


**PSYCHÓZY A NEURÓZY
VE FILMECH ALFREDA HITCHCOCKA**

Petr Bouc

Diplomová práce
2011

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Kabinet teoretických studií
akademický rok: 2010/2011

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **B.A. Petr BOUC**
Osobní číslo: **K09219**
Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Audiovize**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Psychózy a neurózy ve filmech Alfreda Hitchcocka
Vedoucí: doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

2. Praktická část: Literární scénář k prvnímu dílu
televizního seriálu BIFÁCI (20 stran)
a synopse k dalším 12 dílům.
Vedoucí: doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část práce:

Rozsah práce: min. 30 normostran textu bez zap. obsahu, rejstříku a obr. příloh.
Formální podoba 1 ks v pevné vazbě s pop.na hřbetu i horní desce spolu s CD-ROM.
Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž
odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.
Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního
hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.

2. Praktická část práce:

Předl. na 1 ks CD (nosič popište) a 3 ks scénáře v krouž. vaz. (řádně popsané).
Součástí celé práce budou Prohlášení autora DP, podklady pro Katalog UTB.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

STERRITT, David. THE FILMS OF ALFRED HITCHCOCK. Is.I.I: Cambridge University Press, 1993. 176 s. ISBN 0521398142.

BERGSTROM, Janet. ENDLESS NIGHT. 1. edition. Is.I.I: University of California Press, 1999. 305 s. ISBN 0520207483.

KAPLAN, E. Ann. PSYCHOANALYSIS AND CINEMA. 1. edition. Is.I.I: Routledge, 1990. 256 s. ISBN 0415900298.

GABBARD, Krin; GABBARD, Glen O. PSYCHIATRY AND THE CINEMA. 2. edition. Is.I.I: American Psychiatric Publishing, Inc., 1999. 440 s. ISBN 0880489642.

ROBINSON, David J. PORUCHY OSOBNOSTI – podřa DSM-IV. Is.I.I: Vydavatelstvo F, 2001. 138 s. ISBN 8088952069.

Vedoucí diplomové práce:

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

Ústav animace a audiovizí

Datum zadání diplomové práce:

27. listopadu 2010

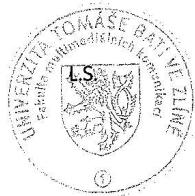
Termín odevzdání diplomové práce:

15. září 2011

Ve Zlíně dne 12. září 2011

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

děkanka



Lukáš Gregor
Mgr. Lukáš Gregor
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 12.9.2011

Bone
.....
Jméno, příjmení, podpis
PĚTR ROUC

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělčně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požítovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užití-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlíží k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Prohlášení

Prohlašuji, že diplomovou práci na téma „*Psychózy a neurózy ve filmech Alfreda Hitchcocka*“ jsem vypracoval samostatně. Použitou literaturu a podkladové materiály jsem v práci citoval a uvádím v přiloženém seznamu literatury.

Ve Zlíně dne 14. září 2011

ABSTRAKT

Práce se zabývá psychózami a neurózami ve třech filmech režiséra Alfreda Hitchcocka: Rozdvojená duše, Vertigo a Psycho.

Klíčová slova:

Psychózy, neurózy, Alfred Hitchcock, Oidipovský komplex, represe, nekrofilie, hysterie, voayerismus, schizofrenie, mnohočetná porucha osobnosti, análně-kompulsivní chování.

ABSTRACT

The study deals with psychoses and neuroses in three films directed by Alfred Hitchcock: Spellbound, Vertigo and Psycho.

Keywords:

Psychosis, neurosis, Alfred Hitchcock, Oedipus complex, repression, necrophilia, hysteria, voayerism, schizophrenia, multiple personality disorder, anal-compulsive behavior.

OBSAH:

1. Úvod.....	7
2. Psychózy a neurózy.....	7
3. Spellbound - Rozdvojená duše.....	8
4. Vertigo.....	16
5. Psycho.....	25
6. Alfred Hitchcock.....	35
7. Závěr.....	38
8. Použité zdroje.....	39

1. ÚVOD

Film je nedílnou součástí našich životů. Má na nás rozsáhlý vliv, protože kombinace obrazů, hudby, dialogů, osvětlení, zvuků, speciálních efektů, to všechno zabalené do příběhu v nás vyvolává pocity - emoce. Ať už pozitivní nebo negativní. Pomáhá nám porozumět sami sobě i světu kolem nás. Pomáhá nám přemýšlet o vlastním životě, upozornit na naše nedostatky.

Filmy se používají jako doplněk k psychoterapii a poradenství.

Psychologie mě vždy zajímala a proto jsem se chtěl podívat na film z tohoto úhlu. Původně jsem chtěl zpracovat více režisérů, kteří umě ztvárnily postavy duševně nemocných ve svých filmech. Nabízeli se Ingmar Bergman, Pedro Almodóvar, Miloš Forman a další. Jenže jsem začal právě sirem Alfredem Hitchcockem a už jsem u něho zůstal.

Hitchcock s oblibou ve svých filmech používal své znalosti Sigmunda Freuda. Jeho filmy dokazují, že byl přesvědčen o platnosti psychoanalytické teorie a (i když o tom vtipkoval jak na obrazovce tak i mimo ni) během své filmové kariéry se k ní stále vracel. V této práci se pokusím podívat na jeho filmy z pohledu freudovské psychoanalýzy.

2. PSYCHÓZY A NEURÓZY

Vzhledem k tomu, že se jedná o poruchy osobnosti projevující se hlavně v mezilidských vztazích, bývaly psychózy a neurózy častými náměty spisovatelů a dramatiků již od počátku vzniku divadelního a literárního umění. Jedná se o více či méně závažné poruchy vnímání a chování projevující se nejen na duševní úrovni (např. strach, úzkost, atd.), ale též na úrovni fyzické (např. různé tiky, zažívací či vylučovací problémy, ...) a sexuální.

Lidé trpící některou z těchto chorob mívají často poškozené vztahy s lidmi (včetně sebe sama). Velmi výrazně (a často bezdůvodně) se u nich střídají nálady - silné emoce jako radost, smích, pláč, zlost apod. Mohou potlačovat či různým způsobem deformovat základní pudy - pohlavní, obživný, sdružovací, orientační, péči o potomstvo, pud sebezáchovy, který může v případě psychózy vyústit až k sebevražedným sklonům.

Psychóza je nemoc, která lze (na rozdíl od neurózy) diagnostikovat i pomocí lékařských přístrojů. Podle druhu může být pacient velmi nebezpečný sobě i svému okolí. Při psychóze může být narušeno vnímání prostoru a času. Nemocní často trpí halucinacemi (sluchovými, zrakovými a dokonce i psychomotorickými), různými bludy, představami,... Jejich racionální myšlení je deformováno a často je narušena i jejich vůle.

Neuróza není zdaleka tak nebezpečná jako psychóza. Dala by se charakterizovat "jen" jako neadekvátní zpracovávání podnětů z vnějšku. Nemívá fatální důsledky a je léčitelná.

Mezi nejzajímavější a tím pádem i nejčastěji zpracovávané psychické poruchy patří: manio-depresivní psychóza, různé druhy fobií, schizofrenie, voyerismus, hysterie, sexuální deviace, patologická žárlivost, paranoia, narcizmus, toxické psychózy u alkoholiků a narkomanů,...

3. SPELLBOUND - ROZDVOJENÁ DUŠE

Alfred Hitchcock (1899-1980) byl jedním z nejvýraznějších tvůrců dvacátého století. Ve své dlouhé kariéře natočil 53 filmů napříč všemi žánry. Byl to právě on, který jako jeden z prvních režisérů vylíčil psychické procesy ve filmovém vyprávění.

Hitchcock jednou poznamenal, že televize udělala mnoho pro osvětu psychiatrie a upozornila na její potřebnost. V době Hitchcockovy kariéry byly

Freudovy teorie a názory velmi populární a sám Hitchcock je v mnoha svých filmech použil.

Represe je jedním z freudovských pojmů, ke kterým se Hitchcock ve svých filmech vrací. Podle Freuda podstata represe jednoduše spočívá v potlačení traumatických zážitků a jejich následného vytěsnění z vědomí. Freud věřil, že je to obranný mechanismus, který udržuje ego bez konfliktů a napětí. Tyto vzpomínky zůstávají skryty v podvědomí a vycházejí u jednotlivce na povrch ve formách neurotických či psychotických epizod, když je konkrétní spouštěč v potlačované paměti vyvolá. Jedním z cílů freudovské psychoanalýzy je získávání těchto potlačených vzpomínek z podvědomí za účelem vyléčit pacienta z jeho neuróz. (1)

Psychoanalýzu nám Hitchcock poprvé představil již v roce 1945 ve filmu *Spellbound*. Byl to jeden z prvních Hollywoodských filmů, který divákovi předložil problematiku psychoanalýzy a byl také první, ve kterém místo soukromého detektiva vyřešil případ psychiatr.

Český překlad názvu Hitchcockova filmu *Spellbound* na *Rozdvojená duše* je více než příznačný, protože v tomto filmu se zdá být rozdvojené téměř vše, včetně recenzí. Třeba Andrew Britton říká, že *Spellbound* nemůžeme prohlásit za dokonalé umělecké dílo a jeho nedostatky vidí zejména v banalitách ve scénáři, nejistých hereckých výkonech a v rozporu mezi příčinami a důsledky. Mnozí, dokonce i Hitchcockovi obdivovatelé, musí souhlasit. *Spellbound* znamená v doslovném překladu Okouzlený či Očarovaný, není však ani zdaleka tak okouzlujícím a strhujícím filmem jako některé z Hitchcockových mistrovských děl. Na druhou stranu je to první z jeho filmů, v němž se otázky emočního vyprázdnění a vytěsnění traumatických zážitků z vědomí poprvé stávají tématem filmu. Později se objevují právě v mistrovských dílech Vertigu a také v *Psychu*, o kterých bude ještě řeč.

Do psychiatrického ústavu přichází Dr. Anthony Edwards (Gregory Peck), aby nahradil současného ředitele, který má odejít do penze. Záhy se do

něj zamiluje mladá, krásná, ale poněkud chladná psychoanalytička Dr. Constance Petersenová (Ingrid Bergmanová).

U nově příchozího doktora se však brzy začnou projevovat symptomy psychických problémů. Má záchvaty úzkosti, kdykoli vidí vodorovné souběžné linie. Tyto jeho stavy jsou umocňovány bílou barvou.



Obr. 1. Vzor paralelních linek na látce. (Spellbound)



Obr. 2. Překvapující reakce údajného doktora Edwardse. (Spellbound)

Petersonová začne mít o Edwardse ještě větší zájem a vzápětí zjišťuje, že tento muž trpí ztrátou paměti a je vlastně podvodníkem. Je to John Ballantine, duševně nemocný člověk, který je hlavním podezřelým z vraždy Dr. Edwardse, doktora, jenž měl stanout ve vedení ústavu. Když to zaměstnanci zjistí, Ballantine se dá na útěk. Petersonová (ovlivněna svým citovým vztahem) je přesvědčená o jeho nevině a tak místo toho, aby šla na policii, riskuje svoji kariéru. Myslí si, že ho může vyléčit a v jedné scéně nám nabídne freudovské vysvětlení pro Ballantinovo chování:

"Lidi mají často pocit viny za něco, co neudělali. Většinou to má původ v dětství. Dítě si často přeje, aby se něco strašného někomu stalo, a když se to pak stane, dítě si myslí, že to způsobilo samo. A s tímto komplexem viny vyrůstá. Ač to byla jenom taková dětská noční můra." ¹

Ballantine je zatčen a obviněn z vraždy Dr. Edwardse. Petersonová však rozplete jeho tajemnou minulost, vyřeší tajemství a Ballantine je ospravedlněn. Ukáže se, že jeho strach z rovnoběžek má své kořeny v nehodě z dětství, při které byl zabit jeho bratr. Ballantine byl vždy přesvědčený, že za smrt svého bratra může on sám a stejně tak přesvědčuje sám sebe, že je vrahem Dr. Edwardse.



Obr.3. Gregory Peck. (*Spellbound*)

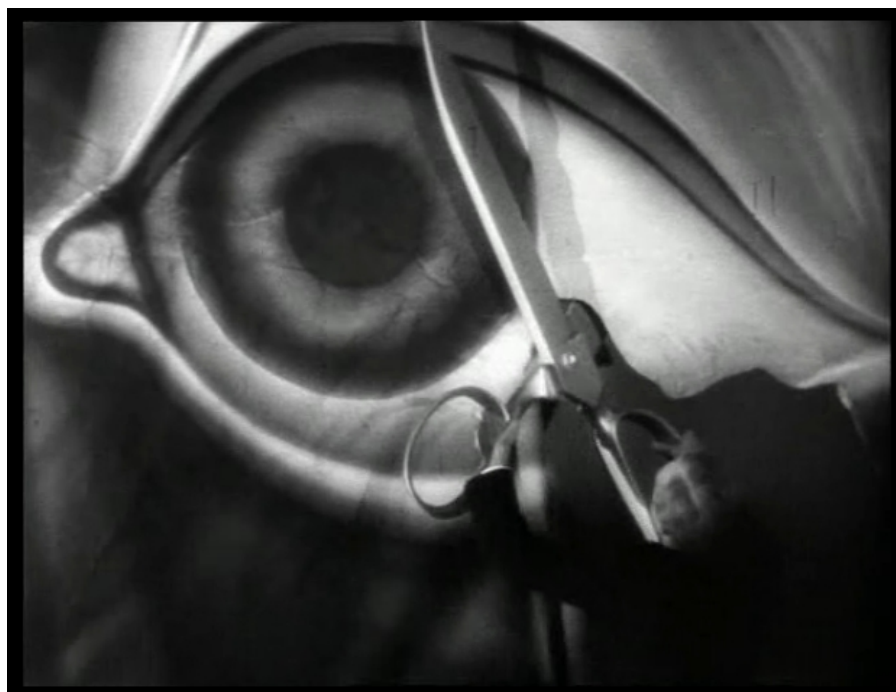
¹ Přepis části dialogu z filmu *Rozdvojená duše*

Film *Spellbound* je určitě Hitchcockův nejmávnější pokus o zpřístupnění psychoanalýzy širokému publiku. Ale právě jeho snaha a vážnost k dané problematice je mu kritiky nejvíce vyčítána. Je pravdou, že filmu schází ta typická Hitchcockova nadsázka, která jeho pozdější filmy vyvyšuje nad ostatní.

Již úvodní titulky nám bezostyšně servíruje, o co ve filmu půjde:

*"Náš příběh se zabývá psychoanalýzou, metodou, kterou moderní věda léčí emocionální problémy. Analytik se snaží pouze přimět pacienta promluvit o jeho skrytých problémech, otevřít zamčené dveře jeho mysli. Jakmile komplexy, které znepokojovaly pacienta, jsou odkryty a interpretovány, nemoci a zmatek zmizí ... zlo nerozumu je vyhnáno z lidské duše."*¹

Do filmu *Rozdvojená duše* je zařazena také zajímavá snová sekvence od surrealistického umělce Salvadora Dalího, která je plná metafor a zářející symboliky.



Obr.4. Snová sekvence od S. Dalího. (*Spellbound*)

¹ Úvodní titulky z filmu *Rozdvojená duše*

I tady dochází k rozdvojení nebo spíše rozpůlení a to oka. Na závěs namalované oči jsou rozstříhávány nůžkami. Není pochyb, že tvůrce scény naráží na notoricky známý záběr filmu *Un Chien Andalou (Andaluzský pes)*, který vytvořil spolu s Luisem Buñuelem již v roce 1928. Tam je v extrémním detailu břitvou proříznuta oční bulva.

Tato snová sekvence by se dala interpretovat tak, že Ballantine nechce něco vidět, čímž se vracíme k podstatě represe. Je zaslepený vůči realitě - přetváří si ji podle svého a namlouvá si, že je vše jinak. Jeho obranný mechanismus tak udržuje ego bez konfliktů a napětí.

Další pojem z psychiatrie, který Hitchcock několikrát ve svých filmech použil, je Oidipovský komplex. Tento Freudův koncept odvozuje svůj název od Oidipa, hrdiny z řeckého bájesloví, který zabije svého otce a pak se ožení s vlastní matkou. Freud věřil, že všechny děti jsou přitahovány k rodičům opačného pohlaví a to vytváří konflikt s rodičem stejného pohlaví. Ve filmu *Rozdvojená duše* charakter doktorky Petersonové představuje postavu matky, do které se Ballantine zamiluje.

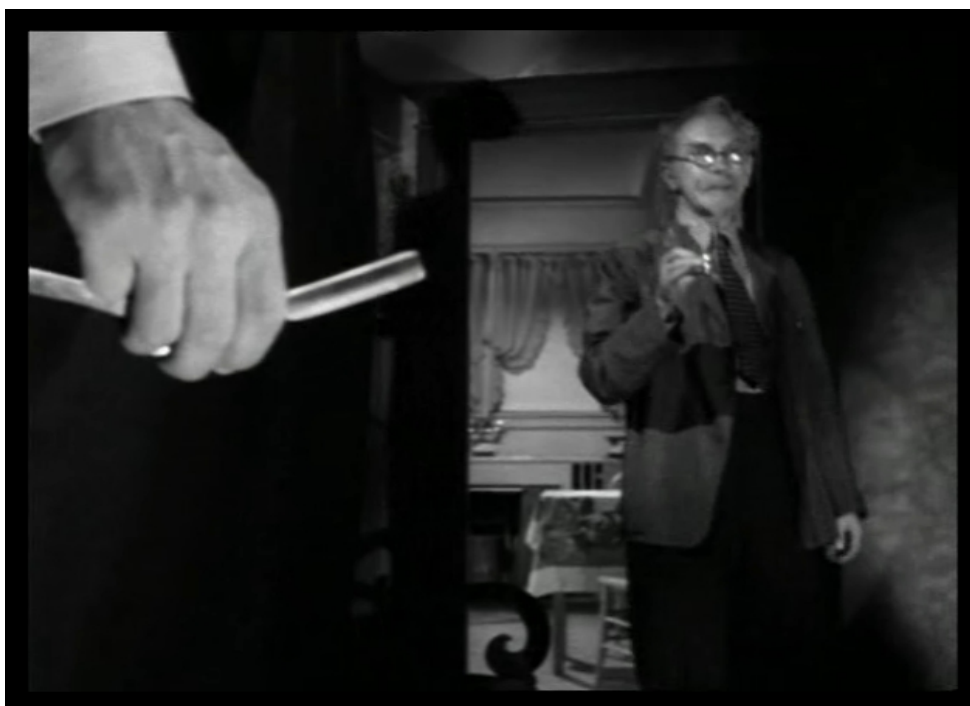
Ballantine hledá poté, co je jeho falešná identita odhalena, pravdu o své minulosti. S pomocí Petersonové a jejího bývalého profesora psychologie Dr. Alexe Brulova se nakonec vrátí na místo vraždy skutečného Dr. Edwardse. Ballantine je obviněn a uvězněn. Constance Petersonová konfrontuje svého kolegu Murchisona s důkazy, že on je skutečný vrah. Doktor Murchison vytahuje zbraň a chce se zbavit jediné osoby, která ho může usvědčit. Díky svým psychologickým schopnostem se Constance zachraňuje. Usvědčený muž obrací zbraň proti sobě. Ballantine je nakonec osvobozen a to nejen z vězení, ale i z pocitu viny.

Během celého filmu vyplouvá na povrch i Oidipovský podtext. V některých případech nám ho autoři podsouvají přímo doslova. Nejprve doktor Fleurot, další z lékařů z Grenn Manor říká, že Constance k Doktorovi Edwardsovi

chová mateřské pudy a později Dr. Brulov Constance přísně varuje: *"Nejste jeho matka."*¹

Zatímco Constance se brání proti svému označení matky, Doktor Brulov se záměrně obsazuje do otcovské role, když Ballantiniovi při analýze říká: *"Pokládejte mě za předobraz otce - chci, abyste mě považoval za svého otce."*² Brulovo označení otce v rámci Oidipovského komplexu je tak zcela zřejmé. V tomto momentě však Ballantine necítí žádné nepřátelství ani vinu, dokonce vtipkuje: *"ty mě nemáš rád taťko..."*³

Pouze ve scéně, kdy Ballantine s břitvou schází dolů po schodech, je záběrováním naznačena potencionální hrozba Oidipovského souboje o přízeň Constance.



Obr.5. Gregory Peck s břitvou v ruce. (*Spellbound*)

¹ Přepis části dialogu z filmu *Rozdvojená duše*

² Přepis části dialogu z filmu *Rozdvojená duše*

³ Přepis části dialogu z filmu *Rozdvojená duše*

Ve filmu se znovu objevuje ta již dříve zmíněná rozdvojenost. Ballantínův Oidipovský komplex je rozdělen mezi dva "otce" - mezi zesnulého doktora Edwardse, který slouží jako objekt viny (byl zavražděn během jejich společného pobytu na horách) a doktora Brulova. Ten představuje pro Ballantina něco jako otcovský vzor (Ballantine je bývalým studentem lékařské fakulty - jde v "otcových" stopách).

Ballantine ve svém svědomí již svého otce zabil a teď ještě ohrožuje s břitvou v ruce druhého. Zde můžeme pozorovat podobný vzorec jako ve filmu Psycho. Norman ztratil svého vlastního otce a druhého - otčíma zabil.

V našem filmu *Rozdvojená duše* však zkušený doktor Brulov nebezpečnou situaci zažehná a následuje až dojemná scéna, ve které on vystupuje jako pečující otec a Constance jako pozorná matka - rodiče, kteří starostlivě dohlíží na své spící dítě.

Díky Constance je objasněna Ballantinova účast (resp. neúčast) na smrti doktora Edwardse. Souběžné stopy lyží ve sněhu těsně před vraždou byly tím spouštěcím mechanismem v jeho mysli, který zablokoval jeho paměť.

Druhá smrt, která poznamenala Ballantina (smrt jeho bratra v dětství) je divákům objasněna formou subjektivního pohledu hlavního hrdiny. Tím chtěl dozajista Hitchcock ukázat, jak funguje psychoanalýza. Pacient si znovu prožije traumatický zážitek, aby si v podvědomí opravil mylné závěry a tím odblokoval svou mysl a svědomí.

Sporná je ještě diagnóza samotného Ballantina. Ve filmu je označen schizofrenikem, v některých recenzích paranoikem. Dle mého názoru není však tato postava ve filmu natolik vyprofilována, aby byla opodstatněná kterákoliv tato diagnóza. Jak paranoia tak schizofrenie patří totiž mezi nevyléčitelné psychózy, které jsou (zvláště v případě schizofrenie) často dědičné. Náš hrdina se však ze své amnesie zotavil. Jednalo se tedy o neurózu způsobenou nezpracovaným traumatickým zážitkem z dětství.

4. VERTIGO

Vertigo je mistrovský psychologický film, který taktéž čerpá z freudovského pojetí. Je považován za jeden z nejlepších filmů režiséra Alfreda Hitchcocka. Přestože již v době svého vzniku (roku 1958) byl nominován na Oscara za nejlepší výpravu a nejlepší zvuk, nebyl komerčně nijak zvlášť úspěšný. Své zasloužené slávy se dočkal až při svém druhém uvedení v roce 1983.

Vertigo je příběh muže, který není schopen rozeznat svět venku od toho uvnitř a padá do spirály opakujících se motivů. Trpí silnou formou akrofobie.

Děj tohoto filmu je poměrně komplikovaný. Scottie (James Stewart) coby soukromý detektiv sleduje údajně duševně narušenou ženu Madeleine (Kim Novak), aby se pokusil zjistit důvod jejího podivného chování. Scotty se do Madeleine zamiluje, ale brzy zjišťuje, že není vše tak, jak se zdá.

První záběr filmu zachycuje neidentifikovatelnou tyč, která horizontálně rozděluje obraz. Teprve když kamera poodjede, zjišťujeme, že je to tyč žebříku, za kterou se vzápětí zaháknou ruce. Jsou to ruce zločince, kterého náš hlavní hrdina pronásleduje.



Obr.6. James Stewart v hlavní roli detektiva Scottieho. (Vertigo)

Při honičce Scottie sklouzne ze strmé střechy a zachytí se za okap. Kolega, který se ho snaží zachránit, sám padá ze střechy dolů na chodník. Scéna končí záběrem, jak detektiv Scottie visí na střeše domu a s hrůzou sleduje smrtelný pád svého kolegy. Prolog končí záběrem, ve kterém Scottie visí na okapové rýně. Jeho únik z nebezpečné situace však není ukázán ani dodatečně vysvětlen. Zůstává bez ukotvení - stejně jako v následující fázi svého života, kdy se v důsledku své fobie vzdává zaměstnání a nechá se unášet proudem událostí.

V následující scéně Scottie diskutuje o svém zotavení se svou bývalou přítelkyní Midge. Mluví o sundávání korzetu a na ruce balancuje opěrnou hůl, která na rozdíl od prvního záběru teď rozděluje obraz vertikálně. Hitchcock nám hned od začátku naznačuje dvě protikladné a zároveň se doplňující roviny. Minulost a přítomnost. Přetvářku a upřímnost.

.V jednom momentě Scottie ukáže holí na podprsenku (Midge je módní návrhářka spodního prádla) a opět rozdělí obraz horizontálně. Tentokrát však doslova oddělí hlavu Midge od těla. Tato svérázná kompozice poukazuje na rozpolcenou sexualitu hlavního hrdiny. Jak se brzy ukáže, Scottie se nejprve zamiluje skoro platonickým způsobem, avšak v druhé části filmu nám ukáže svou druhou až despoticou polohu lásky.



Obr.7. James Stewart a Barbara Bel Geddes. (Vertigo)

Scottie je zahleděný do svého šarmu a svých vlastních neuróz a nevidí (či záměrně ignoruje) fakt, že Midge ho vlastně stále miluje.

Zranění Scottieho je hlavně psychické. Sžírání ho pocit viny, že jeho kolega zahynul, když se ho pokoušel na střeše zachránit. V důsledku této nehody u něho propukla akrofobie - chorobný strach z výšek. *Vertigo*, jak je film pojmenován, znamená v překladu závrať, přičemž v obou jazycích se dá použít i v přeneseném významu.

Hitchcock s oblibou pracuje i s podvědomím diváka. Během rozhovoru zazní z venku dvakrát zatroubení auta. Poprvé při slově "missie" a pak se ještě zopakuje při slově "druhý". Tohle se neděje náhodou. Hitchcock nám tady předkládá informace na podvědomě úrovni o tom, co se bude dít. Dvě ženy, dva výlety do missie.

Bývalý Scottieho spolužák Gavin Elster, který se doslechne o jeho problémech, se jej snaží přesvědčit, aby mu dělal soukromé očko. Chce po Scottiem, aby sledoval jeho manželku Madeleine (Kim Novak), která je údajně ovládána ze záhrobí a projevují se u ní sebevražedné sklony. Pragmatický Scottie práci odmítá a radí příteli, aby ji raději svěřil do péče psychiatrů. Ze slušnosti se však jde na Madeleine alespoň podívat...

Poprvé vidí Madeleine v restauraci, která je příznačně laděná do rudé barvy, tedy barvy krve, vášně a lásky. K této barvě kontrastují zelené večerní šaty odhalující záda ženy, která změní jeho život. Když Madeleine odchází, zastavuje se v blízkosti Scottieho a vystavuje tak na obdiv svůj tajemný profil. I když je blízko, působí vzdáleně jako představa ve snu, které se nemůžeme dotknout. Na první pohled je naprosto odlišná od Midge. Je elegantní, tajemná, zranitelná. Midge je praktická realistka. Erotika pro ni není zahalena tajemstvím, ukazuje Scottiemu podprsenku se slovy "to přeci znáš, už jsi velký kluk". Přesto když ji Scottie vyčte že je mateřská, blýskne po něm očima - pořád k němu něco cítí a mateřská rozhodně být nechce.

I v tomto filmu se setkáváme s pravděpodobně nejoblíbenějším Hitchcockovým tématem - voyerismem. Téma sledování někoho (aniž by o tom ten druhý věděl) se opakuje v mnoha Hitchcockových filmech. Nejvíce v *Okně do dvora* a v *Psychu*. Ve *Vertigu* se však nejedná o tento druh posedlosti, ale má co dělat s detektivním špehováním (na rozdíl od *Psychy*, kde je zaznamenáno slídění dírkou ve stěně).

Když *Scottie* sleduje *Madeleine* pootevřenými dveřmi v obchůdku s květinami, je touto ženou uchvácen. Květiny, kterými je obklopena, ještě přidávají na její krásu. Připomíná obrazy dávných mistrů.



Obr.8. *Kim Novak. (Vertigo)*

Už uvízl v její síti. Od této chvíle ji pozorujeme jen jeho očima. *Scottie* následuje *Madeleine* ulicemi San Franciska na hřbitov, do muzea umění a následně i do domu patřícího kdysi ženě, která ji údajně ovládá. *Madeleine* je fascinována minulostí, tedy smrtí. Scéna na hřbitově je ponořena do mlžného oparu, vše probíhá jako ve snu. Hitchcock tento dojem ještě zesiluje pomalými subjektivními záběry.

V první půlce filmu, který je veden v téměř duchařském stylu, je neurotický *Scottie* přitahován k neurotické *Madeleine* a jejímu reinkarnačnímu příběhu.

hu. Pak ji zachraňuje život, který si chtěla vzít skokem do oceánu.

Její posedlost smrtí je jen utvrzena dialogem ve scéně mezi sekvojemi:

Scottie: " *Na co myslíte?*"

Madeleine: " *Na lidi co se narodili a zemřeli, zatímco ty stromy žily dál.*"

Scottie: " *Správný název je Sequoia Sempervirens, věčně zelená, věčně živoucí.*"

Madeleine: " *Nemám je ráda.*"

Scottie: " *Proč?*"

Madeleine: " *Připomínají mi, že zemřu.*"

Madeleine se dotkne prstem letokruhu obrovské sekvoje a pokračuje.

Madeleine: " *Tady někde jsem se narodila a někde tady jsem zemřela.*"¹



Obr.8. Ruka Kim Novak. (Vertigo)

¹ Přepis části dialogu z filmu *Vertigo*.

Světlo proniká sekvojemi "nejstaršími živými organismy" jako okny katedrály a přesně vyjadřuje atmosféru naznačenou dialogem - atmosféru pomíjivosti. Tato sekvence končí romantickým polibkem u moře, kde vlny až kýčovitě bijící se o skály ještě umocňují předešlou náladu.

Midge se ještě pokusí získat Scottieho zpět, ale povede se jí přesný opak. Scottie zklamaně odchází.

Následuje scéna v misi San Juan Baptista. Tam Madelein ještě vyzná Scottiemu lásku a utíká na věž. On běží za ní, aby zabránil jejímu skoku, který očekává vzhledem k jejím předchozím pokusům o sebevraždu. Nedokáže však překonat svou akrofobii a milovanou ženu ztrácí. Zde je mimochodem jako poprvé použita jízda ve spojení s transfokátorem, pomocí které Hitchcock znázornil změnu perspektivy a vyjádřil tak dokonale pocit závratí.

Stav Scottieho mysli je ilustrován snem, který urychlí jeho duševní kolaps. Vždyť již podruhé během krátké doby měl důvod svoji neschopnost považovat za příčinu smrti blízké osoby.

Noční můra začíná animovaným obrazem kytice podobné té, kterou drží Carlotta Valdes na obraze. Je to ta samá kytice, kterou Madeleine hodila do moře před tím, než se sama vrhla do jeho vln. Kytice v jeho snu se rozpadá na jednotlivé lístky a symbolizuje tak jeho duševní rozpad. Dále vidíme postavy Scottieho a Elstera u okna, stejně jako ve scéně bezprostředně předcházející snu, ale tentokrát mezi nimi stojí Carlotta Valdes, která údajně Madeleine k sebevraždě dohnala. Dle dostupných informací Carlota (Madeleinina prababička) spáchala sebevraždu ve stejném věku. Závažné psychózy, jak už jsem se zmínil, bývají často dědičné. Z tohoto pohledu je zřejmé, že měl Gavin Elster svůj plán dokonale promyšlen. Potom Scottie ve svém snu pokračuje směrem k otevřenému hrobu Carlotty, do kterého v subjektivním pohledu sám padá. Avšak nedopadne. Během střemhlavého letu se ocitá nad střechou, na kterou dopadla nebohá Madeleine, avšak i ta pod ním mizí a on pokračuje v pádu do bílé nicoty.

Scottie ve své touze potkat se s Madeleine na onom světě, vystupuje ze svého fyzického těla a upadá do strnulého katatonního stavu. Z toho ho nedokáže vysvobodit ani Midge, která jej přišla po jeho zhroucení navštívit do sanatoria. Marně se snaží "vymést pavučiny v jeho mysli". Scottie nereaguje a je nyní zcela odtržen od reality. Balancuje na hraně psychózy a neurózy hluboce ztracen někde ve svých depresích a melancholii. Midge je mimo jeho dosah. Ta nakonec přijímá porážku a zdrceně odchází. Je to naposledy, co se Midge objeví ve filmu a její odchod potemnělou chodbou nám připomíná záběr Scottieho sestupu z věže bezprostředně po smrti Madeleine. V obou případech odcházeli s pocitem, že se jim nepodařilo zachránit osoby, které milují.



Obr.9. Barbara Bel Geddes, Vertigo

Sám Alfred Hitchcock v rozhovoru s Francoisem Truffautem prohlásil: *"Byl jsem překvapený, že se hrdina snaží znovu vytvořit obraz mrtvé ženy postřednictvím jiné ženy, ženy živé. Jednoduše řečeno muž, který chce jít do postele se ženou, která je již mrtvá, se vyžívá ve formě nekrofilie."*¹

¹ Hitchcock, Truffaut, 1985 - volný překlad

Danny Peary v knize *Guide for the Film Fanatic* (Průvodce filmového fanatika) vysvětluje, že Scottie odmítá realitu ve prospěch své vysněné morbidní představy a považuje ho také za nekrofila. (3)

Motiv nekrofilie můžeme ve filmu *Vertigo* skutečně vypátrat, i když ne zcela v té podobě, v jaké je definován slovníky. Scottie je nazýván nekrofilem jenom z důvodu, že touží po ženě, o které je přesvědčen, že je mrtvá. Stejně tak by se dalo říci, že je nekrofilem proto, že tvoří ideální pár s ženou, která je sama přitahována obrazem mrtvé ženy a svým způsobem taky nekrofilní.

Jenže nekrofilie určitě není hlavním tématem filmu a Hitchcockova poznámka zavání opět jeho specifickým humorem.

Neuróza, se kterou autoři bezesporu pracovali, je hysterie. Hysterie pramenící z mužské obavy z žen. Z obavy, že žena bude mít nad nimi ve společenském či ještě hůře v soukromém životě nadvládu. Ano, jde o hysterii mužskou, která má co do činění s ovládnutím až vlastnictvím. Jde tady o iluzorní pocit mužského ega a udržování mužské identity ve společnosti. Po dlouhá staletí byla hysterie považována pouze jako ženská záležitost. Řekové si mysleli, že orgán děloha (hystera) může být zdrojem mentálních poruch chování. Tyto představy přetrvávaly až do Charcota a zejména Freuda. S mužskou hysterií je svým způsobem svázána i počáteční kinematografie. Tato neuróza se velmi intenzivně projevila během promítání filmu bratří Lumiérů *Příjezd vlaku*. Nové médium a čelně se blížící vlak k divákům, vyvolal v jejich řadách silné projevy hysterie bez ohledu na pohlaví. Způsobil v publiku úzkost a dokonce i paniku.

Vertigo je o posedlosti, což je forma hysterie. O touze po ženě, kterou Scottie ztratil a snaží se vytvořit podle vzpomínek ve své neurotické mysli její kopii z jiné ženy (v tom období totiž netuší, že byl využit a jedná se o jednu a tu samou ženu). Je to film o mužské neschopnosti vypořádat se se ztrátou milované ženy. Paradoxně sám nakonec objekt své touhy zničí.

Jak již bylo řečeno, v první části se Scottie až platonicky věnuje ženské

duši a ve druhé části se Scottie zaměřuje na jednotlivé aspekty ženské fyziologie. Části těla, předměty, oděv. Zvláštní pozornost věnuje vlasům. Projevuje se u něj až fetišistické sklony, když Judy nutí, aby si již odbarvené vlasy vyčesala do účesu, který si pamatuje u Madeleine. Jedná se o vyčesané vlasy do tvaru magické spirály, která je vyobrazena i na portrétu Carloty. Je to poslední věc, poslední detail, na kterém při proměně Judy v Madeleine obsedantně lpí. Jeho hysterické chování podtrhuje Hitchcock záběrováním scény uvnitř kadeřnictví, kde v detailních záběrech rtů, nehtů a vlasů probíhá proměna dle jeho instrukcí.

Scottie je posedlý jednotlivými částmi Madeleine, nezajímá ho celek. Vše musí být na pravém místě. Až je Judy kompletně změněná do podoby Madeleine, teprve je Scottie schopen projevit cit a uvolnit tak průchod svým blokům. Dalo by se říci, že instinktivně prošel svou vlastní regresní terapií. Výsledek je však zmařen. Čeká ho šok v podobě rudého náhrdelníku. Teprve v zrcadle zaznamená, že má Judy na krku stejný náhrdelník, jako Carlota na obraze v muzeu. Ano, zrcadlo ho postaví před realitu. Symbol pravdy i marnivosti, jak příznačné právě pro tento okamžik. Teprve teď si uvědomí, že byl podveden. Náhrdelník, poslední fetišistický předmět, zboří celou jeho dosavadní práci.



Obr.10. Obraz Carloty, *Vertigo*

Pokud by Scottie uvažoval racionálně, vybere si Midge. Přesto je přitahován ženou, která je ovládána ze záhrobí, má sebevražedné sklony a navíc je vdaná. V druhé půlce vlastně ani neexistuje a on miluje vlastně jen vzpomínku na ni.

Scottiho hysterie se projeví v plném rozsahu v závěrečné scéně ve věži, kde nutí Judy stoupat nahoru. Tato jeho nová neuróza je natolik silná, že přebije dokonce jeho akrofobii. V posledním záběru Scottie stojí na samé hraně věže a dívá se dolů na důsledek svého pomateného jednání.



Obr.11. James Stewart v závěrečném záběru. (*Vertigo*)

6. PSYCHO

Film Psycho můžeme považovat za archetypální základ všech hororů, které následovaly po jeho vydání v roce 1960. Díky své univerzálnosti si Psycho udržuje svou popularitu již více než půl století. Je to tím, že, Hitchcock umožňu-

je divákovi se v rámci zápletky subjektivně ztotožnit s pocity hlavní postavy. Cíleně tak zvyšuje psychologické účinky filmu na diváka, který je nucen uvědomit si své vlastní neurózy a morální nedostatky.

Psycho se opírá o nekonečný boj mezi dobrem a zlem. Je to boj, který existuje v každém divákovi a odehrává se v jeho podvědomí. Ve filmu půjde hlavně o patologickou rozpolcenost osobnosti - schizofrenii.

Psycho začíná pohledem na město. Kamera si zdánlivě náhodně vybere jednu z mnoha budov a pak jedno z mnoha oken, aby prozkoumala, co je za žaluzii. Hitchcock výběrem jakoby náhodného okna vytváří v divákovi pocit, že by to mohlo být okno kohokoliv, ale hlavně i jeho samého. Tato skutečnost zapůsobí na diváka tak, že události, které se stanou, se můžou stát i jemu. (4)

Seznamujeme se s Marion a Samem a jejich finančními problémy, které brzdí jejich vztah. V následující scéně magnát Casidy tvrdí, že za prachy si člověk může koupit i štěstí, čímž předem ospravedlňuje následující chování Marion. Marion krade firemní peníze, ujíždí s nimi autem pryč a divák je zatahován hlouběji do psychologie jejího abnormální chování. Hitchcock nás však filmovými prostředky nutí s ní soucítit - identifikovat se s ní.



Obr.12. Janet Leigh, Psycho

Režisér nám již od začátku nenápadně podsouvá pojem rozpolcené osobnosti. Po celou první část filmu je Marionin odraz často viděn v oknech a zrcadlech. Když si balí kufr a ještě v ní zraje rozhodnutí peníze ukradnout, stojí před zrcadlem a dívá se na svůj odraz. Pohledem sklouzne k obálce s penězi a její špatné já učiní rozhodnutí zaklapnutím víka kufru.

Druhý evidentní případ je, když se poprvé chystá použít ukradené peníze a stojí vedle zrcadla na záchodcích autoservisu. Hitchcock navíc snímáním z nadhledu vyvolává dojem intimity a umožňuje divákovi bojovat s vlastními rozpolcenými pocity. Motiv schizofrenie dosahuje vrcholu, když se Marion po dlouhé jízdě konečně blíží k motelu. Marion v nitru zápasí s hlasy těch, kterých se její krádež nejvíce dotkla. Její rozpolcenost je však na úrovni neurózy. Tu na úrovni schizofrenie po ni přebere Norman Bates.



Obr.13. Janet Leigh, Psycho

Její cesta končí v motelu Bates. Hitchcock pomalu a nenásilně přesouvá sympatie diváků od Marion k Normanovi. Snaží se diváka přimět k soucítění s plachou osobou, která starostlivě pečuje o svou nemocnou matku. Divákovi nezbývá nic jiného, než srovnávat poctivý a obětavý život Normana a kriminální

chování Marion. Nicméně po návratu do svého pokoje se zdá, že se Marion rozhoduje, zda vrátit peníze a čelit následkům svých činů. Vlna sympatie se opět převalí na její stranu, aby byl divák co nejvíc šokován následující slavnou scénou ve sprše.

Po uvedení Normana na scénu zjišťujeme, že má rád ptáky a vycpává je. Závidí jim svobodu, protože sám je uvězněn a zadržován svou matkou, svým druhým já. Jak sám ve filmu říká: "myslím, že jsme uvězněni každý ve své pasti...a nikdo z nás se z ní nedostane."

V motelovém pokoji, když se řeč stočí na matku, je snímán z pohledu tak, že se dravec vznáší jakoby nad ním. Pták symbolizuje jeho druhé, silnější já, které na něj dohlíží z vrchu.



Obr.14. Anthony Perkins, *Psycho*

Stejný filmový motiv se znovu zopakuje u druhé vraždy. Útok je snímán z nadvhledu, z pohledu ptáka, protože matka, Normanovo druhé já je dravec a ve svém prostoru, což je dům, se volně pohybuje. Detektive Arbogast navíc

padá dolů ze schodů jako pták z oblohy po prohraném souboji. Obě vražedné scény ve filmu Hitchcock znovu staví do kontrastu. První se odehraje v otevřeném prostoru a druhá v prostoru stísněném. Motel je past či klec o které Norman mluví, proto záběry jsou z pohledu vraha a detailní. Ve sprše je zobák nahrazen nožem, který klove do nahého těla.

Téma Oidipova komplexu, Hitchcockovi neznámé téma se objevuje i tomto filmu a to ještě zřetelněji, než v Rozdvojené duši. Z toho důvodu bych ještě chtěl upřesnit o co vlastně jde z pohledu Freudovské psychoanalýzy. Podle Freuda, když se narodí dítě, nemá žádné "já". Dítě funguje na tom, co slavný psychiatr označuje jako "princip potěšení", což nazývá ID. Dítě je anarchistické, sadistické, agresivní, sobecké a zajímá se jen o své požitky. Pokud má dítě v životě uspět, potřebuje rodičovskou ruku. Vzhledem k úzké vazbě na matčino tělo, chlapec podvědomě touží po sexuálním vztahu s ní samou. Chlapec, aby se stal plně funkční členem společnosti, musí potlačit tuto sexuální touhu. Musí se oddělit od matky a identifikovat se s otcem. Tím se musí vzdát radosti z požitku a postavit se realitě. Takto Freud popisuje počátky jeho tripartitní teorie psyché (ego, superego, id). Princip reality pomáhá chlapcovi rozvíjet fungování ega, které reaguje na autoritu superega otce. Superego ale potlačuje jeho id a tím jeho hedonistické sklony. Podle Freuda, chlapec chce zabít otce, aby mohl spát s matkou, i když je to jen jeho podvědomé přání, nikoli vědomé. (1)

Na konci filmu Psycho psychiatr vysvětluje: *"Už tehdy byl vyšinutý z rovnováhy, to byl od té doby, co mu zemřel otec. Jeho matka byla despotická žena a lpěla na něm. A tak tam ti dva spolu žili celé roky, ale pak potkala jednoho muže a Normanovi se zdálo, že ho kvůli tomu muži zavrhla a to způsobilo, že oba zabil."*¹

Norman Bates se nikdy zdravě neoddělil od matky a když zabil matčina přítele, jednal podvědomě, aby nemusel přijímat jeho otcovskou autoritu a soupeřit s ním o matku.

¹ Přepis části dialogu z filmu *Psycho*..

Psychiatr Dr. Fred Richmond pokračuje a až explicitně vysvětluje divákům: *"a tak za ni začal myslet, mluvil za ni a takříkajíc ji věnoval polovinu života. Někdy se obě osobnosti oddělili a vedly spolu rozhovory. Jindy ho matka ovládla, nyní už nikdy nebyl sám sebou, ale často byl pouze matkou a protože na ni patologicky žárlil, předpokládal, že žárlí i ona na něj, proto když pocítil, že ho nějaká žena silně přitahuje, matka v něm začala zuřit...."*

"...Když se setkal s vaší sestrou, zaujala ho a pocítil vzrušení, chtěl ji, vládu nad ním převzala matka a ta ji zabila. Hned po vraždě se Norman vrátil a jakoby procítl ze sna a jako poslušný syn zahladil všechny stopy zločinu, o kterém byl přesvědčen, že spáchala jeho matka." ¹

Pokud na to aplikujeme teorii Oidipova komplexu Normanova dominantní polovina vyhrála. Vyhrála matka. Norman Bates neměl dost silné ego, aby udržel na uzdě nekontrolované potřeby id a superega. Proto se id (dítě) a superego (matka) projevují jako zcela samostatné osobnosti.

Hitchcock v první třetině přesvědčil diváka, že to, co se stalo Marion se může stát každému. Poté, co představil Normana jako důvěryhodnou osobu, přichází



Obr.15. Janet Leigh, *Psycho*

¹ Přepis části dialogu z filmu *Psycho*

Scéna ve sprše, která veškerý pocit bezpečí naprosto zničí. Ještě více znepokojující pro diváka, ale je, že scéna je filmována očima vraha. Divák je nyní ve zranitelném stavu a vzhlíží k Normanovi, aby nahradil Marion a mohl se s ním, jako s novou hlavní postavou identifikovat.

Na scéně se objevuje detektiv Arbogast, který naruší Normanovi zdánlivě poklidnou existenci. Detektiv pátrá ani ne tak po Marion, ale po zcizených penězích. Jeho vražda není tak emotivně intenzivní jako vražda Marion, protože si divák nestačil vytvořit dostatečné sympatie s jeho postavou.

Sam a Marionina sestra Lila přijedou do motelu a pátrají po zmizelé sestře a detektivovi. Divák ví, že peníze byly potopeny v bažině spolu s autem, ale režisér stále hraje na notu, že její vražda možná s penězi nějak souvisí. Můžeme být svědky dalšího kontrastu, když Hitchcock proti sobě postaví Sama a Normana. Sam je vyrovnaný, ale přitom připravený zasáhnout. Norman sexuálně nevyrovnaný, podrážděný, vyhýbající se.

Podle knihy *The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* by Norman ještě mohl být diagnostikován jako pacient s *Multiple Personality Disorder*. Mnohočetná porucha osobnosti se v mnohém podobá schizofrenii. Tato porucha se řadí mezi tzv. disociativní poruchy osobnosti a bývá též označována jako disociativní porucha identity. Pacient má v sobě přítomno více osobností, přičemž navenek se vždy projevuje jen jedna, která přebírá kontrolu nad jeho chováním. Každá z těchto osobností má své charakteristické vlastnosti a žije si vlastním životem. Některá z osobností může být velmi výbušná a agresivní, jiná naopak plachá a bojácná. Lidé, kteří touto nemocí trpí, byli ve velké většině případů v mladém věku sexuálně nebo fyzicky týráni. Alternující identity vznikly jako obrana proti tomuto týraní - jako prostředek úniku. Zpočátku se nemusí projevovat a objeví se, až když je něco nastartuje. Proto většina případů bývá diagnostikována až v dospělosti. Tyhle osobnosti můžou nebo nemusí o sobě vědět. V případě, když o sobě ví, můžou mezi sebou mluvit nebo si dokonce radit. (7)

Při podrobnější analýze můžeme dospět k tomu, že Norman měl osobnosti tři. Osobnost malého chlapce, osobnost matky a hostitelská osobnost Normana. Někdo může namítat, že osobnost malého chlapce neexistuje, ale Norman spí v dětské posteli a jeho pokoj je plný dětských hraček. Pro pacienta s poruchou identity je zcela typické mít jednu dětskou osobnost. Bývá to obvykle originální osobnost, která byla týrána. Nejsem si zcela jist, jak to Hitchcock myslel s identitou dítěte, ale zjevně nám předkládá, že Norman byl jako dítě sexuálně zneužíván. (7)

V honosně zařízeném pokoji matky stojí soška nahého chlapce nebo andílka. Navíc důraz daný nájezdem na odlietek dvou do sebe propletených rukou pod zrcadlem by mohl symbolizovat právě incest. Jako by to ještě nestačilo a Lila nachází v Normanově pokoji i gramofonovou desku se symfonií Eroika od L. van Beethovena. Do slova erotika schází jediné písmeno T.

Jak již bylo zmíněno, parazitující osobnosti mají tendenci se vynořit v dospělosti, když jsou nějakým způsobem nastartovány. Pro Normana to mohl být právě moment, kdy zabije svou matku a začne se oblékat jako ona.



Obr.16. Anthony Perkins a John Gavin, *Psycho*

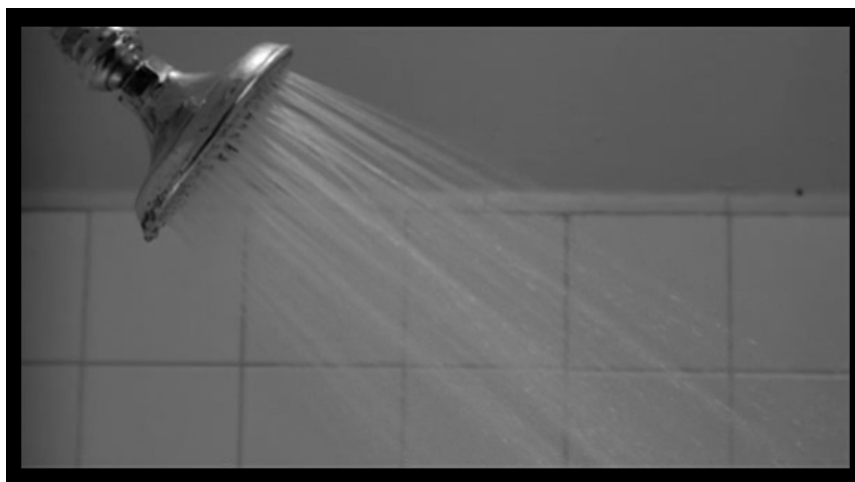
V předposlední scéně, kdy se Norman (resp. jeho identita matky) se vrhá s nožem na Lilu, se situace zdá až komická - špatně zahraná. Ale i tady se zdá, že z hlediska psychiatrie Hitchcock věděl, co dělá. Když Sam Normana v poslední chvíli zadrží a mu přitom spadne paruka, ani se moc nebrání. Na tváři má podivný škleb a kroutí se slasti jako by snad zažíval orgasmus. Je to pro něj úleva. Teď když je konečně odhalen, jeho sexuální frustrace mohou dostat volný průchod.

Analně-kompulsivní chování je dalším z Freudových termínů, se kterým se můžeme v souvislosti s tímto filmem setkat. David Sterritt ve své knize *Filmy Alfréda Hitchcocka* argumentuje, že *Psycho* poukazuje na režisérovu posedlost s análně kompulsivním chováním. Předkládá nám, že *Psycho* je film o análních aktivitách a první metaforický symbol exkrementů jsou peníze. O těch finanční magnát prohlašuje, že je vyklopil - "*I dumped it out*", což je výraz, který se v angličtině často používá právě pro vyprazdňování.

Jeho teorie pokračuje tvrzením o kulaté gramofonové desce ve tvaru řitního otvoru, kulaté nálepce na ní i malý kulatý otvor v ní, vše tvaru řitního otvoru. A jako by těch otvorů nebylo málo, je tady ještě O v názvu desky Er-O-ica.

Jediný racionální argument se opírá o poznávací značku ANL 709 opět s O ve tvaru řitního otvoru a jen o samohlásku kratší než anál. Jenže auto s touhle poznávací značkou Marion hned na začátku vyměňuje za jiné. Myslím, že tahle teorie spíš poukazuje na autorovu anální obsesi.

Dále se ještě rozebírá nepřehlédnutelnou přítomnost falického symbolu v podobě sprchovací hlavy ve vražedné scéně. Ano, každé násilí spáchané na ženě, je svým způsobem znásilnění. Faktem však je, že ve sprše prostě sprchovací hlava být musí a pan Sterritt by si měl možná zajít k doktorovi na kontrolu se svým přirozením.



Obr.17. Sprcha, Psycho

Přesto v téhle souvislosti bych se rád zmínil, že v rozhovorech s F. Truffautem Hitchcock říká, že by chtěl udělat film, který by začínal příjezdem jídla do města a končil odpadními kanály. S jeho smyslem pro humor, asi narážel na to, že se dá na společnost nahlížet i z pohledu trávení a kálení. Dost možná to demonstroval právě filmem Psycho. Již první replika filmu "ty nikdy nedojíš oběd, vid'" se zmiňuje o jídle. Rozhovor vzápětí pokračuje večeří a stejky.

Norman se na obrazovce opravdovému jídlu vyhýbá, přesto jeho apetit předčí všechny ostatní. Metaforicky ovšem. Náš hlavní hrdina si Marion první vykrmí, potom si ji kuchyňským nožem důkladně nakrájí a na závěr ji hodí bažině - trávícímu systému. Ale to mu ještě nestačí, jako desert si dá detektiva Arbegasta.

Poslední záběr filmu, který se může zdát již zbytečný, může být vodítkem k režisérovu zvrhlému smyslu pro humor. Auto, které je vytahováno z bažiny, nám může připomínat právě to nestrávené co bývá ze střev vytlačeno ven.

Psychiatr na konci filmu vysvětluje: "*Víte, když je mysl útočištěm dvou osobností probíhá mezi nimi konflikt, bitva. V jeho případě je dobojováno a do-*

minantní osobnost zvítězila."¹

Ať už Norman trpěl mnohočetnou poruchou identity nebo schizofrenií. Jedna věc jistá je, Hitchcock chtěl divákovi představit nejen boj dobra ze zlem, ale i střet neurózy a psychózy. A to neurózu ženskou, Marioninu a psychózu mužskou, Normanovu.

Přesto, že závěrečná řeč psychiatra osvětlí Normanovy důvody jeho psychotického chování, divák zůstává ohromen a zmaten vyústěním Normanovi rozpolcené osobnosti. To, že je „matka“ za mřížemi ještě neznamená, že je všemu násilí konec. Její poznámka o mouše nenechá nikoho na pochybách, že má ještě něco za lubem.

Hitchcock filmovým umem přinutil diváka k přehodnocení vlastního svědomí ve vztahu k událostem, které se zrovna odehrály. Efektivním použitím kontrastů, paralel a srovnáváním lidských vlastností umožnilo režisérovi vnést přetrvávající úzkost a strach do diváckých řad. Strach ani ne tak z brutálních činů, ale s podvědomým ztotožněním se s hlavní postavou.

Hitchcock potvrzuje myšlenku, že všechny základní emoce vyvolané filmem mohou být pociťovány kýmkoliv jako nekonečný boj dobra a zla. Boje, který se objevuje ve všech stránkách našeho života. Hitchcockova skvělá režie umístila *Psycho* vysoko na řebříčky a to nejen hororových filmů.

6. ALFRED HITCHCOCK

Alfred Hitchcock se narodil 13. srpna 1899 v londýnském Leytonstone jako nejmladší ze tří dětí. Jeho rodiče byli William a Emma Hitchcockovi. Alfred navštěvoval katolickou Školu svatého Ignáce (St. Ignatius College) v Londýně. Když Hitchcockovi bylo 14, jeho otec zemřel. V tomtéž roce Hitchcock opustil

¹ Přepis části dialogu z filmu *Psycho*

jezuity vedenou Školu svatého Ignáce, kterou v té době navštěvoval, aby mohl studovat školu strojírenství a navigace. Po ukončení studií se stal bankovním úředníkem a přivydělával si kreslením karikatur. Tímto svým koníčkem se dostal k filmu jako kreslíř titulků pro němé filmy.

V roce 1925 dostal šanci režírovat svůj první film s názvem *Zahrada rozkoše* (*The Pleasure Garden*), ale film nebyl nijak úspěšný. O rok později však Hitchcock debutoval v žánru thrilleru. Film *Příšerný host* (*The Lodger: A Story of the London Fog*) byl úspěšný nejen komerčně, ale i u kritiků. Druhého prosince 1926 se oženil se svou asistentkou režie Almu Reville a v roce 1928 se jim narodila dcera Patricie. Reville byla sama uznávanou scenáristkou, ale po svatbě s Hitchcockem se věnovala kariéře svého manžela a spolupracovala s ním na všech jeho filmech. Spolu zůstali až do jeho smrti. Alma byla Hitchcockovým nejbližším spolupracovníkem. Hitchcockovy první dva filmy byly přijaty vlažně. Ale další, *Lodger* (*Příšerný host*) - příběh podnájemníka, který byl podezřelý z vražd mladých žen - dosáhl kritického i diváckého ohlasu. Příšerný host se zabýval vraždou, podezřením, sexuální přitažlivostí i odpudivostí - tématy, které později charakterizovaly všechny jeho práce. Hitchcock režíroval celkem devět němých filmů a byl jedním z předních režisérů v Británii. V roce 1929 začal pracovat na svém desátém filmu *Její zpověď* (*Blackmail*). Během procesu vzniku filmu se studio rozhodlo, že z něj udělá jeden z prvních britských zvukových filmů. Vrcholem filmu byla honička přes kopuli Britského muzea, což se později změnilo v Hitchcockovu tradici užívání známých pamětihodností jako pozadí pro napínavé scény. (5)

Aby mohl realizovat své filmové vidění v plném potenciálu, odešel v roce 1939 do Ameriky. Jeho první americký film *Rebecca* (1940) získal Oscara za nejlepší film. V Americe točil v průměru více než jeden film ročně a zpomalil až filmem *Psycho* v roce 1960. To je rok, kdy si Donald Spoto myslí, že do Hitchcockova osobního a pracovního života vstoupila hluboká krize. V biografické knize o Alfredovi Hitchcockovi Donald Spoto tvrdí, že slavný režisér thrillerů a kriminálních příběhů byl zmítán nekontrolovatelnými impulsy. Podle něho trpěl pocity viny a úzkostmi. Měl patologické nutkání všeho druhu a to

včetně misogynie, sadistických sklonů, měl fetiš k různým částem těla a koupelně, fixaci na matku a fobie vůči ženám a lidem obecně. Spoto udává, že bez zohlednění tohoto psychologického profilu, není možné dílu Hitchcocka porozumět. Spoto redukuje režisérovu uměleckou vizi na sadu psychopatologických prvků. (5)

Jako mnoho slavných umělců i Hitchcock často snižoval své zásluhy a jen zřídka dával nahlídnout pod svou kreativní pokličku. Přesto byl rád, když ho ostatní filmaři obdivovali a věděl, že vlastní propagace je důležitá pro jeho profesionální kariéru. To byl i motiv ke spolupráci s francouzským režisérem Francoisem Truffautem na asi nejslavnější knize o něm samém a jeho práci. Kniha vznikla jako série rozhovorů pod názvem Hitchcock v roce 1965, v českém překladu pak vyšla o 2 roky později. Je škoda, že se zaměřuje spíše na technické problémy filmové řeči než na psychologické záležitosti.

Je zřejmé, že Alfred Hitchcock měl v této oblasti velmi dobré znalosti. Věděl, že lidská představitost je mnohem silnější než jakýkoliv vizuální obraz. Tato klíčová znalost mu umožnila ovládat diváky. Vizuální násilí se zřídka objevilo v jeho filmech. Raději nechal diváka, aby si vyplnil mezery sám.

Hitchcock téměř pravidelně ve svých filmech používal znalosti z freudovských pojmů. A stejně jako Freud ve svém oboru předběhl svou dobu, dokázal to v oblasti kinematografie i Alfred Hitchcock. Navzdory tomu, že došlo k odklonu od Freudových teorií směrem k biologickému vysvětlení chování, Hitchcockovy filmy jsou působivé dodnes.

Hitchcock se nikdy nechodil dívat na své filmy spolu s diváky do kina. Když se ho někdo zeptal, jestli mu nechybí jejich reakce a výkřiky strachu, odpověděl: "*ne, já je slyším, když film točím.*"¹

Přesto Hitchcockova vlastní osobnost zůstává zahalena tajemstvím. Bylo známo, že měl ambivalentní postoj vůči ženám, které hrály v jeho filmech.

¹ Hitchcock, Truffaut, 1985 - volný překlad

Jeho manželka byla pravděpodobně jedinou ženou jeho života.

"Mužův nejlepší přítel je matka," říká Norman v *Psychu*.

Z Freudova hlediska se z toho dá vyvodit, že Hitchcockův postoj vůči ženám byl pravděpodobně způsoben opravdu výchovou jeho vlastní matky, která byla velmi přísná a nechávala ho stát za trest hodiny v rohu.

Hitchcock se netajil tím, že se zbavoval vlastních strachů a neuróz prostřednictvím filmů. Vždyť je známo, že nejprve je třeba strach konkretizovat a pochopit, aby ten přestal dotyčného pronásledovat. Hitchcock o těchto svých "strašácích" točil filmy. Jeho díla se tak můžou posuzovat jako vědomé či nevědomé projekce jeho vlastních neuróz na filmovém plátně.

Ale je vůbec pomyslitelné aby režisér jeho kvalit, který ve svých 53 celovečerních filmů pracoval s řadou herců, techniků, hudebních skladatelů, publicistů a který navíc vytvořil jedny z nejpopulárnějších a nejocetovanějších filmů, byl duševně chorý?

Jediné dvě věci, které by se daly tomuto slavnému muži vytknout je, že nechal svou dceru křičet na vrcholku ruského kola při natáčení *Cizinců* ve vlaku a že nalíval herce Montgomeryho Clifta alkoholem do omdlení. Jenže Clift alkoholik už byl.

Spoto taky tvrdí, že Hitchcock ztratil zájem o film po tom, co ho odmítla Tippi Hedren na natáčení filmu *Marnie* (1964) a tento jeho nezájem trval do konce kariéry. Jenže to už měl 65 let, byl značně obézní a zvýšila se i jeho konzumace alkoholu. Brzy na to onemocněla jeho žena a od té doby Hitchcock pracoval jen sporadicky.

7. ZÁVĚR

Mnozí kritici se dohadovali, jestli Hitchcock opravdu přesně věděl, co

dělá, jestli tak dokonale ovládal mechanismy filmu nebo se jednalo o náhodu či instinkty. V rozhovorech s Truffautem nám Hitchcock dává odpověď, když popisuje svou dokonalou přípravu na natáčení. Neoponechával nic náhodě - veškeré prostředky a jejich působení na diváky měl předem pečlivě promyšlené.

Ať již trpěl nějakou neurózou nebo ne, dokonale dokázal pouze pomocí prostředků filmové řeči (tedy hlavně záběrováním a jeho následnou montáží) impozantně manipulovat a pohrávat si s divákovými emocemi.

Hitchcockův vliv na diváky můžeme doložit neklesající popularitou jeho filmů a také neutuchajícími debatami kritiků. Hitchcock především vědomě tvořil svůj nastřádaný materiál do umělecké formy, protože umělec, který nemá schopnost oddělit sám sebe od své tvorby, spadne do kreativní průměrnosti. Ale ani to ještě nemusí stačit. Tvůrce jeho formátu musí mít disciplínu, tvrdě pracovat a vnímat reakce diváků. To ostatní už spadá do sféry geniality.

Alfred Hitchcock se ve svých nejuznávanějších filmech věnuje tématu duševních nemocí, které jsou bezprostředně spojeny s traumatickými zážitky z dětství, které se projevují vytěsněním neboli represí. A tak se Hitchcock ve svých filmech stále točí ve spirále podobně jako jeho hlavní hrdina ve Vertigu.

8. Použité zdroje

- (1) FREUD, Sigmund. *The Ego and the Id*. New York : CreateSpace, 2010. 98 s
- (2) G. SCOTT, Helen; TRUFFAUT, Francois. *Hitchcock, Truffaut*. New York : Simon & Schuster , 1985. 368 s.
- (3) PEARY, Danny. *Guide for the Film Fanatic*. New York : Simon & Schuster , 1986. 521 s.
- (4) WOOD, Robin . *Alfred Hitchcock a jeho filmy*. Praha : Orpheus, 2003. 224 s.

- (5) SPOTO, Donald. *The dark side of the genius*. Boston : Da Capo Press, 1998. 508 s.
- (6) STERRITT, David. *The film of Alfred Hitchcock*. Cambridge : Cambridge University Press, 1993. 165 s.
- (7) American Psychiatric Association . *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*. Arlington : American Psychiatric Publishing, 2000. 943 s.