

Teodora Stanković<sup>1</sup>  
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

791.633-051 Хицкoк A.;  
791:159,964.2  
ID BROJ: 202559756

## SVESNO I NESVESNO U REDITELJSKOM POSTUPKU ALFREDA HIČKOKA

### **Apstrakt**

*U fokusu psihoanalitičke teorije Sigmunda Frojda je proučavanje i istraživanje zakonitosti i mehanizama nesvesnog dela ličnosti koje utiče na naše svesno ponašanje i funkcionisanje. Stvarajući umetničko delo, umetnik koristi sopstveno nesvesno i prenosi svoje vizije, shvatanja i doživljaj stvarnosti, tako da nesvesno za njega predstavlja neiscrpan izvor. Postoji jaka sprega između psihoanalize i filmske umetnosti, jer kao što se psihoanaliza bavi odnosom i sukobima između svesnog i nesvesnog dela ličnosti, tako filmska umetnost posmatra ljudsko ponašanje, emocije i odnose, izdvajajući ono što je neobično ali i ono svakodnevno, uobličavajući ih tako u jezik filma. Alfred Hičkok spada u filmske autore koji su neretko u svojim filmovima koristili i oslanjali se na osnove psihoanalitičkog metoda osvetljavajući nam nesvesno: seksualne i agresivne nagone, želje i osećanja, poigravajući se sa principima Erosa i Tanatosa, lažnim identitetima i voajerizmom. U svojim filmovima, Hičkok, preko filmskih junaka i filmskog narativa, otkriva sopstvene strahove, osećanja otuđenosti i krivice, nezadovoljene želje, opsednutost iluzijama, te generalno, sopstvene unutrašnje konflikte.*

### **Ključne reči**

*iluzija, unutrašnji konflikt, Tanatos, nesvesno, napetost (suspens).*

<sup>1</sup> teoanstacia@yahoo.com

## Iluzija u službi kreacije

Iluzija je subjektivno verovanje osobe utemeljeno pre svega u želji, koje nema mnogo šansi da bude tačno, a sama osoba mnogo i ne mari za tim da pokaže da je ono istinito.<sup>2</sup>

Zarad komparativne analize naučne teorije Sigmunda Frojda (*Sigmund Freud*) i filmskog postupka reditelja Alfreda Hičkoka (*Alfred Hitchcock*), neophodno je pojasniti pojam *iluzije*. Ovaj pojam blisko je povezan sa onim delom naše ličnosti koji oseća, koji je intuitivan, impulsivan, kreativan, instinktivan, koji u sebi nosi inspiraciju, koji se igra i koji želi, i koji se, u jednom trenutku, pre ili kasnije, nužno sudari sa činjenicama iz realnosti. U toj borbi naših unutrašnjih želja i informacija koje nam nameće stvarnost, a koje ne želimo da prihvatamo, pribegavamo pseudo rešanjima i započinjemo proces samo-obmane.

*Zapravo, mi nismo kadri da se ičeg odrekujemo, samo jedno zamenjujemo drugim; ono što izgleda kao odricanje, u stvari je neka zamenska ili surrogatna tvorevina. Tako, onaj koji odrasta, prestajući da se igra, odustaje samo od oslanjanja o realne predmete; umesto da se igra, on sada fantazira. (...) Detetovo igranje vođeno je željama, zapravo onom željom koja pomaže njegovom razvitku, željom da bude veliki i odrastao. Ono se uvek igra 'biti veliki', u igrama oponaša ono što mu je poznato u životu velikih. Pa nema nikakvih razloga da tu želju krije. Drugačije je kod odraslog; on, s jedne strane, zna da se od njega očekuje da se više ne igra ili fantazira, nego dela u stvarnom svetu, a s druge strane – među željama koje proizvode njegove fantazije poneke je uglavnom nužno kriti. Stoga se on stidi svojih fantazija kao detinjastih i nedopustivih.<sup>3</sup>*

U tom smislu, Frojd ističe neophodnost prepoznavanja nekih od odlika fantaziranja. Po njemu, generalno se može tvrditi da srećan čovek nikada ne fantazira, i da to čini samo nezadovoljan čovek. Nezadovoljene želje su, stoga, pogonska snaga fantazija, a svaka pojedinačna fantazija predstavlja „ispunjenje“ neke želje, to jest, korekturu nezadovoljene stvarnosti. Naravno, ovakva pozicija ometa naš celokupni psihički mehanizam i rezultira našim osećanjem nemoći da dobijemo ono šta želimo.

2 Sigmund Frojd: *Psihoanaliza i telepatija*, Grafos, Beograd, 1990, str. 12.

3 Isto, str. 7 i 8.

Na ovom mestu analize, dolazimo do relacije svesno-nesvesno, jer se kod ovih relacija obično radi o željama seksualno-agresivnog sadržaja koje svest ne prepoznaje kao prihvatljive, te stoga dolazi do zastoja. Onaj deo ega koji potpada pod *nesvesno*, tj. *predsvesno*, sadrži mehanizme odbrane koji brane svest od opasnih želja i impulsa.<sup>4</sup> Postoje tri grupe mehanizama odbrane: 1. *potiskivanje*, 2. *projekcija* i 3. *reaktivna formacija*. Najzdraviji i najkorisniji mehanizam odbrane je *sublimacija*, kada se seksualni ili agresivni nagoni uspešno transformišu u kreativnu i duhovnu energiju koja je kako za samu ličnost, tako i za društvo, prihvatljiva. To znači da osoba svoj izvorni (seksualni ili agresivni) nagon nije potisnula, već ga je preoblikovala u psihološki srodan i podredila ga organizaciji ega. Tako, umesto sadista, egzibicionista, voajerista, ubica itd. sublimacijom dobijamo hirurge, glumce, reditelje, slikare, književnike, filozofe, naučnike...

*Psihoanalitičko istraživanje pisca, stvaraoca, najplodnije je u istraživanju samog procesa kreacije, u kome veliku ulogu imaju nesvesni sadržaji, potisnute namere i predsvesni procesi, koji uobličavaju užarenu magmu nesvesnih impulsa i poriva. Pisac ima izuzetnu sposobnost, koja je nedostupna prosečnom pojedincu, da može intuicijom da dosegne do najvećih dubina vlasitog nesvesnog i da ih prevede u predsvesno i svesno stanje, te da taj sirovi potisnuti materijal upotrebi za svoje stvaralačke ciljeve. Primarni procesi i potisnuti sadržaji, ako se podvrgnu kontroli i adekvatno iskoriste, odnosno ako se umetnički transformišu, mogu da stvore genijalno književno delo ali, isto tako, ako se ne zauzdaju i ako provale u stihijskom, razobručenom vidu, mogu poljuljati i srušiti sposobnost logičkog, racionalnog mišljenja i dovesti do psihoze.*<sup>5</sup>

### Dinamički konflikt: *Eros – Tanatos*

Prema Frojdovom shvatanju pojma konflikta, na jednom nivou imamo konflikt strukture ličnosti, a na drugom, konflikt na dinamičkom nivou. Prvi je konflikt super ega i ida gde strogi, savršeni i super moralni unutrašnji policajac stalno ljutito maše prstom, kažnjava i nema nikakvog razumevanja za nagonski, mračni, neorganizovani, ali i intuitivni, emotivni, razigrani i dečije radoznali id. Drugi je dinamički, konflikt nagona života i nagona smrti: *Erosa*

4 „Mehanizmi odbrane su osobeni postupci kojima se služi ego da bi prividno, tobože, razrešio neki neprijatni konflikt i da bi se zaštitio od frustracije, razočaranja i drugih aferaka koji mogu da ugroze samopoštovanje ličnosti.“ (Žarko Trebješanin: *Frojdovo zaveštanje*, IP „Žarko Albulj“, Beograd, 2009, str. 82).

5 Isto, str. 41.

i *Tanatos*. *Eros* je energija seksualnog nagona koja je kreativna, pozitivna, ona koja vuče napred dok je *Tanatos* energija nagona smrti, odnosno agresivnih nagona koji su destruktivni i autodestruktivni, razarajući i negativni. „Borba *Erosa* i nagona smrti je najbitniji sadržaj života uopšte. *Eros* je moćna sila koja može da se suprotstavi mržnji, nasilju, okrutnosti i svim vidovima razularene mase agresivnosti.“ (Frojd 2005: 116) Kao što je šokirao svojim radikalno novim shvatanjem i tumačenjem ljudske seksualnosti, naročito one koja se tiče infantilne seksualnosti, Frojd je i sada naišao na žestoke kritike i osporavanja kada je, u studiji *Some strange principles of satisfaction*, izneo svoju teoriju o nagonu smrti. Ona predstavlja jedno od najradikalnijih saznanja u celokupnoj istoriji psihoanalitičke misli i jedana je od najspornijih pojmova Frojdovog učenja. Ovaj novi princip psihičkog funkcionisanja izveden je na osnovu analize empirijskih pojava, posmatranjem ljudskog interpersonalnog i intrapersonalnog ponašanja. Naime, postoje određene sile koje deluju *izvan* principa zadovoljstva, a manifestuju se u vidu prisilnog ponavljanja. Ono što im je zajednička crta je to da se ponavljaju i da se radi o veoma neprijatnim, mučnim i nelagodnim emocijama te tako, ni u kom slučaju, ne izazivaju osećanje zadovoljstva. Na pitanje zašto se oni javljaju, Frojd odgovara da su ti nagoni neizazvani, spontani, urođeni<sup>6</sup>, baš kao i seksualni. Po toj teoriji, težnja za ponavljanjem pređašnjih stanja, bilo da donose prijetnost ili ne, predstavlja osnovni nagon živih bića odnosno, u ovom slučaju, nagon za vraćanjem u anorgansko stanje, odnosno u smrt. Nagoni smrti ili agresivnosti deluju tiho u unutrašnjosti čoveka, ne sreću se izolovano, već su pomešani sa nagonima života i mogu se manifestovati kroz mazohizam, sadizam, posesivnu ljubav, ljubomoru, ambivalenciju itd. A kada se usmere na spolja, ka drugim ljudima, postaju vidljivi i pristupačni, jer se manifestuju u vidu agresivnosti. Frojd pesimistički zaključuje da je „mržnja starija od ljubavi“. S druge strane je nagon života, *Eros*, koji se opire destruktivnosti i brani se kreativnošću, saosećanjem, prijateljskim i ljubavnim osećanjima, seksualnošću. Frojd osnovni nagon života, *Eros*, vidi kao načelo vezivanja. „Cilj *Erosa* je da stvori sve veće

6 Drugi analitičari su smatrali da nagoni smrti, destruktivnost i agresija, nisu urođeni, već stečeni i da su rezultat frustracija i osećanja nezadovoljstva. „Sporna tačka u Frojdovoj pretpostavci nije zaključak da čovek može biti neprijatelj, razoran i svirep, niti opseg i učestalost ovih reakcija, već zaključak da je razornost, koja se manifestuje u akcijama i fantazijama, instinktivne prirode. Opseg i učestalost razornosti nisu dokaz da je ona instinktivna.“, u: Karen Hornaj: *Novi putevi psihoanalize*, Čigoja, Beograd, 2005, str. 95. i „Ako želimo da ranimo ili ubijemo, činimo to zato što se osećamo ugroženima, odbačenima i što se s nama nepravedno postupa; zato što smo ili se osećamo da smo ometeni u željama koje su od životnog značaja za nas. To će reći, ako želimo da razarimo, mi to želimo da bismo odbranili svoju bezbednost, ili svoju sreću, ili ono što nam izgleda kao takvo. Uopšteno govoreći, to želimo za ljubav života, a ne za ljubav razaranja.“, Isto, str. 99.

celine i da ih tako održi, ili drugačije rečeno: cilj mu je povezanost; a cilj onog drugog je da razbije povezanosti i tako uništi stvari, drugim rečima: cilj mu je uništenje i razaranje. Kod nagona za destrukcijom možemo da pomislamo da mu je poslednji cilj da sve živo prevede u anorgansko stanje.“ (Frojd 2006: 460) S druge strane, Eros odeven u dečije igre i stvaralaštvo ima, po psihičku ekonomiju, lekovito svojstvo. Svuda gde se pojavi donosi kreaciju pred kojom *Tanatos* mora uzmaći. Ove dve jake nagonske struje, koje su žive i stalno se kreću bilo da se povlače, potiskuju, vrše ekspanziju, eksplodiraju ili transformišu, predstavljaju energetski sistem jedne ličnosti sa kojim treba znati ekonomisati upoznavši mehanizam njegovog funkcionisanja. Ova moćna borba *Erosa* i *Tanatos* je stalna i večna, te je kao takvu treba prepoznati i pretočiti u kreaciju.

### **Unutrašnji svet Alfreda Hičkoka u prizmi Frojdove psihoanalize**

Alfred Hičkok, poznati filmski reditelj, tokom celog svog života se borio sa svojim unutrašnjim konfliktima. Iako vaspitavan u strogo moralističkom duhu, u sebi je nosio veliko dete, a u svojim filmovima se igrao sa nikad dovoljno razjašnjenim temama smrti i seksa, skandalizovao okolinu, ali verovatno ponajviše sebe, odnosno onaj svoj deo koji je ostao kruti moralista. Stidljivi, povučen mladić u ogromnom telu, reditelj koji tokom snimanja retko šta progovori, a zatim zabavlja čitavu filmsku ekipu pričajući anegdote i opscene viceve. Simpatični debeljko koji, bez ikakve najave, ispriča morbidnu priču; porodični čovek, monogamist koji je bio okružen najlepšim i najprivlačnijim ženama.

U svojim filmovima, Hičkok je često primenjivao Frojdiv psihoanalitički metod. U filmu *Zaćaran* (*Spellbound*, 1945), svom prvom psihoanalitičkom filmu, Hičkok je eksplicitno primenio osnovne elemente psihoanalitičkog učenja.<sup>7</sup> Kroz narativ filma se objašnjava cilj psihoanalize, kako se javlja kompleks krivice i šta on izaziva. Hičkok je poseban akcenat stavio na analizu i tumačenje sna glavnog junaka filma. Primenivši Frojdivu teoriju snova, on je prikazao na koji način se centralni lik oslobađa od amnezije. Držao se osnov-

7 Hičkokov 42. film, deseti koji je radio u Sjedinjenim Državama, snimljen 1945. godine, u crno-beloj tehnici sa tadašnjom filmskom zvezdom Ingrid Bergman (*Ingrid Bergman*) i početnikom od koga se očekivalo Gregori Pekom (*Gregory Peck*), po romanu *Kuća Dr Edvardsa*, Frensis Bidinga Hilari Sent Džordž Saunders (*Francis Beeding Hilary St Saunders*) i Džona Palmera (*John Palmer*) u adaptaciji Angusa Mekfejlja (*Angus MacPhail*). Za scenario je angažovan Ben Het (*Ben Heht*).

nih zakonitosti psihoanalize i, kako sam kaže, plašio se da ne podlegne nestvarnosti, zbog čega je pokušao da bude logičan u prikazivanju čoveka koji prolazi agoniju zbog svoje amnezije i njegovog konačnog oslobođenja. Sam film započinje objašnjenjem šta je to psihoanalitički metod i šta on razrešava: „Ova priča govori o psihoanalizi, metodi pomoću koje moderna nauka rešava emocionalne probleme zdravih. Analitičar samo navodi pacijenta da govori o skrivenome, da otključa vrata nesvesnog. Kad se kompleksi što su mučili pacijenta otkriju i protumače, bolest i konfuzija nestaju i ... demoni nerazumnoga proterani su iz ljudske duše“. Teme kao što su lažni identitet, voajerizam, fetišizam, opsesija, osećanje krivice su česte teme koje Hičkok obrađuje, objašnjavajući ih Frojdomovom psihoanalizom. Setimo se samo filma *Psiho* (Psycho, 1960) u kome je glavni junak patološki poremećen i bolesno vezan za svoju majku, i u kome je na delu nerazrešen Edipov kompleks. Psihološka moć majke i simbiotska vezanost sina za majku prikazana je, naravno u mnogo manjoj meri, i u filmovima *Ozloglašena* (Notorious, 1946), *Sever-severozapad* (North by Northwest, 1959), *Ptice* (*The Birds*, 1963) itd. Edipov kompleks koji Hičkok pripisuje nekim svojim muškim likovima ukazuje na njegov simbiotski i edipalni odnos sa svojom majkom Emom.

Hičkok je svoje fantazije, unutrašnje konflikte i paradokse uspešno sublimisao, preobražavajući ih u kreaciju upravo onako kako nam ukazuje Frojd: „Setite li se, rekli smo da budni sanjač brižljivo skriva od drugih svoje fantazije, jer naslućuje da ima razloga da ih se stidi. No, kada pesnik igra pred nama svoje igre ili nam priča ono što smo skloni da protumačimo kao njegove lične budne snove, tada osećamo zadovoljstvo, koje se, verovatno, stiče iz mnogih izvora. Kako to pesnik postiže, njegova je najvlastitija tajna.“ (Frojd 1990: 14)<sup>8</sup> U tom smislu, možemo izvući zaključak da je skoro svaki Hičkokov film u velikoj meri autobiografski.

*Kad se na jednom mestu u dijalogu filma Senke sumnje (Shadow of Doubt, 1943) kaže: ‘Svet je svinjac...’, to se očigledno Hičkok iskazuje kroz usta Džozefa Kotona (Joseph Cotten). Ponovo srećemo Hičkoka kad Klod Rejns (Claude Rains), usred noći, ulazi stidljivo u sobu svoje majke da bi joj priznao kao neki dečkić koji je zgrešio: ‘Mama, oženio sam se američkom špijunkom...’ Nalazimo ga i u Ispovedam se (I Confess, 1953) kad crkvenjak-ubica kaže svojoj ženi – koja se zove upravo Alma i prikazana je kao anđeo – ‘Mi smo stranci, našli smo posao u ovoj zemlji, ne primećujemo se...’. Najzad, u filmu Marni, bez sumnje njegovom poslednjem potpuno*

8 Sigmund Frojd: *Psihoanaliza i telepatija*, Grafos, Beograd, 1990, str. 14.

uspelom filmu, iza Šona Konerija (*Sean Connery*) koji traži da nadzire, vlada i poseduje Tipi Hedren (*Tippi Hedren*); raspitujući se o njoj, obezbeđujući joj posao, novac, očigledno se krije Hičkok-Pigmalion, rugalica koji se ispoveda. (Trifo, 1987: 207 i 208)

Mnogi likovi u Hičkokovim filmovima odslikavali su njegove strahove, osećanja krivice, podvojenosti i konflikte. To se može videti u filmu *Senka sumnje*, u kome dva glavna lika, sestričina i ujak koji imaju isto ime „Čarli“ (*Charlie*), predstavljaju dva lica samog Hičkoka: jedno koje je nevino, čisto, romantično, naivno i drugo koje je monstrozno, nasilničko i destruktivno. „Oba karaktera predstavljaju dva poriva u Hičkoku stvarajući napetost koju on razrešava smrću ujaka Čarlija i tužne nade na kraju.“ (Spoto, 1983: 262) Svetlu i tamnu stranu svoje ličnosti Hičkok je prepoznavao i prenosio u život svojih filmova i junaka, dajući na taj način odušak svojim skrivenim fantazijama i nedopuštenim željama.

Neki muški likovi su predstavljali Hičkokov *alter ego* kao, na primer, likovi koje je tumačio Džejms Stjuart (*James Stewart*): vispreni analitičar jednog ubistva (*Konopac, Rope*, 1948); simpatični i uporni voajer (*Prozor na dvorište, Rear Window*, 1954); muž i otac – zaštitnik (*Čovek koji je suviše znao, The Man Who Knew Too Much*, 1956); opsesivno zaljubljeni romantični prgonitelj (*Vrtoglavica, Vertigo*, 1958). S druge strane, uloge Keri Granta (*Cary Grant*) su predstavljale ono šta je Hičkok želeo da bude: neodgovorni plejboj (*Sumnja, Suspicion*, 1941); špijun-spasilac, zaljubljen u plavušu koju je skoro uništio (*Ozloglašena, Notorious*, 1946); greškom okrivljeni heroj, nekadašnji kradljivac dijamanta i član Pokreta otpora koji završava u naručju Grejs Keli (*Grace Kelly, Drž' te lopova, To Catch a Thief*, 1955); bezbrižni džet-seter koji neočekivano upada u špijunsku aferu, spasava plavušu sigurne smrti koju na kraju ženi (*Sever-severozapad, North by Northwest*, 1959). I naravno lik iz filma *Marni* (*Marnie*, 1964), opsesivno zaljubljeni Mark Rotland (*Mark Rutland*) koji uporno želi da poseduje i spasi prelepu plavušu od zatvora i nje same.

Lik Skotija Fergusona (*Scottie Ferguson*) iz filma *Vrtoglavica* najpre može odraziti voajersku i opsesivnu Hičkokovu ličnost. Emotivno i psihički nestabilan Skoti koji pati od agorafobije prati prelepu ženu, savršenu sliku ženske lepote. U tišini i misterioznoj atmosferi filma, on iz daleka motri na nepoznatu lepoticu zaljubljujući se u nju. Postepeno otkrivajući razlog njenog tajanstvenog ponašanja, navodnu opsednutost mrtvom pretkinjom, i spasavajući je od samoubistva, on u velikoj meri biva privučen, ne samo njom, već i sa-

mom smrću. Hičkok ovde prikazuje kako se *Tanatos* preobučen u *Eros* moćno poigrava sa ljudskom psihom ukazujući na njegovo zavodljivo i opasno lice. Osnovni narativ filma upravo i jeste opsednutost glavnog junaka idealnom nepostojećom ženom, zbog čega on i postaje rob sopstvene fantazije. Sličnu opsednutost ženom Hičkok će prikazati i kroz muški lik Marka Rotlanda iz filma *Marni*. On takođe posmatra i zaljubljuje se u ženu koja nije onakva kakvom se predstavlja. I ovde imamo spregu *Erosa* i *Tanatos*a, dva principa gde je muškarac posmatrač i *Pigmalion* u pokušaju da konačno poseduje *Lepotu* iz sopstvene imaginacije.

Hičkokova pozicija kao reditelja i čoveka koji posmatra predstavlja zaštitni mehanizam od njegovih mnogobrojnih strahova i fobija<sup>9</sup>, omogućavajući mu pri tom da uživa plašeći druge od čega je napravio umetnost. „Strah je emocija koju ljudi vole da osećaju kada znaju da su sigurni. Kada osoba sedi mirno u svojoj kući i čita priču strave i užasa, ona se oseća sigurno. Naravno, ona se naježi, ali pošto je u bezbednom okruženju, zna da je to samo plod mašte proizašao iz samog čitanja. Potom oseti veliko olakšanje i sreću kao neko ko je poslužen hladnim pićem posle dugotrajne žeđi. I potom ceni svoje okruženje, sobu sa svojom lampom i udobnom foteljom...“; Hičkok dalje nastavlja: „Potpuno neverovatna priča ispričana čitaocu, sa svojom omamljujućom logikom dovodi do lažnog utiska da ona može da vam se sutra dogodi u realnom životu. I to je ključna stvar, ako želite da se gledalac ili čitalac poistoveti sa glavnim junakom – ipak, ljudi su najviše zainteresovani za priče koje mogu njima da se dogode. Nikad nisam odstupao od ovoga.“ (Spoto 1983: 39) O strahu koji se u njemu učvrstio za vreme boravka u jezuitskom koledžu, Hičkok kaže: „Moralni strah, strah da budem povezan sa svim onim što je loše. Uvek sam se držao po strani. Zašto? Možda zbog fizičkog straha. Plašio sam se fizičkih kazni.“ (Trifo 1987: 22) U pitanju je Hičkokovo osećanje straha da ne prevagne „tamna“ strana ličnosti, koja se često projektuje na nekog drugog.

Fransoa Trifo (*Francois Truffaut*) smatra da se svi zanimljivi filmski autori kriju iza svojih filmskih junaka. Za Hičkoka kaže da je „ispunio istinski težak posao navodeći publiku da se poistovećuje sa glavnom ulogom mladog zavodnika, dok se on sam gotovo uvek poistovećivao sa drugom ulogom, ulogom prevarenog, razočaranog čoveka, ubice ili čudovišta, čoveka odbačenog od drugih, onog koji nije imao prava da voli, onog koji posmatra, ne učestvujući.“ (Trifo 1987: 208) Trifo još jednom konstatacijom objašnjava i ličnost i stvaralački rad Alfreda Hičkoka:

9 Jedan od najbizarnijih je strah od jajeta.

*On je instiktivan. U njegovih pedeset filmova, on prezentuje deo svog univerzuma koji samo njemu pripada. On ima snove, opsesije, preokupacije koje nisu za mase, ali koje uspešno prenosi na ekran i nudi publici. On se bavio filmom kako bi fizički uticao na publiku. Svi kreativni umetnici sanjaju da postignu taj cilj. Po definiciji, umetnik je odvojen od društva i da bi uspeo, on ne sme da se u njega integriše. Ali on mora pokazati svoju originalnost. Drugim rečima, umetnik se mora nametnuti društvu tako da se ne odrekne svojih umetničkih snova. Alfred Hičkok je filmski stvaralac koji je na najbolji mogući način razrešio problem komunikacije sa publikom.*<sup>10</sup>

### Ženski likovi Alfreda Hičkoka

Jedna od važnijih tačaka oslonca u Hičkokovim filmskom narativu su ženski likovi. Njegova percepcija žene je dvojaka i ambivalentna. Njegov arhetip<sup>11</sup> žene, koju je oživeo u svojim filmovima, predstavlja – otmenu, uzdržanu i introvertnu, koliko i impulsivnu plavušu, koja iza sofisticirane i misteriozne pojave krije svoju seksualnost, ali i ranjivost. Ona je opasnost za muškarca, jer diskretno uznemirava svojim prisustvom, noseći tajnu koja ga intrigira; više nagoveštava nego što zaista pruža, čime raspiruje mušku fantaziju i obećava uzbuđenje.

*(...) Stereotipna prsata plavuša nije tajanstvena. I šta može da bude običnije od žene u crnom somotu i biserima? Idealna 'tajanstvena žena' je suptilna plavuša nordijskog tipa... Filmski naslov, kao i žena, treba da budu laki za pamćenje bez predhodnog znanja o njima. Treba da budu intrigantni, ali nikada banalni, treba da imaju nešto toplo i dopadljivo u sebi, treba da sugerišu akciju, a ne pasivnost i daju ključ filma bez otkrivanja*

10 Tony Lee Moral: *Hitchcock and Making of Marnie*, The Scarecrow Press, Inc., Lanham, Maryland, and Oxforde, 2005. str. 148.

11 Arhetip (grč. – početak i lik, slika) je Jungov pojam i označava urođene i univerzalne (nesvesne) obrasce ponašanja i mišljenja, praslike koji predstavljaju osnovne strukturalne i dinamičke elemente kolektivnog nesvesnog. Ovom pojmu kod Frojda bi najbliži pojam bio *arhaisko nasleđe*. „Velika je zabluda prihvatiti da je Duša novorođenog deteta tabula rasa u tom smislu, kao da u njoj uopšte ništa ne postoji. (...) Ne radi se dakle o nasleđenim *predstavama*, već o nasleđenim *moogućnostima* predstava.“ Karl Gustav Jung: *Antologija Jung – Čovek i duša*, Prometej, Novi Sad, 2008. str. 81. i „Prvobitni odnosi strukture psihe su od iste iznenađujuće uniformisanosti kao i odnosi strukture vidljivog tela. Arhetipovi su nešto kao organi predracionalne slike. To su večno nasleđene karakteristične osnovne strukture pre svega bez specifičnog sadržaja. Specifični sadržaj proizlazi tek u individualnom životu, gde je lično iskustvo skupljeno upravu u ovim formama.“ Isto, str. 81 i 82.

*zapleta. Iako ne pretendujem da budem veliki poznavalac žena, osećam da je pravi naslov, kao i pravu ženu, teško naći... Tajanstvena žena takođe poseduje izvesnu zrelost i njeni postupci govore više nego reči. Svaka žena to može da postane ako vodi računa o dvema stvarima. Treba da bude odrasla i da zna kad da ćuti.*<sup>12</sup>

Hičkok govori i o nepredvidivosti svojih ženskih likova, preferirajući tip žene koja je inteligentna, duhovita, cinična i uvek spremna na akciju, te veoma dovtijliva u opasnim situacijama. Otmena džet-seterka *Lisa Frimont* (*Lisa Fremont*) se pretvara u spretnu i neustrašivu ženu koja tajno upada u stan ubice; dokona bogatašica *Frensis Stivens* (*Frences Stevens*) spremno ulazi u ljubavnu vezu i avanturu sa kradljivcem dijamanata; razmažena naslednica *Melani Danijels* (*Melanie Daniels*) bez razmišljanja kreće u poteru za muškarcem koji ju je zaintrigirao; uzdržana *Eva Kendel* (*Eve Kendall*) je dvostruka špijunka; mirna porodična *Džo Mekena* (*Jo McKenna*) se pretvara u lavicu kako bi spasila svog otetog sina. Najveći deo publike to ne očekuje od ledene i, naizgled, nezainteresovane i krute plavuše. No, prava dinamika njene ličnosti ogleda se u činjenici da se iza ozbiljne i nepristupačne fasade krije otelotvorenje senzualnosti i ranjivosti, što se Hičkokovim filmskim postupkom prevodi u za njega karakterističan *suspens*, to jest, filmski funkcionalnu napetost. Hičkokovim rečima: „Napetost je kao žena. Što više ostavimo mašti na volju, više nas uzbuđuje.“ (Spoto, 1983: 398)

„Grejs Keli je bila odgovor na njegove profesionalne zahteve i lične fantazije. U to vreme je mislio da neće nikad imati potrebu za nekom drugom glumicom.“ (Spoto 1983: 348) Ona je bila glumica njegove fantazije: kraljevskog držanja, otmenog ponašanja, klasične lepote, „santa leda ispod koje gori vatra“. Indirektno je nagoveštavala seksualno uzbuđenje, kroz veoma vidljivu uzdržanost sa mnogo skrivenog temperamenta. Sam Hičkok to objašnjava rečima: „Ako je seks suviše drečeći, suviše očigledan, nema napetosti.“ (Trifo, 1987: 137) On takođe ističe da je za napetost potreban paradoks: otmena dama koja u spavaćoj sobi postaje bludnica. Sa čulnim glumicama poput *Merlin Monro* (*Marilyn Monroe*) i *Brižit Bardo* (*Brigitte Bardot*) nema iznenađenja, sve je „plakatirano“ na licu, nema otkrića seksa, jer seks ne treba isticati, već on treba da vas iznenadi kad se najmanje nadate. „Verujem da su u seksualnom pogledu najzanimljivije britanske žene. Smatram da su Engleskinje, Švedanke, Nemice sa Severa i Skandinavke zanimljivije od latinskih žena, Italijanki i Francuskinja. Seks ne treba isticati. Engleska devojkica, sa svojim izgledom

12 Donald Spoto: *The Life of Alfred Hitchcock – The Dark Side of Genius*, Plexus, London, 1983, str. 398.

učiteljice, u stanju je da uđe u taksi sa Vama i da Vam, na Vaše veliko iznenađenje, raskopča šlic.“ (Trifo 1987: 137) Taj neočekivani obrt u sebi je nosila Grejs Keli<sup>13</sup>: ravnodušna, ledena lepotica koja Vas, bez ikakve najave, odlučno i strasno poljubi dok je pratite do njene hotelske sobe (*Držite lopova, To Catch a Thief*, 1955) ili Vam, kao nemarno, ostavi na sred stola dnevne sobe otvorenu torbicu sa svojom svilenom belom spavaćicom (*Prozor na dvorište, Rear Window*, 1954).

Pored ove fascinacije idealnom ženom iz fantazije, u Hičkokovim filmovima se može videti njegova nesvesna želja da tu „savršenu“ ženu povredi i uništi. Ova ambivalentna i konfliktna osećanja ukazuju na kompleksnu psihološku ličnost samog reditelja. Treba se samo setiti šta se desilo Marion iz *Psiha* (*Marion Crane, Psycho*, 1960), Ališi iz *Ozloglašene* (*Alicia Huberman, Notorious*, 1946), Melani iz *Ptica* (*Melanie Daniels, The Birds*, 1963), Džudi iz *Vrtoglavice* (*Judy Barton, Vertigo*, 1958) Marni iz *Marni* (Marnie Edgar, *Marnie*, 1964) itd. Ovo zastrašujuće dvojako osećanje obožavanja i fascinacije ženom s jedne strane, i potrebom da se ona ponizi i povredi s druge, opisuje jedna od omiljenih Hičkokovih glumica a kasnije omražena Tipi Hedren (*‘Tippi’ Hedren*):

*Bio je kao dvojna ličnost. S jedne strane, precizan i osećajan reditelj koji je toliko toga davao svakoj sceni i unosio puno emocija u nju – ali istovremeno spreman da učini bilo šta kako bi iznudio moju glumačku reakciju. Više puta sam čula da je voleo da ženu – najčešće plavušu – potpuno slomi i da njenu stidljivost i rezervisanost poništi, ali ja sam uvek mislila da je to samo deo zapleta njegovih filmova.<sup>14</sup>*

## Humor

Tanatos i humor čine neraskidivi par u Hičkokovim filmovima. „Otrovni“ dijaloški komentari i crni humor ono su što karakteriše Hičkokov filmski pogled na svet. „Želim da isključim svaku tendenciju ka ljudskoj tami koristeći humor“, objašnjava Hičkok. „...tipičan engleski humor. To je kao u onoj šali u kojoj se osuđenik na smrt približava svojim vešalima. Gledajući u loše napravljena vratanca pod vešalima, on se raspituje kod dželata da li su ista sigurna...“ (Spoto, 1983: 371) Sam humor neraskidivo je povezan sa

13 *Pozovi M radi ubistva, Prozor na dvorište* 1954. i *Držite lopova* 1955. god.

14 Donald Spoto: *The Life of Alfred Hitchcock – The Dark Side of Genius*, Plexus, London, 1983. str. 457.

rečima, tačnije, sa samom igrom rečima. Šale koje se zbijaju na račun polova i seksa, na dubljem nivou, imaju funkciju preraspodele psihičke energije. Prema tvorcu psihoanalize, uživanje u humoru nastaje zbog uštede energije, jer umesto očekivane snažne i uzvišene emocije (kao npr. ljutnje, bola, ganutosti itd.) koja traži veliko energetske ulaganje, naglo i trenutno se javlja jedna trivijalna emocija – osećanje smešnog. I upravo ovaj preokret od očekivanog do stvarnog utroška energije izaziva zadovoljstvo. Takozvani „humor pod vešalima“ (*Galgenhumor*, – nem.) je karakterističan u bezizlaznim i teškim životnim situacijama kada se duhom želi pobediti surova realnost i sudbina: ona predstavlja spas od osećanja bespomoćnosti i olakšava preživljavanje nepodnošljivog događaja.<sup>15</sup> To svesno i namerno pravljenje komičnog verbalnim putem sadrži neočekivani i smešan obrt. Humor je razumljiv jer mora da komunicira sa drugima, ali zapravo predstavlja suzbijenu agresivnu ili seksualnu nameru, tako da je ona „jedina dozvoljena forma zločina“.<sup>16</sup> I upravo tu dozvoljenu formu zločina Hičkok koristi da bi efektnije i zanimljivije prišao zločinu, a erotici i seksu pojačao notu zavodljivosti i provokativnosti. Ozbiljnim sadržajima on je prilazio na humorističan način, smatrajući da se u filmu sa misterijom i napetošću ne možemo lišiti humora.

I da zaključimo: smrt i seks su teme koje fasciniraju Hičkoka i on im prilazi na specifičan način, dajući im svojevrsnu magičnu notu koja proizvodi halucinatorni efekat. Scene ubistva i erotske scene šokantne su i iznenađujuće, ali obavijene i velom misterije mameći publiku da, bez obzira na strah, učestvuje u njima. Seks i smrt omamljuju i Hičkok to još više potencira načinom na koji ih snima i prikazuje: ljubavne scene snimane su kao da su scene ubistva, a scene ubistva kao da su ljubavne. Drugim rečima, u Hičkokovim filmovima

15 „Dosetka, šala, vic su rezultat sukobljenih svesnih i nesvesnih sila koje predstavljaju kompromisno rešenje koje ima komičan efekat.“ (Žarko Trjebešanin: *Frojdovo zaveštanje*, IP „Žarko Albulj“, Beograd, 2009, str. 19).

16 „Vicevi su toliko omiljeni upravo zato što omogućavaju psihičko rasterećenje nagomilane tenzije nastale usled potiskivanja zabranjenih želja i namera, te tako dovode do zadovoljstva. Vic uspeva da, uklanjajući cenzuru, posredno, na prikriiven način, zadovolji ove odbačene, nesvesne težnje. Sirovu neprikrivenu agresivnost, usvajanjem moralnih normi, zamenila je invektiva rečima. Ismevanjem neprijatelja, na kojem bi najradije, samo da nije moralnih zabrana, neposredno iskalili bes i sirovu agresivnost, u prisustvu treće osobe, koja sa smehom, odobravanjem prihvata naše degradiranje autoriteta (u vicu on biva glup, mali, komičan), ‘mi sebi zaobilaznim putem ostvarujemo zadovoljstvo pobeđe nad njim’, kaže Frojd. (...) Naime, sa ekonomskog gledišta dosetka proizvodi zadovoljstvo ‘usled trenutnog otklanjanja napora potiskivanja, posle mamljenja putem ponuđene premije zadovoljstva (predhodno zadovoljstvo)’, zaključuje Frojd. Uživanje nastaje usled uštede u energiji; umesto očekivane snažne, uzvišene emocije (bola, strahopoštovanja, pijeteta, ganutosti, srdžbe), koja traži veliko ulaganje psihičke energije, naglim preokretom, dolazi jedna slabašna, trivijalna emocija, osećanje smešnog“ (Žarko Trjebešanin: *Frojdovo zaveštanje*, IP „Žarko Albulj“, Beograd, 2009, str. 18 i 19).

„koji su nesumnjivo više seksualni nego senzualni, voditi ljubav i umreti znači isto.“ (Trifo, 1987: 207)

## Suspens

Posebnu pažnju u svojim filmovima Hičkok posvećuje gledaocu i načinu na koji njegov film deluje na publiku.<sup>17</sup> Jednom je izjavio da više voli da režira samu publiku nego glumce. „Smatram, da veliko zadovoljstvo leži u činjenici da pomoću filmske umetnosti možemo da uzbudimo masu.“ (Trifo 1987: 166) Želeo je da potpuno uvuče publiku u radnju filma, da je dovede u stanje histeričnog straha, i pokrene na burnu emotivnu reakciju. Film je uspeo kada se publika saživi i učestvuje: navija, nada se, strahuje... kad postane sastavni deo filma.

Gledaočevu pažnju zadržavao je suspensom, tehnikom koju je Hičkok doveo do savršenstva. U razgovoru sa Trifoom, Hičkok kaže da je imao monopol na tu vrstu izražavanja, pošto niko nije bio zainteresovan za pravila suspensa. Za njega, napetost nije vezana samo za osećanje straha (primer sa telefonistkinjom)<sup>18</sup>, kao ni za tajanstvenost, već je to stanje iščekivanja nadolazeće opasnosti, katastrofe ili razrešenja situacije.<sup>19</sup> I upravo tu leži razlika između suspensa i uzbuđenja koju Hičkok jasno razgraničava. Saznanje gledaoca<sup>20</sup> i njegovo iščekivanje da će se nešto strašno desiti, nešto što akteri radnje u filmu ne znaju, dovodi nas do napetosti, dok iznenađenje donosi uzbuđenje u trenutku.

„Za suspens je važno da publika bude obavestena pre nego ličnost same priče: zahvaljujući tom pravilu, publika zna duže od junaka i može sebi da postavi pitanje, sa više napetosti: *Kako će se razrešiti situacija?*“ (Trifo 1987: 70) objaš-

17 „Erni, zar ne shvataš šta radimo u ovom filmu? Publika je poput ogromnih orgulja na kojima ja i ti sviramo. U jednom trenutku, mi sviramo ovu notu na njoj i dobijamo reakciju, a zatim sviramo određeni akord i ona reaguje na taj način. Jednog dana mi čak nećemo morati da pravimo film – elektrode će biti implantirane u ljudske mozgove, a mi ćemo samo pritiskati dugmad i terati ih da se smeju. Zar to neće biti predivno?“ kaže Hičkok. Donald Spoto: *The life of A.H.: The dark side of Genius*, Plexsus, London, 1983. god. str. 406.

18 Isto, str. 46.

19 „Sve ovo nas vodi ka suspensu koji pojedini – ne negirajući da je Hičkok majstor za njega, smatraju unutrašnjom formom spektakla, dok je on, sam po sebi, spektakl. Suspens je pre svega dramatičnija narativnog materijala jednog filma ili pak, što je moguće intenzivnije predstavljanje dramatičnih situacija.“ – Fransoa Trifo, Isto, str. 13.

20 „U običnoj formi suspensa neophodno je da publika bude potpuno obavestena o prisutnim elementima.“ Isto, str. 46.

njava Hičkok. Na taj način, publika je involvirana u radnju filma i identifikuje sa glavnim junakom koji mora da „postane bilo Vaš brat bilo Vaš neprijatelj“. U tom smislu, Hičkok želi da uznemiri, isprovocira osećanja i podstakne na razmišljanje. To uzbuđenje postiže se načinom na koji se priča priča i načinom na koji se slažu sekvence, kao i odabirom tema koje, same po sebi, uznemiravaju: *seks i smrt, i strah koji oni izazivaju, kao i odnos iluzije i stvarnosti*. Hičkok govori o onome o čemu se ne priča, odgovara na pitanja koja se ne smeju ni postaviti. Budi uspavane i ukazuje da svako od nas u sebi nosi većitu borbu Dobra i Zla, to neprimetno i neprekidno preplitanje *Erosa i Tanatosa*; istovremeno, sam okidač koji kod gledaoca pokreće lavinu osećanja može biti vrlo bezazlen: pogled kroz dvorišni prozor, ulazak u prodavnicu ptica, turistička šetnja kroz marekeški bazar, poziv prijatelja iz mladosti, odlazak u motel, pogled na noge zgodne sekretarice....

### Zaključak

Rediteljski rad Alfreda Hičkoka i on sam, izuzetno je dobar primer da je umetničko delo proizvod i svesnog i nesvesnog dela ličnosti. U svojim filmskim ostvarenjima, on nam otkriva svoje unutrašnje konflikte, strahove i fantazije inkorporirajući ih u likove svojih filmskih junaka. *Nesvesno*, kao neiscrpan izvor iracionalnih radnji, osećanja i misli, mašte i nedopustivih želja, Hičkok obilato koristi pokazujući koliko su nesvene težnje i nagoni presudni za svakog pojedinca i njegovu ličnost. U svojim filmovima, indirektno i direktno, Hičkok znalački koristi Frojddovu psihoanalitičku teoriju uz pomoć koje gradi psihološke profile glavnih likova i filmski narativ otkrivajući nam svoje nesvesne porive i potisnute želje. Preko strahova i snova svojih junaka otkriva nam svoj iracionalni svet i svoju tamnu stranu ličnosti, koja nije bila poznata široj publici koja je uživala u njegovim filmovima i narativima koje su oni nudili.

### Literatura

- Hornaj, Karen. (2005), *Novi putevi psihoanalize*, Beograd: Čigoja.
- Frojd, Sigmund. (2005), *Antropološki ogledi (Zašto rat?)*, Beograd: Prosveta.
- Frojd, Sigmund. (2006), *Kompletan uvod u psihoanalizu, II glava Učenje o nagonima*, Podgorica: Nova knjiga.
- Frojd, Sigmund. (1990), *Psihoanaliza i telepatija*, Beograd: Grafos.

- Jung, Karl Gustav. (2008), *Antologija Jung – Čovek i duša*, Novi Sad: Prometej.
- Moral, Tony Lee. (2005), *Hitchcock and Making of Marnie*, Lanham, Maryland and Oxford: The Scarecrow Press, Inc.
- Spoto, Donald. (1983), *The Life of Alfred Hitchcock: The Dark Side of Genius*, London: Plexus.
- Trebješanin, Žarko. (2009), *Frojdovo zaveštanje*, Beograd: IP „Žarko Albulj“.
- Trifo. (1987), *Hičkok*, Beograd: Institut za film.

Teodora Stanković  
Faculty of Dramatic Arts, Belgrade

## CONSCIOUS AND UNCONSCIOUS IN ALFRED HITCHCOCK'S FILM METHOD

### **Summary**

---

*The main focus of psychoanalytic theory of Sigmund Freud is a research of the principles and mechanisms of unconscious part of personality that deeply affect our conscious behavior and functioning. Creating his artwork, artist uses his own unconscious realm and transmits his vision, perception and experience of reality; hence, the unconsciousness becomes his inexhaustible source of creativity. There is a strong connection between psychoanalysis and film; Psychoanalysis tends to analyze the relationships and conflicts between the conscious and unconscious part of personality, while the art of film, however, "observes" the human behavior, emotions and relationships, both the unusual and the everyday life, thus shaping the language of film. Director Alfred Hitchcock is one of the filmmakers who was in his movies often relying on basic psychoanalytic methods, while illuminating our realm of unconscious: aggressive and sexual drives, desires and feelings, playing with the principles of Eros and Thanatos, false identities, voyeurism, etc. In his creations, Hitchcock, through his film heroes and screenplay narratives, reveals his fears, feelings of alienation and guilt, unsatisfied desire, obsession with his own illusions, that is, his own internal conflicts.*

### **Key words**

---

*illusion, internal conflict, Thanatos, unconscious, suspense*