

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová media

Dokumentární tvorba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Zobrazení fenoménu smrti a umírání v české
dokumentární tvorbě**

Adéla Komrzýová

Vedoucí práce: Mgr. Petr Kubica

Oponent práce: MgA. Lucie Králová, Ph.D.

Datum obhajoby: 15. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, television and photographic art and new media

Documentary filmmaking

DIPLOMA THESIS

**Representation of the phenomenon of death and dying
in Czech documentary filmmaking**

Adéla Komrzýová

Thesis advisor: Mgr. Petr Kubica

Examiner: MgA. Lucie Králová, Ph.D.

Date of thesis defense: 15. 9. 2020

Academic degree granted: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma:

Zobrazení fenoménu smrti a umírání v české dokumentární tvorbě

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 20. 8. 2020

.....

Adéla Komrzýová

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.

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala všem dokumentaristkám a dokumentaristům, kteří mi pro tuto práci poskytli rozhovor a panu Kubicovi za vedení práce i za třeskuté pojmenovávání skutečností.

Poděkovat bych chtěla také svému otci Vítovi Komrzému, který je pro mě stabilní oporou. Velké dík patří i Marianě Kozákové, která dává možnosti neutuchajícím vnitřním i vnějším dialogům a v neposlední řadě Jakobovi Wagnerovi za shovívavost, sílu a cenné podněty.

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá způsoby, jakými je zobrazeno téma smrti a umírání v českém dokumentárním filmu. Zaměřím se na filmy, které přímo tato témata zobrazují, tj. odehrávají se jako primární děje. Pomocí filmové analýzy a kvalitativních rozhovorů s žijícími režiséry a režisérkami rozkrývám obraz, který je divákovi předkládán napříč dobou a přibližuje režijní metody autorů.

Abstract

The diploma thesis deals with the ways in which the topic of death and dying is depicted in Czech documentary film. I will focus on films that directly depict these topics. Through film analysis and qualitative interviews with living directors, I reveal the image that is presented to the viewer over time and introduces the authors' directing methods.

Obsah

Úvod	9
1 Metodologie.....	14
2 Seznam filmů	15
3 Společensko-politický kontext umírání před sametovou revolucí.....	18
4 Dokumentární filmy zobrazující umírání před sametovou revolucí.....	24
4.1 Zrcadlení – režie Evald Schorm (1965).....	24
4.2 Jan Špáta.....	27
4.2.1 Respice finem – režie Jan Špáta (1967).....	27
4.2.2 Poslední dějství – režie Jan Špáta (1970)	30
4.3 Čas je neúprosný – režie Věra Chytilová (1978).....	33
4.4 Za oknem... – režie Drahomíra Vihanová (1988).....	35
5 Zhodnocení	37
6 Společensko-politický kontext umírání po sametové revoluci	39
7 Dokumentární filmy zobrazující umírání po sametové revoluci	43
7.1 Ejhle, člověk: Oko Věry Chytilové – režie Věra Chytilová (1996)	43
7.2 Tomáš Škrdlant.....	45
7.2.1 Okno do duše umírajících – režie Tomáš Škrdlant (1996).....	45
7.2.2 Hledání dobré smrti – režie Tomáš Škrdlant (2006)	46
7.2.3 Životy dětí (o nadaci Klíček) – režie Tomáš Škrdlant (2007).....	48
7.2.4 I am like a Tiger – režie Tomáš Škrdlant (2011).....	49
7.3 Cesta domů – režie Olga Sommerová (2003).....	52
7.4 Přežili jsme svoje děti – Olga Sommerová (2007)	55
7.5 Portrét mého mrtvého otce – režie Pavla Sobotová (2013).....	55
7.6 Život se smrtí (TV cyklus) – režie Šárka Maixnerová (2014).....	61
7.7 Umírání pro začátečníky – režie Bára Kopecká (2018)	69
7.8 Dobrá smrt – režie Tomáš Krupa (2018).....	73
8 Zhodnocení	79

9	Shrnutí.....	81
	Závěr	86
	Literatura a zdroje	88
	Seznam obrázků a tabulek.....	91

Úvod

„Zvykej si dále na myšlenku, že smrt není vzhledem k nám ničím. Neboť veškeré dobro a zlo spočívá ve smyslovém vnímání; smrt pak je zbavením smyslové činnosti. /.../

A tak nejobávanější zlo, smrt, není vzhledem k nám ničím, protože když jsme tu my, není tu smrt, a když je tu smrt, nejsme tu již my. Netýká se tedy smrt ani živých, ani mrtvých, ježto se na ony nevztahuje a tito již tu nejsou.“¹



Obr. 2 Anděl radostné smrti, socha, 1712, autor neznámý. Symbolizuje vykoupění, očistu lidské duše, ráj
Foto: Vojtěch Adamec



Obr. 1 Anděl žalostné smrti, socha, 1712, autor neznámý. Symbolizuje zmar a zatracení
Foto: Vojtěch Adamec

Umění smrt zobrazuje odpradáвна. Ať už ve středověké náboženské ikonografii, renesanci, baroku, surrealismu nebo dekadenci, přesto všichni jednou budou tančit *danse macabre*. Pojetí smrti se mění v souvislosti s dobou, náboženstvím, prostředím, životními podmínkami, vlivem válek i přírodních katastrof². A tak v souvislosti s dobou dnešní, ateismem, blahobytem, mírem i mírným klimatem musíme význam slov *memento mori* hledat v Google translatoru.

„Dnešní společnost dělá tu chybu, že si neuvědomuje, že smrt, její přijetí a mluvení o ní je něco, co patří ke společnosti. A navíc, že kultura je velice často podmíněna právě tím, že si lidé uvědomují svoji konečnost.“³

¹ Epikúros, List Menoikeovi. In: Laertios, D. *Životy, názory a výroky proslulých filosofů*. Překl. Antonín Kolář. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1995, s. 419.

² URBANOVÁ, Karolína. *Tanec smrti a jeho reflex ve výtvarném umění*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Katolická teologická fakulta. Ústav dějin křesťanského umění. Praha, 2013, s. 14.

³ <https://ct24.ceskatelevize.cz/veda/2431426-smrt-vykazana-ze-salu-dnesni-spolecnost-pred-umiranim-zavira-oci>

Přesto, že kulturní elity zdůrazňují důležitost komunikace o smrti a jejího přijetí, český dokumentární film se tímto určujícím fenoménem zabývá velmi okrajově. Převažuje tak mediální obraz zprostředkovaný převážně zpravodajstvím, případně hraným filmem, kde je smrt a umírání ve většinových případech zobrazena v kontextu dopravní nehody či násilné vraždy. Společnosti tak zásadně chybí obraz přirozené smrti. Je až s podivem, že přirozený odchod stále nazýváme přirozeným.

Přijmout smrt do života znamená permanentní obavy především o své blízké. Neustále připomínající se možné „chybění“ však zároveň jistí momenty vědomí, že pro *teď* je vše v pořádku. Jsou to mikromomenty úlevy, které kotví mysl v čase. Myšlenky se tak vrací k tady a teď jako tenisák ode zdi, kterou nejde ani přehodit ani prorazit. „*Smrt je konečnou porážkou rozumu, protože rozum nedokáže o smrti „přemýšlet“.* /.../ *Nedokážeme myslet na smrt jinak než jako na událost, jíž jsme svědky (smrt někoho, kdo, jak víme, přestane existovat).* /.../ *Kdykoliv si „představíme“ sami sebe jako mrtvé, jsme neodstranitelně přítomní v obraze jako ti, kteří si představují: naše živé vědomí hledí na naši mrtvolu. Smrt tak nejen popírá imaginaci, ale je i archetypální kontradikcí.*“⁴

Odcházení je dnes „vyhoštěno“⁵ převážně do nemocnic, kde v současnosti umírá zhruba 80 % společnosti, aniž by si to přála.⁶ S tím je spojena absence zkušenosti s touto fází života, kterou společnost předává do rukou nemocničnímu personálu, který k pacientovi přirozeně nemá osobní vztah a ani čas být u člověka v jeho posledních chvílích. Držet ho za ruku, vyslyšet i říct poslední možná slova a „doprovodit“ na posmrtnou pouť, ať ji každý interpretuje jakkoliv.⁷ A následně zajistit i posmrtnou péči. Otevřít okno, omýt tělo, obléknout zesnulého do rubáše nebo slavnostních šatů a postupně přijmout fakt odchodu. I tato výsostně intimní záležitost je předávána do rukou zdravotních sester a asistentů, kteří tuto činnost technicky vykonají, přirozeně však bez hlubšího rituálního přesahu.

⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Smrtnost, nesmrtnost a jiné životní strategie*. Přel. Pro Analogon Viktor Faktor. Stanford, Kalifornie, USA. Stanford University Press, 1992. IN: ANALOGON 58/59. Praha: Sdružení Analogonu, 2009. ISSN 0862-7630.

⁵ ŠIKLOVÁ, Jiřina. *Vyhoštěná smrt*. Praha: Kalich, 2013. ISBN 978-80-7017-197-4.

⁶ Data výzkumu Cesty domů <https://www.umirani.cz/clanky/proc-cesi-neumiraji-doma>

⁷ „Všechna současná světová náboženství se vyvinula v prostředí tradičních společností. Jejich morální a etické kodexy, soubory příkazání a zákazů a vůbec jejich pojetí lidského života a místa člověka ve světě či v rámci „stvoření“, byť se nám jeví jakkoli nadčasově, z podmínek tradiční společnosti vycházejí.“ https://theses.cz/id/tx6c2s/downloadPraceContent_adipIdno_10761

Listy ledu

Jindřich Štyrský (Poesie, 1946)

*Vyplašil jsem všechny papoušky z jejich
korunky*

Vulgární barvy jejich vzpomínek blednou

A ve větvích pláče a kvítí

Pyšný a zelený páv

Jeho oči jsou vykradené krypty

Nekonečná klávesnice s jediným tónem

Oči s uhnílymi nervy

Ve věčné černi

A bezbarvosti

Oči slepých kuřáků

Třímajících opojné klády

Zajisté by bylo zajímavé prozkoumat z antropologického hlediska, co o naší společnosti náš vztah – nevztah ke smrti bližních říká, pokud je vědomí vlastní smrti schopností, která člověka odděluje z říše jiných tvorů. Pravděpodobně bychom se tak ocitli na kulturním chvostu.

Prvním antropologem, který je považován za „thanatologa“⁸, tedy zabývajícího se smrtí, je Francouz Robert Hertz, který na téma smrti a umírání ze společenského hlediska vypracoval první esej „Death and the right Hand“ již v roce 1907, kde rozvíjí poznání důležitosti pohřebních rituálů, které opět obnovují rovnováhu sociálního řádu.⁹

Sociologové Berger s Luckmannem nahlíželi rituály i z perspektivy toho, jak je používáme v krizových situacích, které narušují naši každodenní realitu. Dokládají pak schopnost rituálů udržet strukturu naší každodennosti tak, abychom po náhlé změně (například smrti někoho z blízkých) mohli pokračovat dále po životních cestách. Vyzdvihují pak důležitost legitimizace smrti právě z důvodu, aby se s ní jedinci mohli smířit a udrželi si tak nejenom vlastní integritu, ale i svou sociální roli. Proces uznání smrti ve společenských měřítcích pak tlumí i vlastní strach jedinců, z čehož plyne hlubší společenská soudržnost.¹⁰

⁸ Thanatos byl podle řeckého mýtu bůh Smrti. Jeho bratr Hypnos byl bůh spánku.

⁹ VLČEK, Dominik. *Pojetí smrti a pohřbívání v sociální antropologii prizmatem funkcionalistické teorie: český kontext*. Brno, 2017. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, katedra sociologie, s. 15.

¹⁰ VLČEK, Dominik. *Pojetí smrti a pohřbívání v sociální antropologii prizmatem funkcionalistické teorie: český kontext*. Brno, 2017. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, katedra sociologie, s. 18–19.

Pohřeb je ve skutečnosti katalyzátor, který společenský přístup ke smrti dobře obnažuje. Pohřeb je považován za velmi důležitý rituál posledního rozloučení pro přijetí odchodu bližního.¹¹ V České republice však probíhá nejvíce pohřbů, myšleno kremací, bez obřadů v téměř celé Evropě, čímž se stává světovou anomálií.¹² A je možno jít ještě o jeden krok dále. Prvenství totiž držíme i v počtu nevyzvednutých uren, které zůstávají v neosobních prostorech krematorií v policích, v přítomnosti dalších zpopelněných ostatků. Je tedy nezpochybnitelné, že vztah české společnosti ke smrti je velmi křehký a lidé smrt jako fakt spíše vytěšňují. Paradoxně si ale až 68 %¹³ společnosti myslí, že se o smrti na veřejnosti adekvátně nemluví.

Právě tato ambivalence mě vedla k zájmu prozkoumat, jak se tématu smrti a umírání chápe český dokumentární film a jak jej zobrazuje. Ve své diplomové práci se tedy zaměřím na solitérní české dokumentární filmy a jeden docusoap, které se této skutečnosti postavily čelem a toto téma zobrazují. Pro upřesnění volím záměrně slovo zobrazují, nikoliv interpretují, jako například filmy Williama Poltikoviče, které nabízejí přístupy k umírání a smrti různých kultur, jež jsou nejenom geograficky vzdáleny té naší.



Obr. 3 Nedej se!, díl Adély Komrzý Smrt v životě nechceme (2016), TPS Petr Kubica, Česká televize
Zdroj: Česká televize

¹¹ NEŠPOROVÁ, Olga. *O smrti a pohřbívání*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013. ISBN 978-80-7325-320-2, s. 10.

¹² NEŠPOROVÁ, Olga. *O smrti a pohřbívání*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013. ISBN 978-80-7325-320-2, s. 203.

¹³ <https://www.umirani.cz/sites/default/files/custom-files/cesta-domu-zprava-umirani-a-pece-o-nevylecitelne-nemocne-2015.pdf>

Sama jsem natáčela jeden díl TV cyklu „Nedej se: Smrt v životě nechceme“, ve kterém srovnávám konvenční a alternativní pohřebnictví, a v současnosti pracuji na absolventském filmu s pracovním názvem „Jednotka intenzivního života“, který zpracovává téma nemocniční paliativní péče. Sama jsem několikrát v blízkosti umírání i samotného okamžiku smrti byla – jak v případě osobním, když doma umírala babička, tak během natáčení v nemocnici. Sama jsem tak mnohokrát přemýšlela, zdali vůbec něco tak křehkého, přesahujícího a intenzivního filmem lze předat, což bude dalším předmětem mé práce.

1 Metodologie

Dokumentární filmy tematizující smrt a umírání, které u nás vznikly, jsou děleny momentem sametové revoluce. Vycházím z toho, že filmy vznikaly v určitém společensko-politickém kontextu a některé tak více, některé pak méně odrážejí podmínky, ve kterých lidé v té které době odcházeli. Pro tuto kontextualizaci filmů je pak rozdělení na „předrevoluční“ a „porevoluční“ ve vývoji zcela zásadní, protože vnější podmínky na umírání měly podstatný vliv, jak se práce pokusí dokázat.

Práce vychází i z literatury, která se samotnou proměnou ústavní péče i pojetí společenského konceptu smrti zabývá napříč dějinami do současnosti.

Způsob analýzy

Filmy budou rozebírány po obsahové i formální stránce a budou zasazeny do dobového kontextu smýšlení o smrti i péče o umírající.

U žijících autorů se opírá kromě filmové analýzy i o osobní rozhovory, které rozšíří samotné filmy o režijní záměry. U nežijících autorů je nutné se spolehnout na dedukci záměrů z hotových filmů, případně i dostupné literatury a dochovaných rozhovorů.

2 Seznam filmů

Zrcadlení, režie Evald Schorm (1965)

- Kamera: Jan Špáta, Hudba: Jan Klusák, Střih: Vlasta Styblíková, Zvuk: Antonín Kleisner
- Producent: Krátký film Praha

Respice finem, režie Jan Špáta (1967)

- Kamera Jan Špáta, Hudba: Luboš Fisher, Střih: Marie Křížová, Zvuk: Zbyněk Mader
- Producent: Krátký film Praha

Poslední dějství – Jan Špáta (1970)

- Kamera: Jan Špáta, Hudba: Luboš Fišer, Střih: Marie Křížková, Zvuk: Zbyněk Mader
- Producent: Krátký film Praha

Čas je neúprosný – Věra Chytilová (1978)

- Kamera: Jozef Ort-Šnep, Hudba: Jiří Šust, Střih: Miroslava Krosnařová
- Producent: Krátký film Praha, Studio dokumentárních filmů

Za oknem... – Drahomíra Vihanová (1989)

- Kamera: Ivan Vojnár, Střih: Drahomíra Vihanová
- Producent: Krátký film Praha

Ejhle, člověk!: Oko Věry Chytilové – Věra Chytilová (1996)

- Kamera: Štěpán Kučera
- Producent: FEBIO

Okno do duše umírajících – Tomáš Škrdlant (1996)

- Kamera: Filip Havelka, Hudba: na motivy J. S. Bacha Jiří Strohner, Střih: David Šrám
- Producent: pro Českou televizi vyrobila Nadace Film&Sociologie

Cesta domů – Olga Sommerová (2003)

- Kamera: Josef Nekvasil, Hudba Stamicovo kvarteto, Střih: Jakub Voves
- Producent: Česká televize

Hledání dobré smrti – Tomáš Škrdlant (2006)

- Kamera: Tomáš Škrdlant, Hudba: na motivy J. S. Bacha Jiří Strohner, Střih: Tomáš Škrdlant
- Producent: Česká televize TS Brno

Životy dětí o nadaci Klíček – Tomáš Škrdlant (2007)

- Kamera, Střih: Tomáš Škrdlant
- Producent: ENERGEIA, o.p.s.

I am Like a Tiger – Tomáš Škrdlant (2011)

- Kamera, Střih: Tomáš Škrdlant, Hudba Michal Turek
- Producent: Jan Krása – Studio KF s.r.o.

Portrét mrtvého otce – Pavla Sobotová (2013)

- Kamera: Pavla Sobotová, Střih: Michal Dvořák, Zvuk: Hana Vyšínská
- Producent: Studio FAMU

Život se smrtí, TV cyklus – Šárka Maixnerová, Petra Všelichová (2014)

- Kamera: Krunoslav Kiko Keteleš, Střih: Jaromír Vašek, Zvuk: Otakar Mandelík
- Producent: Česká televize, TPS Lenka Poláková

Smrt v životě nechceme – Adéla Komrzý (Nedej se, 2017)

- Kamera: Stanislav Adam, Střih Mariana Kozáková, Zvuk: Adam Voneš
- Producent: Česká televize, TPS Petr Kubica

Umírání pro začátečníky – Bára Kopecká, Marek Bouda (2018)

- Kamera: Marek Bouda, střih Nicole Hálová
- Producent: Bára Kopecká – BK, Česká televize, TPS Petr Kubica

Dobrá smrt – Tomáš Krupa (2018)

- Kamera Ondrej Szollos, zvuk Miloš Hanzély, Bohumil Martinák, střih Peter Kudlička
- Producent Tomáš Krupa, Dagmar Sedláčková, Arash T. Riahi, Tibor Búza, Dušan Mulíček, Catherine Le Goff

3 Společensko-politický kontext umírání před sametovou revolucí

První české dokumentární filmy tematizující umírání a lidskou konečnost začaly vznikat v šedesátých letech (**Zrcadlení**, E. Schorm v roce 1965, **Respice finem**, J. Špáta v roce 1967), tedy v době liberalizačního procesu, během kterého se měl transformovat československý politický systém v „socialismus s lidskou tváří“. Rozvolňování se odrazilo i ve filmové cenzuře, kdy se většina ideologických rozporů řešila diskuzí a dohodou.¹⁴

Ve vztahu k umírání a smrti však jisté změny na politické úrovni byly učiněny a poměrně rázně byly integrovány do systému, a to hned s příchodem komunistického režimu (1948–1989), kdy se zcela programově a shora řízeně rozšiřují kremace a sekulární pohřební obřady¹⁵. Právě pohřbením se symbolizuje poslední rozloučení s člověkem, jehož forma je syntézou kulturní, sociální, právní i zdravotnické stránky. Je tedy určitým odrazem stávajících společenských poměrů.

Můžeme vysledovat tři období v rámci 20. století, během kterých se formy pohřbů mění a kdy je také kladen větší důraz na pohřeb žehem, tedy kremaci, která s sebou přináší i nové formy občanských obřadů, na rozdíl od církevních.

První období lze počítat od konce 19. století zhruba do roku 1948, kde byla hojně využívaná prokremační ideologie spojená s antiklerikálním hnutím Volná myšlenka.

Ve druhém období, které nastává s převzetím komunistické moci, je znatelný nárůst kremací a sekulárních obřadů již od 50. let a během let stále narůstá. Od sklonku šedesátých let začalo období téměř nepřetržitého budování nových krematorií.¹⁶

V polovině 50. let se žeh podílel cifrou 30,5 % nad tradičním „tlením v zemi“, v roce 1971 to bylo už 62,28 % a v roce 1984 bezmála 75 %. Na nárůstu se podílela důsledná propagace žehu spolkem „Krematorium“, například se od roku 1966 nabízela „Služba osamělým“.

¹⁴ SKUPA, Lukáš. *Přísně utajená komunikace*. Disertační práce. Brno, 2014. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury. https://is.muni.cz/th/pughp/PhD_final.pdf, s. 60.

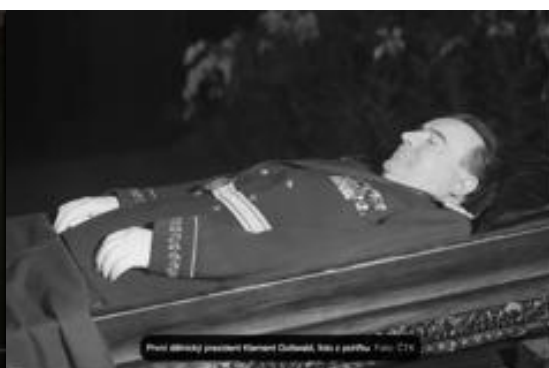
¹⁵ NEŠPOROVÁ, Olga. 2011. „Obřady loučení se zemřelými: Sekulární, náboženské nebo raději žádné pohřby?“ *Sociální studia* 8 (2): 57–85. ISSN 1212-365X, s. 59.

¹⁶ Společnost přátel žehu. Praha: Společnost přátel žehu. 2009 <http://www.pohrebiste.cz/stranky/archiv/dokument/00/spzalman.pdf>

Cílem propagace kremací bylo přitom oslabení církvi a náboženského vlivu ve společnosti.¹⁷ Obřady, které dříve obstarávala církev s otevřenou rakví v kostele, zádušní mši a uložením rakve do přilehlé hrobky, mají být nyní především funkční. Estetika je vnímána jako podružná. Obsah obřadů se podřizuje politickým poměrům. „*Ideální občanský pohřební obřad měl prostřednictvím proslovů plnit nejen funkci sociální, ale i výchovnou. Proto musel vedle údajů o životě mrtvého (vyzdvihujících především jeho pracovní výsledky) obsahovat rovněž obecnější světonázorové myšlenky, jejichž základem bylo materialistické a marxistické hledisko. Časté bylo zařazení přednesu poezie nebo alespoň nějakého citátu konvenujícího komunistickým idejím* (Škvarka 1975: 357).“¹⁸ Smrt byla interpretována jako absolutní konec života. Myšlenky o posmrtném životě či jiné interpretace byly nepřijatelné. Důraz na materiální stránku života a potírání spirituálních rozměrů lidské existence je formulován i ve stanovách „kremačního hnutí“: „*Budování moderního pohřebnictví je nezbytnou součástí socialistické humánní péče o pracujícího člověka po jeho skonu.*“¹⁹ „*Pohřbívání do země bylo označováno za zneuctívající, poukazováno bylo na odpornou hnilobu a temné jámy. Zatímco krematoria se svými kolumbárii přinášela atmosféru klidu a míru, klasické hřbitovy s kostely pak jen stesk a rozrušení.*“²⁰



Obr. 4 Balzamované tělo V. I. Lenina v mauzoleu v Moskvě
Zdroj: Youtube



Obr. 5 Balzamované tělo Klementa Gottwalda
Zdroj: ČTK

¹⁷ NĚŠPOROVÁ, Olga. 2011. „Obřady loučení se zemřelými: Sekulární, náboženské nebo raději žádné pohřby?“ *Sociální studia* 8 (2): 57–85. ISSN 1212-365X, s. 59.

¹⁸ NĚŠPOROVÁ, Olga. *O smrti a pohřbívání*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013. ISBN 978-80-7325-320-2, s. 163-164.

¹⁹ *Kremační hnutí*, s. 39. In: ŠAFRÁNKOVÁ ŠÍDOVÁ, Erika. *Smuteční obřad v druhé polovině 20. století*. Diplomová práce. Praha, 2012. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií, Pracoviště Orální historie – soudobé dějiny, s. 25.

²⁰ ŠAFRÁNKOVÁ ŠÍDOVÁ, Erika. *Smuteční obřad v druhé polovině 20. století*. Diplomová práce. Praha, 2012. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií, Pracoviště Orální historie – soudobé dějiny, s. 25.

Marxistická ideologie se odráží v důrazu na materiální, tedy vnější svět, a potlačuje ten vnitřní, duchovní, a nepřipouští tak žádné úvahy o posmrtném životě.²¹ Je to podstata režimu, který oslavuje smrt hrdinskou, jež si sám definuje (za vlast, například). Těla vládců balzamuje a vystavuje za těžkých technických podmínek v mauzoleích pro připomínání kultu osobnosti, který je udržován i posmrtně právě připomínkou fyzické schránky, která nemá možnost v povědomí společnosti blednout a šumět a získávat tak jiné obrysy, které s sebou paměť nese.

Konečně třetí období se počítá od roku 1989 a trvá dodnes. Praxe navazuje na předchozí způsoby pohřbů i vzestupné počty kremací. Česká republika je země s jedním z nejvyšších počtů občanských obřadů vzhledem ostatním zemím, kde jsou náboženské obřady stále velmi běžné. Dalším specifickým rysem je fakt, že u nás často probíhají pohřby bez jakéhokoliv obřadu.



Obr. 6 Smuteční obřadní síň v Červeném Újezdě
Zdroj: googlemaps

Důležitým aspektem, který se odráží v dokumentárních filmech do roku 1989, je také změna sociálních služeb, které byly postupně centralizovány a institucionalizovány.

„V roce 1959 bylo na našem území centrálně zřízeno 296 domovů důchodců s téměř 30 000 lůžky. V téže roce byly pod jednotnou správu převedeny i ústavy, které doposud spravovala Česká katolická charita, Diakonie a další církevní společnosti. (Chládek, 2001) Zajištění bydlení seniorů ve velkých kolektivních zařízeních, přineslo mnoha lidem i přes v současné době kritizované nedostatky, značné zlepšení kvality života. Stavění těchto zařízení uvítali tehdy seniori s nadšením (Haškovcová, 1990).“²²

²¹ NEŠPOROVÁ, Olga. *O smrti a pohřbívání*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013. ISBN 978-80-7325-320-2, s. 163–164.

²² LIŠKOVÁ, Irena. *Transformace sociálních služeb pro seniory a její inspirace z Evropské unie*. Diplomová práce. Praha, 2007. Univerzita Karlova V Praze, Filosofická Fakulta, Katedra Sociální Práce, s. 10.

V šedesátých letech nevznikaly však pouze velkokapacitní kolektivní domovy důchodců, ale i domovy s pečovatelskou službou a domovy – penziony pro důchodce. Z domovů důchodců se však postupně stávaly domovy sloužící jako „odkladistiště“ starých lidí. Ostatně v posledním předrevolučním dokumentárním snímku **Za oknem...** Drahomíry Vihanové jedna protagonistka lehce ironicky konstatuje, že si to ti mladí postavili spíš pro sebe, aby měli pokoj.

Zpočátku byly klientkami domovu důchodců především staré vdovy, ženy mužů padlých ve válce. Postupně se klienty stávali obyvatelé, jejichž děti se, mj. i vlivem kolektivizace, stěhovali za prací z venkova do měst. Budovala se panelová sídliště, která naplňovala představu sociálního bydlení s unifikovanou výměrou bytů i příslušenství. Tradiční rodiny a dvougenerační soužití se zprětrhaly a o staré lidi se neměl kdo starat. Na tento pohyb mj. naráží Věra Chytilová ve svém filmu **Panelstory** a dává ho do souvislostí i ve filmu **Čas je neúprosný** zabývající se stářím a konečností. Po péči kolektivních domovů tak přirozeně začala být poptávka, kterou stát zajišťoval i právně. *Ústava z 9. května, paragraf 29 zaručoval každému právo na ochranu zdraví. Každý člověk měl právo na lékařskou péči a v případě nemožnosti vykonávat zaměstnání a zaopatřit se z důvodu nemoci, existoval nárok na zaopatření ze strany státu. Totéž platilo pro nemohoucnost ve stáří.*²³

Ze sociálních jistot bývalého režimu čerpáme, především ve zdravotnictví, dodnes.

Dobovou atmosféru, hodnoty a péči v kolektivním domově důchodců zajímavým způsobem odráží i hraný propagandistický film **Konečná stanice** (režie Jaroslav Balík, rok výroby 1981, Filmové Studio Barrandov) z prostředí ústavu situovaného do „břízolitové“ budovy na malém městě. Setkají se tu všechny společenské vrstvy včetně duchovního v taláru, který je zobrazen jako malomocný důchodce, „pámbíčkář“, který je sám rád, že je o něj postaráno. Na duchovní hodnoty už dávno rezignoval. Jeho ošacení, díky kterému je identifikovatelný jako farář, slouží jako terč posměchu, úpadku a dokazuje, že je „pouze“ člověk jako kdokoliv jiný.

Ve třinácté minutě přijde sestra do pokoje na kontrolu a přinese snídani. Do rytmu vyhrávající dechovky na noční stolek pokládá koláč a hrnek a radostně zvolá, že se bude snídat. Přechází k druhému lůžku. Muž na posteli ji upozorní, že jeho spolubydlící je přece mrtev a že by alespoň to mladá sestřička mohla poznat. Ujistí se, že tomu tak je, úzkostně se obrátí na pana Jonáše a zeptá se ho, co budou dělat. „*Jak to, co budeme dělat? Copak jsem měl já včera*

²³ URBANOVÁ, Stanislava. *Umírání v nemocničních zařízeních od roku 1945 do současnosti: postoj ke smrti a změna péče o umírající*. Diplomová práce. Praha, 2018. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií, Pracoviště oboru Historická sociologie, s. 44.

službu?“ „*A nemohl byste říct, že jste ho našel mrtvého až před snídaní? Kvůli posudku. Víte přece, že chci na školu, pane Jonáš.*“ „*Stejně byste tu nebyla nic platná, ten už to měl tak jako tak spočítaný.*“²⁴ Tím je dialog o úmrtí ukončen. Sestra se podívá z okna, jako by vyhlížela svou nejistou budoucnost. Zkrátka „je mrtvý“, čímž je vše vyřešeno a dále se stav zesnulého nerozebírá. Ticho přehluší rozjásaná dechovka. Tělo je odvezeno (což ve filmu není vidět), stříhne se zpět na čistou prázdnou postel. Ve scéně není vykázána žádná úcta vůči zesnulému, ani se nerespektuje jeho duše právě gestem otevření okna či posmrtné péče, která také chybí i v náznaku. Děj se dále posune do společných prostor chodeb, jídelen i společenských místností, kde se pozornost rozptýlí v každodenním leptu stáří pod dozorem.

Tento snímek z roku 1981 je vyroben v duchu dobového smýšlení, ideologie, čímž je bez pokrytí dobrým studijním – výchozím materiálem pro pochopení tendencí, intencí i barev, v rámci nichž se v Československu nakládalo se stářím a umíráním.

*„Těsně po roce 1945 byla péče o osoby v terminálním stádiu života individuální a lidská, a to zejména díky spirituálnímu vlivu, nemocnice byly spravovány kláštery a péči o pacienty vykonávaly řádové sestry. Vše změnilo únorové události roku 1948, kdy došlo díky vlivu socialismu k zestátnění nemocnic a nastolení komunistického režimu. Od 60. let, kdy se problematice začala i více věnovat sociologie pak pozorujeme v lidskosti přístupu personálu jakýsi úpadek. Dalo by se říci, že bylo málo zdravotních sester a velké množství pacientů, na druhou stranu stát garantoval všem lidem, lékařské ošetření a finanční náhradu v případě nemoci.“*²⁵

Hraný snímek **Konečná stanice** předkládá konstruovaný obraz domova důchodců, jako místa pro kolektivní zábavu, která je odtržená od vnějších vlivů. Smrt je vnímaná jako pouhý fakt bez spirituálního rozměru. Film tak důsledně přibližuje kontext, ve kterém vznikaly dokumentární snímky. Jak dokládá Marie Svatošová, zakladatelka prvního kamenného hospice v Čechách, institucionalizace se netýkala pouze starých a nemocných, nýbrž i malých dětí, zkrátka všech, kteří by odváděli pozornost od „budování socialismu“. „*Všichni se měli nadšeně podílet na plnění pětiletých plánů, těšit se na slibované světlé zítřky, zpívat „vyhrňme*

²⁴ Dialogy z filmu *Konečná stanice* (1981), režie Jaroslav Balík.

²⁵ URBANOVÁ, Stanislava. *Umírání v nemocničních zařízeních od roku 1945 do současnosti: postoj ke smrti a změna péče o umírající*. Diplomová práce. Praha, 2018. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií, Pracoviště oboru Historická sociologie, s. 63.

si rukávy, když se kola zastaví“ a nezdržovat se péčí o staré a nemocné členy svých rodin. Vlastně ani o malé děti ne. Od toho tu zase byly jesle.“²⁶

Dokumentární filmy se přitom snaží jít dále za ideologickou interpretaci institucionalizovaného umírání. Naopak se snaží přiblížit reálnému smýšlení pacientů a obyvatel ústavní péče. Už tím, že filmy si pro zobrazení volí formu ankety, kde respondentům pokládají otázky (často jsou slyšet), vedou přirozeně i diváka k zamyšlení. Režiséři dávají prostor jednotlivcům v mnohosti jejich názorů a často se zamýšlením o smyslu života a konání, čímž předkládají živou realitu mnohem plastičtěji, než jak byla zobrazovaná tendenčními obrazy i slovy.



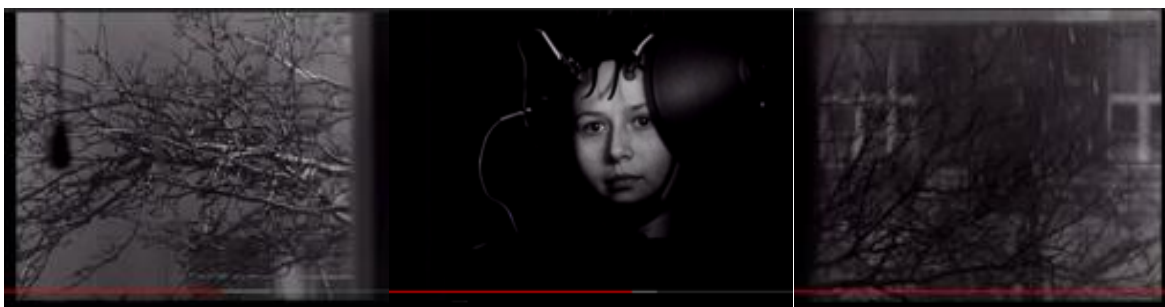
Obr. 7 Screenshot z filmu Konečná stanice, r. Jaroslav Balík (1981)
Zdroj: NFA, Youtube

²⁶ SVATOŠOVÁ, Marie a Aleš PALÁN. *Neboj se vrátit domů*. Druhé vydání. Praha: Kalich, 2019. ISBN 978-80-7017-278-0, s. 36.

4 Dokumentární filmy zobrazující umírání před sametovou revolucí

4.1 Zrcadlení – režie Evald Schorm (1965)

„Snad to člověk potřebuje, najít aspoň několikrát v životě okamžik sebezpřesáhnutí – pohled kamsi za zed’ – důsledné uvědomění si své nicotnosti, aby se mohl opravdu klidně vyrovnat s jediným neodvolatelným v životě, s umíráním. A to nejen se svým.“²⁷



Obr. 8 Screenshot z filmu Zrcadlení
Zdroj: Youtube

„Člověk se od přírody bojí. Když se v něm strach pěstuje, páše se na člověku zločin.“²⁸

Zrcadlení z roku 1965 je snad vůbec prvním českým dokumentem, který se přímo věnuje lidské konečnosti. Režisér toto téma ohledává v nemocničním prostředí s lékaři, sestrami i samotnými pacienty. Inspirací pro vznik filmové eseje, využívající formy ankety, byl verš z básně **Zrcadlení** Vladimíra Holana, kterou si Schorm pročítal, když sám procházel nemocí.

„A pak jsem se toulal po nemocnicích a část scénáře si připravil předem; druhá část vznikla jakoby „na lovu“. Na dokumentu je zajímavé právě to, že vzniká jako dobrodružství. Ovšem záleží i na kameramanovi. Bez Jana Špáty by Zrcadlení nevzniklo.“²⁹ Ve filmu ho přednese herec Jan Kačer, jehož civilní hlas, který se už svým zabarvením a dikcí vymyká propagandistickým monotónním komentářům bez jakékoliv hloubky, zájmu či překvapení, se objeví i ve filmu Jana Špety **Respite finem**. *„Ó, marnosti! Byl jsem tak nepřipraven, že jsem se bludičkově dotýkal prostých věcí z každé strany věků, jako by hledání mohlo být ještě budoucností.“*

²⁷ Zrcadlení. S Evaldem Schormem rozmlouval Pavel Branko. *Film a doba*, 1966, č. 9, s. 470.

²⁸ Z filmu Zrcadlení (1965), režie Evald Schorm.

²⁹ Z rozhovoru s Evaldem Schormem. ZVONÍČKOVÁ, Jana. Pět holek na krku v Plzeňské Moskvě. *Film a doba*, 1967, č. 12, s. 644.

Režisér v tázání se pacientů a lékařů hledá odpovědi na otázky rozměru lidské existence a hledání životního smyslu v blízkosti smrti včetně odrážejících se životních hodnot. Jako by prostředí nemocnice, které na pacienty dopadá svou tíhou uvědomění si svého života, dávalo prostor pro formulaci životních hodnot, jejichž vědomí se mimo ni opět rychle rozplyne. Formát ankety a přímé vyjádření lidí „z ulice“ umožňovalo zkoumat společnost a její názory živě a především autenticky. Do filmů – anket z 60. let se tak otiskl i zanícený zájem o odpovědi na otázky „proč“.

Přes hledání spirituality se zaměřením na člověka se v několika výpovědích *zrcadlí* doba, ve které snímek vznikl. „*Když člověk přestane myslet na sebe, strach ze smrti se ztratí.*“³⁰

Schorm se po smyslu života ptá i dívek čekajících na interrupci a poukáže i na problém sebevraždy mládeže, která obzvláště v šedesátých letech dosahovala vysokých čísel.^{31 32} Nespokojenost mladých lidí je patrná ze samotných výpovědí, které odkazují k pocitům izolovanosti, nedokáží se přiblížit k lidem, jsou nespokojeni se životem, nevěří v konání lidí. Výpovědi, které jsou ještě podtrženy emocí respondentů (mladá dívka se rozpláče), odkazují k rozpolcenosti, kterou (mladí) lidé prožívali ve společensko-politickém uspořádání Československa. Lidé tak okolnosti dovedly do samoty a prožívání drobných obyčejných činností v prostředí jejich domovů.

Dokumentární snímek **Zrcadlení** je již několikátou spoluprací režiséra „filosofa Nové vlny“ Evalda Schorma a kameramana Špáty, které spojuje zájem o hudbu a umění, radost ze stejných věcí i debaty a pozorování světa.³³

Schormům duchovní rozměr se odráží i v tomto snímku. Hledá přesahy fyzické lidské existence. Ve zvukové stopě jsou obsaženy varhany jasně odkazující ke spiritualitě a kostelu, který ztělesňuje křesťanské hodnoty, tedy humanismus, víru v dobro, hledání pravdy a lásky.

Právě kvůli skeptičnosti ohledně kvality života, která se odráží ve výpovědích respondentů a kvůli hledání smyslu, vznášení otázek po hodnotách a východiscích, byl film do značné míry nepohodlný, přesto se jej podařilo v době „uvolnění“ dokončit. „*Zatímco na poli dokumentárního filmu cenzura témata odporující rozjásanému budovatelskému étosu*

³⁰ Z filmu *Zrcadlení* (1965), režie Evald Schorm.

³¹ BERNARD, Jan. *Evald Schorm a jeho filmy: odvahu pro všední den*. Praha: Primus, 1994. ISBN 80-85625-27-X.

³² Tzv. míra úmrtnosti na sebevraždy byla v poválečném období nejvyšší na přelomu 60. a 70. let 20. století (28,8 na 100 tisíc obyvatel v roce 1970). https://www.czso.cz/csu/czso/sebevrazdy_zaj

³³ ŠTOLL, Martin. *Jan Špáta*. Praha: Malá Skála, 2007. Dokumentární film. ISBN 978-80-86776-99-6, s. 49.

předchozích let víceméně tolerovala, ve hrané tvorbě, kde se nebylo možné zaštiťovat například nově probuzeným zájmem o sociologii a vydávat film za nástroj výzkumu veřejného mínění, představoval podobný pesimismus mnohem větší riziko.“³⁴

Přijetí minimálně v dobových kritikách přesto nebylo valné. Například A. J. Liehm si myslí, že dokument „*zjednodušeně redukuje smysl lidského života na konání dobra.*“³⁵

Příznačné je, že původní název filmu byl „Život“. Snímku se nakonec dostala řada ocenění, a to i v zahraničí.³⁶

Film pracuje s poetikou, kterou hledá v symbolech. Přesná kamera Jana Špáty hledá odkazy v létajících raccích nad hladinou i za stromy při pohledu z okna nemocnice. Natáčí i přes zvrásněné sklo neútěšný areál nemocnice Na Bulovce a její křivolaké stromy bez listů. Exteriéry nemocnice snímá pouze zevnitř, z nemocničních pokojů a chodeb. V kompozicích skoro vždy významově chybí horizont či nebe, které by přineslo naději i nadechnutí. Nejčastěji se nabízí pohled přes větve zimních stromů na okna protějšího pavilonu. Vzniká tak zajímavě uzavřený prostor, ve kterém jsou vidět různé výjevy: jak se zdravotnický personál stará o pacienty, chůzi chodbami, nahlédnutí do několiklůžkového pokoje, kde jsou stonající. Kamera je ruční, je tedy stále v pohybu. Prostor objevují výrazné rychlé chůze dlouhými nemocničními koridory. Podstatný je motiv (z dnešního hlediska) starého rentgenu, který se ve filmu objevuje třikrát a pomyslně tak vytváří tři dějství svým výrazným zvukem i odrazem světelných výbojů.

Výpovědi jsou natáčeny ve velkých detailech a jsou zaznamenávány buď v dialogu mezi pacientem a lékařem, nebo přímo režiséra s respondenty na kameru. Ti se ale nikdy nedívají do kamery, a tak díky černobílé zastřenosti filmového materiálu má divák možnost pozorovat velmi intimní mikroděje ošetřování, zdravotního provozu i myšlenkové pochody. Ty propojuje na dobové poměry výjimečná klavírní hudba Jana Klusáka, která film provází. Ze začátku velmi znepokojivými tóny a jednoduchými akordy klavíru přes otevřené tóny varhan znějícími ke konci filmu až po katarzní orchestrální tečku.

³⁴ Martin Šrajger, 15. 12. 2016. <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/vsechno-je-to-slozitejsi-evald-schorm-i>

³⁵ Literární noviny 1965, č. 39.

³⁶ Zrcadlení bylo kromě Trilobita oceněno rovněž Bronzovou medailí na XVI. Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů v Benátkách, Zvláštní cenou poroty na VII. dnech krátkého filmu v Karlových Varech a Hlavní cenou na III. Mezinárodním festivalu krátkých filmů v Krakově. <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/vsechno-je-to-slozitejsi-evald-schorm-i>

4.2 Jan Špáta

Janu Špátovi jsou témata umírání a smrti blízká, zabývá se jimi minimálně ve svých dokumentárních snímcích **Respice finem** (1967) a **Poslední dějství** (1970).

Špáta se po dlouhodobé práci jako kameraman pro Krátký film, redakci zpravodajství a následně redakci dokumentaristiky, dostává sám k režii. Zásadně ovlivněn Evaldem Schormem v sobě rozvíjí duchovní polohu i zájem o obyčejné lidi, kteří se pro něj v další tvorbě stávají určujícím motivem.

4.2.1 Respice finem – režie Jan Špáta (1967)

„Myslím, že nejsem věřící, ale také, že nejsem nevěřící. Všechno to, o čem přemýšlím a kam jsem směřoval svou práci, bylo velmi blízké tomu, o co se snaží lidé věřící.“³⁷

Respice finem je považován na nejdůležitější film Jana Špáty. Jsou uváděny i původní pracovní názvy jako Maminka, Maminky a Matky.³⁸ Film věnoval své matce, která byla velkou inspirací a motivací pro realizaci filmu. Štoll ve své knize o Janu Špátovi doznává, že film byl zjevením, protože do té doby nikdo tak citově filmem nepojal fenomén stáří a smrti. Zároveň film ukazuje náboženské rituály (poslední pomazání), které se na plátně velmi dlouho, kvůli cenzuře, neobjevily.³⁹

Snímek zaznamenává staré vdovy, které žijí na samotách v Orlických horách, tedy v krajině domova Jana Špáty. Kamera je sleduje ve své každodennosti a řádu, se kterým se s ohledem ke svým ubývajícím silám vypořádávají.

Film uvádí střídavý komentář, slovo pak přenechává výpovědím samotných babiček. Komentář slyšíme pouze v začátku filmu (vzhledem k jiným filmům Špáty) a čte ho mladý hlas začínajícího herce Jana Kačera, tehdejší hvězda Činoherního klubu a filmu Každý den odvalu, zásadního existenciálního díla režiséra Evalda Schorma. Kačerův projev byl oproti školeným monotónním hlasům propagandistických filmů naopak velmi civilní, odrážející existenční naléhavost tak, v jakých intencích se vyjadřovalo právě Činoherní divadlo v Praze. *„Mezi námi žije téměř půl milionu vdov starších 65 let. Velká část z nich dožívá poslední léta svého života na venkově. Muži zemřeli, děti odešly a ony zůstávají se svou prací*

³⁷ ŠTOLL, Martin. *Jan Špáta*. Praha: Malá Skála, 2007. Dokumentární film. ISBN 978-80-86776-99-6, s. 207.

³⁸ ŠTOLL, Martin. *Jan Špáta*. Praha: Malá Skála, 2007. Dokumentární film. ISBN 978-80-86776-99-6, s. 59.

³⁹ ŠTOLL, Martin. *Jan Špáta*. Praha: Malá Skála, 2007. Dokumentární film. ISBN 978-80-86776-99-6.

*a dennodenními starostmi. Samy se svými osudy, se svou vírou, se vzpomínkami na chvíle štěstí i utržené křivdy. S moudrostí stáří a prostotou přírody, která je celý život obklopovala.*⁴⁰ Režisér i kameraman v jedné osobě akcentuje činnosti, které ženy během dne zastávají, každodenní strasti i drobné úvahy o smyslu života, smrti i samotě. Jejich životy se odehrávají v horské přírodě, se kterou jsou postavy bezprostředně spjaty. Krajina a přírodní cyklus jsou denně na očích. Myšlenky na smrt i samotná podoba staříčkových zvrásněných těl i ochraptělých tenkých hlasů jsou, i přes obavy protagonistek v tomto všudypřítomném koloběhu přítomného zrodu i zániku, přijatelné a přirozené. „*Ty ženy vesměs nemají strach ze smrti, snad jen z umírání, a to ne proto, že se bojí bolesti, ale že by někoho obtěžovaly, potřebovaly. Smrt je pro ně součástí života, je jeho samozřejmou složkou.*“⁴¹

Ve filmu je zaznamenán i silný duchovní rozměr horského venkova konce šedesátých let, který obstarával péči o umírající i zemřelé. Z dnešního pohledu až archaicky působí scéna, kdy farář přichází dát poslední pomazání přímo k paní na lůžku ve světnici její chalupy.

Podobně tak působí i první scéna filmu, kdy od chalupy odjíždí vystrojený pohřební vůz a za ním v čele farář a v průvodu za ním rodina. Předpokládejme, že se pohřeb uskuteční v kostele.

Během komunistického režimu však obřad v kostele s otevřenou rakví a zádušní mší nebyl samozřejmostí,⁴² jak je popsáno v úvodu kapitoly.

Pro tvorbu Špáty je důležité uvědomit si právě společensko-politický kontext, ve kterém snímek vznikl. Od 50. let čelila katolická církev perzekucím a spirituální otázky byly potírány. Přesto je ve filmu **Respice finem** znatelná přítomnost náboženství, víry a naděje směřované k vykoupení a posmrtnému životu. Patrný je také sociální rozměr posledního rozloučení. Na začátku filmu je vidět průvod bližních zesnulého, který jde za pohřebním vozem, jenž odjíždí přímo od domu. Přesto, že ve snímku přesná podoba posledního rozloučení není zaznamenána ve své časovosti, je jisté, že smrt nebyla tolik individualizovaná

⁴⁰ Komentář filmu *Respice finem* (1967), režie Jan Špáta.

⁴¹ HÁDKOVÁ, Jana., BRDEČKOVÁ, Tereza. *Jan Špáta. Dívej se dolů*. Praha: Český filmový ústav 1991. ISBN 80-7004-029-7, s. 33.

⁴² *Po roce 1948 byl spolek Krematorium přejmenován na Spolek přátel žehu, od roku 1966 je organizace známá jako Společnost přátel žehu, fungovala v rámci Národní fronty. Pohřebiště, do té doby spravována pouze církvemi, byla předána pod patronát Národních výborů. Církev pak představovala pro komunistickou moc nebezpečnou entitu.* In: ŠAFRÁNKOVÁ ŠÍDOVÁ, Erika. *Smuteční obřad ve druhé polovině 20. století*. Diplomová práce. Praha, 2012. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií, Pracoviště Orální historie – soudobé dějiny, s. 24.

a privatizovaná, jako ji známe dnes. Je známo, že se u lůžka nebožtíka nescházela jen rodina, ale i sousedé a obyvatelé vesnice, blízkého okolí, aby se s ním mohli v úctě rozloučit.

„Lidé jsou přesvědčení, že projevy smutku na veřejnosti a také jeho příliš hluboké a příliš dlouhé prožívání v soukromí jsou morbidní. Záchvat pláče je ztotožněn s nervovým záchvatem. Smutek je nemoc.“⁴³

Babičky se na venkově modlí, ať už si samy doma odříkávají růženec nebo přijdou do kostela. Spjatost s křesťanskou vírou, přírodou i koloběhem života, do kterého přirozeně patří i smrt, je ve filmu zobrazena ve své kráse a jednoduchosti. A to včetně posledních záběrů na hrobníka, který připravuje hrob u kostela, ze kterého zní mše a zpěv ptáků, které umocní prostřihávané švenkované záběry od půdy do korun stromů a nebe. Špáta klade důraz i na poetiku místa a obyčejného života. Soustředí se na detaily, které život babiček určují. Pohledy přes zamlžená okna ve stylu slavných fotografií Josefa Sudka. *„Žil jsem v té době jako kameraman taky sudkovským okouzlením světlem a stínem, černou, bílou a celou škálou šedi.“⁴⁴* Mluví o své kameramanské práci na filmu **Žít svůj život** (1963) o Josefu Sudkovi.

Kamera snímá stařenky v úrovni jejich očí většinou ve velkých detailech, které dají možnost prohlédnout si projevy stáří na krásné svráštělé kůži i výrazu, který už je oproštěn od výrazné mimiky. Výpovědi jsou z větší části používány mimo obraz, a tak každou ze sedmi snímaných babiček lze vidět v prostředí její chalupy, která je zasazena do širé horské scenérie. Přes detailní záznam ve zvuku vidíme babičku, která pracuje v okolí domu, uvědomíme si její samotu a zároveň spjatost s prostředím. Špáta měl předem jasný vizuální koncept, se kterým šel natáčet. Byl v chalupách na obhlídkách, věděl tak, kudy přichází jaké světlo i jaké činnosti babičky dělají, jak se pohybují. Právě světlo, resp. jeho přirozenost, je velmi důležité pro dokumenty 60. let, které se vymezovaly všemu „umělému“. Hledaly naopak přirozenost, autenticitu, pravdu.

Ve střihu film dosahuje esejistických principů a provádí od postavy k postavě, kde se prolíná obyčejná pracovní cyklická každodennost s úvahami o smrti a věčnosti, ke které protagonistky přistupují s odevzdaností. Že se odlehlých samot, které staré vdovy obývají, dotýká i státní uspořádání a velké dějiny, vidíme, či spíše slyšíme, ve výpovědi stařenky, která svědčí o divokém odsunu Němců, rabování chalup v pohraničí i o konfiskaci majetku, který

⁴³ ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život. ISBN 80-7203-293-3, s. 340.

⁴⁴ ŠTOLL, Martin. *Jan Špáta*. Praha: Malá Skála, 2007. Dokumentární film. ISBN 978-80-86776-99-6, s. 179.

stařenky těžko nabývaly zpět. Smrt je ve snímku zobrazená jako přirozená součást životního koloběhu. Péče křesťanského rituálu jejímu zobrazení přidává i podstatný spirituální rozměr.

Smrt je v **Respice finem** předkládána jako nutný stav, který může být křesťanskou optikou nahlížen jako vykoupení.

V režisérově druhém filmu **Poslední dějství**, který vznikl jen o tři roky později také pod Krátkým filmem Praha, je opět fokus na stáří a s ním přítomné otázky smrti. Pro zobrazení se už ale vybírá prostor ústavu sociální péče v Kroměříži, tedy domov důchodců, kde jsou stařenky sice v péči řádových sester, ale hromadně situované v instituci.

4.2.2 Poslední dějství – režie Jan Špáta (1970)

„To hezké, vzácné, dojemné, to vpravdě dramatické v životě je, že uplyne.“ – Aristide Maillol

Tímto citátem sochaře Aristida Maillola přes záběr na hrací skříňku, příznačně – na klíček – Špáta uvádí film **Poslední dějství**, ve kterém se čeká, až pomyslná skříňka, jako metafora života, dohraje.



Obr. 9 Z filmu Poslední dějství – sc. Divadlo
Zdroj: Česká televize

Snímek zachycuje soužití stařenek v domově důchodců v Kroměříži, kde se o ně starají řádové sestry. Pod vedením jedné z nich nacvičují divadelní představení pro ostatní. Rytmicky se tak střídají pasáže každodennosti ústavu, kde jsou babičky krmeny, doprovázeny po chodbách, posedávají či pletou, s pasážemi záznamu divadelního představení. Film je interpretačně nejednoznačný, což ho činí jedním ze zajímavějších. Špáta balancuje na hraně uvážení, jestli divadlo, které babičky hrají, je důstojnou formou zábavy a vyplňování času „čekání na smrt“, nebo jestli se spíše jedná o pitoreskní zábavu, která babičkám svým hlukem a třeskutostí odvádí pozornost od témat, která je přirozeně trápí – jejich konečnosti. Jako by druhá interpretace byla příznačnější vzhledem ke kontextu i bizarním detailům, které

dokládají, že snad nejde ani tak o divadlo pro divadlo na jevišti ve společenské místnosti, ale jako by se snad všichni obyvatelé, včetně pracovníků, ocitli v divadle „Domov důchodců v Kroměříži“. Staříčké babičky, pečlivě oděny do kostýmů, které by si pravděpodobně samy už nebyly schopny obléknout, se křehce a nemotorně pohybují po podiu, zatímco v „zákulisí“ na harmoniku vyhrávají a zpívají řádově sestry. V publiku pospávají stařenky – divačky. Na jevišti se tak rázem ocitají všichni zúčastnění.



Obr. 10 Z filmu *Poslední dějství*. Sc. Spící babičky v publiku
Zdroj: Česká televize



Obr. 11 Z filmu *Poslední dějství*. Sc. divadlo
Zdroj: Česká televize

V této nejednoznačnosti (Špáta ve filmu nerozkrývá pozadí divadla i fungování ústavu. Neznáme tedy opravdové motivace, které by se zajisté vyjevily v rozhovorech, které však absentují) Jan Švankmajer film **Poslední dějství** akceptuje snad jako jediný Špátův film, který se mu snad líbil.⁴⁵

Formálně Špáta tyto dvě linky odlišuje. Každodennost života je natočena černobíle, záznam divadla pak na barevný film. Barevný kontrast je použit významově a řekněme až popisně. Obraz doprovází výpravný komentář, který shůry dovysvětluje děj před kamerou, a samotné výpovědi babiček, které popisují své psychické rozpoložení a úvahy o životě i jeho konci.

Kamerově je Špáta, který je opět v roli režiséra i kameramana zároveň, postavám blízko a natáčí je rakurzem v úrovni jejich očí, někdy z nepatrného podhledu. Tím je staví divákovi na stejnou úroveň a dává jim stejnou důležitost, než kdyby například použil velký nadhled, který by mohl působit nezúčastněně. Když Špáta exponuje prostor domova důchodců, volí naopak širokoúhlý objektiv, ve kterém postavy nejsou individualizované, ale naopak vynikne jejich pospolitost v rámci jednoho prostoru, což je pro ústav charakteristické.

⁴⁵ ŠTOLL, Martin. *Jan Špáta*. Praha: Malá Skála, 2007. Dokumentární film. ISBN 978-80-86776-99-6, s. 59.

Přesto, že se Špáta snaží vyzdvihnout duchovní rozměr, který ve filmu ztělesňují řádové sestry i samotné zkušenosti babiček, tak se ocitáme na území ústavu, což by ještě několik let zpět nebylo samozřejmostí. Přesto, že zde péči obstarávají řádové sestry, jež ji vykonávaly i dříve (byla součástí klášterů atd.), tak film vznikl již v době, kdy církev byla v područí státu.

Postupně se ale role domovů pro seniory proměnila společně s proměnou společnosti na „moderní“. Velkými investicemi do urbanizace měst, stavení sídlišť a sociálního bydlení zpřetrhala modely dvougeneračních domů. Mladé rodiny se od rodičů stěhovaly a o ty se neměl kdo starat. Jejich péči nahradily právě domovy důchodců, jež umožňovaly mladým pracovat a nezatěžovat se péčí o své rodiče či prarodiče.

Tento koncept se ujal a žijeme ho dodnes.

„V dnešní době se umírá většinou ve zdravotnickém nebo sociálním zařízení, v neznámém prostředí a mezi neznámými lidmi. Pohled na umírajícího člověka je pro zdravotníky podvědomě traumatizující, proto zkracují instinktivně dobu svého pobytu u něj na minimum. Umírající člověk je tak postupně vyloučen z komunikace s ostatními lidmi, je izolován, zapomenut.“⁴⁶

Aby od politického nastavení státu neodváděla pozornost ani smrt, tak se pro jistotu stala také součástí „plánu“, což dokazuje i systémový tlak na způsob pohřbívání, ve kterém se zrcadlí hodnoty jedinců i společnosti, nazíráme-li je z antropologického či sociologického hlediska.

„Propagace žehu a investice do jejího rozšiřování se staly součástí normalizace. Normalizace společenských poměrů se stala argumentem pro normalizaci způsobů pohřbívání.“⁴⁷

Přes sladkobolně normalizačně poetický záběr hladiny rybníka, v níž se odráží podzim, se film Jana Špáty přesouvá do svého posledního dějství, kdy babičky v kostýmech v přírodě odcházejí od kamery a pomalu mizí v lese. Tímto posledním divadelním výjevem za doprovodu hudby snímek končí.

⁴⁶ KISVETROVÁ, Helena. KUTNOHORSKÁ, Jana. Umírání a smrt v historickém vývoji. In: *časopis Kontakt* 2/2010. České Budějovice: Zdravotně sociální fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. 2010. ISSN 1212-4117, s. 212–219. <https://kont.zsf.jcu.cz/pdfs/knt/2010/02/14.pdf>

⁴⁷ Kremační hnutí, s. 40 In: ŠAFRÁNKOVÁ ŠÍDOVÁ, Erika. *Smuteční obřad v druhé polovině 20. století*. Diplomová práce. Praha, 2012. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií, Pracoviště Orální historie – soudobé dějiny, s. 27.

4.3 Čas je neúprosný – režie Věra Chytilová (1978)

Čas je neúprosný tematizuje stáří, nikoliv přímo umírání. Přesto je do práce zařazen, protože jej lze vnímat jako prostor, který vytyčuje okamžik smrti. Také je to jediný film, který se tématu odcházení dotýká, v jinak osmnáctiletém vzduchoprázdném období mezi Špátovým **Posledním dějstvím** (1970) a **Za oknem...** (1988) Drahomíry Vihanové.

Výkřikem: „Vše se mění! Stáří! Nemoc!“ Chytilová začíná film o „změně stavu“, za zvuku dramatické hudby Jiřího Šusta. Z nového na staré, z mládí na stáří. Asociativně kolázuje záběry rozestavěné Prahy (oprava věží až po stavbu sídlišť), detailů popraskaných fasád a hrubých struktur v divokém kamerovém zabírání, zoomů, odskoků, přískoků a významových švenků a postupně do nich začne stříhat výkřiky stařenek, které si zoufají nad změnou – vnější. „*Dříve byl aspoň klid a jistota!*“ „*Teď se furt něco předělává!*“ „*Dneska tu všechno předělávaj, rozbouraj mi snad i barák!*“ Chytilová však tyto výkřiky používá jako odrazy pro vnitřní prožívání stárnutí. Hysterické projevy uvědomění si fyzické změny – mění se výraz, tvář, kůže, ubývá sil – křičí uvnitř člověka, který v sobě tento fakt musí přijmout.



Obr. 12 Z filmu Čas je neúprosný

Nostalgické touhy zobrazené barevným záběrem klidného záhonu kytek před domem a libozvučně naivní hudby jsou zbourány zvuky sbíječek a záběry na brutální výstavbu panelových sídlišť.

Těkavým odjezdem ve švenku ze sídliště Chytilová stříhne na odjezd z detailu červené na semaforu. Pod ní stojí zmatený pán, který je na přechodu dezorientován. Náhle přes obraz blikne slovo „dezorientace“ jako další z projevů stáří. Chytilová jako by však vnitřní projevy stárnutí připodobňovala k velkým vnějším změnám, které prováděl budovatelský duch komunismu. Jako velkou změnu, kterou je však možné pouze přijmout. Děje se nezávisle, není téměř možné jí zabránit. Chytilové film se tedy dá číst jako jakési podobenství.

Dramaturgicky se film dostává od témat zmaru a nemohoucnosti plynoucí z fyzické změny přes metody, jak nestárnout, které popisují energičtí staříci a radí, jak se zachovat v co nejlepším stavu a kondici, až po otázky smyslu v co největší ryzosti. Do závěrečných titulků se film dostává přes časoběrně nasnímanou pomíjivou slunečnici od květu až po jeho uschnutí.

Chytilová natáčí z odstupu. Výpovědi používá fragmentárně v kolážích asociativních významových záběrů a hudby, jež používá v juxtapozici. Při hledání respondentů se rozhodla použít výpověď i své maminky, které zemřel manžel, Chytilové tatínek. Filmem chtěla Chytilová i matce ukázat, že „*staří lidé mají pro co žít – i po partnerské ztrátě. Ona ale trvala na svém, že pro ni život skončil. Zaznamenala jsem ji tak s jejím smutkem.*“⁴⁸ Paní, vypovídající na kameru hezká slova o tom, jak je třeba se také zastavit, doplňuje hudba klavíru, který evokuje pocit padání. Jako by tak její slova padala do pomíjivé propasti nekonečna. Následně hudba přejde do milých tónů, které doplňují vzpomínky na doby minulé. Protože však takto není hudba používána kontinuálně, působí najednou jako ironický komentář, který podrývá výpověď protagonistky.

Většina materiálu je zaznamenaná černobíle, jen nostalgické fragmenty jsou natočeny barevně. Do střihu se dostávají principem jakési vzpomínky, která se vyjeví v kontrastu k současným podmínkám a popisně zobrazí vyslovené. Například: „Chodili jsme bosí.“ Střih. Barevný záběr na půdu s rozkvetlými pampeliškami. Nebo: „Nic mě nebolí. A za to vše můžu vděčit – bylinám.“ Střih. Barevný záběr na záhon s bylinami. Přitom kombinace černobílého a barevného materiálu vznikla víceméně z nutnosti. „*Měli jsme dostat přiděleno poměrně málo materiálu, tak jsme si radši řekli o černobílý, protože toho jsme mohli dostat víc. Barvou jsem pak zvýrazňovala stěžejní okamžiky jednotlivých sekvencí.*“⁴⁹

To je důležitý princip tvorby Chytilové – zůstat neustále ve střehu. Nespokojit se s tím, co je (do kamery) říkáno, nýbrž stále posuzovat, hodnotit, prokouknout, dávat významy a vidět v souvislostech.

⁴⁸ CHYTILOVÁ, Věra, PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová, Zblízka*. Praha: XYZ. 2010. IBSN 978-80-7388-253-2, s. 220.

⁴⁹ CHYTILOVÁ, Věra, PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová, Zblízka*. Praha: XYZ. 2010. IBSN 978-80-7388-253-2, s. 220–221.

4.4 Za oknem... – režie Drahomíra Vihanová (1988)

Film **Za oknem...** Drahomíry Vihanové je posledním předrevolučním filmem, který zrcadlí smrt a umírání. Vihanová ukazuje život „za oknem“ domova důchodců, který není spásou, ale spíše „odkladištěm“ stáří. *„Kdo nutně nemusí, ať nechodí do domova důchodců. To není pro starý lidi. To si udělali ti mladí pro sebe, ne pro ty babičky!“*⁵⁰

Na rozdíl od filmu Jana Špáty (**Poslední dějství**, 1970) se Vihanová na podmínky života seniorů v domovech důchodců dívá téměř dvacet let později, skeptičtěji, avšak s upřímným zájmem o své respondenty. Hlavně z počátku filmu jsou slyšet jí kladené otázky zpoza kamery, a dokonce jedna respondentka přímo reflektuje natáčení („Oni tady natáčeš ty starý baby a ještě k tomu na postelích!“) a dívá se přitom do kamery. Nastoluje tak přímou komunikaci mezi režisérkou a protagonisty, vědomě reflektuje přítomnost štábu.⁵¹

Kameramanem tohoto snímku je Ivan Vojnár, který babičky natáčí soustředěně, se zájmem a také z perspektiv jim vlastních. To znamená, že nevolí velké nadhledy nebo jiné rakurzy, které by se například na ležící stařenky dívaly z odstupu. Je jim naopak blízko. Pokud je natáčí, skrčí se v kolenu, aby se dostal blíže na úroveň jejich pohledu, a snímá je rovně, nevybírá si cestu klopení kamery z ramene, čímž by právě dosáhl neosobní vzdálenosti a „nadvlády“ stojící postavy nad nemohoucím člověkem.

Dalším charakteristickým prvkem je absence hudby. Vihanová film otevře situaci, kdy pečovatelka pomáhá staré babičce sbalit věci do domova důchodců. Touto expoziční scénou se dostává do tématu. Nepoužije konvenční „otvůrku“, který by nejlépe s hudbou a komentářem uvedl, na co se divák dívá. O to blíže je protagonistům v ději. Vihanová se o dění v domově důchodců zajímá. Je patrné, že na lokaci trávila hodně času. Místo má vizuálně následované, je jasný klíč, princip, způsob snímání i struktura. Že Vihanová tráví obhlídkami a přípravou hodně času, je pro ni typické. Postavy se jí pak také otevírají a neříkají povrchní věty. Tím se dostává hlouběji i do kritičtější úrovně smýšlení samotných respondentek. *„Člověk tady bydlí, jak na nějakém ostrově vyhnanců si přijdu...“* Případně se další babička svěřuje s tím, že se na místě krade. To, že domov důchodců není ideálním místem, kde by stařenky chtěly spočinout, je patrné i z dalšího stýskání po domově i klidu. Výpovědi rámuje mikrosituace z pokojů, odkud se stařenky přes dlouhou chodbu, kde

⁵⁰ Z filmu *Za oknem...*

⁵¹ NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*. Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze. Praha 2010, ISBN 978-80-7331-181-0, s. 195.

se potkávají, dostávají do jídelny, kde naříkají, že mají hlad, a kde probíhají míjející se neosobní dialogy. Paní jsou vykořeněny ze svého přirozeného prostředí, a tím se jejich pobyt v domově důchodců opravdu stává vyprázdněným čekáním na smrt.

Tím, že Vihanová nepoužívá hudbu, tak se o to víc soustředí na zvuk a jeho dramaturgii. Zvuková složka je pro Vihanovou stejně podstatná jako obrazová. Dává mu velkou váhu a měl by, podle Vihanové, vždy filmu přidat další význam.

Součástí filmu je i samotný akt péče o nebožku. Sestry ji oblékají. Pod záběrem vyhaslé tváře se zavřenýma očima je slyšet výpověď: „*Nevím, jaká smrt bude, chtěla bych na posteli, ale klidně!*“ Čímž babička nevědomě odkazuje k myšlenkovému proudu, který nebyl vždy samozřejmostí. V minulosti by taková smrt nemusela být nutně tou nejlepší, tou by stejně tak mohla být smrt vědomá. „*To, čemu dnes říkáme šťastná a krásná smrt, přesně odpovídá tomu, čemu se kdysi říkalo prokletá smrt, mors repentina et improvisa, smrt náhlá a nepozorovaná. „Zemřel dnes v noci ve spánku, usnul a už se neprobudil. Měl tu nejkrásnější smrt, jakou si člověk může přát.“ Pokrok medicíny však způsobil, že tam sladká smrt je spíše vzácností.*“⁵²

V dalším záběru tělo na nosítkách nesou zdravotní sestry přes dvůr do kaple, kde proběhne mše za účasti ostatních babiček. Jako by se dívaly na svůj vlastní pohřeb...

Není zde akcentovaná rodina. Vidíme posmrtnou péči v rukou zdravotních sester, tedy instituce, která nahrazuje roli bližních, stejně tak jako v kontextu filmu **Poslední dějství** (J. Špáta) vykonávané pod státem.

⁵² ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život. ISBN 80-7203-293-3, s. 347.

5 Zhodnocení

Dokumentárních filmů, které by tematizovaly umírání a smrt, se před revolucí moc nenatočilo. Přímo tématu smrti a umírání se věnuje pět dokumentárních filmů, které autorka našla. Ty, které vznikly, se natáčely na filmovou surovinu, kterou instituce, pro které se filmy vyráběly (Krátký film Praha – Studio dokumentaristiky), přidělovaly nejčastěji v poměru 1:3. Z čehož vyplývá nutná koncepčnost myšlení i vizuálního stylu, se kterými režiséři a kameramani museli pracovat.

Jistý rozmysl je na filmech rozpoznatelný a odráží tak vztah režisérů k protagonistům, který se dá vyčíst z filmové řeči. To, jak je respondent snímán, odráží záměr režiséra, který zároveň buduje vztah diváka k protagonistovi. Vychází tak ze základní psychologie záběrů⁵³, kterou divák nemusí nutně znát a během sledování analyzovat, přesto záběrování vytváří významy, které na něj působí. Z tohoto hlediska se dají vyčíst společné rysy postoje k protagonistům i k prostředí, ve kterém jsou natáčeni.

Formálně jsou všechny filmy natáčeny jako anketa. Kromě **Respice finem**, který je ve větším klidu a prostoru vůči protagonistkám – v chalupách stařenek – mimo pečující instituce, což je dalším společným prvkem. Ve všech popsanych snímcích se k umírajícím přistupuje z úrovně jejich očí. Málodky se setkáme s vysokým nadhledem, který by umírajícího psychologicky umenšoval, či naopak velkým podhledem, který by k němu vzhlížel (občas z jemného podhledu natáčí babičky Jan Špáta v **Respice finem**, čímž vyjadřuje vědomé vzhlížení k moudrosti stáří). Respondenti jsou většinou natáčeni ve velkých detailech.

Když se natáčelo na filmový materiál, tak se většinou zvuková stopa nahrávala zvlášť⁵⁴ a ve střížně se teprve musela synchronizovat s obrazem. Tento proces natáčení dával větší svobodu i nápaditost ve stříhu. Nebylo možné natáčet veškeré výpovědi na kameru. Zvukař tak mohl natáčet výpovědi i samostatně bez obrazu, zatímco kameraman natáčel významové obrazy, které téma doplňují či rozšiřují vizuální řeči. Tento postup, který pracuje s výpověďmi mimo obraz, klade vysoké nároky na kreativitu kameramana, zvukaře i stříhače a režiséra. Zvuková složka by měla rozvíjet obrazovou a naopak. Nejde o banální popisnost či ilustraci, ale nové významy. Tento zdánlivě samozřejmý postup a přirozený důraz na filmovou řeč je v kontrastu s postupy režisérů, kteří v devadesátých letech přechází na videotechniku a později na digitální záznam. Především s videotechnikou, která umožňuje

⁵³ MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros Media, 2003. ISBN 978-80-00-01410-4, s. 179–209.

⁵⁴ Na magnetofon Nagra.

natáčet téměř neomezeně, přichází i jistá rezignovanost na vizuální kvalitu snímání. Není to jenom technikou, ale samozřejmě i produkčním zázemím, které tlačilo na čas a snímky tak vznikaly v kratší době, s apelem spíše na publicistické kvality – tedy informace a souvislosti.

Témata, která s sebou nese poslední životní etapa, jsou ve filmech nahlížena z pohledu jednotlivců. Filmy se zajímají o postoje konkrétních lidí ve společensko-politickém nastavení, které ale přímo nereflektují. Režiséry vybraná témata umožňují hlubší zkoumání existenciálních myšlenek, které dobu zajisté odrážejí, ovšem ne prvoplánově jako kritiku systému, nýbrž ve vyslovených hodnotách, které nemusely být vždy pohodlné.

Protagonisté, které ve filmech vidíme, jsou většinou sami. Rekapituluji svůj život, ohlížejí se za pomíjivostí či přibližují biologické obtíže se stářím spojené. Nikde však stařečci nejsou zobrazeni ve vztahu ke svým blízkým. Buď jsou sami (**Respice finem**) nebo v ústavech. Jako by ani nežili ve vztazích, jako by byli spíše vrženi do samoty stáří, ve kterém se o ně postará stát. Sami, ale přece ve společenství ostatních cizích lidí. Ve filmech absentují byť záblesky elementární lidskosti, jež se odráží v blízkých vztazích, které nemůže nahradit vztah pečovatele. Tato péče se dnes proto nazývá „podpůrná“.

6 Společensko-politický kontext umírání po sametové revoluci

Smrt jako novodobé tabu.

„Jedním z nejdůležitějších je fakt, že samo umírání má dnes v mnoha směrech děsivější podobu než dříve, je mnohem osamělejší, mechanické, odlidštěné – občas je dokonce obtížné přesný okamžik smrti technicky stanovit.“⁵⁵

Ejhle, člověk! Jako by podivný název prvního porevolučního dokumentárního filmu, tematizujícího podmínky umírání, přesně vystihoval společný činitel následující kapitoly.

Jako by si český dokumentární film všiml až sedm let po revoluci, že lidé i v kapitalistickém zřízení umírají a že se mění (či právě nad očekávání nemění) i podmínky, za jakých se to děje.

„I přes obecně sdílenou nutnost deinstitucionalizace, podpořenou názory odborníků a dobrou praxí z Evropy, poskytla vláda koncem 90. let téměř 7 miliard korun na stavbu ústavů přemístěných z restituovaných objektů, kterým měla končit desetiletá lhůta. (Glosová, 2006) Na řešení problému kapacit stavbou moderních velkokapacitních zařízení měly jistě vliv i stavební firmy, pro které rozsah těchto investic nebyl zanedbatelný. Podle Glosové (2006) by lůžko v malém bytě v domě s pečovatelskou službou vyšlo na polovinu ceny lůžka ve velkém domově pro seniory.“⁵⁶ Většina lidí tak stále umírá v institucích (nejčastěji nemocnice, LDN či domov seniorů), v tomto ohledu se nic radikálně neproměnilo do dnešních dnů.

Přítom skutečnost, že se podmínky umírání politickým přerodem proměňují, dokládají i nově vytyčená práva pacientů, která dříve nebyla samozřejmá.

Práva pacientů z roku 1992 deklarují pacientovi: „(...) právo na ohleduplnou odbornou zdravotnickou péči prováděnou s porozuměním kvalifikovanými pracovníky, (...) právo znát jméno lékaře a zdravotnických pacientů, kteří jej ošetřují. Právo denně se stýkat s rodinou. (...) Pacient má právo získat od svého lékaře údaje potřebné k tomu, aby mohl rozhodnout, zda souhlasí s diagnostickým a terapeutickým postupem. Má právo na informace o svém zdravotním stavu, (...) odmítnout léčbu, (...) na maximální ohledy, na soukromí, (...)

⁵⁵ KÜBLER-ROSS, Elizabeth. *O smrti a umírání: co by se lidé měli naučit od umírajících*. Portál, Praha: 2015, ISBN 978-80-262-0911-9, s. 17.

⁵⁶ LIŠKOVÁ, Irena. *Transformace sociálních služeb pro seniory a její inspirace z Evropské unie*. Diplomová práce. Praha, 2007. Univerzita Karlova V Praze, Filosofická fakulta, Katedra Sociální Práce, s. 12.

na srozumitelné vysvětlení. (...) Pacient v závěru života má právo na citlivou péči. Je nutno respektovat jeho přání, pokud není v rozporu se zákonem.“⁵⁷

V devadesátých letech se pozornost obrací především k výkonu, úspěchu a pocitu nesmrtelnosti odrážejícího se v kultu mládí, hledícího z obálek časopisů i billboardů kolem dálnic, který se zúročuje na klinikách plastické chirurgie. Farmaceutické firmy jedou na maximální výdělek a neustále vyvíjí nové léky a přípravky. Rozvíjí se transplantologie, která je podmíněna obdivuhodnými chirurgickými výkony díky vývoji techniky. Postupující medicína je v očích společnosti mocná a nechybující. „*Nesamozřejmost života je vystřídána nesamozřejmostí smrti.*“⁵⁸ „*Oddalovat smrt je ušlechtilý a vysoce hodnotný čin. Nebrat na vědomí konečnost lidského osudu je ale projevem lidské i profesionální neodpovědnosti, která se vymstí, a to nejméně dvakrát.*“⁵⁹

Možnost umírání doma, tak jak si to přeje většina společnosti, je stejně vzdálena, jako v minulém režimu. Dnes tomu vděčíme i za převládající individualismus ve společnosti, který se netýká jen mladých lidí, ale i seniorů. Všichni mají alespoň minimální penzi, která je činí na ostatních členech rodiny nezávislymi.⁶⁰

V roce 1995 byl v České republice založen první hospic (kamenný) v Červeném Kostelci, což bylo důležitým mezníkem nejenom kvůli službám a péči hospice, ale i ve formulování myšlenek, požadavků i vizí pro péči o umírající. O hospicové péči se jeho zakladatelka a průkopnice hospicového hnutí Marie Svatošová poprvé o fungování hospice v zahraničí dozvěděla už za totality ze samizdatu. A dodává: „*Tiše jsem jen záviděla, protože za komunistů se tady něco podobného dělat nedalo.*“⁶¹ Po revoluci v roce 1989 se velmi pomalu začíná přecházet od paternalistického k partnerskému přístupu v komunikaci mezi lékařem a pacientem, ovšem stále není respektující přístup samozřejmostí.

Je zajímavé, že pouze o rok později (1996) vznikly hned dva dokumentární filmy, které nahlíží podmínky umírání v ČR z kritického hlediska. Je to již zmiňovaný film Věry Chytilové: **Ejhle, člověk** a **Okno do duše** umírajících Tomáše Škrdlanta. Pravděpodobně

⁵⁷ Práva pacientů, www.lfp.cuni.cz/download/soubor/3157-prava-a-povinnosti-pacientu.html, zobrazeno dne 10. 12. 2017.

⁵⁸ HAŠKOVCOVÁ, Helena. *Thanatologie*. Galén. Praha: 2007, ISBN 978-80-7262-471-3, s. 32.

⁵⁹ HAŠKOVCOVÁ, Helena. *Thanatologie*. Galén. Praha: 2007, ISBN 978-80-7262-471-3.

⁶⁰ ŠIKLOVÁ, Jiřina. *Vyhoštěná smrt*. Praha: Kalich, 2013. ISBN 978-80-7017-197-4.

⁶¹ <https://www.umirani.cz/clanky/dnes-uz-nikdo-nemusi-umirat-v-bolestech-rozhovor-s-marii-svatosovou>

vznik filmů souvisí s medializací problému samotnou Marií Svatošovou, která byla (a je) v ohledu osvěty velmi aktivní.

Z bývalého nastavení komunikace lékařů směrem k pacientům přežívá ještě jeden model, který je kriticky reflektovaný v porevolučních dokumentech, například u Tomáše Škrdlanta. Je jím koncept tzv. milosrdné lži. Jedná se o zatajení informace ve prospěch pacienta, čímž si i lékaři svou lež obhajují. „*Nerada bych však zatajování pravdivé diagnózy a prognózy sváděla jen na bolševika. /.../ Na jejich částečnou omluvu musím říct, že je tehdy nikdo neučil, jak to dělat jinak.*“⁶² Tato komunikační strategie v medicíně je u nás spjata se 60. lety 20. století, kdy nebylo mnoho prostředků (medikace), které by pacientům, trpícím například agresivní formou rakoviny, pomohly od bolesti. Situace byla bezútěšná, lékaři neměli co nabídnout (symptomová léčba nebyla tolik rozvinuta jako dnes) a uchylovali se tak k milosrdně konejšivé lži: „To bude dobrý.“ „Smrt? Ale prosím, tebe, ty tu budeš do 120 let.“ Spirála lži si však vybírá daň právě v čase, který krátí, a tím bere i prostor pro uspořádání „posledních věcí“ i urovnání vztahů, posledního rozloučení a v neposlední řadě smíření.

Pokroky v medicíně (lepší léky proti bolesti i praxe použití, rozvoj paliativní medicíny), tlak lépe informované veřejnosti (internet) a v neposlední řadě kladení si etických otázek⁶³ pomáhají k tomu, že odborníci opouštějí strategii milosrdné lži ve prospěch volby pravdy v komunikaci.

Jak máme empiricky ověřeno, smrti se nedá zabránit. Přesto o to mohou být vedeny snahy, které v dnešní době mají dokonce svůj termín. V takovém případě se jedná o dystanázii, tedy tzv. zadržanou smrt. Není výjimkou, že se pacient dostane do momentu, kdy nemůže „tam, ani zpátky“. Je mu prodlužován „život“. Tedy životní funkce běží díky technickým podporám (ECMO atd.), ale funkce mozku již nevykazuje žádnou známku aktivity. Přitom právě v našem právním systému se smrt zjišťuje prokázáním:

1. Nevratné zástavy krevního oběhu,
2. nevratné ztráty funkce celého mozku, včetně kmene v případech, kdy jsou funkce dýchání nebo krevního oběhu udržovány uměle.

⁶² SVATOŠOVÁ, Marie a Aleš PALÁN. *Neboj se vrátit domů*. Druhé vydání. Praha: Kalich, 2019. ISBN 978-80-7017-2780, s. 252.

⁶³ PLUHAŘOVÁ, Martina. *Milosrdná lež*. Bakalářská práce. Technická univerzita v Liberci, Fakulta přírodovědně-humanitní a pedagogická, Katedra filosofie. Liberec, 2012, s. 34. <https://dspace.tul.cz/bitstream/handle/15240/14254/BP.martina.pluharova.pdf?sequence=1>

Hraniční situace zavdané technologickou vyspělostí medicíny přinášejí i otázku tzv. eutanázie, která je tématem i filmu **Dobrá smrt** z následující kapitoly, jež přímo odkazuje k významu slova pocházejícího původně z řečtiny. Problematika eutanázie se v současnosti transformuje především v otázku, kdy a za jakých podmínek ukončit léčbu, která už je tzv. marná, tedy když přináší pacientovi více problémů než prospěchu.⁶⁴

⁶⁴ HAŠKOVCOVÁ, Helena. *Thanatologie*. Galén. Praha: 2007, ISBN 978-80-7262-471-3, s. 119.

7 Dokumentární filmy zobrazující umírání po sametové revoluci

7.1 Ejhle, člověk: Oko Věry Chytilové – režie Věra Chytilová (1996)

Ejhle, člověk je první porevoluční dokumentární film o smrti a umírání. Měl veliký dosah právě díky producentovi Fero Feničovi (Febio), který se nejenom v cyklu „Oko“ snaží „zaplnovat „bílá místa“, tedy věnovat se tomu, čemu se jiné televize nebo jiní výrobci v té době nevěnovali nebo vyhýbali (a v některých případech dokonce vyhýbají i dodnes).“⁶⁵

Přesto, že se tedy jedná spíše o publicistický formát, pravděpodobně na zadané téma, Chytilová k výrobě přistupuje svérázně. Sociologicky pojatý pohled na téma smrti a umírání v nové české společnosti zobrazuje kriticky. Hledá příčiny a důsledky toho, proč tolik lidí umírá v ústavech s pečovatelskou službou či léčebnách dlouhodobě nemocných. Ve velkých celcích si kamera prohlíží žalostné prostory, kde jsou koncentrováni staří osamělí lidé čekající na odchod ze světa. Někdo svůj pobyt nahlíží s nadhledem a svou situaci omlouvá. To Chytilová nebere v potaz a smířlivou výpověď rázem „smaže“ šenkem v celku na chodbu a pokoj s minimálně šesti lůžky, na kterých hromadně umírají osamělí lidé ve svých bolestech, žalech a představách.

Film začíná záběrem na lidi vylézající po eskalátorech z metra na ulici a bezdomovce, kteří slouží jako symbol samoty a důsledek špatných mezilidských vztahů, zpretrhaných vazeb. K těm se Chytilová vrací na úplném konci filmu, kdy je vnímá jako příčinu osamělého umírání v ústavech.

Chytilová opět používá dramatickou hudbu přes první záběry a používá ji dále, když představuje prostředí ústavů. Hudba dává jistý kritický odstup díky Chytilové osvědčené juxtapozici, kterou vytváří realistickými záběry na žalostné chladné neosobní prostředí a použije vznešenou hudbu, při které by se dal tančit valčík. Kontrasty vytváří i střihem. Když například na stařečky střihne velkou pavučinu v okně jako symbol zapomenutého stáří.

Dále se objeví starý pár, který slouží jako odrazový můstek k obžalobě ústavní péče a sociální kritice vůbec. Starý pár neví, jak by to s ním dopadlo, kdyby se o sebe vzájemně nemohli postarat. Chtěli by umřít doma. Střihem se dostáváme do místa (ústav), jak by to s nimi asi dopadlo, kdyby se o sebe vzájemně nemohli postarat.

⁶⁵ <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10324803680-inventura-febia/4671-historie-febia/>

Kamera prochází domovem důchodců/LDN – na chodbách posedávají babičky, v křeči si programově zpívají. Sedí osaměle u stolů. Všichni ve stejném standardizovaném županu.

Chytilová se neustále snaží klást vedle sebe příčiny a následky. Této kauzality dosahuje jak v komentáři, tak v kladení záběrů vedle sebe. Autorka v určitou chvíli vystoupí i zpoza kamery a ptá se: „Bojíte se smrti?“ Odpovědi se jí dostávají spíše negující s vysvětlením, že po životě nic není a že tak žádnou představu beztak nemají. Tázáním se na představy o smrti, a zdali se na ni stačí lidé připravit, dokazuje, že o smrti téměř nikdo z dotázaných neuvažuje a vědomí konce je dokonce traumatizuje.

Kamera je přítomna i u momentů, kdy jsou lidé ve velkých celcích na postelích nazí a přebalováni. Sestry dělají svou práci, nicméně zacházení s lidmi je pouze věcné. Chybí něha, zájem,... Režisérka tyto záběry ve filmu nechává (na rozdíl od Bány Kopecké, která by je viděla jako nemorální), protože ukazují důsledky ústavní péče ve vší obnaženosti. Záběry by se mohly považovat za neetické, protože ukazují lidi v nedůstojných chvílích. Chytilová je však používá pro obecnější sdělení, a to aby mohlo být úderné, musí jít na dřev. Režisérka systémem neomlouvá, je nesmlouvavá. Žene ji dopředu hněv a rozhořčení, jak je možné, že lidé odcházejí v tomto prostředí, kde mají své blízké, samé „proč“.

Z nemocnic film přejde do hospice. Hovoří Marie Svatošová, zakladatelka prvního českého hospice v Červeném Kostelci, který vznikl pouze rok před natočením tohoto snímku. Dokazuje, že se dá umírat i důstojně. „*Málokdo si připustí, že je smrtelný. Každý má jiný postoj – takový jaký má postoj k životu, tak takový postoj má pak i ke smrti.*“⁶⁶ Poprvé s širším vědomím zkušenosti o smrti a odcházení otevřeně mluví.

Ve filmu se poprvé Chytilová dotkne i tématu eutanázie. Staví ji účelově do kontrastu s kritikou současných ústavních podmínek. Stařenka hovoří o tom, že by bylo snad lepší, kdyby eutanázie byla povolena. Že se takhle umírá dlouho a že to není důstojné.

Marie Svatošová jí stříhem oponuje, že eutanázie je v každém případě vědomé usmrcení člověka a že z její zkušenosti, pokud jsou uspokojeny všechny potřeby (nejen biologické, ale i psycho-spirituální), tak pacient nikdy o eutanázii nepožádá.

Po titulcích a znělce cyklu se ještě objeví statický text, který diváka informuje, že osamělých lidí bude přibývat.

⁶⁶ Z filmu Ejhle, člověk (1996), režie Věra Chytilová.

Chytilové film má silný kritický apel. Nenahlíží umírání ze zájmu osobního prožitku nebo se sentimentem, nýbrž pátrá po systému a příčinách neosobních podmínek ústavů a proč v nich tolik lidí umírá.

„Já si nejsem středem. To mě nebaví. Ale zajímá mě spousta věcí. Dokument je skvělý prostředek, jak toho hodně poznat, přivádí vás do míst, kam normálně nepřijdete. Často na ploše krátké metráže musíte odhalit nějakou problematiku. Tak jsem se dostala do holobytů, mezi kopáče, železničáře, přistěhovalce, Romy, opuštěné, osamělé, bezradné lidi. Zajímá mě to, nechápu, že se někdo může nudit, jak mohou být lidé bez soucitu a bez zájmu o okolní svět.“⁶⁷

Poznámka

Součástí rozborů filmů od Tomáše Škrdlanta budou dále i výpovědi (uvedeny přímou řečí s odkazem) z osobních rozhovorů s tvůrci a tvůrkyněmi.

7.2 Tomáš Škrdlant

Režisér Škrdlant se k tématům svých filmů o smrti a umírání výjimečně nedostal díky silné osobní zkušenosti, jako spíše díky vnitřní potřebě upozornit na témata, která jsou ve společnosti vytěsňovaná a na okraji zájmu. *„Čemu se lidé vyhýbají, tak mě to vždycky lákalo. Takovej trošku mírně provokativní duch tam byl. „Tak když o tomhle nechcete slyšet, tak já vám to ukážu!“ (smích)“⁶⁸*

Filmů, které se dotýkají odchodu ze života, natočil několik. **Okno do duše umírajících** (1996), **Hledání dobré smrti** (2006), **Životy dětí** (2007) o nadaci Klíček a **I am Like a Tiger** (2011).

7.2.1 Okno do duše umírajících – režie Tomáš Škrdlant (1996)

Ve stejném roce jako film **Ejhle, člověk** vznikl i film **Okno do duše umírajících**, který je koláží výpovědí lidí, natočených jako statické mluvící hlavy v polodetailu. Respondenty jsou pečovatelé a sestry z hospicových zařízení, příbuzní i sami umírající. Každá z výpovědí reflektuje či interpretuje svou zkušenost či sděluje poznatek. Reálné dění však nevidíme. Mluvící hlavy jsou prostřihávány symbolickými záběry na ubíhající koleje, které na začátku

⁶⁷ KŘIVÁNKOVÁ, Darina. *Tvorba režisérů české Nové vlny po roce 1989*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filosofická fakulta. Filmová studia. Praha: 2006, s. 16.

⁶⁸ Z osobního rozhovoru s Tomášem Škrdlantem.

filmu vedou do tunelu, kdy se světlo na jeho konci začne vzdalovat a na konci filmu z něj opět kamera vyjede. Pod těmito pasážemi hraje hudba na motivy J. S. Bacha, které často doplňují i výpovědi respondentů.

Je to jeden z prvních dokumentárních filmů, který se zabývá tímto tématem po revoluci. Byť sedm let od převratu, za to teprve rok od založení prvního hospice v České republice, jímž byl Hospic sv. Anežky České v Červeném Kostelci v roce 1995⁶⁹. Poprvé je zde uceleně slyšet kritický hlas vůči podmínkám umírání v nemocnicích. Rozkrývají se mechanismy nedobré komunikace mezi lékaři a pacientem, která často vede k volbě jednodušší cesty, to jest, že si lékař volí (milosrdnou) lež⁷⁰ při sdělování závažné diagnózy. Případně ji sdělí blízkým. Vzniká tak situace, že všichni závažnost situace vědí, kromě pacienta. Je to mechanismus, se kterým se zachází často i dnes, byť je objektivně lepší reflexe a vůle k narovnání vztahů pacient – lékař.⁷¹

Tím, komu dal Škrdlant ve filmu prostor, dává hlas i novému přemýšlení o pojetí umírání a jeho důstojném místě ve společnosti, což bylo vzhledem k marginalizaci tématu v minulém režimu programově opomíjeno. Ukazuje umírání jako přirozenou součást života, kterou je možno zajistit důstojně, ať už doma nebo v instituci, pokud se této důležité fázi života dá adekvátní prostor, péče a pozornost.

7.2.2 Hledání dobré smrti – režie Tomáš Škrdlant (2006)

Formálně velmi podobný film **Oknu do duše umírajícího** z roku 2006, natočený o deset let později. Film je opět koláží mluvících hlav, někdy i stejných respondentů (pečovatelé mobilního hospice, zdravotní sestra, filosof Václav Bělohradský či doktorka Marta Munzarová z brněnského Ústavu lékařské etiky), kteří ukazují drobné situace a rozhovory s umírajícími a jejich příbuznými. Místo tunelu zde Škrdlant jako metaforu volí chůzi alejí jakožto životní cestou za emotivního doprovodu hudby Jiřího Strohnera, vytvořené na motivy J. S. Bacha. Dojemnou hudbu podtahuje i pod končící výpovědi, aby jim dodal „správný“ akcent, když například respondent, starší muž, hovoří o své tíži samoty, absenci blízkých a jeho východisku, které spatřuje v ukončení života předávkováním léky, které si už dlouhá léta strádá. Po výpovědi: „*Sestra to tam všechno zaplatila, že se o nás tedy postaraj a že mě*

⁶⁹ Zakladatelka Marie Svatošová.

⁷⁰ HAŠKOVCOVÁ, Helena. *Thanatologie*. Galén. Praha: 2007, ISBN 978-80-7262-471-3.

⁷¹ HAŠKOVCOVÁ, Helena. *Thanatologie*. Galén. Praha: 2007, ISBN 978-80-7262-471-3.

*i jí pochovají do hrobu.*⁷² S posledním slovem přichází hudba, obraz se technicky zpomalí (slowmotion) a skončí na „mrtvolce“ zasmušilé tváře. Pod tou začne hovořit etička Munzarová, která rozvíjí výpověď předešlého respondenta: *„Důvody o podání eutanázie v Holandsku jsou: pocit ztráty důstojnosti, ...“*⁷³

V závěru filmu se modrými titulky jmenovitě představí účinkující na jejich „mrtvolce“.

Režisér přináší blízkost, kterou si u protagonistů vybuduje důvěrou a která přináší tak velkou míru autenticity. Díky tomu ukazuje velmi věrohodné svědectví o podobách skonu člověka, který je ve finální fázi života odkázán na pomoc druhých. Škrdlant je často u svých filmů režisérem i kameramanem, což mu umožňuje navázat úzký kontakt s protagonisty. Ten v takto intimních chvílích každý další člen štábu narušuje. Dvojrole, kterou Škrdlant obsáhne, s sebou ale nese i určité kompromisy a především se pak podepisuje na filmovém vyprávění, konkrétně kameře, kterou režisér ovládá. Zatímco výpovědi respondentů, kteří jsou v roli „výpravné“, kdy sdělují myšlenky či zkušenosti z praxe, zkrátka jsou v sociální roli – filosofa, lékařky, zdravotní sestry, pečovatelky atd. Škrdlant natáčí klasickou formou snímání mluvící hlavy v modu „rétorická hlava“ podle Janečka⁷⁴. Natáčí tak i příbuzné pacientů, kteří reprezentují sami sebe a jsou v přímém vztahu k pacientovi. Technicky kamera stojí na stativu, hlavu rámuje v detailu. Rakurz volí přímý – kamera je ve výšce pohledu respondentů. Vytváří jim k divákovi rovnocenný vztah.



Obr. 13 Z filmu Hledání dobré smrti. Záběr: nadhled
Zdroj: Youtube

Naopak pacienti samotní, tedy lidé nacházející se v znevýhodněné pozici, protože se vzhledem k ostatním například nemohou hýbat či vyjadřovat, jsou natáčeni z nadhledu. Není to však významově komponovaný záběr, který by například měl evokovat pohled pečujícího, který se sklání k lůžku nemocného. Záběr působí spíše jako „pohodlné řešení“

⁷² Citace z filmu Hledání dobré smrti (2006), režie Tomáš Škrdlant.

⁷³ Citace z filmu Hledání dobré smrti (2006), režie Tomáš Škrdlant.

⁷⁴ <https://www.dokrevue.cz/clanky/dramatika-mluvici-hlavy>

jak pacienta zkrátka zaznamenat a spolehnout se na výpověď slovní. Režisér sám neguje, že by měl předem stanovený vizuální koncept či princip, se kterým bude k protagonistům přistupovat.

„Vůbec ne. Já si myslím, že dokument je prostě to, co se děje před kamerou a člověk by do toho měl co nejmíň zasahovat. Měl by to evidovat a pak to samozřejmě zasahuje do toho materiálu tím svým osobním přístupem, jak to kolážuju. Do jakých kontextů to dávám. Já vlastně ten význam můj nebo ten osobní vklad, ten vzniká kontextama, který já tam stavím. Protože materiál je syrový a živý.“⁷⁵

I když režisér s rakurzy a záběrováním nepracuje vědomě, přesto vytváří významy, které přirozeně postavení kamery nese. Velký nadhled tak *tiskne člověka k zemi, činí ho menším, osamělým, podřízeným cizí moci, bezradným, hodným soucitu.*⁷⁶ Pacient je tak zobrazen proti úmyslu režiséra, který chce umírání přiblížit jako přirozenou součást života. Zároveň umírající vyčleňuje už ve struktuře svého filmu.

Formální prostředky, které režisér volí, či naopak nevolí, tak někdy podřývají hloubku sdělení. Ať už je to velmi popisně, ilustrativně zvolená hudba, či právě metaforicky ilustrační „prostrhíhy“ na ubíhající stromy.

V **Hledání dobré smrti** Škrdlant přibližuje službu domácí péče o umírající. Ať to je domácí hospic v koordinaci s rodinou či pouze příbuzní umírajícího.

7.2.3 Životy dětí (o nadaci Klíček) – režie Tomáš Škrdlant (2007)

V tomto časosběrném středometrážním filmu se režisér věnuje tabuizovanému tématu umírání dětí. Konkrétně přibližuje fungování nadace Klíček, díky které vznikl první dětský hospic v Čechách. Mapuje přestavbu staré školy na zázemí hospice a s ním i systém, ve kterém děti umíraly samy, na dětském oddělení v Motole až po možnosti nabízené hospicem. U jeho zrodu stála i osvětlená Sestra Francesca, Britka, která zakládala první dětský hospic ve Velké Británii v osmdesátých letech, tedy zhruba o dvacet let dříve. Právě ona pomohla manželům Královcovým s rozvojem jejich snah v dětské hospicové péči.

⁷⁵ Z osobního rozhovoru s Tomášem Škrdlantem.

⁷⁶ PLAŻEWSKI, Jerzy. Filmová řeč. Z polského originálu „Język filmu“, vydaného nakladatelstvím Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe ve Varšavě roku 1961, přeložil Zdeněk Smejkal. Doslov Jana Kučery. ORBIS 1967. https://is.muni.cz/el/1433/podzim2017/VV050/um/Filmova_rec__CZE_.pdf

Škrdlant opět odkrývá a pro diváky objevuje iniciativu, jež vznikla zdola, od lidí s přímou zkušeností péče o nemocné děti, kteří chtěli zlepšit tristní nemocniční podmínky.

7.2.4 I am like a Tiger – režie Tomáš Škrdlant (2011)

Portrét architekta Josky Vensa na posledních sto metrech životního maratónu je posledním filmem Tomáše Škrdlanta, který tematizuje umírání. K protagonistovi svého filmu se dostal díky zprostředkování Cesty domů, kam Joska přiletěl z Anglie umřít.

Film v bezprostřední blízkosti a autenticitě primárně zobrazuje proces loučení a smíření mezi otcem a dcerou, sekundárně přináší pozitivní zprávu o tom, že hospice pro takové odcházení a vlídné zacházení a péči nabízejí prostor a podmínky.

Formálně se Škrdlant posunul od částečného popisu a interpretace mluvících hlav k participačnímu modu⁷⁷, kdy je režisér za kamerou nedílnou součástí intimního dění. Respondenti jsou zpoza kamery dotazováni, obrací se k ní někdy i sami od sebe. Tím je přirozeně divák vtahován do děje. Je s ním konfrontován.

Film se zaměřuje na dva hlavní protagonisty. Umírajícího Josku Vensu a jeho dceru. Sám režisér zaujímá pozici víceméně třetího protagonisty, protože je velmi jasně součástí dění. Oproti předchozímu filmu **Hledání dobré smrti** snímá Škrdlant, který je zde opět v dvojroli režisér-kameraman, své protagonisty co nejvíce tváří v tvář – tedy čelně – en face. Je přirozeně Joskovi blízko, a tím, že nevolí tak extrémní rakurz kamery a je blíže pohledu postavy, mu dává větší váhu ve vztahu k divákovi, který už není v pozici „nadřazeného“ pozorovatele, který se dívá na někoho, komu ubývají síly, nýbrž si začne přirozeně hledat vztah a blízkost k hlavnímu hrdinovi filmu a je více účastný.



Obr. 14 Záběrování ve filmu I am Like a Tiger
Zdroj: Youtube

⁷⁷ NICHOLS, Bill: *Úvod do dokumentárního filmu*. Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha 2010, ISBN 978-80-7331-181-0.

Opustil i poněkud patetická intermezza podkreslená hudbou. Tu zde používá minimálně a ne tak účelově jako v předchozích filmech. Někdy hudba i přímo vychází z místa děje (dechové nástroje v rámci vernisáže v hospici) anebo je vnitřně motivovaná a přímo souvisí s protagonisty (píseň v závěrečných titulcích od Joskovy dcery s pozitivním nábojem jak hudebním, tak obsahovým, doplňuje jakousi katarzi).

„Já se v posledních filmech snažím, aby hudba byla cosi jako interpunkce. Aby členila, ale aby nepodmalovávala a aby nevsugerovávala divákovi, co by tak měl teď asi cítit. Protože to je naopak něco, co mě velmi dráždí vždycky na filmech – i hranejch. Mi přijde, že to je de facto znesvěcení hudby. Samozřejmě na těch svých starých filmech, tak jsem měl nějakýho modifikovanýho Bacha a hráli jsme tam až moc. Jak je tam to sluníčko za téma větve. Tak to bych už takhle dneska nedělal, samozřejmě.“⁷⁸

Kdyby dnes hudbu takto popisně použil, sám by cítil, že je to falešné.

„Že divákovi do jisté míry беру svobodu, aby si ten postoj udělal sám. Když prostě přijde do nemocničního pokoje za tím umírajícím, tak on má nějakou náladu, ale to se může měnit podle jeho reakcí a nic mu k tomu v duši jako nehraje. Tak či onak.“⁷⁹

Režisérovi Škrdlantovi ve filmu nejvíce záleží na tom, aby byl děj před kamerou autentický. *„To, co existuje. To, co by se dělo, i kdybych já s kamerou tam nebyl. To je můj ideál teda.“⁸⁰*

Nejprve musí navázat absolutní důvěru, kterou si získává ještě před natáčením během obhlídek, které absolvuje bez kamery. Je pro něj důležité budoucím protagonistům dobře sdělit svůj záměr a i jim nabídnout ve střížně právo veta. *„Ještě taky říkávám, když ještě cítím, že tam ještě není úplná důvěra, pustím vám hrubý materiál a máte právo veta. V těchto případech to ale nějak nikdy nebylo potřeba. Tak jak je to téma takový těžký, tak když už někdo před tu kameru šel, tak to něco znamená.“⁸¹*

Moment, kdy se člověk před kamerou začne chovat autenticky, tedy tak, jako by tam kamera přítomná nebyla, Škrdlant pozná citem. Někdy ten moment však najde až ve střížně, když si materiál prohlíží.

⁷⁸ Z osobního rozhovoru s Tomášem Škrdlantem.

⁷⁹ Z osobního rozhovoru s Tomášem Škrdlantem.

⁸⁰ Z osobního rozhovoru s Tomášem Škrdlantem.

⁸¹ Z osobního rozhovoru s Tomášem Škrdlantem.

Ve filmu **I am Like a Tiger** je navázaná důvěra patrná. Klidná kamera ví, co natáčí, není v rozpacích a naopak vede pohled na umírajícího člověka klidnou rukou, protože je mezi protagonistou a režisérem konsenzus. Tento typ natáčení považuje Vivian Shobchack za poněkud vzácný. „Zde se může pohled spíše usadit, než se zapojit přímo do přímého pohledu svého umírajícího lidského subjektu, který se ohlédne zpět, vpisuje intimitu stejně jako úctu a soucit těm, kteří zemrou ve své vizi. Relativně vzácné dokumentování postupné smrti obvykle vyvolává tuto odpověď a je doloženo v takových filmech, jako je „Dying at Grace“ a „Silverlake Life“, kde je pohled filmaře „pozdán“. Mezi umírajícím subjektem a filmařem tedy existuje vizuální a viditelná interakce. Což znamená, že existuje přinejmenším dohodnutá spoluúčast a nanejvýš láska mezi filmařem a umírajícím subjektem, který umožnil bývalému pozorovateli sledovat a nespojitě zaznamenávat smrt subjektu. Umírání v takovém případě je lidsky nazíráno a akt pohledu a natáčení je sankcionován jako „rituál organizovaný samotnou umírající osobou“, který jí předsedá a zná jeho „protokol“.“⁸²

V Čechách takové „pozdání“ dostal jako první právě Škrdlant. Dále pak tvůrci docusoap **Život se smrtí**, který se ohlíží spíše na pečující. **I am Like a Tiger** je na „návštěvě“ a sleduje proces velmi intimního loučení dcery s otcem. Prostor, který je tomu svědectví v dokumentu dán (ve své délce, udržení jednoty času i místa), je u nás velmi neobvyklý. Není však důsledný ve sledování „tenčení“ života až do samého konce.

Tomáš Škrdlant dokládá, že natočit smrt by problém neměl. V případě tohoto filmu ji však nestihl. Zkrátka nebyl na místě, když se moment smrti odehrál. Přesto se nedomnívá, že by to byl okamžik jakkoliv působivý nebo výrazný, protože člověk, většinou pod silnou dávkou léků proti bolesti, spí. Pro Škrdlanta je podstatnější kontakt mezi otcem Joskou a jeho dcerou před samotným momentem smrti.

Na české poměry Škrdlant ve svých filmech potkal hodně umírajících a jejich příbuzných. Co se však děje ve chvíli, kdy vypne kameru a jde materiál stříhat? Je za své protagonisty jako režisér ještě zodpovědný? „Tak s těma rodinama je to těžší, to bych považoval i za nevhodné, kdybych chodil po příbuzných a ptal se jich. Prostě ten člověk je svéprávný. A ve chvíli, kdy já s ním navážu důvěrný vztah, tak je to jeho rozhodnutí a vždycky by se mezi těma příbuznýma našel někdo, kdo by měl problém.“⁸³ Přesto Škrdlant připouští jeden okamžik nebo přímo malér, který ho přinejmenším překvapil. Odvysílání v televizi se dožil

⁸² SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts*. Berkley-Los Angeles-London. University of California Press, s. 253 (volný překlad).

⁸³ Z osobního rozhovoru s Tomášem Škrdlantem.

protagonista jednoho z jeho filmů, doktor Mužík, který mu po zhlédnutí filmu volal. „*To byl malér, manželka se na mě hrozně zlobí, protože příbuzní to nevěděli. Takovou diagnózu.*“⁸⁴

„*Reprezentace umírajícího těla odhaluje jak nepříjemný fakt blížící se smrti, tak zdánlivě absolutní hranice mezi zdravím a nemocí, které naše kultura způsobuje, hranice, které implicitně znevažují sdílenou zranitelnost ztělesnění.*“⁸⁵

7.3 Cesta domů – režie Olga Sommerová (2003)

Režisérku Olgu Sommerovou k natočení dokumentu o mobilním hospici Cesta domů také vedla silná osobní zkušenost. „*O smrti jsem přemýšlela už jako dítě, pamatuju si, že jsem se bála, že mi jednou umře máma. Mrtvého člověka jsem poprvé viděla v patnácti letech, byl to můj milovaný třiaadvacetiletý bratr, ležel v kostele v rakvi, pamatuju si na jeho sepjaté ruce. Tehdy jsem si myslela, že tu bolest nemůžu přežít. A přitom smrt je všude, nevypočitatelná. V dospělosti jsem nechápala, proč někteří rodiče neberou svoje děti na pohřeb babičky nebo dědečka s odůvodněním, že je chtějí uchránit smutku. A přitom jim zavírají oči před životem.*“⁸⁶ Sama by si přála zemřít doma. Filmem tak chtěla nabídnout zamyšlení nad tím, „*zda nestojí za to, zařídit si práci a životaběh tak, aby naši rodiče mohli zemřít důstojně, a tím jim prokázat službu, kterou jim dlužíme za to, že nás děti taky nedaly do dětského domova.*“⁸⁷

Televizní dokument **Cesta domů** přibližuje činnost stejnojmenného hospice, který vznikl v roce 2001 a je to první domácí (mobilní) hospic v Čechách. Film sleduje tři ženy (lékařka Marie Goldmannová, manažerka a malířka Martina Špinková, její manžel a zdravotní sestra Alžběta Mišoňová) a jejich role v rámci fungování hospice, který si své místo v systému teprve buduje a vzniká „od spodu“. Svým konáním se snaží o poskytnutí podpory pro umírající i jejich blízké, aby mohli konec života prožít společně v důvěrně známém prostředí domova. Naráží tak na nespokojenost pacientů s prostředím umírání.

„*Film Cesta domů neaspiruje na hluboký prožitek, je spíš výzvou k tomu, abychom přemýšleli o konci svých dnů, a podle toho se chovali ke svým blízkým. Podle sociologického výzkumu umírá za plentou v nemocnicích 80 procent lidí, a přitom 90 procent z nás si přeje zemřít*

⁸⁴ Z osobního rozhovoru s Tomášem Škrdlantem.

⁸⁵ AARON, Michele. *Death and the Moving Image*. Edinburgh University Press. Edinburgh, 2014. ISBN 9780748630479 (volný překlad).

⁸⁶ Z osobního rozhovoru s Olgou Sommerovou.

⁸⁷ Z osobního rozhovoru s Olgou Sommerovou.

doma.“ Tento šokující rozdíl mezi realitou a přáním vedl režisérku Sommerovou k vytažení této skutečnosti na světlo světa české veřejnosti ve všech souvislostech. To, že jí šlo především o informace, podporuje i fakt, že neměla předem ukotvený vizuální koncept, což příkládá i křehkosti natáčení s umírajícími, kterým se za jakýchkoliv okolností musí podřídit. „*V těch situacích je nemožné vymýšlet jiné obrazové řešení než to, které se nabízí.*“

Zákulisí prosazování domácí péče včetně dennodenního chleba – administrativy, zařizování chodu organizace i boje za prosazení podpory od státu na systémové úrovni, je jednou ze tří linek filmu, kterou ztělesňuje Martina Špinková. V dalších vidíme lékařku a zdravotní sestru na návštěvách u umírajících a jejich příbuzných doma, kde jim poskytují podpůrnou i odbornou paliativní péči. Tyto situace jsou pro film **Cesta domů** zásadními stavebními kameny a také přinášejí obraz reality péče i prostor umírajících a jejich blízkých sám o sobě, nikoliv zprostředkovaně slovy.

Sommerová pracuje se zvukařem a kameramanem, jak je v dokumentaristických štábech běžné. S protagonisty však komunikovala pouze ona, „štáb našlapoval po špičkách“. Není si tak vědoma toho, že by štáb nějakým způsobem ovlivnil situaci, což si vysvětluje i nadřazenou zásadní životní zkušeností nad samotným natáčením. „*Tágo s mikrofonom je sice viditelnější než kamera, ale lidé, kteří se ocitli v situaci mezi životem a smrtí (svou i svých blízkých) nevnímají nic jiného než svoji životní situaci.*“ Ve chvíli, kdy člověk s natáčením souhlasí na základě důvěry, štáb je autonomní. Nemá obavy, že by ve vztahu k umírajícím či dalším aktérům křehkých situací mohla překročit etickou či morální hranici. „*Jsem té zásady, že se můžu zeptat na všechno. Ale natočit situačně nemůžu všechno, anebo z etických důvodů to nemůžu ve filmu použít. Já nechci svoje hrdiny nachytat na švestkách a zneužít je. Příčí se mi, abych kvůli atraktivnímu záběru nebo situaci zneužila důvěru těch, kteří se mi otevřeli. Nejsme bulváristi, ale dokumentaristi. A to by mělo znít hrdě.*“ Citlivost vůči své hraně, kdy rozpozná „dobře“ od „nedobře“, cíleně kultivuje. „*Mravní zákon je ve mně*“, spoléhá se režisérka.

Film skrze zkušenosti i myšlenky hlavních protagonistek prosazuje důležitost domácí péče jak z hlediska umírajících, tak i z hlediska příbuzných. Marie Goldmannová poznamenává, jak většina lidí ani neviděla mrtvého člověka, neznají všechno kolem toho, rituály i péči. Tuto skutečnost staví do kontrastu k životům jejich babiček, pro které byla péče o umírající i smrt součástí života. Zkrátka odchod nebyl tak individualizován, byla to společenská událost, která se prožívala a přijímala společně. Sommerová výpověď podpoří zpomalenými záběry na noční sídliště, kde jsou vidět rozsvícená okna domácností, které sice ve své době daly

bydlení stovkám lidí přicházejícím do měst za prací, zároveň však zpřetrhaly mezigenerační vazby, které byly do té doby přirozené.

Sommerová rozkrývá i osobní pozadí hlavních protagonistek a přibližuje se motivacím, proč se této práci začaly věnovat. Práce se jim prolíná s osobním životem (především pak Martině Špíkové, která je na telefonu pro zájemce o služby Cesty domů i během pečení housek u sebe v kuchyni, kde zároveň zajišťuje chod organizace i komunikaci s úřady). Je to zároveň první obraz pečujících o nevléčitelně nemocné, který přibližuje i osobní stránku jejich životů, a tak je staví na stejnou úroveň k samotným pacientům. Dostává je z piedestalu velké „autority“ v bílém plášti, což je zásadní moment, který tím pádem dává pacientovi stejnou důležitost, což je v našem systému, kdy pacienti vkládají svůj osud komplexně do rukou lékařů a institucí s velkou autoritou, nevídané. „*Lékař je člověk, který podává léky, o nichž ví jen velmi málo, k léčbě nemocí, o nichž ví ještě méně, lidem, o nichž neví vůbec nic – Voltaire.*“⁸⁸

Film **Cesta domů** nabízí pozitivní směr ve vztahu k umírajícím v české společnosti. Služba domácí péče i dokument **Cesta domů** přichází do veřejného prostoru ve chvíli (rok 2001), kdy už jsou dobře formulovaná i vysledovaná negativa umírání mimo domov, která začala nabývat konkrétních rysů právě po revoluci. Farmaceutickým firmám šlo v době divokého kapitalismu v první řadě o výdělek, který generovala větší výroba léků. Začal převládat kult mládí, plastické operace a „body fašismus“ a lidé pomalu zapomněli na to, že jsou smrtelní, protože sami nečelili smrti svých blízkých, která by jim připomněla svou konečnost. Ta se odehrávala a odehrává za plentami v nemocnicích.

Osvícené protagonistky vývoj péče reflektují a svým počínáním na něj reagují. Současný cynický přístup lékařů k umírajícím dokazuje i filmová výpověď Alžběty Mišoňové, která vysvětluje, že lidé, kteří zdánlivě nevnímají, tak naopak dobře reagují na dotek. Proto je taková škoda, že v nemocnicích doktoři říkají: „*Prosím Vás, běžte už domů, on už vás stejně nevnímá.*“ Vyjadřuje tak lítost nad tím, že umírajícím ani příbuzným není umožněno být spolu, držet se za ruku. I beze slov, která už význam mít nemusí, přesto lze lidský kontakt vyjádřit i jinak.

⁸⁸ HNÍZDIL, Jan. *Mým marodům – Jak vyrobit pacienta*. Nakladatelství Lidových novin. Praha, 2010. ISBN 978-80-7422-067-8.

7.4 Přežili jsme svoje děti – Olga Sommerová (2007)

Olga Sommerová se tématu smrti věnuje ještě v jednom svém dokumentu s názvem **Přežili jsme svoje děti** (2007, Česká televize), ve kterém se protagonisté vyrovnávají s úmrtím svých dětí. Velkou bolest pak někteří z nich transformují do činností, ve kterých jsou veřejně prospěšní. „*Chtěla jsem se vyrovnat s tématem, který byl bolestným stigmatem naší rodiny. Moje máma pochovala dva syny, a pro mě osobně je to to nejhorší, co se může člověku stát. Tehdy jedna novinářka napsala, že citově vydírám, a že se ten film nedal přežít. Jedna z mých hrdinek, které zemřel na rakovinu mladý syn, jí odpověděla: Když jsme tu krutou bolest museli přežít my rodiče, můžete to přežít i vy. Chtěla jsem tím filmem vzkázat, že tato osudová rána může potkat každého z nás, a podle toho je třeba měřit svoje hodnoty i vztahy k blízkým.*“⁸⁹

Film se snaží zachytit neviditelnou bolest ze ztráty a hledá cesty, jak se s ní vyrovnat. V tomto ohledu jde opět o ojedinělý film, který by se této životní zkušenosti věnoval. Byť bohužel není neobvyklá, reflektovaná je v dokumentární tvorbě pouze tímto snímkem, který zprostředkovává přímé výpovědi rodičů. Přesto, že je film nabitý emocemi, které jsou pochopitelné, nicméně neukočirované, předává dalším lidem se stejnou zkušeností informaci, že nejsou sami. Což je nepochybně jedna z rolí dokumentárního filmu – destigmatizace.

7.5 Portrét mého mrtvého otce – režie Pavla Sobotová (2013)

Pavla Sobotová se ve svém krátkém filmu z druhého ročníku na FAMU vyrovnává s náhlým úmrtím svého otce. Film je výjimečný v tom, že režisérka, která je zároveň narátorkou filmu, je přímým účastníkem, který ukazuje průběh zkušenosti – ztráty otce – v určité fázi vyrovnávání se se ztrátou.⁹⁰

Aby zachytila jeho posmrtnou podobu, musela jednat rychle. Jak ve smyslu rozhodnutí, tak ryze prakticky – zajistit si kameru na filmový materiál a dohodnout vůbec možnost tělo svého otce ještě naposledy v krematoriu před obřadem spatřit. Vysvětluje, jak to bylo náročné, protože jí k otci nejprve nechťeli pustit a následně narážela na nepochopení a odsudky své matky, které její záměr připadal morbidní. Potřeba zachytit tvář svého otce byla však silnější. Zkušenost referuje o společenském vztahu ke smrti. Dokazuje, jak ji vnímáme jako něco, co bychom vidět neměli, protože nás to může poškodit, emocionálně zranit či přímo šokovat. Aby do rakve vůbec měla možnost nahlédnout, musela si vyžádat židli, na kterou

⁸⁹ Z osobního rozhovoru s Olgou Sommerovou.

⁹⁰ KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *O smrti a umírání*. Portál. Praha, 2015. ISBN 978-80-262-0911-9.

by se postavila. Nadhled pro ni byl důležitý pro svou schopnost odstupu. Sobotová svůj kamerový záměr připodobňuje ke svému prožitku depersonifikace, kdy se odpojila od svého těla a nahlížela sebe jako třetí osoba z odstupu.



Obr. 15 Z filmu Portrét mého mrtvého otce
Zdroj: Dafilms

Přestože Sobotová říká, že každý její film je „autoterapie“, tak minimálně v tomto případě má vědomý i širší záměr. *„Já jsem nikdy s žádným svým filmem neřešila, jak to bude fungovat nebo působit, když to pustím, když jsem to šla dělat. Já jsem prostě věděla, že je to pro mě téměř otázka život a smrti, abych to téma prostě jako natočila. A prostě ten mechanismus u mě funguje tak, že když tu energii vložím, tak že se mi otevřou nějaké dveře jak to vlastně ukázat ven tak, aby to pro to okolí mělo prostě nějaký vliv. A tím vlivem myslím to, že to nemá léčit jenom mě, ale má to léčit i to okolí.“*⁹¹

Zároveň popisuje, jak náročná byla vůbec realizace díla, kterou autority, především na FAMU, zpochybňovaly. Sobotová se domnívá, že to bylo především z důvodu ji chránit, protože není dostatečně „připravena“.

„Úplně všichni mě od toho zrazovali. Říkali mi, že to nemám točit. Nikdo nebyl, kdo by mi řekl, že to je dobrý nápad. Já tomu rozumím, je to tak křehký, že ty lidi měli strach o mě a o moje duševní zdraví. Protože ono konfrontovat se takhle s tou smrtí skrze kameru... ona ta kamera funguje jako trychtýř, to znamená, že to, co vyzařuješ ven, to se ti vrací a i skrze ten bojektiv, kterej ti to může jako i neblaze vrátit. Já si myslím, že tam byl velkej respekt k tomu, abych to jako ustála. Vlastně chránit mě. Myslím, že většina těch mužů na FAMU mě chtěla chránit. Protože jsem, myslím, působila často jako velmi křehce. A i když v tom může být

⁹¹ Z osobního rozhovoru s Pavlou Sobotovou.

*i velká odvaha, tak zároveň vnímám, že ta moje křehkost je to, co mě k tomu filmu dostalo. A pro mě veškerý filmy byly autoterapie. A myslím, že to tak vždycky bude. Tudiž pro mě bylo strašně důležitý ho natočit a hlavně dokončit.*⁹²

Toto svědectví je zajímavým odrazem, jak ke smrti a truchlení (vyrovnávání se s ní) přistupuje společnost, a to vzdělaná. Jakoby se i mezi dokumentaristy, kteří se otevřeně hlásí k důležitosti zachycení života ve své obnaženosti, objevila nejistota a obava, aby konfrontace mladé režisérky se smrtí vlastního otce nezdevastovala. Jako by se potvrzovaly veškeré předsudky, a především pak strach konečnost přijmout, a co více, umožnit ji přijmout skrze medium filmu. Jakoby na to filmařská obec byla krátká a předem si vytyčovala cestu, aby se posléze nemusela s filmem konfrontovat. O to více zajímavý se jeví fakt, že takové odrazování probíhalo na půdě katedry dokumentárních filmů, která se ze své podstaty hlásí k co možná největší otevřenosti chápání se existence a výkladu světa.

Sobotová přesto film v dílně Martina Řezníčka dokončí. A je podruhé konfrontovaná, a to s percepcí svého filmu. Poprvé ho osobně veřejně představí v rámci každoročních klauzur.

„Já si z toho pamatuju převážně toho Vachka v těch Poněšicích. A pak taky na těch klauzurách. Já vlastně vnímám, že stejně ty lidi na tý katedře... Já měla pocit, že pokud to pro mě bylo jako takhle velmi osobní, tak že se na to se pak jako velmi těžko reaguje. Já můžu říct pocit, kterej jsem měla. A pocit jsem měla jako takovej, že na jednu stranu nějakýho respektu k tomu, že jsem to udělala. Jako nějaká odvaha, že tam je a že se to dokončilo. Na druhou stranu obrovskej strach jsem cejtila. Vnímala jsem, že sami ty lidi, některý, nevěděli, jak se k tomu vztahovat. Že vlastně jako kdyby to vytvářelo tak kontroverzní bublinu, že ať už je to téma porodu nebo téma smrti, že na to téměř jako nejde reagovat. Protože ty můžeš popisovat jak ten film je objektivně nebo neobjektivně dobře udělanej technicky, nebo řemeslně, ale ten způsob, jakým to ztvárniš, na to vlastně jako nejde reagovat. Protože já jsem ty filmy točila prostě vždycky takhle osobně.“

Přes výrazné promluvy profesora Vachka nutno zdůraznit konfrontaci jeho samotného s upáleným a posléze umírajícím Josefem Hlavatým⁹³ in natura či záběr na jeho bratra v rakvi včetně obrazu se zvonkem. Jak pan profesor Vachek někdy říká: „*Když jdete točit některý skutečnosti, musíte si oblíct voskovéj kabát, aby to po vás steklo.*“ Možná tak chtěl Sobotovou

⁹² Z osobního rozhovoru s Pavlou Sobotovou.

⁹³ Film Komunismus a síť (2019), režie Karel Vachek.

pouze „přiblížit“, než jí od natáčení přímo odrazovat, vědom si zkušenosti setkání s fyzickou konečností.

Sobotová se s odchodem svého otce ve filmu vyrovnává vzpourou. Jakoby potřebovala realitou zatřást, opravdu se jí podívat zpříma do očí, aby ji postupně přijala. Jak popisuje, i radikální volba názvu tomuto gestu či mechanismu napovídá. *„A myslím, že to, že jsem to nazvala: mrtvého otce, to byla ta vzpoura. Vzpoura proti němu, potažmo proti tomu jak jsme to měli. A zároveň ohromná vzpoura jako proti té smrti. Takže to může působit takhle jako brutálně, nicméně já jsem to potřebovala a neměla a ani jsem nemohla mít respekt k té smrti, protože jsem jí nerozuměla. Nechápal jsem, co to znamená. A to se mi potom otevřelo při porodu s Jonatánem. Konfrontace život a smrt, to je jedno a to samý, že jo.“*

Přes velké „mlčení“ českého publika, a to nejen školního, tedy zasvěceného, ale i veřejného jihlavského, se nakonec dostavila odezva, a to např. z Francie, kde se film promítal, a posléze režisérce začaly přicházet reakce, které byly přímou odezvou na velmi osobní vklad, který do filmu investovala. V rámci přímého setkání s diváky právě například ve zmiňované Jihlavě se nesečkala po projekci téměř s žádnými reakcemi. Byť připouští, že právě tam byla v plné síle pro dotazy, zprostředkování zkušeností i sdílenou diskuzi. Ta se ale neodehrála.

„Ono se to dotýká těch lidí. /.../ A ty lidi nebyli jako úplně sto do toho kročit. Myslím, že se jako báli, aby mě nezranili. Ale on je to ve skutečnosti ten jejich strach. Já to ale žiju furt! Já ukazuju lidem nějaký jejich strachy a je jedno, jestli jedu tantru nebo točím film! To je úplně jedno, já jsem pořád v té své energii a to ukazuje nějaký stíny těm lidem. Vím, že s tím musím pracovat víc a víc vědomě, abych tím nezpůsobovala nějaký věci. To znamená, že ten odstup se učím a budu si ho. A ten si ale nebuduju tím, že tu emoci někam jako odsuneš, ale že tu emoci necháš projít skrze své tělo a konfrontuješ se s ní. Že se neustále konfrontuješ se strachem ze smrti, se strachem ze života a ten je mnohdy větší než z té smrti. Lidí se vlastně bojejt žít a tím pádem se držejt ty role oběti a tím pádem jsou vlastně živý mrtvý! A je to hrozně groteskní, co tady žijeme na té Zemi. A abychom ten život jako žili, tak ho vlastně nežijem. To už se táhne od těch porodů.“⁹⁴

Ve filmu Sobotové je zřejmý důraz na vizualitu, kterou ještě posiluje technika natáčení na filmový materiál.⁹⁵ Každý záběr je koncipovaný a natočený ze stativu. Roli hraje volba objektivu i vzdálenosti od subjektu a zvoleného rakurzu. Velmi vědomé volby jsou nástroji

⁹⁴ Z osobního rozhovoru s Pavlou Sobotovou.

⁹⁵ MALKOWSKI, Jennifer. *Dying in full detail*. Durham and London: Duke university Press, 2017.

k co nejněvnější představě režisérčina záměru a obrazu. Jediný nepravidelný pohyb je rozkmitání okeniček, jako by prokluzovaly drapákem. Evokuje to roztěkanost myslí či chvění reality, které se odehrávají nezávisle. Zkrátka odráží vnitřní stav vypravěčky, tou je v tomto případě sama režisérka. Jasný kamerový záměr je zřejmý už od prvního záběru filmu, kterým je tedy režisérčin zesnulý otec vystavený v rakvi. Jak Sobotová říká, chtěla otce zachytit z nadhledu. „*A už jenom to, co s tebou udělá, když si na něco stoupneš a co to udělá i s tebou jako člověkem. To znamená, že seš v jiný úrovni, než v jaký se to odehrává. Prostě seš nad tím. A to je hrozně důležitěj moment. Ty to takzvaně můžeš ustát.*“ Ze záběrů jde ledový klid a odstup, který reprezentuje nadhled i státnost, která umocňuje státnost natáčené reality. Nejde pouze o informaci „mrtvý muž“, jakožto o silný obraz „moci“, svrchovanosti živého nad mrtvým.⁹⁶ Ta je ještě umocněna v komentáři, který je osobní, a jeho obsah i tón odkrývá fazety vyrovnávání se s odchodem blízkého ve své upřímnosti a neotřelé emoci – vzteku a vzpoury. „*Ono je totiž něco jinýho to napsat a pak říct to. A tam byla ta sebereflexe. Protože říct to tak jak to cejtím, s tím odstupem času, to bylo šílený. To začínalo v totálním vzteku a končila jsem to v hlubokym smutku ze ztráty, kterou jsem vubec nedokázala přijmout. To znamená, že ta emoce se úplně změnila. A myslim, že to tam bylo dost cejtit.*“⁹⁷ Přitom zastřený hlas odhaluje ještě jinou emoci, než je jen vztek, a tou je smutek, který se v procesu dotáčení a psaní komentáře dostavil.

Je spíše výjimečné připustit, že zkušenost odchodu doprovází široká škála emocí a nejenom smutek a lítost, což jsou emoce, kterými je smrt doprovázena velmi často. Podle výzkumu⁹⁸ 52 % české populace se minimálně za poslední tři roky nesetkalo s úmrtím někoho blízkého. Pokud toto číslo souvisí s tím, že více než polovina společnosti umírá v nemocničních zařízeních, aniž by si to přála, tak zkrátka téměř ani není možnost u smrti blízkého být. Vyhoštění smrti⁹⁹ přináší absenci zkušenosti, jak fyzické, tak vizuální a duchovní. Člověk má přirozeně strach z neznámého. Místo obrazů z vlastní zkušenosti si začne dosazovat vlastní fantazie i předobraz smrti. „*To, o čem se nemluví, je vždycky záhadné. Více se bojíme nevyšloveného, ticha, mlčení, potlačovaného zvuku, šepotu, než jasné a třeba i hlasité odpovědi.*“¹⁰⁰

⁹⁶ Umírající = subjekt, mrtvé tělo = objekt.

⁹⁷ Z osobního rozhovoru s Pavlou Sobotovou.

⁹⁸ <https://www.umirani.cz/sites/default/files/custom-files/cesta-domu-zprava-umirani-a-pece-o-nevylecitelne-nemocne-2015.pdf>

⁹⁹ ŠIKLOVÁ, Jiřina. *Vyhoštěná smrt*. Praha: Kalich, 2013. ISBN 978-80-7017-197-4.

¹⁰⁰ ŠIKLOVÁ, Jiřina. *Vyhoštěná smrt*. Praha: Kalich, 2013. ISBN 978-80-7017-197-4, s. 45.

Nejčastější zobrazení tohoto fenoménu ve filmu je během nehody či zabití.¹⁰¹ Přirozená smrt tak nemá moc prostoru, aby její zobrazení výrazně proměnilo představu o ní. Prožitek smrti blízkého se „nenosí“ ani na veřejnosti. „*O smrti uvažujeme nahlas jen výjimečně, a ještě se pak za to omlouváme, že hovoříme o něčem, o čem se ve společnosti „nemluví“.* Považujeme to za nesprávné, podobně jako před stoletími se považovalo za nesprávné vyjadřovat se o lásce jiné než romantické. Sex byl tabu.“¹⁰²

Sobotová zpochybňuje roli etiky a etiku u tak intenzivních témat, jako je například záznam smrti vůbec. Jediné hranice, jež pro ni toto pole vymezují, jsou spojeny s důvěrou. „*Bez důvěry nemůžeš žádný takový téma natočit. No a pak co chceš učit o etice? Tam v podstatě jediný, co můžeš učit, je o nějakym lidství.*“¹⁰³ Jako by režisérka spoléhala na svůj cit a „dobrý úmysl“. „*Nebo seš extrémně vnímavěj člověk, kterej pak nepotřebuje řešit etiku. Protože prostě soucítíš s tím člověkem a víš, kam můžeš jít a kam už ne.*“ Pojem „lidství“ následně rozvíjí. „*Tzn., že je to pak v tom, že tu míru hledáš v tom, jakej ty máš vztah k těm lidem, se kterejma točíš, jakej ty máš vztah k tomu filmu jako takovému – mediu, jakej je tvůj záměr proč ty vlastně tvoříš (a myslím, že spousta lidí tohle nemá zvědomělý – co je jejich záměr). To znamená, že pokud svůj záměr neznáš a neznáš ani ten svůj stín toho, proč děláš tu svou práci, tak jak můžeš to tvořit vědomě? To nejde... A to je asi etika, to že se neučíme tvořit vědomě.*“ Jako by Sobotová intuitivně tušila, že se k filmu, postavám a realitě vztahuje „správně“. Tedy, má jakési předporozumění mravní skutečnosti.¹⁰⁴ Ovšem je pouze intuitivní, protože připouští, že se etikou či etickou konzultací na půdě školy či ve své profesi nesetkala. Předporozuměním mravní skutečnosti se podle Arna Anzerbacha myslí následující body:

- „*lidské jednání a (na základě jednání) osoby, jakož i (jako výsledky) sociální danosti se morálně hodnotí,*
- *předpokládá se, že každý nějak ví o základním rozdílu mezi dobrem a zlem (svědomí),*
- *mravně relevantní jednání se pokládá za dobrovolné; chápeme je jako výsledek svobodného rozhodnutí a přičítáme je jednajícimu,*

¹⁰¹ KAČEROVSKÁ, Kateřina. *Dramaturgie smrti*. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Filosofická fakulta. Katedra filmových studií. Praha, 2006. 109s. DPTX_2006_1_11210_ASZK10001_116416_0_27301, s. 143.

¹⁰² ŠIKLOVÁ, Jiřina. *Vyhoštěná smrt*. Praha: Kalich, 2013. ISBN 978-80-7017-197-4, s. 44.

¹⁰³ Z osobního rozhovoru s Pavlou Sobotovou.

¹⁰⁴ ANZENBACHER, Arno. *Úvod do etiky*. Praha: Academia, 2001. ISBN 80-200-0917-5 <https://www.uhk.cz/file/edee/pedagogicka-fakulta/pdf/pracoviste-fakulty/katedra-socialni-patologie-a-sociologie/dokumenty/studijni-opory/socialni-patologie-a-prevence/zaklady-filosofie-a-etiky-v-pomahajicich-profesich.pdf>

- *osoby jsou pokládány za odpovědné za své jednání, mravní hodnocení má primárně mezilidský aspekt, jeho přijatelnou formulací může být zlaté pravidlo,*
- *mravní kvalifikace se týká hodnoty osoby, jakou má sama před sebou a před druhými“ (Anzenbacher 2001: 18).¹⁰⁵*

7.6 Život se smrtí (TV cyklus) – režie Šárka Maixnerová (2014)

Život se smrtí je českotelevizní dokumentární cyklus s prvky docusoapu¹⁰⁶ z roku 2014, a to se všemi splňujícími parametry. Sleduje sedm lidí se závažným onemocněním od okamžiku, kdy jim byla sdělena špatná zpráva a to, že na jejich nemoc už není léčba. Interpretující komentář, který zároveň posouvá děj vpřed a na začátku každého dalšího dílu divákovi připomíná, s čím jsme se setkali v díle minulém. Svým formátem se tedy liší od ostatních zmiňovaných titulů, jež jsou dokumentárními filmy. Přesto nelze **Život se smrtí** opomenout především kvůli největší sledovanosti v České televizi, což z cyklu činí bezesporu nejvlivnějším počinem, který na toto téma v české dokumentární tvorbě vůbec vznikl.

Pořad se začal vysílat na jaře roku 2014, každý týden televize nasadila jeden díl ve 21:00 hodin na ČT2. Z výsledků sledovanosti je patrné, že zájem o pořad klesal. Producentka Lenka Poláková si to vysvětluje tím, že postupně bylo zřejmé, kdo během natáčení zemře a s tím se diváci nechtěli konfrontovat, protože si za pár dílů zvládli udělat k protagonistům vztah a bylo by tedy příliš těžké vidět, že odcházejí.

Rozhovor jako podklad informací k rozboru **Života se smrtí** vznikl s režisérkou Šárkou Maixnerovou po emailové korespondenci, proto se forma jejich výpovědí bude lišit od spontánně zaznamenaných výpovědí ostatních režisérů.

¹⁰⁵ KREČMEROVÁ, Gabriela. *Dokumentární film, etika a manipulace – empirické poznámky na základě dokumentu Terapie loutkou*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Brno 2011, s. 10.

¹⁰⁶ ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. ISBN 9788073312466. “Koncept série observačních televizních pořadů sledujících normální lidi, ale s kontinuální dějovou linií, se stal známým pod názvem docusoap. (...) Vypůjčuje si techniky televizní dramatické tvorby, a to především strukturu televizní soap opery. Docusoap kombinuje pozorování a interpretaci reality, jež používá dokument, s kontinuálním narativem zaměřeným na skupinu postav, jako je tomu v soap opeře. Poskytuje několik výhod, kdy jako vícevrstevný formát dramatické soap opery dokáže vytvářet narativní napětí a vzrušení. Postavy a události pocházejí z každodenního života, ale způsob vyprávění příběhu – narativní hnací síla – pochází z formátu soap opery. Docusoap má epizodickou strukturu s několika prolínajícími se zápletkami, z nichž každá zahrnuje jiné postavy.”

Tab. 1 Sledovanost od prvního dílu

Rating	Share
4,9	10,88
4,6	10,28
3,4	7,39
3,0	6,60
3,2	7,35
3,5	7,79
2,8	4,49

Pro Maixnerovou byla motivace k natáčení opět ryze osobní a vycházela ze silné, a řekněme negativní, osobní zkušenosti, kdy jí umírala babička, což byla situace, do které vplula zcela bez přípravy. „*Nezvládla jsem to ani já, ani ona. Tehdy nebyly k dispozici žádné domácí podpůrné služby, neměla jsem ekonomické, ani sociální zázemí. Když to zkrátím, babička skončila v ústavu a já s těžkou depresí na tři měsíce v blázinci.*“¹⁰⁷ Prosazování cyklu v rámci struktur instituce České televize nebylo lehké. Vůbec přesvědčit producentku Lenku Polákovou trvalo téměř dva roky. Když na záměr kývla, zbývalo ještě **Život se smrtí** odprezentovat na rozhodující tzv. Velké radě. Protože ani tam nepanovala shoda, verdikt podpory udělal až současný ředitel České televize Petr Dvořák se slovy: „*No tak hodně štěstí, to jsem sám zvědav, co z toho bude!*“¹⁰⁸

Maixnerová si nedůvěru vůči tématu na půdě České televize vysvětluje tím, že se smrt ve filmu i právě v televizi používá jako zábavní dramatický prvek v té nejvíce zcizené formě vraždy, případně jako senzace nebo jako oblíbený předmět denních kauz (především ve zpravodajství). Myslí si, že aktuální zobrazování tragické smrti dokonce do jisté míry zaručuje i sledovanost. Nejčastěji zobrazená smrt je při autonehodě nebo na její následky a zabití bodnou či sečnou zbraní¹⁰⁹. Smrt však není umírání, které jí předchází. To už tolik viditelné není, především pak jeho reálné zobrazení. Když hledáme příčinu, často se obracíme do předrevolučního období komunistického nastavení a jeho pojetí pacienta.

¹⁰⁷ Z osobního rozhovoru se Šárkou Maixnerovou.

¹⁰⁸ z osobního rozhovoru se Šárkou Maixnerovou.

¹⁰⁹ KAČEROVSKÁ, Kateřina. *Dramaturgie smrti*. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Filosofická fakulta. Katedra filmových studií. Praha, 2006, s. 109.

„V komunikaci a vnímání pacientových potřeb si možná naše společnost bere břemeno komunistické minulosti, kdy bylo na pacienta nahlíženo jako na pracovní sílu, a tak se k němu i přistupovalo a dost možná i stále přistupuje.“¹¹⁰

Uvažování o smrti nutně vede k existenciálním otázkám a péče o umírající vyžaduje humánní smýšlení i zacházení, což nebyl rozměr, který by byl politickou mocí vyhledáván. Naopak se komunistický establishment snažil o oslabení církve i tím, že narušil její autoritu v záležitostech spojených s odchodem ze světa. *„Tyto náboženské tradice byly u nás do značné míry zpřehrány právě během komunistického režimu. Opravdu cíleně, shora, propagací kremací, propagací občanských, tedy sekulárních pohřbů a třeba i stavěním sekulárních smutečních síní.“¹¹¹*

Maixnerová hodnotí, že obraz umírání a s ním spojené otázky po smyslu života, jsou v současnosti témata mediálně nezajímavá, až kontraproduktivní. Uvádí příklad zcela běžného hodnocení, které ve svém okolí slýchá: *„Na to se nikdo nebude dívat, lidi mají svých starostí dost!“* A dodává: *„Diváci se bojí na umírání dívat, protože takové dokumenty jim připomenou vlastní smrtelnost a producentům nezaručí sledovanost. Je to stále podobné: když Matthias Grünewald namaloval Isenheimský oltář, taky mu ho vrátili, protože ukřižovaný na něm byl příliš reálný...“¹¹²* Strach komunikovat téma ve společnosti, jako by se odrážel i v odvaze tato témata zprostředkovat cestou televize či filmu, a tím je do společnosti opět vracet. Spojité nádobě tohoto mechanismu však chybí impuls a zůstává tak prázdná.

Podle režisérky se původní název cyklu měl jmenovat „Proč právě já?“, tedy jako nejčastěji kladená otázka umírajícími. Následně byl ve hře název „Reklama na život“, nakonec ale zvítězil název „**Život se smrtí**“, pro který rozhodla tvůrčí producentka Lenka Poláková.

Záměr režisérky, který se snažil zjistit a přiblížit, jak doopravdy funguje domácí hospic primárně z pohledu umírajících, se možná, k velkému překvapení, setkal s úspěchem a velkým ohlasem u diváků. Jakoby cyklus dobře naplnil poptávku, která podle průzkumu

¹¹⁰ SIROVÁTKOVÁ, Marie. *Stav umírání v České republice*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Husitská teologická fakulta. Praha, 2012, s. 37.

¹¹¹ Olga Nešporová, <https://ct24.ceskatelevize.cz/veda/2431426-smrt-vykazana-ze-salu-dnesni-spolecnost-pred-umiranim-zavira-oci>

¹¹² Z osobního rozhovoru s Šárkou Maixnerovou.

veřejného mínění Cesty domů z roku 2013¹¹³ ve společnosti velmi chyběla. A sice, že 68 % dotázaných si myslí, že se ve společnosti nedostatečně mluví o konci života a umírání.

K velkému překvapení proto, že tvůrci očekávali primárně velkou vlnu odsudků. Ty se potvrdily i v rámci prosazování cyklu v rámci instituce televize, když projekt předstoupil před „Velkou programovou radu“, kde se rozhodovalo o jeho osudu. „Velcí bílí muži“, jak nazývá vysoký management České televize Lenka Poláková, byli vůči záměru nedůvěřiví. „*Oni si myslí, že jsou nesmrtelní.*“¹¹⁴ Nakonec se projekt přesto podařilo prosadit, i díky velkému důrazu na pozitivní dopady nizozemského televizního docusoapu *Over mijn lijk* (*Over dead body*), který odhaluje příběhy lidí, kterým bylo diagnostikováno terminální stádium nemoci a jejich životy se tak překlápějí do fáze umírání. Pořad se shledal s velkým pozitivním ohlasem domácího publika a na domácí televizní stanici BNN byl i reprízován. Pořad je doplněn o rozsáhlé webové stránky, které jsou velmi aktivní. Doplnují pořad o informace blízkých o umírajících i osvětová videa a rozšířené praktické informace pro lepší orientaci lidí s těžkou nemocí, ale i informace k prevenci. Web je tak komplexním sborníkem dat, článků a platformou pro pokračování diskuze i sdílení příběhů diváků, kteří se ocitli na straně pacientů nebo blízkých, kterým někdo v okolí umírá.

„Průběžně jsme nicméně v televizi ukazovali střih, aby „velcí bílí muži“ neutrpěli při schvalovací projekci šok“, dodává ironicky Poláková. Přesto, když došlo ke schvalovací projekci, někteří lidé zavírali oči, někteří dokonce odcházeli z projekční místnosti za doprovodu znechucených poznámek.

Nicméně očekávání se nenaplnila a cyklus se stal v televizním vysílání velmi úspěšný i k překvapení divácký, jak ukazují analýzy sledovanosti. Diváci se s protagonisty ztotožnili a část jejich poslední cesty šli s nimi. *„Diváci si naše respondenty oblíbili a ještě dodnes mi píšou lidé, že si cyklus našli, když se jim téma začalo osobně dotýkat a že v něm našli tu a tam odpovědi na otázky, které si začali klást. Navíc jsme spustili praktickou debatu mezi provozovateli hospicové péče a politiky a pojišťovny a zhruba do dvou let poté už začala být hrazena domácí péče pojišťovny. Takže jsme byli i užiteční.“*¹¹⁵

Avšak i z ryze formálního hlediska lze vyčíst, že režisérka šla divákům vstříc. Pořad je střihaný poměrně v dynamickém rytmu, který paralelní montáží posouvá čas v dějích

¹¹³ <https://www.umirani.cz/sites/default/files/custom-files/cesta-domu-zprava-umirani-a-pece-o-nevylecitelne-nemocne-2015.pdf>

¹¹⁴ Z osobního rozhovoru s producentkou Lenkou Polákovou.

¹¹⁵ Z osobního rozhovoru se Šárkou Maixnerovou.

jednotlivých protagonistů. Kamerové snímání je voleno z ruky a stylem se přibližuje reportáži. Je cítit, že štáb se stal součástí dění. Občas jsou slyšet otázky režisérky, kamera je stále „ve střehu“, a proto, jako v případě Olgy Sommerové, vizuální koncept nevyčnívá, je podružný a podléhá samotnému dění, ze kterého vyplývá.



Obr. 16 Z docusoap Život se smrtí. Vinětace obrazu
Zdroj: Česká televize

Snahu o popularizaci tématu odráží i postprodukčně dodaný efekt vinětace do obrazu, který evokuje popové obrázky z Instagramu směřující pozornost do samého středu pole, či hudební dramaturgií, jejíž výběr se jeví spíše intuitivně. Přesto vede a umocňuje divákovy emoce, které z dění přirozeně vyplývají.

Například když jedné z protagonistek, už v hodně pokročilém stádiu své nemoci, která má jasné projevy (nepohyblivost, špatná artikulace, nateklost a z ní vyplývající špatná mimika, narušená motorika, atp.) je splněno přání, že navštíví svou zhruba osmdesátiletou matku. Oběma je jasné, že matka dceru přežije, a zároveň není jisté, jestli se náhodou nevidí při této příležitosti naposledy. Když dcera za asistence pečovatelky po rozloučení odchází, kamera zůstane s matkou, která celou situaci ještě okomentuje. Vyznává se, že by si to s dcerou vyměnila, že ona už má život za sebou a v očích je vidět značný smutek a lítost. V tu chvíli kamera nazoomuje na detail matčiny tváře a když je značně rozrušená, tak se v pauze spustí dojemná hudba, která emoci podpoří. V tomto případě je to však tak moc, že je rázem celá scéna na hraně karikatury. Doznění situace by mělo úplně jinou atmosféru a i vyznění, kdyby tam hudba nebyla. Kdyby se matka obracela na kameru a ve zvuku bychom slyšeli, jak odchází dcera, možná na ni ještě z chodby zavolá „ahoj“ a matka zůstává v tichu doma sama.

Je to obecný rys tohoto televizního seriálu, kdy se hudba (od českých současných autorů po popové písně z oblíbených filmů, například Lásky nebeská a skladba Glasgow Love Theme od Craiga Armstronga, která přímo asociuje dojetí) používá velmi často. Často i ve chvílích, kdyby jinak „muselo být“ ticho. Přesto, že ticho (ne absolutní, myšlena absence hluku

či hudby) je stav, který k momentům umírání a smrti tolik náleží. Jakoby Maixnerová hudební dramaturgií dávala najevo i jistou nedůvěru vůči divákům, že by ticho nezvládli. Nebo je to symptom doby, která neumí mlčet a naslouchat? Ticha se bojíme, mluvením zakrýváme nejistotu, která by mohla vyvstat, kdyby nastalo ticho. „*Ticho je jedinou mluvou člověka, když jeho zážitky překračují obvyklou míru jeho dojmů.*“¹¹⁶ A zároveň se skrze ticho dostáváme k sobě samým i spirituálnímu rozměru člověka, potažmo k Bohu. Všudypřítomný hluk linoucí se z obchodních výloh, pasáží i televizních obrazovek snad i znemožňuje ticho vůbec uslyšet. Uslyšet ticho tak musí být rozhodnutí, pokud chceme slyšet. Přes vnější hluk je těžké uslyšet vnitřní ticho. Samotné mlčení je nazýváno uměním. Vyžaduje totiž sebeovládání a někdy i odvalu. „*Ticho vytváří pravý rozhovor mezi lidmi, kteří se mají rádi. Důležité není to, co se říká, ale to, co není třeba říci.*“¹¹⁷ O to větší překvapení je, že ani v pořadu, které umírání přímo tematizuje, není tichu dán dostatečný prostor a je vyzorovatelné, že ho vyplňuje hudbou, která v některých případech vyloženě konstruuje emoci (viz příklad výše), což celý zážitek zplošťuje a bagatelizuje.

Posbírání cen, a to jak filmových, ale i odborných¹¹⁸, však svědčí o tom, že téma rezonuje a snaží se být viděno. Pokud chápeme smyslem ocenění propagaci díla.

Život se smrtí se zaměřuje především na rozkrývání fungování domácích hospiců. Sledujeme tedy umírajícího v dialogu s pečujícím. Dialog přirozeně slábne a pomalu zůstává už jen monolog pečujícího. Díky transparentnímu rozkrytí těchto vztahů vidíme, co fáze života po vyčerpání kurativní léčby obnáší, jak pro pečujícího, tak schematicky i pro potenciálně umírajícího. Vidíme, že umírající může mít různá přání a potřeby stejně tak jako pečující různou škálu emocí. To je pro společenský dopad nepochybně podstatné. Zajímavé je, že se divák spíše ztotožní s pečujícím než s umírajícím. Zkušenost umírajícího je nepřenositelná. Určitě existují svědectví a vyprávěné zkušenosti s klinickou smrtí, ale to, co zažívá člověk, kterému jsou podávány silné tlumící prášky proti bolesti, mění se vědomí a ubývá mu sil, to je zkušenost nepřenositelná. A to především kvůli tomu, že ji umírající nemá již jak sdělit. Nemůže o této zkušenosti podat svědectví. A tak můžeme okamžik odchodu „na druhý břeh“ pouze interpretovat a obestírat závojem tajemna. Co ale nakonec zůstává, to je zkušenost

¹¹⁶ Alphonse Lamartine in Mühs, 2007, s. 39 MÜHS, Wilhelm. Hlasy ticha. 1. vyd. Praha: Portál, 2007. ISBN 978-80-7367-225-6. IN: SKÝPALOVÁ, Monika. *Přítomnost v životě člověka a jeho vztazích*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Evangelická teologická fakulta. Praha, 2013.

¹¹⁷ Albert Camus in Mühs, 2007, s. 40. In: SKÝPALOVÁ, Monika. *Přítomnost v životě člověka a jeho vztazích*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Evangelická teologická fakulta. Praha, 2013, s. 16.

¹¹⁸ Od paliativců ocenění Paliativní tým České televize.

pečujícího, se kterým se můžeme ztotožnit o poznání lépe. A tak ti, byť je cyklus zaměřen primárně na umírající, jsou ve skutečnosti ve vztahu k pečujícím, se kterými nakonec divák prožívá radostné či smutné momenty, které si nese dál. Může se s nimi ztotožnit v okamžiku sledování cyklu přímo, nebo si na nějaký moment vzpomenout během budoucího prožívání procesu péče o někoho, kdo odchází, a nabýt vědomí, že není sám. To je důležitý rozměr cyklu, který do určité míry nahrazuje společenské rituály a zkušenosti prožitku umírání ve vztahu k pozůstalým. Tato zkušenost se z naší společnosti postupně, zhruba od poloviny 20. století, začala vytrácet kvůli institucionalizaci umírání. Lidé tak přestali získávat zkušenost s péčí o umírající i s prožitkem smrti a následné péče o nebožtíka. Lidé přestali vědět, co v takové situaci dělat, jak se zachovat. Tím, že přirozená smrt v podstatě není vidět, lidé se s ní nesetkávají, proto jim zobrazování něčeho tak přirozeného může připadat „hnusné“ a „odporné“, jak si lze přečíst v komentářích právě k cyklu **Život se smrtí** na ČSFD a co také může dosvědčit producentka Lenka Poláková, která obdobné výrazy a reakce slyšela přímo na půdě instituce veřejnoprávní televize během schvalovací projekce.¹¹⁹

Aby Maixnerová dosáhla autenticity, sebekriticky přiznává, že „forma dostala na zadek“. *„Ve filmu nejsou jen naše osobní vztahy, které při natáčení vznikly. Ale ty, podle mě, do dokumentu prostě nepatří. Jinak jsme opravdu točili, co jsme žili. A nakonec jsme se všemi respondenty trávili hodně času i mimo natáčení, a tak vlastně bylo jedno, kdy se zapnula kamera, protože s ní i bez ní to bylo stejné.“*¹²⁰ Na place se pohyboval sešraný tříčlenný štáb, který si vytyčil pouze základní zásady. *„Jediná zásada byla nikomu a ničemu nikde nevadit a zkusit stihnout co se dá. (...) Jediné, co jsme si my tři řekli, že budeme chodit velmi hezky oblečení a kameru odložíme kdykoliv, kdy bude důležitější člověku, se kterým točíme, jakkoliv pomoci.“*¹²¹

V rámci příprav absolvoval celý štáb pravidelné týdenní porady Cesty domů. Díky tomu se mohli lépe adaptovat na návštěvy a natáčení u pacientů doma. Potřeby péče se vyvíjí velmi organicky a často rychle. Aby se štáb mohl přirozeně pohybovat s děním, je nezbytné, aby pochopil chod věcí, organizaci, pojmy i hantýrku pro vystavení autonomie, která v tak křehkých situacích přinese jistotu. Kamera je velmi blízko v intimní zóně protagonistů a jejich rodin. Svědčí to o velké důvěře mezi štábem a respondenty. Jak přibližuje Maixnerová, kamera (štáb) se stala v podstatě plnohodnotným členem situace.

¹¹⁹ Z osobního rozhovoru s Lenkou Polákovou.

¹²⁰ Z osobního rozhovoru se Šárkou Maixnerovou.

¹²¹ Z osobního rozhovoru se Šárkou Maixnerovou.

Režisérka se přesto domnívá, že přítomnost štábu realitu a rozhodování postav ovlivnila minimálně a to díky tomu, že v blízkosti protagonistů v přímém kontaktu trávili dost času i bez kamery. „Povídali jsme si s respondenty, ale i se členy jejich rodin, kteří třeba v dokumentu vůbec nebyli mnohdy až do rána, celé dny, volali jsme si, stále dokola probírali, kde co a někdy jsme točili. Někdy jsme pro někoho i něco udělali, aby měl radost, a tak jsme šli plavat a na koncert a na nákupy. V tom filmu mě tohle nakonec vždycky lezlo na nervy, ale naši hrdinové měli opravdu radost, tak to tam zůstalo, i když to dodnes považují za manýru.“¹²² Právě ona manýra je přímým ovlivněním děje před kamerou, které však divákovi zůstává skryté, protože není ani reflektované. Na jednu stranu je úžasné, že díky štábu České televize se protagonistům splnila hezká přání, jejichž naplnění může být pro diváky inspirativní. Zásadní problém je však v tom, že se jim splnila „lusknutím prstu“, stala se jako zázrak a jejich natočením se zásadně proměňuje obraz reality, který režisérka záměrně, protože se to odehrává za jejího vědomí, přikrášluje, za cílem obsáhnout ve svém počínu více pozitivních emocí. V realitě to pro pacienty, umírající, nemusí být tak snadné, jako když přání zařídí Česká televize (plavání v bazénu, koncert a setkání s Hanou Zagorovou atd.).

Mantinely natáčení si vytyčovali sami respondenti. „A jestliže byl odvážnější než my, museli jsme se překonat. Spíš jsme postupem času směli dál a dál a posouvali vlastní hranice.“ Maixnerová dává příklad: „Pan Mirko si přál, abychom ho natočili i po smrti – měl rád věci dotažené do konce, stejně tak paní Věra. Většina holek chtěla, aby jim to slušelo, takže se prostě někdy točit nemohlo, dokonce jsme měli i dohodu, že všichni respondenti mají právo vyhodit z výsledného střihu něco, co třeba řekli ve slabé chvíli a pak by je to třeba v rodině poškodilo...“ „Jinak moje etika mi velí, abych netočila nikdy nic, co bych vědomě manipulovala. Netočila bych, že někdo umírá a není to pravda. Například. Nebo bych k natáčení nikdy nevyužila člověka intelektuálně slabého, nebo nemocného, abych mohla budovat nějaký oslnivý, šokézní, nebo slušivý příběh. Jdu krok po kroku s mými respondenty a nikdy nevím, kde skončím.“¹²³ Zde si Maixnerová protiřečí. Vědomě zmanipulované scény s pozitivní konotací však nazývá *manýra*. Manipulací pak nazývá vytváření nepravdivých souvislostí a ještě k tomu bez vědomí respondenta. V tomto ohledu si ale důsledně hlídá, aby respondentovi neublížila. Sama cítí, že za hrdiny svých filmů je odpovědná. Ani tak ne jako režisérka, ale hlavně jako člověk. „Jestliže s někým rozjedu nesmírně vážné téma, tak musím

¹²² Z osobního rozhovoru se Šárkou Maixnerovou.

¹²³ Z osobního rozhovoru se Šárkou Maixnerovou.

*být velmi pozorná k tomu, aby můj hrdina všechno dobře pochopil a aby nebyl zneužit, třeba i z neznalosti natáčení. Jsou to maličkosti, třeba opravdu upozornit na to, že kamera jede...*¹²⁴

7.7 Umírání pro začátečníky – režie Bára Kopecká (2018)

Krátký film Báry Kopecké je druhým z diptychu, který vytvářela společně s režisérem Markem Boudou, jejím dlouholetým přítelem a filmovým souputníkem. Právě proto, že se jedná o diptych a lze tak vnímat každý film autonomně, zaměří se práce právě na část Báry Kopecké, jejímž názvem disponuje i filmový celek. Režisér Bouda se ve své části diptychu zaobírá spíše emocionálním působením hudby na staré posluchače. *„A zajímalo mě především, jak se hudba zračí v mysli – tváři posluchače staršího věku. Věku, kdy potenciálně dochází k jakémusi ohlédnutí za předcházejícím životem.*“¹²⁵

Kopecká se smrti dotkla a prožila ji už ve svém filmu **DK**, jež je filmovým portrétem jejího předčasně zesnulého manžela. **Umírání pro začátečníky** je jakousi reflexí této zkušenosti a jejího přetavení v osobní pohled. Kopecká jako jediná v této kapitole využívá pro tematizování smrti poetický modus.¹²⁶

Film je mozaikou výjevů života a smrti, počátku i konce, které se vynořují a zase mizí v toku signálu. Ve filmu je počátek, symbolizovaný porodem, předkládán v jasné analogii ke konci, jenž je symbolizovaný odchodem pána v hospici. Důležitým rámcem filmu je osobní výpad Kopecké vůči svému otci, kterého se na hřbitově přímočaře zeptá, jaký chce pohřeb. Už první otázkou zpoza kamery, která je mířena na jejího otce, dává najevo svou přímost a nesentimentalitu ve vztahu k tématu. Za radikální věcností první scény si divák může emoce Kopecké pouze domýšlet. Jako by se náhle vrženou otázkou ptala za všechny „děti“, které si ji kladou, ale je tak těžké ji vyslovit. *„Je těžké toto či něco podobného vyslovit? Je těžké to říct, pokud se sami bojíme na smrt vůbec pomyslet!*“¹²⁷ Dává jim – nám – divákům hlas, ona už „to“ vyslovit umí. Sama ji umí vyřknout možná proto, že si sama prošla silnou osobní zkušeností a střetla se tak se smrtí blízkého člověka. To bylo zároveň hnacím motorem filmu, motivací i důvodem k jeho vzniku. Tato osobní zkušenost se otiskla v článku pro časopis Respekt z roku 2010 s totožným názvem: Umírání pro začátečníky. Text vznikl po smrti

¹²⁴ Z osobního rozhovoru se Šárkou Maixnerovou.

¹²⁵ <https://www.dokrevue.cz/clanky/umirani-pro-zacatecniky-a-tonina-ticha>

¹²⁶ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha 2010, ISBN 978-80-7331-181-0, s. 176.

¹²⁷ ŠIKLOVÁ, Jiřina. *Vyhoštěná smrt*. Praha: Kalich, 2013. ISBN 978-80-7017-197-4, s. 45.

manžela Kopecké a byl velmi úspěšný. Film z roku 2017 pojmenovala stejně jako článek. Nebyl za tím pragmatismus kalkulace s úspěchem, ale zároveň ani ne příliš důsledný záměr. „*Ten název vznikl tak, že já jsem napsala nějaký text do Respektu – Umírání pro začátečníky. Marka Boudu (kolegu) napadlo, aby se tak jmenoval ten text. Mě to připadalo vtipný, Respektu taky. Pak jsem žádala o koprodukcii, dále pracovala s tímhle pracovním názvem, který tomu už zůstal.*“¹²⁸

Volba názvu filmu je klíčová pro percepci samotného filmu. Přesto, že Kopecká chtěla sdělit „*pozitivitu té věci*“¹²⁹, ve smyslu přirozeného životního cyklu, sama připouští, že název filmu ovlivnil vůbec rozhodnutí, jestli se na něj divák půjde podívat. Uvádí příklad: „*Jedna divačka mi řekla: „Ježiš, já jsem se na to tak bála podívat. Už kvůli tomu názvu toho filmu. Tak jsem se nejdřív podívala na tu první část Marka a to je tak krásný a to se mi jako ulevilo. Ale na to vaše jsem se nedívala, protože to je jako ten název a tak.*“¹³⁰

Tehdy pochopila, jak fatální to byla volba názvu, která byla efektní a atraktivní pro krátký článek, ale u filmu se to minulo. „*A já se tomu nedivím, že jo. Člověku, ještě než se na to podívá je jasný, že bude konfrontován s nějakým umíráním a že z toho bude třeba smutnej. Je třeba unavenej, přijde z práce, chce si něco pustit, tak bude si pouštět něco, u čeho bude smutnej? To je blbý. Já to chápu. Já si kolikrát taky radši pustím detektivku, než abych se dívala na umění o umírání. (smích) Takže to jako chápu a uznávám, že to jsem nedomyslela, no.*“¹³¹

Zmiňovaný text¹³² je sebereflexním manifestem či průvodcem předsudků o milosrdných lžích dětem, což je bezesporu celospolečenské téma. **Umírání pro začátečníky** evokuje (volně) strukturu manuálu, kterého se také čtenář v textu dočká, nicméně ve filmu nikoliv. Podvědomé očekávání formy od názvu film nenaplní. Je totiž volným tvarem, básní, mozaikou výjevů plnou analogií než „návodem“ pro „začátečníky“.

Z výpovědi režisérky vyplývá, že se nesnažila o film – osvětu, tedy že by vědomě poučila veřejnost, případně film spojila s osvětovou kampaní, aby měl společenský dopad. Naopak, nikomu nic nenutí, „pouze“ skrze film sdílí s diváky svou zkušenost s umíráním, smrtí a nadějí. „*Těžko to budeš zprostředkovávat někomu, kdo nikdy nepřemejšlel nad smrtí a myslí*

¹²⁸ Z osobního rozhovoru s Bárou Kopeckou.

¹²⁹ z osobního rozhovoru s Bárou Kopeckou.

¹³⁰ z osobního rozhovoru s Bárou Kopeckou.

¹³¹ z osobního rozhovoru s Bárou Kopeckou.

¹³² <https://www.respekt.cz/tydenik/2010/11/umirani-pro-zacatecniky>

si, že je nesmrtelnej. To je to – dělaj to jenom lidi, který mají nějakou zkušenost. A vnímaj to dobře lidi, kteří mají taky tu zkušenost.“¹³³ Což je Kopecké domněnka, protože například Tomáše Škrdlanta k zabývání se tímto tématem nevedla osobní zkušenost, jako spíše nutkání pustit se do tématu, které je ve veřejné debatě spíše okrajové, aby „do něčeho šťouchnul“.¹³⁴

Jakoby snad režisérka ani nepřipouštěla, že by film mohl někoho proměnit, neboť již předpokládá, že se na něj půjdou podívat lidé proměnění zkušeností – a tu jako by filmem nešlo předat.

Když divák překročí onu psychologickou bariéru názvu a film si pustí, zjistí už od prvního okamžiku, že nebude citově vláčen. Režisérka neútočí na to nejnižší v člověku a nesnižuje se k tomu, aby vytvářela emoce hudebním popisem – smutná hudba, když někdo brečí, veselá, když se směje. „A to víme už od modernismu, že zvuk nemá podporovat obraz, ale že když se protichůdný zvuk dá dohromady s protichůdným obrazem, tak teprve pak vznikne ta jiskra. Úplně elementární věc. O to mi šlo.“¹³⁵

„Měla jsem pocit, že je to nějak nastavený a že prostě všechny ty falešný hudby a tony toho piana, který tam zazněj, že s tím souzněj. Něco se tam střetává, zároveň ale ta emoce je nějak jednotící.“¹³⁶

Naopak Kopecká pracuje s juxtapozicí. Zásadně ve filmu používá pouze amatérkou hudbu nahranou během natáčení v hospici, když doktor hrál klientům na piano. Zvažovala, do jaké míry je důležité ve filmu tento fakt odkrýt i obrazově a použít referenční záběr. Nakonec se podle citu rozhodla, že použije samostatnou hudbu, která v sobě nese lidskou stopu právě svou nedokonalostí, což pro režisérku bylo podstatné. „Ten člověk byl dobrej pianista, ale klinká tam těm starejm lidem Beethovena nebo něco, a to mě přišlo důležitý. Já tam chci slyšet to klinkání, já tam nechci slyšet nějakou symfonii. Já chci slyšet toho člověka.“¹³⁷

Postup je však velice zrádný a je o míře citu. Jít hudbou proti obrazu tak, aby střet, který je zároveň spojením, fungoval pro vyšší vnímání, je o vysoké míře citlivosti, protože jednoduše může záměr srážet efekt empatie, která v celku filmu byla důležitá. A zde se nejedná o ironický film, který by pracoval s odstupem.

¹³³ Z osobního rozhovoru s Bárou Kopeckou.

¹³⁴ Z osobního rozhovoru s Tomášem Škrdlantem.

¹³⁵ Z osobního rozhovoru s Bárou Kopeckou.

¹³⁶ Z osobního rozhovoru s Bárou Kopeckou.

¹³⁷ Z osobního rozhovoru s Bárou Kopeckou.

Režisérka chtěla ukázat paralely mezi zrozením a smrtí, a tím vést diváka k úvahám o přirozenosti smrti, to byl její režijní záměr. „*Hodně jsme se o tom bavily s Martinou Špinkovou (zakladatelka Cesty domů), že to je jako miminko. Že tam je velká paralela. Miminko – starý člověk, to jsem tam pořád hledala. To zrození a zánik – ty dva body. Hodně jsem myslela na Billa Violu, kde v jeho umění je umírající matka, která vypadá jako miminko už, čerstvě narozené, vrásčité miminko a uprostřed byl on – pupkáč vyskočí v takový energii. A to je takový triptych a to se mi líbilo. Že to jsou ty dva body a mezitím ten výtrysk té energie někam, nevíme kam. Tak na tyhle věci jsem myslela.*“¹³⁸

Při zobrazování jakékoliv skutečnosti hraje roli už jen to, jak je umístěna kamera, jaký objektiv se použije i jak se štáb rozmístí, a tím naruší chod i stav věcí. Případně naruší i plynutí času, konkrétně například pacienta. „*Ale myslím, že v tomhle případě moc ne, protože situace, kterou protagonisté prožívají, je daleko více přesahující nějaký rámec natáčení. Já měla opravdu silný pocit v těch hospicích a tak, že tam o mě opravdu nejde.*“¹³⁹

Filmu **Umírání pro začátečníky** se nějaké zásadní možnosti manipulace konkrétního člověka, který žije v určitých souvislostech, vyhýbají, a to z toho důvodu, že Kopecká nepracuje s lidskými příběhy. Nenatáčí své protagonisty se zájmem o jejich životy v pracovních či rodinných rolích, nýbrž je natáčí ve své obnaženosti pro zachycení jejich existence. Tím je staví na roveň a nehodnotí je ve smyslu *zoon politicon*. Ať už jde o zrození a čerstvá novorozeňata nebo klienty v hospicích. Zkoumá analogie mladého a starého těla. Všímá si detailu kůže v rozdílnosti a hledá podobnosti. Snaží se najít momenty, které zrození a smrt spojují. „*A najednou je vlastně krásný tam být. Ale nesmím se do toho teda moc vžívat. Ale přijde mi krásný, ti starý lidi, je to krásný. Mě vždycky fascinovalo, jak třeba moje babička měla úplně hebkou kůži, jak jsem jí třeba mazala krémem. Ona stárne tvář, stárnou ruce hodně, ale jinak to tělo sálá život nebo něco a člověk cítí takovou něhu vlastně k těm lidem.*“¹⁴⁰ Z filmu číší touha zprostředkovat onu popisovanou krásu. Tu Kopecká spatřuje i v samotném aktu odcházení. „*Umírání je přechod z jednoho světa do druhého a sledovat ho může být i krásné, nejen tragické.*“¹⁴¹

Filmová technika s přechodem na digitální záznam umožňuje natáčet téměř neomezeně. Tato kvalita přinesla i pohodlnější možnost záznamu okamžiku smrti. Ten film Bára Kopecké

¹³⁸ Z osobního rozhovoru s Bárou Kopeckou.

¹³⁹ Z osobního rozhovoru s Bárou Kopeckou.

¹⁴⁰ Z osobního rozhovoru s Bárou Kopeckou.

¹⁴¹ <https://www.respekt.cz/tydenik/2010/11/umirani-pro-zacatecniky>

nepřináší, její pozornost se upínala jiným směrem. „*My jsme tam jako docela dlouho točili, ale mě spíš zajímala ta situace, jak běží ta televize a do toho to chroptění. A přišlo mi, že to vlastně stačí. Že jsem nepotřebovala, aby tam jako vydechával úplně jako naposled.*“¹⁴² Z toho vyplývá, že pokud by to však jinde „nestačilo“ a dávalo smysl, natočení okamžiku smrti by se nevyhýbala. Naopak hranice toho, co točit, jak snímat a jak následně stříhat, je otázka důstojnosti zobrazovaného člověka. Konkrétně režisérka popisuje etické dilema, do jaké míry zobrazit pána v hospici, kterému pracovnice dávají plenu. Záměrem byla další analogie vnějších znaků mezi novorozenětem a starým člověkem. „*Já jsem chtěla, aby to tam bylo, protože to je ten život, to je ta součást toho, ale zároveň, aby se vychytaly přesně ty okýnka toho, kdy už je to hrozný a kdy je to ještě jako věčný. Já jsem cítila, že tam ten záběr potřebuju (ne kvůli kritice systému), ale zároveň jsme řešily opravdu okýnko po okýnku, kdy už je to nedůstojný a kdy je to ještě věčný popis té situace, která spěje k tomu, co chceš říct. Tak tam se řešily opravdu jednotlivá okýnka (framy). To rozhodnutí vznikne na základě diskuze se stříhačem a intuicí. Zkrátka v jednu chvíli už je to moc (třesou se mu stehna, atp.) a v jednu chvíli je to přímý, ale ne urážlivý.*“

Umírání pro začátečníky poeticky objevuje křehkost rození i umírání. V obrazech přináší otázky a stříhem neobvyklé myšlenky. Přesto, že se dotýká něčeho tak základního a zásadního, pro veřejnoprávní Českou televizi to není dost, aby projekt podpořila nad rámec interního plnění. Film tak nedostal adekvátní podporu vzhledem k tématu a zůstal veřejnosti víceméně skrytý bez větší odezvy.^{143 144}

7.8 Dobrá smrt – režie Tomáš Krupa (2018)

Film **Dobrá smrt** se nevyrovnává s přirozenou smrtí ve smyslu přirozeného skonu člověka, nýbrž jako vědomého rozhodnutí ukončit život. Název **Dobrá smrt** odkazuje k významu pojmu eutanázie¹⁴⁵. Název ale můžeme vnímat i prizmatem středověku, pro který dobrou smrtí byla smrt vědomá, na kterou bylo třeba se řádně v klidu připravit, zaopatřit vše potřebné a zajistit tak spásu své duše. Ta předpokládala žít podle evangelia, učení církve a přípravu na moment smrti, které předcházelo mimo jiné sepsání testamentu.¹⁴⁶

¹⁴² Z osobního rozhovoru s Bárrou Kopeckou.

¹⁴³ Z osobního rozhovoru s Bárrou Kopeckou.

¹⁴⁴ Z osobního rozhovoru s Petrem Kubicou.

¹⁴⁵ Z řec. *eu* – eu, *θάνατος* – thanatos, smrt; doslova „dobrá smrt“.

¹⁴⁶ RYWIKOVÁ, Daniela. *Speculum mortis*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2016. ISBN 978-80-7464-845-8, s. 20.

Formálně se liší od starších a dříve popsaných filmů výrazně, a to tím, že byt' pro režiséra byla autenticita důležitá, tak k zprostředkování příběhu volí filmové prostředky takové, aby se estetika přibližovala co nejvíce filmu hranému. „*Chcel som najmä priniesť silnú autentickú výpoveď. Nakrútiť to s estetikou hraného filmu, ale nie inscenovať. Moja predstava, ako by to malo vyzerat', vyplynula najskôr z obmedzení, ktoré som si určil. Nechcel som to robiť tak, ako to robili iní tvorcovia predou mnou. Filmov o eutanázii sa nakrútilo vo svete niekoľko. Väčšinou v nich vystupujú lekári, právnici, zástupcovia cirkvi či zdravotníctva a vyjadrujú sa k nejakému konkrétnemu prípadu. Ja som to chcel poňať ako rodinnú drámu.*“¹⁴⁷

Tento přístup se snad do nějaké míry autenticitě vzdaluje, protože forma začne vítězit nad sdělením, resp. nad nuancemi reality, které se před kamerou odehrávají. Z filmu je patrné náročné technické zajištění předem vymyšlených obrazů. Kameraman používá stylizované záběry, nájezdy, atp. „*Během filmovacího procesu jsme náš přístup ještě rozšířili o kamerové jízdy, různé rakurzy a záběrování specifické pro estetiku hraného filmu. Příležitostně došlo i na ruční kameru, když si to okolnosti vyžadovaly. Všechno vyplynulo z toho, do jaké situace a blízkosti nás Janette a další protagonisti pustili. My jsme věděli, že chceme udělat ten film estetickým, hezkým a pokojným na pohled, obzvláště když šlo o umírání.*“¹⁴⁸



Obr. 17 Z filmu Dobrá smrt. Záběr: cinematoscop pro docílení kinematografického vjemu
Zdroj: Dafilms

Z výpovědi vyplývá, že se režisér s kameramanem chtěli formálně přiblížit estetickému stylu vyprávění, které by divákovi „předneslo“ téma smrti atraktivní formou. To byl pro Krupu záměr i v hudební dramaturgii, která má dotvářet celkový vjem filmu. „*Chtěli jsme ukázat smrt jako něco hezkého. Jak kamerově, ve střihu, tak i hudbě. Ta měla být taková klidná, kontemplativní, příjemná. Nechtěli jsme smrt zobrazit jako nějaký horor.*“

¹⁴⁷ Z rozhovoru s Tomášem Krupou <https://kultura.sme.sk/c/22078214/dobra-smrt-rozhovor-s-reziserom-tomasom-krupom.html>

¹⁴⁸ Z rozhovoru s Tomášem Krupou.

Stírání hranic mezi hraným a dokumentárním filmem je velmi časté téma ve filmovědných kruzích.¹⁴⁹ V případě filmu **Dobrá smrt** jakoby jakákoliv míra estetizace byla příkořím, protože vše fyzické a tedy vnější, na což je ve filmu kladen tak velký důraz, přehluší samotné směřování ke smrti, ke které film spěje. Dává ve sledování prostor odbíhajícím myšlenkám, jestli autora opravdu zajímala hloubka i křehkost existence, o které se film prezentuje být, když od nitra tak často odhlíží a dává takový důraz na svět, kterým se Janette obklopuje. Je nezpochybnitelné, že pro utváření portréту člověka jsou vnější atributy důležité a určující pro jeho pochopení. V tomto případě je ale zjevné, že minimálně v první polovině filmu převažují. Když se překlápí do fáze reálného postupu práce ve Švýcarsku, kdy se sestra pro asistovanou sebevraždu ujišťuje, že Janette je opravdu do důsledku rozhodnuta o svém činu, je kamera znatelně dokumentárnější. Dění totiž estetizaci nedává prostor. Děje se absolutně nezávisle na filmovém štábu. Skutečnost, která se v rodině odehrává, je natolik silná a pro všechny tak určující, že je jí přítomnost kamery podřadná.

I přes důmyslnou estetizovanost je rozhodnutí hlavní protagonistky ukončit svůj vlastní život za pomoci asistované sebevraždy a její rozvahy o její nevyлéčitelné nemoci, svalové dystrofie, i řešení natolik autentický, že tvůrčí „snažení“ přebije.

Motivací k natočení snímku nebyla fascinace smrtí, ani technickým provedením eutanázie, ale naopak život ve svém procesu kontroverzních rozvah, emotivního vysvětlování svého náhledu svým nejbližším, ale i širšímu okolí, „postup práce“ od byrokratických záležitostí až po technický skon a další úvahy s tématem spojené. Zkrátka vše, co smrti v posledním období Jannete předcházelo. „*Nejdřív musím říct, že smrt mě jako téma nezajímá. Nechtěl jsem udělat film o smrti. Mě zajímá život. Smrt je nevyhnutelná, ale nic jistého o ní nevíme. Můžeme jen polemizovat a fantazírovat. Smrt je zajímavá, když nám pomáhá dívat se na život z odlišné perspektivy. Žijeme v společenském uspořádání, ve kterém se chováme, jako kdybychom měli žít věčně. Nikdo nemluví o smrti, nepřipouštíme si ji. A přitom je to naše jediná jistota. Je to klišé, ale je to tak.*“¹⁵⁰ Tento záměr je velmi podobný motivacím i ostatních režisérů, kteří se odcházením v dokumentárním filmu zabývali.

Přesto, že se v **Dobré smrti** ohledává téma eutanázie, tedy vědomého ukončení života, tak má mnoho podobného s filmy výše popsanými, jež ohledávají přirozenou smrt. Reprezentace eutanázie zde není demonizována nebo naopak oslavována. Respektuje rozhodnutí

¹⁴⁹ <https://www.dokrevue.cz/clanky/mezi-dokumentem-a-fikci>

¹⁵⁰ KUDLÁČ, Martin. Rozhovor s Tomášem Krupou: Smrt jako měřítko svobody a života. *Film a doba*. 2019. ISSN 0015-1068.

protagonistky, jež tak chce učinit, a jde s ní a jejími potomky až do posledního okamžiku těla vykazujícího životní funkce, které se rázem zastaví a je konstatována smrt.

Stejně nekompromisní rozhodnutí udělala i v rámci natáčení, ke kterému svolila a pro něž měla silnou osobní motivaci. „*Když jsem se jí ptal, proč to chce podstoupit na závěr svého života, řekla, že pokud to někdy pomůže být jen jednomu člověku s podobnými problémy, bude jí to stačit a má to pro ni smysl.*“¹⁵¹

Pocit prospěšnosti je často důležitý moment při rozhodování protagonistů, jestli se natáčení budou účastnit. V rámci rozhovorů s režiséry měli téměř všichni stejnou zkušenost. Lidé chtějí skrze svůj příběh dát veřejnosti vědět, že situace, ve které se ocitli, není ojedinělá, a zároveň chtějí rozšířit do světa zprávu o péči a službách, kterých se jim v tom kterém zázemí dostává.

Vidět celý proces je velmi silné. Vidíme Janette a její rodinu, jak se každým okamžikem dobrovolně blíží k nenávratnému konci lidské existence. Při sledování této cesty, na jejímž konci se Janette, matka se zbytkem rodiny odloučí krokem do neznáma, před očima tane logline filmu: vlastníme svůj život, nebo on vlastní nás?

„*Vírou se ničeho nevzdám, naopak vírou všechno získávám, a to ve smyslu slov, že ten, kdo má víru jako zrno hořčičné, může i hory přenášet.*“¹⁵²

„*Taková je právě víra; v jistotě víry je neustále přítomna jako zmařená ta nejistota, jež vším způsobem odpovídá nejistotě vznikání. Víra proto věří v to, co nevidí.*“¹⁵³

Diváka táhne sledovat děj až do konce, protože nemůže uvěřit, že se „to“ opravdu stane. Potřebuje „to“ vidět „na vlastní oči“. Přes všechny napsané a čtené synopse tak trochu ve skrytu duše čeká, že se snad hlavní protagonistka na poslední chvíli rozhodne jinak a dá větší prostor životu než smrti.

V přímém přenosu, v jednom záběru, bez pochybností vidíme, že Janette po podání látky kontrolovaně za přítomnosti blízkých klidně umírá. Samotný okamžik smrti není zobrazen. Když Janette začne usínat hlubokým spánkem, kamera (stříh) přejde do černé.

¹⁵¹ KUDLÁČ, Martin. Rozhovor s Tomášem Krupou: Smrt jako měřítko svobody a života. *Film a doba*. 2019. ISSN 0015-1068.

¹⁵² KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Bázeň a chvění: Nemoc k smrti*. Praha: Svoboda, 1993. ISBN 80-205-0360-9, s. 42.

¹⁵³ KIERKEGAARD, Søren Aabye. *Filosofické droby aneb Drobátko filosofie*. Olomouc: Votobia, 1997. Velká řada (Votobia). ISBN 80-7198-197-4, s. 90.

Přesto, že celý podnik ve smyslu vědomého ukončení života je nepřirozený, tak k překvapení je samotný akt odchodu možná více přirozený, řekněme až učebnicový, vzhledem k tomu, jak umírá většina lidí v dnešní společnosti. Rodina se vědomě rozloučí, Janette si uspořádá poslední věci, včetně těch praktických. Většina lidí se tedy s faktickou smrtí ve své procesuálnosti nesetká. Málokdo si vyžádá, aby mohl být s odcházejícím u lůžka do posledního dechu. Lidé jsou tak v nemocničních zařízeních sami a blízcí jsou zase ochuzeni o zkušenost fyzického skonu, ale i o odchod pomyslné duše či energie. Všichni, kdo u tohoto okamžiku byli, se shodnou na tom, že zkrátka energie, která z těla vyjde, je obrovská a je citelná. Tento moment není možné nijak racionalizovat. Otázkou zůstává, jestli je v životě důležité tento moment zažít, a co o západní společnosti říká to, že se o tuto zkušenost v posledních desetiletích systematicky ochuzuje.

S uvedením na filmový trh měl režisér Krupa, který je v rámci tohoto projektu i v roli producenta, trnitou cestu. Film se nedařilo umístit na prestižní zahraniční festivaly přesto, že byl dlouho vyvíjen, měl hodně zahraničních koproducentů a podstoupil mezinárodní dokumentární rough cut workshop dok.incubator, jehož součástí jsou i setkávání se světovými sales agenty, festivaly a vyvíjení marketingových strategií.

„Mezinárodní filmové festivaly nezareagovaly podle našich představ a setkali jsme se spíše s odmítáním. Film jsme ve světové premiéře uvedli na festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě, tedy v zemi koproducenta, a od té doby nabízíme mezinárodní premiéru zahraničním festivalům. Dosud nám chodily odezvy, že festival musel učinit – i navzdory tomu, že film považuje za silný a výjimečný – těžké rozhodnutí a vyškrtnout ho ze shortlistu. Když přijde takový dopis jednou, dvakrát, třikrát, není to divné, ale když jich je tučet, začíná to asi o něčem vypovídat. Buď nám konkurují žhavější témata, se kterými nakonec konečný výběr neustojíme, nebo jsme nenatrefili zatím na festival, který by byl odvážný s něčím takovým vyjít před své publikum. Skutečně nevím, v čem je problém, ale vím, že film na trhu stárne velmi rychle.“¹⁵⁴

Z pohledu dok.incubatoru problém filmu nebyl v jeho kvalitě. Snímek zpracovává zajímavé, kontroverzní téma, jeho forma je pevně uchopena a promyšlena tak, aby diváky lákala svými kompozicemi a podmanivými barvami i světlem. Jakoby se ve filmové řeči někdy odrážely postupy vyzkoušené z tvorby reklam, se kterými má jak režisér, tak především kameraman zkušenosti, což jen odkazuje k faktu, že vizuálně a formálně film není nikterak pro diváka

¹⁵⁴ KUDLÁČ, Martin. Rozhovor s Tomášem Krupou: Smrt jako měřítko svobody a života. *Film a doba*. 2019. ISSN 0015-1068.

náročný, ale naopak velmi přívětivý. Značné úskalí tedy vidí v marketingu a prezentaci hotového filmu směrem k veřejnosti, a to komplexně. Od vizuální komunikace, kdy na filmovém plakátu vidíme ložní prádlo, kde je otačen obrys postavy, která tam ale není, přes propagační texty často zdůrazňující smrt až po název *Dobrá smrt*. Ten je odpovídající, přesto se organizátoři dok.incubatoru domnívají, že souhra těchto indicií dá divákovi i festivalovým selektorům zprávu spíše s emocionálně negativní konotací, byť to režisér i producent v jedné osobě tak nezamýšlel. „*Smrt už bych do názvu vážně nepoužil. V průběhu práce na filmu mi to spolupracovníci rozmlouvali. Já jim oponoval, že když tam bude to dobré, tak to bude kontrastovat s tou smrtí. Ale teď už bych to ne zvolil. Lidé se bojí.*“

V tomto případě se tak očekávání od uvedení filmu s reálnými dopady nesetkalo se shodou. Očekávání byla vzhledem k realitě větší. Krupa říká, že film měl asi čtyři sta projekcí, i v multiplexech. Jako producent tedy šel divákům opravdu na ruku, ale kina byla prázdná. Režisér se domnívá, že za to může strach, lidé se nechtějí konfrontovat se svou konečností, přitom se ale významně ochuzují o zajímavé debaty, míní.

„*V kinech to třeba viděly ženy všech mých kamarádů, ale oni sami na to nešli. Ženy se smrti bojí míň. Souvisí to i s tím, že na svět přivádí potomky. A život a smrt, to je to samé.*“¹⁵⁵

¹⁵⁵ Z osobního rozhovoru s Tomášem Krupou.

8 Zhodnocení

Práce s nadějí, smrt je něco, co se má prožít. Není v tom pouze reflexe, ale apel. Filmy jsou instruktáží, osvětou nebo osobním sebezpytem či výletem do neznáma.

První dokumentární filmy natočené po roce 1989 se smrtí zabývají spíše ze společenského hlediska, než že by nazíraly smrt a umírání pohledem umírajících a jejich blízkých. Ať už je to hned první **Ejhle, člověk** nebo **Okno do duše** umírajících. V obou filmech se dokonce objevují stejní respondenti (například Marie Svatošová). Jsou kritickými hlasy vůči podmínkám společenských poměrů, ve kterých lidé umírají. Jdou však i dál za kritiku a snaží se hledat příčiny a dopady institucionální péče, která zatím nenabízí schůdný model péče. V pátrání po lepších podmínkách narazí na myšlenky, které se shlukují kolem zakladatelky prvního českého kamenného hospice v Červeném Kostelci, Marie Svatošové.

I díky novým produkčním podmínkám tak přinášejí různorodější pohledy na téma z různých hledisek – ať už sociologické či filosofické, a to z perspektivy společenské či ryze osobní. Přesto jsou mezi jednotlivými snímky několikaleté pauzy.

Od dokumentů spíše publicistického zaměření se formálně i obsahově filmy posouvají k větší intimitě a anatomii umírání ve vztazích. Dokladem toho je film Tomáše Škrdlanta **I am like a Tiger**, který je jedinečný svou blízkostí a zaznamenáním odcházení ve vztahu hlavního protagonisty ke své dceři. Právě vědomý proces umírání a loučení s ním spojené, je unikátní. Rozkrývá jednak hospicové zázemí, které takový čas umožní, a zároveň ukazuje možnost smíření a vůbec uvolněný způsob komunikace, který je právě na konci života často obtížné nastolit. Škrdlant dokazuje, že takové loučení může být smutné, zároveň ovšem velmi obohacující a pozůstalý z něj může čerpat i dále ve svém životě.

Tématu hospiců se pak plnohodnotně věnuje Olga Sommerová, která natáčí se zakladatelkou prvního mobilního hospice Cesta domů, Martinou Špinkovou, a jejími kolegyněmi. Přibližuje jak konkrétní péči a co obnáší, tak i dennodenní boj při udržování organizace v chodu. Tedy nutnou administrativu, ale i vize do budoucna, které se snaží prosazovat na systémové úrovni. Připomíná tak, že odevzdaná péče není samozřejmostí a že přes veškeré své (ekonomické) výhody jak pro jednotlivce, tak pro systém, stále není ze strany státu podporována.

Natáčí se více filmů, které předkládají pozitivní možnosti péče o umírající se skrytou motivací vymezit se stávajícím podmínkám umírání v nemocnicích, nabídnout alternativu a dodat i odvalu divákům (potenciálním pacientům či blízkým umírajících), že mohou být v přístupu

aktivní. Paradoxně však obraz převládajícího systému, vůči němuž se filmy vyhrazují, mizí. Tím, že není zobrazen a je „pouze“ pojmenováván, vytváří dojem, že jde snad o mýtus bez konkrétních obrysů. Tento přístup a režijní záměr korunuje docusoap **Život se smrtí**, který natáčí pacienty s těžkou chorobou za asistence domácího hospice přímo v jejich domácnostech a status quo ignoruje. Pořad je natočen v době, kdy ještě žádná systémová podpora hospicové péče nebyla aktuální, ovšem i tak zásadní téma není pro tvůrce důležité natolik, aby ho alespoň implicitně reflektovali. Zobrazují umírání jako výsostně individualizovanou zkušenost systematicky nefinancovatelné péče. Z rozhovoru s režisérkou a kreativní producentkou je však zřejmé, že i přesto pořad vzbudil velké debaty, které měly dopad i na podporu paliativní péče, a možná tak záměr splnil svůj účel lépe, než kdyby apriori odhaloval mezery v systému, což ostatně nebyl primární cíl pořadu, jakožto vědomě sekundární.

Tematicky výběr filmů končí **Dobrou smrtí**, jež rozkrývá rozhodování hlavní protagonistky Janette ohledně asistované sebevraždy. Film má tagline: „Vlastníme svůj život, nebo on vlastní nás?“ a posouvá tím debatu dále k hlubším filosofickým, potažmo etickým otázkám vlastní volby. Zpracované téma, na příkladu příběhu hlavní protagonistky a její rodiny, přichází v době, kdy je téma eutanázie hodně debatováno i na strukturální úrovni Poslanecké sněmovny (2019).

Jak bylo již naznačeno výše, v porevolučních filmech je zřejmá i proměna vizuality, která je způsobena přechodem z filmové na videotechniku. Nejde pouze o estetickou změnu technického obrazu, ale o možnosti, které nové medium předkládá. Točit téměř neomezeně se odráží na svůdnosti točit hodně a přinášet relativně rychle svědectví formou bližší publicistice bohaté na informace a souvislosti než na koncepční filmové řeči a spolehnutí se na obraz sám o sobě. Ovšem kromě výjimek – **Portrét mého mrtvého otce**, **Umírání pro začátečníky** i celovečerní solitérní dokument **Dobrá smrt**, které pracují s filmovou řečí důsledně a přinášejí její kvality.

Na této kapitole dějin dokumentárního filmu je zajímavý fakt, že téměř všechny porevoluční dokumenty s tematikou umírání mají v názvu slovo smrt či slovo smrt implikující (mrtvý, umírající, umírání) na rozdíl od názvů předrevolučních, které volí jako názvy spíše eufemismy.

9 Shrnutí

Z průřezu dostupných a analyzovaných filmů je patrné, že přístup k zobrazení smrti a umírání je výrazně odlišný před a po revoluci. Zatímco se předrevoluční filmy obrací přímo k umírajícím, jejich hodnotám, hledání smyslu života a náčrtům každodenního prožívání stárí, porevoluční filmy vyjadřují kritický náhled na podmínky a okolnosti, za jakých se umírá, a to buď vymezením se či analýzou, nebo naopak přiblížením pozitivních příkladů především hospicové péče, která v bývalém režimu nebyla dostupná.

S velkými časovými trhlinami tak předrevoluční filmy pod rouškou témat smrti a umírání režisérům umožňují ptát se po abstraktnějších vrstvách reality, smyslu života a údělu konání ve společensko-politickém marasmu doby. Neoslavují ani nekritizují vnější podmínky, natáčení berou jako příležitost zkoumat témata výsostně vnitřní, ohledávající hranice existence.

S režimním převratem přišla potřeba opačná. Především první filmy se obrací k systému, hledají příčiny i důsledky institucionalizace smrti, snaží se o přiblížení tématu směrem k veřejnosti. Chtějí rozpoutat debatu, protože si uvědomují důležitost vnímání smrti pro vymezení pozemského života. Tabuizace smrti se v rodinách odráží ve vztahu k blízkým a má celospolečenské důsledky. Přitom právě vědomí vlastní konečnosti lidí vyčleňuje z říše ostatních tvorů.¹⁵⁶

Rozdíly, které determinují přístup k zobrazení umírání, jsou patrné i po technické stránce natáčení. Především pak v kamerovém vybavení i ve vývoji produkčního zázemí. Přejít z filmové techniky na video, potažmo digitální záznam, se určitě týká celé kinematografie, v tomto případě je zajímavé, jak změna technologií ovlivnila i způsob zobrazování. Nejenom esteticky, ale rozdíl je i v jisté pohotovosti a snadnosti. Ta se odráží i v možnostech běžných uživatelů – amatérů zobrazit smrt kdykoliv se jí naskytnou (a mají k tomu motivaci) a díky demokratizaci media i jeho distribuci ji mohou okamžitě nahrát na internet, kde ji anonymně mohou vidět stovky diváků. „*As videotapes and digital storage supplanted reels of film, operators could record far more material at far less cost and with far fewer interruptions for changing reels. The democratizing effect of these technological shifts has meant, in practice,*

¹⁵⁶ ŠIKLOVÁ, Jiřina. *Vyhoštěná smrt*. Praha: Kalich, 2013. ISBN 978-80-7017-197-4.

that vastly more cameras are blanketing public space in the digital age, more ready to capture death wherever and whenever it may occur. ¹⁵⁷

*„Zobrazení reálné smrti je... obscénnost.... Neumíráme dvakrát.“ – André Bazin*¹⁵⁸

Malkowski zpochybňuje (video) digitální technologie i v tom, že by byly schopny zaznamenat a zobrazit smrt v celkovém detailu reálného prožitku. *„I argue that the digital is unable to show death „in full detail,“ as it remains beyond representation even amid image technologies that can record it more fully than ever. Failures to fully reveal it on the documentary screen affirm that death is enigmatic and internal, with limited external signs that the camera doggedly pursues.* ¹⁵⁹

Pět zmíněných snímků, které byly natočeny před pádem komunistického režimu u nás, bylo natočeno na filmovou surovinu, která byla monopolizovaná, a tak se k filmovému materiálu 35mm dostaly pouze schválené projekty. Protože filmy vznikaly s poměrně velkými časovými rozestupy, proměňovala se i míra a přísnost cenzury. *„Po XII. sjezdu Komunistické strany Československa (KSČ) v prosinci 1962 se začaly odhalovat tabuizovaná témata z perspektiv, které byly předtím zakázané. Z dokumentární tvorby se stal nástroj k překonávání omezení komunistické cenzury a prezentoval se jako tvůrčí forma rehabilitované sociologie.* ¹⁶⁰

Tyto tendence souvisí s institucionální obnovou oboru sociologie. V roce 1965 byla na Vysoké škole stranické založena katedra sociologie a o rok později na Univerzitě Karlově a v Brně. Po skončení pražského jara byla sociologie opět zrušena.¹⁶¹ Avšak v krátkém čase, kdy se u nás rozvíjela a etablovala, vznikaly i dokumentární filmy, kterým sociologie vytvářela precedent a otvírala vrátka jemné sociální kritice.

To umožnilo zkoumat dříve nechtěná témata, jako právě například umírání. Formálně se díky lehké technice filmaři inspirovali v zahraničí, kde dokumentární filmy opouštěly od inscenovanosti, a díky lehkosti kamery a zvuku využívali formátu ankety, kde je často dotazovaný (režisér) i slyšet – je autorem. Ve světovém kontextu tak pracují režiséři – zastánci dokumentárního směru cinema verité, které čeští režiséři samozřejmě v době 60. let

¹⁵⁷ MALKOWSKI, Jennifer. Dying in full detail. Durham and London: Duke university Press, 2017, s. 4.

¹⁵⁸ MALKOWSKI, Jennifer. Dying in full detail. Durham and London: Duke university Press, 2017.

¹⁵⁹ MALKOWSKI, Jennifer. Dying in full detail. Durham and London: Duke university Press, 2017, s. 7.

¹⁶⁰ CHALUPKOVÁ, Katarina. *Fenomén českého dokumentárního filmu – obecný vývoj a zlomové momenty dokumentaristické zkušenosti Heleny Třeštkové.* Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. Fakulta humanitních studií. Praha, 2011, s. 26.

¹⁶¹ http://ceskasociologie.unas.cz/45_69.html

poznávají (např. Jean Rouch – Kronika jednoho léta, rok 1962, Chris Marker – Pařížský máj, rok 1963 a další) a dávají tak hlas konkrétním lidem.

Například hned první film (1965) vznikl v období „pozitivního šoku“, kdy se decentralizovala dramaturgie filmového Studia Barrandov do tzv. tvůrčích skupin a jejich ideově uměleckých rad. Mírně se cenzura. Vznikaly hrané filmy tzv. Nové vlny.

Protože cenzura byla upřena především k celovečerním filmům, o cenzuře v dokumentárním filmu je informací poměrově méně. Další film Jana Špáty (1970) vznikl po opětovném „utužení“ režimu a znovuzavedení cenzury, v průběhu normalizace, v instituci Krátkého filmu Praha, který tou dobou vedl známý pracovník kontrarozvědky Kamil Pixa, který za svého funkčního období pomohl mnoha „nepohodlným“ filmařům k realizaci a dokončení svých projektů.

S revolucí se možnosti otevírají, a to jak ideologické, tak technické. Přechází se k natáčení na video, které umožňuje téměř neomezený záznam. Lehkost snímání přináší velká pozitiva především v nárocích na štáb. S malou kamerou a zvukovým rekordérem není zapotřebí přítomnosti velkého štábu, který zpravidla obnášel přítomnost kamerového technika a další pomocné profese. Štáby se tak zmenšují zhruba do tří, někdy pouze do dvou osob – kameraman, zvukař, režisér. Někdy režisér zastává i zvuk či kameru. Výjimečně se pak stane, že obsáhne všechny profese sám právě díky technickým vymoženostem. Na „place“ toto „odlehčení“ prakticky znamená menší rozptýlenost a větší prostor pro uvolnění protagonisty, jeho komfort, který umožní větší míru autenticity, která je pro dokumentární film zcela zásadní.

Občas technické odlehčení s sebou nese sklony k rychlému natáčení a neinvenčnosti ve zpracování skladby obrazu a zvuku. Spoléhá se na informace a mluvené slovo, které, pokud není natáčení s určitým záměrem, může vést k popisnosti zprostředkované mluvícími hlavami, a to včetně „zoomů“, které kompaktní videokamery umožňovaly používat velmi jednoduše. Na to, že nesou svůj význam ve filmové řeči, se pro jednoduchost občas zapomínalo.

Samostatná Česká televize (vznik 1. 1. 1992), která je od svého vzniku producentem či partnerem téměř všech zmiňovaných filmů, je důležitým hráčem na poli dokumentárního filmu. Podporou dokumentární tvorby se zabývá také vzniklá společnost Film & sociologie (1991) a soukromá společnost Febio (1992) pod vedením producenta Fera Feniče, které doplňují, a v devadesátých letech množstvím i vyvažují, původní dokumentární tvorbu České

televize. „*Film & Sociologie vznikla roku 1991 s cílem udržet a rozvíjet hodnoty českého filmového dokumentu, navázat užší kontakt mezi filmaři a sociology a hlavně zachycovat dramatickou dobu, podávat výpověď o tom, co se kolem nás i v nás děje. Výsledek předčil očekávání a český divák se mohl nejen na televizní obrazovce, ale i v kinech pravidelně setkávat s díly, která vznikla díky Filmu & Sociologii.*“¹⁶²

I společnost Febio zásadně ovlivnila podobu porevoluční dokumentaristiky. „*V mimořádně rušné porevoluční době, kdy se filmová dokumentární tvorba ocitla na rozcestí (v kinech se jako předfilmy přestaly promítat dokumenty a zanikl Filmový týdeník), kdy většina tvůrců skuhrala na bezútešný stav v domácí tvorbě, kdy bouřlivý vývoji nebyl dokumentaristy, na rozdíl od komunistických let, pravidelně zaznamenáván (pouze v televizním zpravodajství, které má své omezení), přišel Fero Fenič s myšlenkou na periodický dokumentární pořad, jenž by byl reflex života naší společnosti.*“¹⁶³

Přesto, že zázemí pro dokumentární film po revoluci vzniklo, tématu smrti a umírání se tvůrci začínají věnovat až v roce 1996 a reagují na sociologické výzkumy, které jim jsou odrazovým můstkem pro kritiku i analýzu. Porevoluční dokumenty až do roku 2011 se nezabývají každodenností umírajících a existenciálními otázkami po smyslu bytí. Snaží se spíše veřejnost informovat o hospicové péči na základě dobrých zkušeností pozůstalých, samotných umírajících či personálu, který své snahy dokáže zasadit do kontextu a jednotlivé výhody i své zkušenosti zobecnit. Nabízí tak alternativu k většinové zkušenosti odcházení v nemocničních zařízeních, do konfrontace se systémem se ale nepouštějí. Filmy většinou nepředkládají stávající stav umírajících, kteří odcházejí často v pokojích s více lidmi, za přítomnosti hluku televize, ze které hraje třeba fotbal. Sami, v nejistotě a mimo domov.

Do dokumentů tak pronikne i kritika odosobnělé komunikace s umírajícími za plentou v nemocnicích, či problémy, které s sebou nese moderní medicína, ale žádný z nich není obžalobou rezignace na humanismus, a to nejenom nedostatečnou komunikací. Například když lékaři pacienta nechají podstoupit tzv. marnou léčbu i za předpokladu, že vědí, že z ní pacient nebude benefitovat. Či zcela základní věc, a to sdělení diagnózy nejdříve pacientovi a následně, pokud si to pacient bude přát, tak třetí straně. To není samozřejmé zdaleka ani dnes. Pro lékaře je jednodušší se špatnou zprávou konfrontovat třetí osobu než přímo

¹⁶² <https://filmasociologie.cz/cs/o-nas>

¹⁶³ <http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=24>

pacienta. Ve zdravotnictví je tedy bohužel už ustálený mechanismus obcházení pravdy či uchýlování se ke strategii „milosrdné lži“.

Tab. 2 Počty dokumentů

Období 40 let komunismu = 5 filmů
Období 31 let od komunismu = 11 filmů

Závěr

Práce poskytla, na základě analýzy dohledaných dokumentárních filmů, vhléd do odrazu tématu smrti a umírání českým dokumentárním filmem před a po revoluci – do současnosti.

Dokumentární film je pouze jedním výsekem mediálního světa, který se významně podílí na konstrukci sociální reality. Proto by bylo zajisté zajímavé věnovat se tématu i nadále a vysledovat komplexní mediální obraz přirozené smrti a umírání, který nám je předkládán nejenom dokumentárním, ale i hraným filmem, televizním zpravodajstvím a televizními pořady. Výzkum v takové šíři nebyl záměrem této práce, ale přes to, jak jsem do tématu i díky natáčení svého absolventského filmu o nemocniční paliativní péči nahlédla, tak tuším, že se bude jednat o obraz veskrze okrajový. Obraz přirozené smrti totiž ve skutečnosti není „šokující“, vede spíše k usebrání a ke konfrontaci s vlastní konečností, což v době výsostně konzumní není to, co by bylo žádané. Mohlo by se to totiž neblaze odrazit v nahlédnutí esenciálnějších otázek, které by konzumenta odváděly od uleptaného zapomnění během bloumání obchodními centry.

Dokumentární film je stále spíše okrajovým žánrem na poli filmu, za to má širší možnosti v chápání se světa a v jeho výkladech, nezávisle na předem vytyčené předloze či tezi. Touto svou drzostí je vzrušující, dobrodružný a objevný. Jsem vděčná za to, že mě tentokrát svedl k ohledávání lidské existence a dal mi prostor pro konfrontaci sama se sebou, jenž mi rozšířila vědomí souvislostí stejně tak jako filmy režisérů zmíněných v této práci. Během prohlížení snímků jsem však nad očekávání ani jednou neviděla okamžik smrti sám o sobě¹⁶⁴. Ve filmech jsem viděla buď lidi živé, nebo mrtvé. Protože vědomí smrti prostupuje celý život a neustálá její přítomnost vytváří z vyměřeného času „vzácný čas“¹⁶⁵, jsou filmy intenzivními zpověďmi nasbíraného poznání, které se zrcadlí ve vnímání smyslu života protagonistů.

A protože počet umírajících, tedy živých lidí, ve zkoumaných filmech, nad mrtvými převažoval, můžeme spíše hovořit o obrazech vztahů. Ať už pečující k umírajícímu, umírajících k pečujícím, umírajícího k Bohu, umírajícího k instituci či instituce k umírajícímu atd.

Samotnou smrt jako vnitřní proces však zobrazit nelze. Je to otázka subjektivního vědomí, které nemá fyzickou podobu a vzhledem k nemožnosti umírajícího sdělovat obrazy

¹⁶⁴ Myslím tím smrt jako pouhý okamžik posledního vydechnutí. Tak, jak je dnes vnímána.

¹⁶⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. *O smrti*. Brno: Zvláštní vydání. 1996. ISBN 80-85436-41-8.

a popisovat stavy, kterými prochází, kvůli biologickému úpadku, zůstává nám tento přechod obestřen tajemstvím.¹⁶⁶

„Smrt nás neděsí ani tak jako konec života, přestože i ten se sotva bude někomu jevit jako hoden zániku, ale spíše jako zánik organismu, protože právě organismus je tělem, v němž se projevuje vůle. Zánik organismu však ve skutečnosti pociťujeme jen ve strastech nemoci nebo stáří; smrt sama existuje pro subjekt pouze v okamžiku, kdy jej opouští vědomí a ustává činnost mozku. Následné postupné odumírání ostatních částí organismu nastává vlastně až po smrti. V subjektivním ohledu tedy smrt postihuje jen vědomí.“¹⁶⁷

Dokumentární filmy, které v práci byly zmíněny, ve skutečnosti odrážejí změny ve společenské smlouvě¹⁶⁸ napříč dobou, v jejichž kontextech sledují odcházející biologické schránky a jejich blízké osoby, pohnuté ze ztráty.

Právě to, že zobrazené filmy obnažují vztahy a situace, ve kterých lidé smrt prožívají, dokazuje i připomíná ideu humanismu, ke které se evropská civilizace hlásí a která však nutně nemusí být samozřejmostí.



Obr. 18 Danse macabre, autor neznámý, 18. století
Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dance-of-death-german-18th.jpg>

¹⁶⁶ Jsou nám známy pouze svědectví klinické smrti pacientů.

¹⁶⁷ SCHOPENHAUER, Arthur. *O smrti*. Brno: Zvláštní vydání. 1996. ISBN 80-85436-41-8, s. 8

¹⁶⁸ MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros Media, 2003. ISBN 978-80-00-01410-4, s. 229.

Literatura a zdroje

Bibliografie

ANZENBACHER, Arno. *Úvod do etiky*. Praha: Academia, 2001.

ARIES, Phillipe. *Dějiny smrti 2*. Praha: Argo, 2000.

BARTŮŇEK, Petr, PTÁČEK, Radek, kol. *Etické problémy medicíny na prahu 21. století*. Praha: Grada, 2014.

BAZIN, André. *What is cinema*. Los Angeles: University of California, 1967.

BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas. *Sociální konstrukce reality*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2001.

BERNARD, Jan. *Odvahu pro všední den*. Praha: Primus, 1994.

HAŠKOVCOVÁ, Helena. *Thanatologie*. Galén. Praha: 2007.

HNÍZDIL, Jan. *Mým marodům – Jak vyrobit pacienta*. Nakladatelství Lidových novin. Praha, 2010.

HULÍK, Štěpán. *Nástup normalizace ve filmovém Studiu Barrandov*. In: ILUMINACE. Praha: Národní filmový archive.

CHYTILOVÁ, Věra, PILÁT, Tomáš. *Věra Chytilová, Zblízka*. Praha: XYZ. 2010.

KIERKEGAARD, Sören. *Bázeň a chvění*.

KÜBLER-ROSS, Elizabeth. *O smrti a umírání: co by se lidé měli naučit od umírajících*. Praha: Portál, 2015.

MALKOWSKI, Jennifer. *Dying in full detail, mortality and digital documentary*. Durham and London: Duke University Press: 2007.

MONACO, James. *Jak číst film*. Praha: Albatros, 2008.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2010.

NEŠPOROVÁ, Olga. *O smrti a pohřbívání*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013.

- NEZBEDA, Ondřej. *Průvodce smrtelníka*. Praha: Paseka, 2016.
- ORLEBAN, Jeremy. *O televizi*. Praha: AMU, 2012.
- PALÁN, Aleš; SVATOŠOVÁ, Marie. *Neboj se vrátit domů*. Praha: Kalich, 2019.
- PLAŽEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Z polského originálu „Język filmu“, vydaného nakladatelstvím Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe ve Varšavě roku 1961, přeložil Zdeněk Smejkal. Doslov Jana Kučery. ORBIS 1967.
- POLLARD, Brian. *Eutanázie – ani či ne?* Praha: Dita, 1996.
- RYWIKOVÁ, Daniela. *Speculum mortis*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, 2016.
- SOBCHACK, Vivian. *Carnal Thoughts*. Berkley-Los Angeles-London. University of California Press.
- SCHLEGEL, Hans-Joachim. *Podvratná kamera*. Praha: Malá skála, 2003.
- ŠIKLOVÁ, Jiřina. *Vyhoštěná smrt*. Praha: Kalich, 2013.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O smrti*. Zvláštní vydání, 1996.
- VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*.
- VOLANDES, Angelo E. *Umění Rozhovoru*. New York: Bloomsbury, 2015.

Internetové zdroje

- <https://ct24.ceskatelevize.cz/veda/2431426-smrt-vykazana-ze-salu-dnesni-spolecnost-pred-umiranim-zavira-oci>
- <https://www.umirani.cz/clanky/proc-cesi-neumiraji-doma>
- <http://www.pohrebiste.cz/stranky/archiv/dokument/00/spzalman.pdf>
- https://www.czso.cz/csu/czso/sebevrazdy_zaj
- <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/vsechno-je-to-slozitejsi-evald-schorm-i>
- www.lfp.cuni.cz/download/soubor/3157-prava-a-povinnosti-pacientu.html
- <https://www.umirani.cz/clanky/dnes-uz-nikdo-nemusi-umirat-v-bolestech-rozhovor-s-marii-svatosovou>

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/10324803680-inventura-febia/4671-historie-febia/>

https://is.muni.cz/el/1433/podzim2017/VV050/um/Filmova_rec__CZE_.pdf

<https://www.umirani.cz/sites/default/files/custom-files/cesta-domu-zprava-umirani-a-pece-o-nevylecitelne-nemocne-2015.pdf>

<https://www.uhk.cz/file/edee/pedagogicka-fakulta/pdf/pracoviste-fakulty/katedra-socialni-patologie-a-sociologie/dokumenty/studijni-opory/socialni-patologie-a-prevence/zaklady-filosofie-a-etiky-v-pomahajicich-profesich.pdf>

<https://ct24.ceskatelevize.cz/veda/2431426-smrt-vykazana-ze-salu-dnesni-spolecnost-pred-umiranim-zavira-oci>

<https://www.dokrevue.cz/clanky/umirani-pro-zacatecniky-a-tonina-ticha>

<https://www.respekt.cz/tydenik/2010/11/umirani-pro-zacatecniky>

<https://www.dokrevue.cz/clanky/mezi-dokumentem-a-fiksi>

http://ceskasociologie.unas.cz/45_69.html

<https://filmasociologie.cz/cs/o-nas>

<http://www.febio.cz/tvorba.php?tid=24>

Seznam obrázků a tabulek

Seznam obrázků

Obr. 1 Anděl radostné smrti, socha, 1712	9
Obr. 2 Anděl žalostné smrti, socha, 1712.....	9
Obr. 3 Nedej se!, díl Adély Komrží Smrt v životě nechceme (2016)	12
Obr. 4 Balzamované tělo V. I. Lenina v mauzoleu v Moskvě	19
Obr. 5 Balzamované tělo Klementa Gottwalda.....	19
Obr. 6 Smuteční obřadní síň v Červeném Újezdě	20
Obr. 7 Screenshot z filmu Konečná stanice, r. Jaroslav Balík (1981).....	23
Obr. 8 Screenshot z filmu Zrcadlení.....	24
Obr. 9 Z filmu Poslední dějství – sc. Divadlo	30
Obr. 10 Z filmu Poslední dějství. Sc. Spící babičky v publiku	31
Obr. 11 Z filmu Poslední dějství. Sc. Divadlo.....	31
Obr. 12 Z filmu Čas je neúprosný	33
Obr. 13 Z filmu Hledání dobré smrti. Záběr: nadhled.....	47
Obr. 14 Záběrování ve filmu I am Like a Tiger	49
Obr. 15 Z filmu Portrét mého mrtvého otce	56
Obr. 16 Z docusoap Život se smrtí. Vinětae obrazu	65
Obr. 17 Z filmu Dobrá smrt.....	74
Obr. 18 Danse macabre, autor neznámý, 18. století	87

Seznam tabulek

Tab. 1 Sledovanost od prvního dílu.....	62
Tab. 2 Počty dokumentů.....	85