

**UNIVERZITA KARLOVA**  
**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Studium humanitní vzdělanosti

Daniel Janoško

**Oheň ve filmech Andreje Tarkovského**

*Bakalářská práce*

Vedoucí práce: PhDr. Václav Hájek, Ph.D.

Praha 2019

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 5. 2019

podpis .....

# OBSAH

ÚVOD .....	4
<b>I. TEORETICKÉ ZAKOTVENÍ PRÁCE .....</b>	<b>5</b>
1. ANDREJ TARKOVSKIJ .....	5
1.1 <i>Život a dílo</i> .....	6
1.2 <i>Společensko-historický kontext</i> .....	8
2. VYMEZENÍ POJMŮ .....	10
2.1 <i>Symbol, metafora, alegorie</i> .....	11
2.2 <i>Motiv, intermotiv, autorský podpis</i> .....	13
3. METODOLOGICKÁ VÝCHODISKA .....	16
3.1 <i>Sémiotická analýza</i> .....	16
3.2 <i>Neoformalismus</i> .....	17
3.2.1 <i>Základní pojmy neoformalismu</i> .....	18
3.2.2 <i>Poetika filmu</i> .....	20
3.2.3 <i>Artový film – realismus a autorská expresivita</i> .....	21
<b>II. ANALÝZA FILMŮ A PRAMENŮ .....</b>	<b>25</b>
4. ZPŮSOBY ZOBRAZENÍ OHNĚ V TARKOVSKÉHO FILMECH .....	25
4.1 <i>Ivanovo dětství</i> .....	26
4.2 <i>Andrej Rublev</i> .....	29
4.3 <i>Solaris</i> .....	31
4.4 <i>Stalker</i> .....	33
4.5 <i>Nostalghia</i> .....	35
4.6 <i>Oběť</i> .....	37
5. ZRCADLO .....	39
5.1 <i>Zobrazení ohně ve filmu Zrcadlo</i> .....	40
5.2 <i>Sémiotická analýza požáru v Zrcadle</i> .....	44
5.2.1 <i>Denotativní úroveň</i> .....	45
5.2.2 <i>Konotativní úroveň</i> .....	47
7. FUNKCE OHNĚ .....	48
7.1 <i>Efekty ohně</i> .....	49
7.2 <i>Role diváka</i> .....	52
7.3 <i>Role Tarkovského</i> .....	53
ZÁVĚR .....	55

## ÚVOD

Jedním z výrazných motivů spojujících snímky významného sovětského filmového tvůrce Andreje Tarkovského je oheň. Spolu s ostatními živly – především s vodou – prostupuje oheň všemi jeho filmy a působí jako jakýsi autorův vizuální podpis. Častý výskyt a silná vizuální podmanivost těchto prvků vyvolává v kontextu filosofických dialogů a lyrického stylu Tarkovského filmů u mnoha odborníků i běžných diváků tendenci hledat a nacházet v těchto záběrech skrytou symboliku. V této práci se na základě analýzy primárních (filmy, vlastní autorovy myšlenky) i sekundárních (monografie, filmově teoretické práce) pramenů pokusím podat ucelený přehled o použití obrazu ohně v Tarkovského filmech a zároveň posoudit relevanci běžně přijímaného názoru, že tento obraz nese jakýsi symbolický či obecně druhotný, přenesený význam.

Napříč celou prací se budu opírat zejména o knihu Vidy T. Johnsonové a Grahama Petrieho *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*, která kromě důkladného životopisu, rozboru všech filmů a zasazení všech informací do kontextu Tarkovského života a doby zároveň vyvrací rozšířené nepravdy a mylné domněnky o jeho životě i díle. Dalším důležitým zdrojem této práce, co se týče informací o Tarkovském a jeho filmech, bude kniha Seana Martina *Andrei Tarkovsky*, která prvně zmíněnou knihu vhodně doplňuje a která obsahuje informace relevantní vzhledem k tématu práce. V oblasti filmové teorie budu čerpat zejména z díla neoformalistů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.

Práce bude rozdělena na dvě hlavní části – teoretickou, kde představím život a dílo Andreje Tarkovského a důležité teoretické aspekty, s nimiž budu v druhé části; a praktickou, kde s pomocí vlastní analýzy Tarkovského filmů, textů, názorů a dalších primárních zdrojů rozeberu, jakým způsobem ve svých filmech Tarkovskij s ohněm pracuje, a pokusím se zjistit, jakou funkci v nich oheň má. Tato obecná otázka po funkci samozřejmě obsahuje několik dílčích, konkrétnějších otázek, které je potřeba si položit: Nese oheň v Tarkovského filmech nějaký skrytý význam? Představuje obraz ohně nějaký symbol, metaforu, nebo je především vizuálním prvkem? Může být role ohně v jeho filmech čistě narativní? Anebo slouží spíše jako prvek navozující nostalgickou atmosféru? Má pro Tarkovského oheň nějaký zvláštní význam?

V praktické části nejprve stručně popíšu způsoby zobrazení ohně ve všech jeho filmech a jeden z nich, konkrétně *Zrcadlo*, poté podrobím hlubšímu zkoumání. Získané poznatky o zobrazení ohně v Tarkovského filmech v závěru práce shrnu a pokusím se na jejich základě nalézt a zformulovat odpověď na otázky, jež si v této práci kladu. Ty by bylo možné vyjádřit jedinou zastřešující otázkou: Jaká je funkce obrazu ohně ve filmech Andreje Tarkovského? Zaměřím se při tom zejména na přítomnost (či naopak absenci) symboliky v těchto obrazech a na možné důvody nebo příčiny tak častého a výrazného zobrazování ohně v autorově díle.

# I. TEORETICKÉ ZAKOTVENÍ PRÁCE

## 1. Andrej Tarkovskij

Než představím klíčové pojmy a teoretické přístupy této práce, považuji za vhodné ve stručnosti pohovořit také o Tarkovského životě a díle. A to zejména ze dvou důvodů – zaprvé, přestože je Tarkovskij mnoha kritiky považován za jednoho z nejvýznamnějších tvůrců filmové historie, nelze ani v akademických kruzích se samozřejmostí předpokládat být jen povrchní znalost jeho života a díla, snad s výjimkou filmových či východoevropských studií; a zadruhé jsou filmy Andreje Tarkovského, jakožto autora<sup>1</sup>, silně ovlivněny jeho dětstvím i pozdějším životem a obsahují mnoho autobiografických prvků, přičemž jeden z filmů, o kterém budu podrobněji hovořit v druhé části, je výslovně a cele filmem autobiografickým. Nelze opomenout ani důležitost společensko-historického kontextu, který má nemalý vliv na práci všech autorů, od formálních postupů po samotný obsah jejich filmů.

---

<sup>1</sup> Za autora (tedy česky doslovně autora či častěji autorského tvůrce) je podle auteurské teorie a současné filmové kritiky považován takový režisér, který má kontrolu téměř nade všemi aspekty produkce svého filmu a který se kromě režírování zpravidla podílí také na psaní scénáře (Santas, 2001). Auteur se kromě této dvojí funkce (režisér-scénárista) vyznačuje osobitým vizuálním i narativním stylem a specifickou tematikou svých filmů, které tak obsahují jakýsi autorský podpis (Sarris, 1962/1963; Gerstner & Staiger, 2013). Takový režisér tedy pouze nerealizuje předem připravený film, nýbrž sám rozhoduje, o čem film bude, jak bude vypadat a že vůbec bude. Tak se do autorských filmů pochopitelně dostává více autobiografických prvků, čehož si všimli už v 50. letech filmoví kritici a tvůrci francouzské nové vlny (viz např. Truffaut, 1957; Hoveyda, 1959).

## 1.1 Život a dílo

Andrej Arsenjevič Tarkovskij (rusky Андрей Арсеньевич Тарковский) se narodil 4. dubna 1932 v malé sovětské vesnici Zavražje ležící na řece Volze asi 400 km severovýchodně od Moskvy. Vzhledem k době a rodinným okolnostem nestrávil Tarkovskij své dětství na jednom místě, nýbrž neustále měnil venkov za Moskvu a Moskvu za menší město poblíž jeho rodiště. Už v jeho čtyřech letech totiž od rodiny odešel jeho otec Arsenij – původně pracovní, ale k rodině už se nikdy nevrátil. S Tarkovského matkou se rozvedl a znovu se oženil. Přibližně od čtyř let tak Andrej vyrůstal se svou matkou, mladší sestrou a babičkou z matčiny strany. S otcem se stýkal velmi málo. Absence otce<sup>2</sup> a výlučně ženská domácnost bezpochyby silně ovlivnily Tarkovského osobnostní vývoj i pozdější uměleckou činnost. Aby matka rodinu sama uživila, musela se přestěhovat za práci do Moskvy. Netrvalo to však dlouho a kvůli pokračující druhé světové válce se rodina musela opět stěhovat, tentokrát do městečka poblíž Tarkovského rodné vesnice. A konečně v roce 1943 přišlo poslední stěhování Andrejova dětství, a to zpět do Moskvy, kde už zůstal do dospělosti.

Různí filmoví nadšenci na internetových fórech často připisují velké množství přírodních prvků – a tedy i ohně – v Tarkovského filmech jeho dětství prožitému na venkově. To však, jak jsme viděli, není úplně pravda. Tarkovskij ve skutečnosti prožil větší část svých dětských let ve městě. Na venkově mladý Andrej strávil všehovšudy přibližně 5 let. Také jeho rodina měla vyloženě měšťanský ráz – jeho otec byl překladatelem a básníkem, jeho matka pracovala jako korektorka v tiskařské firmě. Domnívám se proto, že Tarkovského láska k přírodě má původ jinde. Jedním z takových míst by mohla být vesnička Ignatěvo ležící asi 80 km západně od Moskvy, kde rodina trávila téměř každé léto. Z tohoto letního sídla si Tarkovskij uchoval určitě živější vzpomínky než ze svých nejranějších let života.<sup>3</sup> A můžeme také předpokládat, že kromě vzpomínek hrál svou roli také efekt kontrastu, tedy psychologický jev, kdy je hodnocení určitého podnětu intenzivnější (ať už negativně, nebo pozitivně) při paralelním nebo po přechozím vystavení podnětu kontrastnímu (Geers & Lassiter, 1999; Hunt,

---

<sup>2</sup> Ten totiž – kromě toho, že rodinu opustil – v roce 1941 dobrovolně odešel na frontu, kde pracoval jako válečný zpravodaj, takže se se svým synem nemohl vídat ani tak zřídka, jako předtím.

<sup>3</sup> To dokazuje i fakt, že dača (ruský název pro venkovské obydlí určené k letní rekreaci měšťanů; obdoba české chalupy), která se opakovaně objevuje v Tarkovského autobiografickém snímku Zrcadlo a která představuje objekt nostalgického vzpomínání na autorovo dětství a domov, byla jeho filmovým štábem postavena právě na základě fotografií původní dači, ve které Tarkovskij trávil prázdniny, a nikoli podle skutečného domova, kde Tarkovskij v raném dětství vyrůstal (Martin, 2005).

2006)<sup>4</sup>. Velmi výstižně tento efekt ilustruje právě Tarkovského spolužák, kolega a přítel Andrej Končalovskij ve svém posledním filmu *Ráj* (2016), když jedna z postav pronese: „Aber es gibt kein Paradies ohne Hölle,“ tedy že není ráje bez pekla (Deyle & Končalovskij, 2016, 1:45:09). Jednoduše řečeno, když Tarkovskij přijel na venkov z Moskvy – několika-millionového velkoměsta –, vnímal krásy venkova a přírody daleko intenzivněji, než kdyby na venkově trávil celý život. A efekt kontrastu nemá vliv pouze na hodnocení podnětů, ale také na jejich snadnější zaregistrování a zapamatování (Hunt 2006; Begg 1978), a tak nejenže tyto krásy Tarkovskij vnímal intenzivněji, ale v první řadě si jich daleko víc (a vůbec) všímal.

Po dokončení střední školy se Tarkovskij rozhodl ke studiu arabštiny. Na škole však vydržel pouhý rok a hledal si práci. Jednou takovou byla účast na geologické expedici na Sibiři. Na expedici u řeky Kurejky v sibiřské tajze strávil Tarkovskij celý rok. I zde můžeme s jistotou hledat kořeny jeho lásky k přírodě a spektakulárních záběrů krajiny, lesů či vody. A právě na této expedici se údajně rozhodl, že chce točit filmy (Martin, 2005). Když se tedy z expedice vrátil, přihlásil se ke studiu filmové režie na Vsesvazovém státním institutu kinematografie (VKIG), kam byl také přijat<sup>5</sup>. Během svých studií postupně natočil filmy *Zabijáci* (1956), *Dnes se nikam nejede* (1958) a absolvoval snímek *Válec a housle* (1960).

Dva roky po dokončení školy Tarkovskij debutoval snímkem *Ivanovo dětství* (1962), se kterým rovnou získal Zlatého lva (hlavní cenu) na Benátském filmovém festivalu. Lze to ale považovat spíše za (teprve) režisérský debut, neboť Tarkovskij zde nastoupil do již započatého projektu, který měl být původně režírován Eduardem Abalovem (Martin, 2005).<sup>6</sup> Jeho prvním skutečně autorským filmem byl až *Andrej Rublev* (1966). Následovaly filmy *Solaris* (1971), již zmíněné *Zrcadlo* (1975) a jeho nejznámější snímek *Stalker* (1979).<sup>7</sup>

*Stalker* byl zároveň posledním filmem, který Tarkovskij natočil v Sovětském svazu. Po letech bojů s byrokracií a tlakem sovětského režimu se Tarkovskij při natáčení filmu

---

<sup>4</sup> Efekt kontrastu je mimochodem oblíbeným prostředkem samotných tvůrců, především při montáži, tedy střihu filmu (viz např. Arnheim, 2009).

<sup>5</sup> Z přibližně 500 přihlášených bylo přijato pouze 15 studentů (Martin, 2005).

<sup>6</sup> Tarkovskij sice do scénáře výrazně zasahoval, ale i přesto, minimálně v kontextu jeho pozdějších filmů, se nejedná o čistě autorský film (viz pozn. 1 či Gerstner & Staiger, 2013).

<sup>7</sup> U filmů *Andrej Rublev* a *Solaris* bývají uváděny různé roky vydání kvůli různým zásahům do distribuce (viz podkapitolu 1.2 či pozn. 10). Proto v této práci uvádím vždy rok prvního veřejného promítání filmu, který je zároveň v souladu se servery *imdb.com* i *csfd.cz*.

*Nostalghia* (1983) v Itálii rozhodl, že v Evropě zůstane už nadobro. Nepovažoval se za disidenta, svou rodnou krajinu miloval (Goodman, 1986), ale vidina tvůrčí svobody byla zřejmě silnější než láska k domovu. Jeho dobrovolný exil však netrval příliš dlouho. Po italském snímku už Tarkovskij stihl natočit jen jediný film – švédské drama *Obět'* (1986). Ještě před dokončením posledního filmu mu byla diagnostikována rakovina, které nakonec o rok později podlehl.

Tarkovskij zemřel v pařížské nemocnici v pouhých 54 letech. Nepočítáme-li jeho studentské filmy a dokument *Tempo di viaggio* (1983), který vznikl při přípravách na natáčení *Nostalghie*, zanechal po sobě sice nepočetnou, ale přesto významnou stopu. Dílo čítající pouhých sedm celovečerních filmů totiž neustále oslovuje nové diváky a ani více než 30 let po autorově smrti nepřestává být terčem i prostředkem mnoha teoretiků filmu, estetiky a umění obecně.

## 1.2 Společensko-historický kontext

Tarkovskij se narodil v Sovětském svazu, tedy v silně centralizovaném a kulturně (i jinak) izolovaném socialistickém státě, a v něm také prožil většinu svého života. Zažil jeho temnější období, ale i období takzvaného tání<sup>8</sup>, jež trvalo přibližně od poloviny 50. do poloviny 60. let minulého století – tedy v době, kdy Tarkovskij s filmem začínal. Lze téměř s jistotou tvrdit, že toto uvolněné období kulturního rozkvětu se významně podílelo nejen na úspěšném startu Tarkovského filmové kariéry, ale také vůbec na tom, že se pro takovou kariéru rozhodl. Kromě toho se v těchto letech dostávaly do Sovětského svazu filmy, které předchozí generace neměly možnost zhlédnout. Díla Felliniho, Bressona, Bergmana či Kurosawy výrazně formovala Tarkovského chápání filmu a i přes velmi osobitý vizuální styl a narativní strukturu jeho vlastních filmů v nich můžeme nalézt prvky inspirované právě těmito režiséry (Johnson & Petrie, 1994; Redwood, 2010). Spolu s ním v této době „vykvetla“ spousta dalších zajímavých režisérů i jiných umělců, kterým se souhrnně říká *the Thaw generation*, tedy generace tání (Alexeyeva & Goldberg, 1993).

---

<sup>8</sup> Období tání či chruščovovské tání (rusky Оттепель, anglicky the Thaw) je termín označující období uvolnění sovětského režimu a následného kulturního rozkvětu v Sovětském svazu po smrti Josifa Stalina, kdy jeho funkci nejvyššího představitele Komunistické strany Sovětského svazu (a tedy nejvyššího představitele celého Sovětského svazu) převzal mnohem liberálnější Nikita Chruščov (viz např. Taubman, 2017). Pro lepší představu – českou analogií chruščovovského tání by mohlo být pražské jaro.



Nicméně jak v období tání, tak zejména po něm musel Tarkovskij i jeho kolegové čelit mnoha překážkám při tvorbě svých děl. Nešlo pouze o to, že se umělci měli držet oficiálního směru Sovětského svazu – tedy sociálního realismu –, ale překážku představoval také zdlouhavý byrokratický proces kontroly filmů a nepředvídatelná libovůle pověřených osob (Johnson & Petrie, 1994; Martin, 2005). Nutno však podotknout, že v tomto ohledu na tom byl Tarkovskij v porovnání s mnoha jeho kolegy velmi dobře. Ať už to bylo dáno mezinárodním úspěchem jeho filmů, nebo jeho tvrdohlavostí a neústupností, zůstávaly Tarkovského filmy – i přes jejich značné stylistické i obsahové odchýlení od vládou vyžadované „formy“ – takřka nedotčeny. Spousta Tarkovského současníků byla nucena své filmy výrazně upravovat a zkracovat, nehledě na to, že někteří Tarkovskému podobní byli dokonce vězněni a tvořit nemohli vůbec (Martin 2005).<sup>9</sup>

Tarkovskij se v Sovětském svazu nacházel v paradoxní pozici – na jednu stranu se díky svému mezinárodnímu věhlasu těšil velké úctě a mohl si ve svých filmech dovolit i věci, které by ostatním tvůrcům neprošly; na stranu druhou byly jeho filmy ze stejného důvodu, tedy kvůli mezinárodnímu věhlasu, podrobovány daleko důkladnější kontrole než filmy méně významných autorů (Martin, 2005). Lze předpokládat, že právě kvůli podrobným zdlouhavým revizím všech stádií filmu, od námětu po hotové dílo<sup>10</sup>, a kvůli nevyhovujícím, a tedy neuskutečněným projektům stihl Tarkovskij během dvacetileté filmové kariéry v Sovětském svazu natočit pouze 5 filmů.

Je otázkou, zda by Tarkovského dílo bylo početnější, kdyby žil například v západní Evropě. Nejspíš by jejich počet nijak zásadně nevzrostl, neboť Tarkovskij byl známý svou pečlivostí a nekonečným přepisováním scénářů – stručně řečeno tvořil pomalu. Sovětská byrokracie tedy nebyla jediným faktorem jeho co do počtu chudého filmového portfolia. Možná zajímavější otázkou, než je ta kvantitativní, je však otázka kvalitativní, tedy zda by Tarkovskij v západních zemích mohl vytvořit takové filmy, jaké vytvořil. Podle Martina (2005) i jiných autorů to byl právě pomalý centralizovaný a na komerčním úspěchu relativně nezávislý systém sovětské filmové produkce, co umožnilo Tarkovskému tvořit tak originální filmy. V tomto systému totiž vždy měla přednost kvalita snímku a konformita s ideologií před jeho

---

<sup>9</sup> Někteří Tarkovského kolegové hovořili v reakci na privilegia, kterých Tarkovskij požíval, o tzv. zvláštním zacházení (Johnson & Petrie 1994; Martin, 2005).

<sup>10</sup> Např. film *Andrej Rublev* byl dokončen již v roce 1966, ale oficiálního vydání se v Sovětském svazu dočkal až o pět let později (Martin, 2005).

komerčním úspěchem, protože centralizované financování filmů nebylo závislé na počtu prodaných lístků. Díky tomu měli autoři volnější ruku a větší možnost experimentovat, pokud tak nečinili v rozporu s oficiální ideologií.<sup>11</sup> Těžko říct, zda by se mu v začátcích kariéry podařilo zajistit financování jeho pomalých lyrických filosofických filmů bez narativního napětí a akce v zemích s tržní ekonomikou, kde je financování filmů těsněji spjato s konečným či předpokládaným finančním ziskem z jejich distribuce a kde každý den navíc mezi začátkem projektu a jeho dokončením znamená ztrátu.

Jakousi ztělesněnou odpovědí na obě otázky z předchozího odstavce může být Ingmar Bergman, švédský autor velmi podobný právě Tarkovskému, se kterým ho kromě podobných témat a jistého filosofického nádechu jeho filmů spojovala také jejich komplexnější stylistika a důraz na vizuální a kompoziční stránku.<sup>12</sup> Bergman – i přes podobnou, pro běžného diváka ne zrovna přívětivou, řekněme jednoduše nekomerční tvorbu – dokázal natočit klidně dva, někdy i tři celovečerní filmy za rok.

Jak už však bylo zmíněno výše, samotné pracovní tempo Tarkovského bylo spíš pomalé.<sup>13</sup> Bylo by tedy těžké tyto hypotetické otázky zodpovědět. O to nám však ani nejde. Účelem položení těchto otázek bylo, abychom se pozastavili a zamysleli nad tím, jakou roli měl či mohl mít ve vývoji Tarkovského tvorby Sovětský svaz a jeho specifický produkční systém. Ta role byla, jak jsme mohli vidět, poměrně paradoxní. Systém znemožňoval, ale i umožňoval. Potlačoval, a zároveň svým způsobem rozšiřoval autorskou svobodu. Tato zajímavá dvojsečnost by si určitě zasloužovala důkladnější rozbor, ale to není v zájmu ani možnostech této práce. Nám postačí, když si jí budeme vědomi.

## 2. Vymezení pojmů

Některé pojmy, s nimiž budu pracovat, prošly vinou svého rozšíření do běžného jazyka určitými významovými posuny nebo lépe řečeno významovým zploštěním. Jedním z nich je například *symbol*, který je předmětem otázek, jež se tato práce snaží zodpovědět. Proto bych rád vysvětlil, v jakém smyslu je budu používat.

---

<sup>11</sup> Ne všichni autoři měli takové štěstí, jak již bylo řečeno výše.

<sup>12</sup> A spojovalo je také vzájemné uznání až obdiv (Johnson & Petrie, 1994) či kameraman Sven Nykvist, dlouholetý Bergmanův spolupracovník, který Tarkovskému pomohl natočit jeho poslední snímek *Oběť*.

<sup>13</sup> To však také mohlo být dáno systémem, v němž Tarkovskij tvořil od samého začátku.

## 2.1 Symbol, metafora, alegorie

S pojmem symbolu se v běžné řeči setkáváme poměrně často, ale i přesto – a možná právě proto – je velice těžké jej definovat. O to se pokusil už před více než sto lety zakladatel moderní sémiotiky<sup>14</sup> Charles Sanders Peirce (1893), když rozdělil znaky na ikóny, indexy a symboly. Symbol je podle něj znakem, který není s tím, co označuje, spjat na základě podobnosti (jako ikón), ani fyzikální spojitosti či kauzality (jako index), nýbrž pouze na základě konvence, zvyku (Peirce, 1893). Ale tento ani žádný z následujících pokusů o zúžení definice symbolu nedokázaly mnohovýznamovost symbolu z obecného ani odborného jazyka vymýtit. Jako symbol je stále obecně chápán jakýkoli obraz, zvuk či slovo (nebo jakákoli jiná entita) nesoucí kromě svého původního významu také význam druhotný, „symbolický“.

Mnohoznačnost symbolu rozhodně není jen záležitostí posledních let. Například již v roce 1893 právě Peirce poznamenal, že „slovo symbol má tolik významů, že by bylo poškozením jazyka přidávat mu ještě nový význam“ (cit. podle Peirce, 1997, s. 67). Přibližně o čtvrtstoletí později, někdy mezi lety 1915 a 1917, vyjádřil podobný názor při jedné ze svých přednášek i Sigmund Freud, když řekl, že „pojem symbolu nelze v současné době nijak přesně ohraničit,“ a dodal také zajímavý postřeh, že totiž tento pojem „plynule přechází v náhradu jednoho prvku jiným, v obrazové znázornění apod., a blíží se i narážce“ (Freud, 1997, s. 130). Tím přesně vystihl ono významové zploštění, které přetrvává dodnes – pojem symbolu je užíván jako zástupný termín snad pro všechny ostatní tropy. Zdaleka se nepoužívá pouze pro významové spojení dvou prvků na základě konvence, nýbrž i na základě vnější i vnitřní podobnosti či logické spojitosti. A to zejména ve své slovesné formě. Zlato v obrazech, ve filmech i v literatuře symbolizuje bohatství, bouřka symbolizuje neštěstí a rozbitá váza symbolizuje rozpad vztahu. Kromě toho se setkáváme se symbolikou čísel, barev, s náboženskou symbolikou, známe symboly lásky, síly, státní symboly, symbolické akty, a nezdědka můžeme narazit dokonce na sex symboly jakožto personifikované ideály přitažlivosti.

Podobný významový rozsah můžeme nalézt také u metafory. Pojem metafory není užíván jen podle definice, která se vyučuje v hodinách českého jazyka, tedy jako obrazné pojmenování na základě vnější podobnosti. Metafora je zaměňována se symbolem, zastupuje alegorii

---

<sup>14</sup> Tj. vědy o znacích a znakových systémech (Černý & Holeš, 2004; Trampota & Vojtěchovská, 2010).

i další tropy. Často například slýchám, jak někdo hovoří o celém díle jako o metafoře života, metafoře pravdy atd. Toto významové rozšíření popsal například Peterka (2007):

Ideální "technický" jazyk má být jednoznačný. Naproti tomu literatura je prostorem víceznačnosti. Nejednoznačně vyznívají literární díla jako celek a rovněž tak specifická místa v textu, různým způsobem kontrastující s doslovným vyjadřováním. Tradičně se nazývají **básnické obrazy**, nově též **metafory** (v širším smyslu), nebo **figurativní výrazy** (podle angl. *figurative* = obrazný), na ústupu je starý termín tropy (=zástupky) (s. 143).

V souladu například s Peterkou a celkově s obecným trendem filmového diskurzu budu v této práci užívat pojmy symbolu a metafory právě v jejich širším smyslu, a nikoli na základě sice propracovaných, v určitých případech opodstatněných, ale v této oblasti nepřiliš užívaných definic, jež tyto pojmy chápou v jejich užším smyslu. Výborně se podařilo neurčitost těchto pojmů popsat a jaksi systematizovat Haně Mirvaldové, která tak učinila na základě rozboru vzájemného vztahu symbolu, metafory a alegorie. Jako určující faktor pro jejich rozlišení chápe Mirvaldová míru jejich konotativnosti – tedy míru nepřímosti, nejednoznačnosti, novosti a implicitnosti jimi označovaných významů. Alegorie by na pomyslné škále *denotativní–konotativní* ležela blíže k pólu s denotativním (tedy přímým, jednoznačným) označením, symbol by ležel někde uprostřed a metafora by se blížila pólu s konotativním (tedy nepřímým, nejednoznačným) označením (Mirvaldová, 1972).

Není to však myšleno tak, že by pojmy na oné škále představovaly oddělené body. Symbol, metafora a alegorie jsou spíše vzájemně se prostupující množiny pokrývající celé pole zmíněné škály. Znamená to tedy, že ač jde o pojmy samostatné a rozdílné, je v některých případech těžké mezi nimi rozlišit. Může být například obtížné určit, zda je sledovaný prvek v uměleckém díle metaforou, nebo symbolem, obzvláště ve filmu, který kromě jazykových prvků obsahuje také prvky vizuální a zvukové, na něž se pochopitelně hůře aplikují definice původně vytvořené literární vědou pro jazykové jevy zejména v poezii a krásné literatuře obecně. Ve druhé části této práce bude důležité mít tuto skutečnost na zřeteli, aby se analýza nezadrhla na pouhém slovíčkaření. Vždyť také není cílem této práce rozlišit, zda je oheň metaforou, nebo symbolem, nýbrž zjistit, zda je vůbec oheň něčím víc než jen ohněm, zda

má nějaký další význam, anebo zda má jeho častý výskyt v Tarkovského filmech jiné příčiny (či důvody).

## 2.2 Motiv, intermotiv, autorský podpis

Tarkovského filmy jsou plné motivů – mléko, sklo, koně, psi, voda, dlouhé záběry, kukání kukačky, obrazy, zrcadla a mnoho dalších (viz např. Martin, 2005; nebo Green, 1993). V druhé části této práce si ukážeme, že jedním z nich je také oheň. Proto pokládám za nutné vysvětlit, co se motivem myslí.

Pojem *motiv* je v oblasti filmové kritiky i filmových studií poměrně rozšířený a podobně jako symbol jej autoři používají jaksí volně a intuitivně. Tak jako symbol nebo metafora i motiv je pojmem nejspíše původně literárněvědným, a tak bychom jeho definici mohli hledat právě v literární vědě. Nicméně míra a doba<sup>15</sup> užívání konceptu motivu ve filmovém diskurzu daly vzniknout samostatnému pojmu filmového motivu, a tím i vlastní – filmové – definici motivu. Velmi jasně a stručně ji podávají Bordwell a Thompsonová, kteří motiv vystihují jako „jakýkoliv opakující se signifikantní prvek ve filmu“ (2011, s. 100). Tuto zjednodušující definici pochopitelně dále rozvíjejí a v souladu s jejich dalšími postřehy i s běžnou praxí budeme v této práci pojem motivu chápat jako jakýkoliv prvek ve filmu, který nějakým způsobem poutá divákovu pozornost – většinou tím, že se objevuje opakovaně, je výrazný a je prezentován určitým netradičním způsobem. Záměrně jsem použil *prezentován* namísto *zobrazován*, protože filmový motiv nemusí být jen vizuální: „Motivem může být předmět, barva, místo, osoba, zvuk nebo i vlastnost povahy. Motivem lze nazvat způsob osvětlování nebo umístění kamery, jestliže se v průběhu filmu opakuje“ (Bordwell & Thompson, 2011, s. 100). Nicméně lze říci, že většina filmových motivů je motivy vizuálními, neboť umístění kamery nebo třeba chování postav jsou ve skutečnosti také prvky vnímanými zrakem.

V praktické části této práce se nám budou hodit také myšlenky Františka Všetického, který koncept motivu zajímavě rozvíjí<sup>16</sup>. Motiv rozděluje na tři typy: *leitmotiv*, *kontramotiv* a *intermotiv* (Všetická, 1992). Leitmotiv je termín poměrně známý a označuje ústřední motiv

---

<sup>15</sup> O motivech ve filmech psali už i kritici v období francouzské nové vlny (viz např. Metz, 1966) a dá se předpokládat, že nebyli zdaleka první.

<sup>16</sup> Tentokrát už jde o myšlenky z oblasti literární vědy, nicméně Všetickovo rozvinutí se netýká žádných specificky textových prvků a lze jej tak bez problémů aplikovat na kteroukoli oblast umění, včetně filmu.

díla. Kontramotivem jsou dva motivy, které jsou si typově podobné, avšak v rámci své podobnosti stojí proti sobě – jsou protikladné. Nás však nejvíce bude zajímat poslední typ – *intermotiv*. Ten Všeticka definuje jako „motiv, který se objevuje v různých dílech téhož autora, stěhuje se z jednoho díla do druhého. Intermotiv vytváří jakousi vyšší kontinuitu mezi jednotlivými texty jednoho a téhož tvůrce“ (1992, s. 30). Tento koncept intermotivu Všeticka dále nijak výrazně nerozvíjí, ale samotná myšlenka motivu, který funguje jako pojící prvek více děl jednoho autora, nám připomíná, že bychom při analýze měli takový motiv zkoumat také v kontextu celé autorovy tvorby, nikoli jen v rámci jeho jednotlivých děl. A Tarkovského oheň rozhodně definici intermotivu splňuje.

Všetickův intermotiv do jisté míry souvisí s konceptem *autorského podpisu*. Ve filmové kritice jsou různé motivy, narativní postupy, témata, zvuky a spousta dalších prvků často považovány za součást režisérova/autorova „podpisu“. Jednotlivé prvky dohromady tvoří jedinečný charakteristický<sup>17</sup> styl, podle něhož dokážeme daného autora identifikovat, a to klidně z jediného záběru<sup>18</sup>. Kořeny konceptu autorského podpisu můžeme hledat zejména v auteurské teorii. Andrew Sarris ve svých *Poznámkách k auteurské teorii v roce 1962* pokládá přítomnost autorského podpisu za jeden z nutných předpokladů pro to, abychom mohli režiséra považovat za autorského tvůrce. „Během několika filmů,“ píše Sarris, „musí režisér ve svém stylu projevit určité opakující se charakteristiky, které slouží jako jeho podpis“ (cit. podle Sarris, 2000, s. 132; překlad autora).<sup>19</sup> Toto kritérium pro rozlišení autorů od „pouhých“ režisérů<sup>20</sup> se ve filmové kritice uplatňuje dodnes. Tarkovskij je nepochybně považován za autorského tvůrce, a proto by měl celým jeho dílem prostupovat jeho autorský podpis. A skutečně můžeme v každém z jeho sedmi filmů nalézt opakující se motivy (voda,

---

<sup>17</sup> V angličtině se používá pojem *signature style* a souvislost či dokonce totožnost s autorským podpisem (*author's/auteur's* či *auteurial signature*) je tam zřejmá. V češtině pro přídavné jméno *signature* nemáme adekvátní výraz – podpisový styl je, přiznejme si, poněkud nepěkné spojení. A přijatelné varianty jako *charakteristický, jedinečný* či *příznačný styl* zase brání čtenáři v přímé asociaci konceptu autorského podpisu.

<sup>18</sup> Záběr je základní stavební jednotkou filmu – nepřerušenu sekvencí obrazů mezi dvěma střihy. Z jednotlivých záběrů ze stejného místa a času se skládají scény. Tarkovskij je však známý svými dlouhými i několikaminutovými záběry, které jsou tak zároveň i scénami.

<sup>19</sup> „Over a course of films a director must exhibit certain recurring characteristics of style, which serve as his signature.“

<sup>20</sup> V dnešním chápání se jedná o rozlišovací kritérium, nikoli hodnotící. Málokdo by si například dovolil kvalitativně srovnávat filmy dvou hvězdných hollywoodských režisérů Quentina Tarantina a Stevena Spielberga a rozhodovat, které z nich jsou „lepší“. Přesto je první považován za auteura, a druhý spíše za režiséra. Tarantinyovy filmy nepochybně nesou silnější autorský podpis, jeho styl je téměř nezaměnitelný. Důkladným rozbořením Spielbergových filmů bychom zajisté také objevili některé pro něj typické opakující se prvky, ale jako celek nejspíše Spielbergovo dílo nějaký výraznější autorský podpis postrádá, a to i v případě filmů, v nichž Spielberg zastává již zmiňovanou roli režiséra-scénáristy.

oheň, mléko, psi, obrazy, ...), témata (matka-syn, otec-syn, Země, domov, dětství, ...), podobný vizuální i narativní styl, podobné (často i stejné) herce atd. – tedy prvky, které dohromady tvoří Tarkovského charakteristický styl neboli autorský podpis.

Je třeba ještě dodat, že autorským podpisem nerozumíme záměrné umístění nějakého detailního prvku do autorova díla, jako to například dělávají někteří malíři, když do svých obrazů různými způsoby ukrývají svůj podpis (tentokrát mám na mysli skutečný psaný podpis – signaturu) či drobný předmět jako důkaz jejich identity, originality a jako jakousi hříčku s divákem. Obdobnou věc najdeme i ve filmech. Nejznámějším příkladem jsou asi tzv. cameo role Alfreda Hitchcocka, tedy kratičké výstupy samotného režiséra v jeho filmech. Na rozdíl od těchto vědomých detailních projevů autorovy identity nemusí být přítomnost autorského podpisu autorovým záměrem. Autorský podpis představuje komplexnější otisk autorovy osobnosti, který je z větší části spíše nevědomým, přirozeným projevem jeho hodnot, preferovaných estetických postupů a jeho uměleckého cítění. Jak píše Sarris v návaznosti na již citovaný předpoklad režisérova auteurství: „To, jak film vypadá a jakým způsobem plyne, by mělo souviset s tím, jak režisér přemýšlí a cítí“ (cit. podle Sarris 2000, s. 132; překlad autora).<sup>21</sup>

Že užití jednotlivých prvků autorského podpisu nemusí být režisérovou vědomou intencí, jako v případě Hitchcockových cameo rolí, dokazují slova uznávaného mexického autora Alfonsa Cuaróna. Ten na otázku, co stojí za tím, že se v jeho filmech opakovaně objevují podobná témata (např. narození či znovuzrození), odpověděl, že „spousta z toho je věcí instinktu,“ (Cuarón, 2019, 44:52; překlad autora)<sup>22</sup> a přiznal, že si těchto věcí často ani není vědom. Nabízí se zde zajímavé srovnání s Tarkovským, s nímž Cuaróna spojuje – kromě jiného – časté užívání motivu vody. Ve stejném rozhovoru totiž Cuarón vzpomíná na úsměvný moment, kdy se někdo pozastavoval nad tím, proč většina jeho filmů končí ve vodě. Sám Cuarón, který dané filmy napsal a zrežiroval, si však tohoto pojícího znaku nikdy nevšiml. Bylo by tak dle mého názoru naivní domnívat se, že všechny prvky Tarkovského příznačného stylu byly jeho promyšleným záměrem a že se za těmito prvky musí nutně skrývat nějaký hlubší význam. Podrobněji se tomu budeme věnovat v praktické části této práce.

---

<sup>21</sup> „The way a film looks and moves should have some relationship to the way a director thinks and feels.“

<sup>22</sup> „Well a lot of that is instinctual.“

### 3. Metodologická východiska

Když jsem v úvodu psal, že součástí praktické části bude analýza Tarkovského filmů, nemyslel jsem to tak úplně doslovně. Ty už byly, jakožto celky, analyzovány tolikrát a tak důkladně, že by to nic nového nepřineslo. Předmětem této práce je zobrazení ohně v těchto filmech, a tak nás bude zajímat spíše analýza obrazů či záběrů než celých filmů. K tomuto účelu se nám bude hodit metoda sémiotické analýzy, která bývá často užívána právě k rozboru obrazů<sup>23</sup> či krátkých videí (Trampota & Vojtěchovská, 2010). To však neznamená, že bychom měli úplně zavrhnout všechny přístupy ke studiu filmů, neboť přece jen se jedná o obrazy ve filmech, a nemůžeme k nim proto přistupovat nezávisle na kontextu celého filmu. Kromě již existujících analýz Tarkovského filmů se proto budu opírat také o některé myšlenky filmových teoretiků – konkrétně Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, jejichž poetika filmu, respektive neoformalistická analýza, představují komplexní nereduktivní přístup ke studiu filmů, který pro rozbor specifické tvorby Andreje Tarkovského považuji za nejvhodnější, ne-li za jediný možný.

#### 3.1 Sémiotická analýza

Jak už jsem zmínil výše v souvislosti s pojmem symbolu, sémiotika je vědou o znacích a znakových systémech (či soustavách). Sémiotika se zabývá formou a významem znaků; vztahem znaků a jejich uživatelů; a vztahem mezi znaky navzájem (Straka, 1990). A čím se sémiotika jako věda zabývá, to sémiotická analýza analyzuje.

Přehledný popis sémiotické analýzy poskytují např. Trampota a Vojtěchovská (2010). V první řadě – jelikož si sémiotická analýza klade za cíl znaky a jejich vztahy interpretovat – se jedná o metodu kvalitativní<sup>24</sup>. Důležitým prostředkem analýzy znaků je potom její rozdělení na denotativní a konotativní úroveň. O dichotomii denotace–konotace už jsem se velmi stručně zmínil v podkapitole 2.1, kde jsem denotaci jednoduše popsal jako přímost, jednoznačnost, a konotaci jako nepřímost, nejednoznačnost. Znak lze analyzovat na obou úrovních – na *denotativní* úrovni hledáme „doslovný význam znaku“, na úrovni *konotativní*

---

<sup>23</sup> Tím nemám na mysli jen obrazy malířské, ale obecně jakékoli statické vizuální celky (fotografie, snímky z filmu, reklamní sdělení atd.).

<sup>24</sup> Základním principem kvalitativních metod je indukce. Jejich závěry tak mohou být ovlivněny názory a předpoklady osoby, jež metodu uplatňuje. S vědomím toho je potřeba přistupovat také k výsledkům sémiotické analýzy. Pro srovnání výhod a nevýhod kvalitativních a kvantitativních metod zkoumání viz např. Hendl (2016) či Švaříček & Šedová (2014).



zase „význam asociativní, druhotný“ (Trampota & Vojtěchovská, 2010, s. 119). Vztáhneme-li toto rozdělení na analyzovaný celek (obraz, záběr atd.), budeme na denotativní úrovni popisovat objektivně přítomné znaky, jejich rozložení v rámci celku a jejich zřejmý význam, zatímco na úrovni konotativní se budeme pokoušet nalézt nějaké druhotné významy jednotlivých znaků i celého obrazu. V rovině konotativní „přiřazujeme k označujícím další významy podmíněné historickými, politickými a společenskými zkušenostmi a zvyklostmi,“ (s. 121).

Důležitou součástí analýzy, jak ji popsali Trampota a Vojtěchovská (2010), je také rozbor tzv. *technického kódu*, tedy formálních vlastností zkoumaného celku. Na denotativní úrovni to znamená popis formálních a technických aspektů, jako je např. postavení a pohyb kamery, způsob zobrazení jednotlivých prvků (např. jejich velikost, umístění, vzájemné vztahy mezi nimi atd.) nebo také popis zvuků a hudby. Na konotativní úrovni to znamená pokus o interpretaci, tedy o vyložení významů těchto formálních aspektů. Analýza popisná (denotativní úroveň) se pochopitelně provádí před analýzou interpretativní (konotativní úroveň), neboť nemůžeme interpretovat něco, co jsme dostatečně neidentifikovali.

### 3.2 Neoformalismus

Interpretativní a z velké části subjektivní sémiotickou analýzu je třeba vyvážit či doplnit metodou, která by ke zkoumanému problému přistupovala s určitým odstupem a která by byla schopna nabídnout alternativní řešení v případech, kdy interpretace selhává. Takovou metodu, nebo lépe řečeno přístup<sup>25</sup>, představuje Bordwellova *poetika filmu* či Thompsonové *neoformalistická filmová analýza*. Přestože se nejedná o metodu v doslovném smyslu a přestože zde budu popisovat spíše klíčové pojmy než analytické postupy, považuji zařazení tohoto přístupu do této kapitoly za přehlednější a vhodnější, neboť představené myšlenky mají přímé implikace pro způsob provedení následné analýzy.

Mezi poetikou filmu (nebo také historickou poetikou<sup>26</sup>) a neoformalistickou analýzou se příliš nerozlišuje. Lze je souhrnně nazvat neoformalistickým přístupem či jednoduše

---

<sup>25</sup> Metoda je návodem a sestává z postupů. Poetika filmu ani neoformalistická analýza nestanoví postupy, nýbrž principy zkoumání filmů. Je tedy spíše přístupem ke studiu (aplikovanou teorií) než výzkumnou metodou (viz Thompson, 1998).

<sup>26</sup> Bordwell sice termín *historical poetics* používá k rozlišení jedné ze dvou částí poetiky filmu, kterou rozděluje na *analytickou* (zabývající se formou, stylem a efekty díla) a právě *historickou* (studující historický

*neoformalismem*. Rovnítko mezi poetiku a neoformalismus kladou také Annette Kuhnová a Guy Westwell. Ti do svého *Slovníku filmových studií (A Dictionary of Film Studies)* sice zařadili jak historickou poetiku, tak neoformalismus zvlášť, nicméně pod heslem „historical poetics“ nalezneme pouze: „See NEOFORMALISM“ (2012, s. 205). Oba totiž navazují na ruský formalismus – literární teorii zabývající se, jak už název napovídá, především *formálními* a technickými aspekty literatury (Kuhn & Westwell, 2012) – a vymezují se proti převládajícím interpretativním metodám příliš závislým na narativní funkci filmů. Samotný neoformalismus poté Kuhnová a Westwell definují jako „přístup k analýze filmů ... [, který] se zabývá narativní a stylistickou formou filmu, historickým kontextem této formy a účastí diváků na tvorbě významů filmů,“ (s. 280; překlad autora).<sup>27</sup> Myšlenky Thompsonové a Bordwella tak lze chápat jako komplementární a při analýze je můžeme používat společně jakožto součást jednotného přístupu – neoformalismu.<sup>28</sup>

Jelikož, jak jsem již vysvětlil v úvodu této kapitoly, není záměrem práce analýza celých Tarkovského filmů, nepovažuji za nutné principy a historii neoformalismu představovat do úplných podrobností. Nepůjde nám ani tolik o důslednou aplikaci neoformalistického přístupu, jako spíš o zajímavé postřehy Bordwella a Thompsonové, které nám poslouží především až u konkrétních případů v praktické části. Zmíním se zde proto jen stručně o těch nejzákladnějších premisách a principech neoformalistů pro zkoumání filmů a o pojmech, kterých bude v analýze užito.

### 3.2.1 Základní pojmy neoformalismu

Základním zkoumaným prvkem při neoformalistické analýze je *prostředek*. Filmovým prostředkem můžeme rozumět „jakýkoliv jednoduchý prvek či jakoukoliv strukturu, která v uměleckém díle hraje roli – pohyb kamery, rámcovou povídku, opakované slovo, kostým, téma atd.“ (Thompson, 1998, s. 14). Každý prostředek má ve filmu určitou *funkci* (či funkce) a *motivaci*. Protože je film lidským výtvozem, musí být každý prvek ve filmu

---

kontext vzniku díla), ale v oblasti filmových studií jsou termíny *historical poetics*, *poetics of cinema* nebo dohromady *historical poetics of cinema* používány synonymně.

<sup>27</sup> „An approach to the analysis of films deriving from \*Russian Formalism, and part of the \*post-theory movement in film studies. Neoformalism concerns itself with a film’s narrative and stylistic form, the historical context of a film’s form, and the activity of the viewer in making sense of films.“

<sup>28</sup> Bordwell a Thompsonová rozhodně nejsou žádnými protivníky, kteří by nabízeli protikladné přístupy a soupeřili, který z nich je v rámci neoformalismu ten pravý. Ve skutečnosti jde nejen o spolupracovníky, ale dokonce o manželský pár. Důkazem jejich shodného přístupu ke studiu filmu může být také jedna z jejich společných knih *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* (2010).

z nějakého důvodu – musí mít motivaci (Bordwell & Thompson, 2011). Motivaci nemusíme hledat pouze za jednáním postav, může ji mít jakýkoli prvek. Například důvodem (motivací) dlouhých vousů a vlasů Foresta Gumpa je snaha ilustrovat délku trvání jeho běhu – běží nepřetržitě několik let. Na první pohled se mohou zdát motivace a funkce jako dva póly téhož a ve většině případů se skutečně ptáme na totéž, ať se ptáme na funkci, nebo motivaci daného prvku. Jejich rozdíl však tkví v záměrnosti. Zatímco umístění nějakého prvku do filmu má podle Bordwella a Thompsonové vždy svou motivaci (důvod), jeho „funkce ne vždy závisí na filmařově záměru“ (2011, s. 97).<sup>29</sup>

Jako výchozí bod analýzy považují neoformalisté nalezení *dominanty* filmu. Ta je podle Thompsonové hlavním formálním principem organizujícím prostředky do uceleného díla. Než tedy analytik začne s rozbořením filmu, měl by nalézt jeho dominantu, jež „určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité“ (Thompson, 1998). Její nalezení je podle Thompsonové důležité k tomu, abychom zjistili, co a jak v daném filmu či u daného autora vůbec zkoumat. Domnívám se proto, že hledání dominanty Tarkovského díla nemá v této práci opodstatnění, ba mohlo by být dokonce na škodu. Prvek, který bude v této práci podroben analýze, byl totiž prvotním impulzem pro analýzu jako takovou – není tak třeba hledat dominantu filmu, abychom zjistili, které prvky stojí za větší pozornost, neboť oheň si „vyžádal“ pozornost sám.

Pokud bychom navíc nyní hledali dominantu Tarkovského filmů, šli bychom proti jednomu z nejdůležitějších (a dle mého názoru nejvzácnějších) principů neoformalistického přístupu – tím je jakási otevřenost ke zkoumanému filmu. A to v tom smyslu, že k analýze nepřistupujeme s předem očekávanými závěry, významy a strukturami, do nichž bychom daný film násilně „soukali“, nýbrž s tím, že každý film má své specifické struktury a formy, které musíme nejprve poznat, a teprve potom o filmu a jeho prvcích můžeme činit nějaké závěry. „Je riskantní předpokládat, že daný prostředek má v každém filmu pevně danou funkci,“ upozorňuje Thompsonová a přidává, že „[k]aždý daný prostředek slouží různým funkcím podle kontextu díla a hlavním úkolem analytika je najít funkce tohoto prostředku v tom či onom kontextu,“ (1998, s. 14). Metody, jež k filmu přistupují s předpokladem určitého pevného vzorce, který analytik hodlá najít, nazývá Thompsonová příznačně sebezpotvrzujícími.

---

<sup>29</sup> Analýza funkce a motivace prostředků je podle Thompsonové (1998) hlavním cílem neoformalistické analýzy, a tak ptáme-li se v této práci na funkci ohně ve filmech Andreje Tarkovského, můžeme zvolený přístup pokládat za relevantní.

A právě tak sebepotvrzující by bylo, kdybychom chtěli v rámci této práce hledat dominantu Tarkovského díla. Nepochybně bychom se ji – vědomě či nevědomě – snažili nějak vztáhnout k ohni<sup>30</sup>. „Koneckonců,“ píše (paradoxně) sama Thompsonová, „pokud od začátku předpokládáme, že text něco obsahuje, pravděpodobně to najdeme,“ (1998, s. 8).

Dalším z důležitých konceptů neoformalismu je koncept *ozvláštnění* jakožto základního předpokladu umění. Ozvlášťující prvky zaměstnávají divákovu percepci jiným způsobem než běžná denní zkušenost, a tím jeho percepční schopnosti procvičují a regenerují – to je podle Thompsponové principem umění (1998). Tarkovského oheň bychom zajisté mohli považovat za ozvlášťující prvek, bylo by však zbabělé spokojit se s tím, že ozvláštnění je jeho hlavní, nebo dokonce jedinou funkcí. V Tarkovského díle by se navíc těžko hledaly prvky, které by princip ozvláštnění nějakým způsobem nenaplnovaly. Chceme-li tedy nalézt konkrétnější důvody pro jeho časté a výrazné použití ohně, domnívám se, že se nemůžeme spokojit s jeho ozvlášťující schopností<sup>31</sup>.

### 3.2.2 Poetika filmu

Přejdeme konečně i k neoformalistickým myšlenkám, pro něž najdeme v této práci větší uplatnění. To jsou zejména myšlenky David Bordwella a jeho poetiky filmu. Bordwell kritizuje přílišné zaměření většiny filmových kritiků na významy. Nezavrhuje však interpretaci filmů úplně, nýbrž tvrdí, že významy jsou jistým druhem *efektu*<sup>32</sup>, lépe řečeno jedním

---

<sup>30</sup> Mohli bychom například jako dominantní princip všech Tarkovského filmů určit vztah *příroda versus společnost* (a bylo by dle mého názoru těžší to vyvrátit než potvrdit) a označit oheň jako jakýsi symbolický střed tohoto vztahu. Oheň jako společenský zdroj světla, tepla, energie a duchovní síly v podobě svíček, při výrobě zvonu atd. (*Andrej Rublev, Nostalghia*), a oheň jako ničivá přírodní síla v podobě požáru (*Oběť, Zrcadlo...*). A mohli bychom tvrdit, že Tarkovskij na obrazu ohně ilustruje podvojnost samotného člověka jakožto tvora ocitajícího se na pomezí přírody a společnosti. Tvora, který dokáže svůj „vnitřní oheň“ využít ke skvělým věcem, ale který jej zároveň často nedokáže zkrotit – proto ta častá válečná tematika napříč Tarkovského filmy. Jak vznešeně zní představa takového „filosofického“ významu, který je ve skutečnosti výsledkem naprosto povrchní pětiminutové úvahy, která měla jediný cíl – spojit oheň s arbitrárně zvolenou dominantou. Takových dominant (a s nimi spojených funkcí ohně) bychom během chvíle dokázali vymyslet několik a všechny by v případě vhodně promyšlených argumentů a příkladů působily věrohodně. Všechny by oslavovaly genialitu autora i interpretační schopnosti analytika, který dokázal rozklíčovat skrytou symboliku. Pramalý význam by však taková interpretace měla pro chápání filmu obecně (což by mělo být alespoň částečným cílem každé analýzy, zejména té neoformalistické) či pro pochopení specifičnosti Tarkovského tvorby (a toho, co je na ní tak přitažlivé i pro dnešního diváka).

<sup>31</sup> I kdyby jedinou funkcí ohně bylo ozvláštnění, jakési vytržení diváka z běžné reality vnímání, bylo by důvodné ptát se, proč zrovna oheň byl pro tento účel zvolen, neboli co je motivací jeho opakovaného užití. Kromě toho se koncept ozvláštnění hodí spíše na formální kvality prvků – tedy jakým způsobem je oheň zobrazen – než na samotné použití prvku jako takového.

<sup>32</sup> Böhm používá v překladu Thompsonové (1998) pojem *účinek*, ale v dnešní době nevidím důvod překládat *effect* jinak než jako *efekt*. Tento pojem se v posledních letech stal běžnou součástí českého jazyka a vzhledem k tomu, že většina Bordwellových prací není do češtiny přeložena, je lepší pracovat s termíny co

z mnoha efektů, které film produkuje. Úkolem analytika je podle Bordwella zkoumat konstrukční principy (tzn. principy tvorby filmu; v angličtině *constructional principles*) a efekty, jež filmy produkují, stejně jako funkce a účely těchto principů a efektů (2008). Efekt je pro Bordwella skutečně ústředním pojmem a dá se říct, že v něm spojuje výše zmíněné rozdělení na motivaci a funkci – filmařovým záměrem je, aby jeho dílo mělo na diváka nějaké efekty, ale výsledný film může mít i efekty nezamýšlené. Filmaři podle něj tvoří filmy tak, aby produkovaly řadu různých efektů. Chtějí v divákovi vyvolat určité pocity a usilují o to, aby použité prostředky měly žádoucí efekt. Avšak režisérem zvolené prostředky mohou mít na divák i vedlejší účinky. „Tak jako všichni lidé,“ tvrdí Bordwell, „filmaři nemohou předvídat, natož přesně určit, všechny efekty, které mohou z jejich úsilí vyplynout“ (2008, s. 123; překlad autora).<sup>33</sup> V tom se odráží také samotná podstata neoformalistického přístupu, že totiž filmy nejen někdo tvoří, ale někdo také přijímá, a k oběma stranám filmové zkušenosti je při jejím zkoumání potřeba přihlédnout.

Přijmeme-li důležitost, již Bordwell efektům přikládá, budeme moci k Tarkovského filmům a jejich použití ohně přistoupit otevřeněji – nebudeme tvrdohlavě předpokládat, že oheň musí něco znamenat, že musí být symbolem nebo metaforou něčeho hlubšího. Místo toho budeme zkoumat, jak na diváka oheň působí a jak Tarkovskij mohl chtít, aby na diváka působil, tedy jaké jsou jeho efekty. Tím se vyhneme násilnému hledání skrytých významů a symboliky. Zároveň však tuto symbolickou interpretaci nezavrhneme úplně. Významy totiž podle Bordwella jsou – jak jsem již poznamenal výše – určitým, ale ne jediným typem efektu. Toho si všímá také Thomssonová: „Význam není konečným výsledkem uměleckého díla, ale jednou z jeho formálních komponent“ (1998, s. 12). Neoformalismus, ať už v podobě Bordwellovy poetiky, nebo analýzy Kristin Thompsonové, interpretaci tudíž neodmítá, ale neomezuje své zkoumání jen na ni.

### 3.2.3 Artový film – realismus a autorská expresivita

Poslední z Bordwellových myšlenek, které bych rád v teoretické části více rozvedl, je jeho chápání artového<sup>34</sup> filmu jakožto specifického způsobu filmové tvorby.

---

nejvěrnějšími originálu, neboť případný čtenář této práce bude odkázán právě na anglicky psané práce pracující s termínem *effect*.

<sup>33</sup> „Like all humans, filmmakers can't anticipate, let alone determine, all the effect that may arise from their endeavors.“

<sup>34</sup> *Art film/cinema* je do češtiny překládáno jako *artový* či *umělecký film*, přičemž přívlastek *artový* v praxi, zdá se mi, převládá. Občas se lze setkat také s nepočestěným *art filmem*.

Neoformalisté nerozlišují mezi komerční, mainstreamovou tvorbou, a nekomerční, „nezávislou“ tvorbou, co se týče zajímavosti jejich zkoumání. Hollywoodská komedie je stejně tak uměním jako Bergmanova *Persona* (1966), a zasluhuje tak pozornost neoformalistického analytika. Tento rovný přístup však neznamená, že by neoformalisté mezi takovými filmy nerozlišovali, pokud jde o jejich styl. Přestože David Bordwell (1979) vymezuje specifika artového filmu zejména jako protiklad takzvaného *klasického narativního filmu* (classical narrative cinema), nechápe jej v nějaké hodnotící dichotomii umělecký–neumělecký film, ale spíše jako jeden z filmových žánrů s vlastním historickým vývojem a vlastními formálními konvencemi. Bordwellovy poznatky o artovém filmu mohou tuto práci obohatit ze dvou důvodů – zaprvé jednoduše proto, že filmy Andreje Tarkovského jsou nepochybně filmy artovými<sup>35</sup>; zadruhé proto, že Bordwell artový film popisuje z pozice neoformalisty, a adresuje tak ty aspekty filmové zkušenosti, které mohou být užitečné při následné analýze.

Podle Bordwella (1979) není artový film charakterizován pouze odlišnou produkcí, distribucí a cílovou skupinou, ale také společnými formálními (narativními i stylistickými) rysy a konvencemi. Bordwell si všímá, že „zatímco stylistické prostředky a tematické motivy se mohou režisér od režiséra lišit, celkové *funkce* stylu a tematiky zůstávají v rámci artového filmu jakožto celku pozoruhodně stálé“ (1979, s. 57; překlad autora).<sup>36</sup> Zásadní formální rozdíl mezi klasickým narativním filmem a artovým filmem shledává ve způsobu propojení jednotlivých událostí. V artových filmech je vazba mezi událostmi volná, nejasná a není tolik založena na principu *příčiny a následku*, který je hlavním pojícím principem klasických filmů. Jednota artového filmu je podle Bordwella založena na jiných principech, přičemž dva ústřední představují *realismus* a *autorská expresivita*.

---

<sup>35</sup> Toto tvrzení považuji za natolik nezpochybnitelné, že podkládat jej argumenty by nebylo ani tak užitečné, jako spíš zbytečné. Přesto však pro (vysoce nepravděpodobný) případ, že by si tuto práci četl někdo, kdo se nikdy s Tarkovského filmy ani s pojmem artového filmu nesešel, přikládám alespoň nepřeloženou část definice hesla „art cinema“ z již citovaného slovníku Kuhnové a Westwella: „A film practice and associated critical category defined by certain formal or aesthetic properties (including \*narrative/narration that is loose, episodic, elliptical, and lacking in closure; with \*image and \*sound taking precedence over \*plot) that are usually attributed to the artistic vision of the \*director as auteur...“ (2012, s. 18). Přesně takové jsou filmy Andreje Tarkovského, mají volnější naraci bez jasného vyvrcholení, kladou velký důraz na vizuální a zvukovou stránku a jsou úzce spojovány s „uměleckou vizí“ Tarkovského jakožto autora. V tomtéž slovníku je Tarkovskij dokonce označován za „součást mezinárodního kánonu artového filmu,“ (2012, s. 442; překlad autora, [„... a part of the international art cinema canon“]).

<sup>36</sup> „[...] whereas stylistic devices and thematic motifs may differ from director to director, the overall functions of style and theme remain remarkably constant in the art cinema as a whole.“

Co se týče „opravdovosti“, zdůrazňuje Bordwell zejména realistické, psychologicky komplexní postavy. Jejich jednání nemusí být vždy konzistentní a mohou často jednat bez jasného důvodu. V klasickém filmu postavy jednají téměř výhradně na základě určité motivace – jejich počínání má nějaký objektivní cíl (nebo příčinu). Skutečný život však není vždy takto jednoznačný a konzistentní, lidé jsou složité bytosti s nepředvídatelným chováním a silně subjektivním vnímáním a právě artový film podle Bordwella život ukazuje v celé jeho složitosti. Realističtější je také jeho narace, prostor a plynutí času. Toho může být docíleno mimo jiné prostředkem Tarkovskému vlastním – dlouhým záběrem nezřídka tvořícím celou scénu, která tak plyne bez časového a prostorového narušení stříhem. O realismu – opravdovosti – koneckonců píše dosti rozsáhle sám Tarkovskij ve své knize *Zapečetěný čas* a dá se říci, že společně s časem považuje realitu za esenci filmového umění. „Chtěl bych ještě jednou zdůraznit, že film je zároveň s hudbou druhem umění, který pracuje s *realitou*,“ (2009, s. 174).

Druhý pojící princip artových filmů, autorská expresivita, nás bude zajímat o něco více. „Existují díla [...], z jejichž stránek jasně vystupuje neobyčejný a neopakovatelný charakter jejího (sic!) autora,“ (Tarkovskij, 2009, s. 23–24) píše Tarkovskij v souvislosti s románovou předlohou pro jeho *Ivanovo dětství*. A shodně chápe autora i Bordwell – tedy jako strukturu jeho (autorova) vlastního díla. V artovém filmu se „autor stává formálním prvkem“ (1979, s. 59; překlad autora)<sup>37</sup>, který celý film sjednocuje. Vliv autora na výsledné dílo v oblasti artových filmů není jistě ničím překvapivým, neboť těžko bychom hledali artový film, který není zároveň filmem autorským.<sup>38</sup> Bordwell však obohacuje tuto poměrně známou a nepřekvapivou korelaci o princip, kterým se autor v artovém filmu projevuje jakožto formální a stylistická jednota, čímž se v podstatě vracíme ke konceptu autorského podpisu (viz kap. 2.2). Tímto principem – a tedy i principem autorského podpisu – jsou podle něj deviace čili odchýlení od kánonu klasického filmu, a to jak stylistické, tak narativní.<sup>39</sup> „V artovém filmu,“ píše Bordwell, „se autorský kód projevuje jako opakovaná porušení klasické normy“ (1979, s. 59; překlad autora).<sup>40</sup> Jako příklady takových deviací uvádí Bordwell netradiční

---

<sup>37</sup> „[...] the author becomes a formal component [...]“

<sup>38</sup> Bordwell dokonce artový film pokládá za příčinu vzniku francouzské *politiky auteurů* (auteurské teorie): „It is no accident, then, that the *politique des auteurs* arose in the wake of the art cinema [...]“ (1979, s. 59).

<sup>39</sup> Tím Bordwell jaksí obhajuje i mé tvrzení, že Spielberg postrádá autorský podpis, neboť – jakkoli oceňované – Spielbergovy filmy spadají spíše do škatulky klasické než artové. A přestože v mnoha filmech zastává funkci režiséra-scénáristy, a má tak „autorskou“ kontrolu na výsledném díle, absence výraznějších deviací od norem klasického filmu znamená také absenci výraznějšího autorského podpisu.

<sup>40</sup> „In the art-cinema text, the authorial code manifests itself as recurrent violations of the classical norm.“

úhel záběru, výraznou absenci střihu nebo třeba specifický, v klasickém filmu „zakázaný“ pohyb kamery.<sup>41</sup>

A protože se neoformalisté kromě procesu tvorby filmů zabývají také jejich recepcí, všímá si Bordwell, že „kompetentní divák nesleduje film s očekáváním pořádku v příběhu, nýbrž s očekáváním stylistických podpisů v rámci narace: technických detailů [...] a obsesivních motivů [...]“ (1979, s. 59; překlad autora).<sup>42</sup> Bordwellova poetika filmu tak stejně jako autorská teorie zdůrazňuje osobnost autora (artového filmu), která ovlivňuje nejen výslednou podobu díla, ale i to, jak je toto dílo přijímáno, chápáno a hodnoceno. V praktické části proto bude věnován dostatečný prostor samotnému Tarkovskému, a to jak jeho vlastním filmovým a uměnovědným teoretickým myšlenkám, tak i životopisným skutečnostem, jež mohly mít vliv na jeho tvorbu. Protože – a dovoluji mi opět citovat samotného Tarkovského – žádný umělec „nemůže *nebýt* zákonitým plodem skutečnosti, která jej obklopuje“ (2009, s. 164).

Přestože jsem si vědom toho, že přistupovat k analýze s předpokladem vtisknuté autorovy osobnosti a specifického způsobu artové filmové tvorby se může podobat hledání dominanty, které jsem právě za účelem zamezení jakéhosi sebezpotvrzujícího efektu odmítnul, nepovažuji takový přístup za problematický. Lépe řečeno, i přes nebezpečí, která jistá předpojatost přináší, je takový přístup efektivní a prospěšný, neboť nerozlišovat mezi tak rozdílnými typy filmu, co se týče jejich formy, procesu tvorby či stylových konvencí, by bylo přinejmenším naivní a domnívám se, že i neefektivní. „Podstatné je,“ píše Bordwell, „aby byl artový film chápán jako dílo expresivního jedince“ (1979, s. 59; překlad autora).<sup>43</sup>

Věřím, že jsem všechny pojmy i postupy dostatečně představil a ospravedlnil jejich použití při následné analýze. Zároveň však věřím, že jsem dostatečně zdůvodnil i rozhodnutí nepoužít některé základní koncepty neoformalismu. Kromě toho, jak jsem již zdůrazňoval, není záměrem této práce analýza Tarkovského filmů, natož analýza přísně neoformalistická, nýbrž „pouze“ analýza ohně v těchto filmech. Přesto si dovoluji tvrdit, že způsob, jakým tato

---

<sup>41</sup> Přestože si většina kritiků všímá spíše Tarkovského statické kamery, je to často právě specifický *pohyb* kamery (sledující pohyb postav – jako v *Oběti* – nebo „představující“ prostor, předměty či postavy – jako např. ve *Stalkerovi* a *Zrcadle*), podle čeho lze identifikovat Tarkovského jako autora daného filmu. Sílu autorského podpisu lze kromě rychlého rozpoznání autora posuzovat také na základě jeho vlivu na jiné (většinou pozdější) režiséry. A právě pohyb kamery patří k často napodobovaným prvkům Tarkovského tvorby, a to i u současných režisérů – viz např. *REVENANT Zmrtvýchvstání* (2017) či *Roma* (2018).

<sup>42</sup> „The competent viewer watches the film expecting not order in the narrative but stylistic signatures in the narration: technical touches [...] and obsessive motifs [...].“

<sup>43</sup> „What is essential is that the art film be read as the work of an expressive individual.“



práce ke zkoumané problematice přistupuje, je ve své podstatě neoformalistický – na základě analýzy motivického prvku neboli výrazného opakujícího se *prostředku* a jeho záměrných i nezamýšlených *efektů* se bude práce snažit navrhnout potenciální *funkce* tohoto prostředku, a to s přihlédnutím k *formálním aspektům* díla, k jeho *historickému kontextu* a k *podílu diváka* na tvorbě filmové zkušenosti. Sémiotická analýza obrazů ohně bude sloužit především k utřídění a zřehlednění jednotlivých prvků a formálních principů Tarkovského „vizuálu“ a navržení možných interpretací, jejichž validita bude následně posouzena v kontextu celého díla.

## II. ANALÝZA FILMŮ A PRAMENŮ

Oheň je v různých podobách přítomen ve všech ze sedmi filmů Andreje Tarkovského, ať už je to svíčka, požár budovy, oheň v kamnech nebo třeba hořící muž. V této druhé části práce nejprve stručně shrnu použití obrazů ohně v každém z těchto filmů a následně jeden z nich – *Zrcadlo* – podrobím zevrubnější analýze. Metodou sémiotické analýzy rozeberu známý záběr požáru z tohoto filmu na jeho denotativní úrovni a pokusím se také navrhnout jeho možné konotace. Analýzu pro ilustraci doplním konkrétními snímky z filmů.

Poté již budeme moci v duchu neoformalismu přistoupit k obrazům ohně v kontextu Tarkovského díla a života. S využitím monografií, myšlenek filmových kritiků, Tarkovského vlastních názorů i mého vlastního úsudku se pokusím o rozbor efektů, jež oheň ve zkoumaných filmech vytváří. Získané poznatky by nám měly pomoci zodpovědět hlavní otázku této práce, kterou je otázka po funkci ohně v Tarkovského filmech.

### 4. Způsoby zobrazení ohně v Tarkovského filmech

Než přistoupíme k podrobnější analýze, bude jistě vhodné rozebrat použití ohně v rámci celého Tarkovského díla. Z každého z jeho filmů vyberu některé záběry, v nichž je nějakým výraznějším způsobem přítomen oheň, a stručně okomentuji jejich kontext. Film *Zrcadlo* rozeberu následně v samostatné kapitole, a v této kapitole jej proto pochopitelně rozebírat nebudu. Bude zde tedy stručněji analyzováno šest z celkových sedmi Tarkovského

filmů, a to chronologicky podle roku jejich vydání – *Ivanovo dětství*, *Andrej Rublev*, *Solaris*, *Stalker*, *Nostalgie* a *Oběť*.

## 4.1 Ivanovo dětství

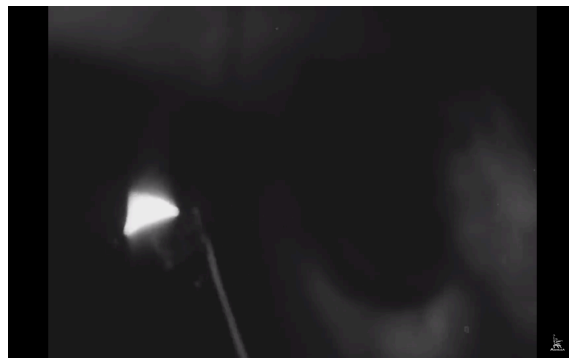
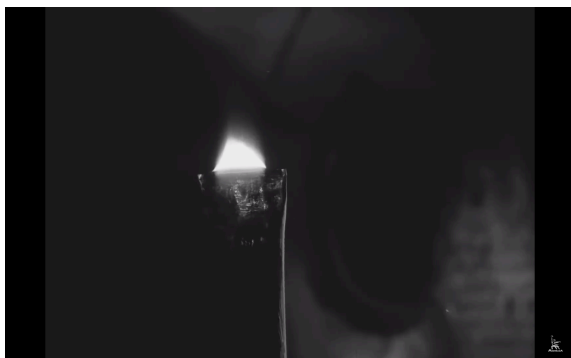
Tarkovského první neškolní celovečerní film *Ivanovo dětství* (1962) vcelku pocho-pitelně nenes tak silný autorský podpis jako jeho pozdější snímky – zaprvé, jak již bylo zmíněno, nejde úplně o autorský film (viz podkapitolu 1.1); zadruhé Tarkovskij jako začí-nající režisér pravděpodobně neměl dostatečnou autoritu, aby do snímku dokázal prosadit všechny svoje vize; a zatřetí se nejspíš tyto vize v Tarkovském teprve dotvářely, jeho umě-lecké cítění ještě nebylo zcela „vykrytalizované“. Přesto lze i v tomto filmu najít některé typicky „tarkovské“ prvky. Postavy se brodí vodou, Ivanovi se zdá sen, kamera pomalým pohybem ukazuje jednotlivé prvky scény. A oheň plane.

Všechny tyto prvky – voda, sen, „představující“ kamera a oheň – jsou dokonce propojeny v jedné jediné scéně či sekvenci záběrů.<sup>44</sup> Ta začíná záběrem na usínajícího Ivana<sup>45</sup> sledují-cího planoucí svíčku. Kamera pak stříhem přechází do hlediska Ivana a sleduje tak svíčku. Na stranu padajícím pohybem a rozostřením obrazu pak kamera ilustruje Ivanovo usnutí (**obr. 1**). Postava, která se o Ivana stará, jej poté odnáší do lůžka a zhasíná svíčku. Sekvence pokračuje pohledem na otevřená dvířka roztopených kamen doprovázeným praskáním dříví (**obr. 2**). Záběr se poté za zvuku hořících polen a kapání vody (jehož zdroj je zatím neznámý) pomalým pohybem přesouvá ke spícímu Ivanovi. Kamera postupně zabírá Ivanovy mokré, zablácené boty a rozházená polena, na něž stále dopadá plápolající světlo z kamen, a dostává se k lavoru s vodou, na jejíž hladinu dopadají kapky, které byly zdrojem onoho zvuku kapání vody. Po stříhu přichází záběr na chlapcovu ruku visící z lůžka, v němž spí, a zjišťujeme, že kapky dopadající do lavoru kapou právě z prstů jeho ruky. Kamera poté opět pomalým po-hybem směřuje nahoru od chlapcovy ruky, a hledisko záběru se tak ocitá na dně studny, do níž Ivan hledí se svou matkou. Tento záběr nás tedy „přenesl“ do snu, který se spícímu Iva-novi zdá. Celá sekvence končí detailním záběrem na postavu, která se o Ivana stará, kterák zapaluje svíčku, a Ivan se probouzí (**obr. 3**).

---

<sup>44</sup> Z důvodu neklasické narativní struktury a častého střídání reality, snu a vzpomínek v Tarkovského filmech, je někdy těžké přesně určit, co tvoří jednu uzavřenou scénu.

<sup>45</sup> Ivan je, jak už sám název filmu napovídá, takzvaně „hlavním hrdinou“ filmu – dvanáctiletý chlapec, jehož rodiče byli zabití německými vojáky při druhé světové válce (která ve filmu stále trvá). Pro podrobnější kon-text představovaného záběru však není v této práci místo.



**Obr. 1** Snímky z filmu *Ivanovo dětství* (1962) – Úvodní záběr snové scény. Ivan usíná při pohledu na plamen svíčky. Usnutí Ivana je ilustrováno rozostřením a pádem kamery, a tedy Ivana, neboť jde o ohnisko (pohled) postavy.



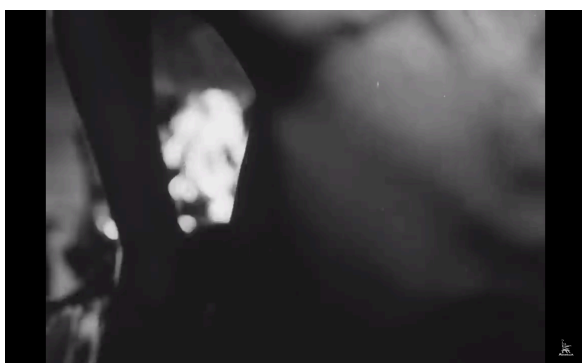
**Obr. 2** Snímek z filmu *Ivanovo dětství* (1962) – Záběr na hořící polena v kamnech, která leží nedaleko lůžka, kde Ivan za zvuku praskání dřeva spí.



**Obr. 3** Snímky z filmu *Ivanovo dětství* (1962) – Záběr na postavu starající se o Ivana, která zapaluje svíčku, jež předtím zhasla. Ivan se probouzí ze snu.

Oheň je v této scéně přítomný na začátku i na konci. Při pohledu na svíci Ivan usíná, a pohledem na svíci se probouzí. A přítomný je také v průběhu scény, kdy Ivan spí při zvuku a teple z hořících polen. Plamen z kamen i ze svíček se ve filmu objevuje ještě několikrát, pochopitelně proto, že v dané místnosti, která byla nejspíš nějakou provizorní vojenskou základnou, bylo potřeba svítit a topit. Ale způsob, jakým jsou tyto předměty prezentovány,

rozhodně přesahuje nějakou nutnost nebo náhodu. Tak například sekvence, kdy si Ivan obléká košili (**obr. 4**), obouvá boty (**obr. 5**) a nasazuje čepici (**obr. 6**), se skládá z tří detailních záběrů z různých pozic a na různá místa chlapcova těla. A všechny tyto záběry jsou situovány právě proti plamenu z kamen. To nemůžeme přičítat náhodě. Oheň v pozadí oblékajícího se chlapce je nepochybně záměrným prvkem, neboť kamera je v každém ze tří záběrů umístěna tak, aby i přes detailnost záběru na chlapce byl plamen vidět. A to i přesto, že tento oheň nijak neposouvá příběh a nejspíš ani nijak zdánlivě nesouvisí s chlapcovou činností – tak jako v případě oné snové scény, kdy lze například svíčku chápat jako jakési ohraničení Ivanova spánku a snu.



**Obr. 4** Snímek z filmu *Ivanovo dětství* (1962) – Ivan si obléká košili s plamenem z kamen v pozadí záběru.



**Obr. 5** Snímek z filmu *Ivanovo dětství* (1962) – Ivan si zavazuje boty. Kamera tuto činnost zabírá z jiného úhlu, aby kamna byla stále v záběru.



**Obr. 6** Snímek z filmu *Ivanovo dětství* (1962) – V pozadí záběru na Ivanovu hlavu při nasazování čepice opět nechybí oheň.

Jiný záběr z *Ivanova dětství* kamna snímá naprosto explicitně, nikoli v pozadí, ale jako jediný předmět devítisekundového záběru, kdy se kamera přibližuje do kamen, jejichž obraz pomalu mizí plynulým přechodem do další scény. Jiná scéna zase mimo jakoukoli naraci a rozhodně ne náhodně (což by šlo opět podložit nepřirozeným, a proto záměrným úhlem kamery) propojuje motiv ohně s motivem historických křesťanských maleb několika

sekundovým záběrem na hořící kůl a malbu (nejspíš) Panny Marie na zdi zničené budovy. Myslím však, že jsme si dostatečně ukázali, že i v prvním Tarkovského filmu nechybí kromě motivů snu, vody či matky ani motiv ohně, a tak tyto i další příklady ohně v *Ivanově dětství* již nebudeme dále rozebírat.

## 4.2 Andrej Rublev

Druhý Tarkovského film, *Andrej Rublev* (1966), je rozhodně bližší jakémusi pomyslnému ideálu Tarkovského filmu. Toho si všímá například i Sean Martin: „*Andrej Rublev* značí počátek Tarkovského vyspělého [či zralého] stylu [...]“ (2005, s. 86; překlad autora).<sup>46</sup> A tak pokud je oheň opravdu nějak charakteristický pro Tarkovského styl, měl by být jistě přítomen i v tomto filmu.

Hned v prvních minutách filmu můžeme vidět rozdělaný oheň, jehož teplo má vznést jakousi obdobu horkovzdušného balónu (příběh je situován do přelomu 14. a 15. století). Podobných „táboráků“ (menších záměrných venkovních ohňů) je ve filmu více (např. **obr. 7**). Výraznější jsou však masivní požáry při nájездеch Tatarů (**obr. 8**). Zde už je určitá podobnost s požáry ze *Zrcadla* a *Oběti*, které budou rozebrány podrobněji později. Tyto požáry ale v divákovi nevyvolávají nějaké výraznější pocity. Nejsou proto ani předmětem v úvodu zmiňovaných interpretací hledajících skryté významy, jako je tomu v jiných případech použití motivu ohně v Tarkovského filmech.



**Obr. 7** Snímek z filmu *Andrej Rublev* (1966) – Andrej Rublev bez zřejmé motivace připravuje v rozdělaném ohni žhavé uhlíky.

<sup>46</sup> „*Andrei Rublev* marks the onset of Tarkovsky’s mature style [...]“



**Obr. 8** Snímky z filmu *Andrej Rublev* (1966) – Katastrofální záběry na hořící dřevěné budovy v křesťanské vesnici při nájezdech Tatarů.

Ještě výrazněji je oheň zobrazen v poslední části filmu, kde je mladý Boris pověřen výrobou obrovského zvonu. Když jeden z jeho spolupracovníků založil mohutný oheň (na pálení hlíny), Boris s nadšením a úžasem plamen sleduje. První záběr sleduje Borise, jak kráčí k ohni a radostně se otáčí na svého kolegu, přičemž oheň je neustále v záběru za postavou. Druhý záběr začíná detailem na vrchol ohně a směrem dolů po plamenech směřuje k hlavě Borise, který oheň stále sleduje. Boris se ještě jednou radostně otáčí a scéna končí. Celá scéna alespoň částečně připomíná spektakulární scény požárů v *Zrcadle* a *Oběti*, avšak její kompozice a délka<sup>47</sup> není tak výrazná, a proto scéna nepatřím k těm, které si člověk takzvaně odnese z kina, nad kterými bude přemýšlet, které v něm vyvolají nějaké silnější pocity. Troufám si tvrdit, že velký podíl na tom má také absence barvy. *Andrej Rublev* je – stejně jako *Ivanovo dětství* – černobílým filmem<sup>48</sup>. Kromě tepla, světla a neustálého pohybu je však i barva charakteristickou a výraznou kvalitou ohně (zejména pokud jde o mohutný plamen, plamínek svíčky takovou barvu nemá). Černobílý oheň není dle mého názoru tak vizuálně podmanivý, a tak scénám požárů z *Andreje Rubleva* není v diskuzích fanoušků ani filmových kritiků věnována zvláštní pozornost.

<sup>47</sup> Boris sleduje oheň celých 26 sekund, což je i tak výrazně delší doba, než by divák mohl očekávat, ale v porovnání s šestiminutovým záběrem z *Oběti* to je jen nepatrný zlomek.

<sup>48</sup> Jen úplný závěr filmu je barevný, jedná se však jen o detailní záběry na Rublevovy malby a krátký záběr na koně v dešti (koně a déšť jsou také častými motivy v Tarkovského filmech, scéna nemá žádný kontext).



**Obr. 9** Snímky z filmu *Andrej Rublev* (1966) – Boris s radostí sleduje mohutný oheň, v němž se má údajně pálit hlína nutná pro výrobu zvonu.



**Obr. 10** Snímky z filmu *Andrej Rublev* (1966) – Druhý záběr začíná na vrcholku ohně. Kamera pomalým pohybem dolů směřuje k Borisově hlavě.

V tomto filmu je oheň použit ještě několikrát. Vizually zajímavé je například jeho zobrazení při jakési pohanské slavnosti. To zde již nebudeme podrobněji rozebírat.

### 4.3 Solaris

Ve filmu *Solaris* (1971) se tři čtvrtiny děje odehrávají uvnitř kosmické stanice, tudíž mnoho prostoru pro oheň nezbyvá. Možná z části i proto, že zde Tarkovskij neměl tolik místa pro své tradiční záběry krajiny a přírody jako v jeho ostatních filmech, považuje *Solaris* za svůj nejméně oblíbený a nejméně zdařilý film (Johnson & Petrie 1994). Přesto se v něm příroda a klasické Tarkovského motivy jako voda, kůň, pes nebo třeba dača (viz pozn. 3) objevují. A výjimkou není ani oheň. Není na něj ale kladen takový vizuální důraz jako jindy, a to přesto, že se již jedná o barevný film. Avšak na rozdíl například od *Ivanova dětství*, kde je sice oheň zabírán častěji, ale bez jediné zmínky o něm či bez nějakého bližšího vztahu k příběhu, má oheň v příběhu *Solarisu* své místo. Zatímco v *Ivanově dětství* je oheň explicitně zobrazován, v *Solarisu* se o ohni také explicitně hovoří.

Poprvé je oheň použit ve scéně před odletem Krise na vesmírnou stanici. Kris hází své texty a fotografie do ohniště, mezi nimi například i fotografii své zesnulé ženy. Avšak oheň, lépe řečeno plamen, téměř nevidíme, ohniště pouze doutná. Celou scénu možná lze chápat symbolicky jako jakési „házení starých vzpomínek za hlavu“, avšak zatímco Kris páli staré

papíry, říká svému otci, že všechny důležité věci nechal v pokoji, ale že „to“ video s „tím“ ohněm si bere do vesmíru s sebou. Později ve filmu, už ve vesmíru na stanici, si Kris skutečně ono video přehrává. Je na něm on jako malý chlapec, jak rozdělává menší oheň (**obr. 11**), jeho matka a jeho otec. Pravděpodobně v tomtéž videozáznamu<sup>49</sup> je již starší Kris a opět jakýsi „táborák“ (**obr. 12**). Ne všechny vzpomínky tak nechal na Zemi. Oheň zde můžeme chápat například jako nostalgickou vzpomínku na dětství, na Zemi a na domov. Ostatně i na vesmírné stanici můžeme často vidět zapálené svíce, a to nikoli z nutnosti (jako tomu mohlo z historického kontextu příběhu být v předešlých dvou filmech), neboť na stanici pochopitelně byla elektřina a zdrojem světla byly žárovky, nikoli svíčky. Možná zde plamínky svící také hrají roli jakéhosi nostalgického spojení se Zemí, po němž postavy pravděpodobně touží.<sup>50</sup> A rozhodně je jim v několika záběrech věnována zvláštní pozornost (**obr. 13**). Ale na kosmické stanici nehořely pouze svíce. Při zážehu rakety, jež ze stanice startovala, začal hořet také sám Kris (**obr. 14**). Tato scéna však nepůsobí nijak tajemně a její hlavní funkcí je nejspíš divákovu napětí.



**Obr. 11 Snímky z filmu *Solaris* (1971)** – Videozáznam z Krisova dětství, kde malý Kris přináší větvičky do menšího ohniště. Oheň není rozdělán z žádného pragmatického důvodu, nýbrž „jen tak“.



**Obr. 12 Snímek z filmu *Solaris* (1971)** – Další záběr ohně pravděpodobně z videa, které si Kris s sebou vzal na kosmickou stanici.

<sup>49</sup> Může jít také o vzpomínku vyvolanou sledovanými záběry, ale s největší pravděpodobností jde o pokračování rodinného videa.

<sup>50</sup> Podobnou roli nejspíše hrají také obrazy zemské krajiny, které jsou ve společné místnosti rozvěšeny.





**Obr. 13** Snímky z filmu *Solaris* (1971) – Nenáhodné umístění a záběry hořících svícnů. Nejprve v popředí záběru na postavy, poté na zemi a na křesle či židli vedle nich.



**Obr. 14** Snímky z filmu *Solaris* (1971) – Zážeh rakety a následné vzplanutí Krisova oblečení.

Tyto příklady snad dostatečně dokazují, že i v *Solarisu* se s ohněm nešetří, ba naopak je na něj kladen zvláštní důraz. Důležitým faktem také je, že v románu *Solaris* Stanisława Lema, tedy v knižní předloze tohoto filmu, nenajdeme ani jeden z výše zmíněných použití ohně. Taktéž v novější (2002) zfilmované verzi tohoto románu režírované Stevenem Soderberghem oheň nenajdeme. Oheň v Tarkovského *Solarisu* je tak pravděpodobně invencí – a intencí – samotného tvůrce.

#### 4.4 Stalker

Poslední Tarkovského film natočený v Sovětském svazu, *Stalker* (1979), je sice jeho nejnámějším, na oheň však nejchudším snímkem. Přesto by bylo jistě podivné, kdyby v něm oheň absentoval úplně. A tak i v tomto snímku můžeme oheň najít.

První použití ohně je hned v úvodní scéně filmu, kdy protagonista Stalker vstává, pouští vodu z kohoutku, zapaluje ohříváč vody a začíná si čistit zuby. Jedná se

o monochromatickou scénu (konkrétně v sépiovém odstínu), takže barevná kvalita ohně zde není přítomna. Přesto je tento oheň opět zobrazen řekněme nad rámec nutnosti. Na obrázku 15 vidíme dva snímky z dvou záběrů této scény, které následují téměř bezprostředně po sobě (je mezi nimi jen jeden záběr na Stalkerovu ženu). V prvním záběru vidíme Stalkera v kuchyni, jak si čistí zuby a otáčí se za svou ženou. Hořící kamna na ohřev vody jsou přítom ve značné vzdálenosti od postavy. Pokud by se ze stejného úhlu natočil i následný detailní záběr Stalkerova obličeje, nebyl by oheň z ohříváče vůbec v záběru. Jak ale můžeme vidět (**obr. 15**), druhý, detailní záběr zachycuje Stalkera spolu s plameny. Opět tedy došlo k záměrně zvolenému úhlu záběru, aby v něm mohl být přítomen oheň.



**Obr. 15** Snímky z filmu *Stalker* (1979) – V prvním záběru je Stalkerův obličej relativně daleko od plamenů kamen. Druhý záběr je snímán z takové pozice, aby v něm byl jak Stalker, tak oheň.

Další oheň (**obr. 16**) pak spatříme až v takzvané Zóně – tajemném místě, kam Stalker po úvodních několika scénách vyráží jakožto průvodce se svými „klienty“, kteří se do Zóny chtějí podívat. Nejprve vidíme oheň jen v jakési latentní formě, tak jako v *Solarisu*, když Kris chtěl spálit své texty a fotografie – tedy bez plamene. Kolmým pohledem dolů kamera snímá nejprve žhavé uhlíky a poté typickým pomalým pohybem pokračuje doleva.<sup>51</sup> Po střihu následuje záběr na jednoho ze Stalkerových klientů, kterak sedí při menším ohni a svačí. Druhý klient si jde k ohni ohřát ruce. Opět tedy není oheň ponechán bez povšimnutí. Přestože se v tomto filmu nedá hovořit o nějakém výraznějším použití ohně, není z něj úplně vypuštěn, a to i navzdory tomu, že v knižní předloze *Piknik u Cesty* bratrů Strugackých takové zmínky o ohni nenajdeme.

<sup>51</sup> Kde je mimochodem opět voda. Je to jeden z mnoha případů, kdy Tarkovskij spojuje právě motiv vody a ohně.



**Obr. 16** Snímky z filmu *Stalker* (1979) – Žhavé doutnající uhlíky bez zjevného vztahu k příběhu a bezprostředně následující záběr s ohněm, který jeden ze Stalkerových klientů z neznámého důvodu rozdělal, když svačil. Druhý klient si k ohni přišel ohřát ruce.

## 4.5 Nostalghia

První z Tarkovského dvou „exilových“ filmů a poslední film, který bude rozebrán v této kapitole, je italská *Nostalghia* (1983). Ne zcela autobiografický, jako *Zrcadlo*, ale přesto velmi osobní film o Rusovi (Andrejovi) v Itálii je pro tuto práci velmi bohatým zdrojem. Nejenže obsahuje spoustu obrazů ohně, ale tyto obrazy také patří mezi ty, jež bývají chápány jako *symbolické* či *metaforické*. A právě časté interpretace, hledání skrytých významů Tarkovského obrazů ohně, byly jednou z motivací pro podrobení těchto obrazů analytickému zkoumání v rámci mé bakalářské práce.

Nejčastější formou zobrazení ohně v *Nostalghii* jsou svíčky. Hned ze začátku filmu je jim věnována velká pozornost kamery (**obr. 17**). Několikasekundový záběr plný hořících svíček možná nutí diváka k jakési kontemplaci, nevyvolává však tak silné nutkání k interpretaci jako předposlední scéna filmu, již kritici a fanoušci nazývají příznačně „candle scene“. Zde je svíčka explicitní součástí příběhu. Jedna z postav, Domenico, vyžaduje po Andrejovi, aby se zapálenou svíčkou přešel celý bazén, z jedné strany na druhou, aniž by mu svíčka zhasla.<sup>52</sup> To se mu povede až na třetí pokus a téměř celá scéna je tvořená jediným záběrem trvajícím 8 minut a 45 sekund (**obr. 18**). To jistě v divákovi zanechá nejen vzpomínku – jakožto *ten* devítiminutový záběr –, ale také řadu otázek. Avšak domnívám se, že to, co zde evokuje určitou symboliku, co zde vyvolává otázky po významu, není zobrazení ohně, nýbrž akt samotný. Divák se zde pravděpodobně neptá, co nám tím chce Tarkovskij říci, ale co nám tím chce říci daná postava (ať už postava úkol vykonávající, nebo postava, jež úkol zadala).

<sup>52</sup> Bazén je v době konání tohoto úkolu vypuštěný.

Neptá se, proč autor do filmu tuto scénu zařadil, ale spíše proč Andrej daný úkol plní a proč po něm vůbec jeho splnění Domenico vyžadoval. Nicméně je důležité si uvědomit, že i když se ptáme po motivaci postavy, ptáme se v podstatě po motivaci autora, neboť ten je tvůrcem těchto postav, tohoto aktu i jejich výsledného zobrazení.



**Obr. 17** Snímky z filmu *Nostalghia* (1983) – Neskrývané několikasekundové záběry ohně v podobě svíček na začátku filmu.



**Obr. 18** Snímky z filmu *Nostalghia* (1983) – Téměř devítiminutový záběr na Andreje snažícího se přenést planoucí svíčku z jednoho konce bazénu na druhý.

Vizuálně výraznější je použití ohně ve scéně bezprostředně přecházející oné „candle scene“. V té můžeme vidět Domenica promlouvajícího k lidem na jakémsi náměstí. Poté na sebe Domenico vylije kanystr benzínu, podpálí se a následně v plamenech umírá (**obr. 19**). Tento akt lze také chápat v mezích příběhu – jako protestní sebeupálení pro zesílení hodnoty slov, která k lidem Domenico pronášel, či jako jakousi oběť, kterou Domenico podstoupil za všechny lidi. Ale o ohni se v *Nostalghii* také mluví a také to stojí alespoň za zmínku. Po dlouhém tichu jedna z postav zničehonic Andrejovi povypráví krátký příběh o tom, jak jakási služebná v Miláně podpálila dům svých zaměstnavatelů. Stýskalo se jí údajně po domově na jihu Itálie, a tak se chtěla zbavit toho, co jí brání v návratu domů.



**Obr. 19** Snímky z filmu *Nostalghia* (1983) – Protestní sebeupálení Domenica na náměstí po jakémisi filosofickém proslovu o osudu lidstva.

## 4.6 Oběť

Tarkovského druhý a zároveň poslední film v „exilu“ (a jeho poslední film vůbec) je švédská *Oběť* (1986). Na rozdíl od předešlých filmů, kde byl oheň často zobrazován i tam, kde jeho použití nebylo podmíněno žádnou narativní či logickou nutností, je v *Oběti* oheň naopak nepřítomen i v situacích, ve kterých bychom jej čekali. Film se z velké části odehrává uvnitř Alexandrova domu. A přestože je v tomto domě krb i několik svící (a přestože je v domě poměrně šero),<sup>53</sup> v žádné scéně nejsou zapáleny.<sup>54</sup> S ohledem na to, že v Tarkovského filmech ve většině případů všechny svíčky hoří, a to i v osvětlené místnosti (viz **obr. 13**), a stejně tak krby či kamna (viz **obr. 5, 21 a 23**), je na místě se domnívat, že i nehoření těchto předmětů v *Oběti* může pravděpodobně být autorovým záměrem.<sup>55</sup> Tato absence ohně v průběhu celého filmu však byla dostatečně vyvážena předposlední scénou,

<sup>53</sup> Nejen v domě – téměř celý film je velmi tmavý. Většina scén byla natáčena za svítání či za soumraku (Johnson & Petrie, 1994).

<sup>54</sup> Pouze ve dvou případech hoří petrolejová lampa, u té však nejde ani vidět plamen, takže to nelze doslova brát jako zobrazení ohně.

<sup>55</sup> Zdá se, jako by Tarkovskij diváka, který po zkušenostech s předešlými Tarkovského filmy možná alespoň podvědomě nějaký plamen očekával, celý film jaksi napínal a na konci filmu tohoto diváka náležitě odměnil.

známým požárem Alexandrova domu – největším požárem celého Tarkovského díla (obr. 20 a 21).

Možná chtěl Tarkovskij absencí ohně napříč filmem umocnit *efekt* tohoto spektakulárního požáru – a to zejména efekt vizuální.<sup>56</sup> V tomto případě je však použití ohně těsně spjata s příběhem (i s názvem) filmu, je dokonce jeho vyvrcholením. Alexander se v průběhu filmu z televize dozvídá o blížící se nukleární katastrofě a prosí Boha, aby tomu zabránil. Jako oběť Alexander Bohu slibuje, že se klidně vzdá všeho, co miluje – mimo jiné, že klidně zničí vlastní dům. Tento slib nakonec dodrží, když na konci filmu dům podpálí. Stejně jako u přenášení svíčky či sebeupálení Domenica ve filmu *Nostalghia* se tedy divák věnuje spíše motivaci postavy v rámci tohoto filmu. Kritik se však musí ptát hlouběji, proč byl ve všech těchto případech autorem zvolen právě oheň. O to víc, když mezi jednotlivými filmy a jejich použitím ohně existují pozoruhodná spojení, jako je tomu například u filmů *Oběť* a *Nostalghia* – Alexander, který zapálí svůj dům jako oběť Bohu, aby zachránil lidstvo, je ztvárněn stejným hercem jako Domenico, který zapálí sám sebe jako oběť, ve snaze upozornit a zachránit lidstvo před padnutím na úplné dno.



**Obr. 20** Snímky z filmu *Oběť* (1986) – Alexander zapaluje svůj vlastní dům. Již počátku požáru je věnována velká pozornost kamery – celý záběr trvá téměř dvě minuty a sleduje pohyb plamenů směrem vzhůru.

<sup>56</sup> Vizuální efekt je umocněn tím, že se celý film odehrává v jakémsi přítmí a velmi chladných barvách, bez hořících svíček, kamen apod. Zářící a teplé (sytě žluto-oranžové) plameny poté v kontrastu působí vizuálně velmi intenzivně (viz pozn. 4).



**Obr. 21** Snímky z filmu *Oběť* (1986) – Přes šest minut trvající záběr hořícího Alexandrova domu až do jeho úplného zhroutení. Zhroutila se z toho také Alexandrova rodina (vpravo dole).

Věřím, že příklady a ukázky v této kapitole přesvědčivě dokazují opakované a záměrné používání motivu ohně v Tarkovského filmech. Oheň tak můžeme, ba dokonce musíme chápat jako Všetickův *intermotiv* či Bordwellův obsesivní motiv spojující jednotlivé filmy autora díla do jednotného celku – tedy jako součást Tarkovského *autorského podpisu*. Jelikož Tarkovskij používá celou řadu takovýchto intermotivů, musíme každý z jeho filmů chápat jako „kapitolu v rámci celého díla“ (Bordwell, 1979, s. 69; překlad autora).<sup>57</sup> A důležitou, ne-li nejdůležitější kapitolou je *Zrcadlo*.

## 5. Zrcadlo

Snímek *Zrcadlo* (1975) je neskryvaně autobiografickým filmem, jakousi snahou Tarkovského o pochopení sebe sama, o vyrovnání se se všemi životními chybami – svými i svých blízkých. Lze jej chápat jako Tarkovského vlastní zfilmovanou katarzi.<sup>58</sup> *Zrcadlo* je zrcadlem jeho života, reflexí jeho dětství bez otce, jeho složitého vztahu s matkou a s jeho první ženou. Bez znalostí Tarkovského života se tento film divákovi jeví jako nahodilá koláž, nesouvislá sekvence různých scén. Je pravdou, že *Zrcadlo* je považováno za nejsložitější Tarkovského film, za jakési nepřiběhové střídání vzpomínek, snů, reality a dokumentárních

<sup>57</sup> „The film also offers itself as a chapter in an oeuvre.“

<sup>58</sup> Viz Tarkovského *Zapečetěný čas* (2009).

záběrů z druhé světové války ignorující jakákoli pravidla filmové narace. Proto se domnívám, že je v tomto případě vhodnější než kdy jindy upřednostnit jedno neoformalistické „pravidlo“ před druhým – totiž nepřístupovat k filmu jako k čistému materiálu bez jakýchkoli předsudků, nýbrž jako k výtvoru „expresivního jedince“ (viz podkapitolu 3.2.3). V relevantních případech se tak při rozboru *Zrcadlo* můžeme obrátit k životopisným faktům.

Dalo by se říci, že *Zrcadlo* je filmem, v němž se všechny Tarkovského specifické filmové postupy a vize nejvíce koncentrují. A protože „každý film je v jistém smyslu autobiografický [a] vstřebává i odráží osobnost *auteura*“, (cit. podle Hoveyda, 1985, s. 55; překlad autora)<sup>59</sup> může dle mého názoru tento explicitně životopisný film odhalit, které prvky v ostatních dílech autora jsou právě těmi autobiografickými, čímž odhalí i jejich – alespoň částečnou – *motivaci* v daných filmech. Pojdme se proto podívat na použití ohně v *Zrcadle*.

## 5.1 Zobrazení ohně ve filmu *Zrcadlo*

Na rozdíl od filmu *Oběť*, kde se s ohněm setkáváme až na úplném konci, nabízí *Zrcadlo* několik obrazů ohně hned v prvních minutách. Kromě velmi známé scény požáru stodoly (či seníku), který podrobněji rozebereme níže, si můžeme všimnout menšího, ale opět nutno podotknout záměrného<sup>60</sup> ohně v jakýchsi venkovních kamnech v pozadí záběru na malého Alexeje (který ve skutečnosti představuje mladého Tarkovského) a několika zapálených svíček v domě, v němž Tarkovští bydleli (**obr. 21**). „Příběh“ *Zrcadla* se odehrává ve čtyřech rovinách, jež se velmi často střídají a mezi nimiž je někdy obtížné rozlišit<sup>61</sup> – realita (neboli současnost); vzpomínky (neboli minulost, dětství); sny; a dokumentární záběry z druhé světové války. Záběry z obrázku 21 spadají do roviny vzpomínek. Nicméně tyto obrazy nejsou předmětem interpretace, protože – přestože jsou záměrné – na ně není kladen žádný zvláštní důraz.

---

<sup>59</sup> „[...] every film is in some sense autobiographical. For better or for worse, film absorbs and reflects the personality of the auteur.“

<sup>60</sup> Například u zakopnutí, které je dalším častým motivem Tarkovského filmů, lze alespoň částečně předpokládat, že jde o nezamýšlený prvek, obzvláště u Tarkovského, který byl známý tím, že (nejspíš z časových a ekonomických důvodů) jednotlivé záběry točil zpravidla na jeden či dva pokusy (Johnson & Petrie, 1994). Kamna nebo ohniště ovšem nezačnou hořet sama od sebe, a už vůbec se sama od sebe nedostanou do záběru.

<sup>61</sup> Například proto, že matku Tarkovského ve vzpomínkách a Tarkovského manželku ze současnosti hraje tatáž herečka. Stejně tak dospívajícího Tarkovského ze vzpomínek hraje tentýž chlapec jako Tarkovského syna v rovině reality.





**Obr. 21** Snímky z filmu *Zrcadlo* (1975) – Představitel mladého Tarkovského v detailním záběru s ohněm v pozadí a jedna z několika zapálených svíček v domě Tarkovských.

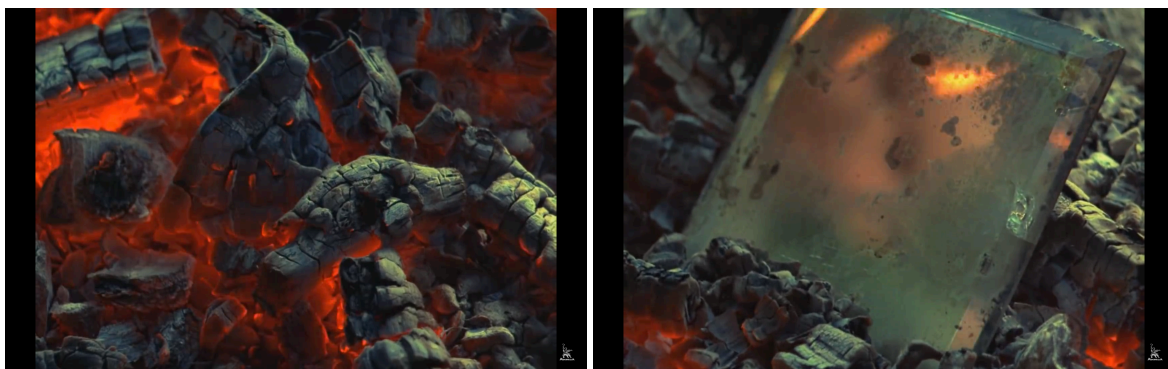
Naopak tajemná sekvence záběrů rusovlasé dívky s hořící větvičkou v ruce – která je nejspíš vzpomínkou, nebo lépe řečeno denním sněním ve vzpomínce, neboť tyto záběry jsou vloženy do scény, kdy dospívající Alexej (tedy Tarkovskij) čeká na svou matku a upřeně hledí do zrcadla – přímo vyzývá diváka k její interpretaci. Nejen svou tajemností, ale také tím, že detailní záběr na ruku ohřívající se o hořící větvičku, se bez jakéhokoli kontextu objevil již dříve ve filmu. Samostatný, dekontextualizovaný záběr v první polovině filmu má možná vyvolat otázky, komu tato ruka patří. Druhé použití téhož záběru v rámci zmiňované sekvence nám odkrývá, že ruka patří právě rusovlasé dívce, po níž – jak se dozvídáme v průběhu filmu – chlapec touží. Věrohodnou interpretaci celé sekvence podává Johnsonová a Petrie (1994), kteří ji vykládají jako chlapcovy žárlivé představy o sexuálním setkání rusovlasé dívky s jeho „sokem“, kterým je jeho vojenský instruktor. Tomu odpovídá také nepříliš radostný výraz snícího Alexeje. Chlapec se zdá být otráven tím, že musí trávit čas s matkou na venkově, zatímco dívka, po které touží, si určitě právě užívá s někým jiným. Přestože tato interpretace je velice pravděpodobně „správná“,<sup>62</sup> ignoruje zvláštní důraz na oheň, který je ve scéně přítomen. Ale tak jako Johnsonová a Petrie interpretují tuto scénu jako sexuální, tak většina kritiků a diváků diskutujících na internetových fórech chápe i oheň v této scéně jako jakýsi sexuální prvek. Obraz a zejména pojem ohně mají skutečně (alespoň v takzvané západní kultuře) hluboce zakořeněné sexuální konotace.<sup>63</sup> Jako důkaz lze uvést několik příkladů z běžného jazyka – žhavý sex, vzplanutí lásky, horoucí láska, plamen vášně, zapálená lýtka či jiskra, která mezi milenci přeskočila.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Správná v tom smyslu, že nejspíš odpovídá záměru autora filmu.

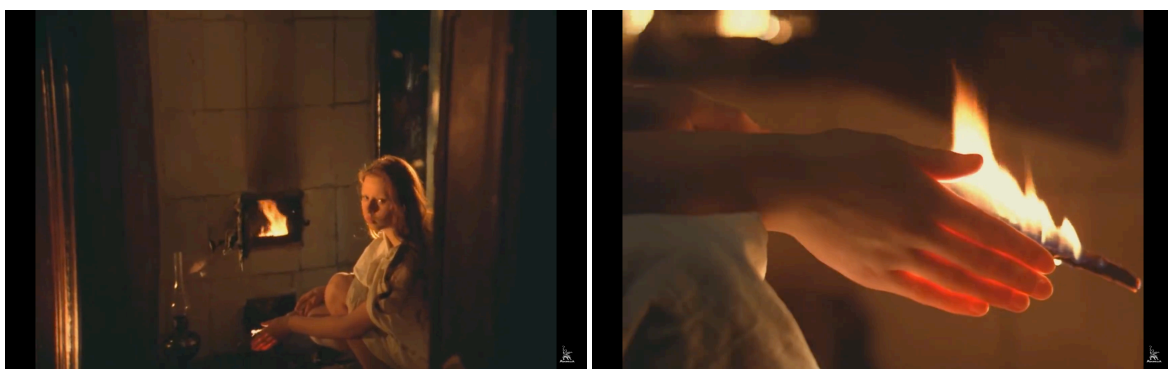
<sup>63</sup> Lze je tedy chápat jako symboly ve zmiňovaném Peircově pojetí (viz kapitolu 2.1).

<sup>64</sup> Vyčerpávající seznam sexuálních konotací ohně napříč historií podává např. Gaston Bachelard – viz jeho *Psychoanalýza ohně* (1994).

Celé scéna – či lépe řečeno sekvence – začíná detailním záběrem na žhavé uhlíky (podobným tomu, který se o 4 roky později objevuje ve filmu *Stalker*; viz **obr. 16**), v nichž později – klasickým pomalým pohybem kamery – spatřujeme jakési „zamlžené“ zrcadlo či jiný reflexní předmět (např. rub kovového rámu obrazu) odrážející lidskou tvář (**obr. 22**). V následujícím záběru vidíme – opět v zrcadle – muže otočeného zády, jehož Johnsonová a Petrie identifikovali jako Alexejeva instruktora z vojenského výcviku, který však ze záběru ihned odchází. Poté se v záběru objevuje rusovlasá dívka držící hořící větvičku. V pozadí vidíme otevřená dvířka hořících kamen. Poslední záběr je detail dívčiny ruky ohřívající se o hořící větvičku, tedy tentýž záběr, který se bez kontextu objevil již v první polovině filmu (**obr. 23**).



**Obr. 22** Snímky z filmu *Zrcadlo* (1975) – Detailní záběr na žhavé uhlíky pomalým pohybem přechází k jakémusi zrcadlu, v němž se odráží (nejspíše dětská) tvář.



**Obr. 23** Snímky z filmu *Zrcadlo* (1975) – Pohled na rusovlasou dívku ohřívající si ruku o hořící větvičku. Druhý záběr je detailem dívčiny ruky. V obou záběrech v pozadí hoří kamna.

*Zrcadlo* obsahuje ještě několik obrazů ohně, ale kromě zmíněného požáru stodoly se nyní stručně zmíním již jen o dvou z nich. Prvním je oheň založený Ignatem – postavou představující Tarkovského syna Arsenije.<sup>65</sup> Zatímco se (v rovině současnosti) Alexej se svou ženou

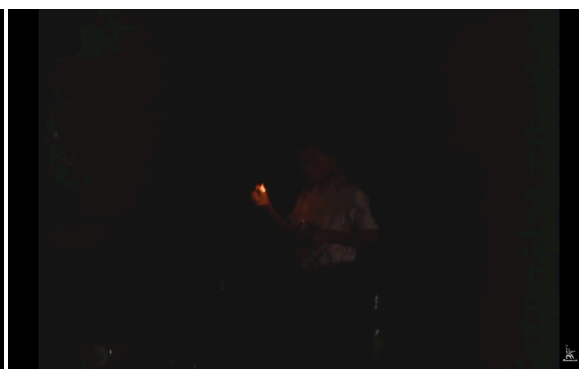
<sup>65</sup> Nemohu se ubránit asociaci zvoleného jména s ohněm – latinsky *ignis* (či např. anglický výraz pro sloveso vzplanout či zapálit – *ignite* – jehož výslovnost je velmi podobná výslovnosti chlapcova jména; tyto výrazy

hádají uvnitř domu, jejich syn Ignat venku zapálil několik větví (**obr. 24**). Po tomto záběru následuje scéna v rovině vzpomínek. Tak jako většina vzpomínek, i tato je situována do domu Tarkovského prarodičů, ve kterém se narodil a první roky života žil. Záběry jsou doprovázeny hlasem dospělého Alexeje, zatímco vidíme malého Alexeje chodit po domě. Scéna končí tím, že Alexej ve tmě zapálí sirku. Dospělý hlas Alexeje hovoří o tom, že se nemůže dočkat snu, kdy zase sám sebe uvidí jako malé dítě a bude šťastný, „protože všechno je ještě přede mnou, všechno je ještě možné“ (Waisberg & Tarkovskij, 1975, 1:17:40), v tu chvíli malý Alexej v úplné tmě zapálí sirku (**obr. 25**).

Pokud bychom měli u těchto dvou obrazů hledat jakousi symboliku či metaforičnost, rozhodně se nabízí spíše interpretace druhého záběru, který je přímo spojen s Alexejovými slovy o tom, že vše je ještě možné. Plamínek, který chlapec drží, lze chápat jako symbol naděje, neboť oheň má v naší kultuře také konotace týkající se naděje – plamen naděje, uhaslá naděje atd. V prvním záběru je sice obraz ohně výraznější, ale jeho zobrazení v kontextu celé scény nepůsobí ani tak symbolicky, jako spíš dokumentárně – Tarkovského syn si možná jednoduše hrál venku s ohněm, když se rodiče hádali, a Tarkovskij chtěl celou scénu zrekonstruovat přesně tak, jak se udála. Alexejova slova v tomto případě zní mnohem méně symbolicky než ve scéně se sirkou: „Podívej, náš drahý pětkař něco zapálil a mně dají pokutu“ (Waisberg & Tarkovskij, 1975, 1:13:09). Koneckonců, Tarkovskij údajně tvrdil, že všechno, co bylo v *Zrcadlo*, se skutečně událo a nic z toho není výmysl (Martin, 2005).<sup>66</sup>



**Obr. 24** Snímky z filmu *Zrcadlo* (1975) – Ignat založil před domem oheň, když se jeho již rozvedení rodiče hádali.



**Obr. 25** Snímky z filmu *Zrcadlo* (1975) – Malý Alexej zapálil sirku, zatímco hlas dospělého Alexeje nostalgicky vzpomíná na dětství.

včetně českého ohně mají mimochodem stejný původ, a to v indoevropském *ognis* [Rejzek, 2001]). Podobně většina internetových slovníků o původech jmen spojuje Ignáce, Ignatiuse, Ignata apod. s ohněm. Takto (až absurdně) promyšlený výběr jména však nepovažuji za pravděpodobný, a pokud by jeho zvolení nebylo čistě náhodné či intuitivní, domnívám se, že by jeho původ mohl spočívat například v Tarkovského dětském letním domově – vesnici Ignatěvo.

<sup>66</sup> Později však přiznal, že některé scény byly za určitými účely upraveny. Zda je to tento případ, není jasné, celá scéna však působí jaksí přirozeně.

Jednou z událostí, které se skutečně udály, je jedna z nejslavnějších Tarkovského scén – požár stodoly (Martin, 2005). Opět jde o velmi dlouhý a vizuálně podmanivý záběr jako v případě požáru v *Oběti*, tentokrát však – vzhledem k „nenarativní“ povaze *Zrcadla* – bez jakéhosi striktnějšího vztahu k příběhu či ději filmu. Nejedná se však o úplně osamocené záběr bez jakéhokoli kontextu. Později slyšíme o požáru hovořit dospělého Alexeje a nejspíš ještě jednou tentýž požár vidíme v krátkém záběru z jiného pohledu. Pokud bychom ale scénu s požárem z filmu odebrali, film by se takzvaně nerozpadl. Stále by to byl tentýž film o Tarkovského životě, pouze bychom se nedozvěděli o požáru stodoly z jeho dětství. A právě takové prvky, které takto výrazně působí na naše smysly a u kterých zároveň nedokážeme ihned rozpoznat jejich místo v rámci narace, bývají chápány jako symbolické – vyvolávají v divákovi otázky, co daný prvek ve filmu dělá, jaký je jeho význam. Proto nyní podrobíme záběr tohoto požáru důkladnějšímu zkoumání. S pomocí metody sémiotické analýzy (viz kapitolu 3.1) jej detailně rozebereme z hlediska jeho vizuální a formální stránky, a následně se pokusíme zjistit, jaké významy může tento záběr nést.

## 5.2 Sémiotická analýza požáru v *Zrcadle*



Obr. 27 Snímek z filmu *Zrcadlo* (1975) – Požár stodoly, který je jednou z nejznámějších scén filmu.

Celý záběr začíná u jídelního stolu, kde malý Alexej a jeho sestra snídali či večeřeli. Když se od matky dozvídají, že hoří, vstávají od stolu a utíkají se ze zvědavosti podívat. Kamera nejprve nesleduje jejich pohyb a zabírá stále jídelní stůl, než z něj samovolně spadne skleněná hlava od petrolejové lampy, aniž by se rozbila (již tento záběr působí velmi symbolicky, tajemně). Poté již kamera opouští místnost a pomalým pohybem se otáčí ve směru, kterým běžely děti. Záběr se následně zastavuje u zrcadla, v němž se odráží Alexej a jeho sestra, která sledují jakési plameny. Některá z postav křičí, kde je jakási Klaňka, a bojí se, aby nebyla právě v hořící stodole. V tom Klaňka vychází zpoza zrcadla a ptá se, co se děje. Kamera ji začíná sledovat. Následováním Klaňky se hledisko záběru dostává až ven ze dveří a ukazuje divákovi, že se jedná o požár jakési dřevěné stodoly (**obr. 27**). Pojdme si nyní tuto poslední část celého záběru rozebrat pomocí metody sémiotické analýzy.

### 5.2.1 Denotativní úroveň

Na úrovni *denotace* se obraz skládá z několika prvků, přičemž nejvýraznější z nich je požár dřevěné budovy. Jeho primárnost v tomto obraze je dána různými skutečnostmi – požár má výraznou barvu a září kontrastující s chladným a tmavým okolím; výrazný je (zejména v kontextu statického záběru) také pohyb jeho plamenů<sup>67</sup>; velikost požáru je větší než velikost ostatních jednotlivých prvků; pohled obou postav směřuje na požár; a konečkonců zmínka o požáru byla hlavní motivací pro tento záběr. Dalšími zdůrazňujícími prostředky jsou také umístění kamery, umístění daného prvku v rámci kompozice či zaostrění kamery, které budou rozebrány níže jako součást technického kódu.

Dále vidíme dvě postavy – jednu ženu, jednoho muže<sup>68</sup> – stojící klidně a vzpřímeně na zahradě. Postavy jsou oděny v šatech, které lze nazvat tradičními, dobovými – žena v dlouhé sukni s šátkem kolem hlavy, muž v holínkách a s jakýmsi baretem na hlavě. Postavy jsou rozmístěny poměrně daleko od sebe a pouze stojí a sledují požár. Hlavním prostorem této poslední části záběru je zahrada, v pozadí vidíme les a v popředí nahoře ještě kousek střechy domu, v němž je umístěno hledisko záběru. Z této střechy intenzivně kape voda, avšak ve scéně neprší (jak se mylně domnívá spousta autorů). Kolem zahrady vidíme dřevěný plot či

---

<sup>67</sup> Jak již bylo zmíněno v kontextu černobílého zobrazení ohně v *Andreji Rublevovi*, také pohyb je výraznou kvalitou ohně. Tuto kvalitu však nelze pomocí snímků ze záběrů znázornit. Pohyb i zvuk ohně si tedy musí čtenář jaks domyslet a představit sám.

<sup>68</sup> Z filmu není jasné, o koho se jedná, zda o Alexejovy prarodiče, jejich sousedy či například služebnou a zahradníka. Podle Joshuy Wedlaka se jedná o Alexejovu tetu a strýce (Wedlake, 2012).

ohradu, která je zčásti zřícená. A konečně na obou bočních stranách záběru je vidět část jehličnatého stromu.

Co se týče *technického kódu*, byla pro tento záběr zvolena kratší ohnisková vzdálenost objektivu, které umožňuje snímat větší prostor, avšak ne tak krátká, aby obraz v jeho krajích deformovala. Záběr je zaostřen na hořící stodolu, čímž je zdůrazněna jeho důležitost v tomto obraze. Velikost záběru můžeme nazvat velkým celkem – „úplný obraz místa děje, celkový pohled, lidská postava, podřízena svému prostředí, je drobná“ (Płażewski, 1967, s. 38).<sup>69</sup> Délka této poslední (analyzované) části záběru je přibližně 10 sekund. Kamera je umístěna na terase pod střechou, kterou vidíme na horním okraji záběru. Spolu s jehličnatými stromy na krajích záběru tvoří střecha jakýsi rám tohoto obrazu. Kamera je v této zkoumané poslední části záběru statická a jediný pohyb tak představují plameny požáru a kapky padající ze střechy.<sup>70</sup>

Rozmístění prvků v tomto obraze neboli kompozice tohoto obrazu působí spíše jako malba či fotografie než jako filmový záběr, jehož hlavním kompozičním prvkem je *pohyb* (Lindgren, 1961).<sup>71</sup> Kompozice se zdá být promyšlená do poslední detailu, aby se jednotlivé prvky nepřekrývaly a každý měl své místo – například díky tomu, že kamera nesnímá požár z úrovně postav, nýbrž je umístěna výše, se postava ženy nepřekrývá s požárem. Dále si v této souvislosti můžeme všimnout trámu, který přečnává ze střechy – kamera se předtím v záběru pohybuje zleva doprava a svůj pohyb zastavuje přesně před tím, než by přečnávající trám mohl zasahovat do požáru. Požár je jakožto nejdůležitější prvek záběru umístěn do jeho středu.<sup>72</sup> Posledním důležitým technickým aspektem je zvuk v záběru. V Tarkovského filmech se často ohnisko zvuku rovná hledisku kamery (tedy jako by se divák stával kamerou či kamera divákem; z téhož místa *poslouchá*, z něhož i *sleduje*). Tak je tomu i v tomto případě, avšak zvuk v popředí, konkrétně zvuk padajících kapek ze střechy se zdá být

---

<sup>69</sup> Obecně se rozlišují tyto velikosti záběrů – velký celek, celek, polocelek, polodetail, detail, velký detail (viz Płażewski, 1967).

<sup>70</sup> Na úplném konci záběru ještě přiběhne za ženou Klaňka, ale poté také nehybně stojí, dokud záběr nekončí.

<sup>71</sup> Tarkovskij byl známý svou láskou k obrazům (které ostatně velmi často zobrazuje ve svých filmech) a v mládí sám maloval. Jeho „malířské“ kompozice si všímá např. Martin (2005).

<sup>72</sup> Co se však týče vertikální osy obrazu, nachází se požár v horní polovině, nikoli ve středu. To je dáno Tarkovského stylem – jeho záběry téměř vždy směřují takzvaně „do země“, jen málokdy míří záběr nahoru, do nebe. Z toho důvodu jsou často důležité prvky umístěny v horní polovině záběru a popředí záběru se stává jeho pozadím. Stejným způsobem je zobrazen i oheň v *Oběti* (viz **obr. 21**), a ještě podobněji v *Nostalghii* (viz **obr. 19**).

neúměrně hlasitý oproti zvuku hořící stodoly v pozadí, který tak není téměř slyšet. Zvuk vody se tak stává v tomto záběru dominantním zvukem.

### 5.2.2 Konotativní úroveň

Na základě analýzy obrazu a jeho technického kódu na denotativní úrovni se nyní můžeme pokusit o interpretaci identifikovaných prvků na *úrovni konotace*. Již délka této statické části záběru může diváka, který má tak čas si pořádně prohlédnout všechny prvky v záběru, přimět ke snaze o jejich interpretaci. Nejvýraznějším prvkem je velký požár, proto bude pravděpodobně také hlavním a prvním prvkem, který se budeme (jakožto diváci i jakožto kritici) snažit nějak významově vyložit. Jelikož jsme v předchozí části filmu nezaregistrovali žádné události, jež by mohly k požáru vést, a jelikož tento záběr také neodkrývá příčinu požáru, můžeme očekávat, že má daný obraz nějaký skrytý význam.

Oheň má v naší kultuře spoustu konotací. V tomto případě však můžeme ihned vyloučit oheň například jako symbol lásky, rychlosti či naděje. Vzhledem k destruktivní povaze zobrazovaného ohně připadají v úvahu spíše konotace negativního rázu – oheň jako symbol hněvu, jako metafora neštěstí. Další možnou rovinou interpretace tohoto požáru je rovina spirituální, transcendentální. Nejen ve smyslu náboženském, ale také ve smyslu přírodních sil. Oheň jakožto síla, která člověka přesahuje, jakožto prvek, který nelze uchopit. V tomto smyslu lze zkoumaný záběr chápat jako symbol lidské titěrnosti před Bohem a před přírodou, čemuž by odpovídalo například umístění kamery a kompozice záběru – postavy jsou umístěny „pod“ ohněm, neční přes něj jako například Boris v *Andreji Rublevovi*, kde oheň byl pod lidskou kontrolou (viz **obr. 9 a 10**). A v souvislosti s nečinností postav se nabízí ještě dvě možné interpretace tohoto záběru – jako metafora zoufalství, marnosti, nemohoucnosti (s čímž by mohla souviset i zřícená ohrada), či naopak jako metafora netečnosti, lhostejnosti vůči světu.

Co se týče vedlejších prvků, může nám například oblečení postav (stejně jako dřevěná ohrada) napovědět, že se scéna odehrává někdy v minulosti.<sup>73</sup> Určité otázky může vyvolat také voda, která intenzivně kape ze střechy, aniž by venku přšelo. Její „symboličnost“ je zesílena také tím, že zvuk vody je dominantním zvukem záběru. Nápadný je zejména kontrast vody a ohně v tomto záběru. Voda a oheň jsou přirozeně chápány jako protichůdné

---

<sup>73</sup> A to i pro diváka v době vydání filmu (1975). Oblečení je ve filmu skutečně jedním z prostředků pro rozeznání současnosti od vzpomínek.

prvky, v tomto záběru je však tato protichůdnost zvýrazněna také pohybem. Jak již bylo řečeno, voda a oheň jsou jedinými pohyblivými prvky v této statické části záběru, avšak zatímco plameny ohně stoupají nahoru, kapky vody padají dolů, což vytváří nejen zajímavý vizuální efekt, ale také prostor pro symbolickou interpretaci. Kontrastní použití těchto prvků bychom mohli chápat například jako symbol duality světa kolem nás či podvojnosti člověka samotného, čemuž by odpovídalo také zvolení postav muže a ženy, kteří jinak v celém filmu nemají žádnou další roli či funkci.

Všechny navržené významy jsou výsledkem subjektivního úsudku založeného na mé zkušenosti s vizuální a zejména filmovou kulturou naší společnosti, a samy o sobě proto nemají žádnou obecnější platnost. To ovšem také nebylo cílem sémiotické analýzy, která nám měla pomoci detailněji rozebrat zejména objektivní formální a stylistické prvky zvoleného záběru (viz podkapitolu 5.2.1), zatímco navržené konotace tohoto záběru měli spíše ilustrovat symbolickou povahu Tarkovského obraznosti, která bude dále rozebrána s využitím myšlenek neoformalismu.

## 7. Funkce ohně

V teoretické části této práce jsem v základních obrysech nastínil principy neoformalistického přístupu, které nám nyní na základě provedené analýzy zobrazení ohně napříč Tarkovského filmy, a zejména na základě důkladného rozboru filmu *Zrcadlo*, pomohou systematicky rozebrat funkce ohně v těchto filmech. Jedním z nejzákladnějších principů neoformalismu je, že funkce filmových prostředků neredukuje pouze na jejich významy. Každý prvek ve filmu produkuje určité *efekty* a zejména v artovém filmu, který nedodrží klasická pravidla narace, mohou tyto efekty nabývat rozličných forem. Dále je v případě Tarkovského díla důležité – v souladu s Bordwellovy poznatky o artovém filmu – zohlednit osobnost autora, která má významný podíl na tvorbě i recepci efektů, a pokusit se nalézt *motivace* autora pro zvolení konkrétních prostředků. Důležitým aspektem je také *role diváka*, neboť prvky mohou produkovat i efekty a funkce, které autor nezamýšlel.

V této poslední kapitole se pokusíme na základě analýzy efektů motivu ohně, role diváka při tvoření významů a funkcí ohně a možných motivací Tarkovského pro použití ohně stanovit možné funkce obrazu ohně v celém díle Andreje Tarkovského.



## 7.1 Efekty ohně

Každý prvek, který do filmu autor záměrně vloží, by měl plnit nějakou funkci. Režisér netvoří film pro sebe, nýbrž pro diváky, a tak se dá předpokládat, že autorovým záměrem je, aby film v divákovi vyvolal určité pocity. Aby toho docílil, používá takové prostředky, které podle něj budou produkovat efekty, jež u diváka vyvolají žádoucí odezvu. Efekty jednotlivých prvků se však neomezují pouze na významy. Bordwell (1989) různé efekty vysvětluje na příkladech rozdílných typů filmů. V klasickém filmu je většinou hlavní funkcí jednotlivých prvků sloužit plynulosti a pochopitelnosti příběhu. Efekty takových prvků bychom mohli nazvat referenčními. U jiných filmů, které bývají nazývány alegoriemi, naopak většina prvků nese jakýsi abstraktní význam. Takové efekty bychom mohli nazvat symbolickými. V jiných filmech, mezi něž bych zařadil právě Tarkovského snímky, závisí funkce prvků na vztahu narativní struktury a stylistické formy filmu. Efekty takových prvků potom mohou být různé – například zaměstnat naši pozornost a zároveň sloužit k lepšímu pochopení příběhu. A existují také filmy, jejichž hlavním efektem je jakási „percepční hra“, kde jednotlivé prvky pouze působí na naše smysly (Bordwell, 1989).

U každého prvku tedy můžeme předpokládat různé efekty. Pro ilustraci lze různé druhy efektů popsat například jako – *percepční* (či smyslové),<sup>74</sup> jejichž hlavní funkcí je působit krásně (či jinak intenzivně, zajímavě); *emoční*, které v člověku jednoduše vyvolávají určité pocity<sup>75</sup>; *referenční* (či příběhové; odkazující k příběhu), které jsou spjaty s příběhem a někam jej posunují; efekty, které diváka vybízejí k určité aktivitě, překvapují jej, vyvolávají otázky (například opakující se dekontextualizovaný obraz), nazvěme si jej například efektem *podněcujícím*; *symbolické* efekty, kdy prvky odkazují k něčemu jinému, většinou abstraktnímu; nebo třeba efekty, utvářející atmosféru dané scény.<sup>76</sup>

Podíváme-li se nyní na snímky z Tarkovského filmů – zejména pak na požáry ze *Zrcadla* (**obr. 27**) a *Oběti* (**obr. 21**) – pravděpodobně i z těchto statických a zmenšených snímků budeme moci usoudit, že jsou tyto obrazy jaksi příjemné na pohled, krásné, vizuálně

---

<sup>74</sup> To jsou zejména vizuální efekty, ale film útočí i na jiné smysly než pouze na zrak.

<sup>75</sup> Takovým prvkem je nejčastěji hudba. „If I want you to feel sad about what's onscreen, I can insert sad music,“ píše v této souvislosti Bordwell (2008, s. 125). Přičemž tato hudba nemusí být vůbec součástí scény (např. že by v dané místnosti hrálo rádio), může být jaksi externě vloženým prvkem pouze za účelem emočního působení (efektu). Vyvolání určité emoce je podle Bordwella možná nejdůležitějším efektem vůbec.

<sup>76</sup> Tyto „atmosférické“ efekty by mohly být chápány také jako percepční efekty, avšak výše uvedené příklady nejsou závaznými kategoriemi efektů, nýbrž pouze ilustrací bohatosti či různosti efektů, jež každý prvek může produkovat.

působivé.<sup>77</sup> Zároveň, zejména v kontextu celého filmu, působí často záběry s ohněm jaksi tajemně, mysteriózně (viz **obr. 23**). Kromě efektu vizuálního (percepčního) tedy lze hovořit také o efektu podněcujícím, či dokonce symbolickém. A to nezávisle na záměru autora, který, jak si ukážeme níže, symbolickou interpretaci jeho motivů docela často a striktně odmítal. „Ať už je [Tarkovskij] užívá vědomě, či podvědomě,“ píše Johnsonová a Petrie, „nevyhnutelně [tyto motivy] formují divákovu odezvu a připravují půdu pro interpretaci“ (1994, s. 203; překlad autora).<sup>78</sup> Podle Johnsonové a Petrieho se totiž kolem přírodních elementů i jiných Tarkovského motivů v průběhu staletí nahromadila celá řada „nevyhnutelných asociací“ (1994, s. 203; *inescapable associations*), a to prostřednictvím mýtů, náboženství, literatury a umění obecně. Tyto asociace se staly nedílnou součástí významu těchto motivů, „zvláště když jsou nám vnucovány tak neodbytně a opakovaně“ (s. 203; překlad autora).<sup>79</sup>

Použití ohně napříč Tarkovského filmy se však zdá být natolik různorodé, že zcela jistě můžeme hovořit i o dalších efektech. Tak například v *Solarisu* nepůsobí zobrazený oheň ani zvláště vizuálně působivě, ani příliš tajemně či symbolicky (viz **obr. 11, 12 a 14**). Oheň v těchto případech působí spíše na naše emoce, neboť se pojí ke vzpomínkám na domov, na Zemi. Pokud se mnou tedy budete souhlasit, že nostalgii či stesk lze nazvat emocemi, vytváří v těchto případech oheň jakýsi emoční efekt. A domnívám se, že nelze vyloučit ani efekt řekněme atmosférický, kdy například svíčky v *Nostalghii* (viz **obr. 17**) či požáry v *Andreji Rublevovi* (viz **obr. 8**) slouží primárně tomu, aby divákovi dokreslily atmosféru, celkové vyznění dané scény.

Pojďme se však podívat na podrobněji rozebraný požár v *Zrcadle*. Ten zcela zřejmě produkuje efekt vizuální a v určitém smyslu také emoční, nostalgický, neboť se jedná o vzpomínku, a pro hlavního vypravěče filmu, Alexeje, se s touto jistě nevymazatelnou vzpomínkou pojí také vzpomínky na bezstarostné dětství.<sup>80</sup> Při sémiotické analýze tohoto požáru jsme také mohli vidět, že tento záběr nese určité konotace, a lze tedy říci, že má požár určitý efekt podněcující a symbolický, a to nezávisle na záměru Tarkovského. Nedomnívám se však, že by některá z interpretací, které jsem navrhl, byla natolik silná, aby se dala chápat

---

<sup>77</sup> A to bez ohledu na to, zda je tato krása dána dovedností Tarkovského, nebo samotnou kvalitou ohně, který fascinuje a upoutává lidský zrak sám o sobě (i mimo uměleckou sféru).

<sup>78</sup> „Whether he is using them consciously or subconsciously, they inevitably shape the responses of the viewer and provide a guide to interpretation.“

<sup>79</sup> „[...] especially when they are forced on us as insistently and repeatedly [...]“

<sup>80</sup> Navíc v kontrastu se scénami z roviny současnosti, kde Alexej řeší starosti se svou bývalou manželkou a jejich synem.

jako obecný efekt daného obrazu. Hlavní funkce tohoto požáru ve filmu *Zrcadlo* ale nejspíš spočívá jinde než ve vyvolání efektu nostalgie či krásy, tedy že například nepochybný vizuální efekt požáru není konečnou funkcí tohoto prvku.

Nahlížíme-li na *Zrcadlo* neoformalistickou optikou, když nyní zkoumáme efekty daného prvku, měli bychom si kromě stylistické funkce všimnout také jeho formální funkce. Hlavní motivací pro použití této scény ve filmu je totiž dle mého názoru divákova orientace v rozdílných časových rovinách. Tato motivace či funkce obrazu ohně však těsně závisí právě na jeho silném vizuálním či podněcujícím efektu. Celý film začíná vzpomínkou, jejíž součástí je i scéna s požárem stodoly.<sup>81</sup> Po této vzpomínce následuje scéna z roviny snění, což je divákovi dostatečně „vysvětleno“ několika prvky (např. tajemným zvukem, nerealistickými, „snovými“ prvky jako padání stropu, zpomalenými záběry atd.). A poté již přichází první scéna z roviny současnosti. Ocitáme se zřejmě v Tarkovského (Alexejově) kanceláři<sup>82</sup>, a mimo záběr slyšíme mužský hlas (Alexeje), který telefonuje se svou matkou. Vypráví jí, že se mu o ní zdálo (čímž v podstatě dále vysvětluje, že bezprostředně předcházející scéna byla snem) a dále se jí ptá, ve kterém roce od nich odešel otec a ve kterém roce byl „ten požár“. „No, pamatuješ si, jak na samotě shořel seník...“ (Waisberg & Tarkovskij, 1975, 21:04). Touto konverzací v kontextu předešlých záběrů tedy Tarkovskij divákovi vysvětluje všechny časové roviny<sup>83</sup> tohoto složitého „nepříběhového“ filmu. Divák si totiž díky silnému vizuálnímu a podněcujícímu efektu požáru z první sekvence filmu tuto scénu snadno zapamatoval, a hned v úvodu první scény z roviny současnosti si tento zapamatovaný obraz spojil se slovy dospělého Alexeje. Umístěním výrazného prvku do roviny minulosti a následným rozhovorem o této velmi dávné události v rovině současnosti tedy Tarkovskij pomáhá divákovi orientovat se ve složité narativní struktuře tohoto filmu. Na základě analýzy efektů ohně v kontextu celého filmu lze proto oheň v *Zrcadle* chápat jako formální prvek k rozlišení jednotlivých rovin. Není zde pouhou vizuální ozdobou, symbolem či metaforou nebo prvek prohlubujícím atmosféru scény, nýbrž je těsně spojen s narací filmu. Avšak nikoli v tom smyslu, že by tento prvek někam posouval příběh, ale v tom smyslu, že napomáhá divákovi

---

<sup>81</sup> Nepočítáme-li jakousi alegorickou scénu s koktavým chlapcem na úplném začátku filmu, která je umístěna ještě před úvodními titulky.

<sup>82</sup> Podle plakátu na film *Andrej Rublev* vyvěšenému na zdi, který má nejspíš kromě místa této scény ilustrovat také její období (tedy že jde o období kolem druhé poloviny 60. let).

<sup>83</sup> Kromě snadno rozpoznatelných dokumentárních záběrů z války, které pro jejich zřejmost není potřeba divákovi vysvětlovat.

rozlišit jednotlivé roviny vyprávění. Řečeno neoformalisticky, pomáhá tento požár divákovi ze *syžetu* konstruovat *fabuli* (viz např. Bordwell & Thomson, 2011).

Oheň v Tarkovského filmech produkuje celou řadu efektů, a jeho použití se často velmi liší, tak jako se od sebe liší i jednotlivé formy ohně. Přesto je důležité si uvědomit, že některé efekty mohou sloužit i jinému účelu než jen vyvolání určitých pocitů v divákovi.

## 7.2 Role diváka

Jelikož neoformalismus zkoumá filmy a jejich prvky komplexně, neopomíjí ani roli diváka na výsledném chápání filmu. A jelikož dnes máme díky internetu daleko širší přístup k tomu, jak divák různé filmy vnímá, nemusíme při hodnocení role diváka vycházet jen z vlastní subjektivní zkušenosti. V této kapitole se podíváme na to, jak diváci vnímají právě Tarkovského filmy a zejména jeho použití ohně. Jako diváka zde budeme chápat také filmové kritiky či teoretiky, jejichž myšlenkami doplníme obecnější poznatky o tom, jak diváci Tarkovského dílo vnímají.

Tarkovskému je v komunitě milovníků filmů věnována poměrně velká pozornost a jeho jméno má v této komunitě často až jakýsi mytický status. A zatímco jedni ho obdivují zejména pro jeho lyričnost, geniální symboliku a silné filosofické a politické poselství jeho filmů, druzí zdůrazňují zejména jeho okázalý vizuální styl, působivou atmosféru a celkovou estetiku jeho filmů.<sup>84</sup> Avšak zatímco na kráse jeho obrazů se shodnou i ti, kdo zdůrazňují jejich skrytou symboliku, naopak to neplatí. Možná v reakci na slova samotného Tarkovského totiž velká část fanoušků a kritiků odmítá hledat za jeho motivy konkrétní skryté významy.

Podobnou dualitu lze nalézt také u filmových kritiků. Tak například Alina Birzacheová v souvislosti s filmem *Oběť* odvážně píše, že „požár *dači* [...] je symbolickým aktem. Lze jej použít jako metaforu lidského těla, a Alexandrův závěrečný čin tím pádem můžeme interpretovat nejen jako vzdání se všech materialistických zájmů, ale také jako popření svého vlastního já“ (Birzache, 2016, s. 93; překlad autora).<sup>85</sup> Naproti tomu například Matilda

---

<sup>84</sup> Nejde zde o žádné fanouškovské tábory, ale pouze o dva abstraktní póly vnímání Tarkovského filmů, jež jsem při čtení diváckých reakcí zpozoroval.

<sup>85</sup> „The burning of the *dacha* [...] is a symbolic act. It can be metaphorically to represent the human body, in which case Alexander's final act can be interpreted not only as a renunciation of materialistic concerns but also as a denial of his self.“

Mrozová v souvislosti s opakujícími se prvky v *Zrcadle*, včetně záběru ruky a ohně (viz **obr. 23**) píše: „Tato opakování nemají nutně nějaký konkrétní význam, avšak jejich neustálé opakování může vyvolávat proud asociací, jež mohou podněcovat divákovo zaujetí, jehož afektivní síla v průběhu filmu roste“ (Mroz, 2012, s. 130; překlad autora).<sup>86</sup> Birzaechová tedy zdůrazňuje symbolický efekt požáru, zatímco Mrozová si všímá spíše jeho efektu percepčního a podněcujícího, přičemž symbolický význam považuje jaksí za nadbytečný.

Pokud bychom chtěli zobecnit, jak diváci vnímají Tarkovského filmy a jeho motiv ohně, nejdůležitějším aspektem by nejspíš byla vizuální působivost těchto obrazů. Oheň v Tarkovského díle je obecně chápán jako nedílná součást Tarkovského stylu, jako jakési poznávací znamení, autorův vizuální podpis, přičemž chápání jeho funkcí a efektů, jež obrazy ohně u diváků vyvolávají, se velmi různí. Jedinou funkcí těchto obrazů, na kterém se shodnou téměř všichni diváci – a to jak fanoušci a kritici, tak diváci, kteří Tarkovského vůbec neznají – je, zdá se, jeho krása, jakási estetická přitažlivost. Snad nejlépe to může ilustrovat následující komentář pod videem s vybranými záběry z Tarkovského filmů: „Tarkovského záběry jsou tak perfektní... nejsem velkým fanouškem jeho filmů, ale jsou nádherné!“ (Haffi, 2018; překlad autora).<sup>87</sup>

### 7.3 Role Tarkovského

Posledním aspektem, který v souvislosti s použitím ohně v této práci zohledníme, bude osobnost autora. Jelikož Tarkovského filmy jsou filmy autorskými a artovými, odrážejí se v nich – více než v takzvané komerční tvorbě – režisérovy specifické preference, estetické hodnoty i jeho celkové vnímání světa. Proto ještě uvedeme několik Tarkovského vlastních myšlenek i několik skutečností o tomto autorovi, jež by mohly pomoci osvětlit funkci ohně v jeho filmech.

K analýze Tarkovského myšlenek a životopisných událostí, které by mohly být příčinou jeho častého zobrazování ohně, můžeme využít zejména tři zdroje – Tarkovského osobní deník, jeho filmově teoretickou knihu *Zapečetěný čas* (2009), a rozhovory s Tarkovským. Předně je důležité zmínit, že Tarkovskij odmítal přítomnost symbolismu ve svých filmech, a tvrdil

---

<sup>86</sup> „These repetitions do not necessarily have a particular meaning, but their constant reoccurrence may prompt a flow of associations, perhaps provoking viewers to an engagement that increases in affective force throughout the duration of the film.“

<sup>87</sup> „Tarkovskys images is so perfect... in not a huge fan of the movies but they're beautiful!“

že všechny věci v něm reprezentují pouze samy sebe. „Voda je prostě voda a déšť je určen k tomu, aby zprostředkoval zážitek deště,“ (Vacche, 1996, s. 137; překlad autora)<sup>88</sup> odpovídal Tarkovskij na otázky po jejich významu. A stejně Tarkovskij hovoří i ve svém *Zapečetěném čase*, když tvrdí, že je zmatený, když se ho lidé na skutečný význam vody, ohně či deště v jeho filmech a nechápe, že se lidé nedokáží jednoduše těšit z prostého sledování půvabné přírody na filmovém plátně (Tarkovskij, 2009). Jeho postoj však není tak konzistentní a často si explicitně protirečí, když například v té samé knize píše, že zalévání stromu ve filmu *Oběť*, je pro něj „symbolem víry“ (2009, s. 231). A přestože dané obrazy mohl používat „nevinně“ – oheň jen jako oheň, déšť jen jako déšť –, musel si při tom být vzhledem ke svému uměleckému vzdělání vědom symboličnosti a konotací, které tyto obrazy jaksi přirozeně vyvolávají. Koneckonců, při natáčení „candle scene“ (oně devítiminutové scény se svíčkou) v *Andreji Rublevovi* údajně hercovi vykonávajícímu daný akt řekl: „Jeden čin lze prožít, jako by to byl tvůj celý život“ (Thompson & Petrie, 1994, s. 46; překlad autora).<sup>89</sup> Domnívám se, že tím Tarkovskij nezáměrně přiznává, že daná scéna je jakousi metaforou či symbolem.

Důležitým faktorem častého zobrazování ohně může být také Tarkovského osobní zkušenost s ohněm, zejména pak s požárem. Kromě požáru seníku z Tarkovského dětství, který byl zobrazen ve filmu *Zrcadlo* a který se Tarkovskému jistě pevně vryl do paměti, je třeba zmínit také požár jeho vlastní dači, o němž píše ve svém deníku (Tarkovskij, 1994). Právě v době, kdy psal scénář k filmu *Zrcadlo*, se přes telefon dozvěděl, že jeho letní dača vyhořela. V tomto případě sice neměl Tarkovskij bezprostřední vizuální zkušenost s požárem, avšak velmi pravděpodobně mohla samotná informace o požáru živě připomenout zmíněný požár seníku, a mohla tak mít vliv na zakomponování této vzpomínky do *Zrcadla*. A pokud hovoříme o Tarkovského zkušenostech s ohněm, nelze opomenout ani historický kontext, dobu, ve níž Tarkovskij žil. Zejména když trávil svůj čas na ruském venkově, kde v té době (30 a 40. léta minulého století) téměř jistě nebyla elektřina – jak je patrné i z filmu *Zrcadlo* – a jediným zdrojem světla a tepla v domě byly svíčky a krbu. O jeho zálibě v odpočívání při hořícím krbu koneckonců Tarkovskij píše i ve svém deníku (Tarkovskij, 1994).

Kromě silného důrazu na vizuální stránku svých filmů, který Thompsonová a Petrie (i další autoři) v mnoha scénách shledávají jako jejich nejdůležitější formální aspekt – tedy že často

---

<sup>88</sup> „Water is simply water and rain is intended to convey the experience of rain...“

<sup>89</sup> „One action can be experienced as if it is your whole life.“

Tarkovskij dává přednost tomu, aby scéna dobře vypadala, než aby například herec podal dobrý výkon – a kromě časté zkušenosti s ohněm zejména v Tarkovského dětství měly na jeho obsesi motivem ohně značný vliv také básně vlastního otce (Johnson & Petrie, 1994), a jakási mučednická idea sebeupálení, které Tarkovskij považoval za ctnost (Tarkovskij, 1994). Pro hlubší analýzu těchto potenciálních faktorů však v této práci není místo, a musíme se tak při zodpovězení otázek, jež jsme si na začátku položili, spokojit s výše řečeným.

## **Závěr**

Pokud bylo hlavním cílem této práce zjistit, jakou funkci má motiv ohně v těchto filmech, domnívám se, že jednoznačnou odpověď nelze formulovat. Oheň je v Tarkovského filmech zobrazován v natolik rozdílných kontextech a formách, že skutečně nelze hovořit o jediné funkci, která by byla společná všem jednotlivým užitím. Namísto toho slouží oheň různým funkcím, jeho použití má rozdílné motivace a jeho efekty na diváka jsou také rozdílné, a to jak napříč jednotlivými užitími, tak v rámci jediného obrazu. Přesto lze na základě získaných poznatků usoudit, že jednou z hlavních příčin této Tarkovského obsese ohněm, je jeho láska k přírodním živlům (a přírodě vůbec) a krása, kterou Tarkovskij v těchto prvcích shledává.

Avšak i když je efekt obrazů ohně téměř ve všech případech zejména vizuální, není dle mého názoru jedinou ani hlavní funkcí ohně být pouze vizuální, pouze jakýmsi ornamentem, ozdobou, ale v každé scéně výrazně pomáhá také k dokreslení její atmosféry a k asociaci určitých přesahujících idejí.

## Použité zdroje:

- Alekseyeva, L. M., & Goldberg, P. (1993). *The thaw generation: Coming of age in the post-Stalin era*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Arnheim, R. (2009). *Film as art*. Berkeley: University of California Press.
- Bachelard, G. (1994). *Psychoanalýza ohně* (J. Hamzová, překl.). Praha: Mladá fronta.
- Begg, I. (1978). Similarity and contrast in memory for relations. *Memory & Cognition*, 6(5), 509-517. Dostupné z: <https://link.springer.com/article/10.3758/BF03198239>
- Birzache, G. (2016). *The holy fool in European cinema*. New York, NY: Routledge.
- Bordwell, D. (1979, podzim). The art cinema as a mode of film practice. *Film Criticism* 4(1), 56-64.
- Bordwell, D. (1989). *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bordwell, D. (2008). *Poetics of cinema*. New York, NY: Routledge.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2011). *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu* (P. Dominiková, překl.). Praha: Akademie múzických umění.
- Cuarón, A. (2019). In: BAFTA Guru, *Roma & Gravity's director Alfonso Cuarón | Screenwriter's lecture* [videosoubor]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=4EvkzXMPGns>
- Černý, J., & Holeš, J. (2004). *Sémiotika*. Praha: Portál.
- Freud, S. (1997). *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy* (J. Pechar, překl.). Praha: Psychoanalytické nakladatelství.



- Geers, A. L., & Lassiter, G. D. (1999). Affective expectations and information gain: Evidence for assimilation and contrast effects in affective experience. *Journal of Experimental Social Psychology*, 35(4), 394-413.
- Gerstner, D. A., & Staiger, J. (2013). *Authorship and film*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Goodman, W. (1986, 30. července). Andrei Tarkovsky, director and soviet émigré, dies at 54. *The New York Times*. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1986/12/30/obituaries/andrei-tarkovsky-director-and-soviet-emigre-dies-at-54.html>
- Green, P. (1993). *Andrei Tarkovsky: the winding quest*. Londýn: Palgrave Macmillan.
- Haffi. (2018). In: Vugar Efendi, *KUBRICK / TARKOVSKY* [videosoubor]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nJiDSb-bfk8U&lc=UgzMrvzEcM1mJXH02M14AaABAg>
- Hoveyda, F. (1959, červenec). La première personne du pluriel. *Cahiers Du Cinéma*, 97.
- Hoveyda, F. (1985). The first person plural. In: J. Hillier (Ed.), *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-realism, hollywood, new wave*, 53-59. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Hunt, R. R. (2006). The concept of distinctiveness in memory research. In R. R. Hunt & J. B. Worthen (Eds.), *Distinctiveness and Memory*, 3-25. New York, NY: Oxford University Press.
- Johnson, V. T., & Petrie, G. (1994). *The films of Andrei Tarkovsky: a visual fugue*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Lindgren, E. (1961). *Filmové umění* (D. Olivová, překl.). Praha: Ústřední půjčovna filmů.

- Martin, S. (2005). *Andrei Tarkovsky*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Metz, Ch. (1966). La grande syntagmatique du film narratif. *Communications*, 8(1), 120-124.
- Mirvaldová, H. (1972). Několik poznámek k rozlišení metafory, alegorie a symbolu. *Slovo a slovesnost*, 33(1), 18-24.
- Mroz, M. (2012). Mirror: Traces and Transfiguration. *In Temporality and Film Analysis*, 90-136. Edinburgh University Press. Dostupné z: [https://www.academia.edu/37668574/Mirror\\_Traces\\_and\\_Transfiguration](https://www.academia.edu/37668574/Mirror_Traces_and_Transfiguration)
- Peirce, Ch. S. (1893). *The art of reasoning. Chapter II. What is a sign?*. MS [R] 404.
- Peirce, Ch. S. (1997). Grammatica speculativa. In: B. Palek (ed.), *Sémiotika*. Praha: Karolinum.
- Peterka, J. (2007). *Teorie literatury pro učitele* (3. vyd.). Jíloviště: Mercury Music & Entertainment.
- Plaźewski, J. (1967). *Filmová řeč* (Z. Smejkal, překl.). Praha: Orbis.
- Redwood, T. (2010). *Andrei Tarkovsky's poetics of cinema*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Rejzek, J. (2001). *Český etymologický slovník* (1. vyd.) Voznice: Leda.
- Santas, C. (2002). *Responding to film: a text guide for students of cinema art*. Chicago: Burnham.
- Sarris, A. (1962/1963, zima). Notes on the auteur theory in 1962. *Film Culture*, 27, 1-8.
- Sarris, A. (1973). *The primal screen: Essays on film and related subjects*. New York, NY: Simon and Schuster.

- Sarris, A. (2000). Notes on the auteur theory in 1962. In: P. A. Sitney (ed.), *Film culture reader*. New York, NY: Cooper Square Press.
- Straka, J. (1990). *Sociální informatika: terminologický a výkladový slovník pro posluchače katedry vědeckých informací a knihovnictví* (1. vyd.). Praha: Karolinum.
- Tarkovskij, A. (1994). *Time within time: The diaries, 1970-1986*. London: Seagull Books.
- Tarkovskij, A. (2009). *Zapečetěný čas* (M. Petříček, překl.). Příbram: Camera Obscura.
- Taubman, P. W. (2017). *Khrushchev – The man and his era*.  
Londýn: Simon & Schuster UK.
- Thompson, K. (1998). Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod (Z. Böhm, překl.). *Illuminace*, 10(1), 5-35.
- Trampota, T., & Vojtěchovská, M. (2010). *Metody výzkumu médií* (1. vyd.). Praha: Portál.
- Truffaut, F. (1957, květen). Vous êtes tous témoins dans ce procès. Le cinéma français crève sous les fausses légendes. *Arts*, 619, 1.
- Wedlake, J. (2012). *The prevention of audience perception of narrative construction in the films Tarkovsky's "Mirror" and Wenders' "Kings of the Road", "Alice in the Cities" and "Paris, Texas"* (Magisterská diplomová práce). Dostupné z:  
<https://www.scribd.com/document/227519060/The-Prevention-of-Audience-Perception-of-Narrative-Construction-in-the-films-Tarkovsky-s-Mirror-and-Wenders-Kings-of-the-Road-Alice-in-the-Citi>

## Citované filmy:

Deyle, F. (Producent), & Končalovskij, A. (Producent/Režisér). (2016). *Ráj* [film].

Rusko/Německo: Andrei Konchalovsky Production Center.

Tarkovskij, A. (Režisér). (1961). *Ivanovo dětství* [film]. SSSR: Mosfilm.

Ogorodnikova, T. (Producentka), & Tarkovskij, A. (Režisér). (1966). *Andrej Rublev* [film].

USSR: Mosfilm.

Demidova, A. (Producentka), & Tarkovskij, A. (Režisér). (1971). *Solaris* [film]. SSSR:

Mosfilm.

Waisberg, E. (Producent), & Tarkovskij, A. (Režisér). (1975). *Zrcadlo* [film]. SSSR:

Mosfilm.

Demidova, A. (Producentka), & Tarkovskij, A. (Režisér). (1979). *Stalker* [film]. SSSR:

Mosfilm.

Bolognini, M. (Producent), & Tarkovskij, A. (Režisér). (1983). *Nostalghia* [film]. Itálie:

Sovinfilm.

Wibom, A. (Producentka), & Tarkovskij, A. (Režisér). (1986). *Oběť* [film]. Švédsko:

Svenska Filminstitutet.