

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ**

**Význam žvlů v narativní struktuře filmu Hiroši Tešigahary Písečná žena  
(Japonsko 1964)**

**BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Kryštof Bloch**

**Obor:** Teorie dramatických umění

**Vedoucí práce:** Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Olomouc, 2014

Prohlašuji, že jsem svou práci vypracoval samostatně a všechnu citovanou literaturu a prameny, se kterými jsem pracoval, jsem náležitě uvedl.

V Olomouci dne

Kryštof Bloch

Mé velké poděkování patří Doc. PhDr. Vladimíru Suchánkovi, PhDr. za jeho podnětné připomínky, ochotu a především pevné nervy při vedení mé bakalářské práce. Chtěl bych také poděkovat profesorovi Antonínu Límanovi, který mi poskytl cenné informace o zkoumaném filmu, a jehož knihy se mi staly oporou v neznámém prostředí japonské kultury. V neposlední řadě bych chtěl také poděkovat RNDr. Mgr. Rose de Sar za její psychickou podporu.

**Prohlášení autora:**

Prohlašuji tímto, že jsem bakalářskou práci na téma „Význam žvlů v narativní struktuře filmu Písečná žena od Hiroši Tešigahary“ vypracoval samostatně, s použitím literatury a pramenů v práci uvedených.

V Olomouci 5. Dubna 2014

## **OBSAH**

<b>1. ÚVOD</b>	<b>6</b>
1.1. Téma	6
1.2. Cíl práce	6
1.3. Metodologie	7
1.4. Struktura práce	7
1.5. Vyhodnocení literatury	8
<b>2. METODOLOGIE</b>	<b>10</b>
2.1. Narativní schéma	10
<b>3. HIROŠI TEŠIGAHARA</b>	<b>13</b>
3.1. Umělecké začátky	13
3.2. Past	16
3.3. Písečná žena	17
3.4. Po Písečné ženě	19
<b>4. ŽIVLY</b>	<b>19</b>
4.3 Živly v archaických kulturách	19
4.2 Středověk a současné myšlení o živlech	22
<b>5. ŽIVLY V PÍSEČNÉ ŽENĚ</b>	<b>28</b>
5.1. Niki v poušti	28
5.2. Setkání se ženou	32
5.3. Nikiho uvěznění	37
5.4. Nemožnost úniku	44
5.5. Závěrečná proměna	47
<b>6. Závěr</b>	<b>49</b>
<b>7. Anotace a resumé</b>	<b>50</b>
<b>8. Prameny a použitá literatura</b>	<b>51</b>

# 1. ÚVOD

## 1.1 Téma

Hiroši Tešigahara patří k nejvýznamnějším tvůrcům japonské kinematografie 60. let 20. století. Nejčastěji bývá teoretiky zařazován mezi autory „japonské nové vlny“, avšak on sám se vždy vzpíral tomuto zjednodušujícím označení<sup>1</sup>. Jako solitér stál spíše stranou hlavní japonské filmové produkce, neboť jeho filmy svou „nejaponskostí“ mnohem více připomínají díla evropských modernistů, jako byl např. Resnais, Antonioni nebo Godard. *Písečný žena*, za kterou v roce 1964 obdržel hlavní festivalovou filmovou cenu v Cannes, patří k jeho světově nejuznávanějším filmům. Toto dílo není výsledkem práce jednoho umělce, neboť Tešigahara na něm spolupracoval se dvěma dalšími autory: Kóbó Abem a Toru Takemicuem. Jejich spolupráce poté i nadále pokračovala až do konce 60. let 20. století, kdy společně natočili ještě celkem čtyři úspěšné celovečerní filmy. Autorovy pozdější filmy pak už nezaznamenaly takový úspěch, a proto v dnešní době Tešigahara patří spíše k méně známým režisérům, zůstávajícím ve stínu velkých jmen japonské filmové historie.

## 1.2 Cíl práce

Cílem této práce je poukázat na význam živlů v narativní struktuře filmu *Písečná žena* od japonského režiséra Hiroši Tešigahary. Nejprve si představíme osobnost režiséra Hiroši Tešigahary a film *Písečná žena* zasadíme do dobového kontextu jeho vzniku. Poté nastíníme historický vývoj filosofického smýšlení o živlech od starověku až po současnost se zvláštním zřetelem a propojením k jungovským archetypům. V druhé části práce spojíme poznatky o živlech s naratologickou koncepcí filmového teoretika Edwarda Branigena a obojí se následně pokusíme aplikovat na narativní strukturu zkoumaného filmu. Velký důraz bude při rozboru díla kladen také na psychologický vývoj hlavní postavy, která vlivem živlových procesů

---

1

Je důležité zmínit, že v Japonsku byla Nová vlna (*Nuberu Bagu*) na rozdíl od zbytku světa, kde mladí filmaři rebelovali proti generaci starších tvůrců a zkonstatěným filmovým institucím, spíše řízeným projektem velkých studií, jež využily potenciálu mladých méně známých tváří k vlastním záměrům.

prodělá celkovou proměnu svého charakteru.

### 1.3 Metodologie

Jako metodologie bude zvolena naratologická analýza, ke které nám poslouží jako teoretické východisko studie Edwarda Branigana *Narrative Comprehension and Film*, jenž se zasloužil o rozvoj narativní teorie tím, že spojil ve své metodologii koncepty kognitivní psychologie s naratologií, nově je zpracoval pro užití ve filmové vědě, a tak rozšířil narativní koncept svých předchůdců o další roviny vnímání a posuzování. Jeho naratologické zkoumání, při kterém si plně uvědomil, že narativ nelze hodnotit pouze z hlediska členění textu, nýbrž jej posuzovat jako časo-prostorový řetězec kauzálních události, prošlo vývojem a dalo vznik základu pro komplexní filmovou analýzu. Zvolil i nový přístup v tom smyslu, že se více zaměřil na pohled a vnímání samotného diváka, ve kterém hraje roli samotné vědomí člověka a jeho zkušenosti i kulturní vyspělost. Zpracoval do svého konceptu ve větší míře i divákovo hodnocení, jež úzce souvisí s jeho logikou posuzování, a to i podle kulturní oblasti, ve které se nachází a jaký systém hodnot uznává. Při naratologické analýze filmu *Písečná žena* se ukazuje, že se zde setkávají dva zcela duchovně i kulturně odlišné světy Východu a Západu, což umocňuje skryté napětí a v určitých scénách filmu komplikuje užití Braniganova teoretického naratologického východiska, jež je v ostatních případech respektováno.

### 1.4 Struktura práce

Práce je rozdělena celkem do pěti hlavních kapitol. První kapitola tvoří úvod, v druhé kapitole si představíme naratologickou studii Edwarda Branigana *Narrative Comprehension and film*<sup>2</sup>, která nám poslouží jako metodologické východisko pro analytickou část diplomové práce. Pro účely práce budou rozpracovány pouze kapitoly zabývající se *narativním schématem a úrovněmi vyprávění*. Třetí kapitola bude věnována režisérské osobnosti Hiroši Tešigahary. V této kapitole si představíme režisérovy formativní léta a zmíníme události, které měly zásadní vliv na jeho budoucí umělecké směřování. Dále si stručně přiblížíme vybraná díla jeho filmografie, z nichž největší pozornost věnujeme filmu *Písečná žena*. Ve čtvrté

---

<sup>2</sup> BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992. ISBN 0-415-07511-4.

kapitole se budeme podrobně zabývat problematikou živlů. Živly budou nahlíženy z historické perspektivy, kdy se pokusíme stručně obsáhnout vývoj myšlení o živlech od starověku až po současnost. Pátá kapitola bude věnována naratologické analýze filmu *Písečná žena*, ve které bude také věnována zvýšená pozornost vývoji hlavní postavy. Vnitřní členění kapitoly bude odvislé od obecně uznávaného sedmičleného narativního schématu, které bude blíže představeno v kapitole o metodologii.

## 1.5. Vyhodnocení literatury

Odbornou literaturu zabývající se tematikou živlů můžeme v souvislosti s touto prací rozdělit do tří tématických okruhů. Za prvé se jedná o literaturu zabývající se tematikou živlů ve filmu a poté je to literatura zabývající se tematikou živlů obecně.

O problematice živlů ve filmu nebyla doposud napsána žádná podrobnější filmologická studie. Výzkumy v této oblasti se omezují pouze na dílčí poznatky, kdy je téma živlů nazíráno v obecnějších pojednáních pouze jako jedno z více zkoumaných hledisek. Nejčastěji je na živly nahlíženo jako na symboly nebo nositele estetických kvalit a jejich tvůrčí či hybný potenciál není tolik zohledněn. Významem živlů ve filmové tvorbě se okrajově zabývají hlavně práce zkoumající duchovní souvislosti ve filmu, jako např. publikace Vladimíra Suchánka (*A vdechl duši živou... Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu; Topografie transcendentálních souřadnic filmového obrazu*) nebo Jaromíra Blažejovského (*Spiritualita ve filmu*), jež se věnují hlavně výkladům živlových obrazů v dílech slavných režisérů jako je například Andrej Tarkovský.

Přítomností živlů v *Písečné ženě* se zabývá řada filmovědných rozborů a filmových recenzí, ale většina z nich nepřekročila rámeček povrchní interpretace. Je zde však několik studií, které se toto téma snaží uchopit více komplexněji. Je to například studie Niny Corneytz *The Ethics of Aesthetics in Japanese Cinema and Literature*, ve které je jedna kapitola věnována významu pouště a písku v *Písečné ženě*. Další studií je doktorantská práce Yuji Matsona *The Word and The Image: Collaborations between Abe Kobo and Teshigahara Hiroshi*. V této práci je kladen hlavní důraz na autorskou spolupráci Kobo Abého a Hiroši Tešigahary, ale jde zde věnována i poměrně velká část *Písečné ženě* včetně interpretace živlů. Na závěr jmenujme ještě odborný článek Gregory Stephane *Sisyphos in the Sand Pit: On Iconic Character of Sand, and how the „Anti-natural Man“ Catches Water in Woman in dunes*, který byl uveřejněn v časopisu *Kinema*. Poznatky z těchto studií budou uplatněny

především v druhé části práce.

Nyní se přesuneme k druhému okruhu literatury. Živlovou tematikou se v obecné rovině zabývala celá řada teoretiků, z nichž např. Krystyna Wilkoszewska v knize *Aesthetics of Four Elements* shromáždila cenné poznatky o kvalitě a vztahu živlů k mužsko-ženskému principu i k dalším filosofickým kategoriím. Na poli literární vědy a filozofie se významem živlů více zabýval např. francouzský filozof a lingvista Gaston Bachelard, jenž věnoval tomuto tématu rozsáhlé studie, jako např. *Psychoanalýza ohně* nebo kniha *Voda a sny*, v nichž se dostává do přímé živlové konfrontace hlubinně psychologických témat, řecké antické mytologie i archetypálních rituálů. V knize Zdeňky Kalnické *Archetyp vody a ženy* je analyzován symbolicko-estetický archetyp živlu Vody ve spojení s ženským principem, koloběhem života a smrti a studie je též zaměřena na význam tohoto živlu v souvislosti s naším vědomím i nevědomím, což bylo použito i v analýze filmu *Písečná žena*. Pro zpracování teoretické studie o filmu *Písečná žena* dobře posloužila také kniha religionisty Mircea Eliade *Obrazy a symboly*, esej o magicko-náboženských symbolech, kde hlavně kapitola o „symbolice středu“, nazíraná z hlediska psychologie a religionistiky, historie i archetypů, přinesla cenné poznatky pro hlubší rozbor vybraných částí filmu.

Jako velmi cenný pramen pro analýzu filmu *Písečná žena* se ukázalo i dílo C. C. Junga, a to zvláště jeho Výbory z díla III. *Osobnost a přenos* a VI. *Představy spásy v alchymii*. Z Jungova III. dílu Výboru z díla se k hlubšímu zpracování filmu nabízejí kapitoly, zabývající se psychologii přenosu při duchovním vývoji člověka s využitím alchymické symboliky procesu individuace a proměny formy i obsahu. V VI. díle Výboru z díla lze pak ke zpracování *Písečné ženy* využít autorovy filosoficko-psychologické představy o spáse člověka v souladu s jeho vnitřní alchymickou proměnou. Z výše zmíněných a uvedených pramenů jasně vyplývá, že mnohem více informací o živlech lze nalézt v literatuře, zabývající se tímto tématem v obecné rovině než ve specializované literatuře odborné.

## 2. METODOLOGIE

### 2.1 Narativní schéma

Nyní se blíže podíváme na *narativní schéma*. Edward Branigan své pojednání zahajuje obecnou úvahou o původu vyprávění. Všechny známé lidské kultury disponují tímto specifickým vzorcem komunikace, a proto Branigan vyprávění považuje za jeden z původních způsobů organizace informací. Autor dále navrhuje základní taxonomické členění textu a na základě této představy ho rozděluje do čtyř základních kategorií: fikční narativní vyprávění (např. krásná literatura), ne-fikční narativní vyprávění (např. dějepis), fikční ne-narativní vyprávění (např. poezie) a ne-fikční ne-narativní vyprávění (např. odborné pojednání). Toto členění však nelze chápat dogmaticky, neboť všechny druhy se vzájemně prolínají a jeden text může obsahovat i prvky textů jiných (např. poezie jako druh nenarativního vyprávění může obsahovat prvky narativu). Na text je možné pohlížet hned ze dvou odlišných perspektiv, a to: z hlediska sociologického, zabývajícího se celospolečenským dopadem daného textu, nebo z psychologické perspektivy, jež zkoumá vliv textu na vnímání jednotlivce. Autor upřednostňuje psychologickou perspektivu, neboť lépe dokáže postihnout vztah mezi divákem a zkoumaným médiem.

Branigan dále formuluje základní znaky narativního textu, a to z pohledu divácké percepce. Narativ vyžaduje přítomnost alespoň jedné osoby nebo jednoho objektu, která/ý v důsledku působení času prodělává určitou proměnu. Z pohledu diváka se jedná o sled za sebou řazených vět nebo obrazů (nebo též gest či tanečních pohybů), které dohromady vytvářejí úvod, střed a závěr. Tyto prvky však v textu nemají pevné postavení a tvoří spíše elementární vzorce narativu, jež spolu vzájemně interagují. Narativ pak představuje celkový výklad neustále se měnících informací, které vstupují do vzájemných interakcí. Branigan se snaží vysledovat původ fungování těchto vztahů a pomáhají mu zde i studie ruského teoretika Tzvetana Todorova, který v narativu stanovil pět základních stadií změny:

1. stav rovnováhy na počátku
2. narušení rovnováhy nějakou akcí
3. zpozorování, že došlo k narušení
4. pokus narušení napravit
5. znovuustavení počáteční rovnováhy

Tyto změny se v textu nedějí náhodně, ale plně podléhají zákonu příčiny a následku. Todorova narativní struktura však není výsledkem přímého pozorování divácké percepce, nýbrž uměle vytvořeným teoretickým konceptem, který byl za narativ dosazen až zpětně. Branigan proto Todorovu koncepci označuje za nedostatečnou a na příkladu jednoho limericku<sup>3</sup> dokládá, že narativní struktura vyžaduje pružné členění, jež by mohlo více reflektovat změny v diváckém vnímání, kdy např. později odhalené informace v narativu mohou zcela pozměnit význam informací jim předcházejících. Autor nás dále seznamuje s díly jiných filmových teoretiků, ale žádný z konceptů neshledává vyhovujícím pro potřeby svého výzkumu, většinou pro jejich přílišný formalismus, a proto se pokusí o vytvoření vlastního narativního modelu.

Ve snaze čtenáři více přiblížit mentální procesy odehrávající se během filmové percepce Branigan nejprve představuje pojmy dlouhodobé, střednědobé (někdy také zvané jako pracovní paměť) a krátkodobé paměti. Dlouhodobá a střednědobá paměť hraje rozhodující úlohu v našem znovu vybavování si informací a v celkové schopnosti uvědomovat si vztahy mezi jednotlivými jevy. Jejich funkce však nemůže být člověkem přímo zakoušena, protože naše vědomí dokáže operovat jen s omezenou kapacitou krátkodobé paměti a většina informací tak po většinu času zůstává „zasunuta“ v našem podvědomí.

Branigan dále odkazuje na výzkumy kognitivní psychologie, které prokázaly, že způsob zapamatování si a třídění informací v lidské paměti není nahodilý, ale je ve skutečnosti složitou řízenou aktivitou se složitými vnitřními zákonitostmi, kde pro paměťové operace je užito specifických *schémat*, jež se ale v průběhu života díky rozvoji osobnosti postupně přetvářejí. *Schéma* současně vytváří i zkušenostní rámec, který vnímateli umožní roztřídit či dokonce předpovídat nově přicházející informace: jedná se vlastně o způsob členění a třídění našich vědomostí v mozku.

*Schéma* je ale pouze jeden z typů mentální struktury, stejně tak, jako je *narativní schéma* pouze jeden z druhů přístupů ke každodenní realitě. Narativní schéma se také dá uplatnit na nenarativní druhy textu a můžeme tedy vtisknout smysl i zdánlivě nesmyslným informacím. Branigan se spolu s dalšími badateli shoduje v následujícím členění narativního schématu:

1. představení prostředí a postav
2. vysvětlení stavu událostí

3. iniciační událost
4. emocionální reakce nebo vyjádření hlavního cíle protagonisty
5. komplikující akce
6. výsledek
7. reakce na výsledek

Podle Branigana schéma pomáhá vysvětlit některá fakta, důležitá k narativnímu porozumění. Současně zdůrazňuje často opomíjený fakt, že vnímatel si informace o příběhu obvykle v paměti uchovává v podobě vlastních interpretací a shrnutí, které vždy nemusejí odpovídat původnímu vyprávění příběhu a k tomu užitých prostředků. To je způsobeno tím, že narativ funguje jako „povrchová struktura“, ve které nové informace překrývají ty staré a ty jsou postupně vytlačeny za horizont našeho vnímání. Hodnota informace však není utvářena jen podle *novosti*, ale také podle *míry její pravděpodobnosti* a v tomto případě platí, že čím je informace méně pravděpodobná a nám známá, tím lépe se uchovává v naší paměti. Naopak čím je informace pravděpodobnější, tím hůře si ji zapamatujeme, protože už byla předtím obsažena v našem řídicím *schématu*.

Existuje více způsobů, jak text může narušit divákovu očekávání. Mezi ně patří např. nejasné motivace postav, převrácení časového pořádku, pozměňující události, které nutí diváka redefinovat dosavadní vývoj příběhu či vyjevení nečekaných informací. To vše diváka směřuje k tomu, aby si neustále ověřoval své dosavadní poznatky, vracel se zpátky k některým místům příběhu a nesledoval pouze lineární vývoj narativu .

Branigan dále navrhl vlastní narativní schéma, jež se opírá o výzkumy Mary Louis Prattové. Ta čerpala z práce sociolingvisty Williama Labova, který se zabýval narativními vzorci používaných v běžné komunikaci městských minorit. Branigan pro své schéma v tomto kontextu záměrně zvolil tvar hexagonu, jenž má poukázat na vzájemnou provázanost jednotlivých prvků narativu. Schéma je také možné uplatnit na více úrovních, a to na úrovni pohybů kamery, prostorové kompozice, jednotlivých záběrů, sekvence nebo celého filmu. Schéma zahrnuje celkem osm prvků, které se mohou v textu mohou opakovat i různě proměňovat.

1. *Anotace* (abstract) je název nebo stručné shrnutí situace, která bude následovat. Pokud je anotace rozšířená, stává se *prologem* (prologue).
2. *Orientace* (orientation) je vysvětlením stávajícího stavu událostí (tj. místo, čas, postavy), zatímco *expozice* (exposition) nám dává rozšířené informace o minulosti,

kteří mají vliv na současné události.

3. *Iniciační událost* (initiation event) mění stávající stav událostí. O narativu, který vynechá úvodní orientaci a expozici a začíná až iniciační událostí nebo komplikující akcí, říkáme, že začíná *in medias res*.
4. *Cíl* (goal) je vyjádřením záměru nebo emocionální reakce postavy na iniciační událost.
5. *Komplikující akce* (complicating action) vzniká jako následek *iniciační události*.
6. *Klimax a rozuzlení* (resolution) ukončují konflikt mezi cílem a překážkou a znovu ustavují počáteční rovnováhu.
7. *Epilog* (epilogue) je morální lekce implicitně obsažená ve vývoji příběhu, jež může nabýt i explicitního charakteru v podobě reakce postavy na *rozuzlení*.
8. *Vyprávění* (narration) je neustále přítomné a hledá vnitřní nebo vnější ospravedlnění (1), proč se vypravěč cítí kompetentní a považuje za důležité nás informovat o těchto událostech a (2) v čem jsou události tak neobvyklé, zajímavé a hodné naší pozornosti.

### 3. HIROŠI TEŠIGAHARA

#### 3.1 Umělecké začátky

Hiroši Tešigahara se narodil v Tokiu v roce 1927 do rodiny umělců a intelektuálů. Jeho otec Sofu byl ředitelem Sogetsu, tradiční japonské školy *ikebany* <sup>4</sup>. I přesto, že stál v čele velmi konzervativní a tradičně smýšlející instituce, byl současně i velkým vyznavačem nekonvenčního umění. Sofu byl nejen mistrem aranžování květin, ale zabýval se i tvorbou keramiky a sochařstvím. Hiroši tak již jako malý chlapec listoval otcovými knihami a katalogy s moderními uměleckými směry post-impresionismu, surrealismu, dadaismu i kubismu a zároveň se zajímal i o tradiční japonské umění a divadlo Nó a Kabuki.

Ještě v předválečném období nastoupil Tešigahara na tokijskou Univerzitu výtvarného umění a hudby, avšak válka ho zastihla již v prvním ročníku studií, a tak musel nastoupit vojenskou službu v armádě. Po válce se Tešigahara vrátil zpět ke studiím a začal se zapojovat do veřejného uměleckého života. V té době bylo celé Japonsko řízeno americkou okupační správou a Tešigahara stejně jako jiní mladí intelektuálové vnímal přítomnost amerických vojsk dosti rozporuplně: „*Tešigahara patřil ke generaci těch, kteří se nazývali „Single Digit*

---

<sup>4</sup> Ikebana je tradiční japonské umění vázání květin

*Showa Generation*“. Příslušníci této generace, narození během prvních osmi let období vlády japonského císaře Showa (vládl v letech 1926 – 1989), byli k okupantům své země sice velmi nedůvěřiví, avšak na druhé straně chápali jejich přítomnost jako určitou možnost osobní svobody.“<sup>5</sup> Jedním z Tešigaharových učitelů na vysoké škole byl Okamoto Taro, považovaný za jednoho z nejvlivnějších umělců poválečného Japonska. Okamoto byl značně ovlivněný evropským surrealismem a Tešigahara pod jeho vedením začal malovat obrazy inspirované tvorbou S. Dalího a P. Picassa.

K dalším osobnostem, jež nasměrovaly Tešigaharův tvůrčí směr, patřil např. literární kritik Hanada Kieteru nebo básník Takiguči Šuzo. V roce 1948 Okamoto a Hanada založili uměleckou skupinu *Yoru no Kai* (*Noční společnost*), jejíž členem se stal i Kobo Abe. Umělci přišli s novým konceptem „totálního umění“, podle něhož se měli spojit zástupci jednotlivých uměleckých profesí a vytvořit společné kolektivní dílo, jež by překročilo vzájemné hranice mezi uměleckými druhy. Tento koncept byl jakýmsi oživením Wagnerova *Gesamkunstwerku*. Skupina se svými rozsáhlými uměleckými cíli příliš neuspěla a nakonec se rozdělila do několika frakcí, z nichž nejvýznamnější se stala skupina *Seikin no Kai* (*Společnost století*), kterou založil Kobo Abe spolu s dalšími bývalými členy *Noční společnosti*. V roce 1949 do této umělecké společnosti vstoupil i nadějný mladý malíř Hiroši Tešigahara. *Společnost století* navázala na tvůrčí aktivity *Noční společnosti* a snažila se pokračovat i v konceptu totálního umění. Tešigaharova pozdější spolupráce s Abé a Takemicu pak byla dovršením této započaté tradice.

V 50. letech začal být Tešigahara ovlivňován levicovými idejemi a vstoupil do Japonské komunistické strany. Rostl i jeho zájem o film a přitahoval ho zejména italský neo-realismus. Byl fascinován uhrančivostí realistického filmového zobrazení a chtěl ho více zapojit do zkoumání dobové vnitřní reality. Vzorem mu byl Louis Buñuel, jenž ve svých raných dílech slučoval prvky sociálního realismu a surrealismu. Mladý Tešigahara Komunistickou stranu poměrně brzy opustil, neboť se jeho individualistické umělecké směřování neslučovalo s ideologickými požadavky strany na umění.

Ještě předtím než se Tešigahara vydal na dráhu profesionálního režiséra, natočil trojici krátkých dokumentů: *Hokusai* (*Hokusai, 1953*), *Ikebana* (*Ikebana, 1956*) a *Tokio 1958* (*Tokyo 1958, 1958*). První dva filmy nahlížejí do uměleckého prostředí: první dokumentuje život slavného malíře období „Edo“ a druhý je věnován Tešigaharovu otci Sofu Tešigaharovi a jeho škole ikebany Sogetsu. Třetí snímek je dokumentárním okénkem do života japonské

---

<sup>5</sup> Havens, Thomas. R.H. v: Camody, Emma, *The edge of the real: Poetics and politics of Hiroshi Teshigahara's *The woman in the dunes**, The university of Adelaide. s.3.

metropole. Film Ikebana je jako dílo začínajícího filmového tvůrce pozoruhodným uměleckým počinem a prozrazuje již mnohé z jeho pozdější tvorby, zejména z období 60. let 20. století. První dva snímky jsou méně zdařilé a představují spíše jakousi experimentální filmovou hříčku. Během natáčení těchto dokumentů se Tešigaharovi však podařilo již více proniknout do filmového prostředí a seznámit se s řadou zkušených filmařů, mezi něž patřil i významný levicový dokumentarista Dumko Kamei. Tešigahara mu letech 1956, 1957 a 1960 dělal asistenta u jeho tří politických dokumentů. Tešigahara si pod vedením Kamei prohloubil znalost filmového řemesla a byl také seznámen s teorií sovětské montážní školy, kterou později svými filmy významným způsobem obohatil.

V roce 1957 zakládá Tešigahara spolu s dalšími cinefilly zajímavými se o nezávislý film hnutí nazvané Cinema 576, jež se v roce 1961 přejmenovalo na Art Theatre Guild. Tato organizace měla původně sloužit jako alternativní distribuční kanál k běžné komerční produkci, (tj. zajišťovat distribuci jak domácích snímků natočených mimo studiový systém, tak zahraničních nezávislých snímků), ale spolu s nárůstem zájmu o nezávislou kinematografii rostl i její význam a ATG roku 1967 tak mohla přistoupit k výrobě vlastních filmů a postupně se vypracovala do pozice jednoho z nejvýznamnějších producentů nezávislých filmů v Japonsku. Tešigahara později vzpomíná, že působení v této organizaci se stalo určujícím pro další vývoj jeho umělecké dráhy: „*Ačkoliv se skupina brzy po svém založení rozpadla, dalo by se říct, že bez ní a bez všech těch lidí, co mě obklopovali, bych se režii nikdy nedostal*“<sup>7</sup>. Natočil zde i svůj celovečerní hraný debut *Past* (1962).

Roku 1959 Tešigahara odcestoval do New Yorku, kde dostal příležitost natočit dokument o mladém portorikánském boxerovi José Torrem. Dore Ashton o tomto dokumentu napsala: „*Možná si Tešigahara José Torrého vybral, protože se inspiroval mladými americkými filmaři. Možná si vybral muže z lidu, aby dal najevo svou solidaritu s chudými. Každopádně se tento film vymykal běžné japonské filmové produkci a svou syrovostí a záměrnou nedbalostí připomínal cosi jako umělecký manifest. Scény zchátralých ulic poblíž Torrého posilovny představující jeho životní boj, drama a napětí jeho přípravy na velký finálový zápas, to vše je zachyceno s jemným citem pro rytmus.*“<sup>8</sup> Při natáčení tohoto filmu se Tešigahara poprvé setkává s Toru Takemicuem, japonským avantgardním hudebníkem a skladatelem filmové hudby. Takemicu Tešigaharu zaujal především svou precizností, s jakou

<sup>6</sup> Název je odvozený od roku vzniku

<sup>7</sup> ASHTON, Dore v: MATSON, Yuji. *The Word and The Image: Collaborations between Abe Kobo and Teshigahara Hiroshi*. University of British Columbia, 2002. s.40.

<sup>8</sup> ASHTON Dore v: MATSON, Yuji. *The Word and The Image: Collaborations between Abe Kobo and Teshigahara Hiroshi*. University of British Columbia, 2002. s.68

provázal rytmus hudby s obrazem, a později se k jeho práci vyjádřil takto: „*V tomto filmu zvuk boxu a hudba splynuly v jedno.*“<sup>9</sup> Takemicu se později stal Tešigaharovým blízkým spolupracovníkem a vytvořil hudbu ke všem jeho filmům z let šedesátých.

Dá se říci, že filmem *Past* započalo „vrcholné“ období Tešigaharovo tvorby, kdy spolu se spisovatelem Kobo Abém a hudebním skladatelem Takamitsu vytvořili silný tvůrčí triumvirát, výsledkem jehož práce byla úspěšná tetralogie filmů *Past (Otoshiana, 1962)*, *Písečná žena (Suna no onna, 1964)*, *Tvář toho druhého (Tanin no kao, 1966)* a *Zničená mapa (Moetsukita chizu, 1968)*, z nichž některé snímky získaly i mezinárodní ocenění. Na jejich tvůrčím způsobu práce je pozoruhodné, že nikdy nepracovali odděleně, nýbrž se v průběhu celého procesu vzniku vzájemně ovlivňovali a dílo vždy vnímali jako výsledek kolektivní spolupráce: „Ačkoliv byl Tešigahara jako režisér za tuto spolupráci ve výsledku zodpovědný, je těžké stanovit, kam až sahá přínos jednotlivých tvůrců. Tvrdit, že Abe psal scénáře, Takemicu skládal hudbu a Tešigahara měl na starosti obraz, by bylo příliš zjednodušující. Všichni tři se navzájem motivovali a spolupráce je vyburcovala k lepším výkonům.“<sup>10</sup>

### 3.2 *Past*

*Past (Otoshiana, 1962)* je Tešigaharovým celovečerním režijním debutem, vycházejícím z Abeho stejnojmenné divadelní hry, kterou Abe pro potřeby filmu přetvořil na filmový scénář. Zápletka filmu není příliš složitá a film je pozoruhodný spíše svými formálními kvalitami. Jedná se o příběh chudého havíře (Hisashu Igawa), který byl z neznámého důvodu zavražděn. Jako duch se navrácí zpět na zem a snaží se vypátrat, kým a proč byl zabit. Nakonec zjistí, že se stal obětí konkurenčního boje dvou soupeřících důlních společností a že byl zabit, protože se nápadně podobal představiteli jedné z nich. Podrobné okolnosti své vraždy se však horník, stejně jako divák, nikdy nedozví. V příběhu se ještě objevuje postava nejmenovaného muže v zářivě bílém obleku, jenž má vraždu hlavního protagonisty na svědomí. Vrah má na svědomí i další lidské životy a celý příběh se tak odehrává v „městě duchů“, kde přebývají duchové jeho obětí. Postava vraha bývá všeobecně vykládána jako personifikace lidského osudu.

<sup>9</sup> TEŠIGAHARA, Hiroši v: DE VAULX, Jean-Baptiste. *The collaborative films of Teshigahara – Abe – Takemitsu and 1960s Japanese cinema*. [citováno dne 30.3.2014]. Dostupné z [www: http://www.youngandinnocent.eu/es/articles/2012/english/collaborative-films-teshigahara-abe-takemitsu-and-1960s-japanese-cinema](http://www.youngandinnocent.eu/es/articles/2012/english/collaborative-films-teshigahara-abe-takemitsu-and-1960s-japanese-cinema)

<sup>10</sup> GRILLI, Peter. *The Spectral Landscape of Teshigahara, Abe, and Takemitsu*. [citováno dne 1.4.2014]. Dostupné z [www: http://www.criterion.com/current/posts/607-the-spectral-landscape-of-teshigahara-abe-and-takemitsu](http://www.criterion.com/current/posts/607-the-spectral-landscape-of-teshigahara-abe-and-takemitsu)

Celý film asi nejvíce utrpěl díky nepřesvědčivému herectví hlavních představitelů, které si Tešigahara „vypůjčil“ z Abého divadelní společnosti. Nejzřetelněji je to viditelné u hlavního protagonisty v obsazení herce Igawy, jenž svým hereckým výkonem v roli dvou zcela odlišných charakterů neobstál. Po formální stránce film vyniká především dokumentaristickou kamerou, dlouhými rozhovory postav bez užití střihu, kde se Tešigahara očividně inspiroval italským neorealismem. Ze západní kinematografie se pak výrazně inspiroval také dílem Lousie Buñuela, zvláště jeho *Los Olvidados*, a snaží se obdobně jako Buñuel kombinovat dokumentaristický styl s prvky surrealismu (navíc jsou zde lidé přirovnávání k mravencům). Ve snímku je rovněž zajímavým způsobem užito travellingu k představení mizanscény, kdy v jedné z úvodních scén kamera upevněná na vůz projíždí ulicemi „města duchů“. James Quandt<sup>11</sup> připomíná, že si tento stylistický prostředek Tešigahara pravděpodobně vypůjčil z amerických westernů, kde bývá využíván obdobným způsobem. V tomto filmu se také poprvé objevují neobvyklé přechody mezi jednotlivými záběry, kdy je například mizanscéna díky užití multiexpozice zaplavena krvavou skvrnou odkazující k smrti jednoho z představitelů. Na závěr je třeba říct, že už zde se, byť v menší míře, již objevují témata, kterými se budou oba tvůrci mnohem více zabývat ve svých pozdějších dílech. Jedná se především o hledání vlastní identity, vztahu jedince a společnosti nebo o střetu starého tradičního a moderního Japonska.

### 3.3 Písečná žena

Příběh *Písečné ženy* (*Suna no onna*, 1964) pojednává o mladém učiteli a amatérském entomologovi Nikim Jumpei<sup>12</sup>, který se v době svého volna vydává pátrat do pouště po vzácném druhu pouštního hmyzu. Jedna z jeho výprav opět končí neúspěchem, a tak se Niki po celodenním hledání na prudkém slunci rozhodne odpočinout si ve vraku staré rybářské lodi, částečně již zasypaného písečnou dunou. Usne a probudí se až ve chvíli, kdy z blízké vesnice odjel jeho poslední autobus do města. Jeden z vesničanů mu nabídne nocleh a zavede ho k neznámé ženě, jež žije ve staré chatrči na dně pouštní prohlubně, u které Niki přečká noc. Když se chystá ráno místo opustit, zjistí, že někdo v noci vytáhnul žebřík ve snaze zabránit mu v jeho odchodu.

---

<sup>11</sup>QUANDT, James. Videoesej o Pasti. [zhédnuto 25.3.2014]. Dostupné z <http://www.youtube.com/watch?v=8s6wTQNZ2h8>

<sup>12</sup> Niki nám není v průběhu filmu nikým představen a jeho jméno se dozvídáme až v závěru ukázané úřední listiny spravující nás o Nikiho pohřbování. V knižní předloze pak bývá autorem označován jednoduše jako Muž.

Niki se tak stává vězněm vesničanů, kteří se ho snaží přinutit, aby společně s ženou začal odhrabávat písek, který se stále sype do prohlubně. Odmítá se podvolit jejich útlaku a jako občan moderní společnosti se marně dovolává svých práv. Brzy však zjistí, že se ocitl v neznámém prostředí, podléhajícím zcela jiným zákonům, což ho nakonec přinutí zaujmout zcela nový postoj k dané situaci. Nejprve se pokusí o útěk, ale nakonec se veškeré jeho snahy ukážou jako marné. Niki postupně přijímá jemu nově vymezený životní úděl v pouštní jámě a začne se přizpůsobovat životu místních obyvatel. Poté, co se mu podaří utéci, avšak je chycen a znovu spuštěn do jámy, zdá se, že se se svým osudem smířil. Když je mu v závěru filmu nabídnuta možnost místo opustit, zůstává v místě, a to díky nově nabyté vnitřní svobodě, díky níž pochopil, že nejdůležitější je autenticita našeho bytí, ať je to kdekoli. Pro pochopení těchto souvislostí je velmi důležité zmínit, že Nikimu toto poznání zprostředkovává soužití se ženou, jejichž vztah se od jeho počáteční nedůvěřivosti vyvíjí přes milostné vzplanutí až k partnerskému soužití, jež současně symbolizuje i proměny na jeho duchovní cestě.

Tento film obdobně jako snímek *Propast* zpracovává existencialistické téma ztráty identity a odcizení člověka v moderní společnosti jen s tím rozdílem, že se tvůrci tentokrát pustili do zpracování tématu pomocí alegorie. Děj filmu také bývá často přirovnáván k mýtu o Sisyfovi, kde se hrdina neustále snaží uniknout z jámy ven a opět se tam proti vlastní vůli vrací. Objevuje se zde i téma rozporuplného vztahu tradičního a moderního Japonska, což sám hrdina osobně vnitřně prožívá jako konflikt dvou zcela odlišných kulturních tradic Východu a Západu. V neposlední řadě zde lze nalézt i další naléhavá japonská témata, jako je například tlak společnosti na jednotlivce ve snaze jeho podvolení se skupinovému konformismu nebo problematika úloha ženy v japonské společnosti.

Nyní přejdeme od obsahu k formální stránce filmu. Tešigahara, jak už bylo výše zmíněno, ve svém díle použil řadu inovačních formálních prostředků, díky čemuž snímek připomíná díla evropských modernistů. Ve vyprávění se projevuje například typická antonioniovská vyprázdněná narace, epizodické řazení scén nebo nejasné motivace hlavních postav. Tešigahara se též inspiroval charakteristickou ejzenštejnovskou montáží, kdy vedle sebe dialekticky řadí dva různé záběry, jejichž spojením vzniká nový význam. Nejzřetelněji to lze nahlédnout v postavě hlavního protagonisty, v určitých scénách vizuálně připodobňovanému k hmyzu, uzavřenému do skleněného pouzdra.

Originální užití montáže ve spojení s multiexpozicí se také objevuje v Nikiho snech a halucinacích, kde expozice zprostředkovává Nikiho změněné stavy vědomí. Tešigahara také

často volí neobvyklé rakurzy nebo nevšední záběrové kompozice a specificky pracuje s hloubkou pole, kdy hereckou akci rozděluje do více za sebou řazených plánů. To můžeme například vidět ve scéně, kdy se Niki snaží uprchnout z jámy a v zadním plánu vidíme zástup za sebou jdoucích vesničanů, připomínající malé mravenečky. Zajímavá je také práce s barvou, kdy Tešigahra záměrně volí černobílý materiál, aby mohl díky užití vysokého kontrastu snímaným scénám vtisknout i symbolický význam, což lze nejlépe vidět ve scénách, kdy kamera snímá interiér chatrče s postavami uvnitř a skrze rámy oken a dveří k nim proniká zaslepující bílé světlo, symbolizující mj. i skupinový nátlak vesničanů. Tešigahara též věnuje zvláštní pozornost snímání krajiny a jejích detailů, včetně zachycení projevu živlů v ní, na což se více zaměříme ve druhé části této práce.

### 3.4 Po Písečné ženě

Tešigahara ve spolupráci s Takamicuem a Abem natočil ještě dva celovečerní filmy, jimiž se zde nyní z důvodu zaměření práce nebudeme zabývat. Poté Tešigahara dráhu filmaře načas opustil, neboť se musel začít jako ředitel více věnovat vedení školy Sugetsu s japonskou tradicí *iemoto*<sup>13</sup>, kterou převzal po smrti svého otce. Začal se i více věnovat *ikebaně*, kde však byl na rozdíl od filmu úplným nováčkem, který se navíc musel vyrovnat také s uměleckým odkazem svého otce. Nakonec si i zde vytvořil svůj specifický styl, v němž dokázal spojit tradiční a moderní přístup, kde mu bylo východiskem užití jeho oblíbeného bambusu, tradičního japonského.

Koncem 80. let a na začátku 90. let 20. století se Tešigahara ještě k filmu vrátil a v tomto období natočil celkem tři filmy, mezi než patří i biografický dokument o slavném katalánském architektovi Antonio Gaudím.

## 4. ŽIVLY

### 4.1 Živly v archaických kulturách

*„Představa čtyř či pěti základních prvků neboli živlů, z nichž sestává veškerý vnímatelný svět, je známa i doložena v Evropě, Přední Asii, Indii (Země, Voda, Oheň, Vzduch, Kosmický živel)*

---

<sup>13</sup> Výraz pro japonskou tradici, kdy bylo vedení uměleckých škol předáváno po pokrevní linii

*i v Číně (Země, Voda, Oheň, Dřevo, Kov) a vychází zjevně z empirického pozorování. “<sup>14</sup>*

Již raní filozofové před Sokratem usilovali a nalezení pralátky, počátku všeho (arché), a tuto základní látku vždy volili jeden ze živlů. Pro Hérakleita z Efesu představoval pralátku Oheň, pro Thaleta z Milétu jí byla Voda a pro Anaximona Vzduch.

První filozof, jenž zformuloval představu o světě sestávajícím ze čtyř živlů, byl Empedoklés. Na rozdíl od svých předchůdců již podstatu světa neodvozoval z jedné prapůvodní látky, nýbrž ze čtyř živlových prvků, které se mezi sebou vzájemně proměňují. Uvedl, že tyto proměny nejsou nahodilé, nýbrž podléhají univerzálnímu řídicímu principu, jenž toto umožňuje, jímž byla podle něho „Láska“ jako univerzální princip, podle Empedokla na proměnách živlů nezávislý. Ale k tomu, aby se „svět stal projeveným“ je podle Empedokla zapotřebí dalšího principu, který nazývá „Svárem“ (Spor, Nenávist), jež jsou od kořenů odděleny a tvoří jakousi mez či přehradu mezi jevy, zatímco Láska je tím, „co staví mosty“. Čtyři živly se pak mezi mezemi „Lásky“ a „Sváru“ nacházejí v různých stavech a ve vnějškové situaci. Různým „stavem“ je nazývána neustálá proměna mezi touhou „Lásky“ po dosažení Jednoty na straně jedné a protichůdnou tendencí „Sváru“ svou nestálostí narušit tuto Jednotu. Působení „Lásky“ tedy můžeme vnímat jako touhu Univerza po dosažení rovnováhy, kdy vše splývá do Jednoty a stává se jedním a působení „Sváru“ pak jako snahu po neustálém rozdělování všech prvků.<sup>15</sup>

Dalším filosofem a učencem, který rozpracoval koncepci čtyř živlů, byl Platón, jenž ve svém filosofickém dialogu *Timaios*<sup>16</sup> pod vlivem pythagorejců a jejich nauky o božských číslech živly specifikoval pomocí geometrických těles, tzv. platónských těles, jež představují jejich matematickou koncepci. Ke každému živlu přiřadil jedno prostorové těleso a barvu, a to na základě projekce tvůrčích tzv. božských čísel. Tím však současně zavrhl myšlenku, že by živly vycházely jeden z druhého, nýbrž pro všechny našel společnou číselnou a tvarovou strukturu, kterou tvoří číslo 3 a trojúhelník (trigon). Pomocí postupného skládání trigonů pak vytvořil složitější prostorová tělesa a ta přiřadil jednotlivým živlům – zkonstruoval tak tato

---

<sup>14</sup> HAAGE, Bernhard. Dietrich. *Středověká alchymie*. Přel. R. Fialová, 1.vyd. Praha : Vyšehrad, 2000 s. 23. ISBN 80-7021-471-6.

<sup>15</sup> Srov. PATOČKA, Jan. *Nejstarší řecká filozofie*. 1.vyd. Praha : Vyšehrad, 1996. s.208. ISBN 80-7021-195-4.

<sup>16</sup> PLATON. *Timaios, Kritias*. Přel. Fr. Novotný. Praha : Oikoymenth, 2003. s.127. ISBN 80-86005-07-0

živlová tělesa: čtyřstěn (Oheň), krychle (Země), osmistěn (Vzduch) a dvacetistěn (Voda).<sup>17</sup>

Platónův žák Aristoteles tuto koncepci přejal a čtveřici živlů rozšířil o pátý prvek, zvaný *aithér* neboli „kvintesence“. <sup>18</sup> Aristoteles *aithér* nebo též *spiritus* (nazývaný novoplatoniky *neuma*) považoval za důležitý prvek, jenž řídí správný poměr míšení živlů v sublunární sféře (tj. pod sférou Měsíce) při utváření pozemské hmoty, tzv. *prvotní materie*.<sup>19</sup> Aristotelovská koncepce hmoty byla vystavěna na duální představě „forma – obsah“, neboť veškeré jsoucno podle této filosofie sestávalo ze dvou složek: *látky* jako principu a možností utváření, a *formy*, konkrétním smysly vnímatelným projevem v čase. Antičtí myslitelé se tímto nesnažili nalézt pro živly pouze nějakou obecně platnou definici, nýbrž jejich vlastnosti odvodili od konkrétních projevů i na tělesné úrovni. Aristoteles např. považoval za základní lidský smysl hmat a podle toho, jak se živly projevují na tělesné úrovni, přiřadil každému z nich dvojici protikladů vlastností látek, a to v kombinaci: sucho/vlhko, teplo/chlad. Oheň je suchý a teplý, Vzduch vlhký a teplý, Voda vlhká a studená a Země suchá a studená.<sup>20</sup>

Empedoklova teorie smyslového vnímání byla zase postavena na „vzájemném setkání stejného se stejným“: „...neboť Zem vnímáme Zemí, Vodu Vodou, Lásku láskou a Svár Svárem – tj. toliko to můžeme vnímat, čím sami jsme, pro co sami máme v sobě orgán: přitom ve vnímání musí být nějak přítomná věc vnímaná.“<sup>21</sup> Nauka o čtyřech živlech se stala v antickém Řecku natolik nosnou a uznávanou, že se pozvolna přenesla z filozofické pozice do oblasti praktické medicíny.

Antický učenec Hyppokratés, dodnes známý především díky v lékařství užívané „Hyppokratově přísaze“, byl současně i autorem koncepce čtyř tělesných šťáv: krve (*sanguis*), žluté žluči (*cholera*), černé žluči (*melancholia*) a hlenu (*phlegma*), jež měly být ve zdravém těle v harmonii. Nemoc byla podle něho výsledkem toho, že některá z tělesných šťáv v těle převládla: „*Nemoc propuká ve chvíli, kdy se jedna oddělí a není již smíšena s ostatními, pak totiž onemocní nejen ta část těla, odkud šťáva odteče a zanechá po sobě prázdné místo, ale i*

---

<sup>17</sup> PLATON. *Timaios, Kritias*. Přel. Fr. Novotný. Praha : Oikoymenh, 2003. s.49-53. ISBN 80-86005-07-0

<sup>18</sup> jedná se o látku jemnější než vzduch, která tvoří nebe a hvězdy

<sup>19</sup> Srov. HAAGE, Bernhard. *Dietrich. Středověká alchymie*. Přel. R. Fialová, 1.vyd. Praha : Vyšehrad, 2000 s. 22. ISBN 80-7021-471-6.

<sup>20</sup> Srov. NEUBAUER, Zdeněk; ŠKRDLANT, Tomáš. *Skrytá pravda země*. 1.vyd. Praha : Mladá fronta, 2005. s.320. ISBN 80-204-1181-X.

<sup>21</sup> Srov. PATOČKA, Jan. *Nejstarší řecká filozofie*. 1.vyd. Praha : Vyšehrad, 1996. s.216. ISBN 80-7021-195-4.

ta část, kde se nakupí a její nadbytek způsobí bolesti a jiné potíže.“<sup>22</sup> Základem jeho medicínské praxe byla analýza lidské přirozenosti: znát lidskou přirozenost podle něho znamenalo určit „z jakých původních částí se skládá“, a rozpoznat bylo třeba to, „jakým z nich je ovládána“, jinými slovy Hyppokratés předpokládal, že zkoumání lidské přirozenosti spočívá v analýze základních prvků, ze kterých je člověk složen.<sup>23</sup>

S živlovou koncepcí aplikovanou na lidské tělo se setkáváme také ve východních filozofiích, zejména pak buddhismu, kde rozpoznávání existence a vlivu živlů ve vlastním těle tvořilo součást duchovní praxe. Cílem „pozorování prvků“ (dhátu- manasikára) bylo uvědomit, že naše tělo je tvořeno ze stejné materie jako okolní svět a že naše domnělá vydělenost je pouze představa vypěstovaná naším egem. „Právě tak nezmizí představa bytosti, já, muže či ženy u žáka, dokud je bláhovým světským člověkem. Jakmile se ale naučí vidět tělo, když jde i když stojí jako rozložené na prvky, mizí představa bytosti a jeho mysl se ustálí v pozorování prvků“.<sup>24</sup>

V tradiční indické filozofii jsou lidské smysly rovněž úzce provázány s živly a každému živlu zde odpovídají tři tělesné projevy „jemný prvek“ – smyslový počitek, „mysl poznání“ – smyslový orgán a „mysl jednání“.

## 4.2 Středověk a současné myšlení o živlech

Pro zpracování filmu *Písečná žena* je možné použít kromě výše uvedené literatury řeckých filosofů o živlech také mnohé pasáže z knihy Zdeňka Neubauer a Tomáše Škrdlanta *Skrytá pravda země: Živly jako archetypy ekologického myšlení*<sup>25</sup>, v níž je přehledně vymezena charakteristiku živlů, jejich vzájemná proměna aj. Autoři zde zdůrazňují, že je třeba mít na zřeteli, že živly jsou „neomezené“ a „neohrazené“ (apeiratické), nepodmíněné

---

<sup>22</sup> HAAGE, Bernhard. Dietrich. Středověká alchymie. Přel. R. Fialová, 1.vyd. Praha : Vyšehrad, 2000 s. 212. ISBN 80-7021-471-6.

<sup>23</sup> Srov. HIPPOKRATÉS, Vybrané spisy I. Přel. H. Bartos, S. Fischerová, J. Černá, J. Klouda, J. Daneš, 1.vyd. Praha : Oikoymenh, 2013. s.250-253. ISBN 978-80-7298-392-6.

<sup>24</sup> NYÁNATILOKA MAHÁTERA. Slovo Buddhovo. Přel. M. Frýba. 3.vyd. Brno : Dhammáráma. 2010. s.186. ISBN 978-80-7326-181-8

<sup>25</sup> NEUBAUER, Zdeněk; ŠKRDLANT, Tomáš. Skrytá pravda země. 1.vyd. Praha : Mladá fronta, 2005. s.320. ISBN 80-204-1181-X.

ničím jiným, neposkvrněné, odvěké, bezedné a nevyčerpatelné. Lze na ně duálně pohlížet jako na „dimenze“ či „kvality“ samotného „hmotného uskutečňování“ a současně představují i „archetypální“ dynamickou skutečnost.<sup>26</sup> Tyto charakteristiky živlů budou blíže rozvedeny v analytické části práce.

Živly tvoří též nedílnou součást alchymie a podílejí se na proměně látek, kde cílem konečného „Díla“ je transmutace, tj. proměna Materie skrze jiný řád skutečnosti. Vznik „Kamene“ je výsledkem „přestavby“ hmoty, kdy se promění „smysl věcí“ z pohledu jazyka, zvuku a celkového poznání, neboť transmutaci je možné uskutečnit pouze duchovním, nikoli hmotným způsobem. Alchymická přeměna látek je vnitřním zušlechťováním kovů, založeném na proměně jejich zemské povahy v ostatní proměnlivé živly, a jejich následném přechodu do vodného nebo plynného stavu působením ohně. Pochopení živlů je možné jen skrze lidskou duši, jejíž poznání je postaveno na tzv. „archetypech“ (prvotiscích) a živlová cesta do hlubin duše je vnitřní proměnou adepta, což lze nazírat i jako návrat k její vlastní přirozenosti. Transmutace duše je tedy vnitřní, bytostnou proměnou a „skrytý Kámen“, který tuto vnitřní proměnu způsobí, lze nalézt v nitru země, na dně duše nebo v srdci člověka. Psycholog C. G. Jung k těmto druhům kamenů přirovnal archetypy, jež ukryty leží jakoby na dně řeky, očím neviditelné, avšak projevující se čerčením hladiny, víry, vlnami, pěnou a peřejemi. „Probuzeny“ mají hybridní povahu věčného a časného, obecného a konkrétního, duchovního a tělesného. Jedná se o „dynamické obrazy“, jež uvádějí duši do pohybu – jsou to hybné „motivy“ (motus = pohyb), a pokud jejich účinek propukne, spustí se živelná řetězová reakce celkové proměny materie i duše adepta alchymie. Živly v alchymii jsou tedy úzce spojeny s duší adepta, a proto se ně nyní podíváme z hlediska vývoje jeho duše, což nám později umožní nazřít též způsob „alchymické proměny“ hlavního hrdiny filmu *Písečná žena*, jak bude popsáno v další kapitole.

V hlubinné psychologii C. G. Junga lze nalézt např. v jeho *Výboru z díla – Představy spásy v alchymii* v díle VI.<sup>27</sup> představu vztahu mezi vědomím a nevědomím, neboť voda nevědomí je to, co je skryto pod vnějším zdáním a je pro člověka zjistitelné nejen skrze své nevědomé pohnutky a motivace, obdobně jako je pro nás obtížné porozumět světu, ve kterém žijeme. Jung nabízí obraz lidské duše jako zahrady, jež nezbytně potřebuje být zavlažována

<sup>26</sup> Srov. NEUBAUER, Zdeněk; ŠKRDLANT, Tomáš. *Skrytá pravda země*. 1.vyd. Praha : Mladá fronta, 2005. s.13-17. ISBN 80-204-1181-X.

<sup>27</sup> Srov. JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla VI. Představy spásy v alchymii*. Přel. P. Patočka. 1.vyd. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2000. s.371. ISBN 80-85880-21-0.

vodami nevědomí, ale hrozí také, že jimi bude zaplavena. Bez vody vyschne a nic v ní neporoste, nastává tak konec kreativity, kdy zůstává funkční jen „suchý neplodný rozum“, avšak zaplavení spodní vodou ji také může zničit. Tímto způsobem Jung vnímá i psychózu, kdy rozum utone v proudech a vírech temných spodních vod a nevědomí.

Vývoji alchymie jako duchovní vědy se věnují i další publikace, jako např. kniha Bernarda Ditricha Haage: *Středověká alchymie. Od Zósima k Paracelsovi*,<sup>28</sup> kde zaujme zvláště kapitola a novém pojetí středověké alchymie, postavené na tzv. „teorii samotné rtuti“, kde „kořenem všech Jsoucen“ je ženský princip, na živlové bázi Voda a Země, zatímco starověká předpokládala při alchymické proměny přítomnost tzv. alchymické soli v duchu, tedy se separátním pročištěním mužského i ženského živlu a jejich opětovným spojením v posvátném sňatku *hieros gamos*, jak bude v další kapitole rozebráno.

Pozoruhodné zpracování daného tématu je obsaženo v knize Hajo Banzhafa: *Živly jako obraz člověka. Poznáte vliv živlů na formování vaší osobnosti*.<sup>29</sup> Zajímavý je zde zvláště Jungův rozbor kvaternity (čtvernosti) jako archetypu, který chápe jako „praobraz lidské duše“, kde čtvernost vždy symbolizuje celek (např. 4 roční období, 4 světové strany, 4 živly aj.) V Aristotelově nauce o živlech se objevuje ještě 5. prvek (éter) a Země je průsečíkem, pojítkem i prostředníkem v dualitě horního a spodního světa Nebe – Země. Je specifikován svět „nahore“, jenž představuje věčnost s pořadím živlů Oheň (naše Slunce) – Vzduch – Voda – Země a svět „dole“, jenž existuje v čase a živly jsou zde v pořadí opačném: Země (zemská kůra) – Voda (spodní voda) – Vzduch (horké plyny) – Oheň (žhavé jádro země) a ve stejném živlovém pořadí lze nazírat i složení lidského těla od povrchu směrem dovnitř: kůže (Země) – tělesné tekutiny (Voda) – dech (Vzduch) – božská jiskra duše v nitru (Oheň). Je zajímavé, že při smrti člověka, kdy se duše odděluje od těla se toto děje v opačném pořadí živlů: život zhasne (Oheň) – Duch (Vzduch) a duše (Voda) opustí tělo (Země). Živly v alchymii tedy hrají významnou úlohu a pokud s nimi Jung v oblasti hlubinné psychologie pracuje pomocí zpracování alchymických obrazů, jak bylo výše uvedeno, je potřebné chápat alchymické souvislosti také v rozboru filmu *Písečná žena*.

---

<sup>28</sup> Srov. HAAGE, Bernhard. Dietrich. *Středověká alchymie*. Přel. R. Fialová, 1.vyd. Praha : Vyšehrad, 2000 s. 212. ISBN 80-7021-471-6.

<sup>29</sup> Srov. BANZHOF, Hajo. *Živly jako obraz člověka*. Přel. V. Čadský. 1. vyd. Bratislava : Eugenika 2001. s 237. ISBN 80-88913-29-2.

C. G. Jung ve svém *Výboru z díla – Osobnost a přenos, díl III.*<sup>30</sup> přichází z tzv. ideou celistvosti, předpokládajíc stvoření světa ze 4 živlů, avšak současně upozorňuje, že „čtvernost“ ve skutečnosti představuje pouze kvality a aspekty univerzálního celku. Tyto živlové poznatky aplikuje na strukturu lidského vědomí, jež podle něho sice sestává ze 4 aspektů či funkcí, avšak tvoří i nadále celek. Naše vědomí si podle něho může uvědomovat pouze 3 živly, čtvrtý mu zůstává skrytý v nevědomí a abychom ho nazřeli, je třeba ho nejprve „obětovat“ (uvádí v této souvislosti archetyp z pohádky o začarované duši, kterou musí hrdina získat znovu zpět až k této fázi na své cestě dospěje). Zjednodušeně lze naznačit, že první půle vývoje lidského života je vedena spíše mužskou aktivní silou, jež člověka směřuje k nalezení ztraceného pokladu (duši), a již ve starověku byla tato cesta zpracována např. v perském gnostickém „mýtu o perle“, kde perla je také symbolem duše. Druhá fáze lidského života, poté, co je duše „objevena“, nastává „ženská cesta“, jež člověka vede k objevení jeho duše i v nevědomí, a to podle archetypu pohádky o králi, jenž měl tři syny a poté, co onemocněl, požádal je o „bylinu života“. První dva starší synové vyrazili do světa, avšak nejmladší „nemotora“ musel zůstat, neboť neměl koně a ani na něm neuměl jezdit. Když se oba bratři vrátili domů s nepořízenou, teprve nyní vyskočil nejmladší syn na koně, avšak díky své nemotornosti z něho vzápětí spadl a v tom místě vyrostla náhle „modrá květina života“, otcem hledaná „bylina života“. Jedná se zde o symbolický popis nevědomí člověka, jež nikdy nemůže dostat pod svou kontrolu, a mohou tudíž „vstupovat andělé i ďáblové“.

Tradiční vnímání tohoto čtvrtého rozměru jako brány do nevědomí se objevuje ve všech kulturách a je motivováno analogickým vývojem lidské duše. Jakmile dozrajeme k otevření dveří (brány) do nevědomí, je třeba pokory, oběti, sestupu a potlačení svého ega. V této etapě je nutné hledat vysvobození „dole“, tj. ponořit se do „emocionálního bahna“ a přijmout zde poučení, jež signalizuje správný směr alchymické proměny lidské duše na jeho životní pouti. Je známo, že tento „4. živel“ nelze vyzdvihnout z „hlubiny“ a učinit jej vědomým a navíc naše ego se vždy brání „setkání se svými dosud opovrhovanými stránkami bytí“. Podmínkou dalšího vývoje duše je však třeba dosáhnout nového nastavení své duše a ztratit povýšený intelektuálního charakter svého nazírání. Pouze zcela odštěpené lidské komplexy, jež jsou do určité míry autonomní a z jednotného bytí člověka vyvázané, mohou být „napadeny ďábelským pokušením.“ Jung v této souvislosti zavádí typologii čtyř funkcí lidského vědomí, kterou provazuje i s kvalitami živlů, a to: myšlení (Vzduch) – cítění – pocíťování – intuice.

---

<sup>30</sup> Srov. JUNG, Carl Gustav. Výbor z díla VI. Představy spásy v alchymii. Přel. P. Patočka. 1.vyd. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2000. s.371. ISBN 80-85880-21-0.

Pro analýzu filmu *Písečná žena* se jeví dílo C. G. Junga: *výbor z díla III. Osobnost a přenos*<sup>31</sup> jako zásadní, a proto nyní provedeme rozbor Jungovy psychologické individuace, jež bude v následující kapitole užít jako medium vnímání proměny obou hlavních hrdinů ve filmu *Písečná žena*. Jung proces individuace člení do čtyř oblastí či okruhů ve vztahu k psychologii člověka, a to:

- funkce lidského nevědomí
- anima a animus
- techniky rozlišení mezi já a postavami nevědomí
- mana – osobnost

Pro psychologii přenosu využil Jung výklad s pomocí alchymických symbolických obrazů, neboť si byl vědom toho, že alchymické Dílo směřující ke Kameni mudrců není pouze popisem transmutace kovů, ale též duchovní proměny samotného adepta. Využil tento poznatek v hlubinné psychologii a jednotlivé fáze procesu označil v souladu s alchymickými operacemi těmito symbolickými obrazy:

*Merkuriova studna*: kvaternita určená čtyřmi 4 živly a pátým živlem (quinta essentia), jež na vyobrazení vše sjednocuje). Merkur/Hermes je zde Matkou i Otcem sebe sama, je hermafroditem z jehož mužsko-ženského pohlavního spojení vzniká „královský syn“ a kvaternita zde tak představuje nejuniverzálnější archetyp a strukturální schéma pro funkce vědomí.

*Král a královna*: je spojením Slunce a Luny (conjunctio), tj. incestním sexuálním spojením bratra a sestry, jež si na obraze podávají levou ruku, symbolizující nevědomí. Vzájemné držení čtyř květů symbolizuje opět propojení 4 živlů, pátý květ drží holubice, tj. duch).

*Nahá pravda* (dvojice krále a královny): stojí nazí s korunami na hlavách (svatba slunce a luny), nahoře holubice jako Duch, jenž vše sjednocuje.

*Ponoření v lázni*: královský pár ležící v lázni představuje návrat do temného počátečního stavu (dělohy) za vzniku hermafrodita (Mercurius) a sestup do nevědomí.

*Conjunctio*: koitus krále a královny, kteří leží v lázni nazí s korunami na hlavách (král nahoře),

---

<sup>31</sup> JUNG, Carl Gustav. Výbor z díla VI. Představy spásy v alchymii. Přel. P. Patočka. 1.vyd. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2000. s.371. ISBN 80-85880-21-0.

což je fázi *hieros gamos* slunce a luny na fyzické úrovni, tj. spojením protikladů. Po integraci stínu obě královské postavy obdrží křídla (jsou okřídleni).

*Smrt (putrefakce)*: po sjednocení protikladů mizí mezi nimi energie a napětí, partner přijímá rysy anima ženy a ona rysy animy muže (transsubjektivní spojení archetypů).

*Vzestup duše (pokračování putrefakce)*: symbolické hnutí, kdy se rozkládá tělo a duše se odpoutává k nebi, symbolem je dítě nad bezkřídlym hermafroditem v lázni.

*Očišťování (albedo)*: padající rosa je předzvěstí blížícího se nového božského zrození (albedo: zbělení), z mraku do lázně padá shůry rosa.

*Návrat duše (conjunctio)*: sjednocení krále a královny posvátnou svatbou (*hieros gamos*) do stadia hermafrodita, jenž sjednocený však žije vyhoštěný do nevědomí. Dítě nahoře v mraku se znovu začíná inkarnovat spolu s padající rosou, na obrázku dole havrani, symbolizující proměnu.

*Nové zrození*: dokončení Díla, jež symbolizuje hermafrodit stojící na půlměsíci s atributy.

## 5. Živly v Písečné ženě

### 5.1 Niki v poušti

V této kapitole se nejdříve zaměříme na komponentu *anotace*. Ta je tvořena úvodní titulkovou sekvencí. Poté se v narativním schématu přesuneme ke složce *prologu*, kdy se nám představí hlavní hrdina a seznámíme se se základními východisky příběhu. Do závěru této kapitoly zahrneme i složku *vysvětlení*, která tvoří narativní přemostění do složky *orientace*.

Již v úvodní titulkové sekvenci je v základních rysech nastíněno, co bude předmětem následujícího vyprávění. Černobílé grafiky, vložené mezi okénka se seznamem účinkujících, vizuálně přibližují leitmotivická témata, která se budou v příběhu opakovaně objevovat. Nejprve jsou to otisky palce, jež „přeznačkovány“ razítky *hanko*<sup>32</sup> vyjadřují existencionální konflikt hlavního hrdiny, a na druhé grafice je to oko, obklopené černými liniemi, jež připomíná písečné duny anticipující Nikiho setkání s písečnou ženou. Awazu Kiyoshi, vizuální grafik a autor těchto kreseb, vysvětluje, že se zvládnutými konturami pokusil vyvolat dojem „rytmu přírody“<sup>33</sup>. Poté *anotace* volně přechází v úvodní *prolog*.

Úvodní záběr *prologu* nás velmi rafinovaně seznamuje s hrdinovou výchozí situací. Kamera snímá v makrodetailech blýskající se kámen a v dalším záběru vidíme již více kamenů, jež jsou zabírány již z větší vzdálenosti. Dále následují dva záběry na kameny z ještě větší vzdálenosti, až se nakonec dozvídáme, že to, co se nám díky zvětšení zdálo jako velký oblázek, bylo ve skutečnosti malé zrníčko písku uprostřed pouště. Čtveřici záběrů završuje záběr Nikiho v polocelku, stoupajícího po písečné duně. Tato úvodní montáž funguje jednak jako nápaditý přechod od nediegetického prostředí titulků do diegetického vyprávění, a současně vyjadřuje obecnější názor na situaci člověka ve společnosti: „každý jsme sice svébytná individualita, ale společnost nás pohlcuje jako zrnko písku v poušti, či jinak obsahově zbarvené biblické sdělení: „*prach jsi a v prach se obrátíš*“. Vše je v této fázi navíc snímáno přes zplošťující čočku teleobjektivu, což dává více vyniknout pruhovaným texturám tvořících se na písečné duně působením větru. Již po několika úvodních záběrech se nám může začít jevit, že poušť zde bude hrát větší, zřejmě symbolickou roli, a překročí tak pouhý

---

32

razítka *hanko* se v Japonsku užívají místo podpisu

33

MATSEN, Yuji. *The word and image: Collaborations between Abe Kobo and Teshigahara Hiroshi.*

University of British Columbia, 2002. s.140

význam dějiště daného příběhu.

Nyní přikročíme k bližšímu popisu charakteristiky samotného hrdiny, jehož postava je nám představena v úvodních cca 10 minutách filmu. Niki je typický představitel výše zmíněné *Single Digit Showa Generation* a mohli bychom ho v jistém smyslu chápat jako Tešigaharova vrstevníka. Je sympatizantem moderního prozápadního smýšlení, ostře se vymezujícím vůči předválečnému japonskému tradicionalismu, a jako učitel, vědec a amatérský vynálezce je zastáncem přísného racionalistického uvažování. S tímto zaměřením souvisí i jeho záliba ve sbírání hmyzu, jež ho přivádí do jinak nepříliš zajímavého prostředí pouště. K tomuto koníčku ho ale nepřivádí, jak by se mohlo zdát, láska k přírodě či estetický prožitek („Pořádný sběratel se nenách omámit motýly nebo vážkami“<sup>34</sup>), nýbrž ryze zistné důvody, neboť touží po tom, aby se stal objevitelem nového druhu hmyzu, jenž by poté nesl jeho jméno a byl takto označen uveden v entomologickém atlasu.

C. G. Jung o tomto píše, že člověk jako jedinec už od pradávna touží po sebeurčení, které by mu umožnilo se vydělit, a tak vymezit svou vlastní identitu: *Přírodní člověk není vlastní bytostí, nýbrž částí masy a masou; je kolektivem pohlcen až do té míry, že si ani není jistý svým Já. Proto potřebuje od nejstarších dob zažívat mysteria proměny, která ho „něčím“ udělají a tím jej vytrhnou ze zvířecího stavu podobné kolektivní psyché, která je čistou mnohostí.*<sup>35</sup> Tento motiv tedy můžeme chápat jako metaforu Nikiho touhy po osobní identitě, ale je současně i hlubší výpovědí o vztahu současného člověka k přírodě, ke které již nechová posvátnou úctu a nevnímá ji jako svou přirozenou součást, nýbrž něco, co je třeba využít a přetvořit k vlastnímu: „*V našich dobách už planeta Země nepředstavuje onu mytickou formu, ale konkrétní tvar viděný lidskýma očima, který člověku připomíná jeho triumf nad přírodou (cestování do vesmíru, přistání na měsíci a další) a vyhlídky na dobytí vesmíru...Zrod nové patriarchální civilizace, založený na kořistnictví a vyčerpávání přírodních zdrojů, zanechává nesmazatelný otisk na povrchu „matky Země“.*<sup>36</sup> Detailní záběr hmyzu, uvězněného ve skleněné tubě, představující Nikiho pomocí vnější fokalizace, vyjadřuje jeho snahu podrobit vše živé důsledné kategorizaci, a tím nastolit uměle antropomorfizovaný řád přírodních dějů, jež nezávisle na člověku podléhají neustálé proměně.

---

<sup>34</sup> ABE, Kóbó. *Písečná žena*. Přel. M. Novák, 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, 1965. 12. ISBN 01-075-65

<sup>35</sup> Jung, individuální proces

<sup>36</sup> MARZENNA, Jakubczak; KALNICKÁ, Zdeňka; POPCZYK, Maria; SACHO-PIEKLO, Malgorzata. *Aesthetics of the Four Elements: Earth, Water, Fire, Air*. Ostrava : A University of Ostrava publication, 2001. s.35. ISBN 80-7042-588-1.

Nikiho racionalistické myšlení, odrážející vliv v Japonsku stále více se prosazujícího západního vědeckého empirismu, stojí v protikladu k tradičnímu japonskému vnímání: „V Japonsku také nerozumějí filozofii, tak jako v Evropě nebo v Americe. Evropané, aby pronikli do podstaty věcí, musejí odhlédnout od předmětu, abstrahovat jej a podívat se na něho až po této myšlenkové operaci. Tak o něm Evropané získají konkrétní představu a začínají s ním prakticky zacházet. Japonci postupují jinak – je jim dána schopnost proniknout „do hloubky“ předmětu bez předcházející abstrakce.“<sup>37</sup> Tento přístup souvisí v Japonsku se silně zakořeněnou tradicí zen-buddhismu, který někdy bývá také nazýván „filozofií bez myšlenek“. Joseph Campbell<sup>38</sup> se snaží tuto formu nazírání západnímu člověku přiblížit a blíže rozvést. Zatímco naše evropská kultura staví nejvýše rozum a veškeré přicházející pocity člení do složitých psychologických kategorií, vymezovaných různými definicemi, pak zen naopak staví pocit před jejich přímé pojmenování. Domnívá se totiž, že pojmovým uchopením zbavujeme věci jejich vnitřní podstaty a vystavujeme se tak sebeklamu: „*Necháme-li život vejít do našeho nitra bez pojmenování, přiblížíme se tomu, čím jsme, a nikoli tomu, za co se považujeme.*“<sup>39</sup>

Neslučitelnost této dichotomie se stává hlavní příčinou Nikiho ideové nezakotvenosti a tento jeho vnitřní rozpor je explicitně formulován ústy samotného hrdiny ve scéně, kdy rozjímá ve vraku rybářské lodi „zapuštěného“ do písečné duny: „*Člověk potřebuje až moc papírů, smlouvy, licence, identifikační průkazy, povolení, listiny, certifikáty, registrace, legitimace, atesty, účty, úpisy, dočasná povolení, souhlasné listiny, potvrzení o přijmech. Ještě něco? Zapomněl jsem snad na něco? Říkáte, že moc diskutuji, ale to fakta diskutuji.*“<sup>40</sup> Niki se ohrazuje proti přílišnému zmechanizování a byrokratizaci společnosti, avšak vzápětí dodává, že vše, co bylo řečeno, jsou *fakta*, čímž se v rozporu se svým vnímáním snaží svému subjektivnímu tvrzení dodat punc vědecké objektivity. Tak Niki, rozkročen mezi dvěma myšlenkovými univerzy, postupně ztrácí půdu pod nohama: na jednu stranu chová obdiv k západnímu myšlení a jeho kulturním hodnotám, a na druhé straně si uvědomuje jeho vnitřní omezení a neslučitelnost s japonským intuitivním vnímáním. Při analýze filmu *Písečná žena* budeme sledovat pozvolnou proměnu jeho charakteru, neboť Niki bude nucen díky vzniklým

---

<sup>37</sup> PRONNIKOV, V.A.; LADANOV, I.D. Japonci jak je neznáme. Přel. D. Krtičková 1.vyd. Praha : Lidové nakladatelství praha, 1989. s.28. ISBN 80-7022-040-6

<sup>38</sup> CAMPBELL, Joseph. Mýty. Přel. V. Lechnýř. 1.vyd. Praha : Pragma, 1998. s. 293. ISBN 80-7205-491-0.

<sup>39</sup> CAMPBELL, Joseph. Mýty. Přel. V. Lechnýř. 1.vyd. Praha : Pragma, 1998. s. 147. ISBN 80-7205-491-0.

<sup>40</sup> PÍSEČNÁ ŽENA(film). Režie: Hiroši Tešigahara.

okolnostem odhalit masku své *persony*<sup>41</sup> a vyjevit hlubší struktury své osobnosti.

Nyní přikročíme ke složce *vysvětlení*. Na úvod je třeba říci, že tato příběhová komponenta se ve filmovém zpracování *Písečná ženy* objevuje jen ojediněle (na rozdíl od knižní předlohy, kde jsme o předešlých událostech více informováni díky hrdinovým monologům), a tak až na několik indicií (například jeho pozdější rozhovor s ženou), můžeme jeho minulost vyvozovat pouze z jeho současných činů. Jediný motiv, vizuálně zpřítomňující starší události, se objevuje v jedné z úvodních scén, kdy se Niki, unaven po celodenním pátrání, posadí do vraku staré rybářské lodi. Následují záběry neznámé ženy, procházející se po písečných dunách, což se však odehrává pouze v Nikiho mysli, na hranici snu a bdění. Jen díky znalosti literární předlohy se lze dovědět, že je to obraz jeho bývalé partnerky, neboť tento obraz ve filmu zůstává bez bližšího vysvětlení. Tešigahara se tak oproti předloze snažil Nikiho předešlý osobní život prezentovat co nejméně, aby lépe vyniklo abstraktní nadčasové a symbolické zpracování příběhu. Tešigahara zde atmosféru lucidního snění vyvolává typicky filmovými prostředky, jako např. pomocí multiexpozice, ve které se prolíná tvář ženy a povrch písečné duny a evokuje tak rozvolněnost snění, v němž se vše podřizuje volnému řetězení asociací spíše než principu kauzality. Je tedy namístě, že Gaston Bachelard (Bachelard, rok nenalezen) nazývá denní snění „jedním ze ženských stavů duše“.<sup>42</sup>

Podle Yuji Matsona by motiv ženy a písečné duny rovněž mohl symbolizovat Nikiho potlačované nevědomí, jež vyjadřuje jeho vnitřní obavy: „*Niki ve vztahu ke svému okolí stále nenachází důkaz vlastní identity a zdroj jeho úzkosti nabývá konkrétních rysů v podobě neznámé ženy, jež vstupuje do jeho snu. Postava ženy zde metonymicky zřejmě odkazuje i na hrdinovy vnitřní obtíže. V této scéně s rysy surrealistické poetiky představuje tvář ženy, promítnutá na pozadí písečných dun, spojení vědomé a nevědomé složky lidské psyché.*“<sup>43</sup> Tento motiv mj. odkazuje též k dualitě povahové struktury lidské osobnosti, jež v sobě zahrnuje jak ženskou, tak i mužskou část. C. G. Jung označil psychické síly, které v nás odhalují přítomnost opačného pohlaví, *animem* a *animou*.<sup>44</sup> . Pro účely této práce si nyní více

---

<sup>41</sup> C.G.Jung charakterizuje personu jako „komplikovaný systém vztahů mezi individuálním vědomím a společností, případně jakási maska, která má na jedné straně dělat na ostatní lidi určitý dojem a na druhou stranu zakrýt pravou povahu jedince.“(Viz. JUNG, Carl Gustav. Výbor z díla III. Osobnost a přenos. Přel. A.Bernáškova, J.Škodová, L.Běřák, 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999. s.94. ISBN 80-85880-18-0.

<sup>42</sup> BACHELARD, Gaston. Poetika snění. Přel. J. Hrdlička. 1. vyd. Praha : Malvern, 2010. s.24. ISBN 978-80-86 702-71-1.

<sup>43</sup> MATSEN, Yuji. The word and image: Collaborations between Abe Kobo and Teshigahara Hiroshi. University of British Columbia, 2002. s. 123.

<sup>44</sup> Jung píše: „Žádný muž není tak docela mužský a pouze mužský, aby v sobě neměl i něco ženského. Častěji to bývá tak, že právě velmi mužní muži mají velice citlivý duševní život ( ovšem dobře chráněný a ukrytý , často

přiblížíme pouze pojem animy, který Jung charakterizuje takto: *Anima není dogmatická duše, žádná anima rationalis, která je filosofickým pojmem, ale je to přirozený archetyp, který uspokojivým způsobem zahrnuje všechny výpovědi nevědomí, primitivního ducha, dějin jazyka i náboženství. Je to „factor“ ve vlastním smyslu slova. Člověk ji nemůže udělat; ona je vždy tím apriori nálad, reakcí, impulsů a všech možných psychických spontánností. Je tím, co žije ze sebe a co způsobuje, že žijeme my; život za vědomím, který nemůže být do vědomí beze zbytku integrován, nýbrž z nějž vědomí naopak spíše vychází (92).* Žena v snění tedy představuje Nikiho animu, tj. jeho nevědomé ženství, které zůstává zatím ukryto a manifestuje se pouze ve snu, čímž uniká jeho vědomé mentální kontrole.

Obdobný dojem v nás vyvolávají i záběry písečných dun, které pod zdánlivou nehybností ukrývají pulsující životní sílu. Profesor Keiko Mc Donald vyzoroval, že „neživý písek díky svým neustálým metamorfozám ožívá jako dramatická persona.“ (129) Sám Tešigahara vysvětluje svůj přístup ke snímání písku jako snahu po vyjádření jeho organičnosti: *„Když jsem točil Písečnou ženu, tak jsem se velmi zabýval otázkou, jak zachytit písek, aby mohl být vnímán jako obraz. Ve spojení se samotnou hereckou akcí se tak stalo natáčení písku velkou výzvou. Povaha písku se ve filmu dramaticky mění; i slabý závan větru může zcela změnit jeho vzhled. Jakmile se do tohoto vidění ponoříte, otevře se vám nové široké pole možností snímání této materie, jež vás inspiruje a současně zůstáváte fascinováni jejím neustálým pohybem.“*

## 5.2 Setkání se ženou

V této kapitole se v narativním schématu přesuneme k prvku *orientace*. Zatímco v úvodním prologu jsme se již setkali s hlavním hrdinou, budou zde nyní představeny i další postavy a prostorově zakotveno místo děje.

Niki se působením snové reality dočasně ocitl mimo rámec vnějších událostí a ze svého pohroužení byl vyrušen až kolemjdoucím venkovánem, který mu sděluje, že mu odjel i poslední autobus do města, a tak bude muset zůstat na noc (objevují se dokonce i takové interpretace, že se Niki ze snu vlastně neprobudil a celý další děj se odehrává v rovině jeho snění). Niki zdvořile přijímá nabídku noclehu a vydává se se skupinou vesničanů směrem k

---

*a neprávem označovaný jako zženštilý). U muže platí za cnost ženské rysy pokud možno vytěšňovat, stejně jako pro ženu platilo, alespoň doposud, že je nevhodné být mužatkou. Vytěšnění ženských rysů a sklonů vede přirozeně k navržení těchto nároků v nevědomí.“ (viz. JUNG, Carl Gustav. Výbor z díla III. Osobnost a přenos. Přel. A. Bernášková, J. Škodová, L. Běťák, 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999. s.89. ISBN 80-85880-18-0.)*

vesnici. K jeho překvapení se zastaví u hluboké jámy v poušti, na jejímž dně v polorozpadlé chatrči přebývá mladá vdova. Niki na chvíli zaváhá spustit se po provazovém žebříku dolů do nepříliš lákavého prostředí pod sebou, ale jeho průvodce ho ujišťuje, že „je to pohodlný a příjemný dům“. Při sestupu dolů ho ještě, zde již symbolicky, upozorňuje, aby se raději *nedíval nahoru, jinak mu napadá do očí písek*. Goerge Stephans (Sisyphos and sandpit, 22) v této větě, kromě jejího doslovného významu, spatřuje ještě další dvě úrovně sdělení: padající písek mohl podle něho metonymicky odkazovat na budoucí Nikiho nesnáze, na než si bude muset zvykat, a zároveň toto sdělení mohlo implicitně ukrývat radu, aby se Niki naučil pozorovat realitu nejen vnějšíma očima, ale měl by se otevřít i jinému, a to vnitřnímu vidění.

Sestup do jámy by pak nepředstavoval pouze změnu prostorového určení, ale mohl by signalizovat i možný obrat v hrdinově vnímání. Motiv sestupu do podsvětí se objevuje v mnoha archetypálních mýtech a psychoanalyticky bývá vykládán jako sestup do našeho nevědomí nebo setkání se s vlastním stínem. *Hrdinové jsou tedy uvězněni v podsvětí, a to na mořském dně, kde za všelijakých hrůz musí setrvat osmdesát dní v intenzivním horku. Jsou tedy přemoženi nevědomím a bezmocně mu vydáni všanc; to neznamena nic jiného, než, že se dobrovolně vydali smrti, aby vytvořili plodný život v té oblasti duše, jež dosud ležela v temném neuvědomění a ve stínu smrti.*<sup>45</sup> Gaston Bachelard ve svém „moderním mýtu“ *O Smyslu chatrče*, přirovnává lidské vědomí také ke stavbě domu, kde jednotlivá patra představují jednotlivé úrovně našeho bytí: *„Vertikalita je zajištěna polaritou sklepa a půdy. Znaky této polaritativy jsou tak významné, že pro fenomenologii obraznosti v jistém ohledu otevírají dvě značně odlišné osy. Téměř bez komentáře totiž můžeme proti sobě postavit racionalitu střechy a iracionalitu sklepa. Střecha okamžitě sděluje důvod své existence: poskytuje člověku přístřeší před deštěm a sluncem)... Sklep je však především temným bytím domu, bytím, které má účast na podzemních silách. Sníme-li ve sklepech, shodujeme se s iracionalitou hlubin.*<sup>46</sup> Toto schéma předkládá i další vektor směřování činů Nikiho, jenž se zpočátku bude snažit vyšplhat a utéci z „temné jámy nevědomí“ na „světlo rozumu“, a až mnohem později si na základě své osobní proměny uvědomí, že temnota byla projekcí jeho samotného (*„S větším tušením než se skutečným věděním pociťují lidé strach z hroznivé síly, která leží spoutána v nitru každého člověka a jen čeká na kouzelné slovo, které rozbije*

<sup>45</sup> JUNG, Carl Gustav. Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí, Přel. E. Bosáková, K. Černá, J. Černý. 1. vyd. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. s.126. ISBN 80-85880-16-4.

<sup>46</sup> BACHELARD, Gaston. Poetika prostoru. Přel. J. Hrdlička. 1.vyd. Praha : Malvern, 2009. s.41-42. ISBN 978-80-86702-61-2.

pouta.“<sup>47</sup>) Tomuto vertikálnímu členění v *Písečné ženě* odpovídá rozmístění postav v mizanscéně, kdy jediná žena musí žít na dně jámy, zatímco muži se volně pohybují v poušti.

Tento motiv může jednak metaforicky odkazovat na historickou „skrytost“ ženy, kdy jak říká Zdeňka Kalnická: „žena zůstává klidná, vyrovnaná, jakoby si byla vědoma toho, že její vědomosti o zamlčené minulosti žen jsou důležité, a tak čeká na svůj čas, kdy vydá svědectví a promluví“<sup>48</sup>, nebo (oproštěno od sociálně-kritických konotací) formulovat základní paradigma vzájemně se doplňující dvojice ženské iracionality a mužského racionalismu. V živlově-archetypálních souvislostech pak toto rozdělení připomíná opozice polarit „Nebe a Země“, kde muž je spojován s Nebem jako zdrojem kosmického vědomí a žena se Zemí, jež představuje temnou hmotu nevědomí („*Já jsem Nebe, prohlašuje manžel, „ty jsi Země!*“<sup>49</sup>). V neposlední řadě je třeba připomenout, že motiv ženského těla ve spojení se zemským živlem byl také častým námětem surrealistického malířství a oba autoři filmu se k tomuto uměleckému směru hlásili, tudíž tato výrazová forma nebyla náhodná. Nyní se však vrátíme k líčení dalších událostí ve filmu.

Již při úvodním setkání vzniká mezi ženou a jejím hostem Nikim série nedorozumění. Žena si Nikimu stěžuje, že trámy jejího domu rozežírá vlhký písek, což jemu se jeví jako nesmysl, neboť pouštní písek naopak vysouší, a proto nabádá ženu, aby používala *zdravý rozum*. Až mnohem později se Niki sám osobně přesvědčí, že toto absurdní tvrzení bylo mnohem blíže realitě než jeho víra v oprávněnost vědeckého úsudku. Další událostí, jež ho přesvědčí o zvláštní povaze tohoto místa, je scéna, kdy vesničané shora volají na ženu, že přivezli nářadí na odklizení písku z jámy pro jejího „nového pomocníka“. Niki se domnívá, že dům ještě někdo obývá, ale je ženou ujištěn, že tím mysleli jeho. Řada absurdních situací je završena scénou, kdy chce Niki ženě pomoci s odklizením písku, ale ona ji odmítne, že první den se to nehodí. Niki se jen zasměje, neboť plánuje druhého dne odejít. Právě netradiční Abeho dialogy, spojené s nejednoznačným chováním postav, jež vzdáleně připomíná ladění Kafkových románů, postupně budují atmosféru bezvýchodnosti, spojené s Nikiho nedobrovolným uvězněním v písečné jámě.

Niki se večer zadívá na lampou nasvícenou písečnou dunu a vědomí masy písku, jež

---

<sup>47</sup> JUNG, Carl Gustav. Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí, Přel. E.Bosáková, K. Černá, J. Černý. 1. vyd. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. s.45. ISBN 80-85880-16-4.

<sup>48</sup> KALNICKÁ, Zdeňka. Archetyp ženy a vody, 2.vyd. Brno: Emitos 2007, s.50, ISBN 80- 903715-5-8.

<sup>49</sup> ELIADE, Mircea. Posvátné a profánní. Přel. F. Karfík. 2.vyd. Praha: Oikoymenh, 2006. s.101. ISBN 80-7298-175-7

ho obklopuje, v něm vyvolá tajemný až nepříjemný pocit nejistoty. Poté následuje montáž záběrů, které motivicky zesilují jeho nepříjemný prožitek z narůstajících obav: nejprve se objeví detail ciferníku hodinek, poté následuje blízký záběr na jeho oči a po něm na siluetu jeho ležícího těla. Pak se objeví záběr zvlněné písečné textury, jež později přechází do multiexpozice, kdy se na ní promítá další písečná struktura, spoluvytvářející na obraze čtvercovou síť. Vzápětí se obrazově ještě uplatní paprskovité výztuhy slunečnicku, vše je zakončeno záběry nahého ženského těla a pozornost kamery střídavě přechází také na Nikiho překvapenou tvář. Tvary písečných dun, nasvícené měsíčním svitem, vyvolávají dojem zčeřené vodní hladiny, a spolu s ladnými křivkami ženského těla prozrazují přítomnost vodního živlu, jež však zatím zůstává Nikimu skryt: *„Voda má další archetypální kvalitu: je (stejně jako země) ženským principem a archetypem ženství. Tajemného, okouzujícího a matoucího ženství, rozplývavého a znejišťujícího, vody, která nás zrodila, kojila, ke které máme potřebu se vracet, nořit se do ní, prožívat hluboké štěstí, i hluboký neklid. Žízníme po ní, a přitom se jí nikdy nemůžeme nasytit (51).<sup>50</sup>* Niki je pohledem znejistěn, ale současně též přitahován.

Za připomínku zde jistě stojí i to, že v japonské kultuře má symbolika vody zvláště ve spojení s ženou dlouhodobou silnou tradici. Antonín Líman<sup>51</sup> připomíná, že vodní symbolismus lze odečíst již ze samotného tvaru japonských ostrovů, jež připomínají tvar protáhlých kapek. Dále zmiňuje, že voda stála doslova u zrodu japonské společnosti, kdy se okolo rýžových políček nejprve začali shlukovat menší skupiny obyvatel, kteří postupně začali pociťovat touhu po národnostním sebeurčení, což vedlo až ke vzniku Japonského státu. Cyklicky se opakující vodní záplavy, potřebné k zavlažování rýžových políček, též určovaly životní rytmus na venkově, což však už bylo Nikimu, obyvateli moderní metropole, značně vzdálené. Líman ve svém díle pokračuje, že spojení mytické vody se ženou je dosud patrné zejména v oblasti náboženství, neboť v šintoistické tradici figuruje bohyně *Wakaminuba*, jež představuje významné vodní božstvo, mající za úkol chránit námořníky na cestách nebo také pomáhat porodním bábám, které ji prosily hned po porodu při omývání novorozenců o jejich ochranu a zdraví. S touto vodní bohyní se ztotožňovaly i šintoistické kněžky (v šintoismu tradičně zastávaly posty kněží spíše ženy!), které její jméno provolávaly při tradičním očištném rituálu *misogy*. Symbol vody je v tradiční japonské kultuře dosud rozšířený.

---

<sup>50</sup> NEUBAUER, Zdeněk; ŠKRDLANT, Tomáš. Skrytá pravda země. 1.vyd. Praha : Mladá fronta, 2005. s.51. ISBN 80-204-1181-X.

<sup>51</sup> LÍMAN, Antonín. Mezi nebem a zemí. 1.vyd. Praha : Academia, 2001. s. 33-34. ISBN 80-200-0889-6.

V tomto kontextu nás zřejmě překvapí, že cudně řešený motiv nahého ženského těla ve filmu byl tehdejší kritikou odsouzen a některými filmovými kritiky dokonce označen za příliš podbízivý až pornografický. Pro bližší pochopení tohoto soudobého hodnocení je však třeba mít na paměti, že film vznikl v první polovině šedesátých let 20. století, kdy byl výskyt nahého ženského těla ve filmech v běžné kino-distribuci ještě poměrně vzácný. Problematikou zachycení nahoty v *Písečné ženě* se podrobně zabýval i profesor Mitsuo Wada-Marciano ve své studii *Ethnicizing the body and film*<sup>52</sup>, jenž v této věci polemizoval i s autorem Wimalem Dissnaayekem, který způsob snímání lidského těla v *Písečné ženě* vnímal jako zcela přirozený odraz japonského vnímání tělesnosti. Tam, kde vidí západní člověk nepřekonatelnou dualitu těla a mysli, tam Japonci nalézají jednotu, a proto se v japonské tradici pravé vědění neomezuje pouze na intelektuální složku vnímání, ale také na zkušenost na fyzické úrovni.<sup>53</sup>

Jakmile se Niki ocitá v písečné jámě, jeho novou realitou se stává všudypřítomný písek a skutečné prožitky jeho vlastního těla. Wada-Marciano však výskyt tohoto motivu připisuje spíše nově vznikající tradici filmového žánru *nikutai eiga* (film masa), který se vyznačoval zvýšeným zájmem o ženskou nahotu. Mezi hlavní představitele tohoto žánru, navazujícího na poválečnou tradici stejnojmenného literárního žánru, patřil například Seidžun Suzuki s filmem *Příběh prostitutky* (*Shunpu-den*, 1965), Šohei Imamura s filmy *Záznam o japonském hmyzu* (*Nippon konchuki*, 1963) a *Rudá vražedná touha* (*Akai Satsui*, 1964). Později se „film masa“ sloučil s jemu podobnými žánry.<sup>54</sup> Našemu výkladu jednoznačně více odpovídá Disnaakova koncepce těla jako nástroje pro dosažení duševní rovnováhy. Ženino tělo nepředstavuje pro Nikiho pouze sexuální objekt, ale je pro něho i zdrojem kontemplativního rozjímaní, kdy mu se mu začínají odhalovat některé skryté vnitřní skutečnosti. Tomuto odpovídá i způsob snímání, kdy jsou jednotlivé části těla zachyceny odděleně v detailních záběrech a tvoří zcela novou vizuální kvalitu a tělesné křivky, zvýrazněné převážně zadním nasvícením mizanscény, připomínají spíše abstraktní obrazové kompozice. V japonské tradici není žena, tak jako v křesťanské kultuře, obtěžkána „hříchem“ a pro muže je ženství především zdrojem duchovní inspirace: „*Muži jsou přesvědčení, že ženy*

---

<sup>52</sup> WADA-MARCIANO, Mitsuyo. *Ethnicizing the Body and Film: Teshigahara Hiroshi's Woman in dunes* (1964). In PHILLIPS, Alstair; STRINGER, Julian. *Japanese cinema: Texts and Context*. Abingdon : Routledge, 2007. s.363 ISBN10 0-415-32847-0

<sup>53</sup> WADA-MARCIANO, Mitsuyo. *Ethnicizing the Body and Film: Teshigahara Hiroshi's Woman in dunes* (1964). In PHILLIPS, Alstair; STRINGER, Julian. *Japanese cinema: Texts and Context*. Abingdon : Routledge, 2007. s.182-183 ISBN10 0-415-32847-0

<sup>54</sup> WADA-MARCIANO, Mitsuyo. *Ethnicizing the Body and Film: Teshigahara Hiroshi's Woman in dunes* (1964). In PHILLIPS, Alstair; STRINGER, Julian. *Japanese cinema: Texts and Context*. Abingdon : Routledge, 2007. s.184 ISBN10 0-415-32847-0

*jsou zasvěceny do různých tajemství, o kterých muži jen něco tuší, ale nic určitého nevědí. Ženy se jen tajemně usmívají a raději mají svou nadpřirozenou potvrzenou převahu než rovnoprávnost.*“<sup>55</sup>

### 5.3 Nikiho uvěznění

Tato kapitola bude věnována *iniciační události*, kdy bude hlavní postava vystavěna působení neočekávaných událostí. Bude také vyjádřen *cíl* hlavní postavy, který bude nasměrován až k výslednému *rozuzlení*. *Rozuzlení* však bude oddáleno mnohočetným *zkomplikováním akce*.

Když se Niki po probdělé noci, kdy musel čelit náporu podivných snových obrazů, konečně dočká rána, k jeho překvapení před ním leží nahá žena, křivky jejíhož těla připomínají tvary písečných dun. Časový posun v ději je zde vyjádřen záběrem na detail Nikiho hodinek, jejichž tikání lze vnímat i jako synekdochu tepajícího velkoměsta, do kterého se chce Niki navrátit. Na tento motiv kontrapunkticky navazuje záběr bot, zasypaných pískem, jež vyvolávají dojem určité bezčasovosti, a montáž obou záběrů vzdáleně připomíná mytické „písky času“, jež smazávají rozdíl mezi současností a minulostí.

V další scéně se Niki zvedá k odchodu, kdy je jasně naznačen a tedy vyjádřen jeho *cíl*. Když zjistí, že žebřík zmizel, pokusí se nejprve vyšplhat po šikmém písečném „jazyku“, avšak po písku sklouzává a nakonec musí od svého záměru upustit. Vrací se k ženě a požádá jí, aby mu půjčila žebřík, avšak vzápětí si uvědomí, že žebřík musel být vytažen někým nahoře a že je nyní zcela odkázán na pomoc zvenčí. Nikiho uvězněním v jámě tak dochází k prvnímu *zkomplikování akce*.

Následuje detail Nikiho překvapené tváře a jeho prudká emoce je zvýrazněna několika záběry sesouvající se masy písku za doprovodu sugestivní kvílející hudby, jež ještě podtrhne závažnost celé situace. Gregory Stephans v této scéně dokonce nachází prvky hororové estetiky.“<sup>56</sup> „Běsnění živlů“ za oknem chatrče zde jednak dramaticky dokresluje pocit Nikiho bezvýchodnosti, včetně depresivního vlivu prostředí jámy, a současně v něm opět můžeme nalézt skrytou narážku na konfrontaci člověka s přírodou, kdy pragmatický utilitarismus

---

<sup>55</sup> HALÁSZOVÁ, Věra. Devět bran k tajemství hory Kora. 1.vyd. Praha : Academia,2006. s.58. ISBN 80-200-1441-1

<sup>56</sup> STEPHANS, Gregory. Sisyphus in the Sand Pit: On the Iconic Character of Sand, and how The „Anti-Natural Man“ Catches Water in Woman in dunes. Magazín KINEMA. 2009, roč. 17, č.31, s. 17.

využívání obnovitelných přírodních zdrojů dosud vítězí nad snahou žít s přírodními silami v rovnováze.

Zdeněk Neubaer<sup>57</sup> zasazuje počátek vzniku této disharmonie mezi člověkem a přírodou do období průmyslové revoluce, bylo poprvé využito antagonismu živlů (ohně a vody) za účelem pohonu parního stroje. Pro tento přístup, který Neubauer povýšil na *archetyp* lidského zacházení s energií, je příznačné, že člověk živly pokořuje a spoutává je do uzavřených soustav a následně využívá sil, vyplývajících z jejich vzájemného odporu. Tento „vzájemný zápas“ živlů však musí být řízený, aby jejich reakce živlů nepřerostla v katastrofu. Velké množství kataklyzmat vzniká právě díky lidské potřebě spoutávat a poté využívat energii živlů, která je díky své *apeiritické* povaze nespoutatelná. Tento civilizační přístup je též výsledkem novověké převahy vědeckého racionalismu a v případě *Písečné ženy* dává živelná síla země svým vzdorem symbolicky najevo, že se odmítá podvolit znásilňování Nikiho rozumem.

Písek zde kromě dramatické funkce plní a i funkci estetickou. Sypaní písku zde spíše připomíná stékání vody v kaskádách. Prolínání a spojení obou živlových kvalit (suché – vlhké), působících zde tak samozřejmě, náhle připomíná i estetiku japonského *haiku*, specifického druhu japonské poezie. Právě neobvyklé až paradoxní spojení slov „tekutý“ a „písek“ jakoby se vzpíralo dosavadním snahám Nikiho vtisknout všemu řád a vědecký smysl. Barthes zde směrovaně podotýká: „*Západní umění proměňuje dojem v popis. Haiku nikdy nepopisuje, jeho umění je anti-popisné v tom smyslu, že každý stav věcí je okamžitě, umíněně, vítězně přeměněný na křehkou povahu zjevení – v okamžik doslova „neudržitelný“.* Haiku překračuje rámeček běžné poezie a obsahuje současně i hlubší filozofické sdělení, neboť, jak říká Antonín Líman „*hranice mezi estetikou a religiózně filozofickou zkušeností je v Japonsku tradičně velmi neostrá.*“<sup>58</sup> Líman dále rozvádí poetiku haiku a říká, že jeho podstatu nejlépe vyjadřuje japonský pojem *sabi*: *sabi neznamena ani touhu po lidském společenství, ani útěk před lidskými city, ale spíše rozpuštění osobních citů v neosobní přírodě, jejíž nejmenší částičky vždycky zrcadlí širší vesmírné vztahy. V přírodě nejsou emoce, ale neustálý rytmus života a smrti, který má určitou atmosféru. Tato neosobní atmosféra s nádechem osamělosti je*

---

<sup>57</sup> NEUBAUER, Zdeněk; ŠKRDLANT, Tomáš. Skrytá pravda země. 1.vyd. Praha : Mladá fronta, 2005. s.50. ISBN 80-204-1181-X.

<sup>58</sup> LÍMAN, Antonín. Kouzlo šerosvitu. 1.vyd. Praha : Česko-japonské společnost; DharmaGaia, 2008. s. 184. ISBN: 978-80-86685-80-9

*podstatou sabi.*

O tom, že zde písek není pouze estetizovým objektem, nýbrž plní i hlubší významovou funkci, by mohla svědčit i další japonská tradice, ve které film *Písečná žena* mohl najít inspiraci, a sice tradice japonských zenových zahrad. Ty se od obvyklých okrasných zahrad liší svou specifickou funkcí: mají za cíl člověku zprostředkovat zkušenost s transcendentnem a cesta jimi představuje cestu duchovního růstu. Zaujmou nás i svou estetickou stylizací:

*„Zahradní architekt používal stromy, keře, mech, vodu, vodopády a mosty. Zároveň se mohl omezit jen na kámen a štěrk, podobně jako se tušovní malíři zřekli barev. Zahrady z pisku a kamenů lze chápat jako třírozměrné jednobarevné krajiny, kde štěrk nebo písek představují vodu, a kameny nahrazují hory, oblaka nebo abstraktní plastiky.“*<sup>59</sup> Právě záměna vody za písek je tím hlavním motivem, který by mohl zenové zahrady výtvarně i symbolicky spojit s užitím těchto motivů v *Písečné ženě*.

Následné filmové sekvence nás navracejí zpět do domu, kde se rozlíčený Niki dožaduje od ženy vysvětlení dané situace. Ta však jen krátce poznamená, že „už to snad pochopil“, čímž má na mysli, že už měl dost času si uvědomit, že se nyní „stane“ jedním z nich. Její vyhybavý postoj je naznačen i ve způsobu snímání, kdy nám kamera odepře přímý pohled do její tváře a zabírá její postavu pouze zezadu. Nikiho nesouhlas ženu přiměje k tomu, aby své stanovisko blíže rozvedla: „*Takový život je příliš těžký pro samotnou ženu*“, což Nikiho rozlítí ještě víc a osopí se na ni: „*Nejsem žádný tulák! Mám svou práci! Jsem registrovaný občan. Nelegální omezování osobní svobody je zločin!*“ Z jeho slov je zřejmé, že přes některé viditelné drobné změny v jeho chování a vnímání situace, zůstává jeho myšlení v zajetí starých návyků a struktur, kdy svou vnitřní identitu i nadále odvozuje od své *persony*. Připomeňme si zde, jak si na začátku filmu Niki stěžuje na omezování byrokracií, což v tomto kontextu nyní vyzní jako zcela prázdná fráze. Niki se znovu snaží ženě vysvětlit, že nemusí být vesničanům za nic zavázaná a že na nich může být zcela nezávislá, avšak bez odezvy. Pochopí, že nemá smysl zde v „polofeudálních podmínkách“ vysvětlovat oné ženě základní principy fungování demokracie.<sup>60</sup>

Niki po chvíli rozhovor vzdává a pokouší se znovu, tentokrát za pomoci lopaty, odstranit nestálý písečný povrch. Ten se však uvolní pod nápořem jeho těla a zasype ho jako malá písečná lavina. Scéna je sugestivně kamerou zachycena tak, že neživé hmotě je propůjčena kvalita plná dramatickosti. Napětí je tu vystupňováno tak, že kamera nejdříve v

<sup>59</sup> Svět japonska: collcutt jansen , str. 121

<sup>60</sup>

detailu snímá drobné částčky, které se oddělují od kompaktního písečného povrchu, poté následuje detail praskajících ker a pak se kamera v několika střízích oddálí a přejde na celek ve kterém je Niki smeten písečnou vlnou. Nic se mu během sesuvu písku nestane, ale před ženou předstírá zranění, aby mohl později v nestřeženém okamžiku ženu svázat jako své rukojmí a poté požadovat od vesničanů výměnou za ni svou svobodu.

Do této chvíle příběhu bylo působení žvlů pro Nikiho situaci spojeno především s manifestací nebezpečí přicházejícího z vnějšího světa a jako takové i jím reflektováno na vědomé úrovni. V následující části filmu k němu přibudou ještě i další impulsy, přicházející z nevědomí, a spolu s nimi se v jeho mysli začnou postupně objevovat i obrazy vody, jež budou od počátku směřovány ke sjednocování protikladů žvlů na více úrovních vnímání. V tuto chvíli se může jevit, že Niki náhle z daného vývoje situace zešílí, neboť začne tlouci do stěny chatrče s úmyslem postavit se všemu svou agresivitou. Žena se ho snaží zadržet a pevně ho sevře. Niki vnímá tělesnou blízkost ženy a oba podléhají vzájemné sexuální přitažlivosti. Jejich milostné spojení zde však nepředstavuje pouze erotické vzplanutí mezi mužem a ženou, jedná se zde o symboliku mnohem hlubší. Samotná scéna milostného aktu ve filmu vyznívá oproti literární předloze sice střízlivěji, avšak více obřadně. V literární předloze je tato scéna traktována hrdinovým popisem, využívajícím volného asociačního proudu, kdy Niki s odstupem sám komentuje dění: „*Pohlavní pud trvající od améby a prošlý historií miliardy let se naštěstí nedá tak snadno zkrátit... A co já potřebuji, je právě ta chamtivá touha... To vzrušení s kterým se nervy proudem hrnou do jejího klína... Tak asi vypadá hladová chuť dravce... Hrubě a chtivě se v něm vzdouvá touha síla, jako poháněná ocelovou pružinou.*“<sup>61</sup> Tam, kde kniha odhaluje Nikiho animální pud, místy hraničící až s perverzí, filmová scéna vyznívá více jako prudká emoční reakce, jež je výstupem dosud neprojevené touhy po ženě. Současně představuje i symbolický předěl příběhu, ve kterém spojení obou polarit vytváří jednotu, jež způsobí zásadní změnu v Nikiho vědomí.

Převvedeme-li toto do jungovských archetypálních souvislostí, pak milostné spojení připomíná alchymické spojení *hieros gamos* neboli *posvátnou svatbu*. C. G. Jung (Jung 1999) ve svém díle *Osobnost a přenos*<sup>62</sup> označil motiv *posvátné svatby* jako jednu z fází individuálního procesu. Milostný pár na počátku individuálního procesu představuje

---

<sup>61</sup> ABE, Kóbó. Písečná žena. Přel. M. Novák, 1.vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, 1965. s.105-106. ISBN 01-075-65

<sup>62</sup> JUNG, Carl Gustav. Výbor z díla III. Osobnost a přenos. Přel. A. Bernášková, J. Škodová, L. Běťák, 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999. s.404. ISBN 80-85880-18-0.

v symbolické rovině jako Krále a Královnu, tj. jako dva protichůdné principy, symbolicky spojované se Sluncem a Lunou. Slunce představuje mužský princip, den, aktivitu a naše vědomí a Luna princip ženský, noc, pasivní sílu a naše nevědomí. Toto propojení je živlové, kdy do systému všechny čtyři živly, a to dva mužské živly aktivní – Oheň a Vzduch a dva ženské živly pasivní – Voda a Země. Z výšky slétá pták, symbol kvintesence, jež představuje podstatu látky s transcendentálním aspektem a je i symbolem posvátného sňatku, kdy dochází ke sjednocení i v duchovní rovině.<sup>63</sup> Symbolika působení lunárních a solárních sil se v *Písečné žene* objevuje od samého počátku (např. Nikiho noční nespavost), ale explicitně je vyjádřena až těsně před milostnou scénou, kdy jsou do děje motivicky vloženy záběry Slunce a Měsíce. Přítomnost kvintesence je v *Písečné ženě* vyjádřena i záběrem černé vrány<sup>64</sup>, který se objevuje bezprostředně po milostném aktu. Předcházející krátký záběr sesouvajícího se písečného jazyka zvýrazňuje vyvrcholení pohlavního aktu jako předzvěst Nikiho budoucího „znovuzrození“.

Po formální stránce nás tato scéna na první pohled zaujme svou sugescí a naléhavostí, vytvořenou hlavně užitím převážně detailních záběrů, jako např. pohybem ženských rukou, zarývajících se do kůže muže nebo detailním pohledem na ženin extatický výraz. Tešigahara se k této scéně a své obecné inklinaci k využívání detailních záběrů jako stylistického prostředku vyjádřil takto: „*Mým cílem vždy bylo vyvolat v divákovi dojem, že část mluví za celek. Na kůži samotné není nic moc zajímavého, ale ve filmovém rámu získává zvláštní přitažlivost... Například, když je koneček prstů kamerou zachycen tak, že připomíná stehno, což navíc působí i hodně smyslně.*“<sup>65</sup>

Niki si tak díky fyzickému spojení s reálnou ženou, projikovanou na vlastní animu jako neprojevenou část své osobnosti, otevřel dveře do vlastního nevědomí a bude nucen se vypořádat s vytěsněnými obsahy na dně své duše. Zde se nyní navrátíme k jungovské interpretaci vybraných scén filmu. V další etapě, kterou Jung nazval *Nahá pravda*<sup>66</sup>, dojde k částečnému sjednocení protikladů, kdy se dva živly sjednotí a z podvojně

---

<sup>63</sup> JUNG, Carl Gustav. Výbor z díla III. Osobnost a přenos. Přel. A. Bernášková, J. Škodová, L. Běťák, 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999. s.211-212. ISBN 80-85880-18-0

<sup>64</sup> V japonské mytologii černá vrána symbolizuje zásah božstev do lidského konání

<sup>65</sup> MATSEN, Yuji. The word and image: Collaborations between Abe Kobo and Teshigahara Hiroshi. University of British Columbia, 2002. s.126.

<sup>66</sup> JUNG, Carl Gustav. Výbor z díla III. Osobnost a přenos. Přel. A. Bernášková, J. Škodová, L. Běťák, 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999. s.242-245. ISBN 80-85880-18-0

čtvernosti vzniká podvojná trojnost, kdy se „elementární čtvernost se změnila v aktivní trojnost“. Toto částečné spojení živlů způsobí, že proti sobě nestojí již mnohost všech protikladů, nýbrž pouze protiklad mužský a ženský.<sup>67</sup> V alchymickém obraze, na kterém Jung demonstruje výstupy své hlubinné psychologie, je to symbolicky znázorněno tak, že po milostném splynutí leží Král a Královna již zcela odděleně, stejně jako Niki a písečná žena ve filmu. Následující záběr kamery pak implikuje částečné spojení živlů, kdy se v multiexpozici v rámu dveří spojí vodní hladina s písečnou dunou na pozadí. Z hlubinně psychologického jungovského hlediska to značí, že dochází k odvržení konveční slupky *persony* a člověk začíná čelit svému *stínu*.<sup>68</sup> V *Písečné ženě* je tento silně emoční proces vyjádřen Nikiho zoufalstvím, kdy v jakési vnitřní agonii zvolá přímo do kamery: „Udělejte něco, hnije mi krev!“ Ve vnější rovině příběhu lze Nikiho běsnění a halucinace v podobě vody splývající s pískem, chápat jako příznak vyčerpávání jeho starých vzorců chování a představby. Nakonec rezignuje a zapálením pochodně dává najevo vesničanům, shlížejícími na něho z okraje jámy, svou kapitulaci i proměnu. Pochodeň či louč zde může symbolizovat zažehnutí ohně poznání v Nikiho mysli.

Poté následuje fáze alchymické proměny adepta, kterou Jung nazývá *Ponoření v lázni*<sup>69</sup>, jde symbolicky vyobrazení nahý korunovaný královský pár, představující materii, jak se noří znovu do temného počátečního stavu (do plodové vody v děloze). Záběr pohybující se pochodně v ruce Nikiho se ve filmu prolíná s detailem písečného povrchu, skrze nějž začne prosakovat voda. Nikiho vědomí, symbolizované písečnou strukturou, je zaplavované „mořem“ nevědomí. Prosakující voda navíc díky užití vysokého kontrastu v obraze svým temným odstínem spíše připomíná rozlitou krev, symbolizující zde navíc i Nikiho utrpení: „Voda už není látka, kterou pijeme, je to látka, která pije; která polyká stín jako černý sirup.

---

<sup>67</sup> „Žena pozorující muže, který pozoruje muže...a muž pozorující ženu, která pozoruje ženu.“ (viz ABE, Kóbó. *Písečná žena*. Přel. M. Novák, 1.vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, 1965. s.106. ISBN 01-075-65

<sup>68</sup> „Jung doporučoval neodvracet se od tohoto Druhého, „jehož si nosíme v sobě a vůči němuž pocítujeme strach“, ale naopak „prozkoumat ho tak, jak je to jen možné“. Přizpůsobením s stínem se člověk ve skutečnosti „přibližuje úplnosti a v určitém smyslu získává podobu; zvířecí stránka pudů se už stejně jako primitivní a archaické duševno nenechávají potlačit pro- střednictvím iluzí a fikcí. Právě tímto způsobem se člověk stává těžkým problémem, kterým právě je.“ ( viz AGNEL, Aimé . *Vášeň toho druhého*. Přel. S. Kučerová. 1.vyd. Praha : Levné knihy, 2009. s.44. ISBN 978-80-7309-650-2.)

<sup>69</sup> JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla III. Osobnost a přenos*. Přel. A.Bernášková, J.Škodová, L.Běťák, 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999. s.247. ISBN 80-85880-18-0

*Nejde tu o výjimečný obraz; setkáváme se s ním v halucinacích vyvolaných žízni.*“<sup>70</sup> Nakonec Niki zavravorá, upustí pochodeň a padne vysílením na zem. Následuje záběr zčeřené vodní hladiny a poté makrodetail odkapávajících kapek. Obraz úplného ponoření do vody symbolizuje v mnoha kulturách „iniciační smrt“, jež ohlašuje zánik staré a zrod nové osobnosti. O tom se zmiňuje také Mircea Eliade ve své knize *Posvátné a profánní*: „*Ale jak na úrovni kosmologické, tak na úrovni antropologické neodpovídá potopení do Vody definitivnímu zhasnutí, nýbrž přechodnému znovuzačlenění do nerozlišenosti, po němž následuje nové stvoření, nový život či „nový člověk*“<sup>71</sup> Přestože Niki prošel touto iniciační proměnou, jeho „přetavení“ ještě není úplné, a tak jeho chování i nadále vykazuje rysy „staré osobnosti“. Jeho proměna bude pozvolna probíhat v další části filmu.

---

Drama jeho proměny je viditelné ve scénách, kdy žízni a poté si svou kapitulací „vyslouží“ vědro vody, jež mu vesničaná spustí do jámy. Podhledový rakurs navíc značí jejich převahu a moc nad Nikiho osudem. To, že jeho proměna není ještě plně vědomá, vidíme ve chvíli, kdy v boji o doušek vody též žíznicí ženu hrubě odstrčí od vědra a sám hltavě pije, což je dokladem toho, že jeho ego stále ještě svou duši přezírá.

Nyní se na časové ose přeneseme na konec dne, kdy se Niki již oddal svému osudu, „začlenil se do pracovního procesu“ a spolu s ženou odhrabává písek z jámy. Během společné práce se zeptá ženy: „*Hrabete písek abyste žila nebo žijete abyste hrabala písek?*“ Žena jen ironicky poznamená: „*No ovšem, není to taková zábava jako v Tokiu.*“ Absurditu, kterou Niki spatřuje v ženě životní náplni, však vzápětí objeví i ve svém životním snažení, když si ženě stěžuje na nevděčnost své profese: „*Každý rok mám ve třídě nové studenty, kteří potom odplynou jako voda v řece, zatímco učitelé zůstávají jako kameny v korytu daleko za nimi.*“ Dochází tak poprvé k vědomému průlomů v nazírání smyslu svého životního konání. Až mnohem později si však uvědomí, že pravá podstata neleží v povaze našeho konání, nýbrž v jeho autenticitě v duchu učení zenových mistrů: „*Když jdeš, spokoj se s tím, že jdeš. Když sedíš spokoj se s tím, že sedíš. A hlavně nelavíruj!*“<sup>72</sup> Žena doplňuje svou odpověď na Nikiho otázku, týkající se odhrabávání písku: „*A když se nebudu starat o písek, tak se nikdo nebude*

---

<sup>70</sup> BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Přel. J. Hamzová. 1.vyd. Praha : Mladá fronta 1997. s. 69. ISBN 80-204-0638-7

<sup>71</sup> ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Přel. F. Karfík. 2.vyd. Praha: Oikoymenth, 2006. s.91. ISBN 80-7298-175-7

<sup>72</sup> BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Přel. P. Zavadil. 1.vyd. Praha : Fra, 2013. s. 125. EAN 9788087429259

*starat o mě?*“ Poté ještě dodává: „*A když se chodí bez nějaké potřeby člověk se zbytečně unaví...*“ V této zdánlivě absurdně znějící větě je však ukryta hlubší moudrost o vzájemném mužsko-ženském soužití: zatímco se Niki podivuje ženině připoutanosti k jednomu místu, kde ji navíc nikdo nedrží, ona zase nemůže pochopit jeho potřebu odejít. V symbolické rovině se jedná o vyjádření odstředivého a dostředivého pohybu mužského a ženského pohybu, které však ve svém sjednocení vytvářejí potřebnou jednotu, kterou lze připodobnit kruhu, v jehož středu lze nalézt klid a harmonii. Blížíme se zde starověké filosofii království středu, která je ve filmu symbolizována kruhovou jámou s domem a milující ženou, kam se Niki stejně vždy znovu navrácí, a to i proti své vůli. Žena nemá důvod místo opustit, neboť zde má i své předky.

#### **5.4 Nemožnost úniku**

V této kapitole bude představena hlavní *komplikující akce*. Hrdina se po několika neúspěšných pokusech o útěk konečně dostává na svobodu, ale záhy se ztratí v poušti, zapadne v tekutých píscích a vesničany je na nosítkách dopraven zpět do jámy k písečné ženě. Hrdinův *cíl* je tedy znovu oddálen.

Uvozující záběr této kapitoly představuje Nikiho v nové úloze. Po neúspěšném pokusu přimět vesničany propustit ho na svobodu si Niki kompenzuje svou frustraci v opětovném pátrání po vzácném hmyzu, které ho původně zavedlo do pouště. Jeho charakter se však oproti začátku filmu proměnil – už to není ambiciózní entomolog a hmyz se vydává hledat bez jakýchkoli pomůcek. V místě už nepůsobí tak cizorodě, v postoji těla a v soustředěném pohledu, připomínajícím oči dravce číhajícího na svou kořist, se stává spíše mužem-lovcem než snaživým vědcem. Niki se přizpůsobil místním podmínkám, což je zvýrazněno i snímaním scény z celkového nadhledu, díky čemuž postava opticky více splývá s mizanscénou.

Niki nakonec s překvapením v písku objeví hledaného vzácného písečného brouka a ukazuje ho ženě, která však znejistí, neboť si uvědomí, že Niki právě dosáhl svého cíle a bude chtít odejít. Nemylí se, neboť ještě téhož večera se Niki pokusí o útěk. Požádá ženu o nůžky, aby si nastříhal z hadrů a svázal lano a z nůžek vyrobil provizorní hák pro zachycení lana na okraji jámy. Před útekem se pokusí ženu opít, aby mu nebránila v úniku. I když žena jeho odchod intuitivně tuší, v jeho záměru mu nebrání a pokusí se ho zastavit tím, že mu láskyplně vodou omývá tělo, jakoby ho chtěla připravit na dalekou pouť. Díky pečlivému rozdělení jednotlivých záběrů, kdy kamera snímá odděleně jednotlivé části

omývaného těla, na nás tato scéna působí dojmem rituální očisty.

Když se Nikimu konečně podaří vylézt na okraj jámy, kde byl dosud uvězněn, uvidí v dálce jako malé mravence vesničany. Rozhlédne se a vybíhá do pouště za Sluncem, obracejíc se ještě jednou zpět za Lunou v úplňku, což zde představuje symbolickou připomínkou mužského a ženského principu v souladu s alchymickou představou o nebeských tělesech. Poté, co se Niki rozběhne, náhle znejistí a zastaví se, jakoby ztratil směr a nebo si snad již uvědomil i možnost vnějšího uvěznění své duše? Tak jako i v jiných Tešigaharových filmech zde světlo baterek vesničanů a světlo obecně, na rozdíl od konvečního pojmání, není motivem záchrany či pozitivního zvratu událostí, nýbrž náznakem blížícího se nebezpečí a hrozby. Uslyší i štěkot psů a nakonec je pronásledovatelí zahrán do tekutých písků.. V momentě, kdy se propadá do země, ztrácí již zcela představu o realitě, a to v metaforickém i v doslovném smyslu, stojíc tváří v tvář smrti. Vesničané Nikiho nakonec vyprostí a spustí ho zpět za ženou do jámy. Když se setká opět s písečnou ženou v chatrči, ta právě vaří v kotlíku a dlouhý záběr kamery na plápolající oheň je zde opět živlovou narážkou na motiv proměny.

## 5.5 Niki se stává vesničanem

V této kapitole je vyjádřen hrdinův nový *cíl*. Dojde ale k opětovnému *zkomplikování* a hrdina zůstává uvězněn v písečné jámě.

Niki definitivně vzdává šanci na útěk a rozhodne se ke svým vězňům zaujmout nový postoj. S jedním z vesničanů si vyjedná schůzku s přednostou vesnice a tomu slíbí, udělá cokoli jen, aby ho na chvíli pustili na svobodu. Přednosta zdráhavě vysloví svůj požadavek: „*V tom případě nám to ukažte... Venku, veřejně, přede všemi, tak aby to všichni viděli.*“ Niki jeho slovům nerozumí a dostane tak přednostu do nepříjemné situace, kdy je nucen svůj požadavek přímo pojmenovat: „*Přeco to... Jak se páří sameček se samičkou.*“ Z přednostových vyhýbavých odpovědí můžeme vytušit, že sexualita je ve vesnici tabuizovaným tématem. V obecné rovině v jeho chování můžeme též spatřovat vliv japonského konformismu, neboť Japonci nemají ve zvyku probírat na veřejnosti příliš

excesivní témata. Přednostova zdráhavost a celková lačnost ostatních vesničanů může také poukazovat na nedostatek žen ve vesnici a symbolizovat tak celkovou „impotenci“ a neperspektivnost tohoto kraje (žena si v jednom rozhovoru s Nikim stěžuje na odliv mladých do města). V tomto případě by scéna znásilnění mohla představovat rituál posvěcení půdy, kterým se vesničané snaží odvrátit nepřízeň osudu a posílit plodnost země.

Mircea Eliade<sup>73</sup> popisuje orgiastické rituály archaických kultur, ve kterých během žni na holé zemi docházelo k hromadnému pohlavnímu spojení mnoha žen a mužů, jež mělo zaručit úspěšný průběh sklizně. Z makrokosmického hlediska se tu jednalo o hierogamii Boha-oplodňovatele se Zemí-Matkou. Tyto orgie se konávaly i na konci roku, kdy jisté uvolnění mravů a celkové vyšínutí společenského řádu odpovídalo návratu do prvotní nerozlišenosti, po němž následovalo nové „Stvoření“ v podobě Nového roku<sup>74</sup>. Každoroční orgie tak symbolicky znovu ustanovovaly kosmogonický proces.

Niki v jedné z předchozích scén ženě oznamuje svou hořkou prognózu, že „tady brzy zůstanou jen sami dva.“ Což by se s přihlédnutím k tomuto výkladu dalo pochopit i jako „*Jsmo to my dva, kdo bude stát na konci a současně na počátku nového Stvoření*“, kde oba zastupují dva vesmírné principy. Tento výklad podporuje stylizace mizanscény, kdy podle Límana<sup>75</sup> užití tradičních masek spolu s rituálním tancem, doprovázeného rytmem bubnů, silně připomíná tradiční venkovské slavnosti *macuri*, které jsou japonskou obdobou výše zmíněných rituálů plodnosti. Hrůzné výrazy masek v nás rovněž zanechávají silný emocionální účín a ve spojení s rychlým pohybem, kdy se například jeden z vesničanů v masce náhle vynoří ze tmy na středu obrazu a hned jej zase opustí, působí dojmem zlých démonů, kteří ohlašují přítomnost našich nejnižších pudů. Dojem burlesknosti přizívají i podivné oděvní doplňky (potápěčské brýle, škraboška), které dohromady s dychtivými tvářemi vesničanů, pozorujících Nikiho pokus o znásilnění písečné ženy, vyvolávají až dojem zvrácené sexuální zábavy.

Lze říci, že díky tomu, že se Niki pokusil znásilnit ženu, se dopustil činu odporujícímu lidskosti. Jung však tvrdí, že abychom dosáhli bytostného Já (archetypu celosti), očištěného

---

<sup>73</sup> ELIADE, Mircea. Posvátné a profánní. Přel. F. Karfík. 2.vyd.Praha: Oikoyomenh, 2006. s.102. ISBN 80-7298-175-7

<sup>75</sup> LÍMAN, Antonín. Mířiči japonského filmu: 13 esejů.1.vyd. Praha : Paseka, 2012. s.178. ISBN 978-80-7432-198-6

od veškerých negativních příměsí z nevědomí, je třeba se nejdříve dostat až k samotným základům našeho společného kolektivního nevědomí, a to do pudové sféry. V našem nevědomí totiž sídlí potencialita našeho nejvyššího spojení s Bohem, ale současně i zvířecí atavismy, pocházející ze starší vývojové fáze lidského vědomí. Pak by scéna znásilnění byla organickou součástí individuace lidské duše podle Jungova schématu alchymického vývoje jedince směrem k vnitřní svobodě.

## 5.6 Závěrečná proměna

V této kapitole přichází *rozuzlení*, které ukončuje konflikt mezi cílem a překážkou, kdy hrdina dobrovolně přijímá úděl pobytu v písečné jámě. Objevuje se zde i závěrečná *epilog*, ve kterém je vyjádřen změněný stav vnímaná hlavního hrdiny.

Závěrečných dvacet minut filmu představuje dovršení Nikiho individuálního procesu. Vše je uvozené detailním záběrem oka vrány, po něm následuje velký celek zabírající hejno vran, poletujících nad horizontem, který vzápětí může být vyložen jako hlediskový záběr Nikiho, jenž vrány pozoruje z okna chatrče. Vrány zde opět představují zástupné symboly „vyšší moci“, které ohlašují blízkou změnu ve vývoji událostí. Pro Nikiho přítomnost vran přináší dvojí inspiraci: jednak na úrovni kauzality, kdy ho napadne, že se možná jedna z vran chytila do jeho pastí a nebo na subtilnější úrovni pak jako „vdechnutí“ (inspirace) božské ideje, když se Niki po sejmutí poklopu dozvídá, že „past“ je plná vody a může sloužit i jako vodní pumpa. Paradoxně se tak něco, co bylo původně stvořeno pro účely „uvěznění života“, stává jeho nositelem a Niki tak v duchu alchymické tradice vlivem působení svého přetvořeného díla prodělává vnitřní transmutaci své osobnosti. Promítneme-li si znovu jednotlivé alchymické obrazy individuálního vývoje podle Junga, pak poslední fáze proměny je symbolizována etapou, zvanou *Nové zrození*, jež zachycuje dokončení Díla a je znázorněna jako mužsko-ženský hermafrodit stojící na půlměsíci. Předcházející etapa je zakončena *padající rosou* a v oblaku nahoře se objevuje *dítě*, jež se inkarnuje spolu s nebeskou rosou. Havrani jsou zde pak symbolem závěrečné proměny a stejně jako ve filmu znázorňují nejvyšší zásah ve prospěch lidské proměny.

Nikiho celkový pohyb v časoprostoru příběhu od samého počátku připomínal obrazec *mandaly*, kdy hrdina svými útoky a návraty symbolicky ve spirále kroužil okolo vnitřním *středu* své osobnosti, až se v něm ustálil a našel své pravé Já nebo jinými slovy řečeno, že cestu harmonice a klidu, kdy se nevzpírá kosmickým ani přírodním zákonům, nýbrž přijímá „tekutou identitu“ vody, kdy děje přijímá tak, jak přicházejí, a nestaví jim hráze

svého ega. Buddhisté by řekli, že se vyvaroval obou krajností ve svém přístupu k životu, a to jak přílišné aktivity, tak přílišné pasivity a nastoupil stezku „*střední cesty*“

.Závěrečných pět minut stopáže svou povahou silně připomíná to, co Eliade nazývá *symbolikou středu*.<sup>76</sup>, vyjadřující obraz světa v pojmání archaických kultur, a to ve smyslu sjednocení rovin univerza: Nebe, Země a Podsvětí, jež jsou vertikálně spojeny tzv. osou světa (axis mundi) neboli „cestou středu“ k pravému poznání.

V závěru filmu se ukáže, že je žena těhotná a poté co je vynesena vesničany z jámy, aby byla ošetřena, se Niki vydá k žebříku, který zde vesničané ve spěchu zanechali. Nejistě ho zkouší pln obav, že je to zase jedna z dalších léček vesničanů. S překvapením však zjistí, že mu nic nebrání v cestě na svobodu. Vystoupá nahoru a vydává se po písečných dunách směrem k mořskému břehu. Když dorazí k mořskému pobřeží, tak se ohlédne zpátky a zadívá se nad horizont písečné duny. Záběr zprostředkující nám Nikiho hledisko ukazuje zachmuřenou oblohu, ze které prosvítá jasný paprsek světla, zalévající bílou září povrch písečné duny. Tato scéna bývá obvykle vykládána jako důkaz boží přítomnosti a prozrazuje nám tedy přítomnost nejvyšších sil. Poté se Niki zadívá směrem mořské hladině a z detailního záběru jeho tváře lze vyčíst zklamání z tolik očekávaného setkání s mořským živlem, po celou dobu jeho uvěznění vnímaným jako symbolem jeho touhy po svobodě. Změna Nikiho postoje a vystřízlivění je zde zcela jistě dokladem jeho vnitřního prozření z původní představy o vykoupení duše. „*Onen slavný i proklínaný „vzestup k duchu“ byl naprosto jednoznačně mužský projekt, také jeden „átmánový projekt“, projekt vykoupení, který sliboval překonání*

---

<sup>76</sup> „Celý mikrokosmos, veškerá obydlená oblast, má to, co můžeme nazývat „středem“, tedy posvátné místo par excellence. Právě tam, ve středu, se posvátné projevuje ve své úplnosti, buď ve formě základních hierofanií - jako u „primitivů“ (např. totemová centra, jeskyně, kde se pohřbívají *čuringy* atd.), nebo ve vyvinutější formě přímých epifanií bohů, jak je tomu u tradičních civilizací. Ale tuto symboliku středu nemůžeme pojímat s jejími geometrickými implikacemi západního vědeckého ducha. Pro každý z těchto mikrokosmů může existovat více „středů“. Jak brzy uvidíme, všechny východní civilizace - Mezopotámie, Indie, Čína atd. - znaly omezený počet „středů“. A co více - každý z těchto „středů“ je pojímán a doslova pojmenován jako „Střed světa“.“ V mytické geografii je posvátný prostor *reálným prostorem* par excellence, neboť, jak jsme nedávno prokázali 5, pro archaický svět je mýtus reálný, protože vypráví o skutečných projevech reality - o *posvátném*. Právě v takovém prostoru se posvátného dotýkáme přímo - ať už je materializováno v některých předmětech (*čuringy*, reprezentace božství atd.), nebo projevováno v hierokosmických symbolech (sloup světa, kosmický strom atd.). V kulturách, v nichž je známa představa tří kosmických oblastí - Nebe, Země, Peklo - tvoří „střed“ průsečík těchto oblastí.“ ( viz. ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly*. Přel. B. Antonová. 1.vyd. Brno : Computer press, 2004. s.37-38) . ISBN 80- 722- 6902-X.

*smrti, který sliboval a dodnes slibuje, že Já bude věčně samo sebou. Vykoupená bytost, která je zcela sama sebou – osvobozené bytí, zářící a neproměnné – se stala absolutní veličinou, která snížila všechno vznikání, zanikání a proměny až po samu smrt na zdání“*<sup>77</sup> Tímto byl podlomen poslední pilíř Nikiho důvěry ve starý systém vnitřních hodnot, bránícímu v dovršení jeho individuálního procesu.

Niki tak v závěru propojuje všechny tři úrovně svého bytí: nevědomí a vědomí, jejichž harmonickým spojením vzniká bytostné Já, což je vyjádřeno třemi "úrovněmi světů." Podsvětí (peklo) představuje nevědomí a je zde vyjádřeno písečnou jámou "zaplavenou" vodou. Země představující vědomí je zde pouští a Bytostné Já ve spojení s horním Nebem je vyjádřeno světelným paprskem, jež vyšel z rozestoupivších se mraků. To vše propojené středovou osou (*axis mundi*), symbolizující osu našeho bytí, která v podobě spuštěného žebříku vytváří ucelený obraz harmonického spojení všech sfér, jež se projevuje na všech úrovních, tj. jak v makrokosmu vnějšího světa, tak v mikrokosmu Nikiho psyché.

## 5. ZÁVĚR

Tato práce si dala za cíl poukázat na význam živlů v narativní struktuře filmu *Písečná žena* od japonského režiséra Hiroši Tešigahary, jehož hlavní tvůrčí filmové období spadá do 60. let 20. století. První část práce se věnuje historickému a filosofickému vývoji smýšlení o živlech od starověku až po současnost s vazbou na jejich Jungovu alchymickou aplikaci v hlubinné psychologii živlů a s nimi souvisejících archetypů. V druhé části práce, věnované analýze filmu, byly tyto poznatky propojeny s naratologickou koncepcí filmového teoretika Edwarda Branigena a využity k analýze zkoumaného filmu jako teoretické naratologicko-psychologické východisko. Při rozboru díla byl větší důraz kladen hlavně na psychologický vývoj hlavní postavy, která vlivem živlových procesů prodělává celkovou proměnu.

Ve filmovém snímku lze vnímat proměny všech živlů, avšak hlavní pozornost je zaměřena na ženský živel vody a země (poušť), v jejichž „zrcadlení“ lze dobře sledovat vnitřní proměnu hlavního hrdiny filmu. Voda zde symbolizuje lidskou mysl, je prvním zrcadlem, ve

---

<sup>77</sup> KIRCHHOFF, Jochen. Vykoupení přírody a přirozenosti. Přel. P. Babka. 1. vyd. Praha : Malvern, 2012. s. 239. ISBN 978-80-87580-25-7.

kterém člověk může spatřit svou tvář a uvědomit si: „Já jsem“ a následně činit: „Poznej sám sebe! Voda je zde skrytou kvalitou pod pouštním povrchem, jako ženský princip tvoří nejen formu nevědomí, ale i duši (psyché) jako ženský pól bytí, jež je protipólem mužského rozumu (logos). Odráží a reflektuje vše, co je nad ní, a ve svém pohybu naznačuje to, co je skryté v nevědomí. V hlubinné psychologii C. G. Junga lze sledovat vztah mezi vědomím a nevědomím, kde voda představuje vše, co je skryté pod vnějším zdáním a je pro člověka zjiřitelné jen v průběhu jeho proměny. Bez vody vše vysychá, nastává konec kreativity i inspirace, kdy zůstává pouze „suchý neplodný rozum“ jako poušť.

Lidské vědomí si podle Junga může uvědomovat pouze tři živly, čtvrtý mu zůstává skrytý v nevědomí a abychom ho nazřeli, je třeba sestoupit do svého stínu. Tradiční vnímání tohoto čtvrtého rozměru jako brány „do podsvětí“ naší mysli se objevuje ve všech kulturách a je spojováno s jungovskou individuací lidské duše, kde nutnou podmínkou jejího dalšího vývoje je ztráta povýšeného intelektu při nazírání své vlastní existence. Pro analýzu filmu *Písečná žena* se jako důležité východisko vedle Braniganova teoretického díla jevíly také práce Jungovy, jež byly užity i jako medium pro vnímání proměny obou hlavních filmových hrdinů. Pro psychologii přenosu a individuace byly v analýze využity i Jungovy obrazové výklady s alchymickou symbolikou, čímž se podařilo provázat archetypy živlů a jejich proměny v naratologické struktuře filmu.

## 6. ANOTACE A RESUMÉ

**Anotace:** Bakalářská diplomová práce se zabývá významem živlů v narativní struktuře filmu *Písečná žena* od Hiroši Tešigahary. Předmětem práce je nahlédnout živly z hlediska historické perspektivy a seznámit se s možnými přístupy s jejich aplikací výsledných poznatků určit do jaké míry se přítomnost živlů ve filmu podílí na výsledné podobě narativního schématu. následně s užitím narativního sché naratologické přenést na zkoumaný film. V práci je také sledován vliv přítomnosti živlů na psychologii postav.

## 6. ANNOTATION AND SUMMARY

BA Thesis deals with the presence and meaning of the elements in the narrative structure of the Hiroshi Teshigahara's film *Suna No Onna* (Sand Woman). The subject of the study is to reflect the elements from the historical and philosophical viewpoint and to employ various approaches of their applications in the narrative concept of the analyzed film. Evaluation of how the presence of the elements in the film participates in the resultant image of the is also part of the elaboration of the theme. It is why exploration of the narrative in accordance with the depth psychology is also used in this work, namely from the viewpoint of the elementary transformation of the characters.

## **7. PRAMENY A POUŽITÁ LITERATURA**

### **PRAMENY**

PÍSEČNÁ ŽENA(film). Režie: Hiroši Tešigahara. Scénář: Kobo Abe. Hudba: Tóru Takemicu. Hrají : Eidži Okada, Kjóko Kišida, Kódži Micui.

ABE, Kóbó. Písečná žena. Přel. M. Novák, 1.vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, 1965. s.183. ISBN 01-075-65

### **LITERATURA**

AGNEL, Aimé . *Vášeň toho druhého*. Přel. S. Kučerová. 1.vyd. Praha : Levné knihy, 2009. s.65. ISBN 978-80-7309-650-2

BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Přel. J. Hrdlička. 1.vyd. Praha : Malvern, 2009. s.245. ISBN 978-80-86702-61-2.

BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Přel. J. Hrdlička. 1. vyd. Praha : Malvern, 2010. s.229. ISBN 978-80-86 702-71-1.

BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Přel. J. Hamzová. 1.vyd. Praha : Mladá fronta 1997. s. 236. ISBN 80-204-0638-7.

- BANZHOF, Hajo. *Živly jako obraz člověka*. Přel. V. Čadský. 1. vyd. Bratislava : Eugenika 2001. s 237. ISBN 80-88913-29-2.
- BARTHES, Roland. *Říše znaků*. Přel. P. Zavadil. 1.vyd. Praha : Fra, 2013. s.168. EAN 9788087429259
- BRANIGAN, Edward. *Narrtive Comprehension and Film*. London: Routledge, 1992. ISBN 0-415-07511-4.
- CAMODY, Emma, *The edge of the real:Poetics and politics of Hiroshi Teshigahara's Thw woman in the dunes*, The university of Adelaide. s.12.
- CAMPBELL, Joseph. *Mýty*. Přel. V. Lechnýř. 1.vyd. Praha : Pragma, 1998. s. 293. ISBN 80-7205-491-0.
- ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly*. Přel. B. Antonová. 1.vyd. Brno : Computer press, 2004. s.179 . ISBN 80- 722- 6902-X.
- ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Přel.F.Karfik. 2.vy.Praha: Oikoymenh, 2006. s.148. ISBN 80-7298-175- 7
- GREENOVÁ, Liz. *Duše a vesmír*. Přel. R. Starý a R. Chlup. 1.vyd. Praha : Sagittarius, 1995. s. 253 ISBN 80-901896-1-4.
- HAAGE, Bernhard. Dietrich. *Středověká alchymie*. Přel. R. Fialová, 1.vyd. Praha : Vyšehrad, 2000 s. 212. ISBN 80-7021-471-6.
- HALÁSZOVÁ, Věra. *Devět bran k tajemství hory Kora*. 1.vyd. Praha : Academia,2006. s. 150. ISBN 80-200-1441-1
- HIPPOKRATÉS, *Výbrané spisy I*. Přel. H. Bartos, S. Fischerová, J. Černá, J. Klouda, J. Daneš, 1.vyd. Praha : Oikoymenh, 2013. s.606. ISBN 978-80-7298-392-6.
- JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla III. Osobnost a přenos*. Přel. A.Bernášková, J.Škodová, L.Běřák, 1. vyd. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1999. s.404. ISBN 80-85880-18-0.
- JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla VI. Představy spásy v alchymii*. Přel. P. Patočka. 1.vyd. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 2000. s.371. ISBN 80-85880-21-0.
- JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí*, Přel. E.Bosáková, K. Černá, J. Černý. 1. vyd. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. s.262. ISBN 80-85880-16-4.
- KALNICKÁ, Zdeňka. *Archetyp ženy a vody*, 2.vyd. Brno: Emitos 2007, s.185, ISBN 80-903715-5-8.

- KIRCHHOFF, Jochen. *Vykoupení přírody a přirozenosti*. Přel. P. Babka. 1. vyd. Praha : Malvern, 2012. s.255. ISBN 978-80-87580-25-7.
- LÍMAN, Antonín. *Mezi nebem a zemí*. 1.vyd. Praha : Academia, 2001. s. 171. ISBN 80-200-0889-6.
- LÍMAN, Antonín. *Kouzlo šerosvitu*. 1.vyd. Praha : Česko-japonské společnost; DharmaGaia, 2008. s. 260. ISBN: 978-80-86685-80-9
- LÍMAN, Antonín. *Mistři japonského filmu: 13 esejí*.1.vyd. Praha : Paseka, 2012. s.240. ISBN 978-80-7432-198-6
- MATSEN, Yuji. *The word and image: Collaborations between Abe Kobo and Teshigahara Hiroshi*. University of British Columbia, 2002
- MARZENNA, Jakubczak; KALNICKÁ, Zdeňka; POPCZYK, Maria; SACHO-PIEKLO, Malgorzata. *Aesthetics of the Four Elements: Earth, Water, Fire, Air*. Ostrava : A University of Ostrava publication, 2001. s.415. ISBN 80-7042-588-1.
- NYÁNATILOKA MAHÁTERA. *Slovo Buddhovo*. Přel. M. Frýba. 3.vyd. Brno : Dhammáráma. 2010. s.132. ISBN 978-80-7326-181-8
- NEUBAUER, Zdeněk; ŠKRDLANT, Tomáš. *Skrytá pravda země*. 1.vyd. Praha : Mladá fronta, 2005. s.320. ISBN 80-204-1181-X.
- PATOČKA, Jan. *Nejstarší řecká filozofie*. 1.vyd. Praha : Vyšehrad, 1996. s.360. ISBN 80-7021-195-4.
- PLATON. *Timaios, Kritias*. Přel. Fr. Novotný. Praha : Oikoymenh, 2003. s.127. ISBN 80-86005-07-0
- PRONNIKOV, V.A.; LADANOV, I.D. *Japonci jak je neznáme*. Přel. D. Krtičková 1.vyd. Praha : Lidové nakladatelství praha, 1989. s.264. ISBN 80-7022-040-6
- STEPHANS, Gregory. *Sisyphus in the Sand Pit: On the Iconic Character of Sand, and how The „Anti-Natural Man“ Catches Water in Woman in dunes*. Magazín KINEMA. 2009, roč. 17, č.31, s. 5-36.
- WADA-MARCIANO, Mitsuyo. *Ethnicizing the Body and Film: Teshigahara Hiroshi's Woman in dunes (1964)*. In PHILLIPS, Alstair; STRINGER, Julian. *Japanese cinema: Texts and Context*. Abingdon : Routledge, 2007. s.363 ISBN10 0-415-32847-0 ISBN 80-86063-28-3.

## INTERNETOVÉ ZDROJE:

QUANDT, James. Videoesej o Pasti. [zhédnuto 25.3.2014 ]. Dostupné z <http://www.youtube.com/watch?v=8s6wTQNZ2h8>

TEŠIGAHARA, Hiroši v: DE VAULX, Jean-Baptiste. *The collaborative films of Teshigahara – Abe – Takemitsu and 1960s Japanese cinema*. [citováno dne 30.3.2014]. Dostupné z www: <http://www.youngandinnoent.eu/es/articles/2012/english/collaborative-films-teshigahara-abe-takemitsu-and-1960s-japanese-cinema>

GRILLI, Peter. *The Spectral Landscape of Teshigahara, Abe, and Takemitsu*. [citováno dne 1.4.2014]. Dostupné z www: <http://www.criterion.com/current/posts/607-the-spectral-landscape-of-teshigahara-abe-and-takemitsu>

