

سینما به منزلهٔ درمان

سوگ و سینمای تحول‌گرا

فهرست مطالب

۱ مقدمه ۷

بخش ۱ مواجهه با مراحل سوگ

۲ تیسوتسی (۲۰۰۵) ۲۲

۳ دختر میلیون دلاری (۲۰۰۴) ۴۴

بخش ۲ گذار به سمت تمامیت

۴ سه رنگ آبی (۱۹۹۳) ۷۰

۵ سه رنگ سفید (۱۹۹۴) ۹۷

۶ قرمز (۱۹۹۴) ۱۲۴

بخش ۳ فراتر از شخص

۷ اتاق پسر (۲۰۰۱) ۱۶۲

۸ بهار، تابستان، پاییز، زمستان . . . و بهار (۲۰۰۳) ۱۸۲

۹ مورورن کالار (۲۰۰۲) ۲۰۹

۱۰ مقدمه‌های بر درخت زندگی ۲۴۱

۱۱ درخت زندگی (۲۰۱۱) ۲۵۲

۱۲ سخن آخر ۲۹۹

واژه‌نامه انگلیسی به فارسی ۳۱۹

واژه‌نامه فارسی به انگلیسی ۳۲۱

سینما رسانه برجسته‌ای است که غالباً افراد را درگیر یک گفتگوی مجازی با خود و ناهشیار فرهنگی‌شان می‌کند، بسیار عمیق‌تر از آنکه بشود نادیده‌اش گرفت. سینما در یک سری ویژگی‌های نمادین با کلیسا و اتاق درمان اشتراک دارد: هر سه فضاهای مقدسی هستند که در آنجا افراد با کهن‌الگوها مواجه شده و رنج شخصی خود را تسکین می‌دهند، در مورد سینما این اتفاق حتی در میان خنده و گریه، بدون هیچ‌گونه بازداری یا ترس رخ می‌دهد. عجیب است که نوشته‌های کمی از زاویه روان‌شناختی در خصوص پیوستگی سوگ، درمان و سینما وجود دارند. نویسندگان حاضر در نظر دارند تا این فاصله را پر کنند.

ما به چند دلیل بر سوگ تمرکز می‌کنیم. سوگ، گریزناپذیر در زندگی، به‌صورت مداوم هسته‌های اصلی فیلم‌های سینمایی است، هم عامه‌پسند و هم هنری. این امر تصادفی نیست. افراد نیاز دارند تا گنجایش خود را برای سوگواری بسط دهند تا به بلوغ کامل برسند. هنوز هم بیشتر تماشاگران فیلم‌های وسترن در فرهنگ‌هایی زندگی می‌کنند که به آن‌ها آموزش نمی‌دهند چگونه درگیر این فرایند ضروری شوند. سوگ باقیمانده، رشد فردی را متوقف و انتخاب‌ها را محدود می‌کند. به همین دلیل است که، عمق درمانگران بخش اعظمی از کارشان را صرف سوگ حل‌نشدهٔ مراجع می‌کنند.

نمادهای کهن‌الگوها در سطح عمیق هیجانانگیز نفوذ می‌کنند و به سینما این قدرت را می‌دهند تا از حالت هشیار عبور کرده و به ناهشیار وارد شود. غوطه‌وری حین تماشای فیلم، حواس من^۱ را پرت می‌کند و من از عملکردهای معمول خود، که اولین صافی هشیاری هستند، رها می‌شود. درواقع من مشغول مهار خودش و گردآوری

1. Ego

داستان از پیرنگ فیلم است (جریانی از تکانه‌هایی که تصاویر، دیالوگ‌ها و صداها ایجاد می‌کنند). در همین حال، ناهشیار، که به‌وسیله نمادهای موجود در فیلم برانگیخته‌شده، انرژی‌های کهن‌الگوها را در روان تماشاگر رها می‌کند. تماشاگران در طول درگیر شدن در این فرایند، از بازداری‌های معمول خود رها می‌شوند، که همین امر باعث می‌شود با زندگی‌های عاطفی خود ارتباط برقرار کنند. تماشاگران با همانندسازی شخصیت‌های خاص یا موقعیت‌های آشنا با جنبه‌هایی از زندگی خودشان، بخش‌های طردشده خویش را روی پرده فراقنی می‌کنند. این امر آن‌ها را قادر می‌سازد تا آنچه پرده سینما در قالب بازتاب فراقنی‌های خودشان به نمایش می‌گذارد دریافت کنند. بنابراین سینما، همان‌گونه که می‌بینیم، عامل مهمی در برانگیختن رشد درون و فرآیند فردیت است. سینما این ظرفیت را دارد تا تجربه عقلانی و روانی قابل‌تبدیلی را برای تماشاگران فراهم کند، ظرفیتی که در آن می‌تواند خودیابی اتفاق بیفتد.

پرده سینما در این حالت مثل آینه‌ای روان‌شناختی از تصاویر و صداها عمل می‌کند که به‌طور هم‌زمان در دو واقعیت، زندگی‌های درونی و بیرونی افراد سالم، مشارکت و سرمایه‌گذاری می‌کند. در این قلمرو تأثیرگذار روان‌شناختی که بر عهده سینما است، خودکاوای اتفاق افتاده و معنایابی تجربه سر برمی‌آورد. در تاریکی سالن سینما، آستانه هشیاری کاهش می‌یابد، مسیری به‌سوی مواجهه با آنچه پشت پرده دنیای محسوس است باز می‌شود. وقتی مرز بین دیده و نادیده سست می‌شود، تماشاگران، همان‌طور که گفته‌ایم، به قلمرو مملو از تصاویری کشیده می‌شوند که با آن تعامل برقرار می‌کنند و جنبه‌هایی از روان فردی‌شان را به آن‌ها بازمی‌تاباند. درنهایت این اتفاق می‌تواند تسهیل‌کننده رشد، دگرگونی و بلوغ کلی شخصیت فرد باشد.

اگرچه، سینما برای پرورش تجارب مشترک طراحی شده و به‌محض خاموش شدن چراغ‌های سالن، به حصارِ تِمِنوس یا مقدس تبدیل می‌شود. سینما موقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی را خلق می‌کند که برای به اشتراک گذاشتن یادآوری خاطرات فراموش‌شده یا گم‌شده ضروری است. هم‌چنین در قالب یک فضای آستانه‌ای یا مخزن، منبع مرکزی چنین تصاویر مشترکی است. این مسئله به تشدید تجارب عاطفی

که فیلم برمی‌انگیزد و هضم این تجارب کمک می‌کند. سینما به‌عنوان یک رسانه تصویری (دیداری و شنیداری)، قادر است ما را به اعماق روان‌شناختی خود و فرهنگمان برگرداند. بنابراین تماشاگران برخی اوقات ممکن است تجارب فرافردي دریافت کنند که به آن‌ها اجازه مواجهه با امر قدسی را می‌دهد (دوالیس، ۲۰۰۳: ۲-۴).

لازم به ذکر است که بنا بر باور ما تماشای فیلم همراه با درگیری عاطفی شدید درجایی غیر از سالن سینما دشوار است. بودن در محیطی بدون وقفه رابطه خلاقانه بیشتری ایجاد می‌کند، فرد را در اعماق فیلم (یا در رابطه‌اش با درمانگر) و درنهایت در زندگی درونی غوطه‌ور می‌سازد. ما به سهم خود، بین تجارب زندگی درونی مراجعینی که برای درمان می‌آیند و تماشاگرانی که به سینما می‌روند شباهت‌هایی می‌بینیم.

سینما با ورود به قلمرو ظریف خیال، پیش‌فرض‌های تمایل به کشف ناشناخته‌ها به شیوه‌ای خلاقانه و جدید را آشکار می‌کند. کار کردن در این قلمرو است که روان‌شناسی عمق را از دیگر شاخه‌های روان‌شناسی جدا می‌کند. باور روان‌شناسی عمق این است که دگرگونی تقریباً غیرممکن است مگر با یک تأثیرگذاری شدید. دانش به‌تنهایی برای تغییر کافی نیست: درک واقعی از طریق سنتز و هضم احساساتی که همراه با شناخت هستند رخ می‌دهد. تغییرات روان‌شناختی به‌ندرت رخ می‌دهند مگر زمانی که تأثیر با بینش‌های نو ادغام شود (دوالیس، ۲۰۰۳: ۵). علاوه بر این، ماری لویس ون فرنز نوشت، «رشد روانی با تلاش هشیارانه قدرت اراده رخ نمی‌دهد، بلکه غیرارادی و طبیعی اتفاق می‌افتد...» (۱۹۶۴: ۱۶۱).

تماشاگران در سینما در مقایسه با زندگی روزانه‌شان بیشتر پذیرای تغییرات هیجانی هستند. آن‌ها هنگامی که در یک رابطه واقعی به آشکارسازی می‌پردازند با هیجاناتی مثل احساس شرم از مواجهه سازی در ستیز هستند، اما در سینما نیازی نیست تا از خودشان در برابر هیجانات ناخواسته دفاع کنند. فیلم به آن‌ها این اجازه را می‌دهد تا آزادانه‌تر خودشان را تسلیم هیجانات فعلی‌شان بکنند (دوالیس، ۲۰۰۳: ۵). بعلاوه، به نظر می‌رسد تماشاگران نسبت به محرک‌هایی که آن‌ها را در مسیر تغییر روانی قرار می‌دهند اشتیاق دارند. جان بیب بیان کرده است که سینما و روان تحلیل‌گری به‌طور هم‌زمان رشد کرده‌اند، این دو خواهر و برادری صمیمی هستند که در یک دوره

پرورش یافته و انگیزه مشترکی برای کشف و درک روان دارند (۱۹۹۶: ۵۷۹).

مانند یونگ که به طور افراطی درباره قابلیت‌های بهبودی خوشتن خوش‌بین بود، تماشاگران هم، مانند دوروتی و دوستانش که در جستجوی دیدار جادوگر بودند، در انتظار یک معجزه یا یک تأثیر عجیب و غریب بر وضعیت ذهنی‌شان، به سمت فیلم‌ها می‌روند. اغلب این امیدواری ناکام می‌شود، اما هنوز هم هستند فیلم‌هایی که یک هشپاری جدید غیرمنتظره را در بسیاری از تماشاگران برمی‌انگیزانند... این نکته شاید پاسخ به این مسئله باشد که چرا تماشای فیلم و نقد آن به یکی از فعالیت‌های مهم در فرهنگ ما تبدیل شده‌اند: علاوه بر جنبه سرگرمی، تماشاگر انبوه پیگیر مداوم فیلم‌های تحول‌گرا است، مانند یک جستجوی مذهبی.

(بیب، ۱۹۹۶: ۵۱۲)

هدف دگرگونی، فردیت است، فرآیند رشد روانی که به‌طور مستقل طبق اراده من رخ می‌دهد. فیلیس کنوان سه شیوه را مطرح کرده است که اگر اتفاق بیفتند، فرد به سمت فردیت پیش می‌رود. این حالت ممکن است به‌صورت ناهشیار رخ دهد، یا از طریق بازتاب هشپار خودانگیخته، یا در شیوه سوم با راهنمایی یک تحلیل‌گر آموزش‌دیده به رشد خودآگاهی برسد (۱۹۹۹: ۱۴). ما به سهم خود، نظر بیب را تأیید می‌کنیم که راه دیگری را شناسایی کرده چون فیلم‌ها می‌توانند به‌عنوان یک راهنمای بازتاب‌گری فعال با ارزش درمانی بالقوه برای درمانگران عمل کنند. به نظر می‌رسد در هر حال تماشاگرانی که تماشای فیلم‌ها را به‌عنوان یک محرک تجربه می‌کنند، اثر درمانی که روی آن‌ها داشته است به‌صورت هشپارانه درک می‌کنند. قصد ما این است که هشپاری آن‌ها را از این تأثیر تقویت کنیم.

روان‌شناسان عمق، به سهم خودشان، موقعیت ناگزیر رنج بردن انسان را که به‌صورت بالقوه در هنگام دگرگونی رخ می‌دهد درک می‌کنند. احتمال دارد در صورت آمادگی روان‌شناختی و معنوی فرد، رنج متابولیزه و یکپارچه‌شده به‌صورت هشپارانه فرآیند فردیت را تسریع کند. فرآیند سوگ، به‌اندازه اشکال دیگری از غم و اندوه،

می‌تواند برانگیزاننده فردیت باشد. گرگ موگنسون می‌گوید، «ما هرچقدر دقیق‌تر فقدان‌هایمان را تجسم کنیم، بیشتر روان‌شناختی می‌شویم» (۱۹۹۲: ۵-۶).

ازنقطه‌نظر تصویری، پایان زندگی پایان روح نیست. تصاویر ادامه‌دار هستند. در عمق درون یک فرد داغ‌دیده، مردگان در حال کار کردن هستند، خودشان را به مذهب و فرهنگ تبدیل می‌کنند، خودشان را در قالب روح تصویر می‌کنند.

(موگنسون، ۱۹۹۲: ۶)

تصویرات می‌تواند رنج سوگ را از موقعیت یخ‌زده غیرقابل تحمل خود در شخصیت و بدن جابجا کرده و وارد فضای روان‌شناختی کند که عمیقاً با خویشتن^۱ مرتبط است (به معنای روان یکپارچه). همان‌گونه که در تحلیل‌مان از سه‌گانه: *آبی درمی‌یابیم*، سوگ، هنگامی که فعالانه به آن پرداخته شود تا در شخصیت فرد سوگوار دگرگونی ایجاد کند، به شدت خلاقانه است (موگنسون، ۱۹۹۲: ۷). سوگ همانند سایر فرآیندهای خلاقانه دیگر به هیچ‌عنوان منطقی نیست و برای درگیر کردن روان باید کنجکاو و گشادگی را به کار گرفت. همان‌گونه که اشاره کرده‌ایم، این همان چیزی است که فیلم‌ها به‌طور بسیار مؤثری مسئول آن هستند. ما این کتاب را به‌منظور تسهیل این فرآیند خودکاوانه -هم برای خوانندگانمان و هم برای خودمان نوشته‌ایم.

در ابتدا فهرستی از فیلم‌های سینمایی که جنبه‌هایی از سوگ را به نمایش می‌گذارند تهیه کردیم، و این کار را در مراحل اولیه با توجه به موضوعاتی که باید در کتاب مطرح شود انجام دادیم. در آن حالت فکر کردیم آنچه باید از تحلیل این فیلم‌ها نتیجه بگیریم توضیح چگونگی آماده شدن برای مرگ است. اگرچه، اولین و مهم‌ترین نکته این است که فیلم‌های سینمایی مقاله‌های علمی نیستند بلکه داستان‌ها و اسطوره‌سازی‌ها هستند. آن‌ها بندرت به فکر انتشار یک نظریه هستند گرچه در بعضی‌هایشان تفکر "چه می‌شد اگر" وجود دارد. بنابراین تصمیم گرفتیم بجای نگاه کردن به فیلم‌ها از منظر برخی اشکال راهنمای تمثیلی روان تحلیل‌گری، هدفمان را

فکر کردن درباره سوگ در متن پاسخ شخصیت‌های تخیلی به رنجی که می‌برند - پذیرش یا مقاومت در برابر شانس یا تقدیر - تنظیم کنیم.

ما فقط به تقدیر شخصیت‌های تخیلی توجه نمی‌کردیم. انتخاب ما از فیلم‌ها تا حدی در نظر ترنس مالیک آمده که فیلم‌های مشخص

قادر به ایجاد تغییرات کوچکی در قلب هستند، تغییراتی که یک معنا دارند: بهتر زندگی کن و بیشتر دوست بدار. و حتی یک فیلم قدیمی با ساختار ضعیف... به ما این تغییر را می‌دهد. چه چیز دیگری برای خواستن وجود دارد؟

(مالیک، ۱۹۷۹)

از چشم‌انداز روان تحلیل‌گری، همان‌گونه که مشاهده کرده‌ایم، بیب نظراتی تکمیلی را بیان می‌کند «هستند فیلم‌هایی که یک هشپاری جدید غیرمنتظره را در بسیاری از تماشاگران برمی‌انگیزاند» و اینکه «علاوه بر جنبه سرگرمی، تماشاگر انبوه پیگیر مداوم فیلم‌های تحول‌گرا است، مانند یک جستجوی مذهبی» (۱۹۹۶: ۵۸۲). عبارت "فیلم‌های تحول‌گرا" ارزش تأکید دوباره دارد چون، اگرچه بیشتر توجه ما معطوف به شخصیت‌هایی است که در یک قوس روایی با تعارضات هیجانی مواجه می‌شوند، اما به‌زودی دریافتیم که باید تمرکزمان را گسترده‌تر کنیم. بنابراین در اغلب فیلم‌هایی که انتخاب کرده‌ایم، زیبایی‌شناسی آن‌ها، نه فقط در خط داستانی بلکه در تصاویر، نمایش رنگ و نور، ظرافت‌های افکت صوتی و موسیقی، همه دست‌به‌دست هم می‌دهند تا در ذهن تماشاگر ارتباطاتی از نوع تحول‌گرا که بیب درباره آن سخن می‌گوید خلق کنند. بنابراین ما فقط به هیجان‌ات شخصیت‌ها اهمیت نمی‌دادیم، بلکه به همه آنچه با تماشاگر به‌طور عام، و با خودمان به‌طور خاص ارتباط برقرار می‌کرد. ما تنها فیلم‌هایی را انتخاب کردیم که ما را هیجان‌زده کرده و تا مدت‌ها بعد از نمایش با ما باقی‌مانده‌اند، هر دوی ما آگاه بودیم که اشتغال ذهنی، هیجانی پیش‌نیاز نوشتن یک کتاب با قرائت یونگی است.

هسته عقلانی این مطالعه مبتنی بر دیدگاه یونگ است به دلیل چارچوب مفهومی

که، در ارتباط با کار ما در این کتاب، شامل نمادگرایی، کهن‌الگوها، اسطوره، کارکرد مذهبی روان، هم‌زمانی، خویشن، روح، و روان است. کار یونگ غایت‌شناسی است. نظریه روان‌تحلیل‌گریِ تقلیل‌دهنده فروید درک عمیقی از سازمان روان‌شناختی شخصیت به ما می‌دهد. در جستجوی توانایی مقابله با سوگ، مفهوم قلمرو خیالی گرگ موگسون در فرآیند سوگواری پایه‌گذار شیوه‌ای بود که ما درباره سوگ در نظر داشتیم. همین‌طور سوگ را از منظر کارهای الیزابت کوبلر راس بررسی کردیم، وی مجموعه‌مراحل را توصیف می‌کند که بسیاری از پزشکان مورد مشاهده قرار داده‌اند: انکار، خشم، چانه‌زنی و مذاکره، افسردگی و درنهایت پذیرش. منبع دیگر، تمرکز جان بالبی بر فرآیندهای درونی سوگ است، که شامل یک پیشرفت سه مرحله‌ای است که یاد کردن از فرد فوت شده، «با خشم و اضطراب آغاز می‌شود، با درد و ناامیدی ادامه پیدا می‌کند، و اگر شانس بیاورد با امید به پایان می‌رسد» (۱۹۶: ۳۳۰). موری استین نوشته‌های قابل‌اعتباری درباره تحریک آستانه‌ای دارد و چون بسیاری از شخصیت‌های فیلم‌های ما به سمت مراحل انتقالی حرکت می‌کنند، در مسیر رسیدن به اوج در درخت زندگی مدیون او و نوشته‌هایش هستیم.

ما دریافتیم که برای کمک به تفسیر روان‌شناختی بعضی از فیلم‌ها، به خاطر محتوای خاصشان، باید نظریه‌های خاصی بکار برده شوند. برای مثال، در سه‌گانه: سفید، نوشته‌های دی. دبلیو. وینیکات درباره اشیای انتقالی به تحلیل شخصیت‌های اصلی و فرهنگ آن‌ها کمک کرد. دو تحلیل‌گر آلدو کاروتنوتو (یونگی) و استفان میشل (فرویدی) در درک موضوعات عشق و رنج در بهار، تابستان، پاییز، زمستان... و بهار به ما کمک کردند. به‌طور متناقض، برای مارورن کالار که شخصیت اصلی هیچ‌گاه نامی از درمان‌نشده بود، نیازمند سه حیطة تخصصی بودیم. ادوارد ادینگر با توجه به کارهایش درباره علم کیمیاگری، تمثیل سیر تکاملی روح از هرج و مرج به سوی تمامیت را ارائه داد. رز-امیلی روتنبرگ در جستجو و درک مفهوم یتیم ما را راهنمایی کرد، و همین‌طور مایکل مید مضامین تقدیر و سرنوشت را که ما در شناسایی روش‌های زندگی مارورن بکار بردیم شرح داد. به خاطر تأثیر فوق‌العاده درخت زندگی مجبور شدیم روشمان را به‌طور قابل‌ملاحظه‌ای بسط دهیم: کار جنیفر بارکر در زمینه تجسم در

سینما حیاتی بود. مورای استین ادراکی از سفر میانه زندگی و تعامل بین هشیار زنانه و مردانه به ما داد. در نهایت، بینش‌های علمی پاول بیشاپ درباره پاسخ یونگ به ایوب^۱ ما را قادر ساخت تا به جمع‌بندی درباره آن فیلم برسیم.

ما رابطه کاری‌مان را طوری سازمان‌دهی کردیم که زمینه‌های مرتبط با هر تخصص به هم نزدیک شوند. دوالیس، روان‌درمانگر، از نظریات یونگ و فروید در نوشته‌ها و جلسات خصوصی‌اش استفاده می‌کند. آیزد، که در دانشگاه استرلینگ مطالعات فیلم تدریس می‌کند، علاقه‌اش به مبحث اسطوره زنده را در این پروژه وارد می‌کند. آن‌ها چندین سال است که تألیفات مشترک دارند، و متقابلاً آنچه با کمک یکدیگر تولید کردند بدون کمک یکی از آن‌ها ممکن نبود.

ما در تألیف این کتاب هم خواننده عام و هم خواننده حرفه‌ای را مدنظر داشتیم. همان‌گونه که در ابتدا گفتیم، سوگ یک واقعیت ناگزیر است. بسیاری از سینما روها (مانند خود ما) عمیقاً تحت تأثیر یک فیلم خاص قرار می‌گیرند و نمی‌دانند چرا. هدف آموزشی غیررسمی کتاب ما این است که چنین افرادی به این درک برسند که چگونه فیلم‌ها زندگی هیجانی را عمیقاً به جنب‌وجوش درمی‌آورند. بنابراین، ارزش بالقوه این کتاب فراتر از این ده فیلمی است که در اینجا بررسی شدند.

کار ما دانشجویان دپارتمان مطالعات فیلم را ترغیب کرد تا نوشته‌های روان‌شناختی درباره فیلم‌ها را عمیق بررسی کنند. این کار عملکردی در قالب یک پل میان‌رشته‌ای دارد - نه تنها پیوند دادن بین این دو حوزه مطالعاتی، بلکه می‌توانیم ادعا کنیم، در زمینه رشد فردی هم ارزشمند است. این کتاب برای روان‌درمان‌گران و مراجعین راهنمایی است که تجربیات آن‌ها را درباره سوگ در سینما شرح و بسط می‌دهد. از همه مهم‌تر اینکه، برای سینما روها، دانشجویان، درمان‌گران و مراجعینشان فرصتی یکسان را فراهم می‌آورد تا از بُعد روان‌شناختی برای فقدان‌های ناگزیری که در نهایت با آن مواجه می‌شوند آمادگی پیدا کنند. تحلیل‌های ما از فیلم‌ها برای خواننده‌ای با نگاه عمیق‌تر،

۱. کتابی نوشته یونگ روان‌شناس سوئسی که در آن بخشی از کتب مقدس یهودیان و مسیحیان از دیدگاه روان‌شناسی و روان‌کاوی تحلیل شده است. م.

مخزنی است برای سوگ‌های گذشته و الگویی است برای کمک به رنج‌های آینده. ما فیلم‌هایی را انتخاب کردیم که، افزون بر ارتباط‌گیری شخصی با آن‌ها، شخصیت‌های اصلی فیلم در مواجهه با سوگ انواع مشخصی از پاسخ‌ها را بروز می‌دادند. انواع مختلف غم و اندوه آن‌ها را در بر گرفته (مانند زمانی که مراجعین در اتاق درمان حاضر می‌شوند) که با موقعیت‌های نظری مختلفی قابل تبیین است. این کتاب را به سه بخش تقسیم کرده‌ایم. در بخش اول، در تولد، تیسوتسی و دختر میلیون دلاری شخصیت‌هایی را از جوامع مختلف می‌بینیم که بشدت زندگی‌ها و تاریخچه‌های شخصی متفاوتی دارند. آن‌ها هیچ ویژگی مشترکی در انواع سوگی که بر اثر یک فقدان ویرانگر و هضم نشده در آن گیر افتاده‌اند ندارند. همگی در گِل مانده‌اند و بی‌توجه به قراردادهای اجتماعی یا شخصی حاکم بر نگرش‌ها و رفتارهای روزانه‌شان، در زندگی خود قادر به حرکت به سمت جلو نیستند.

در فیلم آفریقای جنوبی، تیسوتسی، سردسته یک باند خلاف‌کار، از پتانسیل ترکیبی فقر و خشم برای سرکوب یک فقدان ناشناخته استفاده می‌کند. محیط زاغه‌نشین و ناامیدی و بیکاری محرک اوست برای غارت طبقه اشرافی تازه به دوران رسیده که گویا داشته‌های آن‌ها حق اوست. این دزد خشن - که زمان زیادی از نوجوانی‌اش نگذشته - نشانه‌های اولیه فرآیند سوگواری کوبلر-راس، یعنی انکار (که سال‌ها پیش اتفاق افتاده و او آن را فراموش کرده) و خشمی را که در آن گیر کرده است نشان می‌دهد. در واقع، او مانند نوزادی رفتار می‌کند که دچار وقفه رشدی است و فکر می‌کند حق دارد هر کاری که می‌خواهد انجام دهد. تنها زمانی که زنانگی‌اش را پیدا می‌کند (موضوع اصلی که بارها در فصل‌های بعدی آشکار خواهیم کرد) شروع به رشد کرده و مسئولیت آنچه انجام داده و کسی که هست را می‌پذیرد.

فرانکی دان، یک مربی کارکننده مشت‌زنی در دختر میلیون دلاری، مردی میان‌سال است که کاملاً در فرهنگ مردانه فرورفته. از نظر اجتماعی از زنان، و از منظر روان‌شناختی از زنانگی بریده است. او در جامعه‌ای است که ابراز، یا حتی احساس سوگ تنها زمانی قابل‌پذیرش است که شخصی مرده باشد. شغل او قراردادی است چون، به خاطر رنج ناشی از فقدان‌های دردناک گذشته، سبک فکری او (متمرکز بر

محافظت از خود بجای حمله) تناسبی با ورزش خشنی که آموزش می‌دهد ندارد. در نهایت، یک فقدان جدید و ویرانگر سبب می‌شود تا با راهنمایی افرادی که دیگر نمی‌تواند نادیده‌شان بگیرد، قدم به قدم چرخه کامل کوبلر-راس را طی کند. هر سه شخصیت، آنا، تیسوتسی و فرانکی، جنبه‌ای دیگر از فرآیند سوگ را به‌عنوان یک چرخه نشان می‌دهند. برای تکمیل این چرخه نه تنها سوگ، بلکه فقدان‌های روی هم انباشته‌شده در طول زندگی باید تحمل شده و درک شوند. اگر یک رویداد آسیب‌زا هشیارانه تجربه نشود، فقدان بعدی موضوعات را حل‌نشده باقی می‌گذارد.

عامل بالقوه دگرگون‌کننده در هر سه فیلمی که در بخش ۱ مورد بحث قرار می‌دهیم، به‌طور معمول از طریق درگیر شدن تماشاگر با شخصیت‌های اصلی به دست می‌آید. ساختار روایت گونه فیلم از رشد روانی شخصیت اصلی، تنها راه برقراری ارتباط با مخاطب نیست، و اینکه یک فیلم می‌تواند چشم‌انداز فرد را نسبت به زندگی تغییر دهد روشی آزموده شده است. بعلاوه نکته بحث برانگیز اینجاست، درست است که نمایش سفر زندگی یک قهرمان امری عادی و ابزاری برای داستان‌های لذت‌بخش پرده سینما است اما نسبت به زمانی که زندگی تماشاگر عادی (و نه قهرمان) نمایش داده می‌شود تأثیرگذاری خیلی کمتری دارد.

در دختر میلیون دلاری، فرانکی جدای از عشق به ورزش، یک لذت‌رازگونه دیگری هم دارد: او شعری از ویلیام. باتلر. بیتس را می‌خواند. اواخر داستان او شعر "جزیره دریاچه اینسفری" را زمزمه می‌کند که برانگیزاننده تصویر بهشتی است که با آرامشی که در "اعماق قلب" پدید می‌آید قابل دستیابی است. از این رو عشق فرانکی به این شعر آرامش‌بخش اشاره‌ای است به آمادگی وی برای پذیرش دگرگونی: یادآوری آشکار این نکته که هنر تماشاگر را به حرکت وامی‌دارد.

یونگ تأکید می‌کند تمامیت برابر با کمال نیست و به تکامل نزدیک‌تر است. این اندیشه سرلوحه تأثیرگذاری برای ما هنگام شرح درمان سوگ در سه‌گانه سه رنگ کیشلوفسکی بود، فیلم‌هایی که مبنای بخش دوم این کتاب را شکل می‌دهند. این فیلم‌ها سرشار از زیبایی‌شناسی همراه با انرژی دگرگون‌کننده هستند. ما از طریق همین زیبایی‌شناسی، ابزار و فرآیندهایی را می‌آزماییم که شش شخصیت اصلی با استفاده از