

**Univerzita Karlova – Husitská teologická fakulta**

**Specifika zobrazování křesťanství v kinematografii Andreje Tarkovského**

The Specifics of Depicting Christianity in the Cinematography of Andrei Tarkovsky

Diplomová práce

**vedoucí práce**

Doc. ThDr. Jiří Vogel, ThD.

**autor**

Pavel Ruzyak

Praha, 2024

## **Poděkování**

Poděkování patří panu Doc. ThDr. Jiří Vogelovi, ThD. za jeho ochotu se ujmout multidisciplinárního tématu a za jeho vřelý přístup, který mi dával svobodu ve vypracování tématu a ve vyjádření mého vlastního pohledu. Děkuji také za přijetí práce, která jde napříč katedrami a která se snaží o globální pohled skrze pravoslavnou perspektivu.

### **Prohlášení**

Pavel Ruzyak vypracoval práci samostatně; všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány; práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

### **Anotace v češtině**

Práce se zabývá otázkou specifík kinematografie z pohledu pravoslavné náboženské tradice. Snaží se zodpovědět otázky, nakolik historické i současné filmy reflektují církevní pohled a co by vlastně tento církevní pohled ve filmu představoval z hlediska dogmatického a estetického.

### **Klíčová slova v češtině**

film, kinematografie, pravoslaví, církev, spiritualita, křesťanství

### **Annotation in English**

The thesis deals with the question of specifics of cinematography from the perspective of the Orthodox Church tradition. It tries to answer the questions of how far the historical and contemporary films reflect the Orthodox point of view and what this specific viewpoint would represent in cinematography from dogmatic and aesthetic perspectives.

### **Key words in English**

film, cinema, Orthodoxy, church, spirituality, Christianity

## Obsah

Úvod .....	6
<b>1. Teoretický podklad práce, pojmosloví a dosavadní odborná literatura k tématu .....</b>	<b>8</b>
<b>2. Historicko-estetický vývoj kinematografie z náboženské perspektivy.....</b>	<b>13</b>
2.1. <i>Dějinný vývoj kinematografie.....</i>	13
2.2. <i>Ideový vývoj kinematografie a paralela zrcadla.....</i>	14
2.3. <i>Spirituální pohled na kinematografii.....</i>	17
<b>3. Andrej Tarkovský jako stěžejní spirituální tvůrce.....</b>	<b>20</b>
3.1. <i>Ideoví předchůdci Tarkovského .....</i>	20
3.2. <i>Křesťanství v životě Andreje Tarkovského .....</i>	29
3.3. <i>Analýza filmového díla A. Tarkovského.....</i>	32
3.3.1. <i>Úvod k filmům a tvorbě – etický a náboženský aspekt .....</i>	32
3.3.2. <i>Film „Andrej Rublev“ .....</i>	32
3.3.3. <i>„Nostalgie“ a „Oběť“ – západní a východní vlivy v tvorbě .....</i>	44
<b>4. Odkaz A. Tarkovského .....</b>	<b>48</b>
4.1. <i>Následovníci A. Tarkovského.....</i>	48
4.2. <i>Vymezení vůči tvorbě A. Tarkovského, kritika .....</i>	54
4.3. <i>Odkaz tradice spirituální kinematografie pro budoucí generace .....</i>	61
<b>Závěr.....</b>	<b>65</b>
<b>Seznam použité literatury.....</b>	<b>68</b>
<b>Abstrakt v češtině .....</b>	<b>75</b>
<b>Abstract in English .....</b>	<b>75</b>
<b>Prohlášení.....</b>	<b>76</b>

## Úvod

Spojení spirituality a kinematografie je otázka, která byla v praxi často marginalizována či nahlížena tendenčně. Nevelký, přesto ale stabilní počet tematicky i esteticky hodnotných spirituálních filmů v každé generaci filmařů nám ale klade otázky ohledně hlubšího zkoumání náboženské tematiky v kinematografii. Největší pozornost je věnována klasickým příkladům kinematografie, obzvláště v podobě tvorby Andreje Tarkovského, kterého považujeme pro náš výzkum za hlavního tvůrce.

**Aktuálnost** tohoto zkoumání je o to větší dnes, kdy se kinematografie pod náporem nových technických a produkčních možností dostala k nutnosti hledání hlubších spirituálních témat, bez kterých si umění nemůže zachovat svoji esteticko-duchovní integritu pro diváky, a tedy ani relevantní význam jako umělecká forma samotná.

**Předmětem výzkumu** jsou náboženské motivy v kinematografii, konkrétně pak možnost spirituality kinematografie na příkladě tvorby A. Tarkovského.

**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. Pravoslavná církev si totiž již od samého počátku vybrala své umělecké formy a kánony, kinematografie se ovšem do tohoto procesu zapojila až na začátku 20. století. To, jaká si poté režiséři vybrali témata a jaké formy k reflexi náboženských otázek, bylo ovšem často ve filmu nepřekrývající se či až protikladné k tomu, jak sebe sama vnímá pravoslavná církev. Na základě toho jsme vyvodili výše zmíněnou hypotézu, berouc v úvahu relevantní filmy a režiséry na jednu stranu a církevní postoje (kánony a dogmata) v umělecké tvorbě na straně druhé. Pokud by se hypotéza potvrdila, ukázalo by se tím mimo jiné i to, že pokřivený mediální obraz má dlouhodobě negativní dopad na široké publikum, které přes mediální kulturu vnímá pravoslaví v podobě, která je přitom samotnému pravoslaví cizí. **Cílem** práce je ověřit hypotézu a potvrdit, zda a v čem je nebo není kinematografie vhodný prostředek pro zobrazení náboženských motivů, včetně reevaluace specifik kinematografické tvorby při zobrazování spirituálních témat. Dále smysl práce spočívá v hlubší reflexi tématu náboženství v kinematografii, v přezkoumání tvorby A. Tarkovského z hlediska pravoslaví v dogmatické i estetické rovině (obsah a styl filmů), zasazení kinematografie do současného i historického kontextu ikonické tvorby a náboženského umění.

**Hlavními zdroji jsou:**

- Přezkoumané odborné práce na tematiku spirituality v kinematografii
- Texty o historickém, estetickém a etickém vývoji v umění
- Texty A. Tarkovského; texty o A. Tarkovském
- Texty režisérů, které se věnovaly dané tématice; texty o těchto režisérech
- Filmy A. Tarkovského; dokumentární filmy o A. Tarkovském
- Filmy relevantních režisérů a filmy o nich
- Texty o pravoslavné ikonické tvorbě a jejím dogmaticko-historickém kontextu

**Metodologie** používá analýzu, komparaci, indukci, dedukci a jiné kvalitativní metody. Metodologickou úlohou je především klasifikace hlavních historických a estetických momentů zobrazování křesťanství v kinematografii, tematické určení a reflexe tvorby A. Tarkovského, srovnávací analýza tvorby Tarkovského a jiných režisérů spirituálního směru, vyjevení příčin vhodnosti či nevhodnosti kinematografie pro náboženské motivy, definice tematické báze pro budoucí filmy daného směru.

**Praktický význam práce** představuje reflexivně-esejistický materiál pro filmové režiséry a pro širší zájemce, kteří chtějí zobrazovat a zkoumat téma pravoslaví a křesťanství v kinematografii.

## 1. Teoretický podklad práce, pojmosloví a dosavadní odborná literatura k tématu

Co se dosavadních prací a výzkumu týče, tématu spirituality a kinematografie se prozatím nevěnovalo tolik pozornosti, kolik by si téma zasloužilo. Pokud se tématu věnovala pozornost, bylo přitom většinou použito slovo či synonym ke slovu „spiritualita“, které v sobě nese velmi široký rozsah toho, co si pod pojmem můžeme představit. V tomto slově může být zastoupena spiritualita ateistická<sup>1</sup> či různorodých náboženství, jenž se liší či dokonce protirečí. To vychází i ze skutečnosti, že definice spirituality je v tomto případě značně obtížná.

V kontextu křesťanství se užití termínu spirituality v dosavadních pracích často vázalo na subjektivní chápání tohoto slova a nerozlišovalo specifika chápání jednotlivých konfesionalit. To vnáší do dosavadních prací dodatečnou nejednoznačnost a generuje mnoho otázek o tom, co taková spiritualita může znamenat ve filmu a z jakého úhlu pohledu se k tématu má přistoupit.

Pro naši práci a účel budeme sice používat podobných slov, jako je „spiritualita“, „křesťanství“, „duchovní“ a jiných, před počátkem výzkumu si ale potřebujeme jasněji definovat samotný pojem spirituality v kontextu pravoslavného křesťanství a jeho perspektivy.

Konstantin Bonis ve svém článku „The Orthodox Conception of the Spirituality of the Church in Relation to Daily Life” nabízí následující formulaci:

“Abychom jasně pochopili specificky pravoslavný aspekt spirituality východní církve, musíme si připomenout, že pravoslavná církev má jako taková dobře definovaný korpus učení ve věcech askeze a mysticismu. Toto učení bylo udržováno od počátků křesťanství až do našich dnů a bylo nám předáno jako integrální součást tradice církve, jenž je přejata ze čtyř hlavních zdrojů: Slovo Boží obsažené v Písmu; dekrety koncilů, které pro svůj dogmatický význam tvoří ukazatele na cestě duchovního života; obecně přijímané liturgické texty; a spisy Otců.”<sup>2</sup>

Tento odstavec shrnuje chápání spirituality, které pojímá pravoslaví ne jako náboženství, ale jako Zjevenou víru. Tuto víru formují především čtyři autorem vytyčené zdroje, které vzešly ze Zjevení. Autor zdůrazňuje, že tato Zjevená víra je až do dnešních dnů ta

---

<sup>1</sup> Dle pravoslavného pohledu není člověka, kdo by v Boha nevěřil, jsou jen ti, kteří mu tím či oním způsobem vzdorují. Právě tento vzdor je nesprávně chápán jako nevíra, v tradici však i sám satan věří v Boha, ovšem kvůli absenci pokání je s Ním svojí volbou zneřáten. Nevíra jako taková není pro jsoucí bytost možná, protože Bůh je tvůrcem života a proto i ve všem živém jistým způsobem přítomen, což s sebou nese i vrozenou víru člověka, která je, stejně jako lidské svědomí, nerozlučně spjata s Tvůrcem a může být člověkem pouze zastřena jeho činy či rozhodnutí. Nevíra je tak vzdor a nemoc duše, která přirozeně věří, ale její víra je jí znemožňována. Viz BARICKIJ, Sergej. *Православное осмысление атеизма*. [www.pravoslavie.ru](http://www.pravoslavie.ru) [online]. [cit. 2023-06-30]. Dostupné z: <https://www.pravoslavie.ru/32941.html>, 2009.

Dále KRONŠTADTSKÝ, Jan. *Симфония по творениям святого праведного Иоанна Кронштадтского*. Litres, 2022. Str. 463 – 467.

<sup>2</sup> BONIS, Konstantin. *The Orthodox Conception of the Spirituality of the Church in Relation to Daily Life*. *The Ecumenical Review* 15.3, 1963. Str. 303-310.



samá, kterou žili i předešlí křesťané při své duchovní kontemplaci Boha. Vytyčení askeze jako nutné praktické stránky víry jde pak ruku v ruce s pojmem mysticismu. Tento dnes zkreslený pojem v pravoslaví označuje původní význam tajemství, protože právě věčné tajemství Boha, skrze jeho pouze částečné empirické zjevení lidem v energiích a Tajinách církve, je jedno z klíčových chápání pro pravoslaví, které apriori odmítá čistě racionální přístup.

Duchovní, jak nám slovo napovídá, je spjato s Duchem. Tento Duch je v křesťanství pouze a výlučně Duch Svátý, který buď je v nás a poté i my neseme jeho plody, nebo v nás není a poté jsme křesťany pouze navenek, křesťanství je pro nás pouze etiketa, zesvětštěná karikatura svátosti, jenž nenese žádné plody Ducha, o kterých se zmiňuje Evangelium.

K tomu lze dodat, že rané křesťanství nikdy nemělo za potřebu sebe samo definovat. Naopak, důraz na praktickou (asketicky), zjevenou (empiricky) a darovanou od Boha víru v neuchopitelném tajemství (svaté Tajiny) bylo to, co definovalo právě oslavování Boha v nepokřivené spiritualitě. Jakákoliv systematizace nejenže nebyla pro pravoslavné vyznání nutná, byla naopak nepřirozená, jelikož víra byla v lidech neustále živa svoji zjevenou, osobní a reálně žitou povahou. První potřeby definic, hledání pojmů a hranic (pravoslavný negativní přístup k náboženství) se objevily až za dob prvních vážných herezí. První ekumenický sněm nebyl seznán proto, že by pravoslaví mělo potřebu se definovat nebo se ukotvit v pojmech, byl svolán jako reakce na ariánství a jako potřeba ochránit pastvu věřících před překroucením správného oslavování Boha skrze pokřivený Boží obraz Aria. Naopak právě ariánství, aby vůbec mohlo vzniknout, mělo potřebu nových definic a vnášení názvosloví, protože nemohlo ve svém zásadním dogmatickém pochybení již bazírovat jen na empirické a Bohem darované víře. Ekumenické koncily ovšem nešly dále, než bylo nutné v jejich boji proti herezím a vždy se spokojily pouze s vytyčením hranic ne toho, co víra je, ale toho, co už správná spiritualita není.<sup>3</sup>

Zmíněný rámec zjevení a tradice nás neodlučitelně přivádí i k pravoslavné ikoně. Její estetická a dogmatická dynamika nám totiž jasně zobrazuje pozici a roli umění uvnitř pravoslavné církve z jejího vlastního pohledu. Tento vztah musíme vzít v úvahu, až se budeme pohledem Církve dívat na kinematografii a na umění jako takové. I z letného uvážení je totiž těžké si představit, že by existoval například „pravoslavný balet“. To ale nevylučuje to, že balet může nést něco, co by bylo pravoslaví blízké, pouze to není ta forma, kterou si církev vybrala na základě svého zjeveného základu, jak je tomu u ikony. Naopak ale ikona, která visí v ložnici jako okrasa, je něco, co vnáší rozpolcenost do samotné role ikony, podobně jako ikona, která

---

<sup>3</sup> MEYENDORFF, John. *Byzantine theology*. New York: Fordham University Press, 1974. Str. 1 – 19.

visí v galerii a je zbavena své primární funkce být součástí liturgického a duchovního života věřícího. O to komplexnější je to v případě spirituality a kinematografie, která je stále poměrně nové umění, přitom umění nebývalé síly, které stojí na křižovatce témat, forem i toho, že je nerozlučně spjata s technologiemi, které ji vlastně zrodily, modifikují jí a drží při životě.

V zahraniční literatuře a dosavadních pracích převládá zmíněný postoj „všeobecné spirituality“ a proto pro naši práci podobné publikace sloužily spíše v referenční rovině. Ze těchto děl by šlo zmínit „Faith and Spirituality in Masters of World Cinema“ (ed. Kenneth R. Morefield)<sup>4</sup>. Mnoho podobných knih se ovšem zabývá právě obecnou rovinou „duchovnosti“ a přitom zcela nereflektuje unikátní pohled, který nabízí sama církev a pravoslaví.

O něco konkrétněji a zajímavěji vztah filmu a duchovnosti člověka pojímá kniha „Reel Spirituality: Theology and Film in Dialogue“ (Robert K. Johnston)<sup>5</sup>, kde autorovo téma mimo jiné bylo (v této i jiných jeho pracích), nakolik zobrazení náboženských otázek v kinematografii hraje roli ve vnímání náboženství v kulturním dialogu. Pro nás je to též zajímavé téma, kterým se částečně zabýváme, zmíněná kniha ovšem pod kulturou opět chápe především oblast západní sféry a nejde v tomto výzkumu dále.

Na základě této hermeneutiky před námi vyvstává skutečnost, že vztahu filmu a církve zcela chybí hlubší dogmatický i estetický výzkum.<sup>6</sup>

V zúženějším českém prostředí se tématu spirituality uvnitř samotné kinematografie věnoval ve své knize „Spiritualita ve filmu“ Jaromír Blažejovský<sup>7</sup>. Zde je nám autor bližší ve výběru ukázkových režisérů (Tarkovský, Dreyer, Tarr, Bresson,...). Autor podobně našim východiskům přichází k závěru, že velkou roli pro spirituální témata ve filmu hraje styl narativu, kdy nestačí si pouze vzít spirituální látku, ale i samotný jazyk kinematografie musí být v tomto případě restrukturalizován. Na základě toho přichází k závěru, že čas (trvání) je jedním z nejdůležitějších prvků spirituální stylistiky, čemuž autor říká „spirituální modus“ vyprávění.

---

<sup>4</sup> MOREFIELD, Kenneth R. *Faith and Spirituality in Masters of World Cinema*. Newcastle: Cambridge Scholars Pub, 2008.

<sup>5</sup> JOHNSTON, Robert K. *Reel spirituality (Engaging culture): Theology and film in dialogue*. Baker Academic, 2006.

<sup>6</sup> To potvrzuje i skutečnost, že i další známější knihy, které se tématu věnují, nepřekračují rámec obecné spirituality a nepřikládají žádný zvláštní význam úhlu pohledu Pravoslavné církve. Mezi tyto obecně-referenční díla můžeme zařadit taktéž častěji citované:

JOHNSTON, Robert K. *Reframing theology and film: new focus for an emerging discipline*. Baker Academic, 2007.

LINDVALL, Terry. *Sanctuary cinema: Origins of the Christian film industry*. NYU Press, 2011.

LE FANU, Mark. *Believing in Film: Christianity and Classic European Cinema*. Bloomsbury Publishing, 2018.

<sup>7</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007.

Autorův závěr potvrzuje i samotné množství filmů, jenž si vzaly za téma Evangelium a život Ježíše Krista. Ke Svatému písmu ale přistoupili zcela standardními prostředky a zvolili si klasický narativ, čímž se nejen nedostali k zobrazení spirituality, ale ani nepřenesli duch Evangelia. Takové filmy, tolik nesčetné, zapadly mezi zcela průměrné snímky, nehledě na to, že si z hlediska tématu vybrali to nejsvětější. To opětovně dokazuje, že spiritualita v kinematografii se váže bezpodmínečně i na formu, která by odpovídala jak tomu, co je kinematografie schopna předat, tak tomu, jak si sama spirituální látka žádá být zobrazena jiným, osobitým jazykem.

Právě proto chceme v naší práci nově prozkoumat především to, jak se na kinematografii může dívat Církev skrze svojí 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.

Další kniha z českého prostředí, „Ježíš Kristus ve filmografii 20. století“ od Jiřího Kučery<sup>8</sup>, pro nás není natolik relevantní z důvodu, že se autor zaměřuje na jiný druh režisérů (Passolini, Godard, Scorsese aj.) a spíše se zaobírá zobrazením Krista ve filmu jako tématu a nezaměřuje se na esteticko-dogmatické perspektivy, které ani zmínění režiséři ve filmech primárně nekontemplovali.

Co se dosavadních prací z akademického prostředí týče, v českém prostředí vznikla jedna vzdáleněji relevantní práce<sup>9</sup>.

Existují také akademické příručky, vydané k relevantním příležitostem<sup>10</sup>, které téma do jisté míry reflektují či se na něj snaží podívat z perspektivy pedagogické za účelem užití filmu při vyučování náboženství ve školách.<sup>11</sup>

Osobně jsem se tématu již částečně dotknul v bakalářské práci „Klíčový záběr u režisérů, pracujících s vnitrozáběrovou montáží a stylizací“<sup>12</sup>. Zde jsem se ale perspektivou

---

<sup>8</sup> KUČERA, Jiří. *Ježíš Kristus ve filmografii 20. století*. První vydání. Praha: Powerprint, 2021.

<sup>9</sup> CIHELKOVÁ, Barbora. *Duchovní dimenze ve filmech Evalda Schorma*. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2014.

<sup>10</sup> HASAN, Petr. *Neslušný a nevkusný film nemůže být krásným*. Katolická akce, struktury katolického tábora a jejich působnost na poli kinematografie v českém prostředí první poloviny 20. století. *Iluminace* (Praha) [off- + on-line]. Praha: Národní Filmový Archiv, 2016, 28(1). Str. 39-60. [on-line verze cit. 2023-07-26].

<sup>11</sup> VÁŇOVÁ, Libuše. *Filmová ztvárnění evangelii a jejich využití k výuce náboženství*. Bakalářská práce (Bc.). Univerzita Karlova. Katolická teologická fakulta, 2010.

<sup>12</sup> RUZYAK, Pavel. *Klíčový záběr u režisérů, pracujících s vnitrozáběrovou montáží a stylizací*. Bakalářská práce. FAMU Praha. 2016.

křesťanství nezabýval a práce se zaměřila na styl a narativ režisérů, užívajících dlouhých záběrů a trvání ve filmu. Mnohými z těchto režisérů se z nové perspektivy zabývám i v současné práci.

Pro naše téma by se jako nejlepší zdroj (z kulturního hlediska pravoslavné tradice) mohlo zdát prostředí primárních pravoslavných církví (Rusko, Řecko, Srbsko,...). Zde však bohužel často chybí hlubší vhled do kinematografie z hlediska pravoslaví v teoretické rovině, v níž se najdou spíše jen kratší práce či články, které často nahlížejí na problematiku tendenčně, jelikož zde chybí hlubší kritický výzkum.<sup>13</sup> Opačná je zde však situace se samotnými spirituálními filmy, kterých se produkuje větší množství a vzhledem k tomu, že historicky i v současné době vznikly filmy uvnitř samotného pravoslavného prostředí, zaměříme se na obsahovou a formální stránku dané produkce detailněji.

Ze zmíněných zdrojů vidíme, že hypotézy dosavadních prací se pohybovaly v pro nás ambivalentní rovině mezi dogmaticky neukotvenými (převážně západními) odpověďmi přehledového charakteru a mezi pracemi tendenčně zabarvenými (především v prostředí ruském), kdy se do církevně-estetického diskurzu dostávají politicky-orientované a subjektivní názory, které postrádají badatelský podklad.

---

<sup>13</sup> SIGUNIN, Andrej a kolektiv autorů. *Existuje-li pravoslavný film?* (rusky) / *Существует ли православное кино?* <https://www.pravmir.ru/> [online]. [cit. 2023-06-30]. Dostupné z: <https://www.pravmir.ru/cto-takoe-pravoslavnoe-kino/>

Příkladný článek, ačkoliv odborný, obsahuje mnoho dogmaticky sporných až politicko-ideologicky zabarvených tezí na hraně filetismu (v Pravoslaví kanonicky odsouzeného).

## 2. Historicko-estetický vývoj kinematografie z náboženské perspektivy

### 2.1. Dějinný vývoj kinematografie

Kinematografie vznikla ke konci 19. století mimo jiné i kvůli tomu, že to umožnily technické prostředky. Ze začátku však bylo na kinematografii, snad nejvíce ze všech umění, nahlíženo jako na podřadnou formu, natož jako na umění vůbec.

Jak můžeme vidět z prvních krátkých dějinných snímků, jednalo se převážně o žánr frašek a komediálních skečů. Ani tvůrci té doby většinou neviděli v kinematografii velký umělecký potenciál a spolu s publikem na film nahlíželi jako na pomíjivou zábavu pro masu a dobrý byznys. V porovnání s dominující literaturou byl potenciál vizuálu kinematografie předávat komplexní příběhy stěží představitelný. Představit si, že by tato forma někdy mohla předat něco, co se týká otázek víry, Boha a Církve, bylo v tomto momentě absurdní. Jak nakonec údajně řekl jeden ze zakladatelů kinematografie Louis Lumière, „*Kinematografie je vynález bez budoucnosti.*“<sup>14</sup>

Když se díváme na tyto první snímky kinematografie dnes, vnímáme je již se zcela jinou audio-vizuální zkušeností. Na snímcích nás nezajímá potenciál příběhu, jelikož už máme za sebou diváckou zkušenost filmů, které se zabývaly těmi nejhlubšími tématy. Dnešní zkušený divák vidí v prvních historických snímcích úplně jiný unikát a potenciál, který se nakonec ukázal být pravým jádrem a silou kinematografie, tj. její schopnost vizuálního vyprávění. Byla to zcela nová možnost uměleckého vyjádření přes pohyb, přes realisticky zobrazované, které je zapečetěné v čase a může se promítat znovu a znovu. K tomu, abychom pochopili první snímky, nepotřebujeme žádné přípravy, žádného zvláštního vzdělání – zobrazované mluví samo za sebe a přenáší vše beze slov. Právě možnost umělecké komunikace bez bariér byl potenciál, který otvíral nové formě dveře po celém světě.

Je známo, že ke konci němé éry kinematografie, kdy se do ní již dostaly mezeitulky, kvalitní film byl považován jako ten, který má takových mezeitulků co nejméně – tj. umí odvyprávět příběh beze slov a vysvětlení, pouze prostředky, vlastní kinematografii. Kinematografie konce němé éry byla v tomto bravurní a zdálo se, že už má velmi blízko k těm nejhlubším duchovním tématům, která je kinematografie konečně schopna zobrazit skrze své vlastní vyjadřovací prostředky. Jak je ovšem z dějin filmu známo, v tento moment přišla možnost zvukového filmu, který na dlouho pohřbil tradici čistě vizuálního vyprávění. Takto

---

<sup>14</sup> PEDRO, G. Martín. *Comment les frères Lumière ont inventé le cinéma.* [www.nationalgeographic.fr](http://www.nationalgeographic.fr) [online]. [cit. 2023-07-03]. Dostupné z: <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2019/02/comment-les-freres-lumiere-ont-invente-le-cinema>

to shrnula herecká hvězda amerického němého filmu Lillian Gish: „*Nikdy jsem neschvalovala mluvené filmy. Zdá se mi, že filmy byly na dobré cestě k vývoji zcela nové umělecké formy. Nebyla to jen pantomima, ale něco nádherně expresivního.*“<sup>15</sup>

Je zajímavé, že mnoho režisérů viděli v tomto zlomovém bodu přechodu k mluvenému filmu reálnou hrozbu zániku nového umění. Předvídali, že film zaplaví prázdné dialogy, nesmyslná hudba a vše, co filmu není vlastní. Opět bylo potřeba se strachovat o to, že film už nemá potenciál vyjadřovat vážné, duchovní příběhy a vrátí se do své kolébky, tedy k zábavě bez myšlenky a přesahu. Bohužel se tato obava většinou naplnila a trvalo ještě dlouho, než kinematografie začala pracovat se zvukem a dialogem ve svůj prospěch a balancovat ho vůči stěžejnímu vizuálnímu vyjádření, tj. se stala doopravdy audiovizuálním uměním.

## **2.2. Ideový vývoj kinematografie a paralela zrcadla**

Jak jsme již zmínily, právě technologie dala svůj původ filmu. Technicky vzato, byl filmový záznam možný jen díky skutečnosti, že na upravený fotocitlivý povrch dopadá světlo, které je chemicky (či později digitálně) zaznamenáno a přes tento záznam lze obraz zpětně vyvolat a reprodukovat v jeho pohybu. Ideově vzato, je to jakési časově rozfázované zrcadlo, které nejdříve zaznamená a až poté vrací reflexi, ke které se můžeme neustále vracet.

Idea zrcadla byla pro kinematografii vždy klíčová jak technicky, tak o to více duchovně. Ideová podstata zrcadla dostala zcela novou roli právě v podobě kamery. V historicko-ideovém kontextu nebylo až do moderní doby přirozené se na svůj odraz v zrcadle dívat často. Zrcadlo bylo historicky spíše výsadou bohaté vrstvy a člověk svůj odraz nepotřeboval nutně k životu tělesnému, natož duchovnímu, kde spíše škodil. Dnešní doba se naopak vyznačuje tím, že nás zrcadla v nejrůznějších podobách zcela obklopují. Díváme se na sebe ráno po probuzení, večer před spaním, kontrolujeme se v průběhu dne. Generace před mobilními telefony si ještě dobře pamatuje, že bylo považováno za podivné, když si člověk namířil fotoaparát sám na sebe. Tato scéna pro danou generaci znamenala něco nepřirozeného – vyvolávalo to sentimentální pocit, že člověk nemá nikoho, kdo by mu udělal fotografii, což působilo spíše úsměvně. Poté se však z toho náhle stal termín, vzniklo slovo „selfie“, který z okrajového jevu udělal módu, trend. Zrcadlo, ať už v podobě fyzické či ve formě kamery, se stalo všudypřítomné a doba bez toho, aniž bychom se vyfotili (a tedy podívali do jakéhosi magického zrcadla) či nesdíleli pár vteřin

---

<sup>15</sup> Redakce Washington Post. Film Legend L. Gish Dies. <https://www.washingtonpost.com/> [online]. [cit. 2023-07-03]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/archive/local/1993/03/01/film-legend-lillian-gish-dies/8381d033-3800-4153-a35b-bea9398691e6/>

našeho videa se světem se pro nás stává dobou nekomfortní, kdy jako by naše digitální nepřítomnost znamenala i naši fyzickou a duševní neexistenci ve světě. Bez podívání se do zrcadla ztrácíme jistotu, bez záznamu ztrácíme pocit identity. Ze zrcadla se stává bezedné propadliště, podobné Narcisově odrazu, ve kterém utonul.

Je tedy dnes kamera a kinematografie právě takové hroživé pro nás zrcadlo, ve kterém se lze utopit ve lži a v pokřiveném obrazu světa i duchovna? Jedna z nejpamátnejších scén v dlouhém záběru stejnojmenného filmu Tarkovského „Zrcadlo“ je pohled protagonistky daleko za horizont, do nádherné přírody, zatímco spolu s kamerou se vzdalujeme hluboko do domu, kde se odehraje drama, vrcholící požárem. Pro Tarkovského je zde symbolicky zrcadlo (a spolu s ním i role kinematografie) náhle zcela jiné povahy – zrcadlo je právě ten horizont, do kterého se žena zahledí. Žena je zde jako proměněná postava Narcise, který však nevidí jen sebe, ale náhle vidí jezero samotné a krásu vody. A právě tímto prozřením se nový Narcis zachraňuje od utonutí. Žena ve filmu nachází v kráse přírody obraz toho, kdo ji stvořil, a právě v této syntéze nachází i odraz sebe jako Božího stvoření. Ukazuje se, že právě, duchovní zrcadlo je to, co neodráží nás, ale obraz toho, v jehož podobu jsme stvořeni. V takovém odraze nacházíme právě já spolu s naší duchovní spásou.

Odrazem ideje takového zrcadla, Boha a naší duše, je v pravoslaví ikona. V ikoně, na kterou se díváme jako na odraz prvotního obrazu svatého, nacházíme v ní nazíráním to, kým máme duchovně být. Zatímco Narcis v sobě samém našel smrt, my v božském obraze máme nacházet život a své pravé já. Jak u Tarkovského nachází žena v následující scéně filmu obraz svého stáří a následné smrti, tak v obraze božském my máme nacházet náš nekonečný život a obraz věčnosti, ke které směřujeme. Ikona je pro Církev právě takový odraz našeho potenciálního, zbožštěného<sup>16</sup> já. Analogicky poté i kamera, která by se obracela jen na nás samotné a ukazovala nám jen horizont pozemského života, by nás vedla pouze cestou narcistického umění, které vede k umrtvujícímu kulturnímu stavu.

Na základě tohoto zamyšlení o odraze, jenž je podkladem kinematografie, se dostáváme k tomu, že cílem umění v církevním pojetí má být umělecká reflexe světa právě v jeho božském přesahu, přemítání světa horního a dolního podobně ikoně, která se stala základem pravoslavného chápání umělecké tvorby. Z toho vyplývá, že Církev vyžaduje od umění, aby člověka vedlo o něco dále na cestě k theosi (ke zbožštění). Naopak umění, které je narcistní, i kdyby sociálně a individuálně kritické, se dříve či později uzavírá v bezvýhodném kruhu sebe

---

<sup>16</sup> O pravoslavném pojmu „theose“, neboli zbožštění, které hraje klíčovou roli i v procesu nazírání, viz GEORGE, Archimandrite. *Theosis: The True Purpose of Human Life*. Mount Athos, Greece: Monastery of Saint Gregorios. 2006.

sama a problémů, které nemůže vyřešit bez přesahu k něčemu vyššímu. Inovativnost formální stránky se poté stává irelevantní, jelikož dílo tone v sobě sama. I Narcis měl zajisté velmi vysoké estetické citění, vždyť právě proto byl tolik uchvácen svojí vlastní, v jeho očích dokonalou, krásou. Z křesťanského pohledu ovšem svět, který není nahlížen z Boží perspektivy, je svět vedoucí k zániku, i kdyby byl jakkoli esteticky a sociálně vyspělý. A právě proto je v pravoslaví přítomna ikona, která nám svojí podstatou připomíná nejen přítomnost Boží, připomíná nám i obraz Boží v nás samotných a nutnost spásy přes živého Boha, který je zde s námi.

Jelikož se chceme podívat na film především z perspektivy pravoslavné Církve, jejíž estetická tradice je zakotvena v ikoně, musíme se přes perspektivu ikony podívat i na kinematografii, pro kterou je též klíčové zmíněné zrcadlení jak technicky, tak i ideově. Gilles Deleuze k tomu dodává z filosofické perspektivy toto:

*„Spojení mezi člověkem a světem je přerušeno. Od nynějška se toto spojení musí stát předmětem víry: „nemožné“ je to, co může být obnoveno pouze uvnitř víry. Víra již není adresována jinému nebo změněnému světu. Člověk je ve světě jakoby v čistě optické a zvukové situaci. Reakci, které byl člověk zbaven, lze nahradit pouze vírou. Pouze víra ve svět může člověka znovu spojit s tím, co vidí a slyší. Kinematografie musí filmovat, ne svět, ale víru v tento svět, naše jediné spojení.“<sup>17</sup>*

Nakolik se ovšem tento filosofický pohled překrývá s pastýřskými cíli Církve? Nakolik je domnělá světskost kinematografie spojitelná s duchovním jazykem umění náboženského? Konec konců, nakolik je schopna kinematografického obrazu Církve užít pro zobrazení svých vlastních niterných témat, pokud by o takové zobrazení usilovala právě přes film?

Pokusíme se na tyto otázky najít odpovědi nejen v dogmaticko-estetické rovině, propojující Církve a umění, ale i z hlediska samotných filmů, především na příkladech tvorby A. Tarkovského, který jako tvůrce v syntéze kinematografie a Církve došel prozatím nejdále. Přesto však, i při tak výrazném příkladu, jako je Tarkovského dílo „Andrej Rublev“, zůstává ohledně této syntézy mnoho nezodpovězených otázek, týkajících se jak jednotlivých filmů, tak i kinematografie jako formy duchovní.

---

<sup>17</sup> DELEUZE, Gilles. *Cinema. 2 the Time-Image*. University of Minnesota Press 1989. Str. 171 – 172.



### 2.3. Spirituální pohled na kinematografii

Začít bychom měli s ustanovením perspektivy, ze které se v průběhu práce chceme na kinematografii dívat. Je zřejmé, že pro nás bude stěžejní perspektiva samotné Církve. Církví zde rozumíme definici, kterou podal otec John Romanides: „*Církev je tělo Kristovo, které se skládá ze všech věřících v Krista; těch, kteří mají účast na prvním vzkříšení a kteří nesou podíl Ducha, nebo dokonce těch, kteří předem zakusili theosis (zbožštění)*.“<sup>18</sup> K Církví tedy přistupujeme ne z pohledu čistě formálního (křest), ale z perspektivy aktivní účasti víry a spolupráce (synergie) na dosažení hlavního cíle křesťanského života skrze dar Ducha Svatého – zbožštění a nesobecké lásky.

Zbožštění je tedy perspektiva, kterou si Církev vybrala i ve vztahu k umění, které má člověka na této cestě vést, pomáhat mu a dělat tuto úzkou cestu plnohodnotnější. Tak jako Církev samotná, i umění, které by bylo její součástí, má být průvodcem a společníkem na strastiplné pouti za účelem „stát se bohy“ skrze Ducha Svatého, jak to vysvětluje již v prvopočátcích křesťanství již Justin Mučedník (2. století): „...*A když jsem viděl, že jsou znepokojeni, protože jsem řekl, že jsme synové Boží, předjímal jsem jejich otázky a řekl: Poslouchejte, pánové, jak Duch Svatý mluví o tomto lidu, když říká, že všichni jsou synové Nejvyššího; a jak právě tento Kristus bude přítomen v jejich shromáždění, vynášejíc soud všem lidem*“. „...*všichni lidé jsou považováni za hodné stát se 'bohy' a mít moc stát se syny Nejvyššího*...“.<sup>19</sup>

Když mluvíme o umění z pohledu Církve, mluvíme tedy v uvedené perspektivě „získávání Ducha svatého“, z pohledu „*těla Kristova, které se skládá ze všech věřících*.“ Tato perspektiva nám od počátku klade na umění velmi vysoké nároky etické, estetické a duchovní. Automaticky to znemožňuje možnost kinematografie jako media pouze informativního, zábavního či odpočinkového. 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.

Naše perspektiva je tímto v přímém protikladu k perspektivě umění světského, jehož ideový podklad jsme naznačili při pojednání o narcistním zrcadle, které vede od Boha pryč do uzavřeného kruhu. Bohužel je však dnes kinematografie mnohem efektivněji pro své účely užívána samotným zlem nežli dobrem. Od zhýralé „masové zábavy“ po pornografický průmysl,

---

<sup>18</sup> ROMANIDES, Fr. John. *On the Church*. [www.johnsanidopoulos.com](http://www.johnsanidopoulos.com) [online]. [cit. 2023-07-03]. Dostupné z: <https://www.johnsanidopoulos.com/2010/02/on-church-by-fr-john-romanides.html>

<sup>19</sup> JUSTIN MARTYR; Ed. Alexander ROBERTS. *Dialogue with Trypho 124*. Ante-Nicene Fathers. Vol. 1. New York: C. Scribner's Sons. 1905. Str. 261-262.

od propagandy po záznam násilí a nenávisti, zlo dokázalo kinematografické formy využít velmi efektivně a s hrůzostrašnými důsledky pro nás všechny. Filosof Guy Debord tomu dal název „společnost spektaklu“ a tato společnost je výsledkem i hnací silou znásilněné kinematografie, která odvádí od pravdy k iluzi, od soustředěnosti k rozptýlení a zapomnění na Boha i sebe sama.

*„Spektákl se prezentuje jako nezměrná pozitivita, jež je nediskutovatelná a nepřístupná. Neříká nic víc než „co se jeví, to je dobré, a co je dobré, to se jeví.“ Postoj, který principiálně vyžaduje, je ono pasivní přijímání, kterého de facto již dosáhl tím, že se jeví bez námitek, svým monopolem na zjevnost (appearance).*

*Společnost založená na moderním průmyslu není nahodile či povrchově spektakulární, nýbrž je fundamentálně spektaklová. Ve spektaklu, obrazu vládnoucí ekonomiky, není cíl ničím, kdežto vývoj je vším. Spektákl nechce dospět k ničemu jinému než k sobě samému.“<sup>20</sup>*

Pravoslavné církvi bylo od počátku vlastní pouze umění ikonické, jak nám přibližuje ve své práci prof. Leonid Uspenskij:<sup>21</sup>

*Jak je známo, uctívání svatých ikon hraje v církvi velmi důležitou roli, protože ikona je něco mnohem více než jen obraz: ona je nejen výzdoba chrámu nebo ilustrace Písma svatého: ona je úplná shoda s ním, předmět, který organicky vstupuje do liturgického života. To vysvětluje význam, který Církev přikládá ikoně, tedy ne každému všeobecně vyobrazení, ale tomu specifickému obrazu, který ona sama vytvořila během svých dějin, v boji proti pohanství a herezím, tomu obrazu, za který v obrazoboreckém období zaplatila krví mnoha mučedníků a vyznavačů – pravoslavné ikoně.*

S tím samozřejmě vznikají otázky ohledně toho, jaký je vztah Církve k takzvanému světskému umění, kam patří kinematografie a kde zaujímá spíše extrémní pozici kvůli tomu, nakolik je snadno zneužitelná. Propast mezi filmem a pravoslavnou ikonou se zdá být obrovská. Je tedy kinematografie vůbec schopna předat estetiku a narativ Církve, analogicky formě ikonické? Či je to neprodyšně světské umění, které má v tomto ohledu jasné limity, které prokázal její vlastní dějinný esteticko-tematický vývoj? Nebo je chyba na straně tvůrců, kteří

---

<sup>20</sup> DEBORD, Guy. *Společnost spektaklu*. V Praze: Intu, 2007. Str. 6.

<sup>21</sup> УСПЕНСКИЙ, А. Леонид. *Богословие иконы Православной Церкви*. <https://azbyka.ru> [online]. [cit. 2023-07-04]. Dostupné z: [https://azbyka.ru/otechnik/Leonid\\_Uspenskij/bogoslovie-ikony-pravoslavnoj-tserkvi/](https://azbyka.ru/otechnik/Leonid_Uspenskij/bogoslovie-ikony-pravoslavnoj-tserkvi/). Str. 7 - 11.

nevyužili její skrytý potenciál a diváci naopak opomíjejí i to málo, co ve spirituální kinematografii již vzniklo?

Tyto palčivé otázky jsou předmětem našeho výzkumu. Opětným bodem pro hledání odpovědí je v tomto směru bezpochyby tvorba A. Tarkovského, především pak jeho film „Andrej Rublev“, který nám nejzřetelněji ukazuje potenciál kinematografie právě z pohledu theosis církevního chápání smyslu umění. Tarkovského tvorba ovšem měla své kořeny, proto se podíváme se i na významné předchůdce Tarkovského, kteří vedli filmový jazyk a jeho tematiku od lidové zábavy k možnosti spirituální reflexe. Hlavní takový režisér, který začal tvorbu již za němé éry a skončil v přelomovém období tzv. „Nových vln“, je Carl Theodor Dreyer (Dánsko). Dreyer, snad jako žádný jiný režisér své doby, dovedl kinematografii do nebývalé duchovní roviny jak po stránce stylistické, tak i v náboženské.<sup>22</sup>

Naši práci přirozeně začneme obdobím němé kinematografie, kdy Dreyer tvořil své první snímky a kdy paradoxně měl film k duchovnu nejbliže, protože pracoval pouze s obrazem a tichem. Zlom éry zvukového filmu a dialogů se postupně překlenuje, spolu s Dreyerem, k nástupu Nových vln, které opět zásadně změnily formu filmového vyprávění směrem k socializaci estetiky a tematiky kinematografie. Právě Dreyer však, tvorbou pokrývající všechny klíčové etapy dějin kinematografie, si dokázal uchovat svůj výjimečně spirituální filmový rukopis a vnést do dějin filmu témata křesťanství, víry, vnitřního spirituálního prožitku a vztahu k bližnímu, založeném na vztahu k Bohu.

---

<sup>22</sup> BELTZER, Thomas. *Realised Mysticism: La Passion de Jeanne d'Arc*. [www.sensesofcinema.com](http://www.sensesofcinema.com) [online]. Film Issue 39, 5/2006n. 1. [cit. 2023-07-04]. Dostupné z: [https://www.sensesofcinema.com/2006/cteq/passion\\_jeanne\\_arc/](https://www.sensesofcinema.com/2006/cteq/passion_jeanne_arc/)

### 3. Andrej Tarkovský jako stěžejní spirituální tvůrce

#### 3.1. Ideoví předchůdci Tarkovského

Jako dva hlavní předchůdce Tarkovského jsme vybrali již zmíněného C. Th. Dreyera a pozdějšího autora-režiséra, Francouze Roberta Bressona (1901–1999), o němž si ve druhé části vysvětlíme, proč je pro naše téma důležitý jak z obsahového, tak i ze stylistického hlediska. Obsahová i formální inovativnost je rovina, ve které tito dva režiséři udělali spolu s Tarkovským největší přínos spirituálnímu vývoji kinematografie a důvod, proč právě oni jsou prezentováni, i přes jejich odlišnost, jako jeden celek.

Carl Th. Dreyer žil v letech 1889–1968, což je i období kinematografie od jejích počátků až do doby, kdy se ke slovu dostala revoluční Nová vlna<sup>23</sup>. Dreyer zažil všechny zlomové body vývoje estetiky kinematografie, nehledě na to zůstal jedním z nejosobitějších tvůrců v dějinách filmu, který se k žádné straně nepřiklonil. Jeho tvorba prošla vývojem od němých filmů, zvukových filmů, tvorby pro televizi až po vrcholná autorská díla, která se vůči Nové vlně vymezovala. V každém takovém období dokázal vytvořit osobní díla, která by se dala považovat za vrchol i daného historického období filmu. Poslední velký projekt, který kvůli režisérovi smrti zůstal jen ve fázi scénáře, měl být vrcholné evangelické dílo o Ježíši Kristovi v Dreyerově osobitě minimalistickém pojetí.<sup>24</sup>

Na počátku své kariéry, ve dvacátých a třicátých letech, natočil Dreyer několik němých snímků, které se považují za klasická díla, z nichž je nejvýraznější „Johanka z Arku“ (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928), ve kterém se zároveň režisér nejvíce věnuje křesťanskému tématu. Dreyer jako jeden z prvních pochopil, že kinematografie není zábava, ale jazyk. Je-li to jazyk, tak musí mít své osobitosti, svoje pravidla, strukturu a poetiku. Nabízí něco, co nedokáže nabídnout žádná jiná forma, stejně tak jako má své vlastní hranice. To, co by v románu zabralo desítky stran, aby se předal vnitřní stav Johanky během soudních procesů, dokázal Dreyer skrze filmový jazyk předat během několika vteřin. Ukázal tím, v čem má kinematografie navrch před ostatními uměními – ve své vizuální síle, bezprostřednosti a lakoničnosti, kdy během okamžiku film dokáže předat těžko popsatelné, emoční a niterné.

---

<sup>23</sup> Pod tímto pojmem zde rozumíme revoluci ve formě i technologii filmového narativu a produkce, která začala v pozdějších padesátých letech 20. století. Typickými prvky pro Novou vlnu, která má své kořeny ve Francii, je experimentální střih, rozbití klasického příběhu, ostrá politická a sociální témata, naturalismus narativu s neherci a v reálných exteriérech, umožněného novými technologiemi.

<sup>24</sup> Překlad tohoto scénáře do francouzštiny, stejně tak jako originální dánský scénář, se nachází mj. v Dánské královské knihovně v Kodani (Det Kongelige Bibliotek) a je dostupný pro veřejnost.

Dreyer se právě proto v průběhu celého filmu soustředil především na tváře. Přes soustředěný pohled na lidskou tvář, jeden z klíčových prvků narativu němé kinematografie<sup>25</sup>, přes bravurní vizuální styl dokázal Dreyer otevřít otázky duchovního nazírání: „Světlem tvého těla je oko“ (Lk 11, 34). Tvář na filmovém plátně je u Dreyera bezprostřední zrcadlo duše člověka: „I řekl Bůh: „Učiňme člověka, aby byl naším obrazem podle naší podoby.“ (Gn 1, 26). Dreyer jasně pochopil, že ne děj, ale specifický filmový jazyk je potřeba, aby kinematografie začala být schopna spirituální reflexe. Příběhem se pro Dreyera stává samotné lidské utrpení, které je primárně předáno ne narativem, ale tím, co je kinematografii nejvlastnější – přes tváře, přes trvání v čase, přes emoce duchovního zápasu. „Čím srdce přetéká, to ústa mluví.“ (Mt 12, 34) - u Dreyera však takto mluví ne slova, kterých užíval v mezititulcích minimálně, mluví zde výrazy, které zrcadlí duši. Dreyer ukázal, že kinematografie nepotřebuje žádných slov, ale, podobně jako ve vztahu modlíciho se a ikony, dokáže nás učit vidět Krista v každém člověku, jako by i člověk samotný byl ikona.<sup>26</sup>

Dreyerův styl nás tak přivádí k reflexi o ikonomalbě, o jejíž paralele s filmem je potřeba si říct více. Ikony se obecně dají chápat jako protiklad toho, co je obraz v západním pojetí od dob renesance, kdy nastal estetický zlomový bod.<sup>27</sup> Nakolik je ikona vzdálena západnímu důrazu realistické perspektivy a bravurnímu zachycení okamžiku, natolik je kinematografii tato realističnost zobrazení přirozeně vlastní. Dreyerovy filmové tváře jeho postav, které zrcadlí jejich vnitřní svět, jsou každému srozumitelné právě protože jsou tak realistické. Ovšem zásadní rozdíl oproti západní malbě je ten, že kinematografii, ještě více než realističnost, je vlastnější trvání. Právě v trvání se kinematografie zcela nečekaně kříží s ikonou, která je dle tradice před námi vždy duchovně živá, přítomná a trvajících. Ikona, stejně jako film, je vzdálena pasivitě, je to dynamický, neustále existující, neustále se k nám vztahující obraz svátosti.

Když se po obratu renesance západní malba postupem času dostala před jakýsi mrtvý tematický bod, kdy se náboženské již nezobrazovalo jako sakrální a pozornost se začala obracet k formě zobrazovaného, k více a více pozemskému, objevila se náhle kinematografie, která nabídla nesmírně realistickou, živou zkušenost v čase, který se dá opakovat. Právě tomuto trvajícím obrazu, z počátku spíše mechanickému, vdechl spiritualitu Dreyerův přístup.

---

<sup>25</sup> V moderní kinematografii se pokusil odvyprávět film ve formálním experimentu a pouze přes pozorování tváří například iránský režisér KIAROSTAMI, Abbas ve filmu *Shirin* (2008).

<sup>26</sup> ЛЕПАХИН, Валерий В. *Человек — икона Божия*. *Portal-slovo.ru* [online]. [cit. 2023-08-03]. Dostupné z: <https://portal-slovo.ru/art/35894.php>

<sup>27</sup> PANOFKY, Erwin. *Renaissance and Renascences*. *The Kenyon Review*, vol. 6, no. 2, 1944, pp. 201–36. *JSTOR*, Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/4332493> [cit. 2023-08-04].

V roce 1955 vzniklo v tomto ohledu režisérovo nejzásadnější dílo „Slovo“ (Ordet). V padesátých letech byl již přechod ke zvukovému filmu samozřejmostí, filmy s dlouhými, teatrálními dialogy byly stejně běžné, jako tehdejší muzikály či filmy s dramatickým hudebním podkresem. Zvuková kinematografie se jako by ze všeho nejvíce začala bát ticha. Dreyer, který od dob své „Johanky z Arku“ měl výbornou průpravu němé školy, se ovšem nikdy módním užitím dialogů a hudby neuchýlil. Zvolil si opačnou cestu, kterou dodnes následuje většina z takzvaných autorů-režisérů<sup>28</sup> – zvolil si minimalistické vyprávění přes obraz. Slovo a zvukový podkres Dreyer používal jen v omezení na to nejnútnejší.

U Dreyera každá pronesená věta nese význam, stejně tak jako každý zvuk, přitom mnohem více než se slovem a zvuky se pracuje s tichem a s pauzou, obdobně jako v klasické hudbě. Dreyer přináší k divákovi ono obávané ticho, které je přitom pro spirituální reflexi klíčové a nese s sebou i eschatologický rozměr: „Říkám vám ale, že z každého prázdného slova, které lidé řeknou, budou skládat účty v soudný den.“ (Mt 12, 36).

Dreyerovo ticho není formalismus, které by postrádalo význam a mělo neoprávněnou délku. Dreyerovo ticho je ticho, jenž promlouvá, ticho náboženské meditace, kdy (jak později i Robert Bresson shrne ve své klíčové teoretické práci „Poznámky o kinematografu“) se štafeta vyprávění předává obrazu, aby poté obraz opět vrátil sílu slovu, které se vynoří z ticha a nese svůj znovuobjevený význam ve spojení s obrazem. V patristické tradici se „prázdným slovem“ rozumí každé slovo, které nenese paměť o Bohu a tedy ani nevyznává lásku k Bohu, nepřibližuje nás k Němu. Dreyerův minimalismus nám to připomíná v umění – kde film nemá co říct, tam má mlčet. Pravoslavná tradice „Ježíšovy modlitby“ je tradice duchovního chození před Bohem v neustálé paměti o něm, v neustálé touze znovu uvidět nejsladší milovanou Boží tvář, která se skryla před Adamem po pádu<sup>29</sup>. Dreyerova tradice herectví, které se zcela vymyká realismu, nám jako by připomínala, že nejdůležitější je obrácení se dovnitř, do svého srdce, protože jedině koncentrací dovnitř můžeme uvidět Království Boží, jenž je uvnitř nás.

Podobně minimalisticky pracuje Dreyer i s mise-en-scenou<sup>30</sup>. Stále ještě černobílý film „Slovo“ je u Dreyera plně prostorovosti, s minimem předmětů uvnitř scény, film pracuje

---

<sup>28</sup> Tento termín zavedli francouzští teoretici období „Nové vlny“ pro režiséry, kteří se plně podílí na filmu jako na své tvůrčí vizi, většinou si píše scénář a celkově formují film od začátku až do konce v protikladu k studiovému korporátnímu systému (např. Hollywoodu). Kamera je nahlížena jako „caméra-stylo“, tedy jako kamera-propiska, kterou si tvůrce tvoří svůj film a má nad ním plnou kontrolu, ale i zodpovědnost za vzniklé dílo.

<sup>29</sup> O tématu hesychasmu a neustálé noetické modlitby viz BRJANČANINOV, Ignatij. Аскетические опыты. Strelbytskyy Multimedia Publishing, 2018. Oddíl 26-30.

<sup>30</sup> Zde pod tímto pojmem rozumíme vše, co vytváří vizuální svět záběru a filmu, celkovou atmosféru zobrazovaného. A. Tarkovský o tom říkal: „Žádná mise-en-scéna nemá právo být opakována, stejně tak jako žádné dvě postavy nejsou nikdy stejné. Jamile se mise-en-scéna přemění v znak, v klišé, v koncept, jakkoliv originální by nebyl, pak se celá věc – postavy, situace, psychologie – stane schématickou a falešnou.“ –

s kontrastem světla a tmy jak vizuálně, tak metaforicky. Vidíme opět ten samý důraz na vizuální narativ v rámci černobílé kinematografie, které Dreyer zůstal věrný do konce svého života. Je přitom zajímavé, že Dreyer měl sen pracovat s barvou ve filmu, ale necítil se být na to ještě dostatečně připraven. S barvou chtěl pracovat zcela novátorsky v ideologické, nerealistické rovině. Jeho barvy ve filmu by nebyly diktovány naturalismem (jak jsou barvy ve světě, tak budou i ve filmu), chtěl pracovat s emocemi barev, s jejich působením na duši. Mezitím však Dreyer pokračoval ve zdokonalování černobílé estetiky, jenž je svojí podstatou více strohá a symbolistní. V pečlivě připravené mise-en-scene Dreyera tak můžeme cítit oproštěnost od materialismu díky tomu, že v záběru se objevuje ne to, co je realisticky přirozené, ale co je ideologicky potřebné.<sup>31</sup>

Zatímco u Johanky z Arku děj nabízely samotné historické události z podrobných dobových spisů procesů (procesy s Johankou byly na svou dobu velmi detailně dokumentovány), u „Slova“ Dreyer otevírá témata osobní víry a možnosti zázraku v dnešní době oslabené víry. Námět byl čerpán z divadelní hry od dramatika a luteránského pastora Kaje Munka, jehož hra posloužila jako podklad pro Dreyerovo niterné vyjádření otázek víry.

Hlavní linií je příběh Johanneše, který je na začátku příběhu mentálně nemocný, paradoxně v návaznosti na studium Sorena Kierkegaarda<sup>32</sup>. Rodina Borgenových a jejich známí jsou portrétem různorodých typů osobností a charakterů, především pak ale jsou to různé tváře a stupně víry. Vyvrcholení filmu je úmrtí blízkého člověka, kdy ale je to právě nezdravý Johannes, který chce vzkřísit mrtvou, čemuž ovšem nikdo nevěří. „*Inger, musíš tedy hnít, jelikož doba je shnilá,*“ říká na to Johannes nad tělem mrtvé, kdy všichni okolo ho mají za blázna. Nakonec je to ovšem malá dívka, která ho vezme za ruku a řekne, že věří, že může vzkřísit milovanou. Je to víra malé dívky, který nakonec spolučiní zázrak a odkryje, nakolik v nás již víra ochabla spolu s vychladlou, neživou láskou. Je to přitom právě moment vzkříšení mrtvé, kdy je Johannes milostí Boží i sám vyléčen ze své duchovní nemoci, ze svého pokušení.

Dreyer jde v této scéně na hranici víry i klišé. Moment vzkříšení totiž teologicky vznáší řadu otázek, Dreyer ale bravurně balancuje na soustředění se ne na dogmata, ale na osobní víru. Podstatné zůstává ve filmu to, s jakou jasností a stylovou čistotou vnáší Dreyer do

---

viz TARKOVSKY, Andrey, KITTY, Hunter-Blair. *Sculpting in time: reflections on the cinema*. University of Texas Press, 1989. Str. 25.

<sup>31</sup> DREYER, C. Theodor, ed. NARBONI, Jean, BERGALA, Alain. *Carl Theodor Dreyer, Réflexions sur mon métier*. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997.

<sup>32</sup> Dreyer zde druhotně otevřel zajímavé téma vlivu S. Kierkegaarda na osobní duchovní život. O to zajímavější je se na Kierkegaarda podívat skrze pravoslavný pohled. Jistý nástin hlavních idejí je v: АНДРЕЙ (ЕФАНОВ), (protojerej). *В какого Бога верит Кьеркегор?* Foma.ru [online]. [cit. 2023-07-04]. Dostupné z: <https://foma.ru/v-kakogo-boga-verit-kerkegor.html>

kinematografie individuální apel víry a zobrazuje samotné vzkříšení před očima diváků kinematografickým jazykem bez patosu. To, co bylo na počátku kinematografie bylo nepředstavitelné, tj. spirituální film, se stalo skutečným v Dreyerově díle, ve kterém doslova vzkřísil původně mrtvou kinematografii.

Od doby, co do filmu pronikl zvuk, nebylo již možné používat předešlých stylových prostředků narativu němého filmu, natolik totiž realističnost zvuku změnila samotnou podstatu kinematografie.<sup>33</sup> Dreyer to dobře vycítil a svůj rukopis bravurně transformoval. Ve zvukových filmech Dreyer již používá spíše celkové, široké záběry, pomalou montáž s minimem stříhů, mise-en-scene vytváří ideologickou atmosféru situace. Dreyer se ještě méně snaží o realismus, který byl zdánlivě diktován zvukovým filmem. Snaží se o hledání duchovna v každé scéně přes oproštění se od všeho zbytečného a povrchního, tesá své filmy ne přidáváním, ale ubíráním. Ticho ve filmu je pro Dreyera plnohodnotný zvuk, což dává jeho zvukové stopě nádech klidného rytmu, kdy každé pronesené slovo má svůj význam, jelikož vyniká a nese duchovní rozměr. 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.

Ve stejném duchu práce se zvukem a dialogem natočil Dreyer po opětovné dlouhé pauze svůj poslední film „*Gertrud*“. Zde se tvůrce zaobírá příběhem ženy, která se rozhodne zůstat věrna sama sobě a svým ideálům navzdory světu, což jistě odráží i samotného Dreyera, který v roce 1964, kdy byl film dokončen, čelil revolucím „Nové vlny“ svým tvrdohlavým tvůrčím rukopisem, kdy pávě v „*Gertrud*“ dosáhl asketismus Dreyera svého vrcholu navzdory tomu, že se dějiny filmového stylu obracely zcela opačným směrem.

Dreyer by jistě dotáhl svoji vytríbenou formu ještě dále ve svém dalším připravovaném filmu o Kristu, který však zůstal jen u scénáře. V Dreyerově plánovaném filmu chtěl tvůrce odvyprávět příběh Evangelia zcela minimalisticky a v co nejčistší formě, která dle režiséra je jediná vhodná pro příběh Evangelia, kde cokoliv zbytečného, příliš emotivního a křiklavého do duchovní kinematografie nepatří. Nejde zde opět nevidět paralelu s estetikou ikony, která se všech těchto pravidel vždy držela.

Tímto novým, neústupným a osobitým pohledem dokázal Dreyer dříve nepředstavitelné – vnést duchovní narativ a spirituální témata do kinematografie a vytvořit tím pevný tvůrčí

---

<sup>33</sup> Ohledně změny herectví a dalších prvků narativu při přechodu k mluvené kinematografii se pojednává na LEVY, Carly. *How Talkies Changed the Acting Industry* [online]. <https://videolibrarian.com/, 8/2022n. l.> [cit. 2023-07-04]. Dostupné z: <https://videolibrarian.com/articles/essays/how-talkies-changed-the-acting-industry/>



základ pro budoucí generace křesťanských režisérů, jehož představitelem je i Francouz Robert Bresson (1901-1999), jehož tvorba názorně ilustruje spiritualitu i v jeho velkém přínosu k teorii (kniha *„Poznámky ke kinematografu“*, vydáno 1975).

I u Bressona najdeme převažující náboženská témata, jako je film *„Deník venkovského faráře“* z roku 1951. *„V tomto žalostném světě, noc zvrátí práci dne,“* zazní z úst faráře při jeho přemýšlení nad tématem zla, které ve společnosti dosáhlo nebyvalé moci. Je to ale zamýšlení ne lhostejnosti, ale naopak povzbuzení. Je-li dnes takové zlo, o kolik více se tedy má křesťan snažit plnit Boží přikázání, obracet se neustále k pomoci Boží a, jak nám přikazuje Evangelium i církevní tradice, radovat se v Duchu svatém, o jehož získání se máme usilovně snažit.

Bresson byl velmi citlivý právě k duchovnímu a morálnímu stavu současné společnosti, což vidíme ve filmech *„Peníze“* (1983) či *„Kapsář“* (1959). Film *„Peníze“*, jak název napovídá, se soustřeďuje na rozkrytí zmechanizování vztahů mezi lidmi, které kopírují vztahy finanční. City jako transakce a morální rozhodnutí jako bankovní převody, to vše je důsledek „ochladnutí srdce“, o kterém nás varuje Evangelium a eschatologie. Konec světa je bezpodmínečně spjat právě s ochlazením lásky, bez níž nemůžeme být spaseni.

O *„Penězích“*, posledním filmu Bressona, by se dalo říct, že je nejlepším pokračováním Dreyerovy spirituální tradice nejen z hlediska témat, ale i z hlediska estetiky. Bresson navazuje, se svými vymezeními, v tradici minimalismu jak v mise-en-scene, tak i ve zvuku. Režisér pracuje již v rámci barevného filmu a s barvami zachází podobně, jak o nich psal Dreyer, tedy s emocemi barev a ne s jejich naturalistickým požadavkem. Nejde nevidět těsnou propojenost v obraze i zvuku mezi černobílou *„Gertrud“* Dreyera a barevným filmem *„Peníze“*.

Bresson se přitom nikdy zcela otevřeně k Dreyerovi nehlásil a byl to spíše tvůrce, který, alespoň ve svých prohlášeních, se vůči předchůdcům vymezoval.<sup>34</sup> Jeho tvorba, tolik se překrývající s Dreyerem, ovšem zřejmě dokazuje, že spirituální kinematografie má jakýsi hlubší a společný základ, který není arbitrární, podobně jako není estetika a tematika arbitrární 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. Kritiku předešlé i současné generace Bressonem pak lze spíše brát jako gesto. Dreyer i Bresson jdou po dvou oddělených a osobních tvůrčích cestách, ty ale obě vedou stejným směrem spirituality.

---

<sup>34</sup> SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press, 2018. Str. 85 – 133.

Film „*Kapsář*“, kromě duchovně-společenské kritiky, nabízí též nebývalou podívanou bravurnosti filmového jazyka. Kdo by si pomyslel, že film se dá stylisticky postavit na tématu kapsářského umění. Bresson ale geniálně ukazuje, že jednak kapsářství přesně zrcadlí naši dobu finančních vztahů mezi lidmi a techniku okrádání bližního, jednak je kapsářství věcí beze slov, tichou, gestikulativní, což je velmi vhodné pro vizuální narativ. Propojením duchovně-sociálního zrcadla s nýmým odkazem kinematografie a Dreyera v neobvyklé formě kapsářského řemesla, nabízí nám Bresson pozoruhodnou podívanou a sondu do lidské duše.

Ve filmu „*A co dále, Baltazare*“ (1966) se divákovi, spolu s trpící dívkou, objevuje zcela neobvyklá a přitom plnohodnotná filmová postava - oslík, který snáší utrpení podobně, jak musela zvířata spolutrpet při ztrátě našeho společného ráje kvůli přestoupení Evy, při vyhnání z věčné blaženosti. Oslík se stává jednou z hlavních postav filmu a je pozoruhodné, s jakou lehkostí dokáže filmový jazyk přenášet příběh jen za pomoci výrazů a pozorování chování zvířete, jehož podoba nese pečeť Tvůrce stejně tak, jak člověk obraz a podobu Boží.

„*Nejspíše d'ábel*“, zazní z úst řidiče autobusu ve stejnojmenném filmu (1977) poté, co byl dotázán na původce nehody. V této nenápadné a hravé větě se zračí hluboké téma filmu, který nám jako rentgen chce ukázat, nakolik nelítostný je náš každodenní boj s věčným nepřítelem všeho lidského i Božského – s d'áblem. Je to tato zlá síla, která nikdy nechce být zřejmá a přitom stojí za vším špatným, co se nám děje.

Bressonova tvorba byla přímo ovlivněna také tvorbou F. M. Dostojevského (film „*Něžná*“ r.1969 a další). Ve šlápějích Dreyerovy filmografie svým stylem Bresson též adoptoval i samotný proces Johanky z Arku (stejnojmenný film r. 1962). Zde se však od Dreyerova odkazu slovně distancoval v případě herectví.<sup>35</sup> Nelze si ovšem opět nevšimnout jisté osobní Bressonovy ješitnosti, vždyť pozdější Dreyerův koncept herectví je zcela podobný tomu Bressonovu. To, že v „*Johance z Arku*“ Dreyer pracoval na začátku kariéry ve více emočním klíči, přitom ale emočním klíči minimalismu, je jen ta samá strana mince a Bressonova kritika se zdá být jednak neoprávněná, jednak spíše osobní povahy.

Bressonovo herectví je vskutku velmi totožného původu a logiky, jako u Dreyera, Bresson jen dovádí tuto linii do absolutismu. Jak již víme, Dreyer v „*Gertrud*“ s herci pracoval v modu nerealistického, niterného herectví s minimem gest, pohybů, bez silných emocí navenek, jenž byly o to silnější duchovně. Legendární Bressonovo herectví jde v této estetice až na dřev „modelu“, jak to sám Bresson nazývá, kdy herec slouží předání idejí přes

---

<sup>35</sup> SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press, 2018. Str. 134 – 185.

koncentrované a zcela odosobněné herectví, které někdy hraničí až s mechanickými pohyby, gesty a výrazy, čímž se tematicky zpětně přelévá do zobrazení robotizované společnosti. Takto je u Bressona neustálá štafeta obsahu a formy, kdy obojí se kloubí v „modelovém“ pojetí herectví. Zřejmá je pro nás v takovém přístupu i paralela s ikonou, kdy ikonické vyobrazení má být dle kánonů zbaveno veškeré smyslovosti, veškeré světské procítěnosti a zbytečnosti. Tak tomu je i u pravoslavného zpěvu, který má soustřeďovat na modlitbě, má být přirozený a jednohlasný<sup>36</sup> – paralela minimalismu filmového zvuku spirituální estetiky. Ikona či zpěv nemají poutat pozornost na sebe či skrze pomíjivou, vnější krásu. Ikona má veškerou pozornost soustřeďovat na prvoobraz a skrze to i na vnitřní modlitbu a reflexi. Má být pomocí v rozhovoru s Bohem, má pomáhat směřovat k Němu a ne být překážkou, táhnoucí dolů k vášním tohoto světa. Stejně tak se ve spirituální kinematografii vyhýbá velkolepému herectví, efektům, nápadné hudbě, čímž se divák koncentruje na duchovní cestu, po které je třeba jít s filmem až do konce bez odboček. Tak jako má ikona obrácenou perspektivu, tak i Bresson má obrácené herectví, jehož cílem není realismus, ale předání procesů duše na vytyčené cestě.

Bresson posloužil dalším generacím podobně naladěných tvůrců také v teoretické podobě. Jeho kniha *„Poznámky o kinematografii“* nahlíží na film jako na unikátní formu umění, které má schopnost předávat duchovnost. Tohoto se ale nedosahuje snahou o naturalismus, protože kinematografie je již ze své podstaty přirozeně realistická. To ovšem neznamená, že to je její nejsilnější stránka. Její nejsilnější stránka je naopak potenciál jít do hlubin lidské psyché skrze pozorování, skrze úhel pohledu, skrze univerzální jazyk trvání, pohybu a obrazu.

*„O dvou úmrtích a třech zrozeních.“*

*Můj film se rodí nejprve v mé hlavě, umírá na papíře; je vzkříšen živými osobami a skutečnými předměty, které používám, které jsou na filmovém pásu umrtveny, ale jsou-li umístěny v určitém pořadí a promítány na plátno, znovu ožívají jako květiny ve vodě.“<sup>37</sup>*

Bressonova kariéra končí v době konce „Nové vlny“, ke které se nikdy nepřiklonil. Na horizontu filmových dějin se začíná rýsovat digitalizace kinematografie (konec 80. let 20. století), kdy film přestane být bezpodmínečně vázán na materii. Jako na počátku kinematografie, i nyní technologie zásadně promění samotnou uměleckou formu, dá ji novou svobodu i nové překážky a limity. Dle některých tvůrců totiž digitalizace, podobně jako při přechodu na zvukový film, v jistém smyslu pohřbila filmové umění tím, že mu sebrala fyzický,

---

<sup>36</sup> O „znamennom“ zpěvu viz *Znamenny chant*. [www.churchofthenativity.net](http://www.churchofthenativity.net) [online]. [cit. 2023-08-11]. Dostupné z: <http://www.churchofthenativity.net/old-rite/znamenny>

<sup>37</sup> BRESSON, Robert; přeložil GRIFFIN, Jonathan. *Notes on Cinematography*. New York: Urizen, 1977. Str. 7. (Překlad v textu do češtiny patří autorovi).

hmotný podklad filmového pásu a přenesla ho na pole všeobecně dostupné, a tím i nesmírně inflační, digitální chiméry.<sup>38</sup> Zde paradoxně lze vidět paralelu s tím, jak se kdysi ikonoborectví snažilo bojovat nejen s ikonou jako s údajným zobrazením nezobrazitelného, ale i se samotnou materií, kterou považovalo za nedůstojnou božského. Digitální kinematografie se dostala do stavu, kdy, podobně Schroedingerově kočce, je i není zároveň. Natáčet nyní může v podstatě každý a přesto (či právě proto) vzniká čím dál méně snímků, které by zůstaly v dějinách kinematografie jako hodnotné. Stejně tak i vidět kterýkoliv film můžeme kdokoliv a odkudkoliv, přičemž se většinou na filmy díváme na malém obdélníku mobilní obrazovky, zatímco spirituální kinematografii jsme vyměnili za podprůměrnost továrenské výroby typu „Netflix“. Vše se stalo dostupné, ale dostupnost dopomohla jen tomu, že se vše zapomnělo. Digitalizace nepřinesla změnu jen do inflace výroby, ale i do samotného procesu výroby, do myšlení o filmu. Na druhou stranu se mnohem více otevřela možnost nezávislé tvorby, méně vázané na finanční zázemí, kdy tvůrce může pracovat s duchovními tématy mnohem svobodněji, což ovšem využívá jen minimum tvůrců. Jak lidé opouští od Evangelia v životě, tak tomu je i v umění. Mezi těmito póly digitalizace je tak čím dál větší propast a tím více tvůrců, kteří stojí na straně většinové, bezduché produkce, jejíž životnost je podobna onomu slavnému výroku (údajně nesprávně) připisovanému Andy Warholovi, že každý bude mít svých „15 minut“ slávy, po kterých opět upadne do zapomnění.<sup>39</sup>

Dreyer a Bresson ve své tvorbě zobrazovali spirituální témata nejen obsahově, cítili také potřebu rozvinout filmový jazyk vhodný duchovnímu obsahu. Právě Dreyer a Bresson jako málo kdo jiný cítili, že potenciál kinematografie není v realismu, ale v její schopnosti zobrazit niternost a duchovnost. Oba režiséři se snažili o ideový přístup ke všem složkám filmu, které přizpůsobovali tomu, aby se na plátně dala zobrazit duše člověka na její cestě k Bohu. Tímto se stali předchůdci i současníci tvorby Andreje Tarkovského, který dokázal vytyčené složky filmového stylu ještě více zosobnit a zobrazit duši člověka ve filmech s nebyvalou monumentálností.

---

<sup>38</sup> ROMBES, Nicholas. *Cinema in the digital age*. Columbia University Press, 2017.

<sup>39</sup> *15 minutes of fame* [online]. [cit. 2023-08-16]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/15\\_minutes\\_of\\_fame](https://en.wikipedia.org/wiki/15_minutes_of_fame)

### 3.2. Křesťanství v životě Andreje Tarkovského

*„Považuji se za člověka víry, ale nechci se ponořit do nuancí a problémů mé situace, protože to není tak přímočaré, ne tak jednoduché a ne tak jednoznačné.“* řekl Tarkovský ve svém interview.<sup>40</sup>

Michal Téra ve svém úvodu ke knize o Tarkovském<sup>41</sup> píše v podobném duchu: *„Tarkovského tvorba bývá řazena do tzv. spirituálního filmu. S tím lze v podstatě souhlasit, Tarkovského spiritualitu ovšem nelze konfesionalizovat. Tarkovskij se hlásil k pravoslaví, byl s ním svázán, stejně jako s celou křesťanskou tradicí, nicméně v jeho osobním životě ani v tvorbě tato vazba speciálně neprojevovala. Tarkovskij meditoval, neúčastnil se však liturgie, křesťanství neprobíral s žádným knězem ani teologem...“* a dále, kdy autor rozvádí, že Tarkovský čerpal i z mnoha jiných duchovních zdrojů a tradic a Kristus pro něj nebyl centrem jeho života ani tvorby.

Je pravda, že osobní duchovní život Tarkovského je zahalen rouškou tajemství. To ale lze snadno objasnit tehdejší politickou situací a duchem doby, kdy se o křesťanství veřejně nemluvilo. Tarkovského teologie je ale teologie v umění, která nemohla vzejít než z osobní pravoslavné víry. *„Poznáte je po jejich ovoci. Sklízejí se snad hrozny z trní a fíky z bodláčí? Tak tedy každý dobrý strom nese dobré ovoce a špatný strom nese zlé ovoce. Dobrý strom nemůže nést zlé ovoce, stejně jako špatný strom nemůže nést dobré ovoce. Každý strom, který nenese dobré ovoce, bývá vyřat a vhozen do ohně. A tak tedy: poznáte je po jejich ovoci.“* (Mt 7: 16-20). 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 svaté Rusi. Film *„Andrej Rublev“* udělal z Tarkovského vydědence a vlastizrádce, on se však přesto nikdy svých témat nevzdal ani v SSSR, ani v zahraničí. To, že se obracel i k jiným inspiračním zdrojům, jak Tarkovský často sám cituje ve svých denících, je zcela přirozené, zdaleka to ale neznamená, že se vzdal pravoslavné tradice, této půdy, ze které vzešel. Tarkovský rád experimentoval. Tarkovský to ale s takovou lehkostí dělal právě proto, že měl pevný duchovní základ víry a kultury svého národa.

Podobně jako v citátu M. Téry, když se dnes přistupuje k tématu spirituality ve filmu, většinou se filmař oddělí od díla a zkoumá se pouze odosobněný filmový odkaz. Sám Tarkovský přitom vždy zdůrazňoval celistvý přístup, obzvláště v oblasti morální zodpovědnosti

---

<sup>40</sup> DAVID, Eric. *The Man Who Saw the Angel*. *Www.christianitytoday.com* [online]. [cit. 2023-07-05]. Dostupné z: <https://www.christianitytoday.com/ct/2007/julyweb-only/foftarkovsky.html>

<sup>41</sup> FILIMONOV, Viktor Petrovič a TÉRA, Michal. *Andrej Tarkovskij: skutečnost a sny o domově*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2018, strana 26.

tvůrce za dílo. O to více nám pak při konfrontaci s povrchním dílem s nálepkou „křesťanské“ život tvůrce dopomůže se přesvědčit o tom, že křesťanský pohled je v díle pouze arbitrární, neshodný s pohledem Církve.

Tarkovský se, podobně Bressonovi, také zaobírá problematikou spirituální dekadence moderní doby, která Tarkovského velmi trápila, obzvláště pak téma konzumerismus dnešní společnosti (jak produktové, tak umělecké), povrchní duchovnosti lidí a jejich ochladnutí lásky k bližnímu navzdory přikázání Kristova.

Jako jeden z nejpotřebnějších léků na nemoc společnosti Tarkovský zdůrazňoval, obzvláště pro mladé lidi, důležitost samoty, se kterou jsme se odnaučili žít. Samota, vnitřní rozhovor s Bohem, zesvětštění sakrálního jsou jedny z témat, ke kterým se Tarkovský neustále vracel.

*"...Myslím, že by se (mladí lidé dnes) měli naučit být sami a snažit se trávit co nejvíce času sami. Myslím, že jednou z chyb dnešních mladých lidí je, že se snaží scházet kolem událostí, které jsou hlučné, někdy až agresivní. Tato touha být spolu, abychom se necítili sami, je podle mého názoru nešťastným příznakem. Každý člověk se musí od dětství učit, jak trávit čas sám se sebou. To neznámá, že by měl být osamělý, ale že by se neměl nudit sám se sebou, protože lidé, kteří se nudí ve své vlastní společnosti, se mi zdají být, z hlediska sebeúcty, v nebezpečí."<sup>42</sup>*

Vskutku se zdá, že v dnešní době hluku a světla to nejnepatnější, co člověk potřebuje, je ticho a přítomnost. Ztišení se, aby zazněl hlas Boha a přítomnost, aby se rozzářil Svätý Duch. Ticho je předpoklad pokání, bez kterého se nikdo nemůže nazývat křesťanem. Kdo z nás si však v hluku a světlech dnešní společnosti dokáže uvědomit všechny své hříchy, které spáchal, od prvního do posledního? Kdo je dokáže na zpovědi nazvat jejich pravými jmény, aniž by cokoliv zatajil či pokřivil? Kdo se dnes dokáže kát před všemi, kterým udělal zlo? Nebo plnit vše, co přikazuje Evangelium? Vskutku, stačí si vzít z Evangelia jakékoliv přikázání a uplatnit ho, jedno po druhém, v životě. To se nám ale zdá příliš těžké. Z pocitu příliš těžkého nás naše mysl, vedena ďáblem, přivádí k přesvědčení o metafoře. Evangelium nám nepřikazuje to, co přikazuje, ale je to jen obrazné rčení, říká nám naše pokřivené vědomí. A pokud to abstraktní obraz, tak není osobně závazný, přinejmenším ne v tuto danou chvíli. A abstraktním obrazem se tak stalo i celé křesťanství, tak vzdálené od své prvotní podoby. Tragédií je, že to z našich životů se stala metafora, lépe řečeno, karikatura křesťanství. Pod hlukem a oslnivými světly metafor již pravého Boha v Duchu nikdo neslyší a nevnímá. Jak přesně poznamenal Dostojevský ve svých

---

<sup>42</sup> Z interview Tarkovského [online]. [cit. 2023-07-05]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=Vvdtaaprzv&ab\\_channel=criterioncollection](https://www.youtube.com/watch?v=Vvdtaaprzv&ab_channel=criterioncollection)

denících, Bible, kterou čte člověk v pohodlí křesla před komínem a Bible, kterou čte odsouzený vězeň v cele, to jsou dvě zcela odlišné knihy. Pro prvního člověka je Bible krásnou, vznešenou *možností*. Pro druhého je to *nutnost*, smysl žití, bezpodmínečná pravda, bez které by odsouzenému v životě nezbylo již žádné naděje. Z pohodlí křesla ovšem vnímáme Evangelium jen jako morální, estetické, dramatické *čtení*, ačkoliv přímo tam zároveň čteme, že do Království Božího vede pouze úzká, špatně dostupná cesta, kterou si musíme vymoct silou. Tento exkluzivní, všeobjímající, neustálý a nejdůležitější zápas života při bezpodmínečném plnění Kristových přikázání se z pohodlí křesla pro nás opět stává *teorií*, která po nás vyžaduje jen minimum úsilí. A právě takto ďábel drží od samého počátku v ruku celý svět, ve kterém se naše spása stala pouze abstraktní variantou až do doby, než zjistíme, že není nic reálnějšího než peklo a ráj. Zkusme si držet prst nad plamenem. Vydržíme alespoň pár vteřin? Stěží. Pokud nevydržíme oheň tohoto pomíjivého světa, jak chceme vydržet muka ohně věčného, stále odkládajíc své úplné pokání? Náš svět ovšem, ve svých vášních a zapomnění, v hluku a v umělých světlech, chce zastřít právě to, co bezpodmínečně čeká každého. Je totiž dobře možné, že Poslední soud proběhne v úplném tichu. Ti, co uvidí tvář Krista a zadívají se do jeho všemilostivých očí, oslaví Boha na své cestě do věčné blaženosti. Ti, co ovšem při tomto pohledu si uvědomí, jak celý život milujícího a tichého Krista uráželi svými činy, slovy a myšlenkami, nebudou již potřebovat žádných slov. To oni sami sebe odsoudí a v tichosti, bez jediného potřebného slova, odejdou do věčných muk. Právě to ticho, tolik kontrastující s dosavadním životem, je na tom nejděsivější.

Tarkovský se dále velmi bránil čistě intelektuální interpretaci svých filmů a příliš racionálnímu přístupu k umění i životu, kdy víru a lásku vytěšňuje rozum a kalkulace. Když se přitom filmoví kritici dívají na filmy Tarkovského, přistupují k němu většinou právě analyticky, hledají symboliku v každém jeho záběru, vytvářejí pesimistickou interpretaci toho, co Tarkovský chtěl domněle sdělit. Kritici přitom zcela opomíjejí faktory, ne kterých Tarkovského filmy stojí – ruská pravoslavná kultura a tradice, přesně ta tradice, kterou ukázal ve filmu „*Andrej Rublev*“. Pokud se na jeho filmy podíváme právě tímto opomíjeným prismaem, uvidíme, že jeho filmy jsou bezpodmínečně spjaté s duchovnem, ze kterého vzešly, a čím více čerpají z jeho podstaty, tím více se přitom stávají univerzální a srozumitelné lidem, kteří jsou schopni Tarkovského filmy vnímat v přímém vztahu ke svému vlastnímu duchovnímu životu. I my se tedy budeme snažit dívat na Tarkovského tvorbu právě přes tyto perspektivy a prozkoumat v jeho díle odkaz o touze člověka po dosažení duchovní dokonalosti na strastiplné pozemské cestě ke Kristu.

### 3.3. Analýza filmového díla A. Tarkovského

#### 3.3.1. Úvod k filmům a tvorbě – etický a náboženský aspekt

Andrej Tarkovský je, jak jsme si ukázali, těsně spjat s prostředím, ze kterého vzešel, tj. s pravoslavnou ruskou tradicí a kulturou, která naopak byla poté nemálo ovlivněna i básnickou tvorbou jeho otce Arsenije, jednoho z největších ruských básníků 20. století.<sup>43</sup> Otec Tarkovského byl, dle jeho současníků, praktikující pravoslavný křesťan a takto vychovával i svého syna.<sup>44</sup> Z Tarkovského deníků a rozhovorů jsme vysledovali jeho vysoké etické a morální nároky nejen k umění, ale i k umělcům samotným. Tarkovský velmi těsně spojoval tvorbu s tím, že tvůrce nese morální a duchovní odpovědnost za své dílo. Tarkovský přitom tvořil převážně v Sovětském svazu, kde jeho tvorbu stále více a více potlačovali, což poznamenalo i Tarkovského osobní život a zdraví. Když už byl vládou donucen natáčet mimo Sovětský svaz v Evropě, měl Tarkovský možnost svobodně tvořit ve zcela jiném sociálně-kulturním prostředí. Přesto si ale zachoval svá témata a svůj úhel pohledu, který byl nerozlučně spjat s jeho duchovními kořeny, což opět potvrzuje, nakolik Tarkovský vždy vycházel z pravoslavné kulturně-sociální tradice.

Už na příkladech Dreyera a Bressona jsme měli možnost vidět, nakolik bylo pro tyto tvůrce klíčové si vytvořit pro svá duchovní témata také specifický stylový podklad a svůj vlastní filmový rukopis. U Tarkovského je tato hrana mezi tématem a stylem mnohem komplexnější a složitější. Tarkovského styl je jasně formovaný a jeho filmový rukopis jednoduše rozpoznatelný, přesto je mnohem těžší formálně definovat, co přesně jeho styl ohraničuje tak, jak tomu bylo u Dreyera a Bressona. Podobně je i u témat Tarkovského tvorba velmi širokosáhlá a každý film představuje trochu jiný aspekt narativu a úhlu pohledu na spiritualitu.

#### 3.3.2. Film „Andrej Rublev“

Když se podíváme na látku Tarkovského - život ikonopisce a mnicha Andreje Rubleva - zdálo by se, že by se mělo jednat o monumentální příběh emocionální a narativní vypjatosti, typický například pro americkou kinematografii či pro mainstreamovou kinematografii evropskou. Film by se pak ubíral ve stopách přístupu filmu „*Umučení Krista*“ Mela Gibsona (2004), který je často citován jako příklad spirituální kinematografii, s čímž ovšem nelze

---

<sup>43</sup> O díle básníka i pozdějším začlenění poetického odkazu otce do filmografie Andreje je pojednáno v knize FILIMONOV, Viktor Petrovič. *Арсений Тарковский: человек уходящего лета*. Molodaia gvardiia, 2015.

<sup>44</sup> ЗАНЕГИНА, Ася. 50 великих стихотворений: Арсений Тарковский. *Foma.ru* [online]. [cit. 2023-08-24]. Dostupné z: <https://foma.ru/50-velikih-stihotvoreniy-arseniy-tarkovskiy-vot-i-leto-proshlo.html>



souhlasit. Právě nesmírná emotivnost, pathos a absolutní absence hlubšího filmového jazyka nad rámec prostého předdramatizovaného vyprávění, dělá z filmu dílo zcela cizí spirituálnímu přístupu, jejíž mechanismy se zrcadlí právě v ikonotvorbě, jak jsme si již ukázali. Tarkovský takový přístup zcela odmítl a šel opačnou cestou, který přitom zdaleka nepostrádá velmi silné emoce, tyto emoce ovšem mají jiný původ a nejsou na dílo nalepeny zevně pouze touhou autora o působnost. Tvůrci „*Umučení Krista*“, nevidíc největší drama dějin lidstva v Kristu a jeho oběti, se soustřeďují na zevnější odvyprávění neproniknutelné mystérie, která však zevně působí jako praobyčejný, i když velmi působivý, příběh. A právě tento příběh se snaží drammatizovat, protože se zcela míjí s podstatou toho, co, nebo spíše *koho*, chtějí zobrazit. Svatý apoštol Jan, který je na hrudi Krista při Poslední večeři, to je neproniknutelné tajemství lásky, kdy tento moment není dáno pochopit nikomu zevně. Ani Petr se v danou chvíli neodvážil obrátit na Spasitele, protože cítil, že v tuto chvíli je pro něj Spasitel zahalen do nepopsatelné lásky, kdy nikdo *vnější* se k němu nemůže přiblížit. Proto Petr žádá Jana,  *kterého Ježíš miloval*, aby se on, který je Petrovi alespoň o něco blíže, zeptal Krista na veliké tajemství zrady a vykoupení. Tak i my se obracíme ke svatým, aby se za nás přimluvili u Boha, protože se my k Němu samotnému většinou nemůžeme přiblížit kvůli našim vlastním hříchům, nemůžeme, ačkoliv pozvaní, přijít na jeho hostinu, protože nás usvědčují strašlivé šaty naší duše, oblečené v hřích a zlo. Láska však, to je absolutní čistota. Milovat Krista lze jen takto, na jeho hrudi, zevnitř své duše, své celé existence. Zevně k tomuto tajemství lásky nemůže přijít nikdo, stejně tak jak nejde zevně odvyprávět Evangelium, i kdyby byly použity ty nejpůsobivější možné efekty. Pravá láska je možná jen čistým srdcem. Mluvit o Kristu může tak jen ten, který, podobně Janu, má milost být u Krista alespoň na chvíli na hrudi, být v této mystérii té nejčistší a nejvznešenější lásky, být tím, koho Kristus k sobě pustil, ačkoliv k sobě zve všechny, zatímco my odmítáme. Tak se ukázalo, že právě Jan dokázal mít takovou čistotu lásky, zatímco ostatní, podobně Petrovi, ještě teprve čekali na očištění svého srdce, aby nakonec i oni přešli z vnějších k vlastním Kristu. Módní hledání historického Krista je tak pro nás kamenem úrazu, jelikož jsem se vydali na cestu, na které kromě své neviděné ubohosti nenalezneme nic, natož Boha. Kristus ve své plnotě je dostupný milujícímu Janovi, ale již ne Jidášovi, jelikož právě Jidáš byl zklamán z „historického“ Krista, který nepřinesl tolik očekávaný ráj na zem v podobě zemského království, ale naopak chtěl zcela neočekávaně přivést člověka na nebe, do království nebeského, jenž začíná v nás již nyní.

V „*Andreji Rublevovi*“ se tak Tarkovský nezaobírá nabízející se externí stránkou klíčových historických událostí, jejichž centrální linií je život jednoho z největších ikonopisců Rusi přelomu 14/15. století, odehrávajících se na pozadí tataro-mongolského jha. Režisér zcela

opouští od monumentálního přístupu narativu a celá dějinná tragédie se zde vypráví přes zápas vnitřní a individuální.

Již u kinematografie Bressona a Dreyera jsme si mohli všimnout, že filmový rukopis je pro autorskou kinematografii stěžejní a, ve stopách evropské renesance, soustřeďuje se na individuální vyjádření, kdy forma je pro autora jeden z prvořadých aspektů. Autor je sám přítomen v celém filmu jako neviditelný tvůrce, který tvaruje svoji látku jako sochu a toto tvarování je neustále vidět, jak jsme zaznamenali například u „modelových“ herců<sup>45</sup>, což dobře odráží mentalitu individualizace západní společnosti a zvyklosti být centrem aktu tvoření.

Tarkovský ovšem, odvrhnuv cestu vnější narativní velkoleposti, nejde zcela ani touto cestou nadřazenosti vnímatelného tvůrčího rukopisu. Všudypřítomnost autora skrze styl je u Tarkovského mnohem méně nápadná, ačkoliv je to styl bezpochyby autorský. Převahu zde ovšem mají nad režisérem postavy samotné, není zda natolik znatelná potřeba být vidět jakožto dominantní tvůrce. Tarkovského filmový jazyk využívá řadu prvků evropské kinematografie – dlouhé záběry s pohybem kamery, málo střihů, precísní práce s mise-en-scene. Naproti tomu je zde i mnoho rozdílů – herci u Tarkovského jsou realističtí, v duchu naturalistické ruské herecké školy. Herci samotní před námi otevírají lidská dramata, ve kterých se osobnost herce projevuje naplno, na rozdíl od potlačení až zautomatizování herců u Dreyera a Bressona, kteří měli nad herci absolutní převahu. V práci s herci se odráží samotný vztah Tarkovského k lidem, kdy Tarkovský dává lidem plný potenciál pojmout roli individuálně a předat jí po svém a živě. Tarkovský nikdy necítil, že by se stylizace měla dotknout i něčeho živého, tedy herce.

Důraz je u Tarkovského dále kladen na okolí, přírodu a prostor, který v takové míře nenajdeme u západních režisérů<sup>46</sup> a který, přes známé Tarkovského záběry na přírodu bez zjevného děje, znovu odráží mentalitu tvůrce a jeho kulturní kořeny – vztah k obklopující přírodě, která udává svůj rytmus a svoji atmosféru v kontrastu k té, kterou vytvořil člověk. Podobně jako ikona, skrze obrácenou perspektivu věcí a prostoru, předává i Tarkovský realitu často ne dějem, ale právě atmosférou.

---

<sup>45</sup> Již zmíněnou Bressonovu knihu „Poznámky ke kinematografu“ dále rozvádí z hlediska stylistických postupů Bressona článek

TOTARO, Donato. „Notes” on Notes on the Cinematographer. <https://offscreen.com/> [online]. [cit. 2023-07-05]. Dostupné z: [https://offscreen.com/view/bresson\\_notes](https://offscreen.com/view/bresson_notes)

<sup>46</sup> Zajisté existují i výjimky, jako je například italský režisér, původně architekt, Michelangelo Antonioni. Tarkovský si svého současníka velice vážil právě pro jeho začlenění prostoru do příběhu jako hybatele děje a ne pouze jako dekoraci.

Tarkovský se ve všech aspektech odvrací od „storytellingu“, který nakonec zcela převládl v dnešní kinematografii.<sup>47</sup> Storytelling jako takový předpokládá nutnost zcela logického, kauzálního vývoje. Dnešní storytelling diktuje každému, od produkce a finančníků až po režii a scénáristy, jak má film ve svém modelu vypadat, i kdyby byl sebevíce experimentální. Tato hmatatelná, uchopitelná logika se však nakonec obrátila proti filmu a zabíjí ho jako uměleckou formu, protože se storytelling stal konstrukt k hodnocení, zda se film bude potenciálně dobře prodávat. Storytelling je tak byrokratická pomůcka, která má úředníkům pomoci škálovat předložené projekty, je to všemocný filtr, který přitom nejlépe filtruje právě spiritualitu v současné kinematografii – spiritualita je totiž těžko uchopitelná, vymyká se kauzální logice a systematizaci, je zcela objektivní a nekalkulativní.

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 plné 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. „*Andrej Rublev*“ je postaven z mnoha takových delších obrazových celků, kterým dokonce dává názvy jako kapitoly. Až ke konci filmu se nám tyto zdánlivě nepropojené celky slijí do jednoho obrazu, jako by před námi vyvstala ikona velkého svátku, která má mnoho částí, vše ale nakonec vyjadřuje jen hlavní událost, i když se jednotlivé části samy o sobě zdály být nezávislé a nesouvislé. Každá část je malý samostatný celek, který, i dle Bressonovy teorie střihu, ožívá teprve ve spojení s celkem a ne tolik ve spojení s další částí, na čemž prvoplánově staví všechny střihové systémy. Takové sestavení příběhu nutí diváka neustále přemýšlet, hledat spojení, interpretovat významy, podobně jako i ikona nás nutí se dívat, pronikat a nakonec se i vyjádřit k viděnému modlitbou. Tarkovského přístup je pro diváka mnohem náročnější o to méně podléhá dnešnímu trendu předvídatelného narativu, podléhajícímu škále od jedné do pěti.

V narativu Tarkovského nesledujeme pouze jednu hlavní postavu, sledujeme zde kromě protagonisty Andreje i mnoho dalších postav, kdy každá z nich prožívá důležité osobní drama.

---

<sup>47</sup> BUCKLAND, Warren. *Narrative and narration: analyzing cinematic storytelling*. Columbia University Press, 2020. Str. 11 - 29.

Drama se z křesťanského pohledu týká osobního svobodného rozhodnutí, zda jsem s Bohem a jdu k Němu či jdu proti Němu tím, že nekonáme jeho skutky. Křesťanské drama se diametrálně liší od všudypřítomného odkazu dramatu antického, protože odráží samotný cíl křesťanského života, tj. zbožštění, získání Ducha svatého a přiblížení<sup>48</sup> se ke Království Božímu skrze pokání a dar Boží lásky. V Tarkovského příběhu mnoha postav se hlavní protagonista v průběhu vyprávění občas i zcela skryje do pozadí, dokud se opět nevynoří, nyní však již v jiném duchovním, obrozeném stavu. Je zde pozoruhodná práce s „nevyprávěním“ jako v lakoničnosti ikony – za dobu, kdy Tarkovský hlavní postavu nezobrazoval, postava přesto prošla značným niterním vývojem a dospěla ke svým osobním, duchovním rozhodnutím na základě asketické duchovní práce, která zůstala známa jen postavě samotné. Podobně jak mnišská duchovní práce zůstává skryta, aby se poté na povrchu vynořily její zralé duchovní plody, aby přinesly stonásobný užitek i ostatním lidem. Tarkovský nepovažuje za nutné vše vysvětlovat a upřeně se dívat na každý krok vývoje postav s tím, že ani v životě zdaleka nevíme o tom, co doopravdy prožívá náš bližní ve svém duchovní zápase, skrytém pro oči. Když se ale s takovým člověkem opět setkáme, můžeme přesto vnímat duchovní změny, které vysledováváme zpětně. Tak ve filmu existuje mnoho postav a každá má vlastně klíčový příběh, který se však liší plodem výsledné duchovní práce. Pravoslavné křesťanství nás nabádá nejen k neustálému pamatování na Boha, ale přímo k dialogu s Bohem.<sup>49</sup> Tento dialog však opouštíme v momentě, kdy začínáme dialog jiný, v tomto případě dialog s vášněmi a s hříchem, jehož cílem je nás duchovně umrtvit. Tak jedny postavy, když je vidíme ke konci filmu, evidentně strávili celý svůj život dialogem s odsuzováním druhých, zatímco jiní přišli k Božskému dialogu o svém úplnému pokání. Podobně i ta, co byla včera nevěstka, zítra se může stát Marií Egyptskou, zatímco my, domýšlejíc si svoji čistotu, zůstaneme až do své smrti při svém odsuzování druhých a tím pádem i ve svém duchovním hrobě, který je navenek krásný, ale vevnitř pln nečistoty a tlení.

V tomto ohledu je fascinující dějový příběh mladíka, který chce vylít zvon. Ačkoliv sám ve skutečnosti nezná tajemství lití zvonů, nakonec je to právě on, pod jehož vedením je monumentální zvon vytvořen. V klíčový okamžik však mladík usne a když se probudí, je již zvon, po namáhavé kolektivní duchovní i fyzické práci, v podstatě již hotový. Tak i nám Bůh

---

<sup>48</sup> Rozhovor sv. Serafíma SAROVSKÉHO s N. A. Motovilovem o cíli křesťanského života viz *Беседа преподобного Серафима с Н. А. Мотовиловым. О цели христианской жизни. Azbyka.ru* [online]. [cit. 2023-07-05]. Dostupné z: [https://azbyka.ru/oteknik/Serafim\\_Sarovskij/beseda-prepodobnogo-serafima-s-n-a-motovilovym/#0\\_1](https://azbyka.ru/oteknik/Serafim_Sarovskij/beseda-prepodobnogo-serafima-s-n-a-motovilovym/#0_1)

<sup>49</sup> SYRSKÝ, Izák (sv.). Слова подвижнические. *Azbyka.ru* [online]. [cit. 2023-08-29]. Dostupné z: [https://azbyka.ru/oteknik/Isaak\\_Sirin/slova-podvizhicheskie/](https://azbyka.ru/oteknik/Isaak_Sirin/slova-podvizhicheskie/) Str. 217 – 221.

často ukazuje, že to nejsme my, kdo tvoří, s našimi omezenými duchovními i fyzickými schopnostmi, ale právě Bůh, který přes nás koná svoje dílo s naší spoluúčastí a skrze míru naší pokory. Tarkovského se tak soustředí na duchovní vývoj postav, u kterých více než ke kauzalitě dochází k přelomu jedné etapy duchovního výstupu ke druhému, což se stává přelomovými body i celkového příběhu. Tarkovský nás ve vyprávění dovádí právě do těchto etap, oproštěných od nutnosti dávat si jednoznačný ráz celkového příběhu se svým odosobněným počátkem, bodem zvratu a koncem. Příběh Tarkovského kopíruje komplexní strukturu duchovního výstupu či pádu lidských duší, který se skrze individuální příběh vlévá do příběhu kolektivu, národa a nakonec i samotných dějin, které jsou takovými příběhy tvořeny. Dějiny jsou neustálé latentní téma Tarkovského, jsou to ovšem dějiny christologické, mají svůj nepostradatelný soteriologický ráz, jak vidíme z konce filmu, kdy každá postava je tak či onak dovedena k otázce své spásy. Stejně jako křesťanství, které není soteriologické povahy, nemůže být pravoslavné, tak ani Tarkovského přístup, pokud se nezabývá otázkami spásy, nemůže být dle Tarkovského umělecký. Zrcadlí se tak opět Tarkovského přístup k člověku – zatímco na západě, se svým důrazem na individualitu,<sup>50</sup> tvoří tvůrce tím, že většinou potlačuje vše pro něj nežádoucí, u Tarkovského s jeho národnostní pravoslavnou mentalitou je měrnou jednotkou lidský osud v jeho vztahu k Bohu, který tvoří jádro dějiny a diktuje tak i samotný styl a směr filmového vyprávění. Zatímco západní kinematografie je kinematografie tvůrčí dominance, u Tarkovského je vidět neustálý zápas s jeho vlastním tvořeným dílem, kdy tu vítězí vize tvůrce, tu bere vrch látka a její tvar, který si sama diktuje. Západní tvorba je zápas Davida při porážce Goliáše, zatímco u Tarkovského je to zápas Jákoba (Izraele) s andělem, praobrazem duchovního zápasu všech křesťanů. Linie mladíka a zvonu nám zrcadlí právě tento aspekt tvorby a ačkoliv je to linie vedlejší, Tarkovský ji uděluje skoro stejně času, jako hlavní postavě. Je to také právě tento mladík, který i když se objeví až k polovině filmu, nás nakonec sloučí ke konci s hlavní postavou Andreje Rubleva v dojemné scéně pláče mladíka v objetích ikonopisce. „Neplač. Půjdem, ty budeš lít zvony a já psát ikony,“ promluví nakonec Rublev po svém mnohaletém mlčení při mohutných úderech pravoslavného zvonu.

Cizinci, kteří se přišli na výrobu zvonu podívat na koních, v drahých šatech, s odsouzením a povýšeným míněním o tom, že tito ubožáci nemohou přeci vytvořit zvon, museli nakonec tiše a zahanbeně odjet pryč, když uviděli zjevný zázrak, který na ně ovšem i

---

<sup>50</sup> O dichotomii individuální západní mentality viz KUSSEROW, Adrie Suzanne. *Crossing the Great Divide: Anthropological Theories of the Western Self*. Journal of Anthropological Research, vol. 55, no. 4, 1999. JSTOR, [online], [cit. 2023-07-05]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3631614>  
Stránky 541–62.

tak nejspíše nezapůsobil. Víra, nahlížená z vrcholu pýchy, víra farizejská, která nepotřebuje pokání, ale odsuzuje svého bližního, se za úderů zvonu setkává s vírou celníka, který nemůže k nebi pozvednout své oči a který se bije do prsou kvůli hořkosti svého provinění proti Bohu.

Narativ postav a strukturu příběhu filmu přímo odráží Tarkovského duchovní mentalitu. Rublev samotný v podstatě chybí celou prostřední část narativu filmu a ani jednou zde není ukázán v pozici, ve které bychom postavu očekávali, tedy v procesu tvorby ikon, což je naprosto nepředstavitelné pro již zmíněný „storytelling“. Jak lze prodat film o ikonopisci, který za tři hodiny filmového děje nenapíše jedinou ikonu, zcela se ztrácí mezi vedlejšími postavami a nakonec i úplně přestane mluvit a odejde do ústraní? Bláznovství, nulový kasovní potenciál a hrubé chyby narativu, kterých by se nedopustil ani student filmové školy, řekl by jakýkoliv produkční západního myšlení dnes a film zamítl k financování.

Rublev je u Tarkovského ukázán naopak v okamžicích, které zrcadlí zcela jiné aspekty jeho života. Jsou to momenty, ve kterých řeší duchovní dilemata, která jako by s tvorbou ikon přímo nesouvisela. To se ale právě ukáže jako opak, skrze který Tarkovský rafinovaně poukazuje na to, že umění je nedílně spjato s duchovním stavem tvůrce a je to právě život a jeho duchovní hodnota, jenž se promítne do díla. Všechny Rublevovy vnitřní rozpory, otázky, pády a vzestupy se nakonec promítly do ikon, které, i přes všechna svá nutná a vhodná kanonická pravidla, mají nekonečně mnoho prostoru pro tvorbu, pro osobnost autora a nakonec i pro zrcadlení veškerých duchovních prožitků tvůrce na jeho osobní cestě za zbožštěním. Pokud chce člověk natáčet lepší filmy, měl by se stát lepším člověkem, jako by nepřímou znělo z úst Tarkovského přes jeho dílo. Právě proto je Rublev ukázán v klíčových momentech života, kdy se má rozhodnout, čí stranu zaujme, zda má například právo v obraně jiné osoby zabít, zda má odejít do ústraní či žít uprostřed veškerých historických hrůz, zda a proč by měl pokračovat v tvorbě ikon, když budou nejspíše stejně zničeny nepřáteli. To jsou ty pravé momenty, které utváří nejen Rubleva, ale i jeho ikony. Ikony tímto nerozlučným sepletím s tvůrcem mu otevírají pevně danou možnost projevit ne svůj pomíjivý světonázor či tělesnost, ale samotnou duši.

Ze zmíněného lze odvodit, že i přes mnohé podobného s evropskou autorskou tradicí u Tarkovského jsou zde i zásadní rozdíly v pohledu na stavbu a význam příběhu, na viditelnost autora ve filmovém narativu, na hlavní postavu a na stříhovou strukturu. Markantnost rozdílu je dána odlišností filosofie tvorby jako takové. Tarkovský je ve svých postavách zcela rozpuštěn, jeho narativ je místy v podstatě kolektivní, zaměřen na klíčové eticko-duchovní momenty života protagonistů, kteří bojují za svoji cestu k Bohu, která je plná pokušení. Dlouhé záběry a pečlivé mise-en-scene Tarkovský využívá neustále, zatímco však v evropské kinematografii jsou tyto prvky upozorňující na osobitost režiséra, Tarkovského symbióza je

nesmírně dynamická. Kamera místy jakoby ani nestíhala zachytit tu bohatost událostí, které se před ní otevírají. Scéna ožívá samostatným, nezávislým životem a kamera jen tak tak stíhá ukázat divákovi, jak velké drama se před ním otevírá. Kamera se scénou zápasí, jako by se bála, aby ji neuniklo něco klíčového, co by mohla nepředat divákovi a tak se provinít. Poetická krajina si sama diktuje způsob svého zobrazení, sama si říká o formu, kterou musí kamera pochopit, stejně jako musí zpěvák zazpívat každou notu absolutně přesně. Režisér je zde ne aby zobrazované překřičel svým názorem, ale aby si scénu veslechl a předal divákovi s nepochybnitelnou přesností. Režisérova práce se stává ne prací rozkazu, ale prací ticha a naslouchání, ne transcendence tvůrce, ale mizení tvůrce za účelem toho, aby vyniklo zobrazované. 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.

Podíváme-li se na základě řečeného zpětně na vývoj západního umění (které se promítá i do kinematografie), jeho krize vyvrcholila právě v moment, kdy autorství zcela překrylo zobrazované, kdy převládla potřeba individuálně se projevit a vymezit vůči všem a všemu.<sup>51</sup> Začala vznikat díla, která paradoxně právě tím ztratila veškeré svoje osobní atributy a rozplynula se v abstraktnosti, v karikatuře, v hyperrealismu. Ať už byla forma jakákoliv, tuto krizi způsobila především spirituální prázdnota tvůrce i tématu. To, co se děje v umění, zrcadlí vždy i stav společnosti, která stejnou měrou odráží stav duchovnosti jedince. Jako se v ikonách v dobách úpadku kanonicita ikonografie stávala více rozvolněnou, emocionální, individualistickou, pozemskou a více zrcadlila potřebu autora se projevit, tak se proti tomu Církví mnohokrát opakovalo, že pravá ikona má být pravdivou z perspektivy svatého Ducha a ve všem směřovat ke svému jedinému cíli – k zobrazení Boha, který se nám zjevil v těle a který se nám přes Ježíše Krista stal zobrazitelným. Rublevovy ikony vynikají právě tím, že naplnil kánony tvorby vlastním duchovním zápasem za Boha v sobě. Přiblížil ikony blíže k Božskému a tím souměrně i ke schopnosti dopomáhat lidem ke spáse. Právě proto sledujeme ve filmu duchovní zápas Rubleva a zcela opomíjíme jeho tvorbu, která bude přímým výsledkem tohoto zápasu.

---

<sup>51</sup> MITTER, Partha. *Decentering modernism: Art history and avant-garde art from the periphery*. The Art Bulletin 90.4 (2008). Str. 531-548.

Tarkovský, sledující duchovní cestu Rubleva, se ve filmu nesnaží o experimentování se stylem, nehledá nový narativ, nesnaží se udělat film výjimečným za každou cenu. Právě ale tím, že se film podřizuje duchovnímu aspektu zobrazovaných lidských příběhů a je veden konkrétními osudy v jejich utrpení za Krista, stává se Tarkovského film neopakovatelným, unikátním a revolučně novátorským ve formě i obsahu, ačkoliv to nikdy nebyl primární cíl tvůrce. Podobně jako se člověk stává pravým člověkem pouze na cestě ke zbožštění, i film se stává hodnotným pouze při doteku se spiritualitou, která ručí za jeho trvalost.

Další otázkou, která se týká umění jako takového a ikon obzvláště, je problematičtější otázka symbolismu vůči naturalismu. Tarkovského film je totiž plný alegorií, ačkoliv se symbolismem Tarkovský v podstatě nenechává. Jeho metafory vyplývají přirozeně z jeho ukotvení ne v realismu, který takové metafory může samovolně produkovat jen obtížně, ale v spiritualitě reality, o kterou Tarkovskému jde. V ikonomalbě tento důležitý aspekt shrnul L. Uspenskij:

*„Zdá se nám, že pro západní pravoslavnou naši dobu je obzvláště důležité pochopit význam 82. pravidla Páto-šestého sněmu a uvědomit si ho, protože toto pravidlo tvoří teoretický základ liturgického umění. Ať už se bude západní pravoslavné umění ubírat jakýmkoli směrem, nemůže se obejít bez základního vodítka, které bylo poprvé formulováno v následujícím pravidle: historického realismu spojeného s realismem Božího zjevení, vyjádřeného určitými formami odpovídajícími duchovní zkušenosti Církve.“<sup>52</sup>*

Co tím pravidlo míní je, že se Církev nebude v zobrazování Božího zjevení uchylovat k symbolismu. To, co pak známe z Písma či Tradice jako podobenství, je takové jen v lingvistické rovině a pouze proto, že náš jazyk i naše zobrazení nejsou postačující, aby plně vyjádřily to, co je lidské mysli stěží postižitelné. Tak například holubice, která reprezentuje Svatého Ducha a snesla se na pána Ježíše Krista při křtu, neznamena fyzicky holubici, ale je užita jako taková („...jako holubice.“ (Marek 1:10)). Holubice je přirovnání, je to to, co je náš jazyk je schopen ve vztahu k Božskému připodobnit v této jedné konkrétní události. Proto je ale zcestné ukazovat vně tohoto kontextu holubici jako Ducha Svatého paušálně.

Jak uvádí nejednou Uspenskij (a z církevních otců pak například Jan Zlatoústý<sup>53</sup>), takto podobně se Duch Svatý projevil jen v případě křtu našeho Pána. Jelikož však Duch vtělený

---

<sup>52</sup> УСПЕНСКИЙ, А. Леонид. *Богословие иконы Православной Церкви*. <https://azbyka.ru> [online]. [cit. 2023-07-04]. Dostupné z: [https://azbyka.ru/otechnik/Leonid\\_Uspenskij/bogoslovie-ikony-pravoslavnoj-tserkvi](https://azbyka.ru/otechnik/Leonid_Uspenskij/bogoslovie-ikony-pravoslavnoj-tserkvi), strana 64.

<sup>53</sup> ZLATOÚSTÝ, Jan (sv.). *Беседы на Евангелие от Матфея*. <https://azbyka.ru> [online]. [cit. 2023-09-04]. Dostupné z: <https://azbyka.ru/otechnik/books/download/10783-%D0%91%D0%B5%D1%81%D0%B5%D0%B4%D1%8B-%D0%BD%D0%B0->



nebyl a jinde pro jeho působení Písmo uvádí vždy jiné podoby (např. ohnivé jazyky při Padesátnici, které jsou opět jazykové připodobnění), nelze plošně užívat zmíněnou holubici tak, jako by Duch trvale přijal tělesnost. Právě na to odkazuje i zmíněný kánon, když uvádí, že nelze užívat symbolického jazyka bez kontextu (jak to přitom doposud dělá katolická církev, například při zobrazení Krista jako beránka) a musí se vždy brát v potaz i historický realismus.

V ikonách samotných si Církev nevybrala ani realismus, ani arbitrární symbolismus. Vybrala si „*formu, odpovídající duchovní zkušenosti Církve*.“ Toto je zásadní formulace, protože forma ikony je zcela unikátní jazyk, který odpovídá právě empirické zkušenosti Církve.

Jak bylo naznačeno, estetika katolické církve se tímto směrem nevydala a zvolila si přístup, který spočívá na volném symbolismu<sup>54</sup> (zřetelně vidět při zobrazení nezobrazitelného Boha-Otce v podobě starého muže), jenž se později bohužel částečně vлил i do pravoslaví. V rovině historického realismu šla katolická církev do extrému naturalismu, obzvláště když si vybrala jako dominantní dvě formy sochařství a obrazy.

Pro nezkušeného pravoslavného člověka je kvůli této jiné estetice návštěva velkolepého katolického kostela zážitek, který ho zcela odvádí od cesty vnitřní modlitby. Jeho oko zde kmitá od jednoho ke druhému, nedokáže se na ničem zastavit, protože všude je to, co chce upoutat pozornost svojí velkolepostí a expresivitou. Plasticita Krista v jeho akcentovaném utrpení těla nám nedovoluje povznést se výše, ale udržuje nás pevně na zemi. Zrak a mysl se rozplývají ve vjemech a stejně tak se rozplývá i vnitřní soustředěnost, která je nutná pro veškeré duchovní cítění.

Zcela jinak je tomu v kostele, který je tvořen ikonami. I kdyby bylo v chrámu sebevíce ikon, každá ikona je zcela individuální setkání s věřícím, setkání, které vyžaduje trvání a soustředěnost. Setkání s ikonou je živá zkušenost tady a teď, kdy ikona si přitom nenárokuje pozornost násilně, nenárokuje si být oceněna z hlediska techniky provedení, nenárokuje si být esteticky posuzována. Naopak, obrácená perspektiva a ikonické kánony jako by věřícímu nastavovaly unikátní optiku, skrze kterou se duchovní paprsky vracejí zpět do srdce věřícího, ve kterém má neustále znít modlitba. Ikona vrací věřícího do jeho nitra a čím více se věřící na

---

[%D0%95%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B5-%D0%BE%D1%82-%D0%9C%D0%B0%D1%82%D1%84%D0%B5%D1%8F.pdf](#) Str. 148 - 152

<sup>54</sup> MURPHY, Russell. *Hopkins and the Unrevealed Christ: Towards a Catholic Aesthetics: A Catholic Theory of Art*. Studies: An Irish Quarterly Review, vol. 84, no. 334, 1995. Str. 173 – 180.

Pro širší kontext vztahu estetiky a náboženství je možné se obrátit k disciplíně teologické estetiky, jejímiž západními představiteli ve svých spisech byli i sv. Augustín, Tomáš Akvinský a, z novodobých, Hans Urs von Balthasar.

ikonu dívá, tím více je přítom soustředěn právě uvnitř svého srdce, ve kterém se pozvedá k božskému, které je viditelné přes duchovní zrak. Toto směřování pak o to více platí pro film, který by měl tento proces napodobovat. Film nemá rozptylovat a utvrzovat člověka v jeho pozemském životě, film by měl vracet člověka sobě samému a jeho vlastnímu srdci, jenž je chrámem modlitby a nejhonosnějším místem kontemplanace samotného Boha.

Sovětská vláda ovšem označila film Tarkovského po jeho uvedení za dílo, které překrucuje historii, zobrazuje násilí a šíří antipatriotické nálady, zatímco dnes je dílo považováno za potenciálně nejlepší film dějin kinematografie<sup>55</sup>. Tarkovský jako málokdo jiný dokázal zobrazil právě vývoj duchovnosti středověké Rusi a pravoslavné duchovnosti obecně. Důrazem na vnitřní prožívání Rubleva, na jeho zobrazenou tradici hesychastické duchovnosti, vytvořil Tarkovský dílo, které přes postavy na plátně mluví dodnes s diváckými srdci kinematografickým jazykem, který je esteticky i tematicky blízký Církvi. Na pozadí individuálních příběhů se ve filmu zároveň ukazuje i národní utváření pravoslavné identity, která byla hluboce poznamenána mongolo-tatarským jhem. Tato zobrazená historická zkouška trvale vepsala do mentality ruského národa pocit zmaru, který poté v dějinách dokázal národ dovést k strašným činům duchovní destrukce. Tento křes ohněm ovšem vštípil národu také protijed, jenž je neucházející potřeba obnovy, neustálá touha dosáhnout svátosti, mimo jiné i skrze vzývání ke svatým skrze ikony. Tarkovský tento pocit zhmotnil ve scéně, kdy mučený a umlčovaný roztaveným olovem člověk volá, že „*až vy odejdete, my zde vše znovu vybudujeme*“. V této větě Tarkovský lakonicky zobrazil duchovní podstatu národní víry, která se nedá zlomit. Tarkovský zobrazuje právě duchovní rozměr národa, čímž se i stává pravým patriotem, jelikož patriotismus pro křesťana má formu pamatování nejen na svůj domov a národ, své duchovní kořeny otců, ale především neustálým pamatováním na „nebeský Jeruzalém“, Království Boží, které má přijít a které není z tohoto světa.<sup>56</sup> To nevylučuje lásku k národu a k vlasti, ba naopak, dává to této lásce a patriotismu správnou formu nazírání na pozemské skrze budoucí, eschatologické a Božské.

Tarkovskému často vytýkaná scéna násilí na zvířatech (jak přítom sám Tarkovský zmiňuje v memoárech, zmiňovaná zvířata byla již určena na porážku), ve které Tarkovský užil krutých záběrů, i dnes tak nepřijatelných pro „zelenou“ ideologii. Tarkovský přítom jen využil vizuální síly kinematografie, kdy přes naturalismus zobrazovaného předal právě hrůznost toho,

---

<sup>55</sup> ROSE, Steve. *Andrei Rublev: the best arthouse film of all time*. www.theguardian.com [online]. 2010 [cit. 2023-07-05]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2010/oct/20/andrei-rublev-tarkovsky-arthouse>

<sup>56</sup> VOPATRNÝ, J. G. *Pravoslaví, Problematika Nacionalismu A Hranice Náboženské Tolerance*. Karolinum, 2022. Str. 16-23.

kam až je člověk ve svém duchovním pádu schopen dojít ve svém násilí a nenávisti. Nejedná se o násilí samoúčelné, běžné v dnešní kinematografii, ale o vizuální zapečetění faktu, že tyto a jiné hrůzy se děly lidem, kteří měli sílu za svoji víru zaplatili krví. To názorně vidíme i ve scéně modlících se ve chvíli, kdy vrazi vyrážejí dveře do chrámu. Pocit, jako by i pro diváka nastal Poslední soud a zúčtování s hříchy, je nesmírně intenzivní.

Tarkovský měl zajisté k přírodě a ke zvířatům hluboký vztah a úctu jako k Božímu stvoření, což mnohokrát ukázal v záběrech, koncentrujících se na přírodě a zvířatech jako na odraze Tvůrce, na živé stvoření, které po pádu Adama přišlo o svůj přirozený domov stejně tak, jako člověk byl vyhnán z ráje.

Po falešné kritice tehdejší antikřesťanské sovětské vlády již bylo jasné, že pro Tarkovského bude stále těžší tvořit takové filmy, jaké by chtěl. Tarkovský se přesto i nadále věnoval duchovním tématům, ovšem již skrytě na pozadí mysticky a sci-fi laděných příběhů, především ve filmech „*Solaris*“ a „*Stalker*“. Mystická atmosféra je velmi silná i ve filmu „*Zrcadlo*“, který je považován za jedno z nejosobnějších děl režiséra<sup>57</sup>.

Tato mystika pro Tarkovského neznamena útek od reality, ale tajemnou atmosféru, kterou si vybral jako závoj, aby mohl uniknout represivnímu aparátu, aniž by se vzdal duchovních témat, které tolik chtěl ukázat tehdejšímu divákovi. Dalo by se domnívat, že Tarkovského tvorba by byla mnohem otevřeněji křesťanská, nebýt trvalé cenzury. Vnímaví diváci, jak vyplývá z korespondence Tarkovskému, ovšem dokázali velmi bystře rozklíčovat Tarkovského nový kód a prohlédnou duchovnost, po které tolik prahli uprostřed všudypřítomné ateizace. Komplexní mystická atmosféra a nová práce s metaforami a symboly, ať už na vesmírné lodi filmu „*Solaris*“, v bezčasovosti „*Zrcadla*“ či v magických prostorách „*Stalkera*“, dávají těmto filmům spirituální i iracionální ráz, skrze který Tarkovský odchází od realismu a historicity „*Andreje Rubleva*“ a jde směrem kinematografické stylizace prostředí, kterou jsme viděli u Bressona a Dreyera. Tarkovského stylizace je ovšem podstatně jiná, protože styl režiséra je pouze forma pronikání do duchovnosti reality samotné. „*Stalker*“ je tak paradoxně zcela realistický film, kde ani hra herců, ani mise-en-scene nejsou stylizovány. Jak jsme již zmiňovali, Tarkovský si nedovolí násilně projektovat svůj styl do živého herce, pro to si ale vybral o to účinněji práci s časoprostorem. U Tarkovského dochází k syntéze zobrazení duchovna skrze naturalistické prostředky kinematografie, především pak skrze místa a jejich atmosféru. Tarkovský je režisérem metafyzického prostoru, který je pro něj pravé pole tvůrčí

---

<sup>57</sup> GRAY, Carmen. *Mirror: "All Is Immortal": Essay*. <https://www.criterion.com/> [online]. 2021 [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/7453-mirror-all-is-immortal>

působnosti. Tak se možností pro práci se spirituálními metaforami stává vesmírná loď v „*Solaris*“, magické krajiny ve „*Stalkerovi*“ či příroda v „*Zrcadle*“. Tarkovský symbolicky poukazuje na nepopíratelnou duchovnost našeho světa, na jeho neviditelný rozměr. Právě tato inovace pomohla Tarkovskému alespoň částečně uniknout cenzuře a duchovnost předat skrze na první pohled nenápadnou formu sci-fi a mystična. Cenzuře se ale nelíbily ani tyto skryté náznaky a brzy znemožnila Tarkovskému pokračovat i v této podobě jeho tvorby. Vynuceně tak začíná poslední tvůrčí období, které se odehrává mimo vlast v evropském kulturně-historickém prostředí.

### 3.3.3. „*Nostalgie*“ a „*Obět*“ – západní a východní vlivy v tvorbě

Ve filmech, natočených v Evropě – „*Nostalgie*“ v Itálii a v „*Oběti*“ ve Švédsku – dochází u Tarkovského k syntéze duchovního realismu „*Andreje Rubleva*“ a mystické atmosféry jeho predevropských filmů. Vzpomeňme si pro ilustraci na originální scénu v „*Nostalgie*“, kdy hlavní protagonista, ruský migrant, částečně odrážející pocity samotného Tarkovského v nucené emigraci, koketně plácne po pozadí ženu, která vzhledově nápadně připomíná italské obrazy madony. Ihned nato mu začne téct z nosu krev, skoro jakoby jistý vyšší trest za tak frivolní chování. Tarkovský však takovou interpretaci nevnučuje a tento malý incident může být rádo by zcela obyčejná zdravotní nevolnost. Podobné malé scény, někdy i s usměvavým nádechem, kde se ale nenápadně projevuje duchovní prodchnutost našeho světa, se však neustále opakují. Jsou to například nesení svíčky, hoření domu, orosení lidského dechu na skle a podobné lakonické detaily. Tato neustálá syntéza realismu a tajemna, významu prostoru a naturalistických postav zrcadlí skutečnost, že náš svět je křesťansko-mystický, nádherný ve své formě Božího stvoření, tajemně neuchopitelný a láskyplný zároveň. U Tarkovského je přitom člověk, i v duchu renesanční tradice, nadále středem narativu. Je to ovšem jiný člověk, než kterého si vytvořil renesančně-humanistický a racionální ideál. Je to člověk pravoslavné tradice přímého, empirického vnímání přítomnosti Boží, člověk obklopený nestvořeným Světlem nepoznatelného tajemství Boha a Jeho věčné otcovské starosti o stvoření.

Tarkovského zaměření na mikroudálosti, na lidskou touhu po Bohu v detailech každodenního života se stává viditelná právě skrze optiku kinematografie, jdoucí paralelně a přeci jen ideově s jiným cílem než pozdější evropská tradice, zaměřující se na téma „každodennosti“ a hledání krásy v ní.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Viz například Britská vlna „*Kitchen sink cinema*“ šedesátých let, kde se ovšem opouští od duchovní stránky událostí a zaměřuje se na poeticko-sociální vidění okamžiků, drobných událostí a každodennosti, které se často

Přejdeme nyní ke stylu Tarkovského v jeho pozdní tvorbě. Tarkovského kamera, která se ještě více soustředí na dlouhé trvání záběru. Jsou to Tarkovského soustředěné „duchovní oči“, které nám nabízí skrze kameru a délku záběru. Tak například sledujeme v dlouhém záběru hlavní postavu v exteriérové scéně, kde chodí od okraje k okraji místa s hořící svíčkou a snaží se, aby nezhasla. Tato scéna by v dynamickém střihu a rychlém trvání byla nesmyslná a směšná. Naopak trvání záběru odhaluje její hluboký metaforický a spirituální rozměr. Dlouhé trvání záběrů se v „*Oběti*“ prodloužilo místy v podstatě až do tehdejšího technického maxima. To opět dokazuje, nakolik bylo trvání záběru v čase jeden z prvků, který byl pro Tarkovského nutnou podmínkou pro zobrazení spirituality ve filmu jako takové. Když se přitom podíváme na kinematografii dnes, můžeme si lehce všimnout, že čím rychlejší má film rytmus, tím vzdálenější je obvykle od duchovních témat, která nezbytně vyžadují čas pro reflexi. Hollywoodské současné filmy, které dominují svojí rychlostí, narativní promyšleností a precizností střihu, jsou souměrně nositelé takových témat, která se reflexi brání, protože pod hlubším náhledem by se obsahově a významově, z hlediska spirituality, rozpadly. To je zřetelně vidět ve sféře sociálních platforem, je to princip „TikTok“, který je postaven na jediném okamžiku, kdy má video za každou cenu zaujmout. Takových okamžiků, zcela nepředvídatelných, následuje mnoho za sebou, z nejrůznějších možných zdrojů, nejrůznějšího možného obsahu, doprovázeného zvukovým efektem či chytlavou hudbou. Rytmus se přitom i při této okamžikovosti neustále zrychluje, stačí nám již i zlomek vteřiny, abychom klikali na další videa neustále dále. Kdybychom přitom jedno takové video rozložili do dlouhého záběru, odebrali zvukový podkres a podívali se na předkládané rozvážlivě a s odstupem, užasli bychom nad tím, na co se vlastně díváme a jaké je morální poselství toho, co se nám ve spěchu předkládá.

„Dáblův spěch“<sup>59</sup> je jeden z výrazů, kterým svatí Otcové situaci, která je standardem současné společnosti i kinematografie, označují. Tento spěch má za cíl rozptýlení, které pomáhá otevírat bránu srdce ke zlu. Z rozptýlení se rodí zapomnění na Boha, což je synonymum k duchovní smrti. Člověk zcela zapomíná na cíl svého života, na svoji spásu a na Strůjce této spásy. V rozptýlení se pohrouží hlouběji a hlouběji do všeho světského, především pak do vášní, což mu ovšem nikdy nemůže přinést trvalé uspokojení. Začíná honba za ďáblůvými sliby

---

odehrávají právě doma, například mezi dvěma lidmi při dialogu. Je to tedy podobná forma, ale se zcela jiným obsahovým zaměřením nežli u Tarkovského.

<sup>59</sup> Modlitba sv. Makárie Velikého, která je součástí ranních pravoslavných modliteb (tzv. ranního pravidla): MAKARIUS Veliký. <https://www.eparhia-saratov.ru/> [online]. [cit. 2023-06-27]. Dostupné z: <https://www.eparhia-saratov.ru/Content/Books/111/13.html>

podobné těm, kterými se Satan snažil obelstít i samotného Syna Božího. Začíná život přízračného štěstí, které se nikdy neuskuteční. Čím více se vše zrychluje, tím rozptýlenější se člověk stává a tím více zapomíná ve světě na Boha a tím i na sebe sama. Tarkovského estetika se tomu intuitivně brání a režisér tvrdošijně trvá na tom, aby byl záběr dynamický uvnitř scény, ale pomalý ve své formě. Dnes mnozí z režisérů bohužel přejali pouze formu narativu a užívají dlouhých záběrů, aniž by chápali jejich smysl. Vznikají tak filmy, které jsou obsahově prázdné, jelikož nedochází k syntéze narativu s formou. Pro Tarkovského byl stěžejní duchovní obsah záběru v jeho hloubce a různorodosti, na který se poté dal napojit i vhodný styl. Jistě ale tomu nebylo tak, že by se na bezduchou scénu přidával dlouhý záběr a tím se jen podtrhávala agonie prázdnoty autorova sdělení.

Vzeme-li v potaz místo natáčení – Evropu – překvapí nás nejspíše, nakolik málo vlastně Tarkovský lokace využil v tom smyslu, jak práci s lokacemi chápeme v současné produkci. Tarkovský natáčel v reáliích, pečlivě vybraných místech Itálie a Švédska. Nad jejich výběrem strávil, dle vlastních slov, nemálo času. Na druhou stranu se výběrem míst snažil režisér předat více duchovní atmosféru nežli historickou estetiku místa. Místa se připodobňují tomu, kde by Tarkovský při svém nuceném „uměleckém exilu“ mimo vlast cítil doopravdy vnitřně být. Jsou to převážně místa nostalgická, nesoucí pocit přinášené oběti ve jménu svobodné duchovní tvorby, nemožnosti se vrátit ke svým kořenům.

Ve filmové industrii dneška je naopak tradice taková, že se má každá lokace využít naplno v její velkoleposti a kráse. Vyžaduje to sponzor, vyžaduje to produkce, vyžaduje to kamera. Vše se má ukázat, vše využít, vše má kompenzovat vložené investiční prostředky.

Tarkovský ale jde opačnou cestou. V italských reáliích jako by hledal místa ztracená, místa vlastní pouze jeho duši, místa, která jsou na hranici zapomenutí. Tarkovský využil možnosti natáčení na západě, v jiné kultuře, zcela jinak, než jak využíváme takzvanou koprodukcí dnes. Cizokrajní lokace slouží jako zrcadlo stesku po domově, individualita člověka se ukazuje být v nových místech zcela ztracená a bezmocná, protože pozbyla vztah ke kořenům jak pozemským (vlasti) tak především duchovním. Slavná místa ztrácí na významu, člověk se naopak uchyluje k místům přehlíženým, jelikož právě ony odpovídají pocitům vyhnance. Cizí místa se stávají nerozluštitelnou hádankou stejně tak, jak se člověk bez duchovní půdy pod nohama stává záhadnou pro sebe sama.

Závěrečná scéna „Oběti“ kontrastuje s otázkou, kterou byl film zahájen – „*Na počátku bylo Slovo. Proč, tati?*“ Dnes již legendární poslední scéna hořícího domu, která Tarkovského stála tolik úsilí, zakončuje i tvorbu Tarkovského. Je o člověku, který zapálí svůj domov. Dlouho se Tarkovský přel se světoznámým švédským kameramanem Svenem Nykvistem o tom, že

tento záběr chce mít technicky přesně takto, v tomto dlouhém jednom záběru, trvající na své vizi, která tehdy hraničila s technickými možnostmi. Uskutečnit vizi se povedlo až na druhý pokus, kdy první dům, který shořel a nebyl úspěšně zaznamenán, musel být narychlo a nákladně postaven znovu, aby opět vzplál a již úspěšně vešel navždy do dějin kinematografie. To, že se vyhořelý dům podařilo obnovit, byl v podstatě zázrak, protože se na poslední chvíli našel sponzor, který do tak nákladné vize hodlal investovat. „Blázen“, pobíhající kolem svého zapáleného domova, je zrcadlem duše člověka mimo svoji pravou vlast, mimo svůj Nebeský Jeruzalém, po kterém vyhnanci, jimiž jsme my všichni, neustále touží. Proto má vyděděnec vždy poblíž zabalený kufr, aby mohl při první příležitosti, na zavolání svého Pána, vycestovat z exilu zpět domů. Tento kufr pak není nic jiného než naše pozemské skutky, jejichž přílišná tíže by znemožňovala, abychom v případě potřeby stihli dostatečně rychle vycestovat. Bude-li kufr naopak prázdný, nevystačí nám zásoby, abychom dorazili do cíle, podobně oněm pannám, které si nevzaly dost oleje a poté již nestihly vejít ani do království Božího.<sup>60</sup>

V roce 1986 Tarkovský umírá, nejspíše na následky toho, že film „*Stalker*“ točil v místech, kde byla v té době zvýšená radioaktivita kvůli sovětskému tajnému jadernému experimentování<sup>61</sup>. I tady Tarkovský sám, v duchu Evangelia, položil nevědomky život za to, aby jeho dílo mohlo vzniknout v unikátním prostředí „*Stalkera*“, které neopakovatelně ukázalo skrytou spiritualitu světa a vyděděných postav v něm. Hořící dům „*Oběti*“ pak ve stejné ideové rovině zakončuje i celý spirituální odkaz velikého režiséra, který byl ze své vlasti vyhnán a když mohl točit jinde, točil o nostalgii a o oběti, kterou nakonec sám přinesl na oltář Boží pravdy svým dílem a životem.

---

<sup>60</sup> V již zmíněném rozhovoru sv. Serafíma svatý otec vysvětluje, že panenství je samo o sobě jedna z největších ctností, o kterou (často marně) usilovali například mnozí ze starozákonních svatých. Proto to nelze chápat tak, že by ony panny postrádaly dobré skutky, ale spíše, že se minuly s cílem křesťanského života – získáním zbožšťujícího Ducha svatého po očistění srdce a po získání neustálé srdeční modlitby.

<sup>61</sup> DYER, Geoff. *Danger! High-radiation arthouse!*. <https://www.theguardian.com/> [online]. 2009 [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2009/feb/06/andrei-tarkovsky-stalker-russia-gulags-chernoby/>

KEMP, Sam. *How 'Stalker' claimed the life of Andrei Tarkovsky and his wife*. <https://faroutmagazine.co.uk/> [online]. 2022 [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://faroutmagazine.co.uk/stalker-killed-andrei-tarkovsky/>

## 4. Odkaz A. Tarkovského

### 4.1. Následovníci A. Tarkovského

Viděli jsme, jak Dreyer posunul filmový jazyk od momentu němé kinematografie až do moderní doby šedesátých let 20. století. Bresson poté spirituální linii vytříbil již ve své vlastní, individualizované podobě, kdy zároveň vytvořil i cenný teoretický podklad pro filmové tvůrce duchovního stylu. Tarkovský následovně syntetizoval do tohoto kontextu pravoslavná témata a pozvedl filmový jazyk výše skrze své unikátní chápání spirituálního stylu.

Ačkoliv zmínění režiséři považujeme pro naše téma za stěžejné příklady sourodé jak v tématu křesťanství, tak ve výrazové bravurnosti, nedá se samozřejmě různorodost filmografie omezit pouze na tyto, i když nejvýraznější, příklady. Pojdme se proto v krátkosti podívat, jak se pravoslavná tematika vyvíjela jednak paralelně s Tarkovským, především pak ale i skrze jeho následovníky až do dnešní doby.

Kromě R. Bressona byl současník Tarkovského, kterého on sám mnohokrát zmiňuje v denících, Sergej Paradžanov.

Paradžanov většinou používal pro svá spirituální témata velmi symbolického jazyka, kdy často zcela opouštěl formu klasického narativu. Jelikož z našeho pohledu přílišná symboličnost nikdy nebyla Církvi a ikoně, jak již bylo objasněno, zcela vlastní, nebudeme se zde experimentálně-symbolickou linií, i když spirituální ve svém obsahu, hlouběji zabývat. To samozřejmě neznamená, že by to nebyla inspirativní linie filmového narativu, která ovšem na spiritualitu nahlíží ve své formě abstraktněji. Přitom však na stavbu příběhu samotného Paradžanov pohlíží velmi podobně Tarkovskému a vyprávění často dělí na jednotlivé obrazy, na samostatné celky, které se propojí až celkovým, komplexním vyprávěním, které tak diváka drží v neustálém napětí svého tajemství.<sup>62</sup> Tarkovský si velmi cenil právě osobitosti přístupu Paradžanova, který zcela ignoroval mainstreamové vyprávěcí metody a zavedené stylistické přístupy. Blízko k tomuto směru měl také gruzínský režisér Tengiz Abuladze (1924-1994), který otevřel téma duchovní reflexe ve své trilogii „*Prosba*“ (*Мольба*) 1967, „*Strom přání*“ 1977 a film „*Pokání*“ 1987, který získal ceny na festivalu v Cannes 1987.

Díváme-li se na následující vývoj kinematografie, v západním myšlení došlo k značnému posunu v přístupu k filmu především v důsledku všeobjímajícího vlivu zmíněných „Nových vln“. Tento směr obracel pozornost především na témata politicko-sociální, spolu

---

<sup>62</sup> STEFFEN, James. *The Cinema of Sergei Parajanov*. University of Wisconsin Press, 2013. Str. 3 – 23.



s uvedeným zaváděním reformy ve směru produkčním. Technické inovace daly dosud nevídané možnosti formální, jako je například natáčení mimo studio v reálu a exteriéru, lehčí kamery pro dynamický narativ s následným rozbitím lineárního stříhu atp.

Spolu s touto celkově prospěšnou inovací se ovšem kinematografie zároveň posunula pryč od náboženské reflexe, protože dominantní jádro francouzské „Nové vlny“ bylo tvořeno především přívrženci radikálněji levicového politického spektra. Ačkoliv se estetika i tematika „Nové vlny“ dnes především opěvují, zaznívají přesto i jednotlivé hlasy, poukazující právě na tento rozkol, který „Nová Vlna“ vnesla do kontinuity spirituální filmové tradice. Z tohoto hlediska si lze vzpomenout například na film „*Je vous salue, Marie*“ od Jean-Luc Godarda, který tehdejší papež Jan Pavel II označil za dílo, „které hluboce raní náboženské city věřících.“<sup>63</sup>

Rozkol spočívá především v tom, že „Nová vlna“ se pod heslem zpřístupnění kinematografie vydala zároveň cestou témat, která byla ovlivněna převážně přívrženci socialistického myšlení. To mělo logicky za následek, že již samotné téma náboženství bylo problémem, tvůrcům pak na obtíž či přímo k posměchu. Období demokratizace kinematografie se tak ve skutečnosti vlilo do diskurzu socialistického, v němž mnoho z tvůrců pokračuje až dodnes. Jako další důkaz této tendence je samotná programová strategie největšího a nejvýznamnějšího mezinárodního filmového festivalu v Cannes, který latentně této linii přizvukuje již od 60. let. a až do dnešních dnů.<sup>64</sup>

To vše je potřeba mít na paměti, když se snažíme zřetězit vývoj spirituální filmové tvorby a jejích tvůrců, kteří se proto tendencemi „Nové vlny“ inspirovali jen minimálně a většinou pouze přejali některé stylisticko-produkční prvky, které se pokusili integrovat do své duchovní tvorby.

Další klíčový režisér se značným vlivem v oblasti spiritualizace filmu, který se Tarkovským přímo inspiroval, je polský tvůrce Krzysztof Kieślowski (1941 – 1996). Jeho filmová série „*Dekalog*“ je často citované dílo, které se přímo týká biblické tematiky v současné době. Kieślowski ve svém estetickém chápání jde podobným směrem Tarkovského a většinou práci příliš nestylizuje, co se herců, mise-en-scene a dalších prvků narativu týče. Jistou výjimkou by byl snad jen „magický realismus“ ve filmu „*Dvojitý život Veroniky*“, kdy však,

---

<sup>63</sup> AUSTERLITZ, Saul. *The Last Great Godard Film*. www.slate.com [online]. [cit. 2023-09-18].

Dostupné z: <https://slate.com/culture/2006/10/jean-luc-godard-s-hail-mary-his-last-great-film.html>

<sup>64</sup> AFP / DW redakce. *Politics Rule at Cannes*. [online]. 2007 [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://www.dw.com/en/politics-dominate-silver-screen-at-cannes-film-festival/a-2552603>

podobně jako u Tarkovského, příběhová metafora slouží pouze ke zvýraznění spirituálního chápání, kdy hlavní hrdinka má možnost vidět svůj jiný, druhý život, pokud by se rozhodla pro jiné duchovní hodnoty.

Kieślowskeho přínos je především ten, nakolik dokázal balanc mezi realismem a duchovností aktualizovat pro současnou společnost a nakolik náboženskou tematiku vyjádřil příběhy aktuálními pro náš moderní život. To vidíme již v prvním díle „*Dekalogu*“, kdy se na první přikázání desatera režisér dívá skrze současný vědecký ateismus a potřebu lidí udělat si z vědy a ze sebe samých bohy. Tento pokus však tragicky ztroskotává a obrací nenávisť hlavního hrdinu proti Bohu – Bohu, v kterého nevěřil za dobrého života, ale kterého dokáže tak pohotově nenávidět při tragédii. To opět poukazuje na to, že proti Bohu je ateismus latentně vždy, jen je otázka, která událost tento stav nenávisťi odhalí či, v několika málo případech, k Bohu přeci jen navrátí. Jak jsme si již zmiňovali, duše není schopna Boha popřít, jelikož je sama „od narození křesťanka.“ Člověk je schopen duši pouze umlčet, zavřít všechny okna a namluvit, že slunce, které kdysi duše viděla a na jehož teplé paprsky si stále pamatuje, vůbec neexistuje. Takový člověk přitom nemá sebemenší problém říct, že za všechno špatné může právě Bůh, který neexistuje. Tento paradox jen zvýrazňuje, že ateismus je lež ďábla a jeho povstání proti Tvůrci, které se snaží vnutit i lidem, kterým závidí jejich možnou cestu k samotnému Bohu, jejich možné zbožštění, o které on sám ve své pýše přišel.

„*Dekalog*“ mimo jiné inspiruje také tím, jak se dá formy seriálu využít pro duchovní tematiku. Série, které jsou nyní dominující, ve skutečnosti spiritualitě ve filmu příliš nenahrávají. Jednak totiž děj kouskují, jednak natahují tím, že tvoří rozkouskovaný řetězec. To vidíme i v současných seriálech, kde se spiritualita v podstatě vytratila. Seriály ovládly giganti masové zábavy, vracejíc ve své ziskuchtivosti a amorálnosti kinematografii stále více a více zpět do stavu počátků, kdy se opravdu jevila jen jako atrakce a neměla potenciál duchovního sdělení. Kieślowski nám ale překvapivě ukázal možnost, jak se spirituálním příběhem pracovat i ve formě série. Bere totiž jako podklad větší duchovní celek (zde konkrétně desatero) a dělí ho do provázaných a současně samostatných deseti příběhů. Díly se zde propojují ne pomocí amerických mechanismů kauzality a uměle vytvořeného napětí, ale provázaností toho, že desatero se dá shrnout do přikázání jediného – přikázání lásky. Jak nelze rozkouskovat duchovní svět, nejde ani rozkouskovat desatero a oddělit ho od milosti. Kieślowského „*Dekalog*“ je globální obraz úpadku i vzestupu lidské duše, je to jeden film v sérii, je to diagnóza i léčba zároveň. Zároveň je to bohužel jen jeden z velmi mála příkladů duchovního využití sériového narativu, který našel v dnešní době jen minimální odezvu.

Kieślowského příklad nám ukazuje, nakolik přirozeně se může přes film projevat duchovní pastorace, kdy se film stává duchovní péčí skrze příběh, skrze sledování duchovního vývoje či pádu filmových postav, které samostatně dospívají ke klíčovým duchovním rozhodnutím. Film v tomto případě samozřejmě nesubstituuje homiletickou práci (a ani by se o to snažit neměl), ale naopak je velmi cenným pomocníkem této práce s širokým dosahem a živostí skrze příběh, který je s lidmi od nepaměti. Podobenství Ježíše Krista jsou svým způsobem dokonalé a nanejvýše dramatické příběhy, které přitom sledují pouze cíle duchovní. Podobné příběhy nekážou, ale zobrazují cesty Boží a postavy, se kterými se divák či posluchač dokáže ztotožnit. Tvoří tak sám svojí vlastní duchovní cestu, veden příběhem až k cestě ke Království Božímu.

Pokračovatel spirituálního směru v současnosti je proslulý maďarský režisér Béla Tarr, který zavedl především inovativnost stylu.<sup>65</sup> Tarr prodloužil trvání záběru k jeho novému maximu, čímž dovedl i myšlenku Tarkovského o důležitosti kontemplativního trvání záběru až do hypnotické časové roviny. Podobně jako Tarkovský se Tarr soustředí i na postavy jako na hybatele děje a ne na děj samotný, který pro něj nemá lineární, kauzální význam. Dalo by se říct, že po stránce stylistické, ke které byla Evropa ve své estetické tradici vždy velmi blízko, dovedl prozatím Tarr filmový spirituální jazyk ze všech nejdále. Tematicky se pak autor soustředí hlavně na aspekt lidské důstojnosti a lidskosti i v té nejnehumánnější situaci. Tak jako máme všichni v srdcích vepsán „přirozený zákon“ - svědomí, tak i naše důstojnost, jinými slovy naše věčná podoba Bohu v jakékoliv situaci, je nám jako lidem vždy vlastní, ať už se dopustíme jakéhokoliv hříchu, který tuto podobu sice zastiňuje, ale nikdy ji nevymaže zcela. Tarr zároveň obrací kinematografii v pozitivním smyslu zpět k němým kořenům vyprávění, kdy dialogy jsou omezeny na minimum a spíše předávají atmosféru nežli nesou samotný děj. Práce se zvukem a hudbou pak o to více vytváří prostor pro obrazovou expresivitu a pro jazyk filmového vizuálu, kterému předává štafetu a kterému vytváří rytmický podklad. Tarr sám přitom jak osobně (o čemž otevřeně mluví), tak i ve filmech, se často dostává do jistého pesimismu, do duchovního „žalu“ (který ovšem z hlediska křesťanství zastiňuje Boží přítomnost v nás.<sup>66</sup>) Ačkoliv je i toto součástí Tarrova odkazu a jistý protiklad k vidění Církve, Tarrova stylistika je přesto ve vývoji spirituální kinematografie klíčová a navazující právě na odkaz Tarkovského, i když tematicky v tomto směru poměrně jednostranně.

---

<sup>65</sup> BOHÁČKOVÁ, Kamila a TARR, Béla. *Béla Tarr: v oku velryby*. Praha: AČFK / Casablanca, 2010.

<sup>66</sup> „Vy však, bratří, neochabujte v dobrém jednání.“ (2Te 3:13); „...je třeba stále se modlit a neochabovat...“ (Lk 18:1)

Trochu odlišná tradice následování odkazu Tarkovského se projevila v samotném Rusku. Zatímco ve vývoji kinematografie Evropy se často kvůli upjatosti k formě sdělení více zastínil obsah křesťanské tematiky, v Rusku to bylo spíše naopak. Režiséři zde sice přebrali stylistické prvky evropské autorské kinematografie, včetně delších záběrů, dokumentární syrovosti, práci s neherci atp., nestala se forma vyprávění stěžejným důrazem tvorby. Styl byl, snad až na výjimku doby sovětské montážní školy<sup>67</sup>, který se ruské tradici vymyká, vždy mnohem subtilnější a spíše se podřizoval tématům samotným.

V době po Tarkovském vznikly především filmy, které mají otevřeně pravoslavná témata. To ale ještě neznamená, že film skutečně nese vysokou duchovní a estetickou kvalitu. Mezi takové rozporuplné filmy by patřil populární snímek „*Ostrov*“ z roku 2006 režiséra Pavla Lungina, který se náboženské tematice věnoval nejen v tomto díle. Ve filmu hraje dříve známý zpěvák Petr Mamonov, který, ačkoliv herecké vzdělání neměl, prošel si ve svém vlastním životě obrácením k Bohu v momentě, kdy chtěl spáchat sebevraždu. Čerpal tak v herectví ze své vnitřní duchovní zkušenosti, nepodobné postavám Dostojevského.<sup>68</sup> Film je tak skrze znatelnou osobní zkušenost herce prodchnut skutečným duchovním napětím se soustředěním se na postavy během jejich duchovní nemoci i uzdravování se, což se přenáší i na stav duše diváka.

Film ale kromě této linie postrádá paradoxně právě hloubku a formální inovativnost, kterou jsme viděli u Tarkovského, který uměl bravurně skloubit odkaz evropské spirituální kinematografie a svých hlubokých témat. Ve filmu je tak vidět celkově spíše jen směr, který v sobě nese potenciál budoucího vývoje, který by se měl týkat jak prohlubování tematiky, tak především práci nad autorským ztvárněním látky, tedy nad bravurností filmového jazyka, která po Tarkovském opět značně upadla. Popularita tohoto filmu ale potvrzuje, že lidem zásadně chybí upřímná, hluboce spirituální kinematografie na vysoké výpovědní i stylistické úrovni. Diváci mezitím berou vše, co se alespoň trochu vymyká běžné produkci a nese rámeč opravdového spirituálního filmu, který ještě stále nedosáhl ani zlomku svého nesmírného potenciálu.

Podobných problematických, a přitom populárních, filmů s více či méně nenaplněným duchovním potenciálem formy a obsahu najdeme v současné době v Rusku poměrně dost.

---

<sup>67</sup> Sovětská škola s důrazem na střih („montáž“) jako na základní prvek filmového jazyka, počínaje 20. léty 20. století, zastoupena například Sergejem Eisensteinem a kladoucí důraz na „dialektický přístup k filmové formě“.

<sup>68</sup> O svém životě pojednává například v interview na *Петр МАМОНОВ: о своём 70-летию* [online]. [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://youtu.be/MQNahSdqFCU>

Zmínit se dá například „*Monach a běs*“ (Nikolaj Dostal, 2016), „*Car*“ (Pavel Lungin s již zmíněním hereckým obsazením P. Mamonova, 2009).

Podobně tak se objevují i jednotlivé snímky v širším zahraničním pravoslavném prostředí, jako je film „*Man of God*“ (Yelena Popovic, Řecko, 2021) či meditativně-kontemplativní „*Kde jsi, Adame?*“ (Alexandr Zaporošenko, Athos, 2019).

I když je pochvalné mít na seznamu spirituální kinematografie zmíněné filmy, podíváme-li se na současnou situaci více kriticky, není daný stav až tak pozitivní. Zmíněné filmy pokulhávají jak po stránce stylistické (filmový jazyk je často na základní úrovni a bohužel daleko od toho, co již inovoval ve filmové stylistice Tarkovský), tak i dogmaticko-příběhové, kdy se do narativu dostávají povrchní, tvůrci neprožitá a klišovitá momenty. I když kupříkladu film „*Monach a běs*“ využívá humor vhodně, je znát mechanizovanost tvorby příběhu s mnohými zbytečnými prvky narativu, které odvádějí pozornost od hlubší reflexe toho, kam nás film vede a jak k divákovi skrze film může mluvit církev. Právě film jako duchovní průvodce na individuální cestě k duchovnímu vzestupu je potenciální koncept, skrze který můžeme k duchovní kinematografii přistupovat. Na takového průvodce jsou ovšem v takovém případě kladeny vysoké nároky jak estetické, tak i duchovní.

Stejně často je patrný rozkol i mezi symbiózou umělce a jeho díla, ke které vždy tolik směřoval Tarkovský. Při zohlednění dalších podobných nesourodých jevů je lehce patrné, že zdaleka nejsme ve fázi, kdy by se od autorské kinematografie dala očekávat velká spirituální díla. Kinematografie se tak stále znovu vrací do pozice nezralého umění, které je na rozcestí možností být nositelem duchovní ideje či sklouzávat zpět ke svým počátkům, ve kterých ji nikdo duchovní rozměr nepředvídal, k počátkům masové zábavy pro davy, počátkům krátkých slapstickových snímků pro pobavení a pro odvedení pozornosti od toho, k čemu by nás právě umění mělo vést – k rozpomínání si na nutnost vlastní spásy skrze Boží milost. Umění v podobě masové zábavy nemůže zajisté sloužit k rozpomínání si na Boha, ale naopak napomáhá jeho zapomnění, na pohroužení se do starostí a vášní světa, které v nás přehlušují veškerou rezonanci Boží krásy.

Kam se bude kinematografie vyvíjet v kritické pro ni době, je jen na tvůrcích. Právě proto by ale měl být slyšet i apel na instituční strukturu církve, aby se začala podporou kinematografické tvorby (ze svého úhlu) systematicky zabývat a začala tak vytvářet podpůrnou strukturu pro duchovní filmovou tvorbu. To lze udělat skrze produkčně-finanční zázemí, interní distribuci vybraných filmů a skrze vlastní fondy a workshopy pro tvůrce, kteří chtějí na spiritualitu ve filmu navázat. Pokud se církev vyvaruje extrémů v podobě mělkých pseudo-pravoslavných snímků či propagačních ideových forem bez vysokého esteticko-narativního

základu, může církev zajistit kinematografii stabilní spirituální vývoj a zároveň pomoci tvůrcům, kteří v této nelehké době by mohli světu nabídnout svoji vnitřní spirituální reflexi skrze film ku prospěchu celé církevní obce.

#### 4.2. Vymezení vůči tvorbě A. Tarkovského, kritika

Tak jak zmínění klíčoví režiséři čerpali z velkého odkazu Tarkovského, našly se zároveň i tendence opačné, ať už z hlediska stylového i obsahového pozitivní či negativní. Jedná se o kritický postoj k tvorbě Tarkovského.

Většina režisérů, kteří se považují za spirituální tvůrce, pokračovali tak či onak v linii ruského režiséra a ve většině případů uváděli Tarkovského jako jeden z hlavních vlivů. Byli ovšem i významní režiséři, kteří se potřebovali vůči vlivné tvorbě Tarkovského vymezit.

Významný současný finský režisér Aki Kaurismäki, který má ve své tvorbě velmi blízko k postavám v jejich utrpení a k jejich sociálním a existenciálním problémům, se již na začátku své kariéry vůči Tarkovskému vymezuje<sup>69</sup> a ptá, proč bychom vlastně jeho tvorbu měli následovat. Toto kritické tázání se tehdy ještě mladého režiséra nebylo jen pokus o vymezení se vůči vlivné tradici předešlé generace, je to něco, co zrcadlí mnohem hlubší rozdílnost pohledu na film jako takový.

Pro pochopení této rozdílnosti jsme si již na začátku uváděli, že kinematografie vznikla tvorbou komediálních skečů a jednoduchých momentek. Vzápětí se však v kinematografii projevila i jiná tendence, reprezentovaná Francouzem Georges Mélièsem (1861-1938). Tato tradice se snaží ve svém jádru vůči realismu kinematografie vymezit a říká, že filmový jazyk, naturalistický ze své podstaty, je právě tím schopný a vhodný k zobrazování magického, nereálného a iluzorního. Tím, že kinematografie dosahovat realismu již nepotřebuje (na rozdíl, například, od malby, která se tak či onak o realismus pokouší), může kinematografie svoji obsahovou a estetickou pozornost zaměřit na odhalování magických (a spirituálních) aspektů, na zobrazení metafyzické a duchovní stránky věcí. Od této doby je to stále se opakující dilema kinematografie – nakolik je film vhodnější k věrné reprodukci a nakolik k reprodukci ideově-duchovní. Z církevního pohledu je přitom zajímavé, že v podobné duchu došlo k ideovému

---

<sup>69</sup> KAURISMÄKI, Aki a BOHÁČKOVÁ, Kamila. *Aki Kaurismäki: světla soumraku*. Praha: AČFK ve spolupráci s nakladatelstvím Casablanca, 2011

sporu právě při ikonoborectví, kdy se podstata sporu týkala jak formy samotné, tak především otázky, nakolik je Kristus pro nás materiálně zobrazitelný a nakolik jen „duchovní“.

Poznámka Kaurismakiho se tím dotýká i jádra kinematografie a nazírání na její jazyk. Zajímavé je, že sám Kaurismaki měl styl v lecčem podobný stylu Tarkovského a režisérům, držících se spirituální formy. Kde se však Kaurismakiho chápání filmu rozchází, je pojetí obsahového naplnění. Kaurismaki dbá především o sociální problémy, do kterých může vnášet magický prvek a humor. Tarkovského přístup je jiný – vychází z toho, že zobrazuje Boží svět a od toho odvozuje svůj styl, taktéž apriori duchovně prodchnutý. Otázka realismu a surreálna, kterou i v literatuře zkoumal mnohokrát Dostojevský<sup>70</sup> a která byla dogmaticky zřetelná při ikonoborectví<sup>71</sup>, reflektuje dilema, zda zobrazujeme svět z perspektivy Boha a jeho zázraků či svět z perspektivy člověka a jeho magie (kam patří, mimo jiné, v jistém smyslu i dnešní technologie<sup>72</sup>).

Z tohoto úhlu pohledu patří do skupiny režisérů, kteří se vymezili vůči Tarkovskému právě ti tvůrci, kteří zastávají sociálně-naturalistické tendence. Tito tvůrci se soustředí, skrze převážně syrově-dokumentární styl, na témata sociální nespravedlnosti a lidské mizérie. Tato kategorie režisérů v dnešní době převládá a je dominující tendencí na všech hlavních světových festivalech, což odráží i duch společnosti.

I přes veškerou podporu, kterou má společnost k těmto tvůrcům a jejich filmům, které poukazují na sociální nešvary dnešní doby a na její pokrytectví, není to přeci jen pohled, který si primárně jako sobě vlastní vybrala estetika Církevní. Z tohoto hlediska, i když zmíněná díla zajisté nesou umělecké i obsahové hodnoty, dochází u takové tvorby k postupné eliminaci spirituální roviny a Boha, jak k tomu historicky došlo a vyústilo například v moderním malířství. Kam vede toto na první pohled nevinné zesvětštění, jsme si v úvodu ukázali na podobenství s Narcisem. To samé v takovém případě hrozí i kinematografii. Soustředění se na pozemskost člověka, i kdyby se jednalo o jakkoliv závažná sociální témata, bez zmíněného přesahu k Bohu vede postupně k uzavřenému kruhu nevyřešitelných problémů a nakonec i ke spirále dolu.

---

<sup>70</sup> „Jaké strašlivé tragédie dělá realismus s lidmi!“ zvolává Dostojevský skrze postavu Míti v díle „Bratři Karamazovy,“ v němž se otázce realismu a sociálního hnutí té doby rozsáhle umělecky věnuje.

<sup>71</sup> Ikonoborectví se mimo otázek christologických soustřeďovalo i na otázky po hmotě v procesu kontemplace Boha. Ikonodulové, spolu s Janem Damaskinem, ovšem prokázali, že v hmotném světě a při procesu poznání je (mimo jiné i dle Aristotela) při nazírání Božího provoobrazu hmotný mezikrok vskutku nutný, jinak bychom se museli vzdát veškeré materiálnosti vůbec, což v tomto tělesném světě není možné.

V kinematografii se otázka o materii ještě nedávno soustřeďovala na otázku po filmovém pásu oproti digitálnímu záznamu, kdy prozatím zcela vyhrál digitální obraz. Zmíněný Bela Tarr byl ale například toho názoru, že s odstraněním materiálu filmu zaniká i celá epocha kinematografie, kdy digitální medium představuje zcela jinou formu umění jak esteticky, tak i poté obsahově.

<sup>72</sup> KNIGHT, C.C., *An Eastern Orthodox Critique of the Science–Theology Dialogue*. Zygon, 51. 2016. Str. 573-591. <https://doi.org/10.1111/zygo.12269>

To má poté za následek i to, že módní autorská sociální kinematografie se čím dál víc odděluje od cílového publika, které ji stále více vnímá jako formalismus či naopak jako tematicky nerelevantní vzhledem k tíživým duchovním problémům současnosti. Umění, které se začne obracet pouze k člověku bez Boha, které se zaobírá jen pozemským životem bez perspektivy života věčného, ztratí postupem času i člověka samotného a uchýlí se k čím dál větší uzavřenosti do sebe sama, tj. k abstrakci. Dnešní moderní malířská tvorba nakonec v této fázi již dávno je. Právě proto současný člověk, prožívající přitom mnoho rovin duchovní krize, nenachází bohužel v moderní galerii nic, kromě ještě většího odcizení. To se děje právě proto, že umění již původně ztratilo svojí duchovní vazbu s Bohem a tím i s člověkem, který je a vždy byl obrazem a podobou Boha samotného.

Podíváme-li se na problematiku i z jiné perspektivy toho, jak se umělecké chápání odráželo v Církvi po krizi ikonoborectví, dostaneme se ke zlomovému období, vrcholícímu okolo 17.-18. století, kdy se do východní tradice ikony začaly dostávat přejaté tendence ze západního umění a z latinsko-katolické estetiky. Byly to cizorodé tendence zesvětštění to, co musí zůstat sakrální, tj. ikony jako obrazu Církvi vlastního. Až do dnes vidíme tyto negativní a přitom zakořeněné vlivy zesvětštění svátostí<sup>73</sup>, ke kterému později přispěl i masový tisk a nakonec i tisk digitálně generovaných ikon. Přesto však až do dneška v pravoslavné Církvi zůstal zachován zdravý dogmaticko-estetický základ ikony i přes množství ikon, které tradici nereflktují. Současný problém je tak i v přístupu k ikoně laika, který často postrádá základní dogmatický (a tedy i spirituální) základ vztahu k ikoně a tím se dostává na úroveň ideologie, kterou paradoxně zastávali právě ikonoborci. To vede k nechápání vztahu ikony a toho, koho zobrazuje, tj. vede ke klanění se k ikoně samotné namísto klanění se prvoobrazu. Na druhou stranu to vede i k popírání spirituality ikonického umění a k fascinaci realistickým, emotivním typem zobrazení, které odporuje církevním kánonům a estetice, která nemá být estetika lidská, ale estetika Božího nazírání. Ikona se nemá snažit o patetickou líbivost a pozemskou pomíjivost, ale o zobrazení pravdy a Boha skrze církevní tradici o vtěleném (a tedy i zobrazitelném) Logu.

Na příkladu těchto paralel vidíme, že sociální otázka ve filmu, jako v umění obecně, má bez duchovního přesahu v důsledku stejně neblahé následky, kde se umění obrací nakonec i proti člověku samotnému.

---

<sup>73</sup> УСПЕНСКИЙ, А. Леонид. *Богословие иконы Православной Церкви*. <https://azbyka.ru> [online]. [cit. 2023-07-04]. Dostupné z: [https://azbyka.ru/otechnik/Leonid\\_Uspenskij/bogoslovie-ikony-pravoslavnoj-tserkvi/](https://azbyka.ru/otechnik/Leonid_Uspenskij/bogoslovie-ikony-pravoslavnoj-tserkvi/), strana 81 – 111.



Současně s tím je zde i vzácnější tendence filmů, které se naopak otevřeně označují za křesťanské a proklamovaně navazující na pokračovatele Tarkovského. Velmi často ovšem bohužel právě tato skupina tvůrců jde do opačného extrému a buď postrádá hlubší chápání specifík spirituálního kinematografického jazyka nebo ukazují pokřiveně samotný obraz toho, co je spiritualita, jelikož si takové tvůrci berou náboženskou tematiku arbitrárně. Tím je tvůrci automaticky považují za křesťanské, ačkoliv vybranou tematiku nezobrazují dostatečně hluboko v rovině duchovní a ani v estetické. Tyto filmy jsou tak o to více v rozporu s Tarkovského tradicí, která se vždy snažila o maximální hloubku spirituálního a osobního tématu spolu s inovativností specifické duchovní estetiky filmového vyjádření.

Tak jako ikona, která nedodrží 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.

Proto je zde potřeba si uchovat ostražitý, kritický pohled a pečlivě zkoumat, co je nám předkládáno pod nálepkou křesťanství. Často, i když se bere křesťanská látka, může během tvorby filmového narativu docházet k vážným pochybením z hlediska církevního. Při takových chybách audiovizuální příběh přesto nadále působí, jako by právě toto bylo církevní mínění a postoj. Je poté nasnadě, že například divák, který se upřímně zajímá o otázky víry a vybere si podobný film právě proto, že je „křesťanský“, nedokáže pak rozlišit, co je v díle v souladu s pohledem církve a co je jen svobodomyšlné doplnění autora, jeho subjektivní pohled. Takový film pak může bohužel právě pro otevřeného diváka napáchat více škody než užítku, jelikož si divák uloží do srdce něco, co je nezřídka až protikladné k pravoslavné víře.

Obzvláště v českém prostředí, kde je náboženských předsudků dost i bez zavádějících filmů, je proto potřeba se dívat na mediální obraz křesťanství kriticky. Naopak se zde o to více otevírá možnost začít natáčet filmy o tématech, která poukazují na místní spirituální život v současném i historickém kontextu, národním či individuálním. Takových opomíjených témat je ve skutečnosti více než dost, stačí se jen zaměřit na duchovní odkaz našich předků a i na skutečnost toho, jak se pravoslavná místní víra většinou násilně lámala z vrchu. Spolu s tím se tak lámala i samotná identita českého národa, dědice cyrilometodějské mise. Právě zde lze poté zajisté nalézt i mnoho příčin dnešní nechutě místních k náboženství z toho důvodu, že jeho pravou tvář nepoznali, zatímco ta nevlastní jim byla násilně vnucována vládnoucími kruhy.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> V dokumentárním filmu se o přehled v tomto směru snažil v nedávné době ve snímku „*Svět Pravoslaví. Pravoslaví v Českých zemích a na Slovenku*“ metropolita ILLARION Alfeev) [online]. [cit. 2023-07-07]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=yI2-rvADKIM&list=PLk0EsKuK3rZDz5d2KweOtBOXBigkG1ih&index=5&ab\\_channel=%D0%9F%D0%BE](https://www.youtube.com/watch?v=yI2-rvADKIM&list=PLk0EsKuK3rZDz5d2KweOtBOXBigkG1ih&index=5&ab_channel=%D0%9F%D0%BE)

Kinematografie je pro účel zneužití a propagace velmi lehce dostupný prostředek již ze samotné své podstaty podbízivosti a bezprostřednosti vizuálního vjemu, její všudypřítomnosti a okamžité dostupnosti. To by mělo logicky s sebou nést i vysoké nároky na tuto formu, skutečnost je ovšem přesně opačná. Režisér, tvořící film na křesťanské téma, většinou necítí potřebu žádné duchovní přípravy, která je dle Tarkovského nutnou součástí jakékoliv tvorby. Nemíníme tím, že by měl každý absolvovat bohoslovecký seminář, měl by ovšem absolvovat minimálně kurz duchovní školy uvnitř svého srdce a v boji s vášněmi. Když se podobně ptal mladík Dostojevského, jak se má stát dobrým spisovatelem, Dostojevský údajně odpověděl, že musí nejdříve mnoho trpět, pokud chce dobře psát. V životě Dostojevského je to skutečnost celého jeho života a díla.

Jako příklad nesouladu díla a jeho nárokovaného duchovního obsahu můžeme uvést snímek „*Corpus Christi*“ z roku 2019 od režiséra Jana Komasy, odehrávajícím se v polském katolickém prostředí. Tento režisér, který s filmem získal mezinárodní úspěchy (Ceny Akademie 2020, European Film Awards 2020 aj.), se až do natočení tohoto snímku zabýval tématy vzdálenými křesťanství jak esteticky, tak tematicky. Tento snímek si ovšem duchovní téma již bere, které je k tomu inspirováno skutečnými událostmi a dále nemalou měrou přepracováno autorem.

Příběh se točí okolo mladého delikventa, který se, z vnitřního popudu, přestrojil za kněze a nakonec tím, že se za kněze vydával, udělal mnoho dobrého pro svoji komunitu skrze svoji upřímnost, bezprostřednost a otevřenost.

Tento film má z této perspektivy zajisté několik zajímavých aspektů, které mají velký spirituální potenciál, jako je například téma touhy člověka po duchovnu navzdory okolí, nepovrchní láska k bližnímu, obětavost v boji s předsudky. Spolu s tím ale film paralelně prezentuje i velmi mnoho sporných až kritických míst, včetně samotného prezentování nezákonného kněze (veškeré obřady a hierarchie jsou zbytečné), jeho stylu (který se podobá spíše amatérské psychoterapii) a praktik (mimomanželský styk s mladou dívkou pod obrazy Krista a Bohorodičky). Právě při tomto namíchání chvályhodných, ale i zcela antikřesťanských momentů bude nezkušený divák tuto reprezentaci brát za pravé křesťanství, které je ve filmu redukováno na „lásku k bližnímu“. Pravoslavná víra ale začíná především ve vztahu lásky Boha a člověka, z čehož se již odvíjí veškeré ostatní vztahy.<sup>75</sup> Jejich měřítkem a správností vždy bude vztah k Bohu a plnění jeho přikázání, které se dají shrnout do slov víry, naděje a, nad tím vším,

---

[%D1%80%D1%82%D0%B0%D0%BB%C2%AB%D0%98%D0%B8%D1%81%D1%83%D1%81%C2%BB](#)

<sup>75</sup> ФУДЕЛЬ, И. Сергей. *Путь отцов*. Русский путь, 2012. Str. 11 – 19.

lásky. Tato láska ale má duchovní základ, jakousi žitou dogmatiku, kterou člověk každodenně prožívá teoreticky (ve smyslu vnitřní duchovní činnosti) i prakticky (ve smyslu aktivního náboženského života), je součástí Církve a tím i součástí podílu na Těle Kristově. Jak proto nejednou poznamenávali svatí Otcové (například Izák Syrský), není možné doopravdy milovat bližního bez pravé lásky k Bohu. Je v jisté míře možné prokázat jinému člověku pozemské dobro, je možné mnoha lidem věnovat svůj čas, peníze a péči, ale opravdová, věčná láska, ta je možná pouze skrze Boha samotného. Pouze přes lásku k Bohu mohu milovat jak bližního, tak i nepřítele a sebe samého jako obraz Boží. „Milujte se navzájem, jak jsem já miloval vás“ (Jan 15,12) je Kristovo měřítko, které v sobě shrnuje podstatu všeho desatera. Láska, kterou nám Ježíš ukázal a kterou žil (v Bohu a k nám), je pro nás dar, ke kterému ale musíme být nanejvýše připraveni, stejně jako je v jistém smyslu liturgie přípravou k přijetí svaté Eucharistie<sup>76</sup>. Tato láska je dar od samotného Boha, přes kterou si zároveň můžeme vybudovat jediný možný k Bohu vztah. Jedině pak přes Boha v sobě můžeme milovat i dále. Jakákoliv jiná láska se naopak v delší časové perspektivě ukazuje být pouze subjektivním konstruktem, imitací, která se dříve či později rozpadne zevnitř. Právě takovou imitaci nám však ve skutečnosti předkládá i film v podobě rádoby obětavého a dobrého pastýře, falešného kněze, který však zcela postrádá zakotvení právě ve vnitřní Církvi<sup>77</sup>, více než touhou po smíření a pokoře je hnán touhou po seberealizaci a prosazení své vůle.<sup>78</sup>

Na tuto úvahu by bylo možné namítnout, že film se nesnažil o předání takového dogmatického podkladu skrze příběh, že film je umělecké a subjektivně-narativní dílo vně dogmatických stránek. S tím lze souhlasit ale pouze za předpokladu, že dogmatický podklad, který film přitom velmi výrazně (i kdyby nechtěně) zobrazuje, bude zdravého spirituálního rázu alespoň v základech narativu. Z hlediska zvolené perspektivy ale film tuto spiritualitu nejenže nereflektuje, ale naopak systematicky pokrývá. Důkazem tohoto v tvorby je, že dílo vede člověka k duchovnímu uzdravení jen velmi vzdáleně, přitom mu však má značný potenciál duchovně ublížit. Tak ovšem, jak bychom nikdy veřejně netolerovali lék, který má více nebezpečí než prospěchu, tak bychom se měli dívat i na to, co podáváme naší duši, které často

---

<sup>76</sup> Myšlenka, kterou rozvíjí například Mikuláš Kabasila v КАВАСИЛА, Николай. *Изъяснение Божественной Литургии*. Киев: Изд. им. Льва папы Римского. 2005.

<sup>77</sup> Zj 11:1 – 5 : 1. *Byla mi dána hůl jako měřicí tyč a bylo mi řečeno: „Vstaň a změř Boží chrám i oltář i ty, kteří se v něm klanějí. Nádvoří, které je venku před chrámem, však vynech a neměř ho, neboť bylo dáno pohanům a ti budou šlapat po svatém městě dvačtyřicet měsíců. Zmocním ale dva své svědky, kteří budou prorokovat tisíc dvě stě šedesát dní, oblečeni pytlovinou.“*

*To jsou ty dvě olivy a dva svícny stojící před tváří Pána vsí země. Kdyby jim chtěl někdo ublížit, vyjde z jejich úst oheň a pohltí jejich nepřátele. Kdyby jim chtěl někdo ublížit, musí takto zahynout.*

<sup>78</sup> GREGORY I (The Great; Pope). *The Book of Pastoral Rule*. Vol. 34. St Vladimir's Seminary Press, 2007. Str. 29 – 43.

podáváme to nejhorší z nejhoršího a značně ji ubližujeme, zatímco o tělo pečlivě a každodenně pečujeme s největší pozorností.

Druhým příkladem filmu, který je z hlediska tematiky komplexnější, je film „*Ida*“, opět od polského režiséra Pawla Pawlikovského z roku 2013. I tento film získal prestižní ocenění, liší se ovšem od předchozího příkladu již hned po stylové stránce, ve které se režisér rozhodl využít klasického černobílého formátu 4:3 a šel cestou dlouhých, klidných záběrů ve stylu minimalismu v precizní mise-en-scene. Komplexnější je zde i příběh, ve kterém mladá budoucí mniška se necítí být připravena složit katolický mnišský slib a rozhodne se „zkusit si“ život, doprovázena přitom při hledání svých židovských kořenů mocnou ženou velmi protikladného, „světského“ chápání života, která zároveň trpí alkoholismem a ke konci filmu spáchá sebevraždu.

Film má, jako minulý příklad, mnoho zajímavých, spirituálních aspektů, počínaje samotnou postavou budoucí mnišky, její vnitřní zápas v monastýru, protikladná postava ateistické kamarádky a jiné. Zajímavý je i moment, kdy si ke konci budoucí mniška uvědomí, že „běžný“ život ji nenabízí to, co hledá a nabízí ji ve skutečnosti jen monotónnost, které se obávala v životě se sestrami. Právě monastýr ji, po tomto uvědomění, může nabídnout život s mnohem větší svobodou, než jakou nabízí světská šablona štěstí. Mohli bychom si přitom vzpomenout na slavný citát Lva Tolstého, který se dá vztáhnout i na uvědomění si hrdinky filmu:<sup>79</sup> „*Všechny šťastné rodiny jsou si podobné, každá nešťastná rodina je nešťastná po svém.*“

Spolu se zajímavými momenty je ale v díle opět i mnoho sporného a pravoslavní zcela protiřevivého. Mezi takové momenty patří například zdánlivá nutnost sexuální zkušenosti pro domnělé „poznání života“, těžko pochopitelná duchovní lhostejnost Idy vůči své přítelkyni utápějící se v alkoholu, zcela minimální reflexe Idy témat svého duchovního zápasu. Na druhou stranu je zde z pravoslavného pohledu celá řada nedotčených témat, která by přitom mohla být jádrem spirituálního pojetí filmu, jako je například možný způsob Idy bojovat se svým pocitem nespokojenosti v monastýru, jak by se mohl změnit život kamarádky pod jejím vlivem, jak by mohla Ida „si zkusit život“ i bez nahodilé mimomanželské sexuální zkušenosti, která zcela odporuje mentalitě přípravy k mnišství...

---

<sup>79</sup> Začátek románu *Anna Karenina* (1877) L. N. TOLSTÉHO (1828 – 1910), se nimž ovšem měla pravoslavná církev zásadně rozdílný pohled a nakonec se jejich cesty zcela rozešly, kdy Tolstý přestal být považován za pravoslavného autora, což autor sám však mnohokrát potvrdil svými tvrzeními a nakonec i odřeknutím se od Církve, nehledě na jeho literární talent. Znamé jsou i Tolstého návštěvy slavné Optinské pustiny a místních starců, se kterými se ovšem, na rozdíl od Dostojevského, nikdy neshodl.

V těchto výtkách opět nemíníme to, že by se film měl stát katechismem pro spirituální život, právě naopak – na základě zdravého chápání spirituality (a spiritualita je i žitá dogmatika) vytvořit živý a dramatický film jak z hlediska narativu a témat, tak i z hlediska stylu. Takový film by měl obstát nejen ve svých subjektivních esteticko-příběhových kvalitách, ale i ve svém dogmaticko-etickém rozměru. A to se velmi liší od poučujícího filmu, tak jako i životy svatých byly ve skutečnosti ty nejzajímavěji prožité životy, co si lze představit.<sup>80</sup> Právě vůči takovým životům je naopak světská radost tou, která se jeví jako nudná a monotónní.

### 4.3. Odkaz tradice spirituální kinematografie pro budoucí generace

Předmětem této kapitoly je především odkaz Tarkovského pro ty režiséry, kteří by chtěli v kritické době navázat na spirituální tradici a prosadit svůj záměr navzdory tomu, že uvedené trendy současné kinematografie spiritualitu spíše potlačují.

Současná kinematografie je z hlediska spirituality v nelehké situaci, zrcadlí tím i současný stav duchovnosti společnosti. Jak již bylo zmíněno, vrcholem současné „vážné“ kinematografie se považuje tzv. autorská festivalová kinematografie, která se uchýlila především k sociálnímu realismu v různých subjektivních modifikacích. Dalo by se ovšem říct, že od spirituálních témat v pojetí Tarkovského se tato nová kinematografie značně vzdálila.

Jako kdysi televize prioritizovala instantní a celosvětovou dostupnost „nenáboženských“ témat, podobně i nyní dominující on-line streamingové platformy se svojí strategií sériové produkce dle diváckých preferencí<sup>81</sup> čím dál více vzdalují filmové medium spirituálnímu obsahu a estetice.

Jistý zájem o duchovní život společnosti vidíme ve filmu dokumentárním, ovšem i zde v omezené podobě naturalistických děl bez hlubšího přesahu.

Geograficky se pravoslavná témata (především v obsahové rovině) nyní rozvíjejí hlavně v kinematografii Ruské, která dokázala na odkaz Tarkovského navázat nejbezprostředněji.

Budeme-li tak vycházet z nejproduktivnějšího Ruska a z hrané tvorby, můžeme si všimnout, že tamní autoři tohoto zaměření nejčastěji čerpají z místní duchovně-historické tradice a berou si jako předlohu k hlavní postavě ve filmu skutečné starce, světce, mnichy či „obyčejné“ lidi na jejich strastiplné cestě k Bohu.

---

<sup>80</sup> ФУДЕЛЬ, И. Сергей. *Путь отцов*. Русский путь, 2012. Str. 177 – 188.

<sup>81</sup> Statistika podrobněji uvedena na *Netflix Revenue and Usage Statistics* (2023). [www.businessofapps.com](https://www.businessofapps.com) [online]. [cit. 2023-06-28]. Dostupné z: <https://www.businessofapps.com/data/netflix-statistics/>

Co se filmové jazyka týče, je zde stále znatelná propast mezi odkazem stylu Tarkovského a tím, jak na tento odkaz navázat při současném technologickém paradigmatu, který chtě nechtě zásadně proměnil filmovou estetiku i produkci. Moderní syrovosti, realismu a dokumentárnost jsou všechno produkty chladného digitálního media, oproti původnímu „živému“ filmovému pásu, který dodával jakýsi magický nádech zobrazovanému a od kterého se dnes již skoro nenávratně odešlo. Dlouhé záběry Tarkovského nám sice zůstali, stále zde ale ještě chybí hlubší chápání toho, jak využít nemžikajícího digitálního oka ku prospěchu spirituality v kinematografii.

Dalo by se říct, že pro současné režiséry by prospělo se obrátit k vlastní místní tradici světců a jiných křesťanských osudů. Zdá se však, že se paradoxně velmi málo tvůrců o podobné postavy zajímají a snaží je pochopit a následně do hloubky zpracovat. O to důraznější je výzva k nové generaci režisérů a jejich duchovním kořenům, z kterých do dnešních dnů vzrůstá nezměrné duchovní bohatství a lidství. Tato pokladnice přetéká příběhy a pozoruhodnými lidmi, přetéká vnitřní krásou a vznešeností. Toto obsáhlé pole ovšem stejně tak potřebuje dělníky, kteří by dokázali vyprávět příběh jazykem filmu, což vyžaduje intenzivní práci tvůrce v oblasti duchovní. Pravděpodobně pak právě tato úzká cesta duchovní odpovědnosti tvůrce je pro absolutní většinu současných režisérů překážkou, která jim brání uchopit drahocenné dary víry pro umění. Takoví tvůrci, na půli cesty, se tak většinou spokojí s tématy sociálního vyloučení a nespravedlnosti tohoto světa bez hlubšího duchovního přesahu. V souvislosti s tím je opět zřejmé, proč Tarkovský tolik zdůrazňoval propojení osobního duchovního vývoje v sepjetí s filmovým námětem. Duchovnost tvůrce je bránou i do duchovnosti filmu.

Tak jako jsou v pravoslaví hesychastická tradice a neustálá vnitřní modlitba brány jako příprava, jako cesta k očištění srdce, k osvícení nás a nakonec k theosi<sup>82</sup>, tak se podobné cestě nemůže vyhnout ani tvůrce, který chce předávat skrze kinematografii doopravdy duchovně hodnotná díla. Tak jako ale zdaleka ne každý křesťan dosáhne vrcholu této cesty už za tohoto života a nejdůležitější je vůle a snaha jít po této cestě, tak podobně to platí i pro tvůrce, který má na této cestě skrze Boží milost šanci vytvořit trvalé duchovní dílo, i kdyby ještě nebyl na konci vzestupu svého duchovního žebříku. Zde můžeme částečně hledat odpověď na otázku, proč je tak málo opravdových křesťanských děl, když styl i témata jsou, jak se zdá, poměrně dostupná ke zpracování a navázání.

---

<sup>82</sup> VOPATRŇY, Gorazd. *Hesychasmus jako tradiční křesťanská spiritualita: pohled na člověka a duchovní život z pravoslavné perspektivy*. Brno: Luboš Marek, 2003.

Kinematografie se z tohoto hlediska jeví jako forma, která spiritualitě dává mnoho možností – široký rozsah sdělení, všeobecnou srozumitelnost i beze slov, působivost vizuálního vjemu. Jako je ikona duchovní cesta ke svému svatému praobrazu, tak i film může být cestou k osobnímu duchovnímu zdokonalování se, pokud vede po správné cestě. Film, ačkoliv v církvi nezaujímá tak centrální místo jako ikona a ani podobné místo zaujímat nemá a nemůže, má zároveň i jiný potenciál a cíl, kterým je pomoc na duchovní cestě k dokonalosti. Z tohoto hlediska je tedy ke škodě církevní obce, že se nezabývá kinematografií hlouběji a nedrží se zde i své vlastní, unikátní pozice. Vně církve bylo přitom velmi záhy pochopeno, nakolik důležitou roli může sehrát film z hlediska ovlivňování lidí či přímo za účelem propagandy. Zřetelně je této ovlivňovací a komerční strategie vidět v dnešním veřejném i soukromém prostoru, kde se filmové médium deformuje dle libovůle a zájmů klientely. Z kinematografie se tak stal jen nástroj prodeje výrobků a ideologie, zatímco se od ní odebraly veškeré nároky etické, estetické a duchovní.

Ačkoliv by proti tomu měla církev nabízet svoji ucelenou odpověď v podobě adekvátních filmů, velmi často bohužel i samotné církevní struktury promítají věřícím (v semináři, pro širokou veřejnost, v nedělní škole...) filmy, které dle výše popsaného mají od pravoslaví či odpovídající estetiky velmi daleko. Tak se stává, že církev domněle propaguje a bere za své něco, co její není a na druhou stranu ponechává to, co by ji mohlo náležet, na pospas jí protichůdným tendencím. Církevním se ale film může a měl by stát tehdy, pokud bude následovat příkladu církevní role ikony. Jen pokud nám film bude zprostředkovávat duchovní cestu svoji unikátní formou, stane se obrazem Církve a tím i našim průvodcem na cestě k duchovnímu zdokonalování. Výjimečnost jazyku kinematografie dává církvi možnost univerzální komunikace o Boží oikonomii spásy, abychom my jako diváci mohli vykročit výše na žebříku duchovního vzestupu. Z kina bychom tak odcházeli ne zarmoucení nad tím, nakolik je Bohem stvořený svět nespravedlivý a zlý. Neodcházeli bychom ale ani povrchně nadchnutí falešným obrazem víry bez úsilí. Cílem pravoslavného filmu by mělo být přiblížení se k Bohu a tím i k sobě samému, ke svému nitru. Toto poznání vede k pravé pokoře, k daru smíření a nesobecké lásky.

I z mnoha jiných důvodů by pro církev bylo žádoucí, aby začala vážněji reflektovat roli kinematografie pro své pastorační cíle. Měla by následně pro církevní obec formulovat základní shrnutí toho, jakou roli kinematografii přisuzuje, aby co nejméně docházelo k případům, že církev bere za své a propaguje prázdně sentimentální, pseudo-duchovní snímky, či naopak snímky, které se rouškou pravoslaví jen přikrývají a samy přitom stojí na zcela protichůdném dogmaticko-estetickém základě. Kdyby církev prodělala podobnou reflexi, značně by tím

ulehčila i pastýřskou práci na farnostech a v církevních obcích či nedělních školách. Nejde o to vytvářet seznamy či pravidla, jde o to zaujmout postoj, jak to církev udělal i v případě ikonických kánonů, které jsou zároveň tou nejlepší přípravou pro tvůrčí svobodu a vyjádření uvnitř Církve samotné. Zůstává pak u velkého přání dočkat se, že by církev sama začala vystupovat jako aktivní šířitel své víry skrze film a zřídila by v eparchiích nezávislá filmová centra, která by vystupovala jako (ko)producenti nových snímků. O tyto snímky by církev mohla již od samého počátku pečovat a podporovat již ve fázi námětu. Církevní obec by se tak stala nezávislým tvůrcem umění té dogmaticko-estetické formy, která je jí vlastní. Nemusela by tak čekat na to i tak malé množství filmů, které jen zlomkovitě či nepřímou reflektují obrovský potenciál toho, co by církev mohla dát světu skrze unikátní formu filmového vyjádření.



## Závěr

### *Evaluace dosažení cílů a resumé kroků*

Cílem této práce bylo podívat se na kinematografii z perspektivy pravoslavné tradice a zohlednit v ní specifika kinematografie po technické, historicko-kulturní a umělecké stránce. To probíhalo při srovnávání toho, jak církev samotná vnímá umění z perspektivy svých pastýřských cílů, kánonů a estetických hodnot. Církvi, jak jsme si ukázali, je v její dogmaticko-estetické tradici od samého počátku nejvlastnější umění ikony. Právě tato perspektiva nám dala zakotvené měřítko, jak na umění můžeme pohlížet skrze perspektivu církve, včetně zohlednění jejího pohledu na umění „světské“. Sem patří v současné době i kinematografie, která, jak jsme zjistili, má ovšem sama o sobě (historicky i do budoucna) duchovní a církevní potenciál. Otázkou ovšem stále zůstává, nakolik se tento potenciál projeví v praxi a zda opravdu vzniknou filmy, které budou hlasem Církve. Současný stav, až na pár výjimečných tendencí, bohužel svědčí spíše o despiritualizaci kinematografie a její návrat k zcela neduchovní fázi masové zábavy.

V dalším kroku jsme proto zohlednění specifika duchovního vývoje filmového jazyka a filmové tematiky od počátků až po současnost. Vytyčili jsme si režiséra C. Th. Dreyera jako příklad tvůrce, který bravurně propojil tradici počáteční němé kinematografie s dobou A. Tarkovského. R. Bresson byl pak příklad dalšího klíčového režiséra, který posunul spirituální směr osobité kinematografie, kterou Bresson reflektoval i ve své teoretické práci.

Po následné analýze děl stěžejného tvůrce A. Tarkovského a jeho tvorby, především filmu „*Andrej Rublev*“, jsme mohli lépe pochopit nejen vztahy historického vývoje spirituální filmové estetiky, ale především proniknout i do obsahové roviny toho, jak může kinematografie zobrazovat svými specifickými prostředky náboženskou tematiku.

Ještě před Tarkovským se kinematografie v otázkách náboženského zobrazování značně odlišovala na západě a na východě, kdy se západní režiséři vyznačovali především výrazným, osobitým stylem, který ovšem mnohdy nešel tolik do hloubky duchovního tématu, jako tomu bylo na východě. Na příkladu tvorby Tarkovského jsme ovšem přišli k závěru, že u něj došlo k unikátní syntéze jak hlubokých spirituálních témat, tak i vysoce vyvinutého filmového rukopisu. Tento styl se ovšem přizpůsoboval ne tolik režiséru (jako v případě západní kinematografie), kolik spíše potřebám témat zobrazované spirituality. Styl tedy vycházel ne z autorovy samovůle, ale z vnímání potřeb a specifík duchovní látky podobně, jako styl ikony vychází především ze zobrazovaného, a ne z čisté subjektivity.

Po přezkoumání konkrétních, historicky důležitých filmů jsme mohli lépe vidět, zda a nakolik se spiritualita doposud v kinematografii projevovala. Již na začátku práce se nám vykryštovala hypotéza, že náboženská témata většinou vyžadují i jiné pojetí filmového jazyka. Ve spirituální kinematografii se na styl nelze dívat pouze jako na doplněk látky, ale naopak jako na formu, která i sama o sobě musí nést spirituální estetiku. Jako forma ikony nese svá pravidla a skrze ně i duchovnost, tak i rukopis režiséra v duchovním filmu není zcela arbitrární, jak by se mohlo na první pohled zdát. Vznikla tak tendence duchovního filmového vyjádření, která se po generace ustalovala a rozvíjela právě proto, aby filmový jazyk dokázal adekvátně zobrazovat náboženské ideje. Tento jazyk má možnost využívat jak své přirozené realističnosti, tak i stylizace za účelem pronikání do duchovní podstaty zobrazovaného (přičemž to však není ani abstraktní symbolismus, ani sociální naturalismus). Specifickými prvky spirituálního filmového jazyka jsou například dlouhé trvání záběru (Tarkovský, Tarr), nerealistické (introspektivní) herectví (Bresson, Dreyer) či nenarativnost příběhu (Tarkovský, Kieslowski).

Když jsme poté z této perspektivy zohlednili současnou kinematografii, geografické prvenství získala pravoslavná kinematografie současného Ruska. Zde ovšem, podobně jako i v jiných převážně pravoslavných zemích, je ale stále větší nebezpečí právě označení „křesťanský film“ toho, co nejde do hloubky stylistické i obsahové a tím pádem nereflektuje zmíněnou kinematografickou tradici či potřeby církve samotné. Vznikají tak často mělké, spíše až karikaturní filmy, které si přitom podmaňují velkou část publikum. Na druhou stranu v západní kinematografii je jev opačný, kdy, odrážejíc tak nálady společnosti, převládl směr sociálního realismu. Spirituální témata jsou přitom reflektována buď okrajově či značně překrouceně a dle libosti autora, který spiritualitu často bazíruje i na zcela antikřesťanském základě, berouc si přitom křesťanské téma. Často tak filmy, vydávající se za duchovní a na poměrně vysoké stylistické úrovni, nereflektují ani minimální dogmatický pohled církve a tedy ani její zjevené víry. Z křesťanství se tak namátkově berou jen aspekty vhodné pro potřeby autora, kteří ale ve skutečnosti přinášejí mnohem více škody než užitku právě pro lidi, kteří se chtějí o víře dozvědět více.

Na základě zmíněných poznatků jsme na konci práce vyvodili pro budoucí generace režisérů několik potenciálních závěrů, které, spolu se zohledněným ideově-dějinným podkladem, mohou pomoci vývoji budoucích režisérů se zájmem o spirituální kinematografii. Jako jedny z hlavních idejí vyvstaly čerpání látky z bohaté pravoslavné tradice a dbání o to, že duchovní vospělost režiséra souměrně odráží i zralost jeho díla. Paralely zde může tvůrce nacházet v ikonické tvorbě, kdy ikonopisec se před psaním ikony (stejně jako i po celý život)

vnitřně připravuje v přísné pravoslavné tradici teorie a praxe duchovního života očištění srdce a noetické modlitby.

### *Potvrzení hypotézy*

Naší hypotézou bylo, že filmové umění neodráží to, jak umění (jeho cíle, obsah a estetiku) chápe pravoslavná církev ve svém aktuálním historicko-dogmatickém postoji k roli umění. Když jsme skrze tuto perspektivu prozkoumali historické kořeny kinematografie a režiséry, kteří se spirituální tématicce věnovali (především pak A. Tarkovský), došli jsme k závěru, že i přes všechna úskalí, přes všechny problematické momenty a přes nevelký počet i tak ne bezproblémových filmů, přesto kinematografie odráží spiritualitu i z hlediska církevního. Kinematografie je jako forma vhodná pro předání toho, co by lidem chtěla předat církev. Filmové umění sice ve svém počátku (a ještě dlouho i ve svém vývoji) opravdu nebylo spojováno s duchovními tématy, ovšem postupně, přes klíčové režiséry a jejich osobitý přístup k mediu, se kinematografický jazyk a duchovní obsah dostal na úroveň skoro totožnou s církevním chápáním, které se projevuje například v ikoně. V současné době se ovšem na tuto tradici navazuje, i přes mnohem větší počet „duchovních“ filmů, velmi málo (např. námi zmíněný C. Th. Dreyer je v kruzích běžného diváka v podstatě zapomenuté jméno). V takovém úpadku, odrážející i duchovní stav společnosti, si kinematografie udržuje prozatím spíše latentní potenciál, jak jsme si ukázali na příkladě současné kinematografie Ruska, která i přes větší počet filmů nedosahuje historické hloubky pravoslavných témat či výše estetiky, dosažené například právě v tvorbě A. Tarkovského, který propojoval svoji duchovní stránku s odpovědností tvorby. I přesto však lze věřit, že se najdou tvůrci, kteří na tuto prokázanou tradici inovativně navážou, v čemž by jim měla být nápomocna i církev samotná.

## Seznam použité literatury

### -- primární literatura

(jednotlivé položky jsou řazeny abecedně (podle příjmení autora))

1. Blažejovský, Jaromír. Spiritualita ve filmu. Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007.
2. Boháčková, Kamila a Béla TARR. Béla Tarr: v oku velryby. Praha: AČFK ve spolupráci s nakl. Casablanca, 2010.
3. Bonis, Konstantin. The Orthodox Conception of the Spirituality of the Church in Relation to Daily Life. The Ecumenical Review 15.3, 1963.
4. Bresson, Robert. Přeloženo Jonathan Griffin. Notes on Cinematography. New York: Urizen, 1977.
5. Brjančaninov, Ignatij (святитель). Аскетические опыты. Strelbytskyy Multimedia Publishing, 2018.
6. Debord, Guy; překlad a komentář Fulka, Josef; Siostrzonek, Pavel. Společnost spektaklu. V Praze: Intu, 2007.
7. Deleuze Gilles a jiní. Cinema II - The Time-Image. University of Minnesota Press, 1989.
8. Drouzy, Maurice (ed.) a C. Th. Dreyer. Jesus de Nazareth. Medee., 7tieme Art, Les editions du CERF, 1986.
9. Efanov, Andrej (protojerej). В какого Бога верит Кьеркегор?. Foma.ru [online]. [cit. 2023-07-04]. Dostupné z: <https://foma.ru/v-kakogo-boga-verit-kerkegor.html> (rusky, „V jakého Boha věří Kierkegaard?“, odpověď. protojereje A. Efanova).
10. ERIC, David. The Man Who Saw the Angel. www.christianitytoday.com [online]. [cit. 2023-07-05]. Dostupné z: <https://www.christianitytoday.com/ct/2007/julyweb-only/foftarkovsky.html>
11. Filimonov, Viktor Petrovič a Michal TÉRA. Andrej Tarkovskij: skutečnost a sny o domově. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2018.
12. Fudel, Sergej I. Путь отцов. Русский путь, 2012.
13. George, Archimandrite. Theosis: The true purpose of human life. Mount Athos, Greece: Monastery of Saint Gregorios, 2006.
14. Gregory, Pope. The Book of Pastoral Rule. Vol. 34. St Vladimir's Seminary Press, 2007. <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2019/02/comment-les-freres-lumiere-ont-invente-le-cinema>

15. Justin Martyr. "Dialogue with Trypho 124." Ante-Nicene Fathers. Ed. Alexander Roberts. Vol. 1. New York: C. Scribner's Sons, 1905.
16. Kaurismäki, Aki a Kamila BOHÁČKOVÁ. Aki Kaurismäki: světla soumraku. Praha: AČFK ve spolupráci s nakl. Casablanca, 2011
17. Kavasila, Nikolaj. Изъяснение Божественной Литургии. Киев: Изд. им. Льва папы Римского (2005).
18. KRALICKÁ BIBLE. Starý a Nový zákon. Neupravené a úplné vydání, 2014.
19. Kučera, Jiří. Ježíš Kristus ve filmografii 20. století. První vydání. Praha: Powerprint, 2021.
20. Meyendorff, John. Byzantine theology. New York: Fordham University Press, 1974.
21. Narboni, Jean, Bergala, Alain (ed.). Carl Theodor Dreyer, Réflexions sur mon métier, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997.
22. Pedro, García Martín. Comment les frères Lumière ont inventé le cinéma. Www.nationalgeographic.fr [online]. [cit. 2023-07-03], 2019. Dostupné z: <https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2019/02/comment-les-freres-lumiere-ont-invente-le-cinema>
23. Redakce Washington Post. Film Legend Lillian Gish Dies. <https://www.washingtonpost.com/> [online]. [cit. 2023-07-03]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/archive/local/1993/03/01/film-legend-lillian-gish-dies/8381d033-3800-4153-a35b-bea9398691e6/>
24. Romanides, Fr. John. On the Church. www.johnsanidopoulos.com [online]. [cit. 2023-07-03]. Dostupné z: <https://www.johnsanidopoulos.com/2010/02/on-church-by-fr-john-romanides.html>
25. Rombes, Nicholas. Cinema in the digital age. Columbia University Press, 2017.
26. Serafim Sarovský. Беседа преподобного Серафима с Н. А. Мотовиловым. О цели христианской жизни. Azbyka.ru [online]. [cit. 2023-07-05]. Dostupné z: [https://azbyka.ru/otechnik/Serafim\\_Sarovskij/beseda-prepodobnogo-serafima-s-n-a-motovilovym/#0\\_1](https://azbyka.ru/otechnik/Serafim_Sarovskij/beseda-prepodobnogo-serafima-s-n-a-motovilovym/#0_1)
27. SYRSKÝ, Izák. Слова подвижнические. Azbyka.ru [online]. [cit. 2023-08-29]. Dostupné z: [https://azbyka.ru/otechnik/Isaak\\_Sirin/slova-podvizhicheskie/](https://azbyka.ru/otechnik/Isaak_Sirin/slova-podvizhicheskie/)
28. Tarkovskij, Andrej Arsen'jevič. Krása je symbolem pravdy. Kamera Obscura, Příbram, 2005.
29. Tarkovskij, Andrej Arsen'jevič. Zapečetěný čas. Camera obscura, 2009.
30. Tarkovsky, Andrey and Kitty Hunter-Blair. Sculpting in time: reflections on the cinema. University of texas Press, 1989.

31. Sigunin, Andrej a kolektiv autorů. Существует ли православное кино? <https://www.pravmir.ru/> [online]. [cit. 2023-06-30]. Dostupné z: <https://www.pravmir.ru/cto-takoe-pravoslavnoe-kino/> („Existuje li pravoslavný film?“ (rusky))
32. Uspenskij, Leonid A. Богословие иконы Православной Церкви. <https://azbyka.ru> [online]. [cit. 2023-07-04]. Dostupné z: [https://azbyka.ru/otechnik/Leonid\\_Uspenskij/bogoslovie-ikony-pravoslavnoj-tserkvi/](https://azbyka.ru/otechnik/Leonid_Uspenskij/bogoslovie-ikony-pravoslavnoj-tserkvi/)
33. Vopatrný, J. Gorazd. Hesychasmus jako tradiční křesťanská spiritualita: pohled na člověka a duchovní život z pravoslavné perspektivy. Brno: Luboš Marek, 2003.
34. Vopatrný, J. Gorazd. Pravoslaví, Problematika Nacionalismu A Hranice Náboženské Tolerance. Karolinum, 2022.

#### **- sekundární literatura**

35. *15 minutes of fame* [online]. [cit. 2023-08-16]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/15\\_minutes\\_of\\_fame](https://en.wikipedia.org/wiki/15_minutes_of_fame)
36. Austerlitz, Saul. *www.slate.com* [online]. [cit. 2023-09-18]. Dostupné z: <https://slate.com/culture/2006/10/jean-luc-godard-s-hail-mary-his-last-great-film.html>
37. Barickij, Sergej. Православное осмысление атеизма. *www.pravoslavie.ru* [online]. [cit. 2023-06-30]. Dostupné z: <https://www.pravoslavie.ru/32941.html>, 2009.
38. Beltzer, Thomas. Realised Mysticism: La Passion de Jeanne d'Arc. *www.sensesofcinema.com* [online]. FilmIssue 39.5/2006n.1. [cit. 2023-07-04]. Dostupné z: [https://www.sensesofcinema.com/2006/cteq/passion\\_jeanne\\_arc/](https://www.sensesofcinema.com/2006/cteq/passion_jeanne_arc/)
39. Buckland, Warren. Narrative and narration: analyzing cinematic storytelling. Columbia University Press, 2020.
40. Cihleková, Barbora. Duchovní dimenze ve filmech Evalda Schorma. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2014.
41. Dostojevský, Fedor Michajlovič, překl. Prokop Voskovec. Bratři Karamazovi. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1965.
42. Dyer, Geoff. Danger! High-radiation arthouse!. <https://www.theguardian.com/> [online]. 2009 [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2009/feb/06/andrei-tarkovsky-stalker-russia-gulags-chernobyl>
43. ed. Morefield, Kenneth R. Faith and Spirituality in Masters of World Cinema: Volume I, II. Cambridge Scholars Publishing, 2011.

44. Filimonov, Viktor P. Арсений Тарковский: человек уходящего лета. *Molodaïa gvardiïa*, 2015.
45. Gray, Carmen. Mirror: "All Is Immortal": Essay. <https://www.criterion.com/> [online]. 2021 [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/7453-mirror-all-is-immortal>
46. Hasan, Petr. Neslušný a nevkusný film nemůže být krásným. Katolická akce, struktury katolického tábora a jejich působnost na poli kinematografie v českém prostředí první poloviny 20. století. *Illuminace (Praha)* [online]. Praha: Národní filmový archiv, 2016, 28(1), 39-60 [cit. 2023-07-26].
47. Jan Zlatoústý. Беседы на Евангелие от Матфея. <https://azbyka.ru/> [online]. [cit. 2023-09-04]. Dostupné z: <https://azbyka.ru/otechnik/books/download/10783-%D0%91%D0%B5%D1%81%D0%B5%D0%B4%D1%8B-%D0%BD%D0%B0-%D0%95%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B5-%D0%BE%D1%82-%D0%9C%D0%B0%D1%82%D1%84%D0%B5%D1%8F.pdf>
48. Johnston, Robert K. Reel spirituality (Engaging culture): Theology and film in dialogue. Baker Academic, 2006.
49. Johnston, Robert K. Reframing theology and film: new focus for an emerging discipline. Baker Academic, 2007.
50. Kemp, Sam. How 'Stalker' claimed the life of Andrei Tarkovsky and his wife. <https://faroutmagazine.co.uk/> [online]. 2022 [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://faroutmagazine.co.uk/stalker-killed-andrei-tarkovsky/>
51. Knight, C.C., An Eastern Orthodox Critique of the Science–Theology Dialogue. *Zygon*, 51: 573-591. <https://doi.org/10.1111/zygo.12269>. (2016).
52. Kronštadský, Jan. Симфония по творениям святого праведного Иоанна Кронштадтского. Litres, 2022.
53. Kusserow, Adrië Suzanne. Crossing the Great Divide: Anthropological Theories of the Western Self. *Journal of Anthropological Research*, vol. 55, no. 4, 1999. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3631614> Dostupné 5/7/2023
54. Le Fanu, Mark. Believing in Film: Christianity and Classic European Cinema. Bloomsbury Publishing, 2018.
55. Lerachin, Valerij V. Человек — икона Божия. *Portal-slovo.ru* [online]. [cit. 2023-08-03]. Dostupné z: <https://portal-slovo.ru/art/35894.php>

56. Levy, Carly. How Talkies Changed the Acting Industry [online]. <https://videolibrarian.com/>, 8/2022 [cit. 2023-07-04]. Dostupné z: <https://videolibrarian.com/articles/essays/how-talkies-changed-the-acting-industry/>
57. Lindvall, Terry. Sanctuary cinema: Origins of the Christian film industry. NYU Press, 2011.
58. Makarius Veliký. <https://www.eparhia-saratov.ru/> [online]. [cit. 2023-06-27]. Dostupné z: <https://www.eparhia-saratov.ru/Content/Books/111/13.html>
59. Mitter, Partha. Decentering modernism: Art history and avant-garde art from the periphery. *The Art Bulletin* 90.4 (2008).
60. Murphy, Russell. Hopkins and the Unrevealed Christ: Towards a Catholic Aesthetics: A Catholic Theory of Art. *Studies: An Irish Quarterly Review*, vol. 84, no. 334, 1995. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/30091999> Accessed 22 June 2023.
61. Panofsky, Erwin. Renaissance and Renascences. *The Kenyon Review*, vol. 6, no. 2, 1944. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4332493> Accessed 4 Aug. 2023.
62. redakce „Business of Apps“. Netflix Revenue and Usage Statistics (2023). [www.businessofapps.com](http://www.businessofapps.com) [online]. [cit. 2023-06-28]. Dostupné z: <https://www.businessofapps.com/data/netflix-statistics/>
63. redakce „Deutsche Welle“. Politics Rule at Cannes. <https://www.dw.com/> [online]. 2007 [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://www.dw.com/en/politics-dominate-silver-screen-at-cannes-film-festival/a-2552603>
64. Rose, Steve. Andrei Rublev: the best arthouse film of all time. [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com) [online]. 2010 [cit. 2023-07-05]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2010/oct/20/andrei-rublev-tarkovsky-arthouse>
65. Ruzyak, Pavel. Klíčový záběr u režisérů, pracujících s vnitrozáběrovou montáží a stylizací. Diplomová práce FAMU. Praha, 2016.
66. Schrader, Paul. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. University of California Press, 2018.
67. Steffen, James. The Cinema of Sergei Parajanov. University of Wisconsin Press, 2013.
68. Tarkovský, Arsenij. 50 великих стихотворений: Арсений Тарковский. [Foma.ru](http://foma.ru) [online]. [cit. 2023-08-24]. Dostupné z: <https://foma.ru/50-velikih-stihotvorenij-arseniy-tarkovskiy-vot-i-let-to-proshlo.html>
69. Totaro, Donato. “Notes” on Notes on the Cinematographer. <https://offscreen.com/> [online]. [cit. 2023-07-05]. Dostupné z: [https://offscreen.com/view/bresson\\_notes](https://offscreen.com/view/bresson_notes)



70. Váňová, Libuše. Filmová ztvárnění evangelí a jejich využití k výuce náboženství. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. Katolická teologická fakulta, 2010.
71. *www.churchofthenativity.net* [online]. [cit. 2023-08-11]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20130613084202/http://www.churchofthenativity.net/old-rite/znamenny>

### **- primárně užitá filmografie**

72. Abuladze, T. – Pokání/Покаяние, 1984
73. Abuladze, T. – Prosba/Мольба, 1967
74. Abuladze, T. – Strom přání/Древо желания, 1977
75. Bresson, R. - Deník venkovského faráře/Journal d'un curé de campagne, 1951
76. Bresson, R. - Peníze/L'argent, 1983
77. Dreyer C. Th. - Gertrud/Gertrud, 1964
78. Dreyer C. Th. - Slovo/Ordet, 1955
79. Dreyer C. Th. - Utrpení Panny orleánské/La Passion de Jeanne d'Arc, 1928
80. Ejzenštejn, S. - Ivan Hrozný
81. Gibson, M. - Umučení Krista, 2004
82. Ilarion, Alfeev (metropolita). Svět Pravoslaví. Pravoslaví v Českých zemích a na Slovenku“ [online]. [cit. 2023-07-07]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=yl2-rvADKIM&list=PLk0EsKuK3rZDz5d2KweOtBOXBigkG1ih&index=5&ab\\_channel=%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B0%D0%BB%C2%AB%D0%98%D0%B8%D1%81%D1%83%D1%81%C2%BB](https://www.youtube.com/watch?v=yl2-rvADKIM&list=PLk0EsKuK3rZDz5d2KweOtBOXBigkG1ih&index=5&ab_channel=%D0%9F%D0%BE%D1%80%D1%82%D0%B0%D0%BB%C2%AB%D0%98%D0%B8%D1%81%D1%83%D1%81%C2%BB)
83. Kaurismaki, A. - Bohémský život/La Vie de Boheme, 1992
84. Kaurismaki, A. - Děvče ze sirkarny/Tulitikkutehtaan tyttö, 1990
85. Kiarostami, A. – Shirin, 2008
86. Kieslowski, K. - Dekalog/Dekalog 1-10, 1988
87. Kieslowski, K. - Dvojitý život Veroniky/La double vie de Veronique, 1991
88. Kolekce autorů. The Origins Of Cinema (kolekce prvních historických němých snímků)
89. Mamonov, Petr (interview, rusky) pro Sobčak, Ksenija. ПЕТР МАМОНОВ: о своём 70-летию [online]. [cit. 2023-07-06]. Dostupné z: <https://youtu.be/MQNahSdqFCU>. 2021.
90. Richardson, T. – The Loneliness of the Long Distance Runner
91. Tarkovskij, A. - Andrej Rublev/Андрей Рублёв , 1966

92. Tarkovskij, A. - Nostalgie/Nostalghia, 1983
93. Tarkovskij, A. - Obět'/Offret, 1986
94. Tarkovskij, A. - Solaris/Солярис , 1972
95. Tarkovskij, A. - Stalker/Сталкер, 1979
96. Tarkovskij, A. - Zrcadlo/Зеркало, 1975
97. Tarkovský, Andrej (interview). [online]. [cit. 2023-07-05]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=Vvdtaaprzw&ab\\_channel=criterioncollection](https://www.youtube.com/watch?v=Vvdtaaprzw&ab_channel=criterioncollection)
98. Tarr, B. - Satanské tango/Satantango, 1994
99. Tarr, B. - Werckmeisterovy harmonie/Werckmeister harmoniak, 2000

### **Abstrakt v češtině**

Práce zkoumá historicko-estetický vývoje kinematografie z hlediska spirituality. Zohledňuje přitom církevní dogmatickou i ikonografickou perspektivu vztahu umění a křesťanství. Důraz je kladen na přezkoumání smyslu a cílů kinematografie z pravoslavného pohledu. Kinematografie se v důsledku takového zkoumání sice ukazuje být jako forma, která je schopna přenášet duchovnost církve, děje se to ovšem skrze specifické stylistické a narativní prostředky, které jsou vlastní právě duchovní kinematografii. Obzvláště v současné době potřebuje pak filmový jazyk ještě mnoho vnitřní (tematické a stylistické) i vnější práce (církevní a produkční), aby hodnotné filmy začaly vznikat přímo z prostředí církve a navázaly tak na původní tradici duchovního filmu.

### **Abstract in English**

The thesis examines historical and aesthetic development of cinematography from the point of view of spirituality. It takes into account church's dogmatic and iconographic perspective of the relationship between art and Christianity. Emphasis is placed on reviewing the meaning and goals of cinema from an Orthodox perspective. As a result of such research, cinema appears as a form capable of transmitting the spirituality of the Church, even though it is accomplished through specific stylistic and narrative means that are characteristic for spiritual cinema. Especially nowadays, the language of film needs a lot of internal (thematic and stylistic) and external work (church's and production) in order for valuable films to emerge from the environment of the church to continue the original tradition of spiritual cinema.

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem předkládanou diplomovou práci „Specifika zobrazování křesťanství v kinematografii a v tvorbě Andreje Tarkovského“ vypracoval samostatně. Dále prohlašuji, že všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány a že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. 04. 2024

Pavel Ruzyak (vlastnoruční podpis)