

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Teologická fakulta
Katedra filozofie a religionistiky

Bakalářská práce

TRANSCENDENTÁLNÍ ASPEKTY VE FILMOVÉ TVORBĚ

Vedoucí práce: Mgr. Martin Klapetek, Ph.D.

Autor práce: Jiří Trubka

Studijní obor: Teologie – Humanistika, prezenční studium

Ročník: 3.

2015

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že, v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě (v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Teologickou fakultou) elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

31. března. 2015

.....

Děkuji vedoucímu bakalářské práce Mgr. Martinovi Klapetkovi, Ph.D. za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce, mé rodině a přátelům za podporu a kolektivu pracovníků Městské knihovny v Písku.

The fact that must be understood is that films are understood.

Christian Metz

OBSAH

Úvod.....	6
1. Definice filmu a použitých pojmů.....	8
1.1. Chápání Boha.....	8
1.2. Transcendence a její klasifikace ve spojení s filmem.....	9
2. Vývoj narativního filmu a náboženských témat.....	11
2.1. Film a církev.....	11
2.1.1. Křesťanská spiritualita ve filmové epice.....	12
3. Teoretické koncepty spirituálního filmu.....	14
3.1. Francouzská filmová teologie.....	14
3.2. Transcendentální styl podle Paula Schradera.....	15
3.3. Ron Hollowaye a náboženská dimenze.....	16
3.4. Vladimír Suchánek a jeho přirovnání filmu k teologii.....	17
3.5. Josef Valušiak a jeho čtvrtá až n-tá dimenze.....	19
3.6. Teorie parametrické narace.....	20
3.7. Taxonomie obrazů a znaků.....	20
3.8. Ikonostas Pavla Florentského.....	21
3.9. Jazyková teorie Rolanda Barchese.....	22
3.10. Možná východiska.....	22
4. Stylistická struktura spirituálního filmu.....	24
4.1. Čas v transcendentálním filmu.....	24
4.2. Prostor v transcendentálním filmu.....	25
5. Estetické teorie vztahující se k filmu.....	27
5.1. Kierkegaardova estetika divadla a dramatu.....	27
5.2. Wassily Kandinsky a duchovnost v umění.....	27
5.3. Estetika 20. století.....	28
5.4. Šklovského umění jako metoda.....	29
6. Filmová avantgarda.....	30
7. Vybraní tvůrci transcendentálních filmů.....	33
Závěr.....	36
Seznam použitých zdrojů.....	37
Abstrakt.....	40
Abstrakt – anglický jazyk.....	41

ÚVOD

Během studia na Teologické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, jsem si začal uvědomovat sílu projevu umění a jeho katarzního účinku, tedy vlivu na recipienta, jež se může projevit v jeho žití i prožívání. Pojem katarze je u Aristotela v jeho *Poetice* apriori používám v souvislosti s dramatem, na který film dle mého v mnohém navazuje.

Vliv filmové tvorby, která zahrnuje i televizní produkci, je ohromující, jak dokazují nejenom různé studie, ale pokud se zamyslíme, uvědomíme si, že tomu opravdu tak je z vlastní životní zkušenosti. Mnoho dětí se po pohádce s čertem alespoň chvíli neodvažuje zlobit a dospělý divák je zase spokojen pokud dobro zvítězilo nade zlem či je rozezlen, pokud je tomu naopak. Právě proto je dle mého názoru záhodno podrobit film reflexi. Díky mému druhému oboru, teologii s pedagogickou specializací, se chci zaměřit i na vliv a vzájemný vztah náboženství, především křesťanství s filmovými díly.

Pokud zastávám názor, že kultura je nadstavbou civilizace, avšak současně jsou to spjité nádoby, tak konec 19. století, 20. století a nultá léta 21. století v umění nezobrazují pouze vývoj technik a nových uměleckých postupů od Barbizonské školy k Paulu Cézannovi a dále k Picassovi..., ale současně ukazuje proměny společnosti od měšťanstva po nadvládu individualizace spjatou se změnou žebříků a devalvací hodnot.

Základním kamenem této práce je hypotéza, že kromě intertextových odkazů existují specifické filmové postupy, navazující spirituální modus díky organizaci filmového času a prostoru, přičemž bych se rád zaměřil na teoretické práce opírající se o konkrétní díla.

Cílem mé práce je vystihnout transcendentální aspekty filmové tvorby, jejich podobu, podmínky vzniku, které mohou tuto transcendenci ovlivňovat či dokonce determinovat a co nejširší teoretickou analýzu daného problému, tedy výzkum teorií spjatých s transcendencí ve filmu. Protipólem transcendence vzniklé v předkamerové realitě či díky autorovu zájmu je osoba diváka a jeho role ve vnímání a podmínky pro jeho objevování transcendence ve filmovém dílu. Nesmím též opomenout možnou kulturní podmíněnost.

Jako nejvhodnější postup při tvorbě práce vidím četbu odborné literatury spjaté s analýzou dané problematiky jak z filosofického, teologického tak estetického hlediska. Přitom musím brát na zřetel náboženský postoj samotných teoretiků. Pokud zamýšlím použití této práce jako možné pomůcky pro náboženskou výchovu či katechezi, nesmím opomenout na psychologické hledisko, konkrétně psychologii umění a vývojovou psychologii.

Z rozdílných přístupů a teorií bych chtěl dále vyabstrahovat takové závěry, aby měly co nejobecnější platnost. Vzhledem k tomu, že mnou vybrané téma není „tabula rasa“ nepokládám za chybné použít jako ukazatel dříve napsané práce, z toho důvodu, že pokud mnou nalezená východiska platí dnes a doufám v jejich budoucí platnost, je nepochybné, že jejich validita nebyla nižší, ani ve včerejších dnech a dílech, přičemž je však nutné podrobit je kritice.

Jako nejvhodnější strukturní řazení vidím, nejprve se zaměřit na pojmové vymezení zkoumané oblasti, kterou je spiritualita a její obsažnost ve filmovém médiu či její predispozice v recipientovi, aby nedocházelo k desinterpretaci. Nejjobširnější částí bude

kapitola zabývající se vybranými teoretiky a jejich pracemi, protože se každý z nich zaměřoval na určitou oblast a pouze jejich teorie jako celek mohou ukázat na problematiku v celé šíři. V další části bych se chtěl zabývat transcendentí ve vztahu s estetikou a v neposlední řadě nesmím opomenout, alespoň na krátké reflexe i mnou vybraných konkrétních děl.

Z českých filmových teoretiků jsou hodna pozornosti díla Vladimíra Suchánka, působícího na Palackého univerzitě v Olomouci a Jaromíra Blažejovského, jenž je spjat s Masarykovou univerzitou v Brně. V celosvětovém měřítku se zkoumání transcendentální aspektů zrodilo ve Francii, kanonickými autory jsou v tomto ohledu publikace André Bazina či Amédée Ayfreho.

Fundamentálním zdrojem mého výzkumu však byla pro mě publikace Jaromíra Blažejovského *Spiritualita ve filmu*. Hlavním důvodem proč jej uvádím na prvním místě je především datum vzniku a tedy větší aktuálnost oproti dílům výše zmíněným francouzských autorů z poloviny 20. století. Dalším důvodem je národnost autora, přičemž jsem se zabýval i dalšími českými a slovenskými teoretiky. Dále bych chtěl použít i díla, již se zabývají „nekanonickými, ne-uměleckými“ díly, která přesto obsahují transcendentální aspekty.

Hned v úvodu se však musím vůči Blažejovského práci důrazně vymezit. Oproti jeho disertaci bych se chtěl více zaměřit na estetickou rovinu filmu, která jím není příliš akcentována. To samé platí o filosofických a teologických aspektech filmové tvorby. Má práce se tedy nebude zaměřovat na technické podmínky vzniku filmu a jeho reprodukci.

Z důvodu rozsahu bakalářské práce nemohu danou problematiku postihnout v celé hloubce. Chtěl bych však čtenáři předložit co nejširší pohled na film a jeho transcendentální rovinu.

1. Definice filmu a použitých pojmů

Naše zkoumaná oblast nemá jednotnou terminologii, někteří mluví o náboženské dimenzi, transcendentálním stylu či náboženském filmu a rozdílné jsou i jejich definice. Blažejovský používá pojmu „duchovní“. Spirituální, je dle něj film s posvátnem i v jeho stylu (nápadné a systematické použití filmových technik). Pojem náboženský film je žánr předvádějící tradiční náboženské náměty.

Stěžejními pojmy této práce jsou film a náboženství. Definice filmu jako pohyblivých obrázků je celkem nasnadě. Pojem náboženství je problematičtější. Přidržíme-li se I. Štampacha, podle něhož „náboženství je vztah člověka k numimózní transcendenci.“¹ Ono „numimózní“ definuje Rudolf Otto jako „posvátno“². Transcendenci se rozumí „skutečnost, jež přesahuje lidské možnosti a síly a vymyká se dostupné lidské zkušenosti.“³

Pokud bych měl vymezit použití termínu transcendentní, tak se pod tento pojem zahrnují jak náboženskou tematiku tak filozofickou, z důvodu, že u některých autorů tyto pojmy splývají nebo jsou velmi rozostřeny

1.1. Chápání Boha

Nyní pokládám za důležité po osvětlení pojmu transcendence, zabývat se pojmem Boha, který je dle mého ústředním bodem většiny nábožensky zaměřených teorií transcendentna a dále, aby si čtenář pod tímto pojmem neimaginoval svoji představu Boha, která může být diametrálně odlišná od představ jak tvůrců, tak i teoretiků. Kloním se k názoru Jaromíra Blažejovského⁴, že pojem "Boha" by měl být v rámci reflexe transcendence ve filmu chápán co sémanticky nejšíře, nejprázdněji, využívá jej jako metafory, pro vše co jím lidé obvykle označují, z toho důvodu, že např. ve Dreyerově filmu *Slovo* (1955), se postava Jana pokládá za nové vtělení Ježíše Krista, zatímco např. V Tarkovského či Bergmanových dílech, bývá Bůh imanentní, jako jsou *Hosté večeře páně*, kde je dobře vidět liturgický obřad mše Švédské církve, do roku 2000 státní církve. Terminologií trinitární teologie lze říci, že někteří tvůrci Boha chápou a znázorňují imanentně, jiní skrze jeho ekonomickou aktivitu.

V návaznosti na Aristotela, podle něhož je metafora přenesením jména na něco jiného⁵ Northrop Frye říká, že jediným způsobem jak v jazyce vyjádřit přítomnost duchovní bytosti (pluralita Bohů) ve světě jsou metaforické obrazy, v metonymii se jednotlivým prvkem stává monoteistický „Bůh“.⁶ O spiritualitě tedy můžeme uvažovat jako o médiu, jímž lidé komunikují sami se sebou či s něčím posvátným (s Ním). Zatímco o Bohu

¹ŠTAMPACH, O. I. *Náboženství v dialogu*. Praha: Portál, 1998, s. 30.

²OTTO, R. *Posvátno*. Praha: Vyšehrad, 1998,

³ŠTAMPACH, O. I. *Náboženství v dialogu*. Praha: Portál, 1998, s. 31.

⁴BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2007, s. 8.

⁵ARISTOTELES, *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 97. Pokud by někoho více zajímala problematika metafory či metonymie, mohou doporučit publikaci *Tropika* od Josefa Hrabáka.

⁶FRYE, N. *Velký kód* (Bible a literatura). Brno: Host, 2000, s. 34.

s jistotou nemůžeme tvrdit nic, spiritualita nabývá rozličných podob, jako jsou texty, hudba, architektura nebo film.

1.2. Transcendence a její klasifikace ve spojení s filmem

Je nepopíratelné, že tvůrci svým vlastním specifickým způsobem přistupují k vybrané látce. Píší scénář, vědomě snímají scény z toho či onoho úhlu... Kde se však „rodí“ spiritualita, jejíž existence je předpokladem, kterou se divák po zhlédnutí uvědomuje?

Východiskem mi byla Blažejovského typologie, kterou jsem však modifikoval.⁷

a) Spiritualita se nachází v předkamerové realitě.

Náboženská verze: Bůh je všudypřítomný. Film zaznamenává „Boží činnost“, z pohledu trinitární teologie se jedná o ekonomické působení Boží Trojice ve světě.

Nenáboženská verze: materiální reality sama obsahuje prvky religiozity, jako jsou kultovní předměty, stavby, texty, kněží a věřící. Film tedy zaznamenává náboženskou praxi ve světě.

Druhý názor je přijatelný pro nevěřící část veřejnosti. V rámci katecheze je dle mého možné použít náboženskou verzi, pro školní výuku nenáboženskou.

b) Spiritualita má původ v diváckém subjektu.

Je nutnou vlastností lidské bytosti či dokonce její esencí. V každém příběhu tedy můžeme nalézt náboženskou rovinu.⁸ Týká se to i děl ateistů jako Sartre či Camus a mnohých dalších, jež se snaží náboženskou rovinu negovat a „hledat spásu“ jinde.

*„[...] šel [jsem] k básníkům, jak tragédií, tak dithyrambů i k ostatním [...] Probíraje tedy jejich básně, o kterých se mi zdálo, že jsou od nich nejlépe vypracovány, vyptával jsem se jich, co jimi myslí [...] Tu se vám stydím povědět, občané, pravdu [...] Bezmála všichni, kteří při tom byli, dovedli o nich lépe mluvit než básníci sami o svých vlastních výtvorech. Poznal jsem tedy ponedlouho zase i o básnicích, že netvoří svá díla moudrostí, nýbrž jakýmsi přirozeným nadáním a nadchnutí bohem“.⁹ Myslím si, že Sokrates objevil jev, jímž se posléze zabýval zástupce Vídeňské školy, druhé generace, Alois Riegl (1808 -1905), který přichází s pojmem *Kunstwollen* – umělecké chtění.¹⁰*

⁷ BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. Brno: CDK, 2007, s. 10.

⁸ Vztahem literatury a náboženství se zabýval např. Mircea Eliade v *Posvátné a profánní*. Praha: České křesťanská akademie, 1994.

⁹ PLATÓN, *Obrana Sokratova*. Praha: OIKOYMENH, 2000, s. 48.

¹⁰ PODRO, M. *The Critical Historians of Art*. New Haven: Yale University Press, 1984, s. 96.

Náboženská verze: lidé jsou schopni spirituálního cítění, díky Bohu, jenž současně slouží jako důkaz Boží existence. Bůh stvořil člověka k obrazu svému a bylo by podivné, kdyby mu neumožnil poznání a vnímání sebe sama.

Nenáboženská verze: spiritualita lze vysvětlit psychologicky např. Freudovo pojetí náboženství, jako iluze¹¹ nebo jako naše projekce ochranného otce, Jungovo kolektivní nevědomí¹² spjaté s archetypy, které se mohou objevovat a propojovat napříč filmovou tvorbou¹³ a Marxovo vysvětlení náboženství jako ideologické nadstavby¹⁴.

c) Alternativní původy spirituality

Náboženská verze: je to nevysvětlitelné fluidum, které je výsledkem a důkazem transcendentálních entit. Nenáboženská verze: strukturované kvality recipovaného díla jsou sto spiritualitu vytvořit.

Tato klasifikace určuje, co považujeme za spirituální film. Teologicky zaměřeni kritici preferují variantu 1a, tedy, že náboženskou dimenzi máme hledat ve všech symbolech nejenom náboženských, zatímco strukturalista bude zastáncem možnosti 3b. V praxi nejčastěji o transcendenci filmu rozhoduje jeho „obsahové kritérium“ – film, jehož námět je spjat s náboženstvím, hrdinové prožívají náboženskou zkušenost nebo jsou z duchovenstva. Patří sem však i protináboženské filmy.

Nerozlišujeme však u filmů pouze obsahové kritérium, ale i „kritérium konfesní“. Pokud autor říká, že je věřící, tak bývá jeho vyznáním ovlivněno.

¹¹ FREUD, S. *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990, s. 276 – 315.

¹² JUNG, C. G. *Obraz člověka a obraz Boha*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2001, s. 73.

¹³ O archetypu ohně a jeho roli v našem podvědomí se můžete více dočíst v publikaci *Plamen svíce* Gastona Bachelarda. Praha: Dauphin, 1997.

¹⁴ STÖRIG, H. J. *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon, 1996, s. 360.

2. Vývoj narativního filmu

Pokud umělci během celého vývoje dějin řeší otázku jak znázornit realitu, současně však myšlenku či náladu, nadsázkou můžeme říci, že usilují o Wagnerův Gesamtkunstwerk zahrnující hudbu, výtvarné umění, architekturu, pohyb a jazykovou složku, tak jsem toho názoru, že právě nynější - zvukový film jím toto, téměř zcela umožňuje.

Díky vynálezu fotografie ztratilo výtvarné umění funkci zvěčňovatele momentu a okolní reality. Fotografie byla realističtější. V otázce pocitů a nálad naopak výtvarné umění posílilo, pokud si představíme impresionistický obraz, tak jistě nikdo nebude, v opozici tomuto názoru. Film jako každé, umění, však také prochází vývojem, konkrétně od prostě vizuálního k audiovizuálnímu.

Filmový tvůrci nežijí ve vakuu svých životů. Tvůrci i my jsme si vědomi globalizované společnosti a v dřívějších desetiletích silně patrných křesťanských kořenů naší euro-americké společnosti, které nás ovlivňují jak vědomě tak nevědomě. Troufl bych si dokonce tvrdit, že určité duchovní a morální principy si neseme archetypálně v sobě sama a proto můžeme vysledovat jisté podobnosti mezi autory, jež nespojuje ani víra, ani datum v kalendáři.

Vladimír Suchánek i Jaromír Blažejovský, ze kterého jsem ponejvíce čerpal, respektují a zastávají názor, že hodna reflexe jsou pouze díla právě této „festivalové kvality“. Nevýhodou je však někdy nesrozumitelnost či dlouhá stopáž. K takovýmto zástupcům patří např. *Andrej Rublev* Andreje Tarkovského s téměř tříhodinovou stopáží, která odrazuje většinového diváka, a proto paradoxně společenský vliv těchto děl nemusí být tak značný, oproti například filmu *Ben Hur* Williama Wylera z roku 1959, jenž Suchánek neřadí mezi umělecká díla, přičemž se odehrává v Ježíšově době a s jedenácti cenami americké filmové asociace dosáhl mnohých úspěchů

Narativní film během své historie vždy projevoval zájem o náboženské náměty např: *Hořící pašije*, *Intolerance* či *Utrpení Panny Orleánské*. V poválečné době je významná tvorba Roberta Bressona, Ingmara Bergmana či Roberta Rosselliniho. Od osmdesátých let 20. století je možné sledovat konjunkturu duchovního filmu, také díky publiku a jeho hladu po duchovním hledání.

2.1. Film a církev

Film však byl také na Západě dlouho pod dohledem církevních autorit. V Británii od roku 1913 platil zákaz zobrazování Krista. Toto je velmi zajímavé v souvislosti s časopisem Charlie Hedbo Římskokatolické církev taktéž uplatňovala nároky na kontrolu filmů, např. film *Tvaroh* Piera Paola Passolliniho, který byl obviněn za pohrdání státním náboženstvím. Filmové médium je však po 2. světové válce také pojímáno jako prostředek mezináboženského dialogu. Velkou měrou tomu různou měrou přispěl otevřený postoj II. Vatikánského kongresu, sekularizace a vzniklá nová náboženská hnutí.

O významu II. Vatikánského koncilu pro kinematografii hovoří Jim Wall, editor křesťanského magazínu *The Christian Century*: „*After all, the Second Vatican Council had opened the doors to multiple forms of religious expressions. From the vernacular in*

*religious services to ecumenical dialogue. From the philosophical questions posed by Jesuit paleontologist Teilhard de Chardin to "God Is Dead" theology in the films of Ingmar Bergman.*¹⁵

Ke stému výročí kinematografie vydal Vatikán seznam 45 doporučených filmů. Ve třech kategoriích¹⁶: *Náboženství, Hodnoty a Umění*. V prvních dvou seznamech můžeme nalézt tematické oblasti od protestantismu, hinduismu, pravoslaví k buddhismu. Na třetím seznamu jsou vybraná, klasická díla západní kinematografie.

Nesmíme opomenout na pragmatické hledisko, jež zkoumá pro jakou diváckou skupinu je dílo určeno od odborné veřejnosti po fankluby „kultovních autorů“ jako Rossellini, Bresson, Dreyer, Ozu...

2.1.1. Křesťanská spiritualita ve filmové epice

Spiritualitou ve filmu rozumí podstatný obsah příběhu. Výskyt duchovního obsahu je ovlivňován aktuální politickou a estetickou situací a poptávkou obecnosti, je jistě známo, že v bývalém východním bloku, nebyly nábožensky orientované filmy státem podporované.

Časté jsou příklady, kdy politická propaganda ovlivnila obraz křesťanské spirituality. S Ježíšem Kristem jako sociálním revolucionářem se setkáváme v *Pasoliniho Evangelii Sv. Matouše* (1964). V československé kinematografii se jedná o Vávrovu „husitskou trilogii“ (1955-57), spojující stalinistické a mladočeské představy o počátku 15. století.

Kritika totalitních režimů na pozadí inkvizice je patrná v *Kladivu na čarodějnice* (1969). Je záhodno rozlišovat autorské intimní filmy o duchovní zkušenosti a velké ilustrace biblických témat jako *Desatero přikázání* Cecila B. De Milla z roku 1923.

V dílech Federica Felliniho je zřejmá přítomnost katolické praxe a výchovy v italské společnosti. Filmař však s církví také polemizuje. *Silnice* (1954) si díky obsahu křesťanských pravd vysloužila kritiku od italských komunistů a zpoždění distribuce v Československu. Hrdinkou je Gelsomina, která je skoro otrokyní svého principála. Až díky artistovi Bloinovi přijme svůj úděl a základní sebeuvědomění. Důležitou postavou je taktéž řeholnice, chápající život jako pouť, při níž bychom neměli na ničem a nikom lpět. Přestože Gelsomina umírá, díky ní Zampa dochází k tušení, že není suverénním pánem své existence. V tomto případě se příběh dotýká křesťanských spirituálních hodnot, tam kde děj spěje ke katarzi.

¹⁵HOLLOWAY, R. Chicago Centrum for Film Study: Origin and History. *KINEMA a journal for film and audiovisual media*. Dostupné na WWW: <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=47&feature> >.

¹⁶Do první skupiny **Náboženství** byly zařazeny: *Utrpení Panny Orleánské, Slovo, Mise, Andrej Rublev, František, prosťáček Boží, Ben Hur, Terezie, Evangelium sv. Matouše, Nazarin, Babetina hostina, Utrpení Ježíše Krista (1905), Člověk do každého počasí, Pan Vincent*. Skupinu **Hodnoty** tvoří: *Strom na dřeváky, Děrsu Uzala, Lesní jahody, Zloději kol, Sedmá pečeť, Gándhí, Ohnivé vozy, Intolerance, Nashledanou, děti, Řím otevřené město, Barmská harfa, V přístavu, Život je krásný, Schindlerův seznam, Dekalog*. Poslední skupina **Umění** zahrnuje: *Metropolis, Napoleon, 2001: Vesmírná Odyssea, Občan Kane, Osm a půl, Silnice, Přepadení, Velká iluze, Gepard, Zlaté věže, Upír Nosferatu, Zlaté a Malé věže, Moderní doba, Gepard, Fantazie*.

Dalším dílem s tematikou vykoupení z hříchů jsou *Cabiriiny noci* (1975), několik epizod o římské prostitutce. Nejdřív je Cabiria okradena pasákem a tone v Tibeře, na závěr je podvedena sňatkovým podvodníkem. Cabiria se však účastní mariánské pouti a je stížena náboženským zážitkem, jde ke zpovědi a chce změnit život. Následuje kruté vystřízlivění. Mariánská pout' však hraje hlavní roli v přeměně hrdinky, odkládá úbor prostitutky – klauna a volí střídmy šat.

V dalších filmech se dotkl spíše církevní než duchovní tematiky. V *Sladkém životě* je v úvodu monumentální socha Krista transportována helikoptérou a sekvence falešného mariánského zázraku. Film byl církví odsouzen.

Robert Bresson nejenom v adaptaci Bernanosovo *Deníku venkovského faráře* (1951) ukazuje otevřený postoj ke spiritualitě. Tématem je katolický duchovní spravující farnost, strukturovanou jako tradiční společnost. Hrdina bojuje se samotou a nepochopením. Díky puristické prostotě divák vnímá více tajemství, které není třeba jakkoliv zviditelňovat, konkretizovat. Bresson svým dílem stojí proti racionalistickým konvencím.

K smrti odsouzený uprchl je o úniku poručíka Fountainina z vězení gestapa. Jeho duchovní život se rozvíjí díky osamocení a strachu ze smrti, dává mu naději a sílu vyrovnat se smrtí.

Pro Bressona byl každý lidský osud duchovním bojem mezi odevzdáním a obsazením lidského já, přičemž sebeobětovat se v lásce by měl každý křesťan.

3. Teoretické koncepce spirituálního filmu

V této nejširše pojaté kapitole se chce zabývat několika teoretickými koncepcemi, přičemž chápu teoretické koncepce jako návody a nástroje, jak k dílům přistupovat. Nejčastěji se rozlišují dvě perspektivy, (spíše) teologické a (spíše) religionistické, podle toho, jak moc jsou orientovány na náboženskou víru, tedy na koncepce konfesní a nekonfesní. V praxi tyto pozice slouží jako pomocná kritéria, ne vždy ověřitelná a využívaná.

Základním kamenem této práce je hypotéza, že kromě intertextových odkazů, existují specifické filmové postupy, navazující spirituální modus díky organizaci filmového času a prostoru.

Teoretických koncepcí existuje přehršel. Vybral jsem proto koncepce českých a slovenských teoretiků, jež jsem doplnil, dle Blažejovského vzoru. Dále považuji za nutné, zdůraznit, že se jedná o teorie a ne metodologie.

Vnímání transcendentálních hodnot však klade nároky na recipienta, neb se posvátno nemusí nevyskytovat v čisté podobě. Může se však také stát, že divákovi může dojít až po projekci, že byl konfrontován posvátnem, nemusí jej vnímat od prvního okamžiku, kdy se jakkoliv otevřeně či skrytě objeví na plátně, přičemž s tím mám i osobní zkušenost při předmět Náboženství a filmy a následné diskuzi po projekci. Funkce diskuze je přitom rozdílná a závislá na míře „vhledu“ recipientů. Nebylo sporadické, že mně určité roviny „posvátna“ unikly a proto je dle mého názoru dobré, pokud chceme jako pedagogové jakýkoliv film při výuce na všech stupních použít, se sním co nejširše seznámit, abychom posléze mohli být co nejvíce nápomocní při „dešifrování“ různých postojů, norem či hodnot.

Někdo může být toho názoru, že filmy, jež nemají náboženskou tematiku, nejsou náboženské, nemají s Bohem nic společného, já se však spíše kloním k cestě – po stopách neznámého Boha, což je také zdařilá kniha prof. Skalického, odkazující na (Sk 17,23-32), kde je ateistům přisuzován neznámý Bůh. Pokud ještě budu brát na zřetel, že se Bůh může vyskytovat imanentně, může tedy figurovat ve filmu, když si toho nejsme vědomi.

3.1. Francouzská filmová teologie

Henri Agel, Amédée Ayfre byli fenomenologičtí kritici katolické orientace, bývají považováni za zakladatele teologie filmu. Před nimi však teoretické práce, týkající se filmu ve Francii, psal např. Jean Epstein.¹⁷ V roce 1953 vyšla jejich kniha *Film a Posvátno* (*Le cinéma et la sacré*). Dílo ukazuje, jak filmová díla experimentují s posvátnem. Nejdříve se zabývají tragickou pompou a barokním lyrismem (Sergej Ejzenštejn, Orson Welles), dále skandinávskou mystikou ovlivněnou přírodou a folklórem v éře němeého filmu, jsem však toho názoru, že skandinávskou mystiku můžeme nalézt i v dílech Ingmara Bergmana, avšak tato publikace tato díla nezahrnuje, protože jim časově předchází.

¹⁷ FERNANDÉZ, D. P. Geography of the Body: Jean Epstein's Poetics and Conceptualization of the Body in his Unpublished Writings. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* [online], 2013. Dostupné na WWW: < www.ceeol.com. >.

Jako hlavní problém, jenž však kniha neřeší, a odkazuje na ni ve své knize Blažejovský, je posvátno a jeho mnohoznačné podoby od estetické po kosmickou a démonickou....

Ayfre připomíná starozákonní zákaz zobrazování Boha (Dt 4, 15-18: *Tak Áron a jeho synové úplně přikryjí svaté předměty a všechno nářadí svatyně, než tábor potáhne dál; teprve potom přijdou Kehatovci, aby to nesli. Nedotknou se svatých předmětů, aby nezemřeli. To bude povinnost Kehatovců při stanu setkávání. Eleazar, syn kněze Árona, bude pověřen dohledem na olej k svícení, na kadidlo z vonných látek, každodenní přidavnou obětí a olej k pomazávání, bude pověřen dohledem na celý příbytek se vším, co je v něm, ve svatyni i v jejích nádobách.*“ *Hospodin dále mluvil k Mojžíšovi a Áronovi: „Nesmíte dopustit, aby kmen kehatských čeledí z řad lévijců byl vyhlazen.*“) a zkoumá křesťanské umění. Obraz Boha je postupně humanizován, profanován. Tento obraz sám však vytváří nové posvátno a získává komunikační funkci, což je dle mého dobrého, protože křesťanský Bůh má být osobní a pokud posvátno skrze umění zlepšuje komunikace s Bohem je to jen dobře.

Zobrazení posvátna není definováno teologií. Ayfre zdůrazňuje dva styly: styl informace (reflexe lidského světa) a styl transcendence (měl za cíl zpřítomnit Boha, nadlidské síly. Typická je velká stylizace). Mezi nimi je styl idealizace vytvářející mýtické univerzum, lidé jsou „zbožšťování“ prostřednictvím obrazu a magie umění. Ayfre se dále zabýval vztahem obrazů a světa.¹⁸

3.2. Transcendentální styl podle Paula Schradera

Tento americký scénárista filmů jako *Zuřící býk*, *Taxikář* či *Poslední Pokušení Krista* je tvůrcem teorie spirituality a knihy *Transcendentální styl ve filmu: Ozu, Bresson, Dreyer* z roku 1972. Největší inspirací mu byla francouzská filmová teologie. S Ayfrem a Angelem jej spojuje metodologická báze, přičemž Ayfreho cituje: *"If everything is explained by understandable causal necessities, or by objective determinism, even if their precise nature remains unknown, then nothing is sacred"*.¹⁹ V terminologii posvátna používá definici Rudolfa Otta a nepodřizuje umění normativním pravidlům a já s tímto souhlasím. Schraderova koncepce je řazena jako nekonfesní, formalistická, přičemž transcendentální styl definuje jako „všeobecně reprezentativní filmovou formu, která vyjadřuje Transcendentno“. Odkazuje se na hierofanie což jsou projevy posvátna v lidské zkušenosti, jak je definuje Mircea Eliade²⁰.

Transcendentní nabývá v umění třech významů. Za prvé, díla, jež informují o Transcendentnu a pochází od Ottova „zcela jiného“²¹, tedy teologicky nazvaná zjeveními. Jsem bych zařadil Passoliniho *Evangelium svatého Matouše* či *Utrpení Panny orleánské*.

¹⁸ AYFRE, A. *Are we at the end of the World of Images?*. The American Theological Library Association.

¹⁹ SCHRADER, P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press, 1972, s. 11.

²⁰ ERBAN, V. *Co odkrývají symboly: náboženský symbolismus pohledem Mircei Eliada*. UNI, r.XI/2001, č.9, s. 21-26.

²¹ OTTO, R. *Posvátno*. Praha: Vyšehrad, 1998. s 14.

Za druhé, artefaktová díla, vyjadřující Transcendentno v lidské reflexi (zenové zahrady, ikony, ...) a tímto významem se Schrader nejvíce zabývá. Poslední skupinou jsou filmy vyjadřující lidskou zkušenost z transcendence (psychologické romány či expresionismus).

Transcendentální styl nemá sloužit jako nálepka pro filmy s náboženskými motivy, není definován tematicky, ale jako jistý styl²², o němž bylo hovořeno výše. Opět je nutné si připomenout dataci vydání publikace, jež podmiňuje výběr autorů a děl.

Schrader analyzuje tvorbu tří autorů Jasudžira Ozua, C. Th. Dreyera a Roberta Bressona²³, k němuž píše: „*Robert Bresson sees conventional interpretations of reality as "emotional and rational constructs to dilute or explain away the transcendental." In transcendental style, these constructs — including plot, acting, camerawork, music, and editing — are deliberately made "nonexpressive... thereby robbing the conventional interpretations of reality of their relevance and power"*“ podobné stylové prvky se mohou objevovat i v tvorbě jiných, pozdějších autorů. Transcendentální styl se straní konvenční interpretaci reality. Konvenční formy jsou neexpresivní či redukované a proto dle mého omezují zobrazení transcendence. Transcendentální styl je třístupňový:

Prvním element transcendentálního stylu je nazýván jako *každodenní/každodennost* (everyday), a je popsán jako velmi podrobné popsání lidského života, Schrader se nezabývá italským neorealismem, ale já bych sem některá díla tohoto směru zařadil. Druhý element je nazýván *rozdílnostní* (disparity) a zabývá se nejednotností člověka a prostředím, jež ho obklopuje, které vrcholí v rozhodujícím okamžiku. Třetím elementem je *stáze* (stasis) a nachází jej u Bressona a Ozua, avšak postrádá jej u Dreyera. Velmi zajímavou reflexi Schraderovi koncepce, můžeme nalézt u Nicholase Wolterstorffa.²⁴

3.3. Ronald Holloway a náboženská dimenze

Studoval v Paříži a navazoval na Bazina a Ayfreho²⁵. Dále se zasloužil o vznik Centra pro studium filmu v Chicagu, o kterém se Holloway vyjadřuje²⁶: „*We met at a Screen Educators seminar held at the Illinois Institute of Technology, a place where clerics and nuns mingled with educators of all religions and backgrounds. On the agenda was a screening of a Jean Genet short. In her story Judy Stone spiced the rendezvous with the Genet short. Nuns viewing a Genet film, if they wanted to take their chances, didn't bother me at all. We were already used to that kind of mixed crowd at film seminars.*“

Nejvýznamnější prací, tohoto evangelického teologa a filmového kritika je kniha *Náboženská dimenze ve filmu: se zvláštním zřetelem k filmům Carla Theodora Dreyera, Ingmara Bergmana a Roberta Bressona*. Jeho koncepce je velmi široká a oproti

²² SCHRADER, P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press, 1972, s. 4.

²³ CUNEEN, J. The Films of Robert Bresson. *Commonweal*, 2011, February 9.

²⁴ WOLTERSTORFF, N. Are „Religious“ films possible? *The reformed Journal*, 1972,

²⁵ HOLLOWAY, R. *Beyond the Image, Approaches to the Religious Dimension in the Cinema*. Geneva: World council of churches, 1977,

²⁶ HOLLOWAY, R. Chicago Centrum for Film Study: Origin and History. *KINEMA a journal for film and audiovisual media* [online]. Dostupné na WWW: <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=47&feature> >.

Schraderově více historická. Jeho přístup je definován jako značně rozšiřující konfesní a teologický.

V dějinách filmu se projevuje spojení imanentního, ale transcendentální Boha a technologického člověka²⁷. Já však souhlasím spíše s Karlem Rahnerem, jenž je toho názoru, že imanentní Bůh se může projevovat i ekonomicky, to znamená, že Boží Trojice působí na svět skrytě, ale výsledky vidíme, proto si myslím, že Holloway nezahrnuje celou množinu možného. Rozděluje dějiny filmu na tři úseky. První, od Lumiérů k počátku hospodářské krize v roce 1929, druhá etapa je řazena od zvukového filmu do konce druhé světové války a poslední úsek je od konce války po současnost, období „teologického dialogu. Holloway argumentuje: „každý realistický film, který se zaměřuje na otázku osobní víry v jisté lokalitě, je hoden teologické pozornosti“²⁸.

3.4. Vladimír Suchánek a jeho přirovnání filmu k teologii

Docent Vladimír Suchánek, pedagog a filmař působící na Palackého univerzitě v Olomouci, vytvořil původní českou koncepci spirituální filmu. Nejvýznamnější práce jsou *Topografie transcendentálních souřadnic filmového obrazu* s podtitulem *Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti* (2002) a *A vdechl duši živou ... s podtitulem Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu* (2004).

Klíčovými pojmy jsou „věrohodnost“ (existence, vnímání, bytí, přírody, domova, atd.) a „láska jeví se jako krása“. Suchánek definuje umělecké dílo jako „symbol či znak, který zprostředkovává pocit tvořícího člověka z jím prožívaného tajemství bytí“²⁹. Duchovní souvislosti činí z artefaktu hierofanie a protože je tento princip mimo náš časoprostor, nelze umělecké dílo zcela vysvětlit. Pokud tento spirituální rozměr dílo postrádá, není uměním. Suchánek proto vyřazuje z této sekce film *Ben Hur*, o kterém bych však řekl, že obsahuje teologická, biblická témata.

Duchem svatým je ovlivněno veškeré umění. Umělec je pak ten, kdo je obdařen „receptorem“ pro příjem inspirace a „nemůže než zvěstovat vnuknutí“³⁰. Zde se mi jeví opět podobnost se Sokratovými výroky. Jediným posláním umění je tedy zhmotňovat zjevení. S tímto názorem asi nebude souhlasit většina nevěřících umělců a nejspíše i recipientů. Pokud je např. Rimbaudova poezie, tvorba Pussy Riot či Charlie Hedba hodnocena jako umění, nikdo asi není toho názoru, že jeho životní styl, ovlivňující tvorbu, byl inspirován Duchem Svatým....

²⁷ HOLLOWAY, R. *Beyond the Image, Approaches to the Religious Dimension in the Cinema*. Geneva: World council of churches, 1977, s. 10.

²⁸ HOLLOWAY, R. *The Religious Dimension in the Cinema: with Particular Reference to the Films of Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman and Robert Bresson*. Hamburg: Evangelish – Theologischen Fakultät der Universität Hamburg, 1972, s. 158.

²⁹ SUCHÁNEK, V. SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentálních souřadnic filmového obrazu*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s. 20.

³⁰ SUCHÁNEK V. *A vdechl duši živou... Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu*. Olomouc – Dolní Loučky: Mgr. Jirí Burget, 2004, s. 293.

Vladimír Suchánek proto chápe umělecké dílo jako „výsostně abstraktní duchovní skutečnost existující pouze jako podvědomé chvění, které působí na konstrukční tvůrčí složky v člověku“³¹.

Umělec jen napodobuje kdysi ukázaný pravzor. Člověk tento archetyp realizuje horizontálně přes jeho vertikální hodnotu. Horizontální forma umění se však projevuje vertikálním směřováním, nazývaným energetický tok, který lze dle Suchánka pochopit jako spirituální časoprostor.³² Tento názor jistě pramení ze Suchánkovy vášně k filmům Andreje Tarkovského, kde se pravzory mísí s duchovnem, a proto tam spirituální rozměr nalézá. Můžeme tedy říci, že se Suchánek převážně zabývá filmy, které jeho teorii dávají zapravdu.

Nejvhodnější formou vertikálního směřování je dle Vladimíra Suchánka právě film, předurčuje je k tomu syntetická podstata. To že film přejímá výrazové prostředky jiných uměleckých druhů – transsubstancuje, považuje Suchánek za důkaz jeho spirituality³³. Jen filmová tvorba může vytvořit čtvrtou spirituální dimenzi, jež vzniká smlouvou Boha s tvůrcem, ať si ji filmař uvědomuje nebo ne. Zde Suchánek opomíjí např. divadlo, pašije viz teorie P. Fräsera.

Výrazové prostředky jsou dány ideou díla, která spirituální cestou přichází do umělcova povědomí, filmový obraz je totiž výrazně subjektivní. Filmový obraz se jakožto obraz bytí a jsoucna vyznačuje třemi bytnostmi: vizualitou (viditelné), spiritualitou (esenciální) a auditivou (slyšitelné), zvuk totiž dle Suchánka zprostředkovává „duchovní chvění“³⁴. Hlavním přínosem Vladimíra Suchánka je vnímání trikového a animovaného filmu, jako díla duchovního. S tím je spjato studium Jiřího Trnky. Analogií animovaného je dle Suchánka proces stvoření. Lidský svět je pro loutku transcendentální³⁵. Umělec je strojem, jehož rukou dává Duch hmotě život.

Rozlišujeme čtyři kroky transformaci, přeměna skutečnosti do metafory nebo hierofanie, vzniká meziscéna, její mikrokosmos a makrokosmos, za druhé transfigurace, přeměna vystupujících bytostí nejenom stylizačně, ale i esenciálně v charakteru, třetí krok je samovolný, zahrnující transmutaci a „metamorfóza“. Charaktery a meziscéna začínají reálně existovat. Za čtvrté transsubstancinace, konečné vdechnutí života do animovaného filmu, ve fotografickém filmu je transsubstanciacie jedinou etapou celé tvorby.

Suchánek chápe univerzum jako třírozměrný makrokosmos, jež poznáváme jako makrokosmos³⁶. Transcedence totéž není dostupná jinak než prostřednictvím lidského subjektu. S tímto názorem souhlasí i pedagogové náboženství, jejichž teorie jsou ovlivněny gestalt psychologií.

Krom Tarkovského a Trnky studuje Suchánek i filmy Sergeje Paradžonova (Suchánek studoval v 70. letech v Rusku), Karla Zemana, Františka Vláčila nebo Larsa von Tiera. Suchánkův přístup hodnotíme jako vyhraněně teologický, hermeneutický a estetizující. Suchánek se zabývá „duchovním chvěním“³⁷.

Význam Suchánkových textů tkví ve faktu, že jsou jedinečným svědectvím o „spirituální recepci“ – tedy o vnímání filmů ve spirituálním modu.

³¹Tamtéž, s. 10.

³² SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentálních souřadnic filmového obrazu*. 2002, s. 52.

³³Tamtéž, s. 145.

³⁴ Tamtéž, s. 78.

³⁵ SUCHÁNEK V. *A vdechl duši živou... Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu*. 2004, s. 247.

³⁶ Tamtéž, s. 167.

³⁷ SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentálních souřadnic filmového obrazu*. 2002, s. 78.

Poslední částí knihy *Topografie transcendentálních souřadnic filmového obrazu* vyplňují analýzy děl Andreje Tarkovského. Suchánek jeho filmy považuje za symbolické a provádí jejich hermeneutiku. Velmi zajímavý je výklad skrytých teologických významů (děšť v Tarkovského filmech symbolizuje očistnou milost Ducha Svatého)³⁸ a konkrétně voda v závěru *Andreje Rubleva* má být krví Kristovou³⁹. Suchánek je dále toho názoru, že umělec není dostatečně kompetentní k interpretaci díla, protože tvořící je „Ono“. Toto mi připomíná výše zmíněnou Platónovu diskuzi s básníky, ale nemyslím si, že umělec nemůže interpretovat svá díla kvůli „Onomu“, ale kvůli subjektivnímu postoji.

3.5. Josef Valušiaak a jeho čtvrtá až n-tá dimenze

Studijní text FAMU *Střihovou skladbou k n-té dimenzi* Josefa Valušiaaka má stejný kritický vztah k tržní společnosti a skepsi vůči vědeckému a rozumovému poznání či kladné hodnocení poetických filmů jako Suchánek.

Často používá příklady amatérské tvorby, která má však malou diváckou obec, jako některé filmy, jež vyzdvihuje Suchánek. Za umělecké považuje pouze filmy s duchovním obsahem, podobně jako Suchánek, ostatní zahrnuje do užitého umění. Duchovní sféru nahlíží „dimenziální metaforou“, smyslový svět je první dimenzí, vzájemné vztahy dimenzí druhou a život třetí dimenzí., čtvrtou dimenzí až n-tou je vše ostatní (filosofie, mystika, víra, kolektivní nevědomí). „N + nekonečno“ je posléze samotný Bůh. V kapitole „Časoprostor“ rozlišuje kromě klasického trojrozměrného světa i „ireálný“ týkající se snů a fantazie, zástupcem je např. Jan Švankmajer a jeho tvorba.

Spiritualitu ve filmu chápe jako otázku stylu. Pokud má být smyslem filmu reflexe, musí být proměněna celá struktura filmového díla.⁴⁰ Dle mého názoru, však mnohé hrané filmy i dokumentární tvorba, nezpracovaná ve "Valušiaakově stylu" můžeme obsahovat transcendentální aspekty.

Řešením může být strukturace filmu do podoby snu či proudu vědomí, zobrazující nadreálno. Smyslem vyprávění nemusí být pointa, ale sama otázka. Cestou by mohlo být sledování fenoménu času a zrušení jeho linearitu „V určitém kontextu může zrušení příběhu – a tedy absence kauzality vést až ke zrušení dění, tj. ke ztrátě pocitu uplyvajícího času. Neplynou události, neubíhá čas, zůstává proud vědomí, asociací, emocí“.⁴¹

Při studiu dlouhých záběrů si povšiml, že nemusejí být nudné, ale dokáží strhnout svou atmosférou nebo v nich divák hledá skrytý význam či proniká hlouběji do postavy. Dlouhými záběry jsou proslulé filmy Andreje Tarkovského či jsou časté v Zanussiho *Illuminaci*.

Valušiaak se tedy zaobírá filmem směřujícím k „n-té dimenzi“ pomocí změněné struktury, jež ovlivňuje fenomén času. V pozadí tušíme souvislosti ontologie světa a ontologie filmu. Film svým uchopením časové dimenze se dotýká jedné podstaty tajemství jsoucna.

³⁸Tamtéž, s. 159.

³⁹ SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentálních souřadnic filmového obrazu*. 2002, s. 160.

⁴⁰VALUŠIAK, J. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: AMU, 2000, s. 49.

⁴¹ Tamtéž, s. 49.

3.6. Teorie parametrické narace

Americký filmový teoretik a historik David Bordwell se soustavně nezaobíral spirituálním filmem, napsal však monografii Carla Theodora Dreyera (1981) a Jasudžira Ozua (1994).

Ovlivněn Šklovského teorií ozvláštnění a ruským formalismem, zkoumal pozadí předpokládané zkušenosti publika v různých dobách, zkušeností přitom nazývá návyk na hollywoodské filmy. O Šklovského metodě více v kapitole o estetice.

Zatímco teologicky orientovaní vědci pracují se spirituálním filmem jako východiskem, požaduje Bordwell prokazatelná fakta v explicitním religiózním motivu, nejlépe ve fabuli, je totiž tvůrcem publikace *Narration in the Fiction Film*.

Filmový styl může být zdůrazněn do té míry, že je přinejmenším stejně důležitý jako syžetový model. Typickým příkladem parametrické narace je *Loni v Marienbadu*. Poznání řádu spouští hledání významu, přičemž k motivaci pohybů stylu mohou být navrhována nefilmová náboženská schémata.⁴²

Bordwell se snaží rozeznat, zda se „duchovno“ bere z kulturní tradice, výrazových prostředků anebo z prázdna, jež si divák zaplňuje mystickým obsahem. Dle mého názoru se "duchovno" vytváří ze všech tří částí. Bordwellova teorie dává zapravdu těm, jenž ve spirituálních filmech hledají jistý modus – specifický styl. Víme, že význační autoři spirituálního filmu si byli vědomi faktu, že se jejich výrazový jazyk odlišuje od většinové produkce. Přestože se náboženské motivy zpracovávaly již na počátku kinematografie, tak nám se jedná o pozdější fázi, kdy byl rozvinut „klasický“ i „umělecký“ narativní styl.

3.7. Taxonomie obrazů a znaků

Francouzský filozof Gilles Deleuze ve své taxonomii obrazů a znaků, zavádí pojmy obraz - pohyb, obraz – vjem, obraz – akce, obraz – afekce, obraz – pud, obraz – krystal, opznak, audioznak či chronoznak, nenacházíme však také „obraz – posvátno“ nebo „theo-znak“. Pokud však Deleuze třídění znaků podle jejich náboženského smyslu přímo nenavrhuje, rozhodně se mu nebrání a hovoří o „jistě katolické kinematografii (Rossellini, Ford, Rocha).

Při studiu struktury dospěl k závěru, že zahrnuje zvláštní prvek, jenž je svou vlastní metonymií a metaforou, je symbolický avšak současně imanentní. Deleuze jej nazývá Předmět – X, velký Hybatel, perpetuum mobile. Tento předmět není tam, kde je hledán, a je nalézán tam, kde není, přesto však ovládá strukturu.⁴³

Film disponuje přímým zobrazením času. Deleuzova teorie je syntézou systematizace a intuice. Snaží se systematizovat, třídit a kategorizovat. Nejdůležitějším pojmem je „obraz – čas“, který ve své obecnosti může splývat s „artovým filmem“. Opozitní vztah „obraz – čas“ a „obraz – pohyb“ se může překrývat s dělením epický film – lyrický film. Nejdůležitějším autorem je pro něj Michelangelo Antonini, zkoumá však i Tarkovského

⁴² BORDWELL, G. *Narration in the fiction film*. Madison. Wis.: The University of Wisconsin Press. 1985, s. 289.

⁴³ DELEUZE, G. *Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?* Bratislava: Archa, 1993, s. 41.

Zrcadlo.⁴⁴ Jak bylo již řečeno výše, artový film nemusí být přístupný většinovému množství diváků, avšak ani film s určitou fabulí a syžetem, jako je *Zvětšenina*, nemusí být divákovi srozumitelný.

3.8. Ikonostas Pavla Florentského

„Ze všech filozofických důkazů Boží existence zní nejpřesvědčivěji právě ten, o kterém se ani jedna učebnice nezmiňuje, lze jej formulovat přibližně takto: Existuje Rublevova Trojice, existuje tedy Bůh“⁴⁵, napsal ruský filozof Pavel A. Florenskij (1882 – 1937). Jeho kniha *Ikonostas* obsahuje jednu z nejkompaktnějších teorií spirituálního filmu. V díle z roku 1922 mluví o ikoně, přičemž metaforou ikony vykládali někteří dílo Andreje Tarkovského.

Florenskij vychází z koncepce neviditelného a viditelného (teologicky řečeno Země a nebe). Sen je nejjednodušší prožitek neviditelné sféry, funguje jako dvoustranný symbol mající vlastní transcendentální časové měřítko: „Z pohledu horního je symbolem dolního a z pohledu dolního je symbolem horního“⁴⁶.

Umění je zhmotnělým snem. Důležitá je umělcova zkušenost přechodu hranice světů z horního světa do dolního, která přináší něco hodnotnějšího. Tyto „obrazy sestupu“ přináší „apollinské vidění světa duchovního“.⁴⁷ Můžeme spatřit podobnost s Deleuzovou koncepcí. Základním pojmem je obraz, oba také upozorňují na nižší a vyšší formu (obraz – pohyb a obraz – čas).

Nebezpečí číhá tam, kde se duše domnívá, že dosáhla duchovní zkušenosti, ačkoliv podlehla pouze pokušení a omámena pýchou se v sobě samé uzavírá. „Vášeň z okouzlení se pokládá za dosaženou duchovnost, za sílu, za spásu a svatost, omámená duše odchází od Boha s přesvědčením, že k němu směřuje, a uvaluje na sebe jeho hněv, ačkoliv jej míní potěšit“⁴⁸.

Církev dle Florentského vyžaduje pravdu, realismus. Je nutné dodržet „sněmem prověřený všelidský kánon“, pokud se tak nestane, může se jednat o nový objev, jenž musí být prověřen nebo se jedná o film nižší úrovně. To platilo v době sepsání Florentského knihy. Jak víme z pozdějšího vývoje vztahu filmu a církve, církev se stala k filmu smířlivější.

V poslední části se zabývá vznikem a vývojem ikon z egyptských posmrtných masek. Dle Bazina pochází z balzamování „komplex mumie“, iluzivní tendence západního malířství, snažící se nahradit vnější svět jeho dvojníkem. Skutečný realismus je typický pro středověké umění, jež bylo přísně realistické i nanejvýš spirituální. Až vynález fotografie osvobodil umění z napodobovací funkce. Fotografie totiž uchovává okamžik. Dokončením fotografické objektivy v čase, je pak kinematografie. Podobného názoru jsem byl i já v otázce dokumentárního filmu, než jsem se touto problematikou začal zabývat a jsem rád, že mému názoru dávají zapravdu i někteří přední teoretici. Film však nemá za cíl pouze uchování reality, toho jsou dokladem poetické filmy.

⁴⁴ DELEUZE, G. *Film 2. Obraz-čas*. Praha: NFA, 2000, s. 92.

⁴⁵ FLORENSKIJ, Pavel A. *Ikonostas*. Brno: L. Marek, 2000, s. 42.

⁴⁶ Tamtéž, s. 22.

⁴⁷ Tamtéž, s. 23.

⁴⁸ Tamtéž, s. 26.

3.9. Jazyková teorie Rolanda Barthese

Barthes rozlišuje u filmu tři úrovně smyslu: *komunikační*, jedná se o zobrazení události, druhou úrovní je *signifikace*, ve které operují symbolické významy (vstřícné smysly) a poslední „*tupý smysl*“, jež je dodatkem.

Třetí smysl je evidentní a totální, tj. nekonečně otevírá pole smyslu, nenacházíme se v jazyce (*langue*) ani v řeči (*langage*)⁴⁹. Přináší emoce, určující, co máme mít rádi. Ne v každém filmu se však tupý smysl vyskytuje, pouze u některých autorů, kteří jinak „čtou reálno“. Tupý smysl dle Barthese konstituje filmovost. Filmové je to, co je mimo jazyk. Naskýtá se však otázka, co když si divák myslí, že tento "tupý smysl" objevil, přičemž takové dílo Barthes neuvádí.

Filmovost třetího smyslu se dle Barthese zviditelní, až při eliminaci pohybu, času a střídání záběrů, jež jsou nutné pro tradiční koncept filmovosti. Je taktéž totožná s filmovostí jako takovou. Můžeme tedy shledat, že mnoho teorií se shoduje na "dlouhých záběrech", které diváka neodvádí a je schopen z tohoto postupu vnímat transcendentno.

Barthes odhalil ve spirituálním filmu přítomnost „zcela jiného“ smyslu, vztahující se k dílu jaksi „kolmo“, vertikálně a parametricky. Plak běžného filmového času, vyřešil Barthes fotogramem. Barthes svou koncepci podložil Křížníkem Potěmkinem a Ivanem Hrozným Sergeje Ejzenštejna. Barthesův tupý smysl je však spíše obscénní než duchovní, zajímalo jej přistižení v trapnosti. Barthesovy příklady znemožnily ztotožnění kategorie třetího smyslu a duchovního chvění.

Typickým snímkem je Pasoliniho *Evangelium sv. Matouše*. První dojem říká, že jsou postavy eroticky přitažlivé. Týká se to apoštolů, Anděle Páně i Panny Marie. Erotičnost tváří je typická pro Pasoliniho.

Použití frontální kamery představuje něco nestoudnějšího, ale i sakrálnějšího než přímý pohled. Prvky třetího smyslu nacházíme i u Tarkovského v *Andreji Rublevovi*, *Solaris*, *Stalkerovi*... ačkoliv Barthes vysvětluje tupý smysl fotogramy, jako zachycení postavy.

Blažejovský jde dále, stupnici třetího smyslu spojuje s Tarkovského motivem deště.⁵⁰ První smysl (zpráva o události) sděluje, že prší. Druhý (symbolický) je interpretován Vladimírem Suchánkem, jako obraz „neviditelné milosti Boží, která se vylévá na celý svět“.⁵¹ „Smysl vody“ je třetím a nejdůležitějším, hovoří o ní i Tarkovskij.

Závěrem můžeme říci, že využití tupého smyslu, může být ve spirituálním filmu intenzivní, nemusí však produkovat duchovní významy, tím myslím, že pokud se autor sám nevyjádří, proč užil daného motivu, tak rozklíčování může být velmi obtížné. Podobný problém se naskýtá v dějinách umění, konkrétně v ikonologii, kam řadíme Aby Warburga či Erwina Panofského, který se zabýval např. obrazem *Et in Arcadia ego* od Nicolase Poussina a řeší, zdali autor motiv Arkádie autor užívá vědomě, nebo zdali je naše vědomí napojeno na síť motivů a tu si vybere ten či onen motiv.⁵²

⁴⁹ Více v SAUSSURE, F. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia, 2007.

⁵⁰ URBÁNKOVÁ, L. *Autorská estetika Andreje Tarkovského s přihlédnutím k filmu Zrcadlo*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Seminář estetiky. Vedoucí práce R. Niederle.

⁵¹ BARTHES, R. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In Koloušek, Petr (ed): *Znak, struktura, vyprávění: Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002, s. 234.

⁵² PANAFOSKY, E. *Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition*. [online]. 1936. Dostupné na WWW: <https://lauradufresne.files.wordpress.com/2013/10/e-panofsky_et-in-arcadia-ego.pdf>.

3.10. Možná východiska

Z výše uvedených teorií, je dle mého názoru již možné, vyabstrahovat nějaká obecně platná východiska.

- 1) film je schopen specifickými prostředky zobrazit posvátno
- 2) prostředkem může být použití specifického stylu (Ayfre, Schrader)
- 3) tento styl může být formulován pojmem času (Deleuze, Florenskij, Valušiak) např. střih v Zanussiho *Iluminaci*.
- 4) tento styl produkuje specifický narativní styl (Fraser), uvádějící diváka do zvláštního recepčního stavu např. Dreyerovo *Slovo*.
- 5) filmy, jejichž analýzou lze výše uvedené teze doložit, nazýváme „tvrdé jádro“ (Marczaková).⁵³

Syntézou koncepcí bychom dospěli k tvrzení, že spirituální film je specifický žánr, který prostřednictvím transcendentálního stylu funguje ve spirituálním časoprostoru, používá specifické postupy u narace, či práce s časem, a zahrnuje nad-smysl, jenž vyjadřuje transcendentální „božský“ svět a tím tak dochází k n-té neboli náboženské dimenzi.

Je nutno připomenout, že jsem zabýval teoriemi, které hledají speciální modus či naraci v díle a nezabývají se psychologii tedy jakou roli má recipient v abstrahování či dokonce vzniku transcendentální roviny. Co tím myslím, dospělý čtenář jinak vnímá bajky, či alegorie oproti dítěti a dle mého toto platí.

⁵³ BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. Brno: CDK, 2007, s. 74.

4. Stylistická struktura spirituálního filmu

Poté, kdy mé hypotéze, že film obsahuje transcendentální aspekty, dalo za pravdu studium různých teoretických prací, bych se rád zaměřil na transcendentální čas a prostor, což jsou pro mne velmi podstatné pojmy a faktory ve formování transcendence.

4.1. Čas ve transcendentálním filmu

Český estetik Jan Mukařovský rozlišil tři časové řady: „jednu danou plynutím děje, druhou danou pohybem obrazů (objektivně dalo by se říci: pohybem filmové pásky ve filmovém aparátu), třetí zakládající se na aktualizaci reálného času prožívaného divákem.“⁵⁴

Čas	Vnímatel	Dílo	Děj	Realita
Objektivní	Objektivní čas vnímatele	Čas díla	Čas záběru	Čas realizace
Subjektivní	Subjektivní čas vnímatele	Čas projekce	Čas postav	Čas příběhu

Toto schéma rozeznává objektivní a subjektivní čas a směřuje k větší konkrétnosti: čas realizace simuluje čas příběhu a záběru, čas záběru je užší než příběhu, čas záběru subjektivně ozvláštněný je časem postav. Záběry jsou součástí díla, jež je vnímáno v projektovém čase, který poskytuje rámec pro objektivní čas vnímatele a uvnitř něj působí vnímatelův subjektivní čas, což je cílem celého procesu.

Subjektivní čas má několik podskupin. Existencionální čas se zabývá „bytím k smrti“ např. u Agnes v Bergmanových *Šepotech a výkřicích*. Můžeme také rozlišit jiný, Božský čas či čas univerza, který je transcendentální. Je to absolutní čas hvězd nebo přírodních erozí.

Příkladem filmu experimentujícího s časem univerza je *Zvrácený* Gaspara Noého. Zajímavá je proměna chápání času v průběhu dějin. Starořecké „kairos“ označuje čas individuální zkoušky, rozhodnutí, čas typu „a přijde den“. V Novém zákoně nabývá eschatologického významu, jde o čas, v němž se dovrší *Umučení Krista* (to je typické pro všechny pašijové filmy).

Mircea Eliade přichází s hierofanickým, posvátným časem, v němž probíhají kosmické a mytické rytmy s rituály.⁵⁵ Odpovídá mu temporální dramaturgie kroniky *Všichni dobří rodáci* Vojtěcha Jasného. Eliade uzavírá: „každý čas se může stát posvátným. V každém okamžiku se tok času může proměnit ve věčnost“⁵⁶.

⁵⁴ MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 182-185.

⁵⁵ ELIADE, M. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2004, s. 379-380.

⁵⁶ Tamtéž, s. 387-388.

Mukařovské teorii rozšiřuje v následující tabulce Blažejovský:⁵⁷ dle mého názoru je Suchánkovo rozlišení lepší, protože se explicitně zabývá transcendentálním filmem.

Čas	Vnímatel	Dílo	Děj	Realizace	Univerzum
Objektivní	Objektivní čas vnímatele	Čas díla	Čas záběru	Čas realizace	Čas světa
Subjektivní	Subjektivní čas vnímatele	Čas projekce	Čas postav	Čas příběhu	Transcendentální čas

4.2. Prostor v transcendentálním filmu

Realizačním prostorem jsou ateliéry a lokace. Pokud čas a prostor tvoří jednotu, měli bychom analogicky dospět k tomuto schématu.⁵⁸

Prostor	Vnímatel	Dílo	Děj	Realizace	Univerzum
objektivní	Objektivní prostor vnímatele	Prostor díla	Prostor záběrů	Prostor realizace	Prostor světa
subjektivní	subjektivní prostor vnímatele	Prostor Projekce	Prostor postav	Prostor příběhu	Transcendentální Prostor

Prostor díla vzniká stříhovou skladbou, prostor záběru je vše uvnitř rámu (proti je mimozáběrové), prostor postav je podmnožinou prostoru záběru, důležitý je pro subjektivní vyprávění. Projekčním prostorem je určité kino, objektivním prostorem vnitřní jsou jednotlivá sedadla.

Existence příběhu, jež se odehrává ve vymyšlených prostorách, je příkladem, že opozicí prostorů světa je fantazijní prostor. Pokud se do času příběhu vejde mytický čas, měl by se vejít fantazijní prostor do času příběhu. Pokud má transcendentální prostor existovat, jako „něco jiného“ nemůže být kamerou zaznamenán.⁵⁹ Projevem transcendentálního prostoru, by mohl být sen: „Je prosycen smyslem jiného světa, je téměř

⁵⁷ BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2007 s. 132.

⁵⁸ Tamtéž, s. 135.

⁵⁹ Na tomto místě bych rád zmínil dokument: *Co my jen víme*, kde se mimo jiné zabývali problémem, že kamera zaznamená X informací, ale divák je schopen zachytit pouze zlomek X.

čistým smyslem jiného světa, je zřejmý, nehmotný a nepomíjivý, byť je vyjevován viditelně - jakoby hmotně⁶⁰.

Snový prostor je vždy imaginární, může být maximálně symbolem (Florenskij) nebo obrazem (Tarkovskij). Snové sekvence můžeme nalézt v *Zrcadle*, *Stalkerovi*, *Nostalgii* či při ukřižování v *Andreji Rublevovi*, transcendentálním prostorem, je co nejintenzivnější obraz konkrétní reality, jímž protéká čas. Tato realita je pak zároveň hmotná i duchovní. Co se týče snů, více poznatků můžeme nalézt v psychoanalýze.

Překvapivé bylo pro mě zjištění, že se prostorem a časem ve filmu zabýval i tvůrce literárního *Manifestu surrealismu* a velký podporovatel české kultury André Breton, přičemž se jeho koncepcí zabýval kolektiv autorů z University of College Cork.⁶¹

⁶⁰ FLORENSKIJ, Pavel A. *Ikonostas*. Brno: L. Marek, 2000, s. 21.

⁶¹ ISSUE EDITORS' NOTE. Space and Time in Film Alphaville. *Journal of Film and Screen Media*, 2011, Issue 2, Winter.

5. Estetické teorie vztahující se k filmu

Důvodem, proč se nyní chci zabývat některými estetickými pracemi je ten fakt, že mnozí čeští filmoví teoretici se těmito estetickými pracemi nezabývají. Důvodem může být fakt, že níže uvedení autoři působili na poli literatury, divadla či výtvarného umění. Film z nich však mnohdy čerpá. Já sám bych se asi těmito pracemi nezabýval, kdybych v rámci studia nenavštěvoval předmět Estetika literatury a Současné směry myšlení o umění na Filozofické fakultě JCU.

5.1. Kierkegaardova estetika divadla a dramatu

Ztráta křesťanských hodnot může přinést neúctu k lidské osobě, lidská důstojnost bude sice ještě deklarována v mezinárodních smlouvách a zákonicích, ale prosazeny budou zájmy působící masakry.

Kierkegaard jako aristotelik, přejímá definici umění jako „napodobení“ a soustředí se na drama a vyprávění, napodobující vespolečné lidské jednání (mimesis praxeos). Drama a dle mého i film je estetickou formou představující fiktivní jedince, kteří volí, odhodlávají se a reagují.⁶²

Každé drama, dle mého, ve smyslu nedorozumění je možné tam, kde není dokonalé poznání, ani naprostá nevědomost. Dokonalé poznání by činilo jakékoliv jednání zbytečným, naprostá nevědomost záměrnou volbu nemožnou.

Předvedením biblických postav, evangelijních událostí a Ježíšova života se zabýval Kierkegaard v *Bud' – anebo*. Důvody proč se nemohou vztahovat k řeckým pojmům komedie a tragédie jsou tyto: náš soucit vzbouzí trpící a hynoucí hrdina, jeho nezasloužené utrpení a vědomí absolutního konce. Křesťanský hrdina má naději na věčný život.

5.2. Wassily Kandinsky a duchovnost v umění

Každé umělecké dílo je ovlivněno dobou vzniku. Každá epocha má svá vlastní umělecká díla. Oživovat umělecké zásady minulosti je kontraproduktivní. Nemůžeme stejně prožívat a cítit jako staří Řekové. Naskytá se tedy otázka, má každá doba i svoji transcendenci? Budeme tedy schopni vnímat transcendenci z filmů sto a více let starých?

Kandinsky však upozorňuje na jiný druh nápodoby, spočívající na vnitřním směřování veškerého duchovního a morálního klimatu k cíli a mající současně zárodek budoucnosti.⁶³ Z podobného vnitřního ladění mohou vzniknout formy, které již existovaly a jsou důvodem, proč sympatizuje s uměním primitivních kultur. Zde je silná podobnost s Panofského ikonologickou teorií.

⁶² OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: CDK, 2007, s. 15.

⁶³ KANDINSKIJ, V. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998, s. 11.

V roce 1912 vidí autor konec materialismu. V našich duších klíčí bol z nesmyslnosti, bezcílnosti a hoře, může však z toho vzniknout umělecké dílo.⁶⁴ Jak můžeme vidět z umělecké tvorby následující, tento existencionální motiv byl hybatelem u mnoha literátů či filmařů a s materialismem se umělci vyrovnávají dodnes např. *Melancholia* Larsa von Triera.

Umělci, kteří bojují proti hradbě materialismu, budou chtít v recipientovi vzbudit pocity ušlechtilé, běžnými slovy nepopsatelné. Takového souznění však jsou diváci stěží schopni, očekávají totiž jednoznačný, prakticky zaměřený popis, snadno interpretující. Naskytá se otázka, zdali autorské filmy, například Tarkovského mohou přenést veškerý duchovní obsah na diváka a zdali hodnotit dílo, podle míry, jak se autorovi povedlo uskutečnit záměr, v tomto případě vzbudit ušlechtilé pocity. Myslím si, že na autory čeká úskalí, aby film nebyl například příliš sentimentální či plačtivý. Umělci, jejichž krédem je umění pro umění, napomáhají materialistickému myšlení, rodící nadprodukcí, žárlivostí, intriky a nenávist.⁶⁵

Duchovní život, jehož součástí je umění, představuje komplikovaný pohyb kupředu a vzhůru, je poznáním. Takovou cestu vyšlapávají „jasnozřivý“ jedinci, jenž jsou často vysmívání a pronásledováni.⁶⁶

Duchovní život si můžeme představit jako trojúhelník. Čím níže sestupujeme, tím širší a vyšší jsou jednotlivé části, celý se však pozvolna posouvá kupředu a vzhůru. Tedy, co je dnes srozumitelné jen pro špičku, bude v budoucnu srozumitelné pro širší okruh, někdy na vrcholu může stát pouze jeden, jeho radost z vidění je však provázena smutkem z nepochopení. Naskytá se otázka, pokud je některé dílo nepochopeno v krátké době po vzniku a tento stav přetrvává, nejedná se tedy o „jasnozřivého“ autora? A co když je určité dílo chápáno sinusoidně?

Umělecké epochy bez duchovního vůdce či obsahu, nazýváme obdobími úpadku. Duše se propadají do nižších segmentů. V takových dobách se zdůrazňují jen vnější úspěchy a hmotné úspěchy. Duchovní kvality se v lepším případě podceňují...⁶⁷ Já se však s tímto názorem neztotožňuji.

5.3. Estetika 20. století

Tradiční estetika je chápána moderní estetickou teorií jako soubor úvah o metafyzice krásy, neměnné podstatě umění, usilující o esenciální definici pojmu umění, zahrnující ahistorický model estetického vnímání.

Diskuze o umění se rodí v době vzniku západní filozofické tradice, vymezující se proti spojení mytoepické tradice s uměleckou činností.

Výsledkem napodobivé činnosti (mimosthai) jsou obrazy věcí (mimémata). Spadají sem výtvarná (vizuální) umění, hudba a literatura a samozřejmě i film. Toto rozlišení vyplývá z Platonových a Aristotelových teorií, chápající umění jako nápodobu přírody.

Ve 20. století se tímto zabývá Husserl a jeho fenomenologická analýza transcendentální subjektivity.

⁶⁴ Tamtéž, s. 12.

⁶⁵ KANDINSKIJ, V. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998, s. 15.

⁶⁶ Tamtéž, s. 16.

⁶⁷ Tamtéž, s. 20.

Díky fundamentální kritice estetického esencionalismu, předpokládající, že vědět skutečně něco o určité věci znamená definovat její esenci, vzniká ve druhé polovině 20. století analytické filozofie.

Pro filmovou estetiku je důležitá hermeneutika, tedy rozumění a interpretace, přičemž schopnost rozumět je spjata s řečí, pokud se to týká filmu, i řeči obrazu, současně jsou však „mantinely“ řeči nevýhodou. V rámci interpretace jsou důležitá jména Dilthey, Heidegger, Derrida či Gadamer a Nietzsche u kterého interpretace jako kritika pozitivismu začala.

Umělecké dílo samo něco říká, jeho výpověď nelze nikdy pojmem definitivně vyčerpát. To platí i pro filosofii a dějiny např. Platón psal Dialogy a žádné dogmatické texty.⁶⁸

Během vývoje dějin umění se teoretici nejdříve zabývali osobou autora, v polovině 20. století převládalo studium díla a nyní se zaměřují na osobu recipienta. Wimset a Beardsley se zabývali, zdali je důležitý „záměr“ autora a dospívají k názoru, že nikoliv. Pokud bych měl jejich aplikovat na film, tak by úspěšné tvůrce, dokazovala sama jejich díla. S tímto názorem se ztotožňuji, protože máme mnoho teoretických statí od Bergmana či Tarkovského, kde se vyjadřují o „záměru“ pro režii svých děl a my jsme po zhlédnutí schopni reflexe, zdali se jim to podařilo či nikoliv. Pokud hovoříme o „záměru“ je nutno připomenout, že se nacházíme na poli kritiky, přičemž každý kritik je soudcem.

5.4. Šklovského teorie umění jako metody

Šklovskij je představitelem ruského formalismu, kterým začíná moderní literární věda. Formalismus se ptá po smyslu, funkci a specifičnosti umění, je teleologický. Proč vůbec máme umění? Proč jej podporovat?

Šklovskij nachází odpověď, umění nese „esenci uměleckosti“ a ptá se po vnitřních vlastnostech, jako známý příklad je uváděn Duchampův pisoár – jaké vlastnosti má proti normálnímu? Pokud to vztáhneme na naši problematiku: Jaké vlastnosti má film, popřípadě snímky obsahují transcenci? Mají uměleckou kvalitu, oproti pouhému, libovolnému kamerovému záznamu?

Naskytá se další otázka: Ne, co je filmové umění, např. obsahující transcendentální prvky, ale kdy? Můžeme říci, že když neplní svoji primární funkci? Tedy, když nesedíme na židli, ale je vystavena, stává se uměním? Je tedy každá vystavená židle, či pisoár uměním? Není... Opět k naší problematice, museli bychom si nejdříve určit primární funkci filmu, abychom mohli následně vysledovat jeho využití umělcem. Dle mého názoru, ale film nemá primární funkci, tedy již při svém vzniku projevoval umělecké ambice, přičemž Šklovskij tvrdí: „Bez obrazu není umění.“ „Umění je myšlení v obrazech“⁶⁹ Obrazy jsou spjaty se symboly, jejichž významy se zabývá např. doc. Ludmila Muchová.⁷⁰

Nejdůležitější funkce umění je dle Šklovského, že ovlivňuje lidské vnímání, zbavuje jej automatizace (věci děláme automaticky, nepřemýšlíme o nich, z důvodu ekonomie). Šklovskij k boji proti automatizaci používá „ozvláštnění“, které je u něj všude tam, kde je

⁶⁸ GADAMER, H. G. Text a interpretace. *Reflexe*, 2000, č. 21, s. 5-35.

⁶⁹ ŠKLOVSKIJ, V. Umění jako metoda. Dostupné na WWW:

<<https://moodle.ff.jcu.cz/course/view.php?id=393>>.

⁷⁰ Je autorkou více knih, spjatých s touto problematikou *Vyslovit nevyslovitelné, Budete mými svědky...*

obraz.⁷¹ V české literatuře, mohou být za „ozvláštnění“ pokládány Vrchlického novotvary či slezismy u Bezručce. V rámci předmětu Filosofie a umění – seminář, jsme se shodli na tom, že „ozvláštnění“ nacházíme u filmu *Illuminace* Krzysztofa Zanussiho, kde toho efektu docílí střídaním krátkých a dlouhých záběrů, přičemž je mezi nimi velmi důrazný přístřih doplněný výraznou hudbou. Umělecké vnímání je tedy samo o sobě cílem umění. Zde Šklovskij potvrzuje moji hypotézu, že film, může kladně ovlivňovat recipienta, a proto by měla být zpracována didaktická pomůcka, jak s filmem, a to především „transcendentálním“ pracovat ve školách. V rámci studia literárních pramenů k této práci, jsem se seznámil i s několika didaktickými knihami, vztahujících se k tomuto problému. Nalezl jsem je ve Švédsku, kde má mediální výchova dlouhou tradici.

⁷¹ ŠKLOVSKIJ, V. Umění jako metoda. Dostupné na WWW:
<<https://moodle.ff.jcu.cz/course/view.php?id=393>>.

6. Filmová avantgarda

Důvodem, proč se chci nyní zmínit o avantgardním filmu, přestože to není klasický narativní film, je ten, že autoři tohoto směru nejsou pod tlakem různých filmových studií či majiteli kin. Autoři těchto filmů neočekávají vysokou diváckou návštěvnost a proto jsou k těmto vnějším vlivům rezistentní.

a) Strukturální film

Ve filmu hovoříme o struktuře jako o celkovém systému vztahů. Jako první použil pojmu strukturální film americký kritik P. Adams Sitney roku 1969 a uvádí čtyři charakteristiky strukturálního filmu:

- 1) pevně fixované postavení kamery
- 2) využití flickr efektu
- 3) práce se smyčkami, tedy bezprostřední opakování či variování téhož
- 4) přifilmování fotografií, diapositivů či filmů.⁷²

Doktor Čihák přidává pátou charakteristiku – fotogenické podloží, tedy pohled na realitu přímý nebo druhotný, za fotografii. Takové filmy nemají narativní ani poetický obsah. Strukturální film klade důraz na akt percepce, přičemž toto je hlavní důvod, proč se o strukturálním filmu zmiňuji. Teorie, o nichž se zmiňuji, ve třetí kapitole, upozadovali diváka. Obraz viděný na plátně je zcela odlišný od toho, co se ve skutečnosti nachází na filmovém pásu.⁷³ Bohužel rozsah bakalářské práce mi nedovoluje podrobněji se zabývat tímto fenoménem z pohledu psychologie.

Belgický fyzik A. F. Plateau objevil 1839 stroboskopický jev. Petr Weibel jej vyjádřil svými slovy: stroboskopický efekt určuje frekvenci, od které po sobě jdoucí obrazové vjemy vnímáme jako kontinuální. Abychom zabránili mžítkám, musí být každý obrázek přerušen dvěma temnými pauzami.⁷⁴ Diváci jsou tedy u narativních filmů v právu, pokud žádají padesáti procentní slevu, protože celou polovinu promítání tráví ve tmě a nevidí nic.

Praotcem teorie strukturálního filmu je španělský scholastik a alchymista Raimund Lulla, který pomocí kruhových desek hledal všechny formy myšlenkových kombinací. Na jeho dílo *Ars Magma* (1275) navázali Giordano Bruno a Gottfried W. Leibniz.⁷⁵

Důležitým tvůrcem byl Michael Snow, který roku 1966 natočil *Wavelength*, díky změně barevných filtrů a materiálu chtěl vytvořit sumarizaci svého nervového systému, nábožensky laděných domněnek a estetických idejí. Natáčelo se v osmdesát stop dlouhém podkroví. Prostor je narušen čtyřmi lidskými událostmi, včetně smrti.

Dalším kořenem je nizozemská malba sedmnáctého století, například Vermeerova *Maliřka*.

⁷² ČIHÁK, M. *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013, s. 22.

⁷³ Tamtéž, s. 23.

⁷⁴ Tamtéž, s. 26.

⁷⁵ Tamtéž, s. 29.

Film *N:O:T:H:I:N:G* (1968) Paula Sharifa je jakousi energetickou vibrací rytmů a barev inspirovaných jednou tibetskou mandalou „Tato formálně psychologická kompozice směřuje progresivně k stále intenzivnějším vibracím (pomocí symbolických barev bílé, žluté, červené a zelené), dokud není dosaženo středu mandaly. Druhá polovina filmu je v jistém smyslu k té první inverzní... V podstatě se nezajímá o mystický symbolismus buddhismu, pouze o jeho mocnou, intuitivně povstávající imaginativní sílu.“⁷⁶ Je zajímavé, že Sharits o svých filmech hovoří jako o mandalách, jež nechápe v esotericko-symbolickém smyslu, ale jako prostředek rozvíjející, intuitivně povstávající imaginativní síly.

Tímto stručným vhledem jsem nevyčerpal všechny tvůrce či díla. Tato malá kapitola měla pouze za cíl ukázat čtenáři, že i mimo hlavní proud mohou vznikat filmy vztahující se k tématu mé práce. Problém však vidím v tom, že je k těmto dílům špatný přístup, vyžadují jisté jazykové kompetence.

⁷⁶ SHARITS, P. Notes on Films /1966-1968. *Film Culture*, 1969, č. 47, s. 15.

7. Vybraní tvůrci transcendentálních filmů

Níže uvedený seznam autorů, který není vyčerpávající celou množinu možného, není náhodný, s některými díly jsem se setkal během výuky nebo je zde shoda na jejich hodnocení a vztahu k transcendenci u mne i jiných teoretiků.

a) Kenneth Anger

Jedním z nejvýznamnějších autorů avantgardního filmu je Kenneth Anger, narozený v jižní Kalifornii roku 1930, je těžko zařaditelná postava kinematografie, avšak náboženská tematika není u Angera nečastá, setkáváme se s ní u *Inauguration of the Pleasure Dome*, tento zajímavý snímek mimo jiné doplňuje Janáčkova Glagolská mše. Kultovním snímkem amerického undergroundu je však *Scorpio Rising* z roku 1963. Tématem je motorkářský gang z Coney Islandu. Díky analogiím záběru či sekvencemi muže spatřit scházející se motorkáře a Ježíše se procházejícího se s učedníky krajinou (jedná se o záběry z hollywoodského filmu *Král králů* 1927).

Prvním československým avantgardním filmem byla Bezúčelná procházka Alexandra Hackenschmieda

a) Krzysztof Zanussi

Přes tematiku náboženství nebývá mezi autory spirituálního filmu počítán. Jeho styl není transcendentální, ale racionální s převažující etickou a logickou argumentací. Hrdinové Zanussiho filmů chápou víru jako intelektuální alternativu než prožitou zkušenost.

V jeho diplomové práci *Smrt provinciála* (1966) mladý restaurátor přemýšlí o majestátu smrti u těla mrtvého představeného kláštera. *Illuminace* (1973) tento film jsme rozebírali v rámci předmětu Filosofie a umění – seminář, s doktorem Erbanem, a chápali jsme jej jako druh meditace, cestu k uvědomění si co je pro hrdinu podstatné. Smrti je věnována i *Spirála* (1978). Tomáš chce zemřít v Tatrách, je zachráněn a posléze se ukáže, že trpí nevléčitelnou nemocí. Jeho netypickou bouřlivou reakci studují odborníci. V *Konstantě* (1980) žití dle morálních pravidel nevede k dobrému konci, protože osud je zlomyslný. *Imperativ* (1982) je příběh učitele Augustina, jež chce přinutit Boha k reakci, a tedy ukradne ikonu. Následuje epileptický záchvat, léčba a vlastnoruční amputace ukazováku sekáčkem na maso. Klášter Bohu otázky je dle Zanussiho lidské, ale i hříšné.

b) Mel Gibson

Oproti Markovu a Matoušovu evangelium, které událostem po zmrtvýchvstání poskytují nezanedbatelný prostor, končí Gibsonův film *Umučení Krista* ihned po zmrtvýchvstání. Nejedná se totiž o evangelium, ale o pašije. Ty jsou definovány jako líčení utrpení, jež Ježíš zažil od Getsemetské modlitby.

Gibson se vrací k takovému prožitku křesťanství, jež bylo považované za překonané.

c) Lars von Trier

Jak může film zobrazit něco nezobrazitelného? Příkladem jsou *Prolomit vlny* (1996) Larse von Triera, příběh kladných hrdinů zápasících se svými slabiny. Bess se provdá za dělníka Jana, který se zraní a zůstane ochrnut. Bess začne trpět depresemi a dává si Janovo zranění za vinu. Jan chce pomoci Bess k odchodu a navrhuje ji, aby měla poměr s jinými muži, a pak mu to vyprávět. Bess uvěří a postupně se z ní stane prostitutka, zavržená rodinou a církví. Film končí Bessiinou smrtí a Janem, jež může znovu chodit. Trier se podvědomě vrací ke Kierkegaardovu „rytíři viny“, přestože není luterán, ale katolický konvertita. Transcendence se ve filmu otevírá mnoha způsoby, Bess hovoří často s Bohem. Církev je však transcendentálně nenaplněná. Transcendenci spatřujeme v lásce, z níž vyvěrá ochota k vzájemné vydanosti. U Triera vnímáme transcendenci skrze mravního hrdinu

d) Billie Effinghamová

Druhým snímkem je *Nejtemnější světlo* (1999). Je to příběh z okolí slatin v severním Yorkshiru. Hlavními postavami jsou Uma a Catharine, jejíž otec je militantní ateista, matka praktikující křesťanka a bratr Matthew mající leukémii. Uma je indického původu, její rodina praktikuje hinduismus.

Jednoho dne se něco stane. Cathrine uvidí něco pozitivního, Uma negativního. Jedná se o zjevení Panny Marie. Film řeší možnosti interpretace transcendence, zdali se jedná o kulturní jev, tedy, že by každá náboženství měla svoji vlastní. Postava kněze je k mariánskému vidění skeptická, uvědomuje si možnost masové hysterie. Film nestrání ani jednomu pohledu. Noble tvrdí, že film má k zprostředkování Ducha nejbliž.

U Effinghamové je transcendence na různých úrovních.

e) Ermann Olmi

Olmi je jediný z italských tvůrců ovlivněných neorealismem, jenž byl více inspirován křesťanstvím, než marxismem. Vrcholem je *Strom na dřeváky* (1978), plný křesťanské pokory. Roku 2005 mu byla během Febio festu uspořádána retrospektiva. Čtyři

ze šesti filmů se explicitně vztahují ke křesťanství *Legenda o svatém pijanovi, A přišel člověk, Genesis a Jdi, jdi* o putování tří králů a je přesvědčen, že to byli vlivní intelektuálové. Film trvá 156 minut a převažují pastelové barvy. Ústředními postavami je kněz Mel a jeho malý žák Rupo, který protestuje proti obětování beránka a díky průletu komety se tak nestane. Myslí si, že kometa ukazuje místo narození spasitele a se skupinou se vydají na cestu. Jednoho rána se probudí a vedle nich stanují dva mudrci s korunami na hlavě, když to vidí Mel, též si ji nasadí.

Strážce v městě je nejdříve nechtějí vpustit, pak skupina hledá dítě ve vesnici pod městem a naleznou je s jeho rodiči. Darují mu beránka a tři bochníky chleba. Poutníci se vrací domu a jeden z nich jde znovu k městu a nalezne povražděná nemluvňata. Po Spasitelově rodině není stopy.

f) Ingmara Bergman

Pro jeho filmy jsou typické nenapravitelné existenciální rozpory, rozdělující bytí na části. Křesťanská spiritualita vyniká v *Hostech večere páně* (1963), příběhu pastora trpícího silným nachlazením sloužícího bohoslužbu v promrzlém kostele, který marně pomáhá farníkovi trpícím depresi. Zasněžená švédská krajina je symbolem duchovní a emoční pokleslosti. Kostelník přinášející světlo je znamením obratu.

Ve středověké legendě *Pramen panny* (1963) se o člověka kromě raného křesťanství uchází i pohanské instinkty, včetně čarodějnictví. Příběh vyústí v několik vražd a až po nich přichází milost. Bergman ví, že žijeme a umíráme v duchovním horizontu a ne v prostředí neutrální přírody. Velmi zajímavá je studie *The Sensation of Time in Ingmar Bergman's poetics of Bodies and Minds* od F. P. Toniona.⁷⁷

Tento stručné pojednání o některých autorech a jejich dílech nemělo za úkol být vyčerpávající sondou do dějin filmu, mělo však ukázat, že transcendentální a náboženské motivy nejsou omezené na určitou dekádu, styl a zeměpisné ohraničení.

⁷⁷ *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* [online]. 2014, č. 8. Dostupné na WWW: <www.cceol.com>

ZÁVĚR

Nyní mám prostor pro shrnutí výsledků mé práce. Zjištění plynoucí z kritické reflexe těchto děl, mě mile překvapila, konkrétně se jednalo o potvrzení mé hypotézy, že filmové umění vsutku obsahuje mnoho transcendentálních aspektů a že jejich analýza je nejenom pro mne jako filosofa – teologa velice přínosná, ale i aplikovatelná a aplikovaná ve výuce. Autorů, kteří se zabývali podobným tématům, jako já, je mnoho. Největší rozdíly mezi nimi tvoří jejich konfese a to se týká i samotných filmových tvůrců, proto je pochopitelné, že kritici hodnotí pozitivně takové autory, kteří zastávají stejný světonázor. Přičemž kladně hodnotím, že i když každý vychází z jiných předpokladů, jiných životních zkušeností, tak dospívají k hodnotám, které jsou ceněny. Skrze kultury a film tedy může být použit v interkulturním dialogu. Otázka, která zůstala nezodpovězena, je použití filmového umění ve výuce v české prostředí, existují sice různé didaktické odkazy na umění, několika vysokých školách je možnost studovat bibliodrama, ale otázku bibliofilmu či něčeho obdobného jsem nezaregistroval. Z důvodu rozsahu jsem se také nemohl plně věnovat oblasti recepce, současně je to však výzva pro případnou diplomovou práci.

Na začátku psaní této práce jsem si vytyčil několik cílů a myslím, že jsem je splnil, během doby studia literárních i audiovizuálních pramenů jsem získal vhled do problematiky jak z filosofických i estetických pohledů, ale i díky specializovaným seminářům, jež poskytovala sama teologická fakulta. Objektivně však musím napsat, že toto téma jsem nevyčerpал ani z desetiny, proto jsem toho názoru a přesvědčení, že by bylo záhodno se této problematice věnovat i v budoucnu dle příkladu Blažejovského, je toto téma vhodné i pro disertační studium.

Kromě výše zmíněného doktora Blažejovského a docenta Suchánka, není v českém jazykovém prostředí jiných komplexních knih zabývajících se touto problematikou. Je asi otázkou času, kdy i do češtiny budou přeložena mnohá zahraniční díla, protože například vizuální antropologie, jež je úzce spjata s filmem, zažívá v posledních letech konjunkturu.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

1) Odborná literatura

- ARISTOTELES, *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0295-5.
- BARTHES, R. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In Koloušek, Petr (ed): *Znak, struktura, vyprávění: Výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-016-3.
- BAZIN, A. *Co je to film?* Praha: ČSFÚ, 1979. ISBN nezjištěno
- BERGSON, H. *Hmota a paměť*. Praha: Oikoymenh, 2003. ISBN 80-7298-065-3.
- Bible. Písmo svaté starého a nového zákona* (1991). Praha: Zvon.
- BLAŽEJOVSKÝ, J. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2007. ISBN 978-80-7325-132-1.
- ČIHÁK, M. *Ponorná řeka kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1.
- DELEUZE G. *Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?* Bratislava: Archa, 1993. ISBN 80-7115-050-9.
- DELEUZE, G. *Film 2. Obraz-čas*. Praha: NFA, 2000. ISBN 80-7004-127-7.
- ELIADE, M. *Posvátné a profánní*. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994. ISBN 80-85795-11-6.
- ELIADE, M. *Pojednání o dějinách náboženství*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-589-4.
- FLORENSKIJ, P. A. *Ikonostas*. Brno: L. Marek, 2000. ISBN 80-86263-13-4.
- FREUD, S. *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0109-5.
- JUNG, C. G. *Obraz člověka a obraz Boha*. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2001. ISBN 80-85880-23-7.
- FRYE, N. *Velký kód* (Bible a literatura). Brno: Host, 2000. ISBN 80-86055-68-X.
- HOLLOWAY, R. *Beyond the Image, Approaches to the Religious Dimension in the Cinema*. Geneva: World council of churches, 1977. ISBN nezjištěno.
- HOLLOWAY, R. *The Religious Dimension in the Cinema: with Particular Reference to the Films of Carl Theodor Dreyer, Ingmar Bergman and Robert Bresson*. Hamburg: Evangelish – Theologischen Fakultät der Universität Hamburg, 1972. ISBN nezjištěno

- KANDINSKIJ, V. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 1998. ISBN 80-86138-06-2.
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. ISBN nezjištěno.
- OTTO, R. *Posvátno*. Praha: Vyšehrad, 1998. ISBN 80-7021-260-8.
- OSOLSOBĚ, P. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno: CDK, 2007. ISBN 978-80-7325-125-3.
- PLATÓN, *Obrana Sokratova*. Praha: OIKOYMENH, 2000. ISBN 80-86005-99-2.
- PLATÓN, *Zákony*. Praha: OIKOYMENH, 1997. ISBN 80-86005-31-3.
- PODRO, M. *The Critical Historians of Art*. New Haven: Yale University Press, 1984. ISBN: 0300032404.
- SAUSSURE, F. *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia. 2007. ISBN 978-80-200-1568-6.
- SCHRADER, P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press, 1972. ISBN 10: 0520020383.
- SUCHÁNEK V. *A vdechl duši živou... Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu*. Olomouc – Dolní Loučky: Mgr. Jiří Burget, 2004. ISBN 80-902798-6-4.
- SUCHÁNEK, V. *Topografie transcendentálních souřadnic filmového obrazu*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. ISBN 80-244-0417-6.
- STÖRIG, H J. *Malé dějiny filozofie*. Praha: Zvon, 1996. ISBN 80-7113-175-X.
- ŠTAMPACH, O. I. *Náboženství v dialogu*. Praha: Portál, 1998.
- VALUŠIAK, J. *Střihovou skladbou k n-té dimenzi*. Praha: AMU, 2000. ISBN 80-85883-58-9.

2) Nevydané publikace

URBÁNKOVÁ, L. *Autorská estetika Andreje Tarkovského s přihlédnutím k filmu Zrcadlo*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Seminář estetiky. Vedoucí práce R. Niederle

3) Odborné časopisy a jiné zdroje

CUNEEN, J. The Films of Robert Bresson. *Commonweal*, 2011, February 9.

GADAMER, H. G. Text a interpretace. *Reflexe*, 2000, č. 21, s. 5-35.

ISSUE EDITORS' NOTE. Space and Time in Film Alphaville. *Journal of Film and Screen Media*, 2011, Issue 2, Winter.

SHARITS, P. Notes on Films /1966-1968. *Film Culture*, 1969, č. 47, s. 15.

WOLTERSTORFF, N. Are „Religious“ films possible? *The reformed Journal*, 1972.

4) Elektronické zdroje

Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies [online]. 2014, č. 8. Dostupné na WWW: <www.cceol.com>

FERNANDÉZ, D. P. Geography of the Body: Jean Epstein's Poetics and Conceptualization of the Body in his Unpublished Writings. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* [online], 2013, posl. aktualizace 2.3.2015. Dostupné na WWW:<www.cceol.com. >.

HOLLOWAY, R. Chicago Centrum for Film Study: Origin and History. *KINEMA a journal for film and audiovisual media* [online]. © 2014 [cit. 1. Listopadu 2014]. Dostupné na WWW: <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=47&feature>>.

PANAFOSKY, E. Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition. [online]. 1936. Dostupné na WWW: <https://lauradufresne.files.wordpress.com/2013/10/e-panofsky_et-in-arcadia-ego.pdf>.

ŠKLOVSKIJ, V. Umění jako metoda. © [cit. 12. Února 2015]. Dostupné na WWW: <<https://moodle.ff.jcu.cz/course/view.php?id=393> >.

ABSTRAKT

TRUBKA, J. *Transcendentální aspekty ve filmové tvorbě*. České Budějovice 2015.
Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Teologická fakulta.
Katedra filosofie a religionistiky. Vedoucí práce Mgr. Martin Klapetek Ph.D.

Klíčová slova: transcendence, film, umění, estetika, filosofie umění, náboženství

Práce se zabývá rozličnými transcendentálními aspekty ve filmové tvorbě. Předkládá několik teorií vzniku transcendence, které se váží na specifický čas a prostor. Další části se zabývají vymezením terminologických pojmů, které se váží na vývoj narativního filmu a jeho vztahu s církví. Další části se zabývá estetickými teoriemi, které lze aplikovat na film, či které ovlivnily avantgardní film. Poslední část se zabývá několika autory a jejich díly.

ABSTRAKT – ANGLICKÝ JAZYK

Transcendental aspects in film production

Keywords: transcendence, film, art, aesthetics, philosophy of art, religion

The work deals with various transcendental aspects of filmmaking. Presents several theories of origin transcendence, which are associated with a specific time and space. Other parts deal with the definition of terminology concepts that bind to the development of narrative film and its relationship with the Church. Another section deals with aesthetic theories, which climbs applied to film, and that influenced avant-garde film. The last part deals with several authors and their works.