

Bedankt voor het downloaden van dit artikel. De artikelen uit de (online)tijdschriften van Uitgeverij Boom zijn auteursrechtelijk beschermd. U kunt er natuurlijk uit citeren (voorzien van een bronvermelding) maar voor reproductie in welke vorm dan ook moet toestemming aan de uitgever worden gevraagd.

Boom

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912.

Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

info@boomamsterdam.nl
www.boomuitgeversamsterdam.nl

De onbelichte zijde van de ziel

Over de relatie tussen psychoanalyse en film¹

Jaap Bos

Driemaal is men tijdens het leven van Sigmund Freud op het idee gekomen om psychoanalytici te betrekken bij het maken van een speelfilm. Slechts één maal leverde dat inderdaad een film op. Doel van dit artikel is om de ontstaansgeschiedenis en ontvangst van die film te bespreken; vervolgens worden enige gedachten over de wisselwerking tussen psychoanalyse en cinema ontwikkeld.

De psychoanalyse als cultureel verschijnsel De snelle opbloei van de psychoanalyse in het Duitsland en Oostenrijk van na de Eerste Wereldoorlog en de aantrekkingskracht die zij uitoefende op de literaire en kunstzinnige wereld – dus op de niet-medici – wordt door Gay (1970) in verband gebracht met het modernistische culturele klimaat van die tijd; Gay spreekt in dit verband over ‘hunger for wholeness’. Dat het toen nog betrekkelijk nieuwe medium van de cinematografie zich op de psychoanalyse zou werpen, behoeft ons dan ook niet te verbazen, al kwam het eerste initiatief hiertoe niet uit Europa maar uit Amerika. Begin 1925 richtte Samuel Goldwyn zich tot Freud met het verzoek om voor de somma van honderdduizend dollar mee te werken aan de verfilming van een aantal beroemde liefdesgeschiedenissen. Ietwat geamuseerd wees Freud het verzoek van de hand. De Amerikanen waren verbijsterd. Freuds

J. Bos (1961) is psycholoog en werkzaam als toegevoegd docent aan de Universiteit van Utrecht, vakgroep Algemene Sociale Wetenschappen. Hij bereidt een proefschrift voor over psychoanalyse en discourse-analyse, en publiceerde in verschillende tijdschriften, waaronder *The International Review of Psychoanalysis en Psyche*. Correspondentieadres: Universiteit Utrecht, Vakgroep ASW; Postbus 80140, 3508 TC Utrecht, telefoon: (030) 53 45 16; e-mail: bos@fsw.ruu.nl

afwijzing zou (volgens Hanns Sachs) 'meer opschudding hebben veroorzaakt in Hollywood dan de publikatie van de Traumdeutung destijds' (geciteerd in Jones 1961, p. 121).²

Om zijn beslissing beter te begrijpen, lijkt een tweetal motieven van belang. In de eerste plaats had Freud, zoals bekend, een tamelijk ongefundeerd maar hartstochtelijk vooroordeel tegen Amerika. In de tweede plaats had hij een grondige hekel aan moderniteiten. Hij was nu eenmaal iemand met uitgesproken traditionele opvattingen en moet in zijn doen en laten zijns ondanks als een typische representant van de Weense joodse 'middle class' worden beschouwd (zie bijvoorbeeld Bettelheim 1991).

De *talking cure* en de stomme film

De tweede keer dat een filmproducent de psychoanalyse probeerde te betrekken bij een film was een paar maanden later, in de zomer van 1925. Hans Neumann van de Duitse produktie-maatschappij Ufa wendde zich niet direct tot Freud, maar nam contact op met Karl Abraham (1877-1925), hoofd van de Berlijnse psychoanalytische vereniging. Abraham wendde zich op zijn beurt tot Freud. Hij liet deze op 7 juni van dat jaar per brief van het voornemen weten, en meldde dat een dergelijke onderneming weliswaar 'niet in zijn straatje lag', maar dat Neumann aan de andere kant had laten doorschemeren dat de film hoe dan ook gemaakt zou worden, met of zonder hun goedkeuring. Het leek hem dus verstandiger mee te werken, omdat dan in ieder geval nog enige mate van controle zou kunnen plaatsvinden.

Freud antwoordde niet bijzonder gecharmeerd te zijn van het hele plan. Het argument dat als zij niet mee zouden werken, anderen ('wilde analytici') dat wel zouden doen, kon hem niet overtuigen. Op 9 juni 1925 schreef hij: 'Met het fameuze project ben ik niet blij. Uw argument dat, wanneer wij het niet doen, anderen het zullen doen, leek me eerst onoverkomelijk. Toen kwam echter de tegenwerping bij me op dat wat men [de Ufa] betaalt overduidelijk alleen maar de autorisatie is. Die kunnen ze immers alleen van ons krijgen. Als ze iets "wilds" willen doen, omdat wij weigeren eraan mee te werken, dan kunnen we ze dat moeilijk verbieden en hebben er dan part noch deel aan. We kunnen immers niemand verhinderen zo'n film te maken zonder dat ze zich met ons in verbinding stellen. Na de weerlegging van dit argument kunnen we tenminste over de zaak praten. Mijn hoofdbezwaar blijft dat ik niet denk dat onze abstracties op een of andere respectabele wijze plastisch kunnen worden weergegeven. Tot iets smake-loos willen wij geen toestemming geven. Mr. Goldwyn was tenminste zo slim om zich te houden aan ons onderzoeksobject, namelijk de liefde, dat zich plastisch zeer wel laat uitbeelden' (Freud/Abraham 1965, p. 357).

Echt ongelijk kan ik Freud niet geven. Het lijkt immers bijzonder moeilijk om de *talking cure* over te brengen in een *stomme film* (de geluidsfilm werd pas in de jaren dertig ontwikkeld). Het plan werd, tegen de zin van Freud,

toch doorgezet. Aan Ferenczi schreef Freud op 14 augustus 1925: 'De verfilming [van de psychoanalyse] is, zo lijkt het, even onvermijdelijk als de Bubikopf.³ Maar ik laat me er zelf geen aanmeten en ik wil met geen enkele film persoonlijk in verband worden gebracht' (geciteerd in Eppensteiner en Reichmayr 1987, p. 131). Hoezeer het 'fameuze project' Freud inderdaad tegenstond, blijkt nog eens uit de onlangs gepubliceerde briefwisseling tussen Freud en Jones. De laatste had geruchten over de filmplannen opgevangen en Abrahams medewerking eraan scherp veroordeeld. Een 'beoordelingsfout' die 'een man in zijn positie' niet had mogen maken, aldus Jones. Freud schreef op 13 december terug: 'Dat gedoe met het maken van die film stond me vanaf het begin tegen. Maar ik wilde mijn gevoelens niet aan de anderen opleggen door ze de wet voor te schrijven. Toen ze me overreedden met het argument dat als zij het niet zouden doen, iemand anders het zou doen, heb ik mijn halsstarrige poging om Abraham, Sachs, Bernfeld en Storfer tegen te houden opgegeven, en er alleen maar op aangedrongen dat ik er zelf geen deel aan zou hebben' (Freud/Jones 1993, p. 586). Hoewel Freud in deze brief Abraham, Sachs, Bernfeld en Storfer in één adem noemt, waren de laatste twee echter niet bij *Geheimnisse einer Seele*, maar bij een concurrerend filmproject betrokken. Hun script bevatte een buitengewoon gecompliceerd avantgardistisch verhaal waarin het Ich, Es en Überich op ruimtelijke wijze moesten worden vormgegeven. Het stuitte op heftige tegenstand binnen de psychoanalytische gemeenschap. Van deze derde en voorlopig laatste poging om de psychoanalyse te verfilmen kwam niets terecht (zie Eppensteiner en Reichmayr 1978).

Ongelukkigerwijs overleed Karl Abraham, die al in de herfst van 1925 ernstig met zijn gezondheid sukkelde, onverwacht op Kerstmis van dat jaar. Hanns Sachs was al in een eerder stadium door Abraham ingeschakeld en zette nu de werkzaamheden in zijn eentje voort. Hij raakte spoedig bevriend met de regisseur, de Oostenrijker Georg Wilhelm Pabst (1887-1967). De opnamen van *Geheimnisse einer Seele* vonden eind 1925 plaats. De hoofdrol werd vertolkt door Werner Krauss, die door zijn sterk expressieve spel de ideale acteur leek om het geestelijk lijden van een neurotische patiënt uit te beelden. Begin 1926 was de film gereed. De première vond plaats op 24 maart in Berlijn. Voor de zekerheid werd de film ondersteund door een kleine begeleidende brochure van Hanns Sachs getiteld *Psychoanalyse. Rätsel des Unbewußten* (1926) waarin enkele kernbegrippen uit de psychoanalyse kort werden toegelicht.

Geheimnisse einer Seele

Geheimnisse einer Seele werd gezien als een educatieve film en kreeg van de filmmaatschappij het predikaat 'Volksbildend' mee.⁴ Het verhaal van de film is betrekkelijk eenvoudig en kan kort worden samengevat. Werner Krauss, in de film steeds simpelweg aangeduid als 'de man', speelt een chemicus met een gelukkig doch kinderloos huwe-

lijk. Later zal duidelijk worden dat hij impotent is, al wordt dat woord natuurlijk nergens gebruikt (het zou niet door de censuur zijn gekomen). Door een samenloop van omstandigheden wordt bij de man een schuldgevoel geactualiseerd, waaruit hij een mesfobie ontwikkelt. Scheren gaat niet meer, en zelfs zijn eten krijgt hij niet van zijn bord. 'Ik kan mijn mes niet meer gebruiken!' roept de man even dubbelzinnig als vertwijfeld uit. Korte tijd later komt zijn 'neurose' tot volle ontplooiing als hij de onweersaanbare drang voelt om zijn vrouw met een mes de hals door te snijden. Als zijn neef, met wie hij en zijn vrouw van kindsbeen af bevriend zijn en op wie hij heimelijk jaloers is, zich onverwacht aandient en als gastgeschenk een groot samoeraai-achtig zwaard alsmede een Indisch vruchtbaarheidsbeeldje meebrengt, bereikt de neurose haar eerste hoogtepunt. 's Nachts krijgt de man een angstdroom, waarin alle inmiddels klassieke freudiaanse symbolen voorkomen: we ontwaren puffende stoomlocomotieven, uit de grond oprijzende torens en angstaanjagend grote klokken waarvan de klepels door vrouwenhoofden zijn vervangen. Badend in het zweet wordt de man wakker. Hoewel hij erin slaagt de droom terstond te verdringen, bereikt zijn neurose de volgende avond een nieuw hoogtepunt: bijna vermoordt hij zijn vrouw met het samoeraizwaard van zijn neef. Gelukkig weet hij zich op het laatste moment in te houden. Ontdruerd verlaat de man midden in de nacht zijn woning. Hij besluit zichzelf te vergifigen, bedenkt zich evenwel en zoekt ten slotte troost bij zijn moeder. Deze raadt hem aan professionele hulp te zoeken.⁵

De man wendt zich tot dr. Orth, psychoanalyticus. Na de intake vertelt de patiënt schoorvoetend zijn problemen en bekent tot slot zijn afschuwelijke neiging zijn vrouw te vermoorden. 'Is dat geen waanzin, dokter?' vraagt hij. 'Nee!' antwoordt dr. Orth. 'Het zijn de verschijnselen van een zware psychische stoornis. Maar gelukkig kennen wij ook de methode om die te genezen.' De psychoanalyse dus. De man neemt plaats op de divan. Stukje bij beetje wordt aan zijn genezing gewerkt. 'Maanden gaan voorbij,' meldt een tussentitel, maar de genezing vindt pas plaats als de man zich zijn droom weer herinnert. Nu wordt ieder droomelement nauwkeurig geduid. Geheel overeenkomstig vroege psychoanalytische opvattingen blijkt een verdrongen traumatische jeugdervaring aan de basis te hebben gestaan van zowel de impotentie als de later ontwikkelde fobie en dwangneiging.⁶ De stukjes van de puzzel vallen in elkaar als betrof het een detective, en dan blijkt dat de droom steeds (op symbolische wijze) verwijst naar zowel de traumatische gebeurtenis uit de jeugd van de man als naar zijn neurotische complex dat daaruit is ontstaan. In de laatste zitting komen eindelijk de emoties los. Hevig opgewonden staat de man op van de divan, wankelt naar het bureau van de analyticus, grijpt de briefopener en begint daarmee woeste steekbewegingen te maken. Een close-up ter hoogte van het kruis van de man toont de briefopener in opgerichte staat en laat aan duidelijkheid dus niets te wensen over. Dr. Orth wijst zijn patiënt er met een superieure

glimlach op dat hij weer in staat is een mes te gebruiken. De man beseft dat hij genezen is, bedankt de dokter en stevent op huis aan. Een korte epiloog maakt duidelijk dat de man zijn ‘mes’ inderdaad weer weet te gebruiken: het toont hem, zijn vrouw en hun eerste kind.

Receptie en invloed

Als avondvullende speelfilm werd *Geheimnisse einer Seele* vrijwel overal juichend ontvangen en waarderend besproken. ‘De bezoekers van de première gaven blijk zeer geïnteresseerd te zijn in deze opmerkelijke film en begroetten die met enthousiasme,’ aldus de *Bild Zeitung* (1926). De *Illustrierter Filmkurier* (1926) bracht acht pagina’s met ‘stills’ en samenvattingen van de film. Maar ook de serieuze filmtijdschriften waren vol lof, vooral over Krauss’ aangrijpende acteerkunst: ‘De acteerprestaties zijn uitmuntend,’ oordeelde *Der Bilderwart* (1926, p. 244). En: ‘Het woord “spelnuance” krijgt hier voor het eerst haar diepere betekenis’ (*Der Filmtechnik*, 1926, p. 146).

Ook vanuit technisch oogpunt was *Geheimnisse einer Seele* opgefallen, omdat Pabst gedurfd gebruik had gemaakt van de laatste ontwikkelingen op dit gebied. Filmexpert Siegfried Kracauer (1947, p. 172) is zelfs van oordeel dat Pabst ‘minder in het thema zelf geïnteresseerd was dan in de mogelijkheden die de film bood om bepaalde cinematografische middelen uit te proberen – in het bijzonder die welke het mogelijk maakten psychologische processen te externaliseren.’

Hoe het ook zij, de technische noviteiten die Pabst hier toepaste en waarvoor zijn cameramensen Guido Seeber en Curt Oertel verantwoordelijk waren, hadden een grote invloed op de ontwikkeling van de cinema. Ik noem de drie belangrijkste. Om te beginnen maakten Seeber en Oertel in navolging van Carl Mayer – zij het nog op bescheiden schaal – gebruik van een bewegende camera. In de jaren twintig stond de filmtechniek nog in de kinderschoenen. De cinematografie was enorm statisch, vooral omdat ze haar identiteit aanvankelijk aan het theater ontleende. De eerste films waren dan ook letterlijk verfilmingen van theaterstukken. Met de ‘bevrijding van de camera van haar statief’ zou Pabst het theater voorgoed achter zich laten.

Voorts nam Pabst een groot aantal close-ups in de film op, en dat was – alweer – nog niet gebruikelijk. Pas met *The Passions of Joan of Arc* zou deze techniek een eigen plaats in de film veroveren. We zien in de openingsshot een extreme close-up van de scheerspiegel en het scheermes van de man: een vooruitwijzing naar de dramatische gebeurtenissen die zullen volgen. In de Weimar-periode zou de close-up vooral dienen ter ‘verdieping van het karakter’ en ter ‘externalisering van de innerlijke toestand’ (zie Bergstrom 1990). Een aantal close-ups heeft inmiddels geschiedenis gemaakt. De shot van de pompende aandrijfstang van een stoomlocomotief is bijvoorbeeld tot standaardmetafoor voor de geslachtsdaad gewor-

den, maar ook het van angst verwrongen gezicht van Werner Krauss zou decennia lang de verbeelding van de waanzin blijven.

Ten slotte had Seeber voor de droomscènes gebruik gemaakt van drie-, vier- en soms vijfdebelichtingen, met de bedoeling gecompliceerde visionaire beelden te produceren en een suggestief hallucinatoir effect op te roepen. De shot die te boek staat als 'die Trommeln des Gerichts' (een vijfdebelichting opname waarin Werner Krauss door enorme angstaanjagende schaduwen wordt bedreigd) kan nog altijd model staan voor de kafkaïaanse verwarring van de nachtmerrie.

Kortom: genoemde experimentele technische effecten zoals die in *Geheimnisse einer Seele* te zien zijn, zouden een heel nieuwe dimensie toevoegen aan de Europese cinema en zijn van blijvende invloed geweest op de hedendaagse filmkunst. Zes jaar na *Geheimnisse einer Seele* schreef de invloedrijke filmcriticus Harry Potamkin een artikel over Pabst, waarin hij het belang van deze regisseur als volgt onder woorden bracht: 'De invloed van wat Pabst doet gaat verder dan zijn werk: hij neemt een gezaghebbende positie in Europa in (...), waar hij de belangrijkste regisseur is op dit moment, als we Rusland even buiten beschouwing laten' (1933 [1977], p. 420). Tegenwoordig geldt de 'Neue Sachlichkeit', de richting waaraan Pabsts naam onlosmakelijk is verbonden, als een der belangrijkste vooroorlogse stromingen binnen de cinema (vergelijk Kracauer 1974). Cineasten van Bergman tot Lynch kunnen niet begrepen worden zonder die traditie, of ze zich daar nu op beroepen en ernaar verwijzen of niet.

Reacties

Als documentaire, als poging om de psychoanalyse te verbeelden, werd *Geheimnisse einer Seele* minder enthousiast ontvangen. *Der Bilderward* (1926, p. 244) meende dat 'duur en inhoud van de psychoanalyse in de film verkeerd zijn voorgesteld – misschien zelfs wel opzettelijk. [...] De uitbeelding van de behandelingstechniek is dermate verkeerd dat, als ze zo in een voordracht of krantartikel zou zijn weergegeven, alle psychoanalytici er zich met hand en tand tegen zouden verzetten.' Later is men Pabsts interpretatie van de psychoanalyse steeds sterker gaan bekritisieren: 'oppervlakkig gebruik van de psychoanalyse,' meende Eisner (1965, p. 31); 'overschematisch,' vond Rhode (1970, p. 192). Onlangs nog werd opgemerkt dat niet eens de eenzijdige nadruk op de problematiek van de man en de navenante verwaarlozing van die van de vrouw, maar – paradoxaal genoeg – de 'overgedetermineerde zekerheid van het narratief' (Bergstrom 1990, p. 178) de overtuigingskracht van de film ondermijnt. Maar daarmee is de vraag nog niet beantwoord hoe psychoanalytici zélf de film hebben beoordeeld.

Freud wilde, zoals bekend, liever niet in verband worden gebracht met de film. En ook Jones, altijd beducht voor negatieve publiciteit, had al op 5 december 1925 waarschuwend aan Freud geschreven dat 'wanneer de film

in Engeland uitkomt er grote gerechtvaardigde kritiek op de methode van psychoanalytici zal losbarsten. De kranteberichten vermelden allemaal dat U de film hebt gearrangeerd omdat de psychoanalyse er niet in slaagt op een andere wijze te worden geaccepteerd.' Of Freud de film ooit heeft gezien, is mij niet bekend (het lijkt me niet waarschijnlijk). Maar zijn naam werd er natuurlijk toch mee in verband gebracht. In de twee inleidende titelbeelden van de film wordt Freud voorzichtigheidshalve alleen genoemd als degene die 'een belangrijke stap voorwaarts heeft gezet in de behandeling van neurotische aandoeningen,' maar bij de première op 25 maart 1926 kopte *The New York Times* desalniettemin sensatiebelust: 'Complexen op het doek door Freud. Scenario van Berlijnse film komt uit zijn vertrouwelijke notitieboek.' Toch kreeg Jones niet helemaal gelijk. Want ook in Engeland en Amerika, waar de film een jaar later uitkwam, waren de reacties overwegend positief.⁷ *The New York Times* (1927) schreef: 'Deze film heeft karakter. De scènes zijn allemaal interessant en die welke de droom behandelen laten veel meer verbeeldingskracht zien dan men gewend is in speelfilms.' En zelfs de Britse pers, in haar oordeel wat onderkoelder dan de Amerikaanse, was positief: 'De film wordt beschreven als "sensationeel". Niets is minder waar, en dat spreekt in haar voordeel' (Hall 1927).

Bijna een halve eeuw later komen Bernard Chodorkoff en Seymour Baxter tot het oordeel dat 'het grootste deel van de film het verhaal van de neurose van de man, haar ontstaan en manifestaties goed [heeft] weergegeven.' In de spaarzame beschouwingen die verder vanuit een psychoanalytische invalshoek aan de film zijn gewijd (ik heb er maar enkele gevonden⁸), worden twee punten naar voren gebracht. Allereerst het probleem van het grenzeloze optimisme. De analyse lijkt niet te kunnen mislukken. Vooral de 'epiloog', die de hele film volgens Kracauer (1974, p. 172) nodeloos 'in de sfeer van het melodrama trekt,' draagt daartoe bij. De arts wordt voorgesteld als onfeilbaar, de genezing als compleet. Dit is niet alleen in strijd met de ondervindingen van moderne analytici, maar ook reeds in de jaren twintig en dertig begon men te twijfelen aan de efficiëntie van de analytische behandeling. Niet voor niets is een van Freuds laatste bijdragen een discussie over het succes van de therapie *Die Endliche und Unendliche Analyse* (1937). Vervolgens heeft men opgemerkt dat in de film feitelijk het hele psychoanalytische mechanisme (en dan met name de overdrachtsrelatie) verwaarloosd wordt (vergelijk Eppensteiner en Reichmayr 1987, p. 134).

Beide punten van kritiek lijken me zonder meer gerechtvaardigd, maar ik zou ze in de eerste plaats willen wijten aan de technische beperkingen van het medium in die tijd, en aan het feit dat wat we tegenwoordig 'het vocabulaire van de filmtaal' zouden noemen, nog uiterst beperkt was. In tegenstelling tot de huidige films, die in één shot (een blik, een gebaar) een hele situatie inzichtelijk kunnen maken ('Ze is zwanger'; 'Hij is verliefd', et cetera), kon in de jaren twintig niets op zichzelf staan en moest alles worden uitgelegd. Wanneer bijvoorbeeld de neurotische patiënt zich

door zijn mesfobie niet meer kan scheren en dientengevolge naar de kapper gaat, krijgen we de complete handeling te zien: van het inzepen en het scheren (beide wangen!) tot het afrekenen.

Interpretaties

Het derde punt dat vanuit analytisch oogpunt naar voren kan worden gebracht sluit dicht aan bij moderne interpretaties van de psychoanalyse en heeft te maken met de vertelstructuur van de film.

Dat de droom en de droominterpretatie tot de sleutelscènes van het verhaal behoren, is evident. De droom is opgedeeld in vijf opeenvolgende en duidelijk herkenbare componenten. Ieder deel wordt door middel van een korte tussenshot van het andere gescheiden. Als Werner Krauss tijdens de analyse de droom opnieuw in herinnering roept, wordt dezelfde sequentie aangehouden, maar de beelden worden niet simpelweg herhaald; de droombeelden worden herverteld (herfilmde). Pabst heeft hiermee ongetwijfeld getracht de feilbaarheid en onnauwkeurigheid van het geheugen te representeren. Maar tegelijkertijd er is nog iets anders aan de hand: bij de hervertelling ontbreekt de achtergrond. Er is geen decor, er is alleen een leeg, wit vlak waarvoor zich de dramatische gebeurtenissen afspelen. Hierdoor komt de nadruk te liggen op de feitelijke inhoud van de gebeurtenis die wordt herinnerd, ontdaan van alle bijkomstigheden. Het is alsof we de vertelling van de man door de ogen van de analyticus zien: kaal, zonder details – als een klinisch gegeven. Al wat de analyticus nu nog hoeft te doen, is de stukjes in de juiste volgorde leggen als was hij een puzzelaar (een metafoor van Freud zelf) of liever nog: een detective van de geest. Niet ten onrechte schreef *Der Film* (1926) destijds dan ook dat de film een ‘potentiële detective is die de gebruikelijke krimi mijlenver overtreft.’

Zo’n soort detective-benadering van de psychoanalyse is door Donald Spence (1987) de ‘Sherlock-Holmes-traditie’ genoemd, naar de grote Engelse speurder die al deducerend en redenerend de enig juiste conclusie trekt uit een paar schijnbaar volkomen onbelangrijke gegevens. Hoe overtuigend dit misschien ook lijkt, toch wordt deze benadering door velen (onder wie Spence) afgewezen. Want hoe weten we dat de interpretatie van de analyticus de enig juiste is? Wie geeft ons de garantie dat er geen andere, wellicht even zinnige interpretaties zijn?

Als alternatief is wel voorgesteld om niet op zoek te gaan naar de enig juiste interpretatie, om niet via vaststaande analytische schema’s te interpreteren, maar in plaats daarvan op zoek te gaan naar het narratieve aspect van het verhaal. *Hoe* – en niet *wat* wordt er verteld? Hoe wordt betekenis gegeven in de droom? Deze benadering laat meer interpretaties toe en is eerder regelgeleid dan regelgebonden. Vanuit deze invalshoek ontstaat een omgekeerde vertelsituatie: wat leeg moet blijven, is de voorgrond; waar het oog op gericht moet worden, zijn de details, die niet op één, maar op ontelbaar vele manieren kunnen worden begrepen.

Hoewel deze interpretatie voor de film een onoverkomelijk probleem lijkt op te leveren, is het, denk ik, toch exact dat wat feilloos door regisseurs als Fritz Lang (*M*) en Alfred Hitchcock (*Psycho*) werd aangevoeld en gebruikt om de suspense in hun films op te voeren: de betekenis van het detail. Waar de dreiging, de smart en het geluk – kortom: alle visuele overtuigingskracht van de film – bij Pabst immers in de close-up van de expressie van de acteurs (en in de close-up van het object) moest liggen, daar liggen ze bij Lang en Hitchcock niet in de close-up van het wapen, maar in de close-up van de schaduw ervan. Niet in de achtervolging, maar in de blik achterom; niet in de emotie van acteur, maar in die van degene die de acteur ziet – die wij zien. Niet de acteur schrikt; wij, de toeschouwers, schrikken!

Met de verplaatsing van de emotie van de hoofdrolspeler naar de toeschouwer vervalt de ‘overgedetermineerde zekerheid’ (Bergstrom 1990) waaraan *Geheimnisse einer Seele* inderdaad nog mank gaat, en is de weg vrijgemaakt voor de moderne cinema. Al met al markeert *Geheimnisse einer Seele* dus de overgang in de cinema van het ‘Neue Sachlichkeit’-objectivisme naar het vooroorlogse subjectivisme. Ze werpt haar schaduw vooruit op twee soorten films: enerzijds op de expressionistische films van bijvoorbeeld Ruttman (*Berlin, Symphonie einer Großstadt*), waar in de ritmische beeldopvolging het narratieve element bijna volledig verloren gaat (als gevolg waarvan een zinsbegoochelende indruk op de toeschouwer achterblijft), en anderzijds op de dadaïstische films van Buñuel en Dalí (*Un Chien Andalou*), waarin de regisseurs welbewust op associatieve wijze te werk gingen (het ‘psychisch automatisme’) om zodoende chaotische, verwarrende en gruwelijke beelden te creëren die ook alleen associatief konden worden begrepen, dat wil zeggen: als waren het droombeelden.

Slot: over de relatie tussen psychoanalyse en film Met deze opmerking

kom ik terug op het probleem dat ik wel in de inleiding heb genoemd, maar waarop ik tot nu toe niet expliciet ben ingegaan: de vraag naar wat de cinema aan de psychoanalyse ontleend heeft en hoe de psychoanalyse zich op haar beurt met de cinema heeft beziggehouden. Met behulp van deze vraag, die centraal staat in deze laatste paragraaf, zal ik trachten de belangrijkste conclusies die hiervóór staan samen te vatten.

Het verhaal van *Geheimnisse einer Seele* illustreert allereerst een bekend gegeven: hoe één fenomeen (de film) zich meester maakt van een ander fenomeen (de psychoanalyse), of althans zich ervan bedient. Niet alleen, zoals de filmrecensent Gaerma indertijd voor het communistische blad *Die Rote Fahne* knorrig vaststelde, was gebleken ‘welke geweldige mogelijkheden de film biedt, als ze tenminste gebruikt wordt als onderhoudende voorlichtingsmethode en bevrijd wordt van haar burgerlijke koopmansgeest’ (geciteerd in Eppensteiner en Reichmayr 1987, p. 136). Ook, of misschien

wel vooral, kan worden geconcludeerd dat de psychoanalyse van wezenlijke betekenis is geweest voor de ontwikkeling van de cinema als zelfstandig medium. De psychoanalyse heeft de cinema, op zoek naar een eigen taal, getoond hoe men psychologische en psychoanalytische 'typen' en 'verklaringen' kan aanwenden, zodat filmkarakters van diepgang, plots van een logica voorzien kunnen worden.

Is het, andersom, de psychoanalyse gelukt zich meester te maken van de cinema? Ja en nee. Inmiddels is wel duidelijk dat de 'bedaarde eruditie' van Freud en de zijnen 'tegenover het rumoer van alledag en propaganda in brede zin afwijzend stond,' zoals Hanns Sachs ter verontschuldiging van zijn eigen bemoeienis met de film schreef (1926, p. 30). Maar werd (en wordt) de psychoanalyse nu juist ook niet gekenmerkt door een sterke expansiedrift, en hebben Freuds volgelingen niet vrijwel vanaf het begin de neiging vertoond zich te richten op alle culturele verschijnselen die zich aandienen: van de poëzie en de literatuur tot de muziek, en van het theater tot de beeldende kunsten...? En dus ook de film?

Inderdaad heeft een aantal analytici, onder wie Hanns Sachs zelf, zich expliciet beziggehouden met filminterpretaties. Maar net als bij veel analytische beschouwingen die werden geschreven in navolging van Freuds opstellen over kunst en literatuur, kwamen ook de vooroorlogse filmkritieken doorgaans niet uit boven de even plichtmatige als teleurstellende conclusie dat in het script oedipale conflicten terug te vinden zijn. Voor analytici was (en is) film vaak niet méér dan 'als een droom' (zie Zeul 1994). Een illustratie vormt de discussie uit 1929 tussen analyticus Johan van Ophuysen en zijn opponent Chr. de Graaff over de film *La Coquille et le Clergyman*. Van Ophuysen (1929) kenschetst deze film als een 'verwarde en voorlopig onbegrijpelijke reeks van voorvallen en voorwerpen' die toch ontroert, omdat 'deze film niets anders is dan de verbeelding van dat stuk realiteit dat wij met den naam onbewuste aanduiden.' Films zeggen ons iets over hun makers. Hierop antwoordt De Graaff (1929) dat zo'n analyse, waarbij de film tot 'symptoom' en de regisseur tot 'patiënt' wordt gereduceerd, 'toch nooit iets kan zeggen omtrent de schoonheidsontroering die het werk bij den toeschouwer teweeg brengt.' De analytische 'Sherlock-Holmes-benadering' van de film was dus gedoemd te mislukken: niet omdat ze niets over de film kan zeggen, maar juist omdat ze er alles over wil zeggen. Die pretentie van eenduidigheid en compleetheid van interpretatie leidt op den duur tot holle, lege, zuiver rituele beschouwingen.

Pas in de jaren zestig en zeventig (in het kielzog van Lacan), met de opkomst van de filmsemiotiek van Metz, kreeg de psychoanalyse een tweede kans om de cinema te bereiken. Analoot aan de manier waarop de cinema (met behulp van de psychoanalyse) de blikrichting omkeerde van de acteur naar de toeschouwer, heeft Metz de blikrichting van de analyticus omgekeerd: van de maker naar de toeschouwer, de 'vroedvrouw van de

film'. Want, zoals hij het zelf zegt: 'Door de film te bekijken help ik bij de geboorte ervan, help ik hem tot leven te brengen, want het is in mij dat hij zal leven. Daarvoor is hij gemaakt, om gezien te worden, om enkel en alleen tot stand te komen tijdens het zien ervan' (Metz 1980, p. 79). Dat de omkering van de blikrichting van de analyticus vergaande gevolgen heeft gehad voor de analytische filmtheorie zal duidelijk zijn: voortaan zal haar object van onderzoek niet het narratief in de film, maar het narratief van de film zijn, van de cinema als 'illusie-instituut'.

Noten

1. Met dank aan het Deutsches Institut für Filmkunde te Frankfurt voor kopieën van het documentatiemateriaal betreffende *Geheimnisse einer Seele*'. Een samenvatting van dit artikel verscheen in *Filosofie Magazine*, 1994 (3) 8, p. 23.
2. Alle vreemdtaalige citaten zijn door de auteur vertaald, tenzij anders vermeld.
3. 'Bubikopf': populair dameskapsel uit de jaren twintig, dat vrouwen een wat jongensachtig voorkomen gaf.
4. Het was duidelijk de bedoeling met *Geheimnisse einer Seele* een eenvoudige versie van de psychoanalyse te presenteren aan een groot publiek. Bergstrom (1990, p. 176) meent echter dat de film 'een bepaald didactisch doel diende te vervullen, dat een populariserende of reducerende operatie inhield.' Volgens haar hadden de psychoanalytici de film een expliciet instructiekarakter toebedacht. Dit lijkt me evenwel een te sterke claim en bovendien in tegenspraak met het feit dat de psychoanalyse (bij monde van Karl Abraham) er zelf slechts aarzeland mee akkoord ging.
5. De scènes waarin de man zelfmoord wil plegen en een afscheidsbrief aan zijn vrouw schrijft, moeten op het laatste moment uit de definitieve kopie zijn gesneden, want er wordt

alleen melding van gemaakt in een 'preview'-verslag (*Illustrierter Film-Kurier*, 1926) en in Sachs' brochure (1926), maar ze komen in de film zelf niet voor.

6. Dit is het trauma dat de man zijn leven lang achtervolgde: op een dag is hij als vier- à vijfjarig jongetje aan het spelen met het meisje dat zijn vrouw zal worden. Dan komt zijn neef binnen en verjaagt hem. De neef en het meisje trekken zich terug met de pop die hij eerder aan haar had gegeven! De uitdrukking op het gezicht van het jongetje is er een van angst en woede tegelijk. Dat het trauma zo'n 'onschuldige', dat wil zeggen weinig seksuele gebeurtenis betrof, heeft – denk ik – vooral te maken met de beperkingen die de censuur aan de film oplegde.

7. Het is mij tot op heden niet gelukt te achterhalen of de film ooit in Nederlandse bioscopen heeft gedraaid.

8. Behalve de in dit artikel genoemde artikelen van Chodorkoff en Baxter (1974), Eppensteiner en Reichmayr (1987) en Bergstrom (1990) heeft het Duitstalige tijdschrift *Psyche* recentelijk een special gewijd aan 'de taal van het beeld – psychoanalyse en film' waarin *Geheimnisse einer Seele* enkele keren wordt genoemd.

Literatuur

- Anoniem (1926), *Geheimnisse einer Seele*. *Illustrierter Film-Kurier*, Vol. 8, Nr. 436.
- Anoniem (1926), *Geheimnisse einer Seele*. *Der Bilderwart*, Nr. 4, april 1926, p. 243-246.
- Anoniem (A.K.) (1926), *Geheimnisse einer Seele*. *Die Filmtechnik*, Nr. 7, p. 146-147.

Anoniem (W.) (1926), *Geheimnisse einer Seele*. *Der Film*, Nr. 13.

Anoniem, (*Geheimnisse einer Seele*). *Bild Zeitung am Mittag*, 25-3-1926.

Anoniem, Complexes shown on screen by Freud. *The New York Times*, 25-3-1926, p. 16.

Bergstrom, J. (1990), *Psychological Explanation in the Films of Lang and Pabst*. In: E.A. Kaplan, *Psychoanalysis and Cinema*. Routledge, New York, p. 163-180.

Bettelheim, B. (1991), *Freud's Vienna and other essays*. Vintage Books, New York.

Chodorkoff, B., en S. Baxter (1974), 'Secrets of a Soul': An Early Psychoanalytic Film Venture. *American Imago*, 31 (4), p. 319-334.

Eisner, L.H. (1965), *The Haunted Screen*. Thames and Hudson, London.

Eppensteiner, B., en J. Reichmayr (1987), *Die Psychoanalyse im Film 1925-26*. *Psyche*, 41 (2) p. 129-139.

Freud, S. (1937 [1960]), *Die Endliche und Unendliche Analyse*. Gesammelte Werke, Bd. 16. Fischer Verlag, Frankfurt. De eindige en oneindige analyse. Nederlandse editie: *Klinische Beschouwingen*, 4. Boom, Amsterdam/Meppel, 1992.

Freud, S., en K. Abraham (1965), *Sigmund Freud – Karl Abraham: Briefe 1907-1926* (H.C. Abraham en E.L. Freud, red.). Fischer Verlag, Frankfurt.

Freud, S., en E. Jones (1993), *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones (1908-1939)* (R.A. Paskauskas, red.). The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge/London.

Gay, P. (1970), *Weimar Culture*. Harper Torchbooks, New York.

Gay, P. (1988), *Freud. A Life for our time*. J.M. Dent and Sons, New York. Nederlandse vert-

aling: Sigmund Freud: zijn leven en werk. Tirion, Baarn, 1989.

Graaff, Chr. de (1929), Het 'onbewuste' in La Coquille. *Filmliga*, 2 (6), p. 90-91.

Hall, M., *Secrets of a Soul*. *The New York Times*, 25-4-1927

Henseleit, F. (1926), *Geheimnisse einer Seele*. *Reichsfilmblatt*, Nr. 13, p. 12.

Jones, E. (1961), *The Life and Work of Sigmund Freud*, Vol. 1. Basic Books, New York.

Kracauer, S. (1947), *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Metz, C. (1980), *Histoire/Discourse*. In: *Seminar semiotiek van de film*. Over Christian Metz. *SUN*schrijft 159, p. 77-84. SUN, Nijmegen.

Ophuysen, J.H.W. van (1929), *Psychoanalytische opmerkingen over La Coquille et le Clergyman*. *Filmliga*, 2 (5), p. 58-59.

Potamkin, H.A. (1933 [1977]), *Pabst and the social film*. In: L. Jacobs (red.), *The Compound Cinema. The Film Writings of Harry Alan Potamkin*. Teachers College Press, New York.

Rohde, E. (1976), *A History of the Cinema – from its origins to 1970*. Penguin Books, London.

Sachs, H. (1926), *Psychoanalyse. Rätsel des Unbewußten*. Lichtbild – Bühne, Berlin.

Spence, D. (1987), *The Freudian Metaphor*. Norton & Company, New York.

Zeul, M. (1994), *Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte des psychoanalytischen Filmtheorie*. *Psyche*, 48 (11), p. 975-1003.

Summary

In 'The dark side of the soul' the author analyses the relation between psychoanalysis and cinema by investigating the history of the first motion picture depicting psychoanalysis: 'Secrets of a soul' (Pabst 1926). The author investigates how this movie was received by analysts as well as outsiders, and also what influence psychoanalysis had on the development of pre-war European cinema.

In the second part of this paper, the author attempts to find an answer to the question why the traditional psychoanalytic viewpoint (the 'Sherlock Holmes tradition') and the modern cinema proved to be commensurable with each other no longer. And why the two could be reunited in filmsemiotic theory.

The main conclusion of the article is that in film theory and psychoanalysis two analogous turns of focus are visible: from actor to viewer (filmtheory) and from director to viewer (psychoanalysis).