

# PSYCHOANALÝZA V UMĚNÍ JE PARALELNÍ TVORBOU



Ivo Pondělíček

*Univerzitní profesor Ivo Pondělíček (1928) se věnoval klinické psychologii a sexuologii, zároveň ale také teorii umění. Přednášel psychologii filmu a filmologii na FAMU (1959-1969) a FFUK (1967-1972 a 1990-1998) a jako vědecký pracovník působil v šedesátých a sedmdesátých letech rovněž v Československém filmovém ústavu. Je autorem celé řady odborných článků a knih, z nichž jsou kinematografii věnovány tituly Film jako svět fantómů a mýtů (1964), Bergmanův filosofický film a problémy jeho interpretace (1967) a Svět k obrazu svému. Příspěvky k filmovému vědomí a videokultuře 1962-1998 (1999). Následující rozhovor je soustředěn výhradně na psychoanalýzu Sigmunda Freuda, která byla Ivo Pondělíčkoví výrazným inspiračním zdrojem jak v odborném psaní a klinické práci, tak i ve vlastní výtvarné tvorbě.*

*Jak vznikl váš zájem o Freudovu psychoanalýzu? Souviselo to s vaší klinickou praxí?*

Ano, psychoanalýzu jsem převážně používal jako pracovní metodu na klinice. Dlouho byla u nás v nemilosti a otevřeně jsme ji mohli praktikovat zhruba až po roce 1966, tedy po revizi Stalinova kultu. Terapeuticky se s úspěchem aplikovala zejména u hysterie, u hysterických reakcí i hysteroidních osobností. Klinická psychoanalýza je značně časově náročná, nelze ji provádět jedním sezením. Nutné je navíc dodat, že zpočátku nešlo přímo o psychoanalýzu, ale spíše o eklecticismus vycházející z Freuda a dalších psychoterapeutů. Na psychiatrii se tehdy začínalo systematicky i se skupinovou terapií. Jejím přívržencem jsem ale nikdy nebyl, nejen kvůli jejímu ponižujícímu průběhu a víceméně směšným výsledkům. Chudáci, kteří se tam museli zpovídat, snad jen s výjimkou hysterických případů, mívali nejrůznější zábrany, mnohdy předstírali, své příběhy všelijak upravovali a podle pozdějšího přiznání navíc i lhali.

*Věnoval jste se také arteterapii?*

Dost dlouho a dost vážně. Námět a materiál ke krátkometrážnímu filmu VÝZVA DO TÍCHA (1965) jsem poskytl tehdejšímu svému posluchači FAMU Dušanu Hanákovi. Šlo o výtvarné pokusy duševně chorých. Arteterapie má svůj význam, obvykle se provádí před remisí nemoci, když se chorobný proces zmírňuje a symptomatika není tak razantní. Sebevýjádření vlastním dílem skýtá úlevu. Projekce navenek snižuje psychické napětí. Pacient při arteterapii vyjadřuje to, čím trpí, a to se týká jak neurotiků při jejich úzkostech, tak i psychotiků v jejich bludech.

*Vaše práce, v nichž film nazíráte psychoanalyticky, jsou ze šedesátých let, kdy jste se kinematografií zabýval profesně. Nicméně, inspiraci psychoanalýzou lze najít už ve vašich starších studiích o výtvarném umění.*

Po delší praxi na psychiatrii jsou mé profesní zájmy už celé půlstoletí poznamenány jakousi dvojdmostí. Na jedné straně jsou nauky psychologické, a na té druhé teorie umění a filmu. V psychoanalytické práci a tvorbě všechno začíná i končí Sigmundem Freudem. K tomu jsem dospěl už na gymnáziu. Tehdy poprvé jsem si přečetl Vzpomínku z dětství Leonarda da Vinci (1910) a stále jsem se k ní později vracel. Pak jsem došel k Wilhelmu Stekelovi, k jeho srovnání básníka a neurotika v Dichtung und Neurose (1909), to mě ovšem trochu odradilo, protože jeho závěrům jsem moc nevěřil. Na Freudovy poznatky se mi zdály příliš účelově naroubované. Psychoanalytik, který má zkušenosti z klinické práce a poté se věnuje i výkladu umění a teorii umělecké tvorby, musí brát jako východisko Freudovu teorii sublimace. A musí s ní pracovat jako se základní premisou v obou ohledech, klinickém i uměno- vědném. Brzy po studiu Freuda vznikaly mé práce pod jeho vlivem, ač tehdejší politika v padesátých letech to nepřipouštěla. V užití freudiánské metaforizace jsem musel být i později, například ve své knize Fantaskní umění (1964), takřka opatrnější. Na radu svých konzultantů Jana Řezáče, prof. Miroslava Míčka a Zbyňka Havlíčka jsem mnohá metaforizovaná tvrzení a zjištění podal v jakémisi mírnějším přepise. Mnoho tehdejších závistivců mi tu knihu nepřálo (tvářisti, surrealisté), byl jsem pro ně jen jakýmsi „psychiatrem“, tudíž člověkem z jiné planety, co se jim plete do oboru. Nevadilo jim však z mé knihy bez odkazů čerpat, ne-li přímo opisovat.

*Neoslovily vás v té době i jiné koncepty vycházející z Freuda? Například práce Otto Ranka (vliv dětské hry a vnímání na uměleckou tvorbu), Hanse Sachse (analýza umělcova narcismu), Ernsta Krise (teze o psychologickém účinku uměleckého díla založeného na pudové katarzi), metodologicky konzistentnější Mauronova „psychokritika“, Jaspersova práce o schizofrenii jako kreativním činiteli u Strindberga a Van Gogha nebo Sartreova „existenciální psychoanalýza“?*

Jsem sice psychoanalyticky zaujatý a doufám, že i dostatečně erudovaný, ale ne natolik doširoka, abych se pídil za všemi novými „objevy“. Nikde jsem víc nezískal než u Freuda. Jeho metaforické

výroky a zjištění mnozí jeho podivní epigoni dost znehodnocují i překrucují. Často usilují přetrumfnout je něčím provokativním, s otcem-zakladatelem nekonzistentním. Třeba Frank Alexander se v americkém psychoanalytickém boomeru téměř proslavil diagnózou astmatu – jako „potlačeného křiku po matce“. Svou patogenezi vychází tato diagnóza z Freudova pojetí oidipovského komplexu, zároveň ho však dehonestuje a devaluje. Psychoanalýza bezpochyby přispěla k autoritě takzvaných patografií, což jsou de facto psychiatrické chorobopisy umělců, jež ve většině případů dávají dohromady jako autoři psychiatři. Nejznámějším počinem v tomto ohledu je jistě práce Karla Jasperse, filosofa existence, původně však psychiatra, který ve svém díle Strindberg und Van Gogh (1926) oba tyto umělce diagnostikuje jako schizofreniky. U Strindberga nebyly námitky, ale o Van Gogha byl v tomto ohledu veden spor, mnozí psychiatři – Birnbaum, Thurel, Leo Navrátil a hlavně Françoise Minkowská – slavného malíře pokládali za atypického epileptika. Za to atypické lze považovat zejména jeho vztah k alkoholu. Zjednodušeně řečeno, když neměl malíř na kofalku, neměl ani epileptický záchvat.

*Zřejmě i absint tam sehrál svou roli.*

Patrně to byla ta pravá rána do vazů. Ale v současnosti se i u nás ten „zelený ďábel“ znovu začíná v kavárnách rozlévat.

*Teze, že je možné analyzovat umělecké dílo jako projev neurozy, je jistě problematická. Nicméně, jsou podle vás neurotici kreativnější?*

To si myslel už i zmíněný Stekel, který mezi tím dělal doslova rovnítko. Já si myslím, že kreativních lidí, těch nadaných či génů, je v této klientele stejně málo jako mezi zdravými. Stekel to s neurozou jako uměleckým kreativním procesem přeháněl, ale faktem je, že tam jistě podobnosti mohou nastat, byť jen u malého procenta neurotiků. Z psychiatrického aspektu lze dnes více zajímavých spojitostí nalézt mezi uměním a těžšími duševními poruchami – zejména schizofrenií. Ve své knize Fantaskní umění o tom mám celou kapitolu, kde jsou kazuistiky dvou výtvarných umělců, kteří schizofrenií trpěli, přičemž právě tato choroba v nich zpočátku vyvolávala pozoruhodné a originální stimuly pro výtvarnou tvorbu. Šlo o dva švédské malíře, Ernsta Josephsona (1849-1906) a Carla Fredrika Hilla (1849-1911). Zejména u toho druhého je patrna postupná dezintegrace osobnosti i tvorby.

*Ve své studii Od Flauberta k bovarismu (1991) odkazujete mimo jiné k Freudově analýze hysterie. Jak se díváte na její zapojování do filmového vyprávění?*

Vzhledem k symptomatickým projevům pokládám hysterii pro filmový příběh za látku velmi podnětnou a přitažlivou. Nemocný se nalézá v klatbě imaginace zcela nezávislé na skutečnosti, zejména v projevech hysterické konverze. Při této konverzi, říká Freud, se myšlenky a pocity udržované v nevědomém stavu urputně snaží nalézt svůj výraz a vyjádření, jež by byly přiměřené jejich silné afektivní hodnotě, a potom se překvapivě přeměňují na tělesné jevy. Tak se to ostatně děje i v magických příbězích Meyringa, Arcibaševa, Kafky. A totéž mohou prokázat i technicky tomu odpovídající filmové příběhy: inspirovány hysterií jsou k divákovi též „laskavé“, končí uzdravením, remisí duševního stavu či jinak řečeno happyendem.

*Ve vašich pracích o filmu aplikujete freudovskou psychoanalýzu zejména v kapitole Film a sen z knihy Film jako svět fantómů a mýtů, dále v úvodní, metodologické kapitole z Bergmanova filosofického filmu a rovněž v obsáhlé studii Hitchcockovy obrazy choré mysli (1998).*

Na začátku své kariéry Freud prohlásil, že neurozám vůbec nerozumí. To snad může být i omluvou pro mne, když přiznám, že k interpretaci filmu jsem se dostával ze světa nevědomosti. První mou „obětí“ zde nebyl ani Hitchcock, ani Bergman. Stal se jí Alain Resnais a jeho dva krásné snímky HIROŠIMA, MÁ LÁSKA a LONI V MARIENBADU. U nich jsem citoval výrok Andrého Gidea, totiž že pravdivosti se zdravými city nedosáhne a láska v nich problémy neřeší, láskou tu problémy teprve začínají. V MARIENBADU se vše odehrává jako ve snu nebo v hypnotickém transu, v prostředí pro psychoanalýzu jako stvořeném. Za významné jsem tu pokládal mnohé z toho, co představuje poruchy paměti a kontrast vzpomínek a zapomínání. Co se na pozadí příběhu lásky a přemlouvání ze symbolické roviny mění v symptomatiku. Jde tu o podobný významový posun či přesun jako ve Freudových kazuistikách „chybných výkonů“ z Psychopatologie všedního dne (1904). Jako autorský filmař se Resnais vyznává z užití symptomatických významů v MARIENBADU i HIROŠIMĚ.

*Jistě ne všechny autorské filmaře lze ovšem zkoumat psychoanalyticky...*

Záleží hodně na objektu zkoumání, na žánru a druhu filmu, stejně jako na síti „intencionálních významů“, jež jsou blízké nebo na něž se orientuje autor filmu jako režisér a scenárista zároveň. Ano, interpretovat Ingmara Bergmana se jeví produktivní spíše pomocí existenciální metody, při níž uplatníte i religiozní existenciály. U mnoha Bergmanových snímků – MLČENÍ, LESNÍCH JAHOD či PERSONY – se ovšem uplatní řada psychoanalytických konceptů. Stejně výkladové možnosti skýtají Fellini, Visconti, Rosi. A dále také Hitchcock, Welles, Lynch nebo milostná a rodinná traumata a dramata z Actors Studia pod vedením Elii Kazana a Lea Strasberga. Naproti tomu zkoumat psychoanalyticky



LONI V MARIENBADU

filmy stalinské éry by přineslo jen nulový efekt, pokud tím, nač se zaměříme, nebude odhalení dogmatických tabu.

*Máte třeba na mysli odhalování třídního nepřítele prostřednictvím oidipovského komplexu, jako je tomu v případě interpretací Ejzenštejnova torza BĚŽIN LUG (1937), archetypálně variujících skutečný příběh pionýra Morozova, který udal svého otce za spolupráci s kulaky?*

Psychoanalytickým výkladem se tu popírá dogma třídního boje jakousi „výkladovou regresí“, a to otcovraždou na podkladě oidipovského komplexu.

*V monografii o Bergmanovi nastolujete otázku komerčního využití nebo naopak zjednodušování a zneužívání psychoanalýzy v Hitchcockových filmech VERTIGO, ROZDVOJENÁ DUŠE, PSYCHO, PROVAZ a PTÁCI. Píšete, že tu režisér nereprodukuje „věrné“ psychoanalytické formule, ale že z nich vybírá jen „beletrizující“ stránky, které staví do středu svých příběhů. Osobně mám dokonce pocit, že co se mrzačení psychoanalýzy týče, dochází dnes ke zneužívání Freuda i v odborné literatuře, kde se mnozí autoři upínají k několika vykřičeným floskulím (jako je závist penisu) a přehlížejí to ostatní.*

Komerční využívání a zneužívání psychoanalýzy a její mrzačení se může těmto autorům jen vymstít. Jejich zájem natočit nějaký originální, intimní a introspektivní film se vyčerpá a znehodnotí v kýči. Korunu tomu může pak nasadit i vážně míněná „psychoanalytická“ recenze, která vlastně jen paroduje interpretaci symbolických či symptomatických významů.

*Jak jste se díval na vzestup psychoanalýzy ve filmové teorii sedmdesátých let, která zejména vzhledem k Lacanově revizi Freuda prodělala zásadní odklon od analýzy autorů a jejich výtvorů směrem k objasňování kinematografie jako instituce a metzovsky řečeno specifického „signifikantu“ působícího v oblasti imaginárna? Silné spojení tu také vzniklo mezi psychoanalýzou a různými kritikami, zejména feministickou, ideologickou a žánrovou.*

V konfrontaci s nároky a cíli psychoanalýzy je v tom velký chaos. Nejsem pro módní tažení ve vědě a nedokážu přeskokovat „ze slohu do slohu“, abych vyhověl aktuálním trendům. Už ve své době vlivná „psycholingvistika“ saussurovských sirotků, Mitriho, Barthesa, Metzera, Pasoliniho a Eca, stejně jako post-saussurovská psychoanalýza Lacanova mi jako psychoanalytici neposkytly dostatečné důkazy. Psychoanalytická badání a zmíněné sémiologické úvahy nejsou ničím víc než mesalianci. Je to jako páření se kočičky se psem – a já osobně bych psychoanalýzu chtěl nazírat jako svou milovanou domácí, leč suverénní kočku (respektive kocoura Čerdu, kdyby se tolik nepáčil). Nicméně s Christianem Metzem jsme se sešli v uznání několika přístupů k filmovému badání. A oba jsme mezi nimi nejvíce ocenili filmologii prováděnou z vnějšku za pomoci psychologie, psychiatrie, estetiky, sociologie, pedagogiky, biologie... Tak se zkoumají spíše fakty kinematografické než filmové. Nevím, kdo z nás dvou dříve navázal na studie Gilberta Cohena-Séata a kolektivitu, kde se uvedená diferenciací přístupu k filmu a kinu poprvé objevuje. Metz vydal svou práci v roce 1968, já už 1964, ale ani jeden z nás od druhého určitě nic neopisoval.

*Zůstal jste tedy tradičním vyznavačem Freuda?*

V tomhle ohledu jsem dost konzervativní. Mám nedůvěru ke všemu, co produkují Freudovi epigoni. Kladu si otázku, zda absence oidipovského komplexu v analytickém výkladu těchto epigonů, jako je Jacques Lacan či Jean Laplanche, není výrazem jiného „osobního komplexu“ – jejich komplexu méněcennosti ve vztahu k Mistrovi. Laplanche revizionisticky popírá freudovský „pud smrti“ jako pud komplementární k libidu. A zpochybňuje i koncept „nevědomí“. Lacan zase v kulturních dějinách ignoruje Freudovu pathodoménu, jíž je hysterie, a nahrazuje ji obsedantní neurózou. Ale Freud se touto neurózou zabýval už dávno před Lacanem. Podle jeho vlastních slov mu to pomohlo ke zvýšení zájmu o Ego oproti dřívějšímu dost výhradnímu zájmu o nevědomí. Existenci nevědomí a působivost Id ani nadále ovšem nepopíral. Freud také nikdy neopustil koncept „citové ambivalence“, jak mu nepřímou vytýká Lacan ve svém konceptu „toho druhého“.

*Můžete tu lacanovskou spojitost s obsedantní neurózou upřesnit?*

Lacan ve svých čteních Hamleta nebo Antigony vytváří pro oba namísto standardního oidipovského komplexu jinou motivaci. Hamletova incestní touha po matce je u něho potlačena hypotetickou konstrukcí dánského prince jako obsedantního neurotika, skrblíka, jehož posedlostí je šetrnost a lakota. A na důkaz této absurdní korektury Freudova výkladu Lacan uvádí asi osm řádek epizodního textu. V jeho čtení Antigony pak není ani stopa po tom, co bychom očekávali od freudovce, nějaké studium Antigoniných traumat, nevědomých fixací, tužeb či konfliktů, které by přiblížily její iracionální chování a lpění na důstojném pohřbu bratra. Ačkoli je dcerou samotného Oidipa, v lacanovském čtení žádný Oidipův komplex neexistuje. Lacan ji zkrátka pojímá v jejím činu takřka jako „eticky“, a tento čin se podle něj nemá číst jako nějaký druh symptomu, a pokud ano, tak nikoliv jako výsledek hysterie, nýbrž jako obsedantní jednání.

PTÁCI

*Jak se vám jeví lacanovská analýza v případě Hitchcockova PSYCHA – na myslí mám jeho rozbor?*

Lacan se tu soustřeďuje na záběry, jak říká „pohledu-objektu“ v sekvenci, kdy detektiv Arbogast padá ze schodů. Dynamický pohyb jeho hlavy je v kontrastu s pozadím, jež zůstává klidné. Pohled je vrahův, a v něm hlava zabitého blaženě zírá na věc, jež ho zabíjí. Možná, že v popisu filmové montáže, kde se mají ukázat ambivalentní projevy i v nekrizovější situaci, má tento Lacanův postřeh smysl. Mne však v PSYCHO spíše než ambivalence pocitových hnutí přitahoval věčně konfliktogenní oedipovský komplex – vztah šíleného Perkinsova Normana k usmrcené matce. Nebo také vyprávění celého příběhu, které zahýbe naším podvědomím, a to již v první třetině filmu po smrti Marion, když se tu nezbytně změní divákova identifikace ve vztahu k přítomným postavám.

*Věříte v Oidipův komplex? Dnes je to tradiční „šackovací panák“ oponentů klasického freudismu, jakási mytologická pohádka pro naivní dospělé.*

Uznání oedipovského komplexu se pro psychoanalytiku stalo jakýmsi „poznávacím heslem“, jímž se odlišují stoupenci původní Freudovy doktríny od jejích odpůrců. Pro mě jako pro freudovce je toto popírání oedipovského komplexu nepřijatelné.

*Ve své filmovědné práci jste se zabýval, ať už na psychoanalytické či zejména na sociologické rovině, působením kinematografie na diváka. Myslíte, že je udržitelná teze o tzv. „libidinózní ekonomice filmu“, která prováděla psychoanalytický rozbor role, jakou film přiděluje divákovi, a v této recepční rovině zohledňovala mechanismy skopofilie, voyeurismu a fetišismu?*

Určitě, zejména při sledování erotických filmových příběhů a v exhibici hvězd. Kromě toho film svými tvárnými postupy a prostředky může inspirovat „poznání“, které se netýká jenom předmětností a dějů „fotogenních“, ale i „vnitřních“, libidinózních. Kromě figurativního a perceptivního aspektu zde může divák odhalovat také podstatu skutečnosti skrývající se za jevy. A to je vhodná a úrodná půda pro výzkum nevědomí. Dále pak, originalita moderního myšlení spočívá v tom, že pravda není výsledkem hodnotového soudu, nýbrž kontaktu se světem. Ten lze odhalovat metodou, kterou nazývám „sociologická imaginace“. Prováděli jsme také výzkumy diváka na bázi pokusu s volnými asociacemi, což značí zkoumat ambivalenci pocitů, afektů, úzkostí z drastických filmových scén a jejich katarzi. Užity byly i projektivní testy: Rorschach, Lüscher, Szondi. Doložili jsme v nich, že z filmu se rodí nejen divácký zážitek, ale i jistý druh afektivního poznání.

*V současné filmové teorii panuje názor, že psychoanalýza je víceméně „mrtvá“. Ostatně názor nikterak nový, už Karl Kraus v jednom svém sžítavém aforismu uvedl, že psychoanalýza je ona choroba, za jejíž terapii se pokládá. Jeden z možných důvodů psychoanalytického konce vlastně popisujete ve svých memoárech Outsiderova zpověď (2007): „V mnoha psychologických a zejména psychoanalytických rozbořech je často nemožné poznat, kde končí metafora a kde začíná seriózní teorie.“ Jak se díváte na vědeckou relevanci psychoanalýzy?*

Její vědecká potence je pochybná, nepřesvědčivá a přítomné soudy míří spíše než k racionálním tvrzením do pružných tenat tvrzení pravděpodobnostních. Určitě tu nevládně pozitivistický model dokazování a výkladu (který ovšem beztak selhává), není to žádná exaktní věda. (Naštěstí). Přinejmenším vzhledem ke svému metaforickému dokazování je psychoanalýza paralelní tvorbou významů, respektive tvorbou svou podstatou ve vztahu k umění paralelní. Třeba u Bergmana mi trvalo léta, než jsem se odvážil o něm něco napsat. Až když jsem si uvědomil význam paralelního uvažování nad problémy typickými pro tohoto autorského filmaře, nad jeho dětstvím, nad mlčením Boha a člověkem v krizi, nad ideou absurdního člověka, mohl jsem to udělat. Ne nadarmo Freud ve své geniální intuici nabádal své následovníky, aby se nechali psychoanalyzovat.

Najednou jsem zjistil, že se k autorovi VEČERA KEJKLÍŘŮ či TVÁŘE dostávám tím, že se snažím pochopit, co on dávno přede mnou a citlivěji vnímal, třebaže jinými receptory než já, a co se mu podařilo vtělit do filmových obrazů. Psychoanalýza pro mne není metodou ex post, ale souběžným postupem ad hoc. Což neznamená jen vycházet z něčeho, co existuje, ale vžít se i do toho, jak vzniká příběh, dramatický konflikt. Pro klinické postižení symptomů, včetně neurotických fantasmát, a pro „naslouchání umění“, v němž existují osoby a věci, jež nejsou tím, čím se zdají být, se v duchu Freudova vzoru nikterak nevyhýbám hypotetickým vyjádřením a už vůbec ne jejich metaforickému výkladu. Nejen to. Kromě Freuda měl na mé názory značný vliv i Karl Raimund Popper, filosof zabývající se teorií moderní vědy. Psychoanalytickým projektům je sice dosti vzdálený, blízký mi však je svým poučeným limitováním možností vědy, zejména v humanitní oblasti. Věda mu je spíše souborem hypotéz než souhrnem definitivních zjištění. Ani freudovský model nemá v podmínkách filmových studií onu pravou vědeckou validitu, jakou znají exaktní vědy a sociální nauky spoléhající například na historická fakta. V rámci filmových studií znamená psychoanalýza spíše duchovní tvorbu, interpretačně rozvíjející zejména významy zjevné v introspektivním filmu.

Připravil  
ZDENĚK HUDEC



VEČER KEJKLÍŘŮ