

Články

HITCHCOCKOVY OBRAZY
CHORÉ MYSLI

Ivo Pondělíček

Někdy v polovině šedesátých let jsem se ve vídeňském hotelu Bristol účastnil setkání s Alfredem Hitchcockem. Byl zde ubytován v čase rakouské premiéry svého tehdy nového filmu *Marnie*. Slavný režisér se s novináři bavil spíše o širších (kinematografických) aspektech svých snímků, zatímco mne jako psychoanalytika *ex professione* více zajímaly jiné věci. Z autora *Marnie* jsem přitom získal dvě přiznání, týkající se jednak jeho samotného, jednak jeho diváků. Řekl nám tehdy, že každý svůj film prožívá jako sen, že v něm vždy vidí sen (což později zmínil i v interview s F. Truffautem). A dále – vzhledem k divákům – odpověděl: „Žádný můj divák si v mých filmech nedá ujít potěšení nechat se strašit.“ Obě tato tvrzení svědčí o ambivalentním chápání duševních procesů, což už samo o sobě má blízko k psychoanalytické doktríně.

Zabaleno do „pseudopschoanalýzy“

Psychoanalýzy není v Hitchcockových filmech ani tolik využito jako spíš zneužito – umělecky, dramaturgicky, pro větší divácký efekt. Jinak řečeno, například v *Rozdvojené duši*, *Marnii* i jiných psychothrillerech nedochází ani tak k věrné exploataci psychoanalytických formulí jako spíš k jejich účelové adaptaci. Ale to je běžná závislost doktrinální předlohy a díla, přiměřený kontext. Ostatně sám Hitchcock se tím nikterak netajil: po natočení svého prvního psychoanalytického snímku, jímž právě byla *Rozdvojená duše*, otevřeně přiznal: „Je to další příběh o pronásledování člověka, jenomže tentokrát zabalený do pseudopschoanalýzy.“¹⁾

Lze snad tedy o nějaké podobnosti či souvislosti mezi Freudovými výklady a Hitchcockovými „obrazy choré mysli“ pochybovat? To jistě ne.

Že je Gregory Peck v *Rozdvojené duši* šílený, nebo že je šílený Anthony Perkins v *Psycho*, první jako údajný doktor Edwardes, druhý jako Norman Bates, je zřejmé. Jejich zjevnou poruchou je jakási blíže nespecifikovaná disociace vědomí a následná multiplita osobnosti. O nich Freud v případech mentálních poruch skutečně vždy mluvil. A že jsou oba vraždící studenti v *Provazu* homosexuální, to ještě nic fakticky nedokládá (a také to nepřesvědčuje dramaturgicky). Ale že Freud homosexualitu spojoval s paranoiou a že

1) *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*, Praha 1987, s. 92. (Dále jen *Rozhovory*.)

tedy oba homosexuální vrahy lze posuzovat jako paranoiky, to už celý problém obnažuje jako nebezpečnou dichotomii Erotu a šílenství, a také vraždy a šílenství. U vědomí tohoto konfliktu se mění i verze příběhu.

Takové „exploatace“ analytické doktríny se samy pak zjevně nabízejí a jsou zároveň plně přesvědčivé, neboť se týkají těžkých psychotických stavů, o nichž každý ví, že jejich jednání je tajuplné a nevypočitatelné, a tím dramaturgicky působivé. Pak jsou tu ale méně zřetelné stavy hraniční, známé jako „borderline disorders“.

Například – víceméně účelově stylizovaná „kleptomanička“ Marnie ve stejnojmenném snímku se i při své atraktivnosti stále víc rozostřuje jako bytost hraniční, status mezi neurózou a psychózou, pokud vůbec její symptomatiku lze nějak zařadit. Důkaz tu přináší i *Vertigo*: je snad „psychologický sex“, o němž se hovoří ve vztahu Jamese Stewarta ke Kim Novakové, symptomatickým projevem v psychiatrickém smyslu? A stačí vražedný nápad Bruna z *Cizinců ve vlaku* zdůvodnit Hitchcockovu poznámku, že „je jasně psychopat“? Stejně asociálním a antietickým psychopatem musí potom být ovšem i Barry Foster v roli Boba Ruska, když ve filmu *Běsnění* škrtí ženy kravatou...

Realita a fantazie jako dvě formy zkušenosti mohou být subtilní, téměř nerozpoznatelné a smíšené, stejně jako výjimečně nápadné v takových filmech, jako je Bergmanova *Persona*, Buñuelova *Kráska dne* či Felliniho *Giulietta a duchové*. I v takových filmech lze nabídnout citlivý výklad duševně alterované nebo i hraniční osobnosti – zobrazením vyšinutého chování a rozštěpeného, dezintegrovaného a stále se rozpadajícího charakteru, ohroženého destrukcí neuropsychických sil. Přičemž ale, pokud jde o Hitchcocka, problém „reality a fantazie“, jež se v právě uvedených filmech proplétají, není jeho problémem, jelikož tímto tvárným postupem autor *Psycho* či *Provazu* současný pohled na šílenství nenavozuje. On tak činí výlučně jen adaptací psychoanalytických témat, v syžetovém a obsahovém smyslu.

Ve speciální práci amerických autorů *Images of Madness*²⁾ se upozorňuje na určitý význam filmu v naší kultuře i díky jeho jedinečné možnosti líčit duševní poruchy, deviace a šílenství. Autoři prozkoumali dějiny takto specializovaných mediálních zobrazování a jejich dopad na publikum, přičemž na základě těchto zkoumání mohli usoudit, jak se populární vnímání šílenství nebo hraničních stavů psychiky mění „napříč časem“. Na první pohled se zdá, že tento výzkum prospívá především různým vědám o člověku a druhotně teprve filmové teorii a historii. Jako už několikrát, mohl bych tu takříkajíc „zradit“ své původní povolání a zeptat se: Záleží snad na tom, zda je někdo v nějakém filmu „opravdu šílený“, nebo zda se ještě jeví jako „normální“? Potřebuje divák psychothrillerů k většímu pochopení či prožitku psychiatra? To rozhodně ne. Nic to však nemění na apriorním faktu, že psychologické doktríny a hlavně psychoanalýza ovlivnily umění a film víc než co jiného. Pro scenáristu a režiséra psychothrilleru sotva existuje přesvědčivější a přitažlivější „rentgen duše“. Podotýkám však, že Freudovy úvahy se v jistých žánrech umělecké kinematografie (a beletrie) osvědčily jako **námět**, syžet, téma, jakýsi epitel předmětnostní vrstvy díla – spíše než jako výkladový princip a interpretační schéma, vytvořené *ex post*.

2) Michael Fleming – Roger Manvell, *Images of Madness: The Portrayal of Insanity in the Feature Film*. London and Toronto, Associated University Presses 1985.

Zachytit symptomatické chování

Nebo jsem svou úvahu mohl v obecných rysech začít i tím, co jsem o **symptomu** napsal před pětatřiceti lety.³⁾ Tehdy jsem se zmiňoval o **mnohoznačnosti**: i když – jako všude v umění – je skutečnost ve filmu postižena jen v úryvcích a s předem určeným výběrem, i v tomto fragmentárním výběru se kinematografie snaží zachytit mnohoznačný úhrn lidského chování v konkrétních situacích.

Zdá se, že mnohoznačnost se pro film stala zaklínadlem. Něčím, co nelze přinejmenším opomíjet, ale z čeho vždy nutno vyjít.

Na první pohled je zřejmé, že se v ní ztotožňuje každodennost projevů, jež bychom z nedostatku přesnějšího označení nazvali „obecně srozumitelnými“, s mimořádnými zvláštnostmi. Obojí se zde – a je to přirozené – střetává. Úhrn lidské senzibility, neboť ten tvoří vědomý či méně vědomý podtext chování, představuje nesmírně široký rejstřík projevů, posuzovaný také z hledisek obecnosti či výlučnosti, nebo přesněji: **normálnosti** či **abnormálnosti**, jež jsou též – zejména po vpádu psychoanalýzy do oblasti uměleckého tvoření – hledisky literatury, filmu a umění.

Avšak soud o tom, co je obecné a co je výlučné a abnormální, musíme přenechat jen našemu zdání, neboť neexistuje žádná platná směrnice, jež by – v oblasti psychologie – oddělila zřetelnou čírnou zdí normální od abnormálního, obecně srozumitelný projev od symptomu.

Symptom, pojem vyjadřující podle řecké etymologie vždy abnormální lidské projevy, představuje v chování lidí postoje, pro něž právě tak jako pro symbolická gesta, ba ještě hlouběji, třeba vyhledávat jejich nepředpojatý význam. Neodkryjeme totiž symptom, pokud budeme vázáni konvenčními ohledy. Symptom obvykle předpokládá mimořádný výklad, při němž zapomínáme na normy „běžných projevů“. Jde tu o odhalování neznámých pevnin, odkud vyrůstá.

To ovšem neznamená, že se nerodí na půdě takzvané běžné reality. Právě naopak, tvoří s ní jakési záhadné společenství, spojitost duše a těla, a neustálé kolísání mezi přirozeným a kromobyčejným, normálním a abnormálním, vysvětluje mimo jiné ozvuk mnohoznačnosti a mnohotvarosti života. V tomto smyslu lze říci, že **lidské chování je často též symptomatické**; vedle přirozeného je v něm i kromobyčejné, vedle normálního i méně normální. Také filmový obraz se do jisté míry bude řídit tímto zjištěním, ačkoliv symptom nemůže být ztotožňován s obecným pocitem života a v žádném případě ani korunován na jeho takzvané „obecný pesimismus“, pokud nechceme jednostranně utonout ve freudiánských výkladech Psychopathologie des Alltagslebens, psychopathologie všedního života.⁴⁾

Posedlost jako dramatický fenomén

Důvěryhodná plausibilita symptomu čili přesnost a jasnost zobrazení choré mysli je ve filmu otázkou divácké konvence i kultury, sugesce i náročnosti. O chorobné motivaci vedoucích – dejme tomu – k vraždě nepřesvědčí diváka ani detailně zfilmovaný psychiatrický

3) Srov. Ivo Pondělíček, *Filmy, které zobrazují symptom*. „Film a doba“ 8, 1962, s. 412 – 418.

4) Tamtéž.

chorobopis. Především záleží na dramaturgicky uváženém a vyváženém, přitom však třeba zcela smyšleném příběhu, který by na plátně líčil vývoj chorobného symptomu dramaticky a poutavě, aniž by se tu bral ohled na věrný klinický průběh a fakticitu. Ani pod vlivem chorobného hrdinova jednání si divák neklade žádné „diferenciálně-diagnostické“ otázky. Nezajímá ho, zda je to skutečně šílenství (a jaké je to šílenství), když Michael (Robert De Niro) v Ciminově filmu *Lovec jelenů* nutí hrát ruskou ruletu Nicka (Christopher Walken), a ten se mu jako svému „lovci“ směje přitom do tváře. Nebo zda oba, „lovec“ i jeho kořist, nečiní tak jen proto, že se dostali do „nenormální situace“, ale jinak jsou při zdravém rozumu. A jsou vůbec postavy jako Kurz (Marlon Brando) v *Apokalypse*, nebo Kane (Orson Welles) v *Občanu Kaneovi*, či spisovatel-alkoholik (Ray Milland) ve *Ztraceném víkendu* a Guilletta (Guilietta Masina) v *Guilietě a duších* šílené? Či jsou jen na hranici?

Standardního diváka tato diferenciálně-diagnostická otázka vůbec netrápí, což je pochopitelné. Stačí docela, když u svých hrdinů bude vnímat jen jistý druh **posedlosti**, a to nikoliv jako psychiatrický přesný fenomén, ale jako fenomén dramatický a někdy i katarzní.

„Fenomén posedlosti, tak frekventovaný po mnohá staletí, mohl být docela dobře brán v úvahu jako odrůda členité (multipltní) osobnosti.“⁵⁾ V psychiatrické literatuře byl tento náhled tradován zhruba od roku 1910, byl však velmi kontroverzní. Od roku 1930 se však – hlavně díky někdejšímu Freudovu výzkumu hysterie – v medicinských kruzích začala prosazovat idea „dvojitě, dvojaké osobnosti“ (nebo snad – jak já tomu říkám – „osobnostního duálu“). Zároveň byl tento psychiatrický fenomén zobrazen i ve filmu, a to ve filmu *Fantom Londýna* režiséra Roubena Mamoulia, v němž hlavní dvojroli hrál Fredric March. Dokonce se tu i značně zdůraznily vytěsňené sexuální motivy, Freudem uváděné na důkaz disociativního vysvětlení „multipltní osobnosti“ (či – jak to nazývám já – „víceosobnostního jedince“).

Melodrama, nicméně šílené...

Populární koncepty o víceosobnostním jedinci (čili multipltní osobnosti) uplatnil Hitchcock nejdříve roku 1945 v psychologickém hororu podle románu Francise Beedinga *Dům dr. Edwardese*. Natočil tehdy totiž *Rozdvojenou duši* s Ingrid Bergmanovou v roli psychiatricky dr. Constance Petersonové a s Gregorym Peckem v úloze Johna Ballantina, pod vlivem duševní poruchy vydávajícího se za jejího kolegu doktora Edwardese.

Děj se odehrává v psychiatrickém ústavu, jehož ředitel odchází do penze a jako jeho nástupce sem přichází Edwardes. Psychiatricka Constance se do Edwardese zamiluje, ale brzy zjistí, že je to vlastně duševně chorý člověk, trpící ztrátou paměti, a možná i proto se vydávající za někoho jiného. Poté, co se u něho podařilo vrátit paměť, upne se domnělý Edwardes k paranoické myšlence, že skutečného doktora Edwardese zabil sám a brzy uprchne z ústavu. Constance se podaří ho najít a skrýt před policií u starého profesora-psychoanalytika, který brzy hrdinu analyzuje a objasní jeho komplex viny.

5) H. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious*. New York, Basic Books 1970, s. 14.

Nepravý Edwardes se ale stále cítí být odpovědný za něčí smrt, tentokrát za smrt svého bratra, který zemřel stejným způsobem jako Edwardes. Nakonec se ukáže, že Edwardes zabil ředitele ústavu doktor Murchison. Hrdina v podání Gregoryho Pecka a Constance Ingrid Bergmanové se mohou oddat své lásce. Vše končí happy endem, hitchcockovský psychothriller se vrací k melodramatu předlohy.

Kromě motivu pronásledovaného nevinného člověka se v poněkud neslaném filmu objevuje ještě konfrontace dvou typů psychiatrů: *Rozdvojená duše* se nese v tradici morálních posudků. Je tu nechuť k osobě lékaře – psychiatra, který tak jako dr. Murchison dokáže sprostě využít pacientovy duševní poruchy projevující se amnézií, aby zakryl svůj vlastní zločin. Jsou tu však naštěstí ještě *dobří* lékaři-psychiatři! Constance a starý profesor. A protože jde o psychoanalytiku, Hitchcockovi se naskytla příležitost od počátku filmu až po jeho závěrečné titulky adresovat publiku vychválené ctnosti psychoanalýzy. To se ovšem děje poněkud na úkor kvality filmového příběhu.

Rozdvojená duše měla sice velký komerční úspěch, posílila autorovu pozici v Hollywoodu a producentu Selznickovi vynesla sedm milionů dolarů, ale ve srovnání s jinými Hitchcockovými psychothrillery je umělecky jen slabým odvarem.

Uvedl jsem již nešťastnou kombinaci hororu s melodramatem. Film byl natáčen v nesnadné době Hitchcockova soukromého života, když definitivně zpřetrhal své svazky s Anglií a hned pak natočil propagační film pro osvobozenou Francii. Jeho matka a bratr zemřeli před koncem války. Na scénáři začal pracovat ještě v Anglii spolu se svým starým známým Angusem McPhailem a to se dost drželi románové předlohy, označované tehdy jako šílené melodrama (přesněji: jako melodrama, nicméně šílené). Po příjezdu do Ameriky se Hitchcock do scénáře pustil znovu, tentokrát s Benem Hechtem, který ho posunul do podoby hororu. Prý po poradě se slavnými psychoanalytiky sem Hecht přidal sice psychoanalytické předmětnosti a snad i významy, ne-li jádro, a Salvador Dalí snímek opatřil surrealistickým snem s ostrými a jasnými rysy, jak se sluší a patří na psychoanalytické téma, příliš to však nepomohlo. François Truffaut vytýká filmu absenci fantazie, přes všechny psychoanalytické a surrealistické rekvizity rozumářský pohled a ani obsazení Johna Ballantina Gregory Peckem, na rozdíl od obsazení Ingrid Bergmanové do role zranitelné hitchcockovské blondýnky, nebylo prý dobrou volbou: „Peck doopravdy není hitchcockovský herec, je mělký a hlavně má prázdný pohled.“⁶⁾ Jiný recenzent uvádí, že je „moc při zemi“, než aby mohl zvládnout takřka neprůhlednou postavu amnestického paranoika.⁷⁾ Ani psychiatři nebyli nadšeni: doktorka psychiatrie se přece nemůže zamilovat do svého amnestického pacienta⁸⁾ – jako kdyby se tak nedělo leckdy i v opravdovém životě!

Paranoidně homosexuální téma

Vlastně už od dob starých Řeků a Římanů je synonymem šílenství **paranoia**. Přičemž se jí nemusí rozumět nějaký složitý klinický syndrom, často se v ní skrývá jen jedna posedlá a pronikavá myšlenka.

6) *Rozhovory*, s. 92.

7) M. Fleming – R. Manvell, c. d., s. 301.

8) F. Fearing, *The Screen Discovers Psychiatry*. „Hollywood Quaterly“ 1946, č. 2 (leden), s. 157.

Symptomy paranoie se projevují ve třech formách. První zahrnuje ideu **pronásledování** druhými. Postižený věří, že se stal obětí špiónů, kteří jsou na něj nasazeni a kují proti němu pikle, aby mu ublížili, nebo ho zabili. Svou klamnou víru zdůrazňuje pak zřetelně nutkavým, obsedantním jednáním. Druhá kategorie obsahuje ideje **velikosti** a **nadřazenosti**. Paranoik je posedlý vědomím nadřazenosti, a proto ho druzí pronásledují, že nad nimi vyniká. Má někdy pocit zvláštního poslání, v kterém mu ovšem druzí brání. Zástupci obou těchto kategorií jsou v obecném smyslu zcela obeznaní a vnímaví a kromě toho, že se cítí pronásledováni nebo že propadli ideji velikosti, jsou s plnou funkčností schopni být normálními členy společnosti.

Třetí aspekt paranoie je však odlišný: v ní se osobnost jeví jako deteriorovaná a dezintegrovaná. Ideje pronásledování a iluze nadřazenosti nejsou tak logicky a systematicky skloubeny a spíše působí fragmentárně. Tento syndrom (neboť už jde o syndrom) se zejména v americké psychiatrii často nazývá **paranoidní schizofrenií**. Nemocný je stále víc odloučen od druhých, mnohdy jim už nerozumí, stejně jako oni nerozumí jemu, je tu ztráta schopnosti či snad i touhy komunikovat s druhými, posléze směřující k autismu. Schizofrenikovy přeludy se stále proměňují, varírují, a často se spojují s halucinatorními zkušenostmi, takže on pak může věřit, že rozmlouvá s Bohem nebo s ďáblem.

Filmové zobrazení využívá především dvou prvních kategorií, sama schizofrenie – pokud tak není označena jen v duchu umělecké licence – by byla zajímavá snad pouze ve svém neúprosném pádu do propasti, při naprosté dezintegraci osobnosti. Ale k tomu dochází zvolna, takže tu chybí potřebný dramatický spád. (To neznamená, že ve filmu se v hlavních rolích postavy schizofreniků neobjevují. Příkladem budiž dosti „didaktický“ snímek Anthonyho Kimminse *Svým vlastním katem*, promítaný u nás v kinech už v roce 1947, nebo mnohem subtilnější film Franka Perryho *David a Líza* z roku 1962, klinicky zajímavý i svým dilematem v obraze buď léčivé či stresující lásky.)

Alfreda Hitchcocka zaujala paranoia v souvislosti s homosexualitou a to pro něj byla další použitelná Freudova teze.

Obraz paranoických jedinců jako larvovaných, skrytých a potlačených homosexuálů kdysi v klinické literatuře zdůraňoval jejich slabošství i jistou „degeneraci“ charakteru. Není tedy překvapivé, nalezneme-li takovou mlčky předpokládanou charakterizaci homosexuálů projektovanou paranoidním myšlením i ve filmech, a to zejména v hollywoodské produkci čtyřicátých a padesátých let.

Jednou ze zjevných reprezentací toho je *Maltézský sokol*, snímek Johna Hustona z roku 1941 podle románu Dashiella Hammetta. Detektiv Sam Spade v podání Humphreyho Bogarta je zde protivníkem tří kriminálníků, z nichž nejméně jeden zosobňuje souhrn homosexuální paranoie a degenerace, jež v literatuře a filmu té doby dominovaly. Představitel gangstera Caira, herec Peter Lorre se po úspěchu v Langově filmu *Vrah mezi námi* etabloval v rolích sprosté nicky, jejíž sexuální záliby odpovídaly všemu, co se tehdy rozumělo pod pojmem „degenerativní“: je mazlavý, obscénní, patolízavý a zženštilý. Je zkrátka „divný“, jak v románu říká Spadeova sekretářka svému šéfovi – a ženám se v tomto směru přisuzuje vždy dobrý postřeh v rozpoznání mužovy homosexuality. V Hustonově filmu, stejně jako v jiných filmech uvedeného období, se mužská homosexualita prezentuje jako úlisné a zároveň opatrnické chování, nepochybně

příznak paranoické či paranoidní povahy. Některé analýzy jdou dokonce tak daleko, že si všímají i zdánlivě nevinných detailů určujících homosexuální identitu, což potvrzuje například i Spadeova ironická reakce na Cairův navoněný kapesník.⁹⁾

Paranoidně homosexuální téma rozehrává Hitchcock hned ve dvou svých dílech natočených brzy za sebou. Prvním je *Provaz* z roku 1948. V něm podle skutečné události, na základě soudního případu Leopolda Loeba z třicátých let, dva bratřenci zavraždí mladého muže, svého studijního kolegu a přítele, kterého schovají do bedny. Nad touto schovanou obětí chtějí pak uspořádat galavečír, na který pozvou rodiče oběti a svého někdejšího profesora. K tomu třeba podotknout, že spojení paranoidity a homosexuality mělo být ve filmu prokázáno i tím, jak plodí různá duchovně perversní potěšení, ať už jde o klamání, lži či absurdní výmluvy a vytáčky. Právě kvůli potěšení vykrucovat se z hrůzného činu, pozvou zmíněné hosty do pokoje, kde je bedna umístěna. Tato okolnost měla přispět k psychologickému vymezení sadistických a zženštilých typů, jejichž vize života a světa se zvrhla do „degenerativního“ zločinného jednání. Profesora, který tento morbidní experiment potrestá, když oba vrahy odhalí a předá policii, ztělesnil jeden z hitchcockovských představitelů, James Stewart.

Režisér filmu se nechal inspirovat divadelní hrou Patricka Hamiltona, odehrávající se v newyorském bytě během jediného letního večera od 7:30 do 9:15 hodin. Je to první Hitchcockův film natočený v barvě a – navíc – v odvážné kontinuitě, která měla sloužit k předvedení exaktního času celého, skutečného děje. (Později to Hitchcock označil jako „obratný režisérský kousek“.) Každý záběr, normálně trvající vždy pět až deset vteřin, zde trvá deset minut čili celou metráž filmové suroviny, jež je obsažena v bubnu kamery. Natáčení filmu a další práce na něm trvaly vcelku osmnáct dní.

Po deseti letech vznikl v režii Richarda Fleischera film velmi podobný – *Nátlak*. Dva studenti práv, homosexuálové, zavraždí mladého muže, protože chtějí demonstrovat svou nadřazenost nad lidmi i nad veřejným právem. Státní zástupce pak pro ně žádá smrt. Narativními prostředky, třebaže bez hitchcockovských technických experimentů, se tu Fleischerův film dovolává téměř totožných klinických symptomů homosexuality a paranoidity, jež ukazuje i *Provaz*.

Jak vzniká vražda

Paranoické a homosexuální spojení se také, třebaže méně zřetelně a ne výslovně, představuje v dalším díle Hitchcockovy černé série, v *Cizincích ve vlaku* (1951). Zárukou originálního příběhu plného napětí zde měla být spolupráce s Raymondem Chandlerem. Režisér se s ním však vprostřed spolupráce rozešel ve zlém, podobně jako později se svým dvorním komponistou Bruno Herrmanem, a scénář dodělal s Cenzim Ormondem. V rozhovoru Hitchcocka s Truffautem se praví cosi, co znovu připomene psychoanalýzu: „...film je systematicky vybudován na číslo ‚dva‘ a také tady by obě postavy mohly mít jedno a totéž křestní jméno, Guy nebo Bruno, protože je to jediná postava rozdělená

9) P. Tyler, *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*. New York, Holt, Reinhart and Winston 1977, s. 65.



Cizinci ve vlaku – film s Farleyem Grangerem a Ruth Romanovou, objasňující morbidní i osudovou otázku: Jak vzniká vražda...

Foto archiv

na dvě.“ K tomu podotýká Hitchcock: „Bruno sice zabil Guyovu manželku, ale Guy si připadá přesně tak, jako by ji zabil on sám.“¹⁰⁾

Od Janeta znal Freud pojem **disociace vědomí** a z Freuda ho zas přebírali četní jeho stoupenci, pro román mimo jiné třeba Alberto Moravia a pro film také Alfred Hitchcock. Shodou okolností oba tito slavní autoři asi vytyčili, Moravia například v románu 1934 a Hitchcock v *Cizincích ve vlaku*, že nejde vždy jen o disociaci v klinickém smyslu u jedné a téže osoby, jež by mohla být zajímavá pro vyprávění originálního příběhu. Že se spíše bude vždy jednat o „disociaci“ inspirující hru, tedy aktivitu podle psychoanalytiků vědomě či podvědomě skrytou za mnohým vážným konáním. Tato „disociativní“ hra by se mohla docela dobře nazývat **Dva v jednom**.

Rovněž problém dvojčat je námětem psychoanalytických výkladů a téma dvojníka analyzoval Freudův „duchovní syn“ Otto Rank.

Obě ústřední postavy filmu, Guy a Bruno, by mohly představovat ideativní dvojčata a Guy – jak je patrné z Hitchcockovy prve uvedené repliky – se dokonce natolik „komediantsky“ ztotožňuje s Brunem, že za něj v pocitech viny i vražedné satisfakce vytváří jakési zástupné chování. To je další fenomén psychoanalýzy. Každé zástupné chování lze

10) *Rozhovory*, s. 114.

psychoanalyticky vyložit i jako travestii, o níž se ví, že vyplňuje vždy sny, tedy základní zdroje hlubinně psychologických výkladů.

O čem je ale tento film, jenž probouzí takové konsekvence? Téměř vyčerpávajícím způsobem nám jeho děj přibližuje zmíněný Truffaut.

Mladý tenisový přeborník Guy (Farley Granger) je ve vlaku osloven svým obdivovatelem Brunem (Robert Walker). Bruno ví všechno o Guyovi a nabízí mu jako důkaz přátelství, že si navzájem poslouží vraždou. On, Bruno, odstraní Guyovu manželku (která mu nechce povolit rozvod) a Guy na oplátku zabije Brunova otce, který je nepřítelem každého veselí. Guy kategoricky odmítne, zbaví se Brunovy přítomnosti, ale ten přesto vykoná první část svého plánu: v zábavním parku zaškrtní Guyovu ošklivou manželku. Guy je vyslýchán policií, a protože nemá ověřitelné alibi, je pod dozorem, i když s určitými ohledy na svou proslulost a na milostný román se senátorovou dcerou.

Bruno si pospíší oznámit Guyovi, že s ním počítá se službou na oplátku. Guy se z toho vykrotí, ale svým neklidem se vystavuje stále většímu podezření.

Bruno je posléze rozhořčen tím, že Guy neplní tak jasně dohodnutou úmluvu, a rozhodne se ho zničit: na místo činu chce položit tenistův zapalovač jako usvědčující důkaz. Guy musí vyhrát v pěti setech mistrovský zápas a pak spěchat z kurtu za Brunem. Závěr ukazuje, jak Bruno zemře, rozdrčen splašeným kolotočem, a Guy je definitivně zproštěn podezření.

Ač podle mého soudu se v tomto filmu vyčerpává spíš psychoanalytické hledisko týkající se disociace dvojice či ve dvojici, v níž jeden člen podvědomě a mimovolně přebírá pocity druhého, někteří autoři v tom vidí paranoidní a homosexuální postoje, možná latentní či potlačované, nicméně přece jen pro zmíněnou duševní úchylku a současnou polhavní inverzi charakteristické.¹¹⁾

Kromě toho z *Cizinců ve vlaku* v atmosféře monstrózní vraždy umocněné neméně hrůznou úmluvou vyvěrají „obrazy choré mysli“ v podobě asociální a antietické psychopatie, kterou trpí pokusitel Bruno, v tomto směru nepochybně „atraktivnější“ než Guy. K zmíněné atmosféře, stejně jako k obrazům choré mysli z ní vyvěrajícím, přispívá nakonec i vzájemný vztah obou mužů, který je oboustranně destruktivní. Snad právě tento vztah mate diváka, přistihujícího se v situaci, že chvílemi je mu skoro sympatičtější skutečný vrah Bruno než sváděný Guy. Robert Walker hraje Bruna místy až „poeticky“, zatímco Farley Granger – na rozdíl od toho, jak podal svého studenta Philipa v *Provazu* – představuje zde Guye málo přesvědčivě, málo působivě, spíše jen jako kariéristického playboye, což je asi na „řídící ideu“ takové role málo.

To mi ovšem připomíná jen další Hitchcockův záměr, související trochu s triky, s nimiž on jako autor psychotrillerů často právě mate a plete diváky. Jeho zločinci včetně vrahů nejsou na první pohled nestvůry a podezřelá monstra hororů, leč elegantní, zprvu vždy sympatičtí, nevinně vypadající muži ze středních vrstev či dokonce z lepší společnosti.

Jsou takoví i proto, že jejich asociální a amorální postoje se nerodí z příčin, jež nám odhaluje sociologie. Příčiny jsou to psychologické, potažmo psychiatrické. Je-li Bruno psychopatem, pak autor *Cizinců ve vlaku* jeho úchylku chápe jednak podle psychiatrické definice, že psychopatie není nemoc, nýbrž chorobný stav duše, stacionární a trvalý, jednak

11) Např. M. Fleming – R. Manvell, c. d., s. 150.

pro ni nehledá žádné vnější příčiny, žádnou společenskou etiologii. Hitchcockův vraždící psychopat se počítá k těm případům, kterými – zejména v padesátých a šedesátých letech, kdy byli *Cizinci* natočeni – přímo hýří odborné psychiatrickokriminologické kazuistiky.

V morbidní otázce, jak vzniká vražda, se tehdy autoritou stal americký psychiatr a kriminolog Walter Bromberg.¹²⁾ Shromáždil imponujících dvacet tisíc případů vraždy, prodáváných za třicet roků u trestního soudu v New Yorku, a analyzoval je. Uvádí zde též prameny zájmu o agresivní projevy, zejména o vraždy, v širokém publiku, u konzumentů masové kultury, u čtenářů novin a diváků kin či televize, a shledává základ tohoto zájmu v agresivních impulzech, jež jsou výraznou složkou duševního života všech, i těch, kteří jsou jinak zcela mírumilovnými občany dbalými zákonů.

Ve snaze odlišit hloubku a intenzitu těchto impulsů, hovoří o „normálním vrahovi“ a „vrahovi-psychopatovi“. Zde pak možno učinit srovnání s psychothrillery Alfreda Hitchcocka. Přinejmenším ve dvou posledně uváděných snímcích figurují vrazi z Brombergovy druhé skupiny: vrazi-psychopati. Nebo devianti. Jejich promyšlený plán zločinu nutno odlišit například od vražd v trojúhelníkové situaci, kde hraje roli žárlivost jako nezvládnutelný afekt jinak normálního jedince, nebo od vražd z okamžité předrážděnosti, živé podobnými afekty. Povahová struktura a chování vraždícího psychopata byla pro Mistra filmové hrůzy zřejmě dramaturgicky únosnější. Je totiž přitažlivější zejména pro diváka, který v kině čeká na dráždivé a nepředvídatelné senzace – a takových diváků není na Hitchcockových filmech málo. Bruna z *Cizinců* skutečně charakterizují agresivní rysy a zvláštní emoční instabilita, možná i povahová nezralost. Zřejmě víc než jeho případná paranoia. U obou vrahů z *Provazu* se zodpovězení Brombergovy otázky, jak vzniká vražda, soustřeďuje ovšem jinam – na zmíněné souvislosti mezi homosexualitou a paranoiditou.

„Matko, proboha, matko!“

Opravdu exkluzivní vraždu, pro svůj divácký účín dosud na plátně nevidanou, či spíše „zabijáckou sbírku“ předvedl Alfred Hitchcock v černobílém snímku *Psycho* z roku 1960, ne-li nejslavnějším, tak tedy nejhrůznějším.

Vznikl na základě románu Roberta Blocha, na scénáři se pak podílel Joseph Stefan. Marion Craneová (Janet Leighová), ač dosud spolehlivá sekretářka pracující v arizonském Phoenixu, jednoho dne nečekaně uprchne s ukradenou částkou peněz v touze zajistit budoucí život sobě a svému zchudlému milenci Johnu Gavinovi (Sam Loomis). Cestuje sama v autě co nejdál od Phoenixu a na noc se staví ve velkém, skoro opuštěném motelu. Přivítá ji zde jeho majitel Norman Bates (Anthony Perkins), jenž ji zároveň informuje, že tu žije sám, jen se starou matkou, kterou zbožňuje, i když s ní má časté rozepře.

Do této chvíle se divák upíná na Marion jako na „hvězdu filmu“, připravuje se prožívat s ní její útěk před spravedlností i případné a dohodnuté setkání s jejím milencem. Tato identifikace je však náhle přerývána.

12) Walter Bromberg, *The Mold of Murder*. New York, Grune and Stratton Inc. 1961.

Před spaním jde Marion do sprchy a je zde nečekaně kýmsi zavražděna mnoha ranami nožem; nejasná silueta za záclonou dává tušit, že jde o starou ženu. Režisérem je toto zabití pečlivě vykalkulováno. Svým provedením se sice stává lákavým soustem pro divákovy agresivní impulzy, nicméně publikum, jež se tím zdvihá ze svých sedadel, se zároveň cítí být tvrdě frustrováno. Režisér mu vzal rozvíjející se příběh – a teď se divák musí nutit k nové identifikaci, což se neobejde bez jeho citové rozlady.

Osob kolem této vraždy je pramálo, vlastně je to jen Norman Bates, nervózní, zdánlivě snadno zranitelný a plachý muž, a jeho matka, která – jak on říká – žije v sousedním domě, v chatrné rezidenci vystavěné ve stylu, který Hitchcock označil jako „kalifornskou gotiku“. K mrtvému Marioninu tělu ve sprše přijde Norman a dává najevo, že vraždu spáchala jeho matka. („Matko, proboha! Matko!“ vzlyká. „Tolik krve! Tolik krve!“) Pak se ale energicky pustí do úklidu, celou sprchu vymyje a zahladí stopy zločinu. Marionino tělo přenesse do jejího auta a vehikl nakonec i s ženinými svršky, kufrem a ukradenými penězi potopí do blízkého bahnitého rybníka.

Brzy přijíždí pohřešovanou do motelu hledat její milenec s její sestrou Lilou (Vera Milesová) a také detektiv pojišťovny (Martin Balsam). Ten je při prohlídce domu, ještě než může mluvit s Normanovou matkou, rovněž záhadně zavražděn.

V *Psycho* režisér dokonale využívá techniky divácké identifikace – nejdříve v první části filmu s Marion, později ve druhé části s Normanem a nyní v třetí a závěrečné fázi filmu s dvojicí mladých lidí, kteří Marion hledají. Kamera je přitom zaměstnána takřkajíc „v první osobě“, divákovy oči jejím prostřednictvím suplují pohledy všech těchto osob a tato „subjektivní kamera“ nakonec kulminuje při prohlídce pseudogotického domu.

Zde Lila Craneová jen o vlasek unikne smrti – a to již je Norman odhalen jako vrah, přestrojený za starou ženu. John Gavin mu strhne paruku. Tím se též odhalí definitivně i obraz Normanovy rozdvojené mysli, **obraz šílenství**: byl Normanem a zároveň (či občas) i svou matkou, kterou – aby „sbírka“ byla úplná – s jejím milencem před osmi lety sám zavraždil.

Postupně a ne bez traumatického vnitřního napětí se diváci vžívají i do mladíkovy posedlosti, pomatenosti. S úzkostí mohou sledovat i jeho obsesi s vycpáváním ptáků, jež ze stěn Normanovy kanceláře shlížejí svýma nehnutýma, skleněnýma, přesto však sledujícíma očima (a ptáci sami jako psychoanalytický symbol znamenají posedlost, což dal Hitchcock k dobru o tři roky později ve filmu téhož jména – *Ptáci*). Hrůznost Normanovy vycpávačské obsese nakonec kulminuje v konfrontaci s vycpaným tělem paní Batesové ve sklepě. To je jedna z nejděsivějších scén v dějinách kinematografie! „Otočka“ v křesle s dříve neviditelnou, dávno mrtvou a vycpanou matkou, jež byla jako noční bytost až dosud diváky spojována s prázdným a strašidelným domem na kopci za motelem, je rovněž „otočkou“ v divákově otřesném prožitku, otočkou až závratnou – ta nás ovšem připraví na scény mladíkova uvěznění v policejní cele, kde se šílený Norman ve své multiplitní mysli zaměstnává totožností své mrtvé matky už totálně.

Hrůza z tohoto Hitchcockova psychothrilleru nepochází ovšem jen z dramaturgických postupů a filmických prostředků; určitý doklad k ní poskytla víceméně i danost kliniky. Už tu nevraždí „jen“ psychopat, jehož zločinecká logika je sice mravně neúnosná,



*Až dosud spolehlivá sekretářka
(Janet Leighová ve filmu Psycho)
jednoho dne nečekaně uprchne
s ukradenými penězi...*

Foto archiv

leč – vezmeme-li v úvahu všechny agresivní lidské impulzy – často pochopitelná. Hrůzný zločin zde spáchá **psychotik** – a v tom tkví nebetyčný rozdíl. Psychóza, čili to, čemu se lidově říká „šílenství“, se od stacionární psychopatie klinicky liší svým procesuálním katastrofickým průběhem. Co je však pro náš problém významnější, psychotikovy činy jsou nepředvídatelné a jeho případné zločiny monstrózní a hrůzné, neboť nemají žádnou logiku kromě „logiky“ chorobné.

(Že film *Psycho* leccos ze šílenství připomíná, dosvědčuje úzus hovořit o „psycho“ vždy, když chceme pro fenomén šílenství užít příměru či metafory. Asi jako když obrazně vyjádříme nějakou absurdnost srovnáním, že je to jak „u Kafky“, nebo když pro popis nějaké fraškovité situace použijeme slova „švejkárna“.)

Na závěr filmu je Normanovo šílenství poněkud účelově komentováno psychiatrem. To je pouhá úlitba materiálu, z něhož autor – podle svého, ne-li svévolně – vždy čerpá. Film je brilantně koncipován spíše jako psychothriller než jako seriózní studie pokročilých forem duševního šílenství. Připusťme, že Normanova choroba není pro filmového autora ničím víc než devízou příběhu, nápadem pro filmové vyprávění: „Jsem (s filmem) spokojen hlavně proto, že zapůsobil na obecenstvo, a na tom mi záleží. V *Psycho* pro mne není námět příliš důležitý, stejně jako postavy; důležité je pro mne to, že seskupení částí

filmu, fotografie, zvuková stopa a všechno to, co je ryze technické, dokázalo vyvolat u diváků výkřiky hrůzy,“ svěřuje se Hitchcock.¹³⁾

Vypadá to tak, že autor *Psycho* dává přednost technickým, filmickým aspektům. Nicméně tento film za své napětí z největší části vděčí Anthony Perkinsovi, skvělému, senzitivnímu výkonu **šileného** protagonisty s jeho nedůvěřivostí, vyhýbavostí, odmítavými postoji k jakýmkoliv projevům zvědavosti vztahující se k jeho osobě a s jeho posedlou koncentrací, jakmile se zabývá sám sebou, jakmile vycpává své ptáky nebo „hovoří“ s atrapou své matkou. To znamená, že i přes zmíněné preference filmických tvárných prostředků a pochopitelnou Hitchcockovu neochotu či lhostejnost věnovat se zde „studii“ nějakého psychopatologického modelu film nakonec u diváků dopadne tak, jako by skutečně takovou studii **byl**.

Úměrně ke své pečlivosti k detailu trval režisér *Psycho* u filmových postav na zdůraznění více stránek jejich osobnosti, čímž se – možná nezáměrně – dostal k prve zmíněné chorobné multiplitě osobnosti.

Byl-li Anthony Perkins v roli mladého vraha označován za schizofrenika – (četl jsem řadu pojednání s touto etiketou: on skutečně trpí neprolomitelným bludem i sluchovými halucinacemi, jedná rozpolceně a autisticky, s citovou ambivalencí), v poslední době si odborné výklady, například u Michaela Fleminga¹⁴⁾, všímají i dynamičtější koncepce. Spíše než o schizofrenikovi se v případě Normana Batese hovoří o multipersonálním, víceosobnostním jedinci. Pro to ostatně dává Hitchcockův film dostatek příležitostí.

Multiplitní stránky osobnosti jsou silami, jež známe, ať chceme či nechceme, a s nimiž občas všichni křečovitě bojujeme – a psychotici s nimi bojují marně. Temnému aspektu psychopatologie dal Alfred Hitchcock vystoupit především tedy ve filmu *Psycho*, který je – více než jiná jeho díla – **obrazem šlené duše**.

Fakt, že tyto stránky jsou občas v osobnosti násilně odděleny, zanechává člověka zranitelného vůči totální posedlosti jednou z nich. Každý charakter má přinejmenším dvojí střed, takže by mohl být považován za část sebe samého, a přitom polovinu z toho představuje vždy temný a nepřijatelný aspekt osobnosti.

Netýká se to jen psychotika Normana Batese, ale všech – a v opaku k němu se to týká (jako jeho mentálního protihráče) i zcela harmonického a integrovaného gentlemana Johna Gavina, milence zavražděné ženy. V této dvojici se názorně demonstruje i protiklad vražedné sexuality a sexuální sebekontroly.

Týká se to i obou sester Craneových: Marion je cizoložnice a zlodějka; fatálně se pak stává obětí, a Lila je bytost morální a počestná; zázrakem přežívá.

Společný článek mezi dvěma silami obou temných charakterů, Normana Batese a Marion Craneové, se vytváří tím, že jsou sexuální a kruté (či kruté a egocentrické), a spojuje je i to, že musí být potrestány. U Marion Craneové se tím trestem míní smrt, u Normana Batese pobyt ve vatované cele blázince. Kromě toho, že natočil thriller, jaký zatím ještě nebyl nikdy ukázán na plátně, Hitchcock se tu dobral přímo antické osudovosti, která vždy svými Moirami pomáhá naplňovat etickou spravedlnost.

13) *Rozhovory*, s. 153.

14) M. Fleming – R. Manvell, c. d., s. 66.

ILUMINACE

Ivo Pondělíček: Hitchcockovy obrazy choré mysli



*Anthony Perkins dokonale hraje v Psycho
zdánlivě snadno zranitelného a plachého majitele motelu,
který však jako psychotik s rozdvojenou osobností vraždí...*

Foto archiv

Vraždu dokonává divákova imaginace

Krátká chvíle sexuální brutality má v literatuře a filmu historii už velmi dlouhou. V *Psycho* dosáhla nové úrovně. Publikum v kině vidělo vraždit ženy jistě už předtím, nikdy však ne v tak filmově unikátní situaci a s tak psychologickým účinkem; obého režisér dociluje jednak novou stavbou příběhu, jednak hlubinně psychologickými prostředky – dramaturgicky kalkulovanou hrou s primitivními duševními prvky, spoléhajícími na základní životní principy.

Janet Leighová, které divák v začátcích filmu přikládá roli „hvězdy“ (protagonistky), je zničehonic ve sprše nahá ubodána k smrti – z důvodů, jež nejsou známy. Strach oběti, její chabý pokus o obranu i její smrtelné křeče se stávají předmětem pečlivé filmové studie. Něco nás jako diváky ponouká dívat se na brutální vraždu, jako bychom jí byli přítomni. Nespatříme však vražedný akt celý, dokonce ani některé jeho podstatné části, jen náznaky: nůž nikdy nezahledneme bodnout. Úplný obraz vraždy se doplní jen v naší imaginaci, kde se dotvářejí a naplňují akty teroru a sadistické fantazie.

A tento filmový motiv je nový už tím, že navozuje zcela novou zrůdnost ve spojení **sexuality a smrti**. Snad nikdy předtím nebyla v kině zobrazena agónie a bezmocnost oběti s takovou diváckou účastí.

To vše činí z Hitchcockova filmu působivý psychotriller. Janetin „striptýz“ před sprchováním s následnou vraždou ve sprše tvoří šokující spojení, rozvracející všechny vžité pocitové konvence. Koupelna je téměř posvátnou stejně jako hříšnou místností, je nejnedotknutelnějším stejně jako nejprofánnějším místem v bytě a kamera nám sem dovoluje nahlédnout a vstoupit! Snad se v nás potom – při zmíněné identifikaci s Marion – ozve pochopení ženiny snahy zbavit se tím viny, sprchováním zničit pomyslný její „důkaz“, spláchnout ho. Sprcha se pak pro Marion stává přirozeným, instinktivně cítěným místem pro smytí hříchů. K podpoře našich voyeuristických potěšení kamera sjíždí za Marion do sprchy: spatříme její striptýz a její bezbrannou nahotu, cítíme vodu na její tváři obrácené vzhůru. A v okamžiku, kdy zdvihne hlavu a zavře oči, aby si mohla smýt tvář vodou, opona sprchy překvapivě odhalí vražedný nůž trčící ve vzduchu... Vypadá to tak, jako by nám Hitchcock nabídl vidět neviditelné. Zatímco pornografické filmy představují vždy jen chatrnou náhražku složitých intimních procesů v našem nitru, Hitchcockovo *Psycho* nám předvádí sexuálně sadistický akt s uměleckou césurou, ale zato – a možná proto – tak mocně, jak si jen dovedeme představit. Přičemž nutno znovu podotknout, že se to vše odehrává jen v naší obrazotvornosti. Hrozivý nástroj teroru, nůž, nikdy neužijeme skutečně bodnout.

Sexuální běsnění

K psychopatickým impulzům coby – aristotelovsky řečeno – k „hybatelům děje“ se Hitchcock vrací v *Běsnění*, ve svém úspěšném předposledním snímku z roku 1972 natočeném po dvaceti letech znovu v Anglii. Paranoidní motiv, totiž podezření a pronásledování nevinného, častý v předchozích Hitchcockových filmech, jako byly *Nepravý muž*, *Třicet devět stupňů* nebo *Rozdvojená duše*, se tu snoubí s jiným psychiatrickým námětem, jímž je **sexuální** posedlost. Tedy dostatek látky pro psychoanalytickou interpretaci...

V současném Londýně škrtí sexuální maniak ženy kravatou. Už za čtvrt hodiny se divák doví, kdo je vrahem, – avšak obvinění z vražd se v příběhu ubírá cestou justičního omylu. Do konce filmu, téměř dvě hodiny, je divák svědkem, jak se v síti tohoto omylu zmítá nevinný člověk. Je jím manžel oběti Richard Blaney (John Finch), který se s manželkou rozvádí, a jeho rozvod se vyšetřovatelům zdá být zcela příhodným motivem k vraždě. Hitchcock měl v tomto mysteriózním krimifilmu dobrou příležitost zopakovat si svou oblíbenou „doplňovačku s tajenkou“: Blaneyova manželka Brenda (Barbara Leigh-Huntová) přijme v manželské poradně, kterou v Covent Garden řídí, manželova přítele Boba Ruska (Barry Foster) a pak se zde musí bohužel na vlastní kůži přesvědčit, kdo je skutečně vrahem. Film to zatím nepředvádí, ale všechno tomu nasvědčuje; myslí si to i divák. K vraždě dojde těsně předtím, než poradnu navštíví Brendin manžel, což mu pak značně komplikuje obhajobu.

Příští Ruskovou obětí je Blaneyova nová přítelkyně Barbara (Anna Masseyová), uškrcená v Ruskově bytě. Vrah ji ještě tu noc naloží do pytle a odváží na venkov. Ve vlaku však dojde k nečekaným komplikacím, jež Ruska posléze zničí. Ve smrtelných křečích roztrhla Barbara Ruskovu kravatu s jeho monogramem a drží ji prsty ztuhlými *rigorem mortis*. Vlak se přitom odchýlí z kolejí, Rusk se snaží zlomením prstů mrtvé ženy zakrýt důkaz, avšak marně. Téměř bezprostředně se objeví policie a spatří, jak ženino lýtko vyčnívá z pytle, který vypadne z vlaku. Vraha odhalí roztržená kravata s monogramem.

Osobnost rezavého prodavače zeleniny Boba Ruska lze hodnotit jako sociopatickou a maniakální, jeho vražedné sklony jsou motivovány psychosexuálně v sadistickém duchu. Motivační psychopatologickou tajenku sestavil zde Hitchcock pomocí několika nápodív, z nichž každá by sama o sobě stačila k napínavému, dramatickému a také osudnému vyvrcholení. A že tato zmíněná doplňovačka s tajenkou zabrala, o tom svědčily ovace, kterých se autoru *Běsnění* dostalo v roce 1972 na festivalu v Cannes. (Jak dosvědčili festivaloví hosté, nemocí zjevně unavený a zestárlý Hitchcock vypadal náhle o patnáct let mladší.)

V mnoha filmech šedesátých a sedmdesátých let, ať jde o *Psycho* či o *Běsnění*, nás trochu překvapí fakt, že vraždící šílenec se zdá milý, příjemný. Je to snaživý mladý muž, jehož předstírané chování i vzhled stačí zamaskovat chorobné a bestiální impulzy, které ho jak štvanou zvěř odvádějí daleko od jeho kulturně vyhlížejícího exteriéru. (Ženy jsou v této dvojité masce ve filmech této doby ukazovány jen málo. Výjimku tvoří snad jen sexuálně regresivní Catherine v *Hnusu* Romana Polanského z roku 1968.)

Dostali jsme se tímto snímkem k další freudovské kategorii, tvořené souvislostí mezi Erotem a vraždou. Přičemž „chybějící článek“ v této souvislosti byl objeven už na počátku století: je jím **sadismus**. Jeho klinické porozumění začíná dílem Kraftha-Ebinga, Havelocka Ellise a Sigmunda Freuda v letech 1900 a následujících. Je však zároveň překvapující, jak málo se tehdy o sadismu publikovalo v tisku, a to jmenovitě ve vztahu s vraždou, což později konstatují četné odborné práce.¹⁵⁾ Takže rovněž filmem

15) P. H. Gebhard, J. H. Gannon, W. B. Pomeroy et al., *Sex Offenders*. New York, Harper and Row 1965. A. A. Williams, *The Pathology and Treatment of Sexual Deviation: A Methodological Approach*. New York, Oxford University Press 1964.

zobrazované akty sadismu nebo výsledky různých mutilací (zohavení) ani tak nespočívaly na klinicky odborných podkladech, jak je přinášely psychiatrické kazuistiky, ale spíše jen na potlačovaných a nevyjádřených intrapsychických potřebách. Neboť jak říká Walter Bromberg: „Podněty ku čtvrcení lidských těl a ke kanibalismu se víc frekventovaly ve fantaziích a desiluzích melancholických pacientů a ve snech neurotických individuí než ve skutečnosti.“¹⁶⁾ Sexuálně sadističtí vrazi se na plátnech kin svými symptomy, jakžtakž odpovídajícími klinickým zkušenostem, projevovali a svým symptomatickým jednáním přesvědčovali v kinematografii po druhé světové válce. Přičemž z 99 procent byly jejich oběti výhradně ženy a jen asi z dvaceti procent tu byly současně s nimi oběti mužského pohlaví.

Pozadí takových sexuálně sadistických zločinů se vysvětluje snad nejčastěji odkazem na ontogenetickou historii týkající se dětského traumatu. Původ sadistických aktů spočívá v zabrzdění psychosexuálního vývoje: vrah je i v dospělosti spjatý s problémem, který se u něj objevil v prvních šesti letech života a naděje na jeho léčbu spočívá jen a jen v možnosti pomoci mu odhalit jeho dávný konflikt.

Také v tomto případě lze Hitchcockovi uznat jakýsi primát, že totiž znovu exploatoval Freuda a v *Psycho* přidružil k duševní alteraci Batesovy osobnosti další možný etiologický faktor **fixace na matku** pocházející z dětství. Podobně se objevuje tento symptomatický projev o čtyři roky později v *Marnii* a je jím vysvětlována hraniční mentální porucha (borderline disorder) ústřední hrdinky.

Mezi láskou, agresí, sexem a smrtí

V souhlase a přitom i v jistém opaku k prve uvedeným *Cizincům ve vlaku* pustil roku 1958 Hitchcock na plátna kin jinou „disociativní“ hru (něco jako **Jedna ve dvou**), a to ve filmu *Vertigo*. Shodou okolností zde – možná více než jinde u Hitchcocka – zároveň vystupují dva nejdůležitější bozi psychoanalýzy, Eros a Thanatos.

Film čerpá námět z románu Pierra Boileaua a Thomase Narcejaka *Zpět z říše mrtvých*; psali ho speciálně pro Hitchcocka, neboť už měli skvělou pověst scenáristů Clouzotových *Ďábelských žen*.

James Stewart jako penzionovaný policejní inspektor John „Scottie“ Ferguson, trpící chronickými závratěmi (odborně: vertigo), má hlídat přítelovu domnělou manželku Madeleine (s úchvatným erotickým šarmem ji hraje Kim Novaková). Její chování totiž vyvolává obavy, že si chce vzít život. Ještě než pozná, že nejde o pravou manželku, ale o milenkou, jež společně se „Scottiho“ přítelem zabila jeho ženu, inspektor se do smyslně krásné Madeleine zamiluje. Aby se inspektora zbavila a zakryla i stopy zločinu, předstírá Madeleine sebevraždu skokem z vysoké zvonice. Ví, že ji inspektor nebude zachraňovat, protože trpí závratí, a na zvonici se za ní nevypraví. Divák její předstírané smrti přicházející předčasně však uvěří a je podobně šokován jako při filmu *Psycho*, kdy je předčasně zabita Marion.

16) Walter Bromberg, *Crime and the Mind: An Outline of Psychiatric Criminology*. New York, Greenwood Publishing Co. 1948, s. 331.

Po náhodném pozdějším setkání se „Scottim“ se Madeleine vydává za svou dvojnici Judy. Až nakonec „Scottie“ pochopí, že tu jde o zmíněnou hru **Jedna ve dvou**, a zároveň prohlédne spáchaný zločin. Aby se oprostil od svého Erotu, násilím přivede Madeleine/Judy na zvonici, přemůže zavrať, a nechá vražedkyni spadnout dolů.

Vertigo obsahuje množství drobných emotivních náznaků, jež dokládají „Scottiho“ Eros. V tomto smyslu se jeví jako významná Hitchcockova poznámka: „Pak je tady ještě další aspekt, který bych rád nazval ‚psychologickým sexem‘: v tomto případě to je odhodlání toho člověka [„Scottiho“] vzkřísit neuskutečnitelnou sexuální představu. Řečeno jednodušeji, chce spát s mrtvolou, je to nekrofilie.“

Tomuto nařčení by se samozřejmě psycholog bránil; jako v mnoha jiných případech jde v Hitchcockově vyjádření spíše o metaforu. Nicméně psychopatologický náboj film má – pro zmíněnou souvislost lásky či sexu a smrti; navíc pak filmově je tento prazvláštní ambivalentní „náboj“ provázen určitou pomalostí, rozjímavým a pomalým rytmem vyjadřujícím „Scottiho“ emotivní pocity.

Kritika přijala *Vertigo* tak, že „film nebyl ani úspěch, ani neúspěch“. ¹⁷⁾ Nicméně Robin Wood vzdává ve své hitchcockovské monografii tomuto filmu hold jako jednomu z nejlepších Hitchcockových děl: je prý „hluboký a krásný“. ¹⁸⁾ Působí tu neuvěřitelnost zápletky a je tu prý téma toho ražení jako v Shakespearových hrách. Zajímavě vidí Wood i Hitchcockův zájem o psychologii, domnívá se, že je vždy menší při postižení charakteru postav než při zobrazení jejich chování. Podle Woodova mínění by se tudíž *Vertigo* mohlo řadit k filmům behaviorálním spíše než k snímkům introspektivním.

Přitom však termín **Eros** došel největší popularity v současné psychiatrii díky dílu Freudovu. Freud míní, že Eros je jakási životní síla, instinkt, „k udržení životní substance“, a že jeho klíčovým momentem je proto sexualita. ¹⁹⁾ Jako převládající síla sexuality je Eros „principem slasti“, podle něhož jedinci hledají bezprostřední ukojení a uspokojení svých tužeb. Sexualita v sobě podle Freuda zahrnuje víc než jen pohlavnost, genitálno, má mnoho společného s širokým okruhem chování i s hitchcockovským „psychologickým sexem“, a tedy s jistým aspektem filmu *Vertigo*. I zde však v konfliktu s životní silou Erotu číhá **Thanatos**, instinkt smrti, hrozící odsunout tu nejzazší regresi k nule – až k pradávnému, inorganickému stavu. Je vyjádřen ve třech formách: předně v sebe-destruktivním či sebevražedném chování, dále v agresi namířené proti druhým a konečně ve splnutí agrese se sadismem nebo masochismem.

Zlom ve „Scottiho“ chování a převrat v jeho citech k Madeleine/Judy v závěru filmu pozoruhodně odpovídá i tomu, co Freud už dávno předtím vyložil jako souboj mezi láskou a agresi. „Nuže, klinická zkušenost nás učí,“ píše autor metapsychologické eseje *Das Ich und das Es*, „že nenávist je nejenom nečekaně pravidelným doprovodem lásky (ambivalence), nejenom jejím častým předchůdcem v lidských vztazích, nýbrž také že se nenávist za některých podmínek mění v lásku a láska v nenávist.“ ²⁰⁾

17) Hodnocení Françoise Truffauta viz *Rozhovory*, s. 137.

18) Robin Wood, *Hitchcock's Films*. New York, A. S. Barnes 1965, s. 76.

19) Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness*. New York, Holt, Reinhart and Winston 1973, s. 77 – 85.

20) Sigmund Freud, *O člověku a kutluře*. Praha 1989, s. 124.



*Symptomem se v Ptácích stává růst obrovské situační úzkosti,
navozené a prožívané po nepředvídaném útoku
tradičně pokojných tvorů...*

Foto archiv

Epochální neduh lidské duše

Vidíme, jak při psychologickém výkladu Hitchcockových děl dojdeme nejméně k dvěma rozdílným výsledkům, daným jednak psychoanalýzou, jednak behaviorismem čili psychologii chování. Ale i analýzou filmickou se dejme tomu u *Ptáků* nalezne jiné, rozdílné zaujetí i odlišná intence než třeba ve struktuře *Marnie*.

Obrazy šílenství, obrazy nemocné duše ukazuje totiž Hitchcock krom ve vrstvě představených předmětností, jak by řekl Ingarden, i ve vrstvě schematizovaných aspektů, v **atmosféře** filmu a v samotné **koncepci** filmového díla.

Tak je tomu v případě *Ptáků*, barevného snímku z roku 1963 podle novely Daphne du Maurierové. Nikdo zde není stížen psychopatologickým symptomem v individuálním klinickém smyslu. Je tu však patrný vcelku epochální neduh lidské duše jakožto její „dobové paradigma“ odpovídající šedesátým letům tohoto století, kdy se stále ještě po-
ciťovalo obecné ohrožení například v důsledku studené války. Symptomem se tu stává růst obrovské situační úzkosti, navozené a prožívané nepředvídaným útokem tradičně pokojných tvorů, jimiž jsou ptáci.

ILUMINACE

Ivo Pondělíček: Hitchcockovy obrazy choré mysli



*Rovněž Melanie (Tippi Hedrenová)
je v rámci „epochálního neduhu lidské duše“, který zprostředkovávají Ptáci,
ovládána nerealnou hrůzou nadpřirozených rozměrů...*

Foto archiv

Příběh filmu se odehrává během dvou dnů v městečku Bodega Bay. Přijíždí sem Melanie Danielsová (Tippi Hedrenová) a veze s sebou dva ptáčky v kleci, aby je darovala sestřičce svého potenciálního nápadníka Mitche Brennera (Rod Taylor). Je nečekaně zraněna

na hlavě rackem. Mitch ji tedy přemluví, aby zůstala jeden den u něho. Druhého dne při pikniku zaútočí ptáci na děti a večer vniknou i do domu komínem. To se ve větší intenzitě opakuje i nazítří. Ptáci napadají všechno kolem a ohrožují obyvatele městečka. Mitch a Melanie, kteří se při společné obraně proti útočníkům sblížili, odjíždějí, ale film končí hroživou předzvěstí dalších útoků.

V *Ptácích* dochází nikoliv jen k zobrazení, nýbrž i k zprostředkování určitých aspektů násilí, což je *de facto* víc, neboť to počítá s určitou fantastičností, neuvěřitelností a nadpřirozeností. Umožňuje se tu vyvolání něčeho rudimentárního z dětské fantazie, v níž právě nereálná hrůza nabývá zprostředkovaných nadpřirozených rozměrů. I v tomto jevu možno – opětovně – odkázat na Hitchcockovu zálibu pro psychoanalytické doktríny...

Příběh je neskutečný a přitom sugestivní – s obrazy krutosti, jež může vyvolat záběr toho druhu, jakým je záběr na farmáře uklovaného havrany. Při napínavém filmu diváci vždy myslí na to, co se zas asi stane. Ale režisér to zařídí tak, aby to nikdy nemohli uhodnout: Děti jdou ze školy – střih – dlouhý záběr na ptáky – mezitím se divák ptá, co je s dětmi – střih a „odmlky“ – a teprve po „odmlkách“ se ukáže, jak je ptáci napadají. Funkčně tu v uvedeném smyslu kromě montáže působí i triky se zvukem. Ve filmu chybí hudba – dvorní Hitchcockův skladatel nebyl přizván ke zkomponování hudby, ale k „supervizi zvuku“ – a na diváka šedesátých let absence hudby ve filmu působí víceméně zlověstně. Zmíněné triky se týkají například zvuků auta, jehož motor při cestě k farmářovu stavení vydává zvuk nejvyšší úzkosti, nakonec ústící skoro ve výkřik.

Ticho ptáků, když se houfují a chystají napadnout lidi, je kontrapunktem dramatického obrazu. Místo očekávaného křiku útočících opeřenců lze sluchem rozeznat jakési šumění – a i toto šumění je opět zlověstné. Jako když se elektrizuje ovzduší mezi bleskem a hromem.

Vize *Ptáků* není ale fantastická jen svým podobenstvím, jež je projevem moderního člověka v ohroženém, nepřátelském a nesrozumitelném světě. Je záhadná a tajemná vlastně i možným výkladem psychoanalytického symbolu, kde ptáci, obrovsky početná hejna opeřenců, představují určitou posedlost. Pocity ohrožení, nepřátelství i posedlosti z tohoto filmu vanou tak spontánně a univerzálně, že se proti nim nelze nijak bránit. Opeřenci pronikají do zabarikádovaných domů, napadají lidi v autech, způsobují požár, vraždí děti. Máme tu další z osudových ran egyptských, nákazu a mor ze sklonku moderního věku. A všechna tato podobenství přivedla režiséra a autora někdejších „individuálních“ psychothrillerů s děsivými symptomy psychopatů, paranoiků a psychotiků do středu té filmologické interpretace, která vychází už z **filosofických** pozic, z úvah existenciálních a nejen psychoanalytických, jež se do takové námětové šířky či ontologické hloubky u dřívějších Hitchcockových děl neobjevovaly.

Frigidita kompenzovaná kleptomanií

Pokud jde o „obrazy choré mysli“, docela jinak koncipovaný film natočil Hitchcock o rok později, když se v *Marnii* opětovně vrátil k individuálnímu „symptomatickému“ chování hrdinky trpící mentální poruchou. Nikde jinde nám – s výjimkou *Psycho* –

nepředstavil detailnější analýzu klinického případu, který by byl podán s tak důvěryhodnou plausibilitou a jasností. Ale ani zde nelze přitom shledávat onu záměnu, s níž by se umělecká licence a obrazivost ztrácela v nějakém psychiatrickém verismu.

Film byl některými kritiky napadán pro zjednodušující psychologii. Měl ovšem zároveň i své zastánce; nejméně ve dvou hitchcockovských monografiích je pokládán za mistrovské dílo. Jeho autor použil zde vše použitelné a upotřebil vše upotřebitelné, a to právě z podnětů psychologie (či spíše psychoanalýzy), takže prý „film by nebyl lepší, kdyby se dal po jiné cestě, než když se zaobírá Marniiným případem v tolika detailech“²¹⁾. Každopádně se v tomto filmovém díle psychoanalýza připomíná průzkumem nejméně tří pro ni obligátních témat nebo jejích určitých tendencí.

Předně tedy, zprvu neprůhledné motivy hrdinčina chování bychom nikdy nepochopili, kdybychom nebrali v úvahu dimenze **nevědomí**. Že každý vědomý projev v sobě chová „bílá místa“ či „mezery“ a to, co je cenzurováno, je jedním ze základních námětů Freudova učení. Dále je tu i druhý motiv. Americký poválečný film silně zdůrazňoval mnohdy neblahý a rozkladný vliv rodiny, zvláště **matky**. „Špatná matka“ je trvalým tématem amerického filmu, z analytického hlediska velmi pronikavého například v Mankiewiczově *Náhle minulém létě* (1959) s Elisabeth Taylorovou a Montgomery Cliftem, typickým nositelem oidipovských fantasmát otců. S tímto tématem přichází rovněž Hitchcock v *Psycho* a také v *Marnii*. Za třetí, právě v *Marnii* – a myslím, že nikde jinde se to neobjevuje tak názorně – se navíc pak připomíná, zcela v duchu dějové předmětnosti, i jeden ze dvou základních postupů analytické terapie. Kromě metody volných asociací je jím přenos. Terapii přenosem tu provádí Marniin manžel, a že není profesionálním analytikem s institucionální pravomocí, o to je zde exploatace psychoanalýzy zajímavější (a možná i „názornější“). Vyšla-li v době natáčení *Marnie* už poněkud z módy traumatická vzpomínka, tedy hlavní „skrytá zápletká“ příběhu, přenos jako laický manželův pokus o léčbu jeho ženy zůstává pro diváka bezpochyby zajímavý.

Proč ale vůbec „pokus o léčbu“? Protože nejen filmový příběh *Marnie*, ale i jeho stejnojmenná hrdinka potřebují **katarzi**. Pojem aristotelovské estetiky se zde úzce spojuje s léčebným efektem – a naopak.

Mladá žena jménem Marnie má vzhledem k své vážně narušené mysli velmi komplikovaný život. Přesně ji diagnostikovat není v uměleckém filmu podstatou věci, jak jsme už konstatovali prve. Kdybychom se však o to měli pokusit, nabízela by se tu diagnóza z postmoderní doby – „borderline personality“. Je to označení pro postneurotickou **hraniční poruchu**, přičemž hranicí se tu míní pomyslné pásmo mezi neurózou a psychózou. Ego takových hraničních osobností je slabé a fragmentované, nekonzistentní. Je to vlastně jakési duševní nedochůdce, jež ani v dospělosti nezvládá problémy z prožitků raného dětství. Marnie například nedokáže přijmout lásku muže, třebaže by to byl muž celou svou osobností přitažlivý jako Mark Ruthland (zvláště když ho hraje Sean Connery), muž atraktivní zjevem, inteligencí a konec konců i společenským postavením a bohatstvím. Při své neschopnosti existovat nezávisle na své ponuré anamnéze a žít oproštěně od svého traumatického zážitku z dětství, potřebuje Marnie další osobu,

21) R. Wood, c. d., s. 167. Dále pak: John Russell Taylor, *Hitch*. New York, Simon and Schuster 1967, s. 279.



*Jeden ze základních analytických léčebných postupů – přenos
jako manželův (Sean Connery) laický pokus o léčbu
jeho frigidní ženy-kleptomanky (Tipi Hedrenová)
je pro diváka filmu Marnie bezpochyby zajímavý...*

Foto archiv

na níž parazituje – a tak se ukáže, že její záchranou v tomto smyslu je právě její odmítání, leč dominantní manžel, proti němuž dlouho zprvu revoltuje. Z fragmentů Marniiny osobnosti působí stejnou silou dva protiklady – odmítání a závislost. Jak jinak potom tuto vnitřní disharmonii odstranit než analytickou léčbou?

Marnie je profesionální zlodějka, stále měnící svá místa sekretářky. Pokaždé když v zaměstnání vykrade pokladnu, zmizí a objeví se pod dalším falešným jménem, s falešnými doklady a nově „namaskována“, s jinou barvou vlasů u jiné firmy. Až se jednoho dne „spálí“ – a to u firmy, kde významným podílníkem je bohatý vdovec Mark Ruthland, který se jí začne – bezúspěšně – dvořit. Jakmile Marnie zmizí s ukradenými penězi i odtud, Mark je v pokladně nahradí, protože už ví, o čem běží, a kleptomanku vystopuje a doveze ji domů. Než by ji předal policii, ožení se s ní, aniž by se Marnie jako přistižená zlodějka mohla této vnucené svatbě bránit. Při svatební cestě se ale projeví její **frigidita** a nepřekonatelný odpor k mužům.

Symptomatika mladé zlodějky zcela nahrává psychoanalytickému výkladu. Marnie se například děsivě bojí červené barvy (pro chvíle její mentální poruchy používá režisér

zalití obrazu touto barvou), omdlává při bouřce a lijáku, má noční můry a z fobické averze k pohlavnímu styku chce dokonce spáchat sebevraždu. To vše jsou pazvuky, jež v její nedochůdčí osobnosti rozehrají traumatickou melodii – a je tedy dost důvodů k tomu, aby teď Ruthland začal pátrat v její minulosti.

Pomocí detektiva se podaří nalézt Marniinu matku, kterou její anomální dcera Markovi zapírala. Marniiny obsese a úzkosti, i její nepochopitelný odpor k mužům a frigidita kompenzovaná kleptomanií se nakonec vysvětlí právě jejím vztahem k matce, bývalé prostitutce, jmenovitě pak připomenutím traumatické události z dětství, kdy Marnie bránila svou matku, zabila pohrabáčem jednoho z jejích klientů.

Ani Mark Ruthland se ovšem nevymyká symptomu. Rovněž jeho láska k Marnii se stává obsedantní. Rovněž jeho pokusy Marnii eroticky získat jsou poznamenány posedlostí. Podivínský bohatý vdovec zde kuriózně nahrazuje Marniino **nutkání krás** svou vlastní **sadistickou touhou** totálně ji ovládnout a podrobit si ji v její naprosté bezmoci. Když si ji bere za ženu, je to i proto, aby se zároveň mohl stát jejím „dominem“, protektorem a – psychoanalytikem.

Hitchcock sice přiznal Truffautovi, že proti původnímu námětu se z filmu Markův sadistický vztah poněkud vytratil, nicméně v něm zůstal **fetišistický** aspekt. „Byl jsem nucen zjednodušovat všechno, co souviselo s psychoanalýzou,“ říká autor filmu. „Jak víte, v románu [film byl natočen podle románu Winstona Grahama – pozn. I. P.] Marnie svolí, aby vyhověla manželovi, s týdenními návštěvami u psychoanalytika. Její snaha zamaskovat svůj skutečný život a minulost vytvářela v knize pěkné scény, zajímavé a přitom tragické. My jsme museli tohle všechno zhustit do jedné scény, kdy ji psychoanalyzuje její manžel.“²²⁾

V Markově pokusu léčit manželku můžeme shledat určitý druh „romantizování“, obvyklý ve filmu. Ale co když naopak – v souhlase s naším přesvědčením o **zneužívání** psychoanalýzy – film jenom plaguje realitu? Nejsou snad Markovy laické pokusy o přenos pouze utopíí, jež je dobrá leda tak k iluzornímu uspokojení diváků?

S André Malrauxem jsem ovšem zajedno v tom, že ústupky divákově iluzi jsou v každé továrně na sny pochopitelné... A proč nakonec nedat za pravdu i poněkud znevažujícímu hodnocení, že „psychoanalytický film je mystifikací“?²³⁾

Jako každé mistrovské dílo je bezpochyby i Hitchcockova *Marnie* filmem významově i předmětnostně mnohovrstevným. Jsou tu symptomy hraniční osobnosti, chceme-li to chápat z našeho hlediska. Je tu zobrazena posedlost, frigidita, kleptomanie, fetišismus, sadistická přání... Divákovi se tu však nabízí zároveň **obraz lásky** ve vztahu velmi komplikovaném, ale s nadějí na satisfakci, katarzi a úspěšné řešení. Řečeno však ještě přesněji – vysvětlit Hitchcockův film autenticky, to jest psychoanalyticky, k tomu musíme pochopit, že autor v Marnii nenabízí jen „obraz lásky“, nýbrž především **obtíže lásky**, a to v tíživě frustrační, „symptomatické“ verzi.

22) *Rozhovory*, s. 167n.

23) Jak se vyjádřil rovněž lékař Louis Le Guilland („L'Ecran Français“ 1949, č. 228 – 229).

Prof. PhDr. Ivo Pondělíček, CSc. (1928)

Promoval v roce 1952 na Masarykově universitě v Brně, 1954 – 1962 pracoval jako klinický psycholog v Karlových Varech. Od roku 1959 externě přednášel na FAMU (psychologie filmu, filmologie), poté na FF UK. Od roku 1964 pracoval v badatelském kabinetu Čs. filmového ústavu v Praze, 1972 nucen odejít z ČSFÚ i FF UK. Věnoval se publicistické činnosti v sexuologii, 1980 – 1988 pracoval na klinice popálenin FN. 1989 návrat na FF UK, přednáší na katedře filmové vědy. Hlavní knižní práce: *Film jako svět fantomů a mýtů* (1964), *Fantaskní umění* (1964), *Bergmanův filosofický film* (1967), *Lidská sexualita jako projev přirozenosti a kultury* (1972), *Stárnutí: osobnost a sexualita* (1981), *Labyrinty duše* (1991 – 1994). Hlavní ocenění: Trilobit (1968), mezinárodní Ramelšova cena za vědecký výzkum (Brusel – Lobbes 1985), James Lang Mem. Essay (Birmingham 1986).

(Adresa: Čerchovská 3, 120 00 Praha 2)

Poznámka autora

Inspiraci k této studii mi poskytly přinejmenším tři podněty. Jednak několikrát zde citovaná kniha bostonských autorů, Michaela Fleminga a Rogera Manvella, která pod titulem *Images of Madness: The Portrayal of Insanity in the Feature Film* od raných kinematografických dob shrnuje většinu toho, co se v uměleckém (hraném) filmu týká psychiatrického symptomu, samozřejmě s nezbytnými mezerami.

O „nezbytných mezerách“ se zmiňuji proto, že ani při největší péči nelze asi do seznamu „symptomatických“ filmů zařadit všechny, jež kdy byly natočeny. Kniha zmíněných autorů jich na 365 stránkách pojednává celkem 150. Filmový historik prof. Roger Manvell je podle abecedy zařadil do II. části knihy (*Filmography: Synopses and Annotations*). Patrně registroval ovšem pouze ta díla, o kterých pojednává v hlavním textu psychiatr prof. Michael Fleming v I. obsáhlejší části knihy (*Themes of Madness*). Kromě úvodu se tu ve vlastním textu řadí příklady filmové tvorby s psychoanalytickým či psychiatrickým námětem do několika okruhů: Společnost a šílenství, Institucionalizace šílenosti, Posedlost a šílenství, Eros a šílenství (především Láska a agrese a Násilí vůči ženám), Vražda a šílenství, Válka a šílenství (s podkapitolou Vietnamská válka), Drogy a šílenství, Paranoia a šílenství, Zdraví jako šílenství a šílenství jako zdraví a konečně Šílenství a psychiatr.

Jako specialisté na chorou mysl se psychiatři dopouštějí často té chyby, že když posuzují umělecká díla a uměleckou tvorbu, poesii a prózu, divadlo a film, snaží se je vzhledem ke své profesionální deformaci za každou cenu psychiatrizovat. Michael Fleming je však v tomto ohledu velmi uvážlivý vykladač: vidí symptom jen tam, kde je, a hlavně, kde má podle autora filmu být. Zároveň chápe i jeho dramaturgickou funkci, totiž potenciální napětí a hrůzu ze symptomatického, to jest psychopatologického (neurotického, psychopatického či psychotického) jednání. Nevytýká se tu filmovým tvůrcům, snaží-li se někdy dramaturgicky i s ohledem na diváka co nejvíce vytěžit z materiálu takový příběh, který se místo chorobopisu stává psychothrillerem. Fleming vidí tento problém na psychiatra dost nezaopatřený a objektivně – víceméně z hlediska umělecké intencionality, jak by ho mohl vidět například estetik či psycholog umění.

Druhý autor, filmový historik R. Manvell, se při své filmografii řídil především americkou kinematografií. Takže nám tu chybí četné – i důležité – ukázky z jiných zemí, zejména z Francie, z francouzské produkce. Například Francouzi H. G. Clouzot se svými *Ďábelskými ženami* (1954)

a Jean Renoir se snímkem *Člověk bestie* (1938). Ani zmínka tu není o Alainu Resnaisovi, jehož filmy se rovněž zabývají námětem choré (či přinejmenším postižené) mysli; je jím ztráta paměti včetně hysterické amnézie. Není tu ani Alain Robbe-Grillet se svými psychoanalytickými experimenty, ani Henri Colpi s námětem *Tak dlouhé nepřítomnosti* (1961), který zobrazuje především absenci duševní. Chybí tu Agnès Vardové „psychoonkologický“ příběh *Cléo od 5 do 7* (1961), stejně jako bychom tu marně hledali proslavenou kriminopsychopatologii André Cayatta.

Nevytýkejme však tuto neúplnost samu o sobě, jak řečeno: „mezery“ jsou tu pochopitelné; spíše se však pozastavme nad příznačným amerikanocentrismem této práce. A to v oblasti, ve které rozhodně filmovým expresionismem a *Kabinetem doktora Caligariho* (1920) začínala Evropa. A jsme-li u toho, co chybí, nemohu si odpustit připomenout „mezery“ v preferované angloamerické produkci. Ani zmínka tu není o některých amerických či anglických filmech, jež podle mne pro ústřední problém platí jako klíčové (*Svým vlastním katem*, *Dokonalý zločin* aj.). Zato však Manvell opatřil knihu ještě svým appendixem s námětem *Insanity* na alžbětinské scéně, především u Shakespeara. Přifaření tohoto námětu k ústřednímu záměru knihy vypadá skutečně jen jako přifaření.

Druhou inspirací, víceméně aktuální, mi bylo, že ve školním roce 1997 – 1998 na Filosofické fakultě UK pro studenty filmové vědy přednáším o Hitchcockovi a psychoanalýze.

Jako třetí důvod – ne už aktuální, ale trvalý – bych tu mohl připomenout svůj mnohaletý zájem o „filmy, které zobrazují symptom“. Během pětaticeti let až dodnes jsem se nepřestal o toto téma zajímat, což mi dokonce i popřávalo nostalgicky si oživovat svou osmiletou psychiatrickou minulost.

Citované filmy:

A nyní apokalypsa (Apocalypse Now; Francis Ford Coppola, 1976), *Běsnění* (Frenzy; Alfred Hitchcock, 1971), *Cizinci ve vlaku* (Strangers on a Train; Alfred Hitchcock, 1950), *David a Líza* (David and Lisa; Frank Perry, 1962), *Ďábelské ženy* (Les Diaboliques; Henri-Georges Clouzot), *Fantom Londýna* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde; Rouben Mamoulian, 1932), *Giulietta a duchové* (Giulietta degli spiriti; Federico Fellini, 1965), *Hnus* (Repulsion; Roman Polanski, 1968), *Kráska dne* (Belle de jour; Luis Buñuel, 1966), *Lovec jelenů* (The Deer Hunter; Michael Cimino, 1978), *Maltézský sokol* (The Maltese Falcon; John Huston, 1941), *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1963 – 1964), *Náhle minulého léta* (Suddenly, Last Summer; Joseph L. Mankiewicz, 1959), *Nátlak* (Compulsion; Richard Fleischer, 1959), *Nepravý muž* (The Wrong Man; Alfred Hitchcock, 1956), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Provaz* (Rope; Alfred Hitchcock, 1948), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1959 – 1960), *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1962), *Rozdvojená duše* (Spellbound; Alfred Hitchcock, 1944), *Svým vlastním katem* (Mine Own Executioner; Anthony Kimmins, 1947), *Třicet devět stupňů* (The 39 Steps; Alfred Hitchcock, 1935), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1957), *Vražda na objednávku* (Dial M for Murder; Alfred Hitchcock, 1953), *Ztracený weekend* (The Lost Weekend; Billy Wilder, 1945).

SUMMARY

HITCHCOCK'S IMAGES OF INSANE MIND

Ivo Pondělíček

In the introductory part of the study the author outlines the connexions between the psychopathologic symptom, its psychoanalytic concept and their depiction in artistic feature films.

The core of the study concerns with the motion-picture director Alfred Hitchcock, who adapted or exploited psychoanalytic themes in at least eight of his films. Their dramatic phenomenon is the depiction of *obsession*, which has been discussed in psychiatric literature since the 1930s (under the influence of former Freud's theories) eg as an expression of *multiple personality*, of „dual personality“ or of „individuals with multiple personality“.

This conception of insanity in popular understanding was presented in Hitchcock's first psychoanalytic picture *Spellbound* (1945). Gregory Peck interprets the part of a patient suffering from amnesia. He assumes paranoidly that he is a murderer and his doctor (Kim Novak) manages to cure him of this erring idea by restoring his memory (and by love!). It is a melodrama, of course, but a mad one...

A theme connecting homosexuality and paranoia was adapted in two of Hitchcock's films. In outdated clinical literature, the image of paranoid individuals as larval, latent and suppressed homosexuals used to emphasize their effeminacy and a certain „degeneration“ of character, and this conception can be found in Hitchcock's film *Rope* (1948). The story is about a murder of a student, who became the victim of two of his colleagues. The crime is revealed by their professor (James Stewart). Everything takes place in a very exhibitionistic and pompous atmosphere of a sadistic and morbid experiment. The picture is remarkable also from the technical (cinematic) point of view. It is the first Hitchcock's film, which was shot in colour and in a daring continuity enabling to present the exact time of the whole real action.

The connexion of homosexuality and paranoia is presented less explicitly in *Strangers on a Train* (1951). From the psychoanalytic point of view Hitchcock adapted here another of Freud's principles – the thesis of the dissociation of consciousness and the dissociation of personality. These principles inspired a game that could be entitled „two in one“. In this film the murder can be understood as a result of aggressive impulses of the murderer-psychopath (Robert Walker). The innocent man Guy (Farley Granger), who is the husband of the first victim, almost identifies himself with this murderer. From the point of view of dramaturgy, the whole plot, as well as the impulsive behaviour and the structure of the character of the psychopathic killer, were very suitable for the Master of the Film Terror.

An unusual and on the film screen unseen murder was presented in Hitchcock's thriller *Psycho* (1960). A young psychotic, an owner of an out-of-the-way motel (excellently enacted by Anthony Perkins) kills in a mysterious disguise and without being recognized a woman in a shower – and he kills her already in the first third of the film, so that the spectator is unpleasantly disturbed from his identification with the character, whom he had expected to follow in her flight from justice till the end of the film. The murderer is later discovered by a couple of visitors of the motel – the sister and the lover of the victim. The killer represents the case of „the multiple personality“ as he converts from time to time into his mother, who he had killed before. At least two powers of his dark character are formed by the fact, that they are sexual and cruel (or cruel and egocentric) and thus they have to be „fatally“ punished.

And this subject – the theme of *sexuality and death* – appeared also in the picture *Frenzy* (1972). Ostensibly likable Barry Foster is in fact an anti-social psychopath and a sexual maniac, who strangles women with his tie, while his innocent friend John Finch is mistakenly accused of the crime...

The picture *Vertigo* (1958) fluctuates between love, aggression, sex and death. A retired police inspector (enacted by the favourite Hitchcock's actor James Stewart), who suffers from vertigo, falls in love with a murderess without knowing anything about her crime. Again there is played a sort of „dissociative“ game, as the sensual Kim Novak appears at first as Madeline and later as Jude. The inspector discovers the truth

about his beloved, and because he succeeds in suppressing his vertigo, he can let the murderess fall from a high belfry and kill herself. It is a story of *ambivalence* of human feelings, of love and hatred, and the two most important gods of psychoanalysis – Eros and Thanatos – joined here to create the inventively exposed dramatic suspense.

The Birds (1963) do not depict a psychopathologic symptom in its individual clinical sense. But there is present the world-shattering disorder of human soul in the times, when the general danger of mankind in the form of the cold war still persisted. The danger is impersonated in the film by an unpredictable attack of traditionally peaceful beings, the birds. They assail everything within their reach, including the two main characters (Rod Taylor and Tippi Hedren). In the psychoanalytic symbolics numerous flocks of birds stand for obsession. The obsession in this film is provoked by something rudimental from a child's phantasy, and therefore it culminates in a terror of supernatural and unreal dimensions.

A whole range of symptoms can be recognized in Hitchcock's film *Marnie* (1964). Sean Connery and Tippi Hedren live in a more or less „forced“ marriage. Marnie is a kleptomaniac, she suffers from frigidity and she has a disgust for men caused by a traumatic experience of her childhood, and thus she presents here a sort of *borderline personality*. Sean Connery tries to cure her by the means of a transfer not as a professional therapist but just because he is her husband. Oddly enough, he compensates Marnie's urge for stealing and her disgust at sex by his own sadistic desire to gain totally control over his wife and subjugate her. In *Marnie* Hitchcock did not only present an image of love, but particularly he showed the difficulties of love in their oppressive, frustrative and „symptomatic“ form.

Hitchcock made use of Freud's ideas and hypotheses as subjects or themes of his films – more than as an interpretation scheme created a posteriori. Nevertheless also the description of the symptomatic behaviour of some of Hitchcock's characters from the point of view of additional freudian constructions, which is the task of the psychoanalytic interpretation of artistic works, presents a definite challenge. In the case of the Master of the Film Terror this psychoanalytic interpretation seems to be suitable and adequate. Thanks to this interpretation one can better understand not only the „images of insane mind“ but also the dramatic and creative processes of the psychothriller as a film genre.

Translated by Gabriela M. Zemanová