

**Akademie múzických umění v Praze**

**Filmová a televizní fakulta**

Katedra scenáristiky a dramaturgie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Výtvarné umění jako inspirace spirituálního filmu se  
zaměřením na dílo Andreje Tarkovského**

**Kristýna Nebeská**

Vedoucí práce: Doc. Mgr. Marek Vajchr

Přidělovaný akademický titul: bakalář

Praha, srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Film and TV School**

Department of Scriptwriting and Dramaturgy

**BACHELOR'S THESIS**

**Fine art as an inspiration for spiritual film with a focus on  
the work of Andrei Tarkovsky**

**Kristýna Nebeská**

Thesis / Dissertation supervisor: Doc. Mgr. Marek Vajchr

Academic title: bachelor

Prague, August 2023

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

Výtvarné umění jako inspirace filmu se zaměřením na dílo Andreje Tarkovského

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

Kristýna Nebeská, podpis

## **Poděkování**

Chtěla bych tímto poděkovat vedoucímu mé práce Marku Vajchrovi za trpělivé vedení, dále panu Martinu Dohnalovi za odborné konzultace a cenné rady.

## **Abstrakt**

Cílem bakalářské práce "Výtvarné umění jako inspirace spirituálního filmu se zaměřením na dílo Andreje Tarkovského" je identifikování slavných výtvarných děl ve filmech režiséra Andreje Tarkovského a prozkoumání jejich souvislosti s filosoficko-estetickým konceptem daného filmu.

## **Abstract**

The aim of the bachelor thesis "'Fine art as an inspiration for spiritual film with a focus on the work of Andrei Tarkovsky" is the identification of famous paintings in the films of director Andrei Tarkovsky and the examination of their connections w to the philosophical and aesthetic concept of the given film.

# Obsah

Úvod	1
1 Výtvarné umění jako inspirace filmu	2
2 Transcendentální styl ve filmu	4
3 Osobnost Andreje Tarkovského	6
3.1 Andrej Tarkovkij: vrcholný představitel transcendentálního filmu	7
3.2 Témata a motivy Tarkovského filmu	8
3.3 Stylistické figury Tarkovského filmu	9
4 Analýzy sedmi Tarkovského filmů	11
4.1 Ivanovo dětství (1962)	11
4.2 Andrej Rubljov (1965)	12
4.3 Solaris (1972)	15
4.4 Zrcadlo (1975)	18
4.5 Stalker (1979)	19
4.6 Nostalgie (1983)	20
4.7 Oběť (1986)	22
Závěr	24
Seznam použitých zdrojů	26

## Seznam příloh

- Příloha 1 – Obrázky

# Úvod

Ve své bakalářské práci se budu zabývat vztahem výtvarného umění a spirituálního filmu se zaměřením na tvorbu Andreje Arsenjeviče Tarkovského. Cílem této práce je pokus o odkrytí souvislostí mezi konkrétními obrazy a filmy, ve kterých se vyskytují.

V první části mé práce budu na problém nahlížet v obecnější rovině. Rozeberu výtvarné umění ve vztahu ke kinematografii, jak inspiruje filmaře a jakým způsobem se principy výtvarného umění mohou propisovat do tvorby filmu. Dále se budu zabývat charakteristikou „transcendentálního filmu“ jako uceleného proudu světové kinematografie. V této kapitole se budu opírat zejména o teoretické pojednání na toto téma od Jaroslava Blažejovského, využiji jeho přehledu různých pohledů na toto téma a zvláště pozornost budu věnovat zejména teorii Paula Schradera, kterou Blažejovský označuje za nejvlivnější.

V teoretické části mé práce také čtenáře zevrubněji seznámím se zástupcem spirituálního stylu ve filmu, s osobností Andreje Arsenjeviče Tarkovského a s obecnými principy jeho tvorby, považuji totiž za vhodné před jakoukoliv hlubší diskuzí uvést čtenáře do širšího historického a tvůrčího kontextu děl, kterými se budeme zabývat.

V další části práce provedu podrobnou analýzu jednotlivých Tarkovského filmů. Nejprve čtenáře krátce seznámím s dějem a kontextem vzniku daného díla, poté se zaměřím na výtvarnou stránku každého z nich, na osobnosti malířů, kteří ovlivňují atmosféru jednotlivých filmů a na konkrétní citovaná díla těchto výtvarníků. Pokusím se zde nalézt odpovědi na tyto otázky: jaký vliv mají na Tarkovského klasičtí malíři a jak jejich tvorba ovlivňuje filosoficko-estetický koncept Tarkovského filmů? Jaké přímé citace náboženských výtvarných děl lze v jeho díle nalézt? A můžeme jejich vliv vysledovat na způsobu, jak komponuje záběry, jak oživuje nehybné předměty a statické kompozice, jakým způsobem využívá dlouhé a velmi pomalé jízdy kamery, které simulují pohled diváka na rozsáhlou krajinomalbu nebo dokonce jak zachází s dramaturgickou stavbou filmu?

# 1 Výtvarné umění jako inspirace filmu

Film je už od svého zrodu především vizuální médium, "obraz namalovaný světlem"<sup>1</sup>, jak píše raný filmový teoretik Riccioto Canudo. Vizuální médium si klade za cíl vyjádřit hluboké emoce a význam prostřednictvím světla, barvy, plochy a kompozice. Ne náhodou se filmoví tvůrci odnepaměti nechávají inspirovat právě výtvarným uměním - stejně jako nás zasáhne působivá hra světla a stínu na plátně barokního mistra, můžeme být uchvázeni do detailu promyšleným a dramaticky nasvíceným záběrem ve filmu.

Právě práce se světlem je jedním z prvků, na jejichž poli se filmaři inspirovali klasickou malbou, a to zejména techniku šerosvitu (italsky *chiaroscuro*), která se rozšířila v období renesance. Působivého použití této techniky si můžeme povšimnout například na obrazech Caravaggia, do dokonalosti šerosvit dovedli barokní mistři jako byl Peter Paulus Rubens či Johannes Vermeer.

V záběru, který je nasvícený stylem *chiaroscuro*, pozadí leží ve stínu a subjekt v popředí je naopak ostře vykreslený, vytváří tak na plátně iluzi hloubky a ostré kontrasty světla a stínu posilují tajemnou, dramatickou atmosféru. Tato technika začala být populární už začátkem minulého století, využívali ji například tvůrci německého expresionismu. Německý expresionismus ve filmu je ve spojitosti s výtvarným uměním kapitolou sám o sobě<sup>2</sup>.

V krátkosti uvedu příklad v podobě jednoho z vrcholných snímků německého expresionismu, film *Kabinet doktora Caligariho* z roku 1920, na kterém se významně podíleli výtvarníci z hnutí *Der Sturm*. Díky ručně malovaným kulisám, zkoseným geometrickým dekoracím, groteskním maskám a exaltovaným hereckým gestům se každý záběr tohoto filmu zdá být rozpořehovanou expresionistickou malbou.

Výtvarné umění někteří režiséři vnímají nejen jako nositele estetického základu ale jako duchovní artefakty, skrze které ohledávají téma svého filmu. Jsou to zejména ti tvůrci, jejichž tvorba by se dala zařadit do kategorie "spirituálního filmu" a k nimž patří i Andrej Tarkovskij, kterému se podrobně budeme věnovat v dalších kapitolách.

Ve své práci obecně rozlišuji dva hlavní druhy použití výtvarného umění ve filmu. Zaprvé volná inspirace, která se odráží na použití světla (šerosvit, o kterém se zmiňuji výše a jiné malířské techniky) kompozice či celkové nálady - v tomto případě filmové záběry nemusí imitovat konkrétní díla, ale jen jejich techniku či atmosféru. Příkladem této kategorie může být Kubrickův *Barry Lyndon* (1975), historická freska, plná ohromujících filmových obrazů, krajin i interiérů, ve kterých není potřeba hledat přímou citaci toho či onoho výtvarného díla, ačkoliv

<sup>1</sup> MICHÁLEK, Bolesław - *Film: umění ve vývoji*. Praha: Panorama, 1980. Str. 155

<sup>2</sup> FRANKLIN, James C. - *Metamorphosis of a Metaphor: The Shadow in Early German Cinema*. The German Quarterly 53, 1980. Str. 183



se jimi režisér bezesporu inspiroval. Jak píše Bill Krohn ve své publikaci “Masters of Cinema”<sup>3</sup>Kubrick používal malby ze 17. a 18. století jako moodboard k vznikajícímu filmu.

Zadruhé může jít o citace konkrétních malířských děl. Buď jsou ve filmu přímo použity reprodukce daných děl nebo tvůrci díla “inscenují” na plátně, jako je tomu například v jedné ze závěrečných scén filmu Larse von Triera *Jack si staví dům*<sup>4</sup>, ve které režisér do nejmenších detailů cituje na plátně Delacroixův obraz “*Dante a Vergilius v pekle*”.

V tvorbě Andreje Tarkovského se setkáváme se všemi uvedenými druhy práce s výtvarným uměním ve filmu.

---

<sup>3</sup> KROHN, Bill. *Stanley Kubrick*. Rev. English ed. Paris: Cahiers du cinéma Sari, c2010. ISBN 2866425723.

<sup>4</sup> *Jack si staví dům* [film]. Režie Lars von TRIER. Dánsko, 2018.

## 2 Spirituální film

Velká většina teoretiků, zabývajících se spirituálním stylem ve filmu ve svých textech zmiňují a rozebírají právě dílo Andreje Tarkovského jako jednoho z nejvýraznějších reprezentantů tohoto stylu.

Ve své práci jsem se rozhodla vycházet zejména z textu Jaroslava Blažejovského, který ve své disertační práci *Spiritualita ve filmu*<sup>5</sup> porovnává teorie od různých autorů (A. Ayfre, P. Schrader, R. Holloway, P. Fraser, V. Suchánek, J. Valušiak, M. Marczak, G. Deleuze, D. Bordwell, dokonce i teoretické texty samotného A.A. Tarkovského) a vyvozuje z nich soubor obecných vlastností a postupů, které jsou typické pro spirituální styl ve filmu. Pro účely této práce považuji jeho text za ideální zdroj, protože představuje přehledný průřez různými pohledy na téma filmové spirituality a zároveň pokus o jejich organickou syntézu.

Zastavme se nejprve u teorie, kterou Blažejovský označuje za vůbec neoriginálnější a nejvlivnější pojednání na toto téma<sup>6</sup>. Jde o knihu *Transcendentní styl ve filmu*<sup>7</sup> od autora Paula Schradera, spisovatele, filmového teoretika a (především) filmaře. Ten v úvodu své práce definuje transcendentální styl jako „všeobecně reprezentativní filmická forma, která vyjadřuje Transcendentno.“<sup>8</sup> Transcendentno (s velkým T) je Schraderův vlastní pojem, stejně tak slovní spojení „transcendentální styl“ a já ho v této kapitole budu používat v souladu s autorovou teorií. V následujících kapitolách se však budu držet Blažejovského pojmu „spirituální film“.

Transcendentno Schrader chápe v širším slova smyslu, nemluví jen o filmu, ve své práci rozlišuje tři druhy vztahu Transcendentna a umění: zaprvé jsou to díla přímo a bezprostředně informující o Transcendentnu a která teologové nazývají „zjeveními“, např. Písmo svaté, zadruhé jsou to artefakty, které zjevují Transcendentno skrze lidskou reflexi této „skutečnosti“, např. ikony - o kterých bude ostatně v této práci ještě řeč - a zatřetí díla vyjadřující osobní zkušenost umělce s Transcendentnem a tam patří například některé expresionistické malby, či romány, pojednávající o konverzi, např. od francouzského autora katolického proudu Françoise Mauriaca.

Pojem „transcendentální film“ není nálepkou pro filmy, které operují s náboženskými motivy, ale pro filmy, které oplývají jistým speciálním druhem poetiky a vlastním stylem, originálním a přesto umožňujícím vysledovat vzájemnou podobnost mezi jednotlivými autory tohoto proudu

---

<sup>5</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaroslav. *Spiritualita ve filmu*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, ISBN: 978-80-7325-132-1

<sup>6</sup> *Ibid.*, str. 20

<sup>7</sup> SCHRADER, Paul - *Transcedental style in Film*, Los Angeles: University of California Press, 1972, ISBN: 9780520296817.

<sup>8</sup> *Ibid.*, str. 8

(Paul Schrader se zaměřuje zejména na japonského režiséra Jasudžira Ozua, Francouze Roberta Bressona a dánského režiséra Carla Theodora Dreyera) a přiznává, že prvky transcendentálního filmu můžeme vysledovat u mnoha jiných režisérů, kteří se přímo neřadí do tohoto proudu (zmiňuje např. Michelangela Antonioniho, Roberta Rosselliniho, Piera Paola Pasoliniho, Budda Boettichera, Jeana Renoira, Kendžiho Mizoguchiho, Luise Buñuela, Andyho Warhola, Michaela Snowa, Bruce Baillieho, Ermanna Olmiho).

Charakteristickým znakem transcendentálního filmu je dle Schradera nekonvenčnost formy, která klade na divákovu pozornost ty nejvyšší nároky. Tento druh filmu se zpravidla straní realismu a racionalismu, nesnaží se divákovi nic "vysvětlit", vzpírá se i běžným způsobům, které umožňují např. charakterizovat postavu skrze dialog (dialogy jsou, např. u Bressona, minimalistické, antipsychologické a nepopisné<sup>9</sup>). Konvenční formy, které divákovi usnadňují porozumět ději či postavám (jako je např. hudba, odpovídající náladě postav, vysvětlující dialogy, charakterizace) jsou potlačeny do pozadí. Transcendentální styl dle Schradera „*upřednostňuje iracionalismus před racionalismem, opakování před variací, sakrální před profánním, božské před lidským, intelektuální realismus před optickým realismem, dvojrozměrné vidění před trojrozměrným, tradici před experimentem, anonymitu před individualizací.*“<sup>10</sup>

Podle Schradera existují tři stupně transcendentálního filmu, které lze vysledovat obvykle v rámci každého jednoho filmu, který by se dal označit za „transcendentální“: *Každodennost* (zobrazování všedního života rozvláchným rytmem, bez zkratek), *Disparita* (náhlý výlev emocí, porušení harmonie a všednosti – v širším slova smyslu porušení běžného řádu a vztahu jedince s okolím) a *Stáze* (ustrnutí, „zmrazení“ v bodě disparity, umožňující pohled na život a na skutečnost jinými očima a proniknout tak „za“, objevit metafyziku, transcendentnost). U vymezení Jaroslava Blažejovského následuje ještě pojem *apokatastáze*: obnova, návrat do ideálního duchovního stavu.

Blažejovský Schradera doplňuje a klade větší důraz na použití transcendentálního času a prostoru jako stěžejních nástrojů spirituálního filmu. Kromě objektivního času - času, který je vyměřený minutami filmu či záběru a subjektivního času, tedy času, který vnímá divák, když se na film dívá, podle Blažejovského existuje ještě transcendentální čas, který „*Není časem lidským, a přece do času lidí (do času filmových postav, i do subjektivního času diváka) proniká*“<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Např. jeho film *Muška* [film]. Režie Robert BRESSON. Francie, 1967.

<sup>10</sup> SCHRADER, Paul - *Transcendental style in Film*, Los Angeles: University of California Press, 1972, ISBN: 9780520296817. Str. 10 -11

<sup>11</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaroslav - *Spiritualita ve filmu*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, ISBN: 978-80-7325-132-1. Str. 101

Transcendentální prostor charakterizuje Blažejovský „*dlouhými, zdánlivě zbytečnými či přečnívajícími záběry, také záběry typu metafyzické jízdy či zátiší (...) Transcendentním prostorem je co nejintenzivnější obraz konkrétní reality, jímž protéká čas; tato realita je pak zároveň hmotná i duchovní.*“<sup>12</sup>

Blažejovský klade důraz zejména na onu konkrétnost prostoru, vymezuje se proti samoučelným, líbivým záběrům přírody či banálním zobrazení fantastických bytostí, naopak oceňuje syrovou, takřka hmatatelnou hmotu v záběru, která je znakem transcendentna. Příkladem uvádí mezi jinými i *“bláto a déšť v Tarkovského Andreji Rublevovi, předměty pod tekoucí vodou ve Stalkerovi”*.<sup>13</sup>

Na plátně podle Blažejovského tak díky spojení transcendentálního času a prostoru vznikají obrazy, které neposouvají děj, ale existují pro téma samotné.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, str.106

<sup>13</sup> *Ibid.*, str. 106

### 3 Osobnost Andreje Tarkovského

Andrej Arseňevič Tarkovskij se narodil v roce 1932 v ruské Zavražiji. Jeho otcem byl Arsenij Tarkovskij, v oné době uznávaný sovětský básník (nahrávka otcova hlasu, který čte vlastní verše zazní např. ve filmu *Zrcadlo*, kterým se Tarkovskij umělecky „vrací domů“ a vyrovnává s otcovskou figurou a rolí otce, kterou je při narození vlastního syna sám nucen přijmout). Otec rodinu opustil v době, kdy malému Andrejovi bylo pět let a nepřítomnost jednoho z jeho rodičů se tak pro něho stala jedním z důležitých motivů jeho pozdější tvorby.

V roce 1943 nastoupil Andrej Tarkovskij na moskevské gymnázium, kde rozšiřoval svůj zájem o umění (zejména o to výtvarné). Po střední škole započal studium orientalistiky a geologie (v jehož rámci se několikrát zúčastnil výpravy na Sibiř). 1956-60 studoval Tarkovskij na filmové univerzitě (Gerasimovova všeruská univerzita kinematografie). V tomto období natočil své první krátkometrážní filmy a hlavním výstupem jeho studií na této moskevské univerzitě se stal čtyřicetiminutový absolventský film z roku 1961 „*Válec a housle*“.<sup>14</sup>

Za svou kariéru natočil celkově sedm celovečerních filmů (a to v rozmezí let 1962-1986). Jeho filmy vyhrály několik cen velkých filmových festivalů jako je festival v Cannes (např. film *Andrej Rubljov*, *Solaris*) nebo v Benátkách (*Ivanovo dětství*). Mimo jiné také obdržel cenu britské akademie filmového a televizního umění BAFTA.

Ačkoliv nesmírně miloval svou vlast – Rusko – a zejména ruský venkov, na kterém strávil valnou většinu svého dětství a v několika svých filmech reflektoval své zážitky právě z tohoto prostředí (např. *Zrcadlo*), jeho tvorba v mnohém nevyhovovala vyžadované podobě sovětské kinematografie. V průběhu svého působení v rodné zemi se potýkal s byrokratickými obtížemi a cenzurou (a také s četnými technickými problémy, např. materiál k filmu *Stalker* musel být z těchto důvodů dvakrát přetočen). I přes tato omezení mohl Tarkovskij narozdíl od mnoha svých kolegů pracovat relativně svobodně a to zejména kvůli četným mezinárodním úspěchům, díky kterým se stával „reklamou“ na Sovětské umění.

Ke konci Tarkovského života podmínky v zemi přestaly být vyhovující pro tvorbu dalších filmů a režisér se proto rozhodl Rusko opustit. Od roku 1983 se do rodné vlasti už nikdy nepodíval (se steskem po své vlasti se vyrovnává např. ve snímku *Nostalgie*). Jeho tvorba vždy odrážela životní situace, kterými procházel, tvorba byla pro Tarkovského cestou, jak se vyrovnat s aktuálním děním ve vlastním životě, jak nahlédnout do sebe samotného a vyjít očištěný.

---

<sup>14</sup> *Válec a housle*[film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ. Rusko, 1961.

Andrej Arseňevič Tarkovskij zemřel v roce 1986, ve stejném roce natočil svůj poslední film *Oběť*.

Tarkovskému jako filmaři šlo o povznesení kinematografie na úroveň tak etablovaných druhů umění jako je poezie či hudba. Není sporu o tom, že výrazové prostředky jeho filmové řeči můžeme označit za poetické: narativní složka jeho filmů častokrát ustupuje té lyrické.

Tarkovského filmy působí na našeho ducha, na city a na přirozenou lidskou intuici.

Tarkovského filmy zjevují, že tato základní lidská citlivost je zmučená a znečitlivělá hrůzami 20. století – to reflektuje např. ve svém prvním celovečerním filmu *Ivanovo dětství*.

### 3.1 Andrej Tarkovskij: vrcholný představitel spirituálního filmu

Filmy A. Tarkovského se staly předmětem analýzy mnoha autorů a teoretiků, zabývajících se spirituálním filmem (pozdější Schrader, Suchánek, Valušijak) a většinou z nich, byl uznán za jednoho z předních představitelů tohoto žánru.<sup>15</sup>

Tarkovskij ve svých filmech především pracuje s transcendentálním časem.

S fragmentarností, rozdělováním do kapitol (např. film *Andrej Rubljev*), do střípků (např. *Zrcadlo*). Není náhodou, že všechny charakteristické rysy tvorby Andreje Tarkovského, které ho pojí se spirituálním proudem kinematografie, souvisí se zásadní filmovou složkou času. Sám Tarkovskij čas označuje jako „hlavní ideu filmového umění“.<sup>16</sup>

Tarkovskij ve svých filmech upřednostňuje nespojitě, snové plynutí děje před jasnou zápletkou. Motivem jeho tvorby je též použití „zátiší“, jedním z projevů Schraderova „třetího stupně“, tedy Stáze, zastavení, kdy divák dostává prostor pro rozjímání a pronikání za fyzickou skutečnost, pro odkrývání metafor. V souvislosti s Tarkovským je však nutné vymezit pojem „metafora“ a „symbol“. Tarkovskij v jednom z rozhovorů z knihy *Kráska je symbolem pravdy*<sup>17</sup> zdůrazňuje: „*Náš život je metaforou od počátku do konce. Všechno, co nás obklopuje, je metafora. [...] Není možné vytvořit něco nereálného. Všechno je reálné a ve vztahu k existujícímu světu se reálnému nemůžeme vyhnout. Můžeme se vyjádřit způsobem poetickým nebo popisným. Já dávám přednost způsobu metaforickému. Podtrhuji: metaforickému, nikoli symbolickému. Symbol obsahuje omezený význam, jistou intelektuální*

---

<sup>15</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaroslav – *Spiritualita ve filmu*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, ISBN: 978-80-7325-132-1. Str. 37-39

<sup>16</sup> *Ibid.*, str. 64

<sup>17</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arseňevič - *Kráska je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967-1986*. Příbram: Camera obscura, 2005, ISBN 80-903678-0-1.

*formulí, zatímco metafora je obraz. Je to obraz, který má tytéž charakteristické vlastnosti jako svět, který reprezentuje. Obraz, na rozdíl od symbolu, má neomezený význam*<sup>18</sup>.

S touto koncepcí, tj. koncepcí filmové tvorby, která stojí na dvou zásadních pilířích: na práci a manipulaci s časem a na práci s obrazem (s obrazem jako s metaforou, ale i s čistě vizuální, výtvarnou složkou filmu) se nutně pojí neustálé prodlužování záběrů a pomalý, takřka meditativní rytmus celého filmu.

Spojujícím prvkem všech Tarkovského filmů je snaha zachytit cosi nepostihnutelného slovy, cosi "za" hmotným materiálem.

Zajímavý zdroj při poznávání myšlenkového základu Tarkovského tvorby je dokument Donately Baglivo, který natočila při režisérově pobytu v Itálii před natáčením *Nostalgie*. Dokument se skládá z intimních rozhovorů s tvůrcem a díky rafinovaným otázkám dává prostor pro komplexní úvahy nad uměním a lidským údělem ve světě. Režisérka se v jednom z rozhovorů Tarkovského ptá "*Andreji, co je to umění?*" (překlad autora), Tarkovskij poskytuje odpověď, která nám může napovědět o jeho vztahu k tomu, co nazýváme transcendence v umění: "*Před tím, než můžeme definovat umění - nebo jakýkoliv jiný koncept - musíme se zabývat mnohem obecnější otázkou: jaký smysl má život člověka na Zemi? Možná jsme tu proto, abychom se duchovně zdokonalovali. Pokud náš život směřuje k tomuto duchovnímu zdokonalení, tak je umění prostředkem, jak ho dosáhnout. (...) Umění obohacuje vlastní duchovní schopnosti člověka a on se pak může povznést sám nad sebe, aby použil to, čemu se říká 'svobodná vůle'*" (překlad autorky).<sup>19</sup>

Podobné formulace nalezneme v Tarkovského eseji *Na cestě za vírou a svobodou* („*Umění potřebuje člověk proto, aby se mohl duševně vyvíjet, povznést se nad sebe sama, využívaje přítom to, čemu říkáme vůle duše*“).<sup>20</sup> Tendenci neustále se vztahovat k čemusi, co nás přesahuje, k "transcendentálnímu" narážíme v teoretických textech, úvahách a esejích téměř neustále, zejména se však jeho zájem o spirituální rozvoj a chápání světa manifestuje v jeho umělecké tvorbě.

### 3.2 Témata a motivy Tarkovského filmu

Každý jeden z Tarkovského filmů je zcela soběstačný ve svém sdělení a přesto silně propojený s Tarkovského zbylými snímky.

<sup>18</sup> *Ibid.*, str. 85

<sup>19</sup> *Básník filmu: Andrej Tarkovskij* [film]. Režie Donatella BAGLIVO, 1984 (z anglických titulů přeložila autorka práce)

<sup>20</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič - *Kráska je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967-1986*. Příbram: Camera obscura, 2005, ISBN 80-903678-0-1. Str. 179

V nejobecnějším slova smyslu se Andrej Tarkovskij zabývá problémem lidskosti (*Solaris* – lidství, konfrontující se s neznámou substancí, něčím, co je samotné přesahuje), dále problémem individuality a ceny, kterou má snažení jednotlivce (*Ivanovo dětství* – osud jednoho chlapce v období světové války, dále např. *Oběť* – zásadní oběť muže, která je pro okolní svět nepochopitelná a co víc, která je znakem šílenství) a konečně téma postavení umělce (ať už k sobě samému či ke společnosti a prostředí, ve kterém se nachází) a jeho morální odpovědnosti (to je hlavním tématem druhého Tarkovského filmu *Andrej Rubljov*).

V jednotlivých filmech A. Tarkovského se také objevují různé více či méně stěžejní motivy, které lze pozorovat ve všech jeho filmech. Tarkovskij pracuje s motivy čtyř živlů (oheň - hořící dům v *Zrcadle* a v *Oběti*, vzduch – působení větru zejména ve *Stalkerovi* a také v *Zrcadle*) a nejčastěji potom s motivem **vody**. Může to být voda stojatá (úvod filmu *Ivanovo dětství*) či plynoucí (*Solaris*, *Stalker*), co ale Tarkovského fascinuje pokaždé, je průhlednost a schopnost zrcadlení vodních ploch (s tím se pojí i jeho zájem o zrcadla). Mezi další oblíbené motivy patří Tarkovského vzpomínky na dětství: jeho rodný dům (zejména film *Zrcadlo*) či motiv dítěte obecně (opět *Zrcadlo*, *Ivanovo dětství* i *Stalker*).

### 3.3 Stylistické figury Tarkovského filmu

Andrej Tarkovskij je ve filmovém světě znám nesmírnou lyričností a poetičností způsobu filmování svých snímků. Ať už mluvíme o jednotlivých záběrech, o práci se stříhem, rytmem celého filmu, či o sekvencích, odehrávajících se v typickém (často přírodním) prostředí, je bezesporu, že Tarkovskij si v rámci kinematografie vytvořil osobitý umělecký slovník: široký arzenál výrazových, formálních prostředků, kterými komunikuje s diváky zcela jedinečnou cestou a ve svých filmech za jejich pomoci dochází k nevídaným výsledkům: silné emocionalitě, harmoničnosti a až meditativního/kontemplativního rozměru filmu – právě takového rozměru, který je nanejvýš typický pro žánr spirituálního filmu.

Hlavní charakteristickými znaky pro Tarkovského filmy v rámci filmové stylistiky jsou zejména dlouhé jízdy kamery (například neuvěřitelně dlouhý záběr jízdy na vozíku ve filmu *Stalker*), dále vertikální jízdy kamery (od země k nebi) či panoráma (od nebe k zemi). K oblíbeným a konečně i typickým stylistickým figurám Andreje Tarkovského patří též odrazy světa v různých typech zrcadel (můžeme vidět ve filmu *Zrcadlo* či *Solaris*) a to i v podobě přírodních zrcadel, tedy ve vodních plochách (např. *Stalker*). Tarkovského film se též vyznačuje neustálým prodlužováním scén (ať už v rámci jednoho filmu – např. některé scény ze *Stalkera*, kdy má divák pocit, že daná scéna už musí skončit, ale režisér jakoby se pořád bránil stříhu, ale zároveň v kontextu celé Tarkovského tvorby: ve svém prvním filmu *Ivanovo dětství* dlouhých záběrů užívá poskrovnu, na vrcholu svých tvůrčích sil, ve filmu *Stalker*,



naopak vrší jeden dlouhý záběr na druhý a film tak dostává nezaměnitelný, poklidný rytmus, nabádající k dlouhému rozjímání).

## 4 Analýzy sedmi Tarkovského filmů

V této kapitole se budu věnovat sedmi celovečerním filmům Andreje Tarkovského, stručně popíši jejich děj a základní motivy, poté bude následovat jejich analýza, zaměřující se na využití výtvarného umění v každém z nich. Pokusím se o určení vlivů na výtvarnou i filozofickou koncepci daného filmu a budu věnovat pozornost citacím konkrétních děl a jejich významu v rámci filmu.

### 4.1 Ivanovo dětství (1962)

První celovečerní film Andreje Tarkovského, *Ivanovo dětství*, natočený v roce 1962, bezesporu představoval slavný a velmi úspěšný vstup na pole profesionální ruské i světové kinematografie (za film obdržel hlavní cenu, Zlatého lva, na filmovém festivalu v Benátkách v roce 1962).

Film *Ivanovo dětství* představuje originální kus v rámci žánru historického a válečného filmu, jež byl tou dobou, tj. v 60. letech 20. století, v sovětském Rusku velmi oblíbený (Tarkovského *Ivanovo dětství* předcházely filmy *Jestřábi táhnou* od režiséra Michaila Kalatozova či *Balada o vojákov* Grigorije Čuchraje, oba mezinárodně oceněné a oba s tematikou války). Veřejnost i užší kruh odborníků měly o tomto žánru jasnou představu a fakt, že Tarkovskij ji svým nekonvenčním, emocionálně a existencialisticky laděným snímkem porušil, způsobilo, že už tehdy začal platit za ne zcela důvěryhodného a pro režim přímo podezřelého filmaře.

Film se na první pohled vymyká klasickému ruskému válečnému dramatu, které tradičně tíhne k hrdinství, nacionalismu a (víceméně) přímé komunistické propagandě. Tarkovskij vystavěl *Ivanovo dětství* jako osobní, ryze individuální výpověď dítěte, „syna pluku“, jež se sice se zápallem angažuje v probíhající válce, jeho motivy ovšem nemají s obvyklou ctí a národní hrdostí nic společného. V Ivanově smutném světě, plném smrti a smutku, nehrají tyto motivy žádnou roli. Tarkovskij nabízí divákům tragický a (navzdory nekonvenčním výrazovým prostředkům) realistický pohled na situaci; válku ukazuje jako jedno velké neštěstí a trvající bolest. Postava Ivana představuje oběť války: s bolestnou přesvědčivostí zobrazuje znetvoření světa, jež Ivana obklopuje a nakonec i světa v Ivanu samém – v jeho nitru. Svou koncepcí šel výrazně proti jásavé náladě většiny ruských filmů o válce. Nestydí se válku označit za něco nenormálního, vykloubeného a pro lidskou osobnost jednoznačně destruktivního.

Film *Ivanovo dětství* pracuje s námětem války. Pod rukama Andreje Tarkovského se však z „válečného dramatu“ stává obraz zmrzačené, deformované duše dítěte – nevinné oběti. Pro

zachycení atmosféra této pochmurnosti, šedi Ivanova života, se Tarkovskij nechává inspirovat starými mistry, zejména pak jeho oblíbeným Pietrem Brueghelem: krajiny užívá jako obrazu Ivanovy duše. Brueghelovy obrazy jsou často značně satirické vůči společnosti, ukazují svět "naruby", bez ladu a skladu, bez řádu (např. obraz "Boj mezi masopustem a pústem", "Dětské hry"). Stejně tak se Tarkovskij snaží vyjádřit vykloubenost světa, ve kterém Ivan žije. Brueghel také v mnoha svých obrazech zdůrazňuje spojení člověka s přírodou, to, že jedinec je součástí širokého celku. Zdůrazňuje tak možnost objektivního nazírání na svět. Příroda jako všeobjímající entita hraje také v Tarkovského tvorbě nesmírnou roli, zejména pak ve snímku *Stalker*, kde je akcentována její nezměrná síla a nezávislost na člověku. V Ivanově dětství je příroda naopak odrazem Ivanovy duše a součástí jeho individuální výpovědi: ve filmu vnímáme nepřívětivé, vlhké prostředí a atmosféru rozkladu. Pokud bych měla jmenovat konkrétní dílo, Brueghelovo „*Předjaří*“ z roku 1565 nápadně koresponduje s výtvarným uchopením a atmosféričností krajiny (která nabývá takřka infernálního charakteru) užitě těsně před finálem filmu.

Typickými motivy jsou též polorozbořené chrámy, nakloněné pravoslavné kříže či ležící zvony – odkazy na pravoslavné výtvarné artefakty.

Na konec první poloviny filmu umístil Andrej Tarkovskij sérii záběrů, věnujících se rytinám německého renesančního mistra Albrechta Dürera, především čtvrtému listu ze souboru Apokalypsa (1495 – 1498) „*Apokalyptičtí jezdcí*“ a dřevořezu „*Portrét Ulricha Varnbülera*“ (1522). Apokalypsa patří k Tarkovského oblíbeným námětům, zejména je fascinován Zjevením svatého Jana, kterému se na teoretické úrovni věnuje hned v několika svých textech.

Scéna, ve které se tyto obrazy objevují, sestává s Ivanova prohlížení a komentování reprodukcí v blíže neidentifikovatelné publikaci, zároveň jsou reprodukce detailně snímány - stejně jako u obrazu „*Lovci ve sněhu*“ Pietra Brueghela v *Solarisu* a „*Starozákonní Trojice*“ Andreje Rubljova ve stejnojmenném filmu, ani „*Apokalyptičtí jezdcí*“ v *Ivanově dětství* nejsou kamerou snímány v celku, Tarkovskij se naopak zaměřuje na vybrané detaily obrazu. Ivan se k výjevům vyjadřuje s viditelnou účastí (jeho reakci můžeme pozorovat díky blízkým záběrům na jeho obličej). Hrůza, vyjádřená obrazem koneckonců koresponduje s jeho každodenním životem.

## 4.2 Andrej Rubljov (1965)

Film *Andrej Rubljov*, natočený roku 1966, je Tarkovského druhým celovečerním dílem a jeho nejdelším filmem. Jedná se historickou fresku o malíři ikon Andreji Rubljovovi a šířeji o společnosti Ruska v období 15. století. Toto téma si Andrej Tarkovskij zřejmě vybral díky své

osobní lásce k ruskému výtvarnému umění, zejména pak k ikonám (Rubljevova ikona „Starozákonní Trojice“ se považuje za vrcholné dílo středověkého ruského malířství). Tarkovskij také po celý svůj život (a to i v emigraci) pociťoval sounáležitost s ruským národem a jeho osudem, proto ho lákala představa nahlédnout na dobu (15. století), kdy se, alespoň podle Tarkovského osobního názoru, formovala povaha tohoto východního národa.

Obrazy jsou opět velice často nelichotivé. Na pozadí děje neustále cítíme vliv všeobecného chaosu. Chaos ovládá životy ruských vesničanů i měšťanů, z chaosu se rodí jejich houževnatost a právě v těchto podmínkách naprostého chaosu se rodí nový stát.

Film ovšem nelze označit za pouhou historickou fresku, která má za cíl přesně zobrazit události dané epochy. Právě naopak. Tarkovskij svobodně manipuluje s předkládaným materiálem a tvaruje ho do jasné autorské vize:

*„...Musím říci, že podle mého názoru má umělec právo zacházet s materiálem, dokonce i s historickým, jak uzná za vhodné. Nutná je koncepce, kterou vytvoří. Mě ale zajímají jiné věci. Zajímají mě obecné problémy člověka, jeho existence, další, dokonce i některé filosofické aspekty...“<sup>21</sup>*

Hlavním tématem filmu *Andrej Rubljev* není historická epocha, ale základní lidské otázky (které se objevují ve všech jeho filmech a ve filmech všech významných autorů), osud člověka a konkrétně pak osud umělce v rámci světa, jež ho obklopuje.

Uměleckou koncepcí a základním stavebním principem tohoto filmu se Andrej Tarkovskij vymezuje vůči žánru životopisného filmu (v SSSR, mimo obvyklá válečná dramata a historické fresky, patřil také životopisný film k poměrně oblíbeným žánrům) jako takovému: snímek *Andrej Rubljev* je rozdělen do jednotlivých epizod, každá epizoda tvoří samostatnou kapitolu, a každá jedna kapitola má svého hrdinu. Osud hrdiny tvoří centrální linku každé kapitoly, která všechny ostatní figury zatlačuje do pozadí. To znamená, že hlavní postava tj. Andrej Rubljev je figurou vedlejší, pozorující a její pozornost putuje od postavy k postavě. Samostatné kapitoly filmu vypadají jako fragmenty z možného širokého epického celku. Každá kapitola je tedy jakoby náhodně vybraným úsekem, což v úhrnu znamená, že každá kapitola je tak trochu součástí „puzzle“, které si divák musí sám poskládat a domýšlet se o smyslu každého jednotlivého dílku.

---

<sup>21</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič - *Krása je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967-1986*. Příbram: Camera obscura, 2005, ISBN 80-903678-0-1. Str. 101

Film tvoří vybočení z tradičních konvencí žánru takzvaných životopisných filmů, které se tváří objektivně a které před diváka kladou definitivní pravdy o životním běhu toho či onoho umělce, což ve své podstatě není možné.

Zásadní vliv na výtvarnou podobu filmu mají ruské pravoslavné ikony.<sup>22</sup>

Zajímavou spojitost s koncepcí filmu můžeme najít v „obrácené perspektivě“ Pavla Florenského, ruského teologa, filozofa a matematika, žijícího na přelomu 19. a 20. století, s jehož prací byl Tarkovskij velmi dobře obeznámen, jak je znát z několika zápisů z jeho deníků<sup>23</sup>. Svou koncepcí Florenskij popisuje zejména v knize „Obrácená perspektiva“<sup>24</sup>, pojednávající o geometrické kompozici pravoslavných ikon. Podle Florenského ikona zobrazuje části a plochy těles, které z žádného bodu nelze naráz spatřit<sup>25</sup>. Z toho mimo jiné vyplývá i větší počet center na obrazu - stejně tak se Tarkovského film dělí na mnoho fragmentů a vložených příběhů, jejichž větší či menší význam se v rámci celkové kompozice nedá jednoznačně určit.

Jednou z mnoha ikon, které se ve filmu *Andrej Rubljev* objeví, je ikona „Pantokrator“, tedy „Vševládc“ od Theofana Řeka, o kterém by se dalo říct, že byl duchovním mistrem Andreje Rubljeva<sup>26</sup>. Finále pak tvoří dlouhá filmová sekvence, která je barevnou explozí ikon Andreje Rubljeva (celý tříhodinový film byl do té chvíle černobílý, kromě ikony Theofana Řeka se žádná jiná ikona do té doby neobjeví). Divák vidí detaily Rubljevových ikon, navzájem se prolínajících, mezi nimiž lze rozeznat: „*Vjezd do Jeruzaléma*“, „*Narození Kristovo*“, „*Vzkříšení Lazarovo*“, „*Proměnění Páně*“, „*Křest Krista*“, „*Zvěstování*“ (vše z chrámu Zvěstování Panny Marie). Vrcholem této přehlídky je ikona „*Spasitele*“ (z města Zvenigorod) a vrchol veškeré ikonomalby „*Starozákonní Trojice*“ (viz Obrázek 1). Ikona obsahuje něco uklidňujícího, přívětivého, nutícího k dlouhému soustředěnému nazírání, což umožňuje zázračná a nepopíratelná oduševnělost zobrazených andělů, rombický neboli kosodélný princip a zejména barevná koloristika, ve filmu zdůrazněna trojnásobným „zazněním“ blankytné modři, jež je zobrazena ve třech záběrech.

Většina charakteristik této ikony je příznačná pro samotný film *Andrej Rubljev*, především motiv kruhu (všechny postavy se vracejí), klid formy a dlouhé záběry, vedoucí k soustředěnému nazírání.

---

<sup>22</sup> TARKOVSKIJ, Andrej, KONČALOVSKIJ, Andrej – *Andrej Rublov*, Košice: Východoslovenské Vydavateľstvo, 1977. Str. 35 - 60

<sup>23</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič - *Deník 1970 – 1986*. Brno: Větrné mlýny, 1997. ISBN 80-86151-01-8.

<sup>24</sup> FLORENSKIJ, Pavel A. – *Obrácená perspektiva*, Ortodox revue, č. 4 – 5, str. 123 – 393, 2001, ISBN 80-86715-10-8.

<sup>25</sup> BIRD, Robert – *Andrej Rublev*, Praha: Casablanca, 2006, ISBN: 80-903756-0-X. Str. 90 - 92

<sup>26</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič - *Krása je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967-1986*. Přeborn: Camera obscura, 2005, ISBN 80-903678-0-1. Str.144

Tarkovskij i v *Andreji Rubljevovi* navazuje dialog se svým spřízněným Pieterem Brueghelem, jehož obrazy můžeme identifikovat téměř ve všech Tarkovského filmech. Ve druhé kapitole filmu cituje Brueghelův slavný obraz „Nesení kříže“ (1564), ve scéně využívá tzv. aktivního pozadí, kdy nejdramatičtější událost/výjev zapadá v množství činností a pohybů jiných postav.<sup>27</sup>

Zásadní vliv na filozoficko-estetické pojetí i na stavbu díla (nejenom tohoto Tarkovského) filmu měl také italský malíř **Vittore Carpaccio** o kterém se Tarkovskij sám zmiňuje:

*„Středem Carpacciových kompozic oplývající mnohačetnými postavami je každá z nich. Jakmile se začnete soustřeďovat na kteroukoliv postavu, začnete s jistotou chápat, že všechno ostatní je jen prostředí, piedestal pro onu „náhodnou postavu.“*<sup>28</sup>

V celém filmu je užita atmosféra Carpacciových obrazů: postavy jsou zachyceny v jakémsi sebezapření, nevidají se na sebe ani na krajinu, nevnímají okolní svět (sám Tarkovskij náladu filmu *Andrej Rubljev* označil takto: „*metafyzická atmosféra nekomunikativnosti*“<sup>29</sup>), divákova pozornost ve filmu putuje od postavy k postavě (tak jako u Carpaccia a v pojetí „obrácené perspektivy“ Pavla Florentského): centrálními figurami jednotlivých epizod jsou např. Jefim, Kiril, skomoroch, Ježíš Kristus, Marfa, Andrej Rubljev, kníže, Boriska atd., přičemž hrdina ustupuje často úplně do pozadí.<sup>30</sup>

Samostatné kapitoly vypadají jako fragmenty z možného širokého celku, každá kapitola je jakoby náhodně vybraným úsekem ze samostatného celovečerního filmu. Tarkovskij v případě filmu *Andrej Rubljev* aplikuje narativní nespojitost, což ovlivňuje i výtvarný ráz filmu, který se nutně stává estetikou nespojitelnosti, z čehož vyplývá fakt, že děj na konci opouštíme ve chvíli, kdy jsme zdaleka nedostali odpověď na všechno.

### 4.3 Solaris (1972)

Jako byl *Andrej Rubljev* odpovědí na žánr životopisného filmu a *Ivanovo dětství* odpovědí na klasické zpracování válečného dramatu, je *Solaris*, třetí Tarkovského film, tentokrát z roku 1972, odpovědí na rozmach žánru science-fiction, zejména v podobě Kubrickovy *Vesmírné odyssey*<sup>31</sup>, kterou tento významný americký režisér natočil v roce 1968, tedy čtyři roky před

<sup>27</sup> BIRD, Robert – *Andrej Rublev*, Praha: Casablanca, 2006, ISBN: 80-903756-0-X. Str. 81

<sup>28</sup> *Ibid.*, str. 84

<sup>29</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič - *Deník 1970 – 1986*. Brno: Větrné mlýny, 1997. ISBN 80-86151-01-8. Str. 235

<sup>30</sup> BIRD, Robert – *Andrej Rublev*, Praha: Casablanca, 2006, ISBN: 80-903756-0-X. Str. 84

<sup>31</sup> **2001: Vesmírná odyssey**, [film]. Režije: Stanley KUBRICK, USA, 1968.

Tarkovského *Solarisem* a kterou bezesporu okouznil celý svět. Nikoliv Tarkovského. Ten se naopak svým *Solarisem* snažil vůči Kubrickovu pohledu vymezit.

Pro svůj záměr si Tarkovskij zvolil román Stanislaw Lema<sup>32</sup>, ale svým uchopením a vyzněním se od něj značně odchýlil. Stanislaw Lem byl s filmem *Solaris* velmi nespokojen. Není divu. Tarkovskij totiž ve snímku vyzdvihl opačné motivy, než které vyzdvihuje Lemova kniha *Solaris*. Lem se zajímá o možnost komunikace s mimozemskými civilizacemi, polemizuje o jejich existenci a významu pro nás lidi. Tarkovského naopak na výpravě do kosmu zajímá jenom a pouze člověk s jeho vnitřním ustrojením psychologií a prožitky. Tarkovského zajímá de facto jediná otázka: s jakou etickou výbavou vyrazíme ke hvězdám? K čemu je překonání zemské přitažlivosti, když nezaručuje vymanění se z přitažlivosti pozemských citů, předsudků a způsobu uvažování? Je nanejvýš pravděpodobné, že si člověk do kosmického prostoru odnese i svoji krutost, egoismus, pýchu, chladný pragmatismus, a že tváří tvář neznámému a tajemnému se vůbec nevzepne k vyššímu projevu lidskosti.

Román S. Lema začíná příjezdem psychologa Krise Kelvina na základnu na planetě *Solaris*, jenž je obklopena oceánem, který se chová jako jakási inteligentní substance. Tato substance ovšem odmítá navázat s pozemskými vědci kontakt a K. Kelvin je vyslán zjistit příčiny této „nekomunikace“. Tak začíná Lemův román, Tarkovskij však začíná příběh na Zemi, v Krisově rodném domě. Celý úvod filmu patří jeho rozloučení se s domem a řekou i rozloučení se s pozemskými vzpomínkami a obrazy a takto posílen se Kris vydává do vesmíru. Na vesmírné orbitální stanici vládne jakási temná atmosféra: astrobiolog Sartorius a kybernetik Snaut se chovají podivně, třetí vědec těsně před Krisovým příjezdem spáchá sebevraždu. Kris záhy pochopí, co se děje: vědce mučí „Hosté“, což jsou zhmotnělé obrazy jejich nevědomí, které formuje oceán. „Hosté“ začnou mít vliv i na Krise: v noci ho navštíví jeho žena Hari, která kvůli němu před lety spáchala sebevraždu. Od této chvíle Tarkovského už nezajímá žádný výzkum kosmu. Od této chvíle se Kris začíná věnovat sám sobě, cesta k objevu mimozemských civilizací se stává cestou k sobě samému. Koho Kris vlastně miluje? Vlastní vzpomínky na pozemskou bytost, anebo ji, tvora z neutronu, recyklovanou bytost, která vypadá jako skutečná Hari?

Lemův oceán planety *Solaris* je míněn jako model setkání člověka s jevem neznámým a nepochopitelným. Tarkovskij je však přesvědčen, že lidstvo nepotřebuje jiné světy, že na svých výpravách do kosmu hledá stejně jen člověka. To, co lidstvo potřebuje nejnaléhavěji, je zrcadlo.

---

<sup>32</sup> LEM, Stanisław - *Solaris*. Přeložil Pavel WEIGEL. Voznice: Leda, 2014. ISBN 978-80-7335-387-2.

Původně zcela chladný a pragmatický Kris se začne úplně měnit, jakmile se mu začne zjevovat Hari, která je jeho špatným svědomím, jeho ztělesněnou vinou, jeho ztělesněným selháním. Nejprve se k ní chová jako k „replikantovi“, tedy bytosti bez paměti, ale po chvíli Kris pojme podezření, že jde o jakési zhmotnění jeho zaníceného svědomí. Hari je zpočátku jen dokonalá imitace svého předobrazu, postupně získává samostatnou vůli, rozpomíná se za pozemskou minulost. Svým postupným polidšťováním si stále pronikavěji uvědomuje svou jinakost. Pochopí, že situace se vymyká lidskému řádu a zvolí dobrovolný odchod. Tento odchod je aktem sebeobětování, důkazem lásky, nanejvýš lidským činem, který probouzí v Krisovi vědomí pravého lidského rozměru.

Dalšími, méně závažnými, ale přesto nesmírně vlivnými motivy, které Tarkovskij reflektuje právě zejména v oblasti výtvarného zpracování tohoto snímku jsou motivy viny, hříchu, vykoupení a návratu domů.

Motiv návratu domů je akcentován zejména v závěrečné scéně filmu, kdy se hlavní hrdina Kris Kelvin vrací do svého rodného domu, ke svému otci. Na začátku této sekvence sledujeme Krise, jenž přichází k domu, ze kterého v úvodu filmu odešel a se kterým se loučil; nyní stojí před stavením a skrz okno pozoruje svého otce uvnitř. Tarkovskij opět užívá „vodního motivu“ a nechává postavu otce stát uprostřed místnosti, kde na něho prší, v zápětí Tarkovskij obrací pohled a my se díváme skrz déšť na Krise, který stojí venku. Pak následuje scéna konečného návratu. Otec vychází z domu a Kris mu na schodech padá k nohám. Jde o citaci obrazu „*Návrat marnotratného syna*“ od Rembrandta van Rijina (viz Obrázek 2 a 3) a zároveň jeden z mála „živých obrazů“, kterých Tarkovskij využívá.

Bezesporu nejzásadnější vliv na výtvarnou stránku filmu má ovšem vlámský, pozdně renesanční malíř Pieter Brueghel starší. Tento geniální malíř, kterého Tarkovskij nesmírně obdivoval, je nejčastěji citovaným autorem - mluvíme-li o výtvarném umění - v jeho filmech (*Ivanovo dětství*, *Zrcadlo*, *Solaris* a nepřímo i ve většině ostatních filmů).

Jedna z vrcholných scén filmu *Solaris*, kterou je setkání Krise s Hari (tedy s „replikou“ zemřelé manželky) zhruba v půlce filmu, je plna Tarkovského oblíbených motivů (zrcadlení, levitace), nicméně nejvíce pozornosti věnuje reprodukci jednoho z obrazů Pietra Brueghela *Lovci ve sněhu*, Obraz byl namalován v roce 1565 jako součást cyklu Měsíce nebo jinak uváděné *Roční období*<sup>33</sup>. V pozadí můžeme vidět další Brueghlova díla např. „*Ikarův pád*“ (asi 1558), „*Žně*“ (1565) či „*Předjaří*“ (1565), vzduchem také prolétne kniha s černobílou reprodukcí jednoho z Brueghelových obrazů. Vše se odehrává v knihovně - ve velmi útulné místnosti s dřevěným obložením, skleněným lustrem a samozřejmě s obrazy na stěnách - Tarkovskij se tak vymezuje proti Kubrickově sterilní představě vesmírné lodi. Je možná

<sup>33</sup> BIANCO, David - *Bruegel*, Praha: Euromedia Group, 2010, ISBN: 978-80-242-2768-9



interpretace, že právě obrazy, visící na stěnách, představují kus Země uprostřed vesmíru, připomínají postavám místo, kam patří, něco, co si s sebou nosí ve svém srdci a je to "jejich".

Dílo "Lovci ve sněhu" je v této scéně věnována největší plocha: po poměrně krátkém "establishing shotu" všech ostatních obrazů se kamera zaměří právě na toto dílo, které velmi pečlivě a detailně snímá, nikoliv jako celek, nýbrž skáče z jednoho detailu na druhý, asi tak, jako skáče lidské oko po plátně v galerii, když si prohlíží kterýkoliv Brueghelův obraz. Brueghelova tvorba je založena na detailu, na premise, že to nejdůležitější se častokrát děje v záplavě jiných drobných událostí všedního dne.

Pro uchopení možných významů obrazu je nutno zmínit, že sekvenci, která se věnuje zmiňovanému detailnímu "prohlížení" obrazu, předchází záběr, kdy Hari, bytost mezi člověkem a přízrakem, upřeně hledí ve směru obrazu, následující "prohlížení" můžeme interpretovat jako její pohled, těkající z jednoho detailu malby na druhý. Je možné, že přízrak se v tu chvíli stává člověkem nebo se přinejmenším přibližuje lidství skrze schopnost vnímat umění a zakoušet skrze něj emoce.

Taková interpretace je samozřejmě relativní a protože neexistuje žádný text, který by vyjadřoval stanovisko režiséra, o možných významech je možné vést dohady. Jisté je, že Tarkovskij byl dílem Pietera Brueghela hluboce fascinován a snažil se zkoumat možnosti, jak s ním skrze své filmy vést dialog.

Co se týče dalších autorů v oblasti výtvarného umění, v *Solarisu* můžeme opět narazit na citát Tarkovského milovaného malíře ikon Andreje Rubljoa. Kelvin Kris má ve svém pokoji ikonu "Starozákonní Trojice". Tarkovskij se v tomto případě neodkazuje pouze na osobnost malíře samotného a jeho dílo, nýbrž na svůj vlastní film *Andrej Rubljov*, neboť citát je podpořen zvukovou složkou: hudebním motivem, který Tarkovskij použil o sedm let dříve, ve filmu *Andrej Rubljov* a který v *Solarisu* nikdy předtím ani potom neobjevil.

#### 4.4 Zrcadlo (1975)

Film *Zrcadlo*, svůj čtvrtý celovečerní snímek, natočil Andrej Tarkovskij v roce 1975. Hlavním tématem tohoto filmu je rodina, rozvádí tak téma, nastolené již v předchozím filmu *Solaris*, na jehož konci se hrdina vrací v roli marnotratného syna do rodného domu. Zároveň se oba filmy více či méně zabývají tématem zrcadlení, myšlenkou replikace - tajemná planeta v *Solarisu* vytváří repliky lidí a míst, kteří jsou spojeni s posádkou vesmírné lodě, v *Zrcadle* se zase navzájem odráží/zrcadlí dvě generace jedné rodiny (hrají je stejní herci).

Zrcadlo představuje hluboce subjektivní, osobní a duchovní „zpověď“. Při psaní scénáře Tarkovskij několikrát změnil název – před zvítězivším „Zrcadlem“ zvažoval „Bílý, bílý den“, zmiňovanou „Zpověď“ nebo „Proč se držíš v ústraní“.<sup>34</sup>

Film je opět fragmentárního charakteru, sled obrazů lze interpretovat jako proud vzpomínek muže, který leží na smrtelném lůžku. Tarkovskij užívá mnohočetných montáží a navozuje tak atmosféru „střípkovosti“. Narativ je zcela nelineární a prolínání časů je zdánlivě nelogické a bez vnitřní souvislosti (ve filmu je zachycena přítomnost, období druhé světové války i třicátá léta a prolínají se v něm vyprávění ze života Tarkovského rodičů, jeho samého i jeho syna a první ženy). Divák je nucen vnímat hlavně za pomoci svých emocí a zcela iracionálně.

A nyní k výtvarnému umění v tomto díle. Hned zkraje filmu si chlapec, představující malého Alexeje (podobně jako si Ivan v *Ivanově dětství* pohlíží *Apokalyptické jezdce*), prohlíží obrazové album s reprodukcí portrétu Ginery da Benci od Leonarda da Vinciho a mnoho jiných Leonardových kreseb, zejména modlících se rukou. K portrétu Ginery da Benci (Tarkovskij používá název *„Portrét mladé ženy s jalovcem“*) se režisér vyjadřuje v rozhovoru s Olgou Surkovovou:

*„Obrazy vytvořené Leonardem vždy ohromují svými dvěma zvláštnostmi. Zaprvé udivující schopností umělce prozkoumat předmět zvnějšku, zevně, ze strany, jakoby z bohorovného nadhledu, vlastního umělcům takové kategorie, jako je Bach nebo Tolstoj. A zadruhé schopností chápat je ve dvojitým protikladném smyslu zároveň. Zdá se nemožné popsat dojem, jímž na nás tento Leonardův portrét působí. Není možné ani s jistotou říci, jestli se nám ta žena líbí nebo ne, jestli je sympatická nebo nepříjemná. (...) V Zrcadle se nám tento portrét hodil k tomu, abychom ho konfrontovali s hrdinkou, abychom zdůraznili jak v ní, tak v herečce Těrechovové, která hrála hlavní roli, tutéž schopnost současně okouzlovat i odrazovat.“<sup>35</sup>*

Tarkovskij naznačuje, že malířské dílo dává divákovi možnost nahlédnout na film - v tomto případě na filmovou postavu - z jiného úhlu. Divák může současně prožít protikladné pocity a okusit, dle Tarkovského vlastních slov, *„pseudometafyzickou magii“<sup>36</sup>* obrazu. Předponu *„pseudo“* užívá Tarkovskij aby upozornil na to, že se obraz neodkazuje k něčemu abstraktnímu, nehmatatelnému, ale naopak k živému odlesku života.

V průběhu filmu se také objevují parafráze již zmiňovaných Brueghelových krajinomaleb, zejména těch, které se zaobírají zimní krajinou. Jedna z nejvýraznějších scén tohoto

<sup>34</sup> FILIMONOV, Viktor – Andrej Tarkovskij (*Skutečnost a sny o domově*), Červený kostelec: nakladatelství Pavel Mervart, 2018, ISBN: 978-80-7465-361-2. Str. 50-51

<sup>35</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič - *Kráska je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967-1986*. Přeborn: Camera obscura, 2005, ISBN 80-903678-0-1. Str. 37

<sup>36</sup> *Ibid.*, str. 38

typu parafrázuje Brueghelův obraz *Zimní krajina s bruslaři* (1565) či již zmiňované *Lovce ve sněhu*. Zde má však Tarkovského dialog s Brueghelem zcela jiný charakter než v *Solarisu*. Obraz zde není “rozkouskovaný” na detaily, ale naopak je rekonstruovaný do velkolepého hlubokého záběru (viz Obrázek 4 a 5).

Brueghelovo dílo hraje v obou filmech podobnou roli, představuje jakýsi duchovní artefakt, který v postavách - a ve výsledku v divákovi - spouští určité vzpomínky, hluboko ukryté emoce, z podstaty iracionální, asociativní, které se dostávají na povrch. Scéně v *Zrcadle*, imitující Brueghelův obraz, předchází krátký dialog mezi otcem (Alexejem) a synem (Ignácem), ve které otec popisuje synovi vzpomínku na vojenské cvičení jednoho zimního dne. Tato vzpomínka se v dalším záběru zhmotní v podobě oživlého Brueghelova obrazu, chlapec v popředí představuje zároveň Alexeje a zároveň Ignáce - hraje je ten samý herec - obsahuje v sobě oba pohledy na událost, pohled člověka, který ji zažil i pohled jeho syna, který ji prožívá skrze vyprávění, jde o jakousi “sdílenou vzpomínku”. V *Solarisu* svým způsobem také šlo při pohledu na Brueghelův obraz o sdílenou vzpomínku - dosud nelidská Hari se rozpomíná na to, jaké to je být člověkem.

## 4.5 Stalker (1979)

Film *Stalker* (1979) nám může na první pohled připomínat jakousi kinematografickou vizi na téma Černobyl, snímek byl ovšem natočen už sedm let před touto pohromou a v jistém slova smyslu je značně prorocký.

Ve snímku *Stalker*, předkládá Tarkovskij divákovi pohled na cestu člověka k sobě samému, ke svému vnitřnímu já ve světě, kde duchovnost ztratila na své důležitosti, kde je utlačena do pozadí a vytlačena z života běžného člověka: „*V tomto filmu bych chtěl jakoby nechat vybuchnout vztah k přítomnosti a obrátit se na minulost, v níž lidstvo spáchalo tolik omylů, takže je dnes nuceno žít v jakési mlze. Film hovoří o přítomnosti Boha v člověku a o ztrátě duchovna skrze nabytí mylného poznání.*“<sup>37</sup>

Díky duchovní ideji celého filmu a explicitnímu přiznáním role religiozity ve své tvorbě, se Tarkovskij definitivně vzdálil povaze ostatních sovětských filmů. Svou ideovou nezávislostí se tak znelíbil režimu (který byl z podstaty ateistický) a v průběhu natáčení zažíval mnohé těžkosti o nichž jsem se zmiňovala v kapitole věnované osobnosti Andreje Tarkovského.

*Stalker* by se zase dal dost dobře označit za Tarkovského velké podobenství ikony od milovaného Andreje Rubljova „*Starozákonní Trojice*“ (tři hlavní postavy, okolo kterých se děj

---

<sup>37</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič - *Deník 1970 – 1986*. Brno: Větrné mlýny, 1997. ISBN 80-86151-01-8. Str. 191

točí a které jsou svými dokonale vyváženými protějšky stejně jako andělé na zmíněném obraze). Dále si můžeme všimnout útržkovitých citací starých holandských mistrů, zejména Jana van Eycka, kdy se v jedné scéně mezi různými předměty zatopenými vodou objevuje i část jednoho z Eyckových oltářních obrazů, konkrétně ta, na které je vyobrazen Jan Křtitel, zde se samozřejmě nabízí souvislost s vodou, jako "nástrojem" křestu - možnosti očištění a vykoupení.

Jako ve všech Tarkovského filmech, i ve *Stalkerovi* režisér vědomě pracuje s barvou. Pro různá prostředí používá různé barevné škály - sépiová a šedá barva převažuje ve znečištěném městě, ve kterém *Stalker* žije se svou rodinou. V barevném ladění Zóny je naopak aplikovaná barevnost pravoslavných ikon: zelená je barvou svatého ducha a naděje, modrá vyzývá k rozjímání a reflexi, je barvou duchovna, moudrosti, soustředění i melancholie, zlatá propojuje viditelné s neviditelným a je barvou podněcující víru. Přímé citace výtvarných děl, kromě těch výše zmíněných, nevysledovala, nicméně lze říct, že každý ze záběrů tohoto filmu svým způsobem představuje výtvarné dílo.

## 4.6 Nostalgie (1983)

*Nostalgie*, natočená roku 1983, je předposledním filmem Andreje Tarkovského a prvním, který byl kompletně natočen v zahraničí, konkrétně v italské produkci. Hlavní téma plně koresponduje s tehdejší Tarkovského životní situací, kdy byl po natočení *Stalkera*, čili svého „vyznání víry“, nucen emigrovat.

Film vypráví příběh hudebníka a badatele Gorčakova, ruského emigranta, který je trápen steskem po své vlasti (a tento stesk prožívá jakoby nadvakrát, putuje totiž po stopách ruského skladatele z 18. století, který se kvůli neustupujícímu pocitu nostalgie a stesku po rodné vlasti rozhodl pro sebevraždu). Toto téma považoval Tarkovskij za vrcholně vlastenecké a blízké ruské povaze a byl nesmírně zdrcen, jakmile zjistil, že v SSSR jeho film hodlají zakázat. I to přispělo k jeho finálnímu rozhodnutí, zůstat v cizině definitivně a nastálo.

V *Nostalgii* se z hlediska výtvarného umění Tarkovskij zaměřuje na italské umělce, zejména pak Fra Angelica a Piera della Francesca, oba renesanční.

Z kraje filmu se divákovi naskytne pohled do chrámu s klečící ženskou postavou v centru, která kompozičně a zasazením do přísně geometrického rámce architektury nápadně připomíná Fra Angelicovo "*Zvěstování*" (viz Obrázek 6 a 7). Ve stejné scéně se objeví freska "*Madony del Parto*" (madony rodičky) přibližně z roku 1459, o jejíž kráse se sám Tarkovskij zmiňuje ve svém deníku. První dialog filmu se týká právě italského výtvarného umění. Hlavní

hrdina, doprovázen tlumočnicí Eugeníí, přijíždí autem na místo chrámu, odmítne se však do něj jít podívat. “Už mám po krk té vaší krásy”, tvrdí. V tu chvíli mluví zároveň protagonista a zároveň sám režisér, který tři roky před natáčením filmu vyskytoval ve stejné pozici jako jeho hrdina: cestoval po Itálii, daleko od rodné krajiny, aby natočil svůj první zahraniční film.

Produktem této cesty je mimo jiné dokumentární film “*Tempo di viaggio*”. Scénárista Tanio Guerra vozil Tarkovského po různých italských lokacích - v té době ještě Tarkovskij zamýšlel, že hrdina bude architekt, nikoliv skladatel - ukazoval mu bohatou barokní architekturu v domnění, že Tarkovskému vyrazí dech. Tarkovského reakce, jak ji zachycuje dokumentární film, byla zcela odlišná: “*Jižní pobřeží je příliš krásné, působí jako letoviště, je to až otravné. Já se chci zabývat lidmi a jejich nehodami, ne krásou a architekturou...*” (překlad autorky)<sup>38</sup>

Tarkovského, stejně jako jeho hrdinu *Nostalgie* Gorčakova, odpuzují turisté, uměle vytvořené atrakce a efektní krása, i to je patrně důvod, proč si jako nejvýraznější obraz ve filmu vybral poměrně nanápadné a méně známé dílo italské renesance, jehož jednoduchá a prostá krása ho ovšem okouzila, jak píše ve svém deníku<sup>39</sup>.

Fresku poprvé ve filmu vidíme, když zmiňovaná tlumočnice vejde do chrámu. V pozadí klečí skupina černě oděných žen, které se soustředěně modlí. Eugenie nejistě kráčí prostorem, její kroky se s až nepatřičnou hlasitostí rozléhají tichým chrámem. Následuje její pohled na Madonu del Porto. Poté následuje dialog s místním knězem, ten se Eugenie ptá, zda také touží po dítěti a zda se přišla modlit stejně jako ženy, klečící v pozadí. Eugenie odpoví, že není zvyklá klečat. Poté se kněze zeptá, proč se vždy ženy modlí víc než muži, on odpoví, že na to by měla odpovědět spíš ona jemu. “Protože jsem žena? Nikdy jsem takovým věcem nerozuměla,” odporuje Eugenie a kněz jí odpovídá: “Jsem prostý člověk. Myslím, že žena má mít děti, vychovávat je, s trpělivostí a sebeobětováním.” “To je všechno, k čemu je určena?” “Nevím.”<sup>40</sup>

Eugenie je tímto poněkud anti-feministickým dialogem uražena. Mezitím do chrámu přichází procesí žen, držících sochu Marie a jsme svědky malého zázraku, kdy soše vylétnou z břicha malé bílé ptáčky. Odcházející Eugenie to zaujme, zůstává stát. Detail jejího obličeje. Pak detail obličeje Madony del Porto. Obě mají podobný výraz. Kromě toho jasně vidíme, že herečka i modelka pro Madonu del Porto jsou i podobné “typy” - světlá pleť a oči, jemné rysy, tenké vyklenuté obočí. Divák náhle vidí v Eugenie živoucí obraz panny Marie, ale zároveň její protiklad, který vzdorovitě hájí svůj vlastní - bezdětný - způsob života.

<sup>38</sup> *Tempo di viaggio* [film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ, Tonio GUERRA. Itálie, 1983. (z anglických titulů přeložila autorka práce)

<sup>39</sup> MACGILLIVRAY, JAMES — ANDREI TARKOVSKY'S 'MADONNA DEL PARTO'. *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 11, no. 2 (2002): 82–100. <http://www.jstor.org/stable/24405529>. Str. 84

<sup>40</sup> *Nostalgie* [film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ. Itálie, 1983.

Freska Madona del Porto je zcela jedinečná tím, že vyobrazuje Marii ve vysokém stádiu těhotenství, což je na dobu jejího vzniku velmi neobvyklý motiv. Marie je vyobrazena v popředí, je vyšší než andělé, kteří ji obklopují, její těhotenství vyvstává jako hlavní téma díla a proto se dá předpokládat, že šlo o náboženský obraz určený převážně pro těhotné ženy. Rituál těchto exkluzivně ženských modliteb, který se Tarkovskij rozhodl použít ve scéně s Madonou del Porto, popsal ve svém deníku: "*Těhotné ženy sem hromadně přicházejí vyprosít u Madony bezpečný porod*"<sup>41</sup>.

"Ženský rituál" staví Tarkovskij do kontrastu s feministickým postojem Eugenie, která je naopak, jak alespoň sama tvrdí, od těchto věcí odpoutána. Tarkovskij se v této scéně ( a následně v dalším průběhu filmu) snaží kritizovat feminismus jako jeden ze západních principů, k němuž měl během života v exilu řadu námitek, což souvisí s jeho steskem po Rusku (tedy s **nostalgii**) a odlišných hodnotách Západu a Východu.<sup>42</sup>

## 4.7 Oběť (1986)

Poslední Tarkovského film byl natočen v zahraničí, stejně jako *Nostalgie*, tentokrát však ve švédské produkci (Tarkovskému byli nabídnuti členové štábu proslulého švédského režiséra Ingmara Bergmana, např. jeho dvorní kameraman Sven Nykvist či představitel hlavní role prof. Alexandra Erland Josephson).

Jak napovídá název, film *Oběť* z roku 1986 je naléhavým pojednáním na téma oběti jako výsostného a nejcennějšího výrazu lidskosti, navazuje tak na myšlenku nastolenou již v *Solarisu*. Morální aspekt v *Oběti* zdůrazňuje Tarkovskij s větší naléhavostí než u svých předešlých děl, celý film je také do značné míry patetický a emocionálně vypjatý a ačkoliv se Tarkovskij emocionalitě a potosu, koneckonců tak charakteristickému pro ruskou povahu, nebránil ani ve svých šesti zbylých filmech, ve snímku *Oběť* je právě na tuto citovou linii kladen největší důraz, snad z důvodu blížící se autorovy smrti – Tarkovskij zemřel v roce 1986, tedy ve stejném roce, v jakém dotočil *Oběť*.

Film sleduje život vysloužilého univerzitního profesora Alexandra a jeho rodiny v domě uprostřed nehostinného švédského ostrova. Alexander tráví dny se svým synem, který je po operaci hlasivek a nemůže mluvit (absence slova a výsledné odhodlání začít mluvit je motiv, který se objevuje např. i ve filmu *Zrcadlo*), zalévají uschlý strom a otec synovi sděluje své myšlenky o moderní době, vyprázdněné od duchovna. Večer následuje oslava Alexandrových narozenin, při které se spolu s postavami dozvídáme o hrozící atomové

<sup>41</sup> MACGILLIVRAY, JAMES - "ANDREI TARKOVSKY'S 'MADONNA DEL PARTO.'" *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 11, no. 2 (2002): 82–100. <http://www.jstor.org/stable/24405529>. Str. 99

<sup>42</sup> *Ibid.*, str. 100

katastrofě. Tváří tvář smrtelné hrozbě se Alexander rozhodne vykonat oběť, jejíž obsah je mu sdělen v apokalyptickém snu - milovat se s vlastní služkou Marií (ne náhodou pojmenovanou stejně jako žena všech žen - Bohorodička) a nakonec nechat shořet vlastní domov (staré a deformované musí shořet, aby se mohlo zrodit něco nového, čistého, aby v sobě člověk mohl opět udělat místo pro duchovní rozměr). Oběť hrdiny je tragická proto, že okolí ji nemůže nikdy pochopit, naopak je hrdina odsouzen, že jeho chování bude považováno za šílené a sebedestruktivní.

V *Oběti* Tarkovskij opět pracuje smyslotvorně s barevnou škálou záběrů. Černobílé záběry jsou použity v sekvencích snů, šedivá paleta barev se objevuje v pochmurných interiérech, zářivé a vividnější barvy jsou použity v exteriérech, oplývají jimi přírodní scenérie (např. úvodní scéna sázení stromu užívá třpytivé modré a zelené). Dlouhé záběry tohoto typu, jak exteriéru, tak interiéru, nápadně připomínají nizozemskou krajinomalbu a žánrové malby 17. století.<sup>43</sup>

V několika scénách si můžeme povšimnout knihy ikon, dále se ve filmu několikrát objeví nedokončený obraz „*Klanění králů*“ (1481) od Leonarda da Vinciho (viz Obrázek 8). Tento obraz diváka kontinuálně „provází“ filmem - pod úvodní titulky je detailně snímán, později visí na stěně pokoje a je také předmětem rozhovoru postav. Jeho úvodní zobrazení by se dalo přirovnat k detailnímu „prohlížení“ obrazu *Lovci ve sněhu* ve filmu *Solaris*. Nejdelší záběr je věnován detailu jednoho z králů, který klečí u nohou Marie s Neviňátkem a předává mu dar (o 30 minut později při předávání narozeninového dárku pro Alexandra ve filmu zazní věta „*Každý dar je oběť*“<sup>44</sup>). Obraz je přítomen i ve zlomovém momentu, těsně před Alexandrovým rozhodnutím nechat shořet svůj dům - objevuje se v pozadí při Alexandrovu telefonátu a o chvíli později v zrcadle, před kterým se hrdina převléká.

V pozadí na pravé straně Leonardova obrazu je zobrazen válečný střet, který je postaven do juxtapozice s harmonickým a klidně soustředěným dějem v centru obrazu. Leonardova přísně geometrická kompozice (jde o trojúhelník, či přesněji pyramidu, Tři Králové jsou seskupeni kolem Marie, která tvoří její vrchol) odráží umělcovo chápání tohoto Novozákonního výjevu: lidstvo/lidství spojené v Bohu, jehož jednota a svornost je ještě umocněna hrozícím nebezpečím v dálce<sup>45</sup>. Stejným způsobem se ve filmu svět „tam venku“ zmítá v chaosu, podmíněném hrozbou jaderné války, zatímco hlavní hrdina hledá cestu zpět k duchovnímu životu.

---

<sup>43</sup> O'NEILL, Edward R - *Consuming Tarkovsky's SACRIFICE: Art & Entertainment as Ways of Seeing*. *Medium* [online]. [cit. 2023-07-16]. Dostupné z: <https://medium.com/@learningtech/time-was-always-on-tarkovskys-side-5fdb819e7f6d>

<sup>44</sup> *Oběť* [film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ. Rusko, 1986.

<sup>45</sup> BAROLSKY, Paul - *CONCORD AND DISCORD IN LEONARDO'S 'ADORATION OF THE MAGI*. *Source: Notes in the History of Art*, vol. 28, no. 1, 2008, pp. 20–21. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/23207969>. Str. 20





## Závěr

Ve své práci jsem se zabývala výtvarným uměním ve spirituálním filmu se zaměřením na jeho využití ve filmové tvorbě ruského režiséra Andreje Tarkovského. V teoretické části jsem se nejprve zabývala obecnou myšlenkou spojení výtvarného umění a filmu, krátce jsem představila spirituální styl jako samostatný proud kinematografie, dále jsem čtenáře seznámila s představitelem tohoto stylu Andrejem Tarkovským, jeho filmovou tvorbu a pomocí příkladů jsem se pokusila čtenáři přiblížit základní principy, na kterých Tarkovskij svou tvorbu staví. Praktickou část jsem věnovala výčtu konkrétních děl a jejich autorů, které Tarkovskij ve svých filmech cituje.

Existuje mnoho materiálu, které se zabývají životem a tvorbou slavného autora, početné spisy, fotografie a samozřejmě filmy, které Tarkovskij vytvořil, jen málo textů se však podrobně zabývá jedním z hlavních Tarkovského zájmů: vizuálním uměním a malbou. Sám Tarkovskij se o výtvarném umění ve svých textech nevyjadřuje téměř vůbec, ačkoliv výtvarné umění tvoří jeden z nejcharakterističtějších rysů jeho filmové tvorby, kterému věnuje v každém ze svých sedmi filmů nevšední pozornost. Až do nejmenších detailů inscenuje obrazy starých mistrů, rozžívá je a zasazuje je do času filmu, kde díky němu ožívají a získávají další význam, stejně jako další význam získává film tím, že je v nich obraz přítomný (např. ve filmu *Solaris* se z obyčejného návratu domů hlavního hrdiny stává díky použití kompozice z Rembrandtova obrazu *“Návrat marnotratného syna”* osudový moment, který přesahuje civilní rámec situace a je napěchovaný duchovním obsahem.)

Dva nejčastěji citovaní malíři v Tarkovského tvorbě jsou Pieter Brueghel a Andrej Rublev, k jejichž obrazům (*Lovci ve sněhu*, *Svatá Trojice*) se vrací hned v několika filmech.

Tarkovskij nepoužívá citace slavných náboženských obrazů pouze jako ilustrace či jako estetickou hru. Obrazy v každém z jeho filmů existují samostatně, nejsou zbaveny svého původního obsahu - nenechají se jednoduše orámovat do záběru, ale naopak častokrát samy tvoří rámec filmu. V každém z Tarkovského filmů je přítomen obraz, který vyjadřuje myšlenku celého snímku.

Jak jsme si ověřili zejména v kapitole věnované filmu *Andrej Rubljev*, vliv umění a jednotlivých umělců, jimiž se Tarkovskij při psaní scénáře a následném natáčení daného filmu inspiroval, se neváže pouze na výtvarnou a v širším slova smyslu formální stránku filmu, nýbrž přímo zasahuje do myšlenkové koncepce díla a zásadně ovlivňuje vnitřní obsah a celkové vyznění filmu. Tarkovskij vědomě využívá odkazů na výtvarné umění, aby posílil jejich širší filosofický a existenciální obsah, odkazuje na obrazy, jejichž síla je potvrzena

staletími. Jde o obrazy, které takzvaně nestárnou a pracují s tématy, která jsou univerzální pro všechna období historie.

Závěrem lze říct, že filmy spirituálního stylu poskytují divákovi možnost vnímat filmový obraz jako celistvé umělecké dílo, které nám umožňuje zakusit, co znamená prožívat život jako duchovní fenomén. Vrcholná filmová díla tohoto typu vykazují podobnost s nábožensky laděnými plátny klasických malířů, protože právě transcendentální kinematografie má v sobě ideální prostory pro zachycení obrazů, určených ke kontemplaci, jinými slovy pro "ikony na filmovém plátně" a to díky zmiňovanému transcendentálnímu času a prostoru, který je v těchto filmech přítomen. Jsou to právě ony dlouhé záběry s promyšlenou kompozicí, bohaté na motivy, jež neposouvají děj, ale dotvářejí emoční krajinu filmu, díky nim může divák nahlížet na téma filmu nikoliv racionálně, ale z "druhé strany", zahlédnout vnitřní, skrytou tvář díla. Domnívám se, že odkazy uvnitř Tarkovského filmů (či filmů tohoto typu - spirituální kinematografie) nám napovídají, abychom je vnímali právě optikou výtvarného umění, zastavili a kontemplovali nad tématy, která nám předestírají.

Úplným závěrem bych se ráda podělila o postřeh, který, dle mého názoru, dříve či později okusí všichni badatelé, zabývající se dílem Andreje Tarkovského (a koneckonců i všech ostatních geniálních autorů), že navzdory opakovaným pokusům o interpretaci, vysvětlení a porozumění velké dílo zůstává vždy opředeno závojem tajemství.

Svou práci bych proto ráda uzavřela slovy samotného Andreje Tarkovského - jeho odpovědi na otázku kdo jsou a kdo byli jeho učitelé v umění. Otázku mu položil Viktor Loupan a jedná se o poslední rozhovor s režisérem v roce 1986, dva měsíce před jeho smrtí:

*"Jsou to (...) napůl světci a napůl blázni, osoby, které jsou možná tak trochu posedlé, ne však ďáblem; tak trochu boží blázni. Jmenoval bych (...) Roberta Bressona, Lva Tolstého, Bacha, Leonarda da Vinci... Koneckonců to byli všechno blázni. Protože vůbec nic nehledali ve své hlavě. Nefungovali hlavou... Děsí mě a zároveň inspirují. Vysvětlit jejich tvorbu je naprosto nemožné. O Bachovi, Leonardovi, Tolstém se napsalo už tisíce stran, nikomu se ale nakonec nepodařilo vysvětlit vůbec nic, nikomu se nepodařilo nalézt pravdu, dotknout se podstaty jejich tvorby. Zaplať Bůh. To znovu dokazuje, že zázraky nelze vysvětlit. Zázrak, to je Bůh."*<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič - *Kráska je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967-1986*. Příbram: Camera obscura, 2005, ISBN 80-903678-0-1. Str. 144

# Seznam použitých zdrojů

## Odborná literatura

- ARPINO, Giovanni a LECALDANO, Paolo. *Rembrandt*. Praha: Odeon, 1980. ISBN 01-510-81
- BENJAMIN, Walter – *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, ISBN 978-80-7298-278-3
- BERNARD, Jan – *Andrej Tarkovskij posledního období*, Film a doba, ročník dvacet šest, č. 2, str. 107-109, 1980
- BIANCO, David – *Bruegel*, Praha: Euromedia Group, 2010, ISBN: 978-80-242-2768-9
- BIRD, Robert – *Andrej Rublev*, Praha: Casablanca, 2006, ISBN: 80-903756-0-X
- BLAŽEJOVSKÝ, Jaroslav – *Spiritualita ve filmu*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, ISBN: 978-80-7325-132-1
- BRESSON, Robert – *Poznámky o kinematografu*, Praha: Dauphin, 1998, ISBN: 80-86019-68-3
- FLORENSKIJ, Pavel A. – *Ikonostat*, Brno: L. Marek, 2000, ISBN: 80-86263-13-4
- FLORENSKIJ, Pavel A. – *Obrácená perspektiva*, Ortodox revue, č. 4 – 5, str. 123 – 393, 2001, ISBN 80-86715-10-8
- FILIMONOV, Viktor – *Andrej Tarkovskij (Skutečnost a sny o domově)*, Červený kostelec: nakladatelství Pavel Mervart, 2018, ISBN: 978-80-7465-361-2
- FRANKLIN, James C. *Metamorphosis of a Metaphor: The Shadow in Early German Cinema*. The German Quarterly 53, 1980.
- JUNG, Carl – *Obraz člověka a obraz Boha*, Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2001, ISBN 80-85880-23-7.
- KOPANĚVOVÁ, Galina – *Spatřit a napsat (Filmové kritiky, statě a rozhovory)*, Praha: Národní filmový archiv, 2017, ISBN: 9788070041857
- KROHN, Bill. *Stanley Kubrick*. Rev. English ed. Paris: Cahiers du cinéma Sari, c2010. ISBN 2866425723.
- MACGILLIVRAY, JAMES. "ANDREI TARKOVSKY'S 'MADONNA DEL PARTO.'" *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies* 11, no. 2 (2002): 82–100. <http://www.jstor.org/stable/24405529>.
- MICHAŁEK, Bolesław. *Film: umění ve vývoji*. Praha: Panorama, 1980.
- NEUMANN, Jaromír, NATHAN, Johannes. *Pieter Bruegel*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. ISBN 01-512-65
- SCHRADER, Paul – *Transcendental style in Film*, Los Angeles: University of California Press, 1972, ISBN: 9780520296817

- **SUCHÁNEK, Vladimír – Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu**, Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, ISBN: 9788024404172
- **SUCHÁNEK, Vladimír – A vdechl duši živou...**, Olomouc - Dolní loučky: Mgr. Jiří Burget, 2004
- **LEM, Stanisław. Solaris**. Přeložil Pavel WEIGEL. Voznice: Leda, 2014. ISBN 978-80-7335-387-2.
- **ŠPIDLÍK, Tomáš – Ruská idea**, Velehrad: Refugium, 1996, ISBN: 80-86045-02-1
- **TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič - Krása je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967-1986**. Příbram: Camera obscura, 2005, ISBN 80-903678-0-1.
- **TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. Deník 1970 – 1986**. Brno: Větrné mlýny, 1997. ISBN 80-86151-01-8
- **TARKOVSKIJ, Andrej, KONČALOVSKIJ, Andrej – Andrej Rublov**, Košice: Východoslovenské Vydavateľstvo, 1977
- **ZOLLNER, Frank a NATHAN, Johannes. Leonardo da Vinci, the complete paintings and drawings**. Londýn: Taschen, 2018. ISBN 978-3836527019

## **Prameny**

- **Válec a housle**[film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ. Rusko, 1961.
- **Ivanovo dětství** [film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ. Rusko, 1962.
- **Andrej Rublev** [film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ. Rusko, 1966.
- **Solaris** [film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ. Rusko, 1972.
- **Zrcadlo** [film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ. Rusko, 1975.
- **Stalker** [film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ. Rusko, 1979.
- **Nostalgie** [film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ. Rusko, 1983.
- **Oběť** [film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ. Rusko, 1986.
- **2001: Vesmírná odysea** [film]. Režie: Stanley KUBRICK, USA, 1968.
- **Básník filmu: Andrej Tarkovskij** [film]. Režie Donatella BAGLIVO, 1984.
- **Tempo di viaggio** [film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ, Tonio GUERRA. Itálie, 1983.

## **Seznam zdrojů obrazových materiálů**

- Obrázek 1: GAJDOŠÍK, Petr. Andrej Tarkovskij [online]. [cit. 27.2.2020]. Dostupný na WWW: [http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/foto/um\\_dila/rublev\\_trojice.jpg](http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/foto/um_dila/rublev_trojice.jpg)

- Obrázek 2: GAJDOŠÍK, Petr. Andrej Tarkovskij [online]. [cit. 27.2.2020]. Dostupný na WWW: [http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/foto/um\\_dila/rembrandt\\_navrat\\_ztracene\\_ho\\_syna.jpg](http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/foto/um_dila/rembrandt_navrat_ztracene_ho_syna.jpg)
- Obrázek 3: Foto Kristýna Nebeská
- Obrázek 4: GAJDOŠÍK, Petr. Andrej Tarkovskij [online]. [cit. 27.2.2020]. Dostupný na WWW: [http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/foto/um\\_dila/brueghel\\_zimni\\_krajina\\_s\\_pasti.jpg](http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/foto/um_dila/brueghel_zimni_krajina_s_pasti.jpg)
- Obrázek 5: GAJDOŠÍK, Petr. Andrej Tarkovskij [online]. [cit. 27.2.2020]. Dostupný na WWW: [http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/foto/zrcadlo/zimni\\_krajina1.jpg](http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/foto/zrcadlo/zimni_krajina1.jpg)
- Obrázek 6: Autor neznámý, khanovaskola.cz [online]. [cit. 27.2.2020]. Dostupný na WWW: [https://img.youtube.com/vi/3B-V\\_pG3HPQ/maxresdefault.jpg](https://img.youtube.com/vi/3B-V_pG3HPQ/maxresdefault.jpg)
- Obrázek 7: Foto Kristýna Nebeská
- Obrázek 8: GAJDOŠÍK, Petr. Andrej Tarkovskij [online]. [cit. 27.2.2020]. Dostupný na WWW: [http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/foto/um\\_dila/leonardo\\_klaneni.jpg](http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/foto/um_dila/leonardo_klaneni.jpg)

## Příloha 1: Obrázky



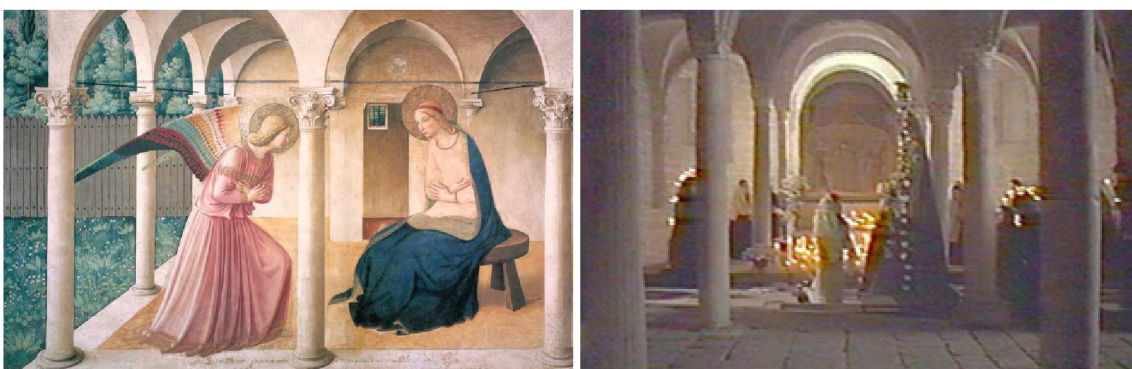
Obrázek 1: Andrej Rubljov, Svatá trojice



Obrázek 2 a 3: Rembrandt van Rijn, Návrat marnotratného syna X Andrej Tarkovskij, Solaris



Obrázek 4 a 5: Pieter Bruegel, Zimní krajina s bruslaři X Andrej Tarkovkij, Zrcadlo



Obrázek 6 a 7: Fra Angelico, Zvěstování X Andrej Tarkovkij, Nostalgie



Obrázek 8: Leonardo da Vinci, Klanění tří králů

