Rzadko takim wydarzeniem kulturowym stają się publikacje filmoznawcze, by wymienić *Ekran demoniczny* Lotte Eisner czy *Przyjemność wzrokową a kino narracyjne* Laury Mulvey. Taką książką, przynajmniej na polskim gruncie, mogła się stać *Filmoterapia* Małgorzaty Kozubek. Przesuwając debatę na temat edukacji filmowej na kolejny poziom oraz wchodząc w dyskusję z zarzutami wobec kulturoznawstwa jako dyscypliny „nienaukowej” i „nierentownej”, Kozubek zaproponowała akomodację akademickiego dyskursu do celów prospołecznych. Niestety, argumenty pozbawione mocy i fetyszystyczne podejście do teorii nie przekonują o pragmatyzmie uprawiania filmoznawstwa.

Badaczka, od lat pracująca jako edukatorka filmowa, poświęciła swoją rozprawę doktorską zagadnieniu terapii filmem, próbując stworzyć zarówno pierwsze w Polsce opracowanie tematu, jak i unikatową na skalę światową podstawę teoretyczną interesującego ją zagadnienia. Kozubek zafascynowana metaforą Meduzy z *Teorii filmu* Siegfrieda Kracauera, stwierdziła, że kino może odbijać nasze lęki, pomagając nabrać do nich dystansu, a w końcu i ściąć im głowę. Dzięki swojej atrakcyjności medium audiowizualne staje się o wiele sugestywniejsze niż inne dziedziny sztuki. Stąd również punkt wyjścia, jakim w książce jest terapia Ludovica z *Mechanicznej pomarańczy* (reż. Stanley Kubrick, 1971). Efektowne porównanie nie tylko nie jest jednak zapowiedzią krytycznego ujęcia filmoterapii, ale wręcz podważa wiarygodność „eksperymentu” przeprowadzonego przez Kozubek w ośrodkach resocjalizacji dla młodzieży, który miał dowodzić tożsamościotwórczych i emotywnych funkcji filmu. Książka jest pełna tego typu wewnętrznych pęknięć, spowodowanych zazwyczaj próbą dostosowania optyki psychologicznej czy społecznej do retoryki filmoznawczej.

Filmoterapia podkreśla swój humanistyczny rodowód, rezygnując z poszukiwań na polu pedagogiki czy psychologii i sięgając jedynie po amerykańskie publikacje filmoterapeutyczne, które są wydawane w formie poradnikowej. Badaczka we wprowadzeniu zakreśla ramy teoretyczne, wewnątrz których rozpościerają się jej poszukiwania: od socjologii kultury, przez psychologię odbioru filmu i studia nad gatunkami filmowymi, po biblioterapię. Następnie zdaje raport ze stanu badań. Pierwsze publikacje filmoterapeutyczne pojawiły się w 1946 r. i wiązały się z leczeniem żołnierzy cierpiących na depresję; program Auroraton, polegający na pokazywaniu weteranom filmów abstrakcyjnych, przyniósł wymierne korzyści,

przyczyniając się do rozluźnienia pacjentów, oczyszczenia z negatywnych uczuć, a w końcu do zmniejszenia przygnębienia oraz zwiększenia otwartości na psychoterapię. Jednak Kozubek ignoruje w znacznym stopniu artykuły w „Journal of Clinical Psychology” i „Sociometry”, uznając, że badanie wpływu filmów abstrakcyjnych czy też niefabularnych na widzów to zadanie dla neurologów, a dla niej istotniejsze pozostają poszukiwania naukowe rozpoczęte pod koniec XX w. Co istotne, tekst *Cinematherapy: Theory and Application* (1990) autorstwa Lindy Berg--Cross, Pameli Jennings oraz Rhody Baruch nie utrwał się w zbiorowej świadomości i dopiero Gary Solomon, który napisał *The Motion Picture Prescription: Watch This Movie and Call Me in the Morning* (1995), został uznany za twórcę filmoterapii i rozpoczął trend tzw. przepisywania filmów na receptę. Badaczka przypomina również o polskim akcencie, mianowicie o artykule *Kinoterapia – przeżyjmy katastrofę* (1985) Marka Haltofa, w którym badacz opisywał katartyczny wpływ filmowej grozy.

Rzetelny *research* na gruncie polskich badań nie ma niestety odpowiednika na polu badań publikacji zagranicznych. Otóż na rynku amerykańskim poza poradnikami, które Kozubek niezwykle sprawnie dekonstruuje i ośmiesza, od lat były wydawane arteterapeutyczne książki naukowe (jak chociażby *Art Therapy: An Introduction*, gdzie można znaleźć rozdział o filmie), pokrewne badania ukazywały się w „Projections: The Journal for Movies and Mind”, w 2014 r. popularność zdobyła książka *Life, Animated* Rona Suskinda, zaś w roku 2015 opublikowano monografię dotyczącą filmoterapii czynnej – *Video and Filmmaking as Psychotherapy: Research and Practice*, której uwzględnienie pozwoliłoby autorce wzbogacić swoją książkę o przykłady wykraczające poza sztandarowe filmy Jonathana Caouette’a (*Tarnation*, 2003) i Marcina Koszałki (*Takiego pięknego syna urodziłam*, 1999) oraz stworzyć kompleksową analizę opisywanego zjawiska.

We wstępie badaczka wprowadza również kilka podstawowych rozstrzygnięć, jak na przykład alternatywne podejście filmoterapeutów do kanonu – dla pacjentów szuka się filmów budzących emocje, zachęcających do refleksji nad własną sytuacją życiową, a przy tym jednak względnie jednoznacznych. Stąd nacisk położony na kino gatunków, a także oparcie „uzdrowicielskiej” mocy kina na mechanizmie projekcji-identyfikacji. Taka perspektywa porządkuje dalsze rozstrzygnięcia rozmieszczone w trzech częściach publikacji: *Teoria, Między teorią a praktyką* i *Praktyka*. Pierwsza pozostawia największy niedosyt – badaczka szczeni się podejściem empirycznym, a zarazem stara się za wszelką cenę znaleźć dla niego uzasadnienie. Segment rozpoczyna opis kultury terapeutycznej jako przejawu czasów ponowoczesnych. Mimo że trudno sprzeczać się z przygotowanym przez Kozubek opracowaniem najważniejszych badań na ten temat (Zygmunt Bauman, Anthony Giddens, Małgorzata Jacyno), tezy o *wellness*, *empowerment* i zastąpieniu Boga przez terapeutę bardziej odpowiadałyby analizie neurotycznych bohaterów Woody’ego Allena niż resocjalizacji, która jest główną linią argumentacji w *Filmoterapii*.

Następna sekcja jest poświęcona rozważaniom teoretyczno-filmowym, w których można znaleźć refleksję na temat mechanizmu projekcji-identyfikacji, uczestnictwa uczuciowego, wrażenia realności w czasie seansu czy autentyczności emocji widza. Mimo świadomości, że teoria filmu nie przydaje się terapeutom, identyfikacja nie jest zjawiskiem *stricte* kinematograficznym, a analiza formalna jest za-

gadnieniem nieadekwatnym, Kozubek przytacza podstawowe pojęcia, przy czym nie tylko ich nie „odświeża” i nie naświetla z perspektywy ich użyteczności terapeutycznej, ale wręcz osłabia swoje tezy, korzystając z opracowań, a nie tekstów źródłowych. Krytykuje psychoanalityczną teorię filmu, z przychylnością spogląda na kognitywizm i wprost chwali empiryczne podejście filmologów francuskich, jednak bazą ewaluacji poszczególnych teorii są przede wszystkim prace Alicji Helman sprzed ponad dwudziestu lat. O wiele bardziej interesująco wypadają partie, w których Kozubek mierzy się bezpośrednio z rzeczywistością, przypominając, że: *Nie ma jednego widza* (s. 132) i określając przesunięcia, jakich we własnym sposobie myślenia musi dokonać filmoznawca chcący pracować z młodzieżą, nawet jeśli nie jako terapeuta, to we współpracy z psychologami i pedagogami. Jeszcze w części teoretycznej badaczka wzmiankuje o potrzebie powtórzenia pewnych struktur poznawczych, zachowania logiki zdarzeń, prawdopodobieństwa psychologicznego oraz zasady analogii po to, by mógł zaistnieć odbiór empatyczny, prowadzący ostatecznie do samopoznania, katartycznej kompensacji i zbudowania struktur moralnych.

Autorka rozwija te tezy w części *Między teorią a praktyką*, gdzie zastanawia się nad sposobem doboru filmów i uzasadnia „magię kina” w procesie terapeutycznym przez przyjemność płynącą z identyfikacji, ale również mitotwórczy potencjał filmowej narracji. Jednak ponowne uwikłanie teoretyczne rodzi wątpliwości zamiast je rozwiewać – podejście personalistyczne zostaje zastąpione przez szukanie podstaw wyobraźni zbiorowej i archetypów, wraca się do odrzucanej wcześniej psychoanalizy. Badaczka zdaje relację z pewnych rozstrzygnięć, do których doszło po przeprowadzeniu ankiet w badanej grupie, przede wszystkim obalając stereotypy płciowe o kobiecej „nadydentyfikacji” i czysto męskim umiłowaniu horrorów, lecz przez teoretyczne uwikłanie łamie podstawową zasadę, jakoby: *Filmoterapia powinna zaczynać się zawsze od pacjenta – nie od filmu* (s. 12). Kozubek obalone stereotypy genderowe sama nie do końca świadomie rekreuje, koncentrując się w czasie seansów dla grup dziewczęcych na zagadnieniach rodzicielstwa i baśniowej stylistyce, z kolei w tych dla grup chłopięcych, rozwijając projekt tożsamościotwórczy. Dodatkowo broni tzw. gatunków cielesnych, kontrowersyjnych horrorów i filmów pornograficznych, jednak sama – jak się zdaje – wątpi w ich potencjał dydaktyczny, nie włączając żadnego z takich filmów we własne badania, szczególnie że w ankietach nie weryfikuje, czy młodzież chce oglądać polecane przez nią klasyczne horrory, czy może raczej pełne okrucieństwa i niemoralne filmy *gore*. Ustępy poświęcone koncepcji Lindy Williams zdają się ćwiczeniem z dyskursu filmoznawczego. Od studiów nad afektami adekwatniejsza byłaby chociażby koncepcja schematu transformacyjnego Todorova (pozostając przy narracyjnym podejściu autorki), schematy komunikacyjne, a nade wszystko analiza wychowawczych i społecznych funkcji sztuki, których opracowania pojawiają się licznie w bibliografii, lecz niestety są w dużej mierze lekceważone w *Filmoterapii*. Zastanawia również brak konfrontacji z podstawowymi badaniami na temat szkodliwego wpływu filmu, szczególnie przemocy ekranowej, która jednak rzadko prowadzi do *katharsis*.

Wszystkie te zarzuty ustępują, kiedy Kozubek przechodzi do własnych badań empirycznych. Filmoterapia grupowa, którą zaplanowała i starannie przeprowadziła w ośrodkach dla młodzieży społecznie niedostosowanej, jest dowodem za-

angażowania i pasji edukacyjnej autorki. Na pierwszych stronach książki wprowadziła własną definicję zjawiska, opisując je jako *proces dynamicznej interakcji między osobowością pacjenta a specjalnie dobranym dla niego filmem, który to proces, z pomocą terapeuty, staje się psychologiczną przestrzenią umożliwiającą pacjentowi badanie swoich problemów, zwiększenie umiejętności samorozumienia i rozwijanie refleksyjności, otwierając tym samym szersze pole wyborów zarówno w kwestii zachowań, jak i reakcji emocjonalnych* (s. 45). Ostatnie rozdziały dają w końcu świadectwo takiemu podejściu oraz wieloletniemu doświadczeniu badaczki. Wpisując się w zadania twórczej resocjalizacji (Marek Konopczyński), reprezentuje szkołę wychowawczą abstrahującą od korygowania postaw i warunkowania; akcentuje rozwijanie potencjału, możliwości młodzieży, w czym doskonale sprawdza się film z jego nienachalną perswazyjnością. Siła kinowego przekazu sprawia, że pacjenci otwierają się na metody psychoterapeutyczne i adaptują prospołeczne modele zachowań.

Przy tym Kozubek jest jednak świadoma pułapek i ograniczeń filmoterapii (choćby niemożności wymiernego stwierdzenia wpływu filmu) oraz własnego przygotowania jako filmoznawczyni. Nie ma również złudzeń co do „lecniczych” właściwości filmu – nie da się do końca przewidzieć, co widza zainspiruje w czasie seansu, więc niezbędna jest rozmowa po projekcji oraz poznanie odbiorców-pacjentów. I chociaż dalej pokutuje wcześniej skonstruowany багаż teoretyczny, którego nie można łatwo przełożyć na takie filmy, jak dokumentalne *Gadające głowy* (reż. Krzysztof Kieślowski, 1980) czy ambiwalentne *Dziecko* (reż. Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 2005), to badaczka daje dowody wpływu wywartego na grupę nastolatków w czasie serii seansów pod jej nadzorem – stopniowo zwiększały się umiejętności interpretowania i autorefleksji wśród młodzieży, rosła jej (samo)świadomość, czasami zmieniały się opinie i postawy. Pojawił się także bardziej wymierny dowód – korzystając z Indeksu Reaktywności Interpersonalnej Davisa, Kozubek zaobserwowała wzrost wrażliwości empatycznej, udowadniając zarazem, że jest w stanie wykorzystać metody, od których na wstępie się odcięła.

Część *Praktyka* dowodzi faktycznego znaczenia optyki humanistycznej i nie tylko jej możliwości utylitarnych, ale przede wszystkim serca bijącego w jej wnętrzu. Tym bardziej żal, że *Filmoterapia* to książka wewnątrznie pęknięta, momentami sama sobie zaprzeczająca. Brak wiary we własne doświadczenia i wnioski oraz przekonanie o autorytecie dyskursu akademickiego sprawiły, że Kozubek wpadła w ślepy zaulek wielkich koncepcji, wielkich narracji i wielkich celów. Muraya Smitha, Rollo Maya czy Simone de Beauvoir z korzyścią mogłyby zastąpić wypowiedzi siedemnastoletniej Patrycji czy piętnastoletniego Sebastiana. Jak nie ma jednego widza, tak jednocześnie nie ma ogólnej teorii, która byłaby w stanie ignorować różnice potrzeb rozmaitych grup pacjentów. Rozdarcie Kozubek „między teorią a praktyką” prowadzi do rzeczy, którą krytykowała w przypadku samozwańczych filmoterapeutów – braku rozpoznania odbiorcy. Odbiorcy zarówno leczenia filmem, jak i swojej książki skierowanej w przestrzeń między akademiami a pedagogami.

MARTA STAŃCZYK

Małgorzata Kozubek, *Filmoterapia. Teoria i praktyka*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016.