

**Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta**

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**2018**

**Barbora Holubová**

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Psychoanalytická interpretace motivu  
snu ve filmu Otakara Vávry  
*Kouzelný dům (1939)***

Barbora Holubová

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: doc. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Filmová a divadelní věda

Olomouc 2018

## **Anotace**

Bakalářská práce *Psychoanalytická interpretace motivu snu ve filmu Otakara Vávry Kouzelný dům (1939)* vychází z Freudovy metody výkladu snů a rozebírá nejen snový aspekt celého filmu, ale i samotný sen hlavní postavy Marie.

## **Annotation**

Bachelor`s thesis *Psychoanalytic interpretation of the dream motif in the Otakar Vávra movie Kouzelný dům (1939)* is based on Freud`s method of dream interpretation and examines not only dream aspect of the whole film but also specific dream dreamt by Marie, the main character.

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jsem pouze uvedené prameny a literaturu. Dávám svolení k tomu, aby byla tato bakalářská práce umístěna v knihovně Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a používána ke studijním účelům.

V Praze, dne 30. listopad, 2018

Barbora Holubová

.....

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování *Doc. Zdeňku Hudcovi, Ph.D.* za jeho cenné rady a velkou trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych chtěla poděkovat *Davidu Holubovi* za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů.

## **OBSAH**

1. Metodologický úvod.....	5
2. Historický kontext literární předlohy a filmu Kouzelný dům.....	18
3. Vlastní psychoanalytická interpretace.....	23
Závěr.....	35
Prameny.....	38
Použitá literatura.....	38
Seznam vložených obrazových příloh.....	40

## 1. Metodologický úvod

Téma, o kterém pojednává má bakalářská práce, jsem si vybrala, protože mě zaujala snová symbolika celého filmu, která se odráží jak ve stylistické složce filmu, tak ve vyprávění. Na filmu mi kromě způsobu zfilmování samotného snu Marie přišel pozoruhodný také tajemný příběh Marie-její náhlá ztráta paměti, pobyt v rodině Balvínů, rozpomínání se na identitu, hádka s otcem a návrat do kouzelného domu. Zajímalo mě, jestli tyto prvky spojuje hlubší návaznost. Využití psychoanalytického přístupu při výkladu jiných filmů mě inspirovalo i k výběru této metody výkladu. Několik současných filmů (například *Winter Sleepers* (Tom Tykwer, 1998), *Memento* (Christopher Nolan, 2001), *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001), *The Bourne Identity* (Doug Liman, 2002) nebo *Inception* (Christopher Nolan, 2010) tematizuje ztrátu paměti a to, jak sami sebe definujeme prostřednictvím událostí, objektů, pocitů a vjemů, které si zpětně vybavujeme.<sup>1</sup> Film *Inception* využívá koncept „snu ve snu“, kdy promyšlenou akci narušuje podvědomí hlavní postavy Cobba. Tým sestávající z šesti lidí se pohybuje ve třech úrovních snu, přičemž v každé úrovni plyne čas dvacetkrát pomaleji. Tým má vnuknout dědici vlastníka velké energetické firmy myšlenku, aby ji rozprodal. Akci narušuje podvědomí postavy Cobba-jeho zesnulá manželka Mal, která v nejnevhodnější čas zabije Fishera. Nakonec se akce zdaří, kdy Cobb Mal obehlává, Mal mu vyzrazuje, kde se nachází Fisher a Cobbova kolegyně ji pak zabije. Pokud budeme Kouzelný dům pojímat díky jeho snovému zpracování a díky odkazům na „celý život jako sen“ za snový útvar, můžeme také v něm pozorovat koncept „snu ve snu“, a to když se Marii zdá uprostřed pobytu v kouzelném domě sen o jejím pravém životě, konkrétně o jejím vztahu k otci a snoubenci. V rozboru filmu *Mulholland Drive* považuje Murat Akser sekvence filmu jako konstruované fantazie hlavní postavy Diane. Její vytěsněné nevědomí se vynořují v lesbických fantaziích a v představách Adama a mafie, které reprezentují mužskou sexualitu a oidipké úzkosti. Hlavní postava Diane převádí své potlačené touhy do vědomě konstruovaných

---

<sup>1</sup> AKSER, Murat. *Memory, Identity and Desire: A Psychoanalytic reading of David Lynch's Mulholland Drive* [online]. Istanbul: 2012, Kadir Has University, s. 59 [cit. 22. 11. 2018]. Dostupné z: <https://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/view/58/192>.

fantazií.<sup>2</sup> Stejně jako pro *Mullholand Drive* je ztráta a hledání identity ústředním tématem filmu *Kouzelný dům*. Z psychoanalytického hlediska zůstává část našich vzpomínek a totožnosti vytěsňených a aktivně udržovaných mimo vědomí. Freud objevuje skrze asociace pacientů za manifestním příběhem ještě další skrytou, latentní rovinu těchto aktivně vytěsňovaných významů. Psychoanalytický přístup je jedním ze způsobů, jak číst film. Zejména se to týká filmu, ve kterém se objevuje ztráta paměti, totožnosti a životní touha setrvat ve snu.<sup>3</sup> Klíčem k psychoanalytickému porozumění filmu je vzít vážně vytěsnění nevědomých obsahů<sup>4</sup>, jejich dekodování a opětovné začlenění do vědomého prožívání.

Cílem mé práce je interpretace filmu nejen jako snu ve svém celku, ale i na základě scény Mariina snu, který se jí zdá přibližně v polovině filmu. Film jako celek interpretuji jako sen, zároveň interpretuji i Mariin sen. Při zhlédnutí filmu, konkrétně jeho konce, jsem si všimla podobnosti toho, jak se vyvíjí vztah Marie a jejího otce jak ve snu, tak i v samotném příběhu. V obou případech se Marie brání otcovu nátlaku vzít si pana Lariše, nakonec jak ve snu, tak v příběhu od otce uniká. Tato podobnost mě navedla k možné souvislosti snu a filmu. V celém filmu jsem se snažila najít motivy toho, co Marie potřebuje zapomenout a co zůstává vytěsněné. Sen ve Freudově pojetí zachycuje zapomenuté a vytěsněné obsahy a poskytuje klíč k vysvětlení celého příběhu. Mariin sen, který se jí zdá v polovině filmu je podle mého názoru stěžejní pro pochopení celého filmu z pohledu psychoanalýzy. Freud pokládá sen za „konglomerát psychických výtvorů, od počátku něco složeného. Předmětem naší pozornosti se nestává sen jakožto celek, nýbrž jednotlivé části jeho obsahu“.<sup>5</sup> Z interpretace konce filmu, Mariina pobytu v kouzelném domě a z jejího snu se snažím porozumět celému příběhu ve snu. Rozbor snu a celého filmu identifikuje jednotlivé scény, které se vztahují k hlavní hrdince filmu Marii. Ve filmu identifikuji jednotlivé vztahové scény, ve kterých se vyskytuje Marie a které mají vztah k jejímu příběhu. Posléze si všímám jednotlivých spojitostí mezi vztahovými scénami. Zjišťuji, zda jednotlivé scény poukazují na potenciální dětské přání, které jak sen uprostřed filmu, tak celý filmový příběh naplňují. U filmových prvků se

---

<sup>2</sup> AKSER, pozn. 1. s. 61.

<sup>3</sup> Tamtéž.

<sup>4</sup> AKSER, pozn. 1. s. 60.

<sup>5</sup> FREUD, Sigmund. *Výklad snů*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1998. s.122. ISBN: 80-86123-07-3.



nejprve pokouším o symbolickou metodu rozboru, překladu symbolů, které Freud uvádí ve svém *Výkladu snů*. Na filmový příběh, tak jak je vyprávěn, se dívám jako na Freudův manifestní obsah snu a hledám v něm latentní význam, který interpretuji s pomocí poznatků snové práce. V interpretaci se snažím o zachycení latentního významu snu, který z filmového příběhu není plně srozumitelný. Základním bodem pro mou interpretaci byl Freudův poznatek snu jako splnění nevědomého přání.<sup>6</sup> Na příběhu jsem tak pozorovala, jak spolu jednotlivé části souvisí a jaký mohou mít vztah v rámci Mariina nevědomého přání.<sup>7</sup> V příběhu jsem si všímala jednotlivých opakujících se motivů, které jsou jakýmsi ústředními body ve výkladu snů.<sup>8</sup> K objevení latentního významu snu jsem na rozdíl od Freudova výkladu snů pacientů<sup>9</sup>, se kterými mu pomáhali svými asociacemi sami pacienti, vycházela z asociativních sekvencí filmu, ze souvislosti mezi snem a celým příběhem filmu a nakonec z interpretace smyslu odlišného filmového zpracování oproti knižní předloze ve vztahu k latentnímu významu Mariina příběhu.

Proč zacházím s filmem *Kouzelný dům* jako se snem? Jedním z důvodů je, že některé filmové analýzy zacházejí s celým filmem jako se snem a uplatňují v analýze Freudovy postupy (viz. zmíněné filmy *Inception*, *Mullholand Drive*, *Winter Sleepers*). Dalším důvodem je, že samotný film obsahuje explicitní narážky postav, jež poukazují na snový časoprostor filmu. Marie i Martin mluví o záměně života za sen „*Martine, to je ten můj pravý svět, tak šťastný, jaký může být jenom ve snu.*“ a Martin odpovídá: „*Možná že celý lidský život je jen sen*“. Filmový příběh obsahuje nejen samotný sen, ale několik dalších nočních můr (katastrofa a pád letadla, obvinění Viléma, že mohl Marii sám srazit na silnici, fíngovaný příběh o pádu ze schodů, zrada Viléma a jeho sebevražda, strach z ohně), na které lze nahlížet jako na aspekty snění. Nevědomé fantazie, které se psychoanalytická metoda pokouší interpretovat ve snech,

---

<sup>6</sup> FREUD, pozn. 5. s. 91.

<sup>7</sup> FREUD, pozn. 5. s. 91.

<sup>8</sup> FREUD, pozn. 5. s. 316.

<sup>9</sup> Tamtéž.

nacházejí svoji vizuální reprezentaci ve filmu.<sup>10</sup> Sdílený prostor snu je klíčová myšlenka v několika modelech současné psychoanalýzy.<sup>11</sup> Snění je nejsvobodnější a nejhlouběji pronikající forma psychické práce, které jsou lidské bytosti schopné. Sen je nejdůležitější médium, prostřednictvím kterého psychologicky rosteme a získáváme schopnost dávat osobní symbolický význam naší žité zkušenosti.<sup>12</sup> Snový prostor se utváří od počátku filmu jako paralelní realita, ve které se hlavní postavy mohou setkávat, vzájemně se hluboce poznávat, a zapojovat se do potenciálně život ohrožujících zápasů se svým nejstrašnějšími a nejtajnějšími fantaziemi. Zde (v tomto paralelním snovém prostoru) může znovu ožít traumatická minulost hlavních hrdinů a jejich zápasy se silami, od kterých se pokouší se osvobodit. Jedním z možných výsledků takových nočních můr je obnovení schopnosti snít a tím způsobem i myslet.<sup>13</sup> Film definuje v nejužším slova smyslu to, že se z něj můžeme probudit.<sup>14</sup> Podobně jako každá komunikace mezi analytikem a pacientem,<sup>15</sup> je i filmový příběh odvozený ze snu, který se odehrává mezi filmovými postavami. K výkladu filmu jako snu mě také navedly následující vlastnosti filmu. Charakteristickým rysem snů je přeměna určité myšlenky ve vizuální obrazy a v řeč.<sup>16</sup> Filmové vyprávění zprostředkovává příběh vizuálně, což je hlavní předpoklad k interpretaci filmu jako snu (vizuální obrazy tvoří hlavní součást našich snů).<sup>17</sup> Samotný příběh poukazuje na možný výklad filmu jako snu (Mariina záhadná amnézie, utajovaný pobyt u cizí rodiny Balvínů, která se zničehonic chová k Marii jako ke své rodině, následné rozpomenutí a hádka s otcem, návrat do rodiny Balvínů). Funkce snové práce jsou nejvíce viditelné na snu, který se Marii zdá uprostřed filmu. Kromě příběhu pak k výkladu filmu jako snu přispívají stylistické prostředky filmového vyprávění, které popisují v rámci interpretace.

Při stanovování metodologického postupu psychoanalytické interpretace filmu metodicky vycházím především z knihy Sigmunda Freuda *Výklad snů*. Jde o

---

<sup>10</sup> Tamtéž.

<sup>11</sup> CIVITARSE, Giuseppe. Do Cyborgs Dream? Post-Human Landscapes in Shinya Tsukamoto's *Nightmare Detective* (2006). In: *The internetioanal journal of psychoanalysis*, 2010, roč. 91, č. 4, s. 1007. ISSN: 1005-1016.

<sup>12</sup> OGDEN Thomas, H. *Rediscovering psychoanalysis: Thinking and dreaming, learning and forgetting*. Londýn: Routledge, vyd. 1, s. 104. ISBN: 978-0415468633.

<sup>13</sup> CIVITARSE, pozn. 11. s. 1009.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 1010.

<sup>15</sup> FERRO, Antonino. Transformations in dreams and characters in the psychoanalytic field. In: *The international journal of psychoanalysis*, 2009, roč. 90, č. 4, s. 211. ISSN: 90-209-230.

<sup>16</sup> FREUD, pozn. 5. s. 529.

<sup>17</sup> FREUD, pozn. 5. s. 53.

stěžejní práci, ve které Freud shrnuje své nové, psychoanalytické pojetí snu. Freud touto knihou ovlivnil celou evropskou a posléze i americkou kulturu mezi válkami (umělecký směr surrealismus), s Freudovými poznatky se tak musela vyrovnat každá další psychologická teorie.<sup>18</sup> Ve *Výkladu snů* popisuje na konkrétních snech fungování lidské psychiky, zejména její nevědomou část, která se ve snech projevuje. Freud na rozdíl od tehdejšího převažujícího pohledu na sen zastává myšlenku, že sen je možné vyložit a „vyložit sen znamená stanovit jeho smysl.“<sup>19</sup> Nevědomí skrz sny vyjadřuje často nepochopitelným a zahaleným způsobem důležité obsahy. Ve *Výkladu snů* se uplatňuje perspektiva dynamického nevědomí. Fantazijní nebo skutečné prožitky spojené s těmito popudy prožívá snící jako natolik děsivé, bolestné, zahanbující, zaplavující nebo nepřijatelné, aby si je mohl uvědomit při plném vědomí. Oddělené a vytěsněné sexuální nebo agresivní popudy sen v upravené podobě znázorňuje.<sup>20</sup> Vedle aktuálních přání, která jsou ovlivněna potřebami, se ve snech objevují současná, ale i minulá přání, která se datují už od raného dětství. Nepřímo projevovaná dětská sexuální přání jsou vyjádřena skrytě, protože jinak by snícího rozrušily do takové míry, že by se probudil. Sen nám vlastně ohlašuje, že se něco snaží náš spánek vyrušit a umožňuje nám poznat postup, který zabrání tomuto vyrušení. Naše vnitřní pochody jsou takto převedeny do vnější podoby.<sup>21</sup> V metodických úvahách o Freudově interpretačním přístupu považuji za důležité krátce uvést Freudovo rozlišení mezi deskriptivním a dynamickým nevědomím.<sup>22</sup> Ve *Výkladu snů* se uplatňuje perspektiva dynamického nevědomí, která se věnuje neuvědomovaným sexuálním a agresivním popudům. Fantazijní nebo skutečné prožitky spojené s těmito popudy prožívá snící jako natolik děsivé, bolestné, zahanbující, zaplavující nebo nepřijatelné, aby si je mohl uvědomit při plném vědomí („s očima otevřenými“).<sup>23</sup> Ve své analýze jsem zkoumala, zda film nebo Mariin sen

---

<sup>18</sup> Text je podkladem přednášky „Freud a současná věda“ proslovená na semináři Centra pro ekonomiku (CEP) v Praze dne 2.5. 2006 a rozšířenou verzí článku HÖSCHL, Cyril: Co zbylo z Freuda (zakladatel psychoanalýzy a současná medicína). *Dějiny a současnost*, 2006. roč. 3, č. 4, s. 37.

<sup>19</sup> FREUD, pozn. 5. s. 115.

<sup>20</sup> FREUD, Sigmund. Několik poznámek k pojmu nevědomí v psychoanalýze. In: *Sebrané spisy z let 1913-1917*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství Jiří Kocourek, 1997, s. 292. ISBN: 80-86123-18-9.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 352.

<sup>22</sup> FREUD, pozn. 5. s. 358.

<sup>23</sup> FREUD, pozn. 5. s. 362.

v upravené podobě neznázorňuje oddělené a vytěsněné sexuální nebo agresivní popudy, například touhu po otci a matce nebo nenávisť k nim.

Pro výklad filmu jako snu je důležité porozumění snové práci, díky které dochází k zakrytí nevědomých přání. Freud při výkladu využívá postupy snové práce, tzn. že hledá jednotlivé vztahy zjevných snových obsahů se snovými myšlenkami (latentní obsah snu).<sup>24</sup> Latentní snové myšlenky zůstávají před analýzou nevědomé, zatímco zjevný snový obsah, který z nich vychází, si vybavujeme jako vědomý.<sup>25</sup> Freud popisuje snový obsah jako obrázkové písmo, jehož znaky převádí do jazyka snových myšlenek. Snové myšlenky jsou oproti snovému obsahu mnohem obsáhlejší.<sup>26</sup> Jsou do snového obsahu zhuštěny, jednotlivé obrazy ve snovém obsahu také často vedou k dalším podstatným asociacím. Autor udává, že snové myšlenky byly skrz nevědomý proces myšlení ve zhuštěné podobě přítomny již ve snu.<sup>27</sup> Probereme-li se řadou takových myšlenek, které jsou zdánlivě bez souvislosti s tvorbou snu, narazíme náhle na myšlenku, jež je ve snovém obsahu zastoupena a je nezbytná pro výklad snu, ale nebyla jinak přístupná než prostřednictvím této myšlenkové řady. Například v Mariině snu vstupuje Marie do místnosti se závěsy, vidí muže a ženu v objetí, následně žena ze snu mizí, Marie zůstává s mužskou postavou, před kterou po zbytek snu ustupuje a snaží se před ní uniknout. V předběžné hypotéze tak můžeme v tomto řazení sledovat jednotlivé snové myšlenky: Marie vstupuje do trojúhelníkové situace, v souladu s pozitivním oidipským komplexem vylučuje matku (žena ze snu mizí) a zůstává s otcem, v jehož přítomnosti zakouší konflikt (přání zůstat v jeho přítomnost a strach z něho, přání porušit incestní zákaz a strach z jeho porušení), před otcovskou postavou nakonec přechá. Součástí snové práce je také funkce přesunovací. Prvky, jež jsou ve snech v popředí pak ve snových myšlenkách nemají ten samý význam. Co je ve snových myšlenkách zřejmě podstatným obsahem, nemusí být vůbec zastoupeno ve snu. „Sen je jinak zaměřen. Jeho obsah se seskupuje kolem jiných prvků jakožto středu než snové myšlenky.“<sup>28</sup> Důležitá informace při snové práci je, že ty nejdůležitější

---

<sup>24</sup> FREUD, pozn. 5. s. 619.

<sup>25</sup> FREUD, pozn. 5. s. 162.

<sup>26</sup> FREUD, pozn. 5. s. 291.

<sup>27</sup> FREUD, pozn. 5. s. 292.

<sup>28</sup> FREUD, pozn. 5. s. 315.

myšlenkové představy se ve snech opakují.<sup>29</sup> Příkladem může být útek pryč od otce jako opakující se motiv: Marie letí pryč od otce letadlem, jež má nehodu, chce na předchozí život zapomenout, utíká před ním ve snu, nakonec před ním prchá na konci filmu, kdy je „otcem znovu nalezena“. Naopak ty prvky, jež se zdají cizí, nadbytečné či vyumělkované, jsou druhotné výsledky snové práce a mosty mezi snovým obsahem a snovými myšlenkami. Snová práce zachází se snovými prvky a jejich psychickou intenzitou nerovnoměrně, následkem je tak přesun psychických sil z důležitých prvků na méně důležité. Výsledkem tohoto přesunu je, že se již snový obsah nepodobá snovým myšlenkám.<sup>30</sup> Sen tak podává zkresení našeho přání v podobě cenzury. Snové myšlenky se ukazují být velmi komplexním shrnutím myšlenek a vzpomínek s vlastnostmi bdělého myšlení. Myšlenkové pochody vychází z více než jednoho ústředí: pravidelně se vedle jednoho myšlenkového pochodu vyskytuje jeho naprostý opak, spjatý s ním kontrastní asociací.<sup>31</sup>

Části snu se k sobě vztahují nejrůznějšími logickými vztahy, například staví se do kontrastu, jsou v popředí, pozadí, stávají se odchylkami, námitkami, podmínkami.<sup>32</sup> Sen ale pro tyto vztahy nemá vyjadřovací prostředky. Zpracovává pouze věcný obsah myšlenek. Tvoření souvislostí je tak ponecháno na výkladu, jež tyto můstky, co sen zničil, často složitě znovuobnovuje.<sup>33</sup> Všechny řeči, které se vyskytují ve snech, jsou výslovně označovány jako nezměněné nebo jen málo pozměněné napodobeniny řeči, jež jsou ve stejné podobě obsaženy ve vzpomínkách snového materiálu. Řeč je často jen narážkou na událost, pojatou do snových myšlenek; smysl snu je docela jiný. Ať se ve snech vyskytne sebevíc promluv i odpovědí na ně, jež samy o sobě mohou být vždy rozumné nebo pošetilé, analýza nám pokaždé ukáže, že sen přitom jen vyjmul ze snových myšlenek úryvky skutečně vedených nebo vyslechnutých rozmluv a naložil s nimi krajně libovolným způsobem.<sup>34</sup> Některé sny se velmi podobají realitě, jiné se skutečnosti vzdalují úplně. Části snových myšlenek jsou shrnuty do děje či situace, které snící zažívá, jako by se děly v přítomnosti. Pokud ukazuje sen dva prvky blízko sebe, naráží na jejich těsnou

---

<sup>29</sup> FREUD, pozn. 5. s. 316.

<sup>30</sup> FREUD, pozn. 5. s. 317.

<sup>31</sup> FREUD, pozn. 5. s. 321.

<sup>32</sup> Tamtéž.

<sup>33</sup> FREUD, pozn. 5. s. 634.

<sup>34</sup> FREUD, pozn. 5. s. 419.

souvislost ve snových myšlenkách.<sup>35</sup> Příčinné vztahy ve snu se vyznačují dvěma způsoby: vedlejší příběh se odehrává ve vedlejším snu a hlavní příběh pak v hlavním snu. Časově mohou být tyto dvě části znázorněny i opačně, hlavnímu příběhu však vždy náleží rozvinutější část snu. V obou částech ale znázorňuje sen většinou tentýž materiál z jiného hlediska.<sup>36</sup> Freud uvádí, že některé sny jdou rozdělit na kratší úvodní a delší hlavní, jež má příčinnou závislost na snu úvodním. Tento způsob se užívá ve snech s kratším materiálem. V těchto snech se osoba, věc či obraz zastupuje snový ekvivalent. Oba postupy znázorňování hlavní a vedlejší části snu fungují na principu posloupnosti-posloupnosti ve vyprávění příběhu či v proměnění prvku za jiný. Sen tedy vždy vypráví příběh či situaci posloupně, tato posloupnost se ale dá rozklíčovat až při analýze prvků a jejich vztahů ve snových myšlenkách.<sup>37</sup> Pokud sen ukazuje, že se snový děj odehrává na dvou místech, obě tato místa jsou místy příběhu. Sen s prvky pracuje slučovací metodou<sup>38</sup>, ukazuje dokonce i možnosti, které se vylučují. Sny ukazují také protiklady, například prvky, jež si přímo odporují, byly znázorněny týmiž snovými prvky.<sup>39</sup> Další princip znázorňování snových prvků tkví v znázorňování podobnosti. Značná část tvorby snu spočívá v užití prvků, jež mají podobné či stejné vlastnosti. Například v Mariině snu se střídavě objevuje postava otce a pana Lariše zastupující otcovskou postavu jako oidipského snoubence. Prvky se tedy navzájem kryjí a slučují do jednoho. Zhušťovací metoda tedy pomáhá znázorňovat podobnost prvků, a to skrz sloučení prvků v jednotu. Jednota může být stvořena i nově ze dvou prvků. Ztotožnění se užívá u osob a smíšení u předmětů. S místy pak sen zachází jako s osobami. Ztotožnění spočívá v tom, že jen jedna z osob, které jsou spojeny společnou vlastností, je znázorněna ve snovém obsahu, kdežto druhá nebo ostatní osoby jsou, jak se zdá, pro sen potlačeny. Ale tato krycí osoba vstupuje ve snu do všech vztahů a situací, které se odvozují od ní nebo od osob, jež kryje. Při smíšení jsou tedy společné vlastnosti osob znázorněny skrz jednu osobu. Podobnost dvou osob může být ukázaná skrz stejné jméno-jméno jedné osoby a vizuální vzhled osoby druhé, obrazy mohou také ukazovat skrz obrazy, které patří oběma postavám. Zastoupení druhé osoby může být také zprostředkováno situací

---

<sup>35</sup> FREUD, pozn. 5. s. 323.

<sup>36</sup> FREUD, pozn. 5. s. 325.

<sup>37</sup> Tamtéž.

<sup>38</sup> FREUD, pozn. 5. s. 326.

<sup>39</sup> FREUD, pozn. 5. s. 327.

nebo slovem.<sup>40</sup> Ztotožnění nebo tvorba smíšené osoby slouží ve snu různým účelům: za prvé znázornění společné vlastnosti obou osob, za druhé znázornění přesunutého společenství, za třetí k vyjádření společenství, které si jenom přejeme. Jelikož přání společenství mezi dvěma osobami se často kryje s jejich záměnou, vyjadřuje se i tento vztah ve snu ztotožněním. Zkušenost, z níž jsem nenašel ani jedinou výjimku, praví, že každý sen jedná o vlastní osobě. Sny jsou naprosto egoistické. Kde se ve snu nevyskytuje moje já, ale jen jedna cizí osoba, mohu klidně předpokládat, že moje já je ztotožněním skryto za onou osobou.<sup>41</sup>

Výše zmíněné funkce snové práce spolu s Freudovými koncepty se snažím na filmu v interpretační části vyložit. Ve své vlastní interpretaci s tím pracuji tak, že interpretuji postavy kouzelného domu v souladu s Freudovým poznatkem projekce, kdy se některé vlastnosti snícího promítají do jednotlivých snových postav.<sup>42</sup> Dále vztahuji Mariinu amnézii<sup>43</sup> k motivu odmítnutí svým otcem, který se ve filmu opakuje. Odmítnutí se ve filmu objevuje, když je Marie prohlášena za mrtvou svým otcem poté, co odmítá jeho nároky. Především tento druhý motiv je ústředním a hlavním důvodem Mariina pobytu v kouzelném domě (snu), ve kterém nemusí odmítnutí čelit. Snu, který se zdá Marii přibližně v polovině příběhu věnuji důležitou pozornost proto, že je zde nejvíce rozvinut vztah otce a Mariina snoubence s Marií, kde Marie oběma odmítá vyhovět jejich požadavkům. V Mariině snu se odehrává to, co Freud nazývá hlavní částí snu, protože je zde nejvíce rozpracovaný její vztah k otcí a snoubenci. Freudovo rozdělení snu na hlavní a vedlejší část se dá aplikovat na tento film především proto, že obě části filmu – život v kouzelném domě i Mariin sen znázorňují tentýž obsah z jiného hlediska. Jak ve snu, tak na konci filmu chová Marie k otcí a snoubenci odpor a utíká od nich.

K psychoanalytickému výkladu Mariina nevědomého přání mě instruovaly i další prvky objevující se ve filmovém příběhu. Příkladem toho je, že jsem v něm našla zhušťovací prvky, které znázorňovaly podobnost vlastností dvou osob (otce a snoubence) a které mě posunuly v interpretaci dále – Marie utíká od omezujících vztahů, které zažívá v reálném životě. Ve filmovém příběhu jsou přítomné i

---

<sup>40</sup> FREUD, pozn. 5. s. 329.

<sup>41</sup> FREUD, pozn. 5. s. 331.

<sup>42</sup> Viz. pozn. 17.

<sup>43</sup> Amnézie je tvořena vytěsněním určitého obsahu, ke kterému chová snící odpor viz. FREUD, pozn. 5. s. 517.

myšlenkové pochody, které vychází z více než jednoho zdroje pravidelně se vedle jednoho myšlenkového pochodu vyskytuje jeho naprostý opak, spjatý s ním kontrastní asociací.<sup>44</sup> Tento princip snové práce jsem našla ve vlídném chování obyvatel kouzelného domova, který si Marie přeje, které ale vychází z jejich vlastních, sobeckých motivů a nároků vůči Marii (Marie jim může splnit jejich vlastní sny). S poznatky snové práce a jejich aplikací na filmový příběh interpretuji i konečnou část filmu a soustředím se, jak je v něm Mariino nevědomé přání naplněno.

K pochopení snových kódů slouží ve *Výkladu snů* část o snové práci – naše sny nám ukazují nevědomí skrz hledání jednotlivých vztahů zjevných snových obsahů (manifestní obsah snů) se snovými myšlenkami (latentní obsah snu). Sen používá symboliky k zahalenému znázornění svých latentních myšlenek. Existuje celá řada symbolů, které pravidelně nebo téměř pravidelně znamenají totéž. Symbolika není vlastní jenom snu, nýbrž patří nevědomé představivosti, zejména lidové, a v dokonalejší podobě nežli ve snu ji nalezneme ve folklóru, v mýtech, pověstech, úslovích, v moudrosti pořekadel a ve vtipech kolujících mezi lidem.<sup>45</sup> Umělecké vyjádření včetně divadelní a filmové tvorby patří k současným způsobům zachycení nevědomé představivosti.<sup>46</sup> Současně „užívání symbolů přesahuje v určitém počtu případů jazykové společenství, řada symbolů je stejně stará jako formování řeči vůbec, jiné se však v přítomnosti neustále nově vytvářejí“.<sup>47</sup> Freud udává několik příkladů ustálených snových symbolů: „všechny do délky se pnoucí předměty, hole, kmeny stromů, deštníky (pro jejich rozevírání srovnatelné s erekcí!), všechny podlouhlé a ostré zbraně: nože, dýky, kopí zastupují mužský úd. Jeho častým, ne zcela srozumitelným symbolem bývá pilníček na nehty (díky tření a drhnutí?). Ženskému lůnu odpovídají schránky, krabice, skříně, kamna, ale také jeskyně, lodě a veškeré druhy nádob. Pokoje znázorňují ve snu většinou ženu: líčení jejich různých vchodů a východů sotva ten to výklad zpochybňuje. Jaký klíč pokoj odemýká, nemusí být výslovně řečeno; symboliky zámku a klíče využil Uhland ve své básni o ‘hraběti Ebersteinovi’ k velice půvabné necudnosti. Sen, v němž spící prochází řadou pokojů, je snem o nevěstinci nebo harému. Jak ale ukázal na pěkných

---

<sup>44</sup> FREUD, pozn. 5. s. 321.

<sup>45</sup> FREUD, pozn. 5. s. 358.

<sup>46</sup> FREUD, pozn. 5. s. 358.

<sup>47</sup> Tamtéž.



příkladech H. Sachs, bývá tento sen použit i ke znázornění manželství (protiklad)<sup>48</sup>.

Navzdory určitě stabilitě symbolu jako nositeli stálého významu Freud zdůrazňuje, že je zapotřebí „mít neustále na zřeteli osobitou plastičnost psychického materiálu“ a zcela jedinečné použití symbolu k vyjádření latentního obsahu. Na základě takového individuálního a pro daného člověka speciálního použití snových symbolů Freud stanovuje kombinovanou techniku výkladu snů, která se „na jedné straně opírá o asociace snícího, a na druhé straně dosazuje z vykladačova (obecnějšího) chápání symbolů“.<sup>49</sup> Freud připouští, že „v činnosti vykladačů snů dosud provází, jež vyplývá jednak z našeho nedokonalého poznání, a na druhé straně závisí právě na jistých vlastnostech snových symbolů.“<sup>50</sup> Tyto vlastnosti „snových symbolů bývají mnohoznačné či víceznačné, takže jejich správné pochopení, podobně jako v čínském písmu, umožňuje pokaždé teprve daná souvislost. S touto mnohoznačností symbolů pak souvisí i schopnost snu připouštět nové výklady, znázornit tímž obsahem různé, svou povahou často velmi odlišné myšlenkové útvary a hnutí vyvolaná přáním.“<sup>51</sup> Podle Freuda „může tentýž snový obsah v sobě u různých osob a v různé souvislosti skrývat jiný smysl“.<sup>52</sup> Právě pro tuto mnohoznačnost použití symbolů Freud navrhuje, aby se „výkladová práce spojená s překladem snů neomezila jen na překlad symbolů a neupouštělo se od techniky využívající nápadů snícího. Obě techniky výkladu snů se musí vzájemně doplňovat. Prakticky i teoreticky však zůstává primární postup, který přikládá rozhodující význam projevům snícího (jeho dodatečným volným nápadům), zatímco překlad symbolů přistupuje jako určitý pomocný prostředek“.<sup>53</sup> Na jiných místech Freud výslovně zavrhuje výklad, který vynechává dodatečné myšlenky snícího. „Výklad nemá vypadat tak, že vykladač snu nemá uplatňovat svůj vlastní důvtip a pomíjet přitom návaznost na nápady snícího.“<sup>54</sup> Freud namítá, že takto by se s výkladem snu „zacházelo jako s jakýmsi tajným písmem, v němž se každý znak podle pevně stanoveného klíče překládá ve znak jiný, jehož význam známe“.<sup>55</sup> Freud sám přikládá

---

<sup>48</sup> FREUD, pozn. 5. s. 359-360.

<sup>49</sup> FREUD, pozn. 5. s. 359.

<sup>50</sup> FREUD, pozn. 5. s. 359

<sup>51</sup> Tamtéž.

<sup>52</sup> FREUD, pozn. 5. s. 123.

<sup>53</sup> FREUD, pozn. 5. s. 365.

<sup>54</sup> FREUD, pozn. 5. s. 50.

<sup>55</sup> FREUD, pozn. 5. s. 116.

svým subjektivním nápadům ke snům ve své odborné práci velký význam. Jeho vlastní sny, dodatečné asociace k nim a výkladová práce jsou základem jeho *Výkladu snů*. Píše: „Všechny sny, o nichž se vypráví v literatuře či které byly shromážděny od neznámých lidí, musely být pro mé účely neupotřebitelné. Mohl jsem volit jen mezi sny vlastními a sny svých pacientů procházejících psychoanalytickou léčbou (právě díky možnosti nápadů ke snům). Sdělování mých vlastních snů se však ukázalo neoddělitelně spojeno s tím, že jsem cizímu nahlédnutí odhaloval více intimních stránek svého psychického života, než mi mohlo být milé a než bývá zpravidla úkolem autora, který není básníkem ale přírodovědcem.“<sup>56</sup> Dále vysvětluje důvody užití svých vlastních snů a asociací: „Bylo to trapné, ale nevyhnutelné: podvolil jsem se tomu tedy, abych se nemusel vůbec vzdát možnosti, že své psychologické výsledky podepřu důkazy.“<sup>57</sup> Freud připouští, že existují situace, kdy dochází „k selhání nápadů snícího, které nám dává právo k tomu, abychom se o výklad pokusili symbolickým nahrazením“.<sup>58</sup> Taková je i situace při výkladu snů, kterého se snící aktivně neúčastní.

Základním metodologickým omezením psychoanalytického výkladu filmu je právě absence snícího člověka. Freudova metoda se v podrobnějším rozboru nevědomých myšlenek snu neobejde bez dodatečného asociativního materiálu snícího, který poskytuje jednotlivým snovým prvkům spojení k jeho nevědomým významům. Výklad mých osobních projekcí na film by bez doplňujících důkazů představoval pouhé seskupení možných nevědomých významů, které nelze bez asociací snícího potvrdit. Film sám o sobě neobsahuje v jakékoli formě připomínky snícího. Filmová postava sama o sobě reflektuje spíše povahu a přání tvůrce, než že by bylo možné ji interpretovat jako samostatnou osobu. K dispozici nejsou ani žádné doplňující materiály, které by mohly aspoň částečně zastoupit asociace snícího. Na myslí mám například výpovědi osob, které mohli postavu Marie inspirovat. K dispozici není ani vyjádření autora k procesu tvorby postavy. Bez asociací hlavní postavy tedy nemohu provést úplnou psychoanalytickou interpretaci Mariina vnitřního života.

Na základě provedené rešerše v databázích NFA, theses.cz, EBSCO,

---

<sup>56</sup> FREUD, pozn. 5. s. 11.

<sup>57</sup> FREUD, pozn. 5. s. 12.

<sup>58</sup> FREUD, pozn. 5. s. 377.

ProQuest při zadání klíčových slov „psychoanalytický + kouzelný, dům, interpretace/interpretation, Vávra“ v českém a anglickém jazyku v období 1939-2018, shledávám, že problematika psychoanalytické interpretace filmu *Kouzelný dům* nebyla dosud v odborné literatuře zpracovaná v Česku ani v zahraničí. V následující kapitole přibližuji historický kontext literární předlohy a filmu *Kouzelný dům* a poukazuji na odlišné zpracování konce příběhu, které v interpretační části dále rozvíjím. Dále stručně popisuji děj příběhu, který ve třetí kapitole interpretuji. Upozorňuji, že veškeré překlady z anglického jazyka do českého jsem dělala já jakožto autorka práce.

## 2. Historický kontext literární předlohy a filmu *Kouzelný dům*

Primárním pramenem je film *Kouzelný dům* režiséra Otakara Vávry, který byl natočen roku 1939 na motivy stejnojmenné knihy K. J. Beneše. Film byl uveden ve dnech 21.-30. listopadu 1939 v kinech na Příkopě a ve Světozoru v Praze.<sup>59</sup> Otakar Vávra se narodil 28. února 1911 v Hradci Králové. Jeho první snímek byl avantgardní krátký film *Světlo proniká tmou*, který natočil ve dvaceti letech. Poté pomáhal na několika filmech, ke kterým psal scénáře (*Za světa lesních temnot*, *Svítání*, *Bezdětná*).<sup>60</sup> Otakar Vávra byl také na stáži u mezinárodního režiséra Juliana Duviviera, u kterého se, jak sám píše „učil režisérskému řemeslu“.<sup>61</sup> V roce 1937 režíroval svůj první celovečerní film *Filozofská historie*, revoluční vlasteneckou idylu, která zachycovala atmosféru třicátých let.<sup>62</sup> Vávra poté režíroval filmy *Panensví* (1937) na motivy románu Marie Majerové, rok nato komedii *Cech panen kutnohorských* inspirovanou Ladislavem Stroupežnickým a v témž roce film *Její pastorkyni* s námětem realistické divadelní hry Gabriely Preissové *Její pastorkyňa*.<sup>63</sup> Mezi jeho známé historické filmy patří *Kladivo na čarodějnice* (1960), pojednávající o čarodějnických procesech 17. století a husitská trilogie *Jan Hus* (1955), *Jan Žižka* (1956) a *Proti všem* (1957). V roce 1968 adaptoval báseň Františka Hrubína *Romance pro křídlovku*, jejíž složitou stavbu nakonec zfilmoval jednoduchou, románovou formou jedné vzpomínky.<sup>64</sup> Mezi jeho další filmy patří například *Rozina Sebranec* (1945), *Srpnová neděle* (1960) či *Příběh lásky a cti* (1977). Jeho poslední zrežírovaný film je *Evropa tančila valčík* z roku 1989. Film ukazuje v dramatické zkratce diplomatické zákulisí tří císařských dvorů v kritických dnech od atentátu na rakouského následníka trůnu Ferdinanda d'Este až po vypuknutí první světové války.<sup>65</sup> Od jeho režijního debutu natočil téměř padesát filmů.<sup>66</sup> Český filmový režisér, scenárista a pedagog zemřel 15. září 2001 v Praze.

---

<sup>59</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin československé kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav, 1990. sv. 4. s. 203.

<sup>60</sup> VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor, 1997. s. 42. ISBN: 808-5190540.

<sup>61</sup> VÁVRA, pozn. 60. s. 59.

<sup>62</sup> VÁVRA, pozn. 60. s. 80.

<sup>63</sup> VÁVRA, pozn. 60. s. 338-341.

<sup>64</sup> VÁVRA, pozn. 60. s. 238.

<sup>65</sup> VÁVRA, pozn. 60. s. 306.

<sup>66</sup> VÁVRA, pozn. 60. s. 335-348.

Po 15. březnu 1939 bylo všem tvůrcům českého filmu jasné, že stupňující se politický tlak německých okupačních úřadů se projeví brzy i ve filmu, a že proto bude třeba zamezit tomu, aby se český film nestal propagátorem ideových cílů třetí říše. Z tohoto nebezpečí vedla tehdy jediná cesta: volit tematiku co nejvzdálenější reálné přítomnosti a položit těžiště námětové oblasti do látek únikových, do příběhů z dob minulých a do klasických adaptací.<sup>67</sup> Režisér sám situaci komentuje: „V prvním roce nacistické okupace jsme podléhali depresi. Přesto, že jsem pevně věřil v konečnou porážku nacismu, chtěl jsem vyjádřit svůj pocit i pocit mnoha našich občanů filmem. Toužil jsem uniknout ze skutečnosti do nevědomí, do snů. Velmi dobrou příležitostí byl román K. J. Beneše *Kouzelný dům*.“<sup>68</sup> Přestaly se prosazovat náměty ze současného života, které přinášely nebezpečí kolaborace-ať již vnucené nebo jen náhodné – a nebezpečí dramaturgických zásahů ze strany německých schvalovacích úřadů. Ve zvýšené míře pokračoval boj proti bezduchým kýčům a podprůměrným filmům, který přinesl teprve v dalším výrobním roce konkrétnější výsledky.<sup>69</sup>

V hostivařském filmovém ateliéru, který si pronajaly Filmové ateliéry Baťa, probíhala pod vedením E. Klose dramaturgická příprava námětů, které měly mít značně odlišný charakter od všeho toho, co se v tomto studiu donedávna natáčelo. Pro výrobu hraných filmů FAB byly připraveny čtyři scénáře podle hodnotných literárních předloh nebo podle původních námětů, které byly zpracovány českými spisovateli. Pro zfilmování byly tehdy připraveny romány *Do posledního dechu* /B. Klička/, *Kouzelný dům* /J. K. Beneš/ a původní náměty *Pára v hrnci a Bahno*, které napsali spisovatelé J.R. Vávra a J. Kopta. Z těchto čtyř scénářů byl nakonec zrealizován pouze *Kouzelný dům* Otakara Vávry. Jelikož se natáčení v jeho režii prodražilo, firma FAB upustila od dalších hraných projektů.<sup>70</sup>

Psychologický román Karla Josefa Beneše vyšel roku 1939. Román je rozdělen do třech kapitol – *Dar noci*, *Putování snem* a *Potulný kejklíř*. Každá kapitola pak čítá několik podkapitol. Charakteristikou románu je, že „zachycuje rozsáhlou oblast jevů, událostí, společenských vztahů a psychologických situací, připouští různorodost obsahovou, látkovou a motivickou, mnohotvárnost kompoziční výstavby

---

<sup>67</sup> ŠTÁBLA, pozn. 59. s. 48.

<sup>68</sup> VÁVRA, Otakar. *Zamyšlení režiséra*. Praha: Panorama, 1982. s.121.

<sup>69</sup> Tamtéž.

<sup>70</sup> ŠTÁBLA, pozn. 59. s. 48/49.

a uměleckých prostředků. <sup>71</sup> Psychologická rovina románu se pak odráží v pasážích, vyjadřujících vnitřní pocity postav. „*Úzkost mu stiskla srdce. Snad Marie neuprchla? Ne, něco mu říkalo, že to není možné. A přece.. Nejistoty se v něm válely jako chuchvalce mlhy.*“<sup>72</sup> Autor píše lyrickým, obrazným jazykem, jež propůjčuje knize tajemný, až pohádkově-hororový charakter. „*Po trávnicích běhaly s neslyšností netopýřích pohybů prchavé stíny mračen, jakoby nějaké hmotné postavy se skláněly z nebe k zemi, šeptaly tajemství výšin a spěšně zase vzlétaly. Ano, až tam do zahrady dosahuje kouzelnictví těch černých, z vnitřku prozářených očí. I zahrada je jako očarována. Teprve za její obrubou z rybízového houští prostíral se skutečný svět.*“<sup>73</sup> Autor píše ve třetí osobě spisovným jazykem své doby. Užívá četných metafor a metonymií k popisu krajiny a vnitřních monologů. I přes obraznost jazyka je text srozumitelný, především kvůli jednoduchosti vět a kompozici textu. V textu užívá autor také přímou řeč, což děj zpřítomňuje a vyvažuje tak popisné pasáže. K.J. Beneš zprostředkovává čtenářům krátké, ale výstižné informace o pohybech a činnostech postav. Po zhlédnutí adaptace knihy je zřetelné, že se režisér scénickými poznámkami do velké míry držel. Délka knihy režisérovi znemožnila obsáhnout všechny popisné pasáže krajiny či pocitů postav, základní kompozice se však důsledně držel vyjma úplného závěru. Na rozdíl od knižní předlohy, ve které se Marie vrací s otcem a snoubencem do svého původního života, se Marie ve filmovém zpracování vrací do vysněného domu Balvínových.<sup>74</sup>

Děj příběhu zachycuje sedm týdnů potom, co Marie Ungrová ztrácí paměť a uchyluje se do domu Balvínových. Film je adaptací stejnojmenné knihy J. K. Beneše, dalo by se tedy předpokládat, že se příběh odehrává také v roce 1936, stejně jako v knize. Podle užitých kostýmů je zřetelné, že je děj vyprávěn v létě, na konci filmu je implikovaná změna ročního období skrz změnu oblečení postav. Ve filmu však rok dění není přímo řečen. Film je vyprávěn chronologicky. Příběh se odehrává v domě Balvínových a jeho okolí (zahrada, nedaleká silnice), v Praze, v divadle a hotelu. Stejně tak jako v knize, prostředí zastupuje důležitou roli v navození atmosféry příběhu. Tři generace rodiny, které v domě bydlely, po sobě zanechaly specifickou

---

<sup>71</sup> VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, vyd. 2. s. 317.

<sup>72</sup> BENEŠ, Karel Josef. *Kouzelný dům*. Praha: Československý spisovatel, 1971, vyd. 13. s. 233.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>74</sup> Jak uvedu v pozdější kapitole o interpretaci snu, považuji Vávrovu verzi konce příběhu na rozdíl od knižní předlohy za srozumitelnější z hlediska teorie snu jako splnění nevědomého přání.

atmosféru tajemství. V domě je cítit jejich přítomnost v podobě obrazů a nábytku. Dům i s jeho obyvateli (především tetiček) „stárne“ a pomalu odumírá.

Marie Ungrová hraná Adinou Mandlovou představuje hlavní postavu příběhu. Marie je dívka, která se ocitla v cizím domě a nic si nepamatuje. Ve zcela neznámém prostředí zpočátku neví, jak se chovat, především proto, že na ni rodina naléhá s otázkami ohledně jejího původu. Marie kromě traumatických projevů (strach z ohně, ztráta hlasu) nevykazuje žádné jiné spojitosti se svým životem před amnézií. Kvůli amnézii lže o svém jméně i o tom, jak se dostala do okolí Bítova. Navzdory strachu z názoru okolí ji rodina přijímá vstřícně a Marie si postupem času zvyká na život v rodině Balvínů. Zlom v jejím chování nastává, když se jí při hypnóze vrací paměť. Marie zcela zapomíná na uplynulých sedm týdnů a na Martina po představení reaguje tak, jako by ho nikdy neviděla. Poté co jí Martin zastihne před hotelem po roztržce s jejím otcem, pomalu si opět rozpomíná Martinova slova („*Jako bych už jednou tohle slyšela*“) a jak se spolu blíží k domu, tak si vybavuje i dům a tetičky v něm. Martin Balvín (Zdeněk Štěpánek) je učitel na adamovické škole. Je dobrosrdečný, laskavý, nekonfliktní. Na první pohled se zamiluje do Marie, ke které si v průběhu jejího pobytu buduje čím dál silnější pouto. I přesto, že poznal lži Marie a zprvu neznal její motivy, před rodinou ji kryje. A to nejen pro dobro Marie, ale i pro dobro rodiny, protože ví, že by na malé vesnici zpráva o slečně, o které nikdo nic neví, rozpoutala rozruch. V průběhu pobytu svou láskou Marii omezuje tím, že ji nechce nechat odejít. Poté co se dozví o její amnézii, jí pomáhá a odjíždí s ní do Prahy, kde se s ní fotografuje. Po hypnóze, která obnaží pravou identitu Marie, se Martin stále snaží komunikovat s dívkou, jako by to byla Marie, kterou znal. Ta však odchází se svým otcem. Po hádce s otcem vyběhává z hotelu a naráží na Martina. Pomalu se na něj a na kouzelný dům rozpomíná a Martin má radost, že ji může odvést zpět do jeho domu.

V příběhu vystupuje také bratr Martina – Vilém (Eduard Kohout). Vilém je válečný invalida s nervovou poruchou. Vilém se do Marie také zamiluje, Marie se ale v jeho přítomnosti cítí nepříjemně, mimo jiné proto, že ji pronásleduje. Nakonec páchá sebevraždu, neboť se pro něj stalo nesnesitelné odmítnutí Marií a její volba bratra Martina. Vedlejší postavou je hlava rodiny Vilma (Růžena Nasková), matka Martina a Viléma. Jejím hlavním rysem je dobrosrdečnost a péče o své čtyři děti, které v domě pobývají. V domě žijí rovněž Vilminy sestry Hedvika a Anna. Hedvika (Leopolda Dostalová) je zapšklá a přísná žena. Přestárlá Anna (Terezie Brzková)

nedoslýchá a dokresluje nehybnou a konzervativní atmosféru celého domu. Z hlediska interpretace tvoří Rudolf Unger (Karel Dostál) důležitou postavu. Vystupuje jako přísný, bohatý otec Marie, jež jí chce i přes její odpor vdát. Dále pan Lariš (Otto Rubík), snoubenec Marie, jež souhlasí s obchodním svazkem. Ve filmu vystupují i postavy doktora Tomece, kouzelníka Caligariho nebo dcery paní Vilmy.

Děj příběhu začíná srpnové noci, kdy Vilém Balvín nalézá na silnici dívku v bezvědomí, které se ujímá. Přiváží ji do domu své rodiny, kde dívky poskytnou přístřeší. Protože se Balvínovi chtějí vyhnout případným pomluvám z okolí, zavolají doktora, kterému poví, že dívka je příbuzná a spadla ze schodů. Neznámá dívka se pozvolna probírá a setkání s ohněm v ní oživí traumatický zážitek, po kterém se jí navrácí ztracený hlas. Ve společnosti Martina si dívka rozvzpomíná na své křestní jméno, uvědomuje si však, že si na nic jiného nepamatuje. Vymýšlí si své příjmení a původ. Marie nakonec u Balvínových zůstává a ti jí až na Viléma přijímají dobře. Vilém je totiž do Marie zamilovaný, což skrývá za svoji nevraživost. Nakonec jednoho večera Marii překvapí v temném pokoji, vyzná jí lásku a neúspěšně se jí snaží přes její odpor políbit. Poté co zrazený Vilém zjistí, že mezi Marií a bratrem Martinem došlo k navázání milostného vztahu, se na zahradě před domem oběsí. V průběhu času si Martin a Marie vybudují pouto a odjíždějí na výlet do Prahy, kde se také fotografují. Do domu Balvínových poté přichází telegraf s požadavkem o sdělení jména ženy na fotografii. Tato zpráva je u Balvínových přijata bez větší pozornosti a Martin bere Marii na představení kouzelníka Caligariho. V hypnoticky změněném stavu vědomí Marie sděluje, že se do kraje dostala letadlem až z Bratislavy a její pravé příjmení je Ungrová. Marie si rozpomíná na svoji původní totožnost a ztrácí povědomí o Martinovi a nedávných společně prožitých chvílích. V hotelové místnosti, kam Martin Marii doprovází, již čeká její otec, který žil sedm týdnů v domnění, že se Marie stala obětí letecké katastrofy a již nežije. Otec Marii odvádí do pokoje, aby si odpočinula. Marie je však znepokojená, když vidí svého snoubence Lariše ve vedlejším pokoji. Otec Marii přemlouvá k ekonomicky výhodnému svazku s panem Larišem s příslibem, že se jeho milostná aféra s jinou ženou nebude opakovat, Marie však nesouhlasí a vrací se s Martinem zpět do „kouzelného“ domu Balvínů. Otec odchází za panem Larišem a prohlašuje Marii za mrtvou.



### 3. Vlastní psychoanalytický výklad filmu *Kouzelný dům*

V následující části budu interpretovat film ve svém celku a sen Marie, který se jí zdá v polovině filmu. Sen Marie interpretuji samostatně, protože sen je svojí povahou nejvýraznějším příkladem vytěsněných duševních obsahů a poskytuje nejvíce materiálu k úvahám o nevědomém životě hrdinky, podhalit její motivy, které by jinak zůstaly skryté. Film jako celek interpretuji v souvislosti se snem a hledám příčinu Mariina pobytu v kouzelném domě a jejího návratu do kouzelného domu na konci filmu. Film, který se pohybuje na hranici snu a reality, nabízí několik vodítek, které směřují k výkladu celého filmu jako snu.

Motiv snu je ve filmu *Kouzelný dům* zprostředkován nejen příběhem, ale také formální stránkou filmu, jež navozuje snovou atmosféru. Film se odehrává především v domě Balvínových, jež určuje nejen místo dění, ale nese také symbolickou hodnotu z pohledu interpretace, a to jako Mariino bezpečné místo snu. Ke snové atmosféře výrazně přispívají herecké výkony, které jsou značně stylizované. Adina Mandlová ztvárňuje éterickou Marii skrz zasněné oči, ladnými pohyby a vzpřímeným držním těla. Martina Balvína, oblíbeného syna Vilmy, ztvárnil Zdeněk Štěpánek jako postavu, jež urputně chce, aby Marie v kouzelném domě zůstala. Tuto touhu vyjadřuje tím, že se pohybuje velmi blízko Marie a zahrnuje jí nadměrnou péči a pokusy Marii obejmout. V několika scénách se chová i agresivně, například když mu během pobytu Marie oznámí, že plánuje návrat do svého opravdového světa. Martin na tyto zprávy reaguje výhrůžným postojem těla, v závěrečné scéně ji silně chytá za ramena. Vilmu ztělesňuje Růžena Nosková jako srdečnou matku a hlavu rodiny. V jejím projevu je ale cítit nenávistný podtón, jež ztvárnila herečka pomocí kontrastů vlnivé mimiky a stylizovaného slovního projevu (*Ilustrace 1*). Eduard Kohout (Vilém) vyzařuje neklid skrz jeho zasmušilý, rozporuplný výraz a nečekané výbuchy vzteku. Karel Dostál (Rudolf Unger) svůj přístup k Marii vyjádřil přes sošné a povýšené držení těla a minimální mimické vyjádření. Hrozivost pana Lariše je zvýrazněna jeho postojem, minimální mimikou a dramatickou hudbou, jež jeho scény doprovázejí.



*Ilustrace 1- postava Vilmy, která vyjadřuje současně pečující zájem a zároveň nepřátelství*

Při zhlédnutí filmu a přečtení *Výkladu snů* jsem mezi příběhovými sekvencemi začala nacházet souvislosti. Film neinterpretuji postupně, ale právě sleduji souvislosti mezi jednotlivými motivy, a to především mezi vztahem Mariina pobytu v kouzelném domě, snem a koncem příběhu. V interpretaci se nejdříve zabývám koncem filmu, poté interpretuji Mariin pobyt v kouzelném domě a nakonec vykládám Mariin sen. Tyto tři části se navzájem ovlivňují a každá svým způsobem napomáhá ke konečnému výkladu.

Východím bodem interpretace je Mariina úplná ztráta paměti a její postupné rozpomínání se. Při interpretaci jsem pozorovala, zda Mariina nehoda a následná amnézie nemá bližší vztah s východím bodem mé interpretace (sen jako splnění nevědomého přání a návrat vytěsněné traumatické/bolestné zkušenosti).<sup>75</sup> Na počátku filmu se objevuje nehoda (pád letadla) a procitání z bezvědomí. Freud uvádí, že amnézie je tvořena vytěsněním určitého obsahu, ke kterému chová snící odpor.<sup>76</sup> V souvislosti s tím, jak se příběh a Mariina amnézie vyvíjí, dává ztráta paměti z pohledu interpretace větší smysl. Marie si nepamatuje na svůj život, protože k lidem, kteří v něm dominují, chová odpor. To je vidět především v Mariiném snu, který se jí zdá uprostřed filmu, a pak na konci filmu, kdy se střetává s otcem. Postupně za pomoci prostředí kouzelného domu plného péče a zájmu úplná amnézie slábne a dochází k rozpomínání se na minulost a totožnost Marie. V závěrečné scéně, ve které

---

<sup>75</sup> FREUD, pozn. 5. s. 586.

<sup>76</sup> FREUD, pozn. 5. s. 517.

si Marie vybavuje kouzelný dům Balvínových se do něj vrací navzdory otcovu požadavku vrátit se k původnímu životu. Po hypnóze, které byla Marie během představení vystavena, si z předchozích sedmi neděl nic nepamatuje. Marie ale nesouhlasí s požadavkem jejího otce vzít si pana Lariše a odchází. Martin se za ní vydává a Marii přijdou najednou jeho slova povědomá. Marie Martinovi prozrazuje, že už se k Larišům nechce nikdy vrátit. Rodina Larišových by mohla v tomto případě reprezentovat její reálný život, protože už ale nechce žít v donuceném svazku s Larišem, uchyluje se zpět do snu – života v domu rodiny Balvínových. Na cestě zpět do domu si Marie opět vzpomíná na celou rodinu Balvínových. Říká: „*Zdá se mi, že už jsem někdy někde viděla takový kouzelný dům. Snad ve snu.*“ Martin se jí ptá: „*Marie, ale jaký to byl sen?*“ „*Krásný, tak krásný, že ani nevím, byl to sen nebo skutečnost?*“. „*Martine, to je ten můj pravý svět, tak šťastný, jaký může být jenom ve snu.*“ a Martin na to říká: „*Možná že celý lidský život je jen sen*“. Vávra byl zčásti kritizován pro pozměnění závěrečné scény oproti knižní předloze (Marie v původní knižní předloze odchází s otcem, ve filmu zůstává s Martinem), avšak z hlediska porozumění snu coby naplnění nevědomého a nepřijatelného přání dává Vávrovo filmové ztvárnění smysl. Jako by ukazoval, jaké přání jí bylo skutečně odepřeno.<sup>77</sup> Návrat do kouzelného domu naplňuje nevědomé přání neztratit dětství a zůstat tak navždy dítětem. Nebo ještě jinak řečeno, vrátit se do dětství, které je prosté zklamání a ve kterém není vystavena ambivalentnímu vztahu s otcem (láska a odmítání). „Když prohlašujeme, že dětství je šťastné, protože dosud nezná sexuální touhu, nesmíme přehlížet, jak bohatým zdrojem zklamání, odříkání, a tím i snových podnětů se pro ně může stát agresivní pud.“<sup>78</sup> Jinými slovy ideální obraz rodiny Balvínů, jejich péče a zájem rezonuje s představou dětství a návratem „do ideální rodiny“, která Marii ve skutečnosti schází. Závěrečná scéna ztvárňuje naplnění snového přání nebýt zrazena a opuštěna. „*Všichni čekají na tvůj návrat. Za těmi třemi okny jsem poprvé slyšela být lidské srdce.*“ Přestože Marie nehovoří o ráji, je možné také uvažovat o šťastném dětství jako o ráji, „dětském období postrádající stud, jež se nám později při zpětném pohledu jeví jako ráj, a ráj sám není ničím jiným než masovou fantazií o dětství jedince.“<sup>79</sup> Ráj je také fantazií o prehistorii, kde ještě neexistuje láska, žárlivost a

---

<sup>77</sup> FREUD, pozn. 5. s. 166.

<sup>78</sup> FREUD, pozn. 5. s. 148.

<sup>79</sup> FREUD, pozn. 5. s. 258.

nenávisť vůči rodičům, kdy ještě nenastalo období oidipského komplexu a nerozvinuly se dětské incestní sklony, od kterých se v dospělosti odvracíme a vytěšňujeme.<sup>80</sup> Ráj se ale také dá považovat za ochrannou iluzi ideální rodiny a šťastného dětství, která dítěti zabraňuje poznat traumata svého dětství (například trauma vyloučení) a chrání ho před pravdou fantazijní vraždy a incestu.<sup>81</sup> Někdy tato fantazie obsahuje přání vrátit se do doby před narozením, před oddělením se od matky a jejího těla. Snění je celkově aktem regrese (návratu) k nejranějším poměrům snícího, znovuoživením jeho dětství a pudových hnutí v něm vládoucích, a stejně tak i vyjadřovacích forem, jež byly tehdy dostupné.<sup>82</sup> Film zachycuje kontrast mezi Mariiným dospělým životem a dětstvím, které hledá v kouzelném domě. Zmizet ze života, ve kterém dominuje otec a jeho nárok na Marii vzít si někoho, koho nemiluje. Snaží se tak najít pocit domova, který ji nabízí kouzelný dům. Jelikož je Marie mladou ženou, do dětství se vrátit nemůže a pobyt v kouzelném domě, aniž by si to uvědomovala, je pouze jejím přáním – snem. I přesto, že kouzelný dům vypadá jako Mariino ideální útočiště, Balvínovi ji zahrnují omezující láskou. Zde je otec nepřítomný, převažují ženské pečující postavy a Martin, v jehož vztahu k Marii převládá starostlivá péče. Místy se téměř zdá, že Martin Marii ze snu nechce pustit („*V tomto stavu nemůže být o odjezdu ani řeči. Vy jste chtěla odejít, to byste mi chtěla udělat?*“). Marie je vystavena určitému nátlaku, aby pečující dům neopouštěla („*Chcete vstoupit do mého života jako sen a pak zmizet?*“). Martin se do Marie zamiluje, jako by byla Marie v jeho obyčejném životě zázrakem. Marii je okouzlen a chová se k ní jako k něčemu božskému, téměř nedotknutelnému. Marii miluje i bratr Martina Vilém. Svou lásku nejdříve tají a chová se k Marii zdrženlivě, své emoce nedokáže kontrolovat a když je s Marií sám, Marii je Vilémovo vášnivé bezuzdné chování nepříjemné. Tato vedlejší epizoda odmítnutí Viléma Marií doplňuje fantazijní linku filmu, tj. nedostupnost osoby, po které milující osoba touží. Freudovým pohledem jde o téma incestního vztahu, touhy po někom, kdo je zadaný nebo miluje někoho jiného, variaci na oidipskou touhu po rodiči jiného pohlaví, který má již vztah s rodičem stejnopohlavním a je proto nakonec ze vztahu vyloučen.

---

<sup>80</sup> FREUD, pozn. 5. s. 275.

<sup>81</sup> STEINER, J. The trauma and disillusionment of Oedipus. In: *The international journal of psychoanalysis*, 2018, roč. 99, č. 3, s. 555. ISSN: 555-568.

<sup>82</sup> FREUD, pozn. 5. s. 542.

Zvláštní chování vůči Marii je viditelné i u Vilmy, která sice Marii slovně vřele vítá a chová se k ní mile, avšak z její mimiky vidíme spíše skrývanou nenávist (*Illustrace 1*). Ostatní členové rodiny se k Marii chovají mile. Přesto je k podivu, že například Hedvika, která tak urputně drží řád domu a je ke všemu a všem kritická, přijímá Marii bez žádných prvotních pochybností. Je možné, že kouzelný dům a postavy v něm tak opravdu plní Mariina přání. Postavy si však z mého pohledu skrz náklonost k Marii plní svá vlastní přání. K tomu může přispívat i to, že Marii nikdo z nich nezná a jejich sympatie tak vznikají na jejich vlastních vymyšlených obrazech Marie. Každá postava by se také dala interpretovat jako část Mariiny osoby. Jak jsem zmínila v metodologickém úvodu, sny jsou naprosto egoistické a v částech, kde se ve snu nevyskytuje snícího já, ale cizí osoba, je možné že jeho já je skryto za touto osobou. Sen tedy snícimu připomíná, aby na sebe při výkladu přenesl něco, co je s touto osobou spojeno: skrytý společný rys.<sup>83</sup> O Balvínových by se tak dalo uvažovat jako o několika částech Mariiny osobnosti. Freudův poznatek se dá doplnit Jungovým výkladem. Jung rozlišuje dvě roviny výkladu, výklad na subjektivní úrovni a výklad na úrovni objektivní. Výklad na subjektivní úrovni chápe snové figury a děj symbolicky, jako zrcadlo vnitřního duševního stavu snícího. Osoby ve snu zastupují psychické pohnutky a snová situace představuje vztah k sobě samému. Subjektivní úroveň se týká vnitřní skutečnosti.<sup>84</sup> Martin je naivní, drží se své vlastní nereálné představy o životě a lásce a podle toho se chová k ostatním včetně Marie. K Marii se chová spíš jako k někomu, koho si vysnil. Rodina bere Martina za příkladného syna a ten jejich představu také splňuje. Část Marie by chtěla otci také vyhovět a být příkladnou dcerou. Tato touha se však vylučuje s přáním otce, který chce, aby si Marie vzala pana Lariše. Martin chce pravou identitu Marie zakrýt, jako by část Marie nechtěla, aby její pravé touhy vyšly najevo a ona tak mohla splnit otcovo přání. Během hypnotického zážitku Marie zjišťuje vlastní identitu a touhy a je otcem odmítnuta. Konec filmu může být vyložen, jako kdyby Marie nedokázala ustát otcovo odmítnutí a vrací se s Martinem do kouzelného domu. Martin tedy zastupuje tu část osobnosti Marie, která splňuje požadavky ostatních a musí tak žít falešnou,

---

<sup>83</sup> FREUD, pozn. 5. s. 331.

<sup>84</sup> JACOBI, Jolande. *Psychologie C.G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992, vyd. 1, s. 47-48. ISBN: 978-80-262-0353-7.

přikrášlenou realitu. Vilém by mohl zastupovat Mariinu část osobnosti, která se vzpírá společenským očekáváním a která probouzí nesouhlas. Ostatními členy je proto odmítnut a je na něj v domě nazíráno jako na někoho špatného. Vilém odmítnutí neustojí a páchá sebevraždu. Zde se opět opakuje motiv odmítnutí, jež Marie nedokáže podstoupit a v sobě tak tuto část zabíjí. Vilma je z hlediska interpretace zajímavou postavou. Ve filmu není zmínky o reálné matce Marie, v kouzelném domě zastupuje pečující matku postava Vilmy. Podle mého názoru je Vilma jednou z klíčových postav. Pokud se na film dívám jako na zobrazení splnění nevědomého přání, Marie zažívá nehodu nejen aby utekla z vlastního světa, ale také aby našla péči, po které touží. Z hlediska interpretace jednotlivých filmových postav jako částí Mariiny osobnosti Vilma znázorňuje Mariinu péči sama o sebe. Což by také mohlo vysvětlovat střet chování Vilmy a jejích očividně zapřených emocí. I přesto, že Vilma o Marii pečuje, její chování není upřímné. Marie, i když by nejspíš chtěla, ještě není připravena na vlastní život a stále potřebuje péči rodičů. Hedvika a Anna, které udržují řád domu mohou představovat Mariinu racionální stránku, jež je ale neustále konfrontována s dalšími emocemi a touhami Marie. V části, kdy se Marie skrz hypnózu rozpomíná na svou vlastní identitu, se všichni diváci začínají velmi dramaticky bouřit, skáčou na podium, strhávají oponu a to poté, co jeden z obyvatel prohlašuje: „*Dost Martine! Všechno je to podvod! Odhalils ho! Vždyť je jeho příbuzná! Jmenuje se Larišová! Takové balamucení si přece nedám líbit!*“. Výraz „příbuzná“ odkazuje na příbuzenská-incestní hnutí. Ve *Výkladu snů* se objevují odkazy na toto významné období psychického vývoje, kterým univerzálně prochází každý člověk. První náklonnost děvčátka patří otci. Nalézt lásku dospělého pro dítě není pouze uspokojením zvláštní potřeby, ale znamená také, že se i ve všech ostatních ohledech jeho vůli ustoupí.<sup>85</sup> Jako by i v této scéně byli obyvatelé Bítova nadměrně popuzeni odhalením Mariiny pravé identity. Z hlediska interpretace scény s hypnózou by se dalo opět mluvit o vnitřním rozpoložení Marie, která se sama brání odhalení svých emocí a stavu, kdy se jí její sen o kouzelném domě rozpadá. Stejně jako Oidipus v Sofoklově tragédii žijeme v nevědomosti o tužbách, které urážejí morálku a které nám příroda vnutila, a po jejím odhalení bychom všichni rádi odvrátili pohled od scén svého dětství.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> FREUD, pozn. 5. s. 270.

<sup>86</sup> FREUD, pozn. 5. s. 275.

Scéna Mariina snu se odehrává v neznámém paláci s římským sloupovím, do kterého sama vchází. Zajímavý vztah k dětskému zkoumání sexuality vyplývá, když se snícimu zdá o dvou pokojích, jež byly dříve pokojem jedním, nebo když vidí nějaký známý pokoj v bytě ve snu rozdělený v pokoje dva, anebo naopak.<sup>87</sup> Pokoj, ve kterém Marie přistihuje dvě osoby v milostném objetí je rozdělený pouze závěsy. Marie rozhrnuje závěsy, muž a žena se v přítomnosti Marie přestanou objímat. Zpozorní, otočí se směrem k ní a je zřejmé, že nemají tvář. Žena ze scény zmizí a na Marii se dívá muž bez tváře. Marie opouští místnost, ve které byl neznámý pár přistižen. Otáčí se a střetává se se svým otcem, který říká: „*Marie, Váš snoubenec na Vás čeká.*“ a ukazuje na mužskou postavu bez tváře. „*Mezi námi je konec!*“, reaguje Marie rozrušeně. Palácem začínají korzovat hosté. Otec i snoubenec se pokoušejí Marii silou zachytit, ale ona se vysmekne a zvolá: „*Ne! Nechci ho ani vidět!*“, otec výhružně reaguje: „*Jen žádné skandály!*“. Marie prchá z paláce, avšak u východu jí zastupuje cestu otec: „*Ted' už nám neutečete!*“ Ve východových dveřích jí také zastupuje cestu snoubenec bez tváře. Otec Marii nekompromisně oznamuje: „*Víte dobře, že tady jde o vyšší zájmy. Každý odpor je marný.*“. Marie se brání: „*Nezůstanu zde! Nemůžete mě nutit, tohle všechno je mi odporné a cizí. Vraťte mi můj svět, ten pravý, ten šťastný.*“. Otec trvá na svém: „*Zaměňujete sen se skutečností. Vaše skutečnost je zde.*“ a ukazuje na snoubence. Marie již zoufale volá: „*Ne!*“, zatímco se k ní oba blíží. Sen končí Mariiným zvoláním: „*Ne! Nikoho nechci!*“. Žádosti Marie o navrácení pravého a šťastného původního světa lze rozumět jako přání vrátit se do období před rozvinutím sexuálního prožívání a tužeb, přání o návrat do předsexuálního světa nevinnosti. Svět intimních vztahů a sexuality se Marii jeví jako odporný a cizí.

V porozumění snové práce, jejíž smyslem je zakrýt a současně symbolicky znázornit nevědomý motiv, jsem sledovala posloupnost jednotlivých snových asociací. Na počátku Marie vyrušuje neznámou dvojici, následně se setkává s otcem, který ji vybízí k setkání se snoubencem, a poté co Marie snoubence odmítá, se otec se snoubencem pokouší znemožnit její útěk. V závěrečné části Marie žádá o navrácení svého původního, šťastného života. Pokud bych vycházela z předpokladu, že sen v symbolicky překroucené podobě zachycuje nevědomé vnitřní konflikty, je

---

<sup>87</sup> FREUD, pozn. 5. s. 360.

Mariin sen uvedený scénou jejího vstupu do ložnice rodičů. V souladu s Freudovou představou vychází dětská zvědavost ze zájmu o rodičí se otázky ohledně sexuality rodičů.<sup>88</sup> Freud spojuje dětskou zvědavost ohledně sexuality rodičů s ranou dětskou scénou, kdy dítě, puzeň pravděpodobně sexuální zvědavostí, vniká do ložnice rodičů, a rázné otcovo slovo je zahání zpět.<sup>89</sup> Hlavní hrdinka rozhrnuje závěsy a je svědkem milostného obětí neznámého páru. Je zřejmé, že neznámý muž je jejím snoubencem. Neznámá tvář ve snu jako by odrážela přání nevědět, kdo je oním snoubencem. Marie vbíhá do paláce s římským sloupovím – kulisy tísnivé snové scény s antickým sloupovím, ze které není úniku, odkazují na prastarou scénu. „Velká řada snů, které jsou často plné úzkosti a jejichž obsah spočívá v tom, že snící prochází úzkými prostorami, nebo pobývá ve vodě, se zakládá na fantaziích o nitroděložním životě, o prodlévání v mateřském těle a o aktu narození.“<sup>90</sup>

V úvodní snové scéně nemají snoubenec a neznámá žena rozpoznatelný obličej. V této souvislosti se na scénu dá nahlížet z pohledu krycích vzpomínek (svůj význam pro paměť nevděčí svému vlastnímu obsahu, nýbrž jeho vztahu k nějakému jinému, potlačenému obsahu).<sup>91</sup> Krycí vzpomínky jsou rigidní, zdánlivě neškodné vzpomínky na afektivně nabitě rané traumatické dětské zkušenosti. Bolestná vzpomínka je zakrytá tím, že se vybaví něco neškodnějšího a nevýznamného. Je odhalené objetí snoubence s neznámou ženou vzpomínkou na jeho reálnou zradu (aféra), nebo jde o krycí vzpomínku, která odkazuje na ranější zážitek oidipské zrady<sup>92</sup>, tj. milostné objetí rodičů a její symbolické vyloučení z jejich vztahu? Freud tvrdí, že v dětském duševním životě všech pozdějších psychoneurotiků hrají hlavní úlohu rodiče, přičemž zamilovanost do jednoho člena rodičovského páru a nenávisť vůči členu druhému patří ke kmenovým složkám materiálu psychických hnutí, který se v oné době vytvořil a pro symptomatiku pozdější neurózy je významný.<sup>93</sup> Podstatu oidipského komplexu vysvětluje na antickém příběhu Oidipa<sup>94</sup>, ze kterého plyne, že „naše první sexuální hnutí bylo zaměřeno na matku, a první nenávisť a násilné přání proti otci; přesvědčují nás o tom naše sny. Král Oidipús, který zabil svého otce Laia

---

<sup>88</sup> FREUD, pozn. 5. s. 36.

<sup>89</sup> FREUD, pozn. 5. s. 456.

<sup>90</sup> FREUD, pozn. 5. s. 402.

<sup>91</sup> FREUD, pozn. 20. s. 440.

<sup>92</sup> FREUD, pozn. 5. s. 273-277.

<sup>93</sup> FREUD, pozn. 5. s. 273.

<sup>94</sup> FREUD, pozn. 5. s. 273-275.



a oženil se se svou matkou Iokastou, představuje pouze splněné přání našeho dětství“.<sup>95</sup> V psychoanalytickém pojetí je oidipický komplex u obou pohlaví univerzální psychickou konstelací, která se vztahuje ke konfliktům, identifikacím, fantaziím a vztahům, které se objevují mezi třetím a šestým rokem života, na vrcholu infantilní genitální fáze v průběhu psychosexuálního vývoje. Typickým rysem oidipického konfliktu je, že vzniká ve vztahu tří osob. Skládá se ze složité sítě lásky a nenávisti, touhy a žárlivosti, zklamání a nadějí v kontextu dětského vztahu vůči svým dvěma rodičům (skutečným nebo imaginárním). Oidipický konflikt vyjevuje jak přání po náklonnosti a obdivu jednoho rodiče, tak nenávist a přání „se zbavit“ druhého rodiče-rivala. Tento konflikt se nazývá předoidipickým konfliktem. Oidipický komplex je složitější, nevyhnutelně zahrnuje ambivalence a obsahuje vášnivou sexuální touhu. Vychází z přání po sexuální jednotě a lásce jednoho rodiče, které doprovází žárlivost a touha zbavit se druhého, stejně tak milovaného rodiče. Dítě touží po tom, aby se stalo prvním a také jediným příjemcem lásky vytouženého rodiče. Současně se bojí odplaty ze strany rodiče-rivala, který se může dobrat žárlivosti a vražedných přání dítěte. Tyto strachy jsou popisované jako kastracní komplex a děti ho prožívají jako tělesné poškození. Další strachy jsou prožívané jako ztráta lásky nebo láska vztahového objektu, které se odvozují z časnějších fází vývoje. Pozitivním oidipickým komplexem se rozumí sexuální přání po rodiči opačného pohlaví, spolu s nenávistí a strachem ze stejnopohlavního rodiče. Naproti tomu se negativním oidipickým komplexem míní sexuální touha po rodiči stejného pohlaví s doprovodnou nenávistí a strachem z rodiče opačného pohlaví. Obě verze oidipického komplexu existují v různé intenzitě souběžně, což vede k tomu, že dítě prožívá ambivalenci tužeb a strachů vůči každému rodiči. V případě heterosexuálního vývoje v této psychosexuální fázi převládá pozitivní oidipický komplex. Jeho vyřešení vede k identifikaci s osobnou a ideály stejnopohlavního rodiče, navozuje upevnění Nadjá, sexuální orientace a pohlavní identity. U homosexuálního vývoje převažuje opačná konstelace. V období oidipického komplexu dochází k zachování a prohloubení vztahu dítěte k oběma rodičům. Oidipický komplex je považovaný za „jádrový reorganizátor psychiky“ a přispívá k definitivní podobě dospělé mysli. Oidipickému komplexu předcházely Freudovy

---

<sup>95</sup> FREUD, pozn. 5. s. 275.

úvahy o sexuálním zneužití dětí jako traumatická příčina pozdějšího vzniku neuróz v dospělosti. Později se tohoto názoru vzdal (nazýval jej teorií svedení) a předpokládal univerzální existenci incestních fantazií a přání v mysli dítěte, která kulminuje fází oidipského komplexu.<sup>96</sup>

Obsahuje tedy v počáteční scéně Mariina snu zmizení ženské postavy oidipské nepřátelské hnutí vůči matce a přání po jejím vyloučení a zmizení? O úvodní scéně je možné uvažovat jako o kondenzaci ranější zrady otcem a pozdější zrady snoubencem. Z perspektivy Marie se chování otce i snoubence stále více podobá (nucení, naléhání, nerespektování). Po zážitku zrady se pokouší z dané situace uniknout. Je možné se ptát, zda je přítomná zrada mužských postav reálnou zkušeností (zklamání snoubencem) nebo jde o zradu fantazijního přání být s otcem, které není naplnitelné. V souladu s Freudovým pojetím snové práce, jejíž součástí je obrácení v opak<sup>97</sup>, lze o filmově vykresleném omezujícím, nátlakovém chování otce uvažovat jako o skrytém přání po jeho zájmu. Přání po milujícím a zajímavícím se otci je otočené do nemilujícího a utlačujícího otce. Sen vyjevuje konflikt, že není možné žít s otcem a plnit jeho přání a zároveň žít vlastní život. To, že Marie z domu Balvínů nikam nespěchá, naznačuje, že uchýlení se do tohoto kouzelného domu je úlevou od jejího vztahu k otci a současně naplněním přání po domově a mateřské péči. Halucinatorní povaha snu ukazuje jeden snový prvek, který vyjadřuje několik souběžných pohnutek/několik možných motivů snu.<sup>98</sup> Jednak jako přání uniknout z oidipského vyloučení svými rodiči<sup>99</sup> a uchýlit se do mateřské péče, poté jako krycí vzpomínka<sup>100</sup> dřívější zrady otce (zrada snoubence kryje zradu otce). Narativ Mariina snu zobrazuje otce i snoubence v podobných pozicích. V tomto kontextu lze uvažovat o kondenzaci nebo kompresi snových prvků<sup>101</sup>, kdy otec i snoubenec nesou zrazující a omezující charakteristiky. Sloučení vlastností je poznat skrz stejné chování postav. Když se Marie snaží z paláce utéct, otec jí zastupuje cestu, stejně tak se ve všech dveřích, kterými se snaží Marie utéct, objevuje snoubenec a zabraňuje jí úniku. Oba dva se k ní na konci snové pasáže pomalu blíží a zahání ji do rohu. Z hlediska

---

<sup>96</sup> AUCHINCLOS, Elizabeth, L., SAMBERG, Eslee. *Psychoanalytic terms & concepts*. New York: American Psychoanalytic Association, 2012, s. 180-181.

<sup>97</sup> FREUD, pozn. 5. s. 321.

<sup>98</sup> FREUD, pozn. 5. s. 75.

<sup>99</sup> FREUD, pozn. 5. s. 274.

<sup>100</sup> Viz. pozn. 47.

<sup>101</sup> FREUD, pozn. 5. s. 37.

obrácení v opak v souvislosti se symbolikou oidipského komplexu lze hypoteticky uvažovat také o zamaskovaném přání po otcově zájmu, aby se otec zajímal a nechtěl jí pustit. Setkání se snovým otcem obsahuje okamžik, ve kterém jako by otec hovořil sám o sobě: „Marie, *Váš snoubenec na Vás čeká.*“ Rozrušená Marie reaguje: „*Mezi námi je konec!*“. Snové přání uniknout před ambivalentní mužskou postavou ve výše interpretovaném snu nachází naplnění v celém příběhu, které je nejvíce viditelné na konci filmu. V hotelu přivádí otec Marii do pokoje, kde je v odrazu zrcadla vidět spící pan Lariš. Marie vylekaná, že ji otec hned ponouká ke sblížení s jejím snoubencem, zavírá dveře. Otec jí silou bere za ruku a přemlouvá ji, aby vstoupila do pokoje. Rozrušená Marie však odmítá a jde do svého pokoje. S otcem zde rozebírají aféru, kdy Lariš Marii podvedl s jinou ženou: „*Jsem ho sama přistihla, jak se líbal s tím děvčetem. Podváděl mě docela veřejně a ona se tím chlubila známým. A to jsem si měla dát líbit?*“. Jedná se o další variaci na trojúhelníkovou oidipskou scénou, traumatické vyloučení ze vztahu jiných dvou lidí. Otec je však na Larišově straně: „*Ale nemuselas mu dělat scénu v divadle přede všemi a ve svatební den prostě odletět. To bylo příliš unáhlené.*“ V obchodním zájmu je podle pana Ungera na čase se s Larišem smířit. „*Za nic na světě. Nestojím o obchodní sňatek. Je mi protivný. On a celý ten bezvýrazný svět. Než se k němu vrátit, raději bych se zabila podruhé.*“ Marie protestuje proti požadavku vrátit se do dospělého světa a prosí svého otce, aby si mohla vše ještě trochu rozmyslet. Otec ji umožňuje si vše rozmyslet: „*Jsi příliš rozrušená, nebudu na tebe nějak naléhat. Uklidni se. Bylo by ovšem dobře, kdybys to sama řekla Larišovi. Snad ještě změníš svůj názor.*“ Marie mu dává za pravdu. Místo toho, aby šla ale do pokoje k Larišovi, schází schody a vychází ven, kde ji dohání Martin. Spolu se opět vrací do domu Balvínů. Tím, že jí otec prohlašuje za mrtvou, jí nejen umožňuje splnit její sen, ale také vyslovuje jakýsi soud „dokud budeš žít v iluzi kouzelného světa dětství, nebudeš užívat plnosti života“, v duchu pohádkového motivu zachyceného například v Šípkové Růžence. V ní se nejedná o skutečnou smrt, ale spánek, který lze také chápat jako „waiting period“, tj. období mezi dospíváním a prvním pohlavním stykem.<sup>102</sup> Tuto závěrečnou scénu lze v souladu s vývojovou teorií oidipského komplexu číst ještě na symbolické úrovni.

---

<sup>102</sup> UZEL, Radim. SPOLEČNOST: Sexualita českých pohádek. In: *Neviditelnypes.lidovky.cz* [online]. 9.3. 2009. [cit. 26. 9. 2018]. Dostupné z: [http://neviditelnypes.lidovky.cz/spolecnost-sexualita-ceskych-pohadek-d8u-/p\\_spolecnost.aspx?c=A090308\\_102233\\_p\\_spolecnost\\_wag](http://neviditelnypes.lidovky.cz/spolecnost-sexualita-ceskych-pohadek-d8u-/p_spolecnost.aspx?c=A090308_102233_p_spolecnost_wag).

Pan Lariš je zástupnou figurou pro otcovskou postavu. Popis zrady panem Larišem je popisem oidipského zklamání. Dcera prožívá zradu, když ji otec veřejně podvádí s matkou. Pan Lariš se líbal s děvčetem, otec se líbal s matkou. V dětské fantazii dcera touží po otcově náklonnosti a chce se zbavit matky-rivalky. Otcův nátlak na Marii, aby si vzala pana Lariše, lze chápat v kontextu snové práce, zastření a „obrácení v opak“. Přání Marie, aby si otec vzal ji, se ve snovém obrazu obrací, kdy otec ji nutí, aby si vzala pana Lariše. Při svém výkladu filmu jsem postupně využila Freudovy základní teorie dětského vývoje sexuality, zejména pozitivního a negativního oidipského komplexu. Domnívám se, že tyto teorie lze na film *Kouzelný dům* použít. Uplatnění teorie vytěsnění otevírá nový pohled na filmový příběh a ve zkratce zachycuje drama psychického vývoje hlavní hrdinky Marie.

## Závěr

Ve své práci jsem provedla hypotetickou psychoanalytickou interpretaci filmu *Kouzelný dům*. K tomuto cíli jsem použila psychoanalytické poznatky z Freudovy klíčové práce *Výklad snů*, a především jsem se zaměřila na pasáž o snové práci. Vzhledem k tomu, že Freudova metoda výkladu snů vychází především z interpretace asociací snícího a výklad snových symbolů je jen pomocným prostředkem, mohla jsem přítomné filmové motivy interpretovat pouze částečně z hlediska obecně platných Freudových konceptů. Jedná se zejména o jeho pojetí oidipského komplexu coby univerzální vývojové situace dítěte, které z výhradního vztahu s matkou v určitém věku přechází do vztahu tří lidí (otce, matky, dítěte) a čelí zklamáním a různým traumatizujícím situacím. Při interpretaci filmu jako snu jsem si všimla jednotlivých filmových motivů (amnésie, kouzelný dům a postavy v něm, Mariin sen v zahradě, setkání s otcem, návrat do kouzelného domu), které jsem postupně v duchu těchto principů analyzovala.

Pro výklad Mariina pobytu v kouzelném domě jako snu jsem jako výchozí bod interpretovala Mariinu ztrátu paměti, která ji po většinu filmu provází. Amnézie se ve filmu vyvíjí – Marie zůstává v kouzelném domě s úplnou ztrátou paměti a až při hypnoze, které se účastní v místním divadle, se rozpomíná na svůj vlastní život. Freudův výklad amnézie jako vytěsnění určitého traumatického obsahu snícího mě navedl na souvislost Mariiny ztráty paměti v kouzelném domě se snem, který se jí zdá v polovině příběhu. Ve snu vystupuje Mariin otec a její snoubenec se stejnými omezujícími charakteristikami a dozvídáme se, že Marie čelí nátlaku svého otce vdát se za pana Lariše. Marie nakonec ze situace utíká. Tento sen tak může ukazovat jak osoby z jejího opravdového života a její původní identity, kterým se brání a které při pobytu v kouzelném domě může vytěsnit, tak se v duchu Freudovy teorie může jednat o její vnitřní nároky a tužby, například touha po otcově lásce a jeho zájmu, kterým se brání. Po hypnoze, kdy Marie nachází svou identitu, vyjevuje závěrečná scéna podobnou situaci – otec přemlouvá Marii, aby se vdala za pana Lariše, Marie ale odmítá. V momentu, kdy se otec své dcery zříká, Marie uskutečňuje nevědomé přání vrátit se zpět do kouzelného domu, kde nemusí čelit nechtěným nárokům dospělého života. Pobyt a později návrat do kouzelného domu se dá také chápat tak, že je pro Marii splněním nevědomého přání díky péči, které se jí v kouzelném domě dostává. V odkazu na pozitivní a negativní oidipský komplex a jejich střídání a prolínání

během dětského vývoje, lze o nevědomých přáních Marie uvažovat jako o střídání zakázané touhy po otci, jeho lásce a náklonnosti (pan Lariš jí zrazoval) a touhy po matce v kouzelném domě.

Jak sem uvedla v úvodu, klíčem k psychoanalytickému porozumění filmu je vzít vážně vytěsnění nevědomých obsahů<sup>103</sup>, jejich dekodování a opětovné začlenění do vědomého prožívání. Domnívám se, že každá fáze filmu různým způsobem ilustruje aktivní vytěsňování nechtěného obsahu. K úplnému vytěsnění traumatických prožitků dochází na začátku příběhu, nejdříve, když je Marie nalezena Vilémem, poté Marie přijatá do domu Balvínů, kde se pozvolna rozpomíná a vytěsnění oslabuje. Následuje úplné oslabení vytěsnění ve snu, kdy Marie čelí plnému návratu vytěsněných vzpomínek, dále pak Marie hledající svůj původ podléhá dílčímu vytěsnění. Poté Marie podstupuje hypnotickou seanci, po hypnóze se vytěsnění navrácí, Marie zapomíná na svůj předchozí život a uchýlením se do kouzelného domu se dostává do stavu úplného vytěsnění a zapomnění své původní identity.

Ve svém psychoanalytickém výkladu filmu jsem na příběhu interpretovala hlavní Freudovy koncepty a vývoj motivu amnézie s ohledem na hlavní Freudův předpoklad snu jako splnění nevědomého přání. Nevědomá přání obsahují v případě oidipského komplexu přání po výhradní lásce otce (pozitivní verze) a po výhradní lásce matky (negativní verze). Film lze ve světle Freudových psychoanalytických úvah chápat jako aktivní vytěsňování nechtěného obsahu, s čímž se pojí Mariin neúspěšný pokus projít vývojovou fází, čelit svým zklamáním, snaha postoupit do dospělosti a nakonec návrat zpět do dětské iluze. Ke zklamání patří v celém filmu se opakující situace vyloučení z milostného trojúhelníku, odmítnutí milované postavy, případně trest za zakázané incestní přání. Interpretovala jsem také typické snové symboly (palác s římským sloupovým, vstup do ložnice rodičů), jež mi umožnily přesnější interpretaci.

Jednotlivé postavy kouzelného domu mohou ukazovat také potlačené stránky Marie v souladu s Jungovým subjektivním výkladem snu, který ztotožňuje jednotlivé snové postavy s aspekty snícího. K výkladu filmu jako snu mě navedly kromě výše zmíněných motivů i filmařsky zakomponované funkce snové práce. Zhušťovací

---

<sup>103</sup> AKSER, pozn. 1. s. 60.

metoda je vidět ve sloučení vlastností otce Marie a jejího snoubence skrz podobné pohyby a gesta. Se znalostí funkcí snové práce k výkladu filmu jako snu napomohly opakující se prvky, které patří k důležitým interpretačním vodítkům. Při výkladu některých situací jsem volila symbolickou analýzu Freudových hlavních konceptů, které se v příběhu vyskytly. Na začátku Mariina snu je možné vidět koncept ložnice rodičů, kdy Marie rozhrnuje závěsy a vidí svého snoubence objímající neznámou ženu a zděšeně závěsy zase zavírá. Z mého pohledu je možné polemizovat, zda se jedná o krycí vzpomínku na ložnici rodičů, která je spojena s rodící se sexualitou jedince, vyloučením a zároveň koncept pozitivního oidipského komplexu, kdy žena ze scény mizí a zůstává jen otec s Marií či je scéna spojena pouze s reálnou zradou snoubence Marie.

Hlavním nedostatkem psychoanalytické interpretace filmu *Kouzelný dům* sledávám v absenci asociací snícího (hlavní postavy Marie), které mají podle Freuda při interpretaci stěžejní význam. Na příběhu hlavní postavy Marie jsem byla schopna analyzovat Freudovy ústřední koncepty a interpretovat filmařsky zakomponované principy snové práce. Freudovo pochopení snu a jeho výklad popsany v práci *Výklad snů* neumožňuje bez asociací snícího provést dostatečnou interpretaci filmového snu.

## Seznam použité literatury

### Prameny

*Kouzelný dům* [film]. Režie Otakar VÁVRA. Československo, 1939.

### Použitá literatura

AKSER, Murat. Memory, Identity and Desire: A Psychoanalytic reading of David Lynch`s Mullholand Drive [online]. Istanbul: 2012, Kadir Has University, 72 s. [cit. 22. 11. 2018]. Dostupné z: <https://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/view/58/192>.

AUCHINCLOS, Elizabeth, L., SAMBERG, Eslee. *Psychoanalytic terms & concepts*. New York: American Psychoanalytic Association, 2012. 210 s.

BENEŠ, Karel Josef. *Kouzelný dům*. Praha: Československý spisovatel, 1971. vyd. 13. 300 s.

CIVITARSE, Giuseppe. Do Cyborgs Dream? Post-Human Landscapes in Shinya Tsukamoto's Nightmare Detective (2006). In: *The internetioanal journal of psychoanalysis*. 2010, roč. 91. č. 4. 15 s. ISSN: 1005-1016.

CREED, Barbara. Film and psychoanalysis. In: HILL, John, Gibson, CHURCH, Pamela. *The Oxford guide to film studies*. Oxford: Oxford University Press. 1998. 13 s. ISBN: 0198711158, 0198711247.

FERRO, Antonino. Transformations in dreams and characters in the psychoanalytic field. In: *The international journal of psychoanalysis*. 2009, roč. 90. č. 4, 320 s. ISSN: 90-209-230.



FREUD, Sigmund. *Výklad snů*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1998. 400 s. ISBN: 80-86123-07-3.

FREUD, Sigmund. Několik poznámek k pojmu nevědomí v psychoanalýze. *Sebrané spisy z let 1913-1917*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství Jiří Kocourek, 1997. 396 s. ISBN:80-86123-18-9.

HARRIS, Adrienne, SKLAR, Robert. Wild film theory, wild film analysis. In: *Psychoanalytic Inquiry*. 1998, roč. 18, č. 2., 15 s. ISSN: 222-237.

JACOBI, Jolande. *Psychologie C.G. Junga*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1992. vyd. 1. 216 s. ISBN: 978-80-262-0353-7.

OGDEN Thomas, H. *Rediscovering psychoanalysis: Thinking and dreaming, learning and forgetting*. Londýn: Routledge, vyd. 1. 184 s. ISBN: 978-0415468633.

STEINER, J. The trauma and disillusionment of Oedipus. In: *The international journal of psychoanalysis*. 2018, roč. 99, č. 3. 13 s. ISSN: 555-568.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin československé kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav, 1990. sv. 4. 505 s.

VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor, 1997. 372 s. ISBN: 808-5190540.

VÁVRA, Otakar. *Zamyšlení režiséra*. Praha: Panorama, 1982. 324 s.

VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984. vyd.2. 471 s.

## **Internetové zdroje**

UZEL, Radim. SPOLEČNOST: Sexualita českých pohádek. In: *Neviditelnypes.lidovky.cz* [online]. 9.3. 2009. [cit. 26. 9. 2018]. Dostupné z: [http://neviditelnypes.lidovky.cz/spolecnost-sexualita-ceskych-pohadek-d8u-/p\\_spolecnost.aspx?c=A090308\\_102233\\_p\\_spolecnost\\_wag](http://neviditelnypes.lidovky.cz/spolecnost-sexualita-ceskych-pohadek-d8u-/p_spolecnost.aspx?c=A090308_102233_p_spolecnost_wag)

## **Seznam vložených obrázků**

Ilustrace 1: postava Vilmy, která vyjadřuje současně pečující zájem a zároveň nepřátelství .....24