

HIČKOKOV ZAČARANI – PSIHOANALIZA U ROMANTIČNOM TRILERU

Žarko Martinović

This essay presents a meticulous analysis of Hitchcock's movie *Spellbound*, produced in the golden epoch of psychoanalytic psychotherapy. Three levels of the movie – the romance, the thriller and the psychoanalysis are intertwined to produce an interesting cinematic narration. As it is appropriate for a movie dealing with psychoanalysis, the dream of the main film character is in the very core of cinematic plot. The movie is remarkable for the first representation of a woman psychoanalyst as a cinematographic detective. It is concluded that Hitchcock was able to present veridically the reality of the unconscious psyche on a dialogical level but not completely on a level of visual structure as it was evidenced in his later greatest movies *North by North West*, *Vertigo*, or *Psycho*.

Hitchcock's Spellbound:
Psychoanalysis in a
Romantic Thriller Movie

U vrijeme obilježavanja 120-godišnjice rođenja Alfreda Hičkoka i 90-godišnjice smrti Sigmunda Frojda, naša tema je Hičkov film *Začarani* / *Spellbound* (1945), nadahnut

izvanrednom popularnošću psihoanalize u poslijeratnom američkom filmu.

Začarani je slobodna adaptacija romana *Kuća dr. Edvardsa* (1927) čiji se autori (Hilary Saint George Saunders i John Palmer) nikad nijesu sreli a pisali su pod zajedničkim pseudonimom Frensis Biding (Francis Beeding).¹

Film počinje najavnom špicom sa citatom iz Šekspirovog komada *Julije Cezar*: „Krivica... nije u našim zvezdama već u nama“² što znači da čovjekovu sudbinu ne određuje položaj zvijezda, već sâmi ljudi. Na ovu misao (koja se kod Šekspira nastavlja riječima „što smo potčinjeni“), nadovezuje se omaž psihoanalizi čiji je osnivač, Sigmund Frojd, prvi otkrio mogućnost liječenja čovjekove duše govorom radi razrešenja nesvjesne krivice i drugih kompleksa. Najavna špica uvodi gledaoce u filmsku priču o psihoanalizi:

„Naša priča se bavi psihoanalizom, metodom kojom savremena nauka liječi emocionalne probleme zdravog. Analitičar traži način da navede pacijenta da govori o svojim skrivenim problemima i da otvori zaključana vrata svoje psihe. Kad se otkriju i protumače kompleksi koji muče pacijenta, bolest i zbunjenost nestaju ...i demoni nerazumnosti se izgone iz čovjekove duše.“³

Značajno je zapaziti da prethodni pasus ističe dvostruku svrhu psihoanalitičke psihoterapije: prvo, njenu sposobnost da pomaže

¹ Vidjeti : [https://en.wikipedia.org/wiki/Spellbound_\(1945_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Spellbound_(1945_film))
pristupljeno 11. 8. 2019.

² Šekspir, Vilijem. *Julije Cezar*, čin I, scena 2. U: Šekspir, Vilijem. *Celokupna dela I.* (preveli Živojin Simić i Sima Pandurović), Narodna knjiga, Cetinje, 1957, *loc. cit.* str. 221.

³ Svi citati iz filma *Začarani* su prevod originala: Alfred Hitchcock's *Spellbound*. Screen play by Ben Hoecht.

<https://cinephiliabeyond.org/spellbound-a-star-studded-love-story-in-dalis-design-and-hitchcocks-style/>

bolesnima čije „demone izgoni iz duše“, i drugo, da liječi „probleme zdravog“, tj. omogućava da u toku složenog procesa analize liječena, odnosno analizirana osoba (analizand) uz pomoć analitičara razumije i riješi svoje skrivene, odnosno nesvjesne psihičke probleme.

Želja producenta Dejvida O. Selznika (David O. Selznick) da napravi narativni film posvećen psihoanalizi bila je nadahnuta njegovim ličnim pozitivnim iskustvom kada se, u toku 1943. godine, poslije niza stresnih situacija u svom poslu i u privatnom životu, podvrgao psihoanalitičkoj terapiji. Tada je dobio ideju da napravi film zasnovan na psihoanalizi i za stručnog filmskog savjetnika odabrao svoju terapeutkinju Mej Rom (May Romm). U toku snimanja, Selznik je uporno pokušavao da nametne Hičkoku svoje ideje i da kontroliše njegov rad ali je Hičkok, u saradnji sa scenaristom Benom Hehtom (Hecht), uglavnom uspješno otklanjao Selznikovo uplitanje. Na Selznikovo traženje da vidi šta je snimljeno, Hičkok bi odgovarao da „kamera nije ispravna“. U toku rada na filmu, Mej Rom je Hičkoku objašnjavala kako psihoterapija djeluje ali joj je on odgovorio; „Draga moja, ovo je samo film.“ Hičkok je za scenario *Začaranog* rekao Trifou: „To je još jedna priča o lovu na čoveka ali ovde uvijena u psihoanalizu“ (Trifo, 1987, str. 100). I pored takve Hičkokove izjave, *Začarani* je holivudski film koji se najeksplicitnije bavi psihoanalizom.

Naracija

Narativni igrani film, posebno Hičkokov, mora prije svega da bude zanimljiv i uzbudljiv. Polazeći od priče koja se odvija u frejdovskom svijetu, Hičkok je napravio slojevitu filmsku fabulu koja se odvija na tri međusobno isprepletene nivoa. Prvi nivo čini kriminalistička fabula u kojoj je nevini čovjek optužen za ubistvo, tema kojom će se Hičkok i kasnije baviti, posebno u

filmovima *Sjever-sjeverozapad* i *Nevino optužen*. Drugi nivo čini ljubavni zaplet između glavnih protagonista filma – dr Konstans Petersen (Ingrid Bergman) i Džona Balantajna (Gregori Pek). Treći nivo je slikanje psihoanalitičkog liječenja u kome opet gledamo protagoniste glavnih uloga i dr Aleksa Brulova (Michael Chekhov), mentora i učitelja doktorke Petersen. Sva tri nivoa – liječenje, ljubavna romansa i triler (spasavanje nevinog i otkrivanje zločinca) međusobno su čvrsto povezani u jedinstvenu cjelinu.

Film počinje panoramskim kadrom koji se fokusira na ulaznu kapiju, a zatim i na događaje u bolnici Grin Menors (Green Manors). U nastavku iste sekvence, prikazuje se rad ljekara s pacijentima. Kamera se posebno usredsređuje na dr Konstans Petersen (Ingrid Bergman), psihoanalitičarku koja je pedantna i saosjećajna, posvećena svojoj ljekarskoj profesiji. Zatim vidimo starog direktora psihijatrijske bolnice, dr Merčisona (Leo G. Carrol) koji zbog zdravstvenih smetnji upravo treba da bude penzionisan, a na njegovo mjesto je postavljen čuveni psihijatar dr Edvards čiji se dolazak upravo očekuje. Odmah po ulasku u bolnicu, „novi direktor“ se upoznaje sa osobljem. Između njega i dr Konstans Petersen, odmah se razvija obostrana privlačnost koja „filmskom brzinom“ prerasta u zaljubljenost. Kako on kaže, „Sve se dešava u jednom trenutku.“

U epizodi koja prikazuje njihov prvi poljubac, jedan kratak ali izvanredno upečatljiv kadar pokazuje mnoga vrata kako se jedna za drugim otvaraju u dubini jednog hodnika, kao da ostavljaju prolaz za nešto nevidljivo, „neki dah, neki duh“ ili vjetar. Ova mnogoznačna vizuelna metafora za snagu ljubavne strasti (Scheinfeigel, 2012, *loc. cit.* str. 78) ukazuje i na otvaranje novih prostora unutrašnjeg svijeta glavnih protagonista filma. Već na početku ljubavne romanse, Konstansi padaju u oči iznenadni i neobjašnjivi simptomi panike, glavobolje i nesvjestice koji spopadaju novog direktora kadgod ugleda „sasvim obične“

stvari – sjenku krakova viljuške na stolu, šare na mantilu, ali i sve druge paralelne linije.⁴

Na osnovu rukopisa, Konstans prva otkriva lažni identitet „novog direktora“ koji joj povjerava da je izgubio pamćenje i svoj identitet. Lažni Edvards ima na svojoj tabakeri inicijale J.B. Konstans nagađa da je on Džon (Jhon) Braun, ali se on i dalje ne sjeća svog pravog prezimena. Štaviše, živi u ubjeđenju da je ubio dr Edvardsa i zauzeo njegovo mjesto. Uprkos tome, Konstans vjeruje da je lažni direktor nevin i da pati od kompleksa krivice, te rješava da mu profesionalno pomogne. Ta motivacija se nadodaje na lična osjećanja koja gaji prema njemu.

Čudno ponašanje lažnog Edvardsa uznemirava osoblje bolnice koje saznaje da je stvarni dr Edvards ubijen. Ubrzo, sekretarica dr Edvardsa se javlja telefonom i na osnovu boje glasa otkriva da novi „novi direktor“ nije dr Edvards i to prijavljuje policiji. Tako započinje lov na čovjeka. Lažni Edvards bježi ostavljajući Konstansi poruku sa potpisom „Džon Braun“. U jednoj dramatičnoj sekvenci, Konstans ispred vrata svog biroa otkriva ostavljeno pismo, ali je nagli upad policije spriječava da ga podigne. Pred policijom dr Merčison optužuje „novog direktora“ opisujući ga kao „paranoidnog nametljivca i ubicu“. Policija ispituje Konstans, ali niko od njih ne primjećuje pismo na podu.

Po odlasku policije, Konstans uzima pismo i iz njega saznaje da će Džon biti u Empajer Stejt hotelu u Njujork Sitiju. Odlučujući „srcem, a ne umom“ i rizikujući svoju karijeru, ona odlučuje da ga tamo pronađe, iako zna da policija traži za njim.

⁴ Prikazana je i jedna sekvenca u kojoj mu se simptomi ponavljaju dok psihijatri u operacionoj sali obavljaju operaciju na mozgu. Realno, psihijatri nikada nijesu obavljali nijednu operaciju mozga; iako je u to vrijeme postojala takozvana psihohirurgija (frontalna lobotomija), tu intervenciju obavljali su neurohirurzi.

U prepunom lobiju hotela⁵, ona vješto izbjegava dvojicu nasrtljivaca. Koristeći svoj šarm, u svom traganju ima svesrdnu pomoć nikog drugog do hotelskog detektiva. Rukopis Džonovog pisma je ključ na osnovu koga ona na recepciji hotela otkriva u kojoj je sobi Džon odsjeo.

Izbjegavajući policijsku potragu, Konstans i Džon bezbjedno napuštaju hotel. U toku bjekstva, Konstans je u svom odnosu sa Džonom podijeljena između svoje profesionalne dužnosti i svojih intimnih osjećanja. Neobična humorna situacija nastaje kad Konstans riješi da Džona spase od policije odvođeci ga u kuću svog mentora dr Brulova. Umjesto da povjeri istinu dr Brulovu, tvrdi da su ona i Džon supružnici „na medenom mjesecu.“ Na njene napore da zadrži profesionalni odnos doktor - pacijent urpkos takve izjave, Džon kaže: „Sad se ovaj medeni mjesec dovoljno iskomplikovao i kad u njega ne uvlačite medicinsku etiku.“ Ubrzo, dr Brulov otkriva da je Džon pacijent, pa je Konstans prinuđena da zatraži njegovu pomoć. Zajedno sa njim, ona proučava ponavljani traumatski san koji muči Džona.

Sekvenca sna

Danas je opšte poznato da su snovi Frojdov kraljevski put – *via regia* – koji vodi do nesvjesnog (Frojd 1900/1974). Zato film posvećen psihoanalizi prirodno prikazuje simbole sna i njihovo tumačenje. Hičkok je tražio od Selznika da scenografiju sna uradi slavni Salvador Dali koji se rado odazvao i napravio sekvencu koja je trajala čitavih 20 minuta. Međutim, želeći da

⁵ Hičkok se rado pojavljivao kao epizodista u većini od svojih pedest igranih filmova. U *Začaranom* vidimo njegov cameo u epizodi snimljenoj u Empajer Stejt hotelu gdje izlazi iz lifta noseći kutiju za violinu i pušeći cigaretu. [https://en.wikipedia.org/wiki/Spellbound_\(1945_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Spellbound_(1945_film)) pristupljeno 11. 8. 2019.

uštedi troškove, Selznik nije dozvolio da se cijela scena sna uključi u film, već ju je bitno skratio.⁶ Tako film traje 116 min, a sekvenca sna oko 4 minuta.

San je prikazan u dvije situacije – prva je prisjećanje slika sna, a druga pričanje sna koje se odvija u situaciji seanse, gdje Konstansi pomaže dr Brulov koji objašnjava: „Evo čemu služe snovi. Oni otkrivaju ono što vi krijete. No snovi su zamršeni, kao zagonetka. Analitičar ima zadatak da ih razmrsi da bi razotkrio poruke koje vam šalje vaše nesvjesno.“

Džon se namješta u fotelji i počinje svoju priču: „U toku sna, činilo mi se da nešto treba da doznam.“

Široki kadar ulijevo prikazuje dr Petersen koja ulazi u kabinet i kaže: „To ćemo sada vidjeti.“

Sekvenca sna prikazuje uporedo slike sna i realnost prisjećanja sna.⁷ Ovdje opisujemo sekvencu sna držeći se minucioznog prikaza francuskog sinematologa Šenfežela (Scheinfeigel, 2012).

Prvo vidimo Džona sa glavom opuštenom na naslonu fotelje. Kamera ga zumira dok se njegov lijevi profil ne prikaže u gro planu i slika postepeno zamagli. Džon nastavlja: „Ne znam gdje se ovo dešavalo.“ Poslije ponovnog kratkog zamućenja slike, u prvom kadru sna vidi se tamna zavjesa na kojoj su velike,

⁶ U finalnoj verziji *Začaranog*, prikazan je samo jedan dio Dalijeve scenografije koju je, po Selznikovom nalogu, skratio Vilijem Kameron Menzies (William Cameron) koji je radio i na filmu *Prohujalo sa vihorom*. Platno dimenzija 5x6 metara koje je korišćeno u filmu danas se, zajedno sa Dalijevim skulpturama, prikazuje u Londonu na izložbi Dalijev univerzum (www.thedaliuniverse) u County Hall, blizu Londonskog oka (*London Eye*), najveće panoramske vrteške na svijetu.

⁷ Filmske slike sna predstavljaju simbolično, vizuelno-prostorno prerađivanje prošlih zbivanja putem translingvističkih procesa, a realnost prisjećanja sna teži da upotrebom verbalno-lingvističkih, logičkih procesa budnog stanja otkrije njihovo neskriveno značenje.

otvorene oči. Neke su naslikane, a neke „prave“. Oči su na donjem djelu zavjese koja otvara neki prostor pozorišne scene. Ponovo vidimo Džona koji se sada prisjeća: „... možda u nekoj kockarnici.“ Zavjesa je zumirana dok Džon priča: „Na nekim dezenima su bile oči a na drugima velike ptice. Neki čovjek sa džinovskim makazama ih je rezao.“ Sad vidimo parove kako sjede za stolovima. Zatim kamera zumira jedno ogromno oko na tamnoj zavjesi. Neki čovjek drži u ruci džinovske makaze i njima presjeca jedno oko ali se iza njega otkriva drugo oko, takođe u gro planu. Na obodu zenice se vidi slika čovjeka koji sjedi ali nije jasno da li je to sanjač koji glasom-izvan [ekrana] priča san: „Pojavila se jedna djevojka u kratkoj odjeći koja je svakog poljubila. Ona me prva vidjela.“ Dok on priča, ova slika se vizualizuje; u tipičnom nadrealističkom stilu, mjesta i likovi su izmiješani i deformisani višestrukom ekspozicijom.

Scena sna nestaje, a naredni panoramski kadar vraća nas na Džona koga dr Brulov pita glasom-izvan [kadra]: „Jeste li je prepoznali?“ On odgovara: „Rekao bih da je to Konstans.“ Dr Brulov, takođe glasom-izvan: „To je vaša pusta želja.“ Džon se dalje prisjeća sna: „Igrao sam karte s nekim bradonjom.“ Ponovo vidimo scenu sna. To je sad neko tamno mjesto, na kome za kockarskim stolom sjede dvije osobe. U prvom planu je ruka osobe koja uzima jednu kartu iz špila na stolu. U dnu stola sjedi druga osoba. Izdužene crne sjenke pružaju se preko stola. Džon: „Dao sam mu sedmicu tref...“ I dok far kadar (tehnikom „traveling kamere“) traži drugog igrača, Džon nastavlja: „On je rekao. To je 21, pobijedio sam. Ali njegove karte su bile prazne. Vlasnik ga je optužio za prevaru.“ Kad kamera zumira naprijed, sa lijeve strane se vidi „vlasnik“, čovjek u odijelu čija je glava potpuno umotana zavojima tako da mu je lice nevidljivo. On stoji blizu igrača, bradatog čovjeka koji podiže glavu prema kockaru i kaže: „Ako vas opet vidim, kazniću vas!“

U sljedećem panoramskom kadru vraćamo se u realnost tumačenja sna, na scenu u kojoj Džona, koji i dalje sjedi u fotelji, posmatraju dr Brulov i Konstans. Džon joj se obraća: „Izvinite za djevojku.“ Kamera zumira Konstansu koja odgovara: „Bolje i to nego da sam vještica, kao što mi je rekao jedan pacijent.“ On: „Kako to objasniti?“ Ona: „Nije važno.“ On: „Jeste li nešto shvatili?“ Ona: „Ne još.“ On se okreće dr Brulovu: Nijesam još sve ispričao.“ Dr Brulov: „Što se više detalja sjetite, to bolje za naučno istraživanje.“

Kamera zumira Džonovo lice u gro planu: „Bio je na strmom krovu.“ Džonovo lice iščezava. U scenografiji sna, sada se pojavljuje panorama izobličenog pejzaža. U pozadini su naslikane stijene a ispred njih kamene naslage na čijem vrhu je velika neobična, koso nagnuta glava; iznad čela je jedno malo drvo sa suvim granama. Sa desne strane, vidi se visoka kuća sa strmim krovom. Jedan čovjek stoji blizu vrha krova, iza dimnjaka koji je, poput drveta, pustio korijenje. Vidi se silueta čovjeka na ivici krova. Čujemo Džonov glas-izvan koji govori: „To je čovjek s bradom. Rekao sam mu da se čuva...“ Zum prikazuje kako taj čovjek naglavačke pada sa oboda strmog krova. Džonov glas-izvan nastavlja: „visio je s nogama u vazduhu...“. Zumiranje se nastavlja. Vide se zid, kamenje, sjenka čoveka koji stoji, naslikano tijelo nage žene. Džonov glas-izvan: „... zatim sam opet vidio vlasnika, maskiranog čovjeka sakrivenog iza dimnjaka koji je u ruci držao točak...“. Zum prema dolje. Vide se samo noge čovjeka i veliki deformisani točak koji polako pada. Kad Džon kaže „Bacio je točak“, u krupnom planu vidimo samo točak. Zatim se kadar mijenja. Po neravnom tlu promiču neraspoznatljive sjenke a mračno nebo je prekriveno gustim oblacima. Neki čovjek trči niz krov a iza njega je sjenka nečega što liči na krila ptice. Kamera zumira bjegunca koji za sobom ostavlja sve dužu sjenku koja postaje crna da bi daleko u visini jasno poprimila oblik

krila, odnosno ptice. Džon: „Odjednom, pobjegao sam. Velika krila su me lovila, zamalo su me uhvatila.“

Zum naprijed. Vidi se Džon kako sjedi i kaže Brulovu i Konstansi: „Ne sjećam se ničeg poslije mog bjekstva. Probudio sam se.“

Sekvenca sna obiluje simbolima, upravo onim što zahtijeva tumačenje i budi znatiželju gledalaca. U njoj posebnu pažnju privlače oči, zavjesa, makaze, igra karata (od kojih su neke prazne), čovjek skrivenog lica, čovjek koji pada s krova, čovjek koji se krije iza dimnjaka i ispušta točak, crne ptice. U nekima od slika sna reflektuje se spoljna realnost, a druge su putokaz do psihičke realnosti nesvjesnog.

Hičkok u *Zaćaranom* traži od gledalaca da se užive u naraciju i da budu blagonakloni prema likovima, posebno prema Džonu kao žrtvi, naročito u sceni sna, kada se očekuje rješenje misterije. Tako ulazimo u psihi likova, posebno u Džonovo tajanstveno stanje u sekvenci sna. Štaviše, filmska naracija teži da nas, zajedno sa Konstans, glavnim ženskim likom, uvjeri da se u neodređenim i dvosmislenim, nadrealistički oslikanim scenama sna krije rješenje za Džonove probleme. Sav zaplet se zasniva na našem udublјivanju u psihi likova, kako bismo proniknuli u njihove motive, želje i snove. To nam pomaže da shvatimo kako takvom naracijom Hičkok izgrađuje svoju uticajnu i autoritativnu strategiju stvaranja filma koju će do maksimuma razviti u filmovima *Vertigo*, *Psiho* i *Ptice*. Na taj način, Hičkok je zauvijek promijenio način na koji gledaoci treba da gledaju film da bi u mentalnim slikama opasnosti potpuno doživјjeli suspens. Hičkokova tehnika suspense teži da pažnju gledalaca/posmatrača dovede u stanje potpune izloženosti doživјlјaju (Martinović M, Martinović Ž, 1995).

Zavjesa sa mnogim očima simbolizuje barijeru između svjesnog i nesvjesnog, ono što skriva tajnu nesvjesne psihe, tajnu napaćene duše psihijatrijskih bolesnika u bolnici Grin

Menors. Ako je oko prozor duše, onda scena rezanja oka ukazuje na njihove duševne patnje.

Scena rezanja oka nalazi se u Bunjuelovom i Dalijevom nadrealističkom filmu *Andaluzijski pas / Un Chien Andalou* (1929). Ukazano je da ta scena, koja redovno izaziva zaprepašćenost i užasavanje gledalaca, djeluje kao samorefleksivno nanošenje kazne nama, posmatračima filma, zato što se u nama pobudila voajeristička radoznalost.⁸ Neki kritičari zamjeraju Daliju da ponavljanjem teme rezanja oka u sekvenci sna nije bio dovoljno originalan, ali smatramo da je njihova zamjerka nepravедna. Jer kad autor preuzme jednu temu iz jedne umjetnosti (filma) i obradi je u drugoj vrsti umjetnosti (scenografiji kao spoju slikarstva i arhitekture), takav postupak ne mora da *eo ipso* umanjuje vrijednost dela. Uostalom, Dali je ovu temu u *Začaranom* razvio na sasvim drugi način. Hičkok je, u razgovoru s Trifoom, rekao:

„Tražio sam od Selznika da mi obezbedi saradnju Salvadora Dalija. Selznik je pristao, ali sam uveren da je mislio da ja želim Dalija zbog reklame koju će nam to napraviti. Jedini razlog bila je moja želja da dobijem vrlo vizuelne snove sa oštrim i svetlim crtama, u jasnijoj slici nego što je ona u filmu. Želeo sam Dalija zbog oštrog izgleda njegove arhitekture – Kiriko je vrlo sličan – dugih senki, beskrajna razdaljina, linija koje se sabiraju u perspektivi... lica bez oblika.”⁹

⁸ U filmu, Dali je snimio rezanje oka ubijenog teleta iako je montažom stvorio utisak da je to ljudsko oko.

http://en.wikipedia.org/wiki/Un_Chien_Andalou pristupljeno 14. 3. 2018.

⁹ Savremeni filmski kritičari ne smatraju Hičkoka samo za velikog režisera trilera i suspensea, već otkrivaju izvanrednu umjetničku vrijednost formalnih kvaliteta njegovih kadrova koji se doimaju kao velika i značajna slikarska djela. Isto se može reći za još nekoliko velikana filmske umjetnosti, kao što je vjerovatno prvi zapazio Oto Bihalji Merin (1974) razmatrajući post-barokne kompozicije u Felinijevom filmu *Satirikon*.

Naravno, Dali je zamislio dosta čudne stvari koje nije bilo moguće ostvariti: kip puca, iz pukotine izlaze mravi, mile po kipu i najzad, vidi se Ingrid Bergman prekrivena mravima!“ (Trifo, 1987, str. 100).

Dalijeve slike su duboko uznemiravajuće i refleksivne. U filmu se, kao i u psihoanalizi, pokazuje da se slike sna moraju tumačiti iz iskustva realnosti. U vezi sa diegezom filma, možemo pokrenuti pitanje: Da li veliki broj očiju – naslikanih i fotografisanih ljudskih očiju – ukazuje na višestruke poglede koji teže da dokuče tajne sna? Koliko je očiju/pogleda potrebno da bi se pročitao/protumačio san? Nadrealistički dekor sna prikazuje realne simbole sna koji su u domenu imaginarnog odnosno nesvjesnog iskrivljeni cenzurom sna tako da je njihovo značenje nedostupno sanjačevoj svjesnoj psihi, ali je tumačenje moguće na osnovu njegovih slobodnih asocijacija. U filmskom tumačenju sna, potrebno je da, kao u analitičkoj seansi, psihoanalitičari (dr Brulov i Konstans) povežu slike sna sa realnošću analizanda (Džona) koji sanja san. Veoma povoljna recepcija gledalaca i većine kritičara filma je pokazala da je Hičkok, svojom režijom i uz pomoć scenariste Bena Hekta (Hecht) i ovaj zadatak maestralno obavio.

Geometrijska strma ravan krova je metafora za planinu. Na osnovu sjajnobijele boje koja prati Džonove simptome, dr Petersen smatra da rješenje zagonetke za kompleks krivice od kojega pati njen pacijent leži u tragu (paralelnim linijama) koji skije ili sanke ostavljaju u snijegu. Ona i dr Brulov pretpostavljaju da su Džon i Edvards bili u zimskom izletištu (paralelne linije na bijeloj pozadini su tragovi koje skije ostavljaju u snijegu) i da je tamo Edvards izgubio život.

Rasplet filma

Zato Konstans i Džon odlaze u izletište Gabrijel Vali. Sekvenca njihovog skijanja je **emocionalni klimaks filma**. U dramatičnoj situaciji, Konstans se na skijama zaustavlja blizu provalije dok Džon juri prema njoj. U tim trenucima postavlja se pitanje: da li je Džon ubica ili je nevin? Da li će je gurnuti u provaliju ili će je poljubiti? U toj sekvenci, pri kraju spuštanja niz padinu, Džon se zaustavlja pored Konstans a njegovo pamćenje se iznenada vraća. On se prisjeća da je ispred njih provalija u koju je Edvards pao i poginuo. Povratak na mjesto traume oživljava i njegovo sjećanje na mnogo raniju, potisnutu traumu koju je Džon pretrpio u svom djetinjstvu. U ovoj slici-sjećanju (Deleuze, 1985), vidimo kako Džon-dijete juri sankama čiji trag ostavlja za sobom dvije paralelne linije. Ispod njega su paralalne vertikalne šipke ograde sa šiljcima na vrhu. Džon nehotice gurne svog mlađeg brata koji pada i gine nabadajući se na šiljke. Iako su protagonisti filma gledaocima u prethodnim dijalozima nagovijestili da je psihološka trauma događaj iz djetinjstva, veoma potresno djeluje flešbek slike-sjećanja na ovu nesreću.

Kad se prisjeti svog pravog prezimena (Balantajn), izgleda da je Džon povratio svoj identitet i da je sada oslobođen, kako kompleksa nesvjesne krivice (za smrt brata), tako i svjesne krivice (za ubistvo dr Edvardsa). Međutim, po povratku iz zimskog izletišta, pošto je obdukcijom Edvardsovog leša otkriven metak u njegovom tijelu, policija iznenada hapsi Džona pod optužbom za ubistvo dr Edvardsa.

Slomljena i utučena, Konstans se vraća na posao, gdje je dr Merčison ponovo postavljen za direktora. Preokret nastaje kad izgleda da je sve izgubljeno. Dok Konstans ponovo pregleda svoje bilješke o Džonovom snu, rješenje joj se ukazuje

retroaktivno: ona shvata da je izobličeni „točak“ iz sna bio revolver.¹⁰

Ovdje je neophodno pomenuti da je takvo rješenje moguće zato što je engleski naziv za točak (*wheel*) višeznačna riječ; koristi se i kao naziv za doboš revolvera. Uz to, podvucimo da je figura točka stilski višeznačna. Naime, ovaj objekt iz slika sna sadrži barem tri stilske figure. Ako je osnova posmatranja sličnost, ako točak zamenjuje revolver, onda se ta stilska figura može nazvati metafora. Međutim, ako je točak dio (doboš) cijelog predmeta (revolvera), onda se radi o sinegdohi, predstavljanju *pars pro toto*. Ako se izobličeni točak koristi figurativno, u novom kontekstu, onda je riječ o silepsi. Stilska višeznačnost figure točka ilustruje da san ima strukturu rebusa (Frojd, 1900/1974). Da bi mogao da se riješi, svaki rebus u slikama mora se prevesti u slovni rebus odnosno u riječi. Na ovaj način, postaje nam blizak Lakanov diktum da je „nesvjesno strukturisano kao govor“ (Lacan, 1966).

Drugi putokaz koji vodi Konstans do otkrića identiteta ubice dr Edvardsa je sjećanje na njen nedavni razgovor sa dr Merčisonom u kome se on odaje kad joj u razgovoru kaže: „Jedva da sam poznavao Edvardsa.“ U njenom umu odzvanjaju Merčisonove riječi: „Jedva da sam poznavao Edvardsa.“ To je dovodi do otkrića ubice: ona shvata da je u slici sna čovjek koji se krio iza dimnjaka i bacio točak bio dr Merčison koji je, sakriven iza drveta, pucao u Dr. Edvardsa a zatim bacio revolver.

Njeno otkriće ubice čini **intelektualni klimaks filma**: Merčison je likvidirao Edvardsa da bi i dalje ostao direktor bolnice. Kad biva raskrinkan, Merčison priznaje da je ubica. Međutim, slika sna je varljiva; Merčison i dalje ima revolver u fijoci svog stola i prijeti novim ubistvom. U toj dramatičnoj

¹⁰ Engleski naziv za točak (*wheel*) je višeznačna riječ; koristi se i kao naziv za doboš revolvera.

sceni, Konstans se samouvjereno kreće ka izlazu iz sobe, uprkos revolveru uperenom u nju. Ona neutrališe agresivnost ubice tako što ga uvjerava da bi zbog prvog ubistva u tadašnjem labilnom psihičkom stanju imao olakšavajuće okolnosti, dok bi, ako i nju ubije, izvršio ubistvo s predumišljajem i zaradio električnu stolicu. Nekoliko dramatičnih sekundi tog kadra predstavljaju **fizički klimaks filma** u vrhunskom hičkokovskom suspensu – Konstans uspijeva da mirno izađe iz sobe pošto je svojom visprenošću potpuno razoružala Merčisona. Shvatajući uzaludnost svoje prijetnje Konstansi, Merčison na kraju okreće revolver ka sebi. Slijedi još jedna vizuelna sinegdoha: u kadru se vidi ruka koja čvrsto drži revolver ali ne i glava dr Merčisona. Na osnovu pucnja i plameno crvene boje koja ga prati, shvatamo da on presuđuje sam sebi.¹¹

Intelektualni i fizički klimaks filma se prikazuju kao dva velika iznenađujuća obrta i konačna razrješenja. Epilog je oslobođenje glavnog junaka filma, i od zatvora i od kompleksa krivice koji ga je opsjedao. Na kraju, ništa više ne ometa ostvarenje ljubavi glavnih likova filma.

Začarani je snimljen u crno-bijeloj tehnici, osim završne scene – jednog do dva završna plana u kojima se javlja minimalistička upotreba boje. Svijetlo crvena boja se vidi na dva snimka, dok se čuje pucanj i vidi revolver usmjeren u pravcu kamere. Nemoguća perspektiva u ovom kadru je iz posebne „tačke gledanja“ koju je omogućila konstrukcija velikog modela džinovske ruke koja drži džinovski revolver. Taj detalj je izostavljen iz većine kopija filma u 16mm i video formatu, ali je obnovljen za DVD izdanje koje se prikazivalo na američkom TV kanalu TCM (Turner Classic Movies).

¹¹ Na lingvističkom nivou, ime ubice nije dovoljno sakriveno. Enigmati mogu naslutiti da je ubica dr Merčison ako otkriju homografiju prvog sloga engleskih riječi *Murchison* (Merčison) i *Murderer* (ubica) – kurziv dodao Ž. M.

Hičkokova upotreba svjetlosti u ovom filmu, posebno u sekvenci sna, značajna je za stvaranje dramatične atmosfere. To se ne odnosi samo na osvjetljenje okoline u dramatičnim situacijama, već i na prikazivanje objekata u vezi sa narativom filma – psihološkim šokom čija je posljedica gubitak pamćenja (amnezija).¹²

Prikaz amnezije u Začaranom

Gubitak pamćenja prikazan u *Začaranom* ima psihološki uzrok i odgovara psihogenoj amneziji, odnosno **potiskivanju** stresnih ili traumatskih događaja. Prema psihoanalitičkoj teoriji, neurotični simptomi koji prate takvu amneziju su simbolična reakcija na psihološki šok. Pošto bi pamćenje tog šoka i s njim povezanih osjećanja bilo previše traumatično, psihički mehanizmi odbrane djeluju tako da ih potiskuju izvan svjesnog prisjećanja. U nemogućnosti da se bavi prejakim stresom, psihički aparat odabira da ga zaboravi i pobjegne u tzv. disocijativnu amneziju u kojoj se osoba ne sjeća događaja koji ju je tako snažno potresao. Blokiranje autobiografskog pamćenja briše čitavu ličnu prošlost.

U liku Džona Balantajna prikazana su sva obilježja disocijativnog poremećaja (disocijativna amnezija, disocijativni poremećaj identiteta i disocijativna fuga, depersonalizacija).¹³ Nesumnjivo, najdramatičnija je pojava depersonalizacije, potpuno izmijenjenog doživljavanja sebe udruženog sa

¹² Likovi koje pate od amnezije prikazani su u velikom broju filmova: *Anastazija*, *Bornov identitet*, *Doktor Hu* (Doctor Who), *Večni sjaj besprekornog uma*, *Mr. Arkadin*, *Bulevar zločina* (Mullholand Drive 2001), *Robokop* (*RoboCop* 2014) i drugi. Vidjeti čitavu listu filmova na sajtu: http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Films_about_amnesia pristupljeno 2. 9. 2013.

¹³ Naravno, disocijacija ličnosti kao zanimljivo stanje koje nudi mnoge

odsustvom samosvijesti.¹⁴ U filmskoj sekvenci depersonalizacije, posmatramo kako Džon noću ustaje iz kreveta, hoda kao u snu i djeluje nestvarno, otuđen od svog sopstva, bez emocija, poput robota. Međutim, Džon u toj sekvenci nosi britvu i djeluje opasno. Osoba koja je žrtva disocijativnog poremećaja gubi svoj lični identitet i putuje daleko, stvarajući usput novi identitet, kao što u filmu Džon Balantajn obrazuje novi identitet, identitet lažnog dr Edvardsa, u kome biva brzo razotkriven.¹⁵ Elementi disocijativne fuge su primjetni u filmu – na kraju sna, Džon kaže: „Pobjegao sam.“ Džon bježi od svog stvarnog identiteta koji uključuje sjećanje na traumatski događaj iz djetinjstva. Zadatak liječenja je da nadvlada potiskivanje i omogući pristup do pamćenja čime se uspostavlja i stvarni identitet (Eich *et al.*, 1997).

moгуćnosti zapleta i raspleta opisana je u knjiženim djelima mnogo godina prije nastanka filma. Robert Luis Stivenson (1850–1894) opisuje dvostruku ličnost u romanu *Dr Džekil i Mister Hajd* (1886); ovo djelo je doživjelo nekoliko veoma uspješnih ekranizacija. Morton Prins (Prince) (1854–1929), američki ljekar opisuje disocijaciju ličnosti u istoimenoj knjizi *The Dissociated Personality*, 1906.

¹⁴ Vidjeti: Depersonalizacija.

<https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%98%D0%B0> pristupljeno 11.7.2019.

¹⁵ Višestruki identiteti jedne iste osobe karakteristični su za disocijativni poremećaj identiteta odnosno za podvojenju, udvojenju ili višestruku ličnost. *Tri Evina lika* (1957) je izvrstan filmski primjer ovog poremećaja. U ovom filmu, stidljiva domaćica Eva Vajt krije u sebi još dva lika – Evu Blek, libidinoznu i antisocijalnu ličnost i Džejn, integrisanu ličnost koja prihvata svoje seksualne i agresivne porive i uprkos njima ima socijalno adekvatno ponašanje. U filmu *Tri Evina lika* sve tri ličnosti se uspješno integrišu u jednu normalnu ličnost. Nasuprot tome, takav povoljan ishod ovog poremećaja u stvarnosti je veoma rijedak.

Čudne napade glavnog junaka izaziva fiksiranje raznih predmeta – ustvari svih paralelnih linija koje svjetlost snažno obasja (pruga na džemperu, dezena na krevetskom pokrivaču, šipki na biletarnici i dr). Snop bijele svjetlosti ne prouzrokuje spoljašnji izvori, već sama kamera koja ih prikazuje u krupnom planu. Interesovanje gledalaca za Džonove psihološke probleme povećava neobična muzika koja u dramatičnim trenucima postaje veoma intenzivna i povećava suspens. Ova istovremeno romantična i jeziva muzika prati i druge dramatične sekvence filma, posebno prikaz sna, a ostvaruje se pomoću specijalnog instrumenta teremin (nazvanog tako po imenu njenog pronalazača, ruskog fizičara Leva Termena koji je 1928. godine otkrio ovaj elektronski uređaj, na kome se tonovi proizvode bez fizičkog dodira muzičara sa instrumentom).¹⁶ Kompozitor Mikloš Roza (Miklos Rozsa) je upravo u *Zaćaranom* prvi upotrebio teremin u jednom holivudskom filmu i za ovu muziku nagrađen Oskarom 1946. godine.

Psihoanalitički pojmovi u Začaranom

Nekoliko važnih pojmova i tema psihoanalitičke teorije i prakse je audiovizuelno ilustrovano u *Zaćaranom*. Izložićemo ih ukratko po sljedećem redoslijedu: nesvjesno, prisila ponavljanja, otpori, transfer, nagoni, edipovski kompleks (edipalnost).

Nesvjesno i prisila ponavljanja su u psihoanalizi dva blisko povezana pojma, pa ćemo ih zajedno razmatrati. Psihička realnost nesvjesnog je u *Zaćaranom* često u sukobu sa materijalnom realnošću (Coelacanth, 2013). Nesvjesno u *Zaćaranom* upravlja Džonovim životom a najdramatičnije se manifestuje kroz snove ali i kroz njegove simptome i psihološke poremećaje – amneziju i kompleks krivice. Kompleks krivice, u

¹⁶ Videti: *Theremin*. <https://en.wikipedia.org/wiki/Theremin> pristupljeno 12. 8. 2019.

filmu jedna od glavnih manifestacija nesvjesnog, prikazuje nam se prvo kao naslov knjige koju dr Konstans Petersen proučava, veoma cijeneći njenog autora dr Edvardsa. Zatim se ova tema ponavlja u razgovoru Konstans sa Džonom, kao navod iz knjige dr Edvardsa, koji citat Džon, na njeno silno iznenađenje, ne prepoznaje kao „svoje“ autorsko djelo. Dramatičan nepovoljan ishod ovog kompleksa prikazuje nam se kod pacijenta Garmsa (Norman Lloyd), Džonovog surogata. U jednoj sceni vidimo kako Garms napada doktora Fleroa i pratimo njegovu užasnu uzrujanost. U svojoj sumanutosti, Garms vjeruje da je ubio svog oca i ubijeđen je da ga je njegov rođeni brat kaznio tako što ga je smjestio u psihijatrijsku bolnicu. Dr Konstans Petersen, u jednostavnim termina, objašnjava kakva je uloga psiholoških koncepata imaginacije i fantazije u nastanku krivice:

„Ljudi često misle da su krivi zbog nečeg što nikad nijesu učinili. To obično vodi porijeklo iz njihovog detinjstva. Dijete često poželi da se nekoj osobi desi nešto strašno, pa ako se to njoj i desi, dijete vjeruje da je ono to prouzrokovalo. I tako odrasta sa kompleksom krivice zbog grijeha koji je bio samo ružan dječji san.“

Nesvjesno kroz simbole sna i prisilu ponavljanja simptoma u analizi „traži vrijeme da bi se otkrilo“ (Lakan, 1966/1983). U *Začaranom*, ono se ispoljava kroz Džonove raznolike simptome napada sličnih panici i nesvjestici, povećavajući naše interesovanje za film. Prateći predmete koji izazivaju Džonove napade, otkrivamo da svi oni sadrže istovjetni trag – *paralelne linije* od raznih predmeta koje smo ranije opisali – koje upućuju na porijeklo njegove traume.

Kritično ponavljanje se javlja i u emocionalnom klimaksu filma, kada na skijanju Konstans pomaže Džonu da oživi sjećanje na traumatsku situaciju u kojoj je poginuo dr Edwards. U ovoj situaciji, ponavljanje omogućava povratak sjećanja, preduslov za psihičku obradu i ovladavanje situacijom. Dakle, u

filmu *Začarani* se prikazuju aktivnosti kojima se, prema Frojdovim riječima, pomaže nesvjesnom „da skrši pritisak koji ga opterećuje i da se stvarnim činom probije do svijesti“ (Frojd, 1919, str. 256, prevod Ž. M).

Otpor. Iako je često nemoćna žrtva svojih trauma i amnezije, Džon pokazuje otpor prema terapiji. Na primjer, on kaže: „Ta Frojdova teorija je pregršt besmislica.“ Na to ga doktor Brulov vraća u realnost ljutitim riječima: „Baš lijepo od vas. Imate kompleks krivice i amneziju, ne znate odakle ste došli ni kuda idete, a Frojd je bez veze. To znate. Hmm!“ Kad mu Konstans objašnjava: „Svi analitičari moraju da budu psihoanalizirani od strane drugih analitičara prije nego što započnu svoju praksu“, Džon se podsmijeva: „Aha, da bi bili sigurni da nijesu *previše* ljudi.“

Frojd (1926) razlikuje najmanje pet vrsta otpora u psihoanalizi koje potiču od ega (svjesne psihe), ida (nesvjesne psihe) i superega. U Džonovom otporu prema analizi ogleda se učinak nesvjesnog ponavljanja njegovih simptoma i nemogućnost prisjećanja traume (psihogena amnezija), ali i otpori ega (potiskivanje), kao i superega. Potonja vrsta otpora je u vezi sa kompleksom krivice. Međutim, upotreba humora u njegovom otporu može se smatra zdravim mehanizmom odbrane. Humorni stav koji provijava iz Džonovih riječi upućuje i na Hičkokovo tadašnje nedovoljno uvažavanje psihoanalize.

Ponavljanje simptoma upućuje na traumu, a otpor kao ponavljanje ometa analitičku terapiju. Za razliku od toga, kad se ponavljanje prikazuje u radu naknadnog rasvjetljavanja, ono pruža uvid u rješenje problema. Konstans na taj način upoređuje Merčisonovu prvobitnu izjavu koju je dao policiji: „Nijesam poznavao dr Edvardsa“ i njegovu kasniju izjavu – nesvjesnu omašku: „Jedva da sam poznavao Edvardsa.“ Merčisona odaje upravo nesvjesno, nesvjesno koje ne zna da laže, u iskazu koji daje pošto je Džon uhapšen i kad je ubica pomislio da je bezbjedan.

Transfer i ljubav. Uopšte uzev, transfer u psihoanalizi je proizvod psihoanalitičke situacije. Transfer može biti pozitivan ili negativan. Ukoliko je pozitivan, transfer se u psihoanalizi označava kao transferna ljubav. Analizand/pacijent na analitičara nesvjesno prenosi ljubav koju je osjećao prema najbližim osobama iz svog djetinjstva, obično svom ocu ili svojoj majci. Transferna ljubav je pomjeranje ljubavi prema ocu i/ili majci na drugog. Dr Konstans željno očekuje dr Edvardsa, psihoanalitičara koji je njena figura oca. Ljubav prema njemu začinje se blagodareći njenoj želji da bude u središtu pažnje dr Edvardsa, što i postiže. Ta ljubav počiva na obmani, na pogrešnom identitetu – pomjeranju na drugog, na osobu za koju ona vjeruje da je dr Edwards. Prije nego što Konstans otkrije da Džon nije dr Edwards, zaljubljivanje se već desilo. U filmu nam se ono prikazuje kao čarolija koja nam je posredovana preko šarma filmskih zvijezda (Ingrid Bergman i Gregori Peka).

Na nivou likova filma, Konstans je za Džona materinska figura koja ga njeguje i štiti, pruža mu oslonac. Prema tome, Konstans, koja prema Džonu u početku osjeća naklonost kao prema savršenstvu koje teži da dosegne, pravi narcisoidni izbor svog objekta ljubavi, tipičan za žensku osobu. S druge strane, pokazaće se da je Džonov izbor anaklitički; Konstans mu je neophodna ne samo kao oslonac, već i za njegov opstanak (Frojd, 1919/1945).

Njihov ljubavni odnos se ne prekida kad ona otkrije obmanu – Džonov lažni identitet. Konstans postaje materinski lik koji njeguje i liječi Džona težeći da potisne ulogu Džona kao njenog ljubavnog objekta. Kad se sastane s Džonom u hotelu, ona kaže: „Ne bih izdržala bez tebe. Ja sam tvoj doktor. To nema veze s ljubavlju. To nema veze s ljubavlju.“ Dok ponavlja ovu rečenicu, vizuelni plan je demantuje – ona stoji sasvim blizu Džona, a njihov strasni poljubac prekida njene riječi. Upravo u toj dvojnosti nastaju problemi za nju. Postavlja se pitanje da li je

ona objektivan doktor ili je samo zbrkana, zaljubljena žena. Veza između ljubavi i ludila pokazuje se i na verbalnom nivou: Kad je Džon upita: „Hoćeš li me voljeti kad budem *normalan*?“, Konstans odgovara: „Oh, biću *luda* za tobom!“ (kurziv dodat)

Nekoliko muških likova u filmu izražava mišljenje da žene ne mogu da rade kad su zaljubljene. Tako Dr Brulov konstatuje: „Žene su najbolji psihoanalitičari dok se ne zaljube. Poslije toga, one su najbolji pacijenti.“ Obraćajući se Konstansi, on kaže: „Oboje znamo da um zaljubljene žene radi na najnižem intelektualnom nivou.“¹⁷

Međutim, za razliku od filmova četrdesetih i pedesetih godina XX veka gdje muške likove karakteriše aktivnost, a ženske pasivnost, *Začarani* se odlikuje portretiranjem aktivnog ženskog lika. To je i prvi holivudski film u kome žena-psihoanalitičar rješava zagonetku ubistva.

Frojdova druga topika, u skladu s kojom revidira svoju prvu teoriju formulisanu prije 1920 godine, razlikuje dva osnovna nagona – eros i nagon smrti (Frojd, 1920). **Nagoni života** (eros) djeluju tako da spajaju i savladavaju prepreke. Iako pati od poremećaja identiteta, Džon ima razloga da se ponaša onako kako se prikazuje u filmu. Jedan od očinskih likova, dr Edvards, je ubijen, a mnogi vjeruju da je Džon ubica. Drugi lik oca stvarno *smišlja* način kako da ga upropasti. Nagoni života pokreću Džona u njegovom nastojanju da se suoči sa realnošću i da otkrije svoj identitet. Pokazuje se da u tome spasonosnu ulogu ima njegov izbor objekta ljubavi.

Nagoni smrti kod Džona se aktiviraju u njegovim noćnim simptomima kad sa otvorenim briačem u ruci u konfuznom

¹⁷ Zbog takvih dijaloga, kao i činjenice da su mnogi od ženskih likova u njegovim filmovima bili portreti plavuša koje su uznemirene, pod moralnim iskušenjem, ili žene naizgled ograničenih intelektualnih sposobnosti. Hičkoku se često prebacivalo za predrasude prema ženskom polu, pa čak i za prikaz ženomrstva u svojim filmovima (Spoto, 1977, 1983)

stanju silazi niz stepenice i zastaje, djelujući izgubljeno. U ovoj klasičnoj nijemoj sceni vizuelnog suspense, blokiranje akcije i kadriranje je izvanredno. Pratimo „začaranog“ Džona koga će dr Brulov, kao lik dobrog oca, prisebno navesti da ostavi britvu i vratiti ga u realnost, zadobijajući njegovo poverenje.

Nagoni smrti prevladavaju kod ubice – dr Merčisona. On svoju agresiju prvo usmjerava na likvidaciju dr Edvardsa koji je prijatelja nastavku njegove direktorske karijere. Kad je osujećen da nasiljem ostvaruje svoje ciljeve, on svoju agresiju okreće prema unutra izvršavajući samoubistvo.

Edipalnost karakteriše trougaoni odnos majka – otac - dijete, a edipalna borba je važna tema koja je se proteže kroz cio film. Ona se karakteriše željom djeteta da ima ljubav majke isključivo za sebe, da iz trougaonog odnosa na svaki način isključi oca. Skoro cijela fantazmatika filma može se razumjeti kao jedna verzija edipalne priče, u kojoj incestuozna želja i potisnuta krivica predstavljaju zagonetke u čije je rješavanje gledalac uvučen čarolijom filma. Uloge „porodice“ u filmu predstavljaju razni likovi, kako kroz dijaloge, tako i u vizuelnoj naraciji filma.

Edipalna borba je vezana za glavni muški lik filma. Kao što je navedeno, on pati od kompleksa krivice, ali i od napada straha, poremećaja pamćenja i identiteta. Za bespomoćnog Džona, Konstans je figura majke; time se u odnos dva glavna lika, na nesvjesnom planu, uvodi tema incesta. Konstans kao ljekar ima majčinsku ulogu da brine o drugima. Doktor Flero bi mogao da bude Džonov suparnik, ali Konstans ostaje ravnodušna na njegovo udvaranje. On primjećuje da Konstans ispoljava materinski nagon prema Džonu. Ona bdi nad usnulim Džonom. Kasnije je i dr Brulov opominje: „Nijeste mu mama“. Tema materinske figure reflektuje se i u dijalogu dva detektiva koji imaju zadatak da uhapse Džona. Jednom od njih je majka bolesna. On brine o njoj, ali ne želi da bude „mamin dječak“ i naljuti se kad ga šef tako nazove.

Figura oca nije vezana za jedan lik, već je pocijepana na više muških likova. U filmu se uočava sljedeća sekvenca osjećanja prema figuri oca: krivica zbog „mrtvog oca“, ubijenog u uobrazilji (pacijent Garms); strah od kazne „rđavog oca“; na kraju, slijedi identifikacija sa „dobrim ocem“ (dr Brulovom) i razrješenje kompleksa. Odista, dr Brulov počinje da analizira Džona i u težnji da ostvari transfernu ljubav obraća mu se riječima: „Sad ću da budem lik vašeg oca“. Dr Brulov zajedno sa Konstans bdi nad Džonom koji spava, kao što i roditelji brinu nad kolijevkom svog bolesnog djeteta.

U narednim kadrovima, u kojima se uhapšeni Džon ne pojavljuje, edipalna pitanja se razrješavaju u njegovom odsustvu. Naime, otkriva se da on nije ubica očinskog lika i da nema potrebe da i dalje osjeća krivicu. Ne mora ni da se suoči sa „lošim ocem“, pa nema od čega da strepi. On shvata da je bio žrtva nesrećnih okolnosti. Vjerovao je da je ubio dr Edvardsa zato što je imao snažno osjećanje krivice. Međutim, konačno se otkriva da je Edvardsova smrt samo probudila dugotrajno osjećanje krivice koje potiče iz užasne tragedije njegovog djetinjstva. Koristeći freudovske mehanizme odbrane, on je *pomjerio* odnosno *premjestio* krivicu sa *potisnute* traumatične nesreće svog djetinjstva i *prenio* je na smrt još jedne figure oca, stvarnog dr Edvardsa. Kad je konflikt razriješen, on može da nastavi svoj život. Takvim završetkom, film je pripremio odvajanje gledalaca od fantazija i povratak u socijalnu realnost.

Film *Začarani* je bio daleko ispred svog vremena, a posebno je značajna sekvenca sna. Emocionalni naboj sna ne pokreće samo likove filma, već djeluje i na gledaoce i inspiriše savremene filmske stvaraoc. Snovi imaju veliki značaj u psihološkim trilerima zbog zagonetnosti svojih simbola, u komedijama – zbog svog humornog efekta i parodiranja – a mogli bismo reći, zbog svoje estetske forme, i u svim vrstama naracije.

U *Začaranom*, Hičkok je načeo važne teme, posebno probleme identiteta, koje će razrađivati u svojim narednim filmovima. Hičkok će lik podređene i obezvrijeđene odnosno potčinjene osobe razrađivati i u drugim svojim filmovima; navedimo ovdje detektiva Skotija (Džejms Stjuart) u *Vertigu*, suprugu g. Vintersa u *Rebeki*, suprugu diplomate (Ingrid Bergman) u *Ozloglašenoj*; hapšenje nevinog čovjeka (glavna tema filma *Nevino optužen*) i filmske ikone mrtvog u filmovima *Nevolje sa Harijem*, *Rebeka*, *Vertigo* i *Psiho*.

Hičkok je u *Začaranom* uspio da prikaže prirodu nesvjesnog odnosno nesvjesne psihe na dijaloškom nivou. Kasnije će nenadmašni majstor suspensea promijeniti mišljenje o psihoanalizi i učiniti je bitnim oruđem svoje kreativnosti, kako bi maestralno prikazao nesvjesno i na formalnom planu, u vizuelnoj strukturi filma, posebno u svojim velikim filmovima *Sjever-sjeverozapad*, *Vertigo*, *Psiho* i *Ptice* (Martinović, M, Martinović, Ž, 2019). Hičkokov značaj za filmsku umjetnost je neprolazan; u ovom vijeku se posebno ogleda u uticaju na djela sadašnjih filmskih velikana i majstora trilera – Martina Skorseeza, Brajana de Palme i Dejvida Linča.

Literatura:

- Bihalji Merin, O, *Jedinstvo sveta u viziji umetnosti*, Nolit, Beograd, 1974, loc. cit. str. 111.

- Coelacanth, (2013), *Freudian Themes in Alfred Hitchcock's 'Spellbound'*,
<http://www.bbc.co.uk/dna/place-london/plain/A596748>

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

-
- Eich, Eric, Macaulay, Dawn, Loewenstein, Richard J, Dohle, Patrice H. Memory, Amnesia, and Dissociative Identity Disorder, *Psychological Science* 1997; 8: 417–422
 - Frojd, Sigmund: „Tumačenje snova“. Preveo Albin Vilhar. U *Odabrana dela Sigmunda Frojda*, knj. VII. Matica srpska, Novi Sad, 1973.
 - Freud, S. (1910 b). Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne *Gesammelte Werke*, Imago, London, 1945, T. VIII, 66–77.
 - Freud, S. (1919) Das unheimliche. In: *Gesammelte Werke*, T. XII, Imago, London, 1947, 229–268.
 - Frojd, Sigmund (1920/1984), „S one strane principa zadovoljstva“, Preveo Božidar Zec, *III Program* jesen 1984, 253–333.
 - Frojd, Sigmund (1926/2019), *Inhibicija, simptom i anksioznost*, (e-knjiga). Preveo Žarko Martinović, Izdavač Žarko Martinović, Beograd.
 - Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966 (Lacan, Ž. *Spisi* (izbor), Prosveta, Beograd, 1983).
 - Lacan, Jacques, (1973) *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le seminaire livre XI. Editions de seuil, Paris, (Lacan, Jacques, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Prevela Mirjana Vujanić-Lednicki, Naprijed, Zagreb, 1986, *loc. cit.*, str. 99).
 - Martinović, M, Martinović, Ž, *Psihoanalitiza i filmska umetnost*, Institut za film, Beograd, 1995.
 - Scheinfeigel, Maxime, *Rêves et cauchemars au cinema*, Armand Colin, Paris, 2012
 - Spoto, D, *The Art of Alfred Hitchcock*, Hopkinson and Blake, New York, 1977.
 - Spoto, D, *Hitchcock: The Dark Side of Genius*, Ballantine Books, New York, 1983.
 - Trifo, F. *Hičkok*, prevela s francuskog Nada Bojić. Institut za film, Beograd, 1987.
 - Webber, Andrew, Cut and laced, Traumatism and fetishism in Luis Buñuel's *Un Chien Andalou*. In: Andrea Sabbadini (Editor), *Projected Shadows: Psychoanalytic Reflections on the Representation of Loss in European Cinema*, Rotledge, 2007, p. 92–101.