

UČEBNÍ TEXTY VYSOKÝCH ŠKOL

Akademie múzických umění v Praze

Fakulta filmová a televizní

Psychologie ve vztahu k umění,
jmenovitě k filmovému

Dr. Ivo Pondělíček

Státní pedagogické nakladatelství
Praha

UČEBNÍ TEXTY VYSOKÝCH ŠKOL

Akademie múzických umění v Praze

Fakulta filmová a televizní

Psychologie ve vztahu k umění,
jmenovitě k filmovému

Dr. Ivo Pondělíček

1966

Státní pedagogické nakladatelství
Praha

ÚVOD DO UŽITÉ /APLIKOVANÉ/ PSYCHOLOGIE.

Téměř ve všech oborech společenského a praktického života se dnes uplatňují zásady psychologie, vědy o duševním životě a duševní činnosti lidí. Psychologické poznatky se však v praxi aplikují většinou jen laicky, prostým postřehem či pouze empiricky, tj. zkušeností, a tedy bez jakéhokoli teoretického podkladu. Vžil se úsudek, že dobrým psychologem nemusí být člověk zvláště odborně školený, psychologicky vzdělaný, ale každý bystrý pozorovatel a event. zkušený organizátor společenského života. Tzv. laickou či populární psychologii uplatňujeme v denním životě pochopitelně všichni a není k tomu třeba žádného zvláštního vzdělání. A jak už řečeno, mnohdy se vystačí buď s prostou empirií, která se získává jen v neustálém styku s určitými lidmi, určitou vrstvou lidí, a pak tyto lidi a tuto vrstvu poměrně dobře psychologicky hodnotíme, anebo získáme psychologické poznatky o lidech ze svých vlastních prožitků a pocitů introspekci, zahloubáním se do vlastního citění a myšlení, což vede dále k srovnání a analogiím. Staročeské "Poznej sebe sama má tu dovětek, neboť pak "tím poznáš i ostatní".

Pojmem užitá čili aplikovaná psychologie rozumíme však něco jiného, něco hlubšího. Zde už nevystačíme s pouhým laickým rozumem, s obyčejnou empirií nebo postřehem, zde už je třeba důkladně znát a využívat poznatky vědecké psychologie v praxi, navíc ještě důkladně znát rozvoj názorů a hledisek v aplikovaném oboru, abychom jako v každém vědeckém odvětví navazovali na věci už dokázané a rozváděli jejich dílčí problémy, jež se znovu a znovu vynořují.

Užitá /aplikovaná/ psychologie je tedy praktickým důsledkem obecné psychologie v různých oborech lidské společnosti. Dle těchto oborů aplikovanou psychologii také dále dělíme.

Psychologie -

- I. p r á c e, průmyslová, provozní, neboť je užívána v prům. provozu a dopravě.
- II. p e d a g o g i c k á, ps. výchovy, ve škole.
- III. k l i n i c k á, zdravotnická, v léč. zařízeních.
- IV. s o c i á l n í, jež je někdy pokládána za obor samostatný, neboť na rozdíl od ostatních nevychází z individua, ale ze skupiny.
- V. n á b o r o v á, kterou používá reklama, pracovní nábor a obchod.
- VI. p r á v n í, soudní a kriminální.
- VII. u m ě n í, kterou používá estetika, filmologie, a teorie umění a literatury.

Kromě toho se rozvíjejí méně známé a zatím ne tak požadované oblasti jako ps. sportu nebo vojenství.

Užitá psychologie bývá nazývána psychologií všedního dne. Není to bezdůvodné; i velké její objevy a poznatky vyrostly přímo z praktických potřeb a působily nesčetnými způsoby na náš všední život.

- I. Vznikající potřebu užité psychologie nutno hledat především v oboru tak praktickém jako je ekonomika.

Průmyslová revoluce se ku konci 18.stol. prosazuje třemi zjevy: 1. vynálezem parního stroje, který zredukoval tělesnou sílu člověka a zvířete do energie získané z uhlí, 2. objevem tkalcovského stroje, který pomohl zhodnotit ženské výrobní

schopnosti a 3. vymezením pojmu "homo economicus" ve filosofii a národním hospodářství.

Pro tyto nové výrobní a kulturní podmínky byly příznačné též nové duchovní a mentální poměry, změny v psychice lidí, ale i nová obecná psychologická atmosféra, jíž se ve svém filosofickém a ekonomickém pohledu zabýval i Kareš MARX, kdykoliv mluvil o svém oblíbeném tématu "odcizení" /např. v "Ekonomicko-filosofických rukopisech"/.

Pracovní "odcizení" se stává přitažlivým problémem výrobní i sociální psychologie. Situace průmyslové revoluce, rozvoji výroby a pracovní "odcizení" člověka jsou nejen podílníky, ale možno říci - přímo podněcovateli vzniku užité psychologie.

U její kolébky jsou jména F.W. TAYLORA a H. MUNSTERBERGA, prvních vědců, kteří se zajímali o vyřešení tak praktického výrobního problému jako je zvýšení pracovní výkonnosti. Inž. TAYLOR /1856-1915/ byl nazván "průkopníkem vědecky řízené práce", neboť byl vlastně prvním, kdo hájil zásadu, že účinnější pracovní metody nesmírně zvyšují výrobu. Vypracoval přesně pokyny a normy pracovních pohybů /shýbání a uchopení materiálu/ a křivku pracovního tempa /střídání práce a odpočinku/ a na jejich základě zvýšili dělníci, zaměstnaní při nakládce železa, svůj výkon tři-až čtyřikrát. Takové tendence, souhrně zvané "taylorismus", nutno ovšem chápat v politickém smyslu jako přísluhující kapitálu, kapitalistickým metodám vykořisťování. Buržoazní ekonomika využila taylorismu k dalším a novým způsobům zostřené exploatace námezdních pracovníků. Taylorismus vždy jen pomáhal k zmechanizování práce lidských robotů a sledoval progresi v křivkách výroby ve prospěch kapitálu a nikoliv prospěch pracujících.

Rozvoj motorismu měl v tomto století za následek zvyšování dopravních nehod, které z větší části nebyly způsobeny ani závadami v materiálu ani v poruchách strojů, ale příčinami psychologického rázu, které tkvěly v řidičích. Proto dostal prof. HUGO MUNSTERBERG /1863-1916/ od jedné velké americké pojišťovny za úkol zjistit tyto psychologické příčiny dopravních nehod, a od té doby víme, že řidič motorových vozidel potřebuje mít zejména zachovánu

tzv. distribuci pozornosti, v níž dokáže zachytit vždy několik podnětů najednou, dále pak vytvalost pozornosti i jistou dávku fantazie pro odhad pohybu chodců.

TAYLOR a MUNSTERBERG stojí v počátcích užité psychologie. První jako její podněcovatel, druhý jako tvůrce tzv. psychotechniky, která se specializovala na měření lidských schopností a duševních výkonů, čímž většinou zavedla experimentální vědeckou psychologii na scestí mechanických analogií s fyzikou, ale připoutala zato trvale její zájem k životně důležitým problémům pracovním a provozním.

Nejprve je tedy průmyslová psychologie zaměstnána otázkou, maximálního pracovního výkonu. Bylo např. zjištěno, že množství práce zvládnuté za určitou časovou jednotku vykazuje typický denní průběh, který se dá vysvětlit souhrou četných faktorů jako např. počátečním přizpůsobováním pracovním podmínkám, vpádem do tempa práce, unavitelností, popř. duševní přesyceností a stoupajícím pracovním úsilím na počátku i na konci pracovního období. S tím je těsně spjat problém optima denní a týdenní práce. Zjistilo se, že křivky pracovního výkonu /které byly studovány MUNSTERBERGOVÝMI následovníky v různých průmyslových podnicích/ vykazují typický průběh: při denních směnách se pracovní výkon mírně zvyšuje až do poloviny dopoledne a s blížící se dobou oběda klesá; po obědě výkonnost znovu stoupá, avšak ne tak vysoko jako v ranních hodinách; na konci dne pak prudce klesá. Týdenní výkon projevuje podobný vzestup a pokles: v úterý a ve středu je výkon nejlepší, pak nastává prudký pokles až do soboty. Úpadek výkonnostní křivky může být sice oddálen přestávkami, které nikdy nejsou zbytečným promarněním času / při intelektuální práci připadá na hodinu 5 až 10 minut přestávky/, nelze mu však úplně zabránit.

Psychologové se ve službách výroby zasloužili tím, že vznesli požadavky na optimum pracovního času. Zaměstnavatelé a kapitalističtí podnikatelé kdysi odmítali zkrácenou pracovní dobu annu-tili dělníky, aby pracovali 10 až 12 hodin denně. Dokonce se stavěli i proti pauzám v práci. Ale toto zvýšení pracovních hodin v týdnu /jež bylo záměrně prováděno během obou světových válek, např. z vlasteneckého nadšení britských dělníků/ se projevilo celkovým snížením výkonu, a to nejen na hodinu, ale i za celý týden.

Zkušenosti s velmi dlouhými pracovními dny, např. během obou světových válek, mohou poskytnout obraz snížení celkového výkonu podle této tabulky:

Týdenní hodiny	20	30	40	50	60	70
Rel. výkon za hod.	225	200	175	150	125	100
Výkon za týden	4500	6000	7000	7500	7500	7000

T a b u l k a č.1

/Podle Hoffstätter, Psychologie A-Z, Hamburg 1960, str.73/.

Ale situace "odcizení", stále více počátkem tohoto století vystupující do popředí a stále napjatější s růstem rozporů uvnitř kapitalistické ekonomiky, vynutila si přesun zájmu užité psychologie od problému "scientific management" /vědeckého řízení práce/ ve smyslu TAYLOROVĚ k problému, na němž začal pracovat ve dvacátých letech psycholog E.MAYO v elektrárenském podniku Hawthorne /USA/. Jeho zkoumání poukázala na člověka nejen jako na aparát pracovní výkonnosti, jehož jednotlivé výkony lze měřit a sledovat, ale též jako na sociální bytost, která vytváří skupinu, v níž se může pracovník cítit dobře či špatně a v níž se jeho výkon při akordové práci může zdvihát nebo i snižovat. /Vzájemné vztahy lidí při práci počalo nyní zkoumat nové odvětví tzv. sociální psychologie./ Pozornost psychologů se v průmyslovém podnikání upínala nyní též k tomu, aby pomohli zajišťovat optimální pracovní prostředí /vhodné osvětlení pro různé druhy práce, vymalování pracovních místností a barevný nátěr strojů, ovzduší a větrání, hlukovost a klima aj./.

Jiným problémem, který souvisel zároveň s klinickými výzkumy pracovního lékařství, se stala úrazovost. Vyskytl se pojem "úrazové osobnosti": zjistilo se totiž, že převážná část úrazovosti v každém podniku připadá na poměrně malé procento zaměstnanců /asi na 15%/. Existují tedy lidé "náchylní k úrazům", a to jak v průmyslovém, tak i v dopravním, pouličním provozu. /Podle některých statistik utrpí pouze 9% obyvatelstva téměř 40% všech úrazů./

Klinický výzkum zjišťuje u těchto lidí únavu, nemoc, nezkušenost, starosti a citové poruchy jako hlavní příčiny úrazovosti, dále bylo zaznamenáno větší procento nehod u dělníků, trpících odlivem a přílivem nálad / u tzv. cyklotýmních typů/, v odlivu nálady byla úrazovost největší. Psychologicky lze tyto příčiny odkrýt a odkázat jejich nositele na klinické léčení, které zpravidla pomáhá.

Současně s inženýrskými snahami "vědeckého řízení" práce objevuje se v druhé polovině minulého století myšlenka měřit, tj. „testovat“ jednotlivé duševní funkce. /R. 1883 ji nadhodil F. GALTON ve svém díle "Inquiries into human faculty"/. Tato myšlenka a její pozdější uskutečňování měly značný vliv na pedagogickou /zejména nápravnou/ a klinickou /zejména psychiatrickou a dětskou/ psychologii, který si však brzy vyžádal kritického přezkoumání.

II. Ve výchově a školství to byly také praktické požadavky, které byly vzneseny na psychology a které daly základ novému užitému oboru. Počátkem tohoto století požádaly francouzské školské úřady prof. ALFRÉDA BINETA /1857 - 1911/, aby vypracoval metodu, kterou by si mohli vybrat ve školách málo nadaní žáci, pro něž by měly být zřízeny zvláštní pomocné školy, aby nebrzdili výuku ostatních normálních dětí. BINET sestavil se svým spolupracovníkem SIMONEM zvláštní mentální testy / z lat. mens=mysl/, které odpovídaly různým věkovým úrovním a pokoušely se měřit inteligenci. Pro každý rok věku byl vypsán úkol verbální, pohybový, grafický apod. a byl sledován a zaznamenáván úspěch či neúspěch splnění. BINET razil pojem tzv. mentálního věku, což je vlastně vždy výslednice splněných úkolů testu, která má odpovídat skutečné duševní /intelligenční/ úrovni, v protikladu k tzv. chronologickému věku, který představuje fyzické stáří. Jejich vzájemný poměr vyčíslil německému psychologovi W. STERNOVI /1871-1938/ známou hodnotu intelligenčního kvocientu /IQ/, jenž měl vyjadřovat kapacitu inteligence. Získal je z jednoduché matematické formule se členy mentálního /MV/ a chronologického

věku /ChV/:

$$IQ = \frac{MV.100}{ChV}$$

IQ už ovšem patří minulosti, neboť jeho obhájcí nestačili vyvrátit výtky, že duševní kvality (jako jsou např. funkce intelektu) nelze vyjádřit kvantitativně, aniž by nedošlo ke schematizaci a ke skreslenému posuzování duševního stavu.

Mnohem významnější poznatky vytěžila pedagogická psychologie z experimentální práce slavného sovětského fyziologa I.P. PAVLOVA (1849-1936), který svým objevem principu podmíněného reflexu vrhl rozhodující světlo na složitý duševní proces učení, jež je pro pedagogiku nejdůležitějším předmětem zkoumání.

Jak probíhaly PAVLOVOVY pokusy je všeobecně známo. Kdykoliv se psovi podává potrava a zazní současně např. zvoněk (nebo i jiný indiferentní podnět), chování psa je "podmíněno" zvukem zvonku (nebo i jiným "podmíněným" podnětem) a pes vylučuje sliny už na samotný podmíněný podnět (např. na zvuk zvonku), i když podnět není provázen potravou. Jde tady o vypracování podmíněného potravného nebo slinného reflexu. Ale stejně jako je podmíněný reflex vypracován, tak může i "vyhasnout", není-li totiž neustále "posilován" bezprostředním podnětem (tj. potravou). Princip posilování je vlastně principem opakování v učení, princip vyhasínání je principem zapomínání.

Na celém světě se na základě přesné pavlovské laboratorní metody podnikaly tisíce experimentů týkajících se podmíněných reflexů. Jak se naučíme mluvené a psané řeči, gestům, většině svých citových reakcí, jak reagujeme na rozmanité signály - to všechno jsou příklady podmíněování. Velká část našeho života je vyplněna reakcemi, jež byly podmíněny v průběhu minulé zkušenosti. Bez podmíněného reflexu by živočich nemohl splnit základní biologickou podmínku - podmínku adaptace, přizpůsobení. A pojem "učení" je vlastně synonymem pojmu "život". Jestliže tento problém vyřešil právě sovětský učenec PAVLOV, dovedeme si představit, jaká je jeho zásluha o materialistickou psychologii (nehledě k tomu, že vyřešil ještě množství dalších problémů, např. otázku spánku, snů, hypnózy apod).

Pavlovskou cestou experimentálního a vědeckého výzkumu vyšší nervové činnosti se dalo mnoho dalších badatelů v SSSR, u nás, ale i na Západě, zejm. v USA.

Z PAVLOVOVY laboratoře vyšly podněty, které dnešní materialistická psychologie natolik přejala, že se tyto podněty staly dokonce pilíři a základy nového psychologického pojetí. Pavlovské učení o jednotě organismu s prostředím, princip determinace, učení o funkci druhé signální soustavy, jež spočívá v intersignalizaci, tj. dorozumívání prostřednictvím abstraktních pojmů, musí být výchozím momentem pro každé zkoumání sociálně psychologické. Pavlovská reflexologie pronikla i do psychologie umění, zejména do výkladu estetické konzumace díla. Klinická psychologie a psychopatologie je zavázána PAVLOVOVI, protože vymezil fyziologickou podstatu nervových procesů podráždění a útlumu, dvou hlavních aktivních procesů probíhajících v kůře mozkové, a pak z poruch v jejich vzájemném vztahu jakož i z poruch ve vztahu mezi signálními soustavami položil materialistický a objektivní základ k chápání psychologického symptomu. /Proto mohly vzniknout v sovětské psychopatologii materialistické názory, vysvětlující např. vznik halucinací, schizofrenního zkratkového myšlení, hysterických obrn aj./ +

III. Pro lékaře bylo využití psychologie a psychologických praktik odjakživa podmínkou. Nejen pro obecné zásady např. medicinského postoje k nemocnému, ale i pro své spec. medicinské koncepty zejména v psychiatrii, museli mnozí lékaři psychologii použít. Nevolali proto dlouho psychology ke spolupráci, ale stávali se sami psychology. Ovšem - jak už řečeno - potřeby

+

Psychologie je dnes nemyslitelná bez materialistického základu, který jí ve své fyziologii v.n.č. / = vyšší nervové činnosti / vytvořil PAVLOV. Proto také jeho dílo, které vyšlo česky, v Sebraných spisech, a to díl III. a IV., Praha 1953, jež obsahuje "Dvacetiletou zkušenost objektivního studia vyšší nervové činnosti zvířat" a "Přednášky o činnosti mozkových hemisfér", tvoří základní literaturu pro chápání problémů a pojetí materialistické a experimentální psychologie.

praktického života nelze dlouho obcházet. Jejich způsob laické aplikace psychologie, např. bez odborného a vědecky fundovaného experimentu, se ukázal planým a brzy se z laických psychologických výkladů lékařů stávaly myšlenkové spekulace, které rozvoj medicíny naopak brzdily.

V období mezi dvěma válkami a u nás zejména po druhé světové válce se psychologickými problémy nemocných zabývá tzv. klinická psychologie, jejíž úkoly spočívají především v psycho - diagnostice osob narušených, povahově vychýlených /tzv. psychopatů a anomálních lidí/, ale též ve zjišťování chorobných duševních procesů, duševních nemocí i stavů. Klinický psycholog k tomu užívá zvláštní zjišťovací metody, kterými zkoumá jednotlivé duševní funkce /např. paměť, pozornost aj./ nebo poměry osobnosti/zájmy, sklony, nadání/. Děje se to i složitějšími tzv. projektivními metodami, v nichž zkoumá osoby většinou na základě obrazových podnětů něco "vidí", "vykládají", "doplňují", jejich náměty "rozvíjejí", a to každá vždy s různou citovou intenzitou a otevřeností, s jinou myšlenkovou přesností a náplní, v jiném analytickém postupu, s odlišnou představou bohatosti či originalnosti. Promítá se v těchto metodách několik různých vlastností, které tvoří strukturu osobnosti. Podle určitého systému hodnocení může pak psycholog posoudit, zda citový život, myšlení, vnímání, představivost atd. zkoumané osoby odpovídá normě /nebo určitému typu/ anebo zda tyto procesy trpí poruchou. Tato zvláštní hlediska klinicko-psychologického posuzování nebyla předtím v pracovních možnostech jiným směrem zaměřených lékařů - přírodovědců a proto byla uvítána zejména v psychiatrii a pediatrii. Kromě toho se pak psycholog věnuje též poradenské činnosti, týkající se např. léčebně výchovných opatření u nezvládnutelných dětí nebo u dětí duševně zaostalých a opožděných. Stejně tak problémy manželských konfliktů, unavenost životem, vnitřní rozpory, nespokojenost, komplexy méněcennosti a úzkost bývají v psychologických poradnách předmětem psychoterapie. Terapeutický režim duševně nemocných, zejména dětských pacientů, vypracovává mnohdy klinický psycholog jako aktivní poradce psychiatra nebo pediatra.

IV. Využití psychologie ve společenských vědách, a to, jak se dívá psycholog na společnost, je vyloženo v jiné části textu. Jde o poznatky sociální psychologie, kterým je věnována zvláštní kapitola.

V. Pro filmové pracovníky, zejména pro kameramany, nebude však bez zajímavosti uvést některé poznatky na Západě propagované psychologie reklamy, jejíž závěry možno využít i ve filmu, v reklamních poutačích, v krátkých reklamních promítáních apod.

Nejen kapitalistický obchod, prodej a trh, ale i socialistický obchodní sektor a služby veřejnosti mohou využít psychologických poznatků v reklamě, i když je mezi zaměřením i použitím reklamy tam a u nás rozdíl v cílech i prostředcích. Reklamním výzvám slouží - jak známo - plakát, leták, tisk, rozhlas, televize, filmový diapozitiv i krátký film. Těmito prostředky se u nás pomáhá i náborovým akcím pracovníků do důležitých a nedostatečně saturovaných povolání. Lze tedy užít pro reklamní psychologii také termínu náborová psychologie / z něm. Die Werbepsychologie/.

I když socialistická reklama - na rozdíl od kapitalistické reklamy - sama "nedělá" zboží, ale je formou propagace hodnoty zboží nebo kvality nabízených služeb, pouhým propagačním a publikačním prostředníkem výrobku, také její formy slouží k získání pozornosti, což má své psychologické zákonitosti, jež odpovídají modernímu životnímu stylu, současnému duchu doby. Nadpisy reklam mají být např. krátké a čitelné a mají vzbudit dvě reakce: zájem a zvědavost. Působivé z hlediska formálního jsou kontrasty černé a bílé barvy, ale nejmocněji působí esteticky uspořádaná různobarevnost. V estetickém pojetí reklamního prostředku se uplatňují zásady tzv. sociální percepce, společenského vnímání, u nichž je rozhodující především výběr vnímání. Člověk si ve vnímání vybírá jen některé podněty, a to v čase i prostoru, v libosti či nelibosti. Postoj k vnímání se také průběžně oslabuje, což má význam pro náborové a reklamní prostředky dlouhodobé. V nynější době dávají např. zákazníci přednost

barevnému krátkému filmu s bohatými barvami a dějem s překvapivým rozuzlením, jež většinou skrývá reklamní pointu. Sociální percepce subjektu je tak plně uspokojena, stejně jako slouží-li za jeho motivaci prvky žertovné, anekdota, humor / v reklamních groteskách a humoristických seriálech/.

Jiné pravidlo reklamy, zjištěné psychologickým průzkumem a dnes už zcela běžně užívané, upozorňuje na výhodnost ochranné značky výrobku, který se nabízí jako zboží; ochranná značka má být uváděna všude v jedné podobě / jde o stereotypie značek firm i zboží podmiňující stereotypní reakce/.

Obsahově se reklamní výzvy soustřeďují nejčastěji na hesla jakosti, ceny, zdraví, zevnějšku, osvědčení, úspory času a energie, pohodlí trvanlivosti nebo spolehlivost.

V poslední době se v reklamních praktikách filmu a televize na Západě využívá experimentálně psychologických zjištění o tzv. podprahovém vnímání, což je vlastně vnímání, které neuvědomujeme, ale které rozlišujeme podvědomě a které zahrnuje pro nás v sobě přesto informaci, na níž je subjekt schopen dát autonomní odpověď. Teorie podprahové percepce vychází z předpokladu, že každý vjem nutno chápat jako výsledek určitého vývoje, závislého také na předstupní vjemu, jež leží mimo hranice vědomé orientace. Do běžného televizního vysílání se např. zkouší vmontovat reklamní výzva s podprahovou expozicí /čas expozice je nižší než podnětový práh/, takže na ni nereagujeme uvědomovaným vjemem, ale buď diskriminací, která není uvědomována, nebo nevědomým procesem vnímání. I-když percepční přesnost exponovaného obrazu je tu menší, podprahová percepce stačí zahrnout základní informaci a vynutit si odpověď blízkou reakci na výzvu, kterou vnímáme vědomě. Tento fenomén bude však náležitě využit v praxi, až se experimentální psychologie dopátrá hlubšího poznání o nevědomých či podvědomých procesech, na něž se dosud z obavy před psychoanalytickými spekulacemi zapomínalo. Metody i ověřující technika užití psychologie odpovídají vždy vědecké úrovni expertízy. Proto se psychologie opírá o matematiku, jmen. o techniku matematické statistiky, jejíž "případy" tvoří vždy

populace, resp. její reprezentativní vzorek, což je vždy skupina lidí s relativním výskytem obecných znaků populace a navíc vlastnicí zkoumaný psychologický fenomén. Proti tomuto vybranému vzorku případů / např. nemocných, delikventů apod./ se staví vždy výsledky z tzv. kontrolních skupin, jež tvoří lidé přibližně stejných obecných znaků /věku, soc. prostředí, pohlaví apod./ a jež nevlastní přitom zkoumaný fenomén. U obou výsledků je možno statisticky na příklad stanovit střední hodnoty / aritm. průměr, medián a modus/, ale i hodnoty variability distribuce /standartní odchylku a koeficient variace/, stejně jako hodnoty významnosti naměřených rozdílů a běžnou míru korelace.

Odborný psycholog nemůže být ztotožňován s laickým posuzovatelem psychických jevů nebo ani s literátem, který na společnost či na individuum, na jeho citová hnutí a motivy jeho činnosti, pronáší své názory buď 1. subjektivní, introspektivní, nepodložené zobecněním, nebo 2. empirické, ale nepodložené dalším rozbořením. Spisovatel F.M. Dostojevského, jemně analyzujícího psychologickou motivaci činnosti svých románových postav, obdivujeme jako bystrého literárního psychologa, avšak nelze říci, že by některá z jeho jemných analýz např. věčného literárního námětu ve "Zločinu a trestu" zásadně pomohla kriminalistické či soudní praxi. Umělec zpracovává jemné individuální i společenské kořeny zločinnosti jinak než vědecký odborník, pro nějž jsou tyto problémy předmětem dalekosáhlého výzkumu, vědeckých generalizací, podložených mimo j. též statistickým rozbořením.

Nový francouzský film "Nikdo mne nemá rád" na příklad velmi působivě odkrývá rostoucí delikvenci mládeže v kapitalistické metropoli. Režisér Trouffault tu ukázal sociální, jmen. rodinnou determinaci mladické delikvence na osudech pařížského chlapce, kterého měla matka za svobodna a jeho výchova nesla od počátku pečeť "nežádoucího přírůstku," vychovávaného v prostředí těsného bytu pařížského předměstí, bez koutka soukromí, v dis-

harmonických manželských poměrech rodičů, v podmínkách nevyrovnané /jednou přísné, jednou příliš benevolentní/ výchovy. Psychologické postřehy filmu, kterých tu není málo, neboť to je film umělecky velmi přesvědčivý a realistický, mohou sice působit výchovně na rodiče a ostatní publikum / což je vlastně specifická ideová tendence uměleckého filmu/, ale rozhodně nemohou podepřít vědeckou argumentaci.

Jde tu dokonce o proces přesně opačný: umělec, tj. scénárista a režisér, pracoval na základě materiálu, který mu poskytla data psychologického výzkumu mladické delikvence. Tato data jsou pak směrodatná i pro praktické obory jako je právo a soudnictví.

VI. Právní nebo kriminální psychologie si všímá především zločinnosti mládeže. Vlivy nutno hledat zejména v prostředí, ve výchově, v rodinné situaci. Značný počet mladistvých provinilců pochází z rozvrácených rodin /podle BURTA 58% provinilců proti 25% v kontrolní skupině, podle R.H. PAYNTERA a P. BLANCHARDA dokonce 90% případů. V kapitalistických podmínkách vede ke zločinnosti i neutěšená sociální situace, hospodářská chudoba, ne však sama o sobě, jako spíše svými doprovázejícími faktory, např. sousedstvím na periferii, přeplněnými byty, kde není soukromí, vícečetnými rodinami, alkoholismem. Ale ani hmotné prostředí nemusí být vždy rozhodující: to vyvrátil W. HEALY, když zjistil, že delikventi mají "normální" sourozence, kteří jsou vychovávaní ve stejných podmínkách; mladiství provinilci byli však méně milováni jedním nebo oběma rodiči, cítili se ustrkování v rodině apod. Ohromný význam tu má společenský a kamarádský okruh provinilců, vliv tzv. gangů, skupin pásků a chuligánů. Podle některých statistik z USA 50% delikventů je členy gangu proti pouhým 0,6% v kontrolních skupinách a 88% provinilců svůj poklesek opakuje přes všechna nápravná opatření. /Někteří vědci dokazovali proto konstituční, individuální náchylnost k trestní činnosti. Mají k ní větší sklon např. mladiství s omezenou inteligencí / mezi delikventy je až 20% slabomyslných oproti 2-3% z celkové populace/. Byl zjišťován abnormní záznam při vyšetření elektroencefalogramem u 30 - 70% delikventů,

což signalizovalo abnormní poměry v mozku, a tito mladiství byli klinicky označováni jako psychopati. Význam těchto zjištění byl uvážen jak soudnictvím, tak i nápravovou pedagogikou.

Jiným problémem právní psychologie je problém věrohodnosti svědectví. Svědectví může být ovlivněno: 1. defektem smyslovým /oslabení či poškození zraku nebo sluchu/, 2. nedostatkem pozornosti/ významné okolnosti posuzovaného děje uniknou/, 3. defektem paměti /zejm. v afektivním napětí, při úleku či strachu; svědci mají být také vyslýcháni vzápětí, neboť po několika hodinách je paměť už nespolehlivá/, 4. zvýšenou sugestibilitou svědka vlivem výroků druhých lidí, posuzujících inkriminovaný jev, a také vlivem soudního řízení nebo výslechu.

Zmíněný HUGO MÜNSTERBERG vytvářel takovéto modelové situace nevěrohodných svědectví: Maskovaný lupič se znenadání objevil před nepřipraveným posluchačstvem, třikrát vystřelil, vykřiknul několik slov a odešel z místnosti. Pokusné osoby se lišily v názoru: 1. jak byl onen muž veliký, 2. jak byl oblečen, 3. kolikrát vystřelil, 4. co řekl a 5. jak dlouho se zdržel v místnosti. Nebo sovětský psychoterapeut P.I. BUL uvádí, jak jistý profesor sugestivně navazoval u svých žáků kolektivní čichové halucinace, když požádal žáky, aby zdvihli ruku, jakmile ucítí vůni jedné chemické látky. Před jejich očima nalil několik kapek záhadné tekutiny na vatu a s výrazem odporu ustoupil stranou. Brzy ucítili někteří posluchači nepříjemný zápach, který se šířil až do posledních lavic. Několika se dokonce udělalo nevolno. Nakonec se ukázalo, že onou záhadnou tekutinou byla voda přibarvená inkoustem. Zde působila sugesce.

V miniatuře laboratorního experimentu se prokazoval vznik tzv. normativních zásad na výpovědi členů skupiny. Pokusné osoby měly ocenit velikost a intenzitu pohybové iluze /autokinetický efekt/, při čemž v situaci, kdy jedna osoba vyslovila předešle před ostatními jistou normativní zásadu ocenění, úsudky členů pokusné skupiny se navzájem příliš nelišily, ačkoliv za situace izolovaných výpovědí byly míry pohybu velmi rozdílné.

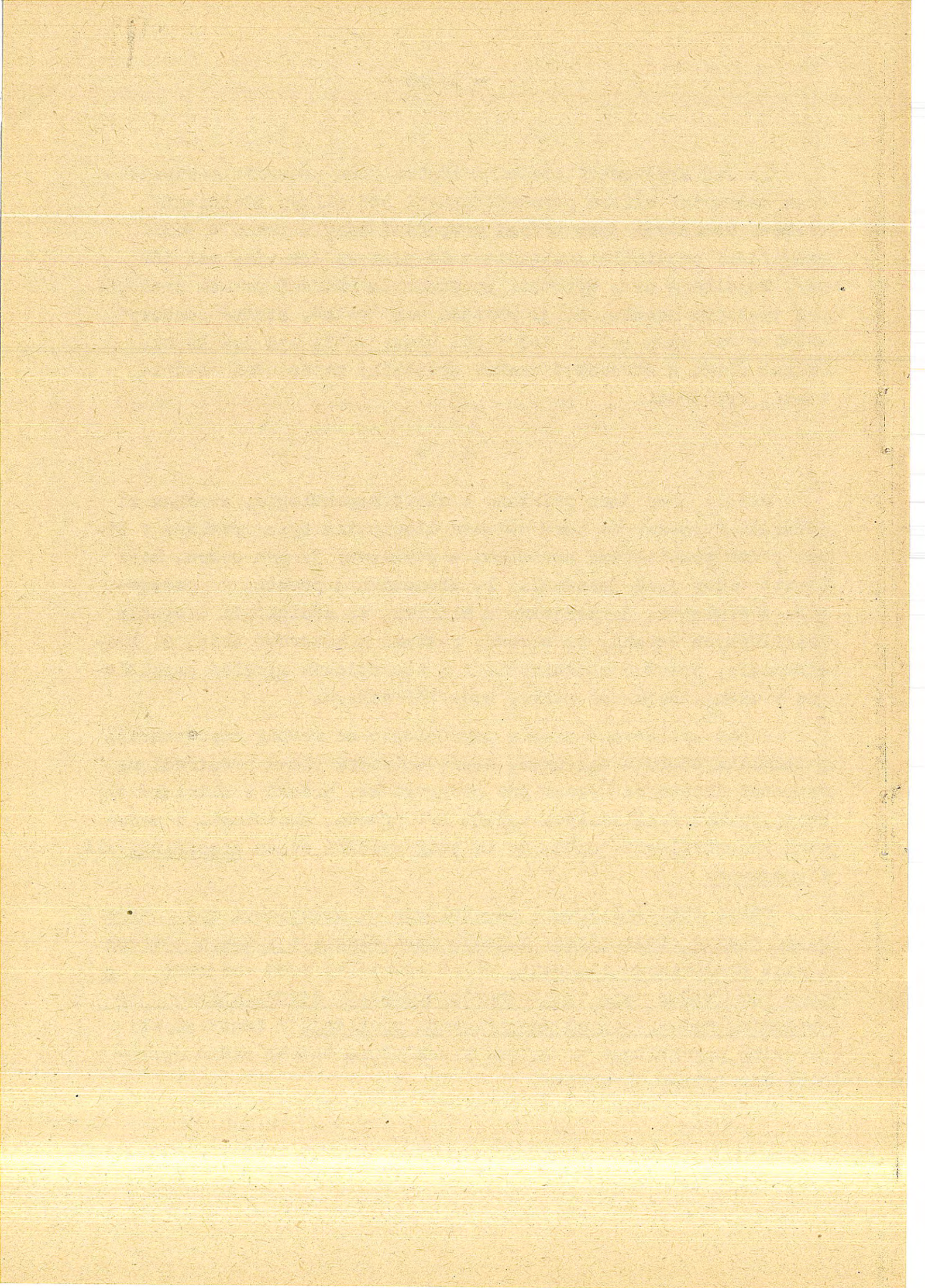
Ze své zkušenosti soudního znalce mohu potvrdit nevěrohodnost svědectví vlivem porušené paměti pod silným afektivním tlakem. Posuzoval jsem případ přepadení ženy a pokus o její znásilnění provinilcem nápadně malé postavy /ne více než 160 cm/. Postižená svou výpovědí znesnadnila pátrání po něm proto, že při výslechu uvedla, že ji přepadl muž "velké, statné postavy", ačkoliv ona sama byla o dobré půl hlavy větší než delikvent. Účinek úleku a strachová reakce způsobily nepřesnost větřipivosti, zveličení.

+ + +

Uvedli jsme řadu příkladu z užití psychologie, abychom si dokázali tvrzení, že tato vědecká disciplína byla vyvolána v život přímo praktickými potřebami a požadavky jiných oborů. Mezi těmito obory jsme jmenovali: 1. ekonomiku a provoz, 2. pedagogiku a školství, 3. medicínu a kliniku, 4. sociologii a výzkum mezilidských vztahů, 5. obchod, reklamu a náborové akce, 6. kriminologii, právo a soudnictví. / O teoretickém využití psychologie v umění, zejm. ve filmu, bude řeč dále./.

Jisté aplikované zásady psychologie se mnohdy reprezentují v několika oborech najednou, např. zjištění vlivu prostředí na osobnost dítěte má význam pro pedagogické, právní i klinické obory, výzkum mezilidských vztahů pro provoz, sociologii i medicínu /neurózologii/ apod. Je tu tedy využití nejen speciální, ale i vzájemné.

Užitá čili aplikovaná psychologie je praktickým uplatněním zásad obecné /teoretické/ vědecké psychologie v různých oborech lidské společenské činnosti, ať už speciálně nebo vzájemně, a to s tím úsilím, aby těmto oborům pomohla k dokonalejšímu a početnějšímu řešení jejich specifických problémů. V tomto smyslu je užitá psychologie ve vztahu k základním oborům svého uplatnění disciplínou pomocnou.



Část první:

O B E C N Á P R O B L E M A T I K A



1. PSYCHOLOGIE OSOBNOSTI

V práci tvůrčího umělce, jejímž ústředním tématem je vždy člověk, není závažnějšího problému obecně psychologického než je problém osobnosti, poznání její struktury, geneze a rozvoje. Umělec nemusí ani belletristicky ani jinak umělecky ilustrovat různé speciální téze odborných teorií osobnosti, i když poznatky těchto teorií mu mohou být neocenitelným vodítkem při charakteristice zobrazovaných postav a jimi nesených dějů, tedy i jejich činnosti. Takové poznatky teorie přejímá umělecké dílo i z jiných vědních oborů, např. fantastický román i film a nej-různější literární i filmové "science-fiction" přejímají poznatky z astronomie a astronautiky, kybernetiky apod. A že současná buržoasní literatura a film jsou pouze ilustracemi idejí a tézí psychoanalýzy, která pokládá za základní prvky lidské osobnosti slepé pudové tendence a afektivní vztahy sexuálního charakteru, že její postavy jednají pod diktátem freudovské pansexuality nebo adlerovského "pudu po moci" bez jiné rozumové či morální motivace činnosti, to je naopak pobídkou k tomu, aby socialistický a realistický umělec, který už přestal být zatěžován buržoasní ideologií, měl jasnou představu o současných materialistických výkladech osobnosti.

Neexistuje pochopitelně jedna teorie osobnosti, ale těchto teorií je mnoho, což je způsobeno : 1. složitostí problémů, jež tak připustí řadu výkladů, a 2. odlišností přístupu k předmětu.

Výklady a přístupy k problému osobnosti mohou být shrnuty do těchto čtyř skupin, vyjadřujících jejich protiklady:

A. **B i e l o g i c k é** /vč. hledisek morfologických, anatomických a fyziologických / a naopak zase **p s y c h o l o g i c k é**.

B. **A n a l y t i c k é** nebo **s y n t e t i c k é**.

C. **S t a t i c k é** a v protikladu k tomu **d y n a m i c k é**.

D. K v a l i t a t i v n í a naopak zase k v a n t i -
t a t i v n í .

Ad A: Biologická a ryze psychologická hlediska.

Teorie společenského původu tělesného i duševního a jejich vzájemná souhra v organismu byly podnětem k založení několika typologií, tj. klasifikačních nauk osobnosti, z nichž nejznámější je psychokonstituční typologie KRETCHMEROVA, která se snažila utřídit osobnosti do typů, jimž podřizuje pak řadu společných vlastností. Německý psychiatr ERNST KRETSCHMER / nar. 1888/ uplatňuje ve svém díle "Körperbau und Charakter" své profesionální psychiatrické hledisko, neboť říká, že mezi tělesnou stavbou a duševním onemocněním je jistý vztah a že je určitý vztah i mezi nemocnou a zdravou psychikou. Jeho tělesná typologie vypadá takto: 1. typ atletický, 2. astenický, 3. pyknický, 4. displastický. K prvním dvěma tělesným typům, zejm. k typu astenickému, je přiřazen duševní typ schizotýmní, který ve své citové rozpolcenosti, volní nevyváženosti a se svými nevypočitatelnými sklony v chování směřuje v chorobném smyslu ke skupině schizofrénních onemocnění, zatímco tělesnému typu pyknickému odpovídá duševní uspořádání cyklotýmní, jehož patologickým vyjádřením je okruh chorob cyklofrénních, u nichž se střídají depresivní a manické nálady. Schizotým je v literatuře zastoupen skvěle Donem Quijotem anebo je to i Dostojevského kníže Myškin z "Idiota". Jsou to vždy snílci, vizionáři, fantastové, lyrické a nevypočitatelné povahy, mají sklon k romantice a k dramatu v životě, často ani nevědí, co chtějí. Cyklotýmním typem možno pak označit jinou Cervantesovu figuru Sancho Panzu nebo pana Pickwicka z Dickense. Jsou to spíše lidé realističtí, nepřilíš složití, ale dobrosrdeční, jejichž životním údělem je epická šíře, epos.

KRETSCHMEROVI se právem vytýká především jeho úzce psychiatrický pohled na věc a dále, že slučuje v sobě v pouhých dvou typech ty vlastnosti osobnosti, které ani mnohdy sloučit nelze,

takže je jeho typologie příliš schematická.

Kromě morfologického nebo anatomického podkladu hledaly biologické teorie osobnosti své základy také v biochemii a endokrinologii. Už r. 1928 se měřily vztahy mezi alkalitou a citovou vzrušivostí a zjistily se významné údaje: alkalita ve slinách a v moči byla u vzrušených osob vyšší než u klidných. Proto se začaly citové reakce a postoje, temperament i způsoby chování vysvětlovat napříště také biologickými činiteli. Touto biologickou analýzou osobnosti se prosazoval i vliv endokrinních žláz na duševní činnost, což vedlo k endokrinologickým typům osobnosti. Přebytek adrenalinu v krvi např. znamená typ vznětlivý, nadšený, bujarý. Nedostatek adrenalinu naopak snižuje psychometrické tempo a znamená nedostatek energie, při čemž takoví lidé trpí prý často nevolnostmi a bolestmi. Ale i když se obecně přiznává, že existují spíše hormonální typy smíšené než jasně vyhraněné, přece jen tyto výklady osobnosti se jeví v podstatě jako pochybné, neboť za determinanty chování se tu pokládají žlázy s vnitřní sekrecí, o nichž výzkumy PAVLOVOVY a BYKOVVY dokázaly, že jsou značnou měrou kontrolovány vyšší nervovou činností. Kromě toho se tělesný biochemismus u každého člověka den ze dne mění, takže se nemůže brát za výkladové schéma pro poměrně stálé vlastnosti osobnosti.

Také nepřímé tělesné vlivy vysvětlovaly utváření osobnosti. Psychoanalytik ALFRÉD ADLER /1870-1937/ ve své individuální psychologii, která se vyvinula z FREUDOVA učení, zdůrazňuje tzv. komplex méněcennosti, který se prý vyvíjí často u lidí s tělesnými vadami a nedostatky. V chování chromých, malých a ošklivých dětí dochází prý k "překompenzování" tohoto komplexu, což se projevuje např. jejich agresivitou vůči okolí. Napoleon, který byl nápadně malý a ošklivý postavy, překompenzoval podle ADLERA svůj komplex v realizaci svých imperialistických plánů. Zastánci této psychoanalytické koncepce opomíjejí však prvotní důležitost sociálních faktorů: srovnání se společností. Kdyby byli všichni chromí, nikdo by se necítil méněcenný a nemusel by svůj komplex překompenzovávat.

Fyziologickým základem osobnosti se zabývá typologie I.P. PAVLOVA, která si všímá tří základních vlastností nervových procesů: síly, vyváženosti a pohyblivosti. Kombinací těchto vlastností vznikají různé typy v.n.č, které jsou obdobou klasických temperamentů HIPPOKRATOVÝCH /z 5. a 4. stol. před n.l./: 1.sanguinik, 2.flegmatik, 3.cholerik, 4.melancholik. Ale i tato PAVLOVOVA typologie fyziologických základů vyšší nervové činnosti /1. silný, vyrovnaný a pohyblivý typ, 2. silný, vyrovnaný a pomalý, 3. silný a nevyrovnaný, 4. slabý/ pomáhá psychologickým teoriím osobnosti jen nepřímo. Psychické vlastnosti osobnosti tu samy nejsou experimentálně zkoumány, nýbrž vyvozovány či předpokládány (např. vzhledem k vyrovnanosti procesů je předpokládána vyšší míra sebeovládání) a obě řady jevů, a to psychické vlastnosti osobnosti a vlastnosti vyšší nervové činnosti, se mohou tak klást jenom vedle sebe a ovšem nikoliv ztotožňovat.

Biologicky, anatomicky a fyziologicky orientovaní psychologové zdůrazňují vždy konstituční a vrozené faktory při utváření osobnosti. Už však též PAVLOV a po něm celá sovětská psychologie rozděluje vlastnosti osobnosti na genotypické /temperamentové/ a fenotypické /charakterové/, při čemž se předpokládá, že první jsou závislé spíše na fyziologii v.n.č. a druhé vznikají v osobnosti sociálním působením výchovy.

Tento názor se jeví dnes jako jedině správný: Osobnost každého z nás je spojením fyziologických a sociálních sil. Většina dědičných vlastností je rázu tělesného, konstitučního nebo fyziologického. Ale také prostředí, domov, rodina, škola, přátelé, sousedství, obec, národ, státní zřízení, hospodářská a kulturní úroveň aj., na nás nesmazatelně působí.

Metafyzikou a jednostranností trpí všechny teorie osobnosti, jež opomíjí společenskou funkci člověka a postulují pro ni jen její "vnitřní podstatu"; stejně však metafyzické a jednostranné jsou teorie sociální personifikace, v nichž je osobnost chápána jen a jen jako nositelka sociálních vztahů nebo dokonce vztahů ekonomických. MARX poukázal na nesprávnost této sociální a ekonomické personifikace, jež zapomíná, že osobnost je také individuum,

že je to individualita, a jako taková že tyto vztahy trpně nepřijímá, ale svými genotypickými a fenotypickými vlastnostmi spoluvytváří.

Čistě psychologické teorie osobnosti vycházejí např. z poměru subjektu ke světu jak to vidíme v psychokosmické typologii JUNGOVĚ. Švýcarský psycholog K.G. JUNG /nar. 1875/ rozdělil lidi na 1. extravertované, kteří jsou obráceni ven a více přijímají z okolí, a 2. introvertované, kteří jsou pohrouženi do sebe. Ale i zde je tato dichotomie stejně schematická jako u KRETSCHMERA; nelze totiž sloučit všechny různorodé vlastnosti osobnosti do jediného aspektu, jímž je např. vztah ke světu a jeho prožitek.

Sovětské psychologové KOVALEV, LEVITOV, VEDENOV aj. se také soustřeďují na studium vlastností osobnosti a zkoumání vlivů prostředí /např. vlivu socialistického zřízení na člověka nové epochy/, při čemž psychologický výklad doplňují poznatky sociologickými, kdežto fyziologický základ osobnosti předpokládají, aniž by ho zkoumali ve vztahu k duševnímu uspořádání.

Exkurs 1.: Temperament a charakter.

Většina uvedených koncepcí této skupiny si všimla dvou souborů vlastností osobnosti, jimiž jsou temperament a charakter. Řekli jsme si, že první z nich je určen spíše genotypicky, druhý fenotypicky.

Temperamentem je vyjádřeno individuální životní tempo člověka a jeho zvláštností dané 1. celkovou pohyblivostí a rychlostí reakcí. 2. stavem emoční pohotovosti, t.j. jak rychle vzniká a jak je silný, a 3. expresí citu navenek, t.j. jak výrazně se projevuje cit v řeči a mimice.

Z této definice vyplývá, že temperament - 1. se projevuje navenek, je dobře pozorovatelný v přirozených situacích člověka, ale též dobře a poměrně přesně experimentálně zjistitelný /např. fyziologickými metodikami zkoumání/, a dále 2. jakožto genotypický fenomén se vyvíjí a mění jen velmi pomalu a často nepodstatně /teprve

během dlouhých let se např. člověk naučí ovládat své city pod vlivem výchovy apod.%. Z toho vyplývá, že psychodiagnóza osobnosti je v určování a rozboru temperamentových vlastností člověka dosti spolehlivá.

Za vhodné představitele čtyř hippokratovských temperamentů možno uvést hrdiny krásné literatury a jejího filmového přepisu: Švec Matouš Antala Staška je sanguinik; voják Josef Švejk je flegmatik; mlynář Vávra z "Maryši" má cholerický temperament a kupec Martin Žemla z Herrmannova "Snědého krámu" je melancholik.

C h a r a k t e r je takový soubor duševních vlastností, které z něho vytvářejí určitou jednotící složku osobnosti, neboť vřiskuje ráz všemu jejímu jednání a chování. Neznamená to však, že by se charakter člověka neměnil. I když je "charakter v jedinci upevněnou soustavou generalizovaných, zobecněných pohnutek" /RUBINŠTEJN/, nejsou pohnutky k jednání určovány ani tak vnitřní logikou charakteru, jako spíše působením vnějších okolností. Charakter člověka je tedy dynamický a jeho dynamika vychází nikoliv z vnitřních pohnutek osobnostních, ale spíše z pohnutek a motivů situačních.

Pro umělce má toto zjištění veliký význam, zejména pro estetiku a tvorbu kladného hrdiny. Ústředním rekem románu nebo hraného filmu může být člověk bez chyb, zářného a čistého charakteru, kladný hrdina, v jehož psychické struktuře převládají rysy jako zásadnost, důslednost, odvážnost, čestnost, disciplinovanost, aktivnost, ale takové dílo vždy vyzní jako dílo "à la thèse", budou-li tyto vlastnosti již předem dány, bez vývoje, bez dynamiky a bude-li chování hrdiny predestinované, tzn. bude-li pramenit čistě z těchto osobnostních vnitřních pohnutek a nikoliv z pohnutek situačních. Také charakter, jako vůbec celá osobnost se projevuje a vyvíjí v činnosti, utváření struktury osobnosti a její jednotící složky se děje činností.

Tzv. čiaurelismus ve filmu, období barevného "Pádu Berlína", působily schematicky a nepřesvědčivě také proto, že charakter

hrdinů byl již předem hotov, předestínován, že se nevytvářel v činnosti, že smělý člověk musel vyjadřovat jenom smělé chování, že nesmělý člověk musel být jenom nesmělý. Ale v životě zatím může i nesmělý člověk vykonat smělý čin, nutí-li ho k tomu okolnosti. Na tyto situační pohnutky nesmí umělec v charakteristice svých hrdinů zapomínat. Velcí současní umělci jako je např. Hemingway nebo Šolechov dovedou ukázat skvěle růst a dynamismus charakteru svých hrdinů. Hemingwayův vůdce partyzánské skupiny El Sordo z románu "Komu zvoní hrana" je statečný bojovník a zároveň v jistých situacích zbabělec. Situační pohnutky, které nakonec formují charakter hrdiny, vidíme velmi zřetelně též v Šolechovově "Tichém Donu"; v románu stejně jako v jeho vynikajícím filmovém zpracování můžeme sledovat neustálý vývoj Melechovových vlastností. A klasickým příkladem charakterového rozvoje vlivem činnosti a vnějších okolností je peripetie malého italského šmelináře a podvodníka k obrazu hrdiny ve filmu "Generál della Rovere" jak byl představován Vittoriem De Sicou.

Rozbor jednotlivých rysů charakteru a jejich třídění je právě pro ony vzájemné souvislosti mezi situačními a osobnostními pohnutkami, právě pro onen dynamismus, jedním z nejsložitějších problémů psychodiagnostiky osobnosti. Znamená to určit vždy jednotlivé prvky, které tvoří vlastní psychickou strukturu osobnosti /viz nahoře!/, ale též prvky, které určují vztah člověka k jiným lidem, jeho sociální kontakty a distance. Znamená to však i pochopit rysy, vyjadřující vztah člověka k sobě samému a k vlastním potřebám, z nichž nejdůležitější je potřeba práce, pracovní činnosti. Diagnostické zkoumání se opírá o rozbor činnosti, a to na základě pozorování nebo objektivních zpráv, ale nikoliv už třeba fyziologicky jak je to možné u temperamentu. Existují však také některé přímé metody zjišťování charakterových vlastností a rysů osobnosti. Často se k tomu užívá tzv. dotazníků, např. MMPI /Minnesotský dotazník s inventářem 550 otázek/ vyjadřuje i tzv. L-score, které signalizuje u vyšetřovaného upřímnost či neupřímnost a sklony ke lži, nebo další faktor experimentu, tzv. K-score, vykazuje jiný charakterový rys, jímž je stupeň sociálního kontaktu. Podobně i tzv. EYSENCKŮV dotazník má L-score. Konečně

1031-3986

existují i zvláštní úlohové testy pro povahové vlastnosti, např. morální orientaci. Podle jistého testu mravnosti se zjišťuje mravní uvědomnění dětí a mladistvých, tím že se seřazují příběhy s inkriminovaným dějem dle váhy provinění a výsledek se srovnává se statistickými daty populačního průměru, předtím ověřeného /tzv. standartisace/.

Ad B : Analytická a syntetická hlediska.

Rozbor jednotlivých částí a elementů osobnosti se stal běžným diagnostickým postupem zejména v anglosaské psychologii. Odpovídá to analytickému pojetí osobnosti. Američan J. McKEEN CATTELL /nar. 1860/ opouští ve své teorii integrální definici osobnosti a vychází z deskripce jednotlivých osobních rysů člověka. Osobnost utřídil na tyto kategorie: 1. rýsové prvky čili fragmenty, 2. povrchové rysy a 3. pramenné rysy. Vždy několik fragmentů větší či menší šíře reprezentace, které spolu v mnoha ohledech korelují, mají tendenci utvářet povrchový rys. Jestliže tento povrchový rys je příliš široký, tj. jestliže se vytvoří mnoho interkorelací mezi fragmenty, je pak nazýván typem /podobně jako u KRETSCHMERA/ nebo v psychopatologii klinickým syndromem. Jednotlivé fragmenty osobnosti se podle CATTELLA zjišťují pozorováním / a v ideální míře odhadem několika pozorovatelů, přičemž odhad musí být konkretizován/ a toto pozorování je vyjádřeno pak deskripcí, popisem. Této koncepci však chybí právě to podstatné: postižení rozhodujících a určujících vlivů a faktorů osobnosti v dialektickém vztahu. CATTELL vymezuje osobnost pouze formálně, ze slepence nesourodých prvků a rysů - jeho osobnost je bludištěm, nikoliv integrovanou organizací sil. Vyzdvihuje aktuálně zjištěné prvky, ale nestačí osobnost chápat dynamicky - jeho pojetí je statické. Předvádí kvantitativní korelace mezi faktory osobnosti, ale nezvládne aspekty jejich kvalit - jeho pojetí je kvantitativní, jak kriticky upozorňují dále.

Nejvýznamnějším zastáncem současného analytického pojetí osobnosti je Angličan H.J. EYSENCK, který představuje atomistickou školu v psychologii. Jeho ideálem je vytvořit deskrip-

tivní soustavu osobnosti omezeným počtem interkorelujících schopností, vlastností a postojů, která by byla obdobou Menděleje - vovy soustavy chemických prvků. Atomisté se vždy snaží vyjít z kontextu osobnosti jednotlivé elementy, studovat je ve vzájemných korelacích a závislostech na ostatních vlastnostech téže osobnosti a zaznamenávat jejich účast a distribuci ve zkoumané skupině lidí.

Tím že vytváří určitou soustavu, je analytické pojetí velmi přehledné a hodí se k didaktickým účelům. Objevuje se proto v učebnicích psychologie, např. i u TĚPLOVA a v jiných sovětských pracích, kde je osobnost rozdělena na duševní vlastnosti, zájmy a sklony, schopnosti a nadání, temperament a charakter, jež se pak ještě dále třídí na jednotlivé specifické rysy těchto kategorií. Protože však neexistuje mezi jednotlivými teoriemi osobnosti terminologická a významová jednotnost, vyskytnou se s tímto analytickým postupem i obtíže. Tak např. německá psychologická škola KLAGESOVA klade rovnítko mezi charakterem a osobností, nedůrazňuje vůbec nadřazenost pojmu osobnost. Švýcarský psycholog R. MEILI /a mn. jiní/ nerozlišuje zase temperament od charakteru, ale pokládá první za část druhého, nazývá je temperament "primárními charakterovými vlastnostmi".

Chceme-li postupovat analyticky a vyabstrahovat ze struktury osobnosti jednotlivé komponenty, možno se opírat o toto nepřiliš široké třídění:

1. p u d y a g e n o t y p i c k é r e a k c e .
Střídmě většinou mluvíme o pudu sebezáchovy, p. sexuálním, p. rodičovském a p. sociálním, které jsou vlastní každému člověku, pokud netrpí duševní poruchou. /Porucha pudu sebezáchovy je např. pathická sebevražda./. Genotypickými reakcemi jsou instinkty, fyziologicky nazývané podmíněnými reflexy, což je třeba sání, dýchání, polykání, defekace atd. Psychoanalytici - jak známo - pokládají pudy za rozhodující složky lidské osobnosti. FREUD zdůrazňoval určující vliv sexuálního pudu na postoje a chování individua i kolektivu, dokonce i na hospodářské, politické a kulturní poměry. ADLER opíral své pojetí o tzv. pud po moci.

McDOUGALL zjišťoval důležitost tzv. puđu stádního, který je atavistickým pozůstatkem člověka primitivní hordy.

2. t e m p e r a m e n t o v é v l a s t n o s t i, o nichž už na jiném místě byla řeč. Sem možno zařadit MEILHO "primární charakterové vlastnosti" /jež vlastně ani charakterové vl. nejsou/ jako je vitalita, intenzita, formy průběhu podráždění a vyjadřovací možnosti citů. Fyziologicky je lze redukovat na PAVLOVOU sílu, rovnováhu a pohyblivost procesů v n.č.

3. z á j m y a s k l o n y, které MEILI také zahrnuje do oblasti charakteru, ale které je v rozboru nutno chápat odděleně /viz TĚPLOV/. S charakterem mají společnou bazi rozvoje, neboť jsou určovány především fenotypickými momenty výchovy a sociálního prostředí. Zájmy jsou velice komplexní tendence naší pozornosti i našeho jednání a působí na ně bezpochyby i vnitřní dispozice /dědičnost/, neboť vyjadřují určité vnitřní napětí v osobnosti. Zvýšená aktivita jednání je charakteristická zejména pro sklony a někteří spatřují v jejich pozadí systémy vnitřních i vnějších pohnutek v osobnosti poměrně trvale generalizovaných a fixovaných.

4. c h a r a k t e r o v é v l a s t n o s t i, jak jsme je poznali už v předešlém odstavci. V nich převažují všechny druhy sociálních pŕstojů, sociální uvědomění osobnosti, cenzura morálky, kvalitativní sebehodnocení, nivó sebepocitu a celkové zážitkové zaměření, pracovní charakter a jiné MEILHO "Sekundární vlastnosti charakteru." Možno sem přiřadit ještě prvek vlastní a osobní ideologie, která vyjadřuje situaci člověka ve světě /"In-der-Welt-Sein"/ a která je diskutována na Západě v tzv. existenciální psychologii, tedy v idealistickém směru, který podobně jako jeho filosofická základna-vyjadřuje jen bezmocnost jedince v podmínkách solipsismu a individualismu buržoazní společnosti.

5. s c h o p n o s t i jako je na příklad inteligence, a to všechny její složky i výrazové formy; verbální inteligence, vyjadřovací schopnost, prakticko-technická "nadanost", prostorová

představivost, paměť, pozornost, motorika a zručnost apod. Schopnosti na rozdíl od vloh jsou získané během života. Vlohy tvoří vlastně jen potencionální základ schopností, Jejich souhrn je nadání, talent. Bez tréninku a výchovy vlohy zakrňují / a tím se též liší od ostatních genetických projevů/, ale též diferencované schopnosti, jako na př. schopnosti tvůrčí, je nemožno získat bez přirozeného základu.

Problém nadání čili talentu fascinoval jak známo dramatika A.P. Čechova, zejména v "Racku", kde je vyslovena správná myšlenka, že talent není jen záležitostí lidské přirozenosti a vloh, nýbrž především výchovy a péle. V Čechovových dramatech vystupují lidé nadaní a potencionálně schopní, kteří jsou však pro středím i vnitřními podmínkami vývoje ničení a degradování /Irina, Máša a Olga nebo strýček Váňa-Vojnickij/, na druhé straně však Čechov ukazuje též lidi absolutně nenaděné budižkničemu, jako je třeba prof. Serebrjakov a jeho krásná žena, kteří se šťastnou shodou okolností bez vloh i schopností domohli vysokého postavení. I to je v životě možné, zejména ve společnosti, kde soukromý majetek, třídní postavení a pracovní zařazení vytvářejí sociální predestinaci.

Pojetí s y n t e t i c k é m u odpovídá nejvíce psychologie strukturální, vzniklá v Německu v Berlíně a Lipsku. Pokládá osobnost za strukturu, v níž není možno zkoumat jevy nebo vlastnosti izolovaně, bez závislosti na této struktuře. Strukturou pak - podle definice DILTHEYOVY - se nazývá určitý řád, kterým jsou ve svém celku poutány vzájemně jednotlivé psychické jevy různé jakosti. U každé osobnosti je tato struktura jedinečná, neopakovatelná a s jinými strukturami nesrovnatelná; rozdíly mezi jednotlivými soubory psychických jevů možno poznat v tzv. strukturních znacích, kterými se vyjadřují vztahy a souřadnosti vzhledem k jisté konstantní osobnostní veličině.

Pochopitelně je osobnost neopakovatelná. Je to individualita a nenalezneme v žádném případě dvě osobnosti stejné ani u jednovaječných dvojčat; jak se prokazovalo mnoha pozorováními a pokusy v USA, nenalezl se u indentických dvojčat ani shodný stupeň in-

1031-3986

teligence. Na základě dlouholetých výzkumů byly zjištěny rozdíly mezi indentickými dvojčaty

vychovanými společně:	vychovanými odděleně:
Výška 1, 7cm	1, 8 cm
Váha 4, 1lib.	9, 9 lib
IQ /2testy/ 5 nebo 6 bodů	8 nebo 9 bodů

T a b u l k a č.2.

/Podle NEWMANA, FREEMANA a HOLZINGERA./

Přesto však existuje u různorodých osobností celá řada shodných vlastností a rysů, které můžeme chápat jako obecné vlastnosti nebo rysy, tzn. společné velké skupině lidí. Pod nimi zahrnujeme i potencionální implikace vlastností specifických, např. nejšířěji chápána obecná vlastnost - typ /JUNGOVA introverze a extraverze/ zahrnuje speciální vlastnosti jako je míra a stupeň sociální uzavřenosti nebo otevřenosti.

Přední sovětský psycholog S.I. RUBINŠTEJN správně zdůrazňuje, že osobnost je souhrnem obecných i zvláštních znaků. Struktura osobnosti je totiž podmíněna historií jejího vývoje, která zahrnuje jak proces evoluce živých bytostí, tak vlastní historii lidstva /=fylogenetický vývoj/, tak i osobní historii vývoje daného člověka /=vývoj ontogenetický/. V důsledku takové historické podmíněnosti objevují se v psychice osobnosti složky s různým stupněm obecnosti a stálosti, které se mění různým tempem. Struktura vztahů osobnosti je podmíněna: 1. přírodními podmínkami, které jsou společné všem lidem /RUBINŠTEJN uvádí jako příklad vlastnosti zraku, podmíněné rozšířením slunečních paprsků na zemi a stavbou oka, která je jimi determinována/; 2. historickým vývojem lidstva /je známo, že u různých národů se vytvářejí různé dispozice pro fonetiku a fonematiku, podmíněné fonematickou a fonetickou strukturou mateřského jazyka - tím jsou ovlivněny zvláštnosti sluchu; dále různost pleti apod./ ;

3. společenskými přeměnami /morálka člověka buržoazní éry ve vztahu např. k soukromému vlastnictví je zcela jiná než morálka socialistického člověka, dále jednotlivé postoje k míru a válce, k tělesné a duševní práci apod./.

Jako všechno živé, je i osobnost podmínována neustále svou fylogenezí a ontogenezí. Vlastnosti obecné, např. společenské i specifické, individuální nejsou však nikdy ve struktuře vzájemných vztahů v rozporu. Naopak: ukazuje se, že i v uměleckém díle charakterizační proces vytváření hrdiny spoléhá na přetavování individuálních vlastností na rysy obecné, čímž dosahuje každá osobnost pravého významu a v uměleckém zobrazení se tak stává tím, čemu říkáme umělecký /estetický/ typ.

Ad C: Statická a dynamická hlediska.

ALLPORTOVO zhodnocení původu pojmu "osobnost" obrazně osvětluje staticčnost a dynamičnost jejího pojetí. Harvardská autorita v otázkách osobnosti G.W.ALLPORT /nar.1897/ podává tento genetický výklad pojmu: osobnost znamenala dříve masku, kterou si jako v antickém dramatu nasazoval herec na obličej/a byla to samozřejmě maska tuhá, expresionistická, vyjadřovala tak staticčnost pojmu/, později znamenala samotného herce a jeho roli / a herecká role je jistě dynamická/. Tak je v původu pojmu vyjádřena pozdější konceptuální protikladnost pojmu osobnost.

Už samotné vymezení "vlastnosti" či "schopnosti" vyhovuje pouze s t a t i c k é m u výkladu osobnosti, založenému totiž na aktuálním zkoumání. Znamená to zkoumat osobnost jak se nám jeví v přítomnosti, charakterizovat ji jako souhrn aktuálních vlastností a vyjádřit tak současný a dočasný jejich stav. V osobnosti jsou skutečně vlastnosti relativně stálé, které se tomuto postížení nijak nevyvíkají /např. vlastnosti konstituční, rasové, národné, které jsou vlastnostmi spíše obecnými/.

Naproti tomu d y n a m i c k é pojetí osobnosti zachycuje spíše vznik a rozvoj vlastností i schopností jako genezi celé osobnosti v jediném procesu, v němž se osobnost geneticky formuje a jímž stále směřuje k svému aproximativnímu, neustále totiž

unikajícím cíli. Důsledně dynamické pojetí znamená ovšem škrtnutí pojmů vlastnost a schopnost z psychologického slovníku a nahrazení je pojmy jinými, které by sémanticky vyjadřovaly už zřetel vývojové a zřetel uvedené aproximace, nedosažitelnosti. Tak německý dynamický psycholog H. THOMAE místo běžných výrazů pro vlastnosti užívá pojmů jako orientace, upevnění, porádání, prohloubení, zvniternění apod. / Také fyziologická terminologie je sémanticky dynamická : "reflex", "zpevnění reflexu", "posílení", "vyhasínání" atd./.

Američtí zastánci dynamické psychologie osobnosti pokládají za hnací sílu osobnosti hlavně vnitřní podněty, které si podržují v osobnosti aktivitu, dokud se vnější situace nezmění. Souhrn vnějšího úsilí osobnosti nazývají chováním, v kterém jedinec "dynamicky" reaguje na tyto změněné situace. Zkoumajíce pak vnitřní stimuly chování, orientují se dynamičtí psychologové na otázku potřeb, definujíce potřeby jako základnu chování jedince i formování osobnosti. Ryze příčinné pojetí otázky, příznačné pro idealistické chápání, řešilo pak každou motivaci psychické činnosti dostatkem či nedostatkem potřeb.

Potřeba je pocíťovaný nedostatek něčeho a tudíž splnění potřeb je vázáno na činnost, je motivem činnosti. Avšak skutečnost je taková, že vlastnosti osobnosti, které vyvěrají z činnosti, nejsou určovány jen kauzální linií od potřeby přes motiv a způsoby chování k formující se vlastnosti, ale "vlastnosti osobnosti jsou složité psychologické útvary, které zahrnují jak motiv, tak i způsob chování" / L.J. BOŽOVIČOVÁ 1956/.

Sovětský psycholog N.D. LEVITOV se pokoušel vztah mezi relativní stálostí a dynamikou osobnosti vyjádřit pojmem duševní stav, který definuje jako určitý soubor duševních příznaků /syndrom/ vyplňující aktuálně vědomí. S.I. RUBINŠTEJN vidí dynamické pojetí především v tom, že se nebudou oddělovat základní psychické procesy od psychických stavů osobnosti : " Psychické stavy člověka jsou bezprostředním dynamickým účinkem jeho činností a pozadím, na němž vznikají. " Vnímání, myšlení, vůle aj. jsou stejně určujícím článkem osobnosti jako vlastnosti

schopnosti či činnosti. Průběh a výsledky činnosti poznávací, estetické aj., které se v člověku upevňují, které se v něm jakoby usazují, začleňují se do samotné struktury jeho schopností.

Tak se nám výklad osobnosti rozšiřuje ještě z relativně stálých vlastností a schopností na dynamické jejich pozadí na psychické procesy, které vytvářejí s předchozími složitost strukturálních vztahů. Tak např. se také může říci, že specifické vnímání "pohybových obrazů", které jsou technickým základem filmu, přetvořilo v tomto století dosavadního vnímatele filmu, filmového diváka, s jeho zvláštní psychologií a jeho zvláštními osobními rysy, jak o nich bude dále řeč.

Ad D: Kvantitativní a kvalitativní hlediska.

THORNDIKOVOVOU hypotézou, že "všechno co je, je v určitém množství", vrcholí éra k v a n t i t a t i v n í ~~na~~ pojetí osobnosti, jehož zástánci byli především Američané. Už CATTELL se domníval, že postižení osobnosti se děje : 1. deskripcí, ale i 2. měřením osobnosti. Jednotlivé rysy a schopnosti osobnosti mají tedy mít jistou variabilní hodnotu, jejíž míra je určována buď jako nadprůměrná, průměrná či podprůměrná; nebo ještě podrobněji je vyjádřitelná číselnými kvocienty /např. inteligence užitím IQ/.

Takové tendence ve výzkumu osobnosti / a jmen. IQ, jak vidno i dále/ jsou už dnes námi právem uváděny jako příklady nesprávné simplifikace. Kvantitativní vyjádření osobnosti předpokládá ovšem zkoumání jejích obecnějších znaků, pro něž je předem stanovena standartní míra určená průměrnými vlastnostmi populace. Záleží zde pak na tzv. validitě /hodnotě/ testu, kterým se kvantitativně zkoumá vlastnost osobnosti, a o této validitě různých testů se neprávem vždy pochybuje. To, že kvantitativní pojetí osobnosti operuje pouze s obecnými a společnými rysy osobnosti, způsobuje druhou námitku vůči metodě /kromě námitky o validitě/: kvantitativním přístupem uniká jediněčné, což zdůrazňuje zejména sovětská psychologie.

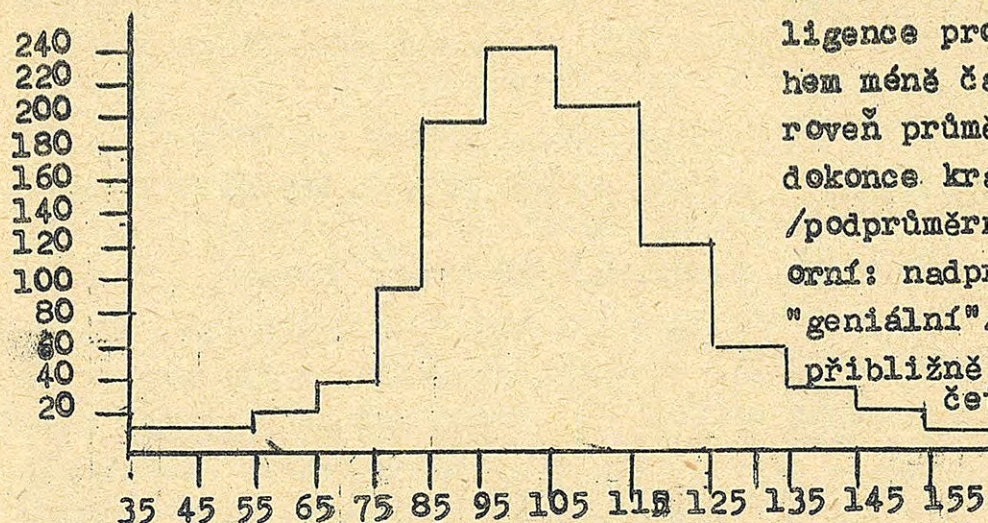
Exkurs 2.: Intelligence.

Jak je obtížné a vlastně nemožné redukovat osobnost na matematickou formuli vysvítá už z toho, jak se zatím přes všechny pokusy nepodařilo kvantitativně vyjádřit ani hypoteticky vyhraněnou schopnost osobnosti, jíž je intelligence. I zde je všem nutno brát v úvahu, že pojem intelligence nebyl přijat jednotně, že dokonce ani obecný pojem intelligence neexistuje, takže jej jako základ kvantitativního hodnocení stanovit nelze. Avšak jako každá jiná schopnost /nebo soubor schopností/ je i intelligence v osobnosti vždy upevněnou soustavou zobecněných psychických činností, jejichž kvality jsou tvůrčí a právě proto srovnatelné. Mohly by se tedy jednotlivé tvůrčí výkony za stejných podmínek srovnat a změřit, ale vyjadřuje právě tento a ne jiný produktivní výkon reprezentativní výkon celé intelligence?

Nejdokonaleji koncipované testy intelligence vycházely z předpokladu, že intelligence je soustavou psychických činností. Tzv. WECHSLEROVA bellevueská stupnice / Bellevue = je největší psychiatrická nemocnice v New Yorku/ se pokouší stanovit výši a množství nabytých informací z všeobecného vzdělání, aktuální schopnosti využít je pro realitu, neboť množství intelligence souvisí se schopností využívat získaných vědomostí pro životní praxi, dále stanovit schopnost paměti a učení, jakož i schopnost početního úsudku a počtářské pohotovosti, což vyjadřuje kvalitu úsudku, dále zjistit schopnost kategoriálního myšlení, potřebného k provádění složitých myšlenkových postupů při zobecňování a abstrakci, dále schopnost kritičnosti, plánovitého řešení, vizuálně motorické koordinace aj. Ale to všechno, i když to v klinické praxi na příklad naplňuje potřebu učinit si představu o aktuálních rozumových schopnostech vyšetřovaného, to všechno nestačí k postižení: 1. kvalitativních rysů intelligence a 2. všech rysů intelligence. Žádná vlastnost či schopnost osobnosti není zanedbatelná.

Je tedy každé měření intelligence pouze pomocným prostředkem zjištění, výhodným někdy pro naše fyzikálně orientované

myšlení a technokratický styl práce i v odvětvích společenských. Ale statistická data inteligenčních testů vyjadřují na druhé straně překvapivá a prospěšná zjištění, např. o rozloze a distribuci inteligenčních schopností v populaci, které jsou zachytitelné tzv. GAUSSOVOU křivkou. Jde o to, že v populaci se



extrémní úrovně inteligence projevují mnohem méně často než úroveň průměrná, a že dokonce krajní úrovně /podprůměrná a inferiorní: nadprůměrná a "geniální" / zasahují přibližně stejný počet členů skupiny.

Rozloha inteligenčních kvocientů u 2904 osob ve stáří od 21 do 18 let podle psychologů TERMANA a MERILLOVÉ.

Na definici inteligence se stále ztroskotává. Je to proto, že tyto duševní schopnosti osobnosti netvoří podstatnou ani izolovanou část jejího jádra, že je nelze oddělit od ostatních. Inteligence rozhodně není jednotný pojem ani stejnorodá duševní schopnost, která by se u některých lidí lišila jen vyšší či nižší vyspělostí. Jak je spojena intelektová schopnost s jinými citovými nebo charakterovými stránkami osobnosti dosvědčují výrazy, kterými se vyjadřují různé druhy inteligence: chytrý, rozumný, moudrý, zkušený, rozvážný, kulturní, vzdělaný, ušlechtilý, bystrý, vtipný, přemýšlivý apod.

Přes tato úskalí s definováním jevu se pokoušeli téměř všichni významní psychologové inteligenci nějak označit, definovat. Tak např. německý experimentální psycholog H. EBBINGHAUS /1850-1909/, průkopník měření inteligence, definuje tuto schopnost jako mohoucnost kombinace a integrace, čímž se přidržuje statického pojetí, neboť opomíjí moment psychaktivity. Jeho

mladší kolega W. STERN /1871-1938/ si všimá právě v inteligenci schopnosti zařídít myšlení na nové požadavky a životní podmínky, stejně tak Švýcar E. CLAPAREDE /1873-1940/ pokládá ji za specifickou schopnost řešit nové problémy. Také psychiatři se dotýkají definování inteligence. Náš A. HEVEROCH /1869-1927/ přisuzuje inteligenci, vtip tj. schopnost zpracovávat myšlenkově svůj obsah duševní" a dále: "inteligentní říkáme tomu, kdo dovede ovládat, využít a produkovat ze svých vědomostí". Kdybychom k tomu dodali: "... a tím se vhodně, přesně a pohotově přizpůsobí novým podmínkám, zařadí do nové situace", získali bychom pravděpodobně nejuplněnější definici. Moment adaptace, tj. přizpůsobení novým podmínkám, který už požadoval pro definování inteligence STERN, je velmi důležitý. V něm bychom také - teoreticky - mohli odlišit dva velmi příbuzné pojmy, které někteří zcela slučují nebo redukují na jeden pojem "intelektové schopnosti"; jde o pojmy inteligence a intelekt. V. VONDRÁČEK vidí v prvním moment přizpůsobení, adaptace, a ve druhém pouze zásobu informací, spojeného s vyšším druhem úsudku. Proto též intelektuál, člověk vysokého intelektu a vzdělání, nemusí vždy reagovat inteligentně. Vzpomeňme na povídku Jaroslava Haška o profesorech astronomie, kteří v kavárně řeší složitý matematický problém vzdálenosti hvězd a číšník je poté napálí na malém účtu o několik korun. Anebo opačně bystrý, pohotový, inteligentní člověk nemusí mít zrovna vysokoškolské vzdělání a matematický úsudek. V inteligenci tedy hledáme složitou souhrnu duševních funkcí a činností, koordinaci postřehu, úsudku, vlastností paměti, tempa myšlení, zásoby informací, přizpůsobivosti aj., i jejich výkonný stupeň při zvládnutí nových problémů.

Definovat inteligenci je obtížné proto, že není jen izolovanou schopností, že neexistuje obecně, že je různotvaré a mnohorodá, že je soustavou schopností a psychologických činností, které přecházejí do ostatních komponent osobnosti. Převládají obtíže, ale ukazuje se nutností stále o inteligenci obecně mluvit, a spíše než ji přesně vymezit, je lehčí obsah pojmu pochopit, aniž bychom se pídili po přesném definiens. Vždyť mnohé jevy chá-

peme lépe např. prostým výčtem jejich vlastností nebo součástí než obecným vymezením.

Pro MYSLIVEČKA je hlavní složkou intelektu např. soudnost, úsudek, chápavost, o níž pak rozhodují složky podřazené jako je zásoba vědomostí a zkušeností, zájem a zvědavost, materiálová i logická paměť, fantazie. Kromě nich jsou v intelektu účastny nácvikové schopnosti, slovní pohotovost, emoční vlivy iniciativy, instituce, inspirace, dále pak schopnost přizpůsobení, adaptace.

Faktory obecné inteligence podle MEILHO se týkají komplexity, plasticity, celistvosti a plynulosti.

Zajišťování tzv. faktorů osobnosti i faktorů jednotlivých schopností (např. inteligence), k nimž se došlo statistickou analýzou jako k matematickým veličinám, se stalo nejdůležitějším kvantitativním pojetím teorie osobnosti. Původcem tzv. faktorové analýzy je britský psycholog Ch.E. SPEARMAN (1863-1945), který dospěl k názoru, že všechny poznávací schopnosti mají společnou základní funkci, již nazval G-faktorem (generálním faktorem) a jež se uplatňuje ve všech výkonech dané schopnosti, a dále řadu specifických faktorů, které se uplatňují v jednotlivých výkonech odlišně. Úkolem bylo vždy stanovit patřičný počet faktorů, které determinují chování osobnosti, a statistickými hodnotami vyjádřit jejich vzájemné vztahy. V získaném profilu faktorů, který mohl být graficky znázorněn, se viděly základní účely vyšetření: předpověď o chování jednotlivce v nejrozmanitějších situacích.

SPEARMANŮV G- faktor je vlastně CATELLOVÝM pramenným rysem, jak jsme o něm už mluvili. EYSENCK ve svém atomistickém deskriptivním pojetí mu říká typ a podřazuje mu jednak nejnižší stupně struktury osobnosti - specifické projevy, a vyšší stupně, které jsou skupinovými faktory.

Kvantitativní pojetí se v psychodiagnostickém směru opírá o výsledky celé řady (baterie) testů, jejichž výsledky interkolerují. Mnohdy se však statistickými metodami dostáváme k faktorům, které jsou slepenci různých aspektů téže vlastnosti, takže analýza

strádá smysl. Testy vydávají též nestejně validní výsledky, protože i výsledky faktorové analýzy nemohou být validní. Jiná výtka se týká toho, že takové zjišťování osobnosti postrádá dynamické hledisko, že opomíjí charakteristiku osobnosti v longitudinálním smyslu.

Sovětská psychologie důsledně zastává k v a l i t a - t i v n í stanovisko. Uvědomuje si nemožnost a nevědeckost metody, která chce osobnost redukovat na matematickou formuli, a od r. 1936 zásadně obhajuje psychodiagnostickou metodu observace /pozorování v přirozených situacích/ nebo fyziologicky fundovaného experimentu, které sice na první pohled nejsou tak efektivní jako metody testové, ale které se zaměřují za- to na metody zjišťování kvalitativních rozdílů mezi osobnostmi. Avšak tyto metody mají své obtíže, zejm. v celkovém srovnávání výsledků různých výzkumů při sdělování získaných faktů.

Ovšem metody sovětské psychologie jsou zejména pro umělce daleko bližší a přístupnější. Scénarista a režisér se opírá o pozorování nebo o studium kvalitativních rysů historických osobností, které má zobrazit ve své tvorbě. Studuje život svých postav právě tak pečlivě jako psycholog nebo lékař studuje anamnézu svých klientů. Oba potřebují důkladnou znalost života. Ale pouhý prakticismus a empirismus nestačí ani jednom ani druhým, právě tak jako nestačí grafy a pouhé testové skóry k důkladnému poznání osobnosti.

Exkurs 3. : Psychodiagnostika osobnosti.

Psychologická diagnóza osobnosti vychází ze všech teo- retických předpokladů i závěrů pojetí osobnosti jakožto dyna- mického celku, dynamické struktury osobnostních vztahů a zna- ků, a to jednak vlastností a schopností, jež jsou podkladem duševních činností a výkonů, jednak i jejich funkčních pozadí, jímž jsou psychické procesy. I když nazíráme na osobnost jako na celek, možno se v širším rozboru vyjádřit k jednotlivým prv- kům a složkám osobnosti zvlášť, zejména když jejich projevy jsou zvlášť pozoruhodné anebo se projevují mimo stanovenou a ob-

vyklou normu. Protože každá osobnost má kromě znaků obecných i znaky zvláštní, tvořící individuální ontogenetickou historii osobnosti, nutno každou individualitu zkoumat s hlediska dlouhodobého longitudinálního a dynamického. Ale v praktických zřetelích je třeba zaměřit pozornost často právě k aktuálnímu stavu osobnosti, který nám ve srovnání s anamnestickými "historickými" údaji přinese častokrát podstatné údaje prognostické, údaje o budoucím utváření nebo směřování zkoumané osobnosti.

V následujícím přehledu uvádím psychodiagnostické metody, které se v aplikované psychologii /zejm. v klinice a pedagogice zhusta užívají:

I. N e t e s t o v é m e t o d y.

a/ observace spojená s popisem projevů a chování. Deskriptivní terminologii možno uvádět dle předem dohodnuté normativní stupnice, např. nálada: veselá, společenská, plná energie, humorná, řečná, originální; naproti tomu deprimovaná, samotářská, flegmatická, pesimistická, mlčenlivá, těžkopádná apod. Tuto terminologii užívá např. sám CATELL, když vypočítává jednotlivé pramenné rysy osobnosti, dále MALAMUD pro vyjádření psychopatologických stavů apod. Hlavní výhody metody: zachycení kvalitativních znaků v přirozených podmínkách chování. Hlavní nevýhody: poměrně nepřesná a neexaktní sdělitelnost získaných údajů.

b/ anamnéza na základě rozhovoru a zaměřených dotazů. Může být subjektivní /od klienta či probanta /nebo objektivní/ od jeho spolupracovníků, přátel, příbuzných, manželky apod./ Týká se většinou jednak obecných spojitostí jako je rodinná situace, porod a přetálené choroby, sociální postavení rodičů a výchova v dětství, vzdělání a školní prospěch, přehled zaměstnání, vztah ke společnosti, psychosexuální vývoj apod., ale též spojitostí speciálních, v nichž jsou objevovány příčiny neobvyklého nebo pozoruhodného projevu osobnosti, např. patologického symptomu nebo zvláštního zájmu apod. Výhody: přehled o historii osobnosti, uplatnění hlediska "podélného" /v opaku k "průřezu"/. Nevýhody: nepřesnost v referování, dále nepodstatné vydělení a zdůraznění detailů na úkor podstatnějších okol-

1031-3986

ností, které v referátu zanikly.

c/ zkoumání volných expresí. Lze použít grafologického rozboru, rozboru neurčené kresby, chůze, volně fabulovaných příběhů, hry a jiných volných výrazových /expresivních/ projevů. Jímí promítá navěnek osobnost své pocity, prožitky, myšlenkové obsahy; jde tedy o jednoduché metody projektivní. Výhody: při zdůrazněném pomocném rázu metody lze získat určitou představu o vnitřních poměrech osobnosti /např. o povědomých procesech/. Nevýhody: oproti spec. projektivním technikám je tu naprostá nejednotnost kritérií.

II. Testové metody /"přímé"/.

a/ interview, tj. dotazníky se standartizovaným zhodnocením. Sem patří už zmíněný MMPI, který se užívá v klinice, neboť se zaměřuje na poruchy osobnosti ve smyslu psychiatrických nosologických jednotek /jednotlivých onemocnění či poruch/. Dále je znám dotazník pro zjišťování introverze či extraverze osobnosti, její dominance, submise a neuroticismu. Jiný dotazník rozlišuje normu od neurotických projevů. K výchově dětí je zaměřen např. dotazník, který vytváří obraz o výchovné situaci dětské osobnosti. Výhody: zevrubnější podklad k postižení osobnosti než dává prostá anamnéza, navíc ještě standartizovaný, srovnatelný ve výsledcích. Někdy i klientova potřeba být sám je výhodou. Nevýhody: nedostatek kontaktu, dále nejistota evaluace /vyhodnocení/ v různých podmínkách. /Unás např. se pracuje stále s americkými dotazníky./.

b/ testy výkonové. Jednotlivé funkce a schopnosti jsou zkoumány např. inteligenčními zkouškami a pak je zjišťována vzájemná korelace. Patří sem také testy zájmů a sklonnů, test mravní orientace aj. Výhody: možnost opakování a srovnávání výsledků, možnost faktorové analýzy. Nevýhody: nejistota validity a to, že převládá často stránka kvantity.

c/ projektivní techniky. Dělí se dále na 1. obsahové, v nichž se^u zkoumané osoby zjišťují citové a myšlenkové obsahy, dále obsahy potencionálních postojů a způsobů chování v mode-

lových situacích. Konkrétně lze zaznamenat pocity závislosti na někom nebo pocity ohroženosti, myšlenky ovládat nebo být ovládán, úkorné představy, obranné postoje, asociální postoje, agresivní způsoby chování nebo úzkostně brzděné způsoby apod. Dále jsou tyto techniky též 2. formální jako např. RORSCHACHŮV test barevných skrvn, do nichž pokusná osoba pareidologicky promítá postihovací způsoby své poznávací schopnosti, takže můžeme určit, zda je povahy teoretické či praktické, zda je globální nebo spíše praktické inteligence, dále je možno zjišťovat její potencionální dispozice k prožívání, schopnost vjemové analýzy, originalitu nebo zas banalitu myšlení, logické uspořádání poznávacích procesů a mn.j. Jiné projektivní techniky jsou: pokus pudově-diagnostický, kresebný test, barevně-pyramidový test aj. Výhody: jako předešle s tím, že převládá stránka kvality, a dále ještě minimální klientova možnost úmyslně ovlivnit výsledek pokusu. Nevýhody: znovu jako předešle, ovšem u RORSCHACHA např. v malé míře.

d/ testy skupinové situace. J.L. MORENO, vídeňský psychiatr později usídlený v USA, vytvářel nejprve s dětmi a později též a hlavně s dospělými modelové dramatické situace životní, které se přehrávaly jako na divadle. Tuto rekonstrukci častých neurotizujících situací životních nazval psychodramatem, které má kromě tohoto diagnostického významu /že se v něm odkrývají názorně sociální vztahy osobnosti/ ještě význam katarterický, očišťující, a tedy tím terapeutický. Další t.s.s. jsou scénické dětské testy nebo testy rodinných vztahů, při nichž zkoumané dítě přikládá osobám svého okolí různé významy a vytváří mezi nimi určité vztahy, podle nichž se usuzuje na subjektivní prožívání těchto významů a vztahů a konec konců i individuální zařazení do jejich sociálního kontextu. Výhody: lze získat jasnější a konkrétnější představy o sociálním prožívání klienta. Nevýhody: jako předešle, a dále u těchto testů se interpretace opírá často o nevědecké koncepce /např. psychoanalytické/.

+ + +

"Osobnost vystupuje jako jednotný souhrn vnitřních podmínek, jimiž se lomí všechny vnější vlivy" /RUBINŠTEJN/. Do oněch vnitřních podmínek jsou zahrnuty i psychické jevy a to jak psychické vlastnosti a stavy osobnosti, tak i základní procesy, vytvářející pozadí, na němž ony předchozí vystupují. Střetnutí vnitřních podmínek s vnějšími vlivy vyjadřuje jeden z aspektů dialekticko-materialistického pojetí determinismu, stejně jako další dialektická hlediska se uplatňují v pojetí osobnosti jakožto souhrnu genotypických a fenotypických prvků, biologických a sociálních sil, dynamických a relativně stálých vlastností, obecných a individuálních znaků. Stejně tak poměr celku a částí persistuje ve struktuře osobnosti ve znamení dialektické jednoty. Historicky se osobnost jeví v dialektickém vztahu jako souhrn fylogeneze a ontogeneze.

Vyjdeme-li z prastaré představy osobnosti jako "role", musíme zdůraznit, že role osobnosti má být rolí reálnou: význam osobnosti netkví jen v jejích vlastnostech, ale též v činnosti, v uskutečňování oněch společensko-historických sil, jichž je nositelkou. Ani v uměleckém díle nemůžeme přehlédnout, že přisouvání rozdílů mezi historickou osobností a "prostým" člověkem není výlučně otázkou rozdílů mezi jejich výchozími předpoklady, jejich vlohami, schopnostmi, nadáním apod., neboť by charakteristika hrdiny vedla tak k falešnému zobrazení sociální skutečnosti a k mylnému stavění "génia" proti davu, které psychologie osobnosti vyvrací.

I ve filmu, v jeho scénáři a v literatuře vůbec sehraje významná osobnost vždy svou roli významnou činností. V ní se vždy osobnost utváří. Estetika tzv. kladného hrdiny závisí od umělcovy schopnosti, s níž dokáže v osobnosti hrdiny aktivní činností přetavit individuální rysy na rysy obecné, tak aby byl vytvořen typ.

2. PROBLÉMY PSYCHOPATOLOGIE.

Film, jako každé jiné umění, zachycuje a zobrazuje mimo jiné i chování lidí v různých situacích a projevy mnoha osobností. V úhrnu tohoto chování existují i projevy, které odlišujeme podle stupně jejich normálnosti či abnormity.

Součástí lidského chování je též s y m p t o m, psychopatologický příznak, jímž se navenek projevuje abnormita. Kolem sebe vidíme spousty symptomů. A nemůžeme si bez nich představit ani umělecké dílo a právě ne film, který tak realisticky věrně a názorně zrcadlí skutečnost.

Základní rozdíl mezi duševní n o r m o u a duševní n e n o r m á l n o s t í je první otázkou, která se vynoří při nastínění psychopatologických problémů vůbec.

Pojem duševní normality může být chápán jednak ve smyslu statistickém, a to jako jev, charakterizující chování většiny lidí, jednak ve smyslu "přirozeném", jemuž je přiřazována norma ideální, jak si ji vybudoval tradičně posuzující subjekt. Oba významy jsou však velmi relativní, neplatí důsledně, neboť ve skutečnosti neexistují zcela obecně platné normy chování, které by sloužily za kritérium srovnání, a proto demarkační čáru mezi normální a abnormální /patologickou/ vlastností stanovit nelze.

Ideálně-normativní klasifikaci abnormních /patologických/ vlastností a projevů, krátce symptomů, provádí dosud psychiatrická diagnostika, a to neméně než půl století. Německý psychiatr E. KRAEPELIN /1856-1926/ roztrídil nosologické psychiatrické jednotky do schématu, které se udržuje dodnes, ačkoliv je převážně pocitováno jako anachronismus. Otázka diagnostických kritérií je v psychiatrii velmi aktuální. Proto sovětská psychiatrie převážně opouští přibližnost kraepelinovských schémat a zdůrazňuje objektivní patofyziologický výklad diagnostiky. Proto stále častěji hovoří významní psychiatři o gordickém uzlu zastaralých diagnostických termínů, který bude nutno rozetnout, a proto celé školy odmítají dosavadní diagnostické klasifikace.

Ideálním vodítkem každé diagnózy je zjištění etiologické -
1031-3986

ho činitele /=příčiny/ nemoci, a to jak tělesné, tak i duševní. Když tyto činitele pro své poruchy psychiatrie dosud valnou většinou nezná, musí se její diagnostika alespoň opřít o objektivní zjišťování současných projevů, symptomů. Ale i zde chybí ve většině případů exaktní metodologický postup a směrodatná jednotnost kriterií. S tendencí škatulkovat podle starých diagnostických schemat se pohlíží na abnormalitu velmi abstraktně, čímž uniká mnoho podstatných věcí. Vzhledem k tomu vyvstal v psychiatrii též tzv. psychobiologický směr, vycházející z domněnky, že klinické projevy jsou ovlivněny především individualitou a nelze je proto zařazovat do kategorií, nelze je proto příliš zobecňovat. Avšak na druhé straně jak známo - lidské chování není vysloveně specifické a osobnost nemá jen znaky individuální, nýbrž obsahuje jisté druhy obecnosti, v nichž lze hierarchicky rozlišovat různé stupně. Ty pak je možno určovat i psychologickými metodami, psychodiagnostickými zřeteli, analýzou různých vlastností a projevů a jejich případnými korelacemi.

Přínos psychologie pro psychiatrii se bude i nadále ubírat patrně těmito dvěma směry, /při čemž oba chtějí pomoci řešit nadhozenou otázku diagnostické diference/;

1. Spolehlivá kvantitativní vodítka k psychodiagnostice může dát vědecky propracované teorie osobnosti. Existuje-li dnes už propracovaná teorie učení, zásluhou PAVLOVA aj., měla by být syntetizována s teoriemi osobnosti. Některé poruchy osobnosti jsou charakteristické svou maladaptací, špatným přízpůsobováním, vyvolaným poruchou procesu učení. Příklad: Neurotická úzkost narušuje proces učení, který vede k přizpůsobivému jednání. Sovětský psycholog LURIJA provedl v tomto směru mnoho pokusů na zvířatech: v konfliktových situacích docházelo u nich k desorganizaci motoriky a asociačních pochodů, jak to vidíme také u neuróz.

2. Prozatím možno vycházet také z toho, že různé typy abnormality nejsou kvalitativně odlišné od normy, ale tvoří jen

extrémní konce psychické kontinuity, což lze vyjadřovat v dimenzích. To neplatí ovšem o psychických chorobách, o chorobných procesech, u nichž se bezpochyby mění i kvalita. Ale možno to vztáhnout na velkou skupinu poruch a duševních anomálií se symptomy zjevně vyjádřenými vychýleným jednáním, jež je v rozporu se společenskou konvencí nebo se zákonem /delikvence, sexuální odchylky, alkoholismus, psychopatie, podivínství/. Příklad: Změřeným dotazníkem je možno zjišťovat jisté prožitkové hodnoty, pohybující se v plynulé řadě od extravertu k introvertu. Každá výchylka na křivce výskytu je znamením porušení osobnosti v obou extrémech. Tak může hodnota 80 ještě charakterizovat značně introvertovanou, ale normální osobnost, hodnota přes 90 však signalizuje už osobnost anomální, patologicky uzavřenou, např. autistickou.

Přesně ohraničit normu, vč. duševního zdraví, a nenormálnost, vč. jeho výchylek, se nepodaří asi nikdy. Nejen pro kontinuitu jednoho s druhým /v uved. případech/, ale i proto, že každá norma podléhá čas od času změně a že tedy neustále na ni nutno pohlížet jako na antinomií "stálé proměnné", "dynamické konstanty". Vycházíme-li z definice z d r a v í. jakožto stavu kompletního blaha fyzického, duševního a sociálního, který se objektivně jeví v přiměřené a prospěšné adaptaci k prostředí, obecně a p ř i b l i ž n ě možno určit duševní abnormitu jakožto úchylku od tohoto stavu, která se projevuje nepřiměřenou nebo škodlivou maladaptací k prostředí.

Zobrazení symptomu.

Symptom se stává často s u b j e k t e m uměleckého díla. Jak v literatuře a výtvarném umění, tak i na divadle a v hraném filmu objevují se zobrazované obecné životní pocity ve spojitosti s psychopatologickým příznakem.

Galerie Shakespearových postav je příkladným rejstříkem abnormálních stavů a projevů, prožívaných jednak ještě při dokonalém zdraví mysli /Othello, Macbeth, Kleopatra, jeden z Drómiů, jed-

nak ale i stavů patologických /Ofelie, Lear a snad i Hamlet/. Cervantův Don Quijot, Dostojevského Myškin i Raskolnikov a Kafkův Josef K. jsou hrdinové odlišných časů a odlišného prostředí, ale všichni jsou "hrdinové symptomu".

Ve výtvarném umění jsou psychopatologické náměty dosti obligátní. Depresivní stavy, abnormní žárlivost, poruchy sexuálního života, halucinace vnější i vnitřní a jiné psychotické zážitky vidíme na plátcích Hieronyma Bosche, Dürera, Goyi, Hodlerā, Blakea, Muncha, Kubina, van Gogha, Ernsta, Dalího aj. "Psychiatrická skutečnost" se stává v malířství celým jednotícím tématem jako např. v Goyových "Disparates", na Boschově "Lodi bláznů", v Blakeově malířském Pandémonionu a van Goghových obrazech blázince v Arles.

Také film ukázal velmi živě a bohatě stavy duševní abnormality. Např. už zmíněný filmový přepis Dostojevského "Idiota" /SSSR i Francie /, dále americké filmy "Svým vlastním katem" a "Ztracený weekend", první jako osud schizofrenika a druhý jako příběh alkoholika, francouzský snímek "Světlo a stín", zachycují hysteriformní poruchu hrdinky, dále "Tramway zvaná Touha" /USA/, "Hlavou proti zdi" /Francie/ z prostředí psychiatrického ústavu, životopisný film o narkomanickém malíři Toulous-Lautrecovi "Moulin Rouge" /USA/, drastický příběh sexuálního devianta "Stalo se za bílého dne" /Švýcarsko/ aj.

Právě tak jako normální lidské projevy a způsoby chování jsou ve filmu typizovány a stylizovány i projevy patologické. Ani ty nelze zobrazovat neutralisticky, tj. tak jak se projevují ve skutečnosti nebo jak se jeví odborníkovi. Umělecká pravda je jiná než pravda biologická, i když musí být pravdivější než pravda sama. Chorobné duševní sužety jsou ve filmu stylizovány běžnými tvárnými postupy, např. zhuštěním, fragmentací a zkratkou, uměleckým "přepisem" a úpravou, a to z důvodů jednak technických, např. časových, a jednak i ideově-výchovných. Naturalistickou kopií by se samozřejmě smazal celkový umělecký účín filmu.

Scénář filmu " Svým vlastním katem" líčí schizofrenika. Filmové prostředky tu však sáhly k retuši. Předně nebyla vylíčena typická schizofrenní symptomatika, např. psychologická degradace osobnosti, snížení jejích životních zájmů, celková pustota prožívání, a za druhé - stimulem chorobného propuknutí se stala vlastně jen zraková iluze, provedená clonovou technikou /místo kabelky vkopírovaná helma japonského vojáka/, čímž bylo sice dosaženo jednak umělecké "poetizace" skutečnosti a jednak i dramatického účinku, ale odporuje to reálnému průběhu nemoci, jak by jej mohl popsat odborník.

Osud alkoholika ve "Ztraceném weekendu" je zakončen typickým happy-endem: pacient se pod náhlým dojmem lásky naráz vyléčí ze svého stavu. Je tu happyend, tedy určitá estetická dějová konvence, a je tu výchovný stimulus, optimistická perspektiva, ale není to reálné. Chronickému alkoholikovi k vyléčení nestačí tak málo. /Zde běží ovšem též o dějové zhuštění./

Konečně "Světlo a stín" má zcela smyšlený sujet psychické poruchy, kterou scénarista s uměleckou licencí nazývá "narcisismus" / a "narcisismus" nic není/. Podle symptomu "zrcadlového vidění", následného záchvatu apod. jde o hysteriformní poruchu, čemuž nasvědčuje i sugestivní vyléčení. Mluvit však o hrdince jako o hysterce by jistě nepůsobilo vhodně, zvláště když tato porucha nemá v sobě onu tragickou příchuť, kterou lehce kýčovitý filmový příběh nutně vždy potřebuje.

Příklady uměleckého filmového stylizování patologického symptomu nejsou uvedeny proto, abychom vznášeli výtky o "nesprávnosti" zobrazení: řekli jsme, že umění nežádá neutralismus. Umělec i se symptomem pracuje jinak než to odpovídá biologické realitě, jinak než s ním pracuje lékař, psychopatolog a psychoterapeut. Přesto však - protože zná skutečnost reálně, i když ji v umění stylizuje - může a měl by se zajímat vždy alespoň ve zkratce o podstatu patologických projevů.

O jaké patologické symptomy, zobrazené v uměleckém díle, většinou běží? Možno je rozdělit do pěti kategorií:

1. p s y c h o p a t o l o g i c k é r e a k c e .

Jsou to krátkodobé afekty, patologická prudká hnutí mysli, jejichž zdroje jsou ve sféře emoční, citová, a jež nejsou kontrolovány rozumovou účastí. Subjekt není orientován nebo má jenom sníženou kontrolu. Jedná pudově. Vždy podle povahy stimulu, který reakci vyvolává. Jako reakce předpokládají tyto projevy vždy podnět, stimulus. Často se energie pro tyto projevy strádá delší dobu /člověk se "sžírá" nenávisť/, ale symptom je vždy krátkodobý, prudký. Má za následek mnohdy útočnou akci, agresivní čin /vraždu nebo též sebevraždu/, na níž si později subjekt nepamatuje. Porucha paměti je u těchto projevů jedním ze základních známek.

Psychopatologické reakce se vyskytují většinou u osob předem disponovaných /tzv. psychopatů/, ale jsou i u jinak zdravých jedinců. Příklad z umění: Shakespearův Othello je sžírán tak dlouho pocitem žárlivosti, že propuká patologická reakce a agresivní čin vraždy.

Chorobná hnutí mysli mohou být ve filmu zobrazována velmi přesně a realisticky, jsou krátkodobá a v průběhu velmi snadno postižitelná i reprodukovatelná.

2. p s y c h o p a t i c k é p o v a h y .

Jsou to trvalejší stavy osobnosti, jež se něčím nezdravým liší od svého okolí, podivínstvím, nevyvážeností, odporem ke společnosti, vnitřní disharmonií. Odlišnost je většinou nápadná.

Psychopatie jsou možná právě ty konce individuální psychické kontinuity, jsou však už jasně odlišitelné od originální osobitosti a individuality. Psychopatická povaha má své kořeny v hereditárních /rodinných, zděděných/ faktorech, ale i v prostředí, ve výchově. Projevuje se už většinou v dětství a nejpozději v pubertě.

Psychopatů je mnoho druhů a možno se zmínit jen o nejpodstatnějších. A. afektivní psychopati : Rogožin z Dostojevského "Idiota". Nedokáže se ovládnout a provede věc, které třeba za

malou chvíli lituje. Afektivní psychopat je útočný, agresivní člověk, kterému k patologickému afektivnímu jednání stačí těžko postřehnutelný a mnohdy nepochopitelný podnět. Tím se též liší jeho jednání od ojedinělé patologické reakce zdravého jedince, jejíž stimulující činitele většinou chápeme nebo postřehneme. Ve filmu "Manželství Terezy Etienové" zastřelí Terezin manžel svého chovného býčka, svou chloubu, protože získal na soutěži pouze druhou cenu - případ reakce afektivního psychopata, kde stimulus je zdravému člověku nepochopitelný. Film měl mistrnou psychologii vůbec.

Dále - B. nestálí, vrtkaví psychopati: Chlestakov v Gogolově "Revizoru". Nesoustředivý, neplodný, neproduktivní, citově nevyvážený člověk. /navíc je megaloman a konfabulant, tj. chorobný lhář./

C. schizoidní psychopati: kníže Myškin. Nevyvážený, citově rozpolcený člověk, který je schopen nejnepřirozenějších reakcí. Charakterizuje jej jeho volní nevypočitatelnost, závislá bezpochyby i na tom, že jeho emoční vztahy jsou rozporuplné, dvoj - jaké, ambivalentní. / Uvádí se, jak schizoidní psychopat poslal své nemocné matce jako dárek k vánocům rakev./

D. antisociální psychopati: Harpagon z Moliérova dramatu. Všechno lidské je mu cizí, nenávidí společnost a má otupeny city sociální sounáležitosti. Také Moliérův Tartuffe. A konečně ve starých verneovkách nalézáme příklady asociálních povah. I ve zfilmovaném "Vynálezu zkázy" rež. Zemana a zejména v románu "Tajemství výpravy Barsacovy" vystupuje asociální psychopat, který si chce svými vynálezy a ničivými prostředky podrobit či zničit lidstvo. Antisociální psychopati jsou často umělecky stylizováni jako intelektuálně rafinovaná a zdegenerovaná monstra, jejichž ideou je politická totalita.

Kromě těchto vyhraněných psychopatických typů existují ještě tzv. anomální povahy, blízké psychopatii, které jsou stigmatizovány svým prostředím, z kterého vzešly nebo ve kterém žijí. Jsou to : A. senzitivní slaboš s komplexem svého sociálního a rodového původu: "Hráč" Dostojevského. B. pasivní, utlumené a zdegenerované

typy: Čebutykin z Čechovových "Tří sester". Jde o příslušníky degenerující sociální skupiny nebo třídy, kteří se intelektuálně dobrali vědomí konce, či o "existenciální psychopaty" jako např. Mersault z Camusova "Cizince" a všechny "přízračné existence" A.P.Čechova. Proto se tyto anomální osobnosti objevují velice často v buržoazním románu i filmu. Kafkovský pocit viny, existenciální úzkost, sartreovský motiv volby života, která má za následek těživé vědomí odpovědnosti, sociální "outsiderství" jakožto projev porušeného pudu sociálního a řešení života sebevraždou jakožto projev porušeného pudu sebezáchovy, patří do povahopisu buržoazních románových a filmových hrdinů. Nesprávnou dedukcí bývá pak tato symptomatika považována za celkovou "pandemii doby" místo za dílčí "epidemii degenerující třídy".

Jako anomální podivíni vystupují ve světové kinematografii postavy, jež se staly dnes už klasickými typy; Chaplin, Frigo, Fernandel, Lauer a Hardy, Hulot aj. Jejich působivost a herecký rejstřík jsou značně široké: od bezhlavé clownerie až po hlubokou filosofickou meditaci. Představují tím anomální nevyrovnanost lidské psychiky a smějeme se jim proto, že parodují touto svou vlastní disharmonií i disharmonii světa, společnosti a jejích řádů. Snad také proto, že ve své anomálii ukrývají podstatu své komičnosti, nejeví se nám nijak psychopatologicky a naopak nás většinou ve svých kontrastech vedou k chápání a noetice zcela normální a zdravé skutečnosti.

3. n e u r o t i c k é p r o j e v y.

Neuróza je duševní onemocnění lehčího rázu, při němž nedochází ke změně osobnosti v patickém smyslu, nýbrž k poruchám jejích funkcí /k dočasnému selhání nebo snížení funkcí jako je pozornost, paměť, postřeh, emoční vyrovnanost apod./ Tyto poruchy nemají zjistitelný organický podklad a vyvíjejí se jako následek narušených sociálních vztahů individua, např. jako důsledek sociálního konfliktu, na pracovišti, v manželství atd. Postižený si svou nemoc uvědomuje /dokonce velmi tíživě/, není

porušena jeho kritičnost ani jeho chápavost, nedochází k vážnějším změnám v poznání světa, k vážnějším poruchám vnímání, jako jsou halucinace, nebo k vážnějším poruchám myšlení, jako jsou bludy. Ale klinická symptomatologie neurózy často přechází do patologického obrazu těžšího duševního onemocnění, kdy je skresleno i vnímání a myšlení jako např. u jistých druhů hysteriformních poruch.

Neurotická symptomatika je velmi bohatá a pestrá. Je také mezi lidmi značně rozšířena. Často jsou její projevy ve filmu nebo na divadle spojovány s komickým účinem díla, s komickým charakterizačním prvkem: tikovité pohyby /potrhávání ramen nebo záškuby obličejových svalů/, koktavost, obsadantní projevy/ tj. nutkavě se opakující jednání/ objevují se ve filmových veselohrách u žánrových postaviček, u postaviček maloměšťáckých úředníků, ale též u komických postav profesorů, introvertovaných intelektuálů, postav představujících svým životem jistou odloučenost od společenského dění. Ale nejenom komické postavy jsou neuroticky stigmatizovány: také Solenyj z Čechovova dramatu "Tři sestry" / které je psychologicky a typologicky velmi diferencované/ si nutkavě a opakovaně postříkává voňavkou ruce, na nichž mu stále jakoby přetrvávala krev ze souboje / = případ neuroticky bezúčelného jednání, které u těchto nemocných často zjišťujeme/.

Zvláštní kapitolu neuróz tvoří hypochondrické stesky a hypochondričtí pacienti. Ti tvoří také zvláštní kapitolu komického zobrazování, např. Moliérův "Zdravý nemocný" nebo Čapkův hypochondr z "Obyčejného života". Už v tom faktu, že si hypochondr vytváří iluzi nemoci, že je úzkostlivě opatrným pedantem, že sekýruje své bližní i lékaře, tkvě potenciálnost humoru.

V české veselohře rež. Podskalského a scén. Daniela a Kratochvíla "Kam čert nemůže" je tato psychiatrická tematika: ústřední hrdina doktor Faust pocituje z přepracování a vyčerpání neurotické potíže, dostane tzv. exhaustivní neurózu / = neuróza z pouhého vyčerpání, která je jinak velmi řídká/ a ta mu zcela hypochondricky imponuje jako porucha daleko těžší, při níž se

1031-3986

objevují už halucinace, tj. poruchy vnímání. Hypochondričky se obává, že se "zblázní" a to je velmi přesně odpozorované : neurotici se bojí "zbláznění", při čemž už tento fakt je pro psychiatra diferenciálně diagnostickým vodítkem, protože skuteční psychotici se tohoto nikdy nebojí a naopak se mylně domnívají, že jsou naprosto zdraví. Ve filmu se stal jedním z dobrých zdrojů komického účinku rozpor mezi skutečností a hypochondrickou domnělkou.

Atraktivním sujetem pro umělecké zpracování je záměrně i neuvědoměle hysterický symptom. Rozdělujeme : A. hysterické reakce, které se mohou vyskytnout - podobně jako patologické reakce vůbec - u každého člověka, i jinak zdravého; to jsou tzv. šokové reakce, k nimž dochází při zpracovávání maximálních nebo supraximálních životních podnětů, při otřesech a těživých událostech. Velmi precizně odpozorované a téměř naturalisticky zachycené šokové reakce v okamžicích smrtelného nebezpečí lze spatřit v anglickém filmu "Zkáza Titanicu". Zde ovšem "hystericky" reagují lidé, kteří nikdy hystericky bezpochyby nebyli, což správně ilustruje odborný předpoklad, že hysterické šokové reakci může podlehnout každý.

B. hysterické neurozy, což jsou onemocnění procesuální (tj. s průběhem), které imitují některé jiné tělesné poruchy nebo choroby, aniž by si to pacient nějak záměrně plánoval. (Tak histerie např. ve svých záchvatech imituje epileptické záchvaty nebo všechny druhy hysterických obrn imitují vlastně organická postižení centrální nervové soustavy, popř. mozkovou mrtvici).

C. hysteroidní či hysterické osobnosti, u nichž jde o trvalejší a pevně zafixované hysterické reakce, takže dochází ke změně osobnosti, jak to vidíme u psychopatií. Klasickým případem je tu románová postava skladatele Foltýna, jehož autor Karel Čapek byl výborný pozorovatel života a s jeho symptomy.

U některých hysterických osob se projevují i zvláštní příznaky chorobné lhavosti a žvanivosti (zv. pseudologia phanta-

stica/, při čemž tato lhavost nepřináší subjektu žádné skutečné výhody nebo zisky, takže ji nelze posuzovat s hlediska etiky, nýbrž s hlediska psychopatologie. Je to vlastně "lhaní do větru" a v belletrii jsou jeho projevy vyličený velmi často, protože mají na čtenáře komický účinek. Dokonce dostaly své literární jméno: říká se jim někdy syndrom barona z Münchhausenu, syndrom barona Prášila, neboť životopis tohoto pána je složen ze samých pseudologií. Ale též "Zelený Jindřich" Gottfrieda Kellera má místy vzácné ukázky tohoto symptomu.

Dalším hysterickým projevem, ovlivněným belletrií, je tzv. bovarysmus podle slavné postavy paní Bovaryové z Flaubertova románu. Zračí se v něm hysteroidní tendence "cítit se jiným než odpovídá skutečnosti", a tento pocit určité depersonalizace propůjčoval zmíněný spisovatel /sám duševně občas propadající poruše/ své hrdince.

Relativně těžším projevem hysteroidní osobnosti je amnestický symptom, projevující se dočasnou ztrátou paměti. Tento symptom se objevuje často jako následná reakce po šoku či po úrazu, takže bývá laikem posuzován jako bezprostřední důsledek tohoto úrazu a nikoliv jako dobrovolný hysterický mechanismus. V románu "Kouzelný dům" K.J. Beneše, zfilmovaném za války, je projev ztráty paměti u hrdinky Marie stylizován jako důsledek havarie letadlem. Neúměrně dlouhé trvání poruchy, ale i způsob, jakým nabude Marie zásahem venkovského hypnotizéra znovu paměť, svědčí pro symptom hysteroidní osobnosti. Všechny hysterické reakce, obrny, poruchy paměti, záchvaty jsou totiž vždy jen poruchami funkcí a mohou být tedy úspěšně léčeny psychologickými metodami, např. sugescí, hypnózou, psychoterapií prostřednictvím slova, domluvy a rozmluvy, zvláště když hysterické osobnosti jsou vždy více sugestibilní než normální jedinci. Hysterické symptomy se proto dají i "zázračně" uzdravovat vlivem sugescí z "posvátných" míst /Lourdy/ nebo pod rukama "zázračných" léčitelů. Případ "zázračného" léčení hysterických funkcionálních projevů byl zobrazen ve filmu "Scabiriny noci" italské neorealistické produkce.

Přechod mezi neurózami, tedy poruchami objektivně lehčími, a nemocemi těžšími tvoří tzv. psychogenní psychózy, mezi nimiž jsou pozoruhodné právě hysteriformní psychózy. Stimulem tohoto patologického stavu bylo např. "zrcadlové vidění" hrdinky francouzského filmu "Světlo a stín". Psychogenní psychóza je vždy vyvolána /podobně jako neuróza/ zvnějšku, vlivem prostředí, a nikoliv tedy z vnitřních, tj. endogenních příčin.

Zvnitřku osobnosti, tj. endogenně, rodí se příčiny dalšího okruhu symptomů, které označujeme jako

4. p s y c h o t i c k é p r o j e v y

Psychóza je těžké duševní postižení. Chorobný proces je tu především reprezentován vytvářením si vlastního autistického světa představ, chorobných citů a myšlenek. Přítomny jsou převážně defekty poznávání skutečnosti: halucinace a bludy. Dále defekty citové rovnováhy: manické nebo depresivní symptomy. Konečně i defekty jednání: zkratkové, nekontrolovatelné jednání. Poruchy pudu sebezáchovného jsou zejména u depresivních stavů a projevují se tendencemi k sebevraždě; poruchy pudu sociálního se projevují agresivními postoji a tendencemi k vraždě.

A. Nejčastější jsou schizofrenní nebo schizoforní reakce a syndromy. Schizofrenní onemocnění je podle psychologicky orientovaných psychiatrů charakterizováno rozštěpem osobnosti /"schizofrenia" z řeckého "schizo" = štěpím, a "fren" = mysl/ a tento rozštěp se procesuálně vyvíjí do celkového rozpadu osobnosti. Zejména se objevuje u schizofreniků tato trojice příznaků: 1. citová ambivalence čili rozdvojenost, 2. autismus čili chorobná uzavřenost, 3. inkoherece čili roztržitost myšlení, projevující se pak nesouvislým a roztržitým jednáním.

Se schizofreniky se setkáme v některých uměleckých dílech, kde většinou jejich onemocnění je vysvětlováno laicky, a to jeho vznikem z vnějších vlivů, následkem zklamané lásky nebo vlivem strastiplného života. Viktorka z "Babičky" Boženy Němcové je klasickým příkladem takového laického a zároveň belle-

tristicky stylizovaného vysvětlení. Její schizofrenie měla vzniknout z působení vnější síly, z vlivu druhého člověka, a to dokonce z vlivu "uhranutí" černého myslivce. I Bezručova epicko-básnická postava Papírového Mojšla má v původu svého schizofrenního onemocnění zklamané ambice v manželství, tedy činitele vnější. Ty ovšem jsou ve skutečnosti pouhým snad provokujícím momentem, nikoliv vlastní etiologickou příčinou, jak je to představováno v umělecké skutečnosti.

Schizofrenika sledujeme jinak též v Drdově "Putování Petra Sedmilháře" a hlavně pak v díle absurdního otce existencialistického románu, Franze Kafky, z něhož např. "Proces" se často interpretuje čistě psychopatologicky: Josef K. má sluchové halucinace [= "hlasy"/ ve své kanceláři i v chrámu, má i zrakové přeludy, je autista, chorobně uzavřený do sebe, domnívá se, že je stále pronásledován, žije jakoby dvojitým rozštěpeným životem, ve dvojitým rozštěpeném světě.

Také snový a autistický svět Shakespearovy Ofelie je zřetelně schizofrenní. Johanka z Arcu je též pokládána za schizofreničku s halucinacemi a bludy. Moderní americký spisovatel J.D. Salinger vylíčil chování schizofrenika ve své povídce "Den jako stvořený na banánové rybičky"; její hrdina je infantilní a tragikomická postava s planou fantazií a citovou ambivalencí a posléze když ve výtahu napadá spolujedoucí ženu, že se mu dívá na nohy, se ve svém pokoji zastřelí.

Některé schizofrenní symptomy velmi zdařile může zpracovávat právě film. Máme zde na mysli především tzv. oneirické vědomí, které se vyskytuje též u schizofrenie / a její specifické formy oneirofrenie/ a které spočívá ve vybavování halucinatorních představ bez aktivní účasti nemocného a bez vnitřní dějové souvislosti. Je to stav obluzenosti související se zákalem vědomí. Protože se podobá snu, ba je ještě mnohem fantastičtější a absurdnější, odpovídá surrealistickému filmovému vyjadřování. V nejednom surrealistickém snímku vidíme zachycen tento stav horečnaté vize. V českém filmu "Kraťas" podle románu Karla Čapka onemocní inž. Prokop meningitidou a v horečce se mu promítá v hlavě oneirický obraz světa.

1031-3986

Nejenom totiž schizofrenie, ale i jiné poruchy mohou mít syndrom oneirického vědomí.

Osud schizofrenika se stal ústředním tématem v americkém filmu "Svým vlastním katem" a jak už bylo uvedeno, chorobný proces je tu umělecky stylizován.

B. Zjevem daleko řídkým je v literatuře a filmu maniomelancholická psychóza. Trpí jí milenka hrdiny románu V. Dyka "Konec Hackenschmidův". Také Goethe, který prý sám trpěl touto chorobou, vylíčil melancholické příznaky v "Utrpení mladého Werthera". Při této chorobě se střídají stavy veselosti a blaženství /=manie/ se stavy patologického smutku a stísněnosti /=deprese/.

C. Psychózy na podkladě alkoholismu našly uplatnění zejména v sujetech sociálního románu i v psychologickém filmu. Delirium tremens s halucinacemi malých zvířátek, myší a netopýrů, se všemi příznaky agitovaného chování a zmatenosti, je znázorněno např. v Zolově "Zabijáku" i v jeho filmovém přepisu "Gervaisa", a dále v americkém filmu "Ztracený weekend". /Sám alkoholový návyk je příznačným charakterizačním rysem negativního hrdiny. Je prokázáno, že tento chorobný návyk depravuje osobnost, její morálku a povahové vlastnosti./

D. Mezi tzv. organické psychózy /u kterých je zjistitelná přímo strukturální porucha mozku/ patří i progresivní paralýza, v dřívějších dobách velmi častá duševní choroba. Drama Henrika Ibsena "Strašidla" líčí osud progresivního paralytika u něhož šlo o poruchu dědičnou. Sujet dědičné nemoci se Ibsenově koncepci "osudovosti" lidského života, proti níž jsme bezmocni, velmi dobře hodil. Proto nechává autor svého Osvalda Alvinga zešílet, když zdůraznil ještě další renovaci antického motivu "viny". Jinak kongenitální případ progresivní paralýzy je dnes už případem ojedinělým. U progresivní paralýzy, která je třetím stadiem luetického onemocnění, dochází k celkové psychické i tělesné degradaci osobnosti pod vlivem postupující mozkové infekce. Symptomatický obraz této choroby může mít projevy jak manické, tak i depresivní. Typickým projevem je citová i inte-

lektová otupělost, demence.

5. i n t e l e k t o v ý d e f i c i t .

Běžné poruchy inteligence, slabomyslnost /oligofrenie/, duševní opoždění apod. mají buď vrozený nebo sociální podklad. Slabomyslnost není onemocnění, nýbrž určitý duševní stav, při němž se nestačí přiměřeně rozvinout mentální funkce chápavosti, kritičnosti, úsudku, ale i paměti a funkce psychomotorické /tj. obratnost a zručnost/. Postavy "obecních bláznů" občasné líčené v románech mají oligofrenní symptomatiku, /v Drdově "Městečku na dlani"; v Haškově "Švejku" je oligofrenik vyličen v konfidentu putimského strážníka "Pepku-vyskoč-mééé"/, ale po stránce charakterizační jsou postavy to pro spisovatele velmi jednoduché, simplexní, primitivní. Mají chudý citový život a stejně pustý představový a myšlenkový svět. Občas podléhají svým afektům a jednají pod vlivem pudových hnutí. Někteří oligofrenici se proto nazývají eretičtí, tj. předráždění a vzrušiví.

S hlediska umělecké charakteristiky jsou přitažlivější tzv. kompensované defekty inteligence. Jsou to případy relativně neobvyklých schopností či dovedností u člověka celkově slabomyslného. Nejjednodušší výklad těchto případů je ten, který tvrdí, že si svou celkovou insuficienci /neschopnost/ takoví lidé nahrazují neboli kompenzují v jedné nadměrně vyvinuté schopnosti, a odtud pojem "kompensovaného defektu". Je to případ "génia earlswoodského ústavu", jakéhosi Pullena, který uváděl v úžas vědecké kapacity svou schopností kreslit a vyřezávat ze slonoviny a dřeva, konstruovat modely lodí s ohromným porozuměním pro celkovou proporcionalitu a detail, že to předpokládalo značně vyvinutou schopnost prostorové představivosti a konstruktivního myšlení. Tento Pullen až do svého sedmého roku nemluvil, naučil se pouze mýt, oblékat, ale školních vědomostí neměl. Jednou se rozhodl, že se v ústavě ožení, ale od tohoto úmyslu byl odveden darem parádní admirálské uniformy, kterou pak neustále nosil. Zemřel v ní ve svých 81 letech. Jiný příklad: šlo o "zázračného počtáře" Buxtona, který byl omezený, ale naučil se přímo senzacně počítat. Trpěl aritmomanií, tzn. všechno převáděl do počtů

a číslic. Když ho zavedli do divadla, nedovedl ani v hrubých rysech reprodukovat děj, ale zato byl přesně informován kolik slov pronesla v celém kuse hlavní dramatická osoba, představovaná tehdejším slavným anglickým hercem Garrickem. Musel mít obzvláštní schopnost soustředivosti a vytrvalosti pozornosti k tomuto počítacímu úkonu.

Umělecky zachycuje kompenzovaný defekt inteligence Stefan Zweig ve své novelle "Královská hra". Zde běží o primitivního nevzdělaného pohánka, v němž se náhle objeví geniální schopnost šachové kombinace. Chová se i dál jako primitiv, avšak vyhrává šachové šampionáty na celém světě.

V povídce "Blbý Jóna" Jana Nerudy se dovíme o debilním či imbecilním chlapci, který měl zvláštní hudební nadání. Ačkoliv nebyl schopen samostatného života a neměl schopnosti se sám o sebe postarat, ovládl komplikovanou hru na housle.

Někdy jsou umělecky zobrazované symptomy do běžných psychiatrických schémat nezařaditelné, protože jsou naprosto stylizované. Podobně jako ve "Světlu a stínu" imituje porucha hrdinky jakýsi smyšlený narcisismus nebo "Svým vlastním katem" se snaží vyvolat uměleckou iluzi schizofrenie, tak např. v románě Jamese Hiltona "V zajetí minulosti" i v jeho filmovém zpracování z Rankovy britské produkce jde vysloveně o uměleckou stylizaci patologických příznaků po úrazu hlavy a otřesu mozku s následným bezvědomím. Tzv. posttraumatický /pouřazový/ syndrom se často projevuje dočasnou ztrátou paměti na období před nebo po úrazu. Ale porucha nemůže trvat tak dlouho jako v románě a navíc nemůže být ve skutečnosti upravena novým úrazem, při němž se hrdinovi vracejí vzpomínky na minulost před prvním úrazem, ale zato zapomíná své zážitky po něm. Hrdina zapoměl tak na události mezi oběma úrazy, což je nereálné. Nejvýšebychom zde mohli připustit vliv hysterických mechanismů, které jako úleková reakce úraz provázejí /viz popsany případ Marie z "Kouzelného domu"/.

+ + +

Závěrem nutno zopakovat, že projevy duševní abnormity a psychopatologická symptomatika mohou být v uměleckém díle /literárním a filmovém/ stylizovány s toutéž licencí jako jiné jevy skutečnosti životní, avšak umělec má povinnost se o nich důkladněji /třeba i odborně/ informovat, chce-li jich použít jako sujetu.

3. VÝVOJ OSOBNOSTI.

Všechno živé prodělává svůj vývoj, tak i lidská osobnost. I věková údobí člověka, dětství, dospívání, doba zralosti i stáří, stejně jako samo početí, zrození i smrt, mají své vývojové zákony, obecně platné pro všechny. Ale protože je člověk individualitou, nalézáme u něho též jedinečné rysy, a to už v ranném období vývoje. Mnoho autorů zjistilo na příklad odlišnost v chování a reaktivitě novorozenců. Psycholog A. GĚSELL r. 1937 popsal u novorozenců první výrazy základních rysů osobnosti, jako např. motorickou aktivitu, afekty, humor, zvědavost atd., a to ještě v době, kdy na ně rodiče nemohli mít žádný vliv. Ve věku 5 let pak u nich našel tytéž rysy, o všem rozvinutější, jinak však pozoruhodně setrvávající. Tedy i vnitřní individuální podmínky osobnosti možno zjišťovat už od útlého dětství.

Vývoj osobnosti se děje časově posloupnými fázemi a stadii, při čemž se vždy nová fáze vetkává a prolíná s fází předchozí, aniž by ji pouze převrstvila. Nové a staré se tímto prolínáním vzájemně ovlivňuje v integrativní souvislosti. Tak je zaručena dynamická struktura psychiky. Utváření posloupných fází a stadií vývoje vychází však z jednoho psychického centra subjektu /z určité konstituce/, a tím je zaručena konsistentní a stálá base osobnosti. Samozřejmě není výsledný obraz osobnosti pouhou fotografií těchto vnitřních podmínek, ale impresionistickou malbou také všech vlivů prostředí, jež se v nich lomí.

Vývoj jednotlivce možno rozdělit do těchto období:

1. prenatální vývoj,
2. dětství se svými dalšími fázemi,
3. dospívání,
4. zralost či dospělost,
5. stáří.

Jedinec vlastně začíná svůj život okamžikem početí v mateřském lůně. Po dobu 280 dní matčina těhotenství se vyvíjí především biologicky a strukturálně, při čemž nervová a smyslová ústrojí se rozvíjejí teprve v posledních měsících. Ale už v 6. měsíci, kdy plod nabude lidské podoby, zjišťujeme u něho jisté formy chování. Švýcarský lékař M. MINKOWSKI experimentoval r.1920 s lidskými plody, z důvodů matčiny choroby operativně vyňatými, a krátkou dobu je udržoval naživu ve fyziologickém roztoku. Už v tomto prenatálním stavu jedinec pohyboval hlavou se strany na stranu, ohýbal a natahoval ruce a nohy, reagoval na dotyk pohybem celého těla, otvíráním úst a stisknutím očních víček, měl vyvinutý i počáteční smysl pro rovnováhu. Toto chování je zcela přirozené a genotypické, neboť se plod ještě nemá možnost něčemu naučit. /Avšak Američan SPÉLT ze svých pokusů vyvodil, že i embryo je schopno "učení", když v 8. a 9. měsíci vyvolával "naučenou", reflexivní pohybovou reakci na základě podmíněného podnětu dotykem./

Ale "člověkem" v pravém slova smyslu se stává jedinec až okamžikem narození. Na svět přichází genotypická baze osobnosti.

D ě t s t v í .

V něm prodělává člověk největší tělesné i psychické proměny. Proto se vžilo rozdělovat je do několika dalších fází.

Nejnámější je toto rozdělení:

1. věk novorozenecký do dvou měsíců,
2. věk kojenecký /mladší a pozdější/ od dvou do šesti a od šesti do dvanácti měsíců,
3. věk batolete od jednoho do tří let,
4. věk předškolní od tří do sedmi let,
5. věk školní /mladší a pozdější/ od sedmi do dvanácti a od dvanácti do šestnácti let.

Z dřívějších periodizací dětství bylo populární rozdělení HAL-LOVO. G. STANLEY HALL /1846-1924/, slavný americký dětský psycholog, vychází ve své "rekapitulační teorii" z mylného přesvědčení, že dítě

1031-3986

prochází vývojovými stadii, které se dají srovnávat se stadii vývoje sociálního. Hry dětí na různých stupních vývoje je možno analogizovat v genezi lidstva s obdobím loveckým, stavitelským atd.

Dále možno rozeznávat: I. stadium předškolní a II. stadium školní. Podle převahy projevů a chování dítěte dělí švýcarský psycholog BINDER /1957/ předškolní stadium na tyto vývojové stupně: v prvním roce života je to stupeň vitální, ve druhém roce emocionální, ve čtvrtém duchovní a v šestém osobní.

V následujícím podávám stručný přehled o vývoji dětské osobnosti v různých oblastech duševního života. Takový přehled má pro umělce smysl informativní: někdy totiž se v uměleckém díle přiřazují dětským postavám nepřiměřené až "zázračné" vlastnosti a schopnosti, cítíme tu přemoudřelost apod. Vyplyvá to z nedostatečné zkušenosti a pozorovací schopnosti autora, ale i z nedostatku teoretických informací o světě dětí.

U novorozence je to poměrně snadné. Není sice "tabula rasa", neboť už průkopník dětské psychologie Němec W. PREYER /1842-1897/ zdůrazňoval důležitost "dědičného vybavení" novorozence, protože je v něm genotyp a řada instinktů /nepodmíněných reflexů jako je orientace, sání, dýchání, mrkání apod./, ale už J.B. WATSON /nar. 1878/, zakladatel behaviorismu⁺, vymezil celé řadě reakcí, jež byly dříve pokládány za vrozené instinkty jako např. nápodoba, revnivost, sympatie, žárlivost nebo čistotnost, jejich získaný, fenotypický charakter. Vrozené jsou u dítěte - podle WATSONA - pouze nepodmíněné reflexy a tzv. citové reakční šablony: strach, hněv a láska, / což další psychologové vyvraceli nebo pozměňovali/.

⁺ systém psychologických poznatků všímající si a vycházející pouze z chování /angl. behave/ jedince, navazující zčásti na PAVLOVOVU experimentaci a kritizující pod jeho vlivem spekulativní a introspektivní psychologii, avšak z jednostranného vnějšího hlediska

Jinak se všichni psychologové shodují, že už několik málo hodin po porodu reguluje pupilární reflex množství světla, vstupujícího do oka. V prvním týdnu už většina novorozenat reaguje na zvuk a již první den svého života chuťově reaguje příznivě na sladké a nepříznivě na kyselé i hořké pokrmy. Čich se však většinou vyvíjí pomaleji. Citlivost na bolest se vyskytne už za dva dny. Většinu času ztrácí novorozeně spaním / asi 4/5 dne/. Jinak se projevuje ještě vokalizační činností, křikem, artikulačními zvuky /ou, u, a, ja, m, ng, g/ již v prvním měsíci.

Kojenecké údobí je ve znamení dalších vitálních projevů. Počíná se upevňovat uchopovací reakce, která přechází pod kontrolu zraku. Pohybový vývoj se zrychluje jak vidno z tohoto přehledu:

věk	pohybový úkon:
v 1 měsíci	dítě ležící na bříšku zvedá hlavu
2 měsíce	dítě ležící na bříšku zvedá hrudník
4 měsíce	s podporou sedí
7 měsíců	sedí samo
8-9 měsíců	stojí s podporou
10 měsíců	leze
11 měsíců	chodí, když je vedeno
1 rok	samo se vzpřími přidržujíc se nábytkem
14 měsíců	samo stojí a leze po schodech
15 měsíců	samo chodí /někdy dříve/

T a b u l k a č. 3

Věk batolete je charakteristický prvními možnostmi samostatného pohybu, takže se dítě seznamuje se světem bezprostředněji. Rozvíjí se tím jeho citová sféra a má to vliv také na myšlení, na pojmové a slovní vyjadřování. Z posunkové řeči se stává řeč jednoslovná. Ve dvou letech už dítě tvoří dvou-či tří-slovné větičky. Slovní zásoba se rozšiřuje až do věku dospělosti

1031-3986

podle této tabulky:

věk:	rozsah slovníku:	věk:	rozsah slovníku:
1 rok	2 - 3 slova	4 roky	1,540 slov
1 a 1/2 r.	22 slov	5 roků	2.072 slov
2 roky	272 slov	6 roků	2.562 slov
3 roky	896 slov	18 let	15.000 slov

T a b u l k a č. 4
/Podle M.E. SMITHOVÉ./

Předškolní věk je ve znamení zvýšené schopnosti představovací, fantazie a nonabstraktního a obrazného myšlení, kteréžto funkce se rozvíjejí vyprávěním a pohádkami. Dítě proto začíná samo tvořit: kreslit, modelovat, sestrojovat a vystřihovat z papíru. I v tzv. úhlové hře se projevuje fantazie: děti v tomto věku si hrají už na maminku, na lovce, na pohádkové princezny. Otázkami, které v tomto období dítě klade, pátrá už po příčinnosti a souvislosti věcí a jevů. Je to období otázek "proč?".

A vstupem do školy se mění především zatímní normy sociálního chování. Poprvé je dítě v kolektivu, kde je nuceno k jistému druhu vážné a odpovědné soutěže. Jeho život závisí na vlastní práci, předtím to byla pouze hra. Inspiruje se tím jeho mravní citění a etické postoje. Zvýšený pocit odpovědnosti, píle, smysl pro povinnost, sociální citění, postoj k práci, které v tomto období začínají, určují později často charakter jedince na dlouho, ne-li na celý život. Oblast intelektuální se obohacuje o získané informace, ale též o nové formy myšlenkové činnosti, která vrcholí pak ve věku puberty /okolo 14 let/ schopnostmi abstrahovat a generalizovat.

V celém průběhu svého dětství proděláváme tedy závratný vývoj motorický, citový, intelektuální i sociální. Nejdříve je

ukončen vlastně pohybový rozvoj, který v zásadě končí v předškolním věku, i když pochopitelně diferencované a specializované pohyby získává člověk až mnohem později, např. při učení se řemeslu, tedy při práci. Tyto později až diferencované pohyby předpokládají totiž koordinaci a "dovednost" v užívání kosterního svalstva, které se dostavují až později. Stejně tak koordinace a "dovednost" v organizování vjemů a myšlenek je záležitostí dospělosti. Proto je konec smyslového a hlavně intelektuálního rozvoje posunut také až do dospělosti. Vrchol inteligentní pohotovosti je u jedince např. ve 24 letech, ve spojení se zralostí názorů a kritičností dokonce až v 36 letech / = věk rozumu /. Sociální rozvoj nemůže být ukončen hlavně pro nedostatečnou zkušenost, podle níž se mohou hodnotit běžné sociální jevy a události. Citové reakce dítěte nejsou tak dobře organizované, tlumené a přiměřené jako u normálního dospělého. / A když se tak dospělý projevuje, bývá proto označován jako "infantilní" nebo jako "dětina". / Nálady jsou střídavější, nepřetržují tak dlouho. Je běžné, že potrestané dítě je schopno odpustit rozhněvanému rodiči dříve, než ten se uklidní ze svého hněvu /nebo i pocitu viny/. V dětství není oněch dlouhotrvajících pocitů provinění a nenávisti, které nás tak tíží v dospělosti. Děti se dovedou i v tíživých situacích adaptovat dříve než dospělí. Na druhé straně je vyšší jejich sugestibilita, vlastnost podléhání cizímu vlivu. Podle HULLA je sugestibilita nejvyšší v 7 - 9 letech a její křivka klesá pak na obě strany.

Ve srovnání s dospělými je dětská osobnost : 1. impresibilnější /tzn. přístupnější vlivům, které ji okamžitě formují/
2. expresivnější /tzn. projevuje zvýšené úsilí výrazové/, 3. méně retentivní /tzn. kratší dobu si v sobě podržuje zejména citové, afektivní kvality/. Možno proto soudit, že dětská osobnost je plastičtější než osobnost dospělého. V tomto smyslu je oprávněný výrok, že osobnost dítěte "je spíše voskem než mramorem".

D o s p í v á n í .

Začíná pubertou /u dívek od 13 do 14 let, u chlapců od 14 do 15 let/, kdy z hormonálních příčin zraje pohlavní energie a vytvářejí se pohlavní znaky. Po pubertě následuje adolescenc /mezi 15 až 20 lety u chlapců, mezi 14 až 18 lety u dívek/, kdy už jsou pohlavní ústrojí i druhotné pohlavní znaky úplně vyvinuty a člověk je schopen realizovat své sexuální potřeby. Ale vlastní tělesné i duševní dospívání trvá až do 25 roků u mužů a do 22 let u žen.

Na rychlejší či pomalejší příchod a průběh jednotlivých fází dospívání, zejména puberty, mají vliv tyto faktory: 1. klima /v teplejším podnebí lze pozorovat zrychlení procesu/, 2. výživa dítěte /jak od narození po pubertu, tak i v době puberty/, 3. hygiena osobní i prostředí, vč. pobytu na čerstvém vzduchu a pravidelného cvičení, 4. správná výchova, 5. typ v.n.č.

Toto období se stále jeví jako přechodné a proto má velmi dramatický ráz. "Dramaticky" a převratně se mění osobnost člověka objektivně: tělesnou skladbou, muskulaturou, hlasem, pohyby atd., ale převrat prodělávají i vnitřní podmínky a rysy psychiky. Dospívající mění vlivem tělesného zrání představy o své vlastní osobě, o svém životě, o světě i o svém postavení v něm. Mění svůj vztah sociální a rodinný. Přestává setrvávat v závislosti na rodičích nebo vychovatelích. Dokonce se často tato závislost, daná předchozí naprostou autoritou světa dospělých, hroutí až do vzdoru a revolty vůči tomuto světu a této autoritě. Tendencí dospívajícího je dostat se co nejrychleji na úroveň dospělých; proto je tu nebezpečný pobyt v sociálně závadném prostředí, kde lze očekávat uplatnění špatného příkladu, škodlivých zvyklostí a nepříznivých sociálních postojů /problém chuligánských part a jejich vlivu na mladší příslušníky v sovětském filmu " Jednoho dne pochopíš " /.

Revolta mladistvého je napájena také z pramenů prvních milostných vztahů, které se v tomto věku zhusta objevují. Dnes už proslavený KINSEYŮV report z r. 1947, vypracovaný na základě

interview s 12 tisíci muži a 6 tisíci ženami, uvádí, že 15% amerických chlapců ve stáří 12 let má za sebou první sexuální zkušenosti, /o čemž soudím, že na "Starou Evropu" je to přece jen příliš brzy/. V dospívání je to někdy jen platonická láska, tj. vztah nevyslovený a důvěrný, ale mnohdy je realizován i průvodními projevy "známosti". Vidíme to ve Šrámkových románech, např. ve "Stříbrném větru", i v jiné literatuře dospívání /příkladně u Böhnela, jehož jeden román nese příznačný název - "Puberta"/. Vymknutí z pout své rodiny se děje navazováním nových přátelství, nejprve se stejným pohlavím, pak i s protějšky. Ve skupině mládeže, v kolektivu, nalézá mladistvý svou bezpečnost a jistotu. Sociální citění se zřetelně fixuje v potřebu.

Jinak se určité napětí mezi mladistvým a rodinou dospělých konstituuje z vědomí vlastních schopností intelektuálních, jež v tomto období přicházejí do tzv. specializační fáze. Ve vyšších třídách dvanáctiletých jsou už žáci poutáni svými sklony k jistému předmětu studia nebo k jisté činnosti, na něž se "specializují", takže často v nich vyniknou nad své bývalé autority, otce či učitele.

Jako je dětství "věkem snění", tak se dospívání psychologicky výstižně vymezuje jako "věk čekání". Jablko z ráje už je na dosah ruky, ale přece jen čeká na své utržení: společenská samostatnost, úspěch, sexuální vyžití aj. jsou teprve v očekávání, je to před námi. Mladiství je zatím ještě důsledně nerealizují, spíše jen plánují, a to růžově a optimisticky. Zklamání životem, šrámkovské "přistřižení křídel" je jenom vystřízlivění z této růžové, nerealistické a mladistvé mlhy čekání.

Psychika dospívajícího je tedy charakterizována těmi pocity a postoji, které jsou všeobecně přijímány jako romantické. V důsledku dospívání se daleko intenzivněji prožívají silné i záporné a nelibé reakce. Že se náhle ocitá ve světě dospělých, nepřivodí mladistvému jenom opojení, ale někdy i dvojnásobné zklamání a depresi z nepřekonaných překážek a nesplněných přání. Známým rysem dospívání je též střídání nálad, citová nevyrovna-

nost a vnitřní desintegrovanost /rozervanost/, vznikající střetnutím biologických, hormonálních i sociálních, situačních sil a působící často nejen výchovné, ale i léčebně preventivní starosti.

Z r a l o s t, d o s p ě l o s t .

Převratné a dramatické změny předchozích období končí a člověk dozrál. Ukončilo se jednak zrání tělesné, jednak i duševní.

Tělesná dospělost je závislá na naprosté zralosti pohlavní. Po bouřlivé pubertě a adolescenci se usměrňují i projevy sexuálního pudu a většinou nalézají svůj zdravý a normální průběh v pravidelném pohlavním životě. Hormonální činnost organismu je usměrněna a vyvážena. Rovnováhu však nalézají i další biologické procesy, a to tak, že všechny pochody opotřebování a degenerace tkání jsou plně kompenzovány tvorbou nových tkání a regenerací. Ukončuje se souhrnný biologický děj, kterému říkáme evoluce /tj. vývoj a růst organismu/, ale nenastupuje ještě proces úbytku.

V psychologickém smyslu se projevuje zralost osobnosti ve dvou směrech: 1. vnitřní integrací osobnosti, závislé na vyrovnanosti životních projevů a pocitů, vyhraněnosti zájmů a názorů a usměrnění povahových rysů, takže dochází k vyvrcholení dosavadního individuálního vývoje; 2. sociálně se člověk osamostatňuje, takže se stává skutečně sociální bytostí.

V souvislosti s věkem dospělosti možno se zmínit o dvou potřebách, které se v osobnosti naplňují a které jsou poeticky, avšak reálně povyšovány na sám smysl lidského žití.

I. Jednou z základních vlastností genotypu je sexuální pud, který se plně projevuje až v době zralosti, při čemž tvoří pozadí aktu charakteristického pro většinu života zdravého dospělého jedince. Je to akt lásky mezi osobami různého pohlaví, která se stává dle jazykového úzu dokonce "kořením života". Proto ani pozadí tohoto aktu, sexualita, ve struktuře osobnosti nepodceňujeme, i když ji nelze přikládat tak klíčový význam,

jak to činili psychoanalytici, zejména jejich první ideolog FREUD.

Psychoanalytické koncepce jsou totiž 1. zjevně idealistické, neboť neberou za substrát duševních dějů materiální organický podklad, ale vytržením libida z kontextu ostatních funkcí povyšují je na tento substrát, na mýtickou sílu a energii osobnosti; 2. zjevně metafyzické, neboť vysvětlují psychické projevy a výkony pouze jednostranně, zvnitřku osobnosti, bez přihlídnutí k prostředí a času; 3. zjevně subjektivní, neboť žádná z jejich hypotéz nebyla experimentálně nebo jinak objektivně dokázána; 4. zjevně spekulativní, protože je usměrňuje jejich autor pouze vlastní svou interpretací.

Část moderní buržoazní literatury, romány Lawrenceovy, Henry Millera a jeho společnice Anais Nin, Jeana Geneta, Jacka Keruacka aj., i mnoho z filmové produkce /zejm. americké/ se ještě dnes ocitá v situaci ilustrátorů tézí psychoanalýzy, propagující pansexualismus společnosti a biologismus člověka. Hrdinové tohoto umění se představují jako otroci svých pudů, svých

⁺FREUDOVO učení vychází z domněnky, že libido/tj. projev sexuálního pudu /sídlí v ohromném rezervoáru duševních sil člověka, v podvědomí. Odtud zasahuje do menší oblasti vědomí a ovlivňuje všechno chování. Protože však libido je součástí naší animality / "id" = ono/, kulturní jedinec se musí bránit rozumem / "ego" = já/ a konečně i etickou cenzurou svědomí / "super-ego" = nad-já/. Děje se to - v případě libida - dvojím způsobem: 1. potlačením, při čemž libidu je zabráněn přístup do vědomí, 2. sublimací, kdy je libido vedeno k sociálně uznávaným cílům jako je kultura, politická a občanská činnost, ale i osobní zájmy a koníčky atd. /Další formy tohoto dynamismu jsou: racionalizace, projekce a konverze./

Z první formy "potlačení" vyplývá důsledek pro individuální vývoj člověka, neboť v sobě nese narůstání potencionálních konfliktů, zdroj nemocí, komplexů, symptomů apod. Druhá forma "sublimační" má důsledky širší, sociální a kulturní. Uměleckou tvorbu, obrazy Leonardovy a Goyovy, sochy Donatellovy, romány Balzaca a Dostojevského, poesii Danteho a Puškinovu, vysvětlují psychoanalytici jako výsledek sublimace /s přeměny sexuálního libida/, takže energie uměleckého a vůbec tvůrčího i jinak sociálního konání je vlastně zjevným ekvivalentem skrytého libida, sexuálních projevů individua.

oidipických či elektrických komplexů, zatímco jejich intelekt se většinou zabývá nekonečnými variacemi "nesmyslnosti" a "bezúčelnosti" života. Nic nemá v něm smysl než právě pohlavnost, říká v mnoha obměnách Millerův hrdina Van Norden. /

Je zřejmé a psychologicky zákonité, že "zbožnění libida", povýšení principu "slasti" a rozkoše na sám smysl života vede u každého k nivelizaci ostatních hodnot, ne-li k depresi. Tak tomu je v životě např. u lidí trpících donjuanských čili stendhalovským komplexem, jejichž osobnost je citově nevyvážená a disharmonická i v dospělosti, jakoby nesla v sobě ještě stigmata puberty a dospívání.

Avšak nevidět sexualitu vůbec a zobrazovat jakéhosi bezpohlavního hrdinu, hermafrodita v umění, je opačným extrémem. /A to je, soudím, problém spíše naší produkce./ Tato tematika není sama o sobě ještě pornografií; existují způsoby jak ji zobrazit v intencích účinnosti a realismu a aniž by bylo ohroženo ideově výchovné poslání díla. Ve filmovém umění to dokazují četné příklady z poválečné i poslední produkce, Bardemova "Smrt cyklisty", neorealisticke "Slunce zase vychází" aj., sovětský "Tichý Don" a francouzská "Tereza Requinová", právě to nejlepší, tj. vrcholy filmového realismu, v nichž se nezapomnělo ani na sexuální atmosféru mezi živými lidmi.

Vraťme se však k pojmu láska. Ten je nutno chápat nejenom jako sexuální vztah, ale též a hlavně jako vztah psychický. U každého kultivovaného jedince je totiž dominantní. I prognóza lásky se řídí podle toho, který z obou vztahů je prvotní: je-li sexualita jediným pojítkem mezi partnery právě na počátku, je prognóza lásky špatná. Po první stendhalovské "krystalizaci" přichází totiž vždy pak "vystřízlivění", spojené především s jistou averzí vůči pohlavnímu aktu, již v sobě nosíme jako rozporuplný důsledek pudu a výchovných konvencí / viz Stendhalova esej "O lásce"/. Partner našeho sexuálního styku nám ještě více zlohostejní, někdy dokonce lhostejnost je vystřídána odpo-rem. Ale také tzv. platonická láska je okleštěným milostného citu, který usiluje nejen po emocionálním a intelektuálním po-

chopení, ale též po tělesném splnutí.

Láska je ovšem též rozporuplný pocit, který inspiruje častou ambivalentní /vzájemně se vylučující a protikladné/ postoj. Všechno bychom své vyvolené odevzdali, ale přitom bychom všechno chtěli mít pro sebe. V určitém okamžiku zvítězí egoistický postoj a člověk vnucuje druhému jistý řád lásky, po druhé se tu uplatňuje tendence altruismu podlehnout, vyjít ze sebe sama a odevzdat se. Netřeba ani zdůrazňovat, že psychika muže je v tomto směru sexuálně determinovaná poněkud ve prospěch první možnosti, psychika ženy je určována spíše druhou možností. Je to závislé jednak a především na intenzitě sexuálního pudu, který je u mužského pohlaví aktivnější, dobovačný, ovládací, zatímco u ženy je snížení sexuální aktivity vyváženo zvýšenou intenzitou pudu rodičovského. A.C. KINSEY ve své zprávě ze statistického průzkumu uvádí, že zjev "vášnivé ženy je něco fantastického", nemožného, co vzniklo pouze v představách mužů, kteří chtějí ženu takovou mít. Za druhé je tento rozdíl v psychickém uspořádání muže a ženy determinován též výchovou, která je v případě žen odjakživa konzervativnější. Možná se i bazální pudové dispozice vyrovnají, dojde-li v několika generacích k vyrovnání výchovných aspektů. / I nepodmíněné reakce totiž lze v několika generacích ovlivňovat podmínováním, jak bylo jasně dokázáno v pokusech na zvířatech./

Pokud se týče vnucovaného řádu lásky, byl to znovu geniální psychologický postřeh Dostojevského, který odkryl tuto skutečnost v románu "Nětočka Nězvanová". Řád lásky je diktován často silným a subjektivně velmi nepříjemným afektem žárливosti. Žárливost platí za největší duševní trýzeň, při níž je člověk schopen sáhnout často i k útočné reakci, k vraždě / viz Shakespearův Othello/.

Konečně je láska též vztahem sociálním. Nejmenší sociální skupinou je totiž vždy dvojice. Dynamika tohoto vztahu, této nejmenší skupiny, je od počátku určována tisíce let trvající fylogenetickou potřebou párovat se, mít partnera, společníka, druhu v dobrém i ve zlém překonávajícího vše, co prožívá subjekt. I když je člověk v biologickým a psychologickým světem pro sebe, vnitřní

požadavek vyjít ze své bytosti, osvobodit se od sebe sama, extravertovat, uskutečňuje se v rámci společnosti, v rámci skupiny. Realizaci tohoto požadavku bere na sebe v intimním směru právě dvojice.

Jak se význam pojmu "láska" během historie vyvíjí a mění, shledáváme v milostné belletrii. Ve starých Athénách je oficiálně uznávána jediné láska homosexuální, s hlediska dneška tedy inverze /zvrácenost/ pohlavní. Básník Anakreón např. je zcela lhostejný k tomu, jakého pohlaví je milovaná bytost, jíž vyznává lásku. Na lásku se tehdy hledělo s pohrdáním. Zamilovávaly se pouze ženy, jak je tomu v dramatech Euripidových, a mužům příslušely pouze city lásky k vlasti a hrdinství. U Sofokla láska chybí vůbec. Romantický prvek lásky, jak se traduje až do naší doby /="láska nade všecko a s překážkami"/, vnesla do světové literatury teprve středověká keltská báseň o Tristanovi a Isoldě.

II. Avšak nejen potřeba lásky, která je člověku vlastní a která se naplňuje až v dospělosti manželstvím nebo milostným partnerstvím, nýbrž i další bazální potřeba člověka, potřeba práce, dosáhne v mladším věku dospělosti /zhruba mezi 20. a 30. rokem / maximálního uspokojení. Je to doba plného rozvoje sil, doba svěžesti, obratnosti a bystrosti. Zejména v těch pracovních disciplínách, kde je třeba okamžité smyslové adaptace, a u jednoduchých a nekomplikovaných psychických činností, vyžadujících pohotovosti, se dosahuje v tomto období maximálních výkonů. Chybí sice hlubší odborné i ostatní zkušenosti, ale jsou předjímány postřehem a vůlí.

Své pracovní postavení a svůj existenční program si člověk teprve však ustavuje. Zakotvení je příznakem středního věku dospělosti /asi do 45 let /, který je obdobím klidnějšího, ale i vyrovnanějšího výkonu, jehož dosahujeme spíše soustavným a pravidelným úsilím a dostatečnými už odbornými zkušenostmi v povolání. To je období, kdy lidé přejímají v provozu vedoucí postavení, období tedy zvýšené odpovědnosti.

Nadcházející starší věk dospělosti / do 60 roků/ projevuje už jisté známky pracovní subvalidity, a to zejména u žen, které procházejí klimakteriem, v němž funkce pohlavních žláz ustává. Přináší to sebou řadu duševních změn a někdy i obtíží. Náladové proměny a výkyvy připomínají poněkud dobu adolescence, není tu však zdaleka energie a vůle k jejich překonání. Pracovně jsou lidé v tomto období většinou ještě plně produktivní a těží z bohaté celoživotní zkušenosti. V intelektuálních a duševně náročných výkonech, vyžadujících složitější systém, dokonce dosahují zde vrcholu.

Jak si vysvětlit, že je práce tak základní potřebou člověka? Práce je totiž samou podstatou lidství. Výrobní činnost, která byla vždy uskutečňována prací, stala se dle klasiků marxismu základem k vzniku a rozvoji člověka a lidské psychiky. Anatomické předpoklady ruky, jako soudí B. ENGELS, se touto činností rozvíjely tak, že byly schopny čím dál diferencovanějších aktů a pohybů, a zároveň s rozvojem ruky se dál i rozvoj orgánu psychiky, mozku, který uvažoval o účelu a funkci vyrobeného předmětu nebo o funkci pracovního nástroje. Společenský charakter práce vynutil si pak schopnosti intersignalizace, dorozumívání, a to prostřednictvím stále obecnějších znaků, z nichž se vyvinuly dnešní pojmy a lidská řeč. PAVLOVOVA II. signální soustava se stala orgánem řeči a pojmového myšlení, jedním z nejdůležitějších projevů člověka, jimiž se odlišuje od své předchozí subhumánní úrovně.

S t á ř í.

Během svého života stárne každý organismus, avšak pokud se děje rozvoj a zrání, překrývá se proces stárnutí opačným pochodem vzestupného zesílení a zdokonalení funkcí, takže skutečné stáří organismu začíná až tehdy, kdy se projevuje pouze úbytek a pokles jeho funkční schopnosti, anebo ireverzibilní změny bez nahrazujícího a obnovujícího překrývání. Stejně je tomu s lidským organismem, u něhož je tento funkční pokles, zvaný involution, patrný přibližně už ve věku po padesátce.

Ovšem lidské stáří je - na rozdíl od jiných organismů - určováno různými, specificky lidskými vlivy, zejm. vlivy psychickými a sociálními, takže se objevuje u člověka individuálně různě. Už vědomí blížíící se smrti, to, že si člověk jako jediný z organismů uvědomuje své umírání, vnáší do procesu stárnutí a do věku stáří aspekt psychologický - pocit tragičnosti, který může prohlubovat subjektivní uvědomění stáří. Ten také často způsobuje i diskrepanci mezi stářím duševním a tělesným, kterou shledáváme u mnohých lidí. Někdo je na př. "mladý duševně" a vypadá staře.

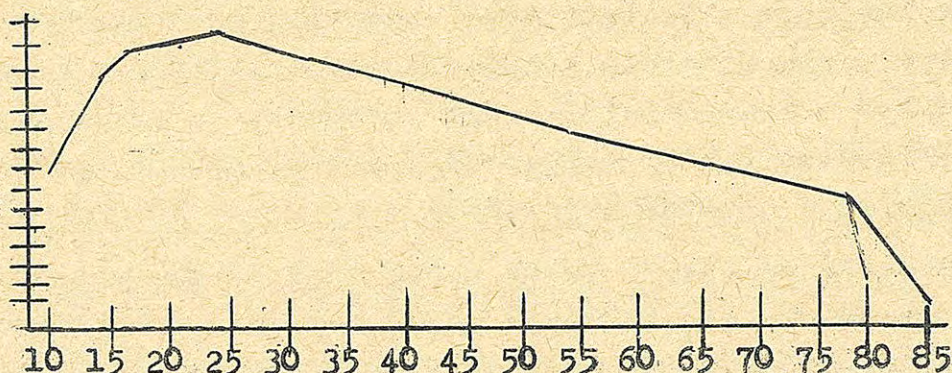
Ale i další vlivy, humorální činnost organismu, zdravotní stav, tělesný a duševní trénink, způsob života, psychohygienu sociálních vztahů, zejm. rodinných, hospodářské poměry aj. způsobují ve stárnutí interindividuální rozdíly. Pojem stáří je relativní i s hlediska historického. Svatopluka Čecha např. o jeho padesátinách současníci oslovili "Velebný kměte!", protože se tehdy stárla rychleji, zatímco dnes si pod slovem "kmet" představujeme osmdesátiletého starce, což jistě za dalších sto let bude znovu anachronismem. Relativnost stáří je určována nejen individuálními, ale i sociálními podmínkami prostředí, jak vidno z předchozího. Především sovětští vědci dokazují, že o délce života nerozhodují ani tak biologičtí činitelé, jako spíš hospodářské a společenské podmínky a existenční poměry.

Jak vypadá psychologický obraz stáří?

1. Především je určován úbytkem jednotlivých mentálních schopností, což je intraindividuálně různé. Vlivem tréninku, zaměstnání, způsobem života mohou u některých lidí potřebné funkce setrvávat na dobré úrovni a u jiných se ztrácet právě nejnápadněji. Tento involuční úbytek je progresivní právě tak, jako jejich evoluční růst v dětství.

U inteligenční pohotovosti se projevují náznaky úbytku už po 25. roce věku. Experimentální psycholog W.R. MILES /1942/ zkoumal stoupání a pokles rozumových schopností v různých věkových údobích a sestavil křivku, která názorně vyjadřuje

nejprve stoupání schopností, pak od čtvrté dekády věku pokles a po šedesátce prudký jejich úpadek:



G r a f č. 2

Úbytek schopností ve stáří dle výzkumů W. MILESE./

Úsudek a porozumění realitě, jež se opírají o životní zkušenosti, jsou zachovány, avšak proces myšlení se zpomaluje. Asociace se nevybavují tak rychle jako dřív. Stejně tak paměť, zejména ve složkách vstíplivosti a výbavnosti, je narušena.

Též smyslová činnost vykazuje deficit, především zrak a sluch. Zrakové ostroty ubývá, zmenšuje se rozsah zorného pole, klesá schopnost akomodační a barevně diferenciační. V analyzátoru sluchovém je typická ztráta schopnosti zachytit vysoké tóny, což je psychologicky závažné vzhledem k znesnadněnému porozumění vyslovované řeči. Ve stáří také trvá déle, než se rozumí vnímanému, než se pochopí to, co se říká. Tomuto druhu nechápavosti se říká psychická nedoslýchavost.

Konečně pak lze pozorovat i úbytek v intenzitě jednání a vůle, neboť se snižuje aktivita a dynamogenie osobnosti.

2. Stáří se psychologicky projevuje dále změnami osobnosti. Starý člověk se často mění ve své citové sféře: někdy se emoční nalita zklidňuje, ale často se dostávají projevy emoční nevyrovnanosti, především snadná náchylnost k dojetí a pláči. Mění se také

odolnost vůči citovým podnětům: co dříve člověk snášel, dnes už nesnese. Hůře se přizpůsobuje novému; adaptibilita starců se snižuje, což platí i ve smyslu společenském, neboť staří lidé těžko už volí nové přátele. Pohled na život se často stává vyrovnaným a dostavuje se moudrost, pro níž jsou staří váženi u všech národů a společností. Ale mnohdy je stáří méně moudré a méně šťastné, zejména když má starý člověk sklony k naříkavosti. Vidí pak všechno černě, hlavně budoucnost. Projevuje se u něho nedůvěřivost.

Ve stáří se zužují zájmy a redukuje se někdy na pouhý zájem o vlastní osobu. Člověk se egocentruje a hypochondrikuje nad svými příznaky stárnutí. Mnohdy hrozí i neadekvátnost chování : senilní žvanivost, zvrácené sexuální tužby, nedbalost o svůj zevnějšek a osobní hygienu.

Obrana proti rychlému stárnutí je skryta v zaměření osobnosti, v její bohatosti a životním optimismu. Nejlépe je na tom ten, kdo od života stále něco očekává a kdo stále pokračuje ve svých životních zájmech /VONDRÁČEK a SRNEC 1959/. Nejlepší obranu proti stárnutí si budují lidé tvořiví, jejichž tvůrčí síla je zachována až do pozdního věku. Příklady z historie jsou četné: výtvarníci Michangelo a Tizian, komponista Verdi, spisovatelé Goethe a Tolstoj, vědci Komenský, Pavlov a mn.j. vytvořili vrcholná díla právě ve stáří.

+ + +

Biografická díla kinematografie často zachycují celý život hrdiny od dětství do dospělosti a stáří či smrti/ např. sovětská filmová trilogie o Gorkém, dále "Rhapsody in Blue" aj/. Upozornuji tu na práci režiséra a hereckého představitele, jež musí při procesu formování postavy sledovat individuální rysy, které si sebou člověk nese po celý život /viz zmíněné výzkumy GESELLOVY/ a jimiž se charakteristicky projevuje. Nejsou to tedy jen konstituční znaky tělesné, obličejové, rysové, nýbrž i přetrvávající výrazové kvality motorické,

chůze, mimika, způsob slovního vyjadřování a mnoho jiných, jejichž podstata je sice dynamická, ale přece jen konsistentní.

4. PSYCHOLOGIE SOCIÁLNÍ

Pro filmové umění, které většinou reprezentuje společenské děje, a stejně tak i pro konzumaci filmového díla, která probíhá - jak známo - na masovém základě, mají obzvláštní význam výsledky sociálně psychologického bádání. Toto odvětví psychologické vědy vychází z toho, že poznatky individuální psychologie nestačí k výkladu všech duševních jevů. Už v první čtvrtině našeho století se vyskytnou názory, že duševní život jedince a celá jeho osobnost se ve skupině lidí mění a nelze je pak vyloužit zákony individuální psychologie /BALDWIN 1911: společnost a individuum = rostoucí organický celek : COOLEY 1918: osoba a společnost = jediný celistvý proces; THOMAS 1917: teorie sociální interakce; GAULT 1923: vědomí jednoty v sociální skupině; MEAD 1925: myšlenka interstimulace, tj. vzájemného podněcování: a mnozí j./.. Už však od ARISTOTELA pochází označení člověka jakožto "zoon politikon" a dovádí k tomu, že veliká část lidského života se odehrává v rámci společenských skupin, ať už jde o rodinu, partu při hře, školní třídu, pracovní brigádu nebo kolektiv, různé spolky, gájmové organizace, masová hnutí atd.

Sociální psychologie zkoumá vztahy lidí ve společenských skupinách. Jádrem zkoumání je tedy vždy otázka s o c i á l - n í c h i n t e r a k c í, otázka jak se lidé k sobě navzájem chovají, v jakých podmínkách a k jakým osobám.

Základními typy sociálních interakcí jsou: 1. osoba vůči osobě, 2. osoba vůči skupině, 3. skupina vůči skupině. Ve všech těchto typech interakce se projevují jisté sociální distance. /vzdálenosti/ představující cítění, jež vůči nějaké osobě nebo skupině máme. Obsahují celou škálu cítění od sympatie, přátelství a kontaktu až po veliké distance, nesympatie a averzi. Zahrnují v sobě též podrázenost či nadřazenost a určují i jimi náš způsob jednání, naše postoje. Mohou vést k různým formám sociálního chování: 1. ke spolupráci, 2. k soutěžení, 3. ke konfliktu.

Sociální distance a kontakty nejsou podmíněny jenom prostorově /soudržnost židů v ghettu, občanů v městě apod./, a hlavně kohezí idejí a názorů / členové komunistických stran na celém světě se pokládají za soudruhy, ačkoliv se vůbec neznají/.

Všechny typy sociálních interakcí mohou být ovlivňovány psychologickými fenomény sugesce, nápodoby, nadřazenosti a podřazenosti /poslušnosti/ a kromě toho typ druhý - osoba vůči skupině - může v sobě zahrnovat zvláštní fenomény " prestižní" sugesce a vůdcovství. To jsou jevy, které byly mnohokrát pokusně zkoumány řadou sociálních psychologů. Uvedl jsem např. pokus sovětského psychoterapeuta P.I. BULA, který u žáků navodil čichovou sugesci, a experiment jiného psychologa, který prokázal vznik nematvních zásad sugestivně působících. Tentýž psycholog zkoumal též sugestivní změny literárních zálib. Přiřkl několika různým spisovatelům, např. Dickensovi, Stevensonovi, Londonovi, Conradovi, po jedné přečtené ukázce z knihy pouze jednoho z nich, např. Stevensona, a zjistil, že zkoušenci neocenořovali jednotlivé pasáže podle literární hodnoty, nýbrž podle předpojatého poměru k jmenovanému autoru. Experimentátor tím chtěl dokázat, že naše hodnotící měřítka jsou nejen subjektivní, ale též ovlivňovaná podvědomě, ačkoliv je pokládáme za naprosto rozumová.

Už předtím přišli s teorií sugesce Francouzi G. TARDE /1843 až 1904/ v díle "Zákony nápodoby" a G. Le BON /1841-1931/, jehož kniha "Psychologie davu" mluví o sugestibilitě jako o jedné z hlavních vlastností masy. Oba autoři se proslavili jako zakladatelé tzv. davové psychologie, která předcházela sociální psychologii v pravém slova smyslu. Její podstatou jsou domněnky o "duši davu", tvořící se součtem anebo umocněním individuálních psyché jeho členů. Tato davová psychika prý vyjadřuje na rozdíl od individuální psychiky pouze její špatné vlastnosti, především lehkověrnost, ukrutnost, iracionálnost a nespravedlnost davů. V dnešní situaci se díváme na Le Bonovy myšlenky, jež byly padesát let předmětem diskuzí, sice jako na sociologickou kuriozitu z prehistorie sociální psychologie, ale uvědomujeme si také

1031-3986

dostatečně jejich politickou škodlivost, subjektivnost, vědeckou nesprávnost, omezenost a reakčnost. Bylo by skutečně více než kuriozní a více než směšné, počítat dnes s jakýmkoliv přínosem těchto myšlenek. Protože je Le Bonova davově psychologická koncepce zcela subjektivní, t.j. spřažená s liberalismem vyšších francouzských vrstev ve svém pohrdání masou, ve své nenávisti k socialismu a odporu k dělnictvu, ve svém intelektuálním aristokratismu, a protože je to koncepce zcela spekulativní, neboť nedbá obecných zákonů vývoje společnosti, už půl století předtím vytyčených historickým materialismem, ale mechanicky a beze zbytku přenáší teorie individuálně psychických jevů na výklad jevů sociálních, je to též koncepce v ideově politickém smyslu škodlivá a zcela reakční.

Otázkou sugestibility, tedy vlastnosti podléhání, se experimentálně zabývali - kromě uvedeného už C.L. HULLA /" maximum sugestibility je ve věku 7 až 9 let" / - četní autoři. BROWN /1931/ zjistil vyšší stupeň sugestibility u žen, BINET u mladších dětí, a další pokládají sugestibilitu za obecnou charakterovou vlastnost každého člověka. Máme také sugestivní sklon neposuzovat jednotlivé názory, ale spíše osoby, které je vysloví. Tak např. nesouhlasíme s názory, připisovanými osobám, jež jsou nám nesympatické, a s týmž stanoviskem se snažíme souhlasit, jsou-li jeho autory lidí oblíbení. EYSENCK /1957/ rozeznává tzv. primární sugestibilitu, která nekoreluje s inteligencí, a sekundární sugestibilitu, která je s inteligencí v korelaci. /Primární s. má úzký vztah k hypnóze.

U projevů nápodoby se poukazuje zejména na to, že lidé na rozdíl od zvířat napodobují chování druhých bez své vlastní zkušenosti, nikterak však slepě. /Dívka přejímá účes od filmové hvězdy ne snad jen "silou" nápodoby, ale že věří, že nový účes jí více připodobí herečce nebo hrdince, kterou herečka představuje. / Často jde přímo o uváženou nápodobu lidských bytostí. /zjišťovaná tendence k indentifikaci se slavnými sportovci, např. u chlapců 10 - 14 letých/.

Sklony poslouchat, tendence k subordinaci, máme podle některých psychologů proto, že spíše ušetříme čas, energii a myšlení, dále že poslušnost je pro nás hošpodárnější, nepřináší nepříjemnosti nebo sociální nesouhlas.

Tzv. prestižní sugesce je ovlivňování pomocí autority, na př. učitelem ve škole, vůdcem party apod.

Povaha vůdcovství je ve spojitosti s diferenciací rolí ve skupině. Organizované skupiny jako např. stav nebo vrstva mají svého vůdce, tj. člena s vůdčí úlohou. Určení této role je ovlivněno řadou činitelů. Silně závislá je např. vůdčí funkce na tom, zda má osoba větší možnost styků s druhými než ostatní osoby a vedle osobních kvalit jako je energie, podnětnost, vytrvalost a inteligence, musí být vedoucí svou skupinou vždy uznáván. Podle HOFSTÄTTERA /1956/ ten, kdo se mnoho projevuje, dostává více odpovědí a tím novou příležitost k projevování. Tak vzniká poměrně úzký počet iniciativních členů skupiny. BALES /1953/ zjistil, že tito iniciativní lidé nebyvají nutně oblíbeni a stanovil závislost těchto dvou vlastností jako nezávisle proměnnou nebo dokonce záporně závislou.

Postoje čili attitudy.

Ale sociální psychologie nezkoumá jenom vztahy, nýbrž v širším smyslu i p o s t o j e individua, které určují motivy našich vztahů. Starší definici G.W. ALLPORTA, v níž se chápe postoj jako "neuropsychický stav pohotovosti k duševní a tělesné činnosti", nutno dnes už doplnit v tom smyslu, že attituda představuje nejenom vnitřní tendence, nýbrž i projevy chování, nejenom tedy "pohotovost k činnosti", ale i uskutečnění této činnosti samé. Dle D.O. HEBBA /1957/ rozumíme postojem ten způsob chování, v němž individuum dává přednost některým kategoriím podnětů / tedy nikoliv jen některým podnětům samotným/. Má tedy postoj selektivní / výběrový / charakter, orientovaný kladně či záporněji, příznivě nebo nepříznivěji. Jako však v celé řadě jevů se upozorňuje na nemožnost striktního rozlišování postojů /kladný x záporný apod./, ale na nutnost chápat postoje jako plynulý přechod výběru.

Postoje se mění a vyvíjejí hlavně životními zkušenostmi; lze říci, že se jim "učíme". Vyrůstají buď 1. zevšeobecněním specifické zkušenosti; či jako 2. déle se fixující rezidua nápodoby; anebo konečně 3. jednorázově, při šokujících a otrása- jících událostech, jsou přejímány již hotové od nejbližších členů skupiny / rodičů, učitelů, druhů atd./. Neboť už dříve, než si dítě utvoří o světě svůj vlastní obraz, než k němu za- ujme svůj empirický postoj, dodá mu jej víceméně "hotový" spo- lečnost. Stane se to často ve formě předsudku, což je mínění neověřené, ale vlivem prostředků sociální interakce /nápodobou, sugescí/ nekriticky přejaté.

Tato tendence uvažovat a jednat "ne podle racionálních zásad, nýbrž ve stereotypech" se vyskytuje zejména v třídní společnosti, a to na úrovni sociálního nebo národnostního vě- domí. Ukázkou toho jsou předsudky národnostní, antisemitské, rasistické. E.S. BOGARDUS /už 1926/ vytvořil test sociálních distancí, které projevovali dotazovaní Američané vůči různým národnostním skupinám, jež žijí ve Spojených státech. V 27 růz- ných stupních sociální distance /od možnosti uzavřít s pří- slušníky těchto menšin sňatek až po jejich vyloučení z USA / zjistil pozoruhodný vliv předsudků: dotazovaní projevovali ne- sympatie vůči národnostním menšinám, jejichž členy vůbec v životě nepoznali a o jejichž životě byli minimálně informováni /v případě Turků např./.

Pro nás jsou nejzajímavější výzkumy L.L. THURSTONA. Ten zkoumal /1929/ změny postojů a předsudků, vznikající vlivem ideového působení uměleckého filmu. Několik set vysokoškoláků bylo testováno v týdnu před shlédnutím filmu a retestováno po několika měsících. Tak např. film "Syn bohů" změnil nepřízni- vou attitudu zkoumaných osob vůči Číňanům, dílo "Čtyři synové" vůči Němcům. Zfilmovaný Remarqueův román "Na západní frontě klid" zvýšil u vysokoškoláků pacifistické smýšlení. Postoj k černochům byl zato posunut nepříznivým směrem po shlédnutí fil- mu "Zrození národa" atd. I když změna postojů byla jen dočasná /patrně vlivem dále působící každodenní propagandy a nových pod-

nětů/, ukázal se film významným stimulatorem sociálních postojů.

S úspěchem se filmu využilo i ku změnám nepříznivého postoje mládeže k "neoblíbeným" povoláním jako je stavebnictví nebo metalurgie. Kladný vliv filmu na volbu povolání musí plnit tyto požadavky: 1. musí ukazovat pracovníka při práci, 2. zvláštnosti jeho života, 3. uvést též činnost učňů, 4. dále nový pohled na vývoj tohoto povolání, 5. zdůrazňovat aspekty morální a estetické. /Zde je styčné pole sociální, průmyslové i náborové psychologie./

Z hlediska politického mají předsudky živnou půdu, jak již řečeno, v třídní společnosti, kde oligarchie má k dispozici všechny druhy skupinové kontroly / hospodářské, politické a ideologické/, takže hranice tříd jsou pevně utvářeny zákony a zvyky. Lidé mohou tento systém chápat jako definitivní dělení společnosti, snad i božského původu, což je z hlediska marxismu základním sociálním předsudkem. Protože pokroková propaganda tyto předsudky demaskuje, ještě více tak otrásá labilitu třídního systému. Pro americkou psychologii, která - jak vidno z citací - v sociálních odvětvích převládá, je charakteristické, že předsudky sice na úrovni intelektuální odmítá, ale smiřuje se s tím, že jsou "pro politiku nutné".

Skupinová dynamika.

Pojem razil známý už psycholog K. LEWIN /1890-1947/, který konal sociálně psychologické studie ve vztahu k různým formám vůdcovství v mládežnických skupinách. /Zjistil, že nejvíc vyhovuje demokratická forma, která má nejméně případů nepříznivého sociálního chování. Za autoritářského vedení byla podporována nenávisť ve skupině. A liberalistický postup vedl k inaktivnosti skupiny. / Kromě toho se konaly skupinové výzkumy v různých kolektivních institucích např. / v prázdninových táborech, ve spontánních diskuzních skupinách, při skupinové psychoterapii, v průmyslovém provozu apod.

Skupinovou dynamiku rozumíme systém obecných vztahů a tendencí, dle něhož se řídí vývoj skupiny, nebo tedy jinými slovy: vývoj vzájemného řízení, ovlivňujícího chování určitého počtu organismů, tvořících skupinu.

U skupiny si můžeme blíže všimnout : A. jisté struktury /skladby členstva/, B. jisté koheze /soudružnosti členstva/, C. jisté aktivity/výkonu členstva/.

A. S t r u k t u r a skupiny souvisí s účelem skupinového podnikání, s řešením společného úkolu. Tak mohou být např. skupiny tradiční, náhodné, klimatizované, sociálně klimatizované, ale existují především skupiny podle vzájemného kontaktu: 1. primární skupiny /"face-to-face-groups"/, menší kolektivy, jejichž členové se navzájem osobně znají, 2. sekundární skupiny, jejichž členové se neznají a vytvářejí např. osazenstvo velkého podniku nebo občanstvo státu. Jinak je možno chápat rozdílnost skupin podle toho, zda vytváří: 1. shromáždění lidí v určitém fyzikálním prostředí, 2. seskupení osob na základě politické nebo administrativní organizace, 3. kolektiv stejně smýšlejících.

V každé skupině se odehrává již zmíněná sociální diferenciace rolí a různé funkce se přidělují různým "specialistům". Prvním krokem k tomu je určení osoby, která přihlíží na koordinaci výkonů ostatních členů /= poznaná už vůdčí role/. Podle míry hodnocení se vytváří hierarchie dalších funkcí.

Primární skupina je v těsném a bezprostředním kontaktu vždy jistým souhrnem funkcí a rolí. V tomto prostředí se vytvářejí prakticky první sociálně kulturní vztahy, kterým se individuum učí od ostatních. Příkladem toho jsou výchovné vztahy a vlivy na dítě v rodině. Primární skupinou je rodina, venkovské sousedství, skupina dětí při hře, pracovní úderka apod.

Sekundární skupina - i když daleko větší - je formována také vědomě a má také tendenci účelnosti. Proces formování a sjednocování se děje pomocí zvláštních stanov, pravidel, řádů, rituálů i pomocí hierarchizace autorit / stát, odborový svaz, církve atd./.

Nejvýznamnější skutečností moderního světa je pro některé sociální psychology vzniklá "dominace sekundárních skupin nad primárními" /K.YOUNG/. Je to ovšem podmíněno hlavně průmyslovou revolucí, rozvojem měst, migrací a fluktuací a značnou specializací práce.

B. K o h e z e skupiny se řídí některými obecně přijatými zákonitostmi, vzniklými na podkladě experimentálního bádání, zejména na podkladě sociografických a sociometrických studií J.L. MORENA. Mluvili jsme o něm již v souvislosti s psychodramatem a ten také na základě svých sociogramů / viz obrázek / určil /1934, 1946 / možnosti stanovení skupinové koheze počtem kladných vztahů mezi členy. Základní formule pro kohezi skupiny se týkají vztahů intenzity kontaktu a vzájemných sympatií. Ukazuje se, že to jsou přímo závislé veličiny: narůstání jednoho má za následek také přírůstek druhého, což obojí má další příznivý důsledek pro růst aktivity a výkonu skupiny. Intenzivní kontakt zvyšuje jednak dobrou náladu skupiny a má jednak ve smyslu výkonu integrující vliv.

Pro soudržnost skupiny je nežádoucí tvoření klik, frakcí a menších skupinek. Stejně tak příliš ostré rozdíly mezi jednotlivými členy ohrožující stabilitu: všeobecně uznávané a neustále oceňované kvality vysoce nadprůměrného člena snižují kontakt s průměrným a samozřejmě podprůměrným. I příliš dokonalý otec utiskuje pouhou svou existencí v rodině syna.

Prospěšnou se jeví naopak ztráta sociálních distancí ve skupině. Děje se to např. navozovanou iluzí vzájemné podobnosti a rovnocennosti, podporovanou z jedné strany vnějšími známkami, uniformou, odznaky, určitými pravidly chování, z druhé strany zvýšeným ohodnocením: plurálu "my" se připisuje více pozitivních vlastností než je schopen člověk přepsat singuláru "já". Takovým nesprávným hodnocením / =povyšováním / však vznikají nepříznivé vztahy mimo vlastní skupinu, sociální interakce třetího typu - skupina vůči skupině. Vlastnímu obrazu, který si navrhuje příslušníci hodnotící skupiny, se říká autostereotyp, připisovanému obrazu jiné skupiny se propůjčuje titul heterostereotyp. 1. Velikost rozdílu mezi autostereotypem a heterostereotypem odpovídá výměru kontaktu, který příslušníci jedné skupiny pokládají ve vztahu k druhé za žádoucí nebo za výhodný. 2. Příslušníci jedné skupiny prožívají trvalou iluzi existence skupinového autostereotypu, i když už ke skupině nepatří, i když změnila členská základna skupiny: „ ta škola, 1031-3986

do níž jsme chodili před dvaceti lety, je nejlepší v celém okolí".

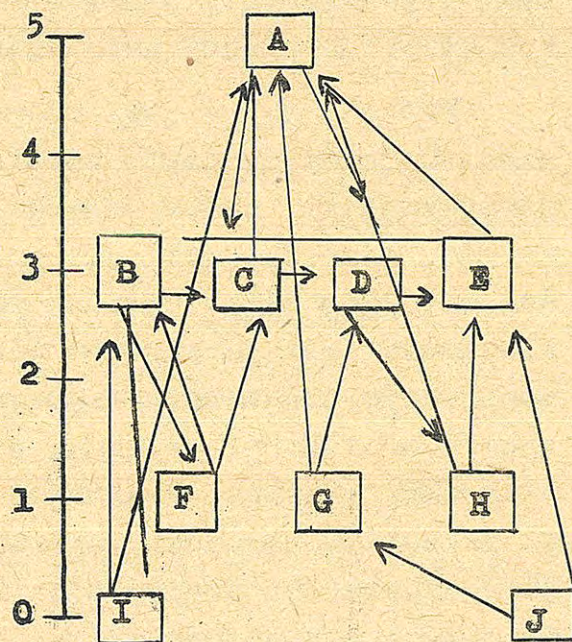
Na druhé straně však míra kontaktu uvnitř skupiny je přímo vázána na potřebu izolovat se od ostatních skupin. Ve prospěch koheze skupina propaguje např. uzavírání noviců v náboženských řádech, nebo rekrutů v kasárnách atd.

Jak už řečeno, graficky lze vyjádřit kontakty ve skupině pomocí MORENOVÝCH sociogramů. Prakticky se sociogramy odvozují z malých dotazníků, předkládaných členům grupy, v nichž se odpovídá na otázky kontaktu, např. s kterým z ostatních členů by se chtěl subjekt účastnit prázdninové cesty, s kým by chtěl úžeji spolupracovat, s kterou členkou by se chtěl oženit atd. stejně tak je možno zjišťovat obecně oceňované vlastnosti členů: oblibu, vůdčí roli, iniciativnost, které se většinou nepřekrývají. Šipky k jednotlivým členům skupiny /A,B,C atd/ znázorňují jejich volbu v odpovědích.

G r a f č. 3.

Z desetičlenné skupiny brigádníků /A až J/ jsme v našem výzkumu odvodili na příklad tento sociogram tzv. dominance.

Každý člen skupiny ocenil možnost zastávání vůdčí funkce / = možnost dominance / u dvou svých soudruhů. Člen A se ukázal nejvíce oceněný / 5 hlasů z 9 možných / , dále B, C, D, a E / 3 hlasy z 9 / atd. Na úrovni 0 jsou pouze I a J, což vyjadřuje komplexní kontakty uvnitř skupiny, tzv. intranzitivní pořádky.



Ze sociálně psychologického průzkumu brigádníků z let 1954 až 1959 na Jáchymovsku / odkud je uvedený sociogram / jsme se

přesvědčil, že zlepšení sociálních kontaktů a vyrovnaní sociálních dimenzí ve vrstvě brigádníků /tedy zvýšení soudružnosti skupiny a z ní vyplývající pracovní aktivity, duševního zdraví i spokojenosti / způsobila mimo jiné též nová strukturalizace této vrstvy vytvořením sociálně klimaticizovaných a primárních skupin, užších kolektivů a brigád socialistické práce.

To je v soulase s dalším zjištěním.

C. A k t i v i t a /pracovní výkonnost, produktivita / skupiny je tedy závislá také na kohezi. Experimentálně se v pracovní psychologii na příklad zjišťuje, že "skupiny mají proti jednotlivcům výhody ve výkonnosti typu zdvihání nebo nošení" /HOFSTÄTTER/. Nasazení většího počtu sil, koordinovaných v jistém čase a jistým směrem, se osvědčuje víc než prodloužení času k výkonu menší skupinou.

Pro teoretickou analýzu je však nejzajímavější výhoda skupiny při výkonech typu hledání.⁺ Zde nejenom platí, že "více očí více vidí", ale pravděpodobnost nálezu či objevu je vždy vyšší než prostý součet pravděpodobností nálezů individuálních.

⁺Model pravděpodobnosti hledání: Jestliže dvojice lidí hledá nějaký ztracený předmět nebo řeší problém, tak dojde k selhání jen tehdy, pokud oba partneři /A i B/ selžou. V této situaci se pak vyskytnou jen tři možná východiska, jejichž pravděpodobnost lze počítat mezi přínos, že každý z obou partnerů má určitou pravděpodobnost sám věci najít / P_a, P_b /, event. komplementární pravděpodobnost věc nenajít, nevyřešit / $q_a = 1 - P_a$ /, že oba partneři naleznou řešení, lze očekávat s pravděpodobností $p_a \cdot p_b$; že jen jeden z obou uspěje, lze čekat s pravděpodobností / $p_a \cdot q_b$ / + / $p_b \cdot q_a$ / a to, že oba selžou, lze čekat s pravděpodobností $q_a \cdot q_b = 0,72$, a proto je tu pravděpodobnost úspěchu u dvojice $P_2 = 1 - 0,72 = 0,28$; tato hodnota leží výše než každá z obou pravděpodobností jednotlivců. Přistoupí-li k tomu ještě třetí partner /C/ s pravděpodobností úspěchu $p_c = 0,1$, tak stoupne pravděpodobnost úspěchu skupiny na $P_3 = 0,35$. Všeobecně platí u partnerů s průměrnou pravděpodobností p_i , že skupinová pravděpodobnost platí podle formule

$$P = 1 - q_1^n$$

Šance na úspěch roste s číslem osob na věci zúčastněných. Při dostatečně velkých hodnotách n a průměrné pravděpodobnosti $p_i < 0$ je úspěch zaručený.

" Model pravděpodobnosti hledání či objevu" se potvrdil však v praxi jenom na menších skupinách o 2 až 5 osobách, a to za těchto nutných předpokladů: 1. že partneři provádějí výměnu názorů, 2. že správná řešení jsou akceptována skupinou jako celkem, i když jsou objevena jen jedním členem, 3. že členové hledají řešení nezávisle, tzn. aniž by se kopírovali nebo si principiálně oponovali. S narůstající velikostí skupiny je zachování těchto předpokladů obtížnější, event. nemožné, a proto existuje problém optimální velikosti /početnosti/ skupiny.

+ + +

I. Ve filmovém díle jsou z valné části nositelem děje členové primárních skupin, event. "reprezentativní vzorky" skupin sekundárních. Umělecký film zobrazuje často sociální interakce členů rodiny, pracovního kolektivu, dětské party apod. Poznání struktury a koheze skupiny a jejích dalších zákonitostí /kontaktů, diferenciací rolí, distancí/ na experimentálních psychologických modelech je pro filmové tvůrce žádoucí.

II. Na filmové diváky, kteří sami tvoří sekundární skupinu /heterogenní a sociálně aklimatizovanou/, působí film jako významný stimulátor postojů, vč. změn předsudků, využívaje známých prostředků jako je např. sugesce nebo kolektivní nápodoba.

Č á s t d r u h á :

S P E C I Á L N Í P R O B L E M A T I K A

V psychologickém výkladu umění a tvorby bude užitečné rozebrat dvě tyto různé činnosti:

1. vlastní uměleckou tvořivost /= proces *k r e a c e* /, která je charakteristická pro poměrně úzkou skupinu lidí, t.j. umělců;

2. vnímání a chápání umění, spec. pak filmu /= proces *k o n z u m a c e* /, což je vlastní celé skupině diváků nebo posluchačů, t.j. konzumentů uměleckých děl.

Oba procesy možno posuzovat odděleně, neboť v psychologickém ohledu jde o zcela odlišné mechanismy, ale oba se ve významu pro film a umění spojují. Pro vědeckou estetiku bude snad významnější proces první, ale z hlediska praxe a pro činného umělce /zejm. filmového/ jeví se poznání druhého ještě potřebnějším.

1. PROCES UMĚLECKÉ KREACE.

Pojem "tvořivosti" nebo dokonce "tvůrčí osobnosti" nelze ovšem vztahovat pouze na uměleckou činnost. Nejen v umění, ale též ve vědě a konečně i v organizaci hospodářského či společenského života se uplatňuje ona zvláštní činnost, které dáváme přívlastek "tvůrčí". Mezi uměleckou a jinou tvorbou jsou ovšem podstatné rozdíly, na něž postupně přijdeme, ale znovu je třeba dívat se na tyto činnosti a schopnosti jako na určité kontinuum, neboť ani není člověka, v kterém by nebylo cosi tvořivého anebo dokonce cosi uměleckého. Už před sedmdesáti lety se experimentální cestou dokazovalo, že některé psychické sklony a faktory z oblasti umění korelují s jinými, např. vědními sklony; našly se korelace mezi hudebním talentem a matematickým nadáním apod. Analogie nebo předstupně umělecké činnosti byly shledávány i v tak běžných a každodenních jevech jako je rytmus práce /PLECHANOV 1898 a THOMSON 1949/, nebo dětská hra a lidské sny /Du PREL už 1869 a psychoanalytici FREUD a STEKEL, oba 1909/, či dokonce se kladlá rovnítka mezi umění a chorobný symptom /LOMBROSO 1897 a 1902, ale též RIBOT 1900 a DEYHE 1887/.

U kořenů každé tvořivosti zjišťujeme velmi komplikované a specificky lidské formy orientačního reflexu /OR/, jehož prototyp pokládal fyziolog I.P. PAVLOV za základní projev chování vyšších živočichů. Jsou to ovšem právě "komplikované a specifické formy OR, které o b j e k t i v n ě určují strukturu tvořivosti. Zdůrazňují tu, že tvořivost nelze pokládat za jednu základní nebo jednodušou schopnost, ale za psychickou strukturu různých kvalit a soubor primárních schopností, z nichž zvláště významné jsou:

1. psychická pružnost a plastičnost,
2. plynulost psychických procesů,
3. originalita psychických obsahů, zejm. představ a myšlení.

Tyto kvality zakládají tvůrčí talent, "sebevyjádření" tvůrčí osobnosti. I zde je však nutno mít na paměti, že tvůrčí osobnost vyniká pouze činností, při čemž touto činností v našem případě rozumíme uskutečňování uměleckých kreativních procesů tak, aby vzniklo dílo, což možno dále analogizovat s "pracovním aktem", s "vysoce kvalifikovanou prací" ve smyslu klasiků marxismu".

S u b j e k t i v n ě se výše uvedené formy OR projevují alespoň ve svých počátečních fázích - jako vzrušení, potěšení a radost z nového procítění skutečnosti, a už proto lze říci, že jeden z výsledků tvořivosti - umění je "největší radostí, kterou člověk dává sám sobě" /MARX/.

Kreativní proměnná.

Jako každý proces psychologického řádu možno i kreativní proces vymezit pro větší názornost jednoduchým experimentálním vzorcem S _____ A, který zachycuje výchozí i konečnou skutečnost objektivně zjistitelnou, neboť S je stimulující skutečnost, "proměnný" podnět, a druhý člen A je artefakt, dílo, výsledek procesu. Newtonovi stačilo ke S jablko spadnout na hlavu a "reakcí" na to vznikla teorie gravitace. Cézannovi byly S

přírodní scenérie nebo "mrtvá příroda", v nichž analyticky rozpoznal geometrickou podstatu tvarů. Tolstoj našel svůj S v historických generalizacích, Chaplin v tragikomice současného kapitalismu. Obrazy z Provence a zátíší, "Vojna a mír" a nebo "Světla velkoměst" jsou významnými A.

Uvedený vzorec je pro nás ovšem neúplný. Mezi jeho články se pohybuje ona tajemná metamorfóza, která se stává předmětem psychologie umění, a tou je ona "kreativní proměnná" celého procesu /K/, proměnná odehrávající se uvnitř tvůrce a zahrnující v sobě specifičnost a individuálnost struktury tvořivosti. Pak tedy: S _____ K _____ A, při čemž K je dána osobnostními předpoklady tvůrce, t.j. dialektikou jeho genotypických a fenotypických vlivů. Je to spleť systém vrozených dispozic a získaných schopností. Jako sama osobnost závisí i K na temperamentu, národní tradici, rase aj. /K^g/ a samozřejmě na světovém názoru, charakteru, morálce, osobní kultuře aj. /K^f/. To znamená konečně, že S _____ /K^g. K^f/ _____ A.

Ve složitém procesu kreace může tento jednoduchý vzorec působit jako simplifikace. Je to vzorec vyjadřující experimentální situaci, ale soudím, že může jako hypotetická konstrukce splnit účel i zde. Možná pak z něho odvodit rovnici, že $A = f/S, K/$, což znamená, že tvůrčí výsledek je funkcí stimulujících a kreativních činitelů, anebo že proměnnost estetického díla závisí od proměnné skutečnosti objektivní a subjektivní.

Nejdůležitější však je, že za tímto vzorcem vidíme reflexní oblouk kreativního procesu: tento proces chápeme jako o d r a z, jehož středem je subjekt. Přitom je pravděpodobná přítomnost vzájemných působení na drahách mezi S _____ K a K _____ A, jimiž se uskutečňuje reflexivní pohyb, a tím i tvůrčí vývoj k artefaktu. Zejména u filmového tvůrce, u kameramana a režiséra, nalezneme tuto interferenci mezi stimulem, daným optickou realitou světa, a mezi kreativní proměnnou a individuální koncepcí filmového záběru.

Kreativní proměnné vytvářejí tedy podmiňující a "intervenující" činitel v uměleckém zachycení skutečnosti, tj. mezi skutečností

přírodní a uměleckou. Tak jako v experimentálních situacích je tato střední proměnná pouze "vysuzována" z obou krajních a objektivně zjistitelných proměnných, při čemž v psychologii zatím existují jen nepatrné možnosti exaktního řešení. Ani v umění nelze vysvětlit jinak než v esejistických pojmech, proč současná sociální skutečnost a tentýž stimulující motiv "vytvořil" z Alšových obrazů pro Národní divadlo významné dílo národního malířství, a proč tytéž S u malíře Ženíška "způsobily" jen výsledky bezkrevné a tradiční malby.

Zákonitost kreativně proměnné si uvědomovala už starší tzv. literární psychologie. "Psycholog nepočítá s neznámou veličinou ve tvůrčí dílně básníkově jako s něčím pevně daným", ale "snaží se tu či onu zvláštnost autorova ducha uvésti ve spojitost s nějakým obecným zákonem duševního dění" / OT.FISCHER 1917/. Vykládala si ji ovšem tak, že v psychologii umění nelze zobecňovat, že je třeba provádět rozbory osobností umělců individuálně, případ od případu. Je to však jen jedna z cest; požadovali ji a prováděli např. TAINÉ u svého přítele Flauberta, WETZ u Shakespeara, BINET u Rembrandta, DILTHEY u Goetha, MABILLEA u V.Huga, lékař TOULOUSE u E.Zoly, Th.RIBOT u Hopina aj. Shrnutím takových poznatků byl získán však přehled o obecných podmínkách uskutečňování kreativního procesu v umění, které v zásadě existují a o které se na příklad opírá i vytýčení vývojových fází umělecké činnosti podle toho, jak se tvůrčí myšlenka proměňuje v čin.

Vývojové fáze.

Nejznámější je rozlišení tvořivého procesu na čtyři fáze, které byly ověřovány metodou ankety a přímými údaji básníků a malířů. 1. fáze je p ř í p r a v n ě, kdy se rýsuje motiv a sbírají se k němu již jednotlivé prameny a podněty. Zatím ještě umělec jakoby tápal v látce, třídí materiál. Tato fáze spočívá též v důkladném seznamování se všemi S, které jsou pro dílo významné. 2. fáze je nazývána i n k u b a c í. Ústřední motiv a hlavní myšlenka je vybrána a zde uzrává. To se ovšem neděje tak jednoduše: mnohým umělcům trvá tato doba nejdéle. Strí-

dají se zde neustále všechny možnosti. Malíř formálně experimentuje, hledá přístup k uměleckému zpracování, načrtává stovky ~~skic~~ stovky variací, jednoho tématu /Matisse, Zrzavý/. Literát hledá logiku děje, staví zápletky, volí jedno, aby to třeba okamžitě zavrhl pro druhé. 3. fáze je i n s p i r a c e . Je to zvláštní stav citového napětí i soustředěnosti k předmětu tvoření, při němž se uplatňuje činnost fantazijní. Náhle je umělci jasný záměr i často celá koncepce. Proto bývá tato fáze označována jako "osvícení". Psychology zajímaly podmínky, v nichž se z fáze inkubace zrodí náhle inspirační impuls. Bádání v tomto směru podnítily výroky slavných vědců, fyziologa HELMHOLTZE a matematika POINCARÉHO, kteří shodně uváděli, že inspirace se u nich dostavovala v okamžicích uvolnění po práci a nikdy ne při únavě. Únava, fyziologicky představovaná přepětím procesu podráždění a nástupem útlumu v mozku se neslučuje s inspirací, která potřebuje optimální fyziologické podmínky. V okamžicích uvolnění je člověk vnímavější vůči okolním podnětům, které jej mohou inspirovat, a dokáže je též originálněji zpracovat, tzn. podněty v něm dovedou rozehrát řadu citových i myšlenkových asociací. Při inspiraci se složitost problému náhle vynoří znovu, ale tentokrát jasně. Obdobný stav prožíváme, nemůžeme-li si vybavit nějaké jméno, a když pak se přestaneme k tomuto problému koncentrovat, náhle se jméno vynoří před námi zřetelně. Vysvětluje se to čerstvým přístupem k problému a vyloučením blokujících interferencí, které se pohybují mezi mnoha předpoklady, a to jak dobrými, tak i špatnými. Když začneme přemýšlet o problému chybně, sklouzneme do vychozených kolejí, aniž bychom pozorovali, že z nich nemůžeme uniknout. Dokud pokračujeme v aktivní práci neuniknem. Teprve odložením a náhlým znovuobjevením problému vzniká inspirace, ne na základě zaměřené činnosti. Někdy však fáze inkubační, pociťovaná mnohdy umělci jako bolest, jako "trýzeň tvůrčí myšlenky" /případ Balzacův/, přechází v inspiraci bez tohoto úsilí. Umělec, zejm. malíř, tvoří pak v jakémsi vytržení, podobném psychopatologickému stavu. Známý jsou v tomto směru tvůrčí postupy fantaskních malířů, Blakea, Ensora, Goyy, Kubina, v nichž se okamžiky inkubace a inspirace slévaly a střídaly se přitom se stavy abnormními /halucinace, hysterický

1031-3986

trans, depersonalizace atd./ 4. fáze je ověřováním, revizí získaných hodnot. Ta už bývá přímo spojována s estetickou k o n k r e t i z a c í díla, s jeho vyjádřením do materiálu. Někdy je to zase tvrdošíjný zápas, v němž se látka musí přizpůsobovat inkubované koncepci a inspiračnímu impulzu. Psychologicky se tento stav často manifestuje jako neovladatelné nutkání, puzení a touha po výraze, tzv. tvůrčí anankasmus /z řec. Ananké = bohyně Nutnosti/.

Umělcova osobnost.

Jestliže jsme už poznali strukturu tvořivosti i jednotlivé fáze umělecké činnosti z hlediska psychologie tvoření, bude třeba konečně vytyčit specifikum umělcovy osobnosti a v jednotlivých psychických procesech a rysech objevit jeho zvláštní kvality.

To se týká především :

- A. V n í m á n í a jevů spojených.
- B. Představ, f a n t a z i e a dalších souvislostí.
- C. M y š l e n í .
- D. Uměleckého t y p u .

A. Fyziolog PAVLOV razil pro lidi, kteří vnímají skutečnost bezprostředně /tj. v obrazech/ zvláštní pojem-"umělecký typ". Umělci skutečně vnímají svět bezprostředněji než např. vědci; v tom je nutno spatřovat první rozdíl obou tvůrčích osobností. Umělci mají ke skutečnosti přístup více perceptuální, teoretici více konceptuální.

Smyslové odrážení předmětů a jevů, které se uskutečňuje v n í m á n í m, děje se v případě umělců navíc ještě zvlášť citlivě a bohatě. Je to proto, že umělec se tak vnímat naučí, že tato schopnost se vytváří během jeho životní praxe. Sovětský filosof F.I. CHASCHAČICH, zkoumaje problém poznatelnosti

světa, vyvozuje z experimentálních důkazů očního lékařství gno-
zeologický závěr, že schopnost vnímání se vytváří v průběhu pra-
xe.

Existují pokusy prováděné na lidech od narození slepých,
jimž byl po letech operativně vrácen zrak nebo na šimpanzích
chovaných od narození ve tmě, a tyto pokusy shodně dokazují, že
zrakové vnímání je produktem učení. Naše vnímání ovlivňuje i zku-
šenost „v diskriminaci vnímaných celků“, HEBB 1957 / a především
tato zkušenost způsobuje snad specificky umělecké percepční schop-
nosti. Tuto domněnku pak možno uvést ve spojitost s jinými,
které tak početně dokazovaly vliv raných dětských zážitků na uměl-
covu psychiku, tzn. zážitků z období, kdy se jedinec učí i vnímat.

Vnímání se ve své konečné fázi /tj. v korové projekci/ děje
za spoluúčasti vůle, citů, pozornosti, paměti, představ aj. Pře-
chod od vjemu k představě je mnohdy těžko postižitelný. Příkladem
tu jsou tzv. pareidolie, které svým žákům doporučoval cvičit už
renesanční malíř Botticelli a po něm i Leonardo. Pareidolie před-
stavují schopnost vidět ve shluku neurčitých skvrn či mra-
káků ně-
jaké určité tvary, např. obličej, zvířata, stromy, hrady apod. Je
to vlastně jev střídání zrakového vjemu a představy, vzájemné in-
terference obou. Lidé bohatí na fantazii a umělci jej mají ve zvý-
šené míře.⁺

⁺ Na základě principu pareidolií je založen známý pokus RORSCHA-
CHOV /1911/, kde na deseti černobílých či barevných tabulích s
inkoustovými skvrnami má pokusná osoba sdělit své pareidolie.
Také tzv. filmové testy vycházejí z podobného principu. Nebude bez
zajímavosti naznačit jejich techniku: "Filmový test podle LHOT-
SKÉHO" /1950/ sestává z deseti černobílých nebo i barevných de-
setivteřinových snímků, promítaných ve dvacetivteřinovém inter-
valu za sebou. Snímky představují např. silně zvětšené záběry
kapky barevné látky rozpuštěné ve vodě, detail exploze, lom svě-
tla apod., promítané normálním a zrychleným či zpomaleným tem-
pem nebo i obráceně. Tyto "abstraktní" filmy podněcují pohybem
tvarů i barev divákovu fantazii. Hodnotí se počet a formální i
obsahová kvalita odpovědí.

Vnímání je aktivní činností subjektu, což znamená např. i to, že se tento proces děje výběrem určitých vnímaných jevů a dále, že ve vnímaném je potencionálně přítomen určitý náš postoj ke skutečnosti. Tento postoj je kromě jiného podbarvován též našimi city a projevuje se jako estetické cítění. Už v prvotním procesu vnímání rodí se za korové projekce estetické hodnoty výběrem.

Emocionální podbarvování procesu vnímání během korové projekce způsobuje patrně i zvláštní fenomén "mezismyslové metaforizace" /už ARISTOTELES/, kterému se v psychologii říká synestézie. Mluvíme o ní tehdy, když smyslové podráždění určené patřičnému orgánu vyvolává vjem i ve smyslu druhém. Zvuk slyšený uchem provokuje např. jasný vjem barev, odpovídajících světelnému dráždění oka. Syntézie je tedy současným podrážděním dvou smyslů podnětem, působícím objektivně jen na jeden z nich. E. JAENSCH /1930/ pokládá synestézie za fylogeneticky starou formu vnímání, kdy nejsou ještě jednotlivé smysly diferencovány. Ale většina psychologů v nich vidí - jak uvedeno - emocionální asociace jako pozůstatky zapomenutých zkušeností. Vnímá tak prý asi 40% dětí, a to nejvíce ve věku 5 - 8 let. Ale též u umělců se vyskytují syntézie prokazatelně častěji. Svědčí o tom práce psychologů, ale i výpovědi samotných umělců. Antonín Slavíček slyšel "cézarskou" rudou barvu "zpívat" hymnus. Franz Liszt vybízel orchestr, aby hrál "červeněji či fialověji". R. Jesenské se tónická stupnice ztotožňovala s barevným spektrem. Ruskinovi se jména osob sdružovala s barvami. Nezval vytváří celé "diagramy souvztažností" mezi dny v týdnu, barvami, pocity a pod.

B. Rozdílnost mezi vjemem /zejm. zrakovým/ a představou vystihl psychopatolog JASPER /1913/ a možno je sestavit do této tabulky:

V j e m :	P ř e d s t a v a :
<ol style="list-style-type: none">1. má <u>objektivní</u> charakter,2. objevuje se ve vnějším ob- jektivním prostoru,3. má naprosto určitou kresbu a stojí se všemi detaily před subjektem,4. je konstantní a může být podržen,5. je nezávislý za vůli, ne- může být libovolně vyvolá- ván a měněn,6. je vnímání <u>s pocitem "pasiv- ity"</u>.	<ol style="list-style-type: none">1. má subjektivní charakter,2. objevuje se ve vnitřním subjektivním prostoru,3. kresba představy je méně určitá a jen v jednotli- vých detailech stojí před subjektem,4. představa, většinou, po- kud není vtíravá, se rozplývá a musí být stá- le budována,5. většinou může být libo- volně vyvolávána a měně- na,6. je většinou, pokud není vtíravá, vnímána <u>s poci- tem "aktivity"</u>.

Tabulka č. 5.

(VPodle VONDRÁČKA, "Vnímání", Praha 1949.)

Ale představa s hlediska gnozeologického navazuje bezprostředně na vnímání. Tvoří totiž mezičlánek přechodu od počítku k pojmu, který je už činností tak abstraktní, že se vymyká, podstatě umělecké činnosti, že patří k systému druhosignálního zpracovávání, k pavlovskému "myslitelskému typu" zpracování.

Zajímavými projevy, které se objevují v rámci zejména u umělců, jsou tzv. eidetismy, jimiž se jako první zabýval náš fyziolog PURKYNĚ /1819/. Jsou to vlastně velmi živé a jakoby "bezprostřední" představy. Eidetismem nazýváme tedy schopnost udržet si názorný optický obraz, který byl předtím skutečně exponován, i po jeho odstranění, např. při zavřených očích nebo na indifferenční ppo-

jekční ploše .

Idetismem, který podle JAENSCHÉ /1934/ je ontogeneticky a snad i fylogeneticky ranou formou vidění, si vysvětlujeme "zázračnou" tvarovou paměť některých umělců (např. Böcklina, Daumiera, ale i Goetha, jenž mimochodem e. studoval teoreticky).

Zvláštním druhem představ jsou představy obrazotvornosti čili fantazie. Takové představy se tvoří z látky, kterou jsme získali v minulých vjemech a kterou jsme uchovávali v paměti.

F a n t a z i e je tedy schopnost vytvářet nové obrazy (zvláštní druh představ) na základě předchozích smyslových zkušeností, na základě vjemů.

O fantazii umělecké, tvůrčí (a nikoliv jen rekonstrukční) je možno mluvit v tom případě, že někdejší předchozí vjemy, jež jsme ve formě stop (čili engramat) uložili v paměti, jsou v menší míře proti novým obrazům, které ve sloučení s prvními evokuje me. Na počátku uvedené kvality a primární schopnosti a struktury tvořivosti se tu uplatňují ve zvýšené míře: pružnost paměti, plynulost spojení engramat s novými obrazy, originalita obsahu, která je mimo jiné dána tzv. montáží. Různé mechanismy zhušťování, fragmentace, stylizace skutečnosti apod. jsou projevem každé fantastické práce, třeba i smu. Proto se podobnost umělecké fantazie se snem často v psychologii umění zdůrazňuje. Námitky proti ztotožnění jsou pochopitelné (kromě surrealismu): snová výstavba je mimovolní, umělecká výstavba fantazijská však dbá zákonů koncepce, kompozice, materiálu atd.

Každá tvůrčí práce v sobě fantazii zahrnuje. I v nejelementárnější obecné ideji ("stůl" vůbec, "dům" vůbec) je určitá dávka fantazie vůbec (V.I.LENIN), protože fantazie je spojená se schopností abstrakce, myšlenkového vydělování pojmů ze skutečnosti. Dělník potřebuje fantazii, aby zlepšil svou práci, vynálezce je bez obrazotvornosti nemožný, vědci tvoří nové hypotézy na základě plné volnosti své obrazotvornosti. LENIN zdůrazňoval fantazii i v tak abstraktní vědě, jako je matematika.

Ale v této činnosti je fantazie jen látkou a nikoliv cílem tvoření, jako je tomu v umění. To je pak další rozdíl různých kategorií tvořivosti.

Svět pro umělce existuje ovšem stejně reálně jako pro druhé, Jeho receptní smysly reflexivně odrážejí reálné vlastnosti a tvářnosti jako smysly kohokoliv. Umělec však není "kdokoliv": je tvůrcem objektivních hodnot. Umělcova fantazie je přetvářející, přehodnocující. Souvisí to se zvláštním rysem umělecké psychiky a tím je tendence k projekci. "Vědecký pracovník když zkoumá berana, nepotřebuje si sebe představit jako berana, ale spisovatel, ač sám je stědrý, musí si sebe představit jako lakomce, ač je nezištný, musí sebe procítnout jako ziskuchtivého mamonáře, ač sám je slabochem, musí přesvědčivě vyobrazit člověka se silnou vůlí, "psal M. GORKIJ. Umělec se ve své fantazii citově promítá do skutečnosti, kterou zobrazuje. A ve zpětném pochodu, introjekci, přizpůsobuje tuto skutečnost své vlastní kreativní proměně, čímž je dána další etapa estetického hodnocení.

Emocionální projekce, moment "ožiti" nebo "vcítění", dostupuje někdy patologických vrcholů: Flaubert např. trpěl při psaní "Paní Bovaryové" chuťovými halucinacemi arseniku, rozmlouval se svými postavami, slyšel je apod.; celník Rousseau, malující exotický prales, utíkal často nadýchat se čerstvého vzduchu k oknu, protože byl pralesními lianami a přesličkami jakoby dušen.

Každé fantaskní vcítění je uskutečňováno na základě plasticity psychických procesů a ta je - jak známo - typická jak pro dětskou psychiku, tak i pro psychiku umělce. Mechanismus projekce je společným mechanismem např. dětské hry (perzonifikace) loutek, antropomorfizace věcí a přírodních jevů a jejich spolu-prožívání i umělecké tvorby dospělých, jak uvedeno citátem z GORKÉHO. Mimo jiné i pro tento poznatek často docházelo a dochází k paralelizaci mezi psychikou dítěte a umělce, a to zejm. v psychoanalytické teorii regrese, jejíž nesprávnost se pokusím v krátkosti vyložit. Patří k hlavním tézím psychoanalytické estetiky a hlubinné psychologie umění.

Co tvrdí tedy psychoanalytická teorie regrese? Je-li umělcova osobnost specificky uspořádána a má-li schopnost umělecky zobrazit svět, je to proto, že žije v podstatě archaickými nebo infantilními (dětskými) duchovními formami a že řeší uměleckou tvorbu "dávno připravenou" cestou regrese, tj. návratem do fylogenetických i ontogenetických starých struktur psychického života, k útvarům matečným a komplexním (např. k ryze perceptuálně-fantazijnímu chápání), k tzv. archetypu duševního života.

Tolik psychoanalytická teorie (FREUD, hlavně RANK); skutečná pravda je však jiná. Umělec se nepotřebuje a dokonce ani nemůže "vracet" na dětskou nebo primitivní úroveň prožívání a poznávání, aby mohl tvořit. Pouze výklad ploše evolucionistický to může připustit, bez ohledu na dialektické zákony vývoje. I v oblasti psychických substrátů (CSN; mozek; kůra, pedkoří) se vývoj děje vždy dialekticky, rozkladem starých morfologických útvarů a tím i likvidací adekvátních psychických funkcí. Každá psychická kvalita současného člověka (např. umělecké nazírání) vzniká jako produkt dílčího vývoje, jako jedna z odnoží původního, matečného, komplexního útvaru, ponechávajíc si větší či menší část onoho starého obsahu (např. perceptuálně-fantazijního chápání), ale nikoliv obsah všechny. Umělecké - a vůbec tvůrčí kvality představují dokonce vždy něco navíc, nadstavbu tyčící se nad obvyklou a normální aktuální psychikou, i když při jejich vývoji došlo k rozbujení právě starých "regresivních" struktur.

Specifickým rysem umělecké tvorby je pro psychoanalytiku opomíjení současného, aktuálního rozvoje duševního života (a podcenění kvalit vyšších, např. konceptuálních, dále společenských emocí i logického racia). Ve skutečnosti to však je právě "nadvyužití" starých regresivních kvalit, ne před možnostmi aktuálního vědomí, ale nad ním. Nikoliv tedy plochá regrese, ale s touto regresí zároveň "superpozice". Jedině v tomto dialektickém (regresivním a zároveň superponovaném) smyslu možno mluvit o umělcově psychice. Jen tak je si možno vykládat zázrak spojitých nádob dětského a umělcova světa nebo kauzální nexus

magie v moderním umění, k čemuž docházím v dalším bodě, a to - jak právě dál uvidíme - nejen na úrovni představ, fantazie či dokonce vjemů, ale i na úrovni vyššího stupně poznání, tj. myšlení.

C. Také totiž pro umělecké m y š l e n í se často vyhledávají teoretické modely z genetické psychologie, tj. z psychologie dítěte a primitiva. Také tedy tato oblast psychiky může být u umělce označována jako "regresivní" (s tímiž výhradami k tomuto pojmu, jak jsou uvedeny nahore).

Marxista THOMSON (1949) věnuje valnou část svých děl o původu řecké poezie problémům magického myšlení našeho předka a jeho srovnáním s magickým myšlením dnešního primitiva. Podstata magie spočívá v domněnce, že můžeme ovládnout skutečnost, vytvoříme-li si iluzi, že ji ovládneme. V magickém myšlení splývá přání s jeho vyplněním, úmysl s jednáním, sen se skutečností. Příčinná souvislost tu má často obrácený pořad, neboť příčina je zaměňována za následek. Primitiv věří, že vnější svět může být změněn subjektivním postojem k němu. Už starým Řekům bylo známo, že je básník u všech primitivních národů zároveň mágem. Magické praktiky se sjednocovaly v antice s poezií, např. v Dionýzském kultu, stejně jako u přírodních národů současné Afriky a Austrálie je tenté tzv. animismus podstatou primitivního umění výtvarného. (Viz objevy FROBENIOVY v Africe a GREYOVY v Australii.).

Ale i dětské chápání světa je svou podstatou iluzivní a magické. Ženevský psycholog J. PIAGET (1926) popisuje ne jistě neobvyklý případ pětiletého dítěte, které "obětuje" svou nejmilejší hračku v přesvědčení, že jeho magická oběť zachrání nemocnou matku. Což nejsou magickým přestavením skutečnosti tzv. úlohové hry na školu, na obchod, na cirkus aj., při nichž si hrající vytvářejí svou iluzi dospělosti?

Staré, archaické formy myšlení se tedy objevují i v určitých věkových zvláštěnostech dětské psychiky. Avšak i umělecké myšlení "regreduje" často k těmto formám (v uvedeném dialektickém smyslu); při nejmenším je možno zjistit některé podrobnosti:

1. Přejímá magický výklad skutečnosti, k němuž patří i typizace a stylizace "pravdy umění", o níž se věří, že je "pravdivější než pravda sama". Funkcí fantazijního uměleckého myšlení je tedy určitá "náhražkamalita" tehdy, když realita sama je neuspokojivá.

2. A proto též CAUDWELLOVO (1946) vystižení podstaty uměleckého působení v tom směru, že "umění mění citový obsah lidského vědomí, takže člověk může na svět reagovat jemněji a hlouběji", neboť (podle THOMSONA) "právě tak jako všichni věří věštcovým předpovědím, tak básníková slova uchvacují každé srdce".

Pokud se týká rozdílnosti uměleckého myšlení od jiných tvůrčích myšlenkových postupů všimněme si rozdělení GUILFORDOVA (1957), který zařazuje první způsob do skupiny schopností divergentního, tj. rozbíhavého myšlení, v němž lze uplatnit v téže situaci různé způsoby řešení; naproti tomu schopnost konvergentního, tj. sbíhavého myšlení se uplatňuje ve vědě, kde vyžaduje řešení jednoznačnost. Umělec je v myšlení divergentní; umělecká činnost řeší problémy nejednotným a různorodým způsobem.

D. Každý umělec je individualitou, ale přesto je možno i u něho nalézt určité vlastnosti společné některému z uměleckých typů. Stanovení typu, jak jsme uvedli, se stalo v klasickém smyslu součástí psychologie osobnosti, avšak ve smyslu specifickém patří i sem.

Typ se vyznačuje vždy převládající psychofyzickou dispozicí, charakteristickou pro určitý okruh lidí. Takový okruh lidí se sice od ostatních ostře neohraničuje, ale je vždy uvnitř navzájem ve svých projevech a znacích ustálen určitým příbuzenstvím, založeným na oné dispozici. V umělecké oblasti to může ^{být} např. dispozice k tvorbě určitých druhů umění: 1. typ básnický, 2. typ malířský, 3. typ muzický, 4. typ pohybový atd.

V umělecké typologii nejde jen o pouhou aplikaci typologie obecné, třebaže s ní základními hledisky a pojmy souvisí;

její typy se neprojevují jen manifestováním a prožíváním sama sebe jako osobnosti, ale především uměleckou tvorbou, tedy činností zvláštní a u průměrného jedince neobvyklou. Umělecký typ se určuje tím, jak jedinec reaguje na svět nikoliv jako člověk, ale jako umělec, tj. jaký má vztah ke skutečnosti S a jakým způsobem tuto skutečnost proměňuje svou K v estetický artefakt, A. Ale i obecná typologie zaujala svá stanoviska k umělecké tvorbě, např. už uvedená typologie psychokonstituční a psychokosmická.

KRETSCHMER (1921), jak víme, rozdělil lidi na schizotýmní a cyklotýmní a toto rozdělení aplikoval zajímavým způsobem na umělce. Schizotýmní, trpící náladovou rozpolceností, jsou typem lyrickým a dramatickým. V umělecké tvorbě mají smysl pro vnitřní napětí, pro prudký a měnivý rytmus, pro extrémní a pevně učeněnou formu; nesou už sami v sobě zárodky dramatického konfliktu. Většina lyriků a dramatiků patří dle toho ke schizotýmním. Je tu větší zaměření k myšlence, formě a rytmu, než k látce samé. Je tu větší stylizace skutečností, řeči ve verších i života v dramatu. Protože realita je pro ně reprezentována jako zdroj konfliktu, buď 1. se před ní uchylují do snů jako romantici nebo surrealisté č. 2. proti ní bojují jako revolucionáři a avantgardisté anebo 3. ji pateticky a tragicky vykládají. Tragičtí dramatici jsou vesměs schizotýmní: Schiller, Kleist, Hebel, Strinobey, Corneille, Racin.

Cyklotýmní umělci jsou typem výslovně fabulačním a epickým. V oblasti literární mají sklon k epice, humoru a realistickému pojetí. Mají dle KRETSCHMERA smysl pro skutečnost, zdravý rozum a osvobozující smích. Jejich tvorba je zaměřena více k obsahu nežli k formě. Jsou to smysloví malíři, milující detail, drobnokresbu, žánr. Uvádějí se mezi nimi spisovatelé jako G. Keller nebo M. Luther (a stejně tak Jaroslav Hašek), kteří byli tělesnou konstitucí skutečně pikniky.

Avšak KRETSCHMER, jak vidno, zapoměl na to, že velký umělec (a zabývá se pouze literáty) musí ve svém díle často spojovat uve-

dené protiklady, aby vytvořil životně pravdivé dílo. Největší spisovatelé byli v tomto smyslu asi typy smíšené: Shakespeare, Čechov, Gorkij.

K.G. JUNG (1921) přibližuje svou obecnou typologii (extraverze i introverze) ku starému Schillerovu rozdělení básníků na naivní a sentimentální. Naivní básník je bezprostřední a potřebuje vždy podnět zvenčí; spíše odpovídá typu extravertovanému. Naproti tomu spíše básník sentimentální nalézá podněty k tvorbě sám v sobě, ve své ideji, kterou promítá do okolní skutečnosti. Tím se překrývá s introvertem. Ale řekli jsme si již, že projekce a introjekce je psychologická zákonitost veškeré umělecké fantazie; lze tedy vymezovat jenom relativní míru.

JUNG se pokoušel vyložit také starší romantické pojmy umění apollinského a dionýzského, které v podstatě vyjadřují umělecký temperament. První plodí stav podobný snu a vyžaduje ovládnutí všeho divokého a nevázaného. Dionýzské umění je zase odpoutané, uvolněné a bezuzdné v dynamice, která se zmocňuje nakonec samotného tvůrce. To mělo být JUNGOVI příkladem extraverze a měla sem patřit hudba a tanec, zatímco apollinské umění je v opaku zasvěceno prý malířství. Ale tím se zploštuje původní obsah obou pojmů, neboť protikladné podstaty obou umění, na jedné straně harmonii a řád a na druhé dynamiku, nelze rozdělit mezi J.S. Bacha či Mozarta a třeba Cézanna či Matisse. JUNGOVA interpretace je nedomyšlená a vědecky nesprávná, neboť stojí na idealistických a metafyzických základech.

S výhradami platnými pro všechny typologické soustavy je tedy možno podle KRETSCHMERA i JUNGA rozdělit umělce na dvě skupiny (a třetí smíšenou, oscilující), neboť jejich členům neupřeme jistě "příbuzenství" ve smyslu uvedené definice typu. Jedna skupina čerpá podněty spíše z vnitřka osobnosti: to jsou introverti a často i schizotýmové, k nimž patří všichni umělci "vnitřního modelu", imaginativní a fantaskní tvůrci, kteří ve své tvorbě uplatňují zásady manýristické. Druhá skupina, extraverti a cyklotýmové, čerpá zvenčí: umělci modelu vnějšího,

v jejichž díle převládají tendence klasicistické.

vztah ke světu /JUNG/	introverze	extraverze
emocionalita konstituce /KRETSCH./	schizotýmie spíše astenická	cyklotýmie spíše pyknická
zaměření k S ve fant.	více introjekce	více projekce
obsahový "model"	často vnitřní	častěji vnější
tendence A	manýristické	klasicistické
v příp. uměleckého žánru	možná lyrika	možná epika
literatura příklady film malířství	Dostojevskij, Strindberg, Kafka Wiene, Romm, Jannings, Carné Goya, Vrubel	Keller, Balzac, Hemingway Dovženko, Pyryjev Ströheim, Clair Rubens, Repin

T a b u l k a č.6.

Kromě toho se vžilo ještě rozdělovat umělce na typ vizuální a typ auditivní podle básnické či hudební obrazivosti. Také BINET (1894) studoval umělce, a to dramatické spisovatele, dotazníkovou metodou ve vztahu k této smyslové typologii a přitom položil základ jinému rozdělení podle momentu "rozdvojenosti" (dédoublement) : 1. chladný a nezúčastněný popisovatel postav, 2. zúčastněný tvůrce postav, který s nimi žije.

Od časů DIDEROTOVÝCH (1713-1784) se vyvíjela též zvláštní typologie herecká, dříve prakticky uskutečňována tzv. "hereckých oborech". DIDEROT sám rozlišil herce na 1. rozumové, 2. herce s vyvinutou citovostí a 3. s prostřední citovostí. Další dělení pozdějších estetiků : Herec ideální, synestetický a hysterický. Nebo: Herec elementární, sebeherec a herec duchovní. A konečně Herec - sebestavatel a nepřímý typ herce.

Vyhovujícím se jeví rozdělení herců na 1. typ herce impre-
sivního, který přijímá podněty ke kreaci především z vnějšku
a je ve své koncepci role zaměřen spíše k objektu, tj. k dra-
matické osobě; 2. typ herce expresivního, jehož inspirace při-
chází z vnitřku, z jeho obraznosti, a rozhodující pro koncepci
role je jeho "vnitřní potencionální já". U prvního herce pře-
vládá projekce, vnější zkušenost, pozorovatelský talent. U dru-
hého převládá introjekce, vnitřní zkušenost, obraznost.

+ + +

I. Zdůrazňuji uměleckou kreaci jako činnost, jako "činné
uplatnění (umělcovy) přirozenosti" (MARX). Tato přirozenost má
m. j. i své psychologické zákony. Uplatňují se v samotné struk-
tuře tvořivosti, v jednotlivých fázích uměleckého procesu i v
procesech a zvláštěnostech, tvořících uměleckou osobnost.

II. V psychických procesech uměleckého vnímání, umělecké
fantazie a uměleckého myšlení objevuje se současně už akt este-
tického hodnocení skutečnosti.

2. PROCES UMĚLECKÉ KONZUMACE FILMU .

Vznik uměleckého chápání nemůže být odvozen jinak než z uměleckého předmětu samého. "Hudební smysl člověka probouzí jedině hudba", říká MARX ve svých "Ekonomicko-filosofických rukopisech", "pro nehudební ucho sebekrásnější hudba nemá žádný smysl". A dále i ve svém "Úvodu ke kritice politické ekonomie" ještě lapidárněji: "Umělecký předmět ... vytváří občanstvo, jež má smysl pro umění a je schopno mít požitky z krásy."

Člověk není nikdy připraven prožívat a chápat umělecké dílo nějak apriorně, aniž by se nemusil učit. Každé umění je úzce svázáno s kulturou lidí, s jejich psychickými funkcemi, stejně jako s celou osobností, i když v jeho počátcích jsou motivy materiální a biologické. Ve svém vývoji se lidská osobnost této kultuře učí, uzpůsobuje své duševní funkce novým a složitým aktům estetického chápání. Musí se učit dívat, poslouchat a číst v divadlech, galeriích a koncertních sálích, stejně jako se učí elementárním informacím a návykům ve škole.

Existují proto četné důkazy, např. v dílech srovnávací etnologie. W. FLETSCHER uvádí případ severoamerických Indiánů, kteří nemohli rozpoznat melodie svého kmene hrané na klavír a slyšeli ve hře pouze klepání malých kladívek. Ale stejnými doklady jsou záznamy o prvních konzumentech hudby z fonografu nebo o prvních divácích kina. Filmový estetik B. BALÁZS popisuje příběh "Angličana z kolonií", inteligentního a vzdělaného muže, který po prvním shlédnutí filmu, prohlásil: "Mimořádně zajímavé - ale co se v tomto filmu vlastně dělá?" Konečně i o dětech je známo, že dostatečně nechápou běžné filmy, ne toliko z obsahového hlediska, ale zejména pro formální zvláštnosti filmového umění: nepochopí kontinuitu jednotlivých záběrů, mikrofyziognomiku kamery, metaforický střih, nepřímý záběr, clonovou techniku apod. (Grottesky ve svém frontálním záběru jsou jim nejbližší.)

Na filmové konzumaci může psychologie umění poměrně nejlépe zkoumat otázky specifického estetického smyslu, zvláště když vývoj

filmu se odehrává až v době osamostatnění vědeckého experimentu v psychologii. Film také umožňuje už od počátku - více než jiná umění, zkoumaná analýzou, rekonstrukcí aj. nepřímými metodami - výzkum experimentální.

Psychologická definice filmu.

Abychom z ní pro psychologii vytěžili, bude se muset definice filmu zaměřit především k těmto stránkám:

A. ke stránce v n í m á n í nikoliv však jen v estetických, nýbrž i technických znaků filmu, což je zejm. ve filmu dáno zrakovou prvotností (podobně jako v malířství, ne však už na divadle!), optickou a bezprostředností "pohodlností" i "vtíravostí" zrakového vjemu. - Tato stránka souvisí přímo s experimentální psychologií.

B. ke stránce diváková p r o ž í v á n í nebo též "vcítění", které je zejm. ve filmu dáno podmaňující iluziivností (film nejvíce ze všech umění navozuje iluzi reality), nepřekonatelnou intenzitou filmového prožitku, před nímž existuje vlastně jen "nejvyšší jeden únik: zavřít oči" (HÜBL). - Tato stránka souvisí bezprostředně s psychologií osobnosti.

C. ke stránce m a s o v é h o p ů s o b e n í, které je zejm. pro film charakteristické (jak je obecně známo z výroku V.I.LENINA), protože je vznik filmu historicky i společensky svázán s moderní dobou kolektivismu. Tato stránka souvisí se sociální psychologií, ale samozřejmě též s obory mimopsychologickými, politikou, sociologií, politickou ekonomikou.

Tedy:

Film je estetickým i technickým systémem kontinuálně pohyblivých a ve své kontinuitě sugestivně působících obrazů, spoluprožívaných divákem pro svou bezprostřednost a optickou realnost velmi intenzivně, a to v podmínkách skupinové konzumace.

Ad A: V n í m á n í

Problém 1. : Optická reálnost filmového obrazu je sice doplňována akustickou reálností filmového zvuku, ovšem vnímání filmu se děje především zrakově a teprve druhořadé je vnímání sluchové. Oba procesy se naráz neuskutečňují: sluchové-zrakové vnímání se stává komplexním pouze střídáním pozornosti, přepínáním pozornosti jednou k obrazům optickým a po druhé k zvukům (CHMELAR 1946).

Zrakové vnímání je vždy nejbezprostřednějším (=člověku nejvlastnějším a životně nejdůležitějším), ale též nejnehodlnějším způsobem smyslového poznávání světa. Pro film má právě tato smyslová činnost mimořádný význam. Poznávání filmu je spontánnější a bezprostřednější než u jiného umění a to má bezpochyby vliv na další psychologické stránky, prožívání a masovost konzumace. Pro dnešní kinematografii jsou sice jazyk, hudba i sluchové efekty neodmyslitelné, ale přece jen jejich důležitost se zdaleka nevyrovná jejich nezbytnosti např. na divadle. Divadelní představení možno sledovat se zavřenýma očima, kdežto film nikoliv.

Základním a elementárním podnětem filmového vnímání zůstává i v období zvukového filmu pohyblivý obraz.

Problém 2. : Zejména v poválečných letech se k dřívější charakteristice filmu, spočívající v černo-bílém obraze, přidává chromatická barevnost fotografie, což má své důsledky nejen pro techniku, ale i pro psychologii filmu.

Psychologický význam barev existuje od pradávna už v malířství a na divadle. Barvy asociují u různých objektů různé pocity, představy a myšlenky. V malířství se pak tyto barevné kvality uplatňují v emocionální výstavbě obrazu: některé barvy jsou samotnými malíři označovány a také působí jako teplé, některé jsou studené (což viděl už GOETHE), takže mohou navozovat nebo doplňovat citovou atmosféru malířského díla. Umělec s nimi nepracuje jen aby zachytil vlastnosti přírody, předmětů a osob, ale též psychické stavy, nálady, dojmy (impresionismus), či vnitřní prožitky reality (expresionismus).

Nás bude zajímat, zda je tomu podobně u barevného filmu a dále zda kino zobrazuje barevný svět stejně "realisticky" jako oko člověka anebo tak "symbolicky", jak to činí malířův obraz.

Vnímání barevného i černo-bílého filmu možno studovat proto též psychologicky, že vnímání barev chromatických i achromatických řeší experimentální psychologie a fyziologie smyslů už téměř po celé století.

Problém 3. není problémem specificky filmovým, ale platným pro jiná umění, zejm. hudbu, která však tvoří ve zvukovém filmu nedílnou součást. Jde o vnímání rytmus díla.

Problém 1. : Vnímání filmového pohybu.

Pohyb ve filmu je vizuálním pohybem zdánlivým. Znamená to, že se pohyb ve skutečnosti už neodehrává, ale že kamera vytváří řadu momentních (ale přece jen statických) snímků, oddělených krátkými časovými intervaly, jež jsou v kontinuitě pak promítány na plátno. Je to tedy vlastně vizuálně pohybový klam, způsobený organizací našeho zrakového analyzátoru. Prvně byl fenomén vizuálního zdánlivého pohybu (čili pseudopohybu) zjištěn r. 1833 po vynálezu tzv. stroboskopu⁺, ale hlouběji se jím zabýval až psycholog WERTHEIMER (1912), jenž zvláštní uzpůsobenost zrakového analyzátoru ve vztahu k zdánlivému pohybu nazval senzorickou konfigurací a vytýčil pro ni některé psychofyzické zákony, dále rozpracovávané strukturální psychologii: Pro vnímání pseudopohybu je důležitá krátkost časového intervalu, velikost prostoru mezi dvěma plochami, intenzita osvětlení a též stupeň podobnosti figur.

⁺ Stroboskop je zařízení na osvětlování pohybujícího se předmětu přerušovaným světlem.

Zdánlivý pohyb ve filmu je umožněn např. rychlou projekcí, tj. krátkými intervaly mezi kontinuitními snímky (16 až 24 obr. zavř.), i naprostou podobností následných figur (protože kamera předtím natáčí skutečný pohyb figur). Každý obraz ve filmu je nepatrně odlišný od předchozího.

Naskytne se nyní otázka: Proč nejsou smyslově nějak registrovány krátké intervaly mezi jednotlivými momentními snímky a čím to, že jsou spojovány jednotlivé fáze pohybu do přirozeného celku?

1. Někteří psychologové vysvětlují pseudopohyb jako úsudek, nikoliv jako vjem. Vychází z principální věty: Vnímáme věci určité i pravděpodobné. Pravděpodobné věci jsou doplňovány úsudkem, "potřebou" kauzality (tj. kauzální logikou) atd. tedy momenty přesahujícími bezprostřední vjem. Podle "teorie úsudku" vidí subjekt i ve filmu pouze počáteční a konečné polohy^a na to, že se předmět musí pohybovat, jenom usuzuje.

2. Jako opačné se jeví stejně extrémní tendence vysvětlovat pseudopohyb sice jako vnímání, avšak pouze ovlivňované periferně, jmenovitě pohyby očí. Pohyb oka od počáteční do konečné polohy přispívá - dle tohoto výkladu - k iluzi pohybu. Ale právě filmové vnímání popírá tuto jednoduchou "periferní teorii", neboť na plátně se zpravidla vnímají dva pohyby v opačném směru (většinou k sobě, jak to vyžadují dramatické akce). Oči, fotografované při pohledu na film, nejvíce setrvávají na podnětu či výjevu, aniž by se významněji pohybovaly.

3. Strukturalisté, především WERTHEIMER (1912 a 1923) a KOFFKA (1915 a 1919), pokládají vizuální zdánlivý pohyb také za vjem, ale jeho zákonitosti vysvětlují přijatelnější "teorií mozkového pole". V korové části zrakového analyzátoru vytváří každá počáteční i konečná poloha podnětu podráždění, jemuž odpovídá vždy určité "pole" a toto "pole" se v případě pseudopohybu dotýká dalších podrážděných "polí", takže se vytvoří jednotný pás pohybového podráždění v podobě dotyku, "zkratu".

4. Konečně "teorie zkušenosti" je blízká prvně jmenované "teorii úsudku" až na to, že samotnou zkušenost - jak známo - nutno za-

řazovat do procesu vnímání, kdežto úsudek nikoliv. Zdánlivý pohyb na filmovém pásu je podle této domněnky způsoben především účastí naší zkušenosti, kterou do procesu vnímání včleňujeme a která apriorně vylučuje např. i možnost, že by se postavy či předměty v prostoru (na plátně) mohly dostat z jednoho místa na druhé jinak než pohybem. Nejenom však na pohyb "usuzujeme", ale pohyb přímo spatříme a do jevu jej "vhledujeme". Zastáncem této teorie je psycholog H. ROHRACHER (1947): "Zdánlivý pohyb vzniká rozepří různých komponent jako je zrakový vjem, zkušenost, kauzální potřeba, při čemž se prosadí zkušenost".

Poslední dvě teorie možno syntetizovat s tím, co víme o vnímání vůbec, neboť že pseudopohyb se uskutečňuje vnímáním bereme jako prokázanou skutečnost, stejně jako že vnímání v sobě zahrnuje i zkušenost.

a/ I vnímání pseudopohybu se jako každý percepční proces uskutečňuje za předpokladu učení, tj. nácvikem, podmíněně reflexivním stereotypem. Jak již uvedeno prve, diváci-začátečníci většinou v kině nechápejí a nestačí sledovat děj. LHOTSKÝ (1950) popisuje reakce tří osob, které prvně shlédly film a uvádí, že i když šlo o osoby střední inteligence, dvě z nich podaly svůj zážitek z filmu zcela primitivním způsobem (výpočtem a prostým popisem, ne vysvětlením nebo líčením) a třetí, 36 letá žena, v předváděném filmu běžné úrovně neshledala nejen žádný smysl ani obsah, ale "kmitání" filmu na ni působilo tak, že brzy po začátku představení dostala závrať, zvracela a musela opustit místnost.

b/ Vnímání vůbec i vnímání pseudopohybu souvisí též se zaměřením, s vnitřním postojem člověka. Je experimentálně prokázané, že vnímání zdánlivého pohybu v jednoduchých podmínkách může být narušeno kritickým postojem, analytickým zaměřením vnímajícího subjektu. Stejně tak opačně: snáze je možno i v jednoduchých podmínkách uzříti pseudopohyb, když se mu subjekt "poddá". Při vnímání filmu je pro krátkost intervalů vlastně nemožné udržet kritický postoj k senzoričké konfiguraci, ale zato

postoj "poddání se" může vnímání pseudopohybu ve filmovém pásu učinit intenzivnějším.

Těmta dvěma obecným činitelům, uvedeným pod a i b, musíme i při vnímání filmu přiznat určitou závažnost.

Nácvik je výsledkem podmíněné reflexního přizpůsobování změněným podmínkám prostředí. Zaměření je aktem posilování.

Vysvětlení fenoménu vizuálního zdánlivého pohybu (včetně spec. filmového kontinuitního "konfigurativního" vidění (možno hledat v mechanismech analogických jemnému přizpůsobování, pro něž sovětský psycholog P.K. ANOCHIN zvolil termín *z p ě t n é a f e r e n t a c e*, a jež ve svých psychologických důsledcích souvisí jak s nácvikem, tak i se zaměřením.

Zpětná aferentace je obsažena v každém reflexním úkonu našeho vnímání a je možno ji pokládat za jeden z článků, čtvrtý článek reflexu. Jejím úkolem je: 1. nahrazovat porušené nebo nedostatečné percepční funkce, mezi něž možno zahrnout i neschopnost vnímat jednotlivé polohy na snímcích izolovaně (jak to odpovídá např. technické skutečnosti projekce filmu), 2. posilovat adekvátní podmíněný reflex a tím dále - psychologickými formami zaměření či "zkušenosti" - podporovat úspěšné přizpůsobení (např. adaptaci k podmínkám kontinuitního pohybu).

Položenou otázku možno tedy zodpovědět hypotézou, že vnímání pseudopohybu ve filmu se děje přizpůsobovacími mechanismy, obsaženými ve struktuře podmíněného reflexu, které pak nabrazují nemožnost vidět jednotlivé snímky izolovaně a na druhé straně posilují přizpůsobování reflexního úkonu změněným podmínkám.

Problém 2.: Vnímání "stínů" a barev ve filmu.

Filmový obraz mohl být oprávněně v první polovině století svého vývoje připodobňován ke "stínohře reality". Fotografie pracovala s achromatickými barvami ve stupnici od černé po bílou přes nejrůznější odstíny šedivé. Iluze skutečnosti, kterou film dodává maximální měrou byla do jisté míry tlumena tím, že divák nemohl rozeznávat přírodu a věci podle reálných barevných vlast-

ností, ale jen podle "odstínění" trojrozměrné iluze tvarů. I to se však v posledních dvaceti letech změnilo vývojem "barevné kamery".

Samo zření obou druhů filmu se nijak neliší. V každém případě to obstarává makula (žlutá skvrna oka), a ta, čím je obraz světlejší, zapojuje více centrální své části (čípky), a čím je obraz tmavší, operuje více s periferními částmi (tyčinkami). "Hloubkové" zření plochého filmového obrazu je dané v obou případech spíše "ohmatáváním" tvarů, pramenícím z jiné smyslové perspektivy, odstínění, barevného kontrastu aj. technických fines dvojrozměrného obrazu.

Každé vnímání přírody je vždy vlastně dvojrozměrné. Podobá se práci kamery, neboť obraz na sítnici jako každý jiný obraz, třeba filmový, má pouze výšku a délku, kdežto skutečné prostředí i hloubku. Hloubka na obraze i na sítnici je jen iluze. Nejsou to trojrozměrné předměty, ale jen vedle sebe položené skvrny barev.

Už HELMHOLTZ (1866) vystihl pro nás důležitost barev jako: 1. vlastností předmětů a 2. prostředků pro identifikaci předmětů. Ale barva jako vlastnost předmětů se vlivem různého osvětlení - jak známo - mění: bílý kus papíru při špatném světle může být šedivým při dobrém světle. Naše smysly však zachycují tuto barvu pokud možno konstantně, tj. tak, že ve vnímání se počítá se zkušeností předchozího vnímání, a tak se nám barva - jak si to představoval už HERING (1907) - "nesmazatelně vtiskuje do paměti" jako barva vzpomínková. Naproti tomu barevné kontrasty jsou odvozené, nepůvodní.

Zásluhou D. KATZE (1911) se problém barevného vnímání přenesl do psychologické laboratoře a záhy došlo k rozlišování barev na povrchové, které jsou na předmětech vlastně osvětlovány, a na prostorové, které samy svítí, např. modrá výseč oblohy, pozorovaná nějakým otvorem, trubicí aj., což má svůj důsledek pro "tvarové vidění", pro vnímání hloubky.

Stejně tak barvové kvality se zkoumaly psychologicky v tom směru, jaký je ~~barvami~~ vyvoláván pocit. Třeba zde připomenout tradiční barvou symboliku: červená - láska, rudá - boj, žlutá - závist a faleš, zelená - naděje, modrá - přátelství a mír, bílá - nevinnost, černá - smutek, což ovšem není u všech národů a kultur stejné. Konečně jsou barevné asociace pocitů a představ velmi individuální.

Ale barevnost navozuje také změny v neurovegetativních reakcích. Na zelenou a modrou barvu reaguje člověk pomalým a povrchnějším dýcháním, slabším pulzem, a na tzv. teplé barvy je efekt opačný. Modrá barva má uklidňující účinek, fialová vzbuzuje sklíčenost, žlutá podněcuje pohyblivost.

V malířství se využilo barvové symboliky jako citově charakterizačního prvku. Malíř však může sahat i k ryze subjektivním asociacím nebo syntézám: Matissovi je odaliska růžová, protože růžová je mu barvou rozkoše, Zrzavému je Kleopatra rudá atd., což může sice tlumit realistický účín, iluzi skutečnosti, ale nepřesahuje to hranice malířské estetiky, stejně jako je nepřesahuje ireálnost tvarová (kubismus).

Jinak je tomu v barevném filmu. Filmový umělec není malířem, ale spíše fotografem. Otázky vkusu barev, souladu kontrastů apod. jsou ovšem i na filmovém obraze mimo pochybnost, avšak barva ve filmu nemá funkci symbolizační, pro podporu poetických asociací, nýbrž reálně zobrazující, k probuzení ještě větší iluzivnosti.

Je však filmová fotografie a práce kamery analogická s barevným vnímáním přírody? Ze zkušenosti víme, že oné konstantnosti barvy, jak ji chápeme subjektivně, v kině není. Sníh je v barevném filmu pod slunečními paprsky modrý nebo v zastínění lesem žlutý, ačkoliv v něm vlivem vzpomínkové barvy spatřujeme v přirozených podmínkách stále jen bílou. Jezero ve filmu je mnohem více modré než se jeví chodci v přírodě, neboť jej oslňuje modr oblohy (zákon kontrastu).

Optické zákony konstantnosti vnímání, vzpomínkové barvy, barevného kontrastu, barvových kvalit se tedy týkají pouze vnímají-

cího subjektu a nikoliv vnímané skutečnosti. Pokusy s fotografií /EVANS 1943, s KLUTEM 1944/ dokázaly, že fotografie v zachycení barev neselhává, ale že selhává konstantnost našeho vnímání.

Barevný svět ve filmu vystupuje za těchto podmínek mnohem intenzivněji před oči diváka. Filmový umělec svými technickými prostředky nejen že nesymbolizuje skutečnost jako malíř, ale dokonce zachycuje realitu přirozeněji než lidské oko. Divák v barevném filmu si zvyká vnímat svět jinými očima. Je tu oprávněnost domněnky, že barevný film a barevná fotografie učí tak poznávat reálné barvy přírody a rozšiřuje bohatství smyslového poznání.

Problém 3. : Vnímání rytmu.

Zdánlivý pohyb filmu, ale především zvukové prvky mají svůj charakteristický rytmus. Lze v tomto případě hovořit pouze o elementárním vnímání rytmu, zatímco dramatická akce hraného filmu, děj, střídání záběrů apod. navozují prožívání rytmu.

Rytmus je součástí života. Z něj povstalo i umění, doprovázející zprvu rytmus pracovní činnosti anebo sublimující možná i biologické rytmy (např. sexuální).

Střídání pozornosti k optickým a akustickým prvkům se děje nepochybně rytmicky. Film je též proto tak bezprostředně vnímán, že je dynamický a tato dynamika odpovídá lidské činnosti.⁺

Hudba ve filmu zprostředkovává m.j. přechod rytmu vnímání k rytmu prožívání. Před válkou konané pokusy na Columb. universitě v N.Y. prokázaly bezprostřední přechod vnímání hudebního rytmu k náladám (dělo se to "kreslením" dojmů z hudebních úryvků). Některé teorie hovoří o tom, že na vegetativní projevy i na duševní nálady působí příbuznost rytmu hudební skladby s rytmem srdce, tj. pulzem 70/min.

⁺ Otázkou dalšího psychologického výzkumu je vnímání rytmu v polyekránovém systému. Je-li rytmus vnímání zpětně "podporován" koncentrací dojmů, pak polyekrán, pracující spíše s efektem sumace než koncentrace, by musel buď narušovat rytmus vnímání nebo by docházelo pak k novému přizpůsobení, zнову obdobnému mechanismu zpětné aferentace.

Ad B: P r o ž í v á n í

Komplexnost sluchově-zrakových vjemů nepodléhá pravděpodobně tak snadno okamžité analýze rozumu, protože je velmi blízká reálnému bezprostřednímu životu. Současně však se divák v kině stává velmi snadno "spoluhérem". Pohyblivé obrazy filmu jsou plny reálného smyslu, mají svou "vnitřní" spojitost, již v iluzivnosti nevadí ani optická neobvyklost filmového záběru v časové lupě, v časovém zhuštění, v mikrofyziogomice nebo detailu aj.

Volní úsilí, které vyvíjí divák - spoluhérec s hrdinou hry, nazýváme ztotožňujícím prožíváním nebo spoluprožíváním. Toto úsilí bylo z různých stran nesčetněkrát zdůrazňováno jednak v případě divadla, a to samotnými dramatiky (Shakespeareův Hamlet ve scéně s herci, nebo Lope de Vega: "Vidíme se na jevišti sami"), jednak i v případě filmu, protože ten nás nutí s nepřekonatelnou silou soustředit pohled na každou jednotlivost, na níž záleží, a přivádí nás tím k neslýchané intenzitě spoluprožívání" (HÜBL 1947). Tato intenzita je znásobena samozřejmě též svérázně technickými možnostmi filmu, možnostmi kamery, řekl bych jejím "subjektivním pohledem". BALAZS o tom říká "Romeovými očima se díváš nahoru na balkon, Juliiným pohledem se díváš dolů na Romea. Tvým pohledem se ztotožňuje tvé vědomí s postavami filmu". (Proces ztotožnění je pochopitelně záměrně vyvoláván v tzv. subjektivních filmech, jako byl např. francouzský experimentální snímek z r. 1947 "Robinson Crusoe", kde kamera zastávala funkci Robinsonových očí: Zachycovala přírodu, zvěř, Pátka, vlastní ruce a nohy anebo vlastní obraz Robinsonův ve vodě, ale Robinsonovou postavu neukázala).

Spoluprožívání filmu vzniká v člověku součinností vnitřních i vnějších činitelů. Do první skupiny možno zařazovat vlastní psy-

chické procesy a stavy, do druhé pak vlivy jako je prostředí, vzdělání, aktuálnost filmového obsahu aj.

I. Na v n i t ě n í činitele filmového ztotožnění v prožitku lze pohlížet jako na poznané už složky struktury osobnosti. (Viz kapitola Psychologie osobnosti.).

Význam puďů a genotypických reakcí pro prožívání i estetické hodnocení umění se zdůrazňuje v idealistické psychologii. Psychoanalýza vidí - jak známo - v kulturní činnosti sublimaci pohlavního puďu. Stejně nesprávně mluví ROHRACHER o tzv. duchovních puďech, k nimž prý patří touha po poznání i po konzumaci umění. Idealisté si dále představují, že v člověku existuje jakýsi puď funkční, jímž se ukájí "puď po hře" ve spoluprožívání této hry, jako se ukojí "puď po boji" v pohledu na sportovní zápas.

Pro idealistické školy je zdůrazňování puďových stránek v člověku příznačné. Děje se to často nepochopením podstaty puďu jakožto genotypické reakce, rozšiřováním genotypické vrozené základny člověka a omezováním vlivů prostředí, stejně jako nesprávným hodnocením a výkladem některých nepuďových reakcí a složek osobnosti, které jsou omylem považovány za puďy (viz ROHRACHER). Směšně např. působí, že bylo vytýčeno asi 600 puďů nebo instinktivních činností, mezi nimiž dokonce puď "strkatí prsty do štěrbin, aby se odtud vypudila skrytá zvířátka" nebo instinkt "bránící člověku jísti jablka ve vlastní zahradě". Za puď bývá mylně považován např. zájem, sklon atd.

Ale nelze upřít ani genotypickým reakcím úlohu ve spoluprožívání hry nebo filmu. Jisté formy instinktivní reakce, příjemně vzrušující a alarmující psychickou pohotovost, pomáhají orientaci ve filmovém sledu tento sled bezprostředněji prožívat.

Temperamentové složky, citová napětí a emoční intenzita, podporují nebo zamezují ztotožňující prožívání. Nálady např. vytvářejí přímou pohotovost k pocitům a prožitkům.

Charakterové složky podporují spoluprožívání patrně na úrovni morálního hodnocení jednajících hrdinů. Od amorálních hrdinů se divák mimovolně distancuje i v prožitku, ale zato prožívá boj společnosti s nimi a jejich pád ("napínavost" detektivky).

Schopnosti jako je paměť, pozornost, fantazie mají už svou funkci ve vnímání filmu. Paměť však se svou asociační zásobou může proces indentifikace podporovat skrytým vztahem na osobní zážitky. Fantazie má ve filmové konzumaci - jako konečně v každém poznávání umění - funkci dotvářející. Prožívání se uskutečňuje též tzv. mimovolní pozorností.

Zvláštním rysem našeho myšlení je tzv. perseverace. Samo myšlení se u prožívání filmu sice nezdůrazňuje a zejména estetické vylučují "komplikované myšlení z prožívání", a to ovšem v psychologickém ohledu pokládám za omyl. Na konci této kapitoly o spoluprožívání bude řeč o významu slova, spojeného s 2. signální soustavou a myšlením. Perseverace, tj. ulpívání myšlenkových (a snad i citových) obsahů ve vědomí i když stimulující jev odezněl, je známa jak z psychopatologie duševně chorých, tak i z psychologie zdravých. Předmětem dalšího výzkumu může být existence "dostatečného působení" filmu, známého "doznívání" zážitku, zkrátka perseverujícího prožívání.

Zájmy a sklony mají též rozhodující vliv. Každá činnost a každý podnět naší pozornosti nebo našeho poznání má určitou kapacitu "zájmové hodnoty". Spoluprožívání bude také nepřímě závislé na zájmové hodnotě filmu.

Nejdůležitějším činitelem je však sugestibilita. Prožívání filmu se strany diváka je na ní přímo závislé, a proto též zaznamenává rozdíly: a/ ve věku, což se týká většinou jen dětí a dospělých, b/ v typu osobnosti, c/ v inteligenci a vzdělání.

a/ Už jednou jsme mluvili o zvýšené sugestibilitě dětí. U nich jsou zaznamenávány též příklady přehnaně reálného poměru k filmu, když hrdina např. přijíždí na pomoc ohrožené osobě. Desetiletý chlapec při svém prožívání "Věznice parmská" povstal vedle mne v řadě na pomoc prchajícímu hrdinovi a křikl: "Prosím tě, vydrž!"

Platí-li někdy, že film prožíváme spíše citem než rozumem, platí to o dětech dvojnásob. A principem "logiky citu" je účelovost, nikoliv příčinnost (RIBOT).

b/ Ale i mezi dospělými nalezneme tento dětsky naivní přístup k filmovému umění. Estetik BÜRGE (1944) rozeznává dva typy diváků, které možno v určitých ohledech srovnat s uvedenými typy obecnými: 1. nevědomý divák je cyklotýmniím nebo extravertovaným typem a "prožívá intuitivně"; chce se bavit, hledá oddech a smích, uvolnění; jeho prožitek je jednotný; neanalyzuje film. Je sugestibilní. Naopak ale 2. vědomý divák jako schizotyp nebo introvert se dává vést a poučovat, hloubá, cítí se obohacen hereckým uměním: "prožívá intelektuálně a duchovně"; jeho prožitek je proto rozporuplný v iluzi a skutečnosti, a tím i méně sugestivní.

c/ Inteligence (vnitřní činitel) a vzdělání (vnější činitel) jsou často brzdou sugestibility. Z klinické psychologie je známo, že primitivní prostá osobnost podléhá snáze cizímu vlivu, než člověk normální inteligence. Primitivnější divák podléhá více sugestivní síle filmu než inteligentnější.

II. Činitelé v n ě j š í hrají spíše úlohu ve výběru filmu, podobně jako též intelektová schopnost, ale ani jejich souvislost s prožitkem se strany diváka není zanedbatelná.

Význam vzdělání viz předch. odst.

Zobrazované prostředí ve filmu provokuje porozumění pro zvyklosti a mravy jednajících osob a je v jistém vztahu k sociálnímu prostředí divákovy osobnosti.

Konečně v každé době jsou aktuální jiné obsahy a problémy, jež film zachycuje; jejich blízkost s osobními problémy konzumenta je též nepopiratelná pro intenzitu filmového indentifikačního prožitku.

Spoluprožívání filmu, prožitek ztotožňující nás s hrdinou se na základě všech vnitřních i vnějších činitelů realizuje

proto, že hercova tvář vyjadřuje na projekčním plátně vnitřní stavy a pocity, jež jsou adekvátní ději a jež v tomto ději reprezentuje. Filmová mikrofyziognomika vyjadřuje tento výraz ještě markantněji než fyziognomie a v reálném prostředí. Výrazu představitelovy tváře nebo jeho chůzi, pohybům, způsobu mluvy dokonale "rozumíme": bezprostředně a samovolně si uvědomujeme jaké psychické procesy se odehrávají v jiném člověku.

Tato zvláštní schopnost uvědomění si pocitu druhého podle jeho výrazu může nám připadat jako "zázrak", ale přesto se odehrává v každodenním procesu sociálního bytí, v každém okamžiku, kdy setrváváme s někým pohromadě.

Často to bývá vysvětlováno vcítěním čili empatií. Teorie vcítění tvrdí, že existuje v člověku vlastní duševní proces, při němž se empaticky spoluprožívá cizí prožitek. Vnímající sám pocítuje hněv vnímaného jako svůj vlastní pocit, spoluprožívá vše dobré i zlé, spokojenost při pohledu na obraz vánoční pohody, jež vyzařuje z tváří zúčastněných, ale i nebezpečí provazolezce a jeho pohyby: Vcítěním se ocitá "uvnitř" každého vnímaného člověka. Teorie zabředá do introspekce, do výkladů vlastních prožitků, které jsou pro subjekt zakresleny už vlivem reprodukce.

Poněkud pravděpodobněji působí výklady spoluprožívání cizích pocitů, jež jsou vyjádřeny výrazem, na základě mimovolní "stopové spoluúčasti vlastního pohybu na iniciálním pohybu druhého." Snaha spoluúčastnit se pohybu druhého údajně pochází z dávných dob, kdy člověk reagoval víceméně hromadně, jako člen davu, nediferencovaného kolektivu; je to tedy - dle této teorie - akt rudimentární, zůstávající v nás po předcích jako usazenina, nepodmíněný reflex.

Část těchto názorů získala oporu v experimentech MOEDEHO (1920): spolupohyby svalů na pažích a rukách pokusných osob byly zaregistrovány vždy, když pokusná osoba vnímala pohyby paží druhých lidí. ALLERS a SCHEMINZKY (1926) dokonce ještě citlivějšími přístroji zjistili svalové kontrakce při pouhé představě

nějakého činu, aniž by při tom byla dle subjektivních výpovědí pokusných osob zaznamenána hnutí citová.

Teorie rudimentární vycházejí dále z předpokladu, že tělesný výraz každého vnitřního projevu může sám prvotně a zpětně navodit tento vnitřní pocit. V herecké praxi s tímto předpokladem pracovala Stanislavského metoda fyzických jednání ve snaze obnovovat prožitek na základě fyzických jednání. Prožitek hlubokého smutku ztáhne obličej k pláči a dá průchod slzám, ale též prvotní ztažení obličeje by mělo vést k druhotnému prožívání smutku. Pohled na boxerský zápas v divákovi vyvolává množství mimovolních obranných i útočných pohybových reakcí a ty zpětně navozují pocit napětí a bojového vzrušení. A konečně při pohledu na hereckou akci ve filmu se spoluúčastňují i divákovy drobné akce a kontrakce svalové a pohybové, které druhotně obnovují prožitkové ztotožnění.

Nelze prominout experimentální ověření předpokladu pohybové spoluúčasti na vnímaném pohybu, ani konečně vklady spojení pohybu a odpovídající emoce, což bylo prokázáno především experimentální metodou I.P.PAVLOVA. Nelze však chápat tyto neurofyziologické zákonitosti s hlediska rudimentárního. Pavlovskou cestou bylo naopak prokázáno, že to jsou spojení podmínečně reflexivní, v jejichž podstatě jde o dočasné spojení dvou aktuálně vznikajících ohnisek podráždění kůry velkého mozku. A dále dle PAVLOVA je pohybová komponenta pouze jedním z ohromného množství faktorů vnějšího prostředí, jež prostřednictvím "pohybové vlastní spoluúčasti" určují charakter emoci. Mnoho jiných podnětů, s nimiž člověk přichází do styku, působí komplexní podráždění a tím i funkční stav nervové soustavy, určující charakter emoce, citu. Tento fyziologický mechanismus je tedy daleko složitější, než aby mohl být vykládán pouze spoluúčastněnou nebo doprovodnou pohybovou komponentou, vnějším fyzickým výrazem.

V komplexu podnětů lidského reálného prostředí kladl PAVLOV velký důraz na specifický podnět, jímž je lidské s l o-

v o. Slovo, zvuk řeči, který si člověk uvědomí, může vzbudit složitou mozaiku procesů v kůře velkého mozku. Je to jeden ze základních činitelů obnovování smyslového prožitku, který může být vyvolán pomocí slova působením na intelekt, na myšlení, spjaté s 2. signální soustavou a odtud šířením vzruchu na oblast citu. Při nejmenším tedy jistému typu filmového diváka (např. vědomému, schizotypovi a introvertovanému) je slovo základním podnětem. Tento typ diváka bude vždy víc uchvácen dramatem než pantomimou, zvukovým než němým filmem. Otázka významu podnětů komplexního prostředí pro spoluprožívání němých filmů je patrně stále otevřená.

Ad C.: M a s o v é p ů s o b e n í.

Podmínky skupinové konzumace, o nichž mluvím v definici filmu, anebo výraz "masové působení" nikterak neznamenaají, že divák v kině je součástí masy, bezejmenným členem davu ve starém smyslu buržoasní sociologie. Ani filmoví diváci nejsou takovou masou jak to chápe Le BON, TARDE aj. Možno připustit, že se stávají masou pouze v případě paniky, která nastává v situaci ohrožení, např. při požáru kina.

Jinak je i filmové diváctvo vždy určitěji diferencováno a skládá se buď 1. z individuů, daleko více však 2. z dvojic nebo i 3. z primárních skupin. Co dodává konzumaci filmu jeho masový ráz je především veliká fluktuace diváctva v kinech, způsobovaná rozsáhlou produkcí filmového průmyslu, láci vstupenek i vším tím, co dodává filmu zdání kolektivní lidové zábavy. Ale ani technické podmínky promítání, např. tma v kině, větší než v divadle a vytvářející jistou anonymitu, anebo velikost promítaného obrazu, která prakticky zrušila význam a výsady míst v hledišti, nejsou bez sociálně psychologických implikací. Konečně to, co je v sociálních vědách označováno jako interkomunikace a co bychom volně přeložili jako "výměna názorů", má nepopíratelnou váhu: v továrnách, podnicích, úřadech, ve společnosti se během pracovního i volného času snad nejvíce rozmlouvá a diskutuje o filmech (MAYER 1946)✓

Proto dnes není žádné jiné umělecké instituce, která by tak masově mohla ovlivňovat mentalitu lidí jako kino. Mluvíme-li však o umělecké instituci, není to docela přesné: funkce kinematografie je daleko širší.

Lidé nechodí do kina jenom pro estetickou potřebu (= 1. estetická funkce filmu) a také ne jenom proto, aby strávili svůj volný čas (= 2. zábavně rekreační funkce f.), ale aby si opatřili něco, co doplní jejich život, co doplní jejich konkrétní skutečnost. Chtějí učinit zadosť svým iluzím, své fantazii, svému snění. Buržoasně psychologické teorie filmu pokládají často onen "celuloidový pás krásných příběhů" za drogu, za dvouhodinový únik z tvrdé, rozhodně tvrdší skutečnosti. Ale ani na Západě nejsou jen filmy, které by absorbovaly docela tuto tzv. kompensující funkci, průměrnému občanu nahrazující a doplňující dávno ideály, neboť i zde se promítají filmy realistické. Heslo "Film jako droga" není rozhodně univerzální.

Na druhé straně však musíme chápat tuto touhu kompenzovat nedostatky života ve fantazii jako univerzální a lidskou. V Chaplinových filmech malý nevzhledný človíček vyhrává nad mocnými a divák si v identifikaci s ním může kompenzovat své vychované morální tendence a touhy po sociální spravedlnosti. Každá osobní realita může být kompenzována, kdekoliv a kýmkoliv. Samozřejmě v koncepci této náhrady života bude zásadní rozdíl u západního proletáře a našeho dělníka.

V procesu ztotožnění s hrdinou získává filmový divák i to, co někteří psychologové vyjadřují výrazem "satisfaction" = zadosťučinění, satisfakce. Satisfakční funkce filmu naplňuje v procesu spoluprožitku naše ambice, naše sny. Život je krásný a dlouhý, ale přece jen neposkytuje tolik satisfakcí; láska, štěstí, úspěchy v práci a v kolektivu, spokojenost, dobrodružství i romantika a mnohé jiné se objevují na plátně s obromnohou rozmanitostí a mnohotvarností, daleko více než je schopen průměrný člověk prožít. Kompenzace a satisfakce jsou

L I T E R A T U R A

(Práce označené + doporučují k prohloubení studia).

1. Adler A.: Člověk jaký jest. Orbis Praha 1933.
2. Allport G.W.: Personality, a psychological interpretation. New York 1937.
3. Anochin P.K.: Referát na III.poradě sovětských psychologů v červnu 1955. Též ve: Voprosy psychologii 1955.
- +4. Balázs B.: Film: Vývoj a podstata nového umění. Bratislava 1958.
5. Binder H.: Zum problem des Aufbaus der Persönlichkeit. V. Schweiz. med. Wochenschrift 35-36/87, 1110-1112, 1957.
6. Binet A.: Etude experimentale de L'intelligence. 1905.
- +7. Blaškovič O. - Jurčo M.- Pardel T.: Psychológia v obrazoch a príkladoch. Bratislava 1958.
8. Börge V.: Die Kunst des Théaters und Film. Wien 1944.
9. Bul P.I.: Technika vračebného gipnoza. Medgiz Leningrad 1955.
10. Bykov K.M.: Mozková kúra a vnitřní orgány, Praha 1952.
11. Cambon J. : Le film et le choix professionell des adolescents. V: Le travail humain 1-2/XIX, 150-155. Paris 1956.
12. Cattell J. McK.: Psychometrische Untersuchungen. V:Philos St. 3, 305-335 a 452-492. 1886.
13. Caudwell C.: Illusion and reality. London 1946.
14. Claparède E.: L'education fonctionelle. Neuchatel 1931.
15. Diderot D.: Hercův paradox. Svoboda Praha 1946.
16. Ebbinghaus H.: Abriss der Psychologie. 1908.
17. Eysenck H.J.: The scientific study of personality. London 1952.
18. Eysenck H.J.: Sense and nonsense in psychology. Midksex 1957.
19. Eysenck H.J.: Uses and abuses of psychology. Middlesex 1953.
20. Fechner G.T.: Vorschule der Aesthetik I.II. Leipzig 1876.
21. Fischer Ot.: Otázky literární psychologie. Praha 1917.
22. Freud S.: Der Dichter und das Phantasieren. V: Neue Revue I.1908.
23. Freud S.: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Wien 1905.

24. Galton F.: Inquiries into human faculty. 1883.
25. Gesell A.: The preschool child. 1923.
26. Guilford J.P.: Creative abilities in the arts. V.: Psycholocal Review 64. N.Y. 1957.
27. Hall G.S.: Founders of modern psychology. London 1912.
28. Hebb D.O.: A textbook of psychology. London 1958.
29. Helmholtz H.: Handbuch der physiologischen Optik. 1866.
30. Hering E.: Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn. Leipzig 1907.
31. Hill B.: Principles of medical statistics. London 1955.
32. Hoffstätter P.R. Socialpsychologie. Berlin 1956.
33. Hoffstätter P.R. Psychologie A-Z. Hamburg 1960.
34. Hull C.-Huse P.: Comparative suggestibility in the trance and waking states. V.: Amer. J. Psychol. 4, 279, 1930.
35. Hübl A.: 51 Jahre Film. Wien 1947.
36. Chaschačič F.I.: O poznatelnosti světa. Rovnost Praha 1951.
37. Ivanov - Smolenskij A.G.: Narys pathofysiologie vyšší nervové činnosti. SZN Praha 1952.
38. Jaensch E.R.: Eidetische Anlage und kindliches Seelenleben. Marburg 1934.
39. Jung K.G.: Psychologische typen 1921.
40. Katz D.: Der Aufbau der Farbwelt. 2. vyd. Leipzig 1930.
41. Kinsey A.C.: Sex behavior of the human male. N.Y. 1947.
42. Klages L.: Persönlichkeit, Einführung in die Charakterkunde. 1930.
- +43. Kernilov K.N. - Smirnov A.A. - Těplov B.M.: Psychologie. SPN Praha 1951.
44. Kraepelin E.: Psychiatrie. 4 sv. 1922 až 1927.
45. Kretschmer E.: Körperbau und Charakter. 4 vyd. Berlin 1925.
46. Le Bon G.: Psychologie davu. Praha 1946.
47. Lenin V.I.: Materialismus a empiriokriticismus. Praha 1946.
- +48. Lenin V.I.: Filosofické sešity, Svoboda Praha 1957.
- +49. Levitov N.D.: Voprosy psichologii charaktera. Moskva 1952.
- +50. Linhart J. - Tardy Vl. - Machač M.: Osobnost a její rozvoj v socialistické společnosti. Praha 1952.
51. Lhotský J.: Der Film als Experiment und Heilmethode. Wien 1950.
52. Lombroso C.: Nuovi studii sul Genio. Milano 1902.

53. Marx K. - Engels B.: Vybrané spisy. I.II. Svoboda Praha 1950
- + 54. Marx K. - Engels B.: O umění a literatuře. Svoboda Praha 1951.
55. Mayer J.B.: Sociology of film. London 1946.
56. Meili R.: Lehrbuch der psychologischen Diagnostik. Bern und Stuttgart 1955.
57. Moreno J.L.: Die Grundlage der Sociometrie. 1954. (Též rusky v SSSR r. 1958.)
58. Münsterberg H.: Grundzüge der Psychotechnik. 1914.
59. Mysliveček Z.: Obecná psychiatrie. SZN Praha 1959.
- + 60. Pavlov I.P. Sebrané spisy III/1-2. SZN Praha 1953.
- + 61. Pavlov I.P. Sebrané spisy IV. SZN Praha 1952.
62. Piaget J.: La représentation du monde chez l'enfant. Paris 1926.
63. Plechanov V.G.: Umění a literatura. SNKLHU Praha 1956.
64. Preyer W.: Die Seele des Kindes. Berlin 1882.
65. Příhoda V.: Fylogenze lidské psychiky. Učební text. 1958.
- + 66. Příhoda V.: Ontogeneze lidské psychiky. Učební text. 1958.
67. Rank O.: Der Künstler. 4. vyd. Leipzig(Wien) Zürich 1925.
68. Ribot Th.: Essai sur l'imagination créatrice. 1900.
69. Rohrer H.: Einführung in die Psychologie. Wien 1947.
70. Rorschach H.: Psychodiagnostik. 7. vyd. Bern 1954.
- + 71. Rubištejn S.I.: Bytí a vědomí. Praha 1961.
- + 72. Rubištejn S.I.: Principy i puti razvitija psychologii. AV SSSR Moskva 1959.
- + 73. Rubištejn S.I.: Teoretické otázky psychologie a problém osobnosti. V: Čs. psychologie 1/II, 1-8, Praha 1958.
74. Sargent S.S.: Základy psychologie. Praha 1947.
75. Souček J.: Několik poznámek k teorii vlastnosti. V: Čs. psychologie 2/II, 113-123, Praha 1958.
76. Spearman C.H.: The abilities of man, their nature and measurement. N.Y. 1927.
77. Stekel W.: Dichtung und Neurose. Wiebaden 1909.
78. Stern W.: Die menschliche Persönlichkeit. Leipzig 1923.
79. Šindelář D.: Estetické vnímání. Čs. NVU Praha 1961
80. Taylor F.W.: Principles of scientific management. 1911.
81. Těplov B.M.: Psychologie. SZN Praha 1954.

82. Thomae H.: Persönlichkeit, eine dynamische Interpretation 2. vyd. Bonn 1955.
83. Thomson G.: O staré řecké společnosti. Rovnost Praha 1952.
84. Thorndike E.L. Educational Psychology. N.Y. 1913.
85. Thurston L.L.: Theory of attitude measurement of Psychol. Review 30, 222-241, 1929.
- + 86. Volek J.: O specifičnosti předmětu uměleckého odrazu skutečnosti. Sborník Otázky teorie poznání, SNPL Praha 1958.
- + 87. Vondráček Vl.: Vnímání. Praha 1949.
88. Vondráček Vl. - Srnec J.: Psychologie stáří. V: Acta universitatis Carolinae. SPN 1958. 24-36.
89. Watson J.B.: Behavior, an introduction to comparative psychology. N.Y. 1914.
90. Wertheimer M.: Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung. V: Zeitschr. Psychol. 61, 161-265, 1912.
91. Young K.: Handbook of social psychology. 2. vyd. London 1946.
92. Zykmand V.: K základní otázce estetiky. SNKLHU Praha 1957.

O B S A H

	str.
ÚVOD DO UŽITÉ (APLIKOVANÉ) PSYCHOLOGIE	3
Psychologie práce	4
Pedagogická psychologie	7
Klinická psychologie	10
Psychologie náboru	13
Právní psychologie	15
 O b e c n á p r o b l e m a t i k a :	 19
1. PSYCHOLOGIE OSOBNOSTI	21
A. Biologická a ryze psychologická hlediska	22
Exkurs. 1.: Temperament a charakter	25
B. Analytická a syntetická hlediska	28
C. Statická a dynamická hlediska	33
D. Kvantitativní a kvalitativní hlediska	35
Exkurs. 2.: Inteligence	36
Exkurs. 3.: Psychodiagnostika osobnosti	40
I. Netestové metody	41
II. Testové metody	42
2. PROBLÉMY PSYCHOPATOLOGIE	45
Zobrazení symptomu	47
1. Psychopatologické reakce	50
2. Psychopatické povahy	50
3. Neurotické projevy	52
4. Psychotické projevy	56
5. Intelektový deficit	59
3. VÝVOJ OSOBNOSTI	62
Dětství	63
Dospívání	68
Zralost, dospělost	70
Stáří	75

	Str.
4. PSYCHOLOGIE SOCIÁLNÍ	80
Postoje čili attitudy	83
Skupinová dynamika	85
 S p e c i á l n í p r o b l e m a t i k a	 91
1. PROCES UMĚLECKÉ KREACE	93
Kreativní proměnná	94
Vývojové fáze	96
Umělcova osobnost	98
A. Vnímání	99
B. Fantazie	100
C. Myšlení	105
D. Typ	106
 2. PROCES UMĚLECKÉ KONZUMACE FILMU	 111
Psychologická definice filmu	112
A. Vnímání	113
Problém 1.: Vnímání filmového pohybu	114
Problém 2.: Vnímání "stínů" a barev	117
Problém 3.: Vnímání rytmu	120
B. Prožívání	121
I. Vnitřní činitele	122
II. Vnější činitele	124
C. Masové působení	127
 L i t e r a t u r a	 130
 O b s a h	 134



Autor	Dr. Ivo Pondělíček
Název	Psychologie ve vztahu k umění, jmenovitě filmovému
Vydavatel	Akademie múzických umění v Praze
Určeno	pro posluchače všech studijních oborů FAMU
Vedoucí katedry	Prof. inž. Lubomír Linhart
Povoleno	rektorátem Akademie múzických umění v Praze dne 27. 10. 1965, čís. F 2452/65 — D - 11*50379
Nakladatel	Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1
Číslo publikace	1602 - 5044
Vydání	1/2 nezměněné 1966
Náklad	250 výtisků
Stran	136
AA / VA	8,73 / 9,—
Temat. skupina a podskupina	17/90
Tiskárna	Knihitisk, n. p., závod 6, Praha 1
Druh tisku	romayor

17 - 301 - 66

Cena Kčs 7,—

Tato publikace neprošla redakční ani jazykovou úpravou
v redakci nakladatelství

