

Univerzita Palackého v Olomouci  
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Neoformalistická analýza násilných  
scén snímku *Sedm.***

Aneta Němcová

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová  
studia

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *Neformalistická analýza násilných scén snímku Sedm* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum:

.....

podpis

# Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>4</b>
<b>Teoreticko-metodologická část</b> .....	<b>6</b>
1. Vyhodnocení pramenů a literatury.....	6
1.1 Prameny.....	6
1.2 Literatura.....	6
2. Metodologie.....	8
3. Mizanscéna.....	10
3.1 Prostředí.....	11
3.2 Osvětlování.....	12
3.3 Inscenování.....	13
3.4 Kostým.....	15
3.5 Čas a prostor.....	16
<b>Analytická část</b> .....	<b>19</b>
4. Postavy.....	20
4.1 Město beze jména jako vlastní svět.....	20
4.2 David Mills a William Somerset.....	21
4.3 Vrah.....	22
5. Hříchy.....	26
5.1 Obžerství.....	26
5.2 Lakota.....	27
5.3 Lenost.....	29
5.4 Chtíč.....	32
5.5 Pýcha.....	33
5.6 Poslední akt.....	35
<b>Závěr</b> .....	<b>41</b>
<b>Seznam použité literatury a pramenů</b> .....	<b>43</b>
Prameny.....	43
Literatura.....	43
Internetové zdroje.....	44

## Úvod

Bakalářská práce se zabývá snímkem *Sedm (Se7en)*<sup>1</sup> režiséra Davida Finchera z roku 1996. Tématem práce je analýza a interpretace scén, které zobrazují násilí. Práce se zaměřuje pouze na vybrané aspekty filmu, konkrétně na mizanscénu scén spojených s prezentací násilí a představení hlavních charakterů snímku (hlavní postavy detektivů a vrah). Zkoumá, jakými postupy byly jednotlivé události zobrazeny a jaké funkce mají v kontextu stylu celého snímku.

Hlavní motivací pro téma této práce bylo zjištění, že dobové kritiky nepíší o filmu příliš pozitivně. Vyčítají mu pomalé tempo, příliš explicitní masky, a některé se zmiňují i o neuspokojivém zakončení. Například Janet Mazlin, redaktorka *The New York Times*, o filmu napsala: „*Ani pytle plné částí lidských těl, ukousnutý jazyk nebo muž, který byl nucen uříznout libru vlastního těla, nezabrání nudě.*“<sup>2</sup> Barbara Shulgasser z *SF Examiner* zase napsala, že „*Zatímco premisa je fascinující, snímek je lepkavý, zpackaný a není vzrušující.*“<sup>3</sup> Richard Schickel pro *Time* si o filmu myslel, že „*je to velmi únavné zírat skrze šero a snažit se zahlédnout něco zajímavého a pak se muset odvracet, abyste zjistili, že je to jen zase nějaké brutálně umučené tělo.*“<sup>4</sup> Z dnešního hlediska je ale snímek vnímán velmi pozitivně a kritici ho považují za jeden z nejlepších detektivních příběhů. Mým cílem je definovat prostředky, které snímek používá ve vybraných scénách, a jejich motivace, které následně generují významy v rámci celého filmu.

*Sedm* je druhým snímkem režiséra Davida Finchera, ovšem prvním, ve kterém se dají vyzorovat specifické autorské postupy. Jeho první snímek, *Vetřelec*<sup>3</sup> (*Alien*)<sup>5</sup> z roku 1992, nebyl čistě režiséroým projektem. Na snímku se před ním

---

<sup>1</sup> *Se7en* [česky *Sedm*]. [film] Režie David Fincher, scénář Andrew Kevin Walker. USA, 1995.

<sup>2</sup> MASLIN, Janet. Film review: *A Sickening Catalogue of Sins, Every One of Them Deadly*. *The New York Times* [online]. New York City: The New York Times Company, 1995, 22 Sep 1995, , s. 18 [cit. 2020-06-18]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1995/09/22/movies/film-review-a-sickening-catalogue-of-sins-every-one-of-them-deadly.html>

<sup>3</sup> SHULGASSER, Barbara. "*Seven*": *Thrill-less thriller*. *The San Francisco Examiner* [online]. San Francisco: San Francisco Media Co., 1995, 22 Sep 1995, s. 49 [cit. 2020-06-18]. Dostupné z:

<https://sfexaminer.newspapers.com/image/461559085/?terms=Barbara%2BShulgasser&match=2>

<sup>4</sup> SCHICKEL, Richard. *Time Magazine* [online]. New York City: Time, 1995, Jan 1, 2000 [cit. 2020-06-18]. Dostupné z: <https://www.rottentomatoes.com/critic/richard-schickel/movies?page=9>

<sup>5</sup> *Alien*<sup>3</sup> [česky *Vetřelec*]. [film] Režie David Fincher, scénář David Giler, Walter Hill a Larry Ferguson. USA, 1992

vystřídalo hned několik režisérů. Fincher se tak nerad k tomuto snímku vyjadřuje a jeho osobitý režisérský otisk je tak poprvé vidět až na druhém projektu. Film pojednává o mladém detektivu Davidu Milesovi (hraje ho Brad Pitt), který se se svou ženou přestěhuje do nejmenovaného města. Je přidělen k detektivovi Williamu Somersetovi, kterému zbývá jen týden do nástupu do důchodu. Somersetovým posledním případem jsou vraždy, které spojuje téma sedmi smrtelných hříchů – obžerství, pýcha, lenost, lakomství, závist, hněv a smilstvo. Nikdy nevidíme činy vraha na plátně – režisér spoléhá na strach vyvolaný sledováním důsledků. Z toho důvodu se nám po celou dobu vrah neukáže – poprvé ho vidíme až v závěru filmu, kdy se přijde sám doznat na policii.

Snímek je hybridem detektivního příběhu a psychologického thrilleru. Thriller dodává snímku ponurou a depresivní atmosféru, která je pro něj charakteristická. Svým způsobem se tu dá také najít podobnost s detektivkami Agathy Christie či sira Arthura Conana Doylea, které hledají ve zločinech vyšší smysl, který je svým způsobem omlouvá. Právě téma vyššího smyslu ve zločinu vyvolává děs a nutí diváka s jistými motivy zločince sympatizovat. Taktéž vychází z žánru film noir. Film noir se dá velmi těžko definovat, ale jedním z jeho charakteristických znaků stylu, který je v tomto snímku zastoupen, je absence doplňkového světla, čímž vzniká větší ostřejší přechody mezi světlem a stínem.<sup>6</sup>

Scény, které budou středem zájmu této práce, zobrazují oběti zločinů ve výrazné vizuální stylizaci. Jedná se o jeden z faktorů, proč byly podřízeny tak ostré kritice, díky které film u diváků v době uvedení do kin neuspěl. Dnes se ovšem film těší velké popularitě a je opěvován jak kritiky, tak diváky.

---

<sup>6</sup> KUČERA, Jakub. Film noir - záblesky černé. *Cinepur: Časopis pro moderní cinefily* [online]. Praha: Sdružení přátel Cinepuru, zapsaný spolek, 2002, únor 2002, (19) [cit. 2020-06-21]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=29>

# Teoreticko-metodologická část

## 1. Vyhodnocení pramenů a literatury

### 1.1 Prameny

K nejzákladnějšímu prameni pro tuto práci se stává snímek *Sedm* (Seven, 1995) dostupný na DVD nosiči *Bontonfilm*.

Pro zdroje recenzí, které byly hlavní motivací pro sepsání této práce, jsou využity americké časopisy *The New York Times*, *Time* a *San Francisco Examiner*. Vzhledem k tomu, že není možné představit některé aspekty mizanscény bez příkladů, které by nezahrnovaly sledovaný film, užila jsem proto znalostí jiných filmů, abych tyto aspekty představila v jiném kontextu. Zároveň zmiňuji i jiné filmové osobnosti, na kterých lze představit styl práce, ať už režijní, nebo herecké.

### 1.2 Literatura

Pro definování metodologie jsem využila studii Kristin Thompsonové *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho meto*<sup>7</sup>, kterou blíže představím v metodologii práce.

Tato práce se bude nejčastěji opírat o publikaci Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*<sup>8</sup>, ve které autoři velice podrobně probírají fungování jednotlivých technických i uměleckých složek ve filmu. Tato práce se nejvíce bude věnovat mizanscéně a kameře, kterým je v knize věnována kapitola. Kniha se dále věnuje i dalším složkám, jako je vyprávění, střih, zvuk. Také se věnuje produkci, filmovým žánrům i dokumentárnímu filmu. Těmto složkám ovšem nebude práce věnovat pozornost. Zároveň od Davida Bordwella použiji knihu *On the history of film style*<sup>9</sup>, která se ovšem věnuje filmovému stylu napříč historií.

---

<sup>7</sup> THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. Praha: Národní filmový archiv, 1998, 10(1), 5-36. ISSN 0862-397X.

<sup>8</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018. ISBN 978-80-7331-217-6.

<sup>9</sup> BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. ISBN 978-0674634299

Mizanscéně se věnuje i kniha Johna Gibbse, *Mise-en-scene – Film style and Interpretation*<sup>10</sup>. Stejně jako *Umění filmu* se věnuje aspektům mizanscény, ovšem ne v takové členitosti, jako Bordwell s Thompsonovou. Těmto aspektům se ovšem nevěnuje teoreticky, nýbrž je představuje v konkrétních příkladech bez teoretického kontextu. Především budu vycházet z první kapitoly, která představuje navíc barvu a rámování obrazu.

Mizanscéně a stylu se také částečně věnuje i Radomír D. Kokeš ve své knize *Rozbor filmu*<sup>11</sup>. Jeho práce se věnuje nejen mizanscéně, ale také syžetu. Její hlavní tezí je struktura a témata odborných prací. Kokeš ovšem velmi často přebírá teze od Bordwella a jeho kniha je tak spíše teoretickým výtahem Bordwellovy práce. Jeho teze ovšem za pomoci neoformalismu aplikuje na jiných příkladech.

---

<sup>10</sup> GIBBS, John. *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. New York: Columbia University Press, 2002. ISBN 978-1-903-36406-2

<sup>11</sup>KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0

## 2. Metodologie

V práci bude uplatněna neoformalistická analýza. Neoformalismus sleduje text v širších souvislostech, pozoruje utváření díla v relaci se čtenářem a jeho kompletní aktivity vyvolané dílem a jeho formou na širším pozadí historicko-kulturního kontextu. Vychází z ruského formalismu a pražského strukturalismu. Na rozdíl od jiných způsobů analýz, jako žánrová nebo historická analýza, nenalézají jednu konkrétní a fixní odpověď. Na dílo se dá dívat a analyzovat ho z různých pohledů, dají se klást různé otázky a hledat různé odpovědi.

Neoformalistická analýza se zaměřuje na estetické funkce, jako jsou kamera, zvuk nebo mizanscéna, a hledá jejich význam v kontextu celého snímku. Estetika stylu a formy textu převažuje nejen u konkrétního snímku, ale i u dalších děl režiséra. Ve formě se odráží režisérův viditelný „podpis“ (podle určitých znaků jde snadno poznat, že se jedná o film Davida Finchera, tyto znaky se často opakují, ať už jsou ve stylu formy filmu, nebo v příběhu, i když si Fincher scénáře nepíše). Jelikož se ale jedná o Fincherův „první snímek“ (jednalo se o jeho první vlastní projekt, jako režisér k filmu *Vetřelec*<sup>3</sup> byl pozván až jako čtvrtý), jeho styl se teprve uceluje. I tak se zde nacházejí jisté postupy, které se nadále opakují jako práce s kamerou (dlouhé, pomalé záběry, nebo naopak velké detaily, které jsou v některých případech zdokonaleny animací, např. ve snímku *Úkryt (Panic Room, 2002)*, práce se světlem, hudbou, a také velmi dbá na výběr příběhu (většina jeho filmů jsou adaptace jak fikčních, tak faktografických

Kristin Thompsonová, která ve své studii *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod* blíže tuto metodu charakterizuje, popisuje prostředky, funkce, motivace a jejich významy, podle kterých budu vybrané scény analyzovat. Do prostředků se řadí všechno jasně viditelné, jako práce kamery, svícení, mizanscéna, herecké výkony, postavy či jednotlivé motivy. Tyto prostředky mají svou funkci, která je definována jako vzájemný vztah každého prvku literárního (filmového) díla se všemi ostatními prvky v tomto díle a s celým literárním (filmovým) systémem. Je rozhodující pro pochopení jedinečných kvalit daného uměleckého díla. Pokud hledáme funkce jednotlivých prvků, nacházíme s nimi i jejich motivace, které jsou vodítkem poskytovaným dílem, které nás vede k rozhodnutí, čím by se



dalo ospravedlnit použití prostředku. Tyto motivace se rozdělují do čtyř skupin: kompoziční (ospravedlňuje použití jakéhokoli prostředku, zahrnuje rané „podstrčení“ informace, která bude důležitá později), realistická (určitý typ podnětu v díle, který vede k tomu, že se obracíme k pojmům z reálného světa, abychom ospravedlnili přítomnost nějakého prostředku), transtextuální (jakýkoli odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl, která závisí na naší předchozí znalosti prostředku z jiných děl v rámci stejného žánru) a umělecká (je nejobtížněji definovatelná, je viditelná v estetické rovině díla, silně subjektivní k jednotlivým tvůrcům, často úmyslně potlačuje předešlé tři jmenované motivace). Další z formálních komponent, kterou zmíním, je význam, který je chápán jako systém klíčů pro definování díla. Je rozčleněn do čtyř základních rovin: referenční (zahrnuje denotaci, divák jednoduše rozpozná identitu oněch aspektů reálného světa, které dílo obsahuje), explicitní (definuje abstraktnější myšlenky v díle), implicitní (když najdeme referenční a explicitní významy, a když se nemůžeme dobrat významu touto přímou cestou, přecházíme na rovinu interpretace) a symptomatický (ne-explicitní ideologie nějakého filmu, film funguje jako reflexe společenských tendencí, ztvárňuje duševní stavy velkých skupin lidí).

### 3. Mizanscéna

Jak už bylo zmíněno, tato práce se bude především zabývat mizanscénou. Mizanscéna je jednou z prvních filmových složek, které si jako diváci všimáme a kterou si také nejlépe zapamatujeme. Samotné slovo „mizanscéna“ vychází z původního francouzského výrazu *mise en scène* a znamená „dát na scénu“. Ve filmu se tím označuje režisérova kontrola nad tím, co se objeví na filmovém okénku. Zpočátku se ale termín používal v souvislosti s režírováním divadelních her.<sup>12</sup>

Mizanscéna zahrnuje prostředí, osvětlení, kostým a chování postav. Jsou to přesně ty prostředky, díky kterým divák pozná, kde se scéna nebo i celý příběh odehrává, v jaké době, jaké jsou zvyky ve společnosti. Osvětlení může dodávat také význam atmosféře. K tomu se vztahují i barvy a jejich emocionální významy, díky kterým může režisér nevědomky sdělit divákovi, jak se cítí postavy, nebo i samotné prostředí, které se může stát jedním z hlavních charakterů snímku.

Mizanscéna je velmi často dopředu plánovaná. Tvůrce musí dopředu vědět, do jakého prostředí bude příběh zasazen nebo do jakých kostýmů se budou herci oblékat. Pokud se jedná o určité specifické žánry, jako například horor, musí tvůrce vědět, jak osvětlit scénu tak, aby nabudila pocit strachu nebo úzkosti. Alfred Hitchcock se například jako jeden z mála spoléhal na vizuální storyboardy.<sup>13</sup> Všechny záběry a to, co na nich bude, měl do detailu promyšlené. Ne všichni tvůrci je ovšem využívají. Až když mají všechny prvky pohromadě, nebo když už začnou natáčet, zjišťují, že by scéna měla přeci jen vypadat jinak. Měla by být jinak natočena, měla by být jinak osvětlena. Často tak musí režisér začít improvizovat, ale ne vždy je to ke škodě.

Už jsem zmínila čtyři aspekty mizanscény – prostředí, osvětlení, kostým a chování postav. Nyní představím všechny tyto aspekty podrobněji, prozatím bez konkrétních příkladů.

---

<sup>12</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018. ISBN 978-80-7331-217-6. s. 159

<sup>13</sup> SAYENGA, Kurt. *Eli Roth: Historie hororu: Zabijácká monstra* [videozáznam]. Televizní dokument z roku 2018. AMC, 2018. [0:16:39 – 0:16:45]

### 3.1 Prostředí

Některé filmy využívají prostředí pouze jako kulisu pro odvyprávění příběhu – nemá žádný hlubší význam. Je důležité jen pro to, aby se postavy někde pohybovaly, a diváka vlastně ani nemusí zajímat, kde se příběh odehrává. Důležité je to, co se děje postavám. Daný příběh se tak může odehrávat v podstatě kdekoli a příběh samotný to nijak neovlivní. Na tomto principu pracují hlavně moderní romantické komedie. Například snímek *Ďábel nosí Pradu* vypráví příběh dívky žijící v New Yorku, která se chce stát úspěšnou novinářkou, ale vezme místo v dámském módním časopisu. Příběh se ale může odehrávat i v Los Angeles, nebo i jiném velkém městě. Celkový význam filmu to do větší hloubky neovlivní.

Jiné filmy zase využívají prostředí jako další charakter. Je pečlivě vybíráno, protože je důležité pro vývoj postav. Je neodlučitelnou součástí příběhu, protože bez něj by nedával smysl. Snímek *Černobílý svět* se odehrává ve státě Mississippi na začátku šedesátých let. Na americkém jihu stále trvá rasová segregace. Jelikož snímek sleduje dvě postavy tmavé pleti a jejich práci v domech bílých paniček, v jiném prostředí by příběh tak nerezonoval. Autorka knižní předlohy, Kathryn Stockett, navíc z tohoto konkrétního státu pochází, takže příběh obohacuje o vlastní zkušenost.

Prostředí může být také metaforou pro to, co postavy cítí uvnitř sebe. S jakými emocemi se musí potýkat. Například snímek *Maják* sleduje dva osamělé muže, kteří pracují na izolovaném majáku. Odlehlost a samota prostředí se projevuje nejen na jejich psychice, ale i na jejich vzájemném vztahu.

Celý děj snímku *Sedm* se, až na závěrečnou scénu, odehrává ve městě, které nemá jméno. I když má prostředí v tomto snímku velký význam, název města není nikterak důležitý. Tvůrci se tímto krokem snažili sdělit, že se podobný příběh může stát kdekoli na světě. Podrobněji se budu prostředí věnovat v samostatné kapitole.

Prostředí ale také souvisí s prostorem, ve kterém se postavy pohybují nejčastěji, tedy domovem či prací, který může hodně vypovědět jak o jejich charakteru, tak i o jejich situaci. To taktéž souvisí s dekoracemi.<sup>14</sup> Pokud postava žije v malém

---

<sup>14</sup> GIBBS, John. *Mise-en-scène: Film Style and Interpretation*. New York: Columbia University Press, 2002. ISBN: 978-0-231-50311-2.

bytě, kde se nachází pouze pár kusů nábytku a žádné jiné dekorace, například obrazy nebo jiné bytové doplňky, může toto prostředí říct o postavě, že je chudá, nebo ho nepovažuje za svůj domov apod.

### 3.2 Osvětlování

Osvětlení je jednou z nejdůležitějších složek obrazu. Umožňuje nám ve filmu vidět, co se děje, ale také nám jeho světlejší a tmavší oblasti pomáhají vytvořit celkovou kompozici každého záběru. Směřují tak naši pozornost ke konkrétním událostem, které jsou v daný okamžik v obraze nejdůležitější.<sup>15</sup>

Existuje několik směrů osvětlení, které nám napomáhají orientovat se v prostoru či dopomáhají utvářet atmosféru (Bordwell, cit. 4, s. 174-178):

- 1) Přední světlo (též čelní nebo fronální) má tendenci eliminovat stíny. Jeho zdroj může svítit shora nebo zepředu a světlo je velmi ostré. Máme tak možnost vidět všechno na scéně bez jediného stínu. Výsledkem takového typu osvětlení je poměrně plochý obraz.
- 2) Protisvětlo (též kontrastsvětlo či zadní světlo) přichází zezadu, zpoza filmového objektu. Může přicházet z různých úhlů a vytváří tak siluety, pokud je ovšem použit pouze jeden zdroj. Pokud je použito s více předními zdroji, vytvoří jemně osvětlené kontury. Tomuto využití protisvětla se říká okrajové osvětlení.
- 3) Podsvícení (též dolní světlo) je světlo umístěno pod subjektem. Tento způsob osvětlení se nejčastěji používá v hororových filmech, protože deformuje rysy (např. tváře). Bývá ale také používán jako realistický zdroj světla, jako oheň nebo baterka. Tento zdroj světla může plnit i více funkcí. Například ve filmu *Pulp Fiction: Historky z podsvětí* je takovým zdrojem světla kufřík, který je představen na začátku filmu. Světlo, které z něj vychází, může vyjadřovat povahu objektu, který se v něm nachází.
- 4) Horní světlo (top lightning) je ve své povaze spíše bodovým světlem. Objekt osvětluje taktéž zhora, podobně jako přední světlo, ale jeho účelem je osvětlovat pouze část objektu, například hlavu. Světlo může také zdůraznit konkrétní křivku na osvětlovaném objektu.

---

<sup>15</sup> BORDWELL, cit. 3, 637 s. (s. 172)

5) Low-key osvětlování vytváří větší kontrasty a mnohem zřetelnější a temnější stíny. Je vytvářeno tak, že se doplňkové světlo buď eliminuje, nebo je velmi slabé. Na obraze je tak zřetelnější šerosvit a jiné oblasti jsou buď velmi světlé, nebo pohlcené stínem. Tento typ osvětlení se většinou používá při tajemných scénách nebo v hororech (převážně ve třicátých letech), film-noir ve čtyřicátých a padesátých letech a později se k němu vrátili v letech osmdesátých i devadesátých.

Není časté, aby si filmaři vystačili pouze s osvětlením, které bude na scéně vidět. Aby dosáhly určité kontroly nad obrazem, využívají tak i dalších zdrojů, které jsou schovány za kamerou. K dodatečnému osvětlování se často používají dva zdroje světla – hlavní světlo a doplňkové světlo. Hlavní světlo je dominantní a vrhá nejvýraznější stíny. Většinou koresponduje se zdrojem, který je umístěn na scéně. Doplňkové světlo má za úkol změkčovat nebo eliminovat stíny vržené hlavním světlem. Takový typ osvětlení se například využívá i při natáčení nočních scén, tedy pokud je tvůrci skutečně natáčí v noci. Ke zdrojům, jako například baterka nebo oheň, se využije ještě hlavní světlo pro viditelnost samotných postav pohybujících se na scéně. Toto světlo ovšem nesmí být moc ostré, aby tak zachovalo dojem tmy.<sup>16</sup>

### 3.3 Inscenování

Termínem inscenování se především myslí chování postav nebo figur na scéně. Figura může znamenat mnohé. Nejedná se pouze o živé herce na scéně, ale také o různé objekty, zvířata, roboty i prosté tvary<sup>17</sup>. Zvířatům může mizanscéna pomoci vytvářet pocity, které následně diváci vnímají. Neživým objektům zase pomáhá utvořit pohyby, ze kterých se následně stávají různé kinetické vzorce. Tyto vzorce zase vytváří pocity lidských protagonistů, když jim například nejde vidět do tváře nebo jsou moc daleko od kamery.

Stejně jako tyto objekty, i herci ztvárňují nějakou roli. Herecký výkon se skládá z vizuálních prvků a zvuku. Mezi vizuální prvky se řadí například gesta a výrazy tváře, mezi zvukové naopak hlas a další zvukové projevy.<sup>18</sup> V dřívějších

---

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 175

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 180

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 182

dobách (např. v němém filmu) se tyto prvky oddělovaly. Díky technologii mohl herec vyjádřit vše pouze svými gesty a mimikou. Herci tak využívali divadelního herectví, při kterém bylo zapotřebí dělat velká gesta a výrazně pracovat s mimikou, aby diváci dobře viděli. Na druhou stranu, když začal rozhlas, herci používali v tomto médiu pouze svůj hlas. Museli dbát na artikulaci, správné vyjadřování emocí. Zvukový film dokázal tyto dva prvky spojit a některé herecké projevy (například mimika nebo gesta) nebyla tak důrazná, protože divák mohl vše velmi dobře vidět.

Někteří herci byli v začátcích zvukového filmu propouštěni právě proto, že se nedokázali odpoutat od zaběhlých způsobů. Jejich herectví najednou bylo příliš přehnané. Lidé chtěli od herců realistické herectví. Pojem realistického herectví se v průběhu let proměňuje, například v padesátých letech vypadal realistický herecký projev jinak než na začátku 21. století. Z dnešního pohledu se může projev z padesátých let zdát dosti naaranžovaný a přehnaný. Tyto dva faktory můžou dnešního diváka přesvědčit o jeho nerealističnosti. Totéž se dá říci o hereckých výkonech herců ve filmech italského neorealismu. V jeho začátcích byly výkony představitelů brány téměř dokumentárně, dnes ovšem působí spíše uhlazeně.

Ovšem to, že považujeme nějaký herecký výkon za nerealistický, ještě neznamená, že je špatný. Herectví se může lišit i podle žánru filmu – v komedii budeme například očekávat to, že herec bude přehrávat, aby tak dosáhl komediálního zážitku. Styly herectví se tedy dají přizpůsobit určitému žánru filmu a na rozdíl od dramatu může herec například ve fantasy získat větší hereckou svobodu. Víme totiž, jak by se asi choval manžel, když zjistí, že mu zemře žena, ale nevíme, jak by se asi chovala čarodějnice nebo hobit.

David Bordwell se také zmiňuje o odlišení realistické herectví vzhledem k zemi, která film produkuje. Zmiňuje například Čínu s výkony Jackieho Chana nebo Jima Carreyho.<sup>19</sup> Tyto výkony jsou ale opět spojeny s žánrem, či přímo se samotným hercem. Jim Carrey je známý pro své komedie, zatímco Jackie Chan pro akční filmy plné bojového umění. Ale i Jim Carrey měl období ve své tvorbě, kdy se oprostil od ztřeštěných hereckých výkonů a hrál spíše v dramatech. Není tedy dle mého na místě určovat realističnost hereckých výkonů podle herce, či podle původu vzniku filmu.

---

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 182

Tuto teorii mi potvrzuje fakt, že Bordwell ve své knize píše: „*Herecký výkon bývá více či méně typizován, ale měli bychom také zvažovat, do jaké míry je stylizován.*“<sup>20</sup> Někteří herci jsou obsazováni do rolí, které jsou jejich stylu hraní podobné (někdy jsou jim tyto role psány přímo na tělo). V opačném případě bývají herci pečlivě vybíráni, aby odpovídali typu postavy, kterou mají ztvárňovat. Nemusí se ovšem vždy jednat o stereotypy.

Stylizované herectví se nejčastěji pojí s komedií. Tento žánr ovšem není jediný. V některých dramatech můžou dva herci své postavy předvést za pomoci jiného stylu herectví a tím znázornit jak jejich způsob uvažování, tak rozdílnost obou charakterů.

Hereckým výkonům také napomáhají střih a kamera. O kameře jsem se už zmiňovala v souvislosti s realističností. Herec musí udržovat balanc mezi zdrženlivostí a důrazem – nemůže předvádět tak horlivý herecký výkon jako například v divadle, ale zároveň musí určovat důraz, aby divák pochopil, o jaké znázornění mu jde. Díky tomu, že se film točí na několik částí, může střiháč vzít z každé alternativy scény něco (správné gesto, výraz, nejlépe řečenou repliku), aby výsledek měl ten správný efekt.<sup>21</sup>

### 3.4 Kostým

Kostým je pro diváka asi tím nejvýraznějším a nejsnáze čitelným prvkem mizanscény. Nejen, že je pevně spjatý s dobou, ve které se film odehrává, ale také může vyjadřovat charakter či nálady postav. Často se proto říká historickým dramatům spíše kostýmové drama, protože se na kostýmy klade velký důraz a mnohdy na ně padne velké množství rozpočtu. Tato kostýmní dramata mohou také napomoci k určení historického období, protože v minulosti byla móda pevně spjata s uměleckými styly, v jejichž duchu byla ovlivněna architektura či malířství. Takové kostýmy jsou velmi stylizované.

Ve filmech odehrávajících se v přítomnosti vzniku filmu je naopak důležitější charakterový význam. Může se klást důraz na nejnovější módu, nebo naopak může poukazovat na chudobu. Také může napomoci k rozpoznání či změně charak-

---

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 187

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 188

teru postavy. V již zmiňovaném filmu *Ďábel nosí Pradu* začíná hlavní hrdinka s kostýmy, které jsou jí více pohodlné na nošení, než aby splňovaly jakékoli módní standardy. Všechny její věci jsou staré a obnošené a má k nim určitou citovou vazbu. Postupem filmu však svůj šatník mění a s ním se mění i její pohled na její práci a také se mění pohled jejího přítele na ni. V jiných případech stačí nepatrná změna kostýmu, například změna klobouku nebo kabátu.

Dalším důležitým prvkem kostýmu je barva. Ta může zvýrazňovat nálady a pocity postavy. Na barvy je také kladen velký důraz při osvětlování či při výběru barevného filtru, ale v tomto případě barva vyjadřuje atmosféru celého snímku nebo konkrétní scény. Každá barva má svůj emocionální význam, který působí na diváka, a právě za tímto účelem jsou v některých případech pečlivě vybírány. Červená vyjadřuje vášně, černá smutek, modrá chlad, zelená nebezpečí, žlutá idyličnost apod.<sup>22</sup> Barvy nemají samozřejmě pouze jeden význam. Můžou vyjadřovat hned několik pocitů a mít několik vlastností, které se navzájem doplňují nebo jsou naopak dost odlišné. Naše vnímání barev tak napomáhá k vyznění celého filmu.

### 3.5 Čas a prostor

Všechny prvky mizanscény, které byly doteď rozebírány, spolu ve scéně spolupracují, aby utvořili pevný celek, který se pak projevuje v čase a prostoru celé mizanscény. Lidské oko se však nemůže věnovat všem prvkům zároveň – všimnout si všeho na první zhlédnutí není ani možné a ne vždy jsou také zásadní pro fabuli. Proto se filmař musí zaměřit na konkrétní aspekt, který je pro scénu momentálně nejdůležitější, a tomu věnovat co největší možnou pozornost. Tuto pozornost si získá také emocionálním zabarvením záběru či určitými výrazovými prostředky.

Filmový záběr obrazového prostoru představuje dvourozměrnou škálu barev a tvarů. Předměty důležité pro záběr nebo pochopení postav jsou často rozmístěny rovnoměrně po celém rámu obrazu, protože filmaři předpokládají, že se diváci soustředí spíše na jeho horní část, kde se nachází hlavy herců. Díky rovnoměrnému tvaru filmového obrazu se tak filmaři snaží vyrovnat levou a pravou polovinu.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> AYANA. The Psychology of Color in Film. *Daily Infographic* [online]. Sept 6th, 2017 [cit. 2020-05-31]. Dostupné z: <https://www.dailyinfographic.com/psychology-of-color-in-film>

<sup>23</sup> BORDWELL, cit. 10. s. 194



V extrémních případech je takovým typem vyrovnávání oboustranná symetrie, kterou je charakteristický například Stanley Kubrick.

Běžnější je ovšem pouze přibližné vyvážení levé a pravé části záběru. Nejjednodušším způsobem, jak dosáhnout kompoziční rovnováhy, je dát do středu záběru lidskou postavu. Omezí se tak další rušivé prvky záběru.<sup>24</sup> Další záběry pak proti sobě mohou postavit dva či více prvků, mezi nimiž divák těká.

Opačný extrém od oboustranné symetrie je nevyvážená kompozice. Postavy nebo důležité prvky jsou soustředěné pouze na jednu stranu záběru.<sup>25</sup> Postavy také mohou být rozděleny, proto se může na jedné straně záběru nacházet skupina postav, zatímco na druhé straně záběru se může nacházet pouze jedna.

Kompozice může také využívat kontrastu. Jedná se hlavně o vnímání změn v barevném spektru. Pokud je v záběru více světlých prvků blíže ke kameře – jasně osvětlené tváře nebo světlé kostýmy, tmavé prvky ustupují do pozadí. Pokud ovšem máme světlé pozadí, projevují se v popředí tmavé prvky. Dalším principem kontrastu jsou vystupující teplé barvy jako červená nebo oranžová na rovnoměrně osvětleném rámu. Chladné barvy, jako modrá, jsou naopak méně výrazné.<sup>26</sup>

Opačným případem kontrastu barev je monochromaticnost, což je využití tzv. omezené palety. Jde o využití pouze několika velmi podobných barev, v některých případech i jedné barvy, kterou zdůrazňuje, a od ostatních se liší pouze intenzitou a čistotou.<sup>27</sup>

Rámec scénického prostoru se v nás snaží vzbudit myšlenku trojrozměrného místo dvojrozměrného prostoru. Tak to dělá obrazový prostor.<sup>28</sup> K tomu mu napomáhají vodítka prostorové hloubky, která odvíjíme od naší zkušenosti s reálnými místy a také z jiných obrazových médií, například televize či divadlo. Tato vodítka nám poskytují všechny aspekty mizanscény – prostředí, osvětlování, kostýmy a inscenování.

---

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 194

<sup>25</sup> Tamtéž

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 196

<sup>27</sup> Tamtéž

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 196-198

Vodítka prostorové hloubky nám dodávají představu prostorového objemu, ve kterém se postavy nacházejí. Tento objem je zobrazen v několika plánech a je znázorněn za pomoci stínů, tvarů a pohybů. Plány jsou vrstvy prostoru, které zaplňují osoby, anebo objekty.<sup>29</sup> Jsou označovány podle toho, jak blízko nebo jak daleko od kamery se nachází. Jedná se celkem o tři vrstvy: popředí, střední plán a pozadí. Prázdný záběr má pouze jeden plán. Jakmile se ale do záběru postaví objekty, tak jsou vnímány proti pozadí.

Není to tak, že by se plány navzájem nerušily. V některých případech může dojít k překrývání pozadí, ke kterému dochází například díky okrajům objektu umístěnému na pozadí. Díky tomuto překrývání se objekty na pozadí zdají blíže. Dojem překrývajících se plánů vzbuzují i barevné rozdíly. Na pozadí se často volí chladné či bledé barvy, a teplé či syté barvy jsou naopak voleny pro kostýmy či jiné objekty v popředí.<sup>30</sup>

Jedním z nejdůležitějších vodítek prostorové hloubky je pohyb, který zdůrazňuje jak plány, tak objem. Dalším stejně důležitým vodítkem je vzdušná perspektiva, která zamlžuje vzdálenější plány. Dále je možné využít taktéž relativní velikosti, což znamená, že postavy a objekty umístěné dále od kamery vidíme jako proporcčně menší. To posiluje naše vnímání hlubokého prostoru s výraznými vzdálenostmi mezi jednotlivými plány. Silný pocit hloubky mohou také navodit souběžné linie sbíhající se ve vzdáleném souběžnou, jež zdůrazňují perspektivu.<sup>31</sup>

Mizanscéna bývá komponována buď v mělkém, nebo v hlubokém prostoru. V mělkém prostoru jsou vzdálenosti mezi jednotlivými plány téměř mizivé, kdežto v hlubokém prostoru je mezi plány určitá vzdálenost. Jedná se ovšem o relativní koncepty (extrémy). Většina kompozic se inscenuje v mírně hlubokém prostoru.

Prozatím jsem se věnovala pouze prostoru, nyní se budu věnovat času. Film je časoprostorové umění.<sup>32</sup> Je důležité nejen vidět něco, ale také kdy to něco uvidíme a jak dlouho se na to budeme dívat. Režisér udává rychlost a směr pohybu v rámci záběru. Pro zkoumání času je nutné sbírat informace z každého filmového rámu. Naše zkoumání záběru značně ovlivňuje přítomnost pohybu. Naše vnímání

---

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 198

<sup>30</sup> Tamtéž

<sup>31</sup> Tamtéž, s. 200

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 204

času se také mění v závislosti na hloubce záběru. Kompozice v hloubkovém prostoru často využívá událostí odehrávajících se na pozadí, aby vytvořila očekávání toho, co se stane na popředí. Pokud se v záběru nic nemění, ani zde není žádný jiný viditelný pohyb, upře se zrak diváka na tvář postavy, od které očekává více informací o fabuli.

## Analytická část

### 4. Postavy

#### 4.1 Město beze jména jako vlastní svět

Než začnu rozebírat konkrétní scény, kterými se tato práce zabývá, musím rozebrat celkové prostředí města, které se zločiny přímo souvisí, společně s hlavními protagonisty filmu. Jak už jsem zmiňovala v předchozí kapitole o mizanscéně, město, ve kterém se snímek odehrává, nemá žádné jméno. Existuje teorie, která tvrdí, že město nemá jméno proto, že by se případy mohly stát v podstatě kdekoli a nevážou se tak na jedno určité místo.<sup>33</sup> Přeci jen, motivy ke zločinům nezpůsobuje místo, ale chování lidí. V tomto konkrétním případě je město ztělesněním hříchů jeho obyvatel. Dalo by se říct, že se jedná o samostatný ekosystém. Podobně jako fiktivní město Gotham City, které se objevuje v příbězích o Batmanovi.

Jediné informace, které o městě během snímku zjistíme, jsou od detektiva Somersetem. V prvním dialogu mezi detektivy Somersetem a Millssem se Somerset ptá, proč si vybral dobrovolné přeložení právě sem. A říká to s velmi patrným překvapením a znechucením. V kontextu celého filmu by se mohlo jednat o varování, protože Mills se k městu chová jako k jakémukoli jinému. Oproti tomu Somerset je ve městě už 34 let a jeho zkušenosti nejsou nikterak pozitivní. Město vnímá velmi negativně, i když měl pravděpodobně stejné optimistické vize, jako jeho kolega. Je patrné, že město se potýká s vysokou kriminalitou, což nám dokážou další dvě scény, které se přímo netýkají konkrétního případu vražd – poprvé v rozhovoru mezi Somersetem a jeho šéfem je nám řečeno, že jen pár bloků od policejní stanice byl napaden muž se psem. V jiné scéně vidíme skupinu lidí na ulici, jak se sklání nad bezvládným tělem.

Dalším důležitým prvkem městského prostředí je počasí. Během většiny snímku venku prší, a přestane až v posledním aktu, kdy se na scéně objeví vrah.

---

<sup>33</sup> Seven. *Shmoop* [online]. Shmoop University, 2009 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://www.shmoop.com/study-guides/movie/seven>

Postavy se také viditelně nepohybují venku, aniž by zrovna nepršelo. Je možné vidět asi dvě scény, kdy neprší, ale v tu chvíli jen vidíme budovy nebo místa, ve kterých se odehrává následující scéna, a navíc jsou postavy už uvnitř. K významu deště a následného jasného slunečného dne se ještě vrátím později při rozboru posledního aktu. Díky nepříznivému počasí je venku velmi šero, ale i tak nejsou využívána žádná doplňková světla. Naopak je využito přírodního světla, které není příliš ostré a v důsledku šera se zde objevuje velké množství stínu, ve kterém jsou často postavy pohlceny. Stín je také využíván ve prospěch skrytí identity vraha.

Na prvních záběrech z ulic města je poznat, že se nejedná o moc bohaté a prosperující město. Střížky nad obchody jsou vyrobeny z jednoho kusu plechu. Podniky i některé byty, které uvidíme, nejsou udržované, takže se dá předpokládat, že obyvatelé města moc nevydělávají, což může vést právě ke zvýšené kriminalitě. Jak také říká samotný Somerset: „Je jednodušší něco ukrást, než si poctivě vydělat.“ I díky tomu dochází k „toleranci hříchů“, jak řekl John Doe v posledním aktu.

## **4.2 David Mills a William Somerset**

Pro úplné pochopení je nutné analyzovat taktéž dva hlavní protagonisty snímku, detektivy Davida Millse a Williama Somerset, které ztvárnili Brad Pitt a Morgan Freeman. Protagonisty odlišuje nejen generace nebo barva pleti, ale také zkušenost s městem a jejich povoláním.

William Somerset je policistou už 34 let. Žije sám a se záběrem na něj a jeho byt začíná film. Jeho byt je čistý, pod oknem v jeho ložnici jsou vidět krabice – jak se totiž dozvídáme o scénu později, blíží se poslední týden Somersetovy služby. Jak dále vidíme, když se obléká, tak má své oblečení složené na posteli, a také si bere kromě pistole i vystřelovací nůž. Z jeho bytu vidíme pouze kuchyň a ložnici. Tyto místnosti jsou od sebe značně barevně odlišené – kuchyně je bílá (navíc, když ji vidíme poprvé, skrze okno jde jasné světlo) a ložnice je tmavá (stěny má tmavě zelené). Jeho kostým je neměnný – nosí dlouhý zelený kabát a oblek a na hlavě nosí proti dešti klobouk společně s odznakem a zbraní.

Byty i kostýmy protagonistů jsou zrcadlově odlišné. Mills se zrovna přistěhoval se svou ženou Tracy z venkova. Jejich byt je sice dostatečně velký, ale žijí u nadzemní dráhy, takže každou chvíli zažívají kvůli projíždějícím vlakům otřesy.

Byt musel být tedy velmi levný, a – jak se dozvídáme od Tracy – realitní makléř zneužil jejich důvěry, aby byt prodal. Byt je ale velmi světlý, převažuje bílá a béžová barva na stěnách. Také se jim stále v některých místnostech povalují nevybalené krabice a místnost, kde jsou zavření psi, je obložena novinami. Když vidíme Millse poprvé se chystat do práce, vidíme razantní rozdíl mezi jeho kolegou a jím – není předem nachystaný, jeho oblečení je značně pomačkané, pravděpodobně si neumí ani uvázat kravatu (jak dokazují předem uvázané kravaty na ramínku) a navíc si stihne dát pouze malý šálek kávy, než ho zavolají k případu. Místo látkového kabátu, který nosí Somerset, nosí kabát kožený a nemá ani pokrývku hlavy, která by ho chránila před deštěm. Jeho spěch s chystáním do práce dokazuje, že se chce zapsat u Somerseta jako spolehlivý detektiv, který přijede co nejrychleji, aniž by se zaobíral vzhledem či připraveností.

### 4.3 Vrah

Společně s hlavními představiteli je nutno představit i hlavní zápornou postavu - sériového vraha Johna Doe, jehož podoba je divákovi až do posledního aktu zatajována. Poprvé je nám ne na přímo ukázán v jediné „akční sekvenci“ filmu.

Jelikož vrah rád zanechává na místech činu citáty z klasické literatury, které se pojí se sedmi smrtelnými hříchy, napadne Somerseta vypátrat jeho identitu dosti „nelegálním“ způsobem – požádá o pomoc kolegu pracujícího v FBI, která sleduje výpůjčky konkrétních knih v městské knihovně. I fakt, že federální organizace očipovala v minulosti několik knih věnujících se tématům jako vraždy nebo jaderné útoky, napovídá divákovi, jak vysoká kriminalita ve městě panuje a že se potřebné orgány snaží jakkoli město hlídat, aby zabránilo možným nebezpečnějším útokům.

V polovině filmu se tedy dozvídáme vrahovo jméno – Johnatan Doe (do konce filmu mu neřeknou jinak než John Doe). Detektivové se rozhodnou navštívit jeho adresu. Chodba, na které detektivové stojí a čekají, až jim otevře, je velmi dlouhá. Na opačných koncích se nacházejí velká okna, která by mohla prosvětlit celou chodbu, ale díky tmavě červenému koberci je na chodbě částečná tma (i když jsou na stropěch zářivky). Společně s kobercem jsou červené i dveře do všech bytů. Červená má v tomto případě poprvé svůj větší význam a jde také o charakterovou barvu postavy Johna Doe.

Červená je teplá barva vyjadřující na jedné straně lásku, vášně a odvahu, na druhé straně krev a válku. Psychologie o této barvě tvrdí, že značí touhu po hlubokých zážitcích a po úspěchu. Lidé, kteří mají rádi červenou, jsou často velmi cílevědomí, energičtí a tvůrčí, ale zároveň ji mají rádi násilníci.<sup>34</sup> Červená barva se v jiném kontextu objeví ještě jednou, ale to budu rozebírat později.

Jak chodba, tak dveře, i vnitřek Johnova bytu, kterému se budu ještě věnovat, definuje postavu tohoto nelítostného vraha a naznačuje nám, že to je tentokrát ten pravý. Jak se později o Johnu Doeovi dozvídáme, své činy dělá za určitým účelem – unavuje ho kriminalita a bezohlednost místní společnosti, nedokáže tolerovat nezájem lidí nad biblickými smrtelnými hříchy (které jsou smrtelné i pro společnost jako takovou), a cítí se jako vyvolený, který má tuto „anarchii“ zastavit. Je velmi cílevědomý a nebojí se použít násilí (které naopak preferuje) k dosažení těchto cílů. Zároveň by se dalo říct, že se považuje za válečníka, bojujícího ve válce proti absenci víry ve společnosti a jejímu nerespektování.

Také se nám, jak se později ukáže, v této scéně neobjeví poprvé. Už po nalezení Victora jsme mohli vidět fotografa na schodech, který fotil detektiva Millse. Fotograf byl ale vždy nějakým způsobem zahalený – buď si zakrýval obličej fotoaparátem, nebo rukou, když se bránil, a v neposlední řadě měl na očích brýle. Když se ale ukáže v této scéně, nikdy nevidíme jeho tvář. Poprvé ho spatříme u schodů, jak nese nákup. Nachází se v prostředním plánu záběru. Je zabírán v celku a jeho postava je tmavá, vzhledem k tomu, že nad ním není žádné světlo, které by ho osvětlovalo. Stojí přímo uprostřed chodby, takže na něj nedopadá přírodní světlo z okna, které se nachází v zadním plánu. Způsob, jakým je John Doe zabírán, se začal poprvé využívat již ve třicátých letech, kdy začali kameramani poprvé experimentovat s hloubkou záběru. Začali klást důraz na záběry, kterými se stanoví hrací prostor, nebo se zdůrazní simultánnost dvou akcí.<sup>35</sup> Díky využití hloubky záběru také naráželi na problémy, jako nízká úroveň osvětlení, která bývala na scéně obvyklá.<sup>36</sup> Tohoto nízkého osvětlení se později využívalo právě ve filmech noir. Detektivky na druhou stranu vidíme v polocelku. Náhle začne přestřelka, při které sledujeme Millse. Sekvence je velmi dynamická, protože využívá ruční kamery

---

<sup>34</sup> PLESKOTOVÁ, Petra. *Svět barev*. Praha: Albatros, 1987. ISBN 13-806-87.14/66.

<sup>35</sup> BORDWELL (1988), cit. 2, 322 s. (s. 221-222)

<sup>36</sup> Tamtéž, cit. 3, s. 223

a zároveň projdeme hned několik dalších bytů v domě. Všechny byty, přes které John Doe utíká, jsou prosvětlené, stěny jsou velmi často bílé. Tohle zdůrazňuji kvůli kontrastu s bytem Doea, kterému se ještě budu věnovat.

Ještě párkrát uvidíme Doea v celku, a tentokrát je možné lépe vidět celý jeho kostým. Je oblečený celý v šedé barvě a obličej mu zakrývá klobouk, který na jeho tváři vytváří stín. Kabát má dlouhý a je lépe chráněný před deštěm než Mills. Také je rychlejší a využívá i střechu či podzemní garáže. Když se konečně setkají, John Doe je v přesile – napadne Millse ze zálohy a k tomu mu přitiskne zbraň k hlavě, stejně jako svým obětem. Tento záběr je společně s prostřihy dlouhý, cítíme z Doea, že by Millse rád zabil, ale rozmyslí si to. A i když ho můžeme vidět v polodetailu a z pohledu, je jeho postava zahalená ve stínu a navíc je rozmazaná.

Když detektivové přišli na adresu Doea, měli v onen moment převahu. Doeův náhlý útěk byl toho důkazem. Neměl v plánu se nechat tak rychle chytit, ale i když byl na chvíli poražen, převahu si opět získal díky poražení Millse v této malé bitvě.

Mills se opět prokáže jako netrpělivý a nechce se mu čekat na oficiální povolení, aby mohl do Johnova bytu. Místo toho do něj vtrhne násilím a musí přemluvit bezdomovkyni, aby podala falešné důvody, proč byli detektivové u bytu. Díky tomu získají detektivové oficiální povolení a dostáváme se do jeho bytu.

V bytě převládá červené svícení, hlavně díky neonovému kříži pověšenému nad jeho postelí, a na červeno nabarveným žárovkám umístěným v koupelně pro účel vyvolávání fotografií. Byt není tak velký, jako třeba byt Victora, ale je na druhou stranu bohatě vybaven. Je ale také mnohem tmavší, protože má zatažená okna a využívá pouze doplňkového žlutého svícení. Krucifix na zdi není jedinou známkou toho, že se nacházejí v bytě silně věřícího člověka. Je zde také obrázek Pany Marie na zemi opřený o zeď.

Kromě důkazů o jeho silné víře je zde také spousta důkazů k jeho zločinům. V koupelně se nachází vyvolané fotografie obětí v jejich posledních chvílích, a také zde Mills najde hned dvě své fotky, které jsou důkazem, že už se s vrahem jednou setkali. Jsou zde zásuvky plné léků, které pravděpodobně dával svým obětem na omráčení. A také se zde nachází několik vitrínek – v první jsou tři na sobě postave-



né řady plechovek se špagetovou omáčkou, která byla jednou z příčin smrti první oběti. Ve druhé se nachází zakrvavené knihy z kanceláře Eli Goulida, kterými byla oběť podpírána, ve třetí se nachází sklenice s useknutou rukou Victora, kterou zanechal otiskový vzkaz v kanceláři Eli Goulida. Čtvrtá je prozatím prázdná. Nachází se v ní pouze fotografie mladé dívky a účet z obchodu Wild Bill's Lether Shop. Policie tak, v podstatě omylem, dostala do rukou klíč k další oběti. V další místnosti naleznou detektiv Somerset plné police deníků (přes 2 000 deníků, každý o 250 stranách). Z těchto deníků se dozvíme pouze jeden konkrétní údaj, ale zato se díky tomu dostaneme „do hlavy“ vrahovi. Ještě před všemi těmito nálezy je ale zjištěna jedna šokující věc – nemohou nikde najít žádné otisky prstů.

## 5. Hříchy

### 5.1 Obžerství

Jak už bylo zmíněno, děj se odehrává v posledním týdnu služby detektiva Somerseta, během kterého také vyšetřují sérii brutálních vražd, které se i díky motivu odehrávají během sedmi dní. Smrtných hříchů je sedm: obžerství, lakost, lenost, chtíč, pýcha, závist a hněv.

Prvním hříchem, který je představen, je obžerství. Dům, ve kterém je oběť nalezena, je sice velký, ale jak zvenčí, tak zevnitř jde poznat, že není udržovaný. Pravděpodobně se jednalo o zástupce střední třídy. Sestává z několika místností – můžeme vidět předsíň, kuchyň a obývací pokoj. Ve všech místnostech je velký nepořádek a hlavně šero, které hraje důležitou roli. Pouze v předsíni je dostatečné množství světla, které vychází z oken a otevřených dveří, ale není dostatečně silné, aby osvětlovalo prostory. Doplnkové světlo tvoří pouze lampičky rozmístěné po místnostech, ale jelikož se jedná o žluté, nikoli bílé světlo, osvětluje pouze část prostoru. Detektivové proto pro dostatečné osvětlení používají baterky, které jsou využity jako bodové osvětlení. Díky baterkám se také orientujeme v prostoru a vidíme důležité prvky, které jsou důležité pro charakter oběti i zločinu.

Po zemi a po policích jsou rozmístěné zbytky od jídla nebo nerozdělané konzervy od špagetové omáčky. Po jídle, které je na zemi, lezou brouci, a kolem jídla na stole poletují mušky, které naznačují, že v místnosti převládá silný zápach, což vidíme i na tváři detektiva Millse. Somerset neprojevuje žádné emoce vyjadřující znechucení, pravděpodobně proto, že má v takových případech větší praxi a je tudíž otrlejší. Také se tím snaží vyjádřit respekt k mrtvému, který jeho ostatní kolegové nesdílejí. V kuchyni, tedy poslední místnosti, kterou uvidíme, leží oběť. Nejprve vidíme rozložitá záda, která nám napoví, že se přejídal. Hlavu má ponořenou v misce se špagetovou omáčkou. Nic dopředu nenasvědčuje tomu, že by šlo o vraždu, ale následně je nám ukázáno, že má nohy a ruce svázané drátem. Je tedy patrné, že byl na místě držen násilím.

Oproti ostatním místnostem, kde světlo kromě baterek tvořily i lampičky nebo přirozené světlo, je v kuchyni šero. Tato scéna je taktéž první ukázkou toho,

že štáb filmu nevyužíval doplňková světla. Světelná koncepce zdůrazňuje tíživou atmosféru. Světlo je také ukazatelem poměrů, ve kterých postavy žijí. Oběť, která nemá jméno, žila očividně v nuzných poměrech.

Později se na místo činu detektiv Somerset ještě vrátí, aby objevil za ledničkou tukem napsané slovo „obžerství“ a vzkaz – „*Dlouhá je cesta a tvrdá, která vede z pekla ke světlu*“. Tato slova jsou z knihy *Ztracený ráj* od Johna Milтона<sup>37</sup>. Díky nápisu je jasné, že se jedná o trest za smrtelný hřích a že je tedy vrahova motivace spojena s vírou. Jakmile si Somerset svou teorii ověří v knihovně, podělí se o ni s kolegy.

Zde se nám také poprvé projeví rozdílné povahy hlavních hrdinů. Mills přijede sice na místo činu dříve, ale není nijak připravený. Somerset přijede dopředu vybaven baterkami, které jsou pro jejich situaci nutnější, než hrnky kávy, které donesl Mills. Když prohlížíjí místo činu, má Mills tendenci si povídat o jeho minulých případech, zatímco Somerset ho nabádá k tomu, aby byl zticha. Somerset díky svým dlouholetým zkušenostem působí více jako profesionál, včetně projevu soucitu vůči oběti. Tento soucit například ztratili i jeho jiní kolegové, kteří berou kriminalitu a brutální vraždy jako samozřejmost, zatímco Somerset nikoli. Mills se sice snaží zaujmout profesionální postoj, ale spíše jen vypráví, kolik má za sebou zkušeností.

## 5.2 Lakota

Druhý smrtelný hřích je nám představen záhy po pitvě první oběti. Také se objevují první rozdíly ve volbě oběti. Zatímco oběť obžerství byla nalezena v nuzných podmínkách a jeho domov byl dlouhou dobu neudržovaný, druhou obětí byl bohatý právník, který má dokonce jméno – jedná se o obhájce Eli Goulda. O jeho úmrtí se dozvídáme z titulní stránky novin ležících na ulici vedle chudého muže, který je prodává.

Eli Gould byl nalezen ve své kanceláři a z místa činu je už odvezen. Když kancelář vidíme poprv, jsou na místě už vyšetřovatelé, kteří odebírají vzorky z krve na koberci. Postupně v krátkých záběrech sledujeme, jak je kancelář vybavena – místo je dobře prosvětlené a lampičky, které jsou použity jako doplňkové světlo,

---

<sup>37</sup> MILTON, John. *Ztracený ráj*. 2. vydání. Praha: Omega, 2018. ISBN 978-80-7390-299-5.

svítí bíle, nikoli žlutě, jak to bylo v domě první oběti. Místo tmavě zelené a šedé zde převažuje hnědá a béžová barva, která dopomáhá k prosvětlení místnosti. Místnost je také obousměrně symetricky vybavena. Pracovní stůl stojí naproti televizní stěně, ve které jsou umístěny dvě stejné televize, zapnuté na stejných programech a stojících v policích ve stejné výšce. Ve volném prostoru televizní stěny jsou pověšeny dva velmi podobné obrazy. Mezi pracovním stolem a televizní stěnou jsou umístěna dvě křesla (nyní už jen jedno), pohovka a konferenční stolek. Druhé křeslo, jak už bylo nastíněno, je umístěno na jiném místě – převrácené vedle pohovky u kaluže krve, kde (jak později poznáme z fotografií) ležela oběť. Velmi důležitým detailem je také fotografie Gouldovy ženy stojící na stole, která má kolem očí krvavé kruhy a míří k televizím, což je první vodítko pro diváka, že vrah všechno dělá vědomě a dává policistům indicie. Když se Mills prochází po místnosti, je kancelář zabrána v celku od stropu, a tak můžeme vidět krvavý nápis „lakost“. Až díky této indicii později Somerset nalezne nápis „obžerství“ napsaný tukem za ledničkou na prvním místě činu.

Kancelář je velmi bohatě vybavena, Gould byl evidentně ve své práci úspěšný. Kromě obrazů se zde nachází také několik bust, které jsou taktéž symetricky rozmístěné po místnosti. Příčina jeho úmrtí je nám zatajena až do doby, kdy si detektivové na společné večeri prohlížejí fotografie oběti – vidíme, jak byl svázaný, a z dialogu se dozvíme, že byl donucen uříznout si libru svého masa, která byla položena na váze. Váha je používána jako symbol spravedlnosti. Jelikož víme, že byl potrestán za smrtelný hřích, je tato libra masa odňata na úkor dluhu spravedlnosti, což dokazuje další citát, tentokrát z *Kupce benátského* od Williama Shakespeara: „*Libra masa. Nic víc, nic míň. Žádné chrupavky a kosti, jenom maso.*“<sup>38</sup> Jako obhájce pravděpodobně dopomohl mnoha kriminálním živlům vyhnout se vězení. Vy-dělával na zabraňování výkonu spravedlnosti, která je v tomto městě víc než potřeba.

Už byla zmíněna fotografie Goudovy manželky, která je prvním důležitým vodítkem. Díky její výpovědi totiž detektivové zjistí, že jeden z obrazů, který byl

---

<sup>38</sup> SHAKESPEARE, William. *Kupec benátský*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1541-9

Ve hře byla situace obrácena. Zatímco zde musí o kus svého těla přijít lakomý člověk, ve hře to byl lakomý člověk (Shylock), kdo nutil benátského kupce Antonia, aby mu jako trest za nezaplacení dluhu byla uříznuta libra masa.

vyfocen policisty, je obráceně, a to je donutí opět se vrátit na místo činu a zjistit, proč je obraz převrácený. Jelikož musel vrah předělat šrouby, detektivům dojde, že to udělal schválně a že si s nimi hraje. Také se nám v této scéně opět objevuje Millsova netrpělivost a Somersetova profesionalita. Mills, když nenajde žádný viditelný důkaz, začne nadávat a vzdávat hledání, kdežto Somerset napadne hledat otisky prstů. Otisky, které naleznou, by se daly považovat za tzv. red herring<sup>39</sup>, jelikož patří konkrétní osobě.

Za pomoci otisků prstů byl na stěně napsán nápis „pomozte mi“. Po testech je zjištěno, že patří zločinci Theodoru Allanovi, řečenému Victor. Byl snadno naležitelný díky jeho kriminální minulosti. Policie se proto rozhodne vyslat celý tým, aby podezřelého zatkli a dovedli na stanici. Pouze Somersetovi a Millsovi se to zdá až příliš snadné.

### 5.3 Lenost

Byt, ve kterém Victor žije, je opět velmi tmavý a špinavý. Je vzhledově dost podobný domu první oběti. Opět sestává z několika místností a podle toho, jak dlouho bytem procházejí, je dost velký, i když neudržovaný. V první místnosti je využito přírodního světla a navíc jsou všechny přední místnosti prázdné. Stěny jsou oloupané a jejich barva je zašlá béžová. Čím dále do prostorů bytu vstupují, tím více šero je, ale na rozdíl od prvního domu nejsou nijak zadělány. Poté, co probourají druhé dveře a blíží se k ložnici, se v místnostech objevují první kusy nábytku jako pohovka nebo televize a také otevřené krabice.

Kromě přírodního světla jdoucího z oken po levé straně místností (i když se jejich umístění díky rozdílnému umístění kamery mění) jsou zde využity i doplňková světla, ale tentokrát je využito jak žluté světlo ze stolních lampiček, tak bílé světlo ze stropních zářivek. Ani tak ale neosvětlují prostory dostatečně, takže jsou postavy stále zahaleny ve stínu a využívají baterek. Šero způsobuje nejen lokace oken směrem do dvora, ale také špatné počasí venku a stav stěn. Stěny jsou

---

<sup>39</sup> Red Herring – termín z angličtiny označující situaci nebo objekt, který má svést pozornost ze stopy. Používá se hlavně v detektivkách, kdy je tímto pojmem označen člověk, co se chová velmi podezřele, ale nakonec to není vrah ani pachatel.  
Red Herring: Meaning in the Cambridge English Dictionary. *Cambridge Dictionary* [online]. Cambridge: Cambridge University Press [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/red-herring>

oloupané a barva je tak zašlá, že špatně odráží světlo, což způsobuje špatnou viditelnost, i když na místo činu vyjela policejní jednotka ráno či brzo dopoledne.

Postavy jsou zabírány zepředu. Jednotka o případu očividně nic neví, protože se chovají jako při běžném zásahu a nejsou připraveni na to, co by mohli najít. Čím blíže jdou k ložnici, nejen že jsou prostory více vybavené, ale také jdou vidět automobilové vůně ve tvaru stromečků visících ze stropu. Jde o první z indikátorů, že se nenacházejí v bytě vraha, ale v bytě oběti. Také to tam velmi zapáchá, ale už díky výzvě „pomozte mi“ nalezené u oběti „lakosti“ je možné, že oběť není jednoznačně mrtvá. Když policisté přijdou k ložnici, stojí ve dveřích a z předního plánu se dostávají do zadního plánu. Zprvu také nevidíme to, co oni. Když se nám konečně místnost ukáže, vidíme starou kovovou postel uprostřed místnosti, jak v ní někdo leží a je přikrytý prostěradlem. Vedle něj stojí kapačka, kterou má zavedenou v ruce. Kousek od postele Mills nalezne vzorky jeho moči a stolice, společně s nehty. Vrah chtěl, aby se tyto věci našly, a za tímto účelem mu je pravděpodobně odebíral. Také jsou tam fotografie, které jsou druhým důležitým klíčem k pochopení vraha. Fotografie plní časo-sběrnou funkci a zobrazují Victora během jednoho roku, kdy byl spoután na lůžku a nemohl se hýbat. Je také na nich vidět znatelný fyzický rozdíl, jak vypadal na začátku. Když je odkryto prostěradlo, můžeme vidět velmi vyhublého muže ve stínu, který má na kůži boláky a zdánlivě vypadá, že je mrtvý, jelikož nevykazuje známky života. Všechny tyto detaily můžeme vidět opět pouze za pomoci baterek. V místnosti jsou rozsvícené lampičky a nemá zatažená okna, ale i tak je v pokoji šero díky špatnému počasí. Také má pouze zahalený rozkrok a zavázané oči. Ty mu zavázal vrah evidentně na ochranu, protože – jak se dozvíme od doktora v nemocnici, kam Victora převezli – zemřel by na šok, když by mu někdo posvítil baterkou do obličeje. Nad ním na stěně je napsaný nápis „lenost“. Tento hřích není ovšem tak očividný jako u předchozích obětí. O Victorově činnosti se dozvíme z předchozího monologu hlavního vyšetřovatele, který tvrdí, že to byl zloděj a prodejce drog. Jeho hřích je více spjat s tím, co řekne Somerset Millsovi o tom, že je jednodušší něco ukrást, než vydělat peníze, nebo že je lehčí dítě zbit, než ho vychovat. Victor byl taktéž v mládí fyzicky týrán svými rodiči baptisty, jak řekl o jeho mládí hlavní vyšetřovatel. Lenost tady tudíž není

brána doslova<sup>40</sup>, ale více metaforicky, tedy byl moc líný na to, aby se v životě snažil a byl poctivý, a jednodušší varianty mu přišly jako dobré řešení.

Victor je, v porovnání s ostatními oběťmi, kterými se budu ještě zabývat, dost kuriózní. Nejen, že byl na místě držen celý rok – tedy dokazuje, že vrah plánoval své činy už dlouho dopředu – ale také je to jediná oběť, která přežila trýznění při nálezu. V souvislosti s přežitím je zde i jiný případ, ale k tomu se dostanu až v poslední kapitole.

Po představení této oběti (a následně i dalších, ke kterým se budu ještě vyjadřovat) si lze povšimnout viditelných podobností v mizanscéně. U Victora je to převážně podobnost s první obětí (dále nazýván jako „tlust’och“). Tyto oběti žili v podobných nutných podmínkách. Jejich obydlí byla velká, ale neudržovaná a špatně osvětlená, i když bylo použito více světlených zdrojů. Navíc jsou použity převážně žluté žárovky, které osvětlí jen malou část místnosti a vytváří stíny, místo aby je pohlcovaly. Kvůli neupraveným stěnám a převaze tmavých barev, jako tmavě zelená a tmavě šedá, se v pokoji udržuje šero, které v obou případech indikuje nejen nižší společenskou vrstvu, ale také zápach. Ten je taktéž indikován za pomoci mušek nebo vůní do auta. Také jsou to oběti, které vidíme v polodetailu a máme tak možnost jasně vidět tělesný výsledek trestu, například detailní záběr na zátylek „tlust’ocha“, nebo polodetail na čelist s vylézajícími zuby Victora. Tyto dvě scény však nemají společnou jen mizanscénu, ale také volbu hříchu – Victor a „tlust’och“ si způsob života vybrali v rámci jednoduchosti.

Barva a světlo, které je využito v bytech obětí obžerství a lenosti, je podobné tomu, které se objevuje v ulicích města. Ve scénách, kdy máme možnost vidět prostředí města, je vidět, jak jsou jeho ulice v podobném stavu „rozkladu“ – ulice jsou špinavé, mokré, a kvůli počasí a vysokým budovám se do ulic nedostane moc přírodního světla (z obchodů se do ulic dostane umělé světlo zářivek, ale osvětluje jen mírnou část prostoru před obchodem, a v noci jsou osvětlovány pouličními lampami). Tito dva muži neměli příliš spokojený život, byli to lidé z ulice, kterým se ulice dostala až do bytu či domu.

---

<sup>40</sup> Myšleno, že by doslova nechtěl dělat vůbec nic (například by trávil celé dny doma u televize) a místo toho nechal jiné, aby to udělali za něj. Musel totiž nějak přežívat.

## 5.4 Chtíč

Po prohlídce Doeova bytu získají policisté důkazy, které zrychlí Doeovo jednání. Za pomoci účtu z obchodu s kůží (a po jeho navštívení) získají představu o způsobu smrti dříve, než samotnou oběť uvidí. Získají totiž fotografii výrobku, který se stal vražednou zbraní.

Hned po návštěvě obchodu se detektivové dostanou na místo činu čtvrté oběti. Oběť byla stejně, jako Eli Gould, nalezena ve své „práci“. Jedná se o prostitutku, jejíž fotografii našli detektivové v bytě vraha. Hned při vstupu do podniku, kde byla oběť nalezena, jde rozpoznat několik významných faktorů k identifikaci jejích poměrů. K tomu se hodí taktéž porovnání s Eli Gouldem – zatímco se Gouldova kancelář nacházela ve vysokém mrakodrapu, podnik, kde pracovala prostitutka, se nachází v podzemí. Jedná se tedy o dvě odlišné, jak společenské, tak platové třídy. Gould byl zámožný, zatímco prostitutka se nacházela na samotném dně společnosti, stejně jako její zaměstnavatel, ostatní kolegyně, a pravděpodobně i jejich zákazníci.

Dalším důležitým bodem je opět svícení, které je zde velmi rozdílné od svícení v předchozích scénách a zároveň je kontrastující s charakterem Johna Doea. Prostory jsou osvětleny červenými neony, stejně jako některé pokoje u Doea. V tomto případě má červená ten opačný, v psychologii (vzhledem k ostatním) více kladný význam – chtíč a vášeň, což byl zároveň její smrtelný hřích. Společně s červenými neony se objeví i zelené a žluté. Zelená barva je spojována s přírodou a přirozeností, žlutá s energií a uvolněním, ale také je spojována se závislostí.<sup>41</sup> Ve vztahu k sexu, kterým si vydělává, to znamená, že i když je sex výsledkem chtíce, jedná se o přirozenou věc. A žlutá ve spojitosti s uvolněním se vztahuje taktéž k sexu, a zároveň může znamenat závislost, kterou se sex taktéž může stát. Nejen fyzická, ale i svým způsobem mentální.

Prostory jsou velmi úzké a klaustrofobické. Oproti bytům nebo kancelářím předchozích obětí nejsou prostory tak velké ani do rozlohy. Pokoj, ve kterém oběť leží, je taktéž velmi malý, a nachází se v něm pouze postel a židle.

---

<sup>41</sup> Tamtéž, cit. 2



Společně s mrtvou dívkou byl nalezen i její poslední zákazník, který byl vrahem donucen vzít si na sebe břitvu, která se připne kolem pasu. V podstatě tak dívku zabil její zákazník, což je jediný případ v sérii jeho vražd. Také je to další z obětí, které nevidíme – výhled na ni nám zakrývá tělo detektiva Millse, a my můžeme akorát vidět, jak leží na posteli.

Na místě činu se nezdržíme dlouho. Společně s dalším případem jsou to místa činu, na která kvůli blížícímu se závěru není kladen takový důraz. Oběť chtíče byla nalezena v sobotu a divák ví, že chybí ještě tři hříchy. Je tedy připraven na to, že poslední vraždy budou něčím speciální, navíc když ví, že John Doe musel změnit svoje původní plány. Blížící se konec je také označen metronomem, který Somerset před první vraždou zprovoznil. I v některých scénách během týdne bylo možné vidět, že metronom stále běží, a v sobotu, před představením vraha, Somerset metronom zničí. Rozjetí a zničení metronomu ohraničuje první a poslední akt filmu – neboli začátek vražd a konec týdne, který ukončí i Doeův plán.

## 5.5 Pýcha

Prvním hříchem, který se objeví během posledního dne, je pýcha. U této oběti zůstaneme nejkratší dobu a není na ni kladen takový důraz, vzhledem ke dvěma dalším, které diváka ještě čekají. Také je to třetí oběť, u které víme jméno díky krabičce s léky – Rachel Shade.

Byt je opět velmi světlý (tentokrát vidíme ale jen její ložnici a část koupelny), převažuje bílá barva, ve které je jak povlečení na posteli, tak koberce, stěny i dveře. Jediné, co o oběti víme, je, že byla velmi krásná a také pyšná na svou krásu. Byla také velmi bohatá (což má společné s Gouldem), pravděpodobně pracovala jako modelka. Nábytek v ložnici je rozložen symetricky.

V kontrastu s bílým pokojem je krev oběti, která je jak na ní, tak na povlečení a v koupelně. Dívka je poslední obětí, kterou uvidíme na místě činu. Stejně jako oběť chtíče a lenosti, leží v posteli. Kolem obličeje má obvaz a k rukám má přilepený telefon a prášky na spaní. Stejně jako Eli Gould má na výběr – tentokrát ale ne v tom, kterou část těla si uřízne (v případě Goulda to bylo břicho), ale jestli zavolá o pomoc, a bude trpět, nebo spolkně prášky na spaní, a tím se sama zabije. Na druhou stranu ale dostala na výběr, jestli bude žít, nebo zemře, a protože byla příliš

pyšná, vybrala si smrt, aby nemusela po světě chodit zohyzená. Její krásný vzhled je zdůrazněn zvětšenou fotografií její tváře, která je položena za ní na posteli, a na stěně nad postelí je krví napsaný nápis „pýcha“. Protože v místnosti převažuje bílá barva, která v nás vzbuzuje přepych či luxus<sup>42</sup>, je pokoj dobře osvětlen. I tak se po stranách postele nachází dvě rozsvícené lampičky, které svítí bílým světlem, které je ve slunečním světle snadno pohlceno.

Jak už bylo mírně nastíněno v předešlém odstavci, a taktéž v kapitole „Lenost“, u jednotlivých obětí se dají nalézt jisté podobnosti. V případě Rachel Shade je to podobnost s Eli Gouldem, jejichž společné rysy se dají najít ve stejných aspektech. Oba jsou z vyšší společenské vrstvy a disponují větším majetkem, než dvě zmiňované oběti či prostitutka. Místnosti, ve kterých jsou jejich těla nalezena, jsou velmi světlá a převládá bílá či hnědá barva. Jak už bylo zmíněno, bílá barva symbolizuje luxus. Hnědá barva převažující v Gouldově kanceláři symbolizuje pohodlí<sup>43</sup> (v tomto případě pohodlí Goulda). Výběr barvy a osvětlení se dá taktéž přirovnat k atmosféře celého města. Jak už bylo zmíněno, v bytech Victora a „tlust’ocha“ je díky výběru barev a osvětlení šero, které je i v celém městě. Oproti tomu jsou místa, kde byli Rachel a Eli nalezeni, jsou oproti městu dobře osvětlena a hezky vybavena. Gould profituje z kriminality města a díky tomu si může dovolit hezčí život. Rachel zase využívá oné ošklivosti a nečistoty díky tomu, že ona je jednou z mála přitažlivých věcí ve městě. Obě scény, kromě luxusního vybavení, spojuje také oboustranná symetričnost. Symetričnost v kanceláři byla nejvíce patrná na knihovně a sedací soupravě. Ložnice Rachel má postel umístěnou přesně uprostřed místnosti, po obou jejích stranách se nachází noční stolky s lampičkami a fotografiemi a také dveře. Po obou stranách postele se nachází malé koberce. Jedinou nesymetričností je obraz, který je sice uprostřed postele, ale je nakřivo. Symetrie byla narušena, stejně jako u Goulda v kanceláři, když bylo od sedací soupravy odsunuto a převráceno jedno křeslo. Jejich dokonalý svět a život, který si budovali, byl narušen, a ukončením jejich života rozvrácen. Na rozdíl od zbylých tří obětí, které jsem už rozebírala. Zároveň jsou zde podobné volby hříchu, které jsem zmiňovala už u obětí „tlust’ocha“ a Victora – Eli a Rachel jednali v rámci své cílevědomosti či sebedůležitosti.

---

<sup>42</sup> Bílá barva symbolizuje také nevinnost. Tento výklad je kontrastní vůči tomu, že byla zavražděna za hřích. Může jít ale taktéž o skutečný výklad její povahy, jelikož vůči ostatním hříchům není pýcha z dnešního hlediska brána za tak vážnou.

PLESKOTOVÁ (1987), cit. 3

<sup>43</sup> PLESKOVÁ (1987), cit. 4

## 5.6 Poslední akt

V posledním aktu nastává několik zásadních změn. 1. Přestalo pršet – poprvé za předchozí týden se vyjasnilo; 2. Jsou představeny hned tři oběti hříchu – kromě Rachel Shade, která byla představena v předchozí podkapitole, se objeví dva poslední hříchy, závist a hněv; 3. Poprvé uvidíme vraha.

Poté, co detektivové přijedou na stanici z místa činu, z taxíku vystoupí muž celý od krve. Konečky prstů má oblepené náplastí – jde o první náznak toho, že jde o vraha.<sup>44</sup> John Doe dobrovolně přijde na stanici a nechá se zatknout, i když divák ví, že chybí dvě vraždy. Také ale ví, že musel změnit plány a že má nad policií návrh. Po rozhovoru s právníkem se dozvedí, že má na tajném místě schovaná ještě dvě těla, a když s ním za určitých podmínek detektivové Mills a Somerset na místo pojedou, tak jim dá plné doznání. Dvě hlavní závěrečné scény se zaměřují právě na pátrání po těchto dvou tělech, ale hlavní je odkrytí motivace vraha a jak na něj nahlíží detektivové. Přitom jsou monitorováni jak vrtulníkem, tak odposlechy, které mají na sobě detektivové připevněny. Detektivové kvůli této výjimečné situaci ke svým běžným kostýmům přidají neprůstředné vesty a navíc nosí pod košilí odposlechy. Na Johnovi se opět objeví, pro něj typická, červená barva, tentokrát na vazebním oblečení.

Předposlední scéna se odehrává v autě. Působí velmi klaustrofobicky. John je ve městě ještě zabírán z okýnka, ale jakmile zajedou na venkov, tak je snímán pouze skrze mříže, které jsou mezi předním a zadním sedadlem. Když jedou ještě ve městě, je to ale právě Mills, který je zabírán za mříží, protože kamera je umístěna na zadním sedadle vedle Johna. Podle toho, jak mluví John o dokončení jeho díla, je jasné, že ho má John v hrsti, a že se jedná právě o Millse, kterého se bude toto dokončení nejvíce týkat. I když detektivové slaví vítězství, že ho konečně dostali, je to John, který má situaci plně pod kontrolou. Na této scéně jsou nejvýraznější herecké výkony. Somerset, který řídí, je velmi klidný a většinu času mlčí. Když se Johna na něco zeptá, chce tím pochopit jeho způsob vnímání světa, a jak vnímá to, že zabil tolik lidí během jednoho týdne. Také dokáže krotit své skutečné emoce. Mills naopak projevuje svou netrpělivost a neochotu. Soudí ho a pohrdá jím, což dokazuje

---

<sup>44</sup> Tyto náplastí jsme mohli poprvé vidět v úvodní titulkové sekvenci, kde byly vidět vrahovy ruce, které měl oblepené náplastí.

svými otázkami o šílenství a jak ho asi lidé jako John (kterého považuje za šíleného), vnímají. Dokazuje tím svou mladickou nerozvážnost a hlavně neprofesionalitu. Pořád se otáčí směrem k Johnovi a snaží se tím dokázat, že má se Somersetem navrh – myslí si, že John prohrál, a zapomíná, že se John nechal zatknout dobrovolně. John Doe je stoicky klidný – věří tomu, co dělá, nestydí se za to, protože to udělal v rámci vyššího dobra, své víry. Pohybuje se velmi pomalu a klade důraz na dramatictost, protože si uvědomuje, jaké emoce v obou detektivech vyvolává – strach a odpor. Je to také příležitost svěřit jim svou přesnou motivaci, proč všechny ty lidi zabil. Tato motivace je ale hnána přes jeho víru a přesvědčení, že je vyvolený, nikoli z osobní zášti, i když sám přiznává, že si to užíval. Navíc se naštvě, když se dozví, že Mills jeho oběti považuje za nevinné, což taktéž nasvědčuje o opaku. Jeho chování také dokazuje, že má před detektivy stále navrh, i když oni si to nemyslí. Pořád ovládá situaci, což dokazuje tím, že Somerset naviguje na místo, kde je chce mít. Svým projevem dokazuje svou inteligenci, i když si o něm nejen ostatní postavy, ale také diváci myslí, že je blázen.

Místo, kam je John Doe vede, je opuštěné pole, na kterém stojí vysoké stožáry vysokého napětí. Tráva, která zde roste, je velmi suchá a žlutá. Kolem cesty, na které se zastaví jejich auto, je jen opuštěný rezavý karavan a o kousek dál vrak auta. Na tomto opuštěném místě, kolem kterého nejsou vidět ani žádná další města nebo vesnice, jsou tyto prvky odkazem lidského pokroku, který se ovšem rozpadá (až na stožáry). Společnost je sice pokroková technologicky, ale to neznamená, že je dokonalá – díky hříchům a kriminalitě ve městě, kde tento způsob života převládá, se společnost morálně a eticky rozpadá. I když jsme se jako lidstvo dostali do věku technologického pokroku, který považujeme za revoluční a důležitý, právě technologie je to, co nám život zjednodušuje a co nám dává možnost zaměřit se více na jednodušší způsob života. Lidé díky těmto úspěchům jsou buď více závislí na financích, které jim tento pokrok (nejen technologický, ale také myšlenkový nebo zákonný) vydělává, a mají tak větší touhu vydělávat peníze nefér způsobem, nebo jim právě tento nastavený systém život zjednodušuje a oni nemají potřebu se dále snažit. Tento způsob života sice není snadný, ale tito lidé díky tomu ztrácí své morální hodnoty, a to platí i pro první zmíněnou skupinu.

Když postavy vystoupí z auta, jde si všimnout, že se již zmíněné stožáry objevují v každém záběru. Není to jen tím, že jsou tak velké, že by se nedal natočit

záběr bez nich, ale protože nám to připomínají, že žijeme v moderním světě, v moderní společnosti. Scéna by se dala jednoduše pojmenovat jako „poslední soud“, jímž je. Kromě rozpadlých vraků je zde také záběr na mrtvého psa. Prvoplánově na diváka působí, jakoby tam byl nainscenován kvůli vtipu, protože John prohlásí, že ho nezabil. Tento pes je spíše brán jako varování divákovi, že je to místo bez budoucnosti, místo „posledního odpočinku“. Následně zde také zemře John Doe společně s Millsem. Mills ovšem nezemře fyzicky, ale spíše psychicky. Kromě vysokého napětí je taktéž v každém záběru vidět nebe. Jasná obloha v nás evokuje pocit štěstí a radosti, zvláště po týdnu, kdy neustále pršelo a bylo šero, které v nás naopak vzbuzuje depresi. Ovšem vzhledem k událostem, které nadále ve scéně následují, toto počasí vytváří kontrast.

Těsně poté, co vystoupí z auta a ujdou pár metrů, se v zadním plánu záběru objeví dodávka. Scéna najednou zrychlí, Somerset běží k autu a nastupuje do něj. Nastávají momenty silného napětí, protože nevědí, o co se jedná a co se bude dít. Záběry se zkracují. O jak vážnou situaci se jedná nám je pověřeno nejen skrze záběry, nebo hudbu, která začíná být taktéž velmi intenzivní, ale také díky nepatrnému detailu. Když Somerset zastaví auto a vystoupí, vytáhne pistoli a vystřelí do vzduchu. V jedné scéně, těsně předtím, než dorazí na místo činu třetí oběti (lenosti), vedou Somerset a Mills dialog o tom, jestli někdy za dobu své služby vystřelili. Somerset řekl, že za celou svou službu nikoho nezastřelil, a že vystřelil výstražně do vzduchu jenom jednou. Mills na druhou stranu se dostal do situace, kdy po nich drogový dealer, po kterém šli, začal střílet, a tak se museli bránit, a přitom zemřel policista. Když Somerset vystoupí, tak výstražně vystřelí do vzduchu, aby zastavil řidiče dodávky, která proti němu jede. Je to podruhé za dlouhou dobu, co to musel udělat. Řidič je ale pouhý pošťák, který měl za úkol doručit balík Millsovi, kterého nejdříve zmíní jeho křestním jménem, David. To naznačuje, že obsah balíku je osobního charakteru.

Na scéně se objeví balík, který má na sobě upozornění o křehkosti vnitřku. Policisté, kteří sledují situaci z vrtulníku, si myslí, že se jedná o výbušninu, což je sice logická úvaha, na druhou stranu to dokazuje jejich neseznání se situací. Somerset balík převezme a chystá se ho otevřít nožem, který jsme už ve filmu viděli několikrát a víme o něm, že ho s sebou Somerset nosí pořád. Akce se opět zpomaluje. Ze strachu se Somerset pohybuje velmi opatrně a všechno, co dělá, hlásí hlídce

ve vrtulníku. Po rozříznutí lepicí pásky a otevření dvou horních křídel krabice vidíme skvrnu od krve. Jedná se tedy o část nějaké oběti, pro kterou si detektivové přijeli. Obsah krabice ale nevidíme. Místo toho se zaměřujeme na Somersetovu reakci – je vyděšený a už nedokáže kontrolovat své emoce, jako v autě. Uvědomí si, že John vyhrál. V prostřihu sledujeme také, co se děje u Millse a Doea, kteří jsou zabíráni v zadním plánu scény. Doe, v rámci svého plánu, začne s Millsem komunikovat, a povídat mu, jak ho obdivuje. Toto tvrzení jsme slyšeli už dříve, když Doe zavolal k sobě domů a hovořil s Millsem, když dělali domovní prohlídku po Doeově útěku. Jeho tón hlasu je velmi klidný, což působí jak vyrovnaně, tak děsivě. Klečí na zemi a Mills na něj míří pistolí, ale nebojí se, protože to všechno bylo součástí plánu. Oproti němu je Mills ve velkém napětí a nechce, aby na něj Doe mluvil. I když má nad ním fyzickou převahu, bojí se ho, protože je nevyzpytatelný a, dle jeho slov, šílený.

Po otevření krabice Somerset řekne hlídce ve vrtulníku pod přezdívkou California, aby se nepřibližovali, ať už uslyší cokoli. John Doe má převahu. Rozběhne se a volá Millsovo jméno – jde o druhý náznak v této scéně, že se obsah balíku Millse týká emočně. Zatímco Somersetův běh je zabírán v krátkých záběrech a je použita ruční kamera, John Doe je náhle zabírán z podhledu kvůli jeho vítězství a převaze nad situací. Jeho hlava zakrývá slunce, které kolem něj vytváří záři (vypadá jako svatozář), jako by byl svatý. Jak o sobě říkal, je božím poslem, ale se svatozáří jsou zobrazováni nejen svatí, ale také mučedníci. Jak se posléze dozvídáme, v krabici se nachází uříznutá hlava Millsovy ženy Tracy. Předtím ale jednou replikou naznačí svůj hřích – závist. Řekne, že by chtěl mít takový život jako má on se svou ženou, což následně sám přiznává. Tím, že přiznává, že spáchal smrtelný hřích závisti, chce, aby byl za svůj hřích potrestán. A aby ho potrestal sám Mills, jelikož je velmi našťvaný a rozrušený, načež na něj padá smrtelný hřích hněvu. Když k nim Somerset přiběhne, odhazuje zbraň a snaží se zabránit tomu, aby se stalo něco, čeho by litoval. V tu chvíli je ale Mills už nezastavitelně rozrušený a našťvaný. Nedokáže uvěřit tomu, co mu Doe říká.

Mills si v následujících několika minutách projde třemi, potažmo čtyřmi z pěti stádií smutku, které poprvé na konci šedesátých let představila psycholožka

Elisabeth Küber-Rossová – popírání, hněv, smlouvání, potažmo deprese<sup>45</sup>. Popírání zdůrazňuje svou repetitivností (neustále pokládá Somersetovi otázku, co je v té krabici). Nedokáže uvěřit, že byl Doe u něj v bytě, těsně poté, co odešel do práce, a zavraždil jeho ženu, která byla ještě k tomu těhotná, což sám ani nevěděl. Somerset se ho snaží uklidnit a přesvědčuje ho, aby Doeovi neubližoval, protože je bezbranný, Mills neposlouchá. I když pravděpodobně ví, že mluví pravdu, už jen díky Somersetovi, který jeho výpověď nepopírá, nemůže uvěřit tomu, co se právě děje. Jeho zármutek je citelný z jeho projevu, jak křičí a snaží se přesvědčit sebe sama, že je jeho žena v pořádku a že lže. Na druhou stranu Doe je stále velmi klidný a tichým hlasem opakuje, aby se Mills rozhněval. Chce zemřít a stát se mučedníkem, kterého budou následovat další. Pro větší úspěšnost začne mluvit o tom, jak Tracy bojovala o svůj život, jak ho prosila, aby ji nechal žít. A hlavně její dítě, které čeká. V tu chvíli už na něj Mills míří pistolí a informace o dítěti ho převede do stavu smlouvání – pořád se snaží přesvědčit sebe sama, že to není pravda, ale to, že o dítěti John věděl, je pro něj dostatečným důkazem o pravdivosti jeho výroku. Viditelně se mění herecký projev. Místo křičení a chození všude okolo, stojí v klidu, má slzy v očích a nedokáže mluvit. Zároveň se nachází na hranici mezi smlouváním a hněvem – je velmi rozzuřený a míří na Doea pistolí, ale přemáhá se. Nejen, že si uvědomuje, že by mu jeho smrt zničila život, ale také si uvědomuje, že nemá zbraň a nemá tudíž viditelné právo ho zastřelit, protože ho nijak fyzicky neohrožuje. Svůj zármutek ovšem nedokáže v této situaci kontrolovat, a tak Doea zastřelí šesti ranami. Somerset ho ovšem varoval, že pokud ho zastřelí, tak John Doe zvítězí. Jeho výhra je zpečetěna záběrem, kdy John Doe oddaně a velmi pomalu zavírá oči, má lehce zvednutou hlavu, což dokazuje, že na smrt čeká. Po Doeově smrti by se dalo říct, že Mills se dostal do stádia deprese – jeho pohled je prázdný, ústa má pootevřená a pohybuje se jako bez duše. I když vypadá, že přišel o rozum v následku zastřelení člověka, naprosto jasně si uvědomuje, co udělal a ví, co ho čeká. Neprojevuje však žádnou viditelnou lítost svého činu, protože věří tomu, že si to Doe zasloužil. V tuto chvíli už ale nemá pro co žít. Nemá ženu, se kterou čekal rodinu, přišel o práci a navíc ho čeká vězení. Jediný projev lítosti vyjadřuje Somerset, který ještě chvíli stojí nehnutě na místě, dál od Doeova mrtvého těla. Ten jako jediný jasně chápe, co se právě stalo, protože měl jako jediný čistou hlavu. Poslední stádium smutku, které jsem zde

---

<sup>45</sup> KÜBER-ROSSOVÁ, Elisabeth. *O smrti a umírání: Co by se lidé měli naučit od umírajících*. 2. vydání. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-262-0911-9.

není nezahrnuto, je akceptace. Tento stupeň je posledním z pěti, a zároveň ho ve filmu nemůžeme vidět, protože nenastoupí tak rychle, jako ty předchozí. Je dokonce otázkou, jestli Mills k tomuto stádiu vůbec dospěl.

Somerset svou lítost nad Millsem nejvíce projeví na konci, kdy se rozhodne neodjet z města, jak měl původně v plánu, ale zůstane někde poblíž. Také řekne, aby se o něj dobře postarali a aby dostal, co chce. V postatě také podporuje Millsovo rozhodnutí Doea zastřelit, když poslední, co řekne, je citát od Ernesta Hemingwaye: „*Svět je skvělé místo a stojí za to pro něj bojovat.*“, načež Somerset řekne, že souhlasí pouze s druhou částí výroku. Nevztahuje se to ale pouze na Millse, ale částečně i na Doea. Mills měl právo bojovat, nebo spíše pomstít svou ženu. A Doe stál o to bojovat pro lepší svět vyčištěním lidstva od hříchu.



## Závěr

Snímek *Sedm* nebyl v době premiéry kritiky přijat příliš pozitivně. Roli zde mohlo hrát hned několik faktorů – pro Davida Finchera to byl teprve druhý film, přičemž svou prvotinu (*Vetřelec*<sup>3</sup>) nepovažuje ani za svůj film; Andrew Kevin Walker, který psal scénář, byl studiem New Line Cinema nucen přepsat konec, což odmítl jak Walker, tak Fincher i herci Brad Pitt a Morgan Freeman, kteří ztvárnili hlavní role; snímek si hraje s detaily, které nemusí být na první zhlédnutí snadno viditelné. Mezi tyto detaily patří například význam barev, které jsou ve scénách použity, nebo podobnosti či kontrasty mezi jednotlivými oběťmi. Negativní kritiky byly hlavním faktorem a motivací pro analýzu tohoto snímku v rámci mé bakalářské práce. Jelikož se analýza zaměřuje primárně na mizanscénu, byla pro mě hlavním zdrojem informací kniha *Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu* od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, která se v kapitole *Mizanscéna* věnuje jednotlivým aspektům do detailu.

V teoreticko-metodologické části jsem představila prameny a literaturu, ze které jsem čerpala, nebo jsem měla v plánu čerpat. V metodologické části jsem představila koncept neoformalistické analýzy podle Kristin Thompsonové, která posloužila jako šablona pro samostatnou analýzu. Tuto analýzu představila v článku *Neoformalistická filmová analýza – Jeden přístup, mnoho metod*, který byl publikován v časopise *Illuminace*.

Pro analýzu konkrétních scén jsem shledala důležitým představit mizanscénu celého města, ve kterém se snímek odehrává, hlavní protagonisty, detektivy Williama Somerseta a Davida Millse, kteří jsou nám představeni nejen přes své chování na místech činu, ale také za pomoci bytů, ve kterých bydlí, a následně postavu vraha, která je nám představena až v polovině filmu. Tyto tři „hlavní charaktery“ jsou důležité nejen pro pochopení analyzovaných scén, ale také pro vyústění celého příběhu, kterému se věnuje poslední podkapitola analytické části.

V hlavní analytické části bakalářské práce jsem postupovala chronologicky, podle umístění scén ve filmu. První z nich se věnovala oběti obžerství. Jedná se o pouhý začátek celého případu, ve které nebyly nalezeny informace, které by hnaly případ či děj dopředu. Klíčové důkazy jsou nalezeny až u druhé oběti, Eli Goulda,

u které byl na koberci jeho krvi napsán nápis „lakost“. Tento důkaz přinutí detektiva Somerseta pátrat i na prvním místě činu, kde najde tukem napsáno slovo „obžerství“ za ledničkou společně se vzkazem odkazujícím na klasickou literaturu spojenou s tématem sedmi smrtelných hříchů. Díky těmto důkazům film nastiňuje hlavní motiv vražd a letmo se dotýká i povahy vraha – totiž že je nábožensky založený a pravděpodobně fanaticky smýšlející. Také je nám za pomoci nálezu otisků prstů na stěně za obrazem sděleno, že vrah všechno plánuje a je o krok před policií, kterou vede ke stopám i obětem. Po nálezu čtvrté a páté oběti se poprvé, v poslední den, na scéně objeví vrah. Jeho stoický klid nastiňuje nadhled nad situací a připravenost na následující události. Místa, kde jsou oběti nalézány, charakterizují nejen jejich majetkové poměry, ale i jejich hříchy. K charakterizaci dopomáhá i využití barev, ať už v kontrastu s prostředím města, tak s jeho souhrou. Před analýzou poslední scény je v práci umístěna podkapitola, která se věnuje podobnostem mezi oběťmi, které jsou nejen v mizanscéně, ale také v životních situacích, ve kterých se oběti před smrtí nacházeli. Jejich kontrast a náhodný výběr vypovídá, že nejen v nižších, ale i ve vyšších vrstvách společnosti se nachází hřešící lidé, které Bůh bude soudit podle jejich chování v životě, ne podle majetkových poměrů. Poslední scéna připomíná, vzhledem k tématu, poslední soud – v kontrastu s vyjasněným počasím se nacházejí na místě, kde se nenachází v podstatě nic živého.

Hlavním cílem této práce bylo za pomoci neoformalistické analýzy zjistit, jakou funkci mají barva, světlo, výběr prostoru či inscenování a další aspekty mizanscény v jejím celém kontextu. Všechny tyto aspekty pomáhají vyniknout hlavním myšlenkám filmu – totiž významu hříchu v životě jak člověka, tak společnosti a také tomu, že posedlost bezhříšným životem může v člověku probudit touhu páchat ještě větší hřích.

## Seznam použité literatury a pramenů

### Prameny

*Se7en* [česky Sedm]. [film] Režie David Fincher, scénář Andrew Kevin Walker. USA, 1995

### Literatura

1. BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge: Harvard University Press, 1998. ISBN 978-0674634299
2. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2018. ISBN 978-80-7331-217-6.
3. *Eli Roth: The History of Horror* [česky Eli Roth: Historie hororu]. [dokument] Režie Kurt Sayenga. USA, 2018
4. GIBBS, John. *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. New York: Columbia University Press, 2002. ISBN 978-1-903-36406-2
5. KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0
6. KÜBER-ROSSOVÁ, Elisabeth. *O smrti a umírání: Co by se lidé měli naučit od umírajících*. 2. vydání. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-262-0911-9.
7. MILTON, John. *Ztracený ráj*. 2. vydání. Praha: Omega, 2018. ISBN 978-80-7390-299-5.
8. PLESKOTOVÁ, Petra. *Svět barev*. Praha: Albatros, 1987. ISBN 13-806-87.14/66.
9. SHAKESPEARE, William. *Kupec benátský*. 1. vyd. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1541-9



## **NÁZEV:**

Neformalistická analýza násilných scén snímku *Sedm*

## **AUTOR:**

Aneta Němcová

## **KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

## **VEDOUCÍ PRÁCE:**

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

## **ABSTRAKT:**

Tato bakalářská práce je neoformalistickou analýzou scén zobrazující oběti násilných činů vyskytujících se ve snímku *Sedm* (1995) režiséra Davida Finchera. Jako metodologické východisko posloužila kniha *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* Davida Bordwella a Kristin Thompsonové a studie *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod* Kristin Thompsonové. Cílem těchto analýz bylo na základě Bordwellova rozboru mizanscény definovat prostředky, které snímek používá ve vybraných scénách, a jejich motivace, které následně generují významy v rámci celého filmu. Výsledkem této práce je zjištění, že mizanscéna za pomoci všech svých prostředků definuje a utváří motivace a charaktery všech postav.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

David Fincher, neoformalistická analýza, náboženství, David Bordwell, Kristin Thompson

**TITLE:**

Neoformalist analysis of the violence scenes in the movie *Seven*

**AUTHOR:**

Aneta Němcová

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

**ABSTRACT:**

This bachelor thesis is a neoformalist analysis of scenes depicting the victims of violent crimes in the film *Seven* (1995) by director David Fincher. David Bordwell and Kristin Thompson's book *Film Art: An Introduction* and Kristin Thompson's study *Neoformalist Film Analysis: One Approach, Many methods* served as a methodological starting point for me. The aim of these analyses was to define the means the film uses in the chosen scenes, and their motivations based on Bordwell's mise-en-scène analysis, which then generate meanings within the framework of the whole film. The result of this thesis is the finding that mise-en-scène with the help of all its resources defines and creates the motivations and characters in the film.

**KEY WORDS:**

David Fincher, neoformalist analysis, religion, David Bordwell, Kristin Thompson