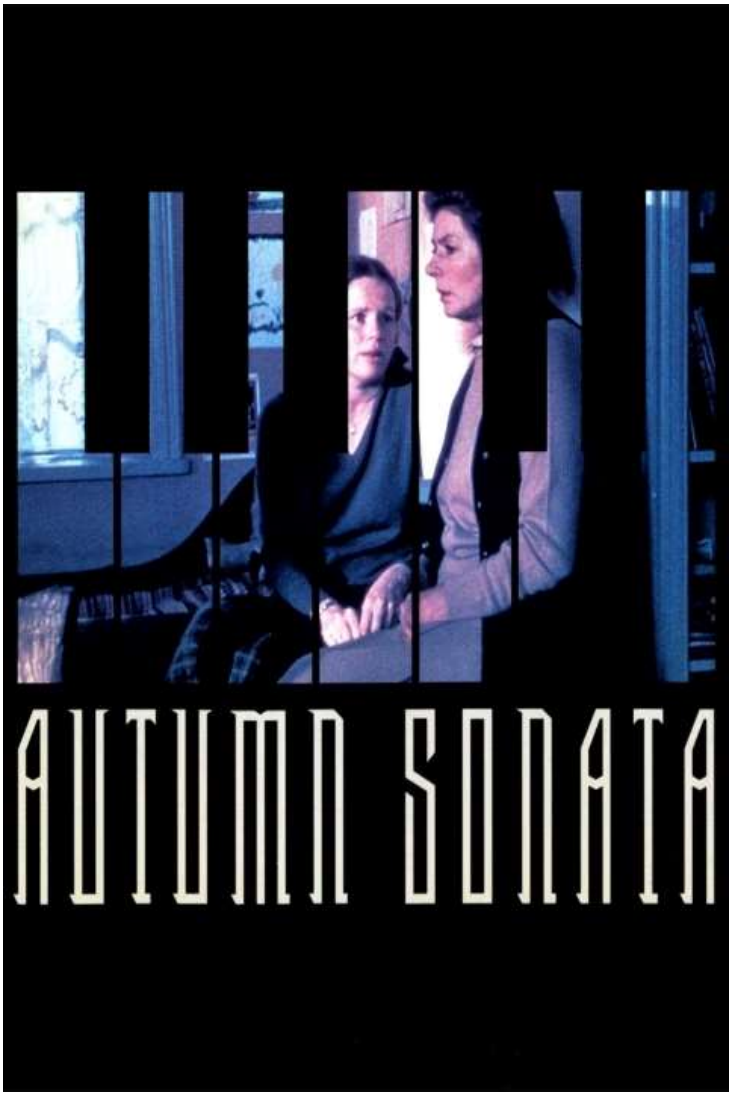
Olga Shirokova,

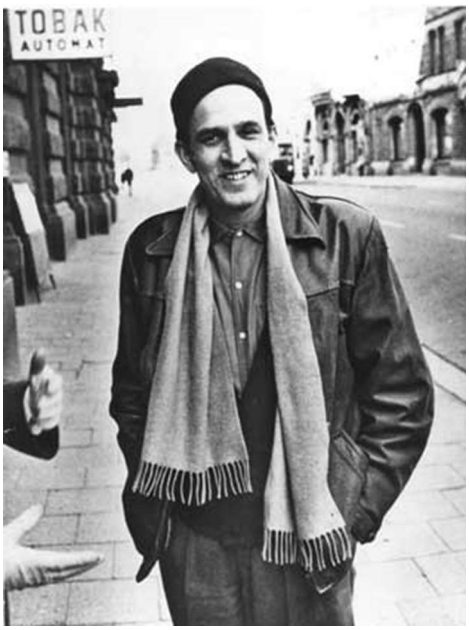
psichoananlitikė, VPaD narė

Sunkūs santykiai tarp dukros ir motinos Bergmano filme „RUDENS SONATA“



Kinas yra kaip sapnas, filmas yra kaip muzika. Jokia kita meno forma neturi tokios tiesioginės įtakos mūsų jausmams, taip giliai neįsiskverbia į sielos kerteles, prasiskverbia pro mūsų kasdienę sąmonę, kaip kinas.

(I. Bergman „ The magic Lantern: An autobiography ")



Norvegų režisieriaus Ingmaro Bergmano filmo „Rudens sonata“ pagrindinė tema – sudėtingi motinos ir dukters santykiai. Filmo idėja Bergmanui kilo stiprių emocinių sukrėtimų fone. Netrukus prieš rašant scenarijų, jis buvo apkaltintas mokesčių vengimu, suimtas, apklaustas, po to kelias savaites praleido psichiatrijos klinikoje gilios depresijos būsenoje. O tada išvyko į Švediją. Kai po trijų mėnesių kaltinimai buvo panaikinti, Bergmanas euforijos būsenoje parašė pirmąjį filmo scenarijaus juodraštį. Štai ką jis rašė savo darbo dienoraštyje: „Naktį po išteisinimo, kai negalėjau užmigti nepaisant migdomųjų vaistų, supratau, kad noriu sukurti filmą apie motiną ir dukrą, dukterį ir motiną, ir šiems dviem vaidmenims turiu pasirinkti Ingrid Bergman ir Liv Ullmann – jas ir tik jas.“

Knygoje „Vaizdiniai: mano gyvenimas filmuose“ režisierius pateikia originalią scenarijaus versiją: Šarlotė turi tik vieną dukrą – Heleną, kurios sūnus mirė nuo nepagydomos ligos būdamas šešerių metų.

Bergmanas rašo: „Moterys išsiaiškina savo santykius. Helena pirmą kartą išdrįsta pasakyti tiesą. Motina apstulbsta, matydama prasiveržusią neapykantą ir panieką. Dabar atėjo motinos eilė kalbėti apie save, savo kartėlį, ilgesį, beviltiškumą, vienatvę. Tačiau ši scena turi gilesnę prasmę: galiausiai dukra pagimdo motiną. Ir kelioms trumpoms akimirkoms jos susilieja į visišką simbiozę.“

... „ Frazėje apie dukterį, pagimdančią motiną, slypi kažkas paslaptingo. Čia slypi jausmas, kurio negalėjau iki galo atpažinti. “

Ir toliau: „ Mintis, kad Helena pagimdo motiną, yra gana paini, ir, deja, aš ją atmečiau. Juk veikėjai vadovaujasi savo logika. Anksčiau bandžiau juos prisijaukinti ir pamokyti, bet bėgant metams tapau protingesnis ir išmokau leisti jiems elgtis taip, kaip jie nori. Tai lėmė, kad neapykanta įsitvirtino: dukra negali atleisti motinai. Motina negali atleisti dukrai.“

Pats Bergmanas stebisi, kodėl ir kaip jam kilo mintis parašyti tokį scenarijų. Štai ką jis rašo: „...ko niekada nesužinosiu, tai kaip atsitiko, kad „Rudens sonata“ tapo šiuo pavyzdžiu? Jei ilgai nešioji savyje istoriją ar temų ratą, kaip „Personos“ ar „Riksmų ir kuždesių“ atveju, vėliau lengva atsekti, kaip filmas vystėsi ir tapo toks, koks tapo. Bet kodėl „Rudens sonata“ staiga atsirado būtent tokiu pavidalu, tarsi sapnas? Galbūt čia slypi klaida: ji turėjo likti sapnu. Ne sapnų filmu, o kinematografiniu sapnu. Du personažai. Aplinka ir visa kita nustumiami į antrą planą. Trys veiksmai trijuose skirtinguose apšvietimuose: vakaro šviesoje, naktį ir ryte. Jokių gremėzdiškų užkulisių, du veidai ir trys skirtingi apšvietimai. Galbūt taip ir įsivaizdavau „Rudens sonatą“.

Svajonė... sapnas... fantazija ar paciento išgyvenimai psichoanalitinio seanso metu? Ką Bergmanas patyrė psichiatrijos klinikoje, apie ką jis galvojo, apie ką fantazavo prieš pamatydamas šį sapną realybėje?

Narcistinio sutrikimo, netikros savasties ir motinystės atmetimo kūrybinės savirealizacijos naudai tema jau buvo girdima jo filme „Persona“ (1966). Jame vaidino ir Liv Ullmann, tačiau ji vaidino ne dukterį, o motiną – sėkmingą aktorę, kuri negalėjo imtis savo sūnaus motinos vaidmens. Tuo metu prasidėjo režisieriaus ir aktorės romanas, trukęs iki 1970 m.

Tuo metu Bergmanas buvo vedęs pianistę Käbi. Laterey , kuris 1962 m. pagimdė sūnų Danielį Sebastianą. Tačiau jau 1963 m. Käbi repetavo Stravinskio „Kapričą“ su pačiu kompozitoriumi, kad galėtų dalyvauti tų pačių metų festivalyje. Pats Bergmanas 1965 m. pradėjo gyventi su Liv Ullmann Farės saloje. Pianisto ir režisieriaus santuoka buvo oficialiai nutraukta 1969 m., o Liv, kuri 1966 m. pagimdė dukrą, nebegalėjo pakęsti Ingmaro vienatvės, izoliacijos ir pavydo ir todėl išvyko į Švediją.

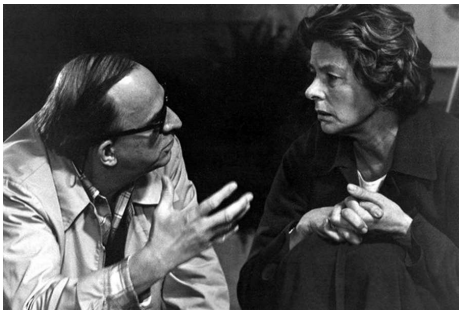
Taigi, „Rudens sonata“ tam tikra prasme yra kūrybinės profesijos moters karjeros / vaiko gimimo temos tęsinys. Filme fiksuojami įvairūs paties Bergmano, jo žmonos Käbi ir meilužės Liv biografiniai gyvenimo aspektai.

Pasak Liv, jie niekada nekalbėjo apie savo išsiskyrimą, bet toliau bendravo kaip draugai ir dirbo kartu. Vėliau Liv vaidino dar 6 Bergmano filmuose, o Käbi atliko visas muzikines partijas „Rudens sonatoje“ ir vaidino filme „Fani ir Aleksandras“ (1982).

Tačiau „Rudens sonatoje“, kitaip nei „Personoje“, Liv Ullmann nebėra šalta, atstumianti motina, o atstumta ir palikta dukra. Iš gražios ir puikios aktorės Liv tampa nejšvaizdzia provinciale.

Kaip pati aktorė sakė , filmuojant „Rudens sonatą“, ji kelis kartus vakarais eidavo į Ingmaro kambarį pasakyti jam, kad viskas baigta, bet jo kambario durys visada būdavo užrakintos. Gyvenime daug kas liko nepasakyta, neišgyventa. Tačiau ne filme - filme jausmai prasiveržia. Bergmanas vienoje scenoje suburia tris moteris – Käbi , Liv ir Ingrid, kad su jomis pasikalbėtų.

Nemažai profesionalių tyrėjų, pavyzdžiui, Barbara Young, Bergmano kūrybą vertina kaip **savianalizės per filmus formą.**



Kai Bergmanas rašo, kad privalo atrinkti Liv Ullmann ir Ingrid Bergman, ar jis bando suorganizuoti joms psichoanalizės seansą? Filmavimo metu Ingrid serga vėžiu, Liv – po išsiskyrimo su Bergmanu, pats režisierius – po gydymo psichiatrijos klinikoje. Filmas yra apie pianistę, kur prie instrumento sėdi jo buvusi žmona...

Jis suburia žmones vienoje vietoje ir per juos kalba apie netektis, išsiskyrimus, apleidimą, nepagydomas ligas, mirtį iš vienos puses, ir apie narcisistinį pažeidžiamumą, bejėgiškumą ir grandiozines gynybines priemones – iš kitos. Taip pat ir apie meną, kuris tampa jausmų talpykla ir būdu apie juos kalbėti.

Taigi, nuo ko prasideda filmas? – Iš prologo, kurį pasakoja Viktoras, Evos vyras, sužinome kai ką apie moterį, sėdinčią prie lango ir rašančią laišką. Ji yra parašiusi dvi knygas, citata atrodo kaip savianalizė, savirefleksija apie savo tapatybės problemas: „Reikia išmokti gyventi, ir aš save

išbandau kiekvieną dieną. Sunkiausia, kad nežinau, kas esu, ieškau tamsoje. Bet jei kas nors galėtų mane mylėti tokią, kokia esu, pagaliau išdrįsčiau pažvelgti sau į akis.“

Šie keli sakiniai aiškiai nurodo besąlyginės motiniškos meilės, jos priėmimo, motinos gebėjimo atspindėti vaiką, matyti jį kaip atskirą individą ilgesį. Nesant šio požiūrio, vaikas nesusiformuoja pasiektos tapatybės.

Tada sužinome, kad laiškas adresuotas jos motinai, kurios Eva nematė septynerius metus. Kodėl ji tikėjosi, kad mama atvyks? – Eva sužinojo, kad mirė Leonardo, vyras, su kuriuo jos mama buvo artima ir su kuriuo ji gyveno trylika metų. Savo laiške Eva rašo: „Suprantu, kaip siaubingai tu turi jaustis“

Bet kaip iš tikrųjų jaučiasi Šarlotė? Vos atvykusi, ji iškart pasakojo kaip reportažą apie paskutinę Leonardo dieną ligoninėje. Šarlotė sako: „Negaliu sakyti, kad visą šį laiką nepaguodžiamai jo gedėčiau. Laukiau jo mirties, jis pats jos norėjo. Natūralu, kad dabar, kai Leonardo nebėra, gyvenimas atrodo tuščias. Bet negaliu dėl to užsikasti žemėje save, ar ne? *(Juokiasi.)* Ar manai, kad per šiuos septynerius metus, kai nematėme viena kitos, labai pasikeičiau?... “

Šarlotė, lyg nieko nebūtų nutikę, pereina nuo Leonardo mirties temos prie savęs – ji neketina savęs laidoti žemėje, nusidažo plaukus ir nusiperka naują kostiumą. Netektis ir mirtis neigiami, sielvartas nepasiekiamas. Ji pažeidžiama tik dėl vieno dalyko – skaudamos nugaros .

Eva verkia, reaguoja aštriai, ją apima dvasinis skausmas, bet ji pasako mamai, kad verkia iš laimės. Ji įpratusi įtikti mamai. Mama nekantriai bando atsikratyti dukters emocijų, pradeda ją klausinėti, užsimezga gana tuščias pokalbis, kuriuo siekiama atkurti apsauginį fasadą. Eva bando pasidalinti savo sėkme, bet Šarlotė nesidžiaugia dukters pasiekimais, ji kalba apie save, apie tai, kaip dukra niekada negalės su ja konkuruoti. Dukra negali pranokti motinos savo teritorijoje.

Motina du kartus pasielgia kaip plokščias (seklus) konteineris. Ji negali išreikšti savo jausmų, bet taip pat negali priimti dukters emocijų, vietoj to kalba tik apie save ir savo triumfą – prieš mirtį, netektį ir dukterį-konkurentę. Ester Bick rašė, kad dažnai toks kalbėjimas naudojamas tam, kad sulaikytų save, baiminantis, kad sąlytis su tokiomis emocijomis sukels pacientui žlugimo ir subyrėjimo jausmą.

Šiuo metu Eva, du kartus nusivylusi savo motina, praneša, kad namuose yra antroji Šarlotės dukra Helena, kuri serga nepagydoma liga. Tai nustebina motiną. Eva kelis kartus bandė pralaužti motinos narcisistinį kiautą. Pranešimas apie Heleną yra dar vienas bandymas. Kurį laiką gynyba nusilpsta, Šarlotė bijo susidurti su savo emocijomis.

Helena yra tarsi tikroji Šarlotės savastis. Visos emocijos, patirtys ir konfliktai, kuriuos ji savyje neigia, viskas, ko ji savyje nekenčia – skausmas, silpnumas, bejėgiškumas, pažeidžiamumas – yra projektuojami šiam vaikui. Namuose, kitame kambaryje, yra pažeidžiama Šarlotės dalis, kurią ji neigia ir nepripažįsta. Ji tikėjosi, kad ją gerai paslėpė (Helena buvo slaugos namuose lėtinėmis ligomis sergantiems žmonėms). Eva, kaip psichoanalitikė, stengiasi suorganizuoti susitikimą tarp pacientės grandiozinio „aš“ ir jos atskeltos bei paneigtos, nuvertinamos dalies. Eva sako: „ Helena yra nuostabus žmogus, jai tik sunku kalbėti, bet aš išmokau suprasti, ką ji sako. Aš išversiu. Ji taip tavęs pasiilgo . “

Eva verčia Helenos kalbą, kurios jos mama nesupranta. Ji tarsi atlieka analitinį darbą, kad įveiktų emocinės dalies, kuriai „atimta teisė kalbėti“, nuvertinimą . Eva , kaip psichoanalitikė, supranta, ką sako ši pažeidžiama dalis, ir bando jausmus išreikšti žodžiais.

Pokalbyje pasirodo laikrodis, Šarlotė užsimena, kad laikas baigti „seansą“. Šarlotės susirūpinimas dėl laiko ir paminėjimas, kad ji su juo nesutaria, yra dar vienas narcisistinės asmenybės bruožas. Ji nenori nieko žinoti apie laiką, nes tai reikštų pripažinti ribų egzistavimą. Ji nori primesti savo laiką, jį kontroliuoti. Kaip ir pacientas seanso metu, jis nori išeiti, kai patirtys per artimos, o gynybos silpnos, o kitą kartą nori pasilikti, kad nepripažintų analitiko atskirties.

Šarlotė lieka viena, o jos monologas yra stulbinanti jos bandymo susidoroti su skausmu ir gėda, kuriuos patyrė susitikusi su Helena/atsiskyrusia savo dalimi, pasitelkiant gynybos mechanizmus iliustracija.

Šarlotė *(viena). „* Kodėl mane krečia šaltis, lyg karščiuočiau? **Taip norisi verkti.** Koks idiotizmas**! Jie nori mane sugėdinti**. Jie mane lepina pačiu nepriimtiniausiu būdu! Todėl jie mane ir pakvietė. Žinoma **, mano sąžinė nešvari**! Ir kodėl visada, visada mano sąžinė nešvari? ... Ir aš čia taip skubėjau, kvailė. Kuo aš save įtikinau? Ko aš laukiau, nors nedrįsau to sau pripažinti? Man reikia keltis ir nusiprausti po dušu. Tada bent valandą pamiegosiu. Arba tiesiog atsigulsiu ir pailsėsiu. **Vakarienei būtinai apsirengsiu ką nors ryškesnio** (*sustiprinti gynybą*)**.** Tegul brangioji Eva pamato, kad jos sena mama dar kažkam tinka. **Neverk, neverk, kvailė, jau ketvirta valanda.“**

...Turiu sutrumpinti savo vizitą. **Keturios dienos – ir to užteks**! Galiu ištverti keturias dienas. O tada vyksiu į Afriką, kaip ir planavau anksčiau. **Kaip skauda! Skauda, skauda! Stop!** Argi ne tas skausmas yra antroje Bartoko sonatos dalyje? *(Niūniuoja.)* Būtent! Per greitai sugrojau pirmuosius taktus. Įžanga – ta, ta, ta, o tada skausmo tema – maža, siaura gyvatė. Tempas lėtas, **bet ašarų nėra! Ašarų nėra,** jos buvo išverktos seniai, **jų niekada nebuvo.** Taigi! Jei taip yra iš tikrųjų, mano atvykimas čia bus kažko vertas. **Apsivilksiu raudoną suknelę. Bent jau tam, kad paerzinčiau Evą, ji tikrai mano, kad dabar, iškart po Leonardo mirties, turėčiau apsirengti ką nors mažiau provokuojančio. Bent jau mano figūra puiki.**

...Užkrisiu Haroldui ant galvos. *(Juokiasi.)* Mano brangusis Haroldai! Jis, žinoma, tikras paršas, bet taip gerai gamina ir žino, kaip gyventi. Šįvakar jam paskambinsiu. Manau, tikrai paskambinsiu, man reikia apdovanoti save **už keturių valandų šventumo seansą**. *(Staiga.)* **Kodėl aš tokia pikta? Kodėl pyktis mane visada smaugia?** Eva ir Viktoras iš tikrųjų buvo labai malonūs, jie taip stengėsi parodyti, kad džiaugiasi, jog atvykau."

Pirmoji emocija – gėda. Pasak Reiner (2022), pirminiame lygyje gėda yra susijusi su nesąmoningu savo autentiškosios savasties išdavyste. Šarlotė, juk Eva tapo jos silpnybių, netobulumų liudininke. Šarlotė bando nuslopinti emocijas, vėl užsidėti kaukę, apsivilkti ką nors ryškesnio. Tačiau bandymas nepavyksta, prisiminimas apie tikrojo „aš" trapumą vėl sukelia ašaras, tada ji bando atsiriboti nuo emocijų ir staiga į pagalbą ateina muzika – kažkas, kas tarnauja kaip jausmų talpykla. Muzika – tik joje leidžiama būti savimi, tik joje įmanoma prisiliesti prie skausmo, jį kontroliuoti, tačiau Šarlotė prisipažįsta, kad pirmuosius taktus sugrojo per greitai, tarsi norėdama greičiau jį įveikti.

Gynyba atkurta. Šarlotė pasiruošusi pasirodymui. Kitas epizodas valgomajame per vakarienę yra motinos triumfas, ji grįžta į sceną – atlieka vaidmenį ir groja pianinu. Šioje scenoje motinos ir dukters susitikimas jau vyksta pagal Šarlotės scenarijų, ji tarsi pakartoja jų susitikimą, bet aplinkoje, kurioje motina diktuoja savo sąlygas.

Eva, kaip įprasta, stengiasi įtikti mamai: žavisi jos suknele, pamaitina ją mėgstamiausiu patiekalu. O Šarlotė kalbasi su savo impresarijumi. Bergmanas šią sceną konstruoja taip – priekyje spindinti Šarlotė, o fone – Viktoras ir Eva – palikti likimo valiai ir laukiantys jos sugrįžtant. Ši scena atkartoja tuos ilgus Evos vaikystės vakarus, kai ji su tėvu leisdavo laiką kartu, o Šarlotė keliaudavo su koncertais.

Tuomet dukra ir mama užmezga dialogą per muziką. Eva susirūpinusi, Viktoras jai primena, kad užvakar ji norėjo, jog mama jos išklausytų. Tačiau pirmas bandymas kalbėti apie netektį ir skausmą nepavyko. Eva nori, kad mama išgirstų JĄ, jos jausmus, jos vaikiškus prašymus, ji taip stengėsi juos išversti iš nesuprantamo šveplavimo Helenos kambaryje ir išreikšti žodžiais, kurie galėtų paliesti jos mamą. Dabar prabilo Šopenas ir jo muzika, tačiau Šarlotė išranki interpretacijai. Ji praktiškai bara dukrą už jos sentimentalumą ir jautrumą. Savo interpretacija Šarlotė perteikia savo vertybes, savo stiprybę – gebėjimą nerodyti emocijų. Ji praktiškai interpretuoja tai, kas jai nutiko per pirmąjį susitikimą su dukra.

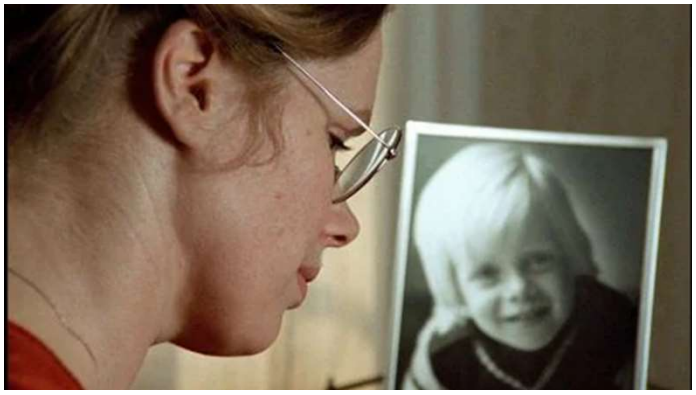
Šarlotė: „Šopenas nėra sentimentalus, Eva. Jis stiprių jausmų žmogus, bet jis nėra sentimentalus. Jausmas ir jautrumas yra du skirtingi dalykai, tarp jų – visa praraja. Preliudija,

kurią grojai, kalba apie paslėptą skausmą, o ne apie gražius sapnus**. Atlikėjas turi būti ramus, aiškus, netgi griežtas**. Jo aistra karštligiška, bet jos išraiška drąsi, santūri. Paklausyk pirmųjų taktų! *(Groja)*

Tau skauda, bet tu to neparodai . Tada trumpas palengvėjimas. Jis trumpalaikis, **skausmas grįžta, tas pats skausmas – nei stipresnis, nei silpnesnis. Ir tu visiškai save kontroliuoji – visą laiką.** Šopenas buvo išdidus, sarkastiškas, karštas, pažeidžiamas, smurtingas ir labai drąsus. **Jis nepanašus į seną senutę** . Šį antrą preliudiją turi būti grojamas *beveik grubiai . Ji neturi mūsų glostyti. Tai skamba neteisingai* , taip sakant ...“ sunku, sunkiai iškovota ir **pergalinga.** Štai ir viskas, štai ir viskas, ar girdi? *(Groja preliudą.)*

Šarlotė švenčia savo pergalę, savo didingumą scenoje, visus jausmus kontroliuodama.

Kita scena vyksta Eriko vaikystės kambaryje. Sužinome, kad Evos sūnus nuskendo dieną prieš savo gimtadienį. Čia paaiškėja, apie ką tiksliai Eva nori kalbėtis su mama – apie netektį, bet ne tik apie sūnaus, bet ir apie mamos netektį vaikystėje. Apie begalinę vienatvę ir ilgesį. Ši vienatvė ir ilgesys tęsiasi santykiuose su Viktoru per projekcinę identifikaciją – jis taip pat yra vienišas ir ilgisi Evos, kaip matyti iš jų dialogų ir iš to, ką pats Viktoras sako apie jų santykius.



Eva yra kaip vaikas, sėdintis sūnaus vaikų kambaryje (ji sako: nėra jokio skirtumo tarp vaikų ir suaugusiųjų, kad suaugusieji yra tie patys vaikai, tik aprengti suaugusiųjų drabužiais). Ir staiga ji atskleidžia mamai, kad savo kančioje matė blogųjų ir gerųjų žmogaus dalių, blogųjų ir gerųjų savojo Aš ir Objekto dalių buvimą kartu. Tada ji pasako žodžius apie meilės integruojančią galią ir baimę, kurią toks žmogus kaip Šarlotė jaučia šiam jausmui. Tai skamba ir kaip priekaištas mamai, ir kaip bandymas pakviesti ją į savo psichinį pasaulį.

Eva: „Mes tiesiog bijome savęs ir šias ribas nusistatome pačios, manau, turėtum tai suprasti. Juk grodama, pavyzdžiui, lėtą Bethoveno Dvidešimt devintosios sonatos dalį, turėtume jausti, kad patekai į pasaulį, kuriame nėra jokių apribojimų, kad tave traukia didžiulis judėjimo srautas, kurio negali nei atspėti, nei apskaičiuoti. Tas pats ir su Jėzumi. Jis panaikino senus įstatymus ir apribojimus, paskelbdamas apie visiškai naujo jausmo atsiradimą, apie kurį žmonės niekada anksčiau nebuvo girdėję ar kalbėję, – meilės jausmą. Suprantama, kaip visi buvo išsigandę ir supykę, nes žmonės visada baisėsi ir bando pabėgti, kai juos apima koks nors naujas jausmas, nepaisant viso jų iškrypusio ilgesio savo sudžiūvusiems ir mirusiems stabams.“

Šioje scenoje matome Evą, apimtą patologinio gedėjimo – ne tik „intensyvaus sielvarto“ dėl mirusiojo, bet ir gilaus **egzistencinio savęs netekties išgyvenimo** . Balintas patologinį sielvartą sieja su ankstyva objekto netekties patirtimi kūdikystėje. Nesugebėjimas pripažinti

netekties atsiranda dėl **regresijos į pirminius psichinės raidos lygmenis** , kur savastis dar nėra atskirta nuo Objekto.

Evai būdingi aprašyti patologinio sielvarto bruožai – netekties neigimas ir nesugebėjimas paleisti mirusiojo, nuolatinis emocinis ryšys su juo, nesąmoningas susiliejimas su prarasta sūnaus figūra. Rūpinimasis Helen, kurią ji pasiėmė iš ligoninės, atrodo kaip rūpesčio perkėlimas iš sūnaus į priklausomą ir pagalbos reikalaujančią seserį.

Natūralu, kad motina reaguoja su baime ir noru atsiriboti. Tačiau Evai pavyksta paliesti kažką motinos psichikos viduje. Šarlotė sapnuoja, kad Helena ją liečia, vis artėja ir artėja, tai nepakeliama, tai košmaras, kuris priverčia ją pabusti. Grandiozinė Šarlotės savastis negali pakęsti susidūrimo su susiskaldžiusia ir pažeidžiama savastimi: netikroji ir tikroji savastys turi būti atskirtos.

Tačiau naktis tęsiasi, ir sapnas, apie kurį rašo Bergmanas, tęsiasi. Ar Eva sapnuoja galimybę atvirai išreikšti savo jausmus motinai? Apie savo gebėjimą tapti priimančia talpykla? O gal tai sapnas apie psichoanalitinę sesiją, kurios metu žaidžiama sąveika tarp paciento vidinio pasaulio objektų?

Eva išlieja savo skausmą ir neapykantą, pavydą ir susižavėjimą, kentėdama tiek dėl apleidimo, tiek dėl per didelės kontrolės, negalėjimo atsiskirti nuo motinos ir pasijusti atskiru, kitu žmogumi. Eva kaltina motiną, kad ši nemoka mylėti, kad tik vaidina meilę, o jos dukra tėra lėlė. Prieš mus – emociškai nepasiekiama motina.

Eva sako: "...tavo jausmai bjaurūs ir tu jauti tik pasibjaurėjimą manimi ir Helena! **Esi tvirtai užrakinta normaliems žmogiškiems jausmams ir visame kame matai tik save**!" (Plokščias konteineris) Taip, aš tavęs nekenčiu, kad nešiojai mane savo šaltoje įsčiose ir su pasibjaurėjimu išmetei į šviesą! Aš visada tave mylėjau, o tu laikei mane bjauria, apgailėtina ir netalentinga! Na, tau pavyko mane visam gyvenimui subjauroti ir **padaryti tokią pat luošą, kokia esi,** tu puoli viską, kas gyva ir švelnu, smaugi viską, ką gali pasiekti. Tu kalbi apie mano neapykantą. Tavo neapykanta ne mažesnė. Buvau maža, paklusni, kupina meilės. Bet tu surišai man rankas ir kojas, tau reikėjo mano meilės, tau reikėjo valdyti visą pasaulį! Ir aš atitekau tau beginklė. Juk viskas vyko prisidengiant meile, tu nuolat kartojai, kaip mane myli, tėti, Helena. Ir kaip tu įvaldei šio jausmo intonaciją, gestą! Tokie žmonės kaip tu, – jūs esate mirtinai pavojingi, **turėtum būti uždaryta beprotnamyje ir nekenksminta! Motina ir dukra – koks baisus aistrų, kliedesių, troškimo susinaikinti derinys!** Čia viskas įmanoma, čia viskas vyksta – prisidengiant meile ir motiniška globa. **Motinos psichinę traumą paveldi dukra, už motinos klaidas moka ji, motinos nelaimė yra dukters nelaimė, tarsi virkštelė tarp jų niekada nebūtų nukirpta. Išeina taip, kad dukters nelaimė bus motinos triumfas, dukters sielvartas – slaptas motinos malonumas** .

Eva stulbinamai tiksliai aprašo traumos perdavimo mechanizmą, kaip dukters gimimas moterims naujai suaktyvina jų pačių ankstyvųjų santykių su motina peripetijas .

Karin Bell rašo: „Moterims, kurios jaučiasi nepriimtos motinos arba pačios negali priimti motinos, yra dvi galimybės: arba jos bando susidoroti su neišspręstais konfliktais atkurdamos senus konfliktus santykiuose su dukra, arba jos jaučiasi prislėgtos šių prajutės jausmų.“

Šarlotė priartėjo prie supratimo apie šį konfliktų atkūrimo procesą: „Taip aš užaugau, visiškai neturėdama meilės, švelnumo, artumo, žmogiškos šilumos sampratos. Išmokau savo jausmus reikšti tik muzika. Kartais, kai naktimis mane kankina nemiga, klausiu savęs: ar aš tikrai gyvenau? Kokį įdomų gyvenimą tu turbūt gyveni, ponia Andergast , – sako man žmonės, norėdami pasakyti ką nors gražaus. Kaip nuostabu teikti žmonėms laimę! **Ir aš galvoju:** ***aš negyvenu, aš negimiau, mane išspaudė mamos kūnas, jis iškart užsidarė ir atsigręžė į tėvą, aš neegzistuoju*** *.“*

Visų pirma, vaikas turi pradėti savo egzistenciją motinos psichikoje, ko Šarlotės kūdikystėje nebuvo. Šią akimirką ji atranda gebėjimą savirefleksijai ir savo pseudoegzistencijos suvokimui.

Šarlotė: „Galiausiai susikuriau tam tikrą savęs suvokimą, supratau: *niekada netapau suaugusi, mano veidas ir kūnas sensta, kaupiu įspūdžius ir patirtį, bet visa tai yra išore, apčiuopiama, viduje esu tarsi dar negimusi .“*

Po šios įžvalgos Šarlotė pasakoja apie savo baimę, kurią jautė pagalvojusi, kad dukra iš jos per daug pareikalaus, kad ji pati yra vaikas, kuriam reikia meilės ir rūpesčio, kuris pats daug nori ir reikalauja.

Bell rašo, kad dukra jau paties gimimo metu gali iš naujo suaktyvinti moteryje neišsipildžiusius troškimus ir užsitęsusias baimes, kilusias santykiuose su motina, o moteris šiuos troškimus ir baimes projektuoja į savo dukterį.

Abiejų moterų nepatenkintų ankstyvųjų infantilių poreikių, jų emocinio deficito atskleidimas sukuria trumpą suartėjimo ir supratimo akimirką. Juk būtent to Eva laukė ir siekė – pralaužti motinos psichines gynybas, pamatyti joje gyvą, kenčiančią būtybę, panašią į ją pačią. Ji pasikvietė motiną, kad pamatytų jos savo skausmą ir per šį skausmą suteiktų jai galimybę gimti.

Šarlotė: Mačiau, kad mane myli, ir taip norėjau tau atsakyti tuo pačiu, bet negalėjau, bijojau, kad iš manęs per daug pareikalausi.

Eva: Aš nieko nereikalavau.

Šarlotė: Bet buvau tikra, kad pareikalausi iš manęs to, ko negaliu tau duoti. Jaučiausi nejaukiai ir sutrikusi kaip motina. Taip norėjau, kad žinotum: esu tokia pat bejėgė kaip ir tu, galbūt net skurdesnė, mažiau pasitikinti savimi.

Eva: Ar tai tiesa?

Šarlotė: Dabar klausausi savęs tarsi iš šalies ir suprantu, niekada anksčiau taip nesakiau. Galbūt meluoju, galbūt vaidinu, galbūt sakau tiesą, nežinau, Eva. Nieko nežinau. Galbūt mane taip veikia Leonardo mirtis. O galbūt Helenos liga ... Galbūt ta baisi tavo neapykanta. (Su kartėliu.) Eva, tu turbūt manęs gailiesi. Man taip skauda!

Eva: Tau turi būti skauda.

Kai tik motina pripažįsta savo bejėgiškumą, silpnumą ir poreikį , Eva pradeda jausti neapykantą. Abiejų moterų jausmai atsiskleidžia. Bergmanas rašė, kad norėjo, jog motina gimtų,

kad „dukra pagimdytų motiną“. Galime manyti, kad tai buvo viltis dėl naujo gimimo, apie kurį Balintas rašė knygoje „Bazinis defektas“. Būtent tie pacientai, kuri turi emocinių deficitų ankstyvajame amžiuje, ateina į analizę tikėdamiesi gimti iš naujo.

Savo knygoje „Vaizdiniai“ Bergmanas rašo apie savo idėją: „Ši scena turi gilesnę prasmę: galiausiai dukra pagimdo motiną. Ir kelioms trumpoms akimirkoms jos susilieja į visišką simbiozę.“

Tačiau Helenos ir Leonardo paminėjimas akimirksniu pakeičia emocinį scenos toną. Eva užsipuola savo motiną, jos neapykanta prasiveržia su nauja jėga. Juk jos balsas yra ir Helenos, kuri išlipa iš lovos ir šliaužia jų link, balsas. Eva įgarsina tai, ko negalėjo padaryti jos sesuo – ji kalba apie traumuojančias patirtis, kurios Helenai tapo nepakeliamos. Evos istorija nušviečia isterišką jaunesniosios sesers ligos pobūdį – isterinį paralyžių ir nebylumą, kurie atsiranda paauglystėje po laiko, praleisto dviese su Leonardo.

Bauginantis Leonardo galimo suviliojimo ir paaugliškos simpatijos jauniausiai dukrai vaizdas gąsdina Šarlotę, ir ji stengiasi išvengti kaltinimų. Tačiau Eva gana pagrįstai tai sieja su tuo, kad mama paliko Heleną ne tik paauglystėje, kai aktualizuojasi seksualiniai ir Edipiniai konfliktai, bet ir daug anksčiau, sulaukusi venerių metų, kai dar Objekto pastovumas dar nesusiformavęs.

Šiuolaikinis psichoanalitinis požiūris į isterinį sutrikimą teigia, jog motina vaidina esminį vaidmenį simptomų susikūrime, ypač atsižvelgiant į moteriško tapatumo, kūniškumo ir seksualumo formavimąsi. Dažniausiai, jei motina suvokiama kaip šalta ir atstumianti, kuriai negalima išreikšti nei meilės , nei pykčio, dukra kūną naudoja kaip vienintelę prieinamą erdvę šiems jausmams. Atrodo, kad Helena negali susitapatinti su motina niekaip kitaip, kaip tik trumpam atsisėsdama šalia Leonardo, o tai veda prie psichoseksualinės raidos nutrūkimo ir ligos.

Evos tapatinimasis su motina taip pat skausmingas, ji aprašo sudėtingus svyravimus nuo idealizacijos ir bandymų kopijuoti motiną (grojant pianinu) iki baimės būti jos absorbuojamai. Bandymas atsiskirti per nėštumą nepavyksta, motina ir toliau kontroliuoja dukters kūną, priversdama ją darytis abortą. Dėl to Eva atsiduria psichiatrijos ligoninėje ir vėliau pasirenka depresyvaus pasiaukojimo kelią.

Kaip žinome, narcisistiniai motinos sutrikimai, veikiantys jos, kaip moters vertės pajautimą, bei nepasitikėjimas savo gebėjimu atlikti motinos vaidmenį, trukdo jai teigiamai vertinti dukterį kaip mažą mergaitę ir būsimą moterį bei motiną. Kadangi “Aš” ir Objekto ribos

tarp tokių motinų ir dukterų nėra pakankamai aiškios, motinos projektuoja savo poreikius į dukteris, kartu griežtai šiuos išprojektuotus poreikius kontroliuodamos.

Stebėdamas savo personažų raidą, Bergmanas pripažįsta utopinį naujo gimimo ir simbiozės idėjos pobūdį: „neapykanta įsitvirtino : dukra negali atleisti savo motinai. Motina negali atleisti savo dukrai. Atleidimas – sergančios mergaitės rankose.“

Tačiau neviltis, kurią patiria Helena, įkalinta kūne, nesuteikia mums jokios vilties atleidimui. Visi lieka savo gynybų ir simptomų kaliniais. Skilimas ūžimas centrinę vietą. Eva, patologiškai gedėdama, skelia emocinę ir kognityvinę realybę. Helen negali įveikti kūno ir psichikos atskyrimo, o Šarlotė grįžta prie skilimo tarp grandiozinė ir nuvertintos savasties, tarp idealios ir tikrosios savasties.

Filmas „Rudens sonata“ nukelia žiūrovą į sudėtingus motinos ir dukters santykius – nuo ankstyvos vaikystės iki pačios dukters motinystės. Matome, kaip šioje istorijoje nepavyksta separacija ir Edipiniai konfliktai lieka neišspręsti. Dukra savo motiną mato kaip galingą būtybę, kuri nekenčia ir negali įveikti šios neapykantos, o motinos baimė rodo, kad ji yra įsivėlusi į motinos perkėlimą dukrai.

Nepaisant filmo, kaip sapno, idėjos, kuriame galiausiai dukra pagimdo motiną, ir jos susilieja simbiozėje, Bergmanas sukūrė dar vieną filmą-tragedija. Kaip pats apgailestaudamas rašė savo dienoraštyje, jis sukūrė Bergmano filmą – filmą apie „tragiškąjį žmogų“ ir narcisistinį sutrikimą, kuris „sukelia miglotai depresyvią nuotaiką ir naudoja modernistinę estetiką bei fragmentišką pasakojimo stilių“ (Gordonas Shulz , 2003).

Ingmaras Bergmanas yra vienas psichologiškai giliausių dvidešimtų amžiaus režisierių. Jis labai prisidėjo prie moters tapatybės supratimo, ypač pasitelkdamas psichoanalizės optiką. Jo filmai tapo savotiška „ekrano pasąmone“, kur vidiniai konfliktai, baimės, troškimai ir moteriškosios savasties **skilimai** tampa matomi.

Literatūra:

1. Balint M (1992) “The Basic Fault: Therapeutic aspects of regression”
2. Bergman Ingmar “The magic Lantern: An autobiography” (2007)
3. Bergman Ingmar “Images: my life in films“ (2017)
4. Bell, K (2000). Mother and Daughters: The Difficult Balance. *Psychoanal. Q., (69) (1):190. Pp. 128-141*
5. Bick, E. (1968) The Experience of the Skin in Early Object-Relations. International Journal of Psychoanalysis 49:484-486
6. John Bowlby M.D. Pathological Mourning and Childhood Mourning (1963)
7. Gordon Schulz Psy.D. Tragic Man and Narcissistic Disturbance in the Films of Ingmar Bergman J. Amer. Psychoanal. Assn., (11):500-541 (2003). Progr. Self Psychol., (19):309-330
8. Reiner, A. (2022). Shame and the betrayal of the self. In J. Langham (ed.), Contemporary Klein and Bion in Los Angeles: Developments in Psychoanalysis, Vol. 2 (pp. to be determined) London: Phoenix Publishing House.