

FILM I SAN

Žarko Martinović

The author of this interdisciplinary study scrutinizes very complex relations between film and dreams. From the vantage viewpoints of psychoanalysis and semiotics, the author demonstrates the usefulness of several analytical concepts in elucidating some specificities of cinematic experience. The similarities and differences between cinematic experience and dreaming were delineated. It is argued that the complexities of cinematic art make it irreducible either to the image or language. Although every consideration of film necessitates the translation of visual perception into words, something during this process must be irreversibly lost, as during the process of recalling and narrating visual dream images.

Svaki film, naročito igrani film (fikcionalni ili narativni film), kombinuje na stotine i hiljade snimaka i kadrova da bi nam na sažeti i eliptični način ispričao neku priču koja u stvari i ne postoji ako se i mi, kao gledaoci, ne uključimo u nju. Film/ovi nas suočava/ju sa registrima realnog, simboličnog i imaginarnog dok nas prenose u neki drugi, snoliki svijet u kome hrane ili iznevjeravaju naša sanjarenja i očekivanja. Da bi ostvarili svoje efekte, igrani filmovi često koriste strukturu ili prikaze snova. Složene veze između filmskih slika i sna mogu se sagledati interdisciplinarno, iz perspektive psihoanalize i semiologije, jednom riječju – psihosemiotike.

I film i psihoanaliza nastali su u istom istorijskom periodu, prije dvanaest decenija. Zigmund Frojd, otac psihoanalize, nije ljubitelj filma ali optičko-vizuelne metafore krasi i *Tumačenje snova*, njegov *magnum opus*, prvi put objavljen 1900. godine, kada nam objašnjava da se „...sistem predušvesnog (Psv) nalazi kao neki *ekran* između sistema nesvesnog (Nsv) i svesti“ (kurziv dodat).¹ U istom djelu, ukazano je na analogiju psihičkih sistema sa optičkim aparatima:

„Sve ono što može postati predmetom naše unutrašnje percepcije jeste virtuelno, kao što je i slika koja je u durbinu stvorena prolaženjem svetlosnih zrakova. Ali sisteme, koji sami nisu ništa psihičko i koji nikad ne postaju pristupačni našoj psihičkoj percepciji, njihovo postojanje možemo s pravom pretpostaviti, kao i sočiva durbina koja projiciraju sliku. I ako produžimo ovo poređenje, onda bi cenzura između dva sistema odgovala prelamanju zrakova prilikom prelaska u jedan novi medijum.“²

Postfrojdovski analitičari uvode dva koncepta koja spajaju analitičke i filmske termine. To su ekran sna i film sna. Pokrenut potrebom za tumačenjem iskustva analitičke seanse, Bertram Levin (Lewin) 1946. godine uvodi termin *ekran sna*, koji zatim definiše kao praznu pozadinu na koju se projektuju slike sna.³ Filmski gledalac, kao i sanjač, u toku projekcije filma/sna najčešće ignorišu sami ekran, budući da su potpuno zaokupljeni slikama, odnosno sadržajima, koji se tada pred njima pojavljuju. Međutim, u izvjesnim prilikama, ekran, sâm po sebi, stiće izvjesno značenje i, poput drugih elemenata sna, postaje opaziv.

¹ Frojd, Sigmund: „Tumačenje snova“, preveo Albin Vilhar. U *Odabrana dela Sigmunda Frojda*, Matica srpska, Novi Sad, 1973, knj. VII, loc. cit., str. 265.

² Isto, str. 260-261.

³ Lewin, Bertram D.: „Reconsideration of the Dream Screen“, *Psychoanal. Q.*, 1953; 22:174-199.

U tom slučaju, prazni ekran predstavlja sâmu ideju spavanja, ključnu želju za spavanjem koju je Frojd smatrao odgovornom za svako sanjanje.⁴ Ekran sna tada predstavlja potrebu za dubokom regresijom kakva se javlja od najranijeg životnog doba i zastupa majčinu dojku, premda zaravnjenu, možda poput oblika predmeta na Dalijevoj slici „Spavanje“, ili onakvu kakvu je možda zamišlja odojče prije no što se, poslije podoja, uspava na njoj.

Ekran sna je vjerovatno i ekvivalent dojke, produžetak dojke u spavanju, slično kao u hipnagognim stanjima u odraslih osoba. Kad je ekran sna jedini vizuelni element sna, takvi snovi predstavljaju „potpuno ispunjenje želje da se zaspi na majčinoj dojci.“⁵ Naprotiv, pojava uobličjenih vizuelnih elemenata na takvom ekranu predstavlja psihičke sadržaje koji remete želju za spavanjem. S druge strane, sâm san, kao i vizuelne (i druge) predstave koje se projektuju na ekranu, odgovarale bi želji za buđenjem.

Prema Levinovom psihoanalitičkom radu i iskustvu, snovi u kojima se pokazuje ekran sna javljaju se u narcističnih subjekata koji imaju duboke oralne fiksacije ali pokušavaju da uspostave kontakt sa spoljašnjim svijetom, uprkos prevlasti ranog dijadnog odnosa kojim upravlja želja za sjedinjenjem sa dojkom. Za razliku od njih, gledalac/posmatrač filma obično traži kontakt sa imaginarnim koje ima utisak „punoće“. Subjektova glad za objektom je zajednička i za ekran sna i za ekran filma. U krajnjoj liniji, oba ekrana pokreću želje da se uspostavi neki fantazmatični tip prvobitnih odnosa ili njihovih derivata, čiji su zastupnici analitičar, odnosno film. Oba ekrana

⁴ Frojd, „Tumačenje snova“.

⁵ Lewin, Bertram D.: „Sleep, the mouth and the dream screen“, *Psychoanal. Quart*, 1946, 15:419-434. Ako nije drugačije navedeno, citate u ovom ogledu preveo je autor (Ž. M.).

imaju odbrambene funkcije. Platno ekrana, podloga za slike imaginarne (trodimenzionalne) punoće, djeluje kao derivat i produžetak neke vrste kožnog ega.⁶

Sa psihoanalitičke tačke gledanja, iskustvo dojke ne znači samo introjekciju dobrog objekta, već je i uslov za obrazovanje psihičkog omotača koji mora da prethodi svakoj mogućnosti internalizacije odnosno pounutrenja optimalnog sadržatelja. Anzije (Anzieu)⁷ koristi termin „film sna“ da bi opisao *kožni ego*, kao osjetljivu površinu koja je u stanju da registruje tragove upisivanja. Isti autor je na psihoanalitičkim primjerima pokazao homeomorfizam između analitičkog setinga i psihičkog omotača, navodeći situacije u kojima se sve događa kao da analizand svoj psihički omotač projektuje na seting seanse. Ovdje nas zanima da li se može naći i neki homeomorfizam između filma i psihičkog omotača.

Kožni ego ima odbrambenu funkciju, još od ranih razvojnih stadijuma, ali i tokom čitavog života pojedinca. Projekcija kože na objekt često je djelotvorna u odojčadi i kod analizanda, ali i u umjetničkom stvaranju. Pri slikanju, platno (često prevučeno slojem boje ili zasijenčeno) pruža simboličnu kožu koja funkcioniše kao odbrana protiv depresije. Autoerotsko investiranje sopstvene kože nastaje ranije u bebe koja je prerano bila odvojena od svoje majke. U odraslom dobu, filmski ekran za svakog subjekta može poprimiti bar neku analognu funkciju, kada u emocionalno ili psihosocijalno depriviranih osoba nije samo zaštitni omotač, već sintetsko ispunjenje doživljaja/ostvarenja koje je realno nedostupno.

Analogija između filma i kože nalazi se i etimološki. U romanskim jezicima, naziv film potiče od latinske riječi „*pellicula*“

⁶ Anzieu, Didier. *Skin Ego. A psychoanalytical Approach to the self*, Yale University Press, New Haven and London, 1989.

⁷ Ibid.

(kožica). Značajno je da se ovo značenje najduže održalo u preteči filmske umjetnosti, fotografiji, gdje označava tanki sloj, osjetljivu prevlaku koja prima utiske.

Koža filma je termin koji koji poprima nova značenja kada ga Lora (Laura) U. Marks koristi kao metaforu kojom ističe način na koji film postaje označitelj na potpuno materijalni način, preko kontakta između opažaoca i predstavljenog objekta. Ovaj termin „ukazuje i na način na koji sama vizija može biti taktilna, kao kad bi neko dodirivao film svojim očima: to nazivam *haptička vizualnost*. Najzad, misliti o filmu kao o koži znači priznati učinak djela koje kruži među različitom publikom, tako da svi budu obilježeni njegovim prisustvom.“⁸ U svom polemičnom pisanju o postkolonijalnom filmu, ona smatra da se i film (i video- umjetnost) mogu pojmiti kao da su bezlični i provodni, poput koža; tu metaforu Marksova primjenjuje i na filmski materijal i na videotraku, a takođe i na kino kao instituciju i na odlazak u bioskop. Ona navodi da „interkulturalnim umjetnicima više odgovara da o koži filma ne misle kao o ekranu, već kao o *opni* (kurziv dodat) pomoću koje film svog gledaoca stavlja u dodir s materijalnim formama pamćenja.“⁹

Film sna, kao fina zaštitna opna, djeluje tako da u istu ravan stavlja i spoljašnje i unutrašnje nagonske pritiske, izravnjavajući razliku između njih. Funkcija filma sna je preduslov za odvijanje najljepših i jedinstvenih ličnih doživljaja kakvi su snovi uvijek bili. Međutim, za razliku od kožnog ega, film sna ne može da bude štit koji dugotrajno odvaja spolja od unutra. Kao krhka opna, raskida se lako, pa nastaje probuđenje u stanju nemira. Ipak, dok traje, film sna održava spavača u stanju regresije velikog stepena, koja ponekad seže sve do primarnog narcizma.

⁸ Marks, Laura U. *The skin of the Film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press, 2003, loc. cit. str. ix.

⁹ *Ibid*, str. 243.

Anzije (Anzieu) postulira da upravo kožni ego, ili bar neka dematerijalizovana i nesvjesna slika tijela u spavanju, pruža ekran na kojem se javljaju figure sna u kojima se simbolizuju ili personifikuju psihološke snage i instance u konfliktu. Poput trake pri filmskoj projekciji, film sna može da pretrpi kvar, svijetlo može prodrijeti; tada se san briše. Ipak, ako se sve odvija bez prekida, ponekad, poslije buđenja možemo da razvijemo film, da ga (u mašti) vizualizujemo i da ga montiramo i projektujemo u obliku priče koju pričamo drugoj osobi. Međutim, poslije buđenja, sudbina sna je složena i nije istovjetna s filmom, pošto je naše stanje svjesnosti, a time i mogućnosti prisjećanja u dva egzistencijalna stanja posve različito.

Da bi mogao ispričati svoj san, subjekt treba da bude u stadijumu govornog bića, a za to je potreban prethodni razvoj kožnog ega, funkcije koja omogućava da se spoljašnje razlikuje od unutrašnjeg, da se uoči razlika između opažanja realnosti i halucinacije, i uopšte uzev, između spavanja i budnog stanja. Zauzvrat, jedna od funkcija sna je da pokuša da kožni ego obnovi i oporavi od rupa koje mu mogu nanijeti opasnosti prisutne u budnom stanju ili okrznuća nastala u toku spavanja. Potreba da se psihički omotači rekonstruišu je stalno prisutna, pa je i to jedan od bitnih razloga što svaka osoba sanja svake noći. Ispunjenje potrebe za usklađenim opažanjima, za slikama kojima se stalno hrani naša duša, možda je jedna od važnih funkcija koja se nadopunjava gledanjem filmova. Jedan od ključnih dokaza za ovo gledište je stanje višednevne senzorne deprivacije pri kojem osoba, eksperimentalno lišena svih vrsta opažanja (u potpunom mraku, u prostoru izolovanom od zvuka, od taktilnih draži i vibracija) zapada u težak duševni poremećaj koji karakterišu halucinacije, uznemirenost i depresija. Ove duševne patnje, koje nastaju zbog lišavanja od objekata i isključivanja funkcije kožnog ega, svjedoče o ogromnom značaju čovjekove neutažive potrebe za čulnim utiscima.

U toku razvoja, kožni ego se postepeno prevazilazi mislećim egom. Kretanje od narcistične do edipovske konfiguracije subjekta označeno je i pomjeranjem problematike iz sfere dodira, ukusa i mirisa u vizuelne fantazije i sve složenije aktivnosti slušne sfere. Sve to doprinosi da potreba za novim oblicima simbolične razmjene, tokom čitavog života nalazi sve složenije izraze, počev od dječje igre, pa do njenih sve prefinjenijih derivata u raznim oblastima, posebno u umjetnosti.

Integracija spoznajnog i emocionalne sfere podrazumijeva stalnu dopunu i/ili zamjenu fizičke realnosti za simboličnu realnost. To se odražava i u regresivnim težnjama u budnom stanju, koje variraju u širokom rasponu raznolikih sanjarenja i maštanja. Filmski teoretičar Kristijan Mez (Metz, 1982) smatra da su takva stanja bliska filmskoj situaciji, po zajedničkoj prevagi imaginarnog.¹⁰ Međutim, iluzija realnosti u toku tih stanja, kao i za vrijeme gledanja filma, samo je djelimična, dok je takva iluzija u toku sanjanja potpuna.

U stadijumu ogledala dijete se identifikuje sa svojom vlastitom slikom koju Lakan naziva idealno ja. To prepoznavanje slike sebe prethodi ulasku subjekta u kulturu, kada individua konstituiše svoju vlastitu subjektivnost preko fantazirane slike u ogledalu, slike ka kojoj teži tokom čitavog svog života.¹¹ Ta narcistična idealna slika sebe održava se u imaginarnom poretku

¹⁰ Mez smatra da je Lakanovo trojstvo RSI – Realno, Simbolično i Imaginarno veoma značajno za razumijevanje filma fikcije. Imaginarno filma pretpostavlja Simbolično, pošto gledalac uvijek mora biti prvo upoznat sa prvobitnim ogledalom, koje u ranom razvojnom stadijumu konstituiše ogledalnu identifikaciju. Vidjeti: Metz, Christian: *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. Macmillan, London, 1982.

¹¹ Žak Lakan, „Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu“, preveo Radoman Kordić. U: Lakan, Ž. *Spisi*, nav. delo, nap. 27, str. 5-13.

i kad subjekt uđe u simbolični poredak, a u našem odraslom dobu je „ispunjavaju drugi (uzori, modeli uloga, ljubavni objekti, i dr) sa kojima hoćemo da se nadmećemo, ili da ih postavimo sebi kao ogledalo u narcističnom odnosu“. ¹²

Halucinatorno ispunjenje želje u filmu je mnogo neizvjesnije nego u sanjanju, pošto se igrani film, mnogo više od sanjanja, zasniva na načelu realnosti. Stanje ograničene regresije u kojoj se filmski gledalac nalazi (podstaknuto motornom inhibicijom, mrakom i drugim okolnostima) mnogo je sličnije stanju sanjarenja i maštanja nego sanjanja. Shodno tome, stepen sekundarizacije (prevladivanja sekundarnih nad primarnim procesima) je značajno veći pri gledanju filma, pri sanjarenju i maštanju, s jedne strane, nego u sanjanju, s druge strane. Dok preciziramo razlike između sanjanja, sanjarenja, gledanja filma, ne valja gubiti iz vida da svako od ovih stanja na svoj poseban način pomaže subjektu da obnovi vlastiti narcizam.

Poređenje situacije filmskog gledaoca sa drugim psihičkim stanjima ukazuje da je filmski doživljaj specifičan po tome što se u njemu odigrava svojevrsno trostruko učešće realnosti, sna i mašte. U ovim procesima važnu ulogu igraju *semiotički procesi*, pošto se poslije upisivanja tragova doživljaja stiže do njihovog pretvaranja u znakove. Ovi procesi su djelotvorni i u savremenom filmu, kad digitalni medijum zamjenjuje analogni medijum filmske trake, i u vrijeme kućnog bioskopa u kome doživljaj filma nije više ograničen niti potpuno definisan od strane auditorijuma u filmskoj sali niti, u širem smislu, *dispozitiva* koji ga je oblikovao u toku najdužeg perioda istorije filmske umjetnosti.

Film je proizvod kretanja utisnute, zamrznute fotografije koja posredstvom tehnike (montaže, kadriranja, obrade zvuka i dr)

¹² Vidjeti: Felluga, Dino: „Modules on Lacan: On the Gaze.“ *Introductory Guide to Critical Theory*. last update: Jan. 31, 2011. Purdue U. Oct. 15, 2013.

postaje dinamična i tvori kvalitativno novu univerzalnost semi-
oze.¹³ Pri tome je proces prevođenja iz jedne u drugu vrstu mater-
ijalnih tragova neophodan i za stvaranje i za reprodukciju filmske
slike. Kao i na fotografiji, referent je odsutan i na filmskoj slici.
Apsolutan odnos sa referentom postoji samo pri direktnom TV
prenosu, mada efekti kadriranja i montaže, uz deformacije duž
kanala, mogu i tada posijati sumnje u vjerodostojnost zbivanja.

U Mezovoj semiotici, slika zadržava blisku analogiju sa
stvarima, u tom smislu da ukazuje na „pseudo-prisustvo stvari“.
Međutim, po Ekovoj semiotici, vizuelno predstavljanje je
daleko složenije: ikonična (fotografska) slika je, kao verbalni
znak, „potpuno arbitrarna, konvencionalna i nemotivisana“
(Eco, 1970).¹⁴ Zbog mnogostrukih transformacija od *objekta* do
predstavljanja objekta slika nema nijedno od svojstava pred-
stavljenog objekta, već kao ikonični znak reprodukuje samo
neke uslove/stanja opažanja. U kodove slike koji nam
omogućavaju da je opažamo i razumijevamo spadaju: opazajni
kodovi, kodovi prepoznavanja, transmisije, ikoničnosti, ikono-
grafski, retorični, stilistički, nesvjesni i dr. Kao što je ranije
ukazano, filmska umjetnost je veoma složena i ne može se svesti
ni na sliku niti na jezik. Uviđajući te činjenice, svaka teorija
filma je, neizbježno, posebno zaokupljena prelaskom od
viđenog do rečenog. Svako razmatranje filma nužno se bavi
prevođenjem vizuelnog opažanja u riječi, a u tom procesu nešto

¹³ Semioza je svaka vrsta aktivnosti, ponašanja ili procesa u kojima se
nalaze znaci, uključujući proizvodnju značenja. Semioza povezuje jezik sa
drugim znakovnim sistemima preko trijade znakova koju po Persu čine: ikona
(slika), indeks (indikator ili deiktički element), simbol (konvencionalni znak
odnosno lingvističko verbalni ili gestualni znak). U psihoanalizi znaci mogu
biti manifestacija i svjesne psihe i nesvjesnog.

¹⁴ Eco, Umberto, „Articulations of the Cinematic Code“, *Cinematics*,
London, 1:590-605.

mora da bude nepovratno izgubljeno. Iako ni primjena svih kodova ne može da omogući da se sve jedinice neverbalnih sadržaja, kao što je ne samo audiovizuelni, već i emocionalni i visceralni naboj filma, potpuno prevedu u jedinice verbalnih sadržaja, jezik je najsavršeniji postojeći sistem izražavanja. (Eco, 1975).

U ontogenezi subjekta, semioza se rano javlja, tako da se semiotička funkcija može trasirati sve do njenog začetka u simbiozi majka-dijete, u kontaktu tijela-sa-tijelom i u ehotaktilnoj razmjeni. U ogledalnom stadijumu,¹⁵ dijete se identifikuje sa svojom vlastitom slikom koju Lakan naziva idealno ja. To prepoznavanje slike sebe prethodi ulasku subjekta u kulturu, kada on ustanovljuje svoju vlastitu subjektivnost preko fantazirane slike u ogledalu, slike ka kojoj teži tokom čitavog svog života. Poslije stadijuma sensorimotome autonomije (Erikson, 1950),¹⁶ direktna arhaična komunikacija se potiskuje i ustupa mjesto semioznosti ostvarivane preko kanala na daljinu - vizuelnih i akustičnih. Međutim, arhaična komunikacija se kasnije ponovo aktivira na višem nivou, posebno u raznim simbolizovanim stvaralačkim formama i u doživljajima kulturnih objekata. Poslije ogledalnog stadijuma, ulazak u simbolični poredak će označiti da je subjekt u prevlasti semioze. Po Umberto Eku (Eco, 1985), između pete i šeste godine, subjekt ulazi u stadijum fotografije. Postojanje ovog procesa se dokazuje poređenjem prepoznavanja likova na fotografiji i u ogledalu. Fotografaska slika je zamrzavajuće ogledalo. Dok ogledalna slika zavisi od prisustva objekta koji se ogleda, fotografija označava odsustvo,

¹⁵ Lakan, Žak, „Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu“, preveo Radoman Kordić. U: Lakan, Ž. *Spisi*, nav. delo, nap. 27, str. 5-13.

¹⁶ Erikson, Erik H. „Identity and the life cycle“. *Psychological Issues*, Monograph. New York: International Universities Press, 1959; I, No 1.

prethodni prolazak, prošlost objekta čiji je trag utisnut, pošto su svjetlosni zraci bili prevedeni u drugu materiju. U slučaju da je utiskivanje vjerno odrazilo objekt, fotografija, poput ogledala, treba da prenese njegov oblik. Da bi prepoznao objekt na fotografiji, subjekt mora prvo da ima sposobnost da uskladišti slike i da ih prizove iz svog vizuelnog pamćenja. U procesu prepoznavanja, prvo se uočavaju generička, a zatim specifična svojstva fotografisanog objekta; drugim riječima, od fotografije *neke* žene, stiže se do fotografije *ove* žene.

Uzrast djeteta u vrijeme stadijuma fotografije poklapa se sa vremenom razvoja njegove sposobnosti da razlikuje svoje snove od realnosti jave. Poslije uspješnog usvajanja ovog razvojnog stadijuma, subjektu se otvara put do doživljavanja i razumijevanja igranog filma i do pričanja sna/filma.

Kristijan Mez uvodi analogiju između ekrana i ogledala, čime poziciju gledaoca percipira kao trenutak imaginarnog jedinstva sa sopstvom. Međutim, ogledala ne proizvode znakove, a filmski ekran, za razliku od ogledala u lakanovskom razvojnom stadijumu, ne reflektuje posmatračevu sliku. Pošto ono što opažamo na filmu nijesu realni objekti, i pošto su ti objekti postojali u drugom prostoru i u drugoj temporalnosti, film prikazuje odsustvo i kodove tog odsustva, te je filmski označitelj (po Mezu) imaginarni označitelj.¹⁷

Sa gledišta ikonologije, san kao područje slike može biti potpuno analogan filmu, do te mjere da umjetničko djelo funkcioniše kao naš sopstveni san. Ma koliko ovo gledište izgledalo primamljivo, semiotika raskriva i bitne razlike između sna i filma. Ako se proučavaju kao znaci, uočava se da su snovi manje specifično kodirani od lingvističkih znakova. Tome

¹⁷ Mez smatra da je imaginarni označitelj svojstvo filma po sebi i ne uključuje nikakva vrijednosna niti ideološki obojena prosuđivanja pojedinih filmova kao što mu pripisuju kognitivistički teoretičari filma.

doprinosi prevaga primarnih nad sekundarnim procesima u snovima. Između ove dvije vrste procesa, između stanja sanjanja i budnosti, između pojedinca i kulture, postoji dinamički odnos interakcije. Između korisnika znakova i znakovnog sistema u snovima postoji rascjep, koji čini da se individualni i subjektivni znaci u njima ne pridržavaju konvencija odnosno simbola i primjene koja bi bila karakteristična za kulturne znakove kakve nalazimo u filmovima.

Po Frojdovoj teoriji, dvije vrste procesa, dvije vrste sadržaja (manifestnog i latentnog) u ispričanom snu pokazuju dijadne odnose. Polazeći od Sosirovog modela označitelj/označeno, Lakan je još šire uzglobio Frojdvov dijadni model analize snova, pokazujući na Frojdvovim primjerima kako snovi stavljaju potisnuta moćna osjećanja u Imaginarno, čime izazivaju „afanaziju“, odnosno nestajanje subjekta (Lacan, 1973).¹⁸ Otac semiotike, Pers (Peirce, 1960)¹⁹ je definisao značenjsku trijadu (Znak, Objekt i Interpretant), ali je, kao i Frojd i Lakan, razmatrao snove prema dijadnom modelu. Tako Pers tumači znakove sna ili kao ikone ili kao indekse, izostavljajući interaktivnog trećeg, koji može biti dostupan posredstvom interpretanta (Pers) ili psihoanalitičara (Frojd). Ovo važi čak i onda kada se, kao u primjerima Frojdove autoanalize snova, radi o tome da je sanjač/tumač jedna ista osoba. Ovdje naglašavamo da je uključivanje sanjača u proces interakcije neophodno, samim tim što je on tvorac sna. Dok sanja, sanjač se, poput nekog „dvojnika“, ogleda u svom snu, videći sebe i kao posmatrača i kao posmatranog. Međutim, za razliku od ogledalne slike, san nije apsolutni dvojnjak. Razlog za to je što sanjač/posmatrač (svog sna),

¹⁸ Lacan, J. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Le seminaire livre XI. Editions de Seuil, Paris, 1973.

¹⁹ Peirce, C. S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. vol. I-VI. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2nd ed., 1960.

kao semiotičko biće trihotomizuje dvojnika u znak. Na taj način, njegovi snovi poprimaju značenje.

Pripovijedanje, kao i trajanje slika, unosi vremensku dimenziju i u san i u film. Pritom, funkcionisanje psihičkog aparata u toku sanjanja (koje je značajno različito od onog u budnom stanju) izrazitije mijenja dimenziju vremena nego pri gledanju filma. Po slavnom filozofu Žilu Delezu (Deleuze), interaktivne strukture znaka pokazuju da se unutar filma uz slike-pokret nalaze i slike-vrijeme. Isti autor smatra da i snovi i film imaju prustovsku dimenziju u kojoj osobe i stvari u vremenu zauzimaju mjesto koje je nesamjerljivo sa njihovom dimenzijom u prostoru. On smatra da se znaci koji nam se prenose u kvalitetima slike-vrijeme mogu označiti kao znaci snova (*oniro-znaci*) i kao znaci pamćenja (*mnemo-znaci*).²⁰ Slike-pamćenje odnosno slike-sjećanje u igranim filmovima koriste tehnike flešbeka i zatamnjenja/odtamnjenja, kako bi prikazali ne samo katastrofe usljed gubitka pamćenja i traume, već i primjere uspješnog oporavka. Zajednički imenitelj za prisjećanje i analizu, kako sna, tako i filma jeste reflektivno-integrativna sposobnost koja, u semiotičkom smislu, uključuje sjedinjenost ikoničnog, indeksnog i verbalno-simboličnog načina doživljavanja. Polazeći od ikoničnosti i iz psihosemiotične perspektive posmatrača/tumača filma, kompleksne funkcije polisemičnih filmskih znakova su u stalnom procesu otkrivanja i skrivanja.

²⁰ Vidjeti: Deleuze, Gilles: *L'image – mouvement. Cinema 1*, Editions de Minuit, Paris, 1983.

Deleuze, G. *L'image - temps, Cinema 2*, Editions de Minuit, Paris, 1985.

Literatura:

- Anzieu, Didier, *Skin Ego. A psychoanalytical Approach to the Self*. Yale University Press, New Haven and London, 1989.

- Deleuze, Gilles, *L'image – movement. Cinema 1*, Editions de Minuit, Paris, 1983.

- Deleuze, Gilles, *L'image - temps, Cinema 2*, Editions de Minuit, Paris, 1985.

- Erikson, Erik H, Identity and the life cycle. *Psychological Issues*, Monograph. New York: International Universities Press, 1959; I, No 1.

- Felluga, Dino, „Modules on Lacan: On the Gaze.“ *Introductory Guide to Critical Theory*. last update: Jan. 31, 2011. Purdue U. Oct. 15, 2013 (accessed 14 May 2014).

- Frojd, Sigmund, „Tumačenje snova“. U *Odabrana dela Sigmunda Frojda*, knj. VII. Matica srpska, Novi Sad, 1973.

- Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Le seminaire livre XI. Editions de Seuil, Paris, 1973 (Lacan, Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Prevela Mirjana Vujanić-Lednicki. Naprijed, Zagreb, 1986).

- Lacan, Jacques, „Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je“, Dans: *Écrits*. 1966, Editions de Seuil, Paris, p. 93-100. (Lacan, Žak: „Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu“, preveo Radoman Kordić. U: Lakan, Ž. *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1974).

- Lewin, Bertram D., „Sleep, the mouth and the dream screen.“ *Psychoanal. Quarterly*, 1946, 15:419-434.

- Lewin, Bertram D., „Reconsideration of the Dream Screen.“ *Psychoanal. Quarterly*, 1953; 22:174-199.

- Marks, Laura U, *The skin of the Film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press, Durham, NC, 2003.

- Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. Macmillan, London, 1982.

- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. vol. I-VI. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2nd ed., 1960.