

**Masarykova univerzita  
Filozofická fakulta**

**Ústav hudební vědy**

Srovnávací uměnovědná studia

Bc. Lucie Hořavová

**Rozbor vybraných filmových děl s reflexí  
psychiatrických aspektů**

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Jan Špaček

**2013**

## **Bibliografický záznam**

HOŘAVOVÁ, Lucie. *Rozbor vybraných filmových děl s reflexí psychiatrických aspektů*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Srovnávací uměnovědná studia, 2013. 76 s. Vedoucí práce Mgr. Jan Špaček.

## **Anotace**

Tématem této diplomové práce je rozbor filmových děl na základě psychiatrických poznatků. Jednotlivé filmy jsou vybrány dle svého žánrového zařazení a problematiky schizofrenie v díle. Zvolenými filmy jsou *Já, mé druhé já a Irena* odpovídající žánru komedie, *Nájemník* zastupující horor a *Andělé všehomíra* jako drama. V úvodu práce se zabýváme vymezením použité filmové analýzy, definicemi žánrů, jejich zákonitostmi a obecným uvedením do oblasti psychických nemocí, konkrétně schizofrenie. V hlavní části práce je proveden rozbor jednotlivých filmů prostřednictvím neoformalistické filmové analýzy. V závěru práce jsou filmy konfrontovány se zjištěnými znalostmi z oblasti psychiatrie a názory odborného lékaře.

## **Annotation**

The topic of this Diploma thesis is the analysis of film works on the basis of psychiatric knowledge. Individual films were selected with respect to their genre classification and the issue of schizophrenia with which the film works deal. The selected films were *Me, Myself & Irene* belonging to the genre of comedy films, *The Tenant* belonging to the genre of horror films and *Angels of the Universe* representing drama films. In the introductory part of the Diploma thesis, we focus on determination of used film analysis, definitions of genres, their patterns and general introduction into the area of mental disorders, in particular schizophrenia. The main part of the Diploma thesis provides analysis of individual films in the form of neoformalistic film analysis. The final part of the Diploma thesis provides confrontations of films with discovered knowledge from the area of psychiatry and with opinions of a qualified doctor.

## **Klíčová slova**

Schizofrenie, filmové žánry, Já, mé druhé já a Irena, Nájemník, Andělé všehomíra, neoformalismus, analýza, Peter Farrelly, Bobby Farrelly, Roman Polanski, Fridrik Thór Fridriksson

## **Keywords**

Schizophrenia, film genres, Me, Myself & Irene, The Tenant, Angels of the Universe, neoformalism, analysis, Peter Farrelly, Bobby Farrelly, Roman Polanski, Fridrik Thór Fridriksson

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

.....

V Brně 2. ledna 2013

Bc. Lucie Hořavová

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Janu Špačkovi za vedení práce, dále MUDr. Haně Mihulové a doc. PhDr. Jiřímu Kulkovi, CSc. za cenné rady a komentáře z oblasti schizofrenie.

1. Úvod .....	8
2. Teoretické pozadí .....	10
2.1 Neoformalistická analýza filmů .....	10
2.2 Žánry .....	13
2.2.1 Drama .....	13
2.2.2 Horor .....	14
2.2.3 Komédie .....	15
2.3 Schizofrenie.....	16
2.3.1 Definice schizofrenie.....	18
2.3.2 Příznaky schizofrenie .....	20
2.3.3 Formy schizofrenie.....	22
2.3.4 Příčiny schizofrenie.....	23
2.3.5 Léčba schizofrenie.....	25
3. Rozbor vybraných filmů.....	27
3.1 Já, mé druhé já a Irena.....	28
3.1.1 Kontext.....	28
3.1.1.1 Recepce filmu.....	29
3.1.1.2 Tvorba autorů .....	30
3.1.2 Naratologická analýza .....	31
3.1.2.1 Určení žánru .....	31
3.1.2.2 Segmentace syžetu .....	31
3.1.2.3 Struktura syžetu.....	33
3.1.3 Stylistická analýza.....	35
3.1.3.1 Mizanscéna.....	35
3.1.3.2 Kamera, střih, zvuk .....	35
3.1.3.3 Roviny významu, motivace.....	37
3.1.3.4 Dominanta .....	37
3.1.4 Komparace s realitou.....	37
3.2 Nájemník .....	39
3.2.1 Kontext.....	39
3.2.1.1 Roman Polanski.....	39

3.2.1.2	Recepce filmu.....	40
3.2.1.3	Tvorba autora .....	41
3.2.2	Literární předloha .....	43
3.2.3	Naratologická analýza .....	43
3.2.3.1	Určení žánru .....	43
3.2.3.2	Segmentace syžetu .....	44
3.2.3.3	Struktura syžetu.....	46
3.2.4	Stylistická analýza.....	47
3.2.4.1	Mizanscéna.....	47
3.2.4.2	Kamera, střih, zvuk .....	48
3.2.4.3	Roviny významu, motivace.....	49
3.2.4.4	Dominanta .....	51
3.2.5	Komparace s realitou.....	51
3.3	Andělé všehomíra.....	54
3.3.1	Kontext .....	54
3.3.1.1	Recepce .....	55
3.3.1.2	Osobnost autora.....	55
3.3.2	Literární předloha .....	57
3.3.3	Naratologická analýza .....	60
3.3.3.1	Určení žánru .....	60
3.3.3.2	Segmentace syžetu .....	61
3.3.3.3	Struktura syžetu.....	62
3.3.4	Stylistická analýza.....	63
3.3.4.1	Mizanscéna.....	63
3.3.4.2	Kamera, střih, zvuk .....	63
3.3.4.3	Roviny významu, motivace.....	64
3.3.4.4	Dominanta .....	66
3.3.5	Komparace s realitou.....	66
Závěr.....		69
Resumé.....		71
Summary .....		71
Résumé.....		71
Seznam použité literatury.....		73

# 1. Úvod

Duševních poruch a nemocí je v dnešní době diagnostikováno velké množství. Jen příkladem můžeme uvést mentální retardaci, autismus, depresi, maniodepresivní psychózu, poruchy příjmu potravy, nejrůznější závislosti a také schizofrenii, která bude zásadním aspektem této práce. K psychickým poruchám se v průběhu času přistupovalo odlišně. Na pacientech byly prováděny nejrůznější experimenty, které zdánlivě danou chorobu vyřešily, přesto, že měly vážné zdravotní důsledky. Podobně i kategorizace chorob prošla velkými změnami. Zmíňme ženskou hysterii, která je známá již ze starověké medicíny. Jednalo se o ryze ženské onemocnění, jehož příčinou byla tzv. bloudivá děloha.<sup>1</sup> Až kolem roku 1915 byla tato nemoc překlasifikována i na mužskou, a ženám se přestaly v důsledku hysterie operativně odstraňovat dělohy.<sup>2</sup> Seznam duševních poruch se rozšířil, nacházely se pravé příčiny onemocnění, humánnější léčba a k jednotlivým onemocněním bylo přistupováno důsledněji.

Ze statistiky vyplývá, že 30 - 40% obyvatel zemí Evropské unie je duševně nemocných, což je více jak 160 miliónů lidí.<sup>3</sup> Míra duševního onemocnění je tedy velmi vysoká. Prostředí, ve kterém žijeme, tomuto faktu také nepomáhá. Přitom duševní zdraví je stejně tak důležité jako to fyzické, stejně tak jako může být psychická porucha někdy i vážnější, než tělesné onemocnění. Moderní doba přeje mnoha potravinovým doplňkům, kurzům cvičení a osvětě při péči o svoji tělesnou schránku. Stejnou pozornost je však nutné věnovat i duševní vyrovnanosti. Čím více si připustíme tlak okolí na lepší a dokonalejší výsledky a postupně mu podlehneme, tím je větší pravděpodobnost i samotného onemocnění psychickou poruchou. Stres je všudypřítomnou součástí každého dne, který k náchylnosti na onemocnění velmi přispívá. Je důležité se proti těmto účinkům doby obrnit a najít si možnost nejen fyzického, ale především toho duševního odpočinku.

V této práci se tedy budeme zabývat psychickou chorobou, a to schizofrenií. Nejdříve popíšeme její definici, příznaky, příčiny, formy a další související problematiku. Následně tyto znalosti aplikujeme na tři vybraná filmová díla, *Já, mé druhé já a Irena*, *Nájemník* a *Andělé všehomíra*. Tyto filmy byly vybrány na základě přítomnosti schizofrenie a žánrového zařazení. Zmíněnými žánry budou komedie, horor a drama.

---

<sup>1</sup> PORTER, Roy. *Největší dobrodini lidstva: historie medicíny od starověku po současnost*. V českém jazyce vyd. 1. Překlad Jaroslav Hořejší. Praha: Prostor, 2001, s. 94.

<sup>2</sup> HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Psychologický slovník*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2000, s. 205.

<sup>3</sup> JAROLÍMEK, Martin. Duševní nemoci a bezdomovectví. *Aktuálně.cz* [online]. centrum holdings, 27. 09. 2010 [cit. 2012-11-23]. Dostupné z: <<http://blog.aktualne.centrum.cz/blogy/martin-jarolimek.php?itemid=10881>>.



Následně se pokusíme tyto filmy analyzovat prostřednictvím neoformalistické filmové analýzy. Jednou z klíčových otázek, na které se pokusíme odpovědět, je zda se ve filmu objevuje věrohodnost a realističnost, na jakém principu funguje souvislost s realitou, popřípadě jaké se vyskytují odchylky a z jakého důvodu byly tyto odchylky použity. Jinak řečeno, jaký dopad mělo použití jiných příznaků či projevů choroby na celkové dílo a kvalitu snímku, zda byly příznaky zvýrazněny nebo naopak utlumeny. Také se budeme zabývat odlišnostmi jednotlivých žánrů. Vzhledem k tomu, že každý žánr bude reprezentovat jeden z vybraných filmů, otázky budou tedy znít, jak se schizofrenie a její podání přizpůsobuje jednotlivým žánrům, z jakého důvodu je třeba adaptovat nemoc na tyto žánry a jaký to má dopad na celkové vyznění filmu.

Stejně tak se zaměřím i na autory, přesněji režiséry, jejich motivaci k tvorbě a realističnost děl. Tento aspekt nám bude nápomocný při interpretaci filmového díla. Pro kapitoly Komparace s realitou jsme se obrátili na odborníky z oblasti psychologie a psychiatrie. Konkrétně jsme konzultace provedli s primářkou diagnosticko-terapeutického oddělení Psychiatrické léčebny v Brně MUDr. Hanou Mihulovou a psychologem doc. PhDr. Jiřím Kulkou, CSc.

V závěru práce se pokusíme zhodnotit, zda je dílo i přes vykreslení těchto negativních aspektů esteticky hodnotné.

## 2. Teoretické pozadí

Při analýze filmů jsme čerpali z neoformalistické filmové analýzy, kterou jsme využili jen částečně, protože našim cílem není metodologická analýza, ale konfrontace uměleckého vyjádření schizofrenie s reálným projevem nemoci. V rámci teorie se dále zaměříme na obecnou definici filmových žánrů, konkrétně se bude jednat o komedii, horor a drama. Tuto kapitolu uzavřeme deskripcí schizofrenie, která je spojujícím článkem pro vybrané snímky.

### 2.1 Neoformalistická analýza filmů

Neoformalistická analýza se jeví být nejpoužívanější metodou. Touto metodou se hlouběji zabývali Kristin Thompson a David Bordwell.<sup>4</sup> „Tento přístup musí být aplikovatelný na každý film a musí mít v sobě zabudovanou potřebu neustálého sebezpochybnování a tím i proměňování se.“<sup>5</sup> V každé filmové analýze musí být obsažen přístup. Estetický přístup se vztahuje k hypotézám o jednotlivých znacích uměleckých děl, které jsou společné. Tento přístup umožňuje konzistentnost, zatímco metoda je specifitější. Jedná se o soubor postupů při analytickém procesu. Přístupem získáváme přesnější výčet z mnoha otázek, aby byly co nejzajímavější. Metodou následně na tyto otázky odpovídáme. Neoformalismus odmítá komunikační model umění, ve kterém se rozlišují složky: vysílající, médium a příjemce. Hlavní aktivitou tohoto modelu je přenos informací prostřednictvím média. Problémem je předpoklad posuzování uměleckého díla skrze efektivitu a přesnost média. Dílo je tedy považováno za hodnotné pouze, pokud přenáší významné myšlenky. Zábavná díla jsou proto podhodnocena, protože nevykonávají záslužnou službu. Neoformalismus vychází z prací ruských literárních formalistů, kteří tento komunikační model zamítli. Také se vyhnuli rozdělení umění na vysoké a nízké, jelikož mohou zábavné filmy stejně dobře zaměstnat naše vnímání, jako filmy s vážnou tematikou.

Od ruských formalistů pochází také pojem ozvláštnění, což je umělecká hra dosahující regeneračních účinků na naši mysl. Ozvláštnění je základním účelem existence umění v našem životě, které běžnou realitu přinejmenším zpestřuje.

Neoformalisté nepovažují význam díla za konečný výsledek, ale za jednu z jeho komponent. Tento význam se rozumí jako systém klíčů k denotacím a konotacím. Denotace v sobě zahrnuje referenční a explicitní významy. Pomocí referenčního významu divák

---

<sup>4</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s.

<sup>5</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1998, roč. 10, 1 (29), s. 7.

rozeznává aspekty reálného světa, zatímco explicitní význam v sobě obsahuje abstraktnější myšlenky. Konotace v sobě obsahuje také dva významy: implicitní a symptomatický. Implicitní významy jsou interpretací. Pokud hovoříme o filmu jako o ztvárnění společenských tendencí, jedná se o význam symptomatický.

Významy se liší, protože jsou prostředkem. Prostředek je jakýkoli prvek, který v konkrétním díle hraje roli. Všechny tyto prostředky jsou si v daném filmu rovnocenné. Jedním z úkolů analytika je najít funkce prostředku, kdy funkce zaujímá rozhodující postavení při pochopení uměleckého díla. Jednotlivá díla také musejí mít důvod, proč v něm byly konkrétní prostředky použity. Tímto důvodem je motivace, jež se dělí na čtyři základní typy. Prvním z nich je kompoziční motivace, která vysvětluje zahrnutí prostředku do díla a vytváří vnitřní soubor pravidel. Nejčastěji se jedná o poskytnutí informace, která bude dále potřebná. Realistická motivace obsahuje prvky, díky nimž se obracíme k pojmům z reálného světa. Transtextuální motivace pojímá odkazy ke konvencím jiných uměleckých děl. Posledním typem je umělecká motivace, která je nejhůře definovatelná. Je výrazně viditelná až v případě, kdy jsou ostatní typy motivace potlačeny.

Analýza jednotlivých filmů je závislá na historickém kontextu, který spočívá na normách a odchylkách. Normy se v neoformalismu nazývají pozadí. Pozadí máme několik typů. Jedná se o každodenní svět, který potřebujeme k chápání příběhů. Druhým typem pozadí jsou ostatní umělecká díla, která spojují souvislosti. Na závěr vnímáme užívání filmů k praktickým účelům, jako je např. reklama.

Důležitou roli v neoformalistickém pohledu zaujímá postoj diváka. Divák není pasivním subjektem, ale přispívá ke konečnému účinku díla. Diváci procházejí několika procesy, z nichž první je proces fyziologický, který zahrnuje automatické reakce, jakými jsou vnímání pohybu, barev nebo zvuků. Podvědomé aktivity spočívají v automatickém zpracování informací. Tyto aktivity jsou přístupné naší vědomé mysli. Vědomé procesy se zakládají na porozumění příběhu, interpretaci významů, pochopení pohybu kamery apod. Poslední aktivitou je nevědomý proces, který je však pro neoformalisty nadbytečným konstruktem.

Dalšími klíčovými pojmy v neoformalistickém přístupu jsou komplikovaná forma a odkládání. Komplikovaná forma zahrnuje všechny prostředky ke ztíženému chápání. Do těchto prostředků spadají právě odklady. Můžeme je také nazvat volnými motivy, které s hlavním příběhem přímo nesouvisejí a mají za úkol oddálit závěr. Opakem jsou motivy závazné. Ty jsou pro vyprávění a směřování ke konci nezbytné.

Analýzu vyprávění dobře uchopíme pomocí rozlišování na fabulí a syžet. „Termín syžet se používá k popsání všeho, co můžeme ve filmu promítaném před námi vidět a slyšet. Syžet obsahuje všechny události fabule, které jsou ve filmu jednoznačně uvedeny.“<sup>6</sup> Syžet je strukturovaným komplexem spojujících událostí tak, jak je vidíme ve filmu. Některé z událostí ve filmu se neobjevují přímo. Může jít o flashbaky či vyprávění jiné postavy. K porozumění je nutné si všechny tyto události uspořádat v chronologickém pořadí. I v případě, že se ve filmu tyto nepřímé události neobjevují, je nutné jejich kauzální spojitost aktivně uchopit. Tato mentální konstrukce je potom fabulí. „Soubor všech událostí ve vyprávění – ať už explicitně uvedených, nebo vyvozených divákem – nazýváme fabulí.“<sup>7</sup> Pro analýzu syžetu jsou důležité pojmy proairetická a hermeneutická linie. Pomocí proairetického aspektu divák chápe kauzální příčiny. Hermeneutická linie se skládá ze souboru hádanek, které nám odírají informace. Toto spojení je důležité pro udržení zájmu.<sup>8</sup> V syžetu jsou také obsaženy prvky, které nepatří do souboru diegeze. Nediogetickými prvky nejčastěji bývají hudba, střih a titulky, protože nejsou součástí světa fabule. „Fabule se však liší od syžetu tím, že zahrnuje i některé diegetické události, které nikdy neuvidíme. Syžet zase zahrnuje nediegetické obrazy a zvuky, které mohou ovlivnit naše chápání děje, ale do fabule nepatří.“<sup>9</sup>

Postavy v díle mají také svoji specifickou roli. Nejsou to skuteční lidé, ale kolekce charakteristických rysů, jež mají své funkce, což je např. poskytování informací, zadržování informací či vytváření paralel.

Bordwell poukazuje na tři vlastnosti, které mohou být použity při analýze. Jsou jimi stupeň informovanosti, vědomí sebe sama a komunikativnost. Informovanost je charakterizována rozsahem informací, které nám vyprávění předkládá. Směřování narativních informací k obecnosti označuje míru uvědomění si vyprávění jako sebe samo. Poslední složkou je komunikativnost, která sice může dát najevo znalost informací, ale před námi jsou skryty.

Hlavním formálním principem je dominanta, již užívají umělecká díla k organizaci prostředků do jednoho komplexu. Dominanta se ukazuje pomocí těchto prostředků, kterým dává větší nebo menší váhu.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Op. cit., s. 114.

<sup>7</sup> *Ibid.*, s. 113.

<sup>8</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Op. cit., s. 5-35.

<sup>9</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Op. cit., s. 114.

<sup>10</sup> THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Op. cit., s. 5-35.

## 2.2 Žánry

Pro správné zařazení jednotlivých vybraných filmů je nutné upřesnit a kategorizovat filmové žánry. Filmový žánr je ustavován, přeměřován, upevňován a potlačován jednotlivými přijímanými filmovými díly a je v kritické odezvě zpětně dedukován. Již u Aristotela nacházíme koncepci žánru jako jisté platnosti, jež přesahuje jednotlivá díla a také prostoru, ve kterém se dějí. Dle Gérarda Ghetta jsou žánry třídami uměleckých děl, které jednotlivá díla sdružují do skupiny. Toto dílo je potom exemplarem žánru. Samotný žánr není pouze záležitostí encyklopedického zařazení, ale znamená také nezbytnou podmínku smysluplnosti filmových děl.<sup>11</sup>

„Žánr znamená zobrazení jistých typických scén ze života nejrůznějších vrstev společnosti v nejrůznějším úseku jejich bytí [...]. V rámci každého ze základních literárních druhů rozlišujeme dost velké množství žánrů, a to buď podle rozsahu [...] ve filmu celovečerní film nebo film středometrážní. Protože tohle rozdělení nestačí, je po ruce hned další, a to podle tématu: povídka nebo román mohou být historické, vědeckofantastické, životopisné, fantastické, což se samozřejmě týká i filmu, ale můžeme žánry rozlišovat i podle formy a kompozice.“<sup>12</sup>

### 2.2.1 Drama

Dle filmové encyklopedie je filmové drama vnímáno v užším smyslu jako hra ze života. Jedná se o žánr, který pojednává o složitých otázkách společnosti, o závažných a mravních lidských problémech, do kterých se může dostat každý člověk. Konečné rozuzlení či vyřešení tohoto problému nebo otázky je smírné. Hlavní hrdina zmoudří, prozře, pochopí, ale může také na celou situaci rezignovat či dokonce zemřít. Specifikace smrti nejsou uvedeny, úmrtí je však vždy osobní, nikoli dramatické. Jak již bylo zmíněno, drama je kategorií, která se velmi přibližuje reálnému lidskému životu. Některé náměty jsou dokonce shodné s realitou, kdy se může jednat o životopisné drama, jež vychází ze skutečného lidského osudu. Právě pro tuto blízkost k realitě je drama žánrem nejčastějším. Rozlišujeme mezi dvěma typy dramatu. Toto zařazení vychází podle autorova záměru. Pokud klade větší důraz na situaci, akci a děj, poté se jedná o drama situační, kam spadá většina dobrodružných filmů. Naopak při zaměření se na řešení situací, pocity a vnitřní problémy postav se jedná

---

<sup>11</sup> ZUSKA, Vlastimil. Žánr jako vektorová kategorizace filmového díla. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1999, roč. 11, 2 (34), s. 5-7.

<sup>12</sup> NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?*. 1. vyd. Praha: FAMU, 1995, s. 1.

o psychologické drama. Avšak toto zařazení funguje jen teoreticky, protože oba tyto typy se navzájem prolínají a pracují společně. Z pohledu autorského přístupu k látce je důležitější rozlišení na drama problémové a drama à la thèse. Problémové drama se obecně zabývá společenským problémem, kdy ke konečnému rozuzlení nemusí ani dojít. Autor nemá předem připravené řešení, někdy není ani potřeba, snímek končí vyřčenou otázkou. Druhým typem autor poukazuje na určitou tezi, která je viditelná právě dramatickým příběhem.<sup>13</sup>

Cílem dramatu, na rozdíl od ostatních žánrů, je v divákovi vyvolat napětí, neklid, rozechvění a dojetí. Jednodušeji řečeno se drama snaží o soucitný a sjednocený postoj diváka vzhledem k hrdinům a jejich osudům. Aby těchto účinků dosáhl, má drama tendenci pojít se s dalšími žánry, aby vytvořily silný snímek. Může tím být historické drama, válečné drama nebo jako v našem případě životopisné drama. Krom těchto aspektů klade drama také důraz na herecké obsazení a vynikající vykreslení postav a jejich života. V těchto filmech nenajdeme akční, sci-fi ani komediální prvky.<sup>14</sup>

### 2.2.2 Horor

Slovníková definice hororu uvádí, že se jedná o druh dobrodružného filmu, kde se však protivníkem hlavního hrdiny stává síla, která se vymyká všem racionálním vysvětlením. Touto silou mohou být např. duchové, přízraky, fantastičtí netvoři a jiné neznámé úkazy, které samozřejmě nepocházejí z našeho známého světa. Může to také být síla, kterou nelze zvládnout lidskými možnostmi. Avšak nejen tyto nadpřirozené fenomény určují definici hororu. I přirozené, reálné jevy je možno zasadit do situace, která v člověku vzbuzuje pocity strachu. Tento pocit strachu a hrůzy vychází ze situace neodvratného nebezpečí. Na závěr mohou být předmětem vyděšení také prostředky, jež vyvolávají pocity bezmocnosti, ošklivosti, štitivosti a další. Tyto všechny emoce způsobené hororem mají společný biologický a pudový základ, a to strach ze smrti.<sup>15</sup>

Primárním úkolem hororu je děsit a vyvolat pocit strachu. K tomuto účelu často slouží prvky sci-fi a fantasy. K pocitu strachu většinou dochází z důvodu ztotožnění se s hlavní postavou, díky čemuž máme nevědomě pocit, že jsme v ohrožení také. V hororu vždy působí

---

<sup>13</sup> LEVINSKÝ, Otto a Antonín STRÁNSKÝ. *Film a filmová technika*. 1. vyd. Praha: SNTL, 1974, s. 53.

<sup>14</sup> ZABILANSKÝ, Tomáš. Filmové žánry - definice, typy, příklady. *Filmový časopis 25fps* [online]. Brno: 25fps, 25. 4. 2007 [cit. 2012-12-28]. Dostupné z: <<http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>>.

<sup>15</sup> LEVINSKÝ, Otto a Antonín STRÁNSKÝ. *Film a filmová technika*. Op.cit., s. 115.

nějaké zlo, ať už má jakoukoli podobu a často ztělesňuje základní potlačované lidské strachy.<sup>16</sup>

V tomto žánru funguje zrcadlový efekt, který definuje jeho rysy. Tento zrcadlový efekt zobrazuje reakce postav, jakými jsou nevolnost, třas, strach, úzkost, výkřiky, strnulost a jiné, a následně je projektuje na diváky. Tyto pocity se na diváky odrážejí.

V hororu jsou často privilegované oči. Horory si zakládají na myšlence, že pouhý akt zírání či pohledu může vyděsit, popřípadě i ublížit. Zásadní prací hororu je zastihnout oko diváka nepřipravené. Podobně je to však i se zvukem. Doprovodná hudba a zvuky obecně jsou nedílnou součástí nejen hororu, ale všech žánrů. Konkrétně v hororu nás hudba někdy připravuje na blížící se útok, ne vždy se však uskuteční.<sup>17</sup>

Dále je horor jedním z žánrů, kdy v ideálním stavu emocionální reakce diváků probíhá ve stejnou chvíli jako emoce jednotlivých postav. Následný počín vychází z responze postav v tomto žánru, který je původem emocionálních reakcí vnímatelů.<sup>18</sup> Hlavním tématem nebo také úkolem je poznání či prozření, kdy diváka děsí právě neznámo. Klíčem hororu je toto neznámo odhalit.

Často kladenou otázkou při interpretaci hororu je, co je důvodem strachu diváků z fikce. Odpovědí na tuto otázku je několik. První z nich tuto problematiku vysvětluje pomocí teorie iluze. Horor v publiku vyvolá pocit, že stejná hrůza odehrávající se na plátně se děje i jím. Úskalí této teorie spočívá v její nelogičnosti, neboť pokud by lidé opravdu cítili ohrožení, nezůstávali by nadále na stejném místě a utekli by. Proto nastupuje další alternativa, a to teorie předstírání, která zděšení vysvětluje jako pouze hrané, předstírané. Tato teorie však neodpovídá reálné situaci. Poslední možnou volbou je teorie myšleného. Jsme vyděšeni pouze myšlenkou, nikoli vírou v existenci toho, co vidíme.<sup>19</sup>

### 2.2.3 Komédie

Posledním žánrem, který použijeme, je komedie. Pro odborné osvětlení opět použijeme filmovou encyklopedii. Podle ní je komedie dramatickým žánrem, který je často zaměňován za veselohru. Vezmeme-li v potaz, že hlavním úkolem veselohry je vtipná kritika

---

<sup>16</sup> ZABILANSKÝ, Tomáš. Filmové žánry - definice, typy, příklady. Filmový časopis 25fps [online]. Brno: 25fps, 25. 4. 2007 [cit. 2012-12-28]. Dostupné z: <<http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>>.

<sup>17</sup> CLOVEROVÁ, Carol J. Oko hrůzy. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2002, roč. 14, 1 (45), s. 5-22.

<sup>18</sup> CARROLL, Noël. Podstata hororu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1993, roč. 5, 3 (11), s. 55-62.

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 61.

člověka a jeho souboru vlastností, musíme připustit, že tato kritika směřuje nejen na člověka, ale na celou společnost, se všemi jejími vadami a nedostatky. Komédie používá úsměvnou a humornou formu, jejímž prostřednictvím komentuje a poukazuje na společenské problémy, které mohou mít i vážnou formu. Tyto problémy se většinou týkají oblasti morálky a daná situace může být velice vyostřená, téměř až na hranici tohoto žánru. V některých případech se může zdát, že daný stav skončí tragédií. Konečné řešení je však smírné a vyhocená situace se zpět vrací do oblasti komedie.<sup>20</sup>

Jedná se o filmový útvar, jehož hlavním úkolem je pobavit a povznést se nad běžné životní starosti. Hlavním znakem komedie by také měl být zásadně šťastný konec, což však u dnešních děl není vždy podmínkou. Stejně jako u dramatu se i komedie může kloubit s jinými žánry pro navození odlišného pocitu. Může se např. jednat o černou komedii, kde nacházíme i drsné prvky nebo komediální drama, které obsahuje humorné elementy, ale nemusí končit šťastně. V komedii se vyskytují dva druhy humoru. Je to humor verbální neboli slovní a také neverbální, který je vyjadřován pomocí řeči těla, gest a mimiky. V tomto žánru není úkolem diváka se s postavou ztotožnit, ale naopak se nad ni povznést.<sup>21</sup>

Komedie je také velmi nevyzpytatelný žánr, protože smysl pro humor je u každého člověka individuální a je tedy těžké se každému zavděčit a pobavit ho.<sup>22</sup>

### **2.3 Schizofrenie**

Z množství popsaných psychických poruch jsme zvolili schizofrenii. Spektrum projevů nemoci je velmi rozsáhlé a jejich umělecké ztvárnění nabízí značnou rozmanitost. V této souvislosti je mimo jiné zajímavé sledovat vztah kreativity a „šílenství“. V důsledku záporných emocí a tužeb po plnohodnotném životě se rodí energie tvořivosti, která nemocné podněcuje k umělecké tvorbě. Právě přítomnost prázdnoty vyvolává potřebu zaplnění. Před samotným procesem probíhá období spíše amorfních pocitů a představ, kdy je vědomí snižené a v převaze se nacházejí fantazie a přání. Mezi kreativním umělcem a psychicky nemocným je zásadní rozdíl v jejich tvorbě. Umělec vyjadřuje vědomě svoje pocity, řídí tvůrčí proces. Zatímco psychicky narušená osoba se nechá vést impulzivními podněty vyjadřujícími současnou situaci její mysli. „Psychický prožitek si sám najde výrazový prostředek, který je

---

<sup>20</sup> LEVINSKÝ, Otto a Antonín STRÁNSKÝ. *Film a filmová technika*. Op. cit., s. 148.

<sup>21</sup> ZABILANSKÝ, Tomáš. *Filmové žánry - definice, typy, příklady*. *Filmový časopis 25fps* [online]. Brno: 25fps, 25. 4. 2007 [cit. 2012-12-28]. Dostupné z: <<http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>>.

<sup>22</sup> PARKINSON, David. *Film*. České vyd. 1. Praha: SVOJTKA a VAŠUT, 1996, s. 80.



často vysoce originální, expresivní a může mít někdy i vysokou uměleckou hodnotu.<sup>23</sup> Tyto díla by často daný člověk při plném zdraví nikdy nevytvořil. Ze známých umělců můžeme uvést Hieronyma Bosche, jehož symbolické obrazy vykazují příbuznost s díly duševně nemocných. Dalšími umělci, kteří projektovali chorobné myšlenky do umění, jsou např. Alfred Kubin, Francisco de Goya, Eduard Munch, Max Ernst, Pablo Picasso či Paul Klee.<sup>24</sup> Jako další představitele můžeme uvést Vincenta van Gogha, který mohl podle odhadů trpět hned několika psychickými poruchami, mezi nimiž nalezneme schizofrenii, depresi, epilepsii nebo bipolární afektivní poruchu. Paranoidní schizofrenií trpěl i John Forbes Nash, geniální matematik a držitel Nobelovy ceny za ekonomii. Z českého prostředí můžeme uvést brněnského básníka Ivana Blatného, který se polovinu svého života léčil z paranoidní schizofrenie.<sup>25</sup> Významný český spisovatel Ota Pavel byl mnohokrát hospitalizován kvůli maniodepresivní psychóze<sup>26</sup> stejně, jako herec Miloš Kopecký, jedna z výrazných osobností české kinematografie.<sup>27</sup>

Tuto problematiku šílenství a umělecké tvorby v sobě spojuje outsider art. Jedná se o pojmenování autorů, kteří tvoří na základě své potřeby, nikoli pro peníze. Starší označení Art Brut použil francouzský malíř Jean Dubuffet pro skupinu umělců tvořících za zdi psychiatrické léčebny. V současném pojetí to nejsou pouze pacienti ústavů, ale také vydědenci společnosti. Uměním harmonizují svůj vnitřní přetlak a snižují napětí. Konkrétně schizofrenici často malují sami sebe, jako symboliku nalezení sebe sama. Nejčastějším prvkem na plátně psychicky narušených osob jsou však oči, které znázorňují pocit neustálého sledování jinými lidmi. V těchto obrazech jsou patrné paranoidní stavy. Duševně nemocní lidé tvoří velmi odlišně od zavedených schémat. Schizofrenní výplň je patrná např. z provedení proporcí postavy či dvojího ztvárnění lidského obličeje. Arteterapie je důležitý prvek při léčbě pacienta a pomáhá mu se vyrovnat se svými stavy.<sup>28</sup>

Zejména surrealismus nabízí prostor pro autonomní psychické procesy. „Fakticky nemáme přesnější rozhodující měřítko, která by odlišila některé výtvořky schizofreniků od

<sup>23</sup> SYŘIŠŤOVÁ, Eva. *Imaginární svět*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1977, s. 129-130.

<sup>24</sup> SYŘIŠŤOVÁ, Eva. *Imaginární svět*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1977, s. 130-136.

<sup>25</sup> KAŠPÁREK, Michal. Kreativita a šílenství k sobě nemají daleko. *Psychologie.cz: Wellness pro vaši duši* [online]. Praha: Mindlab, 2.9.2010 [cit. 2012-11-23]. Dostupné z: <<http://psychologie.cz/kreativita-silenstvi-k-sobe-nemaji-daleko/>>.

<sup>26</sup> MISHKA, Petra. Pavel Ota. *SOUČEK, Tomáš. Český-jazyk.cz: Studentský underground* [online]. Hradec Králové, 07.10.2005 [cit. 2012-11-26]. Dostupné z: <<http://www.cesky-jazyk.cz/zivotopisy/ota-pavel.html>>.

<sup>27</sup> TAUC, Petr. Miloš Kopecký. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, © 2001-2012 [cit. 2012-11-26]. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/tvurce/979-milos-kopeccky/>>.

<sup>28</sup> JAROLÍMEK, Martin. Výstava "Outsider Art - cesty k životu" v galerii Millennium (Praha). *Lidé mezi lidmi: Zdravotně - sociální portál* [online]. Praha: manGoweb, © 2011-2012 [cit. 2012-11-26]. Dostupné z: <<http://www.lidomezilidmi.cz/art-brut/pohledy/vystava-outsider-art-cesty-k-zivotu-v-galerii-millennium-praha/>>.

výtvorů nejrozmanitějších malířů, např. surrealistů, konstruktivistů, expresionistů a kubistů, z jejichž biografie je známo, že nebyli léčeni na psychiatrii.<sup>29</sup> Umělci se často ztotožňují s blázný. Prvotní příčinou může být fakt, že umělec je málokdy pochopen současnou společností. Pravda je ale taková, že se mezi umělci opravdu nachází větší počet osob s psychickou poruchou. Zdůvodnění nabízí mysl umělce, která je nadprůměrně otevřená vnějším vjemům. Podobný proces probíhá i u nemocných. Psychiatr Arnold M. Ludwig zmiňuje, že 87 % slavných básníků trpělo nějakou duševní poruchou.<sup>30</sup> Toto téma by si zasloužilo větší pozornost, na kterou zde však není prostor.

Než přistoupíme k samotné problematice schizofrenie, musíme si nejdříve vymezit či definovat normalitu. „Jde o takové projevy, které v určité etnické oblasti lze zaznamenat u většiny lidí.“<sup>31</sup> Jedná se tedy o soubor vlastností, které jsou ukazateli psychického zdraví. Mezi tyto vlastnosti patří příslušné vnímání reality, kdy člověk přiměřeně odhaduje svoje jednání a také správně interpretuje svět kolem sebe. K definicím normality dále patří schopnost ovládat své chování, sebekontrola, sebeúcta, schopnost vytvářet uspokojivé citové vazby a také pociťovat radost ze života a z uplatňování schopností ve smysluplných činnostech. Naproti tomu stojí abnormalita, jež se vyznačuje odchýlením od statistické normy, odklonem od sociálních zvyklostí, které jsou definovány danou společností. Abnormalitu charakterizuje sociálně nežádoucí chování, ale také osobní problémy, ke kterým však musíme brát v úvahu osobnost jedince, konkrétní situaci a okolí či prostředí, ve kterém se člověk nachází.<sup>32</sup>

### 2.3.1 Definice schizofrenie

Schizofrenie je nemoc, která je podle 10. revize Mezinárodní klasifikace nemocí, což je momentálně vrchol současné kategorizace Světové zdravotnické organizace, řazena do sekce F20-F29. Do této skupiny je schizofrenie zařazena spolu se schizotypní poruchou a poruchami s bludy. V manuálu Mezinárodní klasifikace nemocí je uvedeno, že schizofrenie je nejčastější poruchou v této skupině. Schizotypní porucha je s největší pravděpodobností se schizofrenními poruchami geneticky příbuzná, ale neobjevují se u ní bludy a halucinace. Tuto poznámku uvádíme jen pro komplexní začlenění do problematiky, nadále se však

---

<sup>29</sup> SYŘIŠŤOVÁ, Eva. *Imaginární svět*. Op.cit., s. 130-136.

<sup>30</sup> KAŠPÁREK, Michal. Kreativita a šílenství k sobě nemají daleko. *Psychologie.cz: Wellness pro vaši duši* [online]. Praha: Mindlab, 2.9.2010 [cit. 2012-11-23]. Dostupné z: <<http://psychologie.cz/kreativita-silenstvi-k-sobe-nemaji-daleko/>>.

<sup>31</sup> JANÍK, Alojz. *Obecná psychiatrie*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1989, s. 28.

<sup>32</sup> JUKLOVÁ, Kateřina a Radka SKORUNKOVÁ. *Základy psychopatologie*. Vyd. 1. Hradec Králové: Gaudeamus, 2007, str. 10-12.

schizotypními poruchami nebudeme zabývat. „Schizofrenie, ať již ji chápeme v užším, spíše nozologickém<sup>33</sup> smyslu, nebo v širším, spíše syndromologickém smyslu, patří k nejzávažnějším psychickým poruchám.“<sup>34</sup> Vyskytuje se až na nepatrné výjimky ve všech kulturách i zeměpisných oblastech a onemocní jí 1 % populace. Nemoc se nejčastěji objevuje již v mladém věku, což je kolem 16–25 roku života.<sup>35</sup>

Schizofrenie je jednou z nejzávažnějších psychických chorob. „Těžké duševní onemocnění charakterizované postupnou ztrátou vztahu ke skutečnosti, schopnosti uvažovat a vedoucí k rozpadu osobnosti.“<sup>36</sup> Neprojevuje se tedy fyzickými příznaky, nýbrž pouze na osobnosti jedince a jeho mentálním zdraví. Původ slova schizofrenie nalezneme v řeckém slově *schizophrenia*, jehož překlad může znít jako rozdělený mozek. Opět se toto rozdělení samozřejmě neprojevuje hmotně, ale ono rozdělení je myšleno v chápání a vnímání reality. Ovlivňuje společenský život člověka, jeho kariéru i osobní život.<sup>37</sup> Dle *Psychologického slovníku* se schizofrenie vyznačuje takto:

„[...] šířeji pojem používaný pro celou skupinu psychóz charakterizovaný ztrátou smyslu pro reálný svět, ponořením se do vlastních fantazií, halucinací, příp. bludů, kt. jsou pro jiné lidi nesrozumitelné; obraz choroby je velmi rozdílný, neexistují dva stejní pacienti, také kultura má vliv na obraz nemoci; např. v USA se nemocní nejč. vydávají za sportovní n. filmové hvězdy, v náb. zal. spol. za apoštoly n. představitele pekla, v Africe za Asijce, v ČR za agenty tajných služeb n. jejich obětí, popř. za kontaktní osoby pro styk s mimozemskými civilizacemi; nemocný nejč. podléhá rychlým změnám nálad, chová se nespolečensky, nedává najevo city, podléhá bludům a halucinacím, není si ničím jistý, emoce jsou nepřiléhavé k situaci, mluví i myslí zmateně, bez souvislostí, cítí, že jedná pod vlivem myšlenek někoho jiného, mění se v loutku, robota, nesoustředí se, není schopen plánovat, cílevědomě jednat, zařizovat si správně běžný život [...]“<sup>38</sup>

Základním zdrojem poruchy vnímání reality je emoční porucha. Pokud je zachycen počátek onemocnění, kdy se pacient stává přecitlivělým k vjemovým a mezilidským

<sup>33</sup> Nozologie, tzn. nauka o třídění nemocí; systematický popis nemocí (*Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008, s. 561.).

<sup>34</sup> ZVOLSKÝ, Petr. *Speciální psychiatrie*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 1998, s. 68.

<sup>35</sup> *Ibid.*, s. 68.

<sup>36</sup> KRAUS, Jirí et al. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Op. cit., s. 726.

<sup>37</sup> MEZINÁRODNÍ KLASIFIKACE NEMOCÍ. *Duševní poruchy a poruchy chování: Popisy klinických příznaků a diagnostická vodítka*. 10. revize. Praha: Psychiatrické centrum, 1992, s. 85.

<sup>38</sup> HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Psychologický slovník*. Op.cit., s. 534.

podnětům, může se emoční původ poruch jevit jasněji. Subjekt trpí zvýšenou emocionalitou, zaujatostí a sociální izolací. Tyto příznaky vedou pacienta k odtažení se od reality a ponoření se do vlastního světa. Dalšími příznaky v počátcích onemocnění mohou být neklid, nejistota a pocit ohrožení, který nemá reálný původ. Tento počátek pacient zpravidla náhle identifikuje, avšak naprosto mylně.<sup>39</sup> Schizofrenie se může projevit u každého člověka v důsledku tíživé životní situace, kdy už odloučení, rozdělení a rozštěpení není možné dále snášet. Silný tlak, který je vyvíjen na mysl jedince se stává velkým problémem a psychika člověka tímto značně utrpí. Schizofrenii můžeme přirovnat ke stavitelství a architektuře, kde se propočítává a určuje míra zátěže na daný objekt. V některých případech se může stát, že některá část tlak nevydrží, je silně opotřebená a poté také narušená, uvolněná či rozpadlá. „Schizofrenní jednání charakterizuje lidi, kteří se nemohou uvolnit ze životní situace a přitom se rozpadají, když se snaží současně odpoutat i být při tom, nenechat se ovládat a současně se podrobit, být současně přítomní i nepřítomní, v extrémním stažení do sebe.“<sup>40</sup>

### 2.3.2 Příznaky schizofrenie

Přesto, že se projevy schizofrenie zdají při prvotním zkoumání velmi zvláštní, nepochopitelné a nesrozumitelné, vznikají a odehrávají se podle předem daných zákonitostí. V rámci nemoci můžeme zaznamenat jisté na sebe navazující operace, které směřují k vyřešení komplikované a závažné situace.<sup>41</sup>

Příznaky schizofrenie je možné rozčlenit do pěti základních bodů. Při klinické praxi je těchto bodů devět, nám však postačí pouze základní rozdělení.<sup>42</sup> Prvním bodem je inkoherentní myšlení. Projevuje se především velkým zmatením. Člověk nemocný schizofrenií není schopen udržet jedno souvislé téma, přeskakuje z jednoho tématu na druhé, věty nemusejí dávat smysl, často používá novotvary a přiřazuje k sobě slovní spojení, která k sobě nepatří. Při mluvě používá asociace, které se mu vybavují bez ohledu na dané téma, o kterém začal hovořit. Problémy související s procesem myšlení postihují většinu schizofreniků. Druhým příznakem jsou bludy, které jsou však také těsně spojeny s pacientovými myšlenkami. Mohou mít pocit, že jim někdo „vidí do hlavy“, krade jejich myšlenky, veřejně je promítá nebo je ovlivňuje nějaký mocný stroj. Také mají často pocit, že

---

<sup>39</sup> ZVOLSKÝ, Petr. *Speciální psychiatrie*. Op. cit., s. 71.

<sup>40</sup> DÖRNER, Klaus a Ursula PLOG. *Bláznit je lidské: učebnice psychiatrie a psychoterapie*. Vyd. 1. Překlad Jan Lorenc. Praha: Grada, 1999, s. 87.

<sup>41</sup> SYŘIŠŤOVÁ, Eva. *Imaginární svět*. Op. cit., s. 8.

<sup>42</sup> ZVOLSKÝ, Petr. *Speciální psychiatrie*. Op. cit., s. 72.

svými myšlenkami mohou mít vliv na lidstvo i přírodu.<sup>43</sup> V tomto případě člověk již nemůže s jistotou říci, kdo vlastně je, co se s ním stalo a nadále děje. Svět kolem dané osoby ztratí jakékoli hranice, ty se rozplynou.<sup>44</sup> Třetím příznakem jsou halucinace. Liší se od bludů v představě o hmotnosti. Zatímco bludy mají vliv pouze na myšlenky a na nakládání s nimi, halucinace se pacientovi zjevují v hmotné podobě. Jinak řečeno, halucinace jsou vázány na lidské smysly. Postižený tedy může vidět, slyšet, cítit, chutnat a dotykově vnímat věci, které nejsou skutečné. Nejběžnější však z tohoto výčtu jsou halucinace sluchové. Neznámé nelidské hlasy tedy mohou mít ničující důsledky. Nejenže komentují jedincovo jednání, ale mohou ho také přimět k nejrůznějším činům. Nejedná se ale jen o hlasy. Mohou to být nejrůznější zvuky, např. zvuky vlastních tělesných orgánů a funkcí. Ostatní smyslové halucinace už jsou méně obvyklé. Přesto však někteří jedinci mohou v jídle cítit jed, na kůži pociťovat svědění či škrábání nebo cítit odpudivý zápach. Čtvrtým příznakem je narušení emočního prožívání. Tento příznak působí jak na utlumení emocí, tak na jejich přehnané prožívání. Někteří jedinci dokáží koukat na jedno místo bez pohybu, mluví monotónním hlasem, pomalu se pohybují, vyhýbají se očnímu kontaktu a nejeví o nic zájem. Opakem této apatie jsou emoce přehnané a neodpovídající skutečnosti. Mohou být také naprosto obrácené. Pacienti se smějí u tragických zpráv, naopak při těch dobrých pláčou a může se objevit také bezdůvodný křik. Posledním pátým příznakem je bizarní chování. Pacienti žijí ve svém vlastním světě, jsou pohlceni do vlastních podnětů a mnohdy nechápou svět kolem nich. Následně se stáhnou sami do sebe, trpí samomluvou nebo naopak neustále opakují po ostatních. Mohou také provádět činnosti, které nejsou společností tolerovány, jako např. svlékání na veřejnosti či chození pozpátku. Tento příznak spojuje dohromady vše předešlé. Pacient se domnívá, že všichni ostatní jsou blázni a pouze on je normální. Také je přesvědčen o reálné existenci bludů a halucinací a svoje chování považují za zcela přiměřené situaci.<sup>45</sup> „Je zvláštností schizofrenních obranných mechanismů, že subjektivní prožitek a imaginace mají povahu objektivní reality a naopak, realita povahu subjektivního prožitku.“<sup>46</sup>

Schizofrenní odvrát od reality však není pouze patologickou záležitostí. Halucinace, bludy, iluze a všechny další příznaky slouží také k obrannému mechanismu a mají ochrannou a léčebnou funkci. Chrání jedince před vnějším ohrožením, které může způsobit naprostý

---

<sup>43</sup> KASSIN, Saul. *Psychologie*. Brno: Computer Press, a.s., 2007. 4, s. 607-610.

<sup>44</sup> DÖRNER, Klaus a Ursula PLOG. *Bláznit je lidské: učebnice psychiatrie a psychoterapie*. Op. cit., s. 88.

<sup>45</sup> KASSIN, Saul. *Psychologie*. Op. cit., s. 607-610.

<sup>46</sup> SYŘIŠŤOVÁ, Eva. *Imaginární svět*. Op. cit., s. 75.

rozpad jednoty osobnosti. „Je známo, že se vznikem bludů a halucinací se snižuje počáteční beztvář, vše pohlcující úzkost nemocného.“<sup>47</sup>

### 2.3.3 Formy schizofrenie

Schizofrenie samozřejmě není pouze jedna. Rozčleňujeme několik forem tohoto vážného onemocnění. První formou je simplexní schizofrenie. Tato forma není příliš rozšířená, nicméně je to jedna z nejzávažnějších druhů. Jejími hlavními příznaky jsou změny chování a úpadek vůle. Člověk se poddá lhostejnosti, ztrácí všechny zájmy a jeho emoce se velice zploští. Tento typ v sobě neobsahuje bludy a halucinace.<sup>48</sup>

Dalším druhem je paranoidní schizofrenie. Tato forma je na rozdíl od simplexní schizofrenie mnohem více rozšířená a jejím hlavním příznakem je výskyt bludů a halucinací. Halucinace a bludy se liší mírou uspořádanosti a naléhavosti dle vývojového období nemoci. Bludy mají tendenci organizovat myšlenky pacienta a vedou ho k symbolickým interpretacím reality, či se snaží ovlivňovat skutečnosti pomocí myšlenek. Nejčastěji se projevují halucinace sluchové.<sup>49</sup> Bludy, kterými nemocný trpí, jsou relativně stálé. Jedná se o bludy, jak sám název formy schizofrenie napovídá, paranoidní, které jsou pouze doprovázeny halucinacemi. Tyto znaky jsou hlavními příznaky paranoidního typu. Naopak poruchy efektivy, vůle nebo řeči již nejsou natolik výrazné. „U akutních stavů mohou být zřejmé poruchy myšlení, což nebrání tomu, aby pacient jasně popisoval typické bludy nebo halucinace. Afektivita je obvykle méně oploštělá než u jiných forem schizofrenie, ale je běžný menší stupeň nepřiměřenosti [...]“<sup>50</sup>

Dalším typem je hebefrenní schizofrenie, která je v Severní Americe také nazývána dezorganizovaným typem. Charakteristickými znaky jsou vrtkavost, necílená nebo potrhlá aktivita a nepřiměřený, nevypočitatelný projev, který vede k útržkovitému chování. Toto chování může působit strojeně, plynule filozoficky a nápadně.<sup>51</sup>

„Forma schizofrenie, u níž jsou významné změny aktivity, bludy a halucinace jsou prchavého nebo fragmentárního rázu a chování nezodpovědné a nepředvídatelné. Nálada je povrchní a nepřiměřená situaci a často je provázena chichotáním nebo samolibým, sebou zaujatým úsměvem, nadneseným chováním, grimasováním, manýrováním, nezbedností, hypochondrickými stížnostmi nebo znovu a znovu

---

<sup>47</sup> KASSIN, Saul. *Psychologie*. Op. cit., s. 607-610.

<sup>48</sup> RABOCH, Jiří a Petr ZVLOSKÝ. *Psychiatrie*. Praha: Galén, 2001, s. 232.

<sup>49</sup> *Ibid.*, s. 233.

<sup>50</sup> MEZINÁRODNÍ KLASIFIKACE NEMOCÍ. Op. cit., s. 87-88.

<sup>51</sup> RABOCH, Jiří a Petr ZVLOSKÝ. *Psychiatrie*. Op. cit., s. 234.

opakovanými frázemi. Myšlení je desorganizované, řeč je nespojitá. Tendence k samotářství, chování se zdá být beze smyslu a bez citu.<sup>52</sup>

Katatonní schizofrenie je dalším typem. Zde převládají poruchy psychomotoriky, které způsobují nadměrnou vzrušenost, neklid nebo nerovnoměrný útlum motoriky. Celé tělo zůstává strnulé v jedné poloze. Vážným problémem tohoto typu je katatonní stupor<sup>53</sup>, který je spojený se setrváním v nepřírodných polohách, které jsou pro tělo velmi nebezpečné.<sup>54</sup>

Předposlední formou schizofrenie, je postschizofrenní deprese. V tomto případě se jedná o následnou depresi po odeznění schizofrenní psychózy. Pro diagnostikování této choroby musí být přítomny ještě známky a příznaky schizofrenie, avšak nejsou určující. Tyto příznaky mohou být jak pozitivní, tak negativní, ale negativní jsou častější. Ve většině případů se nejedná o těžkou depresi, ale může s sebou nést sebevražedné sklony.

Následuje nediferencovaná schizofrenie, jež je poslední skupinou v oblasti schizofrenie. Přináší s sebou stavy, které splňují všeobecné podmínky pro zařazení mezi schizofrenní poruchy, ale neodpovídá žádné výše uvedené skupině, nebo se spojí příznaky z různých typů schizofrenie.<sup>55</sup> Mohou následovat ještě další typy schizofrenie, které jsou však okrajové, či se jedná pouze o klasifikační ústupky, mezi něž patří jiná schizofrenie, schizofrenie nespecifikovaná a schizotypní porucha.<sup>56</sup>

### 2.3.4 Příčiny schizofrenie

V průběhu zkoumání schizofrenie bylo vytvořeno mnoho hypotéz, které zdůvodňovaly propuknutí této nemoci. Žádná z nich však do dnešní doby nebyla zcela potvrzena. Psychoanalytička Frieda Frommová-Reichmannová zastává názor, že za vznikem schizofrenie vždy stojí matka nemocného. Při této koncepci používala pojem schizofrenogenní matka. Jedná se o matku, která své dítě nenávidí, avšak nedává to najevo. Matka je nevyrovnaná, psychopatická a neurotická. Činí jí velké problémy zvládat každodenní povinnosti a dítě tedy častuje náhlými výbuchy úzkostlivosti. Tyto představy o schizofrenogenní matce byly však časem považovány za přehnané.

---

<sup>52</sup> MEZINÁRODNÍ KLASIFIKACE NEMOCÍ. Op. cit., s. 88.

<sup>53</sup> Celková strnulost, nehybnost; u katatonní schizofrenie či melancholie; snížení n. úplné vymizení spontánních pohybů s částečným n. úplným mutizmem, negativizmem a rigidními postoji (HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Psychologický slovník*. Op. cit., s. 572.).

<sup>54</sup> RABOCH, Jiří a Petr ZVLOSKÝ. *Psychiatrie*. Op. cit., s. 235.

<sup>55</sup> MEZINÁRODNÍ KLASIFIKACE NEMOCÍ. Op. cit., s. 90-91.

<sup>56</sup> ZVLOSKÝ, Petr. *Speciální psychiatrie*. Op. cit., s. 78.

S další hypotézou přišli Američané ze Stanfordovy univerzity v Palo Alto. Jednalo se o přesvědčení, že základem schizofrenie je rozporuplná komunikace v rodině. Mezi tuto komunikaci patří tzv. dvojná vazba, kdy člen rodiny dává dítěti rozporné signály. Mohou to být jak slovní, tak i mimoslovní pokyny. Pokud člen rodiny dítěti něco řekne, avšak gestikulací, mimikou nebo i zabarvením hlasu to naopak popře, dítě je zmatené. V takových případech má pak dítě možnost výběru své reakce. Příkaz rodičů nemusí brát vážně, což odpovídá hebefrennímu typu chování, dále zadaný pokyn může ignorovat a nesplnit ho, v tomto případě se jedná o negativismus. Dítě je z neustálých dvojných pokynů velmi zmatené a přestává rozumět světu. Zde se objevuje náznak paranoidního typu chování.

Vše má jistě logický a srozumitelný podklad, avšak ony schizofrenní vztahy najdeme snad v každé rodině. Všude se vyskytuje nějaká ta chyba, která dítě jistým způsobem ovlivní, ale zdaleka ne natolik, aby se stal schizofrenikem. Tyto hypotézy se shodují v jednom bodě, tedy že schizofrenie vzniká již v dětství, ačkoli propukne až v období dospívání nebo i později. Tento předpoklad však nebyl nikdy prokázán.<sup>57</sup> Pokud tedy přistoupíme k možnosti, že schizofrenie vzniká již v dětství, je s propuknutím nemoci úzce spojena rodina a vztahy v ní. Od rodičů dítě často přijímá ambivalentní postoje. Příkladem je odchod mladého jedince z domova, kde se v něm bijí dvě protikladné emoce, a to potřeba spolubytí a odloučení. K tomuto chaosu přispívají právě rodiče, kteří chtějí mít samostatné a dospělé dítě, zároveň je však nabádají k setrvání, protože doma je vždy nejlépe. Většina dospívajících je schopna tyto vnitřní rozpory překonat s pomocí partnerů, přátel a společnosti. Někdy jsou však tyto pomocné síly zablokované, a v těchto případech vzrůstá úzkost. Pokud dotyčný od rodiny skutečně odejde, tak cítí, že jim ublížil. Pokud zůstane, jeho chování neodpovídá vývojovým požadavkům. „Vyrovnání se s úzkostí vede ke stavbě bizarních konstrukcí a mostů, aby se v situaci zase dalo žít. Řešením se stává rozpor, rodina se rozdělí i nerozdělí zároveň.“<sup>58</sup>

Podstatné pro vznik schizofrenie je tedy období dospívání, přesněji věk mezi 15. a 25. rokem. Nemoc ve většině případů vrcholí ve 20. roce života. Pokud přichází později, pak se projeví pouze forma paranoidní schizofrenie u osob s projektivní obranou. Schizofrenie je tedy pouze a výhradně onemocnění začínající v dospívání.<sup>59</sup>

Další teorií pro vznik psychické poruchy je biologické hledisko, jež se přiklání k názoru, že nemoc způsobují tělesné poruchy jako jsou genetické odchylky, abnormality v jistých částech mozku, problémy nervového systému a také poruchy přenosu

---

<sup>57</sup> VACEK, Jaroslav. *O nemocech duše: kapitoly z psychiatrie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, s. 183-186.

<sup>58</sup> DÖRNER, Klaus a Ursula PLOG. *Bláznit je lidské: učebnice psychiatrie a psychoterapie*. Op. cit., s. 88.

<sup>59</sup> *Ibid.*, s. 99.



neurotransmiterů. Behaviorální hledisko naopak předpokládá, že maladaptivní chování je možno přeučit nebo odnaučit. Žádná z těchto teorií však psychickou poruchu neobjasňuje zcela uspokojivě.<sup>60</sup>

### 2.3.5 Léčba schizofrenie

„Schizofrenie je komplexní porucha, kterou je v současné době nutné rozeznat na základě klinických symptomů. Neexistuje žádný diagnostický test a není jasné, zda to, co se zahrnuje do pojmu schizofrenie, je jedna nebo více nemocí.“<sup>61</sup> Do třicátých let dvacátého století nebyla prokázána žádná účinná léčba schizofrenie. Až následně byly objeveny šokové metody. Když člověk nemocný schizofrenií prodělal selhání oběhu, jeho stav se zlepšil. Tohoto účinku si všiml vídeňský psychiatr Erwin Stransky, který svůj objev konzultoval s dalším psychiatrem, Otto Pötzlem. Iniciativy se chopil Manfréd Sakel, který si také všiml zlepšení stavu pacientů krátce před smrtí a zavedl inzulínové šoky. Pacientům podával ráno na prázdný žaludek velkou dávku inzulínu, což jim hladinu cukru v krvi snížilo natolik, že upadli do hypoglykemického kómatu. Pacienta, jenž byl v bezvědomí, probouzel Sakel cukrem, který byl v roztoku zaveden do žaludku sondou. Bylo prokázáno zlepšení stavu pacientů. Přesto, že se tato metoda brzy rozšířila do celého světa, nezůstala bez následků. Proto se v dnešní době téměř nepoužívá.

Další používanou metodou byly kardiazolové šoky. U schizofrenních pacientů byly záměrně vyvolávány epileptické záchvaty, při kterých byl používán právě kardiazol. Po rychlém vstříknutí do žíly prodělal pacient křečový záchvat, jemuž však předcházely chvíle děsu.

Přelomovou metodou se staly elektrošoky, o které se zasloužili dva italsí psychiatři, Ugo Cerletti a Lucio Bini. Cerletti se zprvu zabýval epilepsií a snažil se pomocí elektrošoků vyvolat epileptický záchvat u pokusných zvířat. Roku 1937 na konferenci o léčbě schizofrenie navrhl Bini použití elektrošoků. V roce 1938 byly elektrošoky poprvé vyzkoušeny na schizofrenním pacientovi a zaznamenaly velký úspěch. Dnes se při používání elektrošoků pacient uvede do narkózy a podá se mu látka, pomocí níž ochrnou svaly v těle, aby se předešlo křečím. Počátkem šedesátých let se od elektrošoků ustupovalo, a začaly se více využívat antidepresivní léky. Dnes se k elektrošokům medicína opět vrací.

Operační metodou se stala leukotomie, při níž se odebral kus tkáně z čelních laloků. Přesto, že Caetano Egas Moniz získal za tento objev Nobelovu cenu, jeho metoda nebyla

---

<sup>60</sup> JUKLOVÁ, Kateřina a Radka SKORUNKOVÁ. *Základy psychopatologie*. Op. cit., str. 15-17.

<sup>61</sup> COHEN, Robert M. *Nejčastější psychické poruchy v klinické praxi*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2002, s. 157.

příliš úspěšná. Pomohla deseti ze třiceti pacientů, avšak nikdy k úplnému vyléčení. Leukotomie změnila pacientovu osobnost a nemocný vyhasl.

Na konci padesátých let dvacátého století začala revoluce v oblasti psychofarmakologie. Z počátku šlo pouze o náhodu. V laboratořích ve Francii se chemici pokoušeli najít lék na alergie. Roku 1950 se jim podařilo syntetizovat lék chlorpromazin. Tuto látku začali lékaři používat při vyvolání hibernace, aby se snížilo riziko při operativních zákrocích. Lékaři vyzorovali, že po užití chlorpromazinu jsou pacienti více lhostejní, proto pařížské psychiatry napadlo vyzkoušet jej u duševně nemocných. Takto se do historie psychiatrie zapsali dva francouzští psychiatři, kteří podáváním chlorpromazinu zaznamenali velký úspěch. Byli jimi profesor Jean Paul Delay a profesor Pierre G. Deniker. Delay poté použil pro antipsychoticky působící léky název neuroleptika, který se používá dodnes. Používání chlorpromazinu se rychle rozšířilo v mnoha zemích Evropy a Ameriky. V polovině šedesátých let se zrodil zcela nový obor farmakopsychiatrie. Důležitým se stal rok 1958, kdy byl syntetizován haloperidol, zatím nejúčinnější známý lék na schizofrenii.<sup>62</sup>

V dnešní době se užívají tři způsoby léčby. Jsou jimi biologický způsob, psychologický, jež zahrnuje podporu psychiatrů, a také sociální, který vyžaduje oporu u rodiny a přátel, ale také společenské zapojení. Všechny tři způsoby by měly být vyrovnané a tím tedy maximálně efektivní.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> VACEK, Jaroslav. *O nemocech duše: kapitoly z psychiatrie*. Op. cit., s. 214-221.

<sup>63</sup> COHEN, Robert M. *Nejčastější psychické poruchy v klinické praxi*. Op. cit., s. 166.

### 3. Rozbor vybraných filmů

V každém filmu, i když to tak na první pohled nevypadá, je zakořeněna nějaká ideologie. A to i v případě, kdy se prvotně zdá, že slouží pouze zábavě. Stejně tak každý film obsahuje tendenci, přestože byl míněn jako prostředek pro rozptýlení obecnstva. Filmy tedy neslouží pouze tomuto zdánlivě primárnímu účelu, ale obsahují v sobě i politický čin a boj za konkrétní morálku.<sup>64</sup>

V této kapitole se věnujeme třem vybraným snímkům. U každého filmu se pokusíme o zasazení do kulturně historického kontextu na základě dostupných informací. Následně se zaměříme na jeho syžet. V naší práci sledujeme dominantu hlavního hrdiny, jež trpí schizofrenií. Pozorovat budeme především jeho projevy a následně je budeme konfrontovat s praxí oslovených odborníků. Naším cílem bude tedy zjistit, zda je umělecké ztvárnění hrdiny reálné. Na závěr kapitoly zjištěné údaje vyhodnotíme. Vzhledem k rozsahu a záměru práce však není možné provést důkladnou analýzu u všech tří filmů. Budeme se tedy zaměřovat pouze na nejdůležitější aspekty analýzy.

Filmy byly zvoleny podle jednoduchých kritérií. Hlavním měřítkem byla postava hlavního hrdiny postižená duševní chorobou, konkrétně schizofrenií. Z důvodu rozmanitosti jsme zvolili tři různé žánry - komedii, horor a drama. Záměrem bylo vybrat filmy, které u běžného diváka nejsou příliš známé, ale přitom jsou dostupné.

Film *Já, mé druhé já a Irena* je typickou americkou komedií, zakládající svůj úspěch na osobě a také mimice Jima Carreyho. Pro účely práce jsme tento film zvolili nikoli pro jeho uměleckou kvalitu, kterou nemá téměř žádnou, ale právě pro komediální ztvárnění schizofrenie a využívání tohoto vážného onemocnění v jiný prospěch.

Ve filmu *Nájemník* nalezneme výjimečný rukopis Polanského, jež je fascinován poruchami lidské psychiky. V tomto snímku se režisér snaží samotného diváka zmást a je obtížné odlišit realitu a bludy hlavního hrdiny.

Snímek *Andělé všehomíra* je inspirován novelou, jež vychází z reálných událostí. Jednotlivé dějové prvky tak získávají větší autentičnost a dějová linie je srozumitelnější. Oproti *Nájemníkovi* je zde dějová linie explicitní, divák se v příběhu lépe orientuje.

---

<sup>64</sup> RÁDL, Otto. *Film ve 20. století: výňatek z díla Dvacáté století, co dalo lidstvu : výsledky práce lidstva 20. věku*. Praha: V. Orel, 1934, s. 30.

### 3.1 Já, mé druhé já a Irena

Děj filmu pojednává o policistovi Charliem, kterého však ihned po svatbě začne podvádět manželka s černošským liliputánem. Po několika letech Charlieho opouští a zanechává mu tři nemanželské syny. Charlie se se ztrátou vyrovnává potlačováním emocí a jedné stránky své osobnosti. Popírání emocí se rozvine ve schizofrenii. Na povrch vystoupí Charlieho druhá osobnost, jež se nazývá Hank. Charlie se setkává s Irenou, které pomáhá s útekem před policií, protože je zkorumpovaná. Charlieho osobnost se neustále proměňuje v Hanka a naopak. Situace se stupňují. Charliemu se podaří přijmout všechny stránky své osobnosti a s Irenou se zasnoubí.

#### 3.1.1 Kontext

Film byl natočen v roce 2000 ve Spojených státech Amerických. Oficiální název zní *Me, Myself & Irene*. Žánrově se jedná o komedii, můžeme dokonce říci, že jde o typickou americkou komedii, jejíž režiséry jsou bratři Peter a Bobby Farrellyovi. Snímek vznikl pod distribuční firmou 20th Century Fox, se stopáží 116 minut. Rozpočet na tento film činil \$51 000.<sup>65</sup> Tržba pouze v amerických kinech do 5. září 2000 činila \$90 567 722.<sup>66</sup> Celosvětové tržby dosáhly na \$149 270 999. V České republice při počtu 54 779 diváků dosáhla tržba na 3 906 703 Kč. Film měl premiéru 23. června 2000 v USA, v České republice byla premiéra 14. září 2000.<sup>67</sup> Co se týče úspěšnosti, nebo možná líbivosti tohoto filmu, můžeme nahlédnout do tabulek jedné z největších českých filmových databází. Tento film byl hodnocen 16 217 krát a jeho průměrné hodnocení je 62 %.<sup>68</sup> Ve světovém měřítku dosáhl hodnocení 6,4 z 10, kde hlasovalo 105 034 uživatelů.<sup>69</sup> Toto hodnocení je tedy téměř srovnatelné s českým a slovenským publikem.

V hlavních rolích hrají Jim Carrey jako policista Charlie, později také Hank, a Renée Zellweger jako Irena. Českého dabingu těchto hlavních postav se ujali Martin Dejdar a Jana

---

<sup>65</sup> Já, mé druhé já a Irena. GAJDOŠECH, Matuš. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, © 2001-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/film/2591-ja-me-druhe-ja-a-irena/>>.

<sup>66</sup> Já, mé druhé já a Irena. *IMDb* [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/title/tt0183505/>>.

<sup>67</sup> *Ibid.*, [cit. 2012-11-21].

<sup>68</sup> Já, mé druhé já a Irena. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, © 2001-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/film/2591-ja-me-druhe-ja-a-irena/>>.

<sup>69</sup> Já, mé druhé já a Irena. *IMDb* [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/title/tt0183505/>>.

Páleníková. Na scénáři se podíleli Peter Farrelly a Mike Cerrone.<sup>70</sup> Kameramanem byl Mark Irwin, hudbu složil Lee Scott.<sup>71</sup>

Další oblastí, kterou se budeme zabývat, je popularita tohoto filmu. Film pochopitelně nemůžeme srovnávat se všemi filmy. Vzhledem k žánrovému pojetí tohoto snímku se nedá očekávat příliš velký rozpočet, který se investuje do filmů, jež mají předem určený intenzivní úspěch, jsou obohaceny mnohými efekty a jedná se o rozsáhlá epická dobrodružství. K porovnání použijeme tedy filmy stejného ražení. Jako spojnice nám nejdřív může posloužit Jim Carrey. Jeho dřívější film *Maska* měl rozpočet téměř o polovinu menší než *Já, mé druhé já a Irena*, přesto jsou jeho celosvětové tržby \$351 583 407.<sup>72</sup> Což je dvojnásobná tržba než v našem případě. Dalším jednotícím prvkem jsou bratři Farrellyové. Jejich další snímek *Něco na té Mary je* je podobným příkladem jako *Maska*. Rozpočet je poloviční než v našem případě, a přesto jsou tržby dvojnásobné.<sup>73</sup> Pro kompletní přehled využijeme zcela nesouvisející komedii *Pařba ve Vegas*, která při stále nižším rozpočtu dosáhla celosvětové tržby \$467 483 912.<sup>74</sup> Pokud tedy budeme brát v potaz komedie, snímek *Já, mé druhé já a Irena* nebyl samozřejmě prodělečný, přesto jiné komedie založené na podobném humoru byly mnohem výnosnější a úspěšnější.

### 3.1.1.1 Recepte filmu

V této části se budeme zabývat recenzemi snímku, abychom lépe pochopili přijetí filmu a jeho účel. Nepříliš kladnou kritiku napsal v červnu roku 2000 Roger Ebert. Snímek považuje za další poměrně krkolomnou komedii, která používá otřelý, banální a opotřebovaný humor. Jim Carrey profituje ze svého daru ojedinělých grimas a tělesných pohybů, u něj to však není nic nového, pouze doufá, že ještě budou fungovat. Film má působit ofenzivně, stejně jako ostatní tvorba bratří Farrellyů, ale musel by být vykoupen vtípem a humorem, který zde však chybí. Ebert se pozastavuje nad trojicí synů hlavního hrdiny, kteří používají velmi vyhrazený slovník. Jejich užívání silných vulgarismů připodobňuje k používání interpunkce. Je ale s podivem, že ve filmu nikdo jiný takto nemluví. Není tedy jasné, odkud se

---

<sup>70</sup> Já, mé druhé já a Irena: Did You Know?. *IMDb* [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/title/tt0183505/trivia/>>.

<sup>71</sup> LEZATA8. Já, mé druhé já a Irena: informace, obsah. *Kfilmu.net* [online]. © 2004-2010 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.kfilmu.net/filmy.php?sekce=informace&film=ja-me-druhe-ja-a-irena>>.

<sup>72</sup> *Maska*. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, © 2001-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/film/7932-mask/>>.

<sup>73</sup> *Něco na té Mary je*. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, © 2001-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/film/2594-neco-na-te-mary-je/>>.

<sup>74</sup> *Pařba ve Vegas*. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, © 2001-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/film/249773-parba-ve-vegas/>>.

takovému chování naučili. Můžeme tedy dát za vinu filmu, který takovýto slovník představuje jako genetickou predispozici u Afroameričanů. Dalším úskalím je zápletka, která je nesrozumitelná a nelogická. Musíme přijmout příběh takový, jaký je a nehledat v něm střízlivost a rozum. Většina vtipů je zoufalých a přehnaných. Renée Zellweger má nevděčnou roli, protože není originálně vymyšleným charakterem, ale pouze recyklací klasicky umírněné a rozumné postavy, která odráží pohled publika.<sup>75</sup>

Další recenzí, které budeme věnovat pozornost, je recenze novin The New York Times od A. O. Scotta. Autor znovu naráží na rasový stereotyp, který zde reprezentují tři Chralieho synové, ale také upozorňuje na zesměšňování samotné rasové identity. Dále se autor zabývá Charlieho nemocí, která je vyobrazena nepřesně. Přesto jde o zobrazení uvědomění si sebe sama a nalezení duševní rovnováhy. Také vyzdvihuje výkon Jima Carreyho, který předvádí uchvacující souboj sám se sebou. Carrey je ojedinelý komik, který dokáže ztvárnit jak dobráka, tak také velmi odpudivého jedince. Humor prostupující celým dílem hodnotí jako šokující, nikoli však krutý.<sup>76</sup>

### 3.1.1.2 Tvorba autorů

Ve filmech těchto autorů jsou často používány scény či záběry z minulosti, aby se ozřejmilo ovlivnění postavy traumatickými událostmi z jejího předchozího života. Dalším opětovným znakem jejich tvorby je osoba mentálně či fyzicky postižená. Jako příklady můžeme uvést filmy *Těžce zamilován* (2001), *Něco na té Mary je* (1998), *Bratři jak se patří* (2003) a samozřejmě i *Já, mé druhé já a Irena*, kde je tímto postiženým přímo hlavní hrdina filmu. Jejich filmy obsahují politicky nekorektní humor a také velmi riskantní a extrémní vtipy, které jsou často mířeny na stereotypy.

Ve většině filmů bratří Farrellyů jsou dále obyčejní lidé prezentováni jako hlupáci. Příkladem je snímek *Blbý a blbější* (1994). Zatímco handicapovaní jedinci se ukazují jako nadaní a normální lidé, jak je tomu ve snímku *Těžce zamilován*.

O filmu *Já, mé druhé já a Irena* se Peter Farrelly nevyjadřuje hrdě. Domnívá se, že se jedná o nejhorší film, který kdy natočili. Na druhou stranu je však prvních třicet minut filmu

---

<sup>75</sup> EBERT, Roger. Me, Myself & Irene. *Rogerebert.com: movies & more* [online]. Chicago: Sun-Times Media, LLC, 23.6.2010 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20000623/REVIEWS/6230304/1023/>>.

<sup>76</sup> Arts: Film Review. SCOTT, A. O. *The New York Times* [online]. New York: The New York Times Company, 23.6.2000 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/library/film/062300irene-film-review.html/>>.

lepších, než jakákoli jejich další tvorba. Problém vidí v příběhu, nikoli ve zpracování, ve kterém se snažili bořit hranice.<sup>77</sup>

Bobby Farrelly formuloval důvod uvádění postižených osob v jejich filmech. Jedná se o velkou škálu jejich charakterů, které se postupně rozvíjejí a mají větší rozsah. Ne vždy to vyústí v komickou a hezkou scénu, ale jsou to lidé jako všichni ostatní.<sup>78</sup>

### 3.1.2 Naratologická analýza

#### 3.1.2.1 Určení žánru

Tento snímek je žánrově bezesporu pouze komedie. Děj celého příběhu není pro celkové vyznění filmu natolik podstatný. Žádný jiný žánr se tu nepromítá, přestože by některými prvky příběhu mohl. Vzhledem k Ireninu stíhání policií a také zapletení zločinců do příběhu by se kontext filmu mohl přiblížit akčnímu žánru, případně i thrilleru, naopak Charlieho nemoc by mohla vyznít žánrově spíše jako drama. Ale pokud se podíváme na předchozí filmovou tvorbu režisérů, která obsahuje např. snímky jako *Blbý a blbější* či *Něco na té Mary je*, můžeme usoudit, že jejich hlavní oblastí tvorby jsou právě komedie, a to bláznivé komedie, v našem případě až velmi drsné a vulgární komedie. Jak už bylo zmíněno, zásadní není děj filmu, ale vtipy a narážky, které se zde velmi často objevují, a také herecký výkon Jima Carreyho, jež stojí na jeho nezaměnitelné mimice a výrazech, kterými doprovází každý svůj monolog. Dalším zásadním komickým prvkem je trio Charlieho synů, kteří přes svoji vysokou inteligenci stále používají černošský slang a jsou ozvláštněním celého díla.

V souladu se specifikacemi jednotlivých žánrů nemáme potřebu se s hlavním hrdinou ztotožňovat, naopak si držíme jistý odstup. Účelem tohoto filmu není žádný jiný aspekt než pobavit.

#### 3.1.2.2 Segmentace syžetu

1. Úvodní titulky: Seznámení s Charliem pomocí slov vypravěče.
2. Minulost: Charlie je šťastně zamilovaný a žení se s Leylou.
3. Konflikt s řidičem: Nedorozumění mezi Charliem a řidičem limuzíny Shontéem vede k počátku vztahu Leyly a řidiče.
4. Narození dětí: Leyla Charliemu porodí tojčata, Jamaala, Lee Harveyho a Shonté juniora. Synové mají afroamerický původ.

---

<sup>77</sup> Biography for Peter Farrelly. *IMDb* [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-22]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/name/nm0268380/bio/>>.

<sup>78</sup> Biography for Bobby Farrelly. *IMDb* [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-22]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/name/nm0268370/bio/>>.

5. Letní grilování: Charlie pořádá grilování na zahradě. Soused Charlieho upozorňuje na jinou barvu kůže jeho dětí.

6. Zpovědnice: Charlie se knězi zpovídá ze zloby, kterou pociťuje a připouští myšlenku, že by jeho žena mohla mít poměr.

7. Rozloučení: Leyla Charlieho opouští s Shontéem a zanechává mu děti.

8. Konfrontace s realitou I.: Soused Charlieho venčí svého psa na Charlieho trávníku a půjčuje si jeho noviny.

9. Konfrontace s realitou II.: Obyvatel města hodí Charliemu klíčky na přeparkování svého auta ze zákazu parkování.

10. Konfrontace s realitou III.: V obchodě Charlieho předběhne při placení paní s plnými nákupními vozíky. Charlieho osobnost se poprvé přeměňuje do Hanka.

11. Diagnóza nemoci: Kapitán policejního sboru Charliemu oznamuje výsledky vyšetření. Byla mu diagnostikována rozdvojená osobnost, tedy schizofrenie.

12. Seznámení s Irenou: Příchod Ireny na policejní stanici, odkud ji Charlie veze zpět do New Yorku.

13. Příjezd na stanici v New Yorku: Irena se od Charlieho dozvídá, že je psychicky nemocný.

14. Výslech Ireny: Irena se dozvídá, proč ji nechali přivést na stanici a z čeho je obviněná.

15. Hotelový pokoj: Irena vyhledá Charlieho v hotelu, byla svědkem vraždy a je vyděšená.

16. Proměna v Hanka I.: Charlie se znovu mění v Hanka, poté co ho poručík uhodí zbraní.

17. Vyšetřování: Po Charliem je vyhlášeno pátrání. Médii se šíří zpráva o únosu Ireny a vraždy policistů.

17. Proměna v Hanka II.: Hankova osobnost znovu vystupuje na povrch, když Charlieho znervózní chlapec v bistro.

18. Stopa: Charlie a Irena byli spatřeni v bistro. Policie je začne pronásledovat.

19. Spolucestující: Charlie s Irenou se setkávají s Casperem, který se s nimi vydává na cestu.

20. Proměna v Hanka III.: Hank se vydává za Charlieho, aby se sblížil s Irenou.

21. Vlák: Při úniku Charlie s Irenou cestují vlakem, kde je přepadne Dickie.

22. Proměna v Hanka IV.: Při opětovné přeměně Charlieho na Hanka se začnou projevovat obě osobnosti najednou.



23. Most: Irenu dostihne Dickie, zatímco Charlie s pomocí Hanka se ji snaží osvobodit. Dickie Charliemu ustřelí palec.

24. Záchrana: Z řeky Charlieho a Irenu zachraňují Charlieho synové.

25. Uzdravení: Všichni podvodníci byli zadrženi. Charlie byl zproštěn obvinění a lékař ho prohlásí za zdravého. Charlie se s Irenou zasnoubí.

26. Závěrečné tituly.

### 3.1.2.3 Struktura syžetu

Hlavní postavou filmu *Já, mé druhé já a Irena* je Charlie Baileygates, který pracuje jako policista. Hlas vypravěče nám o Charliem sděluje toto: „Tohle je Charlie. Obětavý otec, bezúhonný občan a s osmnácti odslouženými lety i veterán nejdokonalejšího orgánu pro prosazování zákona ve státě, Rhode Islandské dopravní policie.“<sup>79</sup> Hlavní postava působí sympaticky a velmi obětavě. Již od prvních okamžiků je však zřejmé, že Charlieho добрota překračuje meze, a dostavuje se politování s hlavním hrdinou, kterého všichni využívají a ponižují. Tento fakt je zřejmý i u některých vedlejších postav filmu, které s chováním spoluobčanů k Charliemu nesouhlasí, přesto jej akceptují.

Bližší se neseznamujeme pouze s Charliem, ale i s Irenou, která je také hlavní postavou. Irena působí rozhodně, ale vzhledem k jejím proporcím i zranitelně. Vidíme i její dobrosrdečnost a ochotu pomáhat lidem v nouzi. Z počátku je však jasné, že se umí o sebe postarat, je nezávislá a nenechá si vše líbit. Tyto hlavní postavy působí velice kontrastně. Okrajově se seznamujeme také s Charlieho syny, kteří v příběhu hrají důležitou roli, protože pomáhají otci při útěku před policií a následně ho společně s Irenou vytáhnout z řeky. O chlapcích se dozvídáme, že jsou velice inteligentní, mají však „vytříbený“ slovník.

Ve většině případů se dozvídáme další děj společně s postavou. Výjimkou je pár momentů, kdy je narace neomezená. Jsme více informovaní v případě Leyliny nevěry. Už od počátku filmu víme, že Leyla má poměr s řidičem, přitom Charlie nic netuší. Dále vidíme poručíka domlouvající se s Dickiem na ututlání případu. Podobně se dozvídáme od velitele policejní stanice, že chce dosáhnout Charlieho odchodu od policie, protože je nemocný a mohl by představovat přítěž. Příklad omezené narace představuje Casperovo vyprávění o vyvraždění jeho rodiny. Stejně jako hlavní postava, i divák příběhu uvěří. Až na konci snímku se dozvídáme skutečnou pravdu. Situace se opakuje i při jedné z Charlieho proměn.

---

<sup>79</sup> Já, mé druhé já a Irena (Me, Myself & Irene; Peter Farrelly, Bobby Farrelly, 2000).

Lže Ireně o nové schopnosti zvládat svůj hněv. Že tomu tak není, se společně s Irenou dozvídáme až o několik scén později.

Jediným flashbackem, který se ve filmu nachází, je úvodní scéna. Vypravěč nás seznamuje s hlavním hrdinou, o kterém se dozvídáme, že je otcem a pracuje u policie již osmnáct let. Příběh se tedy posune o osmnáct let zpět, do doby zamilovanosti Charlieho a Leyly a jejich svatby.

Hlavní děj se odehrává během léta. Celý příběhový konstrukt je však záležitostí osmnácti let. Nejdříve sledujeme zamilovanost Charlieho a Leyly, narození dětí. Leyla po několika letech Charlieho opouští a ten se sám stará o syny. O dalších mnoho let později jsou chlapani dospělí a Charlie se vydává na cesty s Irenou. Ve všech těchto epizodách je vždy letní a slunečné počasí. Hlavní děj se potom odehrává během několika dní. Ve filmu se nevyskytují výrazné mezery, které by zkreslovaly vyprávění. Mezery obsahuje celý film právě v průběhu vztahu Charlieho a Leyly a dospívání synů. Tyto mezery však nejsou podstatné pro vývoj dalších událostí. Další mezerou je návštěva plastického chirurga, kde si Hank nechá jako omluvu pro Charlieho opravit zlomený nos a zvýraznit bradu. Tento proces nevidíme, známe až konečný výsledek. Ve stejném okamžiku se k nim přidává Casper. Mezera v ději nás dostává do stejného postavení jako je Charlie. Část svého života nevnímá, protože je jeho osobnost potlačena. Stejně se cítí i divák.

Filmový prostor se odehrává jak v interiérech, tak i v exteriérech. Všimneme si záběrů např. z nemocnice, policejní stanice, restaurace, vlaku či hotelového pokoje. Velká část filmu však probíhá na útěku před policií, tedy v autě a přírodní scénérii.

Při zapomenutí léků na pokoji si můžeme povšimnout zásadního zpomalení děje. Kdyby si Charlie léky nezapomněl, jeho nemoc by se neprojevovala, a příběh by tak byl výrazně zkrácen a ochuzen.

Příběh před námi nezadržuje žádné informace a předkládá nám ty informace, které jsou pro pochopení příběhu podstatné. V některých situacích jsme o nadcházejícím ději uvědoměni dříve než postava, není to však hlavní složkou snímku. Film si je také vědom sám sebe, neboť obsahuje roli vypravěče, který se obrací směrem k obecnstvu a uvádí diváka více do děje.

### 3.1.3 Stylistická analýza

#### 3.1.3.1 Mizanscéna

„Jak lze očekávat, mizanscéna zahrnuje ty aspekty filmu, které lze rozeznat i v divadle: prostředí, osvětlování, kostým a chování postav. Kontrolou mizanscény režisér *inscenuje* událost pro kameru.“<sup>80</sup>

Charlie a Hank jsou postavy, které příliš neodpovídají realitě a jsou výstřední. Jejich gesta a mimika jsou afektované a výrazné. Charlie působí mnohem lidštěji než Hank. Navenek naprosto nepřipouští citovou slabost. Když se však dozvídá o svém onemocnění a faktorech, jež ho způsobily, rozpláče se. Dle výrazu v obličeji můžeme snadno rozpoznat, zda se momentálně jedná o Charlieho nebo Hanka. Když se Hank představuje Ireně, při podání ruky otočí tu svoji hřbetem nahoru, což symbolizuje Hankovu nadřazenost. Kostýmy odpovídají filmovému zařazení a jsou pestré. Kostýmy synů jsou výrazně barevné, odrážejí jejich rozvernou povahu. Charlie většinou nosí policejní uniformu, ale při cestě s Irenou se převlékne do civilního oblečení s velmi výraznou košilí, zobrazující motiv krajiny. Irena je oblečená lehce lascivně v přiléhavém triku a kalhotách, kostým nemění po celou dobu.

Zvláštní rekvizitou je kráva, kterou Charlie s Irenou potkávají na cestě do New Yorku a vytváří komický efekt. Kráva však působí nevěrohodně, při několikátém střelení do hlavy není patrná žádná krev a zvíře stále žije. Další rekvizitou, která má na celý příběh zásadní roli, jsou léky, které Charlie dostal předepsané na svoji nemoc. Nejen, že po nich má Charlie velkou žízeň a vznikají tak komické situace Charlieho zkroutěného, žízni sužovaného obličeje. Významnou roli hraje zapomenutí těchto léků v hotelovém pokoji. Díky tomu se v Charliem začne opět probouzet Hank a dovoluje příběhu rozvíjet se dál.

Filmové osvětlení je zcela běžné a přizpůsobené situacím. Zvláštního osvětlení si můžeme povšimnout ve zповědnicí, kdy je světlo mířeno skrze dělicí mřížku. Na Charlieho obličej tak dopadá stín mříže, který může symbolizovat uvěznění Charlieho osobnosti.

#### 3.1.3.2 Kamera, střih, zvuk

Kamera nevyužívá žádné zvláštní efekty ani nevšední rámování. Úvodním záběrem je velký celek, který nás seznamuje s krajinou, stejně jako když Charlie projíždí městem. Dále se objevuje polocalek, zejména při dialogích. Můžeme si povšimnout i práce se zoomem. V bistro, kam se přišli Charlie a Irena najíst, Charlieho vyprovokuje malý chlapec. Na Charlieho obličej je zaměřen detail, který se pomalu zvětšuje. Prostor za Charlieho hlavou

---

<sup>80</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Op. cit., s. 137.

dosahuje zdatně malé hloubky ostrosti, přičemž ustupuje směrem vzad. Tento záběr vyvolává dojem vystupování Charlieho z obrazu a demonstuje další přeměnu v Hanka. Ve zpovědnici je použit zoom na Charlieho obličej, kde přibližování kamery zdůrazňuje vnímání Charlieho pocitů. Celek, z něhož se najíždí na detail Charlieho výrazu, když mu Leyla zlomí srdce, zdůrazňuje neschopnost vyrovnání se s touto situací. Další detail je zaměřen na ampuli s léky, které si Charlie zapomněl v hotelu. Detail nás na tuto skutečnost upozorňuje a dovoluje představy, co se bude dít dál. Můžeme vidět také prolínání jednotlivých scén a postupnou změnu obrazu, např. při růstu jeho dětí. Malá hloubka ostrosti je použita při první proměně Charlieho na Hanka. Obraz je centrován na Charlieho obličej a pomalu najíždí do podhledu, čímž se demonstuje Charlieho proměna a také vzrůst do jiné osobnosti. Opakuje se jeden záběr, odhození cigarety, které Hanka vyprovokuje, přičemž je na cigaretu zaměřen velký detail.

Střih se užívá normálně, slouží převážně ke komice. Když se Hank mstí svému sousedovi, svlékne si kalhoty a přídřepne na trávnik. Střihem je naše pozornost zaměřená na točící se hnědou zmrzlinu, která v prvním okamžiku evokuje výkaly. Jiný záběr ukazuje Charlieho syny, jak svého otce chválí jako slušného a hodného člověka. Další záběr představuje Hanka, jak si velmi drsně zpívá v autě, až z něho má Irena strach.

Většina použité hudby je nediegetická. Zaznívají známé písně, jež navozují příjemnou letní atmosféru. Slyšet můžeme např. skladby *Blowin in the Wind* od Boba Dylana nebo *Breakout* od Foo Fighters. Při převozu Ireny hraje hudba umocňující dobrý pocit z výletu. Diegetického zvuku si všimneme při pozorování televize, kde je černošský komik. Dále jsou použity běžné diegetické zvuky ruchu ulice, zvuk snímače kódů v obchodě, zpěv ptáků, troubení vlaku. Hudba náhle přestane hrát, když se Hank zeptá Ireny na nemravnou otázku a ta Hanka pohlavkuje. S úderem políčku se hudba zastaví. Podporuje to daný moment a Irenin údiv.

Při první proměně Charlieho na Hanka hrají pouze nediegetické bicí v doprovodu dětského zpěvu a trumpety, které doprovází Charlieho mimiku a tím ji podtrhují. Stejná hudba zazní při každé proměně Charlieho v Hanka. Tato hudba je již předznamením Hankovy akce. Znatně temnější hudba zazní při příchodu poručíka na stanici, kterého jsme však již dříve viděli na schůzce s podvodníkem Dickiem. Hudba nás na tohoto poručíka zvlášť upozorňuje, uvědomujeme si jeho negativní roli. Objevuje se i meziscénická provázanost zvukem, např. když se Hank vypořádává s ústrky spoluobytel města. Za poslechu jedné skladby se odehrává několik situací. Další meziscénická provázanost zvukem se vyskytuje, jakmile se

Charlie a Irena při cestování rozdělí a každý prchá jiným dopravním prostředkem. Tato hudba spojuje jednotlivé scény dohromady a zdůrazňuje stejný časový úsek pro všechny záběry.

### **3.1.3.3 Roviny významu, motivace**

Referenční významy jsou zřejmé. V nich rozeznáváme reálný svět. Charlie je policista, kterého opustila žena, přičemž Charlie zapřel část své osobnosti. Charlieho synové nejsou jeho biologické děti, což je evidentní podle barvy kůže. Charlie je však spokojený rodič, který si nepřipouští problémy. Explicitním významem můžeme chápat Charlieho rozpoložení. Divák očekává, že se v Charliem musí něco zlomit. Dalším explicitním významem jsou spoluobčané, kteří Charlieho využívají, přestože si uvědomují chybnost svého jednání. Postavení Ireny a Charlieho lze do této kategorie zahrnout také. Příběh musí skončit velkou láskou a happy endem, jelikož se jedná o komedii. Implicitní významy již vyžadují interpretaci. Film nám ukazuje důsledky odmítání konfliktů a podřizování se ostatním lidem. Symptomatickým významem můžeme označit Irenu jako sebevědomou ženu, která se snaží najít ve světě své místo, což se dlouho ženy snaží prosadit. Symptomatickým významem je také samotná Charlieho choroba. Psychické poruchy můžeme zaznamenat v kterékoli dějinné době, ale vzrůstající citlivost k jejich propuknutí se s moderní dobou zvyšuje.

Nejdůležitější motivací je kompoziční, k níž se připojuje transtextuální motivace. Film si neklade za úkol přiblížit se realitě a být umělecky hodnotný. Zatímco transtextuální motivace nabízí možnost humoru zakládajícím se na kontextu jiných děl a reality, jak ji známe. K tomu dopomáhá kompoziční motivace, která tyto prvky spojuje dohromady.

### **3.1.3.4 Dominanta**

Zde je dominantou rozdvojená osobnost hlavního hrdiny. Střídání osobností posouvá děj dál a je na tom vystavěn celý příběh, stejně jako i komika, která by bez této zápletky nemohla existovat. Za použití obsazení se dostavuje důležitého účinku. Stylistika je pak přizpůsobená hereckému výrazu, a situace jsou vystavěny záměrně tak, aby mohla komika herce vyniknout. Do popředí tedy vystupuje střídání osobností hlavního hrdiny.

## **3.1.4 Komparace s realitou**

Pro srovnání filmového ztvárnění a skutečnosti budeme vycházet především z konzultací s odborníky. Podle MUDr. Mihulové se v tomto případě jedná spíše o disociativní poruchu, která se vyskytuje méně často než schizofrenie. S četností výskytu souhlasí i doc. Kulka, který ovšem tvrdí, že hranice mezi schizofrenií nebo jiným

onemocněním nemusí být příliš jasné. Zde můžeme vidět první rozpor mezi filmem a realitou. Ve filmu bylo přímo řečeno, že hlavní hrdina trpí schizofrenií s projevy narcismu. Dalším evidentním rozparem je určení schizofrenie paranoidní formy, pro kterou jsou však typické bludy a halucinace, kterými ale hlavní hrdina ve filmu netrpí. Nelogické je také vykonávání profese policisty, která vzhledem ke své náplni (např. manipulace se střelnou zbraní) není mnohdy slučitelná s navrženou medikací nebo i s projevy choroby. Rozporuplné je i uvědomění si druhé osobnosti hrdiny. Oslovení odborníci se shodli, že většinou při záchvatu nemoci dochází k amnézii, tudíž by si hlavní postava neměla pamatovat na skutky, které vykonala v atace nemoci.

„Nevíš jaký to je, skrývat se celý ty roky za zdí se zdvořilostí, umlčenej, v temným a tichým světě, kde roste jen vztek. A to všechno jenom kvůli nějaký napajcovaný čůze, kterou si vzal, a která mu stejně dala kopačky. [...] Tenkrát jsem byl kus jeho zpatlaný osobnosti. Když odešla, Charlie zblbnul a já zmizel.“<sup>81</sup>

Dle uvedeného citátu je zřejmé, že Hank si je dokonce vědom své existence, jakožto části osobnosti. Ve filmu je Hank prezentován spíše jako druhý celistvý člověk, ukrytý v jednom těle, což je samozřejmě z medicínského hlediska nemožné. Zřejmě jediný bod snímku, který odpovídá skutečnosti je propuknutí nemoci. I přesto, že nemáme informace o dětství hlavní postavy a nemůžeme tak přesně definovat negativní zážitky, můžeme najít určitý spouštěč. Hlavní postava dlouho čelila stresovým situacím, problémům v rodině, znevažování své práce okolím apod. Ve filmu je tento okamžik zachycen předběhnutím u pokladny, kdy se již osobnost není schopna vyrovnat s tlakem okolí a zhrouť se. Dlouhé akceptování a ignorace ponižování společností si můžeme vysvětlit pomocí vytěšňování. Mozek se stále snažil nepříjemné zážitky odbourat, aby se psychika nenarušila ještě více.

---

<sup>81</sup> Já, mé druhé já a Irena (Me, Myself & Irene; Peter Farrelly, Bobby Farrelly, 2000).

## 3.2 *Nájemník*

Tento snímek pojednává o přistěhování polského emigranta, pana Trelkovského, do nájemního domu v Paříži. Byt, do kterého se nastěhuje, patřil nájemnici Simone Choul, která spáchala sebevraždu. Působením mnoha vlivů se v Trelkovského mysli začne rozvíjet paranoia, která končí dvojitým skokem z okna.

### 3.2.1 Kontext

Film *Nájemník* vznikl v roce 1976 ve Francii s původním názvem *Le Locataire*. Jedná se tedy o francouzský snímek v koprodukcí s USA, jehož režisérem je Roman Polanski, který si zde zahrál i ústřední roli spolu s představitelkou Stelly Isabelle Adjani. Výrobní společností byla Marianne Productions a pozdějším distributorem snímku se stal Paramount Pictures. Film není jednoznačně žánrově vymezený, promítají se v něm tři hlavní žánry, a to horor, mysteriózní a thriller.

Scénář napsal sám Roman Polanski spolu s Gérardem Brachem. Kameramanem byl Sven Nykvist a hudbu složil Philippe Sarde.

Stopáž snímku je 126 minut. Tržba ve Spojených státech amerických činila \$1 924 733. Film byl českými a slovenskými diváky přijat velmi dobře, o čemž nás přesvědčuje hodnocení filmové databáze. Dílo hodnotilo 1350 diváků a průměrem dosáhlo 81 %.<sup>82</sup> Dle mezinárodní databáze film hodnotilo 15 500 uživatelů a dosáhl hodnocení 7,8 z deseti možných bodů. Konkrétní datum premiéry je 11. června 1976.<sup>83</sup> Snímek byl nominován na Zlatou palmu.<sup>84</sup>

#### 3.2.1.1 Roman Polanski

Roman Polanski, vlastním jménem Roman Liebling, se narodil 18. srpna 1933 v Paříži. Ve třech letech se s židovskými rodiči přestěhoval do Polska. Celá jeho rodina byla postupně odvedena do koncentračního tábora. Jeho rodičům se však podařilo malého Polanského schovat u přátel.

S hrůzami, které zažil, se potřeboval nějak vypořádat. Nejdříve byl problematický student, potom se začal pohybovat ve filmovém průmyslu a absolvoval filmovou školu. Poté

---

<sup>82</sup> *Nájemník*. CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze [online]. Praha: POMO Media Group, © 2001-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/film/7350-najemnik/>>.

<sup>83</sup> *Le locataire*. IMDb [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/title/tt0074811/>>.

<sup>84</sup> Ocenění: *Nájemník*. HRADIL, Luďek. *Na Filmy: Filmová databáze* [online]. © 2007-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://xn--www-rp0a.nafilmy.com/najemnik/oceneni/>>.

co byly jeho prvotiny v Polsku špatně přijaty, odstěhoval se zpět do Francie, kde navázal spolupráci s Gérardem Brachem, se kterým pracoval také na filmu *Hnus*. Po úspěchu se odstěhoval do Hollywoodu.

Rok 1969 byl v jeho životě osudový. Zločinec Charles Manson se se svojí skupinou vloupal do Polanského domu, kde zabil jeho těhotnou manželku a přátele. Původně byl z tohoto činu obviněn sám Polanski, posléze byl zproštěn viny. Po těchto událostech, které Polanského zcela zdrtily, se vrátil zpět do Evropy. Přesto se navrátil k natáčení a zvláště filmem *Čínská čtvrt'* se opět dostal na výsluní. V roce 1977 byl obviněn ze sexuálního obtěžování nezletilé dívky a opět opustil Spojené státy americké. Mezi jeho další významná díla patří *48 hodin v Paříži*, *Hořký měsíc*, *Smrt a dívka* či *Pianista*.<sup>85</sup>

### 3.2.1.2 Recepce filmu

První recenze pochází opět od Rogera Eberta. Toto dílo Polanského označuje za ostudné. Hlavní hrdina filmu, což je sám Polanski, je až přespříliš stydlivý a vážný. Problémem filmu je Polanského paranoia. Pokud by si myslel, že je paranoidní, ale lidé v domě by opravdu usilovali o jeho smrt, byl by film zábavou, stejně jako spousta dalších filmů. Ale protože opravdu trpí paranoií, je snímek obrazem jeho duševního rozkladu. Celkově se Ebert k filmu dále nevyjadřuje, pouze snímek pokládá za velké zklamání.<sup>86</sup>

Autorem další recenze je Jake Euker. Upozorňuje na skutečnost, že tento snímek nebyl obecně kritiky přijat dobře. Jednotlivé recenze se většinou shodují, že film je příliš dlouhý, nudný a rozvláčný. Výkon Polanského jako postava Trelkovského je opakující se a zdlouhavý. Autor recenze však tento názor nesdílí. Naopak považuje Trelkovského za zábavného. Jeho humor je postaven právě na těchto zdánlivě se opakujících scénách, kde se Trelkovsky objevuje. Recenzent film přirovnává k parodii na sebe sama, kdy vždy kamenná tvář Trelkovského a četnost absurdních situací vybízí ke smíchu. Zároveň však podotýká, že v méně nápaditém filmu by na konci jistě přišlo vysvětlení v podobě např. nadpřirozených sil. V tomto případě však Polanski nechává diváka v nevědomosti, s nevyřešeným tajemným koncem. Dalším poznatkem autora textu je pochopení, že film není obrazem přistěhovalce v nepřátelském městě, ale dílo o lidské psychice, ve které můžeme být sami sobě cizincem i ve vlastním domově. Naráží také na Polanského minulost, ve které se zrcadlí některé jeho

---

<sup>85</sup> KUČERA, Ivan. Roman Polanski. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, © 2001-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/tvurce/2000-roman-polanski/>>.

<sup>86</sup> EBERT, Roger. The Tenant. *Rogerebert.com: movies & more* [online]. Chicago: Sun-Times Media, LLC, 27.9.1976 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19760927/REVIEWS/609270301/1023/>>.



současné postavy. Není proto těžké pochopit, proč se Polanski vzhlíží právě v těchto tématech, která jsou oproti jeho skutečným traumatům pouze lehkou připomínkou. Tento snímek je v rovnováze mezi směšností a hrůzou či děsivostí. Toto šílenství však pochází z utrpení Polanského.<sup>87</sup>

### 3.2.1.3 Tvorba autora

V komplexnosti děl Romana Polanského najdeme další dva filmy, které spojuje podobný námět. Jsou jimi *Rosemary má dítě* (*Rosemary's Baby*) z roku 1968 v hlavní roli s Miou Farrow a *Hnus* (*Repulsion*) z roku 1965 s Catherine Deneuve. Tyto dva snímky spolu s *Nájemníkem* tvoří psychologickou trilogii, která na sebe dějově nijak nenavazuje, avšak prostředím děje a utrpením hlavních hrdinů je silně spjata. Nejstarší černobílý snímek *Hnus* je obrazem narušené osobnosti jedné z dospělých sester, která zůstane na delší dobu sama v bytě, kde se uzavře před okolním světem. Byt, ve kterém se hlavní protagonistka nachází, působí na její psychiku velmi tísnivě a v její mysli se začnou odehrávat děsivé sexuální halucinace. Dívka pohlcená samotou, strachem a násilím propadá šílenství. Jak již bylo zmíněno v kapitole o žánrech, silnou úlohu v hororu mají oči. Zde se jedná o oko sklíčené oběti hlavní postavy. Její oči jsou zrcadlem zmučené a nemocné duše, jež na diváka tento pocit přenáší mnohem lépe, než výrazy obličejů.<sup>88</sup> O tři roky starší film *Rosemary má dítě* je opět příběhem tajemného bytu. Přestože předlohou je stejnojmenná kniha, nelze přehlédnout Polanského zálibu ve starých tajuplných domech, stejně tak i zdůraznění podivných sousedů. Z milých a až příliš lichotících nájemníků se stane skupina satanistů, kteří usilují o dítě hlavní hrdinky, jež zplodila se samotným ďáblem. Hlavní hrdinka však nakonec podléhá skupině satanistů a vstupuje do jejich kruhu, aby o svoje dítě nepřišla úplně. Nadsazený příběh má však stále silnou podstatu v úzkosti a zoufalství dívky, která je lapená mezi čtyřmi stěnami hrůznými sousedy. Rosemary se působením těchto faktorů pozvolna propadá do pomatení mysli. *Nájemník* je tedy završením této trilogie, v níž je tentokrát muž dohnán k šílenství domem, ve kterém žije, a jeho nájemníky.

Když se podíváme na kompletní režijní filmografii Polanského, zjistíme, že až na pár výjimek jsou jeho díla dramata či thrillery. Některé filmy jsou s příměsí hororu či naopak černého humoru. Většina jeho děl je však ponurá, potemnělá, tísnivá a skličující a mnohdy se také jedná o psychologické drama, které opět odráží zmíněnou atmosféru. Můžeme si tedy

---

<sup>87</sup> EUKER, Jake. The Tenant (1976): Too Much. *PopMatters* [online]. Illinois: PopMatters Media, Inc., 4.7.2003 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.popmatters.com/pm/review/tenant/>>.

<sup>88</sup> CLOVEROVÁ, Carol J. Oko hrůzy. Op. cit., s. 17.

všimnout Polanského záliby v lidské osobnosti, která v sobě skrývá mnohá tajemství. Lidská mysl v sobě obsahuje natolik zajímavých protikladů a možností jejího narušení, že jí byl Polanski téměř fascinován. Hned v několika dílech můžeme sledovat detailní rozpad lidské osobnosti až na samé dno, často končící sebevraždou. Krom této libosti se v Polanského tvorbě objevují také ideologie satanistického kultu. Ve filmu *Rosemary má dítě* je hlavní hrdinka obklopena satanisty toužícími po jejím nenarozeném dítěti, ve snímku *Devátá brána* hlavní protagonista pátrá po knize, kterou měl napsat sám ďábel. V Polanského filmech se také často objevuje ambivalentnost štěstí, nečekaný přechod k nepojmenované hrůze a nestabilita a zranitelnost bezpečí. Jedná se o režiséra, který umí velmi působivě zpracovat pomíjivost života.<sup>89</sup> „V průběhu let se stal Roman Polanski mistrem tichých tónů. Jeho filmy se nevyznačují žádnými efekty, žádnými triky, ale strohou přesností.“<sup>90</sup>

Polanského negativní pohled na svět jistě zapříčinily události z jeho dětství, kdy přišel o celou svoji rodinu. K bezútěšnosti jeho mysli ve velké míře také přispěla ztráta jeho druhé manželky. Přesto i před touto tragédií jsou Polanského filmy depresivní. Zárodek jeho tvorby tedy spadá již do režisérova dětství. Dalším typickým znakem jeho filmů je hlavní postava, která většinou vystupuje jako rebel, člověk jdoucí proti proudu. „Zářící vítězové, to není jeho věc. Protagonisté filmů Romana Polanského jsou lidé vědoucí, někdy zavržení, kteří bojují o uznání či začlenění nebo jen o účast.“<sup>91</sup> Může se jednat o revoltu vůči společnosti, v našem případě nájemníkům či pouze o vzdor obvyklému stereotypu chování a nazírání. Tento přístup můžeme nalézt i v rozdílných interpretacích diváků. Polanski nám totiž v průběhu svých snímků nedává vodítka, zda se jedná pouze o vychýlený stav mysli hlavní postavy, nebo naopak používá hororové prvky, které by v daném filmu byly reálné.

Polanski se samozřejmě postupem času vyvíjel. Jeho vývoj můžeme pozorovat mezi jednotlivými filmy, které se však od sebe neliší kvalitou, ale pouze jiným přístupem a pohledem.<sup>92</sup> Typickým znakem Polanského tvorby je postupování podle daného vzorce dějové uzavřenosti. Tvůrce pracuje se skupinkami lidí ve velmi omezeném počtu, které jsou nekompromisně odděleny od svého okolí. V této situaci potom urputně pozoruje progresi jejich vztahů a jednání. Na tomto základě staví další dějové zápletky a situace.<sup>93</sup> Polanski nikdy nenatočil film, s kterým by byl naprosto spokojen, alespoň tak se sám ke své tvorbě

---

<sup>89</sup> SCHRÖDER, Nicolaus. *Slavní filmoví režiséři: 50 nejvýznamnějších režisérů od Chaplina až po Almodóvara*. V Praze: Sloart, 2004, s. 160.

<sup>90</sup> Ibid., s. 161.

<sup>91</sup> Ibid., s. 158.

<sup>92</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Vyd. 1. Editor Karel Tabery. Praha: Academia, 2009, 901 s. 424.

<sup>93</sup> Ibid., s. 332.

vyjádřil. Všechny jeho filmy vycházejí z autorových momentálních tužeb, přičemž následuje své instinkty, ale vždy disciplinovaným způsobem. Za osobitým zobrazováním násilí si velice stojí, protože je názoru, že násilí se musí zobrazovat realisticky. Pokud se zobrazí jinak, je nemorální a škodlivé. Pokud se tedy násilí zobrazuje, tak velice věrně a pravdivě. Je nutné ukázat, jak se daná situace stala, jinak působí jako vtip bez pointy.<sup>94</sup>

### 3.2.2 Literární předloha

Film *Nájemník* vychází z knižní předlohy Rolanda Topora z roku 1964 pod názvem *Le Locataire Chimérique*. Roland Topor byl polského původu a své dětství strávil v úkrytu před nacisty. Topor byl francouzský malíř, spisovatel a ilustrátor.<sup>95</sup> Dalšími jeho profesemi byly režisér, herec, skladatel a dramatik. Jako spisovatel byl známý pro své výjimečné spojení surrealismu a černého humoru a také pro absurdní a znepokojující pohled na svět.<sup>96</sup> V tomto samozřejmě můžeme hledat paralelu s filmem *Nájemník*, kde je hlavní hrdina také polského původu.

### 3.2.3 Naratologická analýza

#### 3.2.3.1 Určení žánru

Dle definice hororového žánru můžeme tyto hororové prvky rozpoznat. Ve filmu se neobjevuje nadpřirozeno ve formě fantazijních postav, přesto je zde patrný jistý surrealistický přesah. A to právě v halucinacích hlavního hrdiny Trelkovského. Nejen, že vidí jiné lidi, než jsou ve skutečnosti, ale pozoruje i situace, jež odporují logickému myšlení. Příkladem mohou být nájemníci, jež si pohazují s Trelkovského hlavou, svázání jiné nájemnice a dívka v šaškovském kostýmu. Výraznou ukázkou je také jeden z posledních záběrů. Poté, co Trelkovsky poprvé vyskočí z okna, ostatní nájemníci se po něm začnou sápat, připomínající spíše nelidské bytosti, někteří dokonce d'ábla. Hororové elementy mohou pramenit i ze skutečného světa, pokud způsobují bezprostřední strach. Stejně tak mohou hrůzu vyvolat i pocity bezmocnosti a frustrace ze situace, ve které se postava nachází. Dále jsou tu i prvky odporu vůči konání ostatních nájemníků, ale i strach z neznáma, který pojímá lidská mysl. Trelkovsky je zmatený a vyděšený také sám sebou a činy, které dělá bez přímého vědomí.

---

<sup>94</sup>Biography for Roman Polanski. *IMDb* [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-22]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/name/nm0000591/bio/>>.

<sup>95</sup>YASMINE. Roland Topor. *IMDb* [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/name/nm0867718/>>.

<sup>96</sup>BRENNAN, Sandra. Roland Topor: Biography. *Fandango* [online]. © 2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.fandango.com/rolandtopor/biography/p114375/>>.

Nevědomost je také na straně diváka, který pozoruje chování postav a již zmíněné nedokončené linie příběhu a nerozumí jim. Což také vyvolává pocity nejistoty a obav, a z nich pramenícího strachu. Co tedy v divákovi vyvolává pocity strachu, je ohrožení života hlavního protagonisty. Dále definice ukládá nutnou přítomnost nějakého zla. V našem případě jsou oním zlem nájemníci domu, kteří usilují o Trelkovského smrt.

Jak bylo zmíněno výše, ve snímku můžeme zaznamenat i další žánry kromě hororu, a těmi jsou mysteriózní a thriller. Mysteriózní snímek se vyznačuje tajemnem a záhadami, což je patrné z jeho názvu. Tyto tendence ve snímku jistě najdeme. Celková atmosféra díla je tajuplná, stejně jako doprovodná hudba. Starý dům s podivnými nájemníky v nás evokuje pocity tajemna, které se vystupňují do obav a strachu. Záhady, které jsou časem objasněny, se tu sice nevyskytují, ale celý snímek svojí ponurou atmosférou vyvolává dojem tajemství. Naproti tomu stojí thriller, který lze označit za intenzivnější variantu dramatu. Cílem thrilleru je u čtenáře nebo diváka vyvolat silné napětí a emoce. Na rozdíl od hororu je zdroj napětí reálný, nevychází z nadpřirozených jevů. Žánr může zahrnovat početné, často se překrývající podžánry, kterými může být sci-fi thriller, kriminální thriller, nebo také příměsí akčního a psychologického žánru.<sup>97</sup> V této oblasti můžeme opět souhlasit pouze s některými fakty. Film *Nájemník* vyvolává napětí, které pramení z racionálních situací, které se však postupem děje mění na smyšlené obavy, odehrávající se v nájemníkově mysli. Nenalezneme zde rychlý sled událostí, právě naopak. Děj ve filmu se rozvíjí pozvolna, i emočním scénám předchází příprava, stejně jako prostředí filmu je velmi typické, nikoli ojedinělé.

Dle francouzského hororového magazínu *Mad Movies* se jedná o jeden z deseti nejděsivějších momentů v historii kinematografie.<sup>98</sup>

### 3.2.3.2 Segmentace syžetu

1. Úvodní titulky: Pohled na starý dům a jeho nájemníky.
2. Žádost o byt: Trelkovsky se zajímá o volný byt v činžovním domě a absoluuje prohlídku bytu.
3. Pan Zy: Trelkovsky se informuje u majitele domu na nájemné.
4. Nemocnice: Trelkovsky navštěvuje Simone u nemocničního lůžka.
5. Setkání se Stellou: U lůžka Simone se Trelkovsky setkává se Stellou.

---

<sup>97</sup> ZABILANSKÝ, Tomáš. Filmové žánry - definice, typy, příklady. *Filmový časopis 25fps* [online]. Brno: 25fps, 25. 4. 2007 [cit. 2012-12-28]. Dostupné z: <<http://25fps.cz/2007/filmove-zanry-%E2%80%93-definice-typy-priklady/>>.

<sup>98</sup>Le locataire (1976): Did You Know?. *IMDb* [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-23]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/title/tt0074811/trivia/>>.

6. Smrt Simone: Simone umírá druhý den poté, co ji Trelkovsky navštívil. Byt je uvolněn a Trelkovsky se stěhuje.

7. Šatník: Při vybalování oblečení si Trelkovsky všimne dámských šatů visících se skříní.

8. Kavárna I.: Při první návštěvě kavárny naproti obytnému domu Trelkovskému podají kakao místo kávy.

9. Kostel: Trelkovsky se zúčastní pohřbu Simone. Při kázání kněze pocítí strach a úzkost.

10. Toaleta I.: Trelkovsky si všimne ženské postavy nehybně stojící na toaletě, která ho upřeně sleduje.

11. Zub I.: Při stěhování nábytku nalezne Trelkovsky za skříní díru ve zdi. V ní je ukryt řezák.

12. Komoda: V jedné ze zásuvek nalezne Trelkovsky dámské spodní prádlo a kosmetické produkty.

13. Setkání s nájemnicí: Neznámá nájemnice se Trelkovského ptá, zda na ni podal stížnost. Když se dozvídá, že nikoli, stěžuje si na hluk v domě, kvůli kterému nemůže spát.

14. Kavárna II.: Číšník zve Trelkovského na kakao a nese mu cigarety Marlboro, přesto, že Trelkovsky chtěl Gauloises.

15. Zloději: Trelkovskému vykradou byt. Jde tuto skutečnost oznámit na policii, majitel domu mu však tento záměr vyvrátí.

16. Dopis: Trelkovsky obdrží poštu určenou Simone. V dopisu nalezne pohlednici z egyptského oddělení v Louvru.

17. Toaleta II.: Trelkovsky dalekohledem sleduje mužskou postavu stojící na toaletě.

18. Halucinace I.: Trelkovského škrtní madam Dioz. Ve skutečnosti se škrtní sám.

19. Nemoc: Trelkovsky onemocní. Vedle postele stojí židle s nápoji a léky, která je jen nakreslená.

20. Toaleta III.: Při nemoci jde Trelkovsky na toaletu, kde spatří zdi poseté hieroglyfy. Skrz okno vidí sám sebe ve svém bytě. Při návratu do bytu na toaletě vidí osobu zavázanou v obvazech, které ze sebe postupně strhává.

21. Proměna pohlaví I.: Po blouznění v nemoci se Trelkovsky probouzí s nalakovanými nehty na rukou a nalíčenou tváří.

22. Uvědomění: Trelkovsky nahlas vysloví domněnku, že se ho všichni snaží dohnat k sebevraždě.

23. Nákup: Trelkovsky si zakoupí dámskou paruku a lodičky.

24. Proměna pohlaví II.: Trelkovsky si oblékne podvazky, šaty po Simone, zakoupenou paruku a boty, výrazně se nalíčí a mluví sám se sebou zvýšeným hlasem.

25. Zub II.: Po probuzení Trelkovsky zjišťuje, že mu chybí přední řezák, ústa má zkrvavená. Svůj zub nalezne v díře ve zdi. Paranoia Trelkovského se prohlubuje.

26. Proměna pohlaví III.: Trelkovsky se opět převleče do ženského kostýmu. Za oknem vidí létat useknutou hlavu. Ostatní nájemníci týrají bývalou nájemnici s postiženou dcerou. V záchvatu paranoie se Trelkovsky barikáduje.

27. Halucinace II.: V bytě Stelly vidí Trelkovsky skrz kukátko za dveřmi pana Zy. Nabývá dojem, že ho nájemníci pronásledují.

28. Autonehoda: Trelkovského srazí auto. Je přesvědčen, že ho srazili nájemníci.

29. Proměna pohlaví IV.: V ženském převleku Trelkovsky skáče z okna. V protějších balkónech a oknech mu všichni tleskají.

30. Halucinace III.: Trelkovsky pád přežije. V nájemnicích vidí vrahy a démony, kteří se ho snaží zbavit.

31. Opakovaná sebevražda: Trelkovsky z okna skočí podruhé. V obvazech leží v nemocnici a přehrává si okamžik seznámení se Stellou.

32. Závěrečné titulky.

### **3.2.3.3 Struktura syžetu**

Hlavní postavou je pan Trelkovsky, který je zde prezentován jako tichý, samotářský a nesmělý muž, který tak i působí. Film je nahlížen pouze z postavy Trelkovského. O ostatních postavách se nedozvídáme nic konkrétního, u mnohých neznáme ani jméno, ale tyto informace nevíme ani o samotném hrdinovi. Důležitým aspektem je právě neznalost Trelkovského křestního jména, která může symbolizovat problematiku přistěhovalců, stejně jako celkové odcizení hlavní postavy. Všechn děj se dozvídáme spolu s Trelkovským, není nám umožněn náhled do jiných situací ani pomocí flashbacků. Jediným flashbackem je poslední scéna v nemocnici, kde Trelkovsky vidí z nemocničního lůžka sám sebe. Tato situace však přispívá spíše ke zmatení diváka, než k objasnění pravdy. Ve všech scénách se objevuje postava Trelkovského. Narace je tedy silně omezená.

Příběh se odehrává v relativně krátkém časovém horizontu, nelze přesně určit, zda se jedná o dny nebo týdny, neboť Trelkovského halucinace tyto rozdíly překrývají. Celý příběh se odehrává na pomezí podzimu a zimy, což dotváří celou atmosféru pochmurnosti a deprese.

První mezera, která v příběhu hraje důležitou roli, se odehrává ještě před samotným filmem. Trelkovsky se zajímá o prázdný byt, není však ukázáno, jak se o bytě dozvěděl.

Trelkovsky se zmiňuje, že o volném bytu ho informoval jeho známý, nevíme však, o koho se jedná, za jakých okolností k tomu došlo a zda se toto vůbec uskutečnilo. Také nevíme, kde Trelkovsky bydlel dříve. Další mezerou jsou zmizelé odpadky. Když Trelkovsky vynáší smetí do popelnic, při cestě ze schodů mu některé vypadávají. Jakmile se Trelkovsky vrací zpět do svého bytu, schody jsou již uklizeny, ale domovnice je ve svém bytu v přízemí začtená do časopisu. Mezera, která nám nemá být osvětlena, se týká jedné z nájemnic. Za Trelkovskym přijde nájemnice s postiženou dcerou a ptá se, zda na ni podal stížnost. Trelkovsky odpovídá, že ne a situace se vysvětlí. Za nedlouho přijde za Trelkovskym další nájemnice, madam Dioz, s peticí na vystěhování hlučné nájemnice, která má syna. Trelkovsky jako jediný odmítne podepsat, přesto je však nájemnice vystěhována a podle obličeje poznáváme nájemnici s postiženou dcerou. V obou případech se tedy jednalo o tu samou osobu, avšak jednou měla dceru, podruhé syna. Můžeme tedy odvodit, že se jednalo o Trelkovského halucinace. Není však jisté, kdy přesně se projevíly a zda byla nějaká situace vůbec reálná. Podobných stavů přibývá. Když Trelkovsky vidí na toaletě postavu v obvazech, můžeme se jen domnívat, zda se jedná o Simone. Jasně je pouze vědomí, že Trelkovsky už halucinacím začíná silně podléhat. Poté co se ráno vzbudí, jeho obličej je pokryt make-upem. Kdy a za jakých okolností k tomu došlo, nevíme.

Většina děje se odehrává u Trelkovského v bytě. Jsou tu však i jiné použité interiéry jako byt Stelly a pana Zy, kavárna, policejní stanice, nemocnice.

Rozsah informovanosti je malý. Jak už bylo řečeno, film disponuje velmi omezenou narací, tudíž i množství informací, které se k divákovi dostává, je nevelké. Některé druhy informací se nedozvídáme téměř vůbec, např. o dalších postavách či předchozím životě Trelkovského. I míra uvědomění je nízká. Snímek nedává nijak najevo vědomí o existenci diváka. Z předchozích informací vyplývá, že dílo není ani komunikativní. Mnoho aspektů snímku je před divákem skryto a význam si může pouze dokreslovat.

### **3.2.4 Stylistická analýza**

#### **3.2.4.1 Mizanscéna**

Postava Trelkovského působí velice slušně až zakřiknutě, v kontrastu např. s domovnicí, která se od počátku jeví velmi svérázně a odmítavě. Jelikož je hlavní postava samotný režisér, jeho stupňovitě narůstající pocit ohrožení působí až masochisticky.<sup>99</sup> Gesta a mimika hlavní postavy jsou velmi rezervované, na tváři se emoce spíše nezobrazují. Stejně

---

<sup>99</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Op. cit., s. 424.

je na tom i postava Stelly, která sice působí značně uvolněněji, přesto figuruje spíše smířlivým výrazem, než výraznou mimikou. Nápadnou proměnou je potom nalíčení Trelkovského, když se domnívá, že je žena. Silně nalíčené oči modrým stínem jsou příznačné pro danou dobu, stejně jako červené rty.

Již od prvního okamžiku jsou jednotlivé scény potemnělé, a to i v závislosti na aktuálním počasí. Tato pochmurná krajina evokuje pocity izolace. Prostředí působí oprýskané a nevýrazně. Byt domovnice obsahuje i barevné dekorace, přesto vše vypadá smutně, v souladu s tehdejší dobou. Byt Trelkovského je zařízen po bývalé nájemnici. Když se do něj Trelkovsky stěhuje, působí velice temně a opuštěně. Všimneme si tmavě hnědého nábytku a špinavého umyvadla, což umocňuje tísnivou atmosféru. Na zdech jsou tapety s velkými vzory, uschlé květiny na parapetech. Trelkovsky se marně snaží utlumit a potlačit nebezpečí, které na něho číhá v podobě ostatních nájemníků. Jeho jediný nepřítel se skrývá v bytě. „[...] jeho pokoj se deformuje, prodlužuje a hrozí vším tím, co v sobě Trelkovsky dusí.“<sup>100</sup>

Kostýmy jsou tlumených barev. Trelkovského většinou vidíme v šedém kabátě s bílou košilí. Výjimkou je Trelkovského kostým v podobě ženy. Obléká si černé šaty s velkými žlutými květy, k tomu podvazky, lodičky, blondátou načechranou paruku a nechybí červeně nalakované nehty na rukou.

Hojně používanou rekvizitou jsou cigarety, většina postav kouří. Další rekvizitou je zub, který Trelkovsky nalezne ukrytý ve zdi. Jedná se o jeden z mnoha impulzů, které narušily Trelkovského psychiku.

Osvětlení se používá běžně, při scénách v exteriéru je přizpůsobeno denní době. V záběrech, kde je Trelkovsky sám ve svém bytě, se využívá velmi decentního osvětlení, zdrojem bývá většinou pouze malá lampa.

#### **3.2.4.2 Kamera, střih, zvuk**

Pilířem Polanského vizuálního stylu se stalo používání širokouhlých objektivů.<sup>101</sup> Jsou používány poměrně dlouhé záběry, které zachycují velké prostory. Hned v úvodní scéně jsou pomocí jednoho záběru snímány zdi a okna domu, do něhož se Trelkovsky brzy nastěhuje. Kamera najíždí od horního okna, kde spatřujeme Trelkovského, směrem dolů a zpět nahoru, v okně však již stojí žena. Takto jsou snímány všechny zdi domu až do příchodu Trelkovského, záběr však stále nekončí a pomocí zoomu se přibližujeme k Trelkovskému

---

<sup>100</sup> Ibid., s. 424.

<sup>101</sup> BORDWELL, David. Zesílená kontinuita: Vizuální styl v současném americkém filmu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2003, roč. 15, 1 (49), s. 10.



a domovnici. Jsou přítomny záběry středem schodiště, což vyvolává závrať. Kamera využívá také pohledů, při záběru na celý dům z přízemí vyvolává opět pocit závratě. Další typ záběru, detail, je použit na obličej Simone Choul, kde zřetelně vidíme chybějící řezák. Detail je zaměřen také na odpadky, které Trelkovskému vypadávají z přeplněných odpadkových pytlů. Opět je detail použit na prázdné schody. Tento záběr vytváří upozornění, že odpadky zmizely. Další detail vytvářející dramaticčnost, je zaměřen na zub, který Trelkovsky nalezne v díře ve zdi. Polodetailu se užívá zejména při rozhovoru dvou a více osob. Zoom vnímáme, když se Trelkovsky podívá z okna na místo dopadu Simone. Rychle přiblížený obraz na díru ve střeše opět působí závratně. Při Trelkovského vstupu do kostela je použit celek na záběr celého vnitřního prostoru kostela.

„Polanski se vyhýbá inovačním postupům nového evropského filmu, spoléhá spíše na ortodoxní stříh a intenzivní vnitrozáběrovou montáž, která udržuje postavy v konfrontačním napětí.“<sup>102</sup> Stříhu se zde však nevyužívá ke gradaci napětí, autor nám pomocí stříhu zakrývá stopy, které by mohly vést k lepšímu pochopení filmu.

Nediegetická hudba je přítomna velmi zřídka. Poklidná hudba zaznívá při úvodních titulcích a ještě několikrát během celého filmu, jsou mezi ní však velké rozestupy. Samozřejmě jsou přítomny diegetické zvuky, které však doplňují dané situace, jako jsou zvuk ulice, kašláni pacientů v nemocnici, pokřiky bojového filmu v kině. Dalším diegetickým zvukem je rádio, jež má Trelkovsky puštěné při stěhování, stejně jako hudba hrající na večírku, který Trelkovsky pořádá ve svém bytě na oslavu nastěhování. Při kázání kněze na smuteční mši za Simone Choul zaznívají nediegetické, značně nepříjemné zvuky, které končí odchodem Trelkovského z kostela. Vzbuzují pocit nervozity a očekávání. Trelkovského svírá pocit, že v kostele, zvláště u hrobu Simone, není vítán. Nediegetickou hudbu můžeme slyšet při Trelkovského nemoci. Jedná se opět spíše o nepříjemné zvuky, které vybízejí k větší pozornosti a gradují napětí.

### **3.2.4.3 Roviny významu, motivace**

Referenčním významem je postava Trelkovského, v němž vidíme nespělého a také ztraceného muže. Vnímáme ostatní obyvatele domu, kteří si důkladně vybírají nové nájemníky, k nimž jsou velice skeptičtí a vyžadují od nich přísné dodržování striktních pravidel. Nedostání těchto závazků je vnímáno velmi stroze a nenechává prostor pro pochybení a pochopení. Avšak Trelkovského snaha o přizpůsobení spíše situaci zhorší,

---

<sup>102</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: AMU, 2007, s. 476.

protože se dostává do pozice manipulativní loutky, která se nechá svým okolím a také celou společností snadno využívat. Tento fakt však u diváka vzbudí pocity sounáležitosti, protože mezi charakteristikami, které činí konkrétní postavu oblíbenou, je také značná zranitelnost, bezbrannost a bezmocnost v životních situacích.<sup>103</sup> Referenčním významem je také jednoznačné pochopení Trelkovského onemocnění, které se nám však dostává relativně pozdě. Jsou nám zřetelně ukázány Trelkovského halucinace v momentě, kdy je škrcen madam Dioz, bezprostředně na to však vidíme, že se škrtí sám.

Explicitní významy poukazují na dvojznačnost, jež vrcholí dvojitým skokem z okna. Dvojznačnosti můžeme dále spatřovat v roli Polanského jako režiséra i hlavního představitele, dvojí pohlaví, nebo spíše rozdvojení jedné osobnosti na mužské a ženské pohlaví. Následuje hranice mezi bludem a realitou, která není známá nejen Trelkovskému, ale i samotnému divákovi. Ten se stejně jako hlavní aktér ztrácí ve změti podivných situací, u kterých není schopen rozhodnout, zda se jedná o skutečnost či nikoli. Dvojí pojetí se skrývá i v značné nesmělosti a plachosti Trelkovského. Není to jen plachost, ale také potřeba maskování, v tomto případě převlékání se za jiné pohlaví. Tento aspekt však svojí závěrečnou scénou dvojitým skokem z okna poruší a předvádí i exhibicionismus, který v jeho povaze předtím nebyl patrný.

Jako implicitní významy můžeme postřehnout tvůrcovy náměty, jež lze pokládat za oblíbené a rozpoznatelné i v jiných jeho dílech, jako jsou např. počínající schizofrenie u hlavních postav, nevyřčené, nepojmenované a skličující tajemství nebo také zdrcující posedlost. Film je zaměřen na komplex méněcennosti polského přistěhovalce, který se ocitá v xenofobním pařížském prostředí. V díle se také objevují určité prvky dalších příběhů, které však nedosáhnou svého vysvětlení. Autor díla předloží náznak vývoje událostí, linie je však jen nastíněna a divák se nedozví, jak skončí. Je tedy pouze na jeho fantazii a interpretaci, jak si danou neucelenou část vysvětlí. K této explikaci je možno použít jak racionální výklad, tak i ten mimosmyslový, který propůjčuje dílu opět jiný úhel pohledu. Ke zmatení diváka přispívá také těžko rozeznatelný předěl reality a fikce, tedy skutečného světa a halucinacemi hlavní postavy. Alespoň z počátku filmu, kdy ještě není zřetelné, že Trelkovsky trpí sluchovými a obrazovými halucinacemi, spíše věříme právě Trelkovskému pohledu na věc. Přesto i po osvětlení všech událostí, které nám měly být zprostředkovány, není jednoznačné, zda některé předchozí momenty byly reálné či jen výplodem nájemníkovy mysli.

---

<sup>103</sup> CLOVEROVÁ, Carol J. *Oko hrůzy*. Op. cit., s. 33.

„Polanski nedělá z diváka voyeurského komplice kamery, ale tentokrát nastavuje voyeurství zrcadlo, a reflektuje tak základní filmovou situaci.“<sup>104</sup> Film tedy není pouze obrazem choré mysli, ale také upozorňuje na skutečnost, že divák není pouze v pozici pozorovatele, ale stává se zároveň pozorovaným. Na což nám mohou poukazovat osoby stojící na toaletě a pozorující hlavního představitele.

Posledním významem je význam symptomatický. Přes jednoznačnou linii, kde vidíme jedincovu osobnost, jak se postupně mění, slábne a vlivem psychického onemocnění propadá rozštěpení osobnosti, zde můžeme najít také jiné podtexty. Jedním z nich je bariéra ze strany společnosti vůči přistěhovalcům. V našem případě se jedná o imigranta z Polska, který však ve Francii žije již dlouho. Sám se pokládá za francouzského občana, ale společnost ho přesto nechce přijmout jako sobě rovného. Tato společnost je zde prezentovaná ostatními nájemníky, kteří na Trekovského vyvíjí tlak natolik, že to jeho psychika neunes.

V případě *Nájemníka* je zřejmě nejsilnější umělecká motivace. Tato motivace dovoluje příběhu nepřesnost scén a neurčitost vyznění celého snímku. Poté následuje motivace kompoziční, která umožňuje narativní vnímání příběhu.

#### **3.2.4.4 Dominanta**

Dominantou je začlenění se do nového sociálního celku a prostředí. Je zde narušen adaptační proces, který ovlivňuje snahu zapadnutí do skupiny nových lidí. Situaci komplikuje přijetí pravidel určité skupiny a na to se nabalující možnost a nemožnost dostat pravidel. Z těchto těžkostí následně vycházejí bizarní situace. Určení dominanty je zkomplikováno malou informovaností filmu, protože nevíme, zda poruchami nájemník trpěl již před tím, nebo je to celé důsledek nového prostředí.

#### **3.2.5 Komparace s realitou**

Hlavní hrdina není ve filmu explicitně označen jako schizofrenik. Ovšem tato interpretace se nabízí. Pokud budeme vycházet z určené dominanty, tedy adaptačního procesu, který byl v případě hlavního hrdiny narušen, můžeme usuzovat na vznik schizofrenie. Oba námi oslovení lékaři se shodují ve spojitosti schizofrenie a narušení adaptačního procesu či tzv. vykořenění a znovu budování životního postavení. Hlavní hrdina si také odmítá připustit psychické onemocnění, protože lidský mozek má velmi dobrou schopnost vytlačovat či vytěšňovat „nebezpečné“ informace, které by narušily psychiku.

---

<sup>104</sup> *Lexikon světového filmu*. Upravené české vyd. s dodatkem 59 hesel a 40 ilustrativních fotografií. Editor Michael Töteberg. Praha: Orpheus, 2005, s. 293.

Dalším ukazatelem schizofrenie mohou být halucinace hlavního hrdiny. V tomto případě by se jednalo o paranoidní formu schizofrenie, která je typická bludy a halucinacemi. Bludy zapřičiňují organizování myšlenek a nemocného směřují k symbolickým interpretacím reality. Jako příklad možných halucinací vzhledem k nejasnosti některých pasáží uvádíme proslov kněze.

„Ve věčném blaženství, před tváří Všemohoucího, jenž skrze Ježíše Krista pro nás zemřel na kříži. Jenž shlíží na nás, ubohé smrtelníky, naplněný láskou, nekonečně milosrdný, na nemocné, trpící, na umírající. Ano, umírající. Ledový hrob. A v něm se obrátíš v prach, z něhož jsi vzešel. Jen kosti zůstávají. Červy vyžerou oči, rozleptají rty, ústa, zalezou ti do uší, zalezou ti do chřípí, tělo shnije až do nejvnitřnějších zákoutí a bude vydávat nepříjemný puch. Ano, Kristus vstoupil na nebe a přidal se k zástupu andělů. Ale ne k takovým, jako jsi ty. Tobě patří nejnižší hřích, který ti dává pouze tělesné uspokojení. Jak se opovažuješ mě trýznit a smát se mi zde u mého hrobu! Taková drzost. Co děláš zde v mém chrámu? Patříš na hřbitov! Budeš zapáchat! Budeš zapáchat jako hnijící mrtvola u cesty. Vpravdě ti říkám, nikdy nevejdeš do mého království.“<sup>105</sup>

Uvažovat můžeme také na hebefrenní formu, u níž jsou typické halucinace, ale také vybočení z běžného chování, k čemuž nás může dovést sledování hlavního hrdiny, který se s oblibou převléká za ženu. Ovšem projev travestie se schizofrenní poruchou nespojuje a jedná se o poruchu pohlavní identity. V případě hlavního hrdiny se více projevuje paranoia, může se tedy jednat o paranoidně persekční blud. Hlavní hrdina trpí bizarním chováním, jež v sobě zahrnuje stáhnutí do svého vlastního světa i samomluvu, kterou se Trelkovsky vyjadřuje právě v převleku za ženu. Součástí bizarního chování jsou i činnosti netolerované okolím, jako je travestie na veřejnosti. V souladu s tímto příznakem choroby je Trelkovsky přesvědčen o svém psychickém zdraví, zatímco ostatní jsou blázni.

V úvahu můžeme vzít také obavu o život hlavního hrdiny, která je zřejmě podložena halucinacemi a bludy. Hlavní hrdina také trpí již zmíněnou paranoiou, a proto se stále cítí být pronásledován nájemníky domu a má potřebu se chránit. V jednom okamžiku filmu se v bytě dokonce zabarikádoval. Mimo fyzickou ochranu může fungovat i nevědomá psychická obrana, kdy se mysl snaží vytěsnit škodlivé vlivy a může si tak vytvořit vlastní realitu.

---

<sup>105</sup> Nájemník (Le Locataire; Roman Polanski, 1976).

Ani v tomto případě není divák seznámen s dětstvím hlavního hrdiny a je tedy obtížné stanovit, zda hlavní postava trpí schizofrenií. Dle předchozích kapitol je zřejmé, že schizofrenie vzniká v období dospívání, nejpozději ve 20. roku života. Pozdější zrod onemocnění je možný pouze u paranoidní schizofrenie, konkrétně u osob s projektivní obranou, což může být případ Trelkovského.

U schizofrenie s negativními příznaky se vyskytuje větší procento sebevražd, zvláště pokud je doprovázena depresí. Hlavní hrdina se pokusí dvakrát spáchat sebevraždu, což nás vede k závěru, že trpí duševní poruchou.

V zásadě se ve snímku nenacházejí zásadní rozpory s lékařskou praxí, ovšem je důležité režisérův záměr správně interpretovat, a poté můžeme téměř s jistotou nalézt rozpory.

### 3.3 *Andělé všehomíra*

Tento snímek vypráví příběh schizofrenika Pálly. Po rozchodu se svojí dívkou Dagný se začne Pállův psychický stav zhoršovat a je umístěn do psychiatrické léčebny. Přes snahu ošetřujícího personálu i rodiny Páll situaci nezvládne a spáchá sebevraždu.

#### 3.3.1 Kontext

Film *Andělé všehomíra*, v originále *Englar alheimsins*, vznikl v roce 2000 v koprodukcí Islandu, Německa, Švédska a Norska pod produkční společností Icelandic Film. Stopáž filmu je 100 minut. Žánrově se jedná o drama, konkrétně tedy životopisné drama, protože snímek byl inspirován stejnojmennou knihou Einara Mára Gudmundssona z roku 1995, jež se zakládá na pravdivém příběhu autorova bratra.

Režisérem díla je Fridrik Thór Fridriksson, hudbu složil Hilmar Örn Hilmarsson, na dalším hudebním doprovodu se podílela také islandská kapela Sigur Rós.<sup>106</sup> Scénář napsal sám autor knihy, kameramanem byl Harald Gunnar Paalgard. Vzhledem k původu filmu je snímek v islandštině. O úspěšnosti snímku svědčí také ocenění, které získal. V roce 2000 získal cenu FIPRESCI na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech a na udílení Evropských filmových cen si v tomtéž roce odnesl cenu diváků za nejlepšího herce, kterým byl Invar Eggert Sigurdsson v hlavní roli Pálly. Dalšími výraznými herci v ústavu byli Baltasar Kormákur jako Óli, Hilmir Snaer Gudnason v roli Pétura a Björn Jörundur Fridbjörnsson jako Viktor.<sup>107</sup>

Islandská premiéra byla 1. ledna 2000, v České republice potom 11. 7. 2000 na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech.<sup>108</sup> Tržby na Islandu dosáhly \$801 924.<sup>109</sup>

Kvalitě snímku také nasvědčuje hodnocení jak české databáze filmů, tak i mezinárodní. V českém prostředí je film hodnocen 83 % při počtu 868 hodnotících.<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup> *Andělé všehomíra*. CSFD.cz: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, © 2001-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/film/35257-andele-vsehomira/>>.

<sup>107</sup> Mezinárodní filmový festival Praha: Febiofest: *Andělé všehomíra*. *Febiofest* [online]. FEBIOFEST, © 1993-2010 [cit. 2012-11-22]. Dostupné z: <[http://www.febiofest.cz/18\\_archive/cs/film?id=2011140/](http://www.febiofest.cz/18_archive/cs/film?id=2011140/)>.

<sup>108</sup> Release dates for *Englar alheimsins*. *IMDb* [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-23]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/title/tt0233651/releaseinfo/>>.

<sup>109</sup> Box office / business for *Englar alheimsins*. *IMDb* [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-23]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/title/tt0233651/business/>>.

<sup>110</sup> *Andělé všehomíra*. CSFD.cz: *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, © 2001-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/film/35257-andele-vsehomira/>>.

Mezinárodní filmová databáze dílo vyhodnocuje 7,3 bodu z deseti možných, kde je počet hodnotících diváků 1 671.<sup>111</sup>

### 3.3.1.1 Recepce

Vzhledem ke skutečnosti, že *Andělé všehomíra* není americký ani britský film, nýbrž islandský, je počet recenzí o poznání menší než u filmů *Já, mé druhé já a Irena* a *Nájemník*.

První recenze pochází z německých internetových stránek zaměřených na film. Autorem kritiky je Christopher Haug, který se nejdříve pozastavuje nad faktem, že Páll i jeho přítelkyně na začátku filmu bydlí u svých rodičů, a tento stav je prezentován naprosto přirozeně. Fridriksson se ve filmu nesnaží ukázat vznik Pállovy choroby či její vývoj. Namísto toho se jedná o stylizované šílenství, které je někdy explicitní a konzistentní. Přes dramatické formulace a některé náznaky sociální kritiky působí snímek realisticky.<sup>112</sup>

Následně můžeme čerpat i ze slovenské recenze, jejímž autorem je slovenský kritik Ján Hušťák. Ten považuje Fridrikssonův pohled na danou problematiku za velmi důkladný, ale přitom i citlivý. *Andělé všehomíra* nejsou typem filmu, ve kterém se děj náhle zvrstává, či nás šokuje průběh událostí. Ani hlavní postava nepůsobí sympaticky, přesto tvoří spolu s atmosférou léčebny, vzájemnými vztahy a samotnou Pállovou nemocí nadmíru věrohodný a pravdivý příběh. Scénárista nepřipouští žádné předsudky vůči psychicky nemocným osobám, a tudíž tyto předsudky zamítá i u diváka. V díle je dokonale zpracována a ztvárněna nejistota pramenící ze zoufalství, kdy se nemůžeme spolehnout na svůj vlastní úsudek. Kritik si také všimnul rozdílného vnímání reality u jednotlivých postav. Každý z nemocných je schopen identifikovat bludy a halucinace u ostatních pacientů, ale svoji vlastní překroucenou realitu již není schopen rozpoznat. Autor snímek přirovnává k jiným filmům, kde jsou projevy schizofrenie, tedy halucinace, vykresleny dobrodružně až akčně. *Andělé všehomíra* však ukazuje jiný obraz. Hlavní postavy zde prožívají strach a obavy ze světa, který je obklopuje.<sup>113</sup>

### 3.3.1.2 Osobnost autora

Tento islandský režisér, scénárista a producent se narodil 12. května 1954. Nemá žádné filmové vzdělání, jeho díla jsou však kladně přijímána. O tom ostatně svědčí nominace

---

<sup>111</sup> Englar alheimsis. *IMDb* [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/title/tt0233651/>>.

<sup>112</sup> HAUG, Christopher. Engel des Universums (2000). *2501* [online]. 16.2.2011 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.2501.eu/engel-des-universums/>>.

<sup>113</sup> HUŠŤÁK, Ján. Anjeli univerza. *Kinema* [online]. Sector, 11.4.2003 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.kinema.sk/recenzia/8045/anjeli-univerza-englar-alheimsins.htm/>>.

i samotná ocenění, která získal. Jeho dospívání bylo ovlivněno americkou kulturou, díky vojenské základně NATO, která byla nedaleko jeho bydliště. Protipólem byl vliv tradiční islandské kultury a jejích příběhů velmi precizně vystavěných na postavách, černém humoru a mystice. Stál u zrodu islandské kinematografie i filmového festivalu.<sup>114</sup> V současné době je to jeden z nejznámějších a nejoriginálnějších režisérů Islandu. Styl jeho snímků prozrazuje Fridrikssonův cit pro mimořádné, komické a také absurdní příběhy z přítomnosti. První režisérův celovečerních filmů (*Bílé velryby*, 1987) pojednává o dvou rybářích, kteří čelí společnosti. Již v jeho rané tvorbě můžeme tedy spatřit oblibu v outsidersch a jejich životních osudech. Na kontě má také oscarový snímek *Děti přírody* (1991), jehož hlavními hrdiny jsou dva penzisti, kteří prchají z domova důchodců do svého rodného kraje. I další jeho filmy, z nichž můžeme jmenovat např. *Zimnici* (1995) či *Filmové dny* (1994), se zabývají zdánlivě obyčejnými tématy, kde hrají hlavní roli podivné lidské osudy, paralely se starými islandskými legendami a přesvědčení, že cesta může být někdy i cílem. „Ve Fridrikssonových filmech se toho příliš nenamluví a filmový čas částečně kopíruje ten reálný, proto jeho filmy budí dojem monotónnosti. Fridriksson navíc vede herce k neexpresivnímu výrazu.“<sup>115</sup> Ve všech těchto zmíněných filmech se setkáváme se smrtí. Jedná se o případy, kdy je smrt přirozenou součástí koloběhu života a není vnímána jako silně bolestivá ztráta.<sup>116</sup> Výjimkou jsou *Andělé všehomíra*, kde je smrt velmi žalostná, a působí silnou bolest všem zúčastněným.

Jeho filmy se často zabývají lidskými osudy a jejich niternými prožitky. Převážně se jedná o vyvržence společnosti, stejně jako ve snímku *Andělé všehomíra*. Sám o své tvorbě říká:

„Vždycky mě přitahovali outsideři a to, co dělají, aby se dočkali uznání. Podle mě jsou zajímavější než takzvaní normální lidé, pro film určitě. A samozřejmě je vaše povinnost ukázat na to, co by se mohlo ve společnosti zlepšit, a jeden způsob, jak to udělat, je natočit o tom film, a pokusit se, aby se diváci na ten problém dívali i jinak.“<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Fridrik Thór Fridriksson. *FDb.cz: Filmová databáze* [online]. Praha: Filmová databáze, © 2003-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/38277/fridrik-thor-fridriksson.html/>>.

<sup>115</sup> NOVOTNÁ, Vendula. *Islandská zimnice*. *Cinepur*. 1997, č. 7, s. 21.

<sup>116</sup> *Ibid.*, s. 21.

<sup>117</sup> PŘIVŘELOVÁ, Iva. Fridrik Thór Fridriksson: Islandští umělci musejí být tvrdohlaví a trpělí. *E15.cz* [online]. Praha: Mladá fronta, 3.8.2010 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://magazin.e15.cz/kultura/fridrik-thor-fridriksson-islandsti-umelci-mu-seji-byt-tvrdohlavi-a-trpelivi/>>.



### 3.3.2 Literární předloha

Jak již bylo zmíněno, film je adaptací stejnojmenné literární předlohy, jejímž autorem je Einar Már Gudmundsson. Autor se promítl do osobnosti svého bratra Pállo, který zde vystupuje jako hlavní protagonista a také vypravěč. Kniha je rozdělena na dvě části, z nichž každá je rozčleněna ještě na několik sekvencí. První úsek knihy s názvem *Andělé všehomíra* vypráví o Pállově dětství. Hlavní hrdina nás seznamuje se svými kamarády, prázdninovými pobyty na venkově, prvními láskami a rodinou. Dále sledujeme jejich osud, dospívání a zaměstnání. Příběh je zaměřen na rodiče i prarodiče a jejich profese. Dědeček byl rybářem a poté odhadcem ryb. Dozvídáme se, že také spáchal sebevraždu. Pállův otec byl řidičem autobusů a taxikářem. Se svojí ženou počali čtyři potomky, z nichž první byl Páll, pojmenovaný po dědečkovi, následoval Herald, Rabbi a sestra Svana. Vyprávění není ucelené, jedná se o vzpomínky, které jsou řazeny za sebou. Druhý úsek knihy nese název *Těkové stíny*, kde Pállo sledujeme již v dospělém věku, jehož velkou část strávil v psychiatrické léčebně nazvané Útes. „Do reálných situací a zážitků prolínají Pálloho halucinace a vidění z ‚druhé břehu‘ a ty vtiskují jeho příběhu surrealistické rysy.“<sup>118</sup>

Již v první větě se dozvídáme, že se Páll ocitl na Útesu, tato informace nás tedy provází celým příběhem. Pállově matce Gudrún se před jeho narozením zdál sen o čtyřech koních. Vynořil se však až po čtyřiceti letech, z čehož usuzujeme Pállův věk při spáchání sebevraždy. Sen je daleko propracovanější, než je uvedeno ve filmu a je proctvím celého Pállova života.

„Byli krásně urostlí: jeden ryšavý, druhý hnědý, třetí vraný a čtvrtá grošovaný. Mamince se zdálo, že patří jí. Hrozilo jim nějaké nebezpečí. Musí je zachránit. Koně se dali do klusu, ale grošák jim nestačil. Pobíhal v kruhu a vůbec se choval nějak podivně. Pak chtěl vyrazit za ostatními, jenže klopýtl a upadl. Když k němu maminka došla, byl mrtev.“<sup>119</sup>

Pállův osud je protkán uměním. Hrdina vždy maloval a doufal, že je znovuzrozený Vincent van Gogh, k čemuž se připojila také bolest ucha. Páll také usilovně cvičil bubnování a po několika hospitalizacích se pokoušel psát román.

---

<sup>118</sup> GUDMUNDSSON, Einar Már. *Andělé všehomíra*. 1. vyd. Překlad Olga Maria Franzdóttir. Praha: Arista, 2000, s. 2.

<sup>119</sup> *Ibid.*, s. 9.

Páll se již jako dítě setkal s duševní chorobou u blíže neurčeného šíleného studenta. Tento zážitek se mu vryl do paměti a pronásledoval ho. Byl svědkem odvezení studenta do policejní cely, jelikož se ho v léčebně nechtěli ujmout. Ve zbědovaném stavu a s prokousnutým jazykem byl nakonec na Útes převezen, kde však po několika týdnech zemřel. Při pitvě mu byl nalezen nádor na mozku způsobující silné bolesti, které vedly až k pomatení smyslů.

Výraznou kapitolou v Pállově životě byl vztah s Dagný. V knize se vypravěč tomuto období příliš nevěnuje, přesto je patrná Pállova velká zamilovanost a závislost na této dívce. Okolnosti rozchodu jsou v knize rozpracovány mnohem dramatičtěji, než je tomu ve filmu. Dojde k hlasité hádce a rvačce na plese, kam Páll Dagný pronásleduje. Situace se vyostřuje, když Dagný Pállovi vyhrožuje s nožem v ruce. Tento akt je Pállovi silným varováním.

Páll však přiznává problémy s psychikou již před vztahem s Dagný. Z filmu však vyplývá, že Pállovy problémy byly úzce spojeny právě s rozchodem. Pállovy se zhoršující bolesti hlavy vedou k návštěvě několika lékařů, kteří nenacházeli žádné vysvětlení. Problém odkrývá až spiritista, který Pállově bolesti přikládá psychický význam. Hlavní hrdina podléhá halucinacím a bludům. Místo lidí vidí zelená mořská monstra, pronásledují ho ještěři a krokodýli, promlouvá k němu Bůh, je přesvědčen, že se ho někdo snaží dostat a již není schopen rozeznávat realitu, noci a měsíce. I plátna, která maluje, podléhají počínajícímu onemocnění. „Byla to velká mužská tvář, rozštěpená v bezpočet osobností. Z jednoho oka šlehalo šílenství, místo druhého zela prázdná oční jamka. Nos byl rozřezán ostrým nožem.“<sup>120</sup> Výrazné zobrazení očí v uměleckém díle schizofrenika odkazují na tuto nemoc. Člověk má pocit, že je všude sledován, proto do svých obrazů promítá oči.

Bolesti hlavy přetrvávají několik let a výrazně se stupňují, stejně jako halucinace. Jsme svědky Pállovy první hospitalizace, kdy uteče bosý z domu a míří k oceánu. Poté se probouzí ve vězeňské cele, odkud je policejním vozem přepraven na Útes. Rodiče jsou stavem Pállu velice šokováni, protože je natolik omámen léky, že nemůže ani mluvit. Po množství léků Páll výrazně ztloustnul, tato skutečnost však není ve filmu zaznamenána. Pállovo vzezření ve snímku nepodléhá žádným změnám. Páll se na Útes opakovaně vrací. Pasáže při pobytu v ústavu jsou velmi věrnou kopií filmového zpracování. Mnoho úryvků se doslovně opakuje, stejné je i překrývání jednotlivých scén, které jsou podobné útržkovitému vyprávění v knize.

---

<sup>120</sup> GUDMUNDSSON, Einar Már. *Andělé všehomíra*. 1. vyd. Překlad Olga Maria Franzdóttir. Praha: Arista, 2000, s. 90.

Páll se také zmiňuje o stavu léčebny, kdy ještě neexistovaly dané léky a s pacienty bylo zacházeno velmi hrubě. „Nahé chovance bylo vidět v oknech. Drželi se mříží a vyplazovali jazyk. Obklopovaly je holé stěny. Hnědá podlaha téměř splývala s barvou výkalů, které jim stékaly po nohou.[...] Mýdlo dostávali jen výjimečně, hřebeny a zubní kartáčky vůbec ne.“<sup>121</sup> V čase pobytu Pálla v léčebně se situace zlepšila. Stěny jsou pokryty tapetami, pokoje jsou lépe vybaveny. Prostředí ústavu připomínají pouze železné postele a povlečení s vyšitým názvem léčebny. „Blázince se mají co nejvíce podobat domácímu prostředí, nejspíš proto, že domácí prostředí se tolik podobá blázinci.“<sup>122</sup> Ve filmu však tato příbuznost s domácím prostředím není příliš patrná. Prostředí léčebny je velmi strohé, bez jakéhokoli neúčelného vybavení a dekorací.

Páll se v ústavu setkává s dalšími pacienty, kteří jsou v knize opět lépe vykresleni, než je tomu ve filmové adaptaci. Jsme více seznámeni s jejich osudy a můžeme nahlédnout do jejich předchozího života. Nejvíce se zmiňuje o Péturovi, protože s ním sdílí pokoj. Pétur byl nadějný student až do chvíle, kdy dva roky po maturitě vyskočil z okna při užívání LSD. „Obličejem mu často probíhalo zvláštní cukání, které bylo někdy přičítáno drogám, jindy vedlejším účinkům léků.“<sup>123</sup> Páll současnou situaci v léčebně komentuje slovy:

„Óli komunikuje s Beatles, Pétur čeká na doktorát z Číny, já jsem ve spojení s různými starými mistry, zejména s Vincentem van Goghem a Paulem Gauguinem, zatímco Viktor vášnivě promlouvá o řeckých tragédiích a Shakespearových sonetech, navíc je farmaceutem naší skupiny a ví vše o Adolfu Hitlerovi, v něhož se občas převtěluje.“<sup>124</sup>

Pétur není schopen unést oddělení od svého syna a přítelkyně a páchá sebevraždu. Dalším pacientem, s nímž se blíže seznamujeme, je Viktor. Viktorův otec utonul v moři, což mělo význam pro vznik jeho psychických poruch, protože na otce neustále čekal, začal ho vidat a slyšet jeho hlas. Další zátěží byla pro Viktora opětovná svatba jeho matky. Znamenalo to pro něj stvrzení, že se jeho otec již nevrátí. Z Viktora se stal samotář, který nevyhledával společnost, pil alkohol a poslouchal Shakespearovy hry. Shakespeara později vyměnil za projevy Hitlera, s nímž se ztotožnil.

---

<sup>121</sup> GUDMUNDSSON, Einar Már. *Andělé všehomíra*. 1. vyd. Překlad Olga Maria Franzdóttir. Praha: Arista, 2000, s. 45.

<sup>122</sup> *Ibid.*, s. 103.

<sup>123</sup> *Ibid.*, s. 105.

<sup>124</sup> *Ibid.*, s. 109.

Páll se po opakovaném propuštění nastěhoval do Domu invalidů, přestal pít alkohol a brát léky.

„V únoru jsem přestal užívat trilafon a hned nato jsem skončil s chlorpromasinem. A ještě pořád nemám plešku, takže doktory, když do mne přestali cpát psychofarmaka, muselo lákat pomyšlení pro změnu na mně vyzkoušet třeba léky proti rakovině. Dost dlouho jsem byl pokusné zvíře, zvláštní živočišná odrůda.“<sup>125</sup>

Z filmu vyplývá, že Páll uskutečnil sebevraždu bezprostředně po telefonátu do rádia, kde si nechal zahrát píseň My Way. Skladba byla poetickým zakončením Pállova života a charakterizovala jej. V knize naopak po této události uplyne mnohem více času, a nemá se smrtí Pállova spojitost. „Bylo už léto, když jsem se rozžehnal s věžákem samoty a tímto pozemským světem. Jednoho docela obyčejného dne.“<sup>126</sup> Pállova sebevražda přišla tedy nečekaně a nebyla výsledkem žádného konfliktu či stresové situace. Spíše se to událo jakoby náhodou a mimoděk.<sup>127</sup>

V knize se stejně jako ve filmu nedozvídáme bližší informace ohledně Pállovy nemoci. Jsou zde více popsány Pállovy důsledky léčby a celkové prožívání. Novou informací je nám sebevražda Pállova dědečka, která s sebou nese genetické predispozice.

Vypravěč, v našem případě Páll, popisuje svůj příběh v době, kdy už je po smrti. To dodává knize výjimečný nadhled a pozoruhodnou perspektivu. Pállův život je vyprávěn s lehkostí a nezaujatostí. Krizové situace jsou vykreslovány v některých případech i s humorem.<sup>128</sup>

### 3.3.3 Naratologická analýza

#### 3.3.3.1 Určení žánru

Film žánrově bezesporu definujeme jako životopisné drama. Vzhledem k tomu, že celý příběh vychází ze skutečné události, je jeho filmové provedení o to více realističtější a dramatictější. Dramatický žánr předpokládá hrdinovo prozření a smíření. V tomto případě pochopení vedlo k sebevraždě, což samozřejmě drama neodmítá, je to jeho přirozenou součástí. Jedná se o dobrovolné ukončení života, o soukromou a osobní rezignaci, nikoli

---

<sup>125</sup> GUDMUNDSSON, Einar Már. *Andělé všehomíra*. 1. vyd. Překlad Olga Maria Franzdóttir. Praha: Arista, 2000, s. 133.

<sup>126</sup> Ibid., s. 144.

<sup>127</sup> Ibid., s. 2-144.

<sup>128</sup> JERÁBKOVÁ, Marta. Gudmundsson, Einar Már: Andělé všehomíra. *ILiteratura.cz* [online]. Sdružení pro iliteraturu, 9.4.2003 [cit. 2012-12-22]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/Clanek/9679>>.

velkolepý a dramatický čin. Ve snímku nalézáme krutý lidský osud, který může demonstrovat také náhled na celou společnost.

Dle jednotlivých rozlišení, můžeme tento snímek zařadit do kategorie psychologické drama, neboť se nezaměřuje na velké akce a dobrodružství, ale na citové rozpoložení, vnitřní problémy a bolest. Divák se s postavou ztotožňuje a soucítí s ní. Při tomto filmovém zpracování je aspekt slitování problematický, protože daná postava vyvolává spíše antipatie. Snímek je určen pro citlivější jedince, kteří dokáží za touto slupkou vidět nezměrné utrpení a lidskou slabost. Film si od diváka udržuje jistý odstup a raději příběh nabízí jako volbu.

### 3.3.3.2 Segmentace syžetu

1. Úvodní titulky: Pohled na zamlženou krajinu.
2. Sen I.: Běžící čtyři koně, kdy jeden z nich upadá.
3. Hádka: Po hádce s Dagný je Páll rozrušený a nervózně přechází po pokoji.
4. Rozchod: Dagný prosí Pálla, aby ji nadále neobtěžoval.
5. Restaurace: Páll nestrpí legraci ze strany jeho kamaráda a rozzlobený utíká pryč, vyhrožuje lidem na ulici, až je policií odvezen domů.
6. Halucinace I.: Páll zuřivě kreslí jeden ze svých obrazů. Zjeví se mu nahá Dagný.
7. Večeře: Páll křičí na sourozence i rodiče. Zdravotní stav se zhoršuje.
8. Halucinace II.: Páll vidí a slyší promlouvat Boha.
9. Ataka I.: Páll prodělává ataku nemoci, slyší zvuky, necítí se dobře, křičí.
10. Ústav: Po další roztržce s bratrem Páll uteče z domu. Policií je převezen do ústavu, kde je hospitalizován.
11. Propuštění: Pállův zdravotní stav se zlepšil a je propuštěn domů.
12. Setkání: Páll se na svobodě setkává s Ólim a jdou spolu navštívit prezidenta.
13. Ataka II.: Páll se pohádá s rodiči kvůli penězům, napadne otce a vyhrožuje mu smrtí. Opět utíká z domu a je převezen do ústavu.
14. Izolace: Páll se popere s dozorcem, jsou mu podány utišující léky a je umístěn na izolaci.
15. Diagnóza: Lékař oznámí Pállovi, že trpí schizofrenií.
16. Útěk Pétura: Pétur uteče z léčebny a spáchá sebevraždu.
17. Výlet: Páll, Óli a Viktor jsou propuštěni na pohřeb Pétura. Místo toho však navštíví luxusní restauraci.
18. Smrt: Pállův dobrý kamarád z dětství spáchá sebevraždu, což Pállu silně zasáhne.
19. Přepadení: Pálla přepadnou a okradou dva muži.

20. Telefonát do rádia: Páll si přeje zahrát svoji poslední píseň „My Way“.

21. Sebevražda: Příznaky se opět zhoršují a nedávné události doženou Pállu ke skoku z terasy.

22. Sen II.: Připomenutí snu o padlém koni.

23. Závěrečné titulky.

### 3.3.3.3 Struktura syžetu

Příběh má vypravěče, samotného hlavního protagonistu, Pállu. Tento aspekt nám umožňuje vidět snímek z určitého nadhledu. Páll přesto působí nesympaticky a odmítavě. Divák nemá potřebu ztotožnění, Páll se chová iracionálně a agresivně. Pouze při milostné scéně s Dagný můžeme nahlédnout i do jeho křehké duše, když Dagný velmi něžně vyznává lásku. Jednotlivé kroky či postoje Pállu nejsou vysvětleny, tudíž divák nerozumí jeho chování. Tento přístup však umožňuje mnohem lepší nazírání na nemoc samotnou. Když sám pacient nedokáže pochopit stavy své mysli, jeho okolí a potažmo i divák jsou na to ještě hůře. Zřídka nahlížíme do zákulisí ostatních postav. Výjimkou je případ, když se rodiče domlouvají na hospitalizaci Pállu. Jinak o jejich postavení a názorech na danou situaci nic nevíme. Postavy v ústavu jsou potom přiblíženy o něco lépe, jsou však vytrženy z kontextu. U jediné postavy, a to u Pétura, můžeme nahlédnout do jeho života. Dozvídáme se, že má manželku s dítětem, jejich vztah však nemoc zničila. Tento fakt můžeme připisovat jako důvod Péturovy sebevraždy. O ostatních pacientech se ohledně jejich soukromí nedozvídáme nic. Nadcházející děj se povětšinou dozvídáme spolu s postavou, výjimkou je již zmíněný rozhovor rodičů, kteří spolu hovoří o Pállově situaci. Také úvodní scéna o běžících koních, zprostředkující matčin sen, vybízí k přemítání a odkazuje na Pállův zkroušený osud. V ostatních scénách je Páll vždy přítomen. Syžet je téměř překryt fabulí, příběh neobsahuje flashbacky. Pouze úvodní a závěrečná scéna ukazuje sen matky, čímž se film sceluje a uzavírá, nicméně do konkrétních událostí nezasahuje.

Časový úsek, v němž se film odehrává, je těžce určitelný. Nemůžeme posoudit, jak dlouho byl Páll zavřený v ústavu, a jak dlouho byl opět doma, než spáchal sebevraždu. Snímek však nepozoruje Pállu od dětství, zobrazuje zdánlivě krátkou část Pállova života v dospělosti. Snímek byl natáčen převážně v interiérech, zásadní je psychiatrická léčebna a Pállův rodný dům. Dalšími interiéry jsou fakulta, pokoj Dagný, prezidentův dům, Pállův nový byt a restaurace. Exteriéry se objevují vzácně, přesto jsou přítomny. Příkladem je Pállův útěk z domu, kdy běhá bosý po silnici či návštěva Péturovy rodiny.

Informativnost filmu je relativní. Snímek před námi neskrývá žádné informace, ale nezasobuje diváka ani přemírou faktů, která nejsou pro dílo zásadní. Můžeme ho tedy označit za komunikativní, neboť se zde nevyskytují mezery, které by divák nepochopil. Míra uvědomění si sebe sama je poměrně vysoká. Díky vypravěči Pállovi si je snímek dobře vědom orientace na diváka.

### **3.3.4 Stylistická analýza**

#### **3.3.4.1 Mizanscéna**

Postavy v léčebně jsou velmi uvěřitelné, stejně tak i kostýmy. Herecký výkon samotného Palla působí silně realisticky, až drasticky. Postavy rodinných příslušníků jsou spíše plošší, jejich charaktery nejsou vykresleny. To se však nedá říci o dalších pacientech ústavu, kteří svoje role zahráli značně věrohodně. Přesto, že nenahlížíme do jejich života mimo ústav, úlohy v něm ztvárňují s výjimečnou ryzostí. Kostýmy působí domácky v souladu s pobytem v léčebně. Jedná se o teplákové soupravy, barevná trička a kostkované košile. Důležitou rekvizitou jsou cigarety. Téměř ve všech scénách Páll kouří, a s ním poté i další pacienti léčebny. Prostředí psychiatrické léčebny působí velmi stroze, izolovaně a smutně. Stěny jsou bílé, bez jakýchkoli doplňků, stejně vypadá i Pállův pokoj. Tyto studené odstíny navozují ještě větší pocit osamělosti.

Osvětlení se používá naprosto běžně, ve shodě s daným žánrem. Není potřeba pomoci světla vytvářet zvláštní efekty, těmi je samotný příběh.

#### **3.3.4.2 Kamera, střih, zvuk**

Stejně jak tomu bylo při osvětlení, ani u ostatních prostředků se nepoužívá výrazného stylistického účinku. Velký celek je použit již v úvodních titulcích, kdy je z nadhledu snímána celá krajina v mlze. Na zemi je obtížný pohled, protože výhledu brání opar. Ten může symbolizovat lidskou mysl, která je také zahalena do mlhy. V rámci kamerových prostředků je využit zoom, např. při záběru na matku sedící u okna v úvodním záběru. Přibližování kamery na vystavené fotografie symbolizuje matčin vztah k dětem a její bolest. Samozřejmě jsou využívány i další typy záběrů jako detail a polodetail, většinou při dialogu, stejně tak i celek a polocelk. Tyto záběry jsou aplikovány citlivě a přizpůsobeny daným situacím, nemají za úkol vyvolávat speciální účinek. Dalším výrazovým prostředkem je malá hloubka ostrosti. Obraz se v některých scénách centralizuje na Palla, což zdůrazňuje jeho výraz i počínající citové rozplození. Můžeme zaznamenat zajímavé natočení kamery, které vzbuzuje pocit, že Páll nad svojí postelí levituje. Tímto jsou opět prohloubeny a zdůrazněny

Pállovy zhoršující se stavy, kdy se mu nedaří pochopit, co se s ním děje. Detailu je použito na jeho oči, v nichž se odráží odhodlanost a zloba v momentě, kdy si holí hlavu. Když Páll opouští léčebnu, na jeho obličej je záběr skrz skleněné dveře. Na Pállově tváři se odrážejí stíny mříží. Přesto, že léčebnu opouští, uvězněn bude navždy. Pohyby kamerou jsou ve většině případů pomalé a klidné. Plynule se přesouvají na detail a zase zpátky.

Pomocí stříhu se pouze dosahuje prodloužení fabule. Nabýváme správného dojmu, že příběh je mnohem delší, než je jeho filmový čas. Jednotlivé scény se do sebe prolínají a spojují. Pállova choroba se jeví jako nekončící tok nedorozumění a ztracení. Prostřednictvím stříhu tedy není nutné zdůrazňovat či upozorňovat na mezery nebo podstatné detaily.

Při úvodních titulcích hraje pomalá a uklidňující nediegetická hudba, skoro připomínající ukolébavku. Při první atace nemoci se ozývá hudba, kterou nelze snadno určit. Páll vnímá zvuky ve své hlavě, které jsou mu velice nepříjemné. Nelze tedy odhadnout, zda se jedná o diegetickou či nediegetickou hudbu. Stejně je tomu, když si Páll holí hlavu. Doprovází ho nepříjemné zvuky, které značí Pállovu rozpolcenost a zmatenost. Při druhém útěku Pálla z domu zní silná bubnující hudba znásobující dramatičnost a Pállovo odhodlání. Po většinu času je nediegetická hudba velmi decentní a klidná. Když se po napadení výtržníky Páll vrací do svého bytu, zní energická hudba, která odráží Pállovu vyrovnanost a smířenost s nadcházející událostí. Diegetické zvuky jsou úměrné jednotlivým scénám, např. když Páll hraje na bicí.

### **3.3.4.3 Roviny významu, motivace**

Referenčními významy jsou aspekty reálného světa, které v tomto případě znamenají Pállovu situaci. Jsme si vědomi, že Páll stále bydlí u svých rodičů spolu se sourozenci, maluje obrazy, hraje na bicí soupravu a trpí psychickou poruchou, o které se později dozvídáme, že se jedná o schizofrenii.

Za explicitní významy můžeme označit Pállovu nesamostatnost, protože nejsou patrné žádné známky snahy o nezávislost. Uvědomujeme si vztah Dagný a Pállu, kdy je Páll bezmezně zamilovaný a představuje si Dagný jako svoji životní partnerku, zatímco Dagný touží pouze po rozptýlení a rebelii. Páll také cituje Hegla o ubohosti skutečnosti, z čehož můžeme usuzovat, že Páll nepřikládá realitě velký význam a spíše se soustřeďuje na fantazie. Jeho kamarád Rognvald si o něm však myslí, že má svůj život srovnaný, přesně ví, co chce a také se toho snaží dosáhnout. Rognvald jej předurčuje na slavného, avšak šíleného umělce, jako byli Van Gogh nebo Gauguin. Explicitním významem je také skutečnost, že



Pállova choroba se musela projevit již dříve. Jediným impulzem pro vznik schizofrenie je rozchod s Dagný, což z medicínského hlediska není možné. Můžeme se tedy pouze domýšlet, co ještě k propuknutí nemoci vedlo. Dalším explicitním významem je doba Pállova pobytu v ústavu. Tento časový horizont můžeme odhadnout díky těhotenství Péturovy snoubenky. Když se s ní setkáváme poprvé, je již v pokročilém stavu těhotenství. Po čase ji jde Pétur společně s Pállem navštívit, dítě je již na světě, a odhadnutý věk je kolem pěti let. Páll tedy v ústavu s přestávkami strávil mnoho času.

Za implicitní význam můžeme považovat Viktorovo nahlížení na svět. Podle něj Boha lidé nezajímají, protože ho svojí větou Nietzsche zabil. V tomto ohledu můžeme interpretovat společenskou situaci, ve které se ztrácí víra v Boha i víra samotná. Do ústavu Pállova přijde navštívit také kamarád Rögnvald, který vyzývá génia. Na tento popud se od stolu zvednou všichni, co sedí s Pállem. Viktor, Óli i Pétur, všichni jsou přesvědčeni, že jsou géniové, neuvědomují si svoje zkreslené vidění skutečnosti. Implicitní významy v sobě zahrnují podobná hlediska jako významy symptomatické. Je zřetelné zoufalství pramenící z chátrající společnosti, které podporuje nehostinná krajina.

Pállův zdravotní stav je nevratný. Nabýváme dojem, že pobyt v psychiatrické léčebně na jeho onemocnění nic nezměnil. Jeho problémy přetrvávají, pouze byly utlumeny léky. Krom jednoho sezení nejsme svědky žádného léčení pomocí terapie či odůvodnění vzniku schizofrenie. Neznáme Pállovu anamnézu, genetické predispozice ani další impulzy, které přispěly ke vzniku schizofrenie.

Symptomatický význam představuje srovnání filmu se společností. Můžeme vycházet z dialogu Pállova a lékaře, který je přesvědčen, že schizofrenie je zakořeněná v duši národa. Film zobrazuje duševní rozpoložení a zoufalost společnosti. Pállův přítel Rögnvald nebyl léčen z žádné psychické poruchy, vystudoval stomatologii, založil si praxi, měl rodinu, a přes to všechno spáchal sebevraždu. Není to tedy otázkou duševní poruchy jednotlivce. Jedná se o psychickou nemoc celé populace, která lidi dohání k zoufalství a těmto činům.

V tomto případě je nejdůležitější a nejvýraznější motivace realistická. Důraz je kladen nejvíce na hodnověrnost a blízkost k realitě. Tomuto naturálnímu vzezření přispívají zejména Pállovy stavy a projevy nemoci. Umělecká motivace se zde také vyskytuje. Příběh nepůsobí chaoticky, přesto jsou vyzdviženy spíše ty momenty příběhu, které vyznívají umělecky, jako např. monology pacientů o nazírání na svět.

#### 3.3.4.4 Dominanta

Vzhledem k umělecké tendenci snímku je dominantou ztvárnění vnitřního světa hrdiny postiženého chorobou a snaha o estetické uchopení duševního světa. Umělecké prostředky prostupují celý film, je patrné úsilí vyhnout se explicitnímu realistickému podání. Autor snímku na základě předlohy, která byla spíše vyprávěním, se pokouší divákům přinést prožitek hlavního hrdiny, jehož prožívání a myšlení ovlivňuje celý narativní proces.

#### 3.3.5 Komparace s realitou

Snímek *Andělé všehomíra* vychází z reálné předlohy, ve které hlavní hrdina trpěl schizofrenií. Skutečnosti uvedené v knize i filmu téměř odpovídají lékařské praxi. Opět zde ovšem nejsme seznámeni s dětstvím a vývojem hrdiny, a jsme svědky pouze spouštěče nemoci, kterým v tomto případě může být rozchod s dívkou. Tento impuls nefunguje samostatně, vždy se pojí více podnětů. Mohli bychom také uvažovat o odloučení od rodiny, které je však samo o sobě pouze jedním z faktorů ovlivňující výsledný stav. Uvedené impulsy se mohou pouze připojit k již stávajícím problémům.

Schizofrenie vzniká v mnohem dřívějším věku, než v jakém je hlavní hrdina. Dle dřívějších informací se můžeme domnívat, že Pállův život končí kolem čtyřicátého roku života. Nelze ale určit, v kolika letech začaly Pállovy problémy a jednotlivé hospitalizace.

Hlavní hrdina byl hospitalizován v psychiatrické léčebně a jeho stav se do určité míry zlepšil. Schizofrenie je ovšem trvalé onemocnění a mohou se střídát období klidu a ataků. Tyto fáze jsou u hlavního hrdiny patrné a v jeho případě měla choroba fatální důsledky. Se sebevraždou jsme se setkali i v případě hlavního hrdiny filmu *Nájemník*. Většina schizofreniků nechápe svou internaci v psychiatrické léčebně, která je vhodná v okamžiku, kdy jedinec je nebezpečný sobě nebo svému okolí. V případě hlavního hrdiny se stupňovala jeho agresivita, a v důsledku svého jednání byl policií dopraven do ústavu. Opakovaná hospitalizace přichází v úvahu u pacientů, kteří nespolupracují nebo se jejich stav zhorší.

Podle MUDr. Mihulové není známo, že by schizofrenici začali tvořit současně s propuknutím onemocnění. V případě, že má jedinec umělecké sklony, tvoří dle potřeby, nezávisle na možné chorobě, což se shoduje se snímkem, kde hlavní hrdina tvořil již před propuknutím nemoci.

Na základě informací, které divák nebo čtenář dostane, se můžeme domnívat, že hlavní hrdina trpí paranoidní formou schizofrenie. Těmito vodítky jsou časté halucinace, bludy, kterými jsou např. vidiny nahé Dagný či promlouvání Boha, agresivita a problém komunikace s okolím. Páll si v jedné ze scén také oholí hlavu, protože již nemůže snést

svědění. Jednoznačně nemůžeme určit, zda se jedná o halucinaci. Nicméně tento druh halucinací, kdy pacient cítí svědění pokožky se vyskytuje, přesto, že není obvyklý. Také se u něj projevují paranoidní stavy a je nedůvěřivý vůči své rodině. U Pálly se objevuje zjevné narušení emočního prožívání. V situacích, které by se daly vyřešit klidně, reaguje velmi přehnaně a agresivně, příkladem jsou nevladatelné hádky s rodiči.

Zajímavé je pozorovat další pacienty ústavu a jejich projevy nemocí. Hospitalizovaný schizofrenik je schopen reflektovat onemocnění ostatních pacientů, ovšem nechápe, proč on sám je umístěn v léčebně. Nejbližší okruh pacientů hlavního hrdiny zde pro upřesnění zmíníme. Jedním z pacientů je Óli, který je přesvědčen, že skládá písně pro Beatles a posílá jim je telepaticky. Za své úsilí však nedostává žádné peníze. Dalším pacientem je Viktor, trpící představou, že je Adolf Hitler. Když je uzavřen na izolaci, vnímá ji jako bunkr a žádá si cyankáli pro sebe a pro Evu Braunovou. Od této myšlenky někdy upouští, přesto je stále jeho věrným stoupencem. U Viktora se můžeme domnívat, že trpí hebefrenní schizofrenií. Projevují se u něj změny nálad, strojené, nadnesené a plytce filozofické chování a také nepřiměřený projev, např. při Hitlerově proslovu. Páll je na pokoji s toxikomanem Péturem, který věří, že v Číně napsal doktorskou práci o Schillerovi. Stále do Číny volá, aby mu ji poslali, ale neberou ho na vědomí, protože je zavřený v psychiatrické léčebně, a právě proto je tam zavřený.

Diagnóza schizofrenie je hlavnímu hrdinovi potvrzená ústavním lékařem, který se vyjádřil: „Trpíš schizofrenií a ta má hluboké kořeny v duši národa. Vem si všechnu tu víru v elfy, duchy, strašidla a trolly, to je jen rozštěpení osobnosti.“ Na to Páll odvětí:

„Za moje šílenství může NATO. Narodil jsem se v den, kdy naše země vstoupila do NATO. Každý rok protestují komunisti proti mým narozeninám. [...] Naše bludy držíte na uzdě silnými dávkami léků, co vážou proteiny a ovlivňují signály vysílané do mozku. A národy se před šílenstvím ve světě brání zbraněmi. Svět je duševně chorej člověk, šílenej, rozpolcenej, bludná představa. Proto tvrdím, že vstupem do NATO ratifikovala vláda chaos v mé hlavě.“<sup>129</sup>

Pállův život končí sebevraždou. Z knihy ani z filmu nejsme schopni vyvodit příčinu této sebevraždy, ale jednou z variant může být postschizofrenní deprese. Deprese se objevuje

---

<sup>129</sup> Andělé všehomíra (Englar alheimsins; Fridrik Thór Fridriksson, 2000).

již po odeznění samotné nemoci, některé příznaky však stále přetrvávají. Deprese není těžká, přesto jsou s ní spojeny sebevražedné sklony, což by snímku odpovídalo.

## Závěr

Tato diplomová práce byla zaměřena na tři vybrané snímky, ve kterých lze nalézt prvky schizofrenie. Vodítkem byla neoformalistická analýza, na základě které byla popsána struktura syžetu, stanovena dominanta, významy a motivace. Určená dominanta nám pak poskytla oporu pro komparaci s realitou. Pro toto srovnání jsme vycházeli převážně z konzultací s oslovenými lékaři a z definic použité odborné literatury. V případě snímku *Já, mé druhé já a Irena* jsme zjistili, že filmové podání neodpovídá skutečnosti. V tomto případě se zřejmě jedná o záměr autorů, jejichž cílem bylo snadné identifikování onemocnění hrdiny a posílení komického účinku. Snímek neprokazuje zásadní umělecké ambice a potřebu hlubšího sdělení. Domníváme se, že nesprávná aplikace schizofrenie zde byla použita z důvodu všeobecně rozšířené dezinformace, že rozdvojení osobnosti je schizofrenie, což jak jsme ukázali, je mylné tvrzení.

Snímky *Nájemník* a *Andělé všehomíra* poskytují do jisté míry věrohodné zachycení onemocnění, ovšem s tím rozdílem, že film Polanského neposkytuje dostatečně jasná vodítka pro určení, zda je hlavní hrdina skutečně nemocen. V tomto případě bychom mohli uvažovat i o jiné interpretaci, vzhledem k nejednoznačnosti, kterou film předkládá divákovi. Právě přínos diváka hraje v neoformalistické analýze také svou roli. Nabízí se zde vysvětlení, že celý film se odehrává v mysli hlavní postavy, která je od samého začátku upoutána na lůžko a mohli bychom tedy mluvit o snu. V protikladu stojí islandský snímek *Andělé všehomíra*, který vychází z literární předlohy, jejíž autor se podílel na scénáři. Zde není téměř prostor pro pochybnosti nebo mnohočetné interpretace. Pro oba filmy je však spojující jejich přesah a snaha o hlubší výpověď, které přesahuje rámec nemoci. Můžeme se zde setkat s nastíněnou kritikou společnosti a většími nároky na diváka.

Pokud bychom se na zkoumané snímky zaměřili z hlediska teorií esteticismu a eticismu, můžeme tituly *Andělé všehomíra* a *Nájemník* považovat za esteticky hodnotné i přesto, že jisté scény mohou být pro některé diváky nepříjemné nebo až ošklivé či bizarní (zvl. v *Nájemníkovi*, kde některé momenty hraničí se satanismem a cynismem). Bohužel snímek *Já, mé druhé já a Irena* selhává převážně v rovině estetické, kde náročný divák není schopen dosáhnout potěchy oka ani nějakého intelektuálního naplnění. Film selhává také svojí nevěrohodností a dostal pověsti typické americké komedie.

Předložená práce může otevřít prostor pro další zkoumání nejen v oblasti umění a psychologie či psychiatrie. V dnešní době je úspěšně aplikovaná arteterapie, díky níž psychicky nemocní pacienti docházejí potřebné útěchy a úlevy. Propojení psychologie

a umění má také svůj opodstatněný význam v rámci psychologické interpretace. Prostor pro další zkoumání nacházíme u dalších snímků, které řeší problém schizofrenie nebo psychických poruch obecně. Jako příklad bychom mohli uvést snímek *Čistá duše*, nebo některé počiny Davida Lynche. Bylo by možné se koncentrovat pouze na určité projevy nemoci, nebo bychom mohli zkoumat díla umělců, kteří jsou nějakou chorobou postiženi. Nabízí se tedy řada eventualit, které je možné dále rozvinout. Otázkou zůstává, zda je vůbec z etického hlediska správné zobrazovat duševně choré. Nabízí se ospravedlnění v podobě katarze, která může mít očistný účinek nejen na společnost, ale i samotné schizofreniky. Šílenství a kreativita určitým způsobem koexistují a někdy jedno pomáhá druhému.

## Resumé

Diplomová práce *Rozbor vybraných filmových děl s reflexí psychiatrických aspektů* byla zaměřena na tři konkrétní filmová díla, ve kterých figuruje duševní onemocnění, a to schizofrenie. Při výběru snímků bylo podstatné žánrové kritérium. V oblasti komedie byl zvolen film *Já, mé druhé já a Irena*, horor zastupoval *Nájemní*, a pro dramatický žánr byl vybrán snímek *Andělé všehomíra*. V úvodní části práce byly vysvětleny základní pojmy týkající se použité filmové analýzy, žánrů a psychického onemocnění. Hlavní část práce byla zaměřena na rozbor daných filmů za pomoci neoformalistické filmové analýzy. Dané aspekty snímků byly srovnány s teoretickým základem definujícím schizofrenii a rozhovorem s odborníkem. Výsledky tohoto zkoumání nám přinesly poznatky o realističnosti těchto filmů.

## Summary

The Diploma thesis on the topic *Analysis of selected film works reflecting psychiatric aspects* was focused on three particular film works, where a mental disorder – schizophrenia figure. The criterion by genres was essential at selecting films. The film *Me, Myself & Irene* was selected in the category of genre of comedy films, the film *The Tenant* represents the category of genre of horror films and the film *Angels of the Universe* represents the genre of drama films. The introductory part of the Diploma thesis gives explanation to the basic terms concerning the used film analysis, genres and the mental disorder. The main part of the Diploma thesis is focused on analysis of the given films by means of neoformalistic film analysis. Given film aspects were compared with the theoretical knowledge providing definition of schizophrenia and interview with a specialist. Results of this research gave us knowledge about realism of these films.

## Résumé

La thèse *Analyse d'une sélection de films reflétant des aspects psychiatriques* a visé trois films où figure la maladie mentale de schizophrénie. Le critère de genre a joué le rôle principal pour le choix des films. Le film *Fou(s) d'Irène* a été choisi pour le domaine de la comédie, le film d'horreur a été représenté par *Le locataire* et le film *Les Anges de l'univers* a été choisi pour représenter le genre de drame. Dans l'introduction de la thèse, les notions de

base ont été expliquées, concernant la méthode d'analyse appliquée ainsi que les genres et la maladie mentale. La partie principale de la thèse a été consacrée à l'analyse des films choisis en appliquant l'analyse non-formaliste. Les aspects spécifiques des films ont été comparés avec la théorie définissant la schizophrénie et aussi avec un entretien avec un spécialiste. Les résultats de cette étude nous ont apporté des observations sur le réalisme de ces films.



## Seznam použité literatury

### Monografie

- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. Překlad Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011, 639 s. ISBN 978-807-3312-176.
- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. přel. Helena Bendová a kol. Praha: AMU, 2007, 845 s. ISBN 978-807-1068-983.
- COHEN, Robert M. *Nejčastější psychické poruchy v klinické praxi*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2002, 190 s. ISBN 80-717-8497-4.
- DÖRNER, Klaus a Ursula PLOG. *Bláznit je lidské: učebnice psychiatrie a psychoterapie*. Vyd. 1. Překlad Jan Lorenc. Praha: Grada, 1999, 353 s. Psyché (Grada Publishing). ISBN 80-716-9628-5.
- GUDMUNDSSON, Einar Már. *Andělé všehomíra*. 1. vyd. Překlad Olga Maria Franzdóttir. Praha: Arista, 2000, 146 s. Domino (Arista). ISBN 80-864-1000-5.
- HARTL, Pavel a Helena HARTLOVÁ. *Psychologický slovník*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2000, 774 s. ISBN 80-717-8303-X.
- JANÍK, Alojz. *Obecná psychiatrie*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 1989, 186 s. ISBN 80-210-0086-4.
- JUKLOVÁ, Kateřina a Radka SKORUNKOVÁ. *Základy psychopatologie*. 1. vyd. Hradec Králové: Gaudeamus, 2007, 115 s. ISBN 978-807-0418-734.
- KASSIN, Saul M. *Psychologie*. Vyd. 1. Překlad Dagmar Brejlová, Veronika Sobotková, Helena Šolcová. Brno: Computer Press, 2007, xxiii, 771 s. ISBN 978-802-5117-163.
- KRAUS, Jiří et al. *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008, 879 s. ISBN 978-80-200-1415-3.
- LEVINSKÝ, Otto a Antonín STRÁNSKÝ. *Film a filmová technika*. 1. vyd. Praha: SNTL, 1974, 384 s.
- *Lexikon světového filmu*. Upravené české vyd. s dodatkem 59 hesel a 40 ilustrativních fotografií. Editor Michael Töteberg. Praha: Orpheus, 2005, 643 s. ISBN 80-903-3107-6.

- *Mezinárodní klasifikace nemocí - 10. revize: duševní poruchy a poruchy chování : popisy klinických příznaků a diagnostická vodítka*. Praha: Psychiatrické centrum, 1992, 282 s. ISBN 80-851-2137-9.
- NOVOTNÝ, David Jan. *Chcete psát scénář?*. 1. vyd. Praha: FAMU, 1995, 64 s. ISBN 80-858-8307-4.
- PARKINSON, David. *Film*. České vyd. 1. Praha: SVOJTKA a VAŠUT, 1996, 162 s. Školní encyklopedie Oxford. ISBN 80-718-0173-9.
- PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Vyd. 1. Editor Karel Tabery. Praha: Academia, 2009, 901 s. ISBN 978-802-0016-898.
- PORTER, Roy. *Největší dobrodiní lidstva: historie medicíny od starověku po současnost*. V českém jazyce vyd. 1. Překlad Jaroslav Hořejší. Praha: Prostor, 2001, 807 s., [24] s. obr. příl. Obzor (Prostor), sv. 34. ISBN 80-242-0594-7.
- RÁDL, Otto. *Film ve 20. století: výňatek z díla Dvacáté století, co dalo lidstvu : výsledky práce lidstva 20. věku*. Praha: V. Orel, 1934, 136 s.
- SCHRÖDER, Nicolaus. *Slavní filmoví režiséři: 50 nejvýznamnějších režisérů od Chaplina až po Almodóvara*. V Praze: Sloart, 2004, 287 s. ISBN 80-720-9643-5.
- SYŘIŠŤOVÁ, Eva. *Imaginární svět*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1977, 184 s. Most, 15.
- VACEK, Jaroslav. *O nemocech duše: kapitoly z psychiatrie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, 415 s. ISBN 80-204-0535-6.
- ZVOLSKÝ, Petr a Jiří RABOCH. *Psychiatrie*. 1. vyd. Praha: Galén, c2001, xxvii, 622 s. ISBN 80-246-0390-X.
- ZVOLSKÝ, Petr. *Speciální psychiatrie: 50 nejvýznamnějších režisérů od Chaplina až po Almodóvara*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 1998, 206 s. ISBN 80-718-4666-X.

## Časopisy

- BORDWELL, David. *Zesílená kontinuita: Vizuální styl v současném americkém filmu*. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2003, roč. 15, 1 (49), s. 5-28. ISSN 0862-397x.
- CARROLL, Noël. *Podstata hororu*. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1993, roč. 5, 3 (11), s. 53-63. ISSN 0862-397x.
- CLOVEROVÁ, Carol J. *Oko hrůzy*. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 2002, roč. 14, 1 (45), s. 5-41. ISSN 0862-397x.

- NOVOTNÁ, Vendula. Islandská zimnice. *Cinepur*. 1997, č. 7, s. 20-21. ISSN 1213-516x.
- THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1998, roč. 10, 1 (29), s. 5-36. ISSN 0862-397x.
- ZUSKA, Vlastimil. Žánr jako vektorová kategorizace filmového díla. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1999, roč. 11, 2 (34), s. 5-15. ISSN 0862-397x.

### Internetové zdroje

- 2501 [online]. © 2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.2501.eu/>>.
- Aktuálně.cz [online]. centrum holdings, © 1999 – 2012 [cit. 2012-11-23]. Dostupné z: <<http://aktualne.centrum.cz/>>.
- E15.cz [online]. Praha: Mladá fronta, Copyright © 2007-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.e15.cz/>>.
- Fandago [online]. © 2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.fandango.com/>>.
- FDb.cz: Filmová databáze [online]. Praha: Filmová databáze, © 2003-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.fdb.cz/>>.
- Feboifest [online]. Praha: Febiofest, © 1993-2010 [cit. 2012-11-22]. Dostupné z: <<http://www.febiofest.cz/cs/>>.
- Filmový časopis 25fps [online]. Brno: 25fps, © 2012 [cit. 2012-12-28]. Dostupné z: <<http://25fps.cz/>>.
- HRADIL, Luďek. Na Filmy: Filmová databáze [online]. © 2007-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.nafilmy.com/>>.
- ILiteratura.cz [online]. Sdružení pro iliteraturu, © 2002- [cit. 2012-12-22]. Dostupné z: <<http://www.iliteratura.cz/>>.
- IMDb [online]. Seattle: IMDb.com, Inc., © 1990-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.imdb.com/>>.
- Kinema [online]. Sector, © 2001 - 2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.kinema.sk/>>.
- Lidé mezi lidmi: Zdravotně - sociální portál [online]. Praha: manGoweb, © 2011-2012 [cit. 2012-11-26]. Dostupné z: <<http://www.lidemezilidmi.cz/>>.

- POMOTHY, Martin. *CSFD.cz: Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. Praha: POMO Media Group, © 2001-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.csfd.cz/>>.
- *PopMatters* [online]. Illinois: PopMatters Media, Inc., © 1999-2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.popmatters.com/>>.
- *Psychologie.cz: Wellness pro vaši duši* [online]. Praha: Mindlab, © 2012 [cit. 2012-11-23]. Dostupné z: <<http://psychologie.cz/>>.
- *Rogerebert.com: movies & more* [online]. Chicago: Sun-Times Media, LLC, © 2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://rogerebert.suntimes.com/>>.
- SOUČEK, Tomáš. *Český-jazyk.cz: Studentský underground* [online]. Hradec Králové, © 2003-2012 [cit. 2012-11-26]. Dostupné z: <<http://www.cesky-jazyk.cz/cjl/>>.
- *The New York Times* [online]. New York: The New York Times Company, © 2012 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.nytimes.com/yr/mo/day/>>.
- XXMARTINXX. *Kfilmu.net* [online]. © 2004-2010 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: <<http://www.kfilmu.net/>>.