

# PSIHOANALIZA I PSIHOANALITIČARI U FILMOVIMA

**Žarko Martinović**

Many famous film directors found inspiration in psychoanalysis and a direct representation of psychoanalysts and psychoanalytic methods in fictional movies could not be circumvented. However, many cinematic versions of psychoanalysis and psychoanalysts are very frequently stereotypical and unrealistic. For the purpose of this essay, the author selected two pseudo biographical films *Freud: The Secret Passion* (John Houston, 1962) and *A Dangerous Method* (David Cronenberg, 2011). Both films contain a fictional layer and depict true historical events in the early period of psychoanalysis.

Igrani film nije mogao da zaobiđe direktno prikazivanje psihoanalitičkog metoda i psihoanalize na filmu. Mnogi filmski stvaraoci su imali psihološko obrazovanje, a izvjesni su bili analizandi u psihoanalizi. Prirodno, nalazili su nadahnuće u psihoanalizi. Međutim, filmovi koji teže da objektivno portretiraju psihoanalizu i psihoanalitičare, u istoriji filma su malobrojni.

## Frojdov filmski lik

Sigmund Frojd je postao privlačna ikonična figura. U filmovima, slavni ljekar, istraživač, pisac i mislilac, imponuje kao čovjek sa bradom koji puši cigare i bečkim izgovorom razmatra prirodu čovjekove seksualnosti, snova i nesvjesnog. Prema Internacionalnoj bazi podataka o filmovima na internetu<sup>1</sup> (www.imdb.com), Frojdov lik se pojavljuje u više od osamdeset filmova. Njujorški umjetnik Džon Menick (John Menick) je napravio izbor iz većine tih filmova, u obliku video-rada i eseja o tom radu (Menick, 2011).<sup>2</sup>

Za razliku od dokumentarnih, istorijskih i pseudobiografskih filmova, Frojd je u kinematografskoj slici postao vanvremena figura, odvojen od svoje istorijske slike. Menikov video je omogućio da se sagleda kako je pop kultura obnavljala, revidirala i poštovala Frojda u toku mnogih decenija. Frojdova slika, u Menikovom videu, održava se, premda rastjelovljena, kao živo pamćenje koje putuje od jednog do drugog lika, iz filma u film. To je dovelo do velike raznolikosti njegovih funkcija u filmu. U nekim filmovima, Sigmunda Frojda oslovljavaju samo po imenu, ili sa „Her doktor“, „Zigi“, ili ga pak preimenuju u Dokotor Frend. U filmu „Bolestan od ljubavi“ / *Lovesick* (1983), on se javlja kao vizija duha koji daje savjete smušenom psihoanalitičaru (Dudley Moore) koji je zaljubljen u svoju pacijentkinju. Ponekad, Frojd ima komičnu ulogu, kao u TV seriji *Zvezdane staze: Sljedeća generacija* (1993), kada se pojavljuje u svojoj holografskoj (engl. *holodeck*) verziji, analizira snove androida Data i daje mu dijagnozu „polimorfno perverzne individue.“

---

<sup>1</sup> Vidjeti: www.imdb.com pristupljeno 22. 10. 2018.

<sup>2</sup> Vidjeti: John Menick. *Sigmund Freud as a character in the movies*. *Frieze*, Issue 140, June-August 2011.

Naučnik i ateista, Sigmund Frojd ne vjeruje u duhove. Kao psihoanalitičar, on proučava vjerovanja u vještice, piše o demonološkim problemima (Frojd, 1987) otkrivajući njihove psihološke motive. Na taj način, on rastjeruje vjerovanja u duhove. Filmski autori taj proces metaforično shvataju kao neku vrstu egzorcizma. Možda je to razlog što je uloga Frojda u filmu *Pustolovine mladog Indijane Džonsa* (2007) dodijeljena Maksu fon Sidou, proslavljenom u ulozi *Istjerivača đavola* u isotime-nom filmu. Da bi donekle ličio na Frojda, Maks fon Sidou nosi bradu kad ga mladi Indijana Džons moli za savjet. Cigara je zajedničko obilježje za filmske likove Indijane Džonsa i Sigmunda Frojda.

U šestočasovnoj miniseriji o Sigmundu Frojdu, u produkciji televizije BBC (1984), Frojd ima bradu podešenu za svaki svoj životni period; neke od tih brada su ljepše potkresane i djeluju ubjedljivije od drugih. Ivice Frojdove brade obojene su nikotinom.

Kao i mnogi od slavni ljudi u njegovoj epohi, Sigmund Frojd je bio zavisnik. Njegove omiljene droge su nikotin i kokain. On je u svojoj mladosti kratkotrajno eksperimentisao s kokainom, koristeći ga u svom istraživanju i za ličnu rekreaciju. Pušio je u toku čitave svoje profesionalne karijere, čak i dok mu je rak razarao nepce i vilice. Skoro u svim filmovima, vidi se kako Frojd puši cigare ili lulu, a samo BBC miniserija prikazuje kokainsku zabavu koju Frojd organizuje za Bečko medicinsko društvo. Kokain se još obilnije troši u filmu „Sedmoprocentno rješenje“ / *The Seven Percent Solution* (1976), po istoimenom romanu Nikolasa Mejera (Nicolas Meyer) objavljenom 1974. godine, kao „izgubljeni rukopis doktora Votsona“<sup>3</sup>. U ovom romanu i filmu, čija se radnja odigrava 1891, kokainoman je

---

<sup>3</sup> Vidjeti: *The Seven-Per-Cent Solution: Being a Reprint from the Reminiscences of John H. Watson, M.D.* 1974. Istoimeni film je [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Seven-Per-Cent\\_Solution](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven-Per-Cent_Solution)

Šerlok Holms. On zapada u kokainom izazvanu psihozu a doktor Votson ga trikom odvodi u Beč gdje traži pomoć od Sigmunda Frojda. Međutim, Sigmund Frojd i Holms otkrivaju da imaju mnogo toga zajedničkog (Ginzburg i Morelli, 1980). Detektiv i analitičar čine odličan par za kriminalistička istraživanja. Frojd primjenjuje hipnozu da bi odvikao Holmsa od kokaina. Iako je Frojd koristio hipnozu samo u jednom kratkom periodu svog rada, filmovi o Frojdu vole da prikazuju hipnozu, vjerovatno zbog sličnosti bioskopskog iskustva i hipnoze. U filmovima, Frojdovi pacijenti ili analizandi nijesu samo fiktionalni likovi (Holms, android Data i dr.), već i istorijske ličnosti – Gustav Maler, Sergej Konstantinovič Pankejev („slučaj Čovjek-vuk“) i Ana Frojd.

Takođe se postavlja pitanje predstavljivosti psihoanalize i psihoanalitičkih koncepcija na filmu. Prema Alenu de Mižoli (Mijolla, 1999), ovi filmovi spadaju u dvije kategorije: amaterski filmovi za kućnu upotrebu koje su snimili Frojdovi savremenici Filip Lerman, Mark Brunsvik, princeza Mari Bonaparte i Rene Laforg i igrani filmovi. De Mižola naglašava da analitička situacija skoro nikad nije bila pokazana ni u jednom filmu jer „ništa nije ... manje kinematografsko zato što nema ničeg manje vizuelnog ili manje spremnog da pruži građu za neku dramatičnu scenu. Tempo analize, primjera radi, poptuno je različit od onog u filmu“ (Mijolla, 1999, str. 190). Možemo se složiti da je najlakše prikazati hipnozu, ono što je suprotno analizi, a najteže – značaj prekida između seansi analiza ili trajanje analize.

Od filmova u kojima se prikazuju psihoanalitičari i psihoanalitički metod ovdje smo za analizu odabrali dva pseudobiografska filma: *Frojd: Tajna Strast (Freud: The Secret Passion, 1962)* Džona Hjustona i *Opasan metod (A Dangerous Method, 2011)* Dejvida Kronenberga. Oba ostvarenja omogućavaju da se sa istorijske distance sagledaju neke

zajedničke invarijante kinematografskih refleksija o psihoanalizi.

### *Hjustonov Frojd*

U filmu *Frojd: Tajna Strast* prikazuju se otkriće i prvi period razvoja psihoanalize pri kraju XIX vijeka, od 1885. do 1897. godine.<sup>4</sup> Slavni reditelj Džon Hjuston je za ovaj film za pisca originalnog scenarija odabrao Žan-Pola Sartra. Pokazaće se da je takvim izborima Hjuston opteretio svoj rad na *Frojdu* velikim problemima koji su bitno uticali na konačan sadržaj i formu filma.

Hjustonova ideja za film o životu i djelu Sigmunda Frojda rodila se još 1958. godine a odluku da za pisca scenarija angažuje Žan-Pola Sartra zasnivao je na svom vjerovanju da će Sartr, „veliki poznavalac Frojdovog dela“, imati „objektivan i logičan pristup scenariju“ (Hjuston, 1990). Hjuston je 1946. godine na Brodveju režirao Sartrovu dramu *Iza zatvorenih vrata* a dva velikana su se upoznala 1952. godine u Parizu, prilikom premijere Hjustonovog filma *Mulen Ruž*. Međutim, Hjustonovi i Sartrovi stavovi prema psihoanalizi su se uveliko razilazili. Hjuston je smatrao da psihoanaliza služi da udovolji dokonim domaćicama i problematičnoj djeci bogatih ljudi ali je nedostupna siromašnima kojima je najpotrebnija.<sup>5</sup> S druge strane, Sartr je sebe smatrao antifrojdovcem, iz više razloga. Po svom političkom opredjeljenju

---

<sup>4</sup> U jednom od svojih najvećih djela, dvije decenije poslije tog prvog perioda, Frojd navodi da je tada terapijski zadatak, bio „pre svega umeće tumačenja“ i samo začetak nastojanja „da se bolesnik pomoću svog sopstvenog sećanja prisili da potvrdi lekarevu konstrukciju“ (Frojd, 1920/1984, str. 255).

<sup>5</sup> Huston, Sartre and the Freud Scenario: The story behind an item from the NUI Galway archives' Huston Family Collection.

<http://nuigarchives.blogspot.ie/2012/09/huston-sartre-and-freud-scenario.html>

za komunizam, Sartr smatra da je uloga psihoanalitičara u socijalnoj sferi ograničena i nevažna. Njegova egzistencijalistička filozofija je fenomenološki prilaz koji ne priznaje nesvjesno. I pored toga, Sartr prihvata rad na scenariju, možda zato što ga u novčanoj oskudici motiviše za to doba veliki novac koji mu Hjuston plaća za scenario, 25.000 dolara, u gotovini. S druge strane, Sartrov veliki prijatelj, psihoanalitičar i filozof, Žan-Bertran Pontalis ističe da je Sartr od rane mladosti pokazivao veliko divljenje prema Frojdu kao stvaraocu i da je zato riješio da surađuje s Hjustonom. Piter Volen (Peter Wallen) zastupa mišljenje da su, poput Frojda, i Hjuston i Sartr sebe doživljavali kao konkvistadore odnosno „pustolove duha“ koji su težili da steknu slavu otiskujući se van ograničenja porodičnog života (Wollen, 1999). Bez obzira koja je motivacija bila presudna, Sartr je prionuo na posao i krajem 1959. isporučio Hjustonu gotov scenario (na francuskom), na ukupno 300 stranica.<sup>6</sup> Hjuston je izračunao da bi film napravljen prema tom scenariju trajao duže od pet sati. Poslije prepiske, Sartr je doputovao u Hjustonovoj zamak u Golveju, u Irskoj, gdje su postigli dogovor da scenario treba skratiti. Međutim, Sartr je iz Pariza poslao još opširniji scenario čija bi verzija zahtijevala da film traje osam sati. Svoju odluku opravdao je sljedećim rečima: „Može se napraviti film koji traje četiri sata ako je to *Ben Hur*; ali publika iz Teksasa ne bi izdržala /da gleda/ četiri sata kompleksa“ (Sartr, 1984, str. 10). Sartr je doslovno shvatio Hjustonov savjet da pri radu na scenariju „uopšte ne misli na cenzuru, ni na jezik, ni na sadržinu scena“, pa je u svom scenariju opisao incest, homoseksualnost, masturbaciju, prostituciju, zlostavljanje djece. Kako nijedna cenzura ranih šezdesetih godina XX veka ne bi odobrila komercijalnu distribuciju filma s takvim scenama, Hjuston je

---

<sup>6</sup> Pripremajući scenario, Sartr je kao četiri glavna izvora koristio: Frojdova pisma Flisu, Frojdova djela: *Proučavanje Histerije* i *Tumačenje snova* i prvi tom Džonsove biografije *Život i djelo Sigmunda Frojda* (Wollen, 1999).

preradio Sartrov rukopis uz pomoć dvojice scenarista Čarlija (Charlie) Kaufmana i Wolfganga Rajnharta (Wolfgang Reinhardt). Nezadovoljan skraćenom verzijom scenarija, Sartr je zahtijevao da se njegovo ime ne pojavi u špici filma. Prihvatajući Sartrovu odluku i smatrajući da ima još „nerješениh stvari u rukopisu“, Hjuston se obratio za pomoć Ani Frojd, Frojdovoj ćerki čuvenoj psihoanalitičarki ali je ona unaprijed odbacila Hjustonov film: „Po našem mišljenju, ni istorijska ni naučna istina o čovjeku, Sigmundu Frojdu, niti o njegovom djelu, ne može se prenijeti filmom, uprkos pretenzija njegovih producenata“ (Kass, 1979). Konačno, Hjuston je angažovao dr Dejvida Staford-Klarka, jednog od vodećih psihijataru u Engleskoj „koji mu je bio od ogromne pomoći“ (Hjuston, 1990, str. 285).

I pored svih problema, Hjuston je odao priznanje Sartru: „Mnogo toga što je Sartr uradio bilo je u našoj verziji – ustvari, bila je to njena kičma. U nekim scenama njegov dijalog je ostavljen nedirnut“ (Hjuston, 1990, str. 283). Sartrov originalni scenario u svim svojim verzijama je posthumno objavljen 1984. godine i preveden na engleski jezik sa predgovorom Sartrovog velikog prijatelja, psihoanalitičara i filozofa, Žan-Bertrana Pontalisa (Sartre, 1984).

Imajući u vidu i sve druge probleme, opisane u Hjustonovoj autobiografiji (Hjuston, 1990), pravo je čudo da je film uopšte završen. Najveća zasluga za to pripada ogromnoj Hjustonovoj energiji.

### Frojdova filmska traganja po Hjustonu i Sartru

Hjuston je uložio veliki trud da Frojdovo intelektualno traganje nađe kinematografski izraz. Napravio je cjelovitu filmsku naraciju o otkriću nesvjesnog kao intelektualnom suspensu. Težeći da publiku edukuje o osnovnim pojmovima i otkrićima psihoanalize, Hjuston u filmu imenuje Frojdova

otkrića: nesvjesno, potiskivanje, infantilnu seksualnost, Edipov kompleks, a didaktički element pojačava svojim objašnjenjima glasom-preko na početku i na kraju filma.

Otpočevši film slikama galaksije iznad kojih se ispisuje špica filma, Hjuston parafrazira Markuzeove riječi u kojima se ističe da su nanijeta „tri smrtna udarca čovjekovom samoljublju“ (Marcuse, 1974, str. 32) zbog otkrića da čovjek nije u središtu u odnosu na svoj doživljaj *jedinstvenosti*, prvo u svemiru (Kopernik), zatim u odnosu na životinjsko carstvo (Darvin), i konačno, na svjesnu psihu (Frojd):

„Pre Sigmunda Frojda, čovek je verovao da je ono što kaže i što čini proizvod jedino njegove svesne volje. Ali je veliki psiholog pokazao da postoji još jedan deo naše psihe . . . nesvesno koje funkcioniše u tami i može zavladata našim životom. Ovo je priča o Frojdovom silasku u područje tamno kao pakao, o čovekovom nesvesnom, i kako je on u njega uneo svetlost.“

Frojdovo intelektualno traganje u filmu se odvija gotovo neprestano, počev od saradnje sa Brojerom, do početka samostalnog rada s pacijentima, pa do njegove autoanalize. Frojd je, u interpretaciji Montgomeri Klifta, još od prve sekvence filma istraživač sličan detektivu, introspektivan, obuzet dokazivanjem tačnosti svojih teorija. Poslije neslaganja mladog Frojda sa direktorom bolnice Teodorom Majnertom,<sup>7</sup> koji smatra da

---

<sup>7</sup> Teodor Majnert (1833–1892), neuropsihijatar i neuroanatom, Frojdov prvi mentor. Cijenio je Frojdov istraživački rad, ali je bio razočaran kad se Frojd, nakon dolaska iz Pariza, okrenuo ka spekulativnoj psihologiji. Majnert se striktno držao empirijske kliničke nauke o mozgu. Frojd se divio svojim mentorima i jednom svom sinu je dao ime Teodor po Teodoru Majnertu a drugome Ernest po neurofiziologu Ernestu Brikuu u čijoj je laboratoriji radio do 1884. godine i koji ga je podstakao da otvori svoju privatnu praksu. Njihov rad je Frojdu služio kao polazište za izradu „Nacrta naučne psihologije“ (Newton, 1999). Filmske sekvence koje prikazuju Majnertovu hostilnost prema Frojdu su čista fikcija.



histerija nije bolest, već „drugi naziv za laganje“, pratimo Frojdvod odlazak u Pariz, na studijski boravak kod Šarkoa.<sup>8</sup> Jedna od najdužih sekvenci filma (8½ minuta) je u Klinici Salpetrijer u Parizu gdje Šarko kod pacijenata sa histerijom demonstrira uticaj psihe na tijelo, i tijela na psihi. On pokazuje ženu čije su noge oduzete i muškarca čije se ruke tresu. Podvrgnuvši ih hipnozi on zamjenjuje njihove simptome: žena se tresu, a muškarac biva paralizovan. Šarko ponovo daje hipnotičke sugestije i simptomi prestaju. Ovaj filmski prikaz ideje o psihičkoj uzročnosti simptoma djeluje veoma impresivno i ističe zanimanje za fizičko biće likova, posebno za prikazivanje izmučenih tijela histeričnih bolesnika, kao jedne od bitnih karakteristika filma. Metaforičko načelo duše-kao-tijela prikazuje se, kako u slikama tijela Šarkoovih pacijenata, tako i u liku do struka obnaženog pacijenta kod koga Frojd primjenjuje hipnozu u Bečkoj bolnici.

Epizode iz Frojdrovog ličnog života u kojima mu porodica pruža značajan oslonac u filmu su podređene prikazivanju Frojdrovog puta do otkrića psihoanalize. Neophodnost sažimanja događaja učinila je da lik Frojdrovog oca Jakoba bude u filmu prikazan u svega tri kratke ali veoma upečatljive sekvence u kojima se oslikava empatičan odnos otac – sin.

Očeva smrt je za Frojda snažan gubitak ali i pokretač njegovog rada na tumačenju snova. Jedna sekvenca filma prikazuje Frojda kako u pogrebnoj povorci hoda za kovčegom. Pred kapijom groblja mu se zavrti u glavi i kolabira, te jedini ne prisustvuje sahrani. Kad se probudi, Marta je, kao uvijek, pored

---

<sup>8</sup> Žan Mari Šarko (1825–1893), slavni francuski neurolog, autor *Lekcija o bolestima nervnog sistema*, djela koje je Frojd 1886. godine preveo na njemački. Smatra se osnivačem moderne neurologije. Njegovo ime je vezano za najmanje petnaest medicinskih eponima, od kojih je najpoznatiji Šarko-Mari-Tutova bolest. Poznat je i po istraživanju dejstva hipnoze na bolesnike sa histerijom zbog čega je stekao nadimak „Napoleon neuroza“. [http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Martin\\_Charcot](http://en.wikipedia.org/wiki/Jean-Martin_Charcot)

njega. Frojda muči **zagonetka sna**: *oči treba da budu zatvorene*. „Šta to znači? Čije oči?“ „Nisam mogao da prođem kroz kapiju. [...] nije mi bilo dopušteno.“ Shvata da se oči zatvaraju umrlom i da je to, kad umre otac, sinovljeva dužnost. Pati od osjećanja krivice, jer je prekršio zakon i počinio grijeh. Brojer, koji je u filmu prikazan kao Frojdov očinski surogat, savjetuje ga da ne muči sebe i da se odmori od prekomjernog rada.

U narednom kadru, vozeći se sa Brojerom<sup>9</sup> u zatvorenoj kočiji, Frojd se sjeća događaja iz svog djetinjstva u kome je jedan antisemita napao i vrijeđao njegovog oca. Bacajući očevu jevrejsku kapu u prašinu, antisemita je uzviknuo: „Prljavi Jevreju!“ Pored Jakoba, u filmu je prikazano nekoliko figura oca: Brojer i Šarko su zamjene za dobrog oca, a Majnert je figura rđavog oca. U raspravi, poslije predavanja koje Frojd drži pred Ljekarskim društvom u Beču, Majnert prvi prezrivo odbacuje Frojdove ideje uz podršku svih slušalaca. Jedino se doktor Brojer obraća „gubavcu“ (tako je Frojd tada sebe opisao). On ohrabruje Frojda i povjerava mu da i on koristi hipnozu u liječenju histeričnih bolesnika.

Kad mu Majnert potpuno zabrani rad na klinici,<sup>10</sup> Frojd otvara

---

<sup>9</sup> U Sartrovom originalnom scenariju nalazio se i lik dr Vilhelma Flisa (Wilhelm Fliess), otorinolaringologa koji je imao veliku važnost u Frojdomovom životu. Međutim, pri skraćivanju scenarija, „nije bilo mjesta“ za Flisa. Ovaj lik je izostavljen iz filma i stopljen sa likom Brojera. Shodno tome, neke diskusije Frojda i Flisa u filmu su prikazane kao razgovori između Frojda i Brojera.

<sup>10</sup> Prema filmu, ispada da je Frojd prisiljen da se bavi privatnom praksom ako želi da nastavi rad sa pacijentima koji boluju od histerije. Društvena realnost je bila drugačija: Frojd potiče iz siromašne porodice; u toku studija, ali i u prvim godinama svoje ljekarske karijere, stalno mora da pozajmljuje novac od svog mentora Brojera. Frojd je uoči puta za Pariz izabran za docenta Univerziteta, pa se u ključnom periodu svoje životne tranzicije (od 28 do 33 godine) odlučio da ostavi taj slabo plaćeni posao laboratorijskog naučnika i odabrao zanimanje ljekara specijaliste u privatnoj praksi. (Newton, 1999).

svoju privatnu praksu a jedan od prvih njegovih pacijenata je Karl fon Štroser. Taj mladić je „iz čista mira“ nožem napao oca, husarskog kapetana. Kad ga Frojd posjeti, kamera u Štroserovom stanu zumira policu sa knjigama. Karl voli poeziju i sâm piše pjesme. Zatim, kamera zumira krojačkog manekena na kome je vojnička uniforma. Karl objašnjava da je to uniforma njegovog oca, husarskog kapetana. Da bi otkrio uzrok Karlovih problema, Frojd ga hipnotiše čime oslobađa Karlov kompleks, dotle potisnut u nespvesno. Karl bijesno kidiše na krojačkog manekena, skida i zbacu očevu uniformu sa njega. Zatim zagrlu manekena, nježno govoreći: „Majko!“ Ova dramatična sekvenca otkriva edipalnu konstelaciju, združeni roditeljski imago na kome Karl agira svoje suprotstavljene nagonske pobude.

Dramatično prikazivanje agiranja nespvesnog na ekranu je upečatljivije od jednostavnog i didaktičkog narativnog tona. Očito, Frojd odlazi na opasna mjesta, u svom unutrašnjem svijetu. On tada stiče uvid u opasnosti raskrivanja nespvesnog i ima otpor prema tom poslu. To se najbolje ogleda u Frojdovom snu o pećini. Prije opisa ovog sna, važno je navesti da je film *Frojd* sniman u crno-bijeloj tehnici, kao *film noir* u kome dominira simbolika svjetlosti i tame a kontrasti tama –svijetlo prate relacije svjesno – nespvesno, na nivou forme i naracije. U svojim razmišljanjima, Frojd se često pita da li je nešto ostavio u mračnom uglu, a njegova razmišljanja o nespvesnom često se odvijaju u mračnim ulicama, noću. Nespvesno je „crno, skoro kao sâm pakao.“<sup>11</sup> To je najupadljivije u snovima, „kraljevskom putu u nesvesno“ (Frojd, 1900/1973).

---

<sup>11</sup> Za vizualizaciju snova u mraku pećine najviše je korišćena tehnika fotografisanja u negativu ili u preekspoziciji. Zbog takve mizanscene, film poprima izgled njemačkog ekspresionističkog filma. Vidjeti: Dennis Schwartz's Movie Reviews, *Freud (aka: Freud: The Secret Passion)* [http://en.wikipedia.org/wiki/Freud:\\_The\\_Secret\\_Passion](http://en.wikipedia.org/wiki/Freud:_The_Secret_Passion) pristupljeno 11. 3. 2018.

Tama prevladava i u prvom kadru sna o pećini gdje vidimo kako uznemireni Frojdiv lik oprezno stupa u mračnu teritoriju, privezan za dugačak konopac. U pećini je njegov pacijent Karl koji ljubi neku ženu i ludački se smije. Zatim, Karl grabi konopac za koji se Frojd grčevito drži rukama. Karl ga gađa kamenom i vuče ga u provaliju. Frojd presijeca konopac. Budi se u užasnom strahu dozivajući: „Mama, mama.“ Pored kreveta je njegova supruga Marta koja ga nježno vraća u realnost. Ponavljani neprijatni snovi prekidaju Frojdiv rad s pacijentima ali se tada Brojer pojavljuje kao spasilac koji ga ohrabruje da nastavi svoju ljekarsku praksu. Konačno, u dramatičnom obrtu, i Majnert, koji je na samrti, naziva Frojda svojim „duhovnim sinom“. Ohrabrujući Frojda, i Majnert koristi u filmu više puta ponavljaju metaforu po kojoj je otkrivanje nesvjesnog unošenje svjetlosti: „Idi u srce tame i izvadi otuda zmaja. ... ako nemaš snage, sklopi ugovor s đavolom. Kako je divno spustiti se u pakao i upaliti svoju buktinju na njegovim vatrama.“

Norman Holand (Holland, 1994) prigovara Hjustonu za prekomjerno ponavljanje figura zamjene iza kojih stoji psihoanalitički termin – premještanje ili pomjeranje. Takva pomjeranja su: tijela kao zamjene za dušu, lica kao zamjene za tijela, zamjena kretanja kroz prostor za kretanje u mislima, a u prvih deset scena [*sic!*] (ustvari sekvenci!) nalazimo i Šarkoa, kao dobrog oca koji zamjenjuje Majnerta, lošeg oca. Prema Frojdu, „u premještanja ne treba ubrojiti samo skretanja sa toka misli već i sve vrste indirektnog prikazivanja“ (Frojdiv, 1900/1973, str. 177). Međutim, Holandov prigovor je samo djelimično prihvatljiv, iz tri sljedeća razloga. Prvo, istorijski gledano, mnogi mehanizmi odbrane ega, osim premještanja i potiskivanja, nijesu bili otkriveni u ranom periodu psihoanalize. Drugo, premještanje je i u književnosti i u filmskoj umjetnosti srodno stilskoj figuri metonimije, pa prekomjernost zamjena u Hjustonovom filmu nije problematična ako film posmatramo

kao metonimijsku umjetnost (Dirven, 2003). Treće, obrazac zamjene/supstitucije u mnogim sekvencama filma nema samo funkciju pomjeranja, već naglašava proces u kome je afekt zastupnik nagona na putu do otkrivanja nesvjesnog. Tako Frojd dolazi do otkrića kad u mislima zamijeni uloge, postavljajući sebe u položaj drugog, pacijenta, kako bi rasvjetljavanjem simptoma razumio i izliječio bolest. Takav prilaz ogleda se u dijalozima i predstavlja stil Sartrovog *Scenarija* kao izražavanja intersubjektivnog, ustvari empatije, a ne samo zamjena.

Slike-osjećanja (Deleuze, 1985) dominiraju u sekvencama Brojerovog i Frojdovog liječenja bolesnice Sesili Kertner (Susannah York)<sup>12</sup> i Frojdove autoanalize kada zanimanje za prikazivanje tijela ustupa mjesto zaokupljenosti licem sa velikim brojem kadrova ovih likova u gro planu, više nego u ijednom Hjustonovom filmu.

Film prikazuje Frojdovo otkriće tehnike slobodnih asocijacija do koje dolazi u toku svog samostalnog liječenja Sesili kad traži da ona, poslije ispričanog sna, slobodno govori sve što joj padne na pamet. Njene asocijacije raskrivaju prerušavanja koja san koristi. U jednom mračnom snu, muškarac, biblijski lik *Josifa*, ustvari je zamjena za doktora *Josifa* Brojera. Svijetli tonovi obasjavaju scenu tog Frojdovog otkrića i njegovo oduševljenje: „Našli smo put do nesvesnog bez hipnoze. San vam je u simboličnom jeziku rekao da volite doktora Brojera.“ Nesvjesno govori i kroz omaške što potvrđuje i Sesilino oslovljavanje Frojda sa „doktor Frojer“ (**Froj /d Broj/ er**). Frojd tada shvata da se u psihoanalitičkoj terapiji, razvija transforni<sup>13</sup> odnos

---

<sup>12</sup> Sesilin lik koji kombinuje osobine nekoliko bolesnica s histerijom koje je Frojd opisao, najviše Ane O. i Dore (Frojd, 1905).

<sup>13</sup> Pitanje transfera (pojave da se emocionalne reakcije doživljene u ranom djetinjstvu sa važnim drugim osobama ponavljaju u sadašnjosti i prenose na druge osobe) u filmu je prikazano u Frojdovom radu sa Sesili. To pitanje, koje je bilo ključno za otkriće njegovog vlastitog Edipovog kompleksa, Frojd je

ljubavi između pacijenta (Sesili) i analitičara (Frojda). Frojd razumije i kontroliše svoj kontratransferni odnos sa Sesili. Kad mu od nje na kućnu adresu stigne buket cvijeća, Frojd objašnjava svojoj supruzi Marti da je transferna ljubav nesvjesna zamjena lika analitičara sa prvim pacijentovim objektom ljubavi – majkom i/ili ocem. Štaviše, Frojd objašnjava da je svaka ljubav u odraslom dobu takva zamjena ljubavnog objekta sa prvim objektom ljubavi.

Frojdoва terapija sa Sesili dopijeva i do problema zavodjenja i zlostavljanja. Dok u jednoj seansi tragaju za razlogom njenog plakanja u toku noći, Sesili se sjeća da je jedne noći otac ušao u sobu i iznenada je zagrlio. Frojd prvo razvija teoriju da se seksualna trauma u ranom djetinjstvu stvarno desila i da je baš to uzrok neuroze. Međutim, kad se u toku analize pokaže da se stvarno zavodjenje Sesili od strane oca nije dogodilo, Sesili shvata i svoju ulogu u zavodjenju u svojoj fantaziji i smatra da je njena bolest posljedica samokažnjavanja. Psihoanaliza se rađa upravo onda kada Frojd prestaje da vjeruje da je etiologija histerije „prevremeno seksualno iskustvo“ i u svojoj teoriji usvaja ideju da se seksualna trauma nije stvarno desila, već da je zavodjenje u djetinjstvu najčešće bilo *samo plod fantazije*, prenijeto iz lažnog pacijentovog sjećanja.<sup>14</sup> U svakom slučaju, bez obzira da li se događaj stvarno desio, psihološki je ispravno shvatanje da trauma nije samo događaj koji se doživljava svjesno, već je i psihički proces koji uključuje i nesvjesno, pamćenje i fantazme. Autoanaliza u toku koje sebe postavlja na mjesto pacijenta/analizanda pomaže Frojdu u rasvjetljavanju Sesiline edipalnosti – njene djetinje težnje da zavede oca i

---

opisao u prikazu slučaja Dora. (Frojd, 1905/ 2003)

<sup>14</sup> Njuton dokazuje da Frojd nikad nije odustao od ideje da zavodjenje može biti uzrok neuroze, ali je otkrio da je nemoguće vjerovati da bi napastvovanje moglo biti razlog u svakom slučaju. Nemogućnost da riješi pitanje porijekla neuroza, remetilo je Frojdiv rad na knjizi *Tumačenje snova*. (Newton, 1999)

mržnje prema majci koja nju odvaja od oca. U posljednjoj analitičkoj seansi sa Sesili, Frojd teži da je oslobodi od osjećanja krivice:

Frojd: „Sesili, vi niste krivi. Ili, ako jeste, tu krivicu ima svako ljudsko biće. Čovek dolazi nevin na svet u kome može samo da izgubi svoju nevinost. Svakom detetu je unapred suđeno da postane grešnik. I ja sam grešio. Sanjao sam da sam ubio svog oca.“

Sesili: „Onda ste i vi čudovište.“

Frojd: „Ne, bio sam dete.“

Filmski prikaz Frojdovog traganja za porijeklom svoje lične edipalnosti u filmskoj verziji je povezano sa njegovom fobijom od putovanja vozom. U filmu vidimo voz u tri scene. U prvoj, Frojdova majka, prije polaska voza za Pariz, priča o ranijem putovanju porodice vozom: „Dan i noć i još jedan dan. Zigi je plakao u toku celog puta kući. Voz ga je uplašio.“ Zatim, posmatramo još dva voza: jedan se vizualizuje u Frojdovom snu poslije očeve smrti a drugi je voz-igračka koju Frojd, kao mali dječak Zigi, drži u ruci dok pita svoju majku o putovanju iz Frajburga u Beč. Upravo pri autoanalizi, uz slike-sjećanja na to svoje najranije putovanje, Frojd raskriva suštinu svog Edipovog kompleksa. Njegova edipalnost se prikazuje u vidu neprijateljskih osjećanja prema ocu koji je malog Zigija, odvajajo od majčine blizine i toplote. U svojoj autoanalizi, Frojd otkriva da pati od osjećanja krivice pošto je gajio edipalne želje da mu umre otac. On donosi zaključak da je Edipov kompleks normalna, takoreći univerzalna, rana razvojna faza svakog čovjeka.

Kraj autoanalize je završna etapa Frojdovog intelektualnog osamostaljivanja, mogućnosti stvaranja i bez pomoći očinskih surogata: „Dode vreme kad čovek mora da odustane od svojih očeva i da bude sâm.“ Međutim, Frojdova teorija o dječjoj seksualnosti (Frojd, 1905/1973) je u tom ranom periodu psihoanalize neprihvatljiva i za Brojera i za čitavo Bečko ljekarsko društvo. U jednoj od posljednjih, potpuno fikcionalnih

scena, Frojd izlaže svoju teoriju o dječjoj seksualnosti i nailazi na opšte protivljenje. Ova scena je nagovještaj antisemitizma koji je Frojd kasnije iskusio od medicinskog establišmenta u Beču a zatim i od nacista kada je, u svojim poznim godinama, bio prinuđen da ode u izbjeglištvo.

Na kraju, težeći da zaokruži film kao jedinstvenu cjelinu, Hjuston ponavlja početnu sliku vasiona i glasom-preko<sup>15</sup> kazuje temu filma: Frojdovo „putovanje u nesvjesno“ i navodi da u staroj izreci „Spoznavaj sebe“ leži jedina čovjekova nada u pobjedu nad svojom taštinom. Iako znaju da će glavni junak biti uspješan, gledaoci Hjustonovog *Frojda* mogu da rani period razvoja psihoanalize i Frojdovih otkrića dožive kao zanimljivo audio-vizuelno iskustvo.

### *Opasan metod*

Reditelj *Opasnog metoda* Dejvid Kronenberg (David Cronenberg) stekao je reputaciju režirajući horor filmove i psihološke drame, a za film *Opasan metod (A Dangerous Method)* je odabrao istorijski dosta precizan scenario *Opasnog metoda*, rađen prema pozorišnom komadu *Liječenje govorom / The Talking Cure*, autora Kristofera Hemptona (Christopher Hampton), pisca scenarija za *Opasne veze* i *Ispaštanje (Atonement)*. Hempton je na osnovu knjige *Veoma opasan metod* čiji je autor Džon Ker (John Kerr), klinički psiholog i istoričar (Kerr, 1993/2011) napravio pozorišni komad a zatim i filmski scenario. Osnovu romana, komada i filmskog scenarija

---

<sup>15</sup> Kako ističe Volen (Wollen, 1999), Hjuston je svojim glasom-preko na početku i na kraju filma promijenio zamisao Sartrovog *Scenarija* da od Frojdovog odnosa s ocem napravi središte svog djela: Naime, Sartrov *Scenario* počinje Frojdovim glasom-of: „Sve je počelo sa smrću mog oca“ a završava se sa istim glasom-of: Napunio sam četrdesetjednu, na mene je došao red da igram ulogu oca.“



čini međusobna prepiska između Karla Gustava Junga, Sigmunda Frojda i Sabine Špilrajn (1885–1942) i dnevnici Špilrajnove.<sup>16</sup>

## Naracija

*Opasan metod* prikazuje iskušenja s kojima se suočavaju Frojd i Jung na početku XX vijeka, u trouganim relacijama sa Sabinom Špilrajn. Radnja filma se dešava od 1904. do 1913. godine, u epizodama koje su odvojene višegodišnjim periodima, uvijek u situacijama „ovdje i sada“, bez slika-sjećanja koje bi nas vraćale u prošlost. Film ima dvojake karakteristike – istorijskog žanra i melodrame o nesrećnoj ljubavi. U takvom filmu, zasnovanom na prikazu prisnih međuljudskih odnosa, od gledaoca se zahtijeva da stalno održava blisku povezanost sa likovima filma, kako bi postigao i empatiju i intelektualno razumijevanje. U psihološkoj konstelaciji filma, dominantna su dva međusobno preklapljena trougaona, dakle edipalna odnosa glavnih likova. U prvom su Jung – Špilrajn – Ema Jung, a u drugom su Jung – Špilrajn – Frojd. Dakle, Špilrajnova se u oba trougla umeće kao destabilizujući element.

Jung – Špilrajnova – liječenje, ljubavna afera? i saradnja

Prva sekvenca filma odvodi nas u 1904. godinu, kada Sabina Špilrajn (Kira Najtli / Keira Knightley), devetnaestogodišnja djevojka, biva silom privedena u psihijatrijsku bolnicu *Burghelcli* u Cirihu gdje će biti povjerena na liječenje mladom psihijatru Jungu (Majkl Fassbinder / Michael Fassbender).

U nekoliko kadrova, prikazuju se razne faze Sabinine „bolesti.“ U toku snažnih tikova, ona zauzima neobične položaje

---

<sup>16</sup> Cherry, Kendra. Sabina Spielrein (1895–1942) *Her Life, Work, and Influence on Psychoanalysis*.

<http://psychology.about.com/od/profilesmz/a/sabina-spielrein.htm> pristupljeno 23. 7. 2018.

i uvrće glavu a lice joj se izobličilo od uzbuđenja, naročito kad pokušava da priča o svom ocu. Odbija da jede, igra se hranom, valja se po blatu. Sjedeći uspravno u stolici u Jungovoj radnoj sobi, jedva izgovara: „Nijesam luda.“ Izgleda uplašeno, kao životinja satjerana u ćošak; mlatara rukama, pesnice su joj čvrsto stisnute, pritiska ih svojim butinama, kao da istovremeno podstiče i suzbija svoju nagonsku potrebu da masturbira. Plaši se od onog šta bi mogla da kaže, pa joj grč guši riječi prije nego ih izgovori.

Kad započne njeno liječenje govorom, Jung joj kaže: „Govorite, samo govorite.“ Ta formula je još jednostavnija od Frojdove definicije liječenja govorom: „Ne radi se o ničem drugom sem o tome da dvoje ljudi razgovaraju.“ U toku liječenja, Špilrajnova opisuje „ružne snove“ – kao da joj „neki ljigavi mekušac puzi po kičmi“, što Jungu ukazuje da su njena strahovanja vezana za osjećanje krivice zbog pretjerane masturbacije. U jednom kadru, kad Jung štapom istresa njen ogrtač, njen govor tijela upućuje na mazohističko seksualno uzbuđenje pri doživljaju bola. Njeno mazohističko uživanje datira od prije četiri godine, kad je njen strogi, nasilni otac počeo da je fizički kažnjava tražeći zatim da ga poljubi u ruku. Prema savremenim saznanjima, Sabinina „bolest“ je ustvari psihička trauma na pretrpljeno fizičko i psihičko zlostavljanje<sup>17</sup> koje nije rijetko u strogim patrijarhalnim porodicama.

Jung na filmu je željan slave, nadmeće se sa svojim očinskim likom, Frojdom. On ispituje test asocijacije na riječi u toku kojeg mjeri reakciono vrijeme i registruje psihogalvanski odgovor kože, što ga svrstava u jednog od pionira naučne psihologije. U jednoj zanimljivoj sekvenci filma, Jung taj eksperiment obavlja na svojoj supruzi. Jungova bogata, ljupka

---

<sup>17</sup> Vidjeti: Karen Hall. *Sabina Spielrein (1885–1942)*. Jewish Women's Archive. Encyclopaedia. <https://jwa.org/encyclopedia/article/spielrein-sabina> pristupljeno 12. 8. 2018.

supruga je blage naravi, potpuno je posvećena svom suprugu. U to vrijeme, Špilrajnova je Jungov laboratorijski asistent, pošto joj je direktor klinike, profesor Blojler, propisao radnu terapiju jer „devojka ima previše vremena“ ... potrebno je zaposliti nečim korisnim.“ Prateći Jungov test asocijacije riječi, inteligentna Sabina zaključuje da je „ispitanica“ Jungova supruga i da vrlo kratka latencija njenog odgovora „ne“ na riječ „razvod“ ukazuje na njenu zabrinutost da suprug ne izgubi interesovanje za nju.

Jungovo liječenje Špilrajnove je uspješno. Njeno psihičko stanje se potpuno stabilizuje, pa ona 1905. godine ostvaruje svoj san da upiše studije medicine. No njihov odnos se komplikuje jer se ona zaljubljuje u svog analitičara Junga. Asimetričan odnos, kakav treba uvijek da postoji u terapiji, sada se remeti prelazeći u odnos jednakosti zaljubljenog para. U jednom kadru, dok plove na jahti koju je Jungu poklonila njegova supruga, oboje su oduševljeni Vagnerovom muzikom. Sabina mu prva daje poljubac i pokazuje prozor kuće u kojoj se nalazi njen stan. Ona objašnjava zašto je prva preuzela inicijativu: „Ima nešto muško u meni, kao što ima nečeg ženskog u svakom muškarcu.“<sup>18</sup>

U narednim sekvencama filma, dok se dvoumi da li da prihvati Sabinin poziv, Jungovu pažnju zaokuplja smučeno mišljenje doktora Ota Grosa (Otto Gross<sup>19</sup>) (u interpretaciji Vensana

---

<sup>18</sup> Ovo njeno mišljenje vjerovatno je bila inspiracija za Jungovu *Animu*. Kristeva navodi da je Jung je zahvaćen „ljubavnom identifikacijom sa tajanstvenom pacijentkinjom“ i „sa svoje strane iz te fuzije gradi sopstveno dete, koje ostaje teoretsko, kako to i mora biti: to su koncepti Senke i Anime – vrste ženskih dvojnika, histeričnih ili psihotičnih koji se nalaze u osnovi svake osobe.“ Julija Kristeva. *Nove duševne bolesti*. Preveo s francuskog Žarko Martinović. Oktoih, Podgorica, 1997, str. 100.

<sup>19</sup> Otto Hans Adolf Gross (1877–1920), Frojdiv učenik je austrijski psihoanalitičar koji je postao anarhista. Njegove ideje su uticale na romanopisca Dejvida Herberta Lorensa (preko Grosove ljubavne afere sa

Kasela/Vincent Cassel). Kaselova gluma je izvanredno uvjerljiva i potpuno odgovara informacijama o Grosovom istorijskom liku. Mada je danas slabo poznat, Gros je rano krenuo froj dovskom stazom ali je propao zbog svoje neodgovornosti i dezorganizovanosti. Frojd je rekao „da su Jung i Oto Gros bili jedini istinski izvorni umovi među njegovim nasljednicima“ (Džons, 1985, knj. 2, str. 26). Oto Gros je u filmu Jungov pacijent zbog zavisnosti od droga. On je i zavisnik od seksa – hvali se da seksualne odnose sa svojim pacijentkinjama naziva terapijom. Dok Jung pokušava da ga liječi, Oto mu izlaže svoju anarhističku psihologiju i ideje o seksualnoj slobodi. Pritom se njihove uloge obrću, kao da je Gros ljekar a Jung pacijent. Jung se poziva na pravila psihoanalitičke terapije, na potrebu kontrole transfera i kontratransfera, ali ga Oto savjetuje: „Nikad ništa ne potiskuj.“ Tako je Gros prikazan kao katalizator koji ukida Jungove inhibicije da započne ljubavnu aferu sa Sabinom.<sup>20</sup>

U filmu, Jungova i Sabinina afera se prikazuje kao snažna nagonaska požuda. Međutim, Jung se plaši glasina i anonimnih pisama. Da bi izbjegao javni skandal, on prekida svoj prisni

---

Fridom fon Rihthofen, kasnije Lorensovom suprugom), na Franca Kafku i druge umjetnike, kao i na Dadaistički pokret. Grosa smatraju i utemeljivačem kontrakulture XX vijeka. On i danas ima svojih obožavalaca kao prvi pobornik seksualnih sloboda u puritanskom dobu s početka XX vijeka. Vidjeti: [http://en.wikipedia.org/wiki/Otto\\_Gross](http://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Gross)

<sup>20</sup> Jung je izjavio da se njegov pogled na svijet u cjelosti promijenio dok je pokušavao da analizira Grosa. Vidjeti: Gottfried Heuer. Otto Gross. Biographical Survey.

<http://www.ottogross.org/english/documents/BiographicalSurvey.html> Jung's Twin Brother. Otto Gross and Carl Gustav Jung. Gross' children and grandchildren. In: Association of Jungian Analysts, ed., *Festschrift 1977* ©1998, London, 1998.

odnos sa Sabinom.<sup>21</sup> Napušta i kliniku *Burghelci* i prelazi u privatnu praksu. Poslije toga, on je Sabinin nezvanični savjetnik u toku završne izrade njene doktorske disertacije (konačno odnos ne/ne – odnos učitelja/studenta). Međutim, i pored pokušaja sublimacije njihove ljubavne afere, i dalje se održava jedan perverzni aspekt njihovog odnosa, u vidu njenog mazohističkog uživanja u trpljenju bola pri kažnjavanju udarcima pesnicom/ bičem oca/Junga. U filmu, taj odnos se, na njeno traženje, ponavlja, kao flešbek ili kao njena „zaslužena nagrada“ poslije napornog rada.

Prikazivanje nezakonite i neetičke seksualne afere između oženjenog Junga i njegove mlade i lijepe pacijentkinje, sigurno je najprovokativniji, najkontroverzniji i možda najfiktionalniji aspekt *Opasnog metoda*.<sup>22</sup> Istorijski, sačuvani pisani tragovi ukazuju samo na međusobni erotski naboj. Sabina je u svom dnevniku zapisala: *Ni prah ni ugalj ne mogu da plamte takvim sjajem kakav ima tajna ljubav za koju niko ne smije da zna*.<sup>23</sup> Sačuvana je i Jungova zabilješka u dokumentima bolnice *Burghelci*. On tamo navodi da je ona bila „požudna“ i „čulna“, s „ozbiljnim sanjalačkim izrazom.“<sup>24</sup>

Na osnovu najnovijih dokumenata nađenih u Ženevi, odakle se Špilrajnova 1923. godine vratila u svoj zavičaj, Zvi Lotane (Lothane, 1999) smatra da se u odnosu Junga i Špilrajnove

---

<sup>21</sup> Jungova pisma iz tog perioda ukazuju na obrtanje uloga, kao da Jung od svoje prethodne pacijentkinje traži da mu bude terapeut.

<sup>22</sup> Autori filma to priznaju u odjavnoj špici da je „film zasnovan na istinitim događajima ali da su izvesni događaji, naročito iz privatne sfere, spekulativne prirode“ a mišljenja istoričara o prirodi odnosa Jung-Špilrajnova su podijeljena.

<sup>23</sup> Cherry, Kendra. Nav. djelo.

<http://psychology.about.com/od/profilesmz/a/sabina-spielrein.htm> Sabina Spielrein, from her diary, February 22, 1912.

<sup>24</sup> isto.

radilo o erotskom transferu i da nije prekršena etika jer nije bilo seksualnog odnosa. On ubjedljivo dokazuje da se Jungu može prigovoriti samo to što nije znao da kontrolom svog kontratransfera upravlja erotizovanim transferom koji se razvio između njega i Sabine.<sup>25</sup>

### Špilrajnova i Frojd – transfer i kontratransfer

Špilrajnova se upliće u ambivalentni odnos između Frojda i Junga. U filmu, to se dešava kad Jung s njom prekida prisni odnos a ona od njega traži da joj napiše preporuku da postane Frojdov pacijent. Odista, Jung piše Frojdu pismo (datirano 4. juna, 1909) ali u njemu opisuje Špilrajnovu kao zavodljivu pacijentkinju, ne priznajući svoj udio u tome:

„Špilrajnova je osoba o kojoj vam pišem.“ [...] „Ona je, naravno, sistematski planirala da me zavodi, što sam smatrao nepriličnim. Ona sada traži da se osveti. Odsкора je širila glasine da ću se uskoro razvesti od svoje supruge i oženiti se jednom studentkinjom, što je unelo pometnju kod nemalog broja mojih kolega ...“ (McGuire, 1974)

U filmu vidimo kako, na osnovu pisma koje dobija od Frojda (Viggo Mortensen), Špilrajnova zaključuje da je Jung prikrivao istinu i suočava ga s tim. Tek onda, Jung javlja Frojdu da je Špilrajnova sa njim vodila „vrlo dostojanstven razgovor“ i oslobodila se transfera „na najbolji mogući način.“ Takođe se izvinio Frojdu za zbrku koju je prouzrokovao. Iako je bilo razloga da pomisli da je terapija loše vođena, Frojd ipak izbjegava da oštro kritikuje Junga. U svojim dnevnicima iz 1910. godine, Špilrajnova piše da su je obuzimala maštanja o tjelesnim nježnostima s njenim prijateljem i fantazam da rodi

---

<sup>25</sup> Za razliku od Jungovog neseksualnog odnosa sa Sabinom, postoje dobro dokumentovane Jungove seksualne veze sa Antonijom Volf i drugim analizantkinjama (Aguayo, 2012).

njihovog sina Zigfrida (Lothane, 1999). Jungu je, kako izgleda, u terapijskim seansama sa Sabinom godilo da bude objekt njenih želja za herojskim spasiocem i podsticao je njene fantazme (u filmu ilustrovan Vagnerovom muzikom) a u razgovoru s Frojdom je porekao da je bilo seksualnog odnosa (Carotenuto, 1982).

Razumjevši da se radi o erotizovanom transferu i kontratransferu, Frojd je u pismu Jungu napisao:

„Takva iskustva su, mada bolna, neophodna i teško ih je izbjeći. ... Ja lično nikada nisam bio tako opasno obmanut, ali sam bio sasvim blizu toga nekoliko puta i *zamalo sam se izvukao*. ... Ali nije nanijeta trajna šteta. Takva iskustva nam pomažu da stvorimo debelu kožu koja nam je potrebna da vladamo našim ‘kontratransferom’ koji je naposljetku za nas stalan problem; ona nas uče da naše afekte pomjeramo na najveću korist. Ona su ‘prerušeni blagoslov’“ (McGuire, 1974, str. 230–231).

Frojdu je prvi definisao koncept kontratransfera, a postfrojdovski analitičari su definisali nepovoljne učinke kontratransfera koje donose neprorađeni nesvjesni konflikti, potencijalno štetni za tok psihoanalitičkog liječenja. Upravo to je ono što čini metod opasnim bez adekvatne edukacije analitičara i iskustva s radom u transferu. Kako ističe Kristeva (1997, str. 117), analitičarevo dobronamjerno slušanje se sastoji iz „distance, ali prije svega od identifikacije, intuicije i empatije.“ U Jungovom kontratransferu prema Špilrajnovoj očito je nedostajao element distance.

Špilrajnova u Frojdu nalazi prijatelja i mentora kome povjerava svoju vezanost za Junga. U njenom razgovoru sa Frojdom pokreće se pitanje antisemitizma. Frojd je odabrao Junga za nasljednika vjerujući da će psihoanalizi biti potreban arijevac. Ostaje pitanje da li je Špilrajnova bila „katalizator“ u prekidu Jungove saradnje s Frojdom, kao što *Opasan metod*

implicira. Da li je u trenucima kad je sumnjao u Jungove talente i etičnost, jedan jezičak na vagi koji je preteggao bilo upravo to što je žena koju je Jung umrljao bila Jevrejka? „Mi smo Jevreji i ostajemo Jevreji“ napisao je Frojd Špilrajnovoj. U filmu se parafrazira i još jedno Frojdovo pismo u kome on piše da mu je drago što je Špilrajnova odustala od svog fantazma o „arijevskom princu“.

U posljednjoj epizodi filma, Špilrajnova, sada udata i trudna žena, došla je da se oprostí od Junga. Tek tada, po prvi put se primećuje da je ljubavna veza bila veoma ozbiljna, ne samo za nju, nego i za njega. U jednoj romantičnoj sekvenci, oni sjede pored jezera dok je Jungova porodica u dvorištu. Ljubomora ne napušta Sabinu koja se zanima za Jungovu novu ljubavnicu Antoniju Volf. Kad Sabina odluči da ode, Jung se pribira iz svoje bezmalo katatone depresije i objašnjava zašto ju je napustio: „Ponekad, morate da učinite nešto neoprostivo, samo da bi biste bili u stanju da produžite život.“ (Tim riječima se, u realnom životu, završava posljednje pismo koje je Jung napisao Špilrajnovoj.) Posljednji kadar približava nam u krupnom planu sliku Junga koji ostaje tužan, zagledan u vodu Ciriškog jezera, kao u svoje vlastito nesvjesno. I dok se slikom rastajemo od filmskog Junga, poznavaoi Jungove biografije ne mogu da potisnu sjećanje na druge, još teže kompromise koje je Jung kasnije napravio u svom lagodnom životu pored švajcarskog jezera. Tako je u vrijeme Hitlerove vladavine, kao „arijevac“ bio predsjednik Njemačkog udruženja psihoanalitičara i nije poznato da li je išta učinio da zaštiti njemačke psihoanalitičare Jevreje koji su stradali u Holokaustu.

Jung u svojim djelima nigdje ne pominje koje ideje duguje Špilrajnovoj. No, istorija bilježi da je Sabina Špilrajn pružila originalan doprinos psihoanalizi. Prva je pisala „o nagonским osnovama fonacije (agresivnosti eksplozivnih suglasnika P i B; sjedinjujućem erotizmu likvidnih L, M) i o nagonu smrti kao



imanentnom vektoru nagona života.“ (Kristeva, 1997).<sup>26</sup> Njena originalna koncepcija o postojanju čovjekovog destruktivnog i sadističkog nagona nadahnula je Frojdovu teoriju o nagonu smrti; Frojd joj je odao priznanje u svom djelu *S one strane principa zadovoljstva* (Frojd, 1920/1984).

### Frojd i Jung – prijateljstvo, neslaganja i razlaz

Jung se prvi put obraća Frojdu pismom kad traži savjet u vezi liječenja Špilrajnove. Tako započinje njihova čuvena stručna saradnja, koja se učvršćuje 1907. godine za vrijeme Jungove posjete Frojdu u Beču. Film prikazuje neke momente iz njihovog prvog razgovora koji je, poznato je, trajao 13 sati, bez prekida. Od početka, Frojda i Junga povezuju zajedničko interesovanje za razvoj psihoanalize ali i lične potrebe. Kako navodi Dejvis (Davis, 1997), Frojdu je potreban prisni prijatelj, *alter ego*, a Jungu figura duhovnog oca koga bi idealizovao i tako usmjerio svoju snažno ambicioznu energiju. Jung zauzima posebno mjesto i u Frojdovoj želji da psihoanaliza ne ostane samo jevrejska profesija. Plašeci se antisemitizma, prije poznanstva s Jungom okružen malim krugom jevrejskih učenika i sljedbenika od kojih je tražio da bespogovorno i u potpunosti prihvataju njegove ideje, Frojd nastoji da se psihoanaliza proširi i bude opšteprihvaćena. Zato se nada da će Jung kao psihoanalitičar-muškarac i ne-Jevrejin pomoći u ostvarenju tog cilja.

Film otkriva i razilaženja između Frojda i Junga, primjetna već pri njihovom prvom susretu. Oni se ne slažu u odnosu na Sabinine crte ličnosti. Na osnovu Jungovog prikaza, Frojd misli

---

<sup>26</sup> Najpoznatija djela Špilrajnove su: *Razaranje kao uzrok rađanja* (1912) i *Razmatranja o raznim stadijumima lingvističkog razvoja. Poreklo infantilnih reči Tata i Mama* (1922). Vidjeti: Spielrein, Sabina. *The Essential Writings of Sabina Spielrein. Pioneer of Psychoanalysis*, ed. by R. Cape & R. Burt, Routledge, London, 2018.

da je Špilrajnova „fiksirana u analnom stadijumu“ i stoga je „čudljiva, tvrdoglava i škrt“. Jung to poriče ističući da je ona „mazohista, dezorganizovana i emocionalno blagorodna“. U toku njihovog susreta, Jungov proždrljivi akademski apetit simbolizuje neprestano uzimanje hrane, dok Frojd puši cigare i tek ponešto pojede. Uočljiv je i kontrast u njihovom stavu prema psihoanalizi: Jung je uzbuđen i slavoljubiv, a Frojd pokazuje vedro samopuzdanje izumitelja i vodećeg stručnjaka. Pišući svom saradniku Karlu Abrahamu, Frojd 1908. godine iznosi da je Jung, „kao hrišćanin i kao sin sveštenika, kadar da mi se približi jedino savlađujući velike unutrašnje otpore“ (Džons, 1985, str. 37).

Film ne izostavlja ni probleme u toku Frojdovog i Jungovog putovanja u Sjedinjene Američke Države, počev od njihovog ukrcavanja na brod i razdvajanja; Jungu je bogata supruga kupila mjesto u prvoj klasi; Frojd ostaje skućen u drugoj klasi. U toku putovanja, Jung priča Frojdu svoj san, a Frojd, za razliku od njihovih ranijih susreta,<sup>27</sup> odbija da mu ispriča svoj san, navodeći da bi time narušio svoj autoritet. U filmu, Jung povjerava Sabini da je to odbijanje već nagovijestilo kraj njegovog odnosa s Frojdom.

Po povratku iz Amerike, Frojd je još uvijek ubijeđen da je Jung „čovjek budućnosti“ (Džons, knj. 2, str. 116). Međutim, njihovi sukobi se produbljuju, a pritom pada u oči Frojdovo onesvješćivanje u Jungovom prisustvu. Kad u jednoj sekvenci filma Frojd u toku njihovog razgovora izgubi svijest i padne, Jung mu ukazuje pomoć nježno ga polažući na sofu.<sup>28</sup> Pišući o

---

<sup>27</sup> Mogući razlog je previše lična priroda Frojdovog sna. Džons navodi da mu je Jung rekao da su „Frojdovi snovi bili izgleda u najvećoj meri zaokupljeni brigom za budućnost porodice i njegovog dela“ (Džons, knj. 2, str. 43).

<sup>28</sup> Džons objašnjava da je Frojdovo onesvješćivanje bilo posljedica premorenosti zbog neprospavane noći provedene u vozu. Frojd je smatrao da su mogući razlozi bili napad migrene i nedovoljno prorađena neurotičnost.

tom događaju, Jung (prebrzo?) zaključuje da je kod Frojda postojala „fantazija o oceubistvu“ (Jung, 1995, str. 160).

Pri odsudnom sukobu sa Jungom, Frojd na filmu djeluje smireno i odlučno. On traži od Junga da se okane misticizma i ezoterije. Jung ne pristaje da se odrekne „čitave široke oblasti zanimljive za istraživanje.“ Frojd ga opominje da će neprijatelji psihoanalize likovati ako se psihoanaliza uvali u „crno blato sujeverja“ ili, kako Jung navodi u svojim sjećanjima, „mračnu plimu gliba“ (Jung, 1995, str. 157). I dok ga Frojd upozorava na opasnosti od misticizma, Jung osjeća da mu „gori u želucu“ što je za njega znak da će se nešto desiti. Tada se čuje kratak i snažan prasak iza ormara s knjigama koji Jung tumači kao „katalitički fenomen eskteriorizacije.“

Prema tome, uzrok za definitivni raskid saradnje Frojda i Junga je neslaganje u vezi sa glavnim postavkama psihoanalitičke teorije. U filmu se navodi Frojdova dosljednost: „Ne možemo lutati po spekulativnim područjima. [...] Treba rigorozno da se držimo naučnih granica.“ Glavne razlike između Frojda i Junga su se odnosile na koncepciju nesvjesnog i na teoretski značaj psihoseksualnosti. Frojd je smatrao da je nesvjesna psiha, za svako ljudsko biće na jedinstven način, sjedište potisnutog, traume, seksualnog i agresije. Jung ukazuje da je njegov

---

Psihoanalitička tumačenja polaze od toga da se nije radilo o sinkopi, već o panici koja se javljala pri intenziviranju sukoba s Jungom. Jungovu težnju za sve većom samostalnošću, Frojd je tumačio kao edipalno neprijateljstvo. Ako imamo u vidu i to da je Frojd Junga smatrao za svog nasljednika, onda je vjerovatno postojala edipalna konstelacija. Jung je uvijek imao teškoća da održi svoja muška prijateljstva, uključujući profesora Brojlera. On je priznao da je njegovo početno divljenje Frojdu imalo erotskih naznaka. Ovdje nema prostora da se izloži argumentacija koja objašnjava sljedeći obrazac: Svaki put, kad osjeća da ga Frojd zavodljivo privlači, Jung se povlači. Svaki put, kad osjeća da ga Jung napada, Frojd paniči i dva puta se onesvješćuje. Vidjeti: Krüll, Marianne. *Freud and his father*. New York: Norton, 1986.

profesionalan otpor prema psihoanalizi posljedica Frojdovog insistiranja na seksualizovanju čovjekovog ponašanja.

Jung je Frojdu koncepciju nesvjesnog nazvao „lično nesvjesno“ i razvio vlastitu tzv. analitičku psihologiju, teoriju o „kolektivnom nesvjesnom“ u koje spadaju nagoni i misli koje smo naslijedili od naših predaka. Najvažniji Jungov dodatak je bila teorija o arhetipovima, ili tematskim idejama i likovima (*puer eternus*, mudri starac, junak, i drugi) koji su zajednički za svaku kulturu u toku istorije. Takve koncepcije su, uz minimalizovanje značaja nagona i seksualnosti, učinile da Jungova teorija stekne mnoge pristalice širom svijeta. Bitna razlika se odnosi na važnost religioznog iskustva i parapsiholoških fenomena koji su za Frojda „okultne nauke“ a Jung ih prihvata i gradi na njima svoje nove teorije.

Raskid Frojda i Junga je bio veoma mučan, kako na filmu, tako i u realnom životu. Frojd je na Kongresu psihoanalitičara u Monaku izjavio da Jungova teorija ne predstavlja izvorni razvoj psihoanalize, a u pismu Džonsu 1914. je napisao: „Svako ko čovečanstvu obećava oslobođenje od nedaća seksa biće pozdravljen kao heroj, ma kakve besmislice odabrao da govori“ (Džons, knj. 2, str. 125). Sa svoje strane, Jung antisemitski prebacuje Frojdu nepoznavanje „njemačke duše“:

„Po mojoj procjeni, bila je ozbiljna greška psihijatrije što je na njemačke hrišćane, ne pregledajući ih, primijenila jevrejske kategorije; na taj način, ona je u vulgarno blato infantilnih stanja preobrazila dragocjenu tajnu njemačkog čovjeka i dubine njegove duše, pune stvaralačke intuicije. Ta insinucija je potekla od Frojda. On nije poznao njemačku dušu, kao što je nije poznao nijedan od njegovih sljedbenika. Da li je ova gospoda nešto naučila od moćnog fenomena nacionalsocijalizma, koji cio svijet zanijemljeno i zadiviljeno posmatra?“<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> *Zentralblatt für Psychoanalyse* 1934, vol. 7. Navod prema: Marcuse, Ludwig. *Sigmund Freud*. Garzanti, Milano, 1974, p. 178–9 (preveo Ž. M.).

U težnji za objektivnim distanciranjem, autori filma u dugom tekstu odjavne špice podsjećaju gledaoce na tragičnu istoriju:

„Frojd i njegova uža porodica su se 1938. godine jedva spasili od nacista. Frojd je umro od raka 1939. godine, u egzilu u Londonu. Špilrajnova se vratila u Rostov-na-Donu i postala najpoznatiji ruski psihoanalitičar. Kad su okupirali njen grad, nemački nacisti su u lokalnoj sinagogi streljali nju i obe njene ćerke. Oto Gros je umro od gladi u Berlinu 1920. godine. Karl Gustav Jung je doživeo nervni slom u toku Prvog svetskog rata, ali se posle rata oporavio i postao jedan od vodećih svetskih psihologa. Nadživeo je i svoju suprugu i svoju ljubavnicu Toni Volf upokojivši se 1961. godine.“

Okrutna istorijska realnost bila je još strašnja za užu porodicu Špilrajnove i širu Frojdovu porodicu. Četiri od pet Frojdovih sestara su izgubile život u nacističkim koncentracionim logorima. Tri Sabinina brata su ubijena u staljinističkim čistkama, a muž joj je umro poslije teške duševne bolesti. Iako istorija nije bila na njenoj strani, ostvarivanje njenih životnih ciljeva bilo je, kako zaključuje Kristeva, „neuporedivo pustolovnija i rizičnija [dužnost] od učešća u bledim igrama ogedala ili senki jungovske ezoterije. Vreme je i to dokazalo...“ (Kristeva, 1997, str. ...).

Možemo zaključiti da je zajednička karakteristika Hjustonovog *Frojda* i Kronenbergovog *Opasnog metoda* nastojanje autora da objektivno oslikaju istorijske događaje slikovitim filmskim jezikom. Hjustonov *Frojd* osvjetljava unutrašnji svijet osnivača psihoanalize i trnovit put do njegovih otkrića. Kronenbergov *Opasan metod* pruža mnogo kompleksniju istorijsku sliku dok rekonstruiše interpersonalne odnose i veoma bolne raskide u trougaonim relacijama troje stvaralaca – Frojda, Junga i Sabine Špilrajn, naročito u ljubavnoj aferi dvoje potonjih. *Opasan metod* ukazuje na dubinu problema koji nastaju zbog odstupanja od bitnih teoretskih i etičkih

principa psihoanalize, posebno u vezi sa kontrolom kontratransfera koja se vječito iznova postavlja u radu svakog analitičara i psihoterapeuta i za čije rješavanje je potrebno da analitičar/psihoterapeut, uz apstinencijalno pravilo ima i neophodan uvid u vlastito nesvjesno i u psihi pacijenta/analizanda.

### Literatura:

- Aguajyo, Joseph (2013) Freud, Jung, Sabina Spielrein and the countertransference: David Cronenberg's *A Dangerous Method*. *Int J Psychoanal* 94: 169–178.

- Britton R (2003). The erotic countertransference. In: *Sex, death and the superego: Experiences in psychoanalysis*, 43–56. New York, NY: Karnac.

- Davis, D.A. (1997). Jung in the Psychoanalytic movement. In P. Young-Eisendrath & T. Dawson (Eds.). *Cambridge Companion to Jung*. Cambridge University Press, Cambridge.

- Deleuze, G. (1985) *L'image - temps, Cinema 2*, Editions de Minuit, Paris, (Delez, Žil: Film, 2. Slika vreme. Beograd: Filmski centar Srbije, 2010).

- Dirven, René (2003). Introduction. In: René Dirven, Ralf Pörings, eds. *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Mouton de Gruyter, Berlin and New York.

- Džons, Ernest (1985). *Život i delo Sigmunda Frojda*, knjiga a i knjiga 2. Preveo s engleskog Voja Čolanović, Matica Srpska, Novi Sad.

- Frojd, Sigmund (1900/ 1973) Tumačenje snova. Preveo Albin Vilhar, U *Odabrana dela Sigmunda Frojda*, knj. VII. Matica srpska, Novi Sad.

- Frojd Sigmund. (1905/ 2003) *Fragment analize jednog slučaja histerije /"Dora"/*. Čigoja, Beograd.
- Frojd Sigmund (1905/ 1973). Tri rasprave o teoriji seksualnosti. U *Odabrana dela Sigmunda Frojda*, Matica Srpska, Novi Sad, knjiga 4, str. 7–118.
- Frojd, Sigmund (1923/ 1984). S one strane principa zadovoljstva. Preveo Božidar Zec. *III Program jesen 1984*, 253–333.
- Frojd, Sigmund (1922/ 1987). Đavolja neuroza iz sedamnaestog stoleća. U. Frojd, Sigmund. *Psihoanaliza i telepatija*, Grafos, Beograd, 1987, str. 73–107.
- Ginzburg, Carlo, Morelli, Anna Davin (1980). Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method, *History Workshop*, 9: 5–36.
- Holland, Norman (1994). John Huston's Freud. In: Stephen Cooper, ed. *How to See Huston's Freud: Perspectives on John Huston*, New York: G. K. Hall, 164–83.
- Hjuston, Džon (1990). *Otvorena knjiga*, Institut za film, Beograd.
- Marcuse, Ludwig (1974). *Sigmund Freud*, Garzanti, Milano.
- McGuire, W. (1974), ed. *The Freud Jung Letters*, W. Princeton: Princeton University Press.
- Kass, Judith M. (1979). *The Films of Montgomery Clift*, Citadel Press, Secaucus NJ.
- Kerr, J. (1993/2011). *A Most Dangerous Method: The Story of Jung, Freud, and Sabina Spielrein*, Vintage Books, New York.
- Kristeva, Julija (1997) *Nove duševne bolesti*, Preveo s francuskog Žarko Martinović. Oktoih, Podgorica.
- Jung, Karl Gustav (1999) *Sećanja, snovi, razmišljanja*, Priredila Aniela Jafe, Atos, Beograd, 1995.
- Lothane, Zvi (1999). *Tender love and transference: unpublished letters of C. G. Jung and Sabina Spielrein*, *International Journal of Psycho-Analysis*, 80: 1189–1204.
- Mijolla, Alain de. (1999) *Freud and the*

---

Psychoanalytic Situation on the Screen, In: Bergstrom, Janet (ed.) *Endless Night*. p. 188–199.

- Newton, Peter M. (1999). *Freud: From Youthful Dream to Mid-Life Crisis*, Guilford Press.

- Sartre, Jean-Paul. *Le Scénario Freud*. Paris: Gallimard, 1984 (English translation by Quintin Hoare, *The Freud Scenario*. Verso, London, 2013).

- Wollen, Peter (1999). Freud as adventurer. In: Janet Bergstrom. Ed. *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, p. 153–170.