



Психология.
Теоретични и
приложни
изследвания

МЕТАИГРИТЕ НА СЪЗНАНИЕТО

Надежда Тодорова*

THE METAMORPHOSES OF CONSCIOUSNESS

Nadezhda Todorova

DOI: 10.54664/MTMM5292

Abstract: This study addresses the issues of screen synthesis through which a certain type of message is suggested; in this case: the impact of films featuring violence, cruelty, and aggression, as well as the polysemantic nature of the screen message and the transformation in the receptions of adolescents between 13 and 18 years old. The focus is on the motives for choosing topics in the film industry that are related to the interpretations of aggression and crime, mainly among young people.

The emotional involvement of the viewer, especially during the period of physical and mental maturation, is a precarious process with unpredictable consequences and side effects. Playing with the audience, with their conscious perceptions and unconscious experiences, especially through attempts at manipulation, which are not missing, can prove to be a very dangerous (meta) territory.

Keywords: aggression; identification; viewer; cinema; psychology; adolescence

Постановка на проблема

Перманентният медиен интерес към психологическия анализ на престъпленията, изясняването на дълбинните мотиви на извършителите и особеностите на личността им, както и филми-

* **Надежда Георгиева Тодорова** – докторант с научен ръководител **доц. д-р Красимира Минева**, Бургаски свободен университет, e-mail: nadigeorgi@abv.bg

те, разказващи за креативната работа на профайлърите, засилват интереса към темата за различните форми на насилие, довели до жестоки престъпления срещу личността. Психологическият анализ е важен елемент при изготвянето на психологически профил на извършителя. Съвременната психологическа наука дава теоретични и емпирични доказателства, че човешката личност е познаваема и поведението ѝ може да бъде прогнозирано. Изучаването на криминалното поведение посочва възможностите, благодарение на които по-добре се разпознават скритите мотиви на заподозрените; разбират се механизмите на формиране на престъпни нагласи.

Във възрастта от три до пет години се оформя съзнателната памет на индивида. Детето вече може да говори и у него се проявява т. нар. „поток на мисълта“. То целенасочено събира информация за света и прави опити да я анализира. Биологически човешкият живот започва непосредствено след мига на зачатията. От този момент паметта събира и съхранява данни, но тя все още не е *съзнателна*, а *емоционална*. Поради тази причина, всичко случващо се складира в безсъзнателното. Ембрионът изпитва примитивни емоции, които обаче са много силни. Едно от най-силните преживявания в утробата е *страхът*.

В медицинската наука са правени изследвания по време на аборт. Записано е поведението на ембриона. Неговите реакции съвпадат с тези на възрастни индивиди, поставени в стресови ситуации и изпитващи страх. Ембрионът се опитва да „избяга“ по същия начин както и съзнателната личност поставена под стрес. Ембрионът чувства и помни (Синелников, 2009).

Интерпретации на болката и страданието в психологията и киноизкуството *Телесната психотерапия* е разновидност на класическата психотерапия, която е особено популярна в последните десет години.¹ Нейните последователи твърдят, че тялото помни всичко. Всеки спомен за онова, което се е случило, се съхранява в човешката органична и сензитивна система,

¹ В. Райх, Ал. Лоуен и др.

включително и изживените емоции. Всички онези чувства, които съзнанието не иска да признае, се складират в тялото. В психологията този механизъм се нарича „изместване“. В безсъзнателното се изместват всички болезнени преживявания, мисли, спомени и разбира се – страхът. Емоциите не изчезват, а се изместват на друго място. Те се опитват да се върнат в човешкото съзнание, да напомнят по някакъв начин за себе си като правят това чрез *болката* (Бернаскони, 2004)

Голяма част от телесните болки са следствие на изместването на чувствата от съзнанието. Чувството се „заселва“ в дадена част на физическото тяло и именно там се появява болезнения симптом. Той е сигнал от силната емоция, която свидетелства за себе си. В начина, по който чувствата се разполагат в организма, има закономерност. При спомени на ситуации, при които страхът е бил особено силен и доминираща емоция, в определени участъци в тялото се усеща дискомфорт и напрежение. Ако болката е в краката например, специалистите твърдят, че това е признак за неспособност на човека да намери опора в живота си, да бъде устойчив. Пациентът няма стабилност, нито увереност в себе си, в света, в утрешния ден.

Тук доминантата е страхът от бъдещето; от пътя напред; от самостоятелно взимане на решения и правене на избори. Болките в корема са признак за страх от живота. Човек има усещането, че животът му е застрашен; изпитва липса на спокойствие и чувство за сигурност. Ако неприятните усещания са в областта на гърдите – това говори за страх от самотата; тоест човек се страхува да не бъде отхвърлен като личност. За разлика от страха да не бъде отхвърлен като член на социума, това състояние показва, че човек мисли за себе си като за недостоен, непълноценен индивид.

Убеждението е, че е лош и затова ще бъде отхвърлен, неприет, пренебрегнат. Болките във врата са признак за страх от изразяване и демонстриране на чувствата. При този тип пациенти най-често се срещат проблеми с гърлото – ангини, ларингити, възпаления и пр. Този тип хора обикновено говорят с висок, тънък глас, напомнящ детски говор и често се оплакват, че не

умеят да пеят. Всички тези симптоми произлизат от постоянно-то напрежение в областта на шията и раменния пояс. В мига, в който човек започне да изпитва някакви чувства, вратът се свива, стяга, в опит „да удържи“ напирещите емоции вътре; да не бъдат изявени по някакъв начин.

Друга характерна особеност, са проблемите с очите, които са основният канал на човешките възприятия. Когато човек изпитва безсъзнателен страх от реалността, нежелание да види истината и да признае законите на действителността - тази силна емоция се настанява в тази част от човешкия организъм. В много случаи нарушението на зрението е проява на безсъзнателната позиция за нежелание „да се вижда“ онова, което е около човека (Долто, 2005).

Когато човек не разбира своите страхове, те го владеят с огромна сила. В шедьовъра си „Снимки в Палермо“ (2008) Вим Вендерс интерпретира *страха от смъртта* като табу. По думите на самия режисьор това е „най-личният от всичките му“ филм. Историята на фотографа Фин (Кампино/Андреас Фреж) наподобява съновидение, в което едно от действащите лица е самият град Палермо. Цялата сценография и изборът на изразни средства са ключ към основната идея на автора. Всяка сграда, скулптура, белерелеф, осемте хиляди скелета в манастира на пуцините фокусират зрителското внимание и постоянно напомнят, че човек е смъртен. Градът в неговия задъхан ритъм е много сполучлива метафора на противоречивото отношение към смъртта: едновременно привлекателен и отблъскващ, богат и беден; колоритен, но и западнал; сякаш забравен от бога. Интересно режисьорско решение е да наподобят изгледите от прозорците в апартамента на главния герой на подредените по стените фотографии. Интериорът е аналогичен на вътрешния свят на Фин, чието призвание на фотограф е да изследва, улавя и експлицира връзките между вътрешната и външната реалност. Героят е даден в творчески застой след смъртта на майка му. Пренася на несъзнателно ниво ужасът от загубата на любимия човек върху себе си. Часовникът, който се появява в кадър, е символ на първичния страх, че и

неживият живот скоро ще свърши. Много показателен е сънят, в който носи на гръб майка си, а тя е закрила очите му – изключително визуално попадение на духовните лутания на персонажа из тунелите на тъгата, загубата и страховете. Смъртта е персонализирана в образа на Франк (Денис Хопър), който се появява винаги внезапно на най-неочаквани места и изстрелва стрела след стрела по все по-ужасения Фин. В течение на повествованието, Фин успява да възстанови връзката със себе си, благодарение на реставраторката Флавия (Джована Медзоджорно). Аналогията отново е очевидна – нейната професия е да възстановява същността на образите; тоест истинският образ. Централни и взаимнообвързани се явяват персонажите на Фин и Франк. Работата и на двамата е да наблюдават – единият снима, другият стреля; като и двете действия са равнозначни на „натискане на спусък“. Самият избор на заглавие „снимки“ е показателен в това отношение и подсказва за семантичните пластове във филма (shooting означава „фотографирам“, но и „стрелям“).

В киноразказа на В. Вендерс Смъртта е визуализирана като мъж-стрелец. По този начин се материализира страха чрез „изнасянето“ му извън себе си. В резултат Аз-ът се свива и капацитетът за саморефлексия намалява, а преживяванията стават конкретни, еднозначни. В същата рационалистична призма е и създаването на общи божества (бог, сатана), защото помага да бъдат удържани тревожностите на членовете на една общност.

Интересен е фактът, че В. Вендерс признава в телевизионно интервю, че работата по този филм е била „форма на самоанализ“ за самия него (Вендерс, 2010). Още едно доказателство на тезата, че изкуството е инструмент, с който могат да се достигнат и най-тъмните кътчета на човешката психика.

Страхът е и в основата на проявите на насилие, като защитен механизъм. Често личността отказва да се приспособи към средата, в която битува. Чувството за неразбиране и отхвърляне е най-краткият път, водещ до словесна и/или физическа агресия от подрастващите към другите; или от другите към тях. Процесът е двупосочен.

Много често младите хора в личния си живот и в отношенията си с близки, роднини и приятели са неуверени. Трудно им е да предвидят какво ги очаква, особено ако от ранна възраст са живели в неразбирателство и крайна несигурност. Съществуват случаи за вменени комплекси заради неудовлетвореността от липсата на родителска грижа и обич. Проблемните отношения водят до криза; отказ от компромис; желание за противопоставяне, водещо до увеличаване на насилието зад стените на дома, а и извън него (Попов, 2000). Една от причините за агресията се корени в личностните качества на индивида, и по-конкретно – в невъзможността за постигане на вътрешно равновесие и синхронизиране на характеристиките, които са му заложени с тези на другите индивиди и света изобщо. Люшкането между двата полюса е неминуемо – от апатия до яростни изблици, от любов до люта омраза, от светлина до мрак. Тези състояния оказват въздействие върху цялостното поведение на личността. Обикновено това са външните проявления на вътрешните противоречия и несъгласия с всичко и всички, включително и със самия себе си. Въпросът за амбивалентността, за двойствената природа на човека, се интерпретира в изкуството и философията от дълги години (Бахтин, 1983; Борисова, 2017). Хармонията на природата често е противопоставяна на дисхармонията на човешката душа. Това противопоставяне между човека и света се явява конфликт между хармонията и дисхармонията. Нарушен е балансът. Едно срещу друго се изправят *затвореното*, т.е. повтарящо се, кръгово движение и *отвореното* – линейното движение.

В поведението на децата се наблюдава интересен момент: детето има възможност да извърши или да се въздържа от определени постъпки и то експериментално изследва *границите* на своите възможности; както и реакциите на родителите си/възрастните в конкретни ситуации. В основата на човешкото съзнание е *напрежението*, което се поражда между индивидуалното и общото. Няма Аз без Другите. В съзнанието Аз и Другите се съединяват в една ментална субстанция, която е едновременно и единна, и конфликтна.

Няма да разглеждаме в подробности спецификата на психическите проблеми и концепции, детайлно представени в дисциплини като теория на психоанализата, неофройдизъм, аналитична психология на Юнг, Адлеровата индивидуална психология, екзистенциалната анализа, структурализма и постструктуралистката редакция на психоанализата, предложена от Лакан и т.н. Всички те в основата си представляват интерпретации на семантичните системи, които човек създава и чрез които се реализира и съществува в социокултурната сфера. От полза за нашето изследване ще бъдат някои от теоретичните постановки на Лакан, които ще използваме като семантични мостове между дълбинната психология, семиотиката и киноразказа.

Концепциите на Лакан и Мец и тяхното отражение в кинонаратива

Френският психоаналитик и философ Ж. Лакан успява да изгради една модерна постструктуралистична система, чрез която идеите на психоанализата навлизат в кинотеорията. Влиянието на неговите неофройдистки възгледи е особено силно през 70-те и 80-те години на ХХ век.

Лакан твърди, че в до-езиковия стадий от онтогенетичното развитие също съществува особен вид символна *невербална* система и несъзнаваните процеси доминират в съзнаваното (Лакан, 2008). Системата на символизация (означаеми без означаващи) притежава външен характер, който е принуден да съществува отчужден от себе си; индивидът е в това състояние още от раждането си. Психологическата теория на Фройд за несъзнаваното бива преработена във философска, в основата на която е *парадокса на презентацията*. Постановките на Лакан не са само и единствено психологически и/или психоаналитични. Той търси опора в научните представи за феноменологията и екзистенциализма на такива мислители като Хегел, Хайдегер и Сартр, като сам целенасочено обръща поглед към метафизиката. Подобна философска система не би могло да бъде емпирично потвърдена, нито категорично отхвърлена.

Според Лакан социализацията е процес, при който чрез механизмите на езика и културата на Другия, индивидът се приобщава към общото/племето/социума. Лакан заменя Едиповата проблематика (Фройд, 1997) с обобщеното, метафизично „отсъствие на битие“, което е част от самоосъзнаването на субекта, който се приобщава към езика и културата чрез *идентификация* с бащиното *imago*.

В „стадия на огледалото“ субектът открива своята фиктивна идентичност. Оттук и стремежът да бъде запълнена една важна липса: отсъствието на собствената отчуждена същност, която е интегрирана в огледалния образ. Този образ отново е резултат от идентификацията с Другия/Бащата.

Метафората за фалшивия огледален образ се разработва успешно в кинотеорията като се базира на концепцията за *мимезис*, произлизаща от театралното изкуство (Дончева, 2005). Зрителят се оглежда в образите от екрана; търси прилики и разлики със собствената си личност; и волно или неволно се идентифицира с тях. По този начин той се превръща в жертва на имагинерно, нереално само-припознаване. Жан-Луи Бодри и Кристиан Мец продължават психоаналитичната концепция на Лакан, като в трудовете си ѝ придават особена значимост (Мец, 1988). Акцентът при тях пада върху изгражданата от киното визуална илюзия, която структурира изначално човешката социална действителност и води до загуба на усет за реалност. Вследствие на объркването на сетивните възприятия е възможно да се появят и тежки психологически проблеми и дори клинични патологии. Желанието за надмощие, власт и себедоказване нараства като особено изразено е това състояние в поведението на подрастващите, които подражават на своите идоли от екрана.

Психоанализата в киното е вариативно повторение на едни и същи модели, свързани с отношенията *индивид-семејство-общност* (Петрова, 1997). Идентификацията на зрителя с киноперсонажите се случва и на съзнателно ниво, и на ниво несъзнателна рецепция. Много често съществува подчертано разминаване между реалността на кинотекста и опитите за теоре-

тичното му осмисляне от различни гледни точки. Интерпретациите варират от радушно приемане на постановките до несъгласие и отхвърляне.

Отношенията между автор-творба-реципиент са разглеждани задълбочено чрез херменевтичния подход, който се опитва да обясни и психологическите измерения на създаването на филмовата творба и възприемането ѝ от публиката. Психоаналитичният подход добавя нови щрихи, които остават извън вниманието на много кинотеоретици.

Трансформации на Едиповата ситуация

Тук ще набележим някои основни моменти от емоционалното и психическо съзряване, които оказват влияние върху личността; и които са по-често интерпретирани в киноизкуството. Решаващо значение за формирането на човешкия характер е ролята на Едиповата ситуация и нейното разрешаване. Първостепенна важност представляват отношенията между баща и син/баща и дъщеря, както и между майка и син/майка и дъщеря. В развитието на детето се наблюдават следните стадии (Фройд, 1997): *орален; анален; фалически; латентен период; пубертет; зрелост.*

В първата фаза се появява една от най-съществените задачи: обектът да се освободи от автоеротизма; да замени съществуващият интерес към собственото тяло с интереса към външен обект. Способността за цялостно възприемане и осмисляне на обекта е условие за нормално психично развитие. Отклоненията в тази способност и невъзможността индивидът да се справи с поставените задачи, са основа за т.нар. *нарцистични нарушения*. Втората фаза се характеризира с по-слаба проява на нагоните. На преден план се оформят садистичните и аналните, при което се налага полярността „активно-пасивно“ в поведението на индивида. *Активните* действия са предвестници на „мъжкото“ в следващата генитална фаза. Проявяват се като нагон за завладяване, покоряване и притежание. Този нагон може лесно да се трансформира в жестокост, тъй като детето не е в състояние да осъзнае причиняването на болка и/или страдание на обекта на

желанието. Важен нагон в тази фаза е също така желанието за гледане и опознаване. През фалическата фаза (3–5 г.) интересът към гениталиите се повишава. В този период момчетата откриват пениса си, с който е свързан кастрационния комплекс; а момичетата откриват липсата му, което пак насочва към този комплекс. Детето избира обект, който е от противоположния пол. За момчетата това е майката, а за момичетата – бащата. И при двата пола се наблюдава амбивалентност в новопоявилите се чувства. Момчето мечтае да отстрани бащата, за да притежава майката/обекта само за себе си; но и демонстрира топло отношение към него. Либидното поведение към майката също е белязано с двойственост – чувствата на детето се движат от нежност до враждебност и агресивност.

Независимо дали омразата е проявена или скрита; дали е била компенсирана или трае цял живот – това дълбоко чувство слага отпечатък върху личността.

Двете прояви на кастрационния комплекс са (Фройд, 1997: 229–395):

- страхът от кастрация при момчетата
- завистта за пениса при момичетата

Под влияние на кастрационния страх детето се отказва от обекта на любовта си; не свързва сексуалните си фантазии с противоположния по пол родител, а започва да се идентифицира с него. Като следствие от тази идентификация се създава Свръхаза. Ако Едиповия комплекс не е преодолян напълно, формирането и укрепването на Свръхаза се потиска.

След Фройд настъпва развитие в теорията за кастрационния комплекс, като акцентът пада върху възприемане на Едиповата ситуация на абстрактно-символно ниво. В западната култура пенисът е символ на индивидуализма, егоцентризма и физическата сила на мъжа (Беноа, 2000; Лакан, 2011).

От решаващо значение за нормалното развитие на личността е адекватното преодоляване на Едиповата ситуация. Смисълът се заключава не в обикновеното потискане на инцесните импулси поради страха от кастрация, при момичетата това

означава също и изоставяне на обекта (майката) и стремеж към идентификация с бащата.

След преодоляване на Едиповия комплекс започва същинското изграждане на Аз-а и социализацията на личността; развитие на интелекта и приобщаване към културните реалии. По този начин се постига адаптиране към действителността.

През следващия, латентен период, либидната енергия се използва за по нататъшното изграждане на Аз-а. Детето е много любознателно и интересът към действителността се разширява; авторитетът на родителя се заменя от този на учителя. В психиката на детето е възможно да се случат сътресения, ако училището и семейството се различават по принципи изисквания, норми и ценности. Индивидът е принуден да се адаптира към различен тип реалности и може да реагира *невротично*, тоест настъпват нарушения в апетита или съня; грешки в говора; агресивно поведение; неспособност за концентрация и пр (Ериксън, 2013).

Периодът на пубертета е белязан с физиологично обусловен акцент върху сексуалността. Детската сексуалност от първите пет години се изтласква от съзнаването и подлежи на забора, известна под името „инфантилна амнезия“ (Фройд, 1997). В тази фаза от развитието на личността се стига до конфликт между процъфтяващата сексуалност и защитния механизъм на Аз-а. Под влияние на Свръхаза нагоните се изтласкват. Ефективно това може да се случи чрез интелектуализирането им; конфликтът се прехвърля върху философски търсения и размисли за живота и смъртта, любовта и омразата, хаоса и реда и пр. Периодът на съзряване – сексуално, емоционално, психологически – е основополагащ за установяване и затвърждаване на важни характерологични особености.

„Необработените“ първични нагони, фобиите и травмите, получени в по-ранните етапи на развитие, в този период могат да придобият патологични изменения и редица натрапливи проявления.

Кинопрочити на Фройд

В шедьовъра на Ал. Хичкок „Психо“ (1960), който е екранизация на едноименния роман на Робърт Блох от 1959 година, се поставят редица въпроси, които са били важни за всеки индивид през цялата човешка история и които не губят актуалността си и днес. От каква възраст човек има спомен за себе си? Наистина ли са важни не само първите години от развитието на детето, когато се оформя неговата съзнателна памет, но дори актът на зачеването? От кой точно момент човешката памет започва да събира данни - не само целенасочени, но и емоционални, безсъзнателни?

Ефектът на страха като основополагаща и психоформираща емоция Хичкок е използвал успешно в много от своите филми. В „Психо“ съвсем нагледно е изобразен механизмът на *изместването*. Пренасянето върху друг обект или в друга плоскост на всички онези чувства, които съзнанието не иска да види в себе си, тоест да признае. В безсъзнателното се изместват всички болезнени преживявания, мисли, спомени. В това число и страхът.

При шизофрениците това се получава със създаването на нова самоличност, която да поеме онова, което едно съзнание не може да понесе. Състояние на психическо разстройство, при което две самоличности обитават един ум. Едната няма представа, нито спомен за другата и нейните действия. Между тях винаги има конфликт. Открита или скрита борба, която трябва да доведе до победата само на едната от тях. Налагането на едната, автоматично отхвърля другата.

Персонажът в „Психо“ няма твърдо установена самоличност. Той е *човек-полу*, вследствие на получените травми в детството. Замествайки своята неизразена, слаба самоличност с тази на деспотичната си майка, обличайки нейните дрехи, разговаряйки с мумифицираното ѝ тяло - Норман Бейтс (Антъни Пъркинс) се стреми да изтласка страданието далече от себе си. Убийствата, които извършва, са само следствие. Причината за този разрушителен нагон отново може да се открие в страха. Страхът от загубата. Той прави всичко възможно, за да запази илюзията, че майка му е жива.

Когато разказва на Марион (Джанет Лий) историята на инвалидната си майка, Норман уточнява: *”Мразя болестта ѝ”*. Прозира страхът, че тази болест ще му я отнеме и той ще остане сам.

Персонажът ангажира времето си с препариране на птици. Желанието да удължи съществуването им, макар и в друга форма, също говори за дълбинно разстройство. След убийството, когато се връща в стаята, Норман неволно бута от стената картина, на която е нарисувана птица. Изображение, което отново е знак на съхранение, запазване, удължаване на битието. Символичният жест на падането на този своеобразен визуален код е много ясен. В последните кадри на филма зрителят узнава, че Норман е *”удължил”* съществуването на собствената си мъртва майка. Препарирал е и нея, подобно на птиците. Тялото ѝ е мумифицирано.

Но по-зловещо е менталното *”продължение”* на нейния живот. Синът е допуснал фигурата на майката в ума си толкова дълбоко, че обрича на унищожение собствената си личност; или онова, което е останало от нея. От един момент нататък в неговото съзнание доминира само и единствено личността на майката, не на Норман. Аз-ът престава да съществува.

”Всеки е в собствения си капан и не може да се измъкне от него”

Старателното почистване на банята издава проблематична сексуалност. Самият Хичкок е бил маниак на тема чистота - когато се миел, изтривал предварително кранчето на чешмата и мивката с препарати.

Заличавайки следите, героят се надява да възвърне нарушеното си душевно равновесие.

Както при повечето филми на британския режисьор, и тук криминалната загадка служи само за отправна точка. След което вниманието се насочва към психологическо изследване на персонажите. *”Психо”* взима и успешно разработва основна тема от психоанализата, която съдържа силен сексуален подтекст.

Гениалната способност на Хичкок да вижда филма, още преди да бъде заснет, прозира от всеки кадър. Изчистените близки планове - като капката вода- сълза в окото на мъртвата Марион

или смяната на светлите и тъмни петна върху мумифицирания череп на майката - създават неповторимата атмосфера на този филм. Къщата с два осветени прозореца, в която живее убиецът, се появява на екрана като тежко предчувствие за деянието, което ще последва. Не толкова самото кърваво престъпление шокира зрителя, колкото ужасът на очакването. Той е много по-голям и непреодолим. Механизмът на съспенса е използван с голямо майсторство и действа безотказно. Неподражаемият режисьорски поглед и специфичният визуален стил правят Алфред Хичкок "крал на ужаса" още приживе. Но той е преди всичко изследовател на дълбините на човешката душа и на онези чудовища, които ги обитават, сред които най-зловещи се оказват демоните на страха от себе си.

Заключение

В заключение ще добавим още един любопитен шрих към разглежданите въпроси. Във фолклорните традиции и култура на много народи най-често се отрича или мистифицира смъртта (Богданов, 1998; Беноа, 2000). На погребенията в древността е било забранено да присъстват бременни жени и деца. Смъртта се изобразява като зловеща жена, която покосява и отнема живота с коса в ръцете си. В Латинска Америка съществува специален „Ден на мъртвите“, който се отбелязва с пиршества край гробовете. Монасите в Тибет спят сред починали хора в различен стадий на разложение, с цел да осмислят процеса на умиране и да приемат своята тленност. Страхът от смъртта играе важна роля за формирането на личността; отгук често произтичат поривите за любов и загриженост не само към себе си, но и към другите; и към съществуващото битие като цяло.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

1. Бахтин, М. (1983) *Въпроси на литературата и естетиката*, София, Наука и изкуство // Bahtin, M.(1983) *Vaprosi na literaturata i estetikata*, Sofia, Nauka i izkustvo

2. **Беноа Л.** (2000) *Знаци, символи и митове*, София, Одри // Venoa, L. (2000) Znaci, simvoli, mitove, Sofia, Odiri
3. **Бернаскони, В.** (2004) *Неорайхиански теории*, София, Лаков Прес // Bernaskoni, V. (2004) Neorajhianski teorii, Sofia, Lakov pres
4. **Богданов Б.** (1998) *Мит и литература*, София, Хемус // Bogdanov, B. (1998) Mit i literatura, Sofia, Nemus
5. **Борисова, С.** (2017) *Граници на естетическото съзнание*, София, Парадигма // Borisova, S. (2017) Granici na esteticheskoto saznanie, Sofia, Paradigma
6. **Вендерс, В.** (2010) *Логиката на образите*, София, Колибри // Venders, V. (2010) Logikata na obrazite, Sofia, Kolibri
7. **Долто, Ф.** (2005) *Несъзнаваният образ на тялото*, София, Център за психологически изследвания // Dolto, F. (2005) Nesaznavaniat obraz na tialoto, Sofia, Centar za psihologicheski izsledvania
8. **Дончева, А.** (2005) *Драматургията на Луиджи Пирандело. Проблемът за идентичността. Субверсия на мимезиса*, София, НБУ // Doncheva, A. (2005) Dramaturgiata na Luidji Pirandelo, Sofia, NBU
9. **Ериксън, Е.** (2013) *Идентичност, младост и криза*, София, Рива // Ericsson, E. (2013) Identichnost, mladost i kriza, Sofia, Riva: 98-131.
10. **Лакан, Ж.** (2008) *Семейните комплекси*, София, Сиела // Lakan, J. (2008) Semeinite kompleksi, Sofia, Siela
11. **Лакан, Ж.** (2011) *За Имената-на-Бащата*, София, Сиела // Lakan, J. (2011) Za imenata-na-bashtata, Sofia, Siela: 76-88
12. **Мец, К.** (1988а) *Реч и кино* (1971) в Из история на филмовата мисъл, антология; съст. Ив. Знеполски; София, Наука и изкуство // Mec, K. (1988a) Rech i kino, Sofia, Nauka i izkustvo
13. **Мец К.** (1998б) *Въображаемото означаващо* (1977) в Из история на филмовата мисъл, антология; съст. Ив.Знеполски; София, Наука и изкуство // Mec, K. (1998b) Vaobrajajemoto oznachavasto, Sofia, Nauka i izkustvo
14. **Петрова, В.** (1997) *Психоанализа, аналитична психология и кино*, сп. Кино, бр.6 // Petrova, V. (1997) Psihoanaliza, analitichna osihologia i kino, Kino, br.6
15. **Попов, Х.** (2000) *Психопатология на човешката агресия*, София, Janssen-Cilg // Popov, H. (2000) Psihopatologia na choveshkata agresia, Sofia, Janssen-Cilg

16. Фройд, З. (1997) *Увод в психоанализата*, Плевен, Евразия-Абагар // Freud, Z.(1997) *Uvod v psihoanalizata*, Pleven, Evrazia – Abagar: 229-395

17. Фройд, З. (1997) *Аз и То*, Плевен, Евразия-Абагар / Freud, Z.(1997) *Az i To*, Pleven, Evrazia-Abagar

18. Юнг, К.Г. (2013) *За основите на аналитичната психология. Тавистонски лекции* (1935), Плевен, Леге Артис //Jung, K.G.(2013) *Za osnovite na analitichnata psihologia. Tavistonski lekcii*, Pleven, Lege Artis: 2017-267

19. Юнг, К.Г. (2013) *За развитието на личността*, Плевен, Леге Артис //Jung, K.G.(2013) *Za razvitiето na lichnostta*, Pleven , Lege Artis

Филмография:

- 1960 *Психо*, Ал.Хичкок
1968 *Откраднати целувки*, Фр. Трюфо 1970 *Брачен живот*, Фр. Трюфо
1970 *Тристан* , Л. Бунюел
1972 *Кръстникът*, Ф.Ф. Копола 1973 *Амаркорд*, Ф. Фелини
1975 *Полет над кукувиче гнездо* , Милош Форман 1977 *Този неясен обект на желанието*, Л. Бунюел 1978 *Есенна соната*, И. Бергман
1984 *Компания на вълци*, Нийл Джордън 1990 *Дни на лудост*, Уонг Кар-Вай
1991 *Да спиш с врага*, Джоузеф Рубен 1994 *Криминале*, К. Тарантино
1994 *Родени убийци*, Оливър Стоун 2000 *Били Елиът*, Стивън Далдри 2000, *Клюки*, Дейвис Гугенхайм 2000 *Трафик*, Ст. Содебърг
2002 *Необратимо*, Гаспар Ное 2003 *Убий Бил*, К. Тарантино
2004 *Убий Бил 2*, К. Тарантино

2005 *Земя на приливите*, Тери Гилиъм 2008 *Снимки в Палермо*, Вим Вендерс 2009 *Прешъс*, Лий Даниелс
2011 *Елена*, Андрей Звягинцев 2014 *Джон Уик*, Чад Стахелски
2014 *Дракула: Неразказан*, Гари Шор 2017 *Джон Уик 2*, Чад Стахелски
2019 *Джон Уик 3*, Чад Стахелски 2019 *Жокера*, Тод Филип
Кръстникът, Ф.Ф. Копола 1973 *Амаркорд*, Ф. Фелини

- 1975 *Полет над кукувиче гнездо*, Милош Форман 1977 *Този не-
ясен обект на желанието*, Л. Бунюел 1978 *Есенна соната*, И. Бергман
1984 *Компания на вълци*, Нийл Джордън 1990 *Дни на лудост*,
Уонг Кар-Вай
1991 *Да спиш с врага*, Джоузеф Рубен 1994 *Криминале*, К. Та-
рантино
1994 *Родени убийци*, Оливър Стоун 2000 *Били Елиът*, Стийфън
Далдри 2000, *Клюки*, Дейвис Гугенхайм 2000 *Трафик*, Ст. Содебърг
2002 *Необратимо*, Гаспар Ное 2003 *Убий Бил*, К. Тарантино 2004
Убий Бил 2, К. Тарантино
2005 *Земя на приливите*, Тери Гилиъм 2008 *Снимки в Палермо*,
Вим Вендерс 2009 *Преиъс*, Лий Даниелс
2011 *Елена*, Андрей Звягинцев 2014 *Джон Уик*, Чад Стахелски
2014 *Дракула: Неразказан*, Гари Шор 2017 *Джон Уик 2*, Чад
Стахелски
2019 *Джон Уик 3*, Чад Стахелски 2019 *Жокера*, Тод Филипс