

TOMASZ KŁYS
Uniwersytet Łódzki*

Psychoanaliza w kinie weimarskim

Psychoanalysis in Weimar Cinema

Abstract

Film and psychoanalysis were born almost simultaneously in the last decade of the nineteenth century. However, the first significant entrance of psychoanalysis into the cinema took place in the Weimar Republic. The climax of this German cinema's interest in psychoanalysis was the Ufa project to make *Kulturfilm* (i.e. — an educational film) *Geheimnisse einer Seele* (1926). Its task — fulfilled in an artistically excellent way — was to popularize to the mass audience the basic principles of psychoanalysis and methods of its therapy. Despite Freud's refusal to participate in the project, two of his very close disciples, Karl Abraham and Hanns Sachs, were scientific consultants of filmmakers throughout the making of the film.

* Zakład Historii i Teorii Filmu Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej
Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: augpatom@uni.lodz.pl

Kino to niemal rówieśnik psychoanalizy — kinematograf braci Lumière został zaprezentowany światu w roku 1895, natomiast Freuda *Objaśnianie marzeń sennych* (*Die Traumdeutung*) trafiło do księgarń w listopadzie roku 1899 (choć strona tytułowa datowała wydanie na rok 1900). Jednak o nieuchronnym spotkaniu kina i psychoanalizy, które prędzej czy później musiało nastąpić, przesądziły raczej powinowactwa strukturalne: filmy w okresie niemym stanowiły ciąg — często alegorycznych lub symbolicznych — obrazów, domagających się objaśnienia w interpretacji; z kolei samym pacjentom Freuda, których przypadki opisywał choćby we *Wstępie do psychoanalizy* (*Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1917), marzenia senne, które usiłowali zrelacjonować terapeutom, jawiły się niczym jakieś powikłane, niejasne filmy rzutowane na ekranie własnej jaźni. Niewątpliwą atrakcją Freudowskiej doktryny dla kina stanowiła także jej skandaliczność, wynikła ze swoistej „panseksualności”, oraz ciekawość i suspens rządzące kolejnymi *case studies*, opisywanymi przez wiedeńskiego mędrca w *Objaśnianiu marzeń sennych*, *Wstępie do psychoanalizy* czy innych dziełach. Ciekawość dotyczyła przeszłości, skrywającej źródła obecnej traumy pacjenta; suspens wiązał się ze sposobem, w jaki psychoanalityk rozwiąże zagadkę choroby, doprowadzając do wyleczenia ogarniętego nerwicą, histerią, fobią czy inną przypadłością delikwenta (a jeszcze częściej — delikwentki). Współczesny opis struktury filmu fabularnego przez opcję neoformalno-kognitywną (David Bordwell, Kristin Thompson, Meir Sternberg) akcentuje wagę właśnie aspektów ciekawości i suspensu w aktywności widza podczas oglądania filmu: napięcie, związane z niepewnością co do dalszych kolei postaci, z którymi odbiorca się identyfikuje, z zawieszeniem (ang. *suspense*) rozstrzygnięcia ich losów (bohater pokona wroga czy zginie? zrealizuje zamierzone zadanie czy przegra?), motywuje strategię narracyjną większości filmów fabularnych: „patrz i czekaj na rozwój wypadków”, podczas gdy w mniejszej, ale też sporej grupie filmów motorem aktywności widza jest ciekawość (dotyczy to np. kryminałów z zagadką zbrodni czy melodramatów z jakąś tajemnicą przeszłości) (Bordwell 1985: 29–61). Psychoanalityk, odnajdujący w medycznych *case studies* tkwiącą gdzieś w przeszłości traumę, będącą źródłem cierpień pacjenta, jawić się może kulturze popularnej niczym jakiś Sherlock Holmes, Hercule Poirot czy — bliżej naszych czasów — porucznik Columbo, rozwiązujący (na pierwszy rzut oka nierozwiązywalną) zagadkę zbrodni.

Pierwsze znaczące wkroczenie psychoanalizy do kina miało miejsce w Republice Weimarskiej. Trauma po I wojnie światowej, którą Niemcy nie tylko przegrały militarnie, ale też okupiły olbrzymią liczbą ofiar i astronomiczną hiperinflacją (zdewaluowała ona nie tylko pieniądź, ale ponieważ też posiadaczy niewaloryzowanej waluty o coraz większych nominacjach i coraz mniejszej wartości nabywczej) (Canetti 1996: 212–213; Widdig 2001, *passim*), sprawiła, iż pojawił się w kinie niemieckim temat urazów psychicznych po traumatycznych przeżyciach, leczonych w klinice psychiatrycznej. Nie chodziło jeszcze w tym kontekście o Freuda, ale o raczej tradycyjną psychiatrię — niemniej temat uzdrawiającej terapii, leczącej odpowiednio zdiagnozowaną chorobę psychiczną, już zapowiadał rychłe sięgnięcie przez kino po psychoanalizę. Za takie „pre-freudowskie”, choć jeszcze nie *sensu stricto* psychoanalityczne filmy wypada uznać *Nerwy* (*Nerven*, 1919) Roberta Reinerta i *Gabinet doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919; premiera luty 1920) Roberta Wiene.

Wydaje się, iż dwie dość powszechnie znane rozprawy Freuda, *Żaloba i melancholia* (*Trauer und Melancholie*, 1917) oraz *Poza zasadą przyjemności* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920), wyrażnie wpłynęły na jedno z wczesnych arcydzieł kina weimarskiego, *Zmęczoną Śmierć* (*Der müde Tod*, 1921) Fritza Langa. Film ten — z typową dla kina niemieckiego kompozycją ramową (*Rahmenhandlung*) — to tzw. *Märchenfilm*, rodzaj filmowej baśni; opowiada on o udaniu się Dziewczyny, której upostaciowana Śmierć zabrała ukochanego, w zaświaty za ukochanym, do krainy śmierci, po to, by przywrócić go do życia światu (i sobie). Śmierć daje Dziewczynie trzy szanse na ocalenie ukochanego, rzecz jasna — niewykorzystane, a po ich fiasku żąda w zamian za ukochanego innej duszy, którą Dziewczyna mogłaby wymienić za niego. Niezdolna spełnić i tego wymogu, Dziewczyna dobrowolnie ginie w płomieniach, a Śmierć w zaświatach łączy ją z ukochanym.

Sigmund Freud w artykule *Żaloba i melancholia* (*Trauer und Melancholie*) tak opisuje pracę żaloby (*Trauerarbeit*):

Badanie rzeczywistości wykazało, że ukochanego obiektu już nie ma i narzuca oto wymóg wycofania całego libido z powiązań z nim. Przeciwnie temu rodzi się zrozumiały opór — można powszechnie zauważyć, że człowiek niechętnie opuszcza daną pozycję libido, nawet jeśli jawi mu się możliwość jej zastąpienia. Opór ten może być tak intensywny, że zachodzi odwrócenie od rzeczywistości i zatrzymanie obiektu przez halucynacyjną psychozę życzeniową. Normą jest zwycięstwo uznania rzeczywistości. Ale zadanie to nie może zostać spełnione natychmiast. Wykonywane jest ono w poszczególnych wypadkach dużym nakładem czasu i energii, a w tym okresie trwa psychiczna egzystencja utraconego obiektu. Każde ze wspomnień i oczekiwań, w których z obiektem związane było libido, zostaje zatrzymane, podlega superkateksji i libido zostaje z niego uwolnione. (...) bolesna przykreść [tego procesu — T. K.] wydaje się oczywista. W istocie jednak po dokonaniu pracy żaloby Ja staje się znów wolne i nieskrępowane (Freud 1991: 296)

Wydaje się, iż bohaterka ramowej opowieści *Zmęczonej Śmierci* podobnej pracy nie dokonała, a co więcej, klęska jej *Trauerarbeit* zepchnęła ją w stan w psychiatrii zwany depresją, zaś przez Freuda, w ślad za wielowiekową tradycją — m e l a n c h o l i ą. Podajam tu za — trafną jak sądzę — interpretację Toma Gunninga. Tak diagnozując przypadek Dziewczyny, odradzał on jednocześnie traktowanie jej w interpretacji jako w pełni złożonej psychicznej osobowości, gdyż ani baśń (*Märchen*), ani forma alegoryczna (a film Langa jest jednym i drugim) nie konstruuje postaci w taki sposób. „Dla Freuda — zauważa Gunning — żaloba popada w melancholię, gdy żalobnik wobec osoby utraconej odczuwa pewną ambiwalencję, nierozwiązany psychologiczny konflikt” (Gunning 2000: 28). Ale z racji alegorycznego i baśniowego

charakteru postaci i sytuacji nie warto stosować Freuda „do końca” i kusić się o próbę odpowiedzi, jaka to ambiwalencja bohaterki wobec ukochanego uniemożliwia jej skuteczną pracę żaloby (Gunning 2000: 27–28). Chociaż generalnie zgadzam się i z tą konkluzją, to chcę też zauważyć, iż objawem pewnej ambiwalencji Dziewczyny wobec Chłopca jest fakt, iż rozpoznawszy atrybuty Śmierci (a zatem mając „czarne przeczucie”), pozostawia go jednak sam na sam przy stoliku z pośepnym nieznajomym, który go uprowadzi: kochanka prawdziwie zatroskana (o ukochanego), a nie tylko zatrwożona (o siebie), tak by nie postąpiła.

Mitycznym wcieleniem żaloby nieutulonej w swym żalu, który znajduje ekspresję w melancholijnej poezji, jest Orfeusz. W literaturze klasycznej artystycznie ujęły rozpacz trackiego poety po utracie ukochanej żony Eurydyki dwa teksty: Owidiuszowe *Przemiany* (X, 1–86; XI, 1–84) i Wergiliuszowe *Georgiki* (IV, 455–509). Szczególnie wyrazisty wydaje się poemat Owidiusza zawierający przemowę Orfeusza do bóstw podziemia, gdy zstąpił tam, by swymi skargami wyprosić oddanie Eurydyki. Tekst ten niemal modelowo ukazuje popadnięcie w melanczolię wdowca, który nie dokonał swej *Trauerarbeit* i gotów jest popełnić samobójstwo, a może nawet już próbował targnąć się na życie (bo zresztą, czy nie tak w figuratywnych kategoriach należałoby traktować jego zstąpienie do piekiel?). Jego słowa, wieńczące przemowę do władców Hadesu:

Lecz gdybym nieszczęśliwy nie miał widzieć żony
Żyć nie chcę; tak choć śmiercią będę z nią złączony. (Owidiusz 1995: 209)

— jako żywo przypominają słowa wypowiedziane przez Dziewczynę do Śmierci: „A teraz weź w zamian moje życie, ponieważ bez mojego ukochanego nic ono dla mnie nie znaczy”.

Tom Gunning uważa, iż nadrzędną instancją narracyjną „władcą dyskursu”, jest w tym filmie śmierć. I to „śmierć” małą literą, już nie alegoryczna osoba, ale pesymistyczna i wszechogarniająca idea rządząca tym tekstem — i światem. „Aktywność lektury i interpretacji przywodzi [zarówno widza, jak i będącą jego „reprezentantem” w tekście Dziewczynę — T. K.] nie do w pełni obecnego autora, ale do pustego miejsca, którego imię jest śmierć, zmęczona śmierć” (Gunning 2000: 33).

Ta pesymistyczna konkluzja współbrzmi z pośepnymi doświadczeniami zarówno autora (śmierć matki i żony), jak i z traumą narodu, który przegrał wojnę, czy wreszcie całego kontynentu, któremu dopiero co zakończona wojna zabrała miliony istnień (sam Lang, oficer armii austro-węgierskiej, był dwukrotnie poważnie ranny podczas działań wojennych) [zob. na ten temat: *Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente* 2001: 22–26, 59–64]. Ale wydaje się, iż nawet takie doświadczenia nie motywują „pan-tanatyzmu” tego filmu w takim stopniu, jak jego odniesienie do rok wcześniej opublikowanej rozprawy Freuda *Poza zasadą przyjemności* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920). Freud w jej tekście sam wydaje się tak zaskoczony i niemal przerażony swymi tezami, iż formułuje je w sposób bardzo ostrożny, hipotetyczny, z licznymi zastrzeżeniami. Niemniej – tezy te zdumiały i zaszokowały świat. Otóż u podstaw generalnej ekonomii wszelkiego biologicznego istnienia jest popęd śmierci, dążenie do swoistej „homeostazy śmierci”, pozbawionego napięć i nierównowagi spoczynku, który charakteryzuje stan materii nieożywionej i któremu na imię śmierć. Nie jest tak, wedle tez Freuda, iż przeciwagą tego potężnego dążenia — nazwijmy je Thanatosem — jest Eros, popęd seksualny, wysublimowany przez poetów w miłość; jest on bowiem „popędem życia” tylko na poziomie genotypu, w aspekcie jego dążenia do oszukania popędu śmierci poprzez

reprodukcję. Na poziomie zaś osobniczym zasada przyjemności rządząca *libido*, jak i w ogóle popędami *ego*, „zdaje się w ogóle pozostawać w służbie popędów śmierci” (Freud 1975a: 21–89; cytowane słowa ze s. 88).

W tekście Freuda, jako uczonego o pozytywistycznej w gruncie rzeczy proveniencji, brak horyzontu metafizycznego, choć konsekwencje własnych konkluzji wydają mu się niepokojące tym bardziej, że w znacznej mierze podważają jego wcześniejszą teorię. W filmie Langa popęd śmierci znajduje wyraz w historii Dziewczyny, która z „bycia-ku-miłości” przechodzi niepostrzeżenie w uporczywe, maniackalne „bycie-ku-śmierci”, oraz w ustanowieniu figury Śmierci „władcą dyskursu”.

Choć w wyniku gruntownej analizy *Zmęczoną Śmierć* w wielu jej aspektach trzeba by uznać za dyskurs freudowski, to żadne bezpośrednie odniesienie do twórcy psychoanalizy nie pada ani w samym filmie, ani w jego czółówce. Inaczej rzecz się ma w wypadku kolejnego filmu Langa, dyptyku *Doktor Mabuse, gracz* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922). Jego tytułowy bohater, superprzestępca rządzący niebezpiecznym gangiem i mistrz przebieranki wcielający się w wiele postaci, ma jednak jedną podstawową, „oficjalną” tożsamość. Jest nią tożsamość psychoanalityka, doktora Mabuse. Zresztą świadczy o tym także tytuł filmu i fakt, że pod tym nazwiskiem i tytułem prokurator von Wenk bez problemu lokalizuje go w książce telefonicznej (nie mając zresztą jeszcze wiedzy, że to poszukiwany przez niego superprzestępca). Psychoanaliza zostaje w filmie Langa ewidentnie zdyskredytowana przedstawieniem jej jako manipulacji (*vide*: zarówno wykład Mabusego o psychoanalizie, jak i praktyczna realizacja przez doktora idei odcięcia relacji lekarz — pacjent od wszelkich wpływów zewnętrznych w „kuracji”, którą doprowadza hrabiego Tolda do samobójstwa)¹. Jak powszechnie wiadomo, Freud był Żydem, co miało swoje konsekwencje u schyłku jego życia w znazyfikowanej już Austrii. Konotacje psychoanalizy jako dziedziny „żydowskiej” unaocznia w filmie Langa obraz audytorium wykładu Mabusego: starych uczonych o karykaturalnie semickich rysach, jako żywo przypominających też tłum graczy giełdowych w bezpośrednio poprzedzającej scenę wykładu sekwencji giełdy.

Zresztą mimo swego tytułu „doktora psychoanalizy” Mabuse jawi się nam nie jako terapeuta z pacjentem na kozetce, lecz jako używający mrocznych, okultystycznych sił hipnozy, telepatii i sugestii charyzmatyczny „nadczłowiek” (konotacje nietzscheańskie ewokuje sam Mabuse, mówiąc w rozmowie z hrabiną — akt I, 6 — o „woli mocy” jako czymś jedynie realnym w porównaniu z urojonym konceptem szczęścia). Być może to wcale nie sceptyczna hrabina była zakłócającym seans spirytystyczny „obcym elementem”, ale właśnie Mabuse z racji swej demonstrowanej kilkakrotnie w filmie paranormalnej mocy. Mabuse wydaje się nie tyle „doktorem” o jakichś naukowo uzasadnionych umiejętnościach (np. hipnotycznych), co figurą z dziedziny opisanego przez Freuda *das Unheimliche*, Niesamowitego [por. Freud 1997: 235–262], szczególnie przypominając postać z analizowanego w tej rozprawie opowiadania Hoffmanna *Piasekum* (*Der Sandmann*): demonicznego wędrownego optyka Coppeliusa. Podobnie jak Coppelius swymi optycznymi cackami (okularami, lornetkami) obezwładnia Hoffmannowskiego bohatera (zob. Hoffmann 1959b: 270–271), tak Mabuse jako „holenderski profesor” usiłuje zaczarować Wenka chińskimi okularami z Tsi-Nan-Fu². Inną Hoffmanowską

¹ Zwróćmy jednak uwagę, iż tak naprawdę „kuracja” Mabusego jest antytezą metody Freuda: Mabuse odcina hrabiego od wszelkich wpływów zewnętrznych po to (jak mówi „pacjentowi”, czy raczej ofierze), by nie mu nie przypominało przeszłości; podczas gdy w prawdziwej terapii psychoanalitycznej chodzi o wydobycie na jaw z przeszłości sceny traumatycznego doświadczenia pacjenta, po to, by uświadomiona trauma została przewyciężona.

² To podobieństwo zauważa też Tom Gunning (2000: 109).

postać, która przychodzi do głowy w związku z „talentami” Mabusego, jest Alban, tytułowy bohater opowiadania *Magnetyzer* (*Der Magnetiseur*) (Hoffmann 1959a: 43–92). W każdym razie o ile naukowe uzasadnienie i tytuł Mabusego poniekąd legitymizuje „charyzmę” Wielkiego Człowieka, to z drugiej strony, demonizm i okultyzm, paranormalność i szarlataneria (bo i tej jest trochę w występie jednego z awatarów Mabusego, Sandora Weltmanna, który podmienia koperty, albo podaje zawartość portfela prokuratora Wenka, uprzednio ją poznawszy), kompromitują „naukowość” psychoanalizy jako dziedziny „żydowskiej”.

Relacja doktora Mabuse do ludzi jego gangu przypomina stosunek pana do niewolników, albo też – w kategoriach zaproponowanych przez Freuda w jego słynnej rozprawie *Psychologia zbiorowości i analiza „ego”* (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*) — stosunek członków hordy pierwotnej do jej „ojca”. Na to podobieństwo zwraca uwagę m.in. Bernd Widdig, analizujący film Langa w kontekście niemieckiej hiperinflacji roku 1922 (Widdig 2001: 120). Tekst Freuda jest bardzo intrygujący z tej racji, iż napisany w roku 1920, antycypuje przerażający stan rzeczy w Niemczech z następnej dekady: uwiedzenie społeczeństwa masowego przez charyzmatycznego lidera. O rok poprzedza też publikację powieści Norberta Jacques’a i przystąpienie do jej ekranizacji przez Langa, co podobnie jak w wypadku relacji między *Zmęczoną Śmiercią* a rozprawą *Poza zasadą przyjemności*, wydaje się zbieżnością co najmniej zastanawiającą. „Masa (...) wydaje się nam odrodzoną hordą pierwotną” — pisał Freud — gdyż jak i w tamtej wylania się w niej „obdarzona wielką mocą jednostka”.

Oto psychologia tych mas (...): zanik świadomej osobowości jednostki, zwracanie myśli i uczuć w tych samych kierunkach, dominacja emocji i nieświadomych pierwiastków psychicznych, skłonność do natychmiastowej realizacji wylaniających się zamiarów — wszystko to przedstawia stan regresji do prymitywnej aktywności psychicznej, którą właśnie można by przypisać hordzie pierwotnej. (Freud 1975b: 332)

Charyzmatyczny przywódca masy, podobnie jak ojciec hordy pierwotnej, jest wolny wobec zniewolonych jednostek tworzących masę (hordę).

Jego akty intelektualne również w jego osamotnieniu były zdecydowane i niezależne, jego wola nie potrzebowała wsparcia innych. Toteż konsekwentnie przyjmujemy, iż jego *ego* było w małym stopniu skrupowane przez *libido*, nie kochał on nikogo poza sobą, a innych o tyle tylko, o ile służyli jego potrzebom. Jego *ego* nie miało obiektom do zaoferowania nic zbędnego.

Na początku dziejów ludzkości był on *nadczłowiekiem*, którego Nietzsche spodziewał się dopiero w przyszłości. Jeszcze dziś ludzie kolektywni potrzebują złudzenia, że są przez wodza kochani na równi i sprawiedliwie, on sam jednak nie musi kochać nikogo innego — wolno mu mieć naturę pana, absolutnie narcystyczną, przy tym pewną siebie i niezależną. (Freud 1975b: 333)

Wśród niezwykłych aspektów powstawania mas, podległych woli charyzmatycznego przywódcy, są też takie, „które kryją się za zagadkowymi określeniami *hipnoza* i *sugestia*”.

Hipnoza ma w sobie coś niesamowitego; niesamowitość jednak wskazuje na coś dawnego i do brze znanego, co uległo stłumieniu³. (...) Hipnotyzer twierdzi, że dysponuje tajemniczą siłą, która hipnotyzowanego pozbawi własnej woli, lub też — co na jedno wychodzi — hipnotyzowany sam w to wierzy. Ową tajemniczą siłą — popularnie często jeszcze nazywaną zwierzęcą

³ W tym miejscu swej rozprawy Freud odsyła do innej — przywołanego już esaju *Niesamowite* (*Das Unheimliche*). Kategorię „niesamowitego”, będącego powrotem w zamaskowanej formie pewnych traumatycznych stanów pierwotnych, Freud analizuje tam na przykładzie opowiadania Hoffmanna *Piaskun*, w którym demoniczny Coppelius posługuje się (podobnie jak Mabuse) hipnozą i sugestią.

magnetyzmem — musi być ta sama siła, która u ludów pierwotnych uchodzi za źródło tabu, emanuje z królów i naczelników plemion i powoduje, że zbliżenie się do nich grozi niebezpieczeństwem (*mana*). Teraz hipnotyzer twierdzi, że ją posiada, w jaki jednak sposób ją objawia? Mianowicie nakazuje osobie hipnotyzowanej, by patrzyła mu w oczy; hipnotyzuje ją w typowy sposób za pomocą spojrzenia. (Freud 1975b: 335–336)

Niesamowity, kompulsywny charakter kształtowania się mas, który przejawia się w łączących się z nim zjawiskach sugestii, można więc słusznie powiązać z ich pochodzeniem od hordy pierwotnej. Przywódca masy jest ciągle jeszcze praojcem, którego wszyscy się obawiają, masa chce być rządzona przez władzę niczym nie ograniczoną, jest ona w najwyższym stopniu żądna autorytetu, spragniona (...) podporządkowania się. Praojciec jest ideałem mas, który rządzi *ego* zamiast ideału *ego*. Hipnoza ma prawo do określenia: dwuosobowa zbiorowość; sugestie zaś można zdefiniować jako przekonanie, które nie opiera się na postrzeżeniu i pracy myśli, lecz na więzi erotycznej (Freud 1975b: 338)

Rzecz jasna, rozważania Freuda z tej rozprawy musiały zainspirować Frommowski koncept „osobowości autorytarnej z kompleksem sado-masochistycznym” (Fromm 1978: *passim*), a pośrednio (lub bezpośrednio) również wywody Kracauera w książce *Od Caligario do Hitlera*. Kategorie Freuda, jak i tych jego poniekąd kontynuatorów, jak ułul pasują do analizy relacji między doktorem Mabuse a jego ludźmi. Oczywiście, nie tworzą oni „masy”, ale są alegoryczną reprezentacją mas, uwiedzionych przez charyzmatycznego wodza. Właśnie — uwiedzionych. W ich stosunku do Mabusego jest niewątpliwie silny pierwiastek erotyczny, oczywisty w wypadku zakochanej kobiety (Carozza), ale wyraźny również u innych jego podwładnych, w tym wszystkich mężczyzn.

O ile omówione to pokrótce filmy Langa można ze sporym uzasadnieniem uznać za posługujące się Freudowską hermeneutyką, to jednak z pewnością nie są *expressis verbis* popularyzacją doktryny wiedeńskiego uczonego. Jako pierwszą taką świadomą popularyzację — i to tylko w pewnych aspektach — trzeba wskazać zrealizowany w Szwecji film duńskiego reżysera Benjamina Christensena *Czarownica* (*Häxan*, 1922). Dzieło to ma charakter esaju filmowego, przeplatającego inscenizowane i grane przez aktorów partie fabularyzowane, pochodzącą z rozmaitych źródeł ikonografię i komentarz werbalny, dany na planszach z napisami. Przedstawia ono historię czarów i czarownic w kulturze — zresztą fałszując dane historyczne, gdyż pogromy czarownic z osławionym paleniem ich na stosie miały miejsce przede wszystkim w krajach protestanckich, a nie, jak sugeruje nieprawdziwie film, w krajach katolickich (autorowi zapewne stopiły się w jeden fenomen polowania na czarownice z procesami inkwizycyjnymi). W finale filmu komentarz wyjaśnia wedle Freudowskiej wykładni fenomen dobrowolnego przyznania się do niepopelnionych win wielu kobiet, które zginęły na stosie oskarżone o czary: powodem takiego ich zachowania była histeria, rozpoznana do brze przez Freuda jednostka chorobowa, współcześnie skutecznie leczona psychoanalityczną terapią⁴. Waga *Czarownicy* w historii kina polega też na tym, iż jest to pierwszy w historii kina

⁴ W filmie nie pada nazwisko Freuda, toteż wykładnię, wedle której przypadki „czarownic” w historii można wyjaśnić rozpoznaniem w nich jednostki chorobowej, jaką jest „histeria” pojęta jako choroba nerwowa czy psychiczna, przypisać można z powodzeniem Jean-Martinowi Charcotowi (choć i to nazwisko w filmie nie pada). Pamiętać jednak należy, iż Freud jest jednym z wielu uczniów Charcota (choć może najwybitniejszym) i że to właśnie on spopularyzował poglądy Charcota na temat hysterii w wydanej w roku 1895 (współ z Josefem Breuerem) książce *Studien über Hysterie*, zawierającej opis pięciu „przypadków chorobowych”, w tym sławetnej „Anny O.” Analiza tych przypadków przyczyniła się w znacznej mierze do wykrystalizowania się metody psychoanalitycznej, a sława Freuda na przełomie lat 10. i 20. XX wieku, kiedy powstał film Christensena, z pewnością przyczyniła nieżyjącego

pełnometrażowy film oświatowy, który — podobnie jak interesujące nas tu szczególnie *Tajemnice duszy* — miał popularyzować widowni pewną konkretną wiedzę.

Kontekst powstania pierwszego „w pełni psychoanalitycznego” filmu, jakim są *Tajemnice duszy*, jest już wyczerpująco opisany przez Anne Friedberg (1990: 41–51, 244–246), a w piśmiennictwie polskim — przez Michała Dondzika (2012: 53–73), i nie ma sensu powtarzać tu ich wszystkich drobiazgowych ustaleń. Parę informacji jest jednak niezbędnych. Po pierwsze, pomysł realizacji filmu zrodził się w wydziale Ufy, największej ówczesnie europejskiej wytwórni, zwanym *Kulturabteilung*; utworzono go 1 lipca 1918 roku, w pół roku po powstaniu Ufy, niezwykle dbalej o utrzymanie wysokiego poziomu artystycznego produkcji; *Kulturabteilung* miał za zadanie realizować *Kulturfilme*, tj. filmy o charakterze edukacyjnym, i dbać o poziom intelektualny widowni. Na jego czele w roku 1925 stał Hans Neumann, wśród którego osiągnięć jako producenta figurowały m.in. dwa filmy Roberta Wiene, będące dziś klasykami niemieckiego ekspresjonizmu: oparty na fabule *Zbrodni i kary* Dostojewskiego *Raskolnikow* (1923) i pasyjny film *INRI* (1923). Neumann (być może z inspiracji znanego scenografa, Ernö Metznera — nie jest to do końca jasne) zaplanował realizację filmu fabularnego, który wyjaśniałby widowni założenia i metody psychoanalizy. Neumann, zdaje się, sam chciał film reżyserować, ale ostatecznie wybór wytwórni padł na Georga Wilhelma Pabsta, którego dopiero co ukończona *Zatracona uliczka* (*Die freudlose Gasse*, 1925) została uznana za wielkie osiągnięcie artystyczne. Po drugie, Neumann, chcąc by film był istotnie autorytatywnym wykładem metody psychoanalitycznej, musiał pozyskać do pracy jako konsultantów ludzi z najbliższego kręgu współpracowników Freuda. Sam Freud raczej nie wchodził w rachubę, skoro dość głośnym echem odbiła się w świecie filmowym odmowa Freuda wobec propozycji znanego hollywoodzkiego producenta Samuela Goldwyna, by za astronomiczne wówczas honorarium 100 000 \$ został konsultantem do przynajmniej jednego z serii zaplanowanych filmów o wielkich romansach w historii, poczynawszy od Antoniusza i Kleopatry. „Freud Rebuffs Goldwyn. Viennese Psychoanalyst Is Not Interested in Motion Picture Offer” — donosił w nagłówku o sensacyjnej i niepojętej dla Amerykanów odmowie wiedeńskiego mędrca „The New York Times” z 24 stycznia 1925 roku (Friedberg 1990: 41; Dondzik 2012: 63–64). Ostatecznie Neumann pozyskał dla przedsięwzięcia Karla Abrahama, prezesa Międzynarodowego Stowarzyszenia Psychoanalizy i założyciela Berlińskiego Towarzystwa Psychoanalitycznego, należącego do ekskluzywnej „siódemki” — kręgu sześciu najbliższych współpracowników Freuda, skupionych wokół mistrza, których ten namaścił ofiarowanym każdemu sygnetem jako swoich uczniów⁵. Z korespondencji, jaką Abraham prowadził z Freudem pomiędzy 7 czerwca 1925 a dniem swej nadspodziewanie szybkiej śmierci w Boże Narodzenie 1925 roku, wynika iż nie zdołał wciągnąć mistrza w projekt Neumanna. Freud nie wierzył w możliwość wiarygodnego wizualnego przedstawienia abstrakcji psychoanalizy (jak elementy zrepresjonowane w marzeniach sennych), oburzał go merkantylizm przemysłu filmowego i zdawał sobie sprawę, że niezależnie od merytorycznego nadzoru ekspertów ostateczny

już od dwudziestu paru lat Charcota, którego rozgłos przypadł przede wszystkim na wiek XIX. Zresztą jedna z ostatnich sekwencji filmu Christensena, ukazująca *casus* kleptomanki przyłapanej w sklepie jubilerskim na kradzieży, przy czym kompulsywność przestępczych czynów motywowana jest niegdyśszą traumą owej „hysteryczki” — ewidentnie ewokuje przypadki chorobowe pacjentów Freuda, opisywane w rozmaitych jego dziełach. Bardzo podobny przypadek przedstawia wiele lat później Alfred Hitchcock w *Marnie* (1964), filmie niewątpliwie raczej „freudowskim” niż „charcotowskim”.

⁵ Krąg ten tworzyli: Rank, Eitingon, Ferenczi, Jones, Abraham i Sachs. Zob. Friedberg 1990: 41, 244.

filmowy wykład doktryny i tak wymknie się spod ich kontroli. Nie użyczając projektowi swego autorytetu — zaprotestował, gdy twórcy filmu anonując realizację, powołali się na jego „patronat” — nie deprecjonował jednak totalnie przedsięwzięcia, pozostając w stałym kontakcie i z Abrahamem, i Hannsem Sachsem, który wobec rozwijającej się błyskawicznie nowotworowej choroby Abrahama, coraz bardziej przejmował funkcję głównego konsultanta filmu do spraw psychoanalizy. I to właśnie Hanns Sachs, a nie jak planowano, Karl Abraham, napisał trzydziestodwustronicową broszurę, opublikowaną przez Internationaler Psychoanalytischer Verlag, popularyzującą w przystępny sposób założenia i metody psychoanalizy. Jej wydanie w przededniu premiery filmu było częścią swoistej „kampanii multimedialnej” promującej *Kulturfilm* Ufy. Wydawca tego periodyku, A. J. Storfer, popadł jednak w ostry konflikt z Sachsem, Abrahamem i ekipą Ufy, kiedy publicznie obwieścił, iż filmowy projekt zaowocuje uproszczoną, „wykastrowaną” wersją psychoanalizy, która prawdziwej nauce nie przysporzy respektu. Po tej wypowiedzi, jak podaje Anne Friedberg, „Sachs odkrył, iż Storfer i Siegfried Bernfeld, inny wiedeński psychoanalityk, także napisali scenariusz filmowy, którym usiłowali zainteresować inne wytwórnie. Storfer i Bernfeld omówili projekt z Abrahamem, który poinformował ich, iż jego kontrakt zastrzegал, iż żaden sponsorowany przez Verlag film nie może być realizowany w ciągu trzech najbliższych lat” (cyt. za: Wood 1996: 23). Sprawa ta, zrelacjonowana Freudowi przez Sachsa i Abrahama, utwierdziła go w niechęci do kina, a do projektu Ufy w szczególności, i jeszcze mocniej schłodziła jego relacje z współpracownikami zaangażowanymi w przedsięwzięcie.

Ostatecznie film Pabsta, ukończony w jubileuszowym dla Freuda roku 1926 (obchodził on w nim 70 urodziny), miał premierę 24 marca 1925 w kinie Gloria-Palast w Berlinie. Naza jutrz w branżowym magazynie „Lichtbild-Bühne” ukazała się entuzjastyczna recenzja:

Filmowcy już dawno temu rzuciliby się z entuzjazmem na stosowny materiał, gdyby tylko wiedzieli, jak potraktować tak całkowicie abstrakcyjny temat. Teraz osiągnięto to z brawurą i łatwością, które zdumiewają. Neumann wraz z doktorem Colinem Rossem napisali scenariusz, który dostarcza żywego i pogładowego wprowadzenia w trudne zagadnienia. Pomimo intelektualnych pułapek opowieść jest zakotwiczona w prawdziwym życiu, jest faktycznie normalnym filmem fabularnym bez prawienia odbiorcy kazań, wytrzymując porównanie z filmami jakiegokolwiek gatunku. I zdołała wyglądać uderzająco, fantastycznie, onirycznie, wizjonersko, co rzadko można zobaczyć w innych filmach. (Wood 1996: 30–31)

Autor cytowanej recenzji ma rację: *Geheimnisse einer Seele*, pomimo swego podtytułu *Ein psychoanalytischer Film*, sprawiają wrażenie dość „normalnego” filmu, o klarownej i zwartej fabule osadzonej w realnej rzeczywistości. Wynika to m.in. z tego, iż wbrew pierwotnemu projektowi, zgodnie z którym film miał się składać z dwóch części: eseistyczno-naukowej, która zapoznawałaby widza z wiedzą o psychoanalizie, i fabularnej, która byłaby interpretowanym *case study*, ostatecznie scenariusz Hansa Neumanna i Colina Rossa z pierwszej części zrezygnował. Z tego meta-filmu, czy też meta-fabuly, ocalały jedynie następujące natychmiast po czołówce dwa napisy wstępne:

1. W każdej osobie znajdują się pragnienia i namiętności, które pozostają nieznanne „świadomości”. W mrocznych godzinach psychologicznego konfliktu te „nieświadome” popędy dążą do samopotwierdzenia. Z walk takich wynikają tajemnicze choroby, których rozpoznanie i wyleczenie formuje dziedzinę psychoanalizy.

2. W rękach „psychoanalitycznie wyszkolonego” lekarza nauki uniwersyteckiego profesora, Zygmunta Freuda, stanowią istotny postęp w leczeniu tego typu psychicznych schorzeń. Zdarzenia w tym filmie są wzięte z życia. Nie odbiegają w faktycznie istotny sposób od rzeczywistych historii przypadków chorobowych.

Film składa się z pięciu wyraźnie odrębnych części. Część I przedstawia życie bohatera (w tej roli Werner Krauss), którego „przypadek choroby” jest tematem filmu, tuż przed kryzysem. Część II obrazuje sen bohatera w burzliwą noc — rozpoczyna on w jego życiu fazę ostrego kryzysu. Tematem części III jest kryzys po owym przesileniowym śnie, zakończony ucieczką bohatera z domu i schronieniem się w mieszkaniu matki. Część IV ukazuje w eliptyczny sposób wielomiesięczną terapię, której poddał się bohater, prowadzoną przez psychoanalityka, doktora Ortha. Część V to epilog, w którym wyleczony już pacjent wiezie szczęśliwe życie rodzinne.

W części I narracja akcentuje te sceny i elementy, które okażą się istotne dla zdiagnozowania przypadłości bohatera. I tak, bohater poproszony przez żonę o przyszczyżenie jej kosmyka włosów na karku, zaczyna ją brzytwą, usłyszawszy z sąsiedztwa rozpaczliwe wołanie o pomoc. Żona bohatera z czułością pochyla się nad szczeniakami — potomstwem suki, mającej legowisko w korytarzu ich domu. Bohater, spiesząc do pracy, podsłuchuje relację o morderstwie dokonanym nad ranem w sąsiedztwie, wylapując słowo: „brzytwą!” W laboratorium, w którym pracuje (jest chyba chemikiem) czule zabawia dziewczynkę, córkę kobiety, która podczas rozmowy z jego asystentką wymienia ironiczny uśmiech na widok tych karesów, co bohater zauważa. Po powrocie do domu żona pokazuje mu prezenty od jej kuzyna-podróżnika: posążek hinduskiej bogini płodności i egzotyczny szablówaty sztylet. Ten ostatni bohater ostrożnie chowa do futerału, nie mając odwagi wziąć go na dłużej do ręki. W burzliwy wieczór, pomimo zachęty żony, nie udaje się do jej sypialni, ale do swojej, gdzie przyśni mu się koszmarny, rozpoczynający ostry kryzys sen.

Sen ten jest przerywany przebudzeniami po kolejnym z „częstkowych” koszmarów. W pierwszym bohater wychodzi w piżamie z domu i nie może wejść tam z powrotem. Kuzyn na drzewie ze złośliwym uśmiechem mierzy doń ze strzelby. Bohater wlatuje w górę ku niebu, ale kuzyn go zestrzeliwuje i bohater z impetem spada na ziemię. Następuje pierwsze przebudzenie, a po nim dalszy ciąg sennych koszmarów. Bohater z wnętrza jakiejś jaskini dąży do jej wyjścia, gdzie znajduje się coś w rodzaju indyjskiej świątyni, a w niej posążek bogini płodności. Drogę ku niemu zagraża mu nagle zaporę przejazdu kolejowego: zrozpaczony bohater w pędzącym po kolistym torze pociągu rozpoznaje triumfującego kuzyna żony. Bohater nagle trafia do jakby włoskiego miasteczka, w którym znienacka spod ziemi wystrzeliwuje ku niebu kampanila o niedwuznacznie fallicznym kształcie, zwieńczona formą przypominającą korkowy hełm kuzyna-rywala. Dzwoniące dzwony zmieniają się w twarze kobiet, które zna: żony, asystentki, matki dziewczynki. Bohater wbiega na górę dzwonnicy po spiralnych schodach wokół „fallusa” jej konstrukcji. Po krótkim przebudzeniu następuje kolejna faza snu, o coraz bardziej niejasnych, ale coraz bardziej koszmarnych obrazach, nakładających się na siebie: bohater znajduje się jakby przed sądem, przygrywają werble — niczym do egzekucji, a żona znienacka wskazuje zranione miejsce na szyi. Bohater nagle odkrywa, że znajduje się na szczycie ogromnej kraty, kurczowo uczepony jej prętów, nie mogąc porzedostać się przez nią. Po przebudzeniu następuje ostatnia faza kosmaru sennego: bohater wspina się ku zakratowanemu oknu w swym laboratorium chemicznym i widzi przez nie, jak jego żona z kuzynem płyną łódką po

stawie pełnym lili wodnych. Żona wylawia z wody lalkę wielką niczym niemowlę i wręcza ją kuzynowi. Obejmują się. W laboratorium rozwścieczony mąż chwyta nóż i wielokrotnie dźga nim obraz żony (dany widzowi w podwójnej ekspozycji). Bohater powtarza gest dźgania, aż obraz znika. Bohater po przebudzeniu krzyczy. Zwabiona krzykiem żona przybiega do jego sypialni, a bohater tuli w rozpacz głowę na jej łonie⁶.

Część III przedstawia koszmary bohatera na jawie. Bohater nie daje rady ogolić się — upuszcza brzytwę na podłogę, po czym udaje się do fryzjera, by go wyręczył. W pracy nie jest w stanie użyć noża do papieru, by rozciąć kopertę. Na przekazaną przez asystentkę wiadomość od żony, iż właśnie przybył do nich kuzyn, bohater tłucze próbkę. W domu wita się z przymusem z kuzynem, a niechęć do niego wzmacnia zdjęcie, które w trójkę oglądają, przedstawiające jego, żonę i kuzyna jako dzieci. Podczas obiadu nie jest w stanie jako pan domu pokroić mięsa dla wszystkich ani samemu wziąć noża do ręki. Ucieka od stołu i udaje się do knajpy, gdzie się upija. Z „nieświadomą premedytacją” zostawia klucz do domu na stoliku, co spostrzega obserwujący go mężczyzna. Przed domem wręcza on klucz bohaterowi, pytając go, czy czasem coś nie stawia oporu, by wrócił do domu. Mężczyzna swe wścibstwo tłumaczy profesją — jest lekarzem-psychoanalitykiem. Po powrocie bohatera z knajpianej eskapady narracja eksponuje posążek hinduskiej bogini i sukę ze szczeniętami. Bohater tuląc żonę, z przerażeniem uświadamia sobie, iż sięga po egzotyczny sztylet. Wkrótce żona z kuzynem zgłaszają na policji zniknięcie bohatera, który tymczasem zamieszkał u matki i opowiedział jej o swej udręce. Matka radzi mu poszukać czyjejś pomocy.

IV segment filmu kondensuje w kilkunastu minutach czasu ekranowego wielomiesięczną terapię bohatera, opowiadającego podczas kolejnych sesji u doktora Ortha, psychoanalityka (Paweł Pawłow), w klasycznej pozycji „na kozetce”, o swych udrękach w życiu i w koszmarach sennych — wszystkie te elementy znamy z wcześniejszej narracji filmu. Warto może przytoczyć niektóre teksty lekarza, przekazane na planszach z napisami, gdyż dopełniają one w istotny sposób przytoczone już napisy wstępne, tworząc wraz z nimi rozproszoną w tekście wykładnię metody psychoanalitycznej, z której jako osobnej wstępnej sekwencji scenarzyści słusznie zrezygnowali. „To wszystko, doktorze” — mówi w pewnym momencie pacjent. Doktor odpowiada: „Nie, w żadnym wypadku to nie wszystko. Może być pan wyleczony tylko wtedy, gdy pracując razem, odkryjemy ‘nieświadome’ psychologiczne konflikty, które doprowadziły do pana choroby”. „Proszę mówić wszystko, co widzi pan oczyma swej duszy”. „Proszę niczego nie ukrywać tylko dlatego, iż uzna to pan za nieważne lub nonsensowne”. „Przyjdą panu do głowy myśli, których nie będzie pan chciał wypowiedzieć. Mimo wszystko, proszę mi o nich powiedzieć”. Po wielu miesiącach bohater wreszcie przypomina sobie ów sen w burzliwą noc. Przystępując do wysłuchania opowieści o nim, lekarz mówi: „Odkąd nauczyliśmy się interpretować marzenia senne, stały się one najważniejszymi drzwiami do naszej wiedzy o nieświadomym”. Interpretując stłuczenie próbki na wieść o przybyciu kuzyna, lekarz wyjaśnia funkcję czynności omyłkowych: „To typowe zachowanie, gdy mamy do czynienia z czymś niepożądanym”. „W pana koszmarze mała rana na karku pańskiej żony stopiła się w jedno ze zbrodnią z sąsiedztwa — z tego właśnie powodu widział pan siebie skazanego jako mordercę”. „Te marzenia senne doprowadziły w pana świadomości do straszliwej awersji przed dotknięciem noża”. Interpretując sen o lalce wylowionej ze stawu,

⁶ Słaby mężczyzna tulący głowę na łonie silnej kobiety to paradygmatyczny, nieustannie powtarzający się w filmach weimarskich obraz — co zauważa Siegfried Kracauer (Kracauer 2009: 94–95, 115, 146).

lekarz mówi: „Od dawna wiadomo, iż sny o wodzie oznaczają ‘niedalekie’ czy ‘wytęsknione’ narodziny”. „Cierpienie, którego pan zaznał, kiedy żona dała pana lalkę kuzynowi, pozostaje świadome w pana bezdzielnym małżeństwie”. Pod koniec terapii, bohater opowiada o wściekłości, jakiej zaznał we śnie, dźgając nożem obraz żony. Powtarza te gesty na żywo podczas sesji, trzymając w ręku prawdziwy nóż. Doktor, zauważwszy to, stwierdza, iż bohater jest nie tylko zdiagnozowany, ale i wyleczony: przezwyciężył swą traumę. Pacjent wraca do domu. Czułe wita się z żoną, niespodziewanie serdecznie z obecnym tam kuzynem.

W epilogu widzimy bohatera w idyllicznym wakacyjnym krajobrazie, jak łowi udanie jedną za drugą ryby w rzece. Z obfitym połowem wraca do willi, gdzie czekają nań rozradowana żona i maleńkie dziecko, które triumfalnie bohater unosi do góry.

Psychoanalityczne „rozpracowanie” bohatera przez doktora odnajduje jako powód schorzenia zazdrość o kuzyna i brak małżeńskiego szczęścia wskutek niespełnienia zarówno jego samego, jak i żony, w rodzicielstwie. Interpretacja lekarza werbalizuje jednak tylko niektóre elementy traumatycznych zdarzeń i koszmarów sennych, inne pozostawiając hermeneutycznej sprawności odbiorcy jako tako biegłemu w psychoanalitycznej interpretacji, albo — jak chce Anne Friedberg — zostawiając semantyczny „naddatek” (Friedberg 1990: 49–52). Otóż te elementy wiążą się z interpretacją, która wydobywa elementy wstydlive czy skandaliczne. Dopowiedzmy zatem: bohater nie ma dzieci dlatego, że jest impotentem — w sensie fizycznym. Trud wbiegania po schodach fallicznej kampanili, na której szczycie szyderczo śmieją się zeń kobiety-dzwony, zaporą zmuszająca bohatera do stania przed pociągiem, którym w szaleńczym tempie, triumfalnie podróżuje kuzyn-rywał, zwieńczenie kampanili korkowym hełmem rywala, niemożność wydostania się z jaskini (matczyngo łona?) ku świątyni płodności, niemoc posługiwania się fallicznym narzędziami (nóż, brzytwa, sztylet) — wszystko to wedle Freudowskiego słownika symbolicznego wskazuje impotencję bohatera. Nieprzypadkiem żona łąnie do kuzyna, a nie do bohatera już w dzieciństwie, kuzynowi, a nie przyszłemu mężowi, ofiarowując lalkę-dziecko: atrybutem bohatera jako chłopca jest koń na biegunach, zabawka wieku infantylnego, nie posuwająca „jeźdźca” do przodu; atrybutem kuzyna, przyszłego podróżnika i przystojnego bawidamka, jest rower, dzięki któremu łatwo przemierzyć przestrzeń, jak później będą nimi pociąg, szablowaty sztylet, korkowy hełm podróżnika. Może zatem nie dziwota, iż mąż tak serdecznie wita kuzyna „po kuracji”, „wyleczony”, na progu swego domu — wita bowiem teraz nie rywala, a odzyskaną męskość. Odzyskaną na dobre, o czym świadczy udany połów ryb i obraz szczęśliwych rodziców w epilogu.

Tak czy inaczej, ten niezwykle klarowny i zwięzły, obywający się bez licznych i rozbudowanych napisów objaśniających filmowy wykład z psychoanalizy należy uznać za bardzo artystycznie udany, w czym zasługa zręcznego scenariusza Hansa Neumanna i Colina Rossa, znakomitej reżyserii Pabsta, świetnego aktorstwa Wenera Kraussa, sugestywnych zdjęć Guido Seeberra, zawierających chwytły subiektywizacyjne rodem z francuskiego impresjonizmu filmowego, i pomysłowej, niepokojącej scenografii Ernö Metznera, będącej mieszkanką estetyki surrealistycznej i ekspresjonistycznej⁷. Można powiedzieć, iż psychoanaliza istotnie trafiła do szerokiej widowni filmowej — tym bardziej że film miał też powodzenie i dobre recenzje w Ameryce, jak się niebawem okaże — światowej (a w szczególności — filmowej) „ostoi” psychoanalizy.

⁷ O artystycznych afiliacjach filmu Pabsta pisze Michał Dondzik (2012: 70–71).

Bibliografia

- Bordwell David (1985), *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison.
- Canetti Elias (1996), *Masa i władza*, przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa.
- Dondzik Michał (2012), *Miedzy awangardą formy a dydaktyzmem treści: Georga Wilhelma Pabsta Tajemnice duszy (1926) [w:] II Konstelacja Szczecin. Dita Parlo i kino buntowników: Anarchiści, rewolucjonści i pacyfiści w kinie i o kinie. Przykład francuski i niemiecki 1918–1945*, red. J. A. Kościelna, R. Skrycki, Instytut Historii i Stosunków Międzynarodowych Uniwersytetu Szczecińskiego — Archiwum Państwowe w Szczecinie, Szczecin.
- Freud Sigmund (1975a), *Poza zasadą przyjemności* [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa.
- (1975b), *Psychologia zbiorowości i analiza ego* [w:] tegoż, *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa.
- (1991), *Żaloba i melancholia*, przeł. B. Kocowska [w:] Kazimierz Pospiszył, *Zygmunt Freud — człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- (1997), *Niesamowite*, przeł. R. Reszke [w:] tegoż, *Dzieła*, tom III: *Pisma psychologiczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Friedberg Anne (1990), *An „Unheimlich” Maneuver between Psychoanalysis and the Cinema: „Secrets of a Soul” (1926) [w:] The Films of G. W. Pabst: An Extraterritorial Cinema*, ed. E. Rentschler, Rutgers UP, New Brunswick–London.
- Fritz Lang. *Leben und Werk. Bilder und Dokumente* (2001), red. R. Aurich, W. Jacobsen, C. Schnauber, Filmmuseum Berlin — Deutsche Kinemathek und Jovis Verlag, Berlin.
- Fromm Erich (1978), *Ucieczka od wolności*, przeł. O. i A. Ziemiński, Czytelnik, Warszawa.
- Gunning Tom (2000), *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*, BFI Publishing, London.
- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus (1959a), *Magnetyzer. Zdarzenie z życia rodzinnego*, przeł. J. Ficowski [w:] tegoż, *Dzieła wybrane: Opowieści fantastyczne*, Czytelnik, Warszawa.
- (1959b), *Piaskun*, przeł. F. Faleński [w:] tegoż, *Dzieła wybrane: Opowieści fantastyczne*, Czytelnik, Warszawa.
- Kracauer Siegfried (2009), *Od Caligario do Hitlera: Z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. W. Wertenstein, E. Skrzywanowa, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Owidiusz (1995), *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa.
- Widdig Bernd (2001), *Culture and Inflation in Weimar Germany*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London.
- Wood Bret (1996), *Film Notes*, materiały informacyjne na płycie DVD „G. W. Pabst’s *Secrets of a Soul*”, Kino on Video.
-