

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

Katedra stříhové skladby

DIPLOMOVÁ PRÁCE

MEZI ŽIVOTEM A SMRTÍ
(filmové ztvárnění přechodů do posmrtného života)

Antonio Veljanoski

Vedoucí práce : Mgr. Karel Malimánek

Oponent práce: doc. MgA. Ivo Trajkov

Datum obhajoby: 13. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: Magisterský

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Editing Department

MASTER'S THESIS

BETWEEN LIFE AND DEATH
(Film interpretation of the transition into the afterlife)

Antonio Veljanoski

Supervisor : Mgr. Karel Malimánek

Reviewer : doc. MgA. Ivo Trajkov

Date of defence : 13. 6. 2018

Academic degree : Master's degree

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

„Mezi životem a smrtí“
(filmové ztvárnění přechodů do posmrtného života)

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Seznam příloh:

DVD s ukázkami filmů

Abstrakt

Tato diplomová práce je zaměřena na filmové scény či sekvence, ve kterých hlavní postavy přestupují ze života do smrti (tj. umírají) a naopak ze smrti do života. Práce obsahuje shrnutí a rozbor těchto scén jak z hlediska střihového a psychologického, tak z hlediska formálního. V této práci jsou uvedeny pouze nejzásadnější příklady ze světové kinematografie. Ve výběru sekvencí jsou obsaženy nejrozličnější případy, které se od sebe odlišují. Cílem práce je rozebrat variace různých příkladů, což usnadní čtenářům této diplomové práce pochopit, v čem a proč jsou střihová skladba a filmová dramaturgie zásadním prvkem tvorby filmového díla a jak ovlivňují chování postav z psychologického hlediska. Některé filmy, které se touto tematikou zabývají, nejsou v této diplomové práci zahrnuty, protože obsahují prostředky, které jsou již použity v jiném filmu, který byl ztvárněn dříve a byl v tomto textu již rozebrán. Práce se věnuje především hraným filmům, nikoli animovaným. Součástí diplomové práce je DVD, na kterém jsou uvedeni skoro všechny rozebírané scény.

Abstract

This diploma thesis is focused on film scenes or sequences in which the main characters move from life to death (i.e. they die) and from death to life. The thesis contains a summary and analysis of these scenes from editorial and psychological point of view, as well as from formal point of view. This thesis presents only the most basic examples of the world cinematography. Sequence selection includes a variety of cases that differ from one another. The aim is to analyse the different variations of the examples, which enables the readers of this thesis to understand the importance of editing and film dramaturgy during the creation of film, and it shows how they affect the behavior of the characters from a psychological point of view. Some of the films that deal with this subject are not covered by this diploma thesis because they contain the tools already used in another film that was made earlier and has already been analysed in the text. The thesis focuses mainly on feature films, not on animated ones. This thesis includes a DVD, which contains almost all the analyzed scenes.

Obsah

1.Úvod	str.1
1.1 Psychologické uvažování o smrti a posmrtném životě.....	str.3
1.2 Smrt v umění.....	str.5
1.3 Religionistické vnímání nesmrtnosti.....	str.9
1.4 Klinická smrt.....	str.10
1.4.1 Vnímání různých zvuků (str.10)	
1.4.2 Cesta tunelem (str.11)	
1.4.3 Opouštění vlastního těla - out of body experience (str.11)	
1.4.4 Setkání se s dříve zemřelými přáteli, příbuznými (str.11)	
1.4.5 Fenomén světla (str.11)	
1.4.6 Panoramický přehled dosavadního života od dětství až po současnost (str.12)	
1.4.7 Hranice nebo předěl (str.12)	
1.4.8 Návrat (str.13)	
2.Rozbor jednotlivých filmů.....	str.14
2.1 Filmy, ve kterých se přestupy mezi životem a smrtí objevují vícekrát.....	str. 15
2.1.1 Der Müde Tod - Unavená smrt , 1921, rež. Fritz Lang.....	str.15
2.1.1.1 Postava představující smrt a práce s významy a lokacemi (str.16)	
2.1.1.2 Přejít z jednoho světa do druhého a práce s časem (str.18)	
2.1.1.3 Další přechody v tomto filmu a dramaturgické uvažování (str.19)	
2.1.1.4 Závěr rozboru filmu (str.23)	
2.1.2 Orphée – Orfeus , 1950, rež. Jean Cocteau.....	str. 24
2.1.2.1 Cocteauův moderní Orfeus a poetická vize multimediálního umělce (str.24)	
2.1.2.2 Prvky příběhu a hlavní dramatická situace (str.25)	
2.1.2.3 Zobrazení smrti ve filmu Orfeus (str.27)	
2.1.2.4 Přechody ze života do smrti a jejich dramatický význam (str.27)	
2.1.3 Pitfall –Past , 1962, rež. Hiroši Tešigahara.....	str. 34
2.1.3.1 Shrnutí příběhu (str.34)	
2.1.3.2 Zobrazení smrti ve filmu (str.34)	
2.1.3.3 Předzvěst smrti ve filmu (str.36)	
2.1.3.4 Rozbor scény smrti a přestupu z opuštěného města duchu. (str.38)	
2.1.3.5 Závěr (str.41)	
2.2 Další filmy zaznamenávající přechody ze života do smrti a naopak.....	str. 42
2.2.1 Love and Death – Láska a smrt , 1975, rež. Woody Allen.....	str. 42
2.2.1.1 Zobrazení smrti ve filmu (str.43)	
2.2.1.2 Scéna přechodu (str.44)	
2.2.1.3 Závěr (str.45)	
2.2.2 Der Rebell – Rebel , rež. Luis Trenker, 1932.....	str. 46

2.2.2.1 Velitel armády jako zprostředkovatel smrti ve filmu a armadní buben jako prostředek pro čas. (str.46)	
2.2.2.2. Přestup ze života do posmrtného života v tomto filmu (str.48)	
2.2.2.3 Závěr (str.48)	
2.2.3 Enter The Void – Vejdi do prázdna , rež. Gaspar Noe – 2009.....	str. 49
2.2.3.1 Předvěst smrtí (str.49)	
2.2.3.2 Přechod ze života do smrtí (str.49)	
2.2.3.3 Klinická smrt v tomto filmu (str.51)	
2.2.3.4 Dramatické prvky (str.51)	
2.2.3.5 Závěr k tomuto filmu (str.52)	
2.2.4 Der Himmel uber Berlin – Nebe nad Berlínem , rež. Wim Wenders 1987...	str. 53
2.2.4.1 Přechod z jednoho světa do druhého (str.53)	
2.2.5 All That Jazz , rež. Bob Fosse – 1979.....	str. 54
2.2.5.1 Zobrazení smrti ve filmu (str.54)	
2.2.5.2 Přestup ze života do smrti (str.54)	
2.2.6 Shadows – Senki , rež. Milcho Manchevski.....	str. 55
2.2.6.1 Zobrazení smrti ve filmu (str.55)	
2.2.6.2 Přestup ze života do smrti (str.55)	
2.2.7 Heaven Can Wait – Defending Your Life - What Dreams May Come	str. 56
2.2.8 TV Serial The Sopranos(Rodina Sopranů)	str. 57
3. Závěr diplomové práce	str. 58
4. Seznam použité literatury	str. 59
4.1 Tištěné zdroje (str.59)	
4.2 Elektronické zdroje (str.60)	
4.3 Filmové zdroje (str.61)	

1. Úvod

Vždycky jsem přemýšlel nad tím, jak autor jakožto umělec, v mém případě filmař, uvažuje o svěření svých příběhů, pocitů, a niterných vibrací ostatním. Díky velkému technologickému pokroku, který se vyvíjel tisíce let, jsme na konci devatenáctého století dostali nové médium, které se vyvinulo do umění a stalo se jedním z nejzásadnějších záležitostí v našich životech, totiž zrodil se film. Tato technologie umožnila umělcům využívat realitu jako prostředek k vyjádření emocí a sdělení příběhu. Filmového autora jsem vždy vnímal jako boha, který si sám vytváří svůj svět, se kterým manipuluje podle vlastního uvážení za účelem převést své myšlenky, emoce a příběhy na filmové plátno. Kromě toho, že pro mne byl autor filmu bohem, který si vytváří svůj vlastní svět podle svých interpretací, mne též zajímalo, jak si představuje smrt a posmrtný život; konkrétně jak si vnímá přechod ze života do smrti a naopak. Zaměřuji se především na to, jaké nástroje autor používá k docílení jeho vize o tom, jak život po smrti vypadá, a jak se do tohoto posmrtného života jeho filmové postavy dostávají. V práci se dále věnuji tomu, jak si autoři představují kontakt s postavami z jiného (tj. posmrtného) světa, jak tyto postavy reagují a jakým způsobem se vplétají do příběhu našeho světa, jak ho známe. Tato práce se tedy věnuje zejména zkoumání filmové imaginace autora a prostředků, které používá, aby film ztvárnil podle svých představ.

Text této diplomové práce je rozdělen na dvě části. První část obsahuje rozbor různých obecných způsobů uvažování o smrti a posmrtném životě mimo film. Je důležité se těmito skutečnostmi zabývat, vzhledem k tomu, že filmoví autoři čerpají největší inspiraci z následujících fenoménů:

1. Psychologické uvažování o smrti a posmrtném životě.
2. Smrt v umění.
3. Teologické vnímání smrti.
4. Klinická smrt.

Druhá část práce je orientována na samotný fenomén smrti ve filmech; konkrétně rozebírá průchody mezi životem a smrtí ve filmu.

Obě dvě části diplomové práce jsou navzájem propojeny a obsažené ideje se prolínají.

Pro usnadnění porozumění rozboru jednotlivých filmů je součástí této práce i přiložené DVD, které obsahuje všechny scény, jejichž rozboru se práce věnuje.

1.1. Psychologické uvažování o smrti a posmrtném životě.

Smrt je součástí přirozeného koloběhu života. Všichni se narodíme, žijeme a nakonec umírame, takže se fenomén smrti – přestože ho ze svých úvah často vytěsňujeme a snažíme se o něm moc nepřemýšlet – týká každého z nás. Úvahami o smrti se zabývali již velcí filozofové; v této kapitole jsou však upřednostňovány spíše náhledy psychologů, vzhledem k tomu, že se jedná o odborníky, kteří se zabývají lidskou duší a věnují se tedy i mnou zkoumanému tématu.

Přestože se různí psychologové zkoumáním fenoménu smrti zabývali a výsledky jejich zkoumání nám mohou pomoci tuto problematiku lépe pochopit, je nutné vzít na vědomí, že se jedná o velice abstraktní záležitost a nelze s určitostí popsat, jak přesně přechod mezi životem a smrtí probíhá. Zjednodušeně řečeno, není možné konstatovat, zda při umírání lidská duše létá ve vzduchu, vidíme své vlastní tělo (viz. kapitola 4), spatříme světlo na konci tunelu nebo je v momentě, kdy zemřeme, všude černo a veškerý život a vše, co jsme vykonali, nenávratně zmizí.

Právě poslední jmenovaná varianta není ve filmové tvorbě příliš využívána. Příklad takového filmu je uveden v druhé části této diplomové práce.

Podívejme se na základní paradigmaty týkající se smrti. Sigmund Freud, známý česko-rakouský psycholog a zakladatel psychoanalýzy, tvrdil, že "nevědomě je každý z nás přesvědčen o své nesmrtelnosti".¹

Toto prohlášení se zabývá lidskou představou o posmrtném životě. Lze ho chápat tak, že jedinec věří, že po fyzické smrti duše odejde z našeho těla a v jiné podobě přežívá dál.

Freud také tvrdí že jsou dvě možné základní představy o posmrtném životě. První z nich je pozitivní – v případě, že jedinec činil v životě dobré skutky, jeho duše po smrti odchází do ráje. Druhá představa je negativní, kde jde duše za trest do věčného pekla.

¹ FREUD, S. *Thoughts for the times on war and death.*

Dále rozděluje představy o nesmrtelnosti do tří kategorií:

- První kategorie, kde se životem po smrti rozumí existence na novém místě, odkud je nemožné se vrátit. Forma tohoto života je podobná jako život na Zemi. V této formě existuje ráj a peklo. Tímto pojetím se zabývá mnoho filmů.
- Podle druhé kategorie odchází nesmrtelná duše na ostrov mrtvých. Když je přítomností na tomto místě unavena, vrátí se do světa v podobě nemluvněte, je tedy reinkarnována. Podobně smýšlejí i některá náboženství (viz. kapitola 3). Tato kategorie je též často zobrazována ve filmech.
- Třetí představa o nesmrtelnosti nezahrnuje specifické místo a prostor. Zde se po smrti život, jak ho známe, transformuje do jiné podoby a pokračuje na Zemi. Duše tedy neputuje do jiného světa, ráje nebo pekla. Zde je možné použít známý pojem „duch“, který se pohybuje mezi námi a je možné s ním telepaticky komunikovat.²

Freudovy kategorie nám umožňují lépe porozumět tomu, proč umělci či autoři filmů uvažují o nesmrtelnosti tak, jak uvažují. Z ideologických důvodů bude v pokračování tohoto textu bude více používán termín „nesmrtelnost“ než „posmrtný život“. Tento termín můžeme také považovat za správnější.

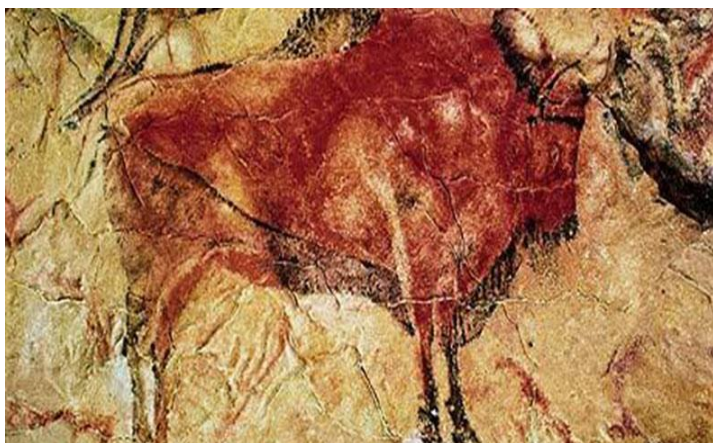
² FREUD, S. *Thoughts for the times on war and death*. Vlastní překlad autora.

1.2. Smrt v umění

Tato pasáž je spíše zaměřena na umělce samotné, abychom pronikli dále do jejich světa a objasnili, proč měli vždy umělci kontakt se smrtí.

Neznáme-li motivaci autora, je obtížné se věnovat příběhu filmu.

Podle článku „*Nesmrtelnost a umělec*“ (Peters, 1961) je umění propojeno se smrtí od samých začátků. Smrt je zobrazena i v nejstarších zachovalých uměleckých dílech. Jako příklad je možné uvést známé kresby v jeskyni Altamira (viz obr. 1) které byly nakresleny před cca. 17000 lety a zobrazují bizony a další zvířata té doby.



Obr. 1 (Jeskyně Altamira, Santillana del Mar, Španělsko)³

Zvířata, která tento obraz zobrazuje, jsou zabita. „Pro primitivního člověka byly příroda a spirituální svět dvě neoddělitelné části. Aby byla uspokojena příroda, bylo nutné uspokojit i ducha. Pokud by byl bizon zabit, jeho duch by mohl zabijáka ohrozit. Umění však dalo bizonovi nový život“.⁴

Dále Peters tvrdí, že si pravěcí lidé v rámci posmrtných rituálů oblékali kožich zabitého zvířete a tancem vyvolávali jeho zesnulou duši. Používali i posmrtné masky a tancem uctívali zesnulého blízkého člověka. Podle Peterse se za tímto účelem používaly i zpěv nebo básně.⁵

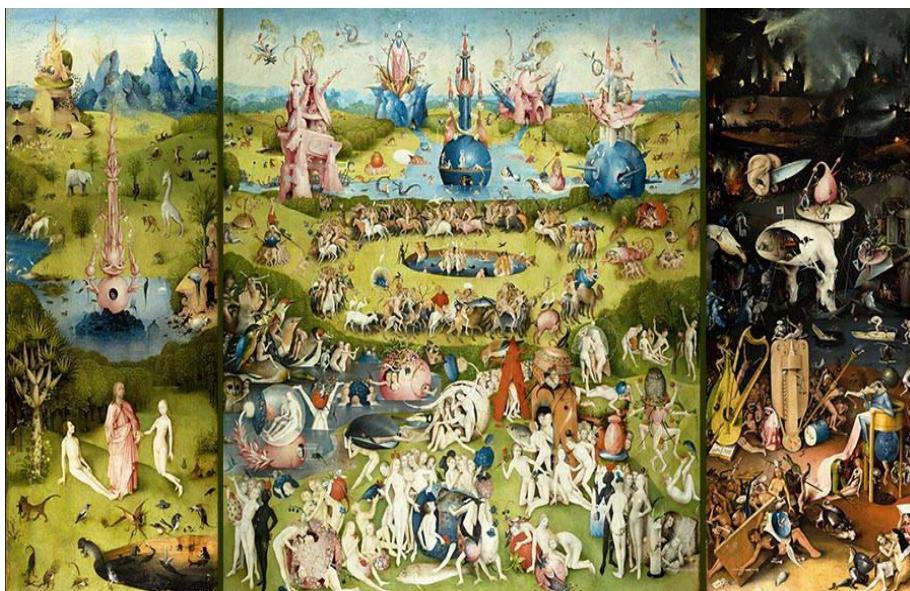
- Smrt byla zobrazena i mnoha malíři, jmenovat můžeme například Hieronyma Bosche, nizozemského malíře, který tvořil v 15. a 16. století.⁶

³ Altamira Caves, In: *humanities.blogs.ie.edu* [online]

⁴ PETERS, J. *Immortality and Artist*, p. 126-137, vlastní překlad autora.

⁵ PETERS, J. *Immortality and Artist*, p. 126-137

⁶ Hieronymus Bosch. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA)



Obr. 2 (Zahrada pozemských rozkoší, Hieronymus Bosch, Museo del Prado Madrid).⁷

Zahrada pozemských rozkoší je velice zajímavé dílo, které se velmi blíží tématu této diplomové práce. Podle mého názoru samotná malba používá stříh. Na levé straně vidíme začátek světa podle Bible s Adamem a Evou, pak je stříh a následuje svět se všemi jeho perverzemi a na posledním stříhu je zobrazeno peklo. V případě takovéto malby je však jednodušší si přestup z jednoho světa do druhého představit. K těmto souvislostem se tato diplomová práce vrací v části, která se zabývá rozborem filmů.

Další z nejzásadnějších příběhů, kterým se zabývají snad všechny druhy umění, je příběh Orfea. Tento příběh byl například ztvárněn malbou na keramickém sudu z antického Řecka (viz. obr. 2.) Inspiroval také spoustu malířů; jedním z nejvýznamnějších příkladů je mistr barokního stylu malby Pieter Paul Rubens a jeho vize zanechaná na plátně, kterou jsem měl jedinečnou možnost vidět živě (viz obr. 3).

⁷ Bosch Hieronymus, *Zahrada pozemských rozkoší*, slavneobrazy.cz [online]



Obr.3

(Orfeus vlevo s antickým nástojem lyrou, 440 př.n.l., Metropolitan Muzeum New York).⁸



Obr. 4 (Orfeus a Euridika, malba Pieter Paul Rubens, Museo de Prado, Madrid, Španělsko).⁹

Fenoménem Orfea se v průběhu dvou tisíc let zabývalo i mnoho oper a divadelních her. Tato diplomová práce jej považuje za jeden z nejzásadnějších fenoménů, který bude předmětem rozboru a bude zmíněn i v několika dalších kapitolách, které budou zaměřeny na rozbor filmového ztvárnění francouzského režiséra Jeana Cocteaua.

⁸ *Orpheus*, Metropolitan Museum of Arts [online]

⁹ *Orpheus and Eurydice*, Museo del Prado [online].

Tento fenomenální příběh, který si zachoval svou popularitu až do současné doby, má své kořeny v mytologii antického Řecka, a jak jsem již uvedl, umělci se jím zabývají již dva tisíce let.

Důvodem, proč je příběh Orfea pro tvorbu tak zásadní, je to, že ukazuje, že je člověk z lásky ochoten udělat cokoli, dokonce i bojovat se smrtí. Tento příběh je v této práci uveden, protože se prolíná se spoustou příběhů, které práce rozebírá.

Mezi zásadními uměleckými díly, které se touto tematikou zabývají, nelze opomenout jedno z nejslavnějších děl Dante Alighieriho *Božská komedie*. Toto dílo je inspirativní nejen pro filmaře, ale i pro umělce z jiných disciplín. Tato fenomenální kniha je jakýmsi postulátem všeho, co je spojeno s posmrtným životem. Stejně jako moderní filmoví autoři si Dante po vzoru dalších děl a pomocí vlastní imaginace vytvořil svůj svět, který vtiskl do své knihy. Podle Danteho obsahuje peklo 12 úrovní, pomocí kterých dosáhneme očisty a nakonec přijdeme do nebeského ráje. Tímto dílem Dante inspiroval mnoho filmových autorů. Zároveň se s ním nejvíce shoduje téma této diplomové práce, vzhledem k tomu, že jsou v Božské komedii přestupy z jednoho světa do druhého běžnou záležitostí.¹⁰

Je důležité tato díla zmiňovat a připomínat, vzhledem k tomu, že nejsou jen odrazem autora nebo určitého mýtu, ale zároveň předávají velkou zprávu, která by mohla lidstvo ovlivnit a otevřít nové horizonty v obecném uvažování o životě a smrti, které někteří lidé považují za součást života.

Lze říci, že zpráva neboli anglicky "message" je věc, kterou každý z těchto umělců řeší a kterou se bude zabývat i tato práce během rozboru daných filmů.

Na závěr této kapitoly bych rád poznamenal, že se i dnešní umělci snaží dotknout posmrtného života tím, že natáčejí filmy, které mají, jak jsem již zmínil v úvodu, za cíl ukázat světu jejich vize, prožité emoce, prozkoumat neprozkoumatelné a to vše vložit do vlastního světa, imaginárního světa filmu, který během 120 let své existence vyvolal radostné emoce u diváků.

¹⁰ ALIGHIERI, D. *Božská komedie*.

1.3. Religionistické vnímání nesmrtelnosti

Religionistický pohled na posmrtný život je velké téma, kterým bychom se mohli zabývat velmi dlouho a rozsáhle. V této kapitole tedy spíše shrnu úvahy týkající se posmrtného života z pohledu několika nejdůležitějších světových. V náboženském pohledu na posmrtný život existuje určitá paralela, která vytváří dva modely existence lidské duše po životě. První je reinkarnace a další je existence ráje a pekla.

Reinkarnace je koncept, ve kterém se věří, že se po biologické smrti duše člověka přenáší do jiné formy, jiného těla. Filmy s takovouto problematikou budou také předmětem rozboru. Nejvýznamnější náboženství, která řeší tuto problematiku, jsou jasně buddhismus a hinduismus.

Ráj a peklo je pro nás v Evropě nejznámější princip posmrtného života, který jsem okrajově zmiňoval při představení Freudovy teorie o posmrtném životě. Zde pouze nastíním některé věci a uvedu, která náboženství tyto principy využívají.

Princip pekla je ten, že jedinec po dobu života činil špatné věci a bude za ně následně potrestán, nebo dělal dobré skutky a bude odměněn věčným životem v ráji. Raj a peklo jsou obsaženy ve většině náboženstvích jako je křesťanství, islám nebo judaismus. Velmi zajímavé je to, že se v obou případech řeší, jak člověk žil a jak se choval během svého pobytu na zemi., Toto se vědomě či nevědomě odráží ve všech filmech.

Závěrem bych rád poznamenal, že se domnívám, že přestože existuje mnoho podobností mezi náboženským a filmovým pohledem na posmrtný život, filmaři si v podstatě vytvářejí své vlastní náboženství, kde pomocí světla a stínu, zaznamenání na celuloidu a následné montáže vytvářejí, své vlastní verze přestupu ze světa, který známe, do posmrtného světa či nesmrtelnosti.¹¹

¹¹ Afterlife. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online].

1.4. Klinická smrt

Domnívám se, že jedním z fenoménů, ze kterých filmaři čerpali nejvíce inspirace, je fenomén tzv. klinické smrti.

V této kapitole budu vycházet z diplomové práce Martina Kupky, ve které shrnul některé zajímavé fenomény, které jsou filmovému jazyku poměrně blízké.

V závěru práce Martina Kupky se dočteme, že „základní fenomény jevu NDE (zkušenost blízkosti smrti – near death experience - NDE) jsou: obtížnost až nemožnost popsání zážitku, zaslechnutí výroku konstatující smrt, vnímání léčebných zákroků, pocity míru a klidu – nejčastěji bývají popisovány jako harmonie, lehkost, blaho, vnímání různých zvuků – střídají se příjemné, ale i nepříjemné, přičemž nepříjemné převládají, cesta tunelem, opouštění vlastního těla – out of body experience, setkání se s dříve zemřelými přáteli, příbuznými, fenomén světla, panoramatický přehled dosavadního života od dětství až po současnost, hranice nebo předěl, návrat, zábrany ve sdělování zážitku, vliv zážitku na další život, nový náhled na smrt.“¹²

Samotný Kupka vycházel z velké studie z roku 1991. Jedná se o studii *Život po životě* provedenou americkým lékařem Raymondem A. Moodym. Pocity lidí, kteří zažili klinickou smrt, jsou rozděleny do 14 kategorií. V této diplomové práci nebudu uvádět všechny kategorie, pouze ty, které lze považovat za relevantní k tématu. Jedná se o fenomény, které filmaři používají, aby filmovým jazykem vyjádřili svůj příběh nebo samotný přestup z jednoho života do dalšího.

1.4.1. Vnímání různých zvuků

střídají se příjemné i nepříjemné zvuky, přičemž nepříjemné převládají (hučení, vytí, praskání, víření).

Zde bych bych rád připomněl, že ve filmu se pracuje se zvukem vždy, samozřejmě kromě němých filmů. Pomocí zvuku lze tedy velmi dobře vyprávět a vytvářet různé významy; zvuk tedy považujeme za významotvorný. Zvuk samozřejmě ovlivňuje i

¹² Moody, R. *Život po životě*

nástin atmosféry a místa, kde se postavy nacházejí. Zvuky nám též mohou nevědomě odhalit emocionální stav postavy.

1.4.2. **Cesta tunelem**

vtažení do tmavého úzkého prostoru (komín, soutěska, roura). Jindy přechod mostu, louky apod. Dostavují se pocity padání, rotace, propadání se.

Tunely jsou ve filmech, které se zabývají posmrtným životem, zobrazovány docela běžně. Během rozboru jednotlivých případů se této problematice budu věnovat podrobněji a vysvětlím, jak tunel slouží jako prostředek pro přestup z jednoho do druhého světa. Jeden z nejdůležitějších fenoménů tunelu je vždycky fakt, že na konci a začátku je světlo nebo tma, podle toho, co autor zamýšlí filmovým vyprávěním sdělit..

1.4.3. **Opouštění vlastního těla - out of body experience.**

Umírající se stává divákem, jenž nezučastněně pozoruje svoje tělo. Přitom má pocity lehkosti, odhmotnění. Někdy je toto stádium také samostatně popisováno jako **Lazarův syndrom**.

S tímto syndromem se ve filmu pracovalo poměrně dlouho. To, že postava pozoruje své vlastní tělo, je docela běžné, a velmi zajímavé pro pozorovatele. Uskutečnění může být pro filmaře obtížné, ale i snadné, například pomocí stop tricku nebo dvojité expozice. Tento fenomén ve filmu považuji za velmi zajímavý a jeho rozboru se tato diplomová práce též věnuje. Jeden z filmů, který z tohoto fenoménu vychází, je film *Der Rebell*, známého předválečného režiséra Luise Trenkera. Vidět jej můžeme i ve filmu *Past Hirošihotešigahary*.

1.4.4. **Setkání se s dříve zemřelými přáteli, příbuznými**

Umírající je jimi jakoby očekáván a vnímá je jako své průvodce.

V životě dospělého člověka je běžné, že někdo z jeho blízkých již zemřel. Během klinické smrti se tedy řada lidí setkává s některými svými příbuznými nebo známými.

1.4.5. **Fenomén světla**

patří k nejsilnějším zažitkům. Umírající se setkává s bílým světlem, s nímž je možno "telepaticky" komunikovat.

Fenomén světla je základním prvkem skoro každého filmu. Co se týče filmů s touto tematikou, je důležité zmínit, že i zde se světlo běžně používá a jeho význam není pouze fyzický. Světlo s sebou nese i hlubší význam, který zasahuje do duše člověka, tedy že bez světla není život. Mimo jiné, film se zrodil tak, že světla a stíny dopadaly na citlivou vrstvu filmu a vytvářely tak tváře, které byly poté promítány. Světlo může znamenat mnoho věcí, jak bylo již zmíněno v kategorii číslo dva (neboli cesta tunelem) s uvedením, že na konci tunelu může být světlo. Se světlem je ve filmu možné různými způsoby manipulovat, lze ho používat v nejrůznějších formách a způsobech, aby byl vyjádřen určitý stav dané postavy. Světlo může také ukázat cestu, kde se nacházíme. Jeden z filmů, kde je znatelná velmi zručná práce se světlem je *Enter The Void* rež. Gaspar Noe.

1.4.6. Panoramický přehled dosavadního života od dětství až po současnost.

I tato problematika je ve filmu relevantní. Z filmů, kde se tento přístup objevuje, můžeme jmenovat například *Les choses de la vie* nebo nahoře zmíněný *Enter The Void*. Hrdina filmu *All That Jazz* toto prožívá v rozmezí celého filmu.

1.4.7. Hranice nebo předěl

člověk vníma bránu, plot, hranici a tuší, že její překročení znamená nemožnost návratu.

Hranice nebo předěly se používají docela běžně a slouží jako pomůcka mise en scène k zobrazení přestupu hrdiny do jiného světa nebo jeho návratu. Tento jednoduchý prostředek umožňuje postavě přestoupit z jedné strany do další a tím vytváří určitý význam. Tento prostředek se nemusí objevovat pouze ve filmech o posmrtném životě, mnoho běžných filmů jej používají například kvůli významotvornosti vůči postavě, pokud postava například začíná nový život, odchází bydlet jinde nebo se rozchází s jinou postavou. Veškeré přestupy z jednoho místa na druhé mají významotvorný účel, kterého si divák nemusí být vědom, což pro autora mnohdy nebývá důležité. Divák sleduje film jako jeden celek, a vše, co je ve filmu zobrazeno, má svůj význam.

1.4.8. Návrat

obvykle se děje stejnou cestou, tedy pádem tunelem. Bývá spojen s příznakem “vyšší moci”. Provází ho pocit stesku. Ve většině případů se člověk ovšem probere až ve vlastním těle, bez vzpomínek na návrat.

Tento jev byl použit třeba ve filmu *Orfeus*. Návrat ve filmu může být zobrazen různě; zde záleží na imaginaci autora, zda vůbec a případně jakým způsobem návrat provede. V této kategorii není důležité věnovat pozornost samotnému návratu jako takovému. Návrat se při tvorbě filmu používá, když duše hrdiny putuje z jednoho místa do druhého bez rozdílu, zda se jedná o přestup ze života do smrti, či naopak.

Rozbor klinické smrti v tomto textu nám umožňuje lepe porozumět, kým a čím se autoři filmu inspirovali při psaní či natáčení svého díla. Jedním z mála důkazů spirituality je právě fenomén klinické smrti a to, a jak jej lidé popsali. Jak ale zmiňuje mnoho těch, kteří se tímto jevem zabývali, skoro každý člověk ve stavu klinické smrti prožívá věci jinak. Díky těmto výzkumům však filmaři získali podněty, které jim umožňují snáze sdělit své vize světu. Tím, že připouštíme možnou inspiraci autorů, možná poněkud popíráme jejich originalitu; dle mého názoru však nelze originalitu uchopit takto jednoduše. Originalita v tomto případě znamená spíše způsob, jakým je příběh světu sdělen, nikoli to, co autora k tvorbě inspirovalo.

Na závěr bych rád zdůraznil, že všechny čtyři elementy nebo způsoby uvažování uvedené v této diplomové práci mají na filmaře a filmy vliv. Všechny tyto elementy od úvah psychologů až po fenomén klinické smrti můžeme jistým způsobem považovat za zdroje, ze kterých autor filmu čerpá, a na základě kterých ztvárňuje svá díla.¹³

¹³ Moody, R. *Život po životě*

2. Rozbor jednotlivých filmů

V této kapitole se budu věnovat rozboru děl, která používají filmové prvky, které usnadňují filmové vyprávění. Jedná se tedy o věci, které pomáhají filmařům dosáhnout svých vizí a vyjádřit to, co chtějí divákovi sdělit. Jedná se o následující prvky: jednotlivé postavy, lokace, doba, ve které postava žije, a nástroje jako jsou filmové triky. Za stěžejní díla považuji tři filmy, na kterých bude tato diplomová práce nejvíce založena, a to: *Der Müde Tod* - rež. Fritz Lang, *Orpheus* – rež. Jean Cocteau a *Pitfall* – Hiroši Tešigahara. Tato díla jsem k rozboru zvolil jednak proto, že se jedná o vrcholná díla kinematografie, bral jsem ale v potaz i fakt, že se přestup ze života do smrti v těchto filmech objevuje několikrát a, což umožňuje zobrazit komplexnější celek.

Práce se věnuje také rozboru dalších filmů, kterým bude věnováno méně pozornosti. Není tomu tak proto, že by měly filmy nižší uměleckou hodnotu. Jedná se o filmy, které mnou zvolenou tematiku obsahují v mnohem menším měřítku než tři filmy uvedené na začátku rozboru.

2.1. Filmy, ve kterých se přestupy mezi životem a smrtí objevují vícekrát

2.1.1. Der Müde Tod - Unavená smrt, 1921, rež. Fritz Lang

(postava smrti, práce s významem, lokace, mosty, křižovatky, schodiště, svíčky, dvojité expozice a další filmové triky).

Jedná se o milostný příběh, který natočil známý rakousko-německý režisér Fritz Lang (5.12.1890 - 2.8.1976). Je zajímavé, že má tento režisér moravské kořeny – jeho matka se narodila v židovské rodině v Brně, zatímco jeho otec byl měšťan z Vídně. Lang film natočil na začátku své kariéry a dokonce tento film zaznamenal poměrně velký úspěch, díky čemuž začal být Fritz Lang ve filmovém světě považován za seriózního filmaře.¹⁴

Tímto filmem se inspiroval i známý španělský režisér Luis Buñuel: *„Když jsem viděl Unavenou smrt, pocítil jsem bezpečně, že se chci věnovat filmu. Nebyl jsem zaujat těmi příběhy samotnými, ale ústřední epizodou, příchodem muže v černém klobouku - okamžitě jsem poznal, že je to smrt - do vlámské vesnice, a scénou na hřbitově. Něco v tom filmu se mně hluboce dotklo a ozářilo můj život.“*¹⁵

Alfred Hitchcock uvádí ve svém rozhovoru s Truffautem, že když chodíval do kin, sledoval i německé filmy, a právě film Unavená smrt ho velice zaujal a inspiroval.¹⁶ Podle dostupných zdrojů čerpá příběh inspiraci z indické folklorní pohadky Savitiri. Jedním z důvodů, proč Lang tento film natočil, byla smrt jeho matky.

Inspirace k natočení filmu přišla i v jednom z jeho snů. *„Vzpomněl si, jak si představoval příchod ‚tmavého cizince‘ v klobouku se širokým okrajem, ozářeného měsíčním světlem, který prolétá skrz napůl otevřené okno. ‚Spal jsem a snil jsem - nebo jsem byl vzhůru?‘ Zhlédl ‚tvář své zbožňované matky skrácenou slzami‘. Se slabostí se zvedl, aby ho smrt odvedla. Pomocné ruce ho však chytily, stáhly dolů a zachránily.“*¹⁷

Tento film spadá do první Freudovy kategorie o posmrtném životě.

Uvodní titulek filmu zní “V nějakou dobu na nějakém místě”. Film sleduje ženu, která se zoufale se snaží znovu spojit se svým zesnulým snoubencem. Příběh je velice

¹⁴ GUNNING, Tom. *The films of Fritz Lang: allegories of vision and modernity*.

¹⁵ BUÑUEL, Luis. *Do posledního dechu*. str. 79

¹⁶ HITCHCOCK, Alfred a François TRUFFAUT. *Rozhovory Hitchcock - Truffaut*. str. 20

¹⁷ MCGILLIGAN, Patrick. *Fritz Lang: The Nature of the Beast*. str 77-78. Vlastní překlad autora

podobný příběhu Orfea, pouze se odehrává za jiných okolností. Tímto lze potvrdit fakt, že příběh Orfea má velkou univerzální podobu, která se sice prolíná s příběhy z jiné části světa, ale je to něco, co je typické pro variace různých folklorních pohádek. Žena se dostane do kontaktu se smrtí (zde je znázorněna pánem ve tmavých šatech a černém klobouku), a požádá ji, aby ji spojila s jejím snoubencem. Abych docílil co nejdetailnější analýzy tohoto báječného filmu, bude nutné místy popisovat děj filmu. Uvedený popis bude kombinován s tím, co to v dějové lince znamená.

2.1.1.1. Postava představující smrt a práce s významy a lokacemi

Vyobrazení smrti v tomto filmu dle mého názoru přispělo k všeobecné standardizaci toho, jak má vypadat smrt, která je ztvárněna na jako postava (viz. obr. 5). Je zajímavé a důležité zmínit to, že postava smrti v tomto filmu byla údajně inspirací pro Ingmara Bergmana a jeho dílo *Sedmá Pečeť*.¹⁸



Obr. 5 Bernhard Goetzke jako postava smrti, záběr ze filmu *Unavená smrt* 1921¹⁹.

Během rozboru postavy uvedu i další prostředky, protože se domnívám, že postava je vždy podpořena prostorem, ve kterém se děj odehrává.

Velmi význačné je u této postavy je to, jak je ztvárněna. Jedná se o pána v černých šatech s černým kloboukem, který má hůl, a na špičce hole je lidská kostra. Důležitou skutečností je i to, že onu smrt divák vidí jako první postavu ve filmu. Záběr objevení

¹⁸ Destiny. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online].

¹⁹ LANG, Fritz. *Der Müde Tod*.

smrti je vzhledem k době vzniku filmu fantastický. Postava se objevuje pomocí stop tricku (viz DVD ukázka 1). Postava je vždy fyzicky zobrazována dominantně pomocí rakursu kamery. Velkou roli zde hraje i záběrování a práce se znaky (viz obr. 6, 2:57 minuta ve filmu). Kromě zobrazení postavy smrti nás v samotném úvodu filmu Lang vede k postavení základních parametrů filmu pomocí symbolů a prostoru, ve kterém se úvod odehrává. Samotný první záběr filmu nám ukazuje znak křižovatky a kříže a teprve poté se objevuje postava smrti.

Následuje jedoucí kočár se dvěma snoubenci a jednou starší paní, která má košík s husou, který překryje kapesníkem; mladý pár na to reaguje smíchem. Jedná se o jistý způsob předzvěsti toho, co bude následovat. Lze to považovat za symbol, který znamená, že se něco skrývá, něco, co napovídá že se brzy bude něco dít. To je samozřejmě pojato poetickým způsobem a velmi diskrétně, aby o tom byl divák nucen přemýšlet a potom si význam zpětně uvědomil. Dále je velmi důležité to, že než postava smrti zastaví jedoucí kočár, vidíme záběr, kde kočár jede přes most. Z hlediska filmového jazyka nám zde most vypovídá o překročení z jedné strany na druhou, přičemž nevíme, co se na další straně nachází. Zde byl rád navázal na rozebraný fenomén klinické smrti. Most patří do kategorie číslo sedm „Hranice nebo předěl“ a jeho překročení znamená nemožnost návratu.

V tomto případě hraje úlohu i další kategorie klinické smrti. Jedná se o kategorii dva, kde jsou popsány přestupy z mostu. Dále bych se rád zaměřil na to, že když se pán s klouboukem zastaví poprvé, je to u hřbitova, kde lze velice snadno spatřit symbol kříže a hrobu. Třetím bodem, který bych zde rád uvedl, je záběr, kde člověk s černým kloboukem nastoupí do kočáru, z kočáru vystoupí starší paní spolu se svou kachnou a kočár dále pokračuje v cestě. Záběr rozjetí, který následně vidíme, je celek, ve kterém je křižovatka, která také patří do sedmé kategorie klinické smrti. Všechny výše uvedené body považuji za jakýsi úvod do přestupu. Snoubenec ještě nezemřel, ale je na cestě ke smrti, o čemž divák v tuto chvíli ještě neví. Snoubenci jsou zmateni z tohoto pana, který jim vlezl do kočáru, a následně se objevuje titulky, který oznamuje „Město ztracené v minulosti“

2.1.1.2. Přechod z jednoho světa do druhého a práce s časem

Přechod se odehrává až v městečku, do kterého se snoubenci spolu s pánem dostali. Jsou nám zde představeni hlavní vedoucí činitelé tohoto města, se kterými pán s černým kloboukem jedná a zakoupí si místo u hřbitova tohoto městečka a vybuduje velkou zeď, která nemá žádný průchod. V následném záběru sedí pán s kloboukem se snoubenci u jejich stolu a pije pivo. I zde Fritz Lang použil taky prostředek stop tricku u přesýpacích hodin. Smrt v ruce třímá má pohar s pivem, který se ze subjektivního pohledu snoubence přetvoří do přesýpacích hodin, což je náznakem toho, že se čas blíží. Z hlediska jednoduchého rozboru práce s časem a další charakteristiky postavy smrti lze jak z dramaturgického, tak z metafyzického hlediska říci, že se smrt ve filmu se objevuje na různých místech, v různých časech, někdy ve stejném okamžiku na více míst. Domnívám se, že se jedná o jednu z mnoha zásadních věcí, díky kterým můžeme tento film považovat za mistrovské dílo. Genialita Fritze Langa je v tomto ohledu nesporná.

Po výše popsaném okamžiku, následuje scéna, kdy je slečna odvedena jinou paní z hostince do jiného pokoje. Když se slečna vrátí ke stolu, už tam nikdo není. Její snoubenec se spolu s podezřelým pánem ztratil. Pak přichází moment skutečného průchodu, kdy snoubenka zoufale bloudí po městě a dostává se ke hřbitovu, kde je ta velká zeď. Opirajíc se unaveně o tuto zeď si najednou všimne lidí, kteří přicházejí směrem k ní. Technika, která je zde použita, je dvojexpozice. Lidé vypadají jako duchové, resp. jsou napůl průzrační, vcházejí do zdi a ztrácejí se v ní. Snoubenka je zděšena, když na konci zástupu spatří svého snoubence, který také do zdi bez zaváhání vstupuje. Jde zde tedy pomocí dvojexpozice a velice pečlivé práce s významy, prostorem, ve kterém se děj odehrává, a poetičností zobrazeno, jak jedna z hlavních postav filmu odchází z nám známého světa.

2.1.1.3. Další přechody v tomto filmu a dramaturgické uvážování.

Jak jsem již zmínil, tento film patří mezi filmy, které obsahují více přechodů ze života do smrti. Proto je jeho rozbor komplexnější a vyžaduje větší množství popisů některých scén. Snoubenka, zoufalá ze ztráty svého milence, se nakonec rozhodne také zemřít, aby se dostala do světa za zdí, kam odcházejí všichni mrtví. Když náhodou potká jednoho lékarníka, vypije u něj nějaký nápoj, díky kterému upadne do bezvědomí. Pomocí dvojexpozice a stop triku se dostane před zeď. Tentokrát je před zdí díra, ve které jsou schody. Právě schody považujeme za další symbol přestupu. Podobně jako most, kde se přechází z jedné strany na druhou zatímco po schodech kráčíme ze spoda nahoru, patří tento prostředek do sedmé kategorie klinické smrti. Film zahrnuje i druhou kategorii klinické smrti, kam spadají i tunely. Schody zde vedou skrz tunel. (viz. DVD ukázka 2).

Slečna kráčí po schodech a tímto způsobem přestupuje do neznáma, tedy do posmrtného světa. Ještě není mrtvá, ale můžeme říci, že v této fázi se už nachází ve stadiu klinické smrti. Dle mého názoru je v tomto okamžiku klinická smrt zobrazena naprosto výrazně. Na schodech dívka potkává pána, se kterým se setkala již v kočáře, tj. smrt.

Smrt se jí ptá, co tady hledá, protože ještě nepřišel její čas. Dívka odpovídá že chce jít za svým snoubencem. Smrt ji tedy odvede do velké místnosti, ve které je spousta svíček. Jedna z mnoha genialit tohoto filmu jsou svíčky (viz. obr. 6), které představují světlo a zároveň každá svíčka reprezentuje nějaký život, který probíhá v určitém čase a za určitou dobu, světlo také zasahuje do fenoménu klinické smrti, zde můžeme jmenovat například kategorii pět, kde uvádím, že patří k nejsilnějším zažitkům. Umírající se setkává s bílým světlem, s nimž je možno "telepaticky" komunikovat.



Obr. 6 Smrt ukazuje dívce místnost se svíčkami, role snoubenky se ujala Lil Dagover.²⁰

Je velice zajímavé a důležité zmínit, že každá svíčka má jinou výšku. Některé jsou kratší a jiné delší, což symbolizuje, v jaké fázi života se člověk, kterého svíčka reprezentuje, nachází. Pokud je svíčka delší, bude hořet ještě dlouho, na rozdíl od krátkých svíček.

Dále se slečna smrti ptá, zda je možné smrt nějakým způsobem překonat a tvrdí, že láska je silnější než smrt. Toto považuji za hlavní a jasné sdělení tohoto filmu.

Co se týče dramaturgického hlediska, považuji za zřejmé, že se zde odehrává plot point jedna. Plot pointem nazýváme situaci, ve které filmová postava udělá zásadní chybu²¹.

Smrt zde nabízí protagonistce, aby ze třech svíček, které ještě svítí, ale blíží se jejich zhasnutí, které znamená i zhasnutí nějakého života, zachránila alespoň jeden život. Smrt dívce slíbí, že pokud tak učiní, vrátí jí zpátky jejího snoubence.

Ona se k tomuto kroku rozhodne. V tuto chvíli film začíná sledovat další dějové linky. V těchto linkách se děj odehrává na různých místech v různých časech. Tyto tři svíčky reprezentují jednotlivce, kteří mají zemřít. (viz Obr. 7).

²⁰ LANG, Fritz. *Der Müde Tod*.

²¹ FIELD, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*.



Obr. 7 svíčky tří životů, které má žena zachránit. Jedna již shořela; to je okamžik po první neúspěšné snaze zachránit život.²²

Je velice důležité, že se Lang drží tématu lásky a všechny tři svíčky nebo příběhy reprezentují situaci nebo děj, ve kterých se proplétají příběhy nesplněné lásky nebo je hrdina kvůli lásce zavražden. Nechci se této části věnovat příliš rozsáhle, vzhledem k tomu, že cíl mé diplomové práce je jiný a podobné příběhy jsou záležitostí, která byla již viděna v předchozích filmech, například v Griffithově *Intoleranci*.²³

Každopádně dívka nezvládne zachránit žádný z těchto životů, všechny tři svíčky vyhoří a smrt nad ní vyhraje. Ale jí dá ještě jednu šanci. Věnuje jí ještě hodinu na to, aby našla někoho, kdo by se za jejího snoubence vyměnil. Dívka se vrátí do reálného světa a snaží se najít lidi, kteří jsou starší a mají na tomto světě málo času, ale nikdo z nich nechce zemřít.

Hrdinka se ocitne v situaci, kdy v jedné budově vypukne požár, všichni jsou evakuováni a jedna matka si stěžuje že v budově zůstalo její miminko. Hrdinka vlezle dovnitř hořícího domu a chce obětovat život miminka. V místnosti, kde hoří, se vyskytuje i smrt, která dívce podává ruce, aby si dítě vzala. Hrdinka se však na poslední chvíli rozhodne, že miminko smrti nedá a pošle jej uvázané v povlečení dolů do rukou maminky. „Ted si mě můžeš vzít“, říká hrdinka smrti. A opět se dostávají přes jedny dveře do místnosti, kde leží její zemřelá láska; zase jsou tedy spolu. Podle mě tento

²² LANG, Fritz. *Der Müde Tod*.

²³ Intolerance. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online].

okamžik znamená plot point dva. Hrdinka se zde rozhodne, že nebude chtít vrátit do života svého milého, ale že ho raději bude následovat do jiného světa.

Zde se koná poslední průchod, kdy se smrt zmocní obou milenců. Toho je zde dosaženo dvojitou expozicí. On leží, ona je o něj opřená a umírá, jejich poloprůzračné duše vstávají a smrt je vede na jeden kopec, kde jsou snoubenci, držíce se za ruce, zanechání. (viz DVD ukázka 3.)

V závěru tohoto filmu opravdu vítězí láska. Není divu, že síla tohoto příběhu ohromila vynikající filmové tvůrce jako je Buñuel, Hitchcock a Bergman.

Z hlediska stylu lze říci, že film používá velké množství prostředků z gotiky. Při každodenním sledování tohoto filmu jsem si během jízdy tramvají po Praze všiml, že vstup to jednoho gotického kostela je stejný jako je vstup do zdi, která vede do jiného světa v tomto filmu. (viz. obr. 7 a obr. 8). Některá okna a vchody do kostelů, která jsou ve tvaru lomeného oblouku, jsou mu podobná.



Obr. 7 Hlavní postava vchází na opačnou stranu zdi.²⁴

²⁴ LANG, Fritz. *Der Müde Tod*.



Obr. 8 Kostel Svatého Jindřicha a Svaté Kunhuty v Praze (foto autora).

2.1.1.4. Závěr rozboru filmu

Rozbor tohoto filmu lze shrnout konstatováním, že zde není život po smrti ostře rozdělený na ráj nebo peklo, přestože v posledním záběru filmu oba snoubenci společně krácejí v horizontu nějaké krajiny. Všechny elementy, které jsem zmínil, považuji za nadmíru kreativní s přihlédnutím k době, kdy byl film natočen. Jak jsem již zmínil v úvodu této kapitoly, tento snímek představuje velkou inspiraci pro mnoho filmařů. Domnívám se, že smrt jako postava v tomto filmu zanechala velký vliv na mnoho dalších filmů které nejsou v této diplomové práci obsaženy.

2.1.2. Orphée – Orfeus, 1950, rež. Jean Cocteau

(Zrcadlo jako prostředek pro přestup do podsvětí a záběry pozpátku)

2.1.2.1. Cocteaův moderní Orfeus a poetická vize multimediálního umělce.

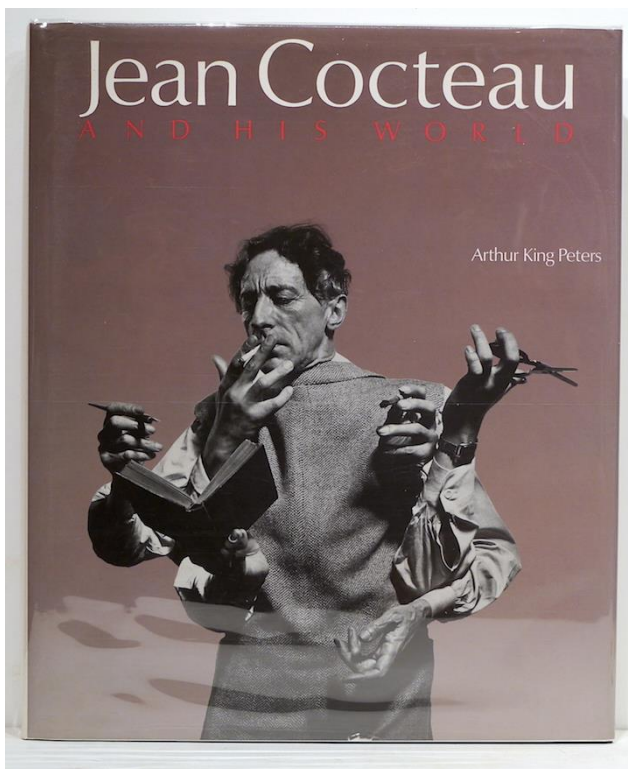
Příběh Orfea byl již zmíněn na začátku této diplomové práce (viz kapitola 2.). Jean Cocteau (5.6.1889 – 11.10.1963) byl nesmírně inspirován příběhem Orfea skoro celý svůj život. Jakožto multimediální umělec byl uznáván jako spisovatel, designér, dramaturg a také filmař. „[Cocteau] především během svého života trval na tom, že jediný přívlastek, který ho může přesně definovat, je termín básník“.²⁵

Dále pro Cocteaua „poezie je odrazový můstek do dalšího světa“²⁶, tedy to, co reprezentuje jeho dílo Orfeus. Nicméně je velmi těžké stručně shrnout génia Jeana Cocteaua.

Představení jeho osobnosti bych rád zjednodušil, vzhledem k tomu, že je pro mnoho lidí známou postavou v rámci umění, není jej tedy třeba příliš rozebírat. Rád bych zde prezentoval jednoduchý odkaz, který jasně vysvětluje, co je Cocteau za člověka. (viz.obr. 9). Rád bych také zdůraznil, že můžeme Cocteaua považovat za Orfea naší doby, a to díky tomu, že okouzloval pomocí své poezie, divadelních představení, textů a filmů diváky své doby. Díky filmu Cocteau okouzluje diváky dodnes

²⁵ EVANS, Arthur B. *Jean Cocteau and his films of orphic identity*, str. 34

²⁶ *Ibid.* 34



Obr. 9 Jean Cocteau zobrazen v knížce Jean Cocteau a jeho svět autora Arthura Kinga Peterse.²⁷

2.1.2.2. Prvky příběhu a hlavní dramatická situace

Za účelem lepšího porozumění rozboru je nutné stručně shrnout příběh díla.

V úvodní části filmu vidíme na pozadí namalované lyry. Posloucháme vypravěče, který nás do Orfeova příběhu uvádí následujícími slovy:

Legenda o Orfeovi je velmi známá. V řecké mytologii byl Orfeus trubadúr z Thrákie. Okouzloval dokonce i zvířata. Jeho písně však odvrátily jeho pozornost od manželky Eurydiky a smrt ho o ni připravila. Sešel tedy do podsvětí a použil svůj šarm k tomu, aby získal povolení vrátit se s Eurydikou na pozemský svět, avšak s podmínkou, že se na ni nikdy nepodívá. Orfeus však na Eurydiku pohlédne a Bakchantky ji od něj opět odvedou. Kdy a kde se náš příběh odehrává? Je to za hranicemi místa a času. Každý si jej může vyložit dle vlastního přání.²⁸

²⁷ PETERS, Arthur King. *Jean Cocteau and his world: an illustrated biography*.

²⁸ Orfeus. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online].

Přihlédneme-li k tomu, že divákovi Cocteau polovinu příběhu odhalil již v první minutě, nemluvě o tom, že někteří diváci tento příběh již znají, můžeme se ptát, co diváky motivuje k tomu, aby se na film dívali.

Důvodem je to, že film jako médium má své zvláštní vyjadřovací prvky, které jsou schopny velmi zručně vyvolat emoce v lidech a lidé se především zajímají, byť nevědomě, o to, jakým způsobem je ten příběh odvyprávěn, což je podle mého názoru klíčovým prvkem úspěšného filmu.

Orfeus je populární básník, který se pohybuje v Café de Poetes, kam jednoho dne přijde mladý básník jmenem Jaques Cégeste, doprovázen půvabnou ženou, která je představena jako princezna Cégeste, v podstatě se však jedná o smrt. V následujícím okamžiku je Cégeste přejat dvěma motorkáři, princezna jej naloží do svého Rolls Royce a přizve Orfea jako svědka. Jedná se tedy o prvek prvního setkání Orfea se smrtí. Příběh pokračuje dál tím, že auto jede a Orfeus si všímá, že mladý básník je mrtev. Pak se dostanou do staré budovy, kde se Orfeus stane svědkem toho, jak mrtvé tělo Cégesta vstane a spolu s princeznou přestoupí skrz zrcadlo do jiného světa. Velmi poetickým způsobem se Orfeus vrátí domů ke své manželce. Domů ho přiveze Hertubis, tedy řidič rolls royce. Orfeus vůbec nevěnuje pozornost své manželce, ale stále obsesivně myslí na půvabnou ženu, kterou viděl na začátku během jeho pobytu v domě. Tato půvabná žena neboli princezna smrti začne Orfea pozorovat během spánku. Jednoho dne se však princezna rozhodne vzít jeho manželku a teprve v té chvíli si Orfeus uvědomí, co ztratil, a najde způsob, jak přestoupit do dalšího světa. Jak je zmíněno výše, tam je soud, který rozhodne že vrátí Orfea do pozemského světa a princezna smrti bude potrestána. Orfeus se však nesmí na svoji ženu podívat. I v těch okamžicích, kdy je v podsvětí, je Orfeus zmatený a jeho obsese smrtí stále přetrvává. Nakonec se Orfeus na Euridyku podívá a ona zmizí. Pak se Orfeus připleče do rvačky s místními protestanty, kteří mu vyčítají Cégestovu smrt, a sám Orfeus zemře. Dostane se do posmrtného světa, kde se ještě jednou potká se princeznou, která se rozhodne vrátit Orfea v čase před všemi událostmi, které se staly, a Orfeus je tedy zpátky u své manželky a bez obsese smrtí, jako kdyby se nic nestalo. A smrt je odvedena do dalšího světa, podle mé interpretace do pekla za trest.

2.1.2.3. **Zobrazení smrti ve filmu Orfeus**

Posmrtný svět ve filmu je zobrazen podle mého názoru spíše jako celá instituce, kde existuje určitá hierarchie, dokonce má i svůj soud a své činitele. Jedním z těchto činitelů je jedna již zmíněná půvabná žena, která je představena Orfeovi jako princezna. Tato půvabná žená na sobě má elegantní černý oděv, náhrdelník s perlami a bílou vestu. V některých scénách se pomocí filmového střihu a práce se světlem její oděv se mění v bílý a pak opět v černý. Jmenovat můžeme například scénu, kdy bere Eurydiku (viz DVD ukázka 4), Orfeovu zesnulou manželku. Je velmi zajímavé, jak je princezna uvedena. Orfeus se na ni stále dívá, což je počátkem jeho obsese, tj. obsese smrtí. (viz. DVD ukázka 5). Dále považuji za důležité zmínit, že stejně jako ve filmu *Der Müde Tod – Unavená smrt*, je smrt zobrazena jako postava, pouze s rozdílem, že v tomto případě je to krásná žena.

2.1.2.4. **Přechody ze života do smrti a jejich dramatický význam**

Zajímavým jevem v tomto filmu je to, že se přestupy odehrávají z obou stran, tedy jak přestup ze života do smrti, tak ze smrti do života.

První přestup se odehrává deváté minutě ve filmu, přesně před významným dramatickým elementem, tzv. „háčkem“ neboli „hook“. Jak jsem již uvedl, na začátku filmu dojde k tomu, že, v „Cafe de poetesé“ neboli v kavárně básníků zemře po rvačce s davem a s policií Jacques Cégéste, který přišel z již zmíněnou princeznou, která na Orfea udělá velký dojem. Předzvěst smrti mladého básníka je pojata tak, udělano že se za zvuku velkého rámusu chce osvobodit ze spárů policie, která ho chce odvést, a náhle slyšíme zvuk dvou motorek, které se k nám přibližují. Dále je využito stylistické figury eufemismu. Slyšíme pouze zvuk motorek a vidíme, jak se tělo převrací, moment přejetí tedy nevidíme, ale vzhledem k využitým prostředkům jej divák může předpokládat. Princezna vezme Cégesta i Orfea do Rolls Royce a vejdou společně do neznámého starého domu. Po cestě potkáváme ještě jeden symbol přestupu, který také vyjadřuje (viz. kapitola 4) klinickou smrt, a to je „hranice“. Hranice, kterou Orfeus překročí spolu s princeznou smrtí, mrtvým básníkem a řidičem Hertubisem. Zastaví se před vlakovými závorami, přejede vlak a pokračují dále ve své jízdě (viz obr. 10).



Obr. 10 Scéna, kde odvedou Orfea do neznámého domu, čtyři záběry, které tvoří tuto scénu.²⁹

Dále se, jak jsem již zmínil, dostávají do jednoho opuštěného domu, kde se objeví dva motorkáři, kteří srazili Cegésta, což Orfea překvapuje, princezna ho však celou dobu žádá, ať nemluví. Následně je Orfeus svědkem přechodu těla mladého básníka do dalšího světa. Tento okamžik je velmi zajímavý, Jean Cocteau používá záběry pozpátku, aby se postavy, v tomto případě postava Cegéste, zvedly, a pak společně vejdou do jednoho zrcadla. Když se tímto zrcadlem pokusí prostoupit Orfeuse, není to možné a hrdina usíná. Tento okamžik se odehrává kolem desáté minuty a je zde známý dramaturgický prvek hook, jak jsem již zmínil výše.

Další přestup vidíme, když se princezna smrti dívá na Orfea, jak spí. Tady to je vyřešeno pomocí dvojité expozice, je zde využito zrcadlo, ve kterém se odráží ložnice Orfea, kde spí on i jeho manželka, princezna se pomalu objevuje, což je uděláno pomocí dvojité expozice. V úvodu této scény jsou tři zásadní záběry a to jsou :

- 1 Celkový záběr, jak přichází princezna v odrazu zrcadla.
- 2 Detail na princeznu přestupující ze zrcadla do našeho světa.
- 3 Celek, který je natočený z horního rakursu. (viz. DVD ukázka 6 a obr.. 11)

²⁹ COCTEAU, Jean. *Orphée (Orfeus)*.

Třetí záběr je podle mne nejzásadnější, protože jsou v něm obsaženy všechny tři postavy. Za prvé tento film považuji za milostný trojúhelník a za druhé v tomto filmu nejdeme záběry, které se zobrazují z horního úhlu a dávají nám tak najevo, že někdo další sleduje celkovou situaci. V tomto konkrétním případě situaci sleduje již výše zmíněná celková instituce smrti. Z dramaturgického hlediska je nám v tomto okamžiku jasná motivace princezny smrti, tedy proč jedná tak, jak jedná; uvědomujeme si, že je zamilovaná do Orfea. Jejím cílem je odvést do podsvětí Orfeovu manželku Eurydiku. V tuto chvíli začíná druhé jednání, protože před touto scénou se odehrává Orfeovo rozhodnutí sledovat princeznu smrti a jeho obsese se prohlubuje. To je, podobně jako jsem vyjádřil v rozboru předchozího filmu *Der Müde Tod*, plot point 1.





Obr. 11 Smrt se dívá na spícího Orfea a na jeho manželku Eurydiku.³⁰

- Třetí přestup Orfea v tomto filmu považuji za jeden z klíčových záběrů filmu. Jedná se o jakousi analogii prvního přestupu, tedy přestupu mladého básníka Cégesta, s tím rozdílem, že se jedná o Orfeovu manželku Eurydiku. Tento přechod je udělán podobným způsobem jako v prvním případě. Je zde předzvěst smrti, autor využil prostředku zobrazení postav dvou motorkářů, kteří ji přejedou na silnici, dale se objeví postava Heurtuba, který ji vrátí zpět do postele a následně se ze zrcadla zjevuje princezna smrti spolu s Cégestem a odvedou ji do podsvětí tak, jak to udělali s Cégestem. Eurydika leží v posteli a pomocí záběru pozpátku vstane a poslouchá povely princezny. Tentokrát přechod do posmrtného života probíhá tak, že princezna rozbije. Když všichni přestoupí, zrcadlo se pozpátku vrátí do původního stavu. (viz. DVD ukázka 7), lze tedy říci, že používání záběrů pozpátku je běžná praxe v tomto filmu.

- Čtvrtý přechod se odehrává těsně po tom, co smrt vezme Eurydiku a je to okamžik, ve kterém se Orfeus rozhodne jít za svou ženou a se chce potkat ještě jednou se smrtí. Tento přestup je podle mě nejdůležitější jak z hlediska dramaturgického, tak z hlediska technického. V tomto okamžiku jde v dramatu o midpoint. Midpoint je bod obratu cca

³⁰ COCTEAU, Jean. *Orphée (Orfeus)*.

ve středu scénáře (například na stránce 60 ze scénáře o 120 stranách). Tento obrat je pro protagonistu často zničujícím obratem.³¹

Aby Orfeus jako člověk, který není mrtev, přestoupil z jednoho světa do druhého, musí si obléknout rukavice, které se oblékají samy, což je další surrealistický přístup a je zde použitý záběr pozpátku, pak vstupuje do zrcadla a je při tom podporován Heurtubisem, tj. řidičem princezny smrti. Je velmi zajímavé, že záběr, ve kterém Orfeus jde ke zrcadlu, tj. subjektivní záběr, je natočen tak, že natáčeli ruce před kamerou a herec byl na opačné straně rámu zrcadla a simultánně se přibližoval ke kameře, což je jeden z nejgeniálnějších použitých prostředků v tomto filmu. I když je to velmi inovativní a zajímavý poustup, lze si všimnout stínu dalších rukou, které jsou před kamerou, a jejich stín dopadá dolů. (viz. DVD ukázka 8 a obr. 12)



Obr. 12 Záběr, jak Orfeus přistupuje k zrcadlu, ve druhém záběru lze vidět stín rukou.³²

Co se týče tohoto přestupu, je zajímavé, že aby ruce vstoupily do zrcadla a byla zároveň vidět tvář, je zde pro tento záběr použita rtuť.³³ (viz. DVD ukázka 9 a obr. 13).

³¹ FIELD, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*.

³² COCTEAU, Jean. *Orphée (Orpheus)*.

³³ EVANS, Arthur B. *Jean Cocteau and his films of orphic identity*, str. 107



Obr. 13 záběr, ve kterém používali rtuť.³⁴

Orfeův přechod je, jak jsem již zmínil, jeden z nejzásadnějších v tomto filmu. Za prvé proto, že se zde postava dostává do posmrtného života, a za druhé kvůli tomu, že nastává převrat neboli další rozhodnutí jít dál. Další zajímavou okolností je to, že se před samotným přestupem Hertubis Orfea ptá, jestli tam jde proto, aby viděl svou zesnulou manželku, nebo zda jde za smrtí. Orfeus ještě neví.

Další ze zajímavých stylových prostředků, které Cocteau používá, je například promítání na plátno, ve kterém Oreus jde a Hertubis stojí, ale je v pohybu. Jde o surreální vizi o tom, jak vypadá smrt. Autor tímto dosáhl toho, že se Orfeus těžce pohybuje v tomto prostředí, což má význam jak dramaturgický, tak symbolický, a jedná se o jistou překážku pro tuto postavu (viz DVD ukázka 10). Co se týče prostředí, Cocteau použil staré městečko, které bylo zruinováno během druhé světové války.³⁵ Další zajímavou věcí je to, že když se objevují přestupy ve filmu, slyšíme zvuky gongu nebo zvuky, které jsou podobné zvukům hraní na sklenice. Velmi důležité je to, že po skončení soudu, tedy když soud rozhodne, že vrátí Orfes a Eurydiku zpátky, ale nesmějí se na sebe dívat, fyzický přestup je eliminován a pouze slyšíme ten samý zvuk, který je popsán a vysvětlen výše. Orfeus spolu s Hertubisem a svou manželkou pouze vystoupí ze záběru.

³⁴ COCTEAU, Jean. *Orphée (Orfeus)*.

³⁵ EVANS, Arthur B. *Jean Cocteau and his films of orphic identity*

Ke konci filmu, když je Orfeus zabit, ho Hertubis veze autem a projedou skrz jeden tunel. Cocteau tedy také použil ve filmu prostředek tunelu jakožto přestupu z jedné strany na druhou.

2.1.2.5. **Závěr**

Závěrem považuji za velmi důležité zmínit, že považuji zrcadlo použité jako prostředek pro přestup z jednoho ze života do dalšího za geniální. Je to tak, protože zrcadlo odraží nás, Orfeus má dokonce ve filmu jednu repliku, kdy při pohledu do zrcadla a řekne, že vidí nešťastného člověka. Zároveň je smrt jakýmsi způsobem součástí života a jeho odrazem. A co je velmi zajímavé je to, že kdybychom měli shrnout tento film pouze pár slovy, mohli bychom nabýt dojmu, že se celý děj filmu odehrává v nějakém snu. Co se týče religiozního pohledu na tento film, stejně jako *Der Müde Tod* ani *Orfeus* nepracuje se s peklem nebo rájem. Orfeus zde má dokonce jednu repliku, kde oznamuje, že za svojí manželku půjde i do pekla, pokud to bude třeba, a Hertubis odpovídá, že není potřeba jít tak daleko. Na samotný závěr je sice princezna smrti kamsi odvedena dvěma motorkáři, není ale zřejmé kam a film v tomto bodě končí.

2.1.3. おとし穴 - Pitfall - Past - Hiroši Tešigahara 1962

(symbolika)

Hiroši Tešigahara je jeden z významných tvůrců Japonska ze šedesátých let a jeden ze stěžejních režisérů japonské Nové vlny. Pitfall, v češtině Past, je jeho první celovečerní hraný film, jeho filmografie před tímto filmem zahrnuje většinou krátké dokumentární filmy.³⁶

Jeden z důvodů, proč jsem tento film zvolil, je to, že přechod ze života do smrti se odehrává několikrát a také fakt, že tento film shrnuje třetí Freudovu kategorii neboli transformaci ze života do smrti, postava tedy nikam neodchází, ale pokračuje ve své nesmrtelnosti na Zemi. Další věc, která je ta tomto filmu zajímavá, je to, že pochází z úplně jiné části světa a ve svém přístupu se tak poměrně odlišuje od prvních dvou filmů, které jsou v této práci rozebrány, a to *Unavená smrt* a *Orfeus*.

2.1.3.1. Shrnutí příběhu

Jde o příběh, ve kterém člověk pracující jako horník putuje se svým synem od města k městu a shání lepší práci. V jednom dolu mu jeho nadřízený ukáže fotku s člověkem, který vypadá jako on, a sdělí mu, že mu nabízejí práci v nějakém jiném městě. Když se dostane do tohoto města, zdá se být opuštěné. Ve městě pobývá pouze jedna paní. Po cestě je však hrdina sledován jistým mužem, který ho následně zavraždí. V okamžiku po smrti spatří horník sám sebe a ve městě vidí také spoustu mrtvých lidí. Jedná se tedy o "město duchů". Zároveň je svědkem toho, že paní, která ve městě pobývá, skrývá tajemství a neříká pravdu ohledně jeho vraždy. V jiné z dalších částí filmu bude tato paní též zavražděna a potkají se ještě jednou, tentokrát v posmrtném životě, který v tomto městě existuje.

2.1.3.2. Zobrazení smrti ve filmu.

V tomto filmu není smrt vyobrazena jako postava tak jako u předchozích dvou filmů, ale je do filmu diegeticky vtisknuta tj. existuje zde postava, která páchá vraždy, ale na rozdíl od *Unavené smrti* nebo *Orfea* se jedná o reálnou postavu, která má funkci

³⁶ Hiroši Tešigahara. *Československá filmová databáze* [online].

vykonavatele smrti. Dalším rozdílem je to, že se tato postava ve filmu objevuje oblečena ve výrazném bílém oděvu (viz obr. 14). Postava zde nemá pouze metafyzickou funkci smrti, ale také funkci, která pochází z našeho světa. Existuje zde předpoklad o tom, že daná postava vraždí za nějakým účelem a ten účel je nejpravděpodobněji inspirován pocitem moci. Pro toto mé tvrzení hovoří fakt, jakým způsobem je udělaný uvod filmu nebo také socialně-politická konotace, která je představena na začátku, tedy exploatace horníků v Japonsku v této době.



Obr. 14 Postava vraha. Symbol smrti je v tomto filmu zobrazen ve výrazném bílém obleku.³⁷

Je zajímavé, že přestože pán, který vraždy vykonává, není smrt samotná, vidíme ho několikrát před tím, než ony vraždy spáchá. Například v prvním případě jej vidíme, jak fotografuje u hřbitova blízko místa, kde horník pracuje. Následně projíždí kolem syna naší hlavní postavy na motorce. Velmi zajímavé je to, že před tím, než zavraždí horníka, je jediný, kdo si tohoto pána všímá, právě syn zavražděného horníka (viz DVD ukázka 11 a obr. 15).



³⁷ TEŠIGHARA, Hiroši. *Pitfall (Past)*. 1962.



Obr. 15/1, 15/2, 15/3, Dítě je jedina postava, která si všímá zabijáka.³⁸

2.1.3.3. Předzvěst smrti ve filmu.

Jak jsem zmínil výše, první předzvěst smrti nastává, když dítě dvakrát spatří pána v bílém. Když se horník a dítě dostanou do opuštěného města, pracuje se zde hodně se symboly. Vidíme zde panoramické jízdy kamery, která nám zobrazuje, jak hrdina jak prochází městem skrz různé opuštěné dřevěné domy, což značí, že je město prázdné (viz ukázka DVD 12 a obr. 16). Vyskytují se zde také záběry na věci a odpad, který zde někdo nechal, a dále záběr na hada, který se proplazí pískem (viz DVD ukázka 13 a obr.17). Had nám vypovídá nejen o tom, že město je prázdné, ale má ještě větší symbolický vyznám smrti nebo přestupu z jednoho světa do druhého. Výskyt hada můžeme spojit také s rájem a životem na Zemi. Zároveň had vstupuje do záběru a vystupuje, lépe řečeno v záběru přestupuje z jednoho města do dalšího. Horník tohoto hada nevidí, ale pro diváky představuje had nastolení jisté atmosféry. Zároveň pro diváka had znamená předzvěst něčeho, co se ve filmu stane.



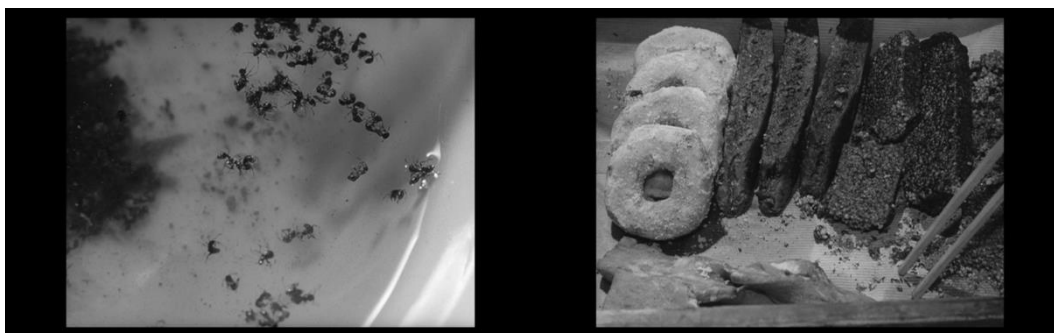
³⁸ TEŠIGHARA, Hiroši. *Pitfall (Past)*. 1962.

Obr. 16. Záběr s panoramickou jízdou. V jedné části záběr graficky znázorňuje to, že postava je uvězněna.³⁹



Obr. 17 významotvorný záběr hada přestupujícího z jednoho města do dalšího.⁴⁰

Další předzvěstí je paní, která je jedinou obyvatelkou tohoto města, která ještě před setkáním s horníkem a jeho synem potají odklízí ze svého jídla mravence, které hází do sudu s vodou. I tento významtvořný prvek divákovi nám velmi jednoduše a jednoznačně potvrzuje, že se jedná o město duchů. (viz obr. 18).



Obr. 17/1, 17/2, 17/3 Jediná obyvatelka města duchů.⁴¹

³⁹ TEŠIGHARA, Hiroši. *Pitfall (Past)*. 1962.

⁴⁰ TEŠIGHARA, Hiroši. *Pitfall (Past)*. 1962.

⁴¹ TEŠIGHARA, Hiroši. *Pitfall (Past)*. 1962.

2.1.3.4. Rozbor scény smrti a přestupu z opuštěného města do města duchů.

Scéna smrti a přestupu do smrti je jedna z nejzajímavějších. Tato scéna je jedním z důvodů, proč jsem tento film do své diplomové práce zařadil.

Scéně, ve které se odehraje vražda, předchází scéna, kde syn horníka najde žabku, začne ji mučit a následně ji stáhne z kůže. Následuje další děj, který předpovídá, co se stane. Jak jsem již zmínil v úvodu této kapitoly, existuje určité spojení mezi synem horníka a vrahem jeho otce. Horník se vydává na cestu podle instrukcí ze strany paní, která jej navigovala. Kráčí po poli a najednou se shora objevý pán v bílých oděvech, který jej začne sledovat. Situace postupně graduje. Nejprve si horník nevšimne toho, že je sledován. Když sledování zaregistruje, záběry jsou doprovázeny zvukem bubínku, jehož rytmus se začíná více a více zrychlovat, jak horník začne rychleji a rychleji kráčet. Vrah si začne na ruce nasazovat bílé rukavice. V jednom okamžiku vidíme záběr jedné dlouhé honičky, tj. v jednom záběru lze vidět pronásledování, vytáhnutí nože ze strany vraha a zabíjení (viz DVD ukázka 14 a obr.18). Když vrah zasadí první ránu do těla horníka, následuje rovnou střih na jeho hlavu a odraz slunce, což lze považovat za symbolický střih (viz DVD ukázka 15 a obr.18).



Obr. 18 Scéna zabíjení, záběr 18/5 se sluncem. Slunce nebo nebe vždy symbolizovalo další svět, dokonce je zde použit element, který je součástí klinické smrti, tj. světlo.⁴²

Horník dále pokračuje v útěku a vrah jej pronásleduje. Vrah máchne svým nožem a zasáhne rostlinu; ve stejném okamžiku autor paralelně diváka odvede do domu paní, která v tomto městě bydlí a v ten moment zabíjí mouchu. Následně slyší horníkův křik. Zde je použita technika matchcut. (viz. DVD ukázka 16).

Po dokonání vraždy vrah přichází do domu této ženy a podplácí ji finanční hotovostí. Dále se odehrává skok v čase, který je vyobrazen tak, že vidíme horu nad městem, nad kterou se střídají slunce a mraky, dále záběr zavěšení mrtvé žaby na rostlinu a poté ležící mrtvolu horníka, která se probudí a vidí své mrtvé tělo. Stejně jako v případě *Orfea*, je tohoto záběru docíleno využitím záběru pozpátku. Postava zemřelého se vrací do města, ve kterém nám autor pomocí dvojité expozice představuje pohybující se lidi, tj. mrtvé duše (viz DVD ukázka 17). Postava spatří i onu paní, jedinou živou obyvatelku města, ale paní zemřelou postavu nevidí. Touto problematikou se zabývá mnoho dalších filmů, například snímek *Ghost*.⁴³ V tomto případě jde o velmi

⁴² TEŠIGHARA, Hiroši. *Pitfall (Past)*. 1962.

⁴³ *Ghost*. *Československá filmová databáze* [online].

jednoduchý filmový princip, použili dvojníka, který leží, a hlavní herec na sebe bere roli mrtvého horníka. Všechny další přechody jsou udělané stejným způsobem.

V dalším záběru syn horníka hledí na mrtvé tělo svého otce. Duch otce se snaží se synem komunikovat, ale syn jej však neslyší. Rozdíly v pohledu ze světa živých a pohledu ze světa mrtvých jsou dalším zajímavým aspektem tohoto filmu.



obr. 18/1, 18/2, 18/3 paralelní pohled, mezi světem mrtvých a světem živých, záběry jsou stříženy jeden za druhým.⁴⁴

Tento okamžik můžeme z dramatického hlediska označit jako plot point 1. Hrdina se rozhoduje, zda jednat a žádat o spravedlnost.

⁴⁴ ⁴⁴ TEŠIGHARA, Hiroši. *Pitfall (Past)*. 1962.

2.1.3.5. **Závěr**

Rozbor tohoto filmu nám jasně ukazuje, jak je možné ve filmu zajímavě využít filmové prostředky jako jsou symboly, dynamika montáže a použití atmosféry k docílení velkého díla jako je právě *Past*.

2.2. Další filmy zaznamenávající přechody ze života do smrti a naopak.

V této kapitole bych rád v krátkosti představil další významná filmová díla, která se zabývají problematikou posmrtného života. Těmto filmům je věnován v této práci menší prostor, vzhledem k tomu, že fenomény přechodu, které jsou v nich obsaženy, byly buď v této práci již zmíněny, nebo se v těchto filmech nevyskytují tak často, jako ve výše rozebíraných dílech.

2.2.1. Love and Death – Láska a smrt, rež. Woody Allen, 1975

„Satira o životě, o smrti a lásce“

Film začíná tím že hlavní postava, tedy postava Borise, kterou hraje samotný Woody Allen, je mrtvá, a satiricky vypráví jak se tam dostala. První záběr je nebe a pak následují záběry ze hřbitova a ve stejným okamžikem slyšíme komentář Woodyho Allena, který si satirickým tónem klade otázky o tom, jak se tam dostal. Vypráví: *„Nikdy se nedozvím, jak jsem se dostal do této situace. Naprosto neuvěřitelné, být popraven za zločin, který člověk nespáchal. Ovšem není snad celé lidstvo odsouzeno za zločin, který nespáchalo?... Rozdíl je ten, že ostatní zemřou dříve či později, kdežto já zemřu zítra ráno přesně v šest. Měli mě popravit v pět, ale mám moc chytrého právníka. Dosáhl odkladu.“*⁴⁵

Film je založen na dialogích a monologích, jako většina filmů Woodyho Allena. Takže replikou *„Ovšem není snad celé lidstvo odsouzeno za zločin, který nespáchalo?“*⁴⁶klade otázku, kterou většina z nás řeší.

Následně začne vyprávět o svém životě od samého začátku až do konce. Na konci se v epilogu vlastně vracíme do situace, která je v prologu. V podstatě celý film zkoumá otázky týkající se věcí mezi životem a smrtí. Sám Woody Allen považoval tento film za parodii ruské literatury.

⁴⁵ ALLEN, Woody. *Love and Death (Láska a smrt)*.

⁴⁶ ALLEN, Woody. *Love and Death (Láska a smrt)*.

2.2.1.1. Zobrazení smrti ve filmu

V jedné ze scén se postava Woodyho Allena setkává se smrtí, která je skryta za bílým pláštěm s kosou v ruce. Smrt je zde tedy zobrazena v bílém, podobně jak ve filmu *Past*. Když mladý Boris uvidí smrt, vidíme jeho subjektivní pohled. V této scéně vidíme smrt v poli, je zde ale několik střihů, které mění velikost záběru, pomocí rychlého střihu se k tedy k postavě smrti přibližujeme. Následně proběhne krátký dialog těmito dvěma postavami:

„BORIS:

Kdo jste?

SMRT:

Smrt.

BORIS:

Co je po smrti? Peklo? Bůh?

Další život?

A klíčová otázka:

Jsou tam holky?

SMRT:

Jsi zajímavý mladík.

Navštívím tě.

BORIS:

Neobtěžujte se!

SMRT:

Mě to neobtěžuje.⁴⁷

Samotným dialog odkazuje na kapitolu tři, kde jsem uváděl vysvětlení religionistického pohledu na posmrtný život. (viz. Ukázka DVD 18, obr.19).

⁴⁷ ALLEN, Woody. *Love and Death (Láska a smrt)*.



Obr. 19.1, 19.2 Rozhovor mezi mladým Borisem a smrtí, přestože se film se odehrává v době, kdy takové brýle neexistovaly, postava Borise má vždy brýle, což můžeme považovat za satirický element tohto filmu.⁴⁸

2.2.1.2. Scéna přechodu

Noc před popravou Borise přijde do jeho cely anděl (viz obr. 19), který je vyobrazen jako stín na stěně cely, což je humorný prvek filmu, vzhledem k tomu, že smrt je zde zobrazena v bílém a anděl je viditelný v černém stínu. Anděl Borisovi sdělí, že se císař rozhodl, že jej nepopraví a udělí mu milost. Následující ráno se šťastný Boris vydá na popravu, domnívaje se, že ho armáda na popravu nevezme a že si z něj pouze dělají legraci, dokonce se rozhodne i být zastřelen bez zavázaných očí a během popravky vtipkuje. Velmi zajímavou předzvěstí jeho smrti je cedule (viz. Obr 19.1) Nakonec ho zabijí. Při jeho zabití je ještě jednou použit eufemismus, stejně jako například ve filmu Orfeus. V tomto případě je to uděláno montážně tak, že když velitel armady zamává na vojáky a dá jim tak signál, aby stříleli, následuje střih, kde se dvě Borisovy mezi sebou baví o tom, kdo koho miloval. A najednou ho Diane Keaton skrz okno. Okno považujeme za další aspekt klinické smrti, vzhledem k tomu, že okno představuje hranice. Dvě dívky se tedy nacházejí uvnitř a Boris je venku spolu se smrtí, takže v tomto okamžiku se tedy ukazuje velmi zajímavé filmové sdělení (viz obr. 20).



Obr.19 a 19.1 Anděl, který sdělí Borisovi falešné informace a dá mu tak naději, že nebude popraven.⁴⁹

⁴⁸ ALLEN, Woody. *Love and Death (Láska a smrt)*.

⁴⁹ ALLEN, Woody. *Love and Death (Láska a smrt)*.



Obr. 20 Diane Keaton zahlédne Woodyho Allena skrz okno.⁵⁰

2.2.1.3. Závěr

„*Smrt tedy není konec, ale velmi účinný způsob snížení výdajů.*“⁵¹ Toto je jedna z posledních replik filmu. Na konci filmu zní stejná hudba, která zněla na začátku, a to hudba ruského skladatele Sergeje Prokofjeva. A Woody Allen spolu se smrtí tančí a kráčejí po udolí (viz obr. 21). Woody Allen ve filmu používá velmi zručně prostředek dialogu pro docílení satiry ale pracuje i se znaky a symboly, jako je například cedule, na které je uvedena jeho poprava a další události, které probíhají v okolí. Humorným prvkem je to, že je na stejné ceduli uvedena poprava, svatba a ordinace lékařů.



Obr. 21 Boris (Woody Allen) během svého přechodu do posmrtného života tančí spolu se smrtí.⁵²

⁵⁰ ALLEN, Woody. *Love and Death (Láska a smrt)*.

⁵¹ ALLEN, Woody. *Love and Death (Láska a smrt)*.

⁵² ALLEN, Woody. *Love and Death (Láska a smrt)*.

2.2.2. **Der Rebell – Rebel, rež. Luis Trenker, 1932** **(Pionýr matematické montáže)⁵³**

Film vyznámného rakouského režisera a herce Luise Trenkera, který pochází z oblasti jižního Tyrolska. Tento film vypráví o tyrolském boji proti napoleonské invazi. Tomuto filmu je v této práci věnovaná pouze malá část, práce protože se přestup ze života do posmrtného života odehrává na samém konci filmu, kde je hlavní hrdina (Luis Trenker) spolu se svými spolubojovníky popraven ze strany napoleonské armády. Tento film je jeden z prvních filmů, ve kterém se objevuje přestup ze života do smrti a používá velmi zručně prostředky, které byly v té době možné. Tento film má své místo vedle filmu Woodyho Allena *Láska a smrt* kvůli tomu, že přestože se od sebe oba filmy výrazně odlišují, protože jeden je satira a druhý je seriózní drama, ale oba obsahují armádní popravy, které jsou vykonány ze strany Napoleonových vojsk.

2.2.2.1 **Velitel armády jako zprostředkovatel smrti ve filmu a armádní buben jako prostředek pro čas.**

Jak jsem už zminil, v této scéně se hrdina nachází před popravou ze strany Napoleonovy armády. Jsou zde postaveny tři postavy, vůdci odporu, před pušky mnoha francouzských vojáků. Tuto scénu můžeme považovat za jistou předzvěst přechodu do posmrtného života, předzvěst, ve které jsou využity rekvizity, děj a montáže.

Scéná je velmi podobná některým scénám z filmu Sergia Leoneho *Hodný, zlý a ošklivý*,⁵⁴ právě proto jsem nazval tuto kapitulu matematický střih. Jeden z principů matematické montáže je to, že se opakují záběry stejných věcí, ale v jiných velikostech, tj. velikost záběru se mění. V tomto filmu je například zajímavé to, že nejdříve vidíme více bubnů a před samotnou popravou vidíme detailní záběr na jeden buben. To samé se odehrává i se zobrazením hlavní postavy. Na začátku vidíme pouze jeho a pak se oddalujeme jízdou kamery a vidíme že není sám, ale že tam jsou ještě další dvě postavy s ním, takže se vytváří trojice. Trojice je také velmi symbolická věc, a to jak v náboženství, tak v montáži. Pak následují záběry na vojsko, které se připravuje na vykonání popravy, a dále záběr PD (polodetail), jak velitel armády čte

⁵³ *Matematický střih* [online].

⁵⁴ *Matematický střih* [online].

rozsudek, a dále vidíme střídající se záběry na detail Luise Trenkera, hlavní postavu filmu, bubínnek v bližším detailu a pak na konec záběr na střelbu. Je důležité zmínit, že velitel armády nějakým způsobem představuje samotnou smrt. Tato scéna je sestříhána tak, že se celou dobu střídají pohledy mezi hlavním hrdinou a velitelem. Pro hlavní postavu se tedy jedná o konfrontaci z očí do očí se smrtí. (viz DVD ukázka 19).



Obr. 21 Záběry z popravy povstalců.⁵⁵

2.2.2.2. Přestup ze života do posmrtného života v tomto filmu.

Jak jsem zminil, tento film je jeden z prvních, který použil takový přechod. Rád bych uvedl, že ten přechod má jistou symboliku. Po střelbě leží trojice popravených na zemi a pak pomocí dobře známé dvojité expozice vstávají. Luis Trenker v ruce drží tyrolskou vlajku v ruce a začíná společně se svými spolubojovníky mašírovat. Postupně se k nim

⁵⁵ TRENKER, Luis. *Der Rebell (Rebel)*

přidávají ještě další davy lidí. Pomocí dvojité expozice se pak dostávají do nebe, kde vidíme mraky, a pokračují ve svém pochodu. Jak jsem již uvedl v analýze filmy *Láska a smrt*, nebe je jeden ze symbolů posmrtného života.



Obr.22 Povstalci budu bojovat dal.

2.2.2.3. Závěr

Na závěr musím zmínit, že tento film je sice tématicky zaměřen na napoleonské války, zároveň však symbolizuje situaci v Německu té doby, konkrétně to, co se v Německu dělo po uzavření Versaillské smlouvy. Trenker tedy jakožto inovativní filmový autor použil moc filmového jazyka ke ztvárnění tohoto díla za účelem ukázat, spíše symbolicky než propagandisticky, situaci v Rakousku a Německu v té době. Takže Trenker jako inovativní filmový autor použil moci filmového jazyka ke ztvárnění této dílo za účelem, ukázat neřekl bych propagandisticky ale spíš symbolicky situace v Rakousku a Německu v té době. Připomínám, že se jedná o rok 1932.

2.2.3. Enter The Void – Vejdi do prázdna, rež. Gaspar Noe – 2009

(Vidím sám sebe, vidím i ostatní, i zemřelé i mrtvé, i ty, kteří se teprve narodí, a smrt je prázdnota)

Film Gaspara Noeho *Vejdi do prázdna* vypráví příběh jednoho amerického drogového dealera, který bydlí v Tokyu, kde jsou policie a zákony velmi striktní co se týče drog. Jmenuje se Oscar a bydlí se svou sestrou, oba jsou sirotci; jejich rodiče zemřeli během autonehody, když byli Oscar a jeho sestra ještě děti. Oscar se dostane do prekérní situace s policií v jednom baru, který se jmenuje Void neboli Prázdnota. Zde se setkává s kamarádem, který ho zradí, a Oscara začne pronásledovat policie. Oscar se ukrývá na záchodě, kde se snaží vyhodit všechny pilulky, které má v kapse, a utéct. To se mu však příliš nedaří, je postřelen a zemře, tj. přejde do posmrtného života. Posmrtný život v tomto filmu patří do druhé a třetí Freudovy kategorie (viz. Kapitola 1 *Psychologické uvažování o smrti*) tj. ve filmu se odehrává reinkarnace. Zajímavým aspektem je, že se tento film odehrává v Japonsku, kde lidé věří v reinkarnaci. Oskar je sice američan, ale stejně jako se jeho život podřizuje japonským zákonům, i jeho posmrtný život se podřizuje japonským posmrtným zákonům. Druhou Freudovu kategorii zmiňuji z toho důvodu, že než se postava dostává k reinkarnaci, pohybuje se mezi lidmi v temných uličkách Tokia. Tento film tedy patří na pomezí obou Freudových kategorií. Film také obsahuje mnoho prvků, které jsou popsány v teoretické části práce, zejména v kapitole o klinické smrti.

2.2.3.1. Předzvěst smrti

Samotný fakt že, postava vstupuje do klubu s názvem Void neboli v překladu Prázdnota, je předzvěstí toho do čeho postava jde. Za původce jeho smrti můžeme považovat jeho kamaráda, který podlehl tlaku policie na to, aby ho udal. Pro tento čin má i svůj osobní důvod, protože Oscar měl sexuální poměr s jeho matkou. Tato postava drogy nejen prodává, ale zároveň s nimi experimentuje a je na nich závislá.

2.2.3.2. Přejít ze života do smrti

Co jsem ještě nezmínil je fakt, že celý film se odehrává ze subjektivního pohledu hrdiny, vidíme tedy to, co vidí hlavní postava, dokonce i vidíme jeho mrknutí oka, postava zde mrká poměrně často. Když se tedy dostane do prekérní situace v klubu Void -

Prázdnota, samotný fakt, že se zavírá v klubu na toaletě už nám ukazuje, že se už uzavřel a není cesta zpátky, to se odehrává, když je plot point jedna na přechodu mezi prvním a druhým jednáním. Je velmi zajímavé tento film sledovat, především začátek, protože když postava zemře, říkáme si, co bude následovat dál. Ale děj pokračuje. Vraťme se tedy do rozboru přechodu mezi životem a smrtí. Postava se tedy nachází uzamčená na toaletě v klubu, skrývá drogy a hledá útočiště skrz vedlejší okna, odmítá otevřít dveře. Motivace k jeho jednání je jasná, nechce jít do vězení. Jeho kamarád mu velmi jasně vysvětlil, ať nezkouší si štěstí s drogami v Japonsku, protože za to se v této zemi dá sedět ve vězení poměrně dlouho, dokonce může být i popraven. Tušíme, že postava je mrtvá, ještě dříve, než je zastřelena. Když v tomto kontextu zmiňuji mrtvá, myslím tím mrtvá spíše duchovně. I kdyby k popravě nedošlo, strávit většinu života ve vězení je stejné jako být mrtev. Takže tím, že Oscar neotevře dveře, uděla chybu, která z dramaturgického hlediska znamená uvedení plot pointu jedna. Takže neotevřením dveří postava dostala vízum do posmrtného života. Následuje výstřel, který ho raní, spadne na zem a vidí své ruce zalité krví. Když vstoupí policista, nejprve objeví pilulky a až poté změří Oscarovi tep, což by se dalo považovat za malý prvek dramatické ironie. Jeho pohled se rozostřuje, a postupně přechází do černa. Pak se kamera velmi pomalu zvedá a vidíme světla.

Pak konečně vidíme, jak fyzicky vypadá Oscar ležící na podlaze špinavého záchoda. Stále ještě jsme v jeho subjektivním pohledu, který přetrvává po celou dobu filmu. Takže tady se nám odehraje jeden z fenoménů klinické smrti, a to, „out of body experience“. Jak jsem již zminil, tento film obsahuje téměř všechny prvky klinické smrti. V tomto okamžiku se odehrál fenomén klinické smrti číslo 3, tedy vnímání sebe sama. Poté se stane jedna zajímavá věc, a to, že jeho duše začne putovat skrz různá prostředí, která vypadají jako tunely, takže se zde vyskytuje i první kategorie klinické smrti, tedy tunel. Postava v podstatě nepřestoupí do jiného světa, je tady mezi lidmi, stejně jako ve filmu *Past*. Způsob jakým je film odvyprávěn, se liší od způsobu vyprávění Tešigahariho. Právě to je ta magie, o které jsem se zmiňoval v úvodu této diplomové práce, je tedy zřetelné, že každý filmový autor si vytváří svůj vlastní svět a je bohem tohoto světa, který zprostředkovává lidem, a pomocí těchto pohyblivých obrázků tedy lidé tento svět vidí. Mohou tedy spatřit, jak se na nás všechny dívá Bůh.

2.2.3.3. Klinická smrt v tomto filmu

Vzhledem k tomu, že tento film obsahuje všechny elementy týkající se klinické smrti a je zde těchto prvků mnoho, rád bych je nyní stručně shrnul:

Vnímání různých zvuků - střídají se nepříjemné, přičemž nepříjemné převládají

Cesta tunelem - v tomto filmu jeho duše cestuje tunelem vícekrát, zásadní jsou však dvě cesty, a to je na začátku, když se jeho duše zvedá, tj. kamera se zvedá můžeme vidět žárovky na špinavé toaletě, kde Oscar leží mrtev.

Dále postava **opouští vlastní tělo, jedná se tedy o „OUT OF BODY EXPERIENCE“**. Nejprve duše vstoupí do žárovky, přičemž vidíme flicker. Jedná se tedy o fenomén světla.

Setkání se s dříve zemřelými přáteli, příbuznými. když je Oscar už mrtev, vzpomíná na své rodiče, a několikrát je opakována autonehoda, během které jeho rodiče zemřeli. Tady bych ještě navázal na fenomén **panoramického přehledu dosavadního života od dětství až po současnost**.

Návrat - obvykle se děje stejnou cestou, tím pádem tunelem. V tomto případě návrat probíhá skrz spermatozoid, který jde tunelem do těla jeho sestry a tím se jeho duše reinkarnuje. Lze zde vidět, že Gaspar Noe velmi podrobně a vědomě zkoumal fenomén klinické smrti.

2.2.3.4. Dramatické prvky

Již jsem uvedl, jak se odehraje plot point jedna. Nyní bych se rád věnoval midpointu. Dějství, které představuje midpoint v tomto filmu je to, že jeho sestra otěhotní s nesprávným mužem, takže se rozhodne podstoupit interrupci. Tím tedy snaha postavy dostat se zpátky do světa pomocí reinkarnace ztroskotá. Je důležité zmínit, že v tomto filmu podle mého sice tušíme, že má postava nějakou motivaci se k něčemu dostat, ale nevíme přesně, o co se jedná. Takže postava letí nad Tokyem a sleduje všechno, co se děje mezi jeho sestrou a jejím šéfem a také s jeho kamaradem. Postava také putuje zpátky v čase, jak jsem již zmínil v předchozí kapitole. Konec filmu můžeme považovat za plot point dva nebo začátek krátkého třetího dějství.

2.2.3.5. Závěr k tomuto filmu

Přestože má tento film několik dramatických trhlin a také mi zde vadí přílišný výskyt opakování různých scén a dějů, zejména přehnaných sexuálních scén, musím uznat, že způsob vyprávění ze subjektivního hlediska a samotný přechod ze života do smrti je velmi dojemný a inovativní.



Obr. 23 „Out of Body Experience“ ve filmu *Vejdi do prázdna*⁵⁶

2.2.4. Der Himmel uber Berlin - Nebe nad Berlínem, rež. Wim Wenders 1987 (Pro lásku všechno)

V této diplomové práci jsme byli svědky mnoha přestupů ze života do smrti, ale také se občas se vyskytovalo to, že se postava, která je už v posmrtném životě, vrací do

⁵⁶ NOE, Gaspar. *Enter The Void (Vejdi do prázdna)*.

světa, který známe, což jsme mohli vidět například u princezny smrti v *Orfeovi*, nebo u anděla či smrti ve filmu *Láska a smrt*. Takže mezi poslední jsem zařadil film od Wima Wenderse *Nebe nad Berlínem*. Tady jde ryze o formální zaležitost, neboť tvůrce nemanipuluje příliš extrémně s různými výraznými filmovými prvky, ale spíše změnou barvy docílil jednoduchého přechodu ze smrti do života.

V příběhu jde o to, že se anděl zamiluje do lidské postavy jedné ženy, a rozhodne se už nebýt andělem a stát se člověkem za účelem lásky. Samotná myšlenka, že se anděl zamiluje do lidské postavy, je velmi silná a vyvolává enormní emoce u filmového diváka podle mého názoru je samotný napad naprosto božský.

2.2.4.1. Přechod z jednoho světa do druhého

Jak jsem už zmínil, přechod je proveden velmi jednoduše s tím, že předchází diskuze mezi andělem (Bruno Ganz), který chce přestoupit do světa živých, a jeho kolegou andělem, přičemž jsou každý na opačné straně Berlínské zdi. Do tohoto okamžiku, což je za více než polovinou filmu, byl celý film černobílý. Když nastane změna nebo přechod, najednou vidíme barvy a hlavní postava anděla leží na zemi a na hlavu mu spadne štít. Takže velmi jednoduchý, ale dojemný přechod, který zaznamenal Wim Wenders.

2.2.5. „All That Jazz“ - Bob Fosse - 1979

Velmi známý film Boba Fosseho, jedná se o jakousi hru mezi životem a smrtí, hlavní postavou je tanečník a choreograf, který věnuje veškerou svou pozornost práci a vyhýbá se vztahům s bývalou manželkou, svojí rodinou a současnými milenkami. Film je založen na mnoha autobiografických prvcích.

2.2.5.1. Zobrazení smrti ve filmu

Právě vyobrazení smrti v tomto filmu je důvodem, proč jsem jej do své diplomové práce zařadil. Smrt je zde představena jako půvabná paní, stejně jako v případě *Orfea*. Smrt se zde vyskytuje po celou dobu dění filmu v jeho různých částech a při různých příležitostech. Probíhá zde dialog mezi hlavní postavou a smrtí, kdy hlavní postava smrti vypráví svůj životní příběh. Film se odehrává v současnosti, ale prolíná se s prvky z posmrtného života. V jeden okamžik je tedy postava živá a mrtvá zároveň.

2.2.5.2. Přestup ze života do smrti

Přestup ze života do smrti je zde součástí muzikálu, jehož autorem je hlavní postava. Hrdina zde vidí sám sebe a své blízké, což je dalším prvkem klinické smrti (viz kapitola 1.4)

2.2.6. Shadows – Senki rež. Milcho Manchevski – 2007

Hlavní postava přežije autonehodu a upadne do kómatu. Z kómatu se však probere zpět k životu.

2.2.6.1. Zobrazení smrti ve filmu

Když se postava nachází v kómatu, zachraňují ji mrtvé duše. Film je postaven na příběhu, kdy byly z těchto mrtvých těl odcizeny části kostí a jejich duše nemají klid. Po autonehodě však hrdina postavy stále vidí. Nejprve se domnívá, že se jedná o reálné lidi, jedná se však o duchy zemřelých, kteří pátrají po svých ostatcích.

Tento film obsahuje také mnoho symbolů, jako jsou například tunely nebo branky.

2.2.6.2. Přestup ze života do smrti

V tomto filmu nedochází k faktickému přestupu mezi životem a smrtí, zobrazuje však 3. Freudovu kategorii, ve které se duše pohybují mezi námi, stejně jako u filmu *Past* nebo *Enter the Void*. Hlavní postava na konci kosti nachází a vrací je zpět k mrtvým tělům. Na úplný závěr jsme svědkem zmizení postav z našeho světa. Postavy dále pokračují do nebe či do pekla. Zmizení postav bylo docíleno stop trikem s dvojitou expozicí.

V osobním rozhovoru mi režisér sdělil, že chtěl natočit film s tematikou duchů v urbanistickém prostředí města jako je například Skopje a zasadit film do atmosféry hlavního města. Zároveň však čerpá inspiraci z pověr a svědectví lidí, kteří prožili klinickou smrt.

2.2.7. Heaven Can Wait – Warren Beatty 1977, Defending Your life – Albert Brooks – 1991 a What Dreams May Come – Vincent Ward, 1997

Tyto filmy jsem zařadil do jedné kategorie, protože se ve všech těchto filmech odehrává autonehoda, během které hrdinové umírají.

V *Heaven Can Wait* (*Nebe může počkat*) se přestup odehrává v tunelu. Vidíme zde postavu vjíždějící do tunelu a z opačné strany tunelu vidíme předjíždění dvou vozidel. Následně je použit prostředek eufemismus a slyšíme pouze zvuky autonehody. Najednou se postava ocitá v nebi s lidmi čekajícími před letadlem na nástup do dalšího světa.

Ve filmu *Defending your life* (*Chraň si svůj život*) jede hlavní postava autem a chce si během jízdy vzít z vedlejšího sedadla CD. Následuje záber, kde je postava již mrtvá a vystoupí s mnoha dalšími lidmi oblečen do bílého pláště na neznámém místě. Dále se dostává do světa, kde se řeší, zda bude pokračovat dále v posmrtném životě, nebo bude vrácen zpět na Zemi a dostane další pokus žít.

Kritériem pro pokračování do posmrtného života je to, zda postava během života projevila dostatek odvahy.

Ve filmu *What Dreams May Come* (*Jak přicházejí sny*) dochází opět k autonehodě v tunelu. Po smrti se postava náhle objevuje v posmrtném světě, neprobíhá zde tedy žádný viditelný přechod.

Chybějící signifikantní přechod z jednoho světa do druhého je společným činitelem těchto tří filmů.

2.2.8. TV serial *The Sopranos* (Rodina Sopranů) – David Chase (1999-2006)

Tento seriál zmiňuji z toho důvodu, že přestože se jedná o televizní seriál, je zde použit filmový jazyk. Jedná se o jeden z prvních seriálů, které se natáčely na konci devadesátých let a vypadá spíše jako film v porovnání s dnešními seriály.

V serialu *The Sopranos*, kde je hlavní postavou mafián jmeném Tony Soprano, se léčí na psychiatrii s panickými záchvaty. V průběhu všech šesti sérií se řeší jeho přežití, jelikož být šéfem mafie v New Jersey není lehký úkol a jeho život je mnohdy v nebezpečí. V průběhu seriálu je několikrát postřelen a prožívá **Near Death Experience**, tedy stav blízké smrti, ale vždy přežije, kromě okamžiku na konci poslední řady, kdy v poslední scéně čeká na svoji rodinu v jednom bistru. Přejde jeho manželka a syn a čekají na jeho dceru. V následujícím záběru přicházejí dva muži, kteří vypadají podezřele. A v okamžiku, kdy vstoupí jeho dcera do bistra, Tony Soprano se na ni podívá a následuje černo. Tony Soprano je mrtev aniž bychom o tom my i on věděli. Jedná se o případ, který jsem již zmínil na začátku práce, a to, že nikdo neví, jak vypadá smrt. Možná je to černá díra, možná není ani černá a možná to není ani díra.

Z tohoto tématu jsem se snažil vytěžit co nejvíce, ale stejně zbývá prostor pro některé další případy. Jak jsem již zmínil, některé filmy nejsou do této diplomové práce zařazeny z jasných důvodů uvedených na začátku práce.

3. Závěr diplomové práce

Rozdíl mezi reálným životem a smrtí a životem a smrtí ve filmu je to že, ve filmu máme postavy, které musejí jednat, a tím se dostáváme k závěru, že vždy, když postava zemře ve filmu a přechází do dalšího světa a jedná na základě různých motivací, stejně jako když je postava zasazena do reálného světa. Jednoznačně se dostáváme k závěru, že film jakožto vlastní svět autora je vynikající prostředek pro interpretaci a sdělení báječných příběhů.

4. Seznam použité literatury

4.1. Tištěné zdroje

ALIGHIERI, Dante. *Božská komedie*. Praha: Dobrovský, 2014. Omega (Dobrovský).

BUÑUEL, Luis. *Do posledního dechu*. Mladá fronta, 1978.

EVANS, Arthur B. *Jean Cocteau and his films of orphic identity*. Philadelphia: <<The >>Art Alliance Press, 1977.

FIELD, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Dell Publishing Company, 2005.

FREUD, Sigmund. *Thoughts for the times on war and death*. London, Hogarth Press, 1915.

GUNNING, Tom. *The films of Fritz Lang: allegories of vision and modernity*. London: BFI Publishing, 2000. ISBN 08-517-0743-2.

HITCHCOCK, Alfred a François TRUFFAUT. *Rozhovory Hitchcock - Truffaut*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987.

MCGILLIGAN, Patrick. *Fritz Lang: The Nature of the Beast*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

MOODY, Raymond A. *Život po životě: úvahy, otázky, odpovědi*. Praha: Eminent, 2004.

PETERS, Arthur King. *Jean Cocteau and his world: an illustrated biography*. New York: Rizzoli, 1986.

PETERS, Richard J. *Immortality and Artist*. Psychoanalytic Review, 1961.

4.2. Elektronické zdroje

Afterlife. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Afterlife>

Altamira Caves. [online], dostupné z:
<https://humanities.blogs.ie.edu/2014/01/altamira-caves-to-reopen.html>

Destiny. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001. Dostupné z: [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Destiny_\(1921_film\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Destiny_(1921_film))

Ghost. *Československá filmová databáze* [online]. Dostupné z:
<https://www.csfd.cz/film/10199- Duch/prehled/>

Hiroši Tešighara. *Československá filmová databáze* [online]. Dostupné z:
<https://www.csfd.cz/tvurce/8556-hirosi-tesigahara/>

Intolerance. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001. Dostupné z:
[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Intolerance_\(film\)](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Intolerance_(film))

Matematický střih [online]. Dostupné z: <https://nofilmschool.com/2013/10/the-mathematical-editing-of-sergio-leonis-the-good-the-bad-and-the-ugly>

Orpheus [online]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/24.97.30/>

Orfeus. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Orfeus>

Orpheus and Eurydice [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/orpheus-and-eurydice/07c9d839-8284-44bd-9c37-79585a88770f>.

Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001.

Zahrada pozemských rozkoší, [online]. dostupné z <http://www.slavneobrazy.cz>.

4.3. Filmové zdroje

ALLEN, Woody. *Love and Death (Láska a smrt)*. 1975.

BEATTY, Warren. *Heaven Can Wait (Nebe může počkat)*. 1977.

BROOKS, Albert. *Defending Your life (Chraň si svůj život)*. 1991.

COCTEAU, Jean. *Orphée (Orfeus)*. 1950.

FOSSE, Bob. *All That Jazz*. 1979.

CHASE, David. *TV serial The Sopranos (Rodina Sopranů)*. 2006.

LANG, Fritz. *Der Müde Tod (Unavená smrt)*. 1921.

MANCHEVSKI, Milcho. *Senki (Shadows)*. 2007.

NOE, Gaspar. *Enter The Void (Vejdi do prázdna)*. 2009.

TEŠIGHARA, Hiroši. *Pitfall (Past)*. 1962.

TRENKER, Luis. *Der Rebell (Rebel)*. 1932.

WARD, Vincent. *What Dreams May Come (Jak přicházejí sny)*. 1997.

WENDERS, Wim. *Die Hummel über Berlin (Nebe nad Berlínem)*. 1987.