

Posudek oponenta diplomové práce

RUZYAK, Pavel. *Specifika zobrazování křesťanství v kinematografii Andreje Tarkovského*. Diplomová práce. Praha: HTF UK, 2024.

Oponent: Pavel Kolář, Th.D.

Student P. Ruzyak si zvolil téma, při jehož zpracování uplatnil svoji kompetenci jak v oboru pravoslavné teologie, tak i ve filmové vědě. Jeho přístup je teologický a ve své práci hledá odpověď na teologické otázky. Patří tak do oblasti teologie kultury, která měla vždy významné místo v odborné teologické práci na HTF UK. Z formálního hlediska ji pokládám za teologickou **esej**, která je vhodnou literární formou pro objevení zajímavých souvislostí a vyjadřování osobních postřehů a postojů, neboť s ní nejsou u čtenářů spojeny nároky kladené na **odborný text**: důkladná práce s prameny, vyváženost a důraz na přesvědčivou argumentaci, na které autoři zakládají svá tvrzení či závěry. Jakkoli právě uvedené postupy odborné práce student Ruzyak ve své práci uplatnil, neučinil tak soustavně.

Název diplomové práce zcela neodpovídá jejímu obsahu, respektive hypotéze a cílům, které si P. Ruzyak zvolil:

„**Hypotéza** na tomto základě zní: kinematografie neodráží dogmaticko-estetický pohled pravoslavné Církve. Z toho vychází reflexe o tom, zda každá, či pouze nějaká umělecká forma dokáže být vhodná k zobrazení spirituálních témat, vzniká naléhavá otázka v tomto směru i o kinematografii.“ (s. 6)

„nově prozkoumat především to, jak se na kinematografii může dívat Církev skrze svoji vlastní uměleckou zkušenost, která je v pravoslaví stěžejně vyjádřena skrze tvorbu ikon. Principy ikonické tvorby a tvorby filmové chceme prozkoumat do hloubky a zamyslet se nad paralely, rozdíly a možnostmi, které může ikonické umění vnést do kinematografického chápání obrazu a narativu.“ (s. 11)

„nakolik je schopna kinematografického obrazu Církve užít pro zobrazení svých vlastních niterných témat, pokud by o takové zobrazení usilovala právě přes film“ (s. 16)

Vlastním tématem práce je dle mého mínění teologické posouzení toho, zda se v dosavadních dějinách kinematografie můžeme setkat s takovými formálními postupy (režie, kamera, střih, herectví), které by duchovní (spirituální) obsah křesťanské víry manifestovali obdobným způsobem, jakým to v pravoslavné tradici činí kanonické „ikonické umění“. To je patrné i ze spojení tématu spirituální kinematografie s pravoslavným pojetím *theósis*:

„Pokud má být kinematografie spojena s Církví, musí být chápána ve smyslu aktivním a mý být jako jeden z léků, kterého Církev může užít pro uzdravování duší věřících.“ (s. 17)

Tak jako ikona, která nedodrhuje kanonicko-dogmatický základ, tak i film z pohledu církve nepředstavuje pravoslaví, pokud nereprezentuje podstatu křesťanského života a tedy ani nenabízí cestu duchovního uzdravení či pomoc na cestě k tomuto uzdravení.“ (s. 57)

Dreyer ukázal, že kinematografie nepotřebuje žádných slov, ale, podobně jako ve vztahu modlícího se a ikony, dokáže nás učit vidět Krista v každém člověku, jako by i člověk samotný byl ikona ... Dreyerovy filmové tváře jeho postav, které zrcadlí jejich vnitřní svět ... v trvání se kinematografie zcela nečekaně kříží s ikonou, která je dle tradice před námi vždy duchovně živá, přítomná a trvajíc. Ikona, stejně jako film, je vzdálena pasivitě, je to dynamický, neustále existující, neustále se k nám vztahující obraz svátosti.“ (s. 21)

„Herci se u Dreyera nesnaží o realistické herectví, ale o hereckou personifikaci vnitřních přesvědčení a emocí skrze niternou soustředěnost a introspektivu, podobně jako ikona nám vyjevuje skrytou duchovní realitu, neviditelný svět nazírání Boha a rozhovoru s Ním.“ (s. 24)

„spirituální kinematografie má jakýsi hlubší a společný základ, který není arbitrání, podobně jako není estetika a tematika arbitrání v ikonách. Obojí se dotýká hlubších, skrytých a přirozeně již existujících kánonů, která jsou

těsně spjata s duchovními tématy v umění. Ať už se vydá tvůrce ve svém osobním pojetí v rámci spirituální kinematografie kamkoliv, může se vždy pohybovat jen vně či uvnitř této domény.“ (s. 25)

Způsob, jakým vztah mezi ikonickým uměním a spirituální kinematografií dokládá, je zde bližší eseji. Z metodického pohledu postrádám ucelené pojednání právě o ikonickém umění (to se v náčrtu objevuje pouze v poznámce č. 71 pod čarou na str. 55), ve kterém by student P. Ruzyak soustavným teologickým výkladem objasnil kritéria pro posouzení věrohodnosti ikonického zobrazení (ikonické manifestace) duchovních skutečností víry. Pak by mohl pro čtenáře přesvědčivějším způsobem doložit a objasnit svá dílčí posouzení oprávněnosti kinematografie, resp. jejích specifických forem v pastorační péči církve, jimž jsou věnovány jednotlivé interpretace díla Carla Theodora Dreyera, Roberta Bressona a Andreje Tarkovského (zvýraznění PK):

„Autorská evropská kinematografie se původně vždy stranila tohoto **amerického storytellingu**, ve kterém se obávala konce tvůrčí potence filmu a šla proto vždy **ve své linii individuálních, lidských příběhů, které jsou plně zvrátů, nelogična a duchovna**. Tarkovský v této linii pokračuje, jde ovšem dále a film podřizuje narativní perspektivě vyšší, spirituální. **Tarkovský nestaví film na základě kauzálního narativu, nestaví ho ovšem ani plně na individuální postavě**, tak typické pro evropskou kinematografii. Tarkovského stavebním kamenem je překvapivě **kinematografický obraz, obraz jako situace, které jedna po druhé budují celý narativ. Podobně ikoně**, bere Tarkovský kinematografický blok jako jeden větší celek se všemi jeho emocemi od začátku ke konci, takový malý film ve filmu. (s. 35)

„Jako v ikonomalbě, **autor se zcela rozplývá ve svém díle**, tak jako život křesťana se rozplývá v Kristu a právě tím se stává osobitým a neopakovatelným. Tarkovský právě touto metodou dosahuje zcela novátorské plnosti autorství a originality, která nechává postavy a film žít vlastním životem, tak jako se v Rublevově ikonomalbě vytváří živý obraz ikony skrze duchovně uzdraveného člověka ne na úkor zobrazovaného, ale k jeho plnému vyniknutí.“ (s. 39)

Jakkoli je srovnání mezi ikonou a kinematografickým obrazem i jeho interpretace zajímavá, zůstávají pro mne pouhými tvrzeními autora bez dostatečné opory v analýze jak ikonického, tak kinematografického zobrazení, kterou by se mnou sdílel.

Příkladem konstatování bez doložení je i toto tvrzení P. Rozyaka:

Právě film „*Andrej Rublev*“ je Tarkovského osobní vyznání víry a toto vyznání je nejen pravoslavné, ale i ruské, jelikož Tarkovský se nerozlučně hlásil k náboženské a kulturní tradici své vlasti, která není SSSR, ale kulturní tradice svatě Rusi (s. 29) ... Kritici přitom zcela opomíjejí faktory, ne kterých Tarkovského filmy stojí – ruská pravoslavná kultura a tradice, přesně ta tradice, kterou ukázal ve filmu „*Andrej Rublev*“. (s. 31)

Student P. Ruzyak nikde neobjasňuje, co „ruská pravoslavná kultura a tradice“ či „tradice svatě Rusy“ nebo „pevný duchovní základ víry a kultury svého národa“ (s. 29).

Je pro mě např. zarážející, jak řídce v kapitole věnované Andreji Arseňjeviči Tarkovskému cituje, odkazuje nebo se kriticky vyrovnává s texty tohoto významného umělce, ve kterých své dílo komentuje a reflektuje. A to zejména s ohledem na to, že právě analýza a interpretace jeho díla má doložit oprávněnost konceptu spirituální kinematografie v rámci pravoslavné dogmaticko-estetické tradice. Jaký k tomu má důvod?

Přes uvedené metodické výhrady oceňuji volbu tématu a cíle práce a kompetentní interpretaci kinematografického díla z teologické perspektivy.

Hodnotím práci jako **velmi dobrou (2)**.

V Praze 7. 6. 2024

Pavel Kolář, Th.D.