

**FILOZOFICKÁ FAKULTA  
UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI  
KATEDRA SLAVISTIKY**

**Symbolika filmu Pokání Tengize Abuladze**

**Symbolism of the movie Monanieba directed by Tengiz  
Abuladze**

**VYPRACOVAL:** Adam Kovalčík

**VEDOUCÍ PRÁCE:** Prof. PhDr. ZDENĚK PECHAL, CSc.

**Olomouc 2018**

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a uvedl všechny použité prameny.

V Olomouci, 12.4. 2018

---

podpis

Chtěl bych poděkovat panu prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc za odborné vedení práce a cenné rady, které mi pomohly tuto práci zkompletovat.

## Obsah

Úvod .....	1
<b>1. Symbol .....</b>	<b>2</b>
<b>1.1 Symbol ve filmu .....</b>	<b>3</b>
<b>2. Cesta k Pokání.....</b>	<b>8</b>
<b>2.1 Tengiz Abuladze.....</b>	<b>8</b>
<b>2.2 Tvorba Tengize Abuladzeho .....</b>	<b>15</b>
<b>3. Symboly ve filmu Pokání.....</b>	<b>21</b>
<b>3.1. Cesta.....</b>	<b>21</b>
<b>3.1.1. Dobro. Cesta k chrámu .....</b>	<b>22</b>
<b>3.1.2. Zlo. Cesta, která nevede k chrámu.....</b>	<b>30</b>
<b>3.2 Konec cesty .....</b>	<b>37</b>
<b>3.3 Typologie symbolů ve filmu Pokání .....</b>	<b>38</b>
<b>3.3.1 Symboly dobra .....</b>	<b>38</b>
<b>3.3.2 Symboly zla.....</b>	<b>38</b>
<b>3.3.3 Symboly spravedlnosti.....</b>	<b>38</b>
<b>Závěr .....</b>	<b>39</b>
<b>Resumé.....</b>	<b>41</b>
<b>Bibliografie .....</b>	<b>1</b>

## Úvod

„Režie je stav lidské duše stejně jako poezie, to je také stav duše. Když má člověk vrcholně uctivý a pokorný vztah ke všemu živému. To je pravá režie.“<sup>1</sup>

Abuladze Tengiz

V bakalářské práci se budeme zabývat typologií symbolů a jejich definicí a použitím ve filmovém umění. Následovat bude analýza a vzájemné porovnání používaných symbolů ve vybraném díle *Pokání* (1987) gruzínského režiséra Tengize Abuladzeho.

Budou vymezeny a popsány jednotlivé symboly, sestavena jejich typologie a bude vyložen možný význam jednotlivých symbolů a tyto významy budou začleněny do celkové interpretace filmu.

Práce bude rozdělena do tří částí. První část práce bude zaměřena na pojem symbol jako takový. Pro pochopení pojmu symbol si musíme nejprve uvést, co je to symbol a jak se vyskytuje ve filmové tvorbě a umění celkově. Uvedeno bude několik definic pro osvětlení symbolů. Musíme si určit jaké hodnoty mohou jednotlivé symboly nabývat.

V druhé části se bude práce zabývat Tengizem Abuladzem a jeho tvorbou a použitím symbolů v jeho tvorbě. Pro přesnější pochopení jeho tvorby si nejprve vysvětlíme pozadí, politickou situaci a společnost, ve které režisér žil a jak to ovlivnilo jeho tvorbu.

Ve třetí části se bude práce zabývat rozбором díla a výkladem symbolů v souvislosti s celkovou interpretací filmu, bude čerpáno z režisérova celovečerního filmu *Pokání* (1987). Ve filmu budou rozebrány symboly jako diktátorství a tím potlačení osobní svobody. Chrám, víra, utrpení, náboženství a další nepřeborná řada symbolů.

Cílem práce je popis, analýza a výklad symbolů ve filmu *Pokání* (1987) Tengize Abuladzeho.

---

<sup>1</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

## 1. Symbol

„Opisovat život – to nesvědčí ve prospěch umění, to není tvorba; spoléhání se jen na opis života je podvod.“<sup>2</sup>

Abuladze Tengiz

Symbol je slovo odvozené z řeckého *symbolon*, shrnovat, dávat dohromady, byl to také jakýsi průkaz totožnosti.

Symboly a znaky se zabývá sémiotika. K pochopení toho, co symbol znamená, budeme čerpat z literatury Ferdinanda de Saussura a Charlese Sanderse Peirce.

Ferdinand de Saussure vytvořil pojmy signifiant a signifié, ale my přejmeme jejich počestěnou podobu pojmenovávat signifikant – „prvek označující a označovaný, což je tedy podoba smyslová“<sup>3</sup> a signifikát – „prvek, který je touto smyslovou podobou označován.“<sup>4</sup> Mezi těmito dvěma pojmy je arbitrární vztah, což znamená, že mezi nimi není žádný vnitřní vztah, např.: slovo kočka, pokud na něj použijeme tuto teorii, tak je tomuto zvířeti přiřazeno čistě náhodně a nesouvisí s tím, jaké má vlastnosti. Znak nespojuje věc a jméno, ale pojem a akustický obraz.

Peirce nám předkládá svoji teorii, kterou nazval druhá trichotomie znaků. „V trichotomii jsou znaky spolu srovnatelné, něco je spojuje.“<sup>5</sup> Znaky jsou rozdělené na ikony, indexy a symboly. My se zde budeme zabývat symbolem. „Symbol je pro Peircea znakem, který za svou reprezentativní funkci vděčí konvenci, určující jeho význam. Konvence tedy rozhoduje o tom, že daný znak může označovat daný předmět.“<sup>6</sup> Symboly se tedy podle něj rozšiřují a definují díky dalším kategoriím znaků a pomocí jejich spojení.

Pokud bychom měli tyto teorie shrnout, jde o to, že žádný znak či symbol nebude mít pořád stejný význam, pokaždé bude mít význam věci, kterou znázorňuje a kterou my v tomto symbolu vnímáme. Symbol není s touto věcí nikdy totožný, vždy je v něm zaznamenáno něco víc, čeho si divák může a nemusí všimnout.

---

<sup>2</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

<sup>1</sup> HELMAN, Alicja. *Słownik pojęć filmowych*. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1991. ISBN 83-7044-019-3.

<sup>4</sup> HELMAN, Alicja. *Słownik pojęć filmowych*. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1991. ISBN 83-7044-019-3.

<sup>5</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. 2. vyd. (1. vyd. v nakl. Academia). Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0560-9.

<sup>6</sup> HELMAN, Alicja. *Słownik pojęć filmowych*. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1991. ISBN 83-7044-019-3.

## 1.1 Symbol ve filmu

V předchozí kapitole jsme si vysvětlili, co symbol znamená. Teď se posuneme k filmovému umění a jak je symbol vykládán zde. Vycházet budeme s teorií dříve zmíněných a budeme na ně nabírat teorie o symbolech ve filmu.

Musíme si především říct, že film nám nabízí řešení, která nelze převést do jiné estetické oblasti umění. „Jednotlivému signifikátu odpovídá velké množství materiálů různých signifikantů, které, užity v jiné kombinaci, mohou se vztahovat k různým signifikátům. Takto chápané filmové znaky jsou tedy polyvalentní a heterogenní, na jejich půdě je možná jak synonymie (jeden signifikát se dá označit různými signifikanty), tak polysémie (jeden signifikant může zároveň označovat mnoho signifikátů).“<sup>7</sup>

K tomu je třeba si říci, že každý symbol se vyvíjí spolu s obecností a spolu s ním stárne a může i zanikat anebo se přetvoří v symbol jiný. Pro pochopení symbolu je nutná určité kulturní vzdělání, nemůžeme třeba pochopit symbol, který se týká říjnové revoluce, když nic nevíme o říjnové revoluci a můžeme si jej vyložit v tom případě pouze jinak. V tomto vězí arbitrárnost symbolů a jejich zavedená konvence. Filmové symboly musí být srozumitelné, a proto mají svou dobu ve skutečnosti. Pro pochopení filmu ovšem stačí aby divák zachytil aspoň smysl celého filmu, a ne všechny symboly a znaky.

„Ve filmu je signifikant obrazem a signifikát tím, co obraz znázorňuje.“<sup>8</sup> K tomuto je třeba si říci, že symbol nemusí poukazovat přímo na věc ve filmu, ale na přítomnost toho, co by mohla tato věc zobrazovat. Příklad nám uvádí sama Helmanová – „V Ejzenštejnově filmu *Křižník Potěmkin* (1925) - lékařův lorňon, houpající se na provázku znamená, že jeho majitel byl shozen z paluby a v dalším důsledku znamená rovněž pád třídy, kterou reprezentuje, a pád carského režimu.“

---

7 HELMAN, Alicja. *Słownik pojęć filmowych*. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1991. ISBN 83-7044-019-3.

8 HELMAN, Alicja. *Słownik pojęć filmowych*. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1991. ISBN 83-7044-019-3.

Široká významovost znaků je omezována znázorňovacími vlastnostmi obrazu, díky čemuž nemůžeme znak nějak seskupit a zorganizovat. Je to nemožné kvůli, že každý autor vyjádří tento symbol či znak jinak. Dalo by se tedy říci, že hledání pravidel pro tyto znaky je bezpředmětné. Je tedy třeba si říci, že umění je vztahem mezi myšlenkami (rozumem) a hmotou, je empirickým pojmem, obrazy k nám promlouvají řečí myšlenek a pojmů.<sup>9</sup>

„Filmový symbol může nabývat pojmový obsah a podléhat kodifikaci podle zásady, že nabude význam, přesahující meze elementárního znaku tím, že bude vepsán do výpovědi, do filmového vyprávění.“<sup>10</sup> Zjednodušeně řečeno, symboly se stávají symboly, když je jejich uživatel či tvůrce reprezentuje svou výpovědí, která se nám vyznačuje nějakou jeho expresivitou a záměrem.

Pokud budeme brát Peircovu teorii trichotomie znaků, tak ve filmu převažují indexové a ikonické znaky, zatímco symboly jsou druhotné a omezené. Jenže je chybou, pokud vypovídáme o filmu pouze jedním z těchto aspektů, měli bychom uvažovat nejlépe ve všech třech aspektech. Interpretace znaku si zakládá na tom, že divák poznává znakovou situaci přímo. Pro diváka není nutné, aby identifikoval všechny tři aspekty znaku, nýbrž mu postačí pouze to, aby tyto prvky kvalifikoval jako znak. První význam znaku dává sám filmový tvůrce, který užívá nějaké věci, aby jí dal význam filmového znaku. Dalšími interprety jsou už diváci, kteří si tuto interpretaci musí provést sami a nemusí být v souladu se záměrem tvůrce. „Podstatu těchto kategorií můžeme ilustrovat jednou různě znázorněnou událostí“, píše Pryluck. „V závislosti na podmínkách popisu může obraz černošské matky, chovající nemluvně, představovat paní Jonesovou a její dítě; v tom případě to bude indexový znak. Nebo díky podobnosti může obraz označovat Madonu; pak to bude znak ikonický.

---

<sup>9</sup> CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*, 2004. ISBN 978-80-7331-143-8

<sup>10</sup> HELMAN, Alicja. *Słownik pojęć filmowych*. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1991. ISBN 83-7044-019-3



Anebo, konečně, může označovat nějakou koncepci týkající se rasových poměrů; v tom případě bude symbolem. Daný obraz by rovněž mohl být zároveň indexový, ikonický a symbolický.“<sup>11</sup>

Obraz, který divák svým rozumem vnímá, se stává symboličnem v podobě signifikantu, který je dán nějakou konvencí, společenskou praxí, jinak to nazýváme také filmem. Film reprezentuje pouze obrazy. To, co vnímáme nereprezentuje reálné osoby ve skutečném čase a prostoru, nýbrž pouhé obrazy. Z toho nám vyplývá, že ve filmu je fiktivní jak to, co se nám předvádí, tak samotné představení.

Don Fredericksen se řídí teorií C.G. Junga ten říká, že znak je vyjádření známe věci, zatímco symbol je ten nejlepší možný způsob, jak vyjádřit to, co je neznáme. Rozlišuje tedy pojmy znak a symbol. Proto se podle něj ze symbolů mohou stávat znaky, protože se nám přesouvají ze symbolického materiálu do oblasti sémiotiky. Může tak nastat v případě nějakých kulturních symbolů, které už mají svůj ustálený význam, ale díky jejich častým projevům se oddělují od symboliky natolik, že se nakonec stávají znaky, tedy tím, co nám je již známo. V této teorii nás sémiotický pohled limituje, protože poukazuje pouze na znaky a symboly jsou buď úplně opomíjeny nebo je popřena jejich existence v praxi pomocí sémiotického přístupu. Většinou se děje obojí, protože tyto dva přístupy se vzájemně implikují. Objevují se tady určité náznaky nebezpečí toho, že sémiotický aspekt popírá odloučení autonomního symbolického světa a chce vysvětlit symboly jako znaky. „Symboly se vyskytují v nám neznáme říši, je pro nás neznámá, protože naše vědomí se tak daleko nemůže dostat“<sup>12</sup>(Hauke, Alister, 2001, s. 30) Tato výše uvedená teorie poukazuje na fakt, že ve filmech nacházíme symboly, tak jak jsem je zde podle Junga popsal, nebo u nich můžeme vidět určitý symbolický aspekt.

---

11 HELMAN, Alicja. *Słownik pojęć filmowych*. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1991. ISBN 83-7044-019-3

12 HAUKE, Christopher a Ian ALISTER. *Jung & film: post Jungian takes on the moving image*. New York: Brunner-Routledge, 2001. ISBN 978-1583911334.

Jelikož jsme limitováni osobním přístupem k filmovým tvůrcům, je třeba si symboly analyzovat, tak jakoby, Jung analyzoval své pacienty. Analýza by měla být objektivní a neměla by do ní zasahovat naše osobnost. Raději bychom měli používat paralely, které jdou mimo naše osobní názory, a to v takovém způsobu, kdy se nám spojí individuálnost, kolektivnost, plynulost a také jejich trvalost. Kvůli tomuto si symboly nemůžeme vyložit jenom jedním způsobem, „pokud bychom si symbol hada vyložili pouze s jeho mytologickým původem, nemáme záruku toho, že je nám zobrazována jenom tato možnost. Je nutné znát význam individuálního symbolu a poté zjistit, jestli má tento symbol takový smysl a poté s ním můžeme takto jednat. Člověk se musí pustit do únavného popisování, jak osobního, tak symbolického.“<sup>13</sup> Ještě je nutno napsat, že jsou určité archetypy, od kterých se při analyzování můžeme odrazit, protože už jsou zakořeněny v systému.

Ve filmu se nám nejčastěji objevují kulturní symboly, které bývají ukryty nebo je deformují znaky nám známých věcí, ale se symboly se samozřejmě setkat můžeme, jen musíme vystoupit z dikce koncepce znaku.

Jan M. Peters má zase takový názor, že filmový obraz může být znakem, ale tento obraz obsahuje také jiné znaky. Podle něj to mohou být různá gesta, mimika či předměty symbolického významu. Opírá se opět o teorii Peirce a říká, že znaky mohou být jak ikony, tak indexy a také symboly, filmové obrazy většinou takové bývají. Obrazy ve filmu jsou složitým procesem a je třeba zkoumat jako výpověď. Sám vyjadřuje pochybnost, zda používat Sausserovu teorii a nazývat ho signifikantem, a ještě větší pochybnost má v tom nazývat ho signifikátem. (signifikát totiž není věc, ale pojem). Každý jednotlivý signifikant má svůj signifikát.

---

<sup>13</sup> JUNG, Carl. *Man and his symbols*. New York: Dell Pub, 1968. ISBN 0440351839.

Filmový obraz je naplno znakem především díky jeho funkcím. Obrazy ve filmu nikdy nevystupují jednotlivě ale navazují na sebe. Např. spojení výstřelu z pistole s člověkem, který padá, učiní z výstřelu příčinu a z pádu důsledek. Díky tomu nám vzniká symbol.<sup>14</sup>

Ted' si musíme všechno shrnout, v předešlých řádcích jsme si vysvětlili, jak se film zajímá filmovými znaky a symboly. Napsali jsme si o různých teoriích a použili nějaké příklady. Následně je tedy nutné si vybrat jednu z těchto teorií. Mně se nejvíce zalíbila teorie Dona Fredericksena, který svoji teorii roubuje na teorii Peirce a opírá se o psychoanalýzu. Tato teorie se mi zdá jako nejlepší a nejsrozumitelnější, protože bere v potaz rozlišení znaku a symbolu a podřizuje ho širší sémiotice. Vybírám si tuto teorii i proto, že podle ní můžu symboly zpracovat podle svého vlastního vědomí, i když některé symboly samozřejmě podléhají konvencím. Připadá mi, že díky této teorii budu mít nejvolnější ruku k jejich zpracování.

---

<sup>14</sup> CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*, 2004. ISBN 978-80-7331-143-8

## 2. Cesta k Pokání

„Film – to je režie, režie, a ještě jednou režie. Je tomu tak u Buñuela, Bressona, Bergmana, Ejzenštejna, Dovženka, Pudovkina. Jejich vnitřní vidění znamená víc než popisující oko kamery, nezávisle na tom, kdo za ním stojí – i nejskvělejší kameramani zprostředkovávají režisérovo vidění.“<sup>15</sup>

Abuladze Tengiz

### 2.1 Tengiz Abuladze

V této kapitole se budeme zabývat životem Tengize a jeho cestou k filmu Pokání.

Budeme probírat kde se narodil, jaká byla politická situace a společnost, ve které režisér žil a co ho vedlo k natočení snímku Pokání.

„Je to člověk, který pochází z aristokratické gruzínské rodiny, který od počátku svého života až do dospělosti zajímal o kulturu jeho gruzínského národa. Byl pokládán za zázračné dítě.“<sup>16</sup>Tengiz Abuladze se se narodil 31.ledna 1924 v Kutaisi v Gruzii. Byl to národní umělec Gruzínské SSR. Odmaturoval roku 1943 a s jeho spolužákem Revazem Čcheidzem chtěl jít studovat na VGIK, (nejstarší filmová škola světa, založena 1920) ale válku mu v tom zabránila, protože situace jim znemožnila odjet na studia do Alma-Aty, kam filmovou školu kvůli válce přesunuli. „V Gruzii byly v té době obrovské ztráty na životech branců a dobrovolníků a byla populačně ohrožena v roce 1941. Od roku 1943 se už odvody nekonaly.“<sup>17</sup> Oba poté vyrazili do Tbilisi studovat v divadelním institutu režii. V té době tam působil i Georgij Tovstogonov, jeden z největších režisérů moderního sovětského divadla. Tady se dostali k jiné tvorbě umění, než si představovali z Ejzenštajnových filmů. Roku 1946 napsali samotnému Ejzenštejnovi a prosili ho, aby je vzal do ke svému filmu aspoň jako osvětlovače. Ejzenštejn jim napsal z kremelské nemocnice, že doby mistrů a žáků jsou ty tam a renesance také, takže pokud se chtějí zabývat filmovou režii bez diplomu, nikdo je nevezme. V dopise bylo napsáno: „Drazí Revazi Čcheidzi a Tengizi Jevgenějeviči, velmi rád jsem dostal váš dopis: my, staříci, vždy rádi vidíme to, že nejen my jsme byli mladí hlupáci, ale že s tím pokračujete i v dalších pokoleních. Velmi rád slyším, že se mládež zajímá pozoruhodným uměním,

<sup>15</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

<sup>16</sup> SUCHÁNEK, PH.D., Doc. PhDr. Vladimír. *Zamyšlení nad smyslem dobra a mravnosti ve filmech režiséra Tengize Abuladze*. Rozhlas.cz[online]. 2012 [cit. 2018-04-05]. Dostupné z: [http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/krestanskavlna/\\_zprava/1057029](http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/krestanskavlna/_zprava/1057029)

<sup>17</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

jakým občas bývá kinematografie. Situace je taková, že já jsem už tři měsíce v nemocnici, kvůli srdečnímu záchvatu z přepracování. Nevím, jestli budu ještě pracovat. Obecně platí, pokud chcete pracovat v kinematografii, mít vystudovaný filmový institut. Časy renesance a doby žáků a mistrů už jsou dávno pryč. Na co Vás ještě musím upozornit je to, kdo pracuje u filmu ten těžký chleba má. Proto je Vám radím, abyste o tom pořádně zauvažovali. Na co přijdete, to mi napište. Budu velmi rád, pokud mi dopis pošlete.

Srdečný pozdrav, S. Ejzenštejn.<sup>18</sup>

Po takovém dopisu se vydali na VGIK. Navštěvovali Sergeje Jutkeviče, „který kladl důraz na profesionalismus, estetický vkus, odvahu, stylistické postupování a náročnost vůči předloze.“<sup>19</sup> Oba ovšem navštěvovali i další přednášky a táhlo je to i do moskevského divadelního světa mezi režiséry jako byl Michoels a Popov.

Aby se dostali i k světovému filmu (studovali v době kampaní proti kosmopolitismu a formalismu, kdy se prosazovalo teorie bezkonfliktnosti) snažili se vynahrazovat intenzivní kontakt s tím nejlepším, co mohla nabídnout domácí kultura, a zejména styk s významnými uměleckými osobnostmi, které podle dávné ruské tradice pořádaly přednášky a štědře se dělily s posluchači o své zkušenosti a znalosti.

„Roku 1953 Abuladze a Čcheizdze získali diplom za dokumentární film, který byl o nejstarším gruzínském skladateli Dmitriji Arakišlivim a získali domovské právo v tbiliském studiu dokumentárního filmu.“<sup>20</sup> Poté tam natočili i film o tbiliském Paláci pionýrů, a ještě film s titulem Gruzínský státní soubor národních tanců. Poté mohli natočit vlastní hraný debut. V té době měla gruzínská kinematografie velkou tradici. Filmy tady natáčely už před revolucí, v letech 20. a 30. Točily zde filmy zařazené do „zlatého fondu“ sovětské kinematografie. V roce 1955, natočili svůj hraný debut *Oslík*.

Jejich film *Oslík* byl na MFF v Cannes (1956) vyznamenán hlavní cenou v krátkometrážní soutěži a poté i v Edinburghu, se stal pojmem v sovětské kinematografii, a v gruzínském kontextu je považován za zakládající dílo nového gruzínského filmu, který má osobitý styl a je obdivován doma tak i ve světě. Tento snímek byl svěží a prudkou reakcí na pompéznost, rétoriku a patetičnost, které se poté zabydly v sovětském filmu, a přivedli tím na plátno obyčejné lidi s jejich autentickými prožitky a vyjádřil poezii jejich přístupu k životu.

---

<sup>18</sup> KVASNĚCKAJÁ, M. *Tengiz Abuladze: Puť k Pokajaniju*. ISBN 978-5-250-06051-6.

<sup>19</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

<sup>20</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

„Oslík dostal označení „poezie všedního dne“, „svět čistýma očima dítěte“, je to gruzínská varianta na obdobné snahy sovětských studií. „<sup>21</sup>

Filmem začala nová etapa, a proto byly se zájmem očekávány další, již samostatně natočené filmy mladých režisérů. Filmy v roce 1958 byly *Cizí děti* od Abuladzeho a *Náš Dvůr* od Čcheidzeho. Oba dva filmy byly o současnosti, zasazené do městské atmosféry, v které rezonovaly ohlasy společenských a sociálních procesů, uvedených na 20. sjezdu KSSS (Komunistická strana Sovětského Svazu).

Oba režiséři byly velice odlišné povahy a rukopisu. „Čcheidze točil o každodennosti, zdůrazňoval sociální stránky reality. Tíhl k pevné stavbě, nápadným životním detailům a výrazným hrdinům, naproti tomu Abuladze projevil temperament lyriky, výrazný smysl pro atmosféru, tvářnost věcí a jemnou strukturu. „<sup>22</sup>

Jeho film, *Cizí děti* vynesly Abuladzemu festivalové ceny v Helsinkách, Poretta Terme a v Londýně. V Gruzii měl jeho film rozpačité přijetí. Kritici na něj reagovali jako na epigonskou repliku na neorealismus. Doma bylo *Cizím Dětem* vytýkáno, v cizině se líbilo, hlavně neobvyklé řešení filmu je tolik nepřekvapilo, a vůbec je v kontextu neuváděli. Film je totiž z poloviny němý, vypovídá pouze obraz, jeho nálada a atmosféra.

Tohoto snímku si režisér cení nejméně, a to i přesto, že byl pro něj i gruzínskou filmografii důležitou etapou, která hledala svůj moderní národní výraz – „ruský film totiž byl v rozmachu, v němž vznikají filmy jako *Jeřábi táhnou*, *Dům, ve kterém žiji*, *Narodil se člověk* apod.“<sup>23</sup> Tengiz Abuladze hledal svůj způsob filmové řeči.

Čtyři roky poté natočí snímek *Babička a já*. „Interval čtyř let mezi filmy bude zachovávat, pro svou duchovní přípravu a naladění k dalšímu tvůrčímu aktu.“<sup>24</sup> *Babička a já* je film natočený podle románového debutu Nodara Dumbadzeho – *Já, babička, Illiko a Illarion*.

---

<sup>21</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

<sup>22</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

<sup>23</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

<sup>24</sup> KVASNĚCKAJÁ, M. *Tengiz Abuladze: Puť k Pokajaniju*. ISBN 978-5-250-06051-6.

Je to komedie, oceněná na „malých“ Benátkách. Zatímco jej chce Abuladze převést na filmové plátno, román hraje na scéně tbiliského divadla Rustaveliho, a Dumbadze se díky dalším povídkám a románům stává vskutku národním spisovatelem, jehož vliv je patrný v četných filmových počinech, pozdějších let. Všechno ovšem začíná filmem *Babička a já*.

Po dalším čtyřletém intervalu natáčí film *Modliba*, byl natočen v roce 1967 a v roce 1974 je vyznamenám hlavní cenou na MFF v San Remu a díky tomu je Abuladze zařazen mezi nejvýraznější osobnosti sovětského filmu. Abuladze stále potvrzuje hledačskou cestu režiséra. V žádném filmu neopakuje nic z toho, co realizoval v předešlém, při svém cílevědomém směřování k nalezení výsostně národního filmového výrazu.

Opět našel předlohu v literatuře. Je natočen na motivy básní Važy Pšavely, básníka z přelomu století. „Pšavela byl v celé Gruzii nazýván „Važa“, je to výraz úcty i takřka rodinného zařazení, je co do stylu romantik a symbolista.“<sup>25</sup>

Přípravné roky, v nichž se rodil a zrál záměr *Prosby*, umělecké povětrí tohoto období, pak Abuladzemu musely být nejbližší úvahy o poetickému filmu, jak se vtělily do Paradžanovova filmu *Stíny zapomenutých předků* (1964). „Poetické filmy jako jsou tyto, jejichž předobraz v sovětské kinematografii vytvořil už v němé éře Alexandr Dovženko filmy *Zvenyhora*, *Arzenál*, *Země*.“<sup>26</sup> Ukázal na uměleckou efektivnost a filmovou stylotvornost takových „archaických“ prostředků jako jsou metafora, alegorie, symbol, to jsou základní stavební prvky folklórní tvorby, zahrnující báje a mýty, legendy a pohádky, bajky a podobenství. Tato tvorba zprostředkovává mravní, estetické a poznávací hodnoty, kulturní tradici, paměť národa umělecky svéráznou informací o vývoji, stálosti i proměnlivosti hmotné, sociální, duchovní a zvykové kultury.

---

<sup>25</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

<sup>26</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

Dovženko i Paradžanov dokázali, jak je film moderní a technizované umění. „Tento typ filmu umožňuje tvůrci maximální lyričnost projevu, subjektivnost výpovědi, nutí jej k používání básnických postupů a i k jistým nadsázkám či deformacím, postihujícím ovšem plněji, výrazněji a výmluvněji zkoumanou realitu.“<sup>27</sup> Oproti filmu prozaickému má tato metoda své omezení, a proto poetický film vyžaduje prostší děj a jednoduché charaktery a jen tak může dospět k žádané formě podobenství, které bývá cílem těchto filmů.

Abuladze k tomuto druhu výpovědi filmu směřoval. Filmy *Oslík a Babička a já* (*Cizí děti* i sám Abuladze vynechává) byly v tomto směru nejzácílenějšími pokusy, ovšem film *Modtliba* je natolik originální v záměru i provedení, že ve snímku nepoznáváme nic z předešlého Abuladzeho.

Po tomto filmu natočil Abuladze snímek *Náhrdelník pro mou milou* (1971). Opět podle literatury, použil prózu dagestánského autora Achmedžana Abu-Bachara, film byl vyznamenán na Všesvazovém filmovém festivalu cenou za nejlepší komedii. Ani v tomto případě nejde o běžný přepis, ale o transformaci původního textového východiska do obrazů – zdánlivě chaotické tříště jakýchsi dějových fragmentů, avšak pevně podřízených novému estetickému řádu. Poetika filmu je také docela jiná než poetika literární předlohy. „*Náhrdelník pro mou milou* nebyl pro Abuladzeho filmem klíčového významu, ale něco jako skica, jako příprava k následujícímu *Strom přání*.“<sup>28</sup> Dalším filmem Abuladzeho je dokumentární film *Muzeum pod širým nebem* (1973) V tomto filmu se soustřeďuje na výraz hmotné umělecké kultury rodné země, a po něm dává podobu prózám Georgije Leonidzeho ve filmu *Strom přání* (1977), který byl vyznamenán hlavní cenou na Všesvazovém festivalu, zlatou cenou na MFF v Teheránu, italskou cenu David di Donatello, která se uděluje nejlepším zahraničním filmům, budícím zaslouženou pozornost všech reprezentačních týdnů sovětského filmu v zahraničí.

---

<sup>27</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

<sup>28</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.



Strom přání je filmem komunikujícím s širším proudem gruzínské kinematografie svého desetiletí. „Ve stylu filmu převládá vliv romantické legendy. Zákon poetické fantazie je tu silnější než zákon historické přesnosti, ačkoli je silně přítomna jak ve scénérii filmu, portrétujícím gruzínskou vesnici na počátku století, tak v jeho atmosféře, rozvibrované očekáváním i předtuchou revolučních změn.“<sup>29</sup> Ve filmu je záběr konkrétního sociálního života, jednají tu sociálně konkrétní postavy, a přesto v jeho tkáni převažují rysy filmu-podobenství, a „dějovou svorkou je tu dokonce folklórní motiv tragické lásky, natolik tradiční, že s ním musel režisér nakládat mimořádně šetrně a nápaditě, aby nezbanalizoval svěžest motivu ostatních postav, exponovaných v mozaikovitě komponovaném ději. Strom přání, jak řekl Abuladze, je film jakoby o všem a o ničem, je to dílo polytematické, směřující ke komplexnímu postižení lidského světa, reality.“<sup>30</sup>

Je obrazem vlasti i národa, úvahou o jejich povaze, o rozporuplnosti duchovního klimatu počátku století, kdy patriarchální, mystické, reakční, nacionalistické, náboženské a volnomyšlenkářské se prolno do čeho chaotického, křečovitě pulsujícího, agonizujícího a strhávajícího před svým zánikem do nebytí i to věčné, co symbolizují Marita a Gedija, hrdinové tohoto filmu. Je to nesporně nejzralejší z Abuladzeho filmů. Sám Abuladze o něm řekl: „Jedno ze základních témat Stromu přání je téma vlasti, národa. Přičemž původně to vůbec nebylo naším záměrem. K tomuto vnitřnímu přesunu ve filmu došlo jaksi bezděčně, a byl jsem šťastně překvapen, když jsem po první projekci sestřiženého materiálu zjistil, že takové téma tu je, že právě ono vedle těch dílčích, předem vytyčovaných témat, vyplynulo na povrch.“

---

<sup>29</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

<sup>30</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

Přesto však dodnes váhám, které z těchto témat vlastně označit za hlavní, Dříve jsem se vždy snažil to hlavní vymezit jednou větou: O čem ten film je? Když jsem například psal scénář k dodnes nenatočenému filmu *Data Tutašchija*, řídil jsem se větou: Bez víry člověk není člověkem, bez víry je člověk zvíře, TA formulace možná zní krutě, ale vyjadřuje mé přesvědčení, že je nutné věřit – v krásu a dobro, v ušlechtilost. U Stromu přání mě podobně lapidární formulace nenapadá. Je to film plný témat a problému, ale je to film jakoby o všem a o ničem.“<sup>31</sup>

V létě 1983, není známo, co Abuladze natočí jako svůj příští film. Ale připomněl scénář *Data Tutašchija*, napsaný podle stejnojmenného románu, který se v roce 1977 stal literární událostí Gruzie. Jeho autor, Čabua Amiredžibi, muž s nesnadným a nespravedlivým životním osudem, je vnímán ve vlasti jako symbolická osobnost epochy, a jeho výroky si lidé zařazují do kodexu chování- Filozofie a moudrost v nich obsažená koresponduje i s okruhem úvah, z nichž se rodí filmy Abuladzeho.

Film *Pokání* je třeba uvést politickou situací, ve které se Gruzie nacházela. Sám Abuladze na ni upozorňuje touto básní:

„Vůně lži, je téměř nepozorovatelná,  
nasládla i vznešená, je nevyhnutelná,  
může být spásná, ale je to lež,  
může být příjemná, ale je to lež,  
může být i nutná, nevyhnutelná,  
může chránit hranice  
a žito po ní roste,  
vše jedno je – protivná a nesnesitelná – vůně lži.“<sup>32</sup>

Ve filmech Abuladzeho je vždy prvek cesty. Cesty, která vede dopředu. Je to hledačská cesta. Hrdinové na ni vycházejí za poznáním zkušeností, vyšší představou lidství. Takovou cestou se pro Abuladzeho stala i jeho profese filmového režiséra. Tengiz Abuladze vždy věděl, kudy vede jeho cesta, kudy má jít, v každém jeho díle je tvůrčí potřeba, občanská povinnost a historická zákonitost.

---

<sup>31</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

<sup>32</sup> KVASNĚCKAJÁ, M. *Tengiz Abuladze: Puť k Pokajaniju*. ISBN 978-5-250-06051-6.

## **2.2 Tvorba Tengize Abuladzeho**

### **Oslík**

Popisují ve filmu příběh od spisovatelky Jekatěрины Gabašviliové, který popisuje svět chudé gruzínské vesnice poblíž Tbilisi, na konci 19. století. Povídka o dětech a pro děti, výchovná, skromná a něžná, prodchnutá srdečnou účastí a soucitem s údělem chudých lidí.

Příběh vypravuje o těžkém životě vdovy Magdany a jejích dětech. O Michovi a Katovi, ty jednoho dnes najdou umírajícího oslíka a ujmou se ho, ošetří ho a pokřtí jménem Lurdža – oslík je modrooký, naučí ho vozit džbány s kefirem na trh v Tbilisi. Tady se nám objevuje naděje na lepší život, ale bývalý majitel, kupec Mitua, pozná oslíka podle znamení, zažaluje vdovu a soud rozhodne v její neprospěch.

### **Cizí Děti**

Film je natočen na základě reportáže publikované v Komsomolské pravdě. Reportáž napsala Nina Alexandrovová a v ní napsala o dívce, jež se seznámila s dvěma dětmi. Zamilovala si je a stala se jejich matkou poté, co jejich otec odešel k jiné ženě.

Snímek se odehrává ve Tbilisi. V nové urbanistické výstavbě města. Hlavní postavou filmu je studentka Nato. Najde si ovdovělého muže Data, otce dvou dětí, dívky Lilji a chlapce Giji. Ten se o děti stará a děti přilnou i k mladé ženě Natě. Jenomže když si už Nata plánuje život s Datem, zjišťuje, že ten již dávno miluje jinou ženu – Teo. Otec se nechce vzdát své vážně a odejde od dětí. Nakonec s nimi Nata zůstane, děti ji začnou oslovovat mámo.

### **Babička a já**

Opět se uchyluje k filmovému zpracování dalšího románu, tentokrát debutového díla Nodara Dumbadzeho – Já, babička, Iliko a Illarion.

Děj filmu se odehrává v kachetinské horské vsi za války. Starostí každého v této době je sehnat aspoň něco na jídlo. Zde u babičky Olgy vyrůstá pod dohledem Ilika a Illariona chlapec Zuriko. Staříci Iliko a Illarion si pořád tropí naschvály a Zuriko se stává jejich věrným pobočníkem. V každé příhodě, která se jim stane je skryto poučení.

Film se zabývá dospíváním v Zurika v hrozných podmínkách, dostává se mu životních lekcí a morálky, přičemž hlavní příčinou všeho je válka, která změnila život na vesnici. Všechno ostatní jde stranou, studium je pro něj druhotné, ale nakonec se dostane i na vysokou školu a tu vystuduje s pomocí babičky Olgy a staříku Ilika a Illariona.

### **Obrázky ze Svanetije a Tušetije**

Dokumentární snímek, kde Abuladze ukazoval způsob filmového vyprávění pomocí obrazů. Pomocí výtvarných hodnot obrazů, prostorovou výstavbou záběrů, pastelově měkkou paletou barev, hrou světla. Prověřoval si i montážní rytmus, aby dosáhl jeho organické koexistence s originálními hudebními motivy. Zde je na místě poukázat na zvláštní souznění gruzínského písňového principu hlasové polyfonie s dramaturgickým principem Abuladzeho, v němž se dějové motivy vinou jako individuální melodie jednotlivých účastníků sboru podle nálady a slouží kráse v celkovém vyznění. Odtud ta asociativnost až ornamentální. Prostupuje dějem a zabarvuje žádoucí odstíny jak vývoj hlavní ideje, spočívající v moralistním poučení anebo ve vyklenutí paraboly podobenství, a přirozeně i v dotvoření postav, ornamentálním rozvinutím jejich charakterů, nejednoznačných, ale vždy s převahou dobrých a kladných vlastností, neboť těžko si představit hrdinu gruzínského filmu, který by se zpronevěřil u příkazu národní tradice – žít život pro radost a ve prospěch nejen sobě, ale především těm druhým.

### **Modlitba**

I v tomto filmu opět zpracovává knižní předlohu, tentokrát je jí kniha poezie od Važy Pšavely, který je uznáván hned jako druhý po gruzínském básníku, tvůrci eposu Muž v tygří kůži Šotovi Rastavelimu. Základem celého zpracování je několik básní Važy Pšavely.

Snímek začíná příběhem odehrávajícím se ve skalnaté horské scenérii a vypravuje nám osud Aludy, který chytá zloděje dobytka z jiné horské vesnice, a nakonec ho zabije.

Ovšem udatnost tohoto muže v jejich souboji, mu nedovolí utnout mu ruku, jak je zákonem v jejich vesnici. Jeho kmenu se to nelíbí a označí ho za zrádce a Aluda tak musí odejít do nehostinných hor.

Následuje další příběh, ten se opět odehrává v drsné přírodě. Vypráví nám příběh o Chevsurovi Zviadurim. Ten potkává při lovu dalšího lovce Džacholu, který je ze znepráteleného kmene a ten ho pohostí. Jenže Džachola nakonec Chevsurova zabije. Za trest mu podpálí dům. Jeho dům je pro něj symbolem vlasti. Zabití Chevsurova proběhne na zasněžené planině poblíž pohanského pohřebiště, tomu přihlíží dav lidí, jež nadále sleduje i shoření Džacholova domu. V tomto momentu do příběhu vstupuje Panna, která se snaží dům uhasit. Všem také přihlíží Chvtisi a když vidí zoufalou Pannu, propadá skepsi. Je svědkem dalšího zločinu, kdy je Panna prodána za zlato cizímu kupci. V tom se vzdává veškerého boje. V dalším obraze vidíme, jak Pannu vedou na šibenici. V tu chvíli už Chvtisi nedokáže nadále přihlížet a chytá se zbraně, je to jeho poslední možnost, jak zachránit Pannu neboli ideál.

### **Náhrdelník pro mou milovanou**

Tentokrát Abuladze natáčí podle prózy Achmedžana Abu-Bachara. Film má opět blízko podobenství a morality.

Tento film je taková moderní pohádka. Tři nápadníci se zde ucházejí o ruku nádherné Semiramizi. Ten, kdo si ji vezme musí jí přinést nejkrásnější a nejoriginálnější dárek Bachadura, mladíka, který na svých cestách potkává zvláštní pocestné. Nejprve se setká s podvodníkem, který nese pytel cibule, jenž ho obere o peníze. Dalším setkáním je se stejným člověkem vydávajícím se za slavného architekta a napotřetí potkává ho potkává opět, jenže tentokrát se mu představí jako slavný malíř, který vytváří peněžní padělky. Dále se po cestě střetne s jezdce na koni – znázorňující symbol plynoucího času – je odsouzen k nalezení čtyřiceti čtyřicetiletých Mahomedů.

V příběhu se promítnou rozepře a žárlivost a ty vtáhnou do příběhu mladého artistu Sugura a jeho milou, akrobatku Čatu. Bachadur se díky tomu dostane z náruče hrnčířovy vdovy Saltanat, za niž se nakonec provdá jeden z jeho rivalů. Bachadur se dostane k prameni, kde si kreslí obnaženou děvku a v tom ho přepadnou tři polonahé ženy a chtějí, aby je připravil o panenství. Jenže ani to Bachadura nedokáže rozhodit z myšlenek na překrásnou Semiramizu a po pouti plné nástrah a nebezpečství se jí donese náhrdelník.

### **Muzeum pod širým nebem (1973)**

Druhý dokumentární film Tengizeho. Zde se soustřeďuje na výraz hmotné umělecké kultury rodné země.

### **Strom přání (1977)**

Zde režisér dává filmovou podobu prózám Georgije Leonidzeho. Tato předloha se ve nejvíce zasazuje do širšího proudu gruzínské kinematografie tohoto desetiletí.

Stylově toto dílo řadíme k romantické legendě. Zasazení je na počátku století v gruzínské vesnici, lidé očekávají revoluci a následné změny. Děj se odehrává převážně v plenéru až na několik interiérových scén. První záběr je na bílého koně na zelené louce s rudými máky, kůň umírá a teče z něj krev, která pohltí zelenou louku. Příběh se točí kolem Marity a Gediji, ale to ponechme zatím stranou. Ve vesnici, ve které ti dva bydlí vládne Cicikore, zákonodárce a strážce životních norem a morálky, které někteří vesničané znevažují svým chováním a smýšlením, zatímco druzí činí totéž svým pokrytectvím. Čáčika, otec Marity, ji přiváží do vesnice a její krása vyvolává údiv venkovanů. Marita věří, že příroda má duši a poučuje Gediju, že rosou země pláče a kytkami se směje, stejně tak nebe se usmívá hvězdami. Jedině čistá láska může Maritě to pravé zalíbení, a to jí dodá stejně čistý Gedija. Do toho jim ale zasahuje Cicikore se svou filozofií, podle které by se měli Gruzínci, jelikož je jich málo, vázat jen k těm nejlepším z národa, což jsou ti nejbohatší, mezi ty bohužel Gedija nepatří.

Proto by se měla Marita provdat zase Šeteho a taky se tak stane, vesnice mu ji doslova prodá. Marita i se i přes její svazek s Šetem nadále schází s Gedijou, tím porušuje zákon a musí pykat. Zákon vesnice je krutý a trestem je ukamenování. Mnoho lidí z vesnice neprotestuje až na buřiče Iorama, bláznivou Fufalu a smilnou Nargizu, ale jejich slova nikdo z vesničanů nebere vážně. Všichni kapitulují a podpoří Cicikoreho. Jediný Gedija nakonec chvátá Maritě na pomoc, ale je zasáhnut kamenem a padá do bezvědomí, dav lidí dílo dokoná a zabije krásnou a čistou Maritu.

### **Pokání**

Tento Abuladzeho film je filozofickým dílem o podobenství, která divákovi odhaluje povahu všech diktátorů všech dob a národů. „Na otázku kde se odehrává, odpovídá Abuladze takto: „Nikde a všude, nikdy a vždycky“.<sup>33</sup> Jedním z hlavních témat filmu je dokázat to, že zlo, které se dostalo k moci je ve slepé uličce, je to společenské zlo tak zničující, že je schopno trestat samo sebe. Doba je to tak absurdní, že ji nejde zpracovat jinak než surrealisticky, fantasticky a groteskně, nikoliv pomocí realistické kinematografie. Celý film je sbírkou různých obrazů a symbolů vedoucím k rozdílným interpretacím, ale většina je zpracována v takové podobě, kterou by měl poznat každý divák. Můžeme filozofovat nad významy chrámu, cesty, sebevraždy, pocitu síly a dalšími. Žánr filmu by šel nazvat jako tragikomedie či snad smutná fantasmagorie.

Snímek se rozvíjí na podstatě reálného a vyššího světa, na styku reality a fantazie. Události, které se odehrávají spojují život tří generací. V gruzínském městě probíhá pohřeb bývalého váženého starosty Varlama Aravidze. Jeho tělo se nachází v domě jeho syna Abela, obklopeno růžemi a mnohými obdivovateli. Na druhý den je tělo vykopáno z hrobu, neví se kým a je opět zakopáno, to se opakuje i druhý a třetí den. Ukazuje se, že ne všichni Varlama oplakávají. Třetí den dojde k chycení zločince, vlastně zločinkyně. Tornike vnuk starosty, tuto osobu postřelí. Následující den se dozvídáme, že to je Kethi Baratelliiová, dcera dvou do gulagu odeslaných, bývalých obyvatel města. Ta začne vyprávět, jak Varlam poslal její rodiče Sandra Baratelliho a Nino Baratelliiovou do pracovního tábora.

Následně se film odehrává v retrospektivě a Kethi líčí, co ji vedlo k jejímu prohřešku. Vypráví o zločinech Varlama, jak nechal vyhodit do vzduchu chrám Bohorodičky, jak zavíral lidi a hlavně uštvál její nevinné rodiče.

---

<sup>33</sup> KVASNĚCKAJÁ, M. *Tengiz Abuladze: Puť k Pokajaniju*. ISBN 978-5-250-06051-6.

Celý příběh si vyslechne soud, který ji nakonec místo vězení posílá do blázince. Kvůli dědovým prohřeškům a otcově víře v nevinu Varlamových činů a jejich popírání, spáchá sebevraždu. To Abela zasáhne natolik, uvědomí si, co všechno otec napáchal a shodí jeho tělo ze srázu a tak tělo není zakopáno a Varlamovy činy zůstávají navždy v naší paměti.

„Nejsilnější na Abuladzeho Pokání je však přece jen naléhavost "poselství" díla. Tím není jen kritika stalinismu a despotie obecně, nýbrž především tázání se po základních problémech, jež ruská kultura řešila (už před Dostojevským): o zločinu a trestu. A těch zločinů je nescíslné množství, a trestů ještě víc. A většina z nich není a nemůže být zapsána v zákonících.“<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> *ABULADZEHO POKÁNÍ (NEJEN) OČIMA JIŘÍHO KUBĚNY*. Cinepur.cz [online]. 2011 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=176>



### 3. Symboly ve filmu Pokání

„Intuice je výsledek velice všestranné a hluboké analýzy materiálu, výsledek úmorné práce. Teprve po takové vyčerpávající práci přichází to, čemu se říká intuice – a to znamená, že potom všechno jde snadněji“<sup>35</sup>

Tengiz Abuladze

Nejprve je nutné si říct, že symboly se v průběhu celého filmu mění a jak je vnímáme na začátku, neznamená, že je tak budeme vnímat i později, proto tedy budeme každý symbol probírat z více stran. V této práci si symboly rozdělíme na dvě cesty. První cestu, která vede k dobru a druhá, která vede ke zlu. Symboly si rozdělíme hierarchicky, prvně si řekneme o symbolech, které celý film rámují a poté o těch menších, které je doplňují.

#### 3.1. Cesta

Symbol cesty je používán pro cestu života a duše do posmrtného života. Život byl představován jako putování po této cestě a smrt jako přechod ze skutečného světa do světa vyššího. Tato pouť je neklidná a nebezpečná, protože cestujeme na vzdálené a neznámé místo. *Pokání* je film o cestě. Ti, kteří po cestě nejdou se vzdávají lásky, vlastní duše. Naopak – vydat se na tuto obnáší obětovat vše, i svůj život. Ve slovanských jazycích symbol cesty odpovídá životní cestě duše do dalšího světa. Konec životní cesty je objektivizován ve výrazu, který dokončí tuto pouť. Cesta je hledání pravého poznání. Pro naši práci se cesty budou rozdělovat a to tak, že je cesta, která nás vede k chrámu (dobru), ta se vyjadřuje duchovnem a dobrotou člověka a cesta, která nevede k chrámu (zlu). Za cestu k chrámu se dá považovat i termín „соборность“, který nemá žádnou obdobu v jiných jazycích. Poprvé ho uvedl ruský filozof Alexej Chomjakov. Je to pojem ruské filozofie používaný v pravoslavné církvi, je to svobodná duchovní jednota v církevním životě a v životě světském. „V této filozofii není potlačováno ego jedince, ale jeho sobeckost, neboť sám člověk nic nedokáže. Pravoslaví je jednota ve svobodě a svoboda v jednotě.“<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> КОРАНЁВОВА, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

<sup>36</sup> СТЕПИН, Вячеслав, Абдусалам ГУСЕЙНОВ, Геннадий СЕМИГИН а Александр Огурцов. Новая философская энциклопедия. Dic.academic.ru [online]. Мысл, 2010 [cit. 2018-04-03]. Dostupné z: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/9100/%D0%A1%D0%9E%D0%91%D0%9E%D0%A0%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%AC](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9100/%D0%A1%D0%9E%D0%91%D0%9E%D0%A0%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%AC)

### 3.1.1. Dobro. Cesta k chrámu

Tuto cestu si vybírají lidé, kteří směřují k duchovnosti, morálce, lidství, k člověku, který zachovává určitá pravidla. V tomto filmu se po této cestě vydává Sandro jeho rodina a starci. Nechtějí, aby byl zničen jediný symbol duchovenství v jejich městě, tedy chrám a za to jsou potrestáni Varlamem. Tím se ale vydají na novou životní dráhu, kdy jsou pronásledováni a perzekuováni za jejich volbu, ti kteří chtějí jít po této cestě musí obětovat svou duši a pokud na to přijde i své tělo.

#### **Chrám**

Toto je jeden z velkých symbolů, pod který spadá i menší, později uvedený symbol dortu. Chrám se nám vyskytuje ve filmu čtyřikrát. Jednou je o něm pouze řeč. Poprvé se s tímto symbolem setkáváme ve scéně, kdy už je chrám zastaven laboratoří, jsou v něm zničené fresky ze šestého století. V tomto případě tedy vidíme přechod chrámu z vyššího světa do toho našeho. V chrámu je puštěn rozhlas, ve kterém se říká, že Einstein před svou smrtí pozvedl svůj hlas a seznámil svět s tragédií současného vědce: „Osud současného vědce je tragický. Rozum ho vede k jasnému myšlení a vnitřní nezávislosti. On sám však s nadlidským úsilím vykoval zbraně k svému zotročení a zničení vlastní existence. Došlo to tak daleko, že mu politická moc nasadila náhubek. Patří snad minulosti doba, kdy vědcova svoboda myšlení a badatelova nezávislost osvětlovala a obohacovala lidský život? Pozbyl snad při slepém hledání vědeckých pravd vlastní důstojnost a zapomněl na svou povinnost k lidstvu? Našemu světu hrozí krize, jejíž dosah jako by nechápali právě ti, kteří vládou. Uvolněná síla atomu změnila vše kromě našeho myšlení, a proto se řítíme vstříc dosud nevídané katastrofě. Lidstvo spasí pouze nové myšlení. Nejneodkladnějším úkolem naší doby je toto nebezpečí odstranit. Seberme proto v rozhodujícím okamžiku své poslední síly a plným hlasem je k tomu vyzvěme.“ Po takovéto velké myšlence je v chrámu puštěna zábavná hudba, jako by měla situaci odlehčit a zironizovat. Einstein varuje vyzývá k obezřetnosti před zhoubnými následky pokroku, které potom ničí chrám. Scéna v chrámu končí záběrem na obraz Vyhnání z ráje, což je symbolické tím, že technika a Varlamův svět vyhnali náboženství a *соборность* z původního světa. V další scéně už rozmlouvá Varlame, starci a umělec Sandro, kteří ho chtějí zachránit. Zde se dostává do střetu režim a náboženství. Symbol chrámu především svědčí o individualitě člověka.

Objevuje se nám i mimo obraz, kdy o něm mluví Kethi a stařenka, která říká: „Vede tato cesta k chrámu? K čemu je cesta, která k němu nevede?“ Zde už není tak zřejmá jeho symbolická funkce, ale je možné to chápat jako symbol toho, že každá cesta člověka by měla vést do světa mu neznámého, vyššího a jak se ve filmu dozvídáme, tak cesta, která tam nevede je k ničemu.

V *Pokání* je chrám zneužit a zbořen, to je klíčová scéna uprostřed filmu. Chrám je střed všeho dění a zároveň střed bytostí. Když se zboří chrám, umírá umělec Sandro. „Prohlašuje se, že zpusťování chrámu probíhá i v jednotlivém člověku. Co mohl dříve jasně vidět – arci nikoli ve smyslu dnešního chápání tohoto výrazu – to je sice jaksí ještě přítomno, avšak zároveň jaksí zasypáno“<sup>37</sup>. „Člověk má celý svůj život žít tak, aby přinášel materiál k vybudování chrámu“<sup>38</sup>

Když tedy z tohoto vyjdeme, vidíme ve filmu, jak se postupně chrám mění z něčeho duchovního na něco absurdního a přízemního. Je symbolem odporu proti politické ideji Varlama, který chce z chrámu postavit laboratoř a využít chrám k něčemu pro něj podstatnému, což není náboženství. Varlam nechce dávat lidem myšlenku toho, že je pro ně něco vyššího. Mělo by pro ně být jen to, co je pozemské. Když se lidé snaží chrám zachránit, posílá je Varlam „ pryč“. V jeho světě není pro duchovno místo.

Chrámů vidíme i na dortech, které Kethi neustále peče i když je uniformovaný muž stále pojídá a ničí. Peče je stále dál, dává tak naději této cestě k chrámu, taková cesta pro ni není zbytečná.

Jak už je ve filmu řečeno: „K čemu je taková cesta, která nevede k chrámu?“. Abychom pochopili význam tohoto symbolu, je nutné si říci, co symbol pro obyvatele v Gruzii, potažmo v Rusku znamená. Už od počátku věků je pro Rusy symbolem norem a hodnot, je pro ně důležitým symbolem socializace, který můžeme vidět už v architektonické stavbě celého chrámu a na malbách, které se chrámovými stěnami prolínají. Jen tento pohled ovlivnil mysl lidí obecně. Díky tomuto se chrámu říká „Kamenná bible“. „Odpovídá lidem na důležité otázky o smyslu života, můžou zde rozjímat o hlubokých myšlenkách a zkoumat, co je to vlastně bytí.“<sup>39</sup>

Pro lidi také sloužil jako jakási ochrana před tyranii, byl pro ně útočištěm. Samotný pobyt v něm je pro ně určitá duchovní cesta. Je v ní nějaký vývoj, kdy se člověk dostává z našeho světa do světa vyššího – duchovního. Sám člověk tam vyčkává na

---

<sup>37</sup> WEINREB, Friedrich a Friedmann HORN. *Symbolika biblického jazyka*. Praha: Herrmann, 1995.

<sup>38</sup> WEINREB, Friedrich a Friedmann HORN. *Symbolika biblického jazyka*. Praha: Herrmann, 1995.

<sup>39</sup> КУДРЯЦЕВ, Михаил Петрович. Русский Храм. Pravoslavie.ru [online]. [cit. 2018-04-03]. Dostupné z: <http://www.pravoslavie.ru/683.html>

příchod na něco budoucího, na příchod božího království, je to celý vesmír, který nás má spasit. Chrám by se měl architektonicky podobat lodi a měl by mít troje dveře, jako odkaz na Nejsvětější trojici. Loď nás zase odkazuje na Noemovu archu, která by s námi měla odplout k nebesům. Chrám je symbolem tradiční ruské kultury a živé tradice. „Všechno závisí na správném pochopení chrámu, jehož zničení nevyhnutelně vede k destabilizaci duchovního života společnosti, ideovému chaosu, absurdní politické a sociální myšlence.“<sup>40</sup>

Na závěr se ještě jednou vrátíme ke scéně stařenky a Kethi, kdy se jí ptá na cestu k chrámu. Cesta tam nevede, je to Varlamova ulice, stařenka se po ní stejně vydá. Následuje dlouhý záběr na Kethiinu tvář. Ta se dlouho dívá za poutnicí, přesvědčenou o tom, že na konci své cesty nalezne chrám. Uvědomíme-li si, že sama Kethi před tím houževnatě stavěla chrám na dortech, které v zápětí podivný mužík v uniformě bořil a pojídal, nalezneme podobnost v zdánlivě nevysvětlitelné činnosti dvou žen. Má smyslel stavět chrám, i když jsou bořeny. Má smysl jít ke chrámu, i když cesta se zdá být ztracená.

## **Dort**

Tento symbol řadíme jako jeden z menších symbolů souvisejících s chrámem, nemá, ale takovou hodnotu, pouze chrám doplňuje. Na začátku filmu můžeme vidět Kethi, jak peče dorty. „Dort nám označuje něco zbožného, protože je to chléb a vnitřní smysl chleba je dobrota v lásce. Chléb dortu se ovšem odlišuje od běžného chleba tím, že je považován za dobro lásky k sousedovi neboli duchovní dobro, a tím se označuje dobro lásky k Bohu, tedy dobro nebeské.“<sup>41</sup> Dorty jsou zdobeny velkými chrámy matky boží a následně jsou pojídány Varlamovým stoupencem, to nám symbolizuje ztrátu náboženství, ztrátu víry pro něj. Kethi ale dorty peče stále dokola, má jich plnou místnost. Ona je tím poutníkem, který se vydal na cestu a je schopna položit za chrám i svůj život, jak se později dozvíme. Tento symbol nás vede na cestu k dobru, na cestu ke chrámu.

---

40 ЛОКОНОВА,, Елена Леонидовна. Храм как культурно-символический текст :на примере православного Храма. Dissercat.com[online]. 2008 [cit. 2018-04-03]. Dostupné z: <http://www.dissercat.com/content/khram-kak-kulturno-simvolicheskii-tekst-na-primere-pravoslavnogo-khrama>

<sup>41</sup> *Biblemeanings.info* [online]. [cit. 2018-04-03]. Dostupné z: <http://www.biblemeanings.info/Words/Artifact/Cake.htm>

## Člověk/Život

Hierarchicky řadíme tento symbol na stejnou úroveň jako chrám. Je totiž pro film důležitým aspektem. Za symbol života v tomto snímku považujeme Kethi, která přežila starostu Varlama. Dá se říci, že tento symbol prochází celým snímek, protože Kethi se ve filmu nachází celou dobu. Život si vždy najde svoji cestu. Vidíme na Kethi, která prošla tvrdým dětstvím bez rodičů, ale přesto žije poklidný život a živí se jako cukrářka. Poté můžeme brát za symbol života i její vykopání Varlama z hrobu, poněvadž nechce nechat zemřít jeho odkaz ani za cenu svého uvěznění. Životní cestou člověka (v tomto případě Kethi) symbolicky řadíme opět k cestě dobra. Kethi se totiž snaží přivést, i za cenu případné smrti, lidi na svou cestu. Snaží se jim promluvit do duše o Varlamových činech. Když je lidé přijmou, tak nebude její cesta zbytečná. Na konci filmu tedy zjistíme, že se jí to podařilo a přivedla na tuto cestu Varlamova vnuka i syna.

Co je tedy život? Podle některých filozofů je život člověk, který se snaží žít v prvku lásky, laskavosti, tvořivosti. Může dosáhnout pravdy, dosáhnout Boha, protože Bůh je Bohem živých. Nespí a dohlíží na univerzálně platné pravdy. Hlavním rysem živé osoby je nestálost a svoboda. Lidé se nikdy nezajímají o svět pevných a konečných forem, ke kterým se musí pouze přizpůsobit – v takovém světě by nebylo možné žít. F.M. Dostojevský říká: "Dvakrát dvě je čtyři, což je počátek smrti." Život, utrpení, láska, víra – to je rozdíl v pevném světě objektivních zákonů a principů, za nimiž se skrývá jiný svět. Svět vyžaduje naši plnou přítomnost v každém vztahu k světu. Člověk by měl do světa investovat sám sebe, celou paměť, své zkušenosti, všechny své vášně, pochybnosti, naděje a očekávání. Být plně přítomen, znamená být naživu. Nicméně plná přítomnost je téměř nemožná, neboť součástí naší duše, ale vždycky spí nebo je mrtvá. Minulost stále pokrývá celý svět, visí nad námi, což je zdánlivě zřejmé a nudné. Jen ve velmi vzácných okamžicích se cítíme živi. Jediná hodnota, kterou člověk hledá ve všech projevech sebe i životního prostředí, je tedy živá. „Reálná lidská psychologie je postavena podle M. Mamardašviliho v revitalizaci toho, co je mrtvé. Obnovujeme mrtvá slova, gesta, konvence. Člověk nehledá pokračování, ale intenzitu, pocit, že je naživu. A toto je nejvyšší a nejkrásnější stav člověka.“<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> HEKPAKOBA, E.H. *Enc-dic.com* [online]. [cit. 2018-04-03]. Dostupné z: <http://enc-dic.com/philosophy/ZHizn-791/>

## **Kříž**

Díky Sandrově oběti pro cestu dobra, je tento symbol řazen pod symboly chrámu a člověk/život. Kříž symbolizuje křesťanství, znovuzrození nanebevstoupení. Tady se s ním setkáváme ve scéně zmiňované u granátového jablka. Abel a Kethi se zadívají na kříž a povídají si o nebi, na které může vstoupit jen člověk neobtěžkaný hříchy. Je to kříž, který splní každé přání. Abel by si přál, aby mu vrátil matku.

V tomto případě je kříž symbolem znovuzrození, kterému je ovšem opět zabráněno jeho otcem Varlamem, který náboženství ve svém světě nechce, a kříž, který Abel dostane, vrací nazpět Nino. Pro jeho svět není víra v boha důležitá. Abel se chtěl vydat díky malé Kethi po cestě dobra, ale je mu v tom zabráněno jeho otcem a přivede ji na něj o mnoho let později opět Kethi.

V další scéně vidíme viset Sandra, který stejně jako Ježíš je ukřižován pro svou víru a pravdu. Sandro položil nejvyšší oběť. Vydal se po cestě dobra a ta mu vzala všechno. V každém z nás se skrývá anděl i ďábel současně. Básník ve filmu ochraňuje dobro, a kromě pravdy pro něj nic neexistuje, proto je jeho tvorba věčná. Jeho cesta (tvorba) k dobru je věčná, přivedl na ni i svoji dceru a poté díky ní i Varlamovy potomky.

## **Slunce**

Protože slunce nám přivádí na cestu dobra i Varlamova syna a vnuka dáme ho na stejnou úroveň jako předešlý symbol kříže. Slunce vyjadřuje symbol prozření, díky němu pravda vyšla najevo. Tornike promlouvá ke svému mrtvému dědovi Varlamovi, který se ukrývá před sluncem ve své hrobce. Paprsky jej pomalu začínají osvětlovat, když při soudu, vyšly najevo jeho činy. Dědeček po něm chce, aby světlo zakryl, aby se odvrátil od Kethiiny pravdy a zapomněl na jeho činy, jestli to neudělá děd vykrvácí. Slunce mu pomalu vstupuje do duše, než se je pokusí zastřelit a všichni ptáci, kteří štěbetali pravdu, utichnou. Tornike po tomto snu, po prozření do reality, nedokáže s dědečkovými činy žít

a spáchá sebevraždu zbraní, kterou od něj dostal. Až jeho vnuk musel trpět za to, co provedl jeho dědeček. „Nikdo není bez viny, člověk je synem hříchu.“<sup>43</sup>

K tomuto symbolu se musíme odkázat ještě jednou, když Abel pochopí svoji rozpolcenost, nevidí už ani dobro, ani zlo. Jemu, kterému byla otcova ideologie cizí, dělal vše jen pro peníze, ale otec ve své ideologii viděl pravdu. Poté, co mu syn nejprve ulehl v depresích, a zastřelil se, hledá odpuštění. Sestupuje do sklepení, kde promlouvá s tajemnou osobou pojídající rybu. Ta mu vypráví o jeho činech. Nakonec se ukáže, že je to jeho otec, kterého ho obklopují díla Sandra. Rozhovor se přelne do soudní místnosti, kde Ábel drží na kost ohryzanou rybu.

Slunce ho přivádí na cestu dobra, konečně si uvědomí hrůznost otcových činů a shazuje jeho mrtvé tělo ze srázu.

## **Růže**

Symbol růže je jeden z menších symbolů patřících na cestu dobra, řadíme ho až pod velkými symboly. Při Varlamově pohřbu ho můžeme vidět doslova zavaleného stovkami růží. Všichni lidé na něj vzpomínají a nechápou, jak mohl zemřít. Ptají se, proč ho nedají do mauzolea, odpovídají si sami. Varlam byl natolik skromný, že by své zvěčnění v mauzoleu nechtěl. Chtějí mu dát věčný klid, to se ovšem díky Kethi nedaří.

Růže je velmi složitý symbol. „Je rozpolcený, protože symbolizuje nebeskou dokonalost i pozemskou vášeň, život, smrt, plodnost a panenství.“<sup>44</sup> Na pohřbech symbolizuje pramen života, věčný život a vzkříšení. Také symbolizuje tajemství a klid. To nám tedy může nasvědčovat tomu, že když je obsypán tolika růžemi, musí schovávat opravdu veliké tajemství, o kterém se později dozvíme. Navíc je růže symbolem duchovního obnovení po smrti. Opět se zde dotahuje grotesknost ve větě: „Jeden mrtvý mnohdy předčí tisíce živých. Měl výjimečnou schopnost dělat z nepřátel přátele a z přátel nepřátele. Ano, to je údělem vyvolených.“

Růže je řazena k symbolům cesty dobra z důvodů výše uvedených. Jelikož je symbolem duchovního obnovení, kterého Varlam nesmí dosáhnout. Má dávat lásku, vášeň a život. To jsou cesty dobra, po kterých starosta a ani jeho stoupenici nejdu. Neobětují nic pro tuto pouť.

---

<sup>43</sup> *Pokání* [Monanieba] [film]. Režie Tengiz ABULADZE. SSSR Грузия-фильм, 1984.

<sup>44</sup> АДАМЧИК, Мирослав. Словар Символов. *Enc-dic.com* [online]. [cit. 2018-04-03]. Dostupné z: <http://enc-dic.com/print/symbol/Roza-720.html>

## Granátové jablko

Další z menších symbolů, stejně jako kříž a růže. V křesťanství je granátové jablko symbolem věčného života a duchovní plodnosti.

Vidíme ho ve filmu, kde Varlam právě navštěvuje se svým synem a poskoky Sandra a jeho rodinu. Malý Abel a malá Kethi si vypráví o kříži, na kterém je ukřižován Ježíš. Kethi mu říká, že kříž mu může splnit každé přání. Abel se ptá, jestli mu vrátí jeho mrtvou maminku. Vtom vstupuje na scénu Nino a nese mísu s ovocem, ve které jsou hrušky a granátová jablka. Ve filmu setkáváme s náboženskými symboly a tématy neustále, granátové jablko symbolizuje, že Abelova matka bude žít věčně v jeho hlavě.

Protože tento symbol je nábožensky laděný a snaží se malého Abela dostat na stranu víry, kde všichni mrtví, co nejsou obtěžkáni hříchy jdou do nebe, radíme ho na cestu dobra. Než se tedy objeví jeho otec a všechno snažení malé Kethi zmaří. Je to po kříži další z pokusů přivést někoho na tuto cestu.

## Klády

Toto je poslední z malých symbolů patřící k cestě dobra. „Strom je nejvyšším přirozeným symbolem dynamického růstu, sezónního umírání a regenerace. V různých kulturách je mnoho stromů považováno za posvátné nebo magické.“<sup>45</sup> Když ve filmu přivezou klády, člověk zprvu nerozumí, co se to děje. Potom si musí vydedukovat, že posílali odsouzené lidi na Sibiř, aby tam káceli dřevo. Klády se potom mohly objevit ve městě a Sandro na ně mohl napsat své jméno, aby věděli, jestli žije, protože měl zakázanou korespondenci. Pozorujeme tam starší ženu, která strom hladí, povídá si s ním. Dřevo je pro ni symbolem kontaktu s člověkem a jeho podobenstvím.

Klády dováží nákladní auto po cestě z pracovních táborů, kde pracují perzekuovaní lidé jako Sandro a mnoho dalších. Tím, že na ně píše své jméno nebo vzkazy dávají lidem naději, víru, že i přesto to všechno zlo, které se děje, můžou doufat a jít dál po cestě dobra.

## Číslo tři

Opět jeden z menších symbolů, který radíme na po boku růže. Kethi vykopala Varlama třikrát. Pokud se budeme dívat do bible, tak zjistíme, že „Ježíš třikrát vzkřísil

---

<sup>45</sup> *Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия* [online]. [cit. 2018-04-04]. Dostupné z: [http://megabook.ru/article/%D0%94%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%20\(%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB](http://megabook.ru/article/%D0%94%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%20(%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB)



mrtvé tělo. Dceru Jaira, syna vdovy Nain a Lazara.“<sup>46</sup> Také toto číslo znamená svatou Trojici: Boha Otce, Boha Syna a Boha Ducha svatého. Kethi chtěla s Varlamem vzkřísit jeho skutky. Mstít se jí ovšem působí neštěstí, spravedlnost je v jejím případě slepá. Je to její kříž, ale nikam před ním neuteče.

Díky Kethi je toto symbol cesty dobra. Kvůli vykopání těla z hrobu nám cukrářka jasně dává najevo, že udělá cokoli aby, po této cesta sama šla i když ji uvězní a soudí.

Všechny symboly jsou tedy zarámovány chrámem, protože to je ta cesta, která vede lidi k dobru. Jak bylo dříve zmíněno nejt po této cestě, znamená opustit víru, opustit chrám. Cesta je to příkrá a plná nebezpečí, protože představuje ve skutečnosti takový obřad přechodu z našeho světa, do světa posvátného. Od smrti k životu, od člověka k božství.

---

<sup>46</sup> Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih) : český ekumenický překlad. 23. (14. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2017. ISBN 978-80-7545-051-7.

### 3.1.2. Zlo. Cesta, která nevede k chrámu

Na tuto pouť se vydává Varlam a jeho přívrženci a poskoci. Chtějí zničit symbol duchovnosti a víry, která lidi v pravoslavné církvi spojuje, chtějí skoncovat s jejich společnou vírou („sobорность“) a udělat z nich jednotlivce, kteří sami pramálo dokáží.

#### Diktátor/Totalitní režim

Jako první velký symbol, který se vydává na cestu zla, tedy od chrámu je diktátor. Hned v prvních retrospektivních záběrech filmu sledujeme Varlama na vyvýšeném místě nad všemi ostatními lidmi. Už tady si buduje kult osobnosti. Další obraz totality se nám objevuje ve scéně, kdy se Varlam zbavuje vedoucího strany ve městě. Je to kvůli tomu, že se zastává Sandra Barateliho a nejde mu na ruku. Svobodu občanů porušuje Varlam už v tom, kdy se mu znelíbí Sandro Barateli a sám se pozve do jeho domu, kde si jej přijde jen prohlédnout a dále ho už začne utlačovat. Nakonec ho vyhání s jeho ženou. Po Varlamově smrti ho všichni opěvují a nikdo kromě Kethi k němu nemá záporný vztah. V průběhu soudního procesu je Varlamův kult podobně jako kult Stalina zničen, jak generací mladší (jeho synem), tak generací nejmladší (jeho vnukem), Celý tento symbol je zařazen do kontextu komunistických, nacistických, diktátorských a totalitních režimů 20. století. Samotná osoba Varlama se vzhledem podobá Hitlerovi, Stalinovi a hlavně Lavrentiji Berijovi. Všechno nám svědčí o tom, že tento symbol se ve filmu objevuje.

Od začátku do konce nás provází změna Varlama v diktátora. V jeho výstupech na veřejnosti. V prvním výstupu je ještě přerušen hudbou a celá situace se zdá groteskní, protože praskne vodovod a nikdo ho neumí opravit. Další jeho vystoupení na veřejnosti už je zcela jiné. Hlásá, že se nesmí věřit nikomu a ničemu. Musíme odhalit nepřítel. Do komičnosti to přivádí jeho proslov, kde říká: „Komplikuje to i to, že z každých tří lidí jsou čtyři nepřátelé.“ a také: „Je těžké chytit kočku v temné místnosti, když tam není.“ Lidé na něj vzhlížejí jako na boha. „Lid se musí semknout a stát se čínskou zdi pro nepřítel. Pro národ není nic nemožného, pokud se semkne. Kočku chytí, i když tam nebude.“ Ovšem i Varlam nemůže být líčen jako naprostý tyran a monstrum.

Když přivezou další celou rodinu Darbaiselových, nechápe ani on, proč je všechny jeho sluha přivezl. Říká mu, že se zbláznil. Kdo něco takového mohla přikázat,

necht' je okamžitě pustí. Jenže on sám by jim musel říct, že je pustil Varlam a to by pro něj znamenalo podlomení moci, jakmile už udělí svůj rozsudek, nelze ho vzít zpět.

Diktatura má počátky už v dávných dobách starověkého Říma, kdy osoba diktátora měla neomezenou moc ve státě. Tento totalitní režim se vyvíjel dále a jeho kultura se projevuje až dodnes. V Rusku se začal tento režim nejvíce uplatňovat od 20. let 20. století.

„Totalita má plnou kontrolu nad státem ve všech aspektech společnosti. Státní moc je soustředěna do rukou jedné skupiny (obvykle politické strany), která se po zničení demokratických svobod a politické opozice stala v tomto státě jedinou vládnoucí.“<sup>47</sup>

V tomto režimu je všechno je společnost zcela podřízena vládě, jsou na nic používány masové represe a obyvatelstvo bývá duchovně zotročováno. Zde se vracíme k prvnímu symbolu, protože v Rusku bylo za tohoto režimu náboženství potlačováno a chrámy byly ničeny, film dokonce poukazuje na reálnou událost, a to na destrukci chrámu Bohorodičky. Ve filmu můžeme vidět i další aspekty totality jako je eliminace opozice uvnitř strany, zničení občanských svobod, hromadné represe nebo kult vůdce národa.

„V umění se tento typ vlády používá jako ideologická zbraň a jako prostředek boje o moc. Umění je monitorováno, aby nemělo špatný dopad vůči straně.“<sup>48</sup> Byla používána cenzura umělců a pokud nevyhovovali, byli posláni do exilu anebo do gulagů.

Tento symbol jde po cestě zla ze zjevných důvodů. V tomto filmu je totiž jeho prvopočátkem sám Varlam jak je vysvětleno v předešlých řádcích.

## **Vojáci**

Malý symbol patřící pod větší symbol diktátora. Celým filmem prostupuje symbol armády, vojáků. Ti se objevují poprvé, když se Sandro snaží přesvědčit Varlama Aravidzeho, aby odstěhoval laboratoř z kostela. Tím ho chce vystrašit, zde se nám také objevuje motiv Šavlového tance od Arama Chačaturjana. Vojáky vidíme oblečené ve zbroji římských vojáků. Tento symbol by se dal spojit stále s diktátorstvím, protože to ve starém Římě také fungovalo. Ve filmu později vidíme i rytíře, a i když se používají auta, vojáci jezdí na koních. Po Varlamově návštěvě před nimi ve snu před utíkají Sandro a Nino. Nepomůže jim ani ukrýt se do hlíny, protože Varlam už má své lidi všude a starý sedlák mu o nich řekne.

---

<sup>47</sup>*Textb.net* [online]. [cit. 2018-04-03]. Dostupné z: <http://textb.net/32/105.html>

<sup>48</sup>*Biofile.ru* [online]. [cit. 2018-04-03]. Dostupné z: <http://biofile.ru/his/29579.htm>

Před starostou už se skrýt nedá. Tady nastává zlom filmu. Vojáci jsou zde symbolem utlačování a naprosté moci nad vším. Hned po snu je totiž Sandro odveden. Ten vyšší svět, svět snů už se pro ně začal být realitou, pokud člověk neuteče ve snu, už neuteče ani ve světě reálném.

Vojáci jsou symbolem jasně spadajícím pod cestu zla, jelikož jsou nástrojem moci starosty. Odvedou starce a poté i Sandra a jeho ženu do pracovních táborů. Vojáci musí poslouchat příkazy diktátora, takže pro ně ani není jiné cesty, jsou to jen figurky na šachovnici.

### **Soud/Spravedlnost**

Symbol stejně velký jako diktátor, který se s ním zároveň doplňuje. protože bez něj bychom se nedočkali rozuzlení filmu. Soud by měl být nestranným vůči všem souzeným, tady se nám při většině scén může zdát, že soud ani nechce Kethi poslouchat a už je o vině Kethi dávno rozhodnut. Jenže tady musíme dát soudu za pravdu, soud totiž odsuzuje Kethi za vykopání Varlama až později je tedy nahlédnuto k tomu, kdo a jaký Varlam byl. K rozsudku soudu dopomůže i smrt syna Abela a následně sám Abel svržením otcova těla ze srázu, tím Abel odsoudí otce sám. Dokud by společnost hájila Varlamovi činy, zůstal by naživu. Kethi bude odvezena do blázince, jako duševně chorá, Varlama by totiž pořád vykopávala.

Dále můžeme vidět symbol spravedlnosti ve scéně s bílým klavírem, u kterého stojí bohyně spravedlnosti Themis, která je oslepena a při rozhovoru Sandra a Michaila je dokonce odvedena. V této scéně můžeme vidět, že spravedlnost je slepá, protože i přesto, že Michail Korišeli nahlásil několik tisíc lidí, kteří by měli kopat tunel, nikomu nic nepřijde divné, všichni jsou pozavíráni. Také zde chtějí, po Sandru Baratelimu podepsat falešné přiznání a bohyně spravedlnosti stále stojí a je slepá.

Symbol soudu či spravedlivosti je jedním z nejvyšších principů vzájemných vztahů mezi lidmi. Každá osoba uznává právo na neomezenou činnost a využívá výhod, které přináší. Protože je každý člověk nadaný jinak, je pak v důsledku jejich jednání nevyhnutelná nerovnost. Existují limity, ze kterých v důsledku profitují jiní lidi, kteří mají stejná práva, jejich dodržování je podmínkou společenského života. „Nečiň jiným,

co nechceš, aby činili tobě.“<sup>49</sup> „Co nechceš, aby ti jiní činili, nečih ty jim.“<sup>50</sup> „Jak chcete, aby lidé jednali s vámi, tak jednejte vy s nimi.“<sup>51</sup>

Spravedlnost by měla být řazena k symbolům dobra, nicméně v tomto filmu je spravedlnost slepá. Soud je podplacený Abelem a už je tedy jasné po jaké cestě se vydá...po cestě zla. Také při u Sandrova falešného přiznání je vedle stojící spravedlnost slepá. Tento symbol tedy nemůže řadit nikam jinam.

## **Smrt**

Třetí z velkých symbolů cesty, která nevede k chrámu. Na začátku filmu je divákovi ukázána scéna pohřbu Varlama Aravidzeho. V tom vidíme, že i když byl opěvován skoro jako bůh, tak i bohové musí zemřít. Jenže Varlam nesmí zemřít, tedy ani jeho osoba a činy nesmí být zapomenuty. Proto je vykopán z hrobu. Dochází tak k dočasnému vzkříšení, kdy se v dalších scénách retrospektivně vracíme zpět k oživenému Varlamovi, přičemž nám film ukazuje jeho skutky.

Smrt je pro tento film charakteristickým symbolem, dává nám ho celý do pohybu. Tím, že Varlam zemřel a měl by být pohřben, by mohl vstoupit na „nebesa“, to ale Kethi nemůže kvůli své pomstě dovolit, jak už bylo dříve zmíněno u symbolu kříže. Žádný člověk obtěžkán svými hříchy, nesmí vstoupit do nebe.

Dále můžeme symbol smrti pozorovat při retrospektivě filmu. Začíná pronásledováním Sandra Barateliho, jeho ženy a ostatních obyvatel města. To můžeme vidět při scéně, kdy přijedou nákladní vozy a odvázejí lidi do gulagu. V tomto měřítku už je smrt opravdu hybnou silou filmu. Od odsouzených vidíme vzkazy na kládách dřeva, které se dováží k městu.

Poté posloucháme vedoucího strany, který byl donucen udat tisíce lidí, s vědomím toho, že když udá tolik lidí, tak se někomu bude zdát něco špatně. Neděje se tak. Všichni odsouzení postupně umírají v gulagu, jako Kethini rodiče.

Dále se dostáváme ke scéně vnuka starosty Varlama. Ten při soudním jednání pochopí, jak byl dědeček nemilosrdný a krutý. Nerozumí tomu, že jeho otec se ho pořád zastává i ve světle toho, co se u soudu projevuje. Nakonec si teda dědovou pistolí bere život.

---

<sup>49</sup> Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih) : český ekumenický překlad. 23. (14. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2017. ISBN 978-80-7545-051-7.

<sup>50</sup> Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih) : český ekumenický překlad. 23. (14. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2017. ISBN 978-80-7545-051-7.

<sup>51</sup> Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih) : český ekumenický překlad. 23. (14. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2017. ISBN 978-80-7545-051-7.

Po této události se probouzí i Varlamův syn. Konečně všechno pochopí a svrhne Varlamovo tělo z útesu. Tady si musíme položit otázku, zda je toto pro diktátora opravdu spravedlivý soud. Na jeho činy se nezapomene, ale pořád se nám nejeví jako ten největší zločinec. To vidíme v dnešním Rusku, kde je i dnes Putinem Stalin považován za dobrého politika. Přitom jeho činy jsou s Varlamem nesrovnatelné.

Smrtí člověk opouští své tělo, je to pro něj konec pozemského života a počátek života na věčnosti. Dá se tímto pádem také pokládat za vzkříšení ovšem v podobě symbolického světa. Rodíme se pro to abychom zemřeli. Život na zemi je teprve počátek našeho života, všechno duchovní přichází až později, a proto se k tomu upínáme. Symboly jsou v tomto filmu úzce spjaty. Ruský člověk se nebojí smrti, protože pro něj bůh není mrtvý, smrt je pro něj jen další cesta. Pro smrt mají Rusové mnoho přísloví např.: „Nebojte se smrti těla, mějte strach ze smrti ducha.“ Je pro ně hřích už jen na smrt myslet, prostě je to pouze nezbytná součást života. „Všechny myšlenky na smrt jsou potřebné pro život. Život je dobrý, a smrt je nezbytnou podmínkou života. Strach ze smrti je vědomí hříchu. Je nezbytné, aby byl život se smrtí svázán tak, aby v životě byla radost a nepochopitelnost ve smrti, aby byla jednoduchost a prostota. Je špatný život ten, ve kterém člověk není připraven za něco zemřít.“<sup>52</sup>

Symbol smrti jde po cestě zla, protože k smrti odsoudil Varlam lidi jdoucí po cestě dobra. Sám je posílal do pracovních táborů a dal zničit chrám technikou. Chrám, který je největším symbolem dobra v tomto filmu.

### **Rubikova kostka**

Menší symbol spadající pod spravedlnost a soud. Tento symbol můžeme vidět u jednoho ze soudců, speciálně se nedá zařadit. Je to totiž symbol náhody, symbol „nekonečna“ možností. (Rubikova kostka má až 43 kvintiliónů různých nastavení). V několika scénách si s ní jeden ze soudců hraje, jaký přesně má tento symbol význam pro film si vysvětlíme v následujících řádcích.

Kolik času na naší planetě se věnuje plánování, analýze, předpovídání, přípravě a hodnocení? Tváří v tvář nepříznivým událostem, které tvoří naši existenci, se snažíme vyřešit, jak to všechno můžeme ovládat. Celý náš život se snažíme naplánovat ve všech jeho aspektech. Ale na chvíli se zastavme, kolik lidí vidíte? Jsou tu nejbližší a nejdražší, vaši přátelé, známí, pracovní kolegové. A to je ještě předtím, než se dostaneme ke

---

<sup>52</sup> PLATONOV, Oleg. Русская цивилизация. *Enc-dic.com* [online]. Алгоритм, 2010 [cit. 2018-04-03]. Dostupné z: [http://enc-dic.com/enc\\_rus/Smert-1500/](http://enc-dic.com/enc_rus/Smert-1500/)

stovkám, tisícům – ne, buďme upřímní, jsou to miliony lidí, jejichž přítomnost ve vašem životě může být pouze letmá, ale může mít na to dramatický účinek. Řidič, jehož zrcátko zůstává nekontrolováno, když vás srazí z vašeho kola. Brankář, který chytí penaltu a pomůže vašemu týmu vyhrát na mistrovství. A co teprve události? Všichni určitě známe efekt motýlích křídel, kdy motýl na jedné straně světa zamává křídly, a to způsobí na opačné straně zemětřesení.

Zamysleme se tedy nad všemi způsoby, jakými tyto prvky mohou navzájem komunikovat. Rubikova kostka má 43 kvintiliónů možností, ovšem nad touto kostkou máte úplnou kontrolu. O dalším tahu si můžete rozhodovat, jak dlouho chcete. Představte si, kolik možností může vyplynout z faktorů ve vašem životě, z nichž většina je mimo vaši kontrolu, a to vše se mění v reálném čase, takže nemáte šanci na pozastavení hry. Samozřejmě by bylo absurdní nečinit žádné plány, žít svůj život úplně na rozmar náhody. Všichni děláme vše pro to, abychom se dívali dopředu, zaznamenali a vyhýbali se nebezpečí. "Člověk dělá plány a Bůh se směje."

Soud má kontrolu nad celým procesem a nic mu nemůže zabránit v tom, aby nedopadl podle jeho představ. Může se nám tady zdát, že celé procesí je zbytečné. Jednou když už má být rozhodnuto, drží soudce kostku složenou, ale pak se díky náhodě soud opět rozhodne jinak a můžeme vidět kostku nesloženou.

Cestou zla se vydává i rubikova kostka, protože je držena v rukou soudu. Ten ji může kdykoliv složit nebo rozložit a vydat se tak na cestu, na kterou chce, jelikož je soud podplacen Abelem, vydává se na cestu zla.

## **Klavír**

Symbol, jež není tak důležitý, a tak ho řadíme mezi menší symboly. Tento symbol považujeme za vyšší emoci, emoci z jiného světa a uměleckou kreativitu. Prvně na něj hraje soudce a spravedlnost Svatební pochod od Wagnera, který je přerušen příchodem Sandra a poté Michaila. V tom je symbol provázání jejich života. Ani jeden už se nikdy nedostane zpět, tímto je jejich osud zpečetěn.

Následně se dá ještě vyložit ve scéně, kde se nachází Michail Korišeli a Sandro Barateli, kdy už je spravedlnost a soudce pryč. V tomto případě je symbolem toho jak se Michailovi zbláznili všechny emoce, vypadá jako by byl v nějakém preludu, je oblečen jen do bílé noční košile, Nahlásil na několik tisíc lidí, kteří „mají“ udělat naprosto absurdní věci, a tou je kopat z Bombaje do Londýna. Je to jeho lstivá taktika jak poukázat na hloupost takových tvrzení, taktika toho že to lidem bude připadat divné, to

se ovšem nestane a všechny pozavírají. Jak celý svůj plán řekne Sandrovi, nakonec se z něj zblázní.

Jak moc je klavír symbol vyšší emoce a umělecké kreativity, musíme ho zde zařadit na cestu zla, protože vezme umělci i nevinnému státníkovi víru v dobro, a nakonec i život.

### **Šavlový tanec**

Symbol menší spadající na úroveň klavíru, rubikovy kostky či vojáků. Šavlový tanec z pera Aram Chačaturjana pochází z jeho balatu Gajané. Tématem baletu je dobrodružná láska na pozadí exotického orientálního prostředí. Sřet dvou kultur odlišných nábožensky i svým pojetím lidských vztahů předurčí osudy svých hrdinů. Poprvé ho slyšíme, když se baví starci a Sandro s Varlamem o nutném zrušení laboratoře v chrámu. Stejně jako v baletu, tak i tady dochází ke sřetu dvou kultur: náboženství a techniky. Zazní tóny Šavlového tance, když k tomuto sřetu dochází a nad hlavami našich hrdinů se objeví vojáci, což symbolizuje sřet kultur. Hned poté jsou starci odvezeni „ pryč“ a už je nevidíme.

Chačaturjanův tanec posílá starce do pracovního tábora a zabíjí tím první lidi, kteří chtějí zachránit chrám, ničí tím víru a lásku. Musíme ho přiřadit tedy k symbolům vydávající se na cestu zla.

.

### **Bubliny**

Poslední a nejmenší symbol, který ale začíná Varlamovu cestu od chrámu. Když poprvé spatříme Kethi ve filmu jako malou holčičku, vyfukuje z okna bubliny při oslavě Varlamova zvolení. Bubliny postrádají podstatu, pevnost, trvalost, jsou pouhou iluzí. Používáme "bublinu" jako metaforu pro "duševní iluzi", protože bubliny jsou křehké a mohou snadno praskat, stejně jako iluze jsou křehké a lze je snadno zničit. Už tady můžeme tušit, že Varlam její rodinu odsoudil ke smrti a žaláři hned v tomto prvním pohledu do minulosti.

Tento symbol se díky Varlamovi dostává na cestu zla, protože jako první na začátku filmu zpečetí osud umělcovy rodiny. Jak první bublina praská, ztrácí se iluze o starostově dobrotě a díky tomu je bublina symbolem zla.



## 3.2 Konec cesty

Abychom si všechno shrnuli, je třeba si vysvětlit, kam nás jednotlivé cesty dovedly a jestli má vlastně nějaká cesta konec. Při cestě k chrámu se vydáváme za symboly náboženskými, jako jsou chrám, slunce, granátové jablko, člověk a smrt. Ty nás vedou k cestě dobra, do vyššího světa. Jejich cesta je trnitá a zarámována utrpením člověka a jeho víry, pro svoji víru musí někteří i zemřít. Pokání musí být "vzepřením vůči Mocným na straně Boží, bohů, ve službách Božské věci a Božích zákonů." A začít se musí u sebe, což nejprve dosti bolí.

Druhá cesta nás vede od víry a náboženství k pozemskému životu. Tuto cestu si zvolili lidé, kteří hledají požitky jinde než ve vyšším světě, chtějí mít moc a sílu. Pouť je plná násilí a omezování svobodně přemýšlejících lidí.

Cesta, kterou nám film končí, nevede k chrámu, ale od něj. Lidé ve filmu se snaží, aby jejich pouť a snaha neskončila ve Varlamově náručí, jeho krev koluje v žilách jeho potomků, až když samotní potomci pochopí, že tato cesta je špatná, začíná vyššímu světu svitnout naděje. Na konci snímku se bohužel nic nezměnilo. Ulice, která vždy vedla k chrámu je nyní Varlamova ulice. Musíme si tedy položit otázku jako stařenka ve filmu: "K čemu je taková cesta, která nevede ke chrámu?" Na to nám odpovídá poslední pohled Kethi za odcházející stařenkou. Je to pohled naděje, protože stařenka i když ví, že ta cesta nevede k chrámu se po ní vydává. Z toho nám vyplývá, že je důležité se pořád vydávat za cestou i když tam nevede, protože naší vírou a láskou, ji můžeme změnit v cestu dobra, která vede k chrámu.

### 3.3 Typologie symbolů ve filmu Pokání

V této typologii budeme vycházet z kapitoly cesty, která nám symboly rozdělila na cestu dobra a zla.

#### 3.3.1 Symboly dobra

Do této typologie zařadíme symboly, které šly po cesta dobra, která vede ke chrámu. Zařadíme, zde všechny symboly z kapitoly 3.1.1, protože ty jsou v tomto filmu jednostranné „Život a smrt jsou možná protiklady, ale přesto patří k sobě; Neboť slovo život je bez významu, neznáme-li rovněž pojem smrt. Teprve dohromady jsou něčím. Totéž platí o pojmech dobrá a zla: dobro můžeme pocítit jen tehdy, víme-li že je na světě i menší dobré, ba zlo.“<sup>53</sup> „Dobro a pravdu nelze zničit ani umlčet“<sup>54</sup>

#### 3.3.2 Symboly zla

Za symboly zla pokládáme ty, které jdou po cestě od chrámu. Kromě dvou spravedlnosti/soudu a rubikovy kostky, ty nejsou tak jednoznačné. Symboly sem spadající mají jasně určeno, že po cestě zla půjdou, jsou totiž odvozené od Varlama. Ten, kdo se vydá po této cestě, se vzdává se víry, lásky, a i možnosti vstoupit do vyššího světa. „Veškeré zlo v životě pochází z duševní prázdnoty, nudy, lenosti, a vše to je nevyhnutelné, když si člověk zvykne žít na účet druhých.“ (A. P. Čechov)

#### 3.3.3 Symboly spravedlnosti

Zde zařadíme dva symboly spolu související a to **spravedlnost/soud a rubikovu kostku**. Protože tyto dva symboly rozhodují o vině či nevině Kethi a také Varlama. Ač soud rozhodne ve vinu Kethi, zároveň se díky její výpovědi probudí i Abel a pochopí, jaké činy jeho otec spáchal a shodí jeho tělo ze srázu na pospas supům.

K tomuto rozvrhnutí typologie jsme se rozhodli, protože nám nejlépe vychází z předešlých kapitol. Symboly jsou v tomto filmu takto rozděleny a pro bylo nejjednodušší s ním tak nadále pracovat.

---

<sup>53</sup> WEINREB, Friedrich a Friedmann HORN. *Symbolika biblického jazyka*. Praha: Herrmann, 1995.

<sup>54</sup> *Film a doba: měsíčník pro otázky filmového umění*. Praha: Orbis, 1955-. ISSN 0015-1068.

## Závěr

Cílem naší práce bylo vytvoření typologie symbolů ve filmu *Pokání* Tengize Abuladzeho a také popsat život a tvorbu tohoto režiséra. Jednotlivé symboly byly analyzovány, porovnány a byl podán jejich výklad v souvislosti s celkovou interpretací filmu

V úvodu jsme si řekli, že práce je rozdělena do tří částí, pochopení pojmu symbol, život a tvorba režiséra, a nakonec jsme si udělali výklad symbolů. V první části jsme si tedy objasnili pojem symbol a rozebrali ho z různých úhlů pohledů a teorií. Vybrali jsme si teorii Dona Fredericksena, která nám dávala volnou ruku a spoléhali jsme na svoji intuici při výkladu symbolů.

V další části jsme začali pracovat s životem a tvorbou Tengize Abuladzeho. Zde jsme se dozvěděli o režisérově život. Začali jsme s tím, kde se narodil a jak se dostal k filmu, tedy kam šel na studia a kdo byli jeho kantoři, kteří ovlivnili jeho následnou tvorbu. Byli mezi nimi Ejzenštejn, Dovženko, Bresson, Bergman, Pudovkin či Buñuel. Také ho velmi ovlivnila gruzínská kultura, většina jeho filmů má totiž knižní předlohu. Točil na motivy *Važy Pšavely*, *Šoty Rustavelliho*, tedy dvou největších gruzínských básníků a mnoha dalších. Poslední film, který natočil bylo *Pokání* a zakončil tak svoji trilogii *Modlitba, Strom přání a Pokání*.

V poslední a nejdůležitější části se dostáváme k výkladu symbolů a vytvoření jejich typologie. Zde jak už bylo řečeno jsme po shlédnutí filmu postupovali vypsáním symbolů a jejich následnou interpretací k celému filmu. Byla popsána každá scéna, ve které se vyskytovaly a následně podle naší intuice, byly symboly popsány. Rozhodli jsme se jako Abuladze v jeho trilogii jít cestou, je to cesta chrámu. Všechny filmy totiž spojuje chrám, obrazy se v jednotlivých filmech propojují a určité symboly na sebe navazují a doplňují se. Neděje se tak chronologicky. Jak sám režisér totiž prohlásil filmy by měly být viděny v pořadí *Strom přání, Pokání a Modlitba*. Ve filmech se s obrazem chrámu setkáváme jako s obrazem duše – současně se onen obraz duše stává i klíčem k duši Abuladzeho díla. Ve *Stromu přání* je chrám znesvěcen penězi. V *Pokání* je zneužit a zbořen. V *Modlitbě* objevujeme chrám v troskách; chrám který je duší básníka; chrám, který bude opět postaven. Chrám je střed všeho dění a zároveň střed bytostí. Když se zboří chrám, umírá básník (*Pokání*). Když hoří chrám, umírá duše. (*Modlitba*). Když se znesvěť chrám, umírá čistota. (*Strom přání*).

Symboly jsme si tedy kvůli tomu rozdělili na dvě cesty. Cestu dobra, která vede ke chrámu a cesta zla, které k chrámu nevede. Takový postup jsme zvolili proto jak je

popsáno výše. Po shlédnutí filmu, jsme si jednotlivé symboly rozřadili a dle vlastní intuice následovala jejich analýza a porovnání, poté jsme je vyložili s celkovou interpretací filmu. Následně jsme z jednotlivých symbolů udělali typologii pro celý film. Rozdělili jsme je na symboly dobra, zla a spravedlnosti.

Stanovené cíle jsme postupně splnili a z práce nám vychází, že lidé, kteří se vydali na cestu dobra, tedy k chrámu mají velkou víru a často přinášejí tu největší oběť, aby tuto víru zachovali i pro další generace. Lidé, kteří se na tuto cestu nevydali jim brání a sami věří pouze ve světské věci a moc. Chrám nám tedy ukazuje, jak se lidé chovají ke světu, který Abuladze vytvořil a co dělají pro to, aby ho buď zachránili či zničili.

O *Pokání* toho napsáno mnoho není, a tak by mohla mít práce význam pro ty, kteří se o tento film a téma zajímají. Na práci by šlo dále navázat analýzou celé Abuladzeho trilogie a ukázat, jak chrám rámuje všechny tři filmy.

## Resumé

Цель нашей работы - создать типологию символов в фильме *Покаяние* Тенгиза Абуладзе и описать жизнь и работу этого режиссера. Отдельные символы анализировались, сравнивались и интерпретировались в связи с общей интерпретацией фильма.

В данной работе мы сосредоточили свое внимание на анализе и типологии символов. У нас не было никаких книг или вспомогательных материалов, которые бы нам помогли, потому что на этот фильм никаких таковых работ написано нет. Мы руководились собственной интуицией и повторным просмотром фильма, данной цели мы так достигли.

В данной дипломной работе я сотрудничал с доцентом Суханком ([Doc. PhDr. Vladimír SUCHÁNEK, Ph.D.](#)) потому что он анализировал творчество Абуладзе на своих лекциях и в своих работах или книгах. Он разделяет фильмы на духовные и остальные и *Покаяние* он считает фильмом духовным, как будет сказано в следующих строках.

Результатом нашей работы является типология символов, которые мы разделили на путь добра, зла и справедливости. К такому разделению мы дошли благодаря символу храма, который вставляет этот фильм в предыдущие два фильма режиссёра. Он их направляет на путь к храму и на путь, который к нему не ведет. Эти пути являются путями добра и зла.

В теоретической части данной работы мы обращали внимание на теоретические точки зрения описания символа и его анализа. Мы рассмотрели разные теории о символах, как трихотомия Пирса и понятие сигнификанта и сигнификата. Мы прочитали книги о фильме и символике в киноискусстве, чтобы иметь понятие о том, как режиссёры употребляют их в своих фильмах. Данную дипломную работу можно распределить на две главные части: часть теоретическую и часть практическую. Эти две главных области рассматриваются в рамках следующих глав: 1. Символ (1. Symbol) 2. Путь к *Покаянию* (2. Cesta k Pokání) а 3. Символы в фильме *Покаяние* (3. Symboly ve filmu Pokání).

В первой главе настоящей работы мы ознакомились с общей информацией о символах. Мы занимались теориями Фердинанда де Соссюра и Чарлза Сандерса Пирса. Соссюр создал понятия сигнификант и сигнификат. Мы в данной работе пользуемся понятиями из чешского языка – сигнификант и сигнификат.

Сигнификант – элемент, обозначающий и обозначенный, который является формой чувственной. Сигнификат – элемент, который чувственной формой обозначается.

Пирс нам предлагает свою теорию, которую назвал трихотомия знаков. Знаки разделил на иконы, индексы и символы. Символ для Пирса был знаком, который за свою репрезентативную функцию обязан конвенции, которая определяет его значение. Как мы в данной работе вышли из этих теорий мы обнаружили что ни знак, ни символ не имеет постоянно одинаковое значение.

В следующих строках мы будем описывать как в данной работе пользуемся символами в киноискусстве. Мы выходим из теорий указанных в предыдущем абзаце, из которых исходит теория Дона Фредериксена. Каждый символ развивается совместно со зрителями, совместно с ними стареет и может исчезать или преобразоваться в другой символ. В фильме сигнификант является образом и сигнификат является тем, что образ изображает. Каждому кто, хочет писать о фильмовой символике надо иметь культурное понятие и стране, из которой происходит режиссёр или о стране, в которой фильм снят.

Для нашей работы мы выбрали теорию Дона Фредериксена, который следует теории Ц.Г. Юнга. Он сказал, что знак выражение знакомой вещи, а символ это самый лучший знак, как выразить то, что незнакомое. В фильме мы чаще всего видим культурные символы, которые скрыты или деформируются знаками знакомых вещей, но мы можем, конечно, встретить символы, только чтобы выбраться из дикции понятия знака. Потому что Фредериксен нам даёт возможность свободно работать с символами и пользоваться у них собственной интуицией мы выбрали его теорию.

Во второй главе данная работа занимается жизнью и творчеством режиссёра Тенгиза Абуладзе. Здесь мы описываем, где режиссёр родился и как он начал снимать фильмы. Он учился на ВГИКе совместно со своим другом Ревазом Чхеидзем. Их учили режиссёры Эйзенштейн, Юткевич, Михоэлс или Попов. На него очень много влияла грузинская культура как поэт Шота Руставели или Важа Пшавела. Его первый фильм *Лурджа Магданы* (1956) в грузинском контексте считается основополагающей работой нового грузинского фильма, отличается особым стилем и принимают его с восхищением дома и в мире. Следующий фильм *Чужие дети* (1958) получил цены фестиваля в Хельсинки, Парето, Терме и Лондоне. В Грузии его фильм имел смущенные рецензии. Четыре года после того снял фильм *Я бабушка, Илико и Илларион* (1962). Интервалы четырех лет между фильмами он будет сохранять для их духовной подготовки и настройки для следующего творческого акта. Это комедия оцененная в «маленькой» Венеции.

Но сейчас нам надо сказать о его самых хороших фильмах, о его трилогии *Дерево желания, Мольба и Покаяние*. *Мольба* была снята в 1967 году и была удостоена главной ценой в IFF в Сан-Ремо в 1974 году, и Абуладзе благодаря тому стал одной из самых выдающихся личностей советского фильма. Абуладзе ищет свою путь режиссера. Ни в каком фильме он не повторяет ничего, что он делал в прошлом, в своем целенаправленном поиске суверенного национального кинорежиссёра.

*Дерево желания* (1976) это картина родины и нации, размышление об их характере, о непоследовательности духовного климата начала века, когда патриархальный, мистический, реакционный, националистический, религиозный и свободно мыслящий соединяется в то, что хаотично, судорожно, мучительно и кричит перед его кончиной, , которая символизирует Мариту и Гедию, героев этого фильма.

Последний фильм для данной нашей работы является самым важным и потому мы здесь напишем целый его сюжет. «Последний фильм в карьере Тенгиза Абуладзе, завершивший трилогию, начатую *Мольбой* и продолженную *Древом желания*. Действие картины развивается, будто вне времени, без строгого указания на тридцатые годы нашего века. «В образе диктатора Варлама Аравидзе можно узнать черты и Гитлера, и Муссолини, и Сталина, и Берию. Три поколения одной семьи расплачиваются за грехи отцов. Когда-то жертвами тоталитарного режима стали Сандро Баратели и его жена. Годы спустя их дочь Кети мстит за родителей...»<sup>1</sup> Третья глава является практической. Здесь мы продолжаем то, что мы написали в предыдущих двух главах. Пользуемся теорией о символах и их использовании в киноискусстве. Каждая сцена, в которой они появились, была описана, и символы были описаны по нашей интуиции. Мы выбрали Абуладзе и его трилогию, чтобы пройти путь, который входит в его трилогию через храм. Все фильмы объединяет храм, изображения связаны в отдельных фильмах, а некоторые символы следуют и дополняют друг друга. Это не происходит в хронологическом порядке. Поскольку сам режиссер сказал, что фильм надо смотреть в следующем порядке: *Дерево Желаний*, *Покаяние* и *Молитва*. В *Дереве Желания* храм оскверняется деньгами. В *Покаянии* они его злоупотребляют и после того он разрушен. В *Молитве* мы обнаруживаем храм в руинах; храм, который является душой поэта; храм, который будет построен снова. Храм — это центр всех событий и центр бытия. Когда храм разрушается, поэт умирает (*Покаяние*). Когда храм горит, души умирают. (*Молитва*). Когда храм становится опустошенным, чистота умирает. (*Дерево желания*). Поэтому мы разделили символы на два пути. Путь добра, который идет в храм и путь зла, который не ведет к храму.



Мы выбрали такую процедуру, как описано выше. После просмотра фильма мы разделили символы согласно нашей собственной интуицией. Последовал их анализ и сравнения, затем мы интерпретировали их с общей интерпретацией фильма. Последовательно мы сделали типологию символов для всего фильма. Мы разделили их на символы добра, зла и справедливости.

В данной работе мы рассмотрели теоретические и практические аспекты объяснения того, что значит символ и как он проявляется в киноискусстве и прежде всего в фильме грузинского режиссёра Тенгиза Абуладзе. Практическим результатом данной работы является описание символов *Покаяния* и их следующее разделение и типология, эти символы можно искать не только в *Покаянии*, но и в других его фильмах как *Дерево желания* или *Молитва*. Так и в других фильмах грузинской кинематографии этих годов.

## **Bibliografie**

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad. 23. (14. opravené) vydání. Praha: Česká biblická společnost, 2017. ISBN 978-80-7545-051-7.

CASETTI, Francesco. *Filmové teorie 1945-1990*, 2004. ISBN 978-80-7331-143-8  
*Film a doba: měsíčník pro otázky filmového umění*. Praha: Orbis, 1955-. ISSN 0015-1068.

HAUKE, Christopher a Ian ALISTER. *Jung & film: post Jungian takes on the moving image*. New York: Brunner-Routledge, 2001. ISBN 978-1583911334.

HELMAN, Alicja. *Słownik pojęć filmowych*. Wrocław: Wiedza o Kulturze, 1991. ISBN 83-7044-019-3.

JUNG, Carl. *Man and his symbols*. New York: Dell Pub, 1968. ISBN 0440351839.

KOPANĚVOVÁ, Galina. *Tengiz Abuladze*. Praha: Čs. filmový ústav, 1984.

KVASNECKAJA, Margarita. *Tengiz Abuladze: Puť k Pokajaniju*. Kulturnaja revolucija, 2009. 200 s.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. 2. vyd. (1. vyd. v nakl. Academia). Praha: Academia, 1996. ISBN 80-200-0560-9.

WEINREB, Friedrich a Friedmann HORN. *Symbolika biblického jazyka*. Praha: Herrmann, 1995.

## Elektronické zdroje

АДАМЧИК, Мирослав. *Словар Символов*. Enc-dic.com [online]. [cit. 2018-04-03].

Dostupné z: <http://enc-dic.com/print/symbol/Roza-720.html>

*Abuladzeho Pokáni (nejen) očima Jiřího Kuběny*. Cinepur.cz [online]. 2011 [cit. 2018-

04-09]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/blog.php?article=176>

Biblemeanings.info [online]. [cit. 2018-04-03]. Dostupné z:

<http://www.biblemeanings.info/Words/Artifact/Cake.htm>

Biofile.ru [online]. [cit. 2018-04-03]. Dostupné z: <http://biofile.ru/his/29579.htm>

[online]. [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.film.ru/movies/pokayanie>

КУДРЯЦЕВ, Михаил Петрович. *Русский Храм*. Pravoslavie.ru [online]. [cit. 2018-04-

03]. Dostupné z: <http://www.pravoslavie.ru/683.html>

ЛОКОНОВА,, Елена Леонидовна. *Храм как культурно-символический текст :на примере православного Храма*. Dissercat.com[online]. 2008 [cit. 2018-04-03].

Dostupné z: <http://www.dissercat.com/content/khram-kak-kulturno-simvolicheskii-tekst-na-primere-pravoslavnogo-khrama>

*Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия* [online]. [cit. 2018-04-04]. Dostupné z:

[http://megabook.ru/article/%D0%94%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%20\(%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB](http://megabook.ru/article/%D0%94%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%20(%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB)

НЕКРАСОВА, Е.Н. Enc-dic.com [online]. [cit. 2018-04-03]. Dostupné z: [http://enc-](http://enc-dic.com/philosophy/ZHizn-791/)

[dic.com/philosophy/ZHizn-791/](http://enc-dic.com/philosophy/ZHizn-791/)

Огурцов. *Новая философская энциклопедия*. Dic.academic.ru [online]. Мысл, 2010

[cit. 2018-04-03]. Dostupné z:

[https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/9100/%D0%A1%D0%9E%D0%91%D0%9E%D0%A0%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%AC](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/9100/%D0%A1%D0%9E%D0%91%D0%9E%D0%A0%D0%9D%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%AC)

PLATONOV, Oleg. *Русская цивилизация*. Enc-dic.com [online]. Алгоритм, 2010 [cit.

2018-04-03]. Dostupné z: [http://enc-dic.com/enc\\_rus/Smert-1500/](http://enc-dic.com/enc_rus/Smert-1500/)

СТЕПИН, Вячеслав, Абдусалам ГУСЕЙНОВ, Геннадий СЕМИГИН а Александр

SUCHÁNEK, Ph.D., Doc. PhDr. Vladimír. *Zamyšlení nad smyslem dobra a mravnosti ve filmech režiséra Tengize Abuladze*. Rozhlas.cz[online]. 2012 [cit. 2018-04-05].

Dostupné z: <http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/krestanskavlna/zprava/1057029>

Textb.net [online]. [cit. 2018-04-03]. Dostupné z: <http://textb.net/32/105.html>

## **Anotace**

**Jméno a příjmení autora:** Adam Kovalčík

**Vedoucí bakalářské práce:** Prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

**Název fakulty:** Filozofická fakulta

**Název katedry:** Katedra slavistiky

**Název bakalářské práce v češtině:** Symbolismus filmu Pokání Tengize Abuladzeho

**Název bakalářské práce v angličtině:** Symbolism in the movie Monanieba directed by Tengiz Abuladze

**Počet znaků:**

**Počet příloh:** 0

**Počet titulů použité literatury:** 10

**Klíčová slova:** symbol, interpretace, typologie, život, film

**Charakteristika diplomové práce:**

Bakalářská práce se zaměřuje výklad symbolů ve filmu Pokání Tengize Abuladzeho v souvislosti s celkovou interpretací filmu. Je popsán život a filmová práce režiséra snímku. Poté jsou v práci vymezeny jednotlivé symboly, popsány a sestavena jejich typologie. Je vyložen možný význam jednotlivých symbolů a tyto významy jsou začleněny do celkové interpretace filmu.

## **Abstract**

**Name of the author:** Adam Kovalčík

**Supervisor of the bachelor thesis:** Prof. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

**Name of the faculty:** Faculty of Arts

**Name of the department:** Department of Russian language

**Name of the bachelor thesis in Czech:** Symbolismus filmu Pokání Tengize Abuladzeho

**Name of the bachelor thesis in English:** : Symbolism in the movie Monanieba directed by Tengiz Abuladze

**Word count:**

**Number of attachments:** 0

**Number of books used:**

**Keywords:** symbol, interpretation, typology, life, movie

**Characteristic of the bachelor thesis:**

The bachelor thesis focuses on the interpretation of symbols in the film Repentance from Tengiz Abuladze in connection with the overall interpretation of the film. It describes the life and film work of the director of the film. Then, the individual symbols are specified, described and their typology is drawn up. The possible significance of individual symbols is explained, and these meanings are integrated into the overall interpretation of the film.