



Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Diplomová práce

Bc. Ksenia Stetsenko

Poetika filmové tvorby Artavazda Pelešjana

The Poetics of Artavazd Peleshyan's Cinema

Praha 2015

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jan Bernard, CSc.

Poděkování

Děkuji vedoucímu práce, prof. PhDr. Janu Bernardovi, CSc., za vstřícnost, odbornou pomoc, cenné rady a připomínky a čas, který mi věnoval během psaní této diplomové práce.

Dále pak děkuji Mgr. Janu Křipačovi, Ph.D. a doc. PhDr. Vladimíru Suchánkovi, Ph.D. za inspiraci a pomoc při shánění materiálů k tomuto tématu. Velký vděk patří rovněž Meri Movsesjanové, Gareginu Zakojanovi, Zavenu Sargsjanovi a Rašidu Agamalijejovi za ochotu a pomoc při shánění kontaktů na lidi, kteří mi ve výsledku poskytli cenné informace a bez jejichž přispění by tato diplomová práce nevznikla v této podobě. Jsou to především Artur Vardikjan, který mi pomáhal v orientaci v řadě arménských publikací, a Tigran Chzmaljan, který ochotně souhlasil poskytnout informace o Pelešjanově tvorbě.

Za možnost osobního setkání s Artavazdem Pelešjanem děkuji FAMU a Martinu Čihákovi, pod jehož záštitou se uskutečnilo setkání s režisérem v prostorech kina Ponrepo. Mgr. Miladě Kilianové patří poděkování za odbornou konzultaci ohledně arménských dějin a kultury, Jekatěrině Plečkovové pak za nezištnou pomoc v rozpoznání uměleckých děl, použitých Pelešjanem v jednom z jeho scénářů.

Rovněž bych chtěla poděkovat svým rodičům, kteří mi věnovali lásku, veškerý svůj čas a energii, a umožnili mi studium na vysoké škole, a také svým sestřám za morální podporu.

V neposlední řadě bych chtěla vyjádřit vděčnost Milanu Hainovi, který mě po celou dobu vzniku této práce motivoval, podporoval a věřil ve zdárný výsledek. Milanovi také děkuji za veškeré překlady z angličtiny a neocenitelnou pomoc ve formálních úpravách a jazykové korektuře, které tato práce vyžadovala. Milanovi rovněž tuto práci věnuji.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů a že práce nebyla předložena jako splnění studijní povinnosti v rámci jiného studia nebo předložena k obhajobě v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 17. prosince 2015

[vlastnoruční podpis]

.....

Ksenia Stetsenko

Klíčová slova:

Artavazd Pelešjan, filmový esej, distanční montáž, arménská kinematografie, poetika filmu.

Keywords:

Artavazd Peleshyan, essayistic film, distance montage, Armenian film, poetics of cinema.

Ключевые слова:

Артавазд Пелешян, фильм-эссе, дистанционный монтаж, Армянская кинематография, поэтика кино.

Abstrakt

Tato diplomová práce předkládá analýzu poetiky filmové tvorby Artavazda Pelešjana na základě teorie Davida Bordwella o poetice filmového díla. První část práce obsahuje úvodní kapitolu, představující režisérovu tvorbu a zahrnující rovněž vyhodnocení existující literatury k tématu a metodologický přístup. Hlavním metodologickým východiskem je analytická poetika filmu v pojetí Davida Bordwella, kterou rozpracoval v řadě studií. Druhá část práce se zaměřuje na analýzu samotnou a je tvořena třemi základními kapitolami, představujícími základní složky filmového díla: tematiku, stylistiku a celkovou formu díla. První kapitola se zaměřuje na základní tematické prvky jednotlivých Pelešjanových filmů a shrnuje klíčová témata celé jeho tvorby. Druhá kapitola představuje analýzu stylistické složky díla, tvořené primárně spojením obrazu a zvuku, vyjádřeného prostřednictvím montáže. Tato část práce se rovněž věnuje Pelešjanově teorii distanční montáže a představuje fungování distančních vazeb na konkrétních příkladech. Třetí, poslední kapitola, se vztahuje k celkovému uspořádání Pelešjanova díla; zde je jeho tvorba primárně pojednána na pozadí úvah o filmovém eseji. Práce tak představuje základní charakteristické rysy estetiky Pelešjanova díla z hlediska jeho formální, stylistické a tematické struktury.

Abstract (English)

This thesis presents an analysis of the poetics of Artavazd Peleshyan's cinema based on the theory of poetics of cinema developed by David Bordwell. The first part introduces the reader to the director's work, includes a literature overview and outlines the

methodological approach. The main theoretical frame of reference was provided by David Bordwell's concept of the poetics of cinema, which he developed in several publications. The second part of the thesis focuses on the analysis itself, and consists of three chapters that present the main components of a film work: thematics, stylistics and large-scale form. The first of these chapters focuses on basic thematic elements in individual Peleshyan's films and summarizes key themes represented throughout his work. The second chapter presents an analysis of the stylistic component of his work, consisting primarily of combining images and sounds expressed through the montage. This part also deals with Peleshyan's theory of distance montage and illustrates its mechanisms of distance connections using specific examples. The third and final chapter focuses on the formal aspects of Peleshyan's work and discusses its large-scale form from the perspective of the essay film. This thesis presents the basic characteristics of Peleshyan's cinema aesthetics, namely its formal, stylistic and thematic structural components.

Резюме

Данная дипломная работа предлагает анализ поэтики творчества Артавазда Пелешяна на основе теории Дэвида Бордвелла о поэтике кино. Первая часть работы содержит вступительную часть, описывающую творчество режиссера, обзор литературы к данной теме и методическую часть. Основой для данной работы послужила теория анализа поэтики кино, разработанная Дэвидом Бордвеллом в нескольких публикациях. Вторая часть содержит непосредственно анализ поэтики творчества Пелешяна и состоит из трех основных глав, представленных основными элементами кинопроизведения: тематикой, стилистикой и общей формой произведения. Первая глава анализирует основные тематические элементы фильмов Пелешяна и определяет ключевые темы для его творчества в целом. Вторая глава представляет анализ стилистического аспекта творчества автора, сформированного связью образа и звука, выраженной через монтаж. Эта часть работы также посвящена теории дистанционного монтажа, и показывает работу дистанционных связей на конкретных примерах. Третья, последняя глава, посвящена общей форме фильмов Пелешяна и рассматривает его творчество с точки зрения эссеистического произведения. Данная дипломная работа, таким образом, представляет основные характерные черты эстетики творчества Пелешяна с точки зрения его формальной, стилистической и тематической структуры.

Obsah

1.	Úvod	8
1.1	Nástin profesní biografie	9
1.1.1	Realizované režijní projekty	9
1.1.2	Další projekty	12
1.1.3	Nerealizované projekty	13
1.2	Vyhodnocení literatury	18
1.3	Cíl práce	23
1.4	Metodologická východiska	24
1.5	Struktura práce a rozvržení kapitol	28
2	Analýza poetiky tvorby Artavazda Pelešjana	30
2.1	Tematika	30
2.1.1	Každodenní život člověka	30
2.1.2	Vztah člověka a přírody	35
2.1.3	Člověk v běhu času	36
2.1.4	Kulturní dědictví a národní vědomí	39
2.1.5	Dynamika jako základní jednotka tematické výstavby	41
2.1.6	Témata nerealizovaných scénářů	44
2.1.7	Základní témata tvorby	45
2.2	Stylistika	48
2.2.1	Vizuální styl	48
2.2.2	Hudba a zvuk	55
2.2.3	Střih	58
2.2.4	Blokový princip distanční montáže v kontextu celého autorského díla	62
2.2.5	Základní stylistické principy tvorby	63
2.3	Celková forma díla	65
2.3.1	Narativ, deskripce, nebo argument?	65
2.3.2	Základní rysy filmového eseje	67
2.3.3	Pelešjanovo dílo jako esej	69
2.3.4	Nerealizované scénáře	73
3	Závěr	74
	Artavazd Pelešjan. Filmografie	77
	Filmy v samostatné režii	77

Spoluúčast na jiných projektech.....	78
Seznam použité literatury	81
Prameny	85
Rozhovory.....	85
Citované filmy a televizní pořady.....	86
Použité databáze	87

1. Úvod

Jméno arménského filmového tvůrce Artavazda Pelešjana¹ (*1938) není ve světě příliš známo, primárně kvůli tomu, že jeho tvorba není dostupná široké veřejnosti. Diváci jen málokdy dostanou šanci zhlédnout Pelešjanovy filmy, zpravidla v rámci ojedinělé přehlídky režisérovy tvorby nebo občasného zařazení některých jeho snímků do programu filmových festivalů. Neobvyklá forma jeho filmové tvorby, jež je charakterizována kombinací inscenovaných a archivních záběrů, absencí mluveného slova, splynutím hudby a obrazu, vysokým kontrastem a osobitou prací se střihem, ji zařazuje do unikátního směru kinematografie, jenž může být těžko definován.

V souvislosti s Pelešjanovými snímky se můžeme setkat s termíny jako filmová esej, krátký dokument nebo poetický film. Tyto různé pohledy umožňují k jeho filmům přistupovat z několika hledisek. Pro běžného diváka proto nebývá jednoduché objevit tohoto filmového tvůrce v souvislosti se zmíněnými kinematografickými směry, žánry a tendencemi – o Pelešjanovi se totiž většinou píše a mluví v kontextu jeho vlastní osobité tvorby, což ji posouvá do ústraní a dělá z ní unikátní jev kinematografie. Sám režisér definuje svoje filmy jako „umělecké“ a zastává názor, že „film má vlastní autonomní jazyk. Film nečerpá z literatury, malířství, poezie, ale čerpá ze stejného pramenu jako tyto umělecké směry.“² Tento názor prochází celou jeho tvorbou; Pelešjan, který podle vlastních slov „již viděl svět“,³ sbírá materiály, aby ho [svět] ukázal i ostatním.⁴ Kinematografie podle Pelešjana není syntetickým uměním, ale jeho samostatným druhem s jedinečnými prostředky a možnostmi.

¹ V arménštině Արտավազդ Փելեշյան, což podle pravidel české transkripce můžeme přepsat také jako Artavazd Phelešjan. Jelikož přepis arménského písma se liší podle fonetických a grafických pravidel jednotlivých jazyků, bývá Pelešjanovo jméno psáno několika různými způsoby: kromě již zmíněného Artavazd se můžeme setkat i s použitím jména Artur neboli Arthur (Artur a Artavazd není stejné jméno; varianta jména Artur byla používána hlavně v Sovětském svazu pro zjednodušení a adaptaci jména na ruský způsob; poté, co se Pelešjan proslavil i v zahraničí, se „ruská varianta“ jeho jména evidentně uchytila i v některých dalších zemích). Ve světě má režisérovo příjmení rovněž několik tvarů: nejčastěji Peleshian nebo Pelechian, občas se můžeme setkat i s tvary Peleshyan, Pelechyan nebo Pelesjan. Ve své diplomové práci se budu držet způsobu psaní Artavazd Pelešjan.

² Filmový festival v Benátkách, tisková konference k filmu *Il silenzio di Pelesjan* režiséra Petra Marcella, 2011.

³ *Smotrim... Obsuždajem...: Obsužděnije filmov „Obitateli“, „Vremena goda“, „Konec“* (televizní diskuzní pořad o dokumentárním filmu), Moskva: TV Kultura, 9. 12. 2013.

⁴ *33 minut o Pelešjaně*. Tigran Chzmaljan, Ainemra Studios, 2004.

1.1 Nástin profesní biografie

Artavazd (Ašoti) Pelešjan⁵ se narodil v Arménii v roce 1938 ve městě Gjumri (v době sovětské Arménie přejmenovaném na Leninakan). Předtím, než nastoupil na filmovou školu v Moskvě, pracoval jako inženýr na strojnické továrně a rusky příliš neuměl.⁶ V roce 1963 byl přece jen přijat na VGIK⁷ na obor režie dokumentárního filmu, kde studoval pod vedením slavného sovětského dokumentaristy té doby Leonida Kristiho.⁸ Pelešjan často zmiňoval, že Leonid Kristi sehrál obrovskou roli jak v jeho tvorbě, tak v jeho osobním životě. Na filmovém festivalu v Benátkách během tiskové konference k filmu *Pelešjanovo mlčení* (Il silenzio di Pelesjan, r. Pietro Marcello, 2011)⁹ režisér zmínil, že „nebyť Leonida Kristiho, nebyl bych přijat na VGIK“. Celkem Pelešjan natočil devět filmů v samostatné režii a další dva (*Zvezdnaja minuta* a *Bog v Rossii*) spolurežiroval se Lvem Kulidžanovem¹⁰ a Romanem Curcumiou; vedle toho se rovněž nějakým způsobem podílel na projektech jiných režisérů.

1.1.1 Realizované režijní projekty

Svůj první film *Lernajin park* [Horská hlídka] natočil Pelešjan ještě jako student VGIKu v roce 1964. Jde o jediný film v autorově samostatné režii, kde se můžeme setkat s mluveným komentářem v podobě neviditelného vypravěče. Jeho druhý film *Zemlja ljudej* [Země lidí], rovněž natočený v rámci cvičení na VGIKu v roce 1966, je krátkou úvahou o lidské existenci v moderním světě. Film sleduje každodenní proud života lidské populace,

⁵ Jelikož režisér studoval a tvořil zejména v Sovětském svazu, je jeho jméno často uváděno na ruský způsob s použitím jména po otci – Artavazd Ašotovič Pelešjan. V Arménii se jméno po otci obvykle nepoužívá (jde tedy o adaptaci tvaru jména na ruský způsob) a když ano, není tvořeno příponou „-ovič“, ale „-i“ na konci jména. Ve spojitosti s Pelešjanem se můžeme setkat s oběma variantami psaní jména po otci.

⁶ *Kinopoet: Artavazd Pelešjan*. Ajk Ordjan, Hayastani Azgayin Kinokentron, Arménie, 2009.

⁷ Vsesojuznyj gosudarstvennyj institut kinematografii, od roku 1986 Vserossijskij gosudarstvennyj universitet kinematografii imeni S. A. Gerasimova.

⁸ Leonid Michajlovič Kristi (1910–1984) – sovětský režisér, dokumentarista; nositel několika státních ocenění, včetně nejvyšší ceny v oblasti kultury a umění Národní umělec RSFSR (Ruská sovětská federativní socialistická republika) z roku 1969. Leonid Kristi natáčel provládní snímky, podílel se na vzniku prvních sovětských panoramatických filmů (natočených systémem *Soviet Cinerama*, později známým pod názvem *Cinepanorama*), dále natáčel dokumenty o slavných osobnostech kultury a umění, od roku 1961 byl členem pedagogického sboru VGIKu. (Sergej Jutkevič (ed.), *Kino: Enciklopedičeskij slovar*. Moskva: Sovětskaja enciklopedija, 1987, s. 215).

⁹ Film Pietra Marcella *Il silenzio di Pelesjan* pojednává o režisérovi prostřednictvím dokumentování jeho návštěv památných míst. Pelešjan ve filmu nemluví, divák jej pouze sleduje, jak prochází moskevskými ulicemi, navštěvuje filmové archivy, VGIK, kde studoval v 60. letech, a jiná místa významná pro jeho život. Jedna scéna je věnována návštěvě hrobu Leonida Kristiho.

¹⁰ Lev Alexandrovič Kulidžanov (1924–2002) – sovětský režisér-dokumentarista, velmi uznávaný ve své době.

kde každý člověk prožívá svůj vlastní unikátní příběh určený jeho činnostmi, povoláním atd. Vidíme zde kosmonauta vedle dělníka, chirurga vedle vědce – onu „zemi lidí“ z názvu, kterou režisér ukazuje divákům za doprovodu hudby Raye Coniffa, což dodává filmu nostalgickou náladu. Třetím snímkem *Skizbe* [Počátek], jenž byl natočen v roce 1967, Pelešjan poprvé zaujal domácí publikum. Desetiminutový film představuje sestřih výhradně archivních záběrů, ukazujících zásadní události Velké říjnové revoluce v Rusku. Film byl promítán v rámci 5. filmového festivalu VGIKu, kde dostal nejvyšší cenu.

Dalším Pelešjanovým filmem se stal jeho diplomový projekt *Menkh* [My], který byl natočen v roce 1969. Snímek pojednává o historii arménského národa a jejím propojení se současností.¹¹ Premiéra se uskutečnila v rámci Mezinárodního festivalu krátkých filmů v německém Oberhausenu, kde film šokoval diváky a porotu festivalu odhalením pravdy o zapomenuté [nebo vůbec neznámé] genocidě Arménů v druhé polovině desátých let 20. století, o níž se do poloviny 60. let ve světě nemluvalo.¹² Snímek získal hlavní cenu festivalu a vynesl Pelešjana na světovou úroveň, ovšem, nehledě na úspěch v zahraničí, byl snímek v Moskvě a Jerevanu odmítnut a nebyl promítán. Snímek *My* má již delší stopáž než předchozí díla. Původně byl zamýšlen jako celovečerní o délce skoro 80 minut. Podle

¹¹ Vzhledem k tomu, že se ve své diplomové práci několikrát dotknu tématu masakru Arménů v polovině desátých let dvacátého století (odkaz na tyto události můžeme nalézt i v Pelešjanově tvorbě), chtěla bych hned na úvod zdůraznit, že ze dvou rozšířených názorů na tuto událost (v některých zemích se o této tragické události mluví jako o genocidě Arménů, v jiných se genocida neuznává) ve své diplomové práci volím ten, který k ní přistupuje jako ke genocidě a tragédii, jež nadále ovlivňuje arménské myšlení.

¹² Po genocidě (jež se odehrála během let 1915–1918) ze strany Osmanské říše zůstali přeživší Arméni bez teritoria, na němž jejich předkové sídlili již několik tisíc let. Podle oficiálních údajů bylo během genocidy zabito 1,5 milionů Arménů, naživu zůstala jen malá skupina lidí, která byla rozptýlená po utečeneckých táborech nebo na území jiných států. V podobné situaci přeživší Arméni spíše řešili důležité otázky, jak se vypořádat se současností, než že by vzpomínali na minulost. Arménské obyvatelstvo brzy dospělo k závěru, že ustanovení nezávislého státu, který by byl chráněn před Osmanskou říší, by bylo jediné řešení, jak se vyhnout dalším perzekucím. Nejdřív proběhl pokus vytvořit kavkazskou unii se sousedními státy Gruzii a Ázerbájdžánem, to se ovšem nepodařilo, jelikož Gruzie usilovala o alianci s Německem, spojencem Osmanů, a Ázerbájdžán obývala velká část etnických Turků, kteří si rovněž přáli spojení s Osmanskou říší. Arméni tak zůstali sami a 28. května 1918 byla vyhlášena Arménská republika (tzv. devítisetdenní republika), která existovala do konce listopadu 1920, kdy v důsledku vítězství Turecka za podpory Rudé armády v turecko-arménské válce byla tehdejší Arménská republika rozdělena na dvě části: západní se stala součástí Turecka (tehdy Arméni přišli i o horu Ararat), východní (větší) část se zapojila do RSFSR (později byla součástí Sovětského svazu). Jakmile se Arménie ocitla v Sovětském svazu, národní identita byla zcela potlačena sovětským režimem. Vědcům a odborníkům bylo dokonce zakázáno studium genocidy, jelikož „genocida, která byla ságou výlučně arménskou, s internacionalistickou komunistickou ideologií nesouzněla.“ (Bobelian, s. 146) Dne 24. dubna 1965, k padesátému výročí genocidy, se arménská mládež dalšímu mlčení vzepřela – proběhlo několik demonstrací, které katolikos všech Arménů, vrchní představitel Arménské apoštolské církve, podpořil vyhlášením roku 1965 rokem truchlení za oběti genocidy po celém světě. Od té doby se začalo o genocidě Arménů mluvit otevřeně (i když sovětský režim pořád tuto snahu potlačoval). (viz Michael Bobelian, *Děti Arménie – Zapomenutá genocida a stoletý boj o spravedlnost*. Praha – Litomyšl: Paseka 2013).

slov kameramana Elizbara Karavajeva, který se na projektu rovněž podílel, byl film kvůli konfliktnímu charakteru Pelešjana sestříhán na 27 minut.¹³ Filmový režisér a přítel Pelešjana Tigran Chzmaljan však uvádí jiné důvody jeho krácení: Pelešjan údajně veškeré úpravy prováděl sám, a tudíž zde můžeme mluvit pouze o původním a výsledném sestřihu (přičemž ten původní režisér nezachoval). Úpravy měly podle něj mít výhradně estetický charakter.¹⁴ Ve stejném roce se Pelešjan výjimečně objevil jako herec ve filmu Genricha Maljana *My a naše hory* [Menkh enkh mer sarer], pojednávajícím o vztahu člověka a vesnice, sovětské moci a národního vědomí. Dalším Pelešjanovým filmem se stal krátkometrážní snímek *Obitateli* [Obyvatelé] natočený v roce 1970. I zde se režisér obrací k věčnému globálnímu tématu – krátký film pojednává o harmonii světa fauny, již rozvrací přicházející člověk.¹⁵ Na začátku 70. let se Pelešjan podílel na vzniku uměleckého dokumentárního filmu *Zvezdnaja minuta* [Minuta slávy], který natočil spolu se Lvem Kulidžanovem. Film pojednává o lidském snu ovládnout vesmír a prvním sovětském kosmonautovi Juriji Gagarinovi. Bohužel Pelešjanův podíl na tomto filmu mi není zcela známý, jelikož ke snímku existuje jen málo informací (někdy Pelešjan ani není uváděn jako spolu-režisér) a není běžně k sehnání.

Další položkou v autorově filmografii se stal film *Vremena goda* [Roční období], natočený v roce 1975. V tomto snímku se režisér vrátil k otázce arménské kultury a národní identity, tentokrát je ovšem zkoumána z hlediska každodenního života lidí v arménské vesnici. Snímek trvá necelou půl hodinu a pro Pelešjana výjimečně se zde objevuje slovní komentář v podobě mezititulků. V roce 1974 Pelešjan publikoval teoretickou stať „Distanční montáž“,¹⁶ kde se snaží nejen přiblížit čtenářům (a divákům) svoji tvorbu, ale rovněž vysvětluje hlavní montážní principy, na kterých je postavena. Nejdelší Pelešjanův film *Mer dare* [Naše století] vznikl až v roce 1983. Jeho centrálním tématem je společný let do vesmíru USA a Sovětského svazu Sojuz-Apollo, který byl realizován v roce 1975.

¹³ *Pelešjan. Kino. Žizn*. Artur Anajan, Rusko: studio Ostrov – GTRK Kultura, 2008.

¹⁴ Z osobní korespondence s Tigranem Chzmaljanem, 29. 4. 2015.

¹⁵ Americký režisér Godfrey Reggio v roce 1992 natočil snímek *Anima Mundi*, jež se podobá Pelešjanovu filmu *Obyvatelé* nejen z vizuálního hlediska. Reggio, jenž se ve filmu rovněž obrací k tématu přírody, byl pravděpodobně Pelešjanovým snímkem inspirován, o čemž může rovněž svědčit poděkování Pelešjanovi v závěrečných titulcích. Reggio taktéž několikrát Pelešjana zmiňoval jako „mentora, génia a kamaráda“ a patří mu slavný citát: „když já vytvářím jiskry, on [Pelešjan] blesky na obloze“ (viz John Patterson, Godfrey Reggio: 'My Che Guevara was Pope John XXIII', In: *The Guardian*, dostupné na [www: <http://www.theguardian.com/film/2014/mar/27/godfrey-regio-visitors-filmmaker-koyaanisqatsi>](http://www.theguardian.com/film/2014/mar/27/godfrey-regio-visitors-filmmaker-koyaanisqatsi), [publ. 27. 3. 2014, cit. 3. 12. 2015]).

¹⁶ Originální vydání: Artavazd Pelešjan, Distanconnyj montáž. *Voprosy kinoiskusstva*, Vypusk 15, Moskva: Nauka, 1974. V českém jazyce: Artur Pelešjan, Distanční montáž. *Film a Doba* XXXII, 1986, č. 4, s. 217–221.

Na rozdíl od předchozích autorových snímků je film barevně tónován (což se ovšem pochopitelně netýká archivních záběrů) – celý je stylizován do světla modré, asociující vesmír.

V roce 1988 Artavazd Pelešjan publikoval knihu scénářů ke svým filmům pod názvem *Moe kino* [Moje filmy],¹⁷ kam rovněž zařadil svoji teoretickou stať „Distanční montáž nebo teorie distance“. Kniha byla vydána v Jerevanu a obsahuje veškeré tvůrcovy realizované i nerealizované filmové scénáře a jako příloha je v něm obsažen i montážní list k filmu *My*. S pomocí těchto scénářů můžeme sledovat, jak se filmy proměňovaly během realizace, a podrobněji zkoumat autorský styl a tvůrčí záměr celé Pelešjanovy tvorby.

Dva prozatím poslední Pelešjanovy filmy *Verdž* [Konec] a *Kjankh* [Život] vznikly až počátkem 90. let. Ústředním motivem filmu *Konec* je cesta vlakem, jež může být přirovnána k životní cestě člověka, ukončené vjezdem do tunelu se zářivým světlem na konci. Jak je ovšem známo – s každým koncem se rodí nový počátek, a to i v případě Pelešjanovy tvorby – po *Konci* tedy následuje *Život*. Film *Život* je jediným barevným režisérovým filmem. Ve snímku sledujeme vznik nového života – pozorujeme ženu během porodu. Prostřednictvím několikrát se opakujících sekvencí, zpomalených záběrů a majestátného zpěvu film oslavuje nový život a krásu zrození člověka. Na rozdíl od předchozích Pelešjanových snímků ovšem působí *Život* patetičtěji a méně metaforicky. Způsob vyjadřování ve filmu se jeví jako konkrétnější, což je dojem zesílený i použitím barevného filmového materiálu.

1.1.2 Další projekty

V některých zdrojích můžeme nalézt informaci o existenci dalších tří filmů s Pelešjanovým podílem. Jde o snímky *Bělyj koň* [Bílý kůň], jenž byl údajně natočen v roce 1965 jako jeden z prvních Pelešjanových filmů na VGIKu, kde režisér vystupoval v roli scenáristy,¹⁸ *Mečta* [Sen] a *Ich podvig bessměrtěn* [Jejích hrdinský čin je nesmrtelný], oba z roku 1968. Tato informace je k nalezení v několika internetových databázích, na italských a francouzských webových stránkách zasvěcených tvůrci a taky na několika ruských

¹⁷ Artavazd Pelešjan, *Moe kino*. Jerevan: Sovetokan groch 1988.

¹⁸ Z diskuze s Artavazdem Pelešjanem v rámci tvůrcovy retrospektivy v kině Ponrepo v Praze 25. 10. 2015.

filmových blozích.¹⁹ Podle informace získané od Artavazda Pelešjana snímky vznikly během režisérova studia na VGIKU, ovšem sám neví, kde by bylo možné je sehnat.²⁰

Na konci 70. let Artavazd Pelešjan také participoval na vzniku třídílného filmu *Sibiriáda* [Sibiriada, 1979], a to poté, co se režisér filmu Andrej Končalovskij na něj obrátil s prosbou o pomoc při zpracování archivních materiálů.²¹ V roce 1984 se Pelešjan společně s Romanem Curcumiou podílel na vzniku filmu *Bog v Rossii* [Bůh v Rusku], bližší informace k tomuto filmu, ani přesný charakter Pelešjanovy účasti na jeho vzniku mi ovšem bohužel nejsou známy.²²

1.1.3 Nerealizované projekty

V již zmíněné knize *Moe kino* můžeme rovněž najít tři nerealizované filmové scénáře – *Homo sapiens*, *Miraž* [Fata morgána] a *Tajnaža večerja* [Poslední večere]. Nejrozsáhlejším ze všech scénářů (včetně realizovaných) je ten k filmu *Homo sapiens*. Film byl zamýšlen jako celovečerní a ještě v roce 2013 na něm režisér pracoval.²³ Bezprostředně před textem scénáře můžeme nalézt citát Sergeje Gerasimova, datovaný 28. dubnem 1979:

Pelešjanův scénář „Čelovek rozumnyj“ (Homo sapiens) podle mého názoru představuje základ velmi zajímavé práce, jež svým způsobem rozvíjí princip, na němž Pelešjan vytvořil „Načalo“, „My“, „Vremena goda“, „Obitateli“. Teď, když se zvýšil zájem o estetickou výchovu současného člověka, by se podobná práce mohla stát základem pro školní a mimoškolní výchovu nové generace. Když vidím tuto perspektivu Pelešjanova záměru, považuji tuto práci za včasnou a důležitou.²⁴

Projekt, na němž Pelešjan pracuje již víc jak 30 let, nemůže údajně ukončit kvůli nedostatku finančních prostředků.²⁵ Sám režisér však odmítá jakékoliv nabídky uspořádání sbírek či peněžní dary na dokončení filmu. Podle poslední informace od arménského filmaře Tigrana Chzmaljana režisér v současné době nemá rozpracovaný žádný další

¹⁹ Například na stránkách <http://www.kino-teatr.ru/kino/director/sov/30442/forum/print/>, kde můžeme nalézt režiséřův profil; viz rovněž francouzské a italské webové stránky věnované Pelešjanovi: <http://www.artavazd-pelechian.net/filmo/filmo.htm> a <http://www.artavazdpelechian.it/filmografia.htm> a další.

²⁰ Z diskuze s Artavazdem Pelešjanem v rámci tvůrčovy retrospektivy v kině Ponrepo v Praze 25. 10. 2015.

²¹ A. Anajan, dok. film *Pelešjan. Kino. Žizn.*, 2008.

²² Spolupráci s R. Curcumiou na tomto projektu mi potvrdil v osobní korespondenci arménský filmař Tigran Chzmaljan (29. 4. 2015).

²³ TV pořad *Smotrim... Obsuždajem...*, 2013.

²⁴ A. Pelešjan, *Moe kino*, s. 70.

²⁵ TV pořad *Smotrim... Obsuždajem...*, 2013.

projekt. Chzmaljan uvedl, že se Pelešjan v roce 2014 obrátil na arménskou vládu s nápadem natočit film o dvacátém století v kontextu stoletého výročí arménské genocidy. Pelešjan dostal vyznamenání, ale návrh projektu byl odmítnut.²⁶

Zde se podrobněji zaměřím na tvůrčovy nerealizované scénáře, abych přiblížila jejich základní podobu, jelikož se jim dále v práci nebudu věnovat detailně, nýbrž pouze okrajově ve spojení s konkrétní analyzovanou složkou.

Homo sapiens

Homo sapiens je jediným scénářem zařazeným do knihy *Moe kino*, jenž obsahuje nejenom text, ale i obrazové přílohy, které měly sloužit jako východisko vizuálního stylu. V knize se rovněž objevuje předmluva, kde Pelešjan důkladně popisuje základní body, na nichž má být projekt *Homo sapiens* postaven:

- Autor svůj budoucí film definuje jako „hudebně-choreografickou poemu, zasvěcenou životu Člověka a jeho formování“.²⁷
- Protagonista filmu má být statečný a duchem silný muž, bojovník za svobodu, jenž vyzývá k vítězství vysokých ideálů.
- Protagonista je souhrnný obraz, ve filmu nebude mít jednotnou tvář. Jeho osud a životní cesta budou ve filmu zobrazeny na pozadí historických událostí, kterých se nejdříve zúčastní jako pozorovatel, pak jako aktér a nakonec jako jejich hrdina.
- Všechny události budou založeny na hrátkách a tancích, od obřadů a tradic dávné minulosti po veselé národní oslavy naší doby. Veškeré scény nebudou přímou reflexí konkrétních historických faktů v chronologickém pořadí, ovšem skutečné rysy událostí reálného života musí být přítomny v souhrnném obrazu a budou především zobrazeny prostřednictvím barev, kostýmů, symbolů a prostředí.
- Ve filmu bude obsazen minimální počet herců.
- Vizuální styl filmu musí být blízký estetice a stylu slavných uměleckých děl.
- Ve filmu nemá být přítomen mluvený dialog, proto nejdůležitější role má patřit symfonické a vokální hudbě, jež bude komentovat dějství podobně jako antický sborový zpěv.²⁸

²⁶ Z osobní korespondence s Tigranem Chzmaljanem, 29. 4. 2015.

²⁷ A. Pelešjan, *Moe kino*, s. 70.

²⁸ Tamtéž.

Ze základních bodů, popsaných samotným autorem, nám vyvstává obraz, jenž má jak charakteristické rysy Pelešjanovy tvorby do té doby a obsahuje některé motivy již zmíněné v předchozích projektech, tak i prvky v autorově díle dosud nepoužité. Ze scénáře se například dozvídáme, že i tímto snímkem měl být Pelešjan věrný své vizi vztahu obrazu a hudby bez doprovodu mluveného slova; před zobrazením konkrétních událostí autor i zde preferuje souhrnné obrazy na pozadí obecného historického kontextu. Pelešjan rovněž klade velký důraz na vizuální a estetický styl filmu a důležitost hudby, což ještě jednou dokazuje jeho pedantství ve vytváření zvláštních vztahů mezi zvukem a obrazem. Pozoruhodné je, že jedině v tomto projektu ze všech zařazených scénářů do této knihy autor mluví o významu barvy ve filmu. Můžeme předpokládat, že důležitost barvy se vztahuje k autorově vizi přiblížit vizuální styl filmu estetice slavných malířských děl, jehož nelze se stejnou intenzitou docílit použitím černobílého materiálu. Scénář zabírá v knize třicet stran a obsahuje již zmíněnou předmluvu, kde Pelešjan podrobně popisuje, na jakých principech je film založen, a dále krátkou synopsi, kterou zde parafrázuji:

Prvním motivem filmu je mládí, jež ještě není poznamenáno dramatickými zvraty života. Hlavním symbolem tohoto motivu je obraz Matky, jako zdroj nekonečného života na zemi. V této části je hodně radosti, čistoty, dobra a krásy. Nečekaně do světa poezie vtrhá život se všemi potížemi a překážkami. Motivy se střídají, každý z nich přináší nový odstín. V symbolické formě začíná boj mezi protikladnými silami: dobra a zla, destrukce a tvoření, tmy a světla, války a míru. Dramaturgie celého filmu je založena na kontrastu těchto motivů. Napínavá atmosféra ještě dlouho převládá, ale odpor zla je nakonec překonán a obrazy nalézají světlo, dobro a rozum. Zase se objevuje motiv znovuzrození a radosti, nádherné ve své čistotě a vznešenosti. Film je ukončen majestátnou apoteózou – vítězstvím heroického počátku. Jako na začátku filmu se objevuje obraz Velké Matky, jež nese své dítě ke světlu a lidem.

I když krátká synopse základního dění nám spíše vypovídá o smyslu a poslání filmu, scénář samotný již obsahuje konkrétní představy režiséra, jak má určitá scéna vypadat. I přesto ovšem spíše připomíná literární povídku – text je plný metafor, básnických přívlastků, přirovnání a jiných literárních figur, které svojí vznešeností obohacují filmový scénář (jako například hned na začátku, kdy jsme uváděni do dějiště: „Podivně vyřezané soutěsky tmavly jako vrásky mezi skálami, ranní opar však zjemňoval ostrost jejich

kontur.²⁹). Poetizace již na úrovni scénáře svědčí o síle slova a představivosti jako výrazového prostředku ještě před zrozením filmu.

Fata morgána

Prázdna poušť, všude kolem je ticho, stopa člověka na písku. Najednou je slyšet ženský sborový zpěv. Lidské stopy jdou dále, doprovázeny lidskými hlasy, které šeptají, aby dál nechodily a vrátily se. Ženské hlasy vystřídají mužské, nahoře na kopci zazáří světlo, stopy teď směřují přímo k němu. Obraz začínají doprovázet zvuky těžkého dýchání člověka, jenž se snaží vyjít kopec v poušti. Z jedné strany se mu to nedaří, písek zasypává stopy. Najednou jsou zase slyšet hlasy šeptající, ať se vrátí a dál nechodí. Hlasy vystřídají zvuky varhan, v záběru se objeví přízračný proud vody. Najednou se ovšem tvoří písečné tornádo, všude je chaos. Hlasy zase křičí „vrať se“, lidské stopy pokračují ke světlu.

Na rozdíl od scénáře k filmu *Homo sapiens* představuje scénář s názvem *Fata morgána* detailnější popis audiovizuálního konceptu. Poetické vyličení krajiny jako dějiště snímku a konkretizované repliky (v podobě šeptajících hlasů) zesilují básnickou náladu filmu. Scénář tak opět působí spíše jako prozaické umělecké dílo než osnova pro filmový projekt.

Poslední večere

Scénář k filmu *Poslední večere* je posledním z nerealizovaných scénářů. Je dlouhý pouze půl strany a je tedy nejkratším útvarem zařazeným do knihy. *Poslední večere* je, jak již může být patrné z názvu, jediným Pelešjanovým projektem, jenž přímo odkazuje ke konkrétnímu biblickému motivu.

Ve filmu pozorujeme malbu Poslední večere od Leonarda da Vinciho. Za zvuku rekviem z obrazu začínají mizet postavy apoštolů, nejdřív jich zůstane deset, pak osm, šest, čtyři a nakonec zůstávají pouze Ježíš a Jidáš Iškariotský. Pohybem kamery se dostáváme k postavě Jidáše, jenž ze stínu pozoruje Ježíše. Až rekviem ztichne, postava Jidáše ožívá na plátně. Nervózně se dívá kolem sebe a až si všimne, že ho sleduje kamera – zakrývá si obličej rukou. Ze všech stran jsou najednou slyšet zvuky fotoaparátů doprovázené oslnivými blesky. Jakmile rekviem zazní znovu, kamera odjíždí od postavy Jidáše a před očima diváka se znovu objeví Poslední večere s Ježíšem a všemi jeho žáky.

²⁹ Tamtéž, s. 72. V originále: „Причудливые прорезы ущелий морщинами темнели среди скал, но утренняя дымка смягчала резкость граней“.

Z tohoto krátkého popisu nerealizovaného scénáře můžeme opět vidět, jak přesné vize měl režisér před sebou. Jelikož se jedná o oživé umělecké dílo, pro dosažení požadovaného výsledku Pelešjan evidentně uvažoval o technice animace. Rekviem, jež je charakteristickým hudebním doprovodem v mnoha jeho filmech, i zde mělo hrát důležitou roli.

1.2 Vyhodnocení literatury

O Pelešjanovi zatím nevznikla žádná odborná či jakákoliv jiná knižní studie nebo monografie, a to ani v režisérově vlastní zemi – Arménii, ani v Rusku (nebo dřív v Sovětském svazu), kde dlouhou dobu působil. Nanejvýš můžeme narazit na kapitolu zasvěcenou režisérovi ve sbornících a filmových encyklopediích, nebo na článek v odborných časopisech, ať už v ruštině, nebo v dalších světových jazycích. Vzhledem k tomu, že Pelešjanovo jméno v českém prostředí není dostatečně známé, považují za vhodné zde umístit základní informace o publikacích věnovaných režisérovi a také uvést zmínky o něm v českém filmovém světě.

O Pelešjanovi se můžeme dočíst v několika sovětských publikacích. Ve filmovém slovníku v redakci Sergeje Jutkeviče z roku 1987 je zařazen malý sloupec, kde se o režisérovi sotva dozvíme nějaké informace.³⁰ Slovník uvádí datum narození, názvy vybraných filmů, získání hlavní ceny v Oberhausenu, název jeho teoretické stati a pár vět o charakteru Pelešjanovy tvorby. V Arménii v roce 1984 napsal filmový historik a teoretik Garegin Zakojan knihu *Problemy kino i televidenija*³¹ [Problémy filmu a televize], kde se v kapitole „Nacional'naja funkcija kino“ [Národní funkce filmu] rovněž obrací k tvorbě tohoto režiséra. V roce 1986 Zakojan vydal další knihu *Jazyk i kino* [Jazyk a film],³² kde na některých místech Pelešjana opět zmiňuje. Sborník *Kino Armenii* [Kinematografie Arménie]³³ z roku 1994, sestavený Albertem Gasparjanem, obsahuje kapitolu „O kinematografii Artura Pelešjana“, kam jsou zařazeny článek Michaila Jampolského „Schema? Svobodnaja stichija!“ [Schéma? Svobodný živel!] a vzpomínky a názory na Pelešjanovu tvorbu od Ilji Vajsfelda, Viktora Šklovského a Jurije Lotmana. Studie Michaila Jampolského je nejucelenějším textem, neboť se zaměřuje nejenom na fakta a základní rysy Pelešjanovy tvorby, ale rovněž nabízí její interpretaci.

Ve svém článku Michail Jampolskij přirovnává tvorbu Artavazda Pelešjana k poezii: „Vzory jeho motivů jsou svým způsobem mikrojazyky. A právě jazyk je systémem, obsahujícím relativně uspořádanou sadu ekvivalentů, z nichž v procesu mluvené praxe vybíráme jednu z několika potenciálně možných variant.“³⁴ Realizace všech možných

³⁰ Sergej Jutkevič (ed.), *Kino: Enciklopedičeskij slovar*. Moskva: Sovetskaja enciklopedija 1987, s. 318.

³¹ Garegin Zakojan, *Problemy kino i televidenija*. Jerevan: AN Arm. SSR. 1984.

³² Garegin Zakojan, *Jazyk i kino*. Jerevan: AN Arm. SSR 1989, 157 s.

³³ Michail Jampolskij, *Schema? Svobodnaja stichija!* In: Albert Gasparjan (ed.), *Kino Armenii*. Moskva: Kron-press, 1994, s. 242–259.

³⁴ Tamtéž, s. 243.

variant v textu není podle Jampolského typická pro prózu, nýbrž pro poezii. Jampolskij rovněž cituje Jurije Lotmana, který prohlásil, že báseň „představuje mluvený text – ne systém, ale jeho částečnou realizaci. Jako poetický obraz je ovšem schopna vytvářet systém vcelku, a zde již vystupuje jako jazyk. V textu se vcelku realizuje druhotný smyslový vzor, jehož základním principem výstavby je paralelismus.“ Jampolskij považuje opakované motivy v Pelešjanových snímcích za analogii k básnickým paralelismům, pomocí kterých „vzniká v jeho filmech objemný „poetický obraz světa“.“³⁵ Jampolskij dále mluví o [distanční] montáži jako hlavním principu výstavby Pelešjanových filmů a poukazuje na důležitost rytmu v režisérově díle. Dramaturgie Pelešjanových filmů se podle autora zakládá na rytmicky se střídajících schématech.³⁶

Pozoruhodné jsou rovněž krátké úvahy na téma Pelešjanovy distanční montáže, které ve sborníku následují po stati Michaila Jampolského. Zatímco Vajsfeld a Šklovskij mluví o Pelešjanově teorii jako o zajímavém, ovšem ještě ne dost propracovaném pokusu teoretického badání, Jurij Lotman naopak vyzdvihuje novou teorii a označuje ji za důležitý pokrok ve vzniku samostatného filmového jazyka; dále tvrdí, že „Pelešjanova teorie a praxe přibližuje organizaci kinematografického snímku ke struktuře hudebního textu. [...] Režisér novátor napsal novátorkou teoretickou práci. Myslím si, že ve filmové teorii má před sebou velkou budoucnost,“³⁷ ukončuje úvahu Lotman.

Méně podrobně a zasvěceně se o Pelešjanovi píše i v dalších studiích. Jednu zmínku nacházíme v publikaci Karena Kalantara *Očerki istorii armjanskogo kino* [Přehled dějin arménského filmu],³⁸ kde je Pelešjanovi sice zasvěcená samostatná kapitola, ale jedná se spíše o krátkou biografii a stručný přehled jeho tvorby.

V Arménii, kde se v poslední době obnovuje zájem o národní kinematografii a vznikají nové sborníky a knihy v arménštině, můžeme najít několik publikací, v nichž je jistý prostor věnován i Pelešjanovi. První kniha o arménském filmu v arménštině *Hajackh mer kinojin: Patmowthjowny ev nerkan*³⁹ [Pohled na náš film: historie a současnost] vyšla

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž, s. 246.

³⁷ Tamtéž, 258.

³⁸ Karen Kalantar, *Očerki istorii armjanskogo kino*, 2 díly. Jerevan: Nairi 2007.

³⁹ Siranuš Glastjan, *Hajackh mer kinojin: Patmowthjowny ev nerkan*. Jerevan, Heghinakayin hratarakowtjown (Autorské vydání) 2011. 240 s. ISBN: 978-99-39-0-0033-6. V orig.: Միքայել Գլաստյան. Հայացք մեր կինոյին: Պատմությունը և ներկայի, Երևան, Հեղինակային հրատարակություն, 2011.

v roce 2011 pod záštitou „Svazu Arménských filmařů“.⁴⁰ Autorka knihy Siranuš Galstjan popisuje dějiny arménské kinematografie od dob Amo Beknazarjana (v Sovětském svazu známého jako Bek-Nazarova) do současnosti. Kniha rovněž obsahuje obsáhlejší kapitolu o Pelešjanovi a jeho díle. Publikace má být brzy vydána ve Spojených státech amerických nakladatelstvím „Mazda Publishers“ pod názvem *Armenian Cinema: an Overview*⁴¹ a má být první komplexní studií arménské kinematografie v anglickém jazyce. Další zmínku o režisérovi nacházíme například v publikaci Roberta Matosjana *Ankrkneli kinotwanaparh* [Unikátní filmová cesta],⁴² která se skládá z krátkých portrétů arménských režisérů, mezi nimiž se nachází i portrét Artavazda Pelešjana. V roce 2014 byla rovněž vydána dvojjazyčná kniha *Armjanskaja kinomysl*⁴³ [Arménské filmové myšlení] v arménštině a ruštině. Kniha čtenářům představuje přehled analytického uvažování o filmu arménských filmových vědců různých generací a můžeme v ní nalézt i dvě stati o Pelešjanovi (ovšem obecnějšího charakteru a pouze v arménštině).

Kromě již zmíněného Ruska a samozřejmě Arménie se větší zájem o Pelešjanovu tvorbu projevuje v Itálii nebo Francii – v těchto zemích dokonce existují i webové stránky věnované tvorbě režiséra,⁴⁴ kde můžeme nalézt jeho biografii, komplexní filmografii a seznam vybraných titulů (knihy, články, stati),⁴⁵ publikovaných především ve Francii a Itálii. O Pelešjanovi mimo jiné psali takoví teoretici jako François Niney,⁴⁶ Jean-François Pigoullié,⁴⁷ Jean Michel Frodon,⁴⁸ Dominique Païni,⁴⁹ Patrizia Fantozzi⁵⁰ a další. Vzniklo

⁴⁰ Sojuz kinematografistov Armenii, rus.: Союз кинематографистов Армении.

⁴¹ Siranush Galstyan, *Armenian Cinema, an Overview*. Mazda Publishers 2015, xviii + 295 s. ISBN: 978-1568593029

⁴² Robert Matosjan, *Ankrkneli kinotwanaparh*. Jerevan, Heghinakayin hratarakowtjown (Autorské vydání) 2011, 220 s. ISBN: 978-9939-0-0116-6. V orig.: Ռոբերտ Մատոսյան. Անկրկնելի կինոտանաքարհ, Երևան, Հեղինակային հրատարակչություն, 2011.

⁴³ Ruben Gevorkjanc (ed.), *Armjanskaja kinomysl, sbornik statej*. Jerevan: Sojuz kinematografistov Armenii 2014.

⁴⁴ <<http://www.artavazdpelechian.it/>> [cit. 13. 4. 2015], <<http://www.artavazd-pelechian.net/>> [cit. 13. 4. 2015].

⁴⁵ Dostupné na WWW: <<http://www.artavazdpelechian.it/testi.htm>> a <<http://www.artavazd-pelechian.net/biblio/biblio.htm>> [cit. 13. 4. 2015].

⁴⁶ François Niney, Artavazd Pelechian ou la réalité démontée. *Le Cinéma arménien*, Éditions du Centre Pompidou, 1993, s. 87–89.

⁴⁷ Jean-François Pigoullié, Pelechian, le montage-mouvement. *Cahiers du cinéma*, č. 454, duben 1992, s. 30–34.

⁴⁸ Jean Michel Frodon, L'invention de Pelechian, découverte d'un grand cinéaste à Paris. *Le Monde*, duben 1992, s. 27.

⁴⁹ Dominique Païni, Arthur Pelechian, cinéaste d'icônes. *Art Press* č. 12, Gennaio 1992, s. 52–55.

⁵⁰ Patrizia Fantozzi, Dell'origine, del rito, della trance, nel cinema di Pelešjan. *Fata Morgana*, č. 17, 2012.

také několik rozhovorů, uskutečněných například Jean-Lucem Godardem,⁵¹ Françoisem Nineyem⁵² nebo Scottem MacDonalodem,⁵³ kde se můžeme podrobněji seznámit s režisérovým dílem a jeho názory na filmové umění. Několik článku francouzských kritiků bylo rovněž přeloženo do ruštiny.

V současnosti se rovněž na Jerevanské státní univerzitě divadla a filmu⁵⁴ připravuje dizertační práce věnována poetice tvorby Artavazda Pelešjana. V roce 2016 se také v rámci grantu SGS připravuje vydání publikace *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*, která bude obsahovat nově revidovanou verzi Pelešjanovy teoretické stati „Distanční montáž neboli teorie distance“ v překladu Jana Bernarda a jiné texty pedagogů a studentů FAMU.⁵⁵

V Československu, jak již bylo zmíněno, byla Pelešjanova stať „Distanční montáž“ publikována v roce 1986 v časopise *Film a doba*⁵⁶ (v překladu Jana Bernarda z polštiny a ruštiny) s krátkým portrétem Pelešjanovy tvorby na úvod. Text je rovněž k nalezení v knize *Podvratná kamera*⁵⁷ v redakci Hanse-Joachima Schlegela, vydané v Praze v roce 2003 (zde jde o překlad z němčiny). V České republice se jméno Artavazda Pelešjana vyskytuje celkem pouze ve čtyřech diplomových pracích,⁵⁸ ovšem pouze v jediné z nich zaujímá významnější místo. Anna Lexmaulová ve své úspěšně obhájené bakalářské práci *Studio Velehrad Olomouc. Hraná tvorba 1985–2000*,⁵⁹ konkrétně v kapitole „3.2. Paměť“, popisuje základní princip distanční montáže podle Pelešjana, jenž byl využit některými tvůrci Studia Velehrad Olomouc, a následně pak demonstruje princip fungování montáží

⁵¹ Jean-Luc Godard, Un Langage d'avant Babel, conversation entre Arthur Pelechian et Jean-Luc Godard. *Le Monde*, duben 1992, s. 28.

⁵² François Niney, Entretien avec Artavazd Pelechian (Paříž, květen 1991). *Cahiers du cinéma* č. 454, duben 1992, s. 35–37.

⁵³ Scott MacDonald, *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers (Bk. 3)*. Berkely, Los Angeles, London: University of California Press, 1998, 492 s.

⁵⁴ Arm. Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտ; v ruštině *Jerevanskij gosudarstvennyj institut teatra i kino* [často označovaný zkratkou EGITK].

⁵⁵ „Artavazd Pelešjan – distanční montáž“, text v rámci stejnojmenného programového cyklu kina Ponrepo, pořádaného Národním filmovým archivem v Praze. Dostupné na stránkách NFA: <<http://nfa.cz/cz/kino-ponrepo/cykly/?a=8026-artavazd-pelesjan-distancni-montaz>>, [cit. 15. 9. 2015].

⁵⁶ Artur Pelešjan, Distanční montáž. *Film a Doba*, s. 217–221.

⁵⁷ Hans-Joachim Schlegel (ed.), *Podvratná kamera: jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy*. Praha: Malá Skála 2003, 365 s.

⁵⁸ Informace dostupná z webových stránek <<http://theses.cz/>>.

⁵⁹ Anna Lexmaulová, *Studio Velehrad Olomouc. Hraná tvorba 1985–2000*. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2011.

kontextů na příkladu některých filmů SVO.⁶⁰ V českém překladu existuje publikace Guye Gauthiera *Dokumentární film, jiná kinematografie*,⁶¹ kde se autor několikrát obrací k Pelešjanově tvorbě; dokonce je zařadil mezi dvacet filmařů, jejichž krátký portrét uvádí na konci knihy.⁶²

Zmíněné publikace představují základní tituly zasvěcené tvorbě režiséra nebo podrobnějším způsobem o ní pojednávající. Jméno Artavazda Pelešjana může být ovšem nalezeno i v mnoha dalších publikacích, jak v arménštině a ruštině, tak i v dalších světových jazycích. Režisérova tvorba dodnes budí zájem filmových a televizních teoretiků, uměnovědců a historiků, a režisérovo dílo nebo jeho teorie distanční montáže jsou často zmiňovány ve všemožných teoretických, historických a kulturních spisech. Mým cílem ovšem není na tomto místě představit vyčerpávající přehled veškeré existující literatury, nýbrž na základě vyhodnocení nejvýznamnějších titulů poukázat na to, že vizuálnímu stylu Pelešjanovy tvorby dosud nebyla věnována žádná rozsáhlejší a ucelená studie. Ve své diplomové práci se tak pokusím zčásti vyplnit tuto mezeru a popsat specifika poetiky díla Artavazda Pelešjana.

Artavazd Pelešjan o svých filmech skoro nemluví – nerad poskytuje rozhovory, během televizních pořadů, v nichž je hostem, většinou jenom mlčí a poslouchá. Na tiskové konferenci v Benátkách k filmu *Mlčení Pelešjana* režisér své mlčení vysvětlil následovně: „Prosím, abyste mě pochopili správně: to, že nedávám interview atd. – není můj rozmar nebo póza, je to princip. [...] Leonid Kristi mi kdysi řekl: „pojďme se domluvit: budeš dělat filmy a vždy budeš mlčet“, takže teď mlčím.“⁶³ Tento princip mlčení se vztahuje i k jeho tvorbě – za Pelešjana dodnes mluví jeho filmy nebo teoretická stat', k níž režisér prozatím neměl potřebu nic dodat.

⁶⁰ Tamtéž, s. 27.

⁶¹ Guy Gauthier, *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU a Jihlava 2004, 515 s.

⁶² Tamtéž, s. 389.

⁶³ Filmový festival v Benátkách, tisková konference k filmu *Il silenzio di Pelesjan* režiséra Pietra Marcella, 2011.

1.3 Cíl práce

Tato diplomová práce se zabývá poetikou díla Artavazda Pelešjana. Prostřednictvím analýzy devíti filmů natočených Pelešjanem v samostatné režii se pokusím formulovat obecné tendence stylistických a formálních postupů v jeho filmech a ukázat, jaké konkrétní komponenty utváří estetickou formu Pelešjanova díla. S pomocí režisérovy knihy scénářů *Moe kino*⁶⁴ se dále zaměřím na to, jestli je možné rozpoznat některé tyto stylistické a formální principy již ve fázi scénářů, což by mi také pomohlo provést analýzu režisérovy nerealizovaných projektů, které – ač nedokončené – jsou důležitou součástí jeho celkového díla.

V práci se rovněž pokusím detailněji analyzovat teorii distanční montáže,⁶⁵ a to nejenom ve vztahu k Pelešjanovým jednotlivým filmům, ale rovněž k režisérově tvorbě jako celku. Domnívám se totiž, že teorii distance lze aplikovat nejenom na záběry či scény v izolovaných filmech, nýbrž i na vzájemné vztahy mezi samotnými Pelešjanovými snímky. Režisér ve své stati „Distanční montáž“ tvrdil, že každý jeho film je jen dílčí etapou vedoucí k nalezení komplexní metody vytváření obrazu.⁶⁶ V návaznosti na toto přesvědčení se pokusím rovněž sledovat, zda a případně jakým způsobem se praktické pojetí distanční montáže v Pelešjanově tvorbě proměňovalo v čase.

Tato diplomová práce si dává za cíl stát se první ucelenou, česky psanou studií poetiky Pelešjanovy filmové tvorby, které dosud v České republice nebyla věnovaná dostatečná odborná pozornost.

⁶⁴ A. Pelešjan, *Moe kino*, 256 s.

⁶⁵ Koncept zformulovaný Pelešjanem ve stati „Distanční montáž“ z roku 1974. Jedná se o určitý princip komponování záběrů. Na rozdíl od Ejzenštejnova principu spojení dvou odlišných záběrů, jejichž střetnutí v divákovi vyvolává konkrétní asociace a tím sděluje smysl kompozice, Pelešjan nevyužívá sloučení záběrů, ale jejich oddálení. Interakce záběrů probíhá skrze výpustky, které postupně dodávají předchozímu záběru kompletní význam. Divákovi je tak plný smysl obrazu odhalen až po určité době, poté, co je jeho vědomí rozšířeno o příslušný kontext.

⁶⁶ A. Pelešjan, *Distanční montáž*. *Film a Doba*, s. 221.

1.4 Metodologická východiska

Jako základní východisko pro tuto práci mi bude sloužit koncept *poetiky* v pojetí Davida Bordwella⁶⁷ a jeho přístup k analýze poetiky filmového díla, jenž je podrobně rozpracován v několika publikacích. V monografii o japonském režisérovi Jasudžiro Ozuovi definoval poetiku následovně:

Poetikou nazýváme studium toho, jak jsou filmy vytvářeny a jak, v určitých kontextech, vyvolávají konkrétní efekty. Narativní film⁶⁸ se vyznačuje celkovou formou, která se skládá z materiálů – zpracovávané látky a témat – jež jsou tvarovány a transformovány celkovou kompozicí (například narativní strukturou, narativní logikou) a stylistickým uspořádáním. Formální možnosti jsou tvořeny a omezeny řadou norem, které vycházejí z formálních principů, konvenčních praktik filmové produkce a spotřeby a relevantních rysů společenského kontextu. Skrze koncept norem můžeme naši poetiku udělat historickou; pouze prostřednictvím srovnání s převládajícími standardy a praktikami můžeme specifikovat osobité fungování jednoho nebo skupiny filmů.⁶⁹

V úvodní kapitole výboru esejů a studií *Poetics of Cinema*⁷⁰ Bordwell své postoje v některých bodech rozšiřuje či zpřesňuje. Poetiku filmu vymezuje vůči „interpretačním školám“, které při „čtení“ filmových textů usilují o odkrývání významů. Psychoanalytický, feministický, fenomenologický či marxistický přístup ke kinematografii Bordwell považuje za stereotypizovaný (kritik postupuje podle předem dané doktríny) a symptomatický (připisuje uměleckému dílu implicitní významy).⁷¹ Poetika přistupuje ke studiu filmu z jiných pozic: „Netvoří samostatnou kritickou školu, takže není paralelní s žádnou doktrinálně definovanou metodou. Neupřednostňuje žádné sémantické pole, sadu procedur pro interpretaci textuálních rysů ani specifické rétorické taktiky.“⁷² Zkoumání uměleckého díla se v případě poetiky neomezuje výlučně na významy jako v případě interpretačních škol. Význam (v nejobecnější rovině) je pouze jedním z několika účinků uměleckého díla, těmi dalšími jsou například percepční a konceptuální efekty, které

⁶⁷ Při formulování poetiky filmového díla David Bordwell vychází z pojetí poetiky literárního díla, rozpracované ve 20. a 30. letech 20. století ruskými formalisty. Jeden z teoretiků Boris Tomaševskij, jenž pracoval na vydání obecné učebnice poetiky, cíl této disciplíny formuloval jako „zkoumání způsobů výstavby literárních děl“ (Boris Tomaševskij, *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství 1970, 160 s.).

⁶⁸ I když zde David Bordwell mluví o narativním filmu, jeho pojetí poetiky vnímám na obecnější úrovni, která se vztahuje k filmům jakéhokoliv typu.

⁶⁹ David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: British Film Institute 1988, s. 1.

⁷⁰ David Bordwell, *Poetics of Cinema*. Londýn, New York: Routledge 2008, 499 s.

⁷¹ Tamtéž, s. 12.

⁷² Tamtéž.

filmová interpretace opomíjí a které naopak stojí ve středu zájmu poetiky.⁷³ David Bordwell zdůrazňuje, že poetika filmu v jeho pojetí neaspiruje na status filmové teorie, alespoň ne v tradičním významu tohoto slovního spojení. Popisuje ji spíše jako „sadu předpokladů, heuristickou perspektivu a způsob kladení otázek. Je otevřeně empirická a usiluje o odhalování faktů a pravd o filmech.“⁷⁴ Poetika ve své nejobecnější rovině studuje výsledné umělecké dílo (film, literární text, malbu nebo hudební skladbu) v jeho celistvosti a úplnosti a oceňuje jeho unikátní vlastnosti. Vnímá jej jako „výsledek procesu konstrukce – procesu, který zahrnuje řemeslnou složku (například pravidla vycházející z praktické zkušenosti umělce), obecnější principy, podle kterých je umělecké dílo vytvořeno, a jeho funkce, účinky a způsoby užití.“⁷⁵

Ve své publikaci *Rozbor filmu* Radomír D. Kokeš definuje poetiku [fikce]⁷⁶ jako „systémový přístup k filmovému dílu [...]. Systémový je daný přístup proto, že chápe každé dílo jako složitou soustavu prostředků, částí a dílčích celků. Této soustavě lze porozumět pouze skrze objasnění a vysvětlení spolupůsobení těchto prostředků, částí a dílčích celků – a rozličných vzájemně soupeřících funkcí. Poetikou je z toho důvodu, že se zabývá právě porozuměním výstavbě určitých uměleckých děl.“⁷⁷

Poetika filmu, jako zkoumání výstavby filmového díla, ovšem nemá pouze jedinou formu. David Bordwell rozlišuje tři možné podoby poetiky filmového díla v závislosti na předmětu jejího zkoumání: analytickou, teoretickou a historickou. Analytická poetika se zabývá určitými prostředky a pravidly, podle nichž jsou filmy tvořeny a prostřednictvím kterých dosahují určitých výsledků. Primárně teoretická poetika se může zabývat například podmínkami žánru nebo jiné třídy uměleckých děl. Historická poetika se snaží porozumět „jak umělecká díla nabývají určitých forem v konkrétní době nebo napříč epochami.“⁷⁸

⁷³ Tamtéž, s. 16.

⁷⁴ Tamtéž, s. 20.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Kokeš sice uvádí, že „fikce naznačuje, že přístup omezuje svůj zájem na díla vyprávějící příběh, který se v představované podobě odehraje jen a pouze ve světě, který dílo zprostředkovává“, dříve v textu však zmiňuje, že studie „vědomě představuje pouze jeden z řady možných přístupů k analýze“. (Radomír D. Kokeš, *Rozbor filmu*. Brno: Muni Press 2015, s. 16.) Ve své publikaci se tedy autor omezuje na analýzu fikčních narativních příběhů, ovšem samotná formulace poetiky mluví o „určitém uměleckém díle“ a o „systémovém přístupu k filmovému dílu“, což lze vnímat jako obecnou definici poetiky filmového díla. Domnívám se proto, že může být ve své podstatě úspěšně aplikována i na jiné než fikční narativní snímky, jelikož i dokumentární, experimentální nebo esejistické filmy představují „složitou soustavu prostředků, částí a dílčích celků“, vytvářejí specifickou výstavbu, jíž se snažíme porozumět.

⁷⁷ Radomír D. Kokeš, *Rozbor filmu*. Brno: Muni Press 2015, s. 16.

⁷⁸ D. Bordwell, *Poetics of Cinema*, s. 12–13.

Podle Bordwella bude většina projektů v rámci poetiky zahrnovat kombinaci všech tří přístupů, jeden z nich ale bude dominantní.⁷⁹ Poetika filmu, kterou Bordwell předkládá, je založena na filmové analýze. Studuje zejména materiály, kterými filmy disponují, a uplatněné narativní a stylistické postupy – to vše na širším historickém pozadí.

Poetika filmu podle Bordwella rovněž vyděluje tři hlavní předměty svého studia: *tematiku* (kam patří například filmové motivy, ikonografie, témata jako materiály nebo principy výstavby atd.), *celkovou formu díla* (především narativní uspořádání u narativního filmu) a *stylistiku* (mizanscéna, kompozice, střih, kamera, hudba a zvuk).⁸⁰ Zde si dovoluji vrátit se ke konceptu poetiky literárního díla rozpracovanému ruskými formalisty. Autor učebnice o teorii literatury a poetice Boris Tomaševskij, jenž svoji knihu upravoval a vydával několikrát,⁸¹ vymezuje tři složky pro zkoumání poetiky: *stylistiku*, *metriku* a *tematiku*, přičemž stylistiku považuje za nejdůležitější z těchto složek. Za objekt zájmu poetiky označuje určitou konstrukci, vytvořenou z rozpracovaného materiálu. V literárním díle je tímto materiálem řeč, jež používá jazykové formy (fonetické, lexikologické a gramatické)⁸² a s jejich pomocí utváří literární dílo (Tomaševskij mluví o literárním díle obecně bez žánrové konkretizace). Ve filmu se tento materiál neomezuje na konkrétní prvek, jakým je řeč, obraz nebo jejich spojení. Materiál pro filmové dílo je v podstatě nekonečný a neomezený. Ve filmu, stejně jako v literatuře nebo jakémkoliv jiném druhu umění, pak z rozpracovaných materiálů vznikají snímky různých žánrů a forem. Složka poetiky, označená Bordwellem jako *celková forma díla*, se proto neomezuje pouze na narativní film. V narativním příběhu pochopitelně zkoumáme *narativní* uspořádání filmu, v nenarativních filmech se pak zaměřujeme na *celkové* uspořádání filmu. Pokud mluvíme o Pelešjanových filmech – chybí v nich zřetelný příběh v tradičně chápaném významu tohoto pojmu; v souvislosti s jeho tvorbou nelze mluvit o událostech odehrávajících se v konkrétním čase a prostoru, v řetězovitém spojení příčiny a následku. Při zkoumání poetiky v jeho filmech se tedy nezaměřím na narativ, ale na základě teorie Seymoura Chatmana o textových typech (jmenovitě narativu, deskripci a argumentu)⁸³ určím, k jakým kategoriím mají Pelešjanovy snímky nejbližše. Pokud hovoříme o čase a prostoru

⁷⁹ Tamtéž, s. 13.

⁸⁰ Tamtéž, s. 17–19.

⁸¹ Na učebnici pracoval až do své smrti v roce 1957. Boris Tomaševskij, *Teorija literatury. Poetika*. Moskva: Aspekt Press 199, s. 5.

⁸² Tamtéž, s. 7.

⁸³ Seymour Chatman, *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000, 259 s.

v jeho tvorbě, mluvíme zde spíše o zobrazení dějin a obrazu národa, země, přírody a jiných prvků napříč časovou osou v globálním pojetí prostorových a časových vztahů. Vyprávění je v jeho filmech soustředěno na konkrétní myšlenku nebo argument, jež jsou prostřednictvím zvuku a obrazu přiblíženy divákovi. Ve své práci se proto analýzy času a prostoru dotknu jen okrajově, jelikož podrobné zpracování těchto témat vyžaduje mnohem rozsáhlejší zkoumání, v souvislosti s nímž se nabízí i samostatná odborná práce.

Podle Davida Bordwella si při zkoumání filmového díla musíme všimnout i nejmenších detailů, které nám pomůžou odhalit skryté významy nebo záměry tvůrců. Poetika ovšem přesahuje soustředění na detaily a hledá určitá schémata ať už ve formální výstavbě, nebo ve vizuálním stylu. Tato schémata či pravidla jsou pak zkoumána z pohledu jejich použití ve filmu – zkoumáme jejich funkce a motivace. Jakmile najdeme opakující se témata, schémata a významy, můžeme dále mluvit o principech, které tyto prvky zesilují. Nejčastěji se principy budou odvíjet od konvencí a norem, které mohou ovládat celý film, nebo být přítomny ve filmu v menším rozsahu.⁸⁴ Ve většině svých filmů Pelešjan ovládá diváckou percepci skrze distanční montáž – vlastní způsob komponování záběrů, podrobněji popsány v již zmíněné stati „Distanční montáž“. Distanční montáži se v práci budu věnovat podrobněji a mimo jiné podrobím analýze i působení principu distance na vnímání filmu.

Co se týká dobového kontextu a podmínek vzniku Pelešjanových snímků (zkoumání produkčních a distribučních praktik a technologických procesů), k této složce poetiky budu v práci přistupovat v takovém rozsahu, ježž umožňují sekundární zdroje (televizní pořady, dokumentární filmy, rozhovory s tvůrcem a jinými členy štábu aj.). Pelešjanovy filmy byly v době svého vzniku promítány hlavně v rámci festivalů a přehlídek (každoroční festivaly VGIKu, festival krátkých filmů v Oberhausenu atd.), některé filmy vznikaly v televizních studiích jako televizní projekty a tudíž nebyly promítány v kinech, což komplikuje přístup k materiálům nezbytným pro tento výzkum. V diplomové práci se tedy podrobněji zaměřím na analytickou oblast poetiky filmového díla s větším důrazem na vizuální stránku díla a okrajovým přihlédnutím k historické poetice, která filmy studuje ve vztahu k dobovému kontextu a situaci v kinematografii.

⁸⁴ D. Bordwell, *Poetics of Cinema*, s. 24–25.

1.5 Struktura práce a rozvržení kapitol

Jak jsme se ujistili, poetikou nazýváme přístup k uměleckému dílu jako k určitému systému, jenž funguje jako celek při vzájemném spolupůsobení jeho jednotlivých částí. Analytická poetika, jíž se budu v této práci věnovat, se zabývá zejména těmito konstrukčními prostředky a pravidly, podle nichž je určitý snímek tvořen a skrze které dosahuje konkrétních cílů a významů.⁸⁵

Při analýze se budu opírat o strukturu tří základních složek poetiky, rovněž vymezených v metodologické části této práce: *tematika*, *stylistika* a *celková forma díla*. Této struktuře bude rovněž odpovídat i rozdělení analytické části práce na kapitoly (2.1 až 2.3).

I když na první pohled jsou Pelešjanovy filmy tematicky velmi různorodé, při bližším zkoumání můžeme nalézt často se opakující témata, prolínání stejných motivů skrze několik snímků nebo totožné myšlenky přítomné ve více dílech. V první kapitole „Tematika“ (2.1) se pokusím systematizovat základní témata objevující se v režisérově tvorbě a zjistit, jestli tato témata tvoří ucelený argument, nebo jestli každý film konstituuje samostatný vzorec, osvobozený od celistvého významu režisérovy tvorby. Pro dosažení tohoto cíle se zaměřím na opakující se témata ve filmech a porovnáám kontexty, v nichž se objevují. Za pomoci dílčích motivů pak definuji hlavní témata a argumenty jednotlivých filmů v kontextu celkové Pelešjanovy tvorby a zjistím, jak mezi sebou interagují.

V kapitole „Stylistika“ (2.2) se podrobně zaměřím na stylistickou složku Pelešjanovy tvorby, konkrétně na takové jevy, jako jsou vztah zvuku a obrazu, střih, barva a kontrast. V této části analýzy mi bude jako vodítko sloužit teoretický text „Distanční montáž“, v němž autor vylíčil některé základní principy své tvorby. Tato stat' mi pomůže soustředit se na ty filmové složky, jež sám režisér považuje za nejdůležitější pro svou tvorbu.

Nakonec se v kapitole „Celková forma díla“ (2.3) zaměřím na analýzu textových typů jednotlivých filmů a jejich celkové formální uspořádání. Zde se soustředím na formální prezentaci událostí ve filmech, kombinaci archivních a inscenovaných záběrů a jejich interní fungování ve spojení s dalšími záběry a kontexty. Práce Seymoura Chatmana, jenž nabídl rozdělení textových typů do tří kategorií,⁸⁶ mi budou sloužit jako první opěrný element ve zkoumání formy Pelešjanových snímků. Podle Chatmana každý text

⁸⁵ Tamtéž, s. 12.

⁸⁶ Zde se budu opírat o teorii narativu Seymoura Chatmana rozpracovanou v publikaci *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000, 259 s.

představuje narativ, deskripci nebo argument, většinou však jejich kombinaci. Tuto teorii aplikuji na filmy v Pelešjanově režii, abych zjistila, jaký textový typ prezentují. Dále se zaměřím na formální strukturu Pelešjanových filmů z hlediska jejich zařazení do útvaru filmového eseje. Nejdřív proto vymezím pojem *esej* a popíši jeho charakteristické rysy. V následující části této kapitoly teoretické poznatky aplikuji na Pelešjanovu tvorbu a její formální uspořádání.

Jelikož celá režisérova tvorba představuje ucelený systém, rozdělení analýzy na tři části není zcela striktní; jednotlivé elementy tvorby se mohou obrazně řečeno přelévat z jedné části do druhé a dotýkat tematických, stylistických i formálních kategorií současně. Rozdělení na jednotlivé části má za cíl především zpřehlednit analýzu Pelešjanovy tvorby a představit ji ve zřetelné podobě. Analýza se především soustředí na devět Pelešjanových snímků v jeho samostatné režii, avšak kromě toho se pokusím vystopovat kontinuity některých tematických a vizuálních prvků i v jeho nerealizovaných scénářích.

Na základě analýzy jednotlivých snímků se pokusím vysledovat základní charakteristické rysy Pelešjanovy poetiky, jak ty vyskytující se napříč celou jeho tvorbou, tak ty proměnlivé, jejichž užití podléhalo nejrůznějším impulzům a vlivům. Dílčím výsledkem této práce tak bude i ucelený rozbor Pelešjanovy filmové tvorby v diachronní perspektivě, tedy s ohledem na vývoj jeho díla v čase.

2 Analýza poetiky tvorby Artavazda Pelešjana

2.1 Tematika

Při sledování Pelešjanových snímků si nelze nevšimnout, že některé motivy a témata se opakují napříč celou jeho tvorbou. Někdy na téma jednoho filmu Pelešjan navazuje dalším snímkem, někdy stejné motivy slouží jako opora pro odlišná témata. Vlák a železnice, jako vizuální prostředky, jsou například hojně využívány ve dvou režisérových snímcích, *Horská hlídka* a *Konec*, v každém však slouží k odlišným účelům – *Horská hlídka* se soustřeďuje na práci na železniční komunikaci v horském terénu, zatímco *Konec* pojímá vlak spíše metaforicky. Dalším podobným příkladem je i motiv hor. V již zmíněném snímku *Horská hlídka* jsou hory představeny jako překážka a znesnadnění lidské práce, ve filmu *My* se záběry na Ararat pojí s otázkou národní identity. Při pozorném sledování Pelešjanových filmů se dá nalézt velké množství podobných příkladů, obsahujících jak mnohé dílčí motivy, tak i stěžejní témata.⁸⁷ Za nejčastější témata jsem označila spojení člověka s prací, jeho podíl a roli ve světě ve spojení s technickým vývojem a téma člověka v běhu času (jak historického, tak kosmického). Všechna tato témata jsou ovšem propojena, a přestože každému z nich věnuji samostatnou podkapitolu, nelze je zkoumat zcela odděleně.

2.1.1 Každodenní život člověka

Za jedno z často se opakujících motivů v Pelešjanových filmech můžeme označit lidskou práci, pojímanou jako součást všedního života. V ústřední roli se objevuje ve filmech *Horská hlídka*, *Země lidí* a *Roční období*, v nichž sledujeme lidský život v odlišných prostředích a podmínkách.

Film *Horská hlídka* je uveden nočním záběrem na hory, odkud vidíme přicházet skupinu lidí se svítilnou v rukou za doprovodu poklidné hudby. Poté co kolem kamery projde poslední člověk, uslyšíme ve zvukové stopě houkání. Po několika vteřinách následuje stříh, který odhalí zdroj nově objeveného zvuku – vlak vyjíždějící z tunelu, na něhož se kamera soustřeďuje po dobu několika vteřin. Následuje záběr na odpočívající skupinu lidí, jež mají

⁸⁷ Za *motivy* označuji souvztažnost jednotlivých obrazů a scén se zřetelně definovatelnými znaky, zastoupenými buď konkrétními činnostmi (práce, pohyb) nebo ikonografickými prvky (vlak, hory, příroda). *Téma* je pak abstraktnějším a obecnějším sémantickým prvkem, jenž se skládá z řady několika motivů a jejich vzájemného působení. (Gerald Prince, *Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press: Lincoln & London 2003, s. 55).

vedle sebe odložené svítilny, který je vystřídán záběrem z pohledu strojvedoucího na železniční koleje. V úvodní sekvenci filmu *Horská hlídka* jsou alternovány záběry železnice, pracujících lidí a horské krajiny. Kromě vymezení základních motivů, z nichž se snímek skládá, tyto obrazy rovněž definují filmový prostor – pozorujeme krajinu, kde mezi horskými svahy vede několik železničních tratí. Komentář vypravěče brzy upřesňuje dějiště filmu (skály regionu Lori v Arménii) a pojmenovává lidi „statečnými hlídači skal“. Právě oslava práce těchto lidí a jejich interakce s přírodou se ocitá ve středu zájmu filmu a stává se jeho ústředním tématem. Snímek poukazuje na riziko a nebezpečí, které „hlídači skal“ dennodenně podstupují: ve filmu jejich práci sledujeme ve tmě i za nepříznivého počasí, v situacích, kdy musí držet kameny padající ze skal na zádech a nesmí je pustit dolů, dokud vlak neprojede, nebo kdy je musí ručně odklízet z železniční trati.

Dokumentaci náročných fyzických prací je zasvěcena skoro celá druhá polovina snímku – nákladní auta vezou stavební materiály, staví se most, míchá se cement, pokládají se koleje, opravují se elektrické železniční kabely, to všechno v konfrontaci s přírodou, jež je ve stavebních pracích hlavní překážkou (obr. 2.1.1a). Tyto situace se objevují v prostřizích na záběry jedoucího vlaku a lidí, čekajících na nástupišti. Paralelní montáž poukazuje jak na proces údržby trati, tak na jeho výsledek. Prostřihy mezi „hotovou prací“ a její průběhem zviditelňují činnost údržbářů, která není běžně pozorovatelná. Snímek tak vzdává hold lidem, riskujícím zdravím pro pohodlný život běžné populace a zůstávajícím ve stínu výsledků své činnosti.



Obr. 2.1.1a: interakce člověka s horami při stavebních pracích a údržbě železniční komunikace ve filmu *Horská hlídka*.

Jako podpurný element pro vyjádření druhu dané práce, jejího nebezpečí a důležitosti zde vystupuje obraz vlaku – prostředku běžně využívaného každým z nás, bez zamýšlení, komu můžeme být vděční za možnost jeho použití. V náhledu do života určité skupiny lidí a v soustředění se na jejich běžnou činnost si můžeme všimnout určité cykličnosti – každý den těchto jedinců začíná prací na železniční trati, opětovné série některých záběrů

zdůrazňují koloběh jejich života. To vše zesiluje i opakování počátečních záběrů snímku za stejného hudebního doprovodu na jeho konci.

Ve snímku *Roční období* se motiv práce rovněž objevuje jako nedílná součást všedního života obyvatel arménských horských vesnic. Film taktéž začíná a končí stejným záběrem – člověk, který nese v rukou ovečku, bojuje s vlnami (evidentně se snaží překročit horskou řeku se silným proudem). Po několikaminutovém záběru na tento „zápas“ kamera zase (jako v případě snímku *Horská hlídka*) zachycuje události a jevy obecnějšího charakteru a vykresluje prostor snímku prostřednictvím záběrů na nebe, hory a pak i na vesnici v horské úžlabině. Dále se pomalu přibližuje k jednomu z vesnických domečků, který již slouží jako konkrétní, zároveň ovšem náhodný příklad života jednotlivců.

Následuje série detailních záběrů na tváře obyvatel vesnice, které brzo vystřídají první obrazy vesnických prací: stádo ovcí prochází horským tunelem, pasteveci je rychle ženou na jeho druhý konec. Uprostřed série záběrů z tunelu se objevuje první titulek hlásící „...unavený...“,⁸⁸ který může vyjadřovat náročnost práce pastevců. Po scéně vedení stáda po horském terénu následuje další epizoda, zobrazující proces sečení trávy a následný přesun stohů sena dolů po příkrém svahu. Všechny pracovní činnosti sledujeme ve filmu prostřednictvím paralelní montáže, což nám umožňuje zároveň nahlédnout do obtíží, které způsobuje nepříznivé počasí, kdy i v dešti se obyvatelé snaží udržet stohy sena vcelku nebo přepravit ovčí stádo přes horskou řeku. Během dokumentování těchto potíží se objevuje druhý mezititulek filmu „...myslíš, že jinde je to lepší...“,⁸⁹ jenž může zastupovat vnitřní myšlení postav.

Další záběry na pracovní aktivity vesničanů jsou prostřihány s epizodou svatby podle tradičních arménských zvyklostí. Přichází zima a s posledním mezititulkem „...je to tvoje země...“⁹⁰ pozorujeme přepravu oveček dolů po horském svahu nejdřív v zimě po sněhu a následně po kamenitém povrchu. Zobrazení pracovní činnosti obyvatel vesnice za různých povětrnostních podmínek a v různých ročních obdobích taktéž vystihuje cykličnost života – člověk se přizpůsobuje přírodě a jejímu opakujícímu se mechanismu (obr. **2.1.1b**).

⁸⁸ V originále „... устал ...“.

⁸⁹ V orig. „... думаешь, в другом месте лучше ...“.

⁹⁰ V orig. „... это твоя земля ...“.



Obrázek 2.1.1b: změna ročních období a každodenní pracovní činnost obyvatel horských vesnic.

Film *Země lidí* se pro Pelešjana netypicky odehrává ve velkoměstě, konkrétně v Moskvě. Stejně jako ve dvou předchozích analyzovaných snímcích, i v *Zemi lidí* Pelešjan využívá identický záběr na začátku a na konci filmu. V úvodní sekvenci po záběru na slavnou sochu Augusta Rodina Myslitel následuje série záběrů města: nejdřív ho pozorujeme z ptačí perspektivy a později sledujeme spletité tvary tramvajových kolejí, elektrických kabelů a mostů, masivní vysoké budovy a světla velkoměsta. Úvodní sekvence opět výstižně charakterizuje prostor, v němž se snímek odehrává. Po pozorování městské scenérie se střihem přenášíme do tramvaje, kde se kamera detailně zaměřuje na lidi na jejich cestě do práce.

Následují záběry zobrazující přípravy k práci lidí různých profesí, a to skrze stejnou činnost – navlékání rukavic: dělník na železnici, modelka, boxer, doktor před chirurgickým zákrokem (obr. 2.1.1c). Totožná aktivita spojuje všechny tyto profese a naznačuje, že jsou si všechny práce rovné a každá je svým způsobem důležitá. Tato teze je posílena další sérií záběrů, zobrazujících činnost lidí různých profesí v praxi: topič zatápí v peci, doktorka vyšetřuje pacienta, dělník opravuje vlakové koleje, modelky se převlékají před zrcadlem, chirurgové operují pacienta. Masové scény a detailní záběry na technickou stránku výroby rovněž podporují argument, naznačený již v názvu filmu – je to země lidí, kterou tito ovládají nejenom na zemi (o čemž svědčí vysoké budovy, velký počet aut, jezdící vlaky), ale i pod vodou (záběry potápěčů) a ve vzduchu (několik záběrů na vzlétající letadlo, detailní záběry na motor letounu). Člověku to ovšem nestačí, vždy se objevuje další výzva. Jako potvrzení této domněnky vrcholí celá sekvence obrazem lidských rukou protažených ke světlu a na něj navazujícími záběry kosmonauta ve vesmíru, jež jsou doprovázeny

majestátnou hudbou. Úvahu uzavírá opakující se záběr Rodinova Myslitele, který již ovšem nese plnější význam než na začátku filmu – ovládá člověk tento svět?



Obrázek 2.1.1c: Země lidí, srovnání různých profesí na základě totožné činnosti (navlékání rukavice) a vizuální podobnosti (spodní obrázek).

Ve filmu *My* sice motiv práce není ústřední, ale je důležitým prvkem pro nalezení a pochopení jeho komplexností. V tomto snímku se střetávají tradice s technologickým vývojem: vedle záběrů na vlaky, letadla a auta pozorujeme fyzicky náročné manuální práce (zvedání a opracovávání velkých kamenů, bourání skal); vedle života v moderním prostředí sledujeme vedení beranů a kohoutů na obětní obřad,⁹¹ což v arménské tradici může být rovněž součástí náboženské pouti. Snímek *My* představuje unikátní pojednání o arménském národu, jenž je souběžně tvořen historií a současností. Horský terén, na němž se rozléhá arménská krajina, byl jedním z důležitých faktorů formování arménského myšlení. Život na skalnatém území a neustálé válečné konflikty utvrdily a posílily fyzické i mentální schopnosti národa čelit těžkostem a obtížím. Lidská práce se ve snímku *My* dle mého názoru stává elementem každodenního života jak ve městech, tak na vesnicích, a je tudíž součástí komplexního obrazu arménského národa.

Motiv lidské práce se však neomezuje pouze na zmíněné tituly: v různých podobách se dále objevuje ve snímcích *Počátek* nebo *Naše století*, kde je ovšem samotná lidská práce vnímána jako nedílná součást jiných ústředních témat – historického procesu nebo

⁹¹ V arménštině Մատաղ [matagh] – „zvířecí oběť“ (jehně, beran, býk). Obětování zvířete (i s nevyhnutelným poukazem na zákaz zápalných obětí zmiňovaný v Novém zákoně) často doprovází křest, svatbu či pouť. Zvíře je nejprve očištěno pomocí soli a poté rituálně zaříznuto na speciálním místě poblíž kostela (nikoli v rámci posvátného okrsku); maso je rozdáno chudým.“ (Petra Kohoutková, *Obraz Jiného v arménských pramenech 16.–18. století: vznik a vývoj etnického stereotypu*. Disertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta: ústav etnologie 2008, s. 644).

technologického vývoje. O těchto filmech proto bude pojednáno v rámci následujících podkapitol.

2.1.2 Vztah člověka a přírody

Otázka postavení člověka ve světě se rovněž objevuje v několika Pelešjanových filmech. Snímek *Země lidí*, zasazený do ruské metropole, poukazuje na výsledky technologického rozvoje: staví se zde mohutné budovy, zlepšuje se dopravní dostupnost, technologie umožňují i „opanovat“ vesmír... člověk však stále potřebuje obývat nová území. Touha člověka ovládnout nebeský prostor je dále rozvinuta ve filmu *Naše století* natočeném se skoro dvacetiletým odstupem v roce 1983. Několik let před tím také vznikl film *Obyvatelé*, pojednávající o zásahu člověka do přírody.

Naše století začíná stříhovou sekvencí zachycující přípravy kosmonautů k letu⁹² a zahrnující detailní záběry tváří kosmonautů, jejich oblékání do skafandrů a domlouvání dispečerů; ty jsou prostříhány se záběry odpočítávání posledních vteřin do odstartování letu a vítání kosmonautů po jejich návratu. Po zahájení letu následují přiblížené záběry na sluneční erupci a Slunce viděné v jeho září, jež se rytmicky zvětšuje za doprovodu zvuků bijícího srdce. Metaforické přirovnání života ke Slunci se objevuje ve filmu několikrát, naposledy na jeho konci. Záběry na kosmonauty jsou prostříhány s archivními materiály, ukazujícími vývoj technologií člověkem a zkoušky, jež musí kosmonauti před letem podstoupit. Záběry letů prvních leteckých přístrojů, balónu a vzducholodě jsou doprovázeny lyrickou hudbou, později je však vystřídají dobové snímky, zobrazující podařené i neúspěšné vzlety, letecké triumfy i katastrofy. Nehledě na to, že některé nehody působí poměrně hrůzostrašně, jsou tyto série archivních záběrů ve filmu prezentovány spíše z komické, možná až ironické stránky – jsou použity ve zrychleném tempu za doprovodu veselé hudby. Tyto záběry jsou brzy doplněny dramatickými obrazy válečných letounů a výbuchů bomb a celá sekvence kulminuje explozí atomové bomby, což jí dává kritický charakter – technologický vývoj sice zvedl celkovou úroveň lidského života, ale vyžádal si přitom hodně obětí; oblast rozvoje se rovněž vztahuje na válečnou techniku, určenou k destrukci. Tato kratší epizoda je opět zakončena obrazem Slunce jako života, rytmicky zářícího pod zvuky lidského srdce.

⁹² Jde o společný let Spojených států a Sovětského svazu do vesmíru v roce 1975.

Prostřednictvím propojení výjevů ze současnosti s archivními materiály z minulosti nám film prezentuje ucelený obraz „našeho století“ se všemi jeho pády a vzlety, úspěchy, katastrofami a oběťmi. Úvaha tak směřuje současně k oslavě moci člověka a jeho pokročilosti a kritice světového vývoje a neschopnosti žít v míru (válečné záběry, výbuch atomové bomby, truchlení ženy na hrobě zemřelých letců na konci filmu). Ukončení snímku záběrem na zářící Slunce pod zvuky bijícího srdce tak reprezentuje neustálou touhu člověka ovládat nové horizonty a současně odkazuje k věčnému životu, jenž přesahuje fyzický rozměr obývání planety Země směrem ke kosmu, v jehož nekonečnu se fyzická podstata člověka ztrácí.

Ve snímku *Obyvatelé* z roku 1970 pozorujeme svět fauny v jeho unikátním samostatném vývoji, jenž je náhle narušen lidským zásahem. Film nám umožňuje vidět živočišný svět v jeho harmonickém vztahu s okolní přírodou – za doprovodu melodické hudby sledujeme labuť a vzlet ptáků do nebeských prostorů jako symbol svobodné bezstarostné existence. Klidný a vyvážený život najednou zasáhnou výstřely. Harmonické záběry, podbarvené lyrickou hudbou, brzy střídají zneklidňující obrazy vyplašených zvířat a rychlý stříh za doprovodu znepokojivých zvuků. Ve světě fauny nastává chaos: kvůli rychlému pohybu kamery se obrazy stávají méně zřetelnými, před očima probíhají stáda zvířat, prolétají hejna ptáků, živá příroda se nachází v neustálém, zmateném pohybu. Chaos pokračuje až do poloviny filmu, kdy je náhle ukončen vylekaným pohledem lemura přímo do kamery. Záběr vystřídá černé plátno a zvuky bubnů, na černém plátně se postupně zespona rámu objevují bílé stíny, nabývající tvaru lidských siluet – vysvětlení náhlého neklidu a napětí. Film vyzývá k úvaze o zásahu člověka do koexistence světa flory a fauny, který vede k narušení jeho harmonie. Snímek má rovněž cyklickou strukturu, jež je charakteristická i pro řád přírody a života obecně: záběry vyplašeného života a napětí nakonec zase nahradí idylické záběry volného ptačího letu a labutě otevírající křídla za doprovodu uklidňující melodické hudby; tentokrát jsou však alternovány se záběry zvířat v klecích, což poukazuje na rozdíl mezi svobodným životem a výsledkem lidského konání.

2.1.3 Člověk v běhu času

Naše století pozoruje člověka 20. století na pozadí nekonečné existence vesmíru. Veškeré úspěchy a dosažený pokrok na Zemi, stejně jako dějiny lidstva samotné, jsou tak v porovnání s nekonečnem vesmíru jen nepatrnou částí v jeho historii. Přes zdánlivý směr vpřed do budoucna a náležitý vývoj zůstává však lidstvo uvězněné v cyklickém procesu

dějin, kde s každou novou generací se události opakují a jednotlivé příběhy míří stejným směrem.

Otázka postavení člověka v obecné historii lidské existence prochází celou tvorbou Artavazda Pelešjana již od jeho raného filmu *Počátek*. Podle úvodního titulku je sice snímek věnován padesátému výročí Říjnové revoluce, jeho celkový kontext se ovšem vztahuje k dějinným procesům obecně. Dynamická kombinace obrazu s rozmanitou zvukovou stopou⁹³ vytváří sice krátký, ale výstižný portrét revolučního boje, jenž je dále rozvinut záběry jiných historických událostí. Snímek začíná záběry revolučního Ruska, což z historické perspektivy označuje konec staré doby a začátek nové. Po revoluci následuje pohřeb Lenina, vlna technického pokroku, zastoupená záběry na traktory, vlaky a nákladní auta, vítání slavného sovětského letce Čkalova,⁹⁴ fašistický pochod, aktivity Ku Klux Klanu, hromadné vítání Jurije Gagarina aj.

I když jsou dějiny ve filmu většinou představeny chronologicky, snímek není pouhou reflexí historických událostí. Zobrazení destrukce světa kulminuje výbuchem atomové bomby, který je však následován další vlnou lidských nepokojů, chaosu a nepořádku. Události se v globálním pojetí dějin stále opakují, vedou od jednoho povstání k druhému, od jedné války k další, od staré epochy k nové, jež za nějakou dobu bude zase vystřídána jinou. Dějiny jsou od počátku lidské existence tvořeny zápasem o území; i přes zdánlivý pokrok ve vývoji člověka touha po moci a ovládnutí světa dodnes řídí směr historie, jenž se stále znovu cyklicky vrací na svůj začátek. Úvodní titulek s názvem snímku „Počátek“ tak na konci filmu nabývá dalšího významu: odkazuje k cyklické struktuře dějin, tvořené repeticí stejných chyb ze strany člověka. Symbolické zopakování počátečního titulku v závěru může rovněž odkazovat k filozofickému smýšlení režiséra, podle nějž po konci (konec filmu) vždy následuje nový počátek (úvodní titulek, jako by hned začínal jiný film).

Stejná filozofie založená na cykličnosti ovlivnila i poslední dva tvůrcovy snímky. Zatímco však *Počátek* sleduje vývoj lidstva na historickém pozadí a můžeme v jeho souvislosti mluvit o historickém proudu času, snímky *Konec* a *Život* se vztahují k člověku v souvislosti s časem kosmickým. *Konec* představuje cestu vlakem, během níž kamera pozorně sleduje cestující. Vidíme zde lidi různých národností a různého věku, věnující se

⁹³ Klidný zvuk kostelního zvonu doprovázený záběry z carského Ruska je alternován se zvukem střelby v kombinaci se záběry revolučního davu; po této přehřívce je samotná akce odstartována hudební suitou Georgije Sviridova *Čase, vpřed!* – odhodlaný dav se žene vpřed na pokyn Leninovy ruky.

⁹⁴ Valerij Čkalov – sovětský zkušební pilot, nositel vyznamenání Hrdina Sovětského svazu, známý díky letu z Moskvy do Kanady přes severní pól, jenž trval více než 60 hodin.

rozmanitým činnostem – někdo se vesele baví, někdo se dívá z okna, jiný jen zamyšleně sedí v kupé vlaku, děti usínají v náručí dospělých apod. Tyto série záběrů se několikrát přerušují pohledem do vnějšího prostoru, kdy vidíme ubíhající krajinu a část vlakové soupravy. V polovině filmu se přes průjezd tunelem, opakovaný třikrát, přenášíme do vnějšího prostoru – uprostřed plátna se brzy objevuje bílý bod, který se postupně – s pohybem vlaku směrem vpřed – zvětšuje. V posledních vteřinách filmu se vlak přibližuje ke světlu na konci tunelu, jenž naposledy oslnivě zazáří za doprovodu houkání vlaku a objeví se titulek „konec“, jenž představuje nejen závěrečný titulek, ale i poprvé uvedený název filmu (stejně jako ve snímku *My*). Tato krátká úvaha o lidské existenci metaforicky představuje život jako cestu vlakem, z jehož okna pozorujeme svět. Finální sekvence filmu tak v tomto čtení reprezentuje poslední životní aktivitu lidské bytosti – směřování ke světlu na konci tunelu, a tedy i k úplnému konci.

Motiv smrti se několikrát opakuje i v jiných filmech v podobě scén pohřbu, které můžeme pozorovat ve filmech *Země lidí* nebo *My*. Kdežto v *Zemi lidí* je scéna pohřbu součástí náhledu do plynutí lidského života, kde nechybí nic z každodenního bytí náhodného jednotlivce, ve snímku *My* podobná scéna odkazuje ke spojení národa doprovázejícího všem blízkou a uctívanou osobnost na její poslední cestě.⁹⁵ Smrt zde spíše sjednocuje lidi a není prezentována jako definitivní konec, nýbrž jako začátek věčného (posmrtného) života. Ve filmu *Konec* však přirovnání pozemské životní cesty k cestě vlakem svědčí o jejím dočasném trvání. Snímek prostřednictvím pozorování života konkrétních jedinců odkazuje k věčnému životu v souhrnném pojetí dějin a času. Život jednotlivce je pouze jedním drobným prvkem enormního kosmického systému a po svém ukončení přestává být jeho fyzickou součástí.

Po konci však zase následuje začátek, tedy nový život, což se vztahuje i na Pelešjanovu tvorbu jako celek. Poslední režisérův film *Život* plynule navazuje na předchozí snímek *Konec*, a to nejenom pořadím svého vzniku, ale i z významového hlediska. Sledujeme v něm zrození nového života, které ovšem, na rozdíl od předchozího filmu a jeho symbolického vylíčení smrti, není ztvárněno metaforicky. Pozorujeme ženy během porodu prostřednictvím detailních záběrů jejich tváří a za doprovodu zvuků bijícího srdce, jenž se střídá se zpěvem části Verdiho *Messa da Requiem* s názvem „Hostias“. Zvuky requiem (pohřební modlitba za věčný život lidské duše) během porodu jakoby plynule navazovaly

⁹⁵ Sám Pelešjan ve své stati „Distanční montáž“ označuje scénu jako „Velký pohřeb“ a zmiňuje, že se jednalo o kombinaci dokumentárních záběrů a inscenovaných masových scén (A. Pelešjan, *Moe kino*, s. 135).

na předchozí snímek a motiv posmrtného života, naopak zvuky bijícího srdce doprovází nový život na cestě k jeho zrození. Kombinace těchto dvou zvukových stop odkazuje k úzkému propojení smrti se životem z obecného existenciálního hlediska: pobyt člověka na zemi pokračuje nebeským životem, zatímco jeho fyzické místo obsazuje nově zrozený jedinec. Requiem jako modlitba za spásu duše zesnulého zde prohlubuje i náboženský motiv, představující život po smrti. Věčná existence je potom propojena se životem na zemi: název filmu tudíž odráží bytí v jeho celkovém pojetí. Lidský život na zemi přitom má v Pelešjanově tvorbě cyklickou strukturu (od narození k smrti a zase k narození), a je součástí kruhové struktury dějin (opakující se události v historické skutečnosti).

2.1.4 Kulturní dědictví a národní vědomí

Neposlední místo v Pelešjanově tvorbě zaujímá téma kulturního dědictví a národního vědomí Arménů, tvořené řadou dílčích motivů (hory, lidská práce, vesnice, národní tradice atd.). Jak již bylo zmíněno, film *Roční období*, pozorující život obyvatel horských vesnic, je neoddělitelně spjat s arménskou kulturou a národní identitou. Prostřednictvím zobrazení každodenních prací za jakéhokoliv počasí a v různých ročních obdobích poukazuje Pelešjan na hluboké spojení národa s touto zemí. Časté záběry na hory vzdávají hold krajině, zobrazení lidí, udržujících národní tradice, zdůrazňuje jejich hrdost a lásku ke svojí zemi. Poslední mezititulek ve filmu „...je to tvoje země...“ shrnuje veškeré motivy do jednotné ideje: je to „naše arménská země“, se všemi potížemi a radostmi, dávnými tradicemi a způsobem života. Nehledě na těžký život v horském prostředí snímek vyjadřuje vděk za možnost návratu Arménů do svojí země po sérii tragických události v 10. letech 20. století a konfliktům kvůli území.

Důraz na arménskou krajinu a motiv spojení obyvatel s horami se objevuje i v prvním Pelešjanově filmu *Horská hlídka*, jenž rovněž prostřednictvím pozorování všední a zároveň nebezpečné činnosti obdivuje horskou krajinu. Lidé, riskující život kvůli údržbě skal, vystupují ve filmu jako hrdinové a úspěšná výstavba železnice mezi náhorními plošinami demonstruje jejich nekonfliktní vztah s arménskou krajinou. Záběry na hory doprovázené lyrickou hudbou dodávají snímku romantický odstín a poukazují na místo horské krajiny v životě arménských obyvatel. Pelešjan se ve filmech vyhnul zobrazení arménského národa prostřednictvím jejich nejtypičtějších činností a zvyků, jelikož podobné exotické detaily

podle slov režiséra neodpovídají jeho úmyslu zobrazit skutečnou národní tradici, jež je definována vnitřním rozumem, nikoli povrchními vizuálními projevy.⁹⁶

Arménské národní vědomí a vyrovnání se s minulostí je reflektováno ve snímku *My*. Film začíná záběrem (objevujícím se ještě před úvodními titulky) na tvář holčičky s rozcuchanými vlasy, která se dívá přímo do kamery. Tento záběr zatím nenesé žádný významový podtext, výraz děvčete však předurčuje náladu a atmosféru filmu, která asociuje trápení a výčitky (což ovšem může být vnímáno v celosvětovém kontextu). Počáteční záběry na hory (po úvodních titulcích) již vypovídají o vlasteneckém nádechu filmu, jenž odráží hluboké spojení arménského národa s jejich zemí. Obraz Arménie je zde představen kombinací hraných inscenovaných scén s archivními materiály, občas doprovázenými arménskou národní hudbou. Současná Arménie je proto ve filmu nerozdílně spjata s minulostí, jelikož tragické události 20. století jsou dodnes součástí národního vědomí.

Ve filmu je odkaz na genocidu zastoupen především poutní cestou k memoriálu, záběry na modlící se lidi v kostele, pouť k Ečmiadzinskému katedrálnímu chrámu s obětními dary a později záběry z období první světové války, prezentujícími masakr Arménů. Propojení současných záběrů s událostmi z minulosti lze zpozorovat i v další epizodě repatriace: návrat lidí domů po dlouhém odloučení je doprovázen pláčem, smutkem (někomu se někdo nevrátil), objetími a radostí. Záběry návratu jsou prostřihány s archivními záběry vítání vojenských generálů, podle všeho za začátku 20. století, chaosem a krveprolitím ze stejné doby. Tyto obrazy vizuálně odkazují na masakr Arménů v letech 1915–1918. Jak ovšem režisér píše ve svém teoretickém textu:

Zde se snažím poukázat na hrůzu jakékoliv imperialistické války, která nutí jeden národ zabít druhý. Archivní materiály použité ve filmu představovaly anglickou, francouzskou a německou válečnou kroniku. Tím chci vyjádřit myšlenku o nepřipustnosti jakékoliv nacionální nenávisti, jakékoliv genocidy. Národ nemůže být utvářen na základě vyvraždění jiného národa. Vztahuje se to ke všem národům.⁹⁷

Ve spojení se zobrazenými válečnými událostmi vyznívá téma návratu domů sice radostně, ale současně i tragicky – znovunalezení vlasti znamená, že mu předcházelo dlouhé odloučení od země a blízkých. Utrpení a touha po spravedlnosti se tak stávají jednou z charakteristik arménského národa, která je doprovází až dodnes (některými státy

⁹⁶ A. Pelešjan, *Moe kino*, s. 134.

⁹⁷ Tamtéž, s. 134.

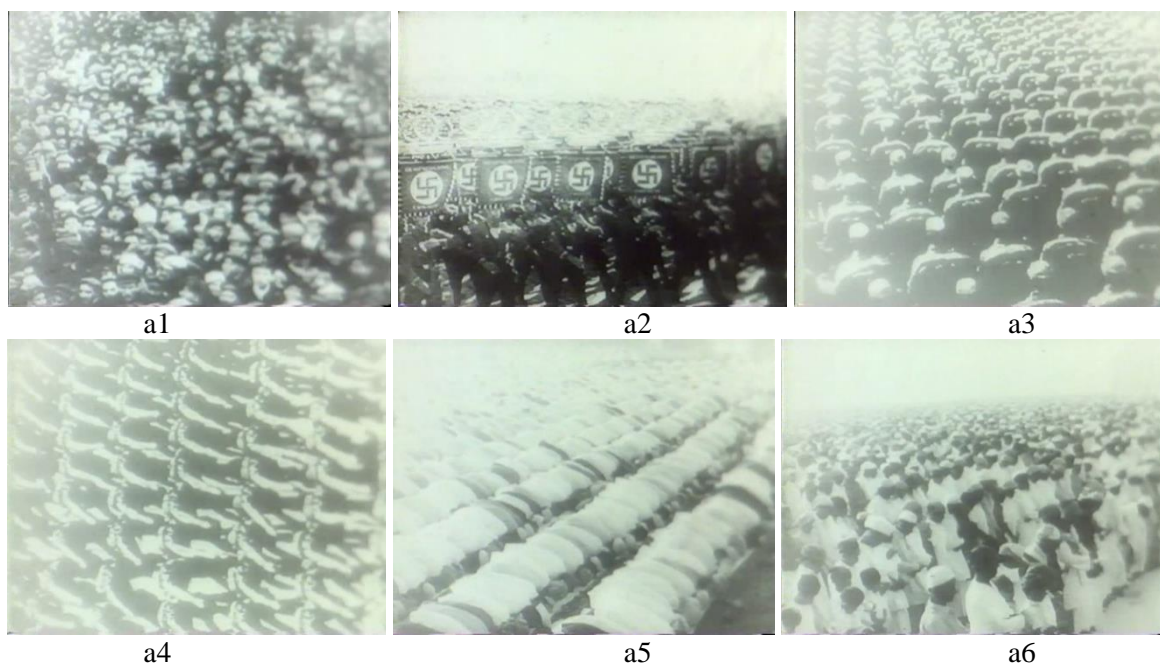
nepřiznaná genocida, ztráta národního arménského symbolu, hory Ararat, neustálé konflikty s Ázerbájdžánem kvůli území Náhorního Karabachu atd.). Pelešjan se ve filmu „snažil opírat o takové události a situace reálného života, kde se nejvíce projevují a zachycují historické tradice, charakteristické rysy podoby a povahy [jeho] národa.“⁹⁸ Zobrazení trápení jednoho národa se ovšem vztahuje k lidské existenci jako celku. Na příkladu svého lidu Pelešjan zobrazuje hrůzu a nesmyslnost jakékoliv války, jež nutí lidi trpět. Konec filmu představuje záběr na několikapatrový dům, v jehož oknech a na balkónech stojí lidé; následný střih odhalí, že jejich zraky směřují na zasněžený Ararat. Ve spojení se záběry na vrcholy hor na začátku filmu, které se za pomoci roztmívačky objevovaly na černém plátně a zanedlouho zase mizely, může být záběr na Ararat vnímán jako nalezení jednoty a tudíž v kontextu filmu i národní identity. Ararat jako symbol Arménů je však dalším zdrojem utrpení národa – ač je nejlépe viditelný z hlavního arménského města Jerevanu, zůstává nedosažitelný, jelikož se nachází na území Turecka. Poměrně dlouhý záběr na zasněžený Ararat střídá závěrečný titulek, jenž nehlásí „konec“, ale „My“, jímž tvůrce jednak vystihuje základní myšlenku celého filmu, a jednak vůbec poprvé uvádí jeho název. Snímek tak můžeme označit za svéráznou národní hymnu, jež prostřednictvím různorodých událostí ve spojení s archivními materiály představuje dějiny národa, ovšem ne z pohledu historických událostí a faktů, ale z hlediska národního vědomí.

2.1.5 Dynamika jako základní jednotka tematické výstavby

Několik snímků výrazně pracuje s podpůrným motivem pohybu – ať už jde o proudění lidí v revolučním boji (neustálý pohyb lidí ve snímku *Počátek*, představený davem ženoucím se dopředu, fašistickým pochodem nebo společnou modlitbou, obr. 2.1.5: a1–a6), pohyby národních mas (účast skoro celého města na pohřbu váženého obyvatele Jerevanu, společná pouť k memoriálu obětem genocidy ve filmu *My*, obr. 2.1.5: b1–b3), dynamiku živočišného světa (zvířecí stáda ve snímku *Obyvatelé* nebo nahánění ovcí ve filmu *Roční období*, obr. 2.1.5: c1–c3 a d1–d3) nebo směřování člověka k určitému cíli (životní cesta, metaforicky představená jako cesta vlakem v posledním filmu *Konec*, obr. 2.1.5: e1–e3). Masové scény se v určité míře objevují skoro v každém Pelešjanově snímku a často jsou snímány z takového pohledu, že nelze rozlišit detailní komponenty daného záběru. Všechno, co stačíme zachytit, je pouze samotný pohyb, dynamika, jež vytváří dílčí jednotku tematické výstavby filmu. Záběry pohybu jsou občas prodlouženy za pomoci zpětného promítání, které následuje po původním záběru. Tento prostředek vyvolává

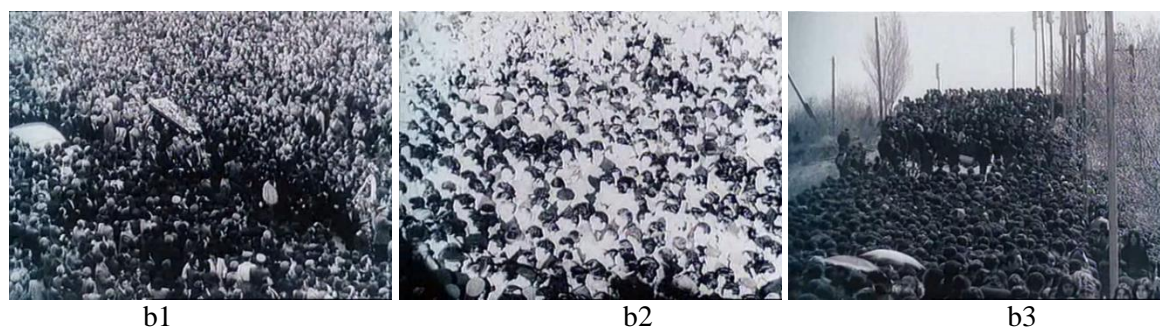
⁹⁸ Tamtéž, s. 132.

pozoruhodný efekt vlnění a potlačuje tím vnímání zobrazeného obrazu jako skupiny lidí, jelikož se jejich tvar stává součástí „masy“.

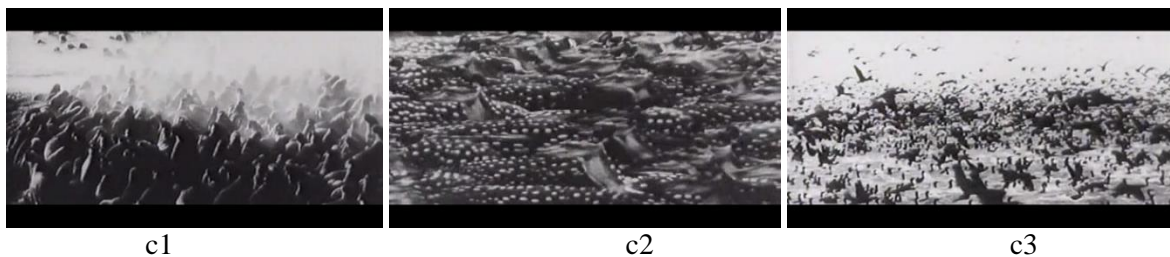


Obrázek 2.1.5a: Geometrické a mozaikovitě vzorce tvořené masami lidí ve filmu *Počátek*.

V některých případech pohyby vizuálně tvoří geometrické vzorce, které rovněž na první pohled nelze rozluštit jako konkrétní akci nebo činnost (viz například obr. **a4** – rovné řady působí na první pohled jako určitý vizuální vzorec, až při delším trvání záběru můžeme rozlišit jednotlivé postavy pochodu vojáků, což je rovněž dáno předcházejícími záběry, kde jsou vidět fašistické vlajky a řady vojáků; bílé figury představené na obr. **a5** nabývají tvaru modlících se lidí, až když se začnou zvedat ze země (**a6**)). Film *Počátek* je tak konstruován na základě pohybu národních mas na pozadí revolučního boje.



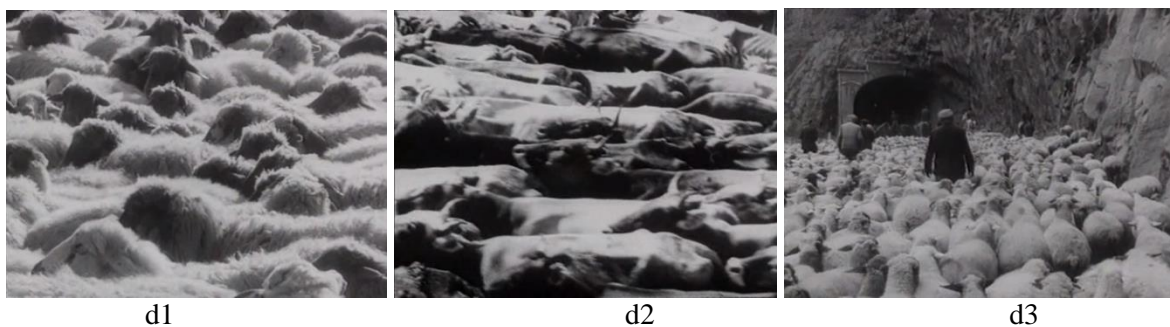
Obrázek 2.1.5b: pohyb lidových mas ve filmu *My*.



Obrázek 2.1.5c: pohyb zvířecích stád v Obyvatelích.

V dalším snímku *My* je pohyb davu spíše pojat prostřednictvím souhrnného obrazu národa, který je v životě spojován určitými událostmi či akcemi, prezentovanými ve filmu prostřednictvím pohřbu nebo pouti. Pohyb zdůrazňuje množství lidí, shromážděných na jednom místě, kteří byli sjednoceni společnou vírou, nadějí, minulostí a současností (obr. **b1–b3**). Tomu je z vizuálního hlediska velmi blízké zobrazení přírody ve snímku *Obyvatelé*, kde se dynamický život zvířat vychýlil z normálního chodu s příchodem člověka. Záběry masových scén sice zobrazují zvířecí stáda utíkající před neznámým ohrožením, v pohybu ale připomínají spíše abstraktní nákresy (obr. **c1–c3**).

Podobnost zobrazení lidských a zvířecích masových scén rovněž odkazuje na jednotu člověka s přírodou, i přes touhu lidí nad ní vládnout. Paralelní motiv se dá zpozorovat i ve snímku *Roční období*, kde záběry na pastevce poháněná stáda představují spíše plynulý proud, připomínající proudění vody. Jednotlivé kusy dobytka se tak ztrácejí v celku, který je nicméně tvořen desítkami zvířat (obr. **d1–d3**).



Obrázek 2.1.5d: Roční období.

Zcela odlišný koncept pohybu můžeme pozorovat ve filmu *Konec*, kde se dynamika vztahuje k celkovému metaforickému pojednání života a tvoří základní motiv filmu. Pohyb je zde představen především prostřednictvím nestabilní kamery, jež je doprovázena diegetickými zvuky vlaku, což vytváří dojem, že se při sledování filmu nacházíme v jedoucí vlakové soupravě. Dále je prvek pohybu přítomen v pozorování krajiny za oknem jedoucího vlaku, kde sotva lze rozlišit jednotlivé detaily viděného (obr. **e1–e3**). Dynamika se tak stává v mnoha režisérových filmech opěrným motivem pro vyjádření

životního a historického proudu, většinou představeného prostřednictvím motivů práce, vztahu člověka a světa a role člověka v dějinách.



Obrázek 2.1.5e: pohyb světa skrze okno vlaku ve filmu Konec.

2.1.6 Témata nerealizovaných scénářů

Pelešjanova tvorba se neomezuje pouze na devět dokončených filmů, ale zahrnuje i řadu nerealizovaných projektů, které nejen svědčí o tvůrčově produktivitě, ale rovněž se podílí na tvorbě určitého zastřešujícího konceptu celého jeho díla. Nejrozsáhlejší scénář k filmu *Homo sapiens* vypovídá o formování člověka a rozvoji osobnosti na pozadí historických událostí. Protagonistu scénáře sledujeme od začátku jeho života až po blížící se konec, přes veškeré nesnáze a těžkosti, které musel na svojí cestě potkat. V díle se tak opakuje již známé téma Pelešjanovy tvorby – vnitřní život jednotlivce je ovlivněn vnějšími událostmi a historickou skutečností, které vtahují člověka do středu svého dění. Ve scénáři se můžeme rovněž dočíst, že se jedná o souhrnný obraz protagonisty, který nemá reprezentovat konkrétního jedince, ale celé lidstvo (jeden národ), což rovněž platilo pro filmy *Roční období*, *My*, *Počátek* nebo *Naše století*.

Jedním z nejzajímavějších motivů se stává opakující se obraz matky s dítětem v náručí, který sice má primárně odkazovat k matce jako hlavnímu zdroji a symbolu života, zde ovšem rovněž představuje implicitní náboženský motiv s odkazem k Panně Marii s Ježíšem. Příběh postavy, představující již zmíněný souhrnný obraz lidstva, začíná poté, co matka s úsměvem na ústech předává dítě lidu za zvuků odbíjení kostelního zvonu. Desítky lidí natahují ruce k dítěti, aby se ho mohly dotknout. Po této sérii obrazů již následuje vývoj protagonisty, jeho zpočátku naivní dětské vnímání světa, které se formuje pod vlivem vnějších událostí. Finální scéna, opět zobrazující matku, jak předává lidu dítě s úsměvem na tváři, zesiluje jak kompozitní obraz hlavní postavy (jeho život je skoro u konce, matka však drží v náručí miminko), tak cykličnost života, s jeho neustále se

střídajícím pokolením.⁹⁹ Náboženský či duchovní rozměr plánovaného, nikdy však nerealizovaného filmu je rovněž prohlouben obrazovými přílohami, zahrnutými do scénáře, které měly sloužit jako inspirace pro vizuální styl.¹⁰⁰ Objevují se zde obrazy *Madonna Litta* (r. 1490) od Leonarda da Vinciho, Botticelliho *Madonna del Magnificat* (r. 1481) nebo například fragment plačící Boží matky u těla Ježíše Krista z obrazu *Il Cristo morto* (r. 1475–1478) od Andrey Mantegny. Náboženský motiv se ostatně objevuje i ve scénáři *Poslední večeře*, zakládajícím se na slavném obraze Leonarda da Vinciho.

V posledním z publikovaných nerealizovaných scénářů *Fata morgána* se objevuje téma souboje člověka s přírodou. Tentokrát se však jedná o přežití člověka v poušti. Hrdina se snaží dojít do cíle a odolat volání vnitřního hlasu, snažícímu se ho přesvědčit k návratu zpátky. Závěr scénáře připomíná finální scénu snímku *Konec*. I zde se objevuje zářící světlo, k němuž kráčí lidské stopy přes chaos a hlasy, jež je zase volají zpět. Dějiště snímku zdůrazňuje nadřazení přírody nad člověkem, jenž unavený z cesty po horké poušti kráčí k neexistujícímu proudu vody (přízračná fata morgána). Člověk, který byl v předchozích snímcích zobrazen jako zdánlivý „vládce“ přírody, je zde vyličen jako bezmocné, křehké stvoření. Plánovaná zvuková stopa tvořená lidským dechem měla zdůrazňovat fyzickou námahu, volající hlasy pak mohou být vnímány jako podvědomí, které varuje lidskou bytost před nebezpečným rozhodnutím. Náročná cesta však pro hrdinu končí příslibem klamně záchrany – proudem vody, který ho ve skutečnosti vede k zářícímu světlu, konečnému bodu lidského putování.

2.1.7 Základní témata tvorby

Z hlediska tematiky a významových úrovní představuje Pelešjanova tvorba svérázné úvahy, v nichž centrální místo patří člověku jakožto souhrnnému obrazu lidského bytí. Ať už pozorujeme člověka při každodenní pracovní činnosti, při vyrovnávání se s minulostí nebo ve snaze ovládnout svět a podmanit si přírodu, ústředním tématem vždy zůstává lidská existence, která nabývá různých forem v závislosti na kontextu jejího vykreslení. Veškerá témata se vztahují k pojetí času bez konkrétních hranic. Minulost je propojena se současností a budoucností, čas nemá omezené rámce a vztahuje se k věčnosti svého trvání. Život konkrétního jedince představuje pouze nejmenší dílčí jednotku v spleťtém systému

⁹⁹ Scénář jistým způsobem odkazuje k *Intoleranci* (1916) D. W. Griffitha, kde se rovněž prolínají historické události z různých období s prostřihy na symbol věčného mateřství.

¹⁰⁰ V předmluvě ke scénáři Pelešjan zmiňuje, že vizuální styl filmu by měl být blízký estetice a stylu slavných uměleckých děl, do scénáře pak některé z nich zahrnuje (A. Pelešjan, *Moje kino*, s. 70).

věčné existence. Lidská bytost je ovšem součástí života lidské populace obecně, která zase tvoří další úroveň – dějiny lidstva. Každý jedinec se tak určitým způsobem podílí na psaní historie světa, což vysvětluje volbu souhrnného obrazu člověka v režisérově tvorbě.

Nejčastější témata Pelešjanovy tvorby se vztahují k základním otázkám vztahu člověka a bytí a představují „obraz člověka v politickém a sociálním zobecnění.“¹⁰¹ pozorujeme například náhodně zvolené obyvatele světa v konkrétním prostředí, skrze něž interagují se světem, sledujeme jejich všední proud života a zjišťujeme, že bez ohledu na národní příslušnost jeho velkou část tvoří práce. Kromě pozadí, na němž se vyvíjí souhrnný obraz lidí, se motiv práce rovněž vztahuje k věčnému koloběhu života jako hnací síla jeho rozvoje. Když si v Pelešjanových filmech všimáme vztahu člověka a přírody, i tyto se jeví jako jednotka věčného životního proudu. Během své existence na zemi se člověk podílí na směru, jakým se vydají dějiny a jak bude historie pokračovat. Další vymezená témata života a smrti v několika Pelešjanových filmech již konkrétněji odkazují k místu člověka ve světě a spojují v sobě veškeré náměty režisérovy tvorby, které společně tvoří ucelenou úvahu o věčné a zároveň dočasné existenci a obrazu lidstva. I zde můžeme zpozorovat určitou cykličnost – život na zemi představuje koloběh od narození k smrti a zase ke zrození nového člověka; život v jeho obecném pojetí představuje cyklickou strukturu v jeho věčném trvání: po pozemské existenci následuje existence posmrtná, vztahující se k věčnému stavu ducha.

I když každý snímek tvoří samostatnou jednotku (bez nutnosti vidět předchozí film k porozumění následujícího), z tematického hlediska vytváří Pelešjanovo dílo ucelený systém, v němž dochází k propojení stejných témat v obdobných i odlišných kontextech, v návaznosti na předchozí a dokonce budoucí filmy. Celek se postupně odkrývá z dílčích součástí, které umožňují divákovi zachytit komplexnost vyobrazení světa prostřednictvím Pelešjanova díla. Celistvost je rovněž tvořena i formální strukturou tvorby (filmy s názvy *Počátek* a *Konec*). Cykličnost, jež je základním strukturálním principem tematického formování jednotlivých filmů, se tak prolíná i do celkové režisérovy tvorby a ustanovuje ucelený koncept uvažování nad primárními otázkami fungování světa.

Pozoruhodné je, že přestože režisér většinu svých filmů natočil v době, kdy Arménie byla součástí Sovětského svazu, a tudíž byla podrobena řízení sovětského národního myšlení, se mu podařilo dotknout se otázky arménského národního vědomí a identity. Snímkem *My*

¹⁰¹ A. Pelešjan, *Moe kino*, s. 132.

z roku 1969 Pelešjan rovněž přispěl k veřejné diskuzi o zapomenuté genocidě Arménů, což v té době bylo v rozporu s oficiální státní politikou. Odkaz k arménskému dědictví je však zcela explicitně rozvinut pouze ve zmíněném snímku, ostatní k němu odkazují spíše prostřednictvím obecnějších souvislostí. Pelešjanova tvorba tak nabyla obecnější platnosti, bez ohledu na otázky státní příslušnosti, národnosti nebo sociálního postavení ve společnosti. Pelešjanovy filmy podle jeho vlastních slov „nezobrazují individuální osudy lidí“, dějiny národa se režisér snažil zobrazit nikoli „prostřednictvím památek minulosti, ale pomocí zobrazení současnosti a současného národa“.¹⁰²

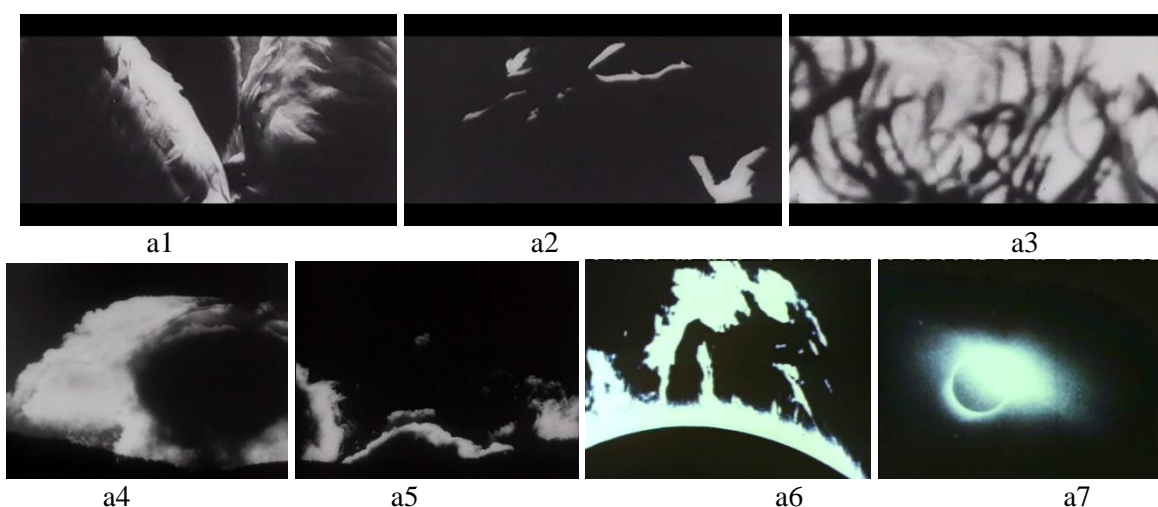
¹⁰² Tamtéž.

2.2 Stylistika

Na stylistické složce Pelešjanových filmů se podílí následující kategorie: vizuální styl (kontrast barev, velikost záběrů aj.), spojení obrazu a zvuku a střih neboli montáž. Všechny tyto složky jsou mezi sebou úzce spojeny a nemůžou fungovat jedna bez druhé. Filmy představují obrazovo-hudební kompozici, jež je realizována za pomoci střihu a distance mezi jejími jednotlivými prvky (pojem distanční montáž). V této kapitole se podrobně zaměřím na stylistické principy Pelešjanovy tvorby, kde každému vymezenému prvku bude odpovídat samostatná podkapitola.

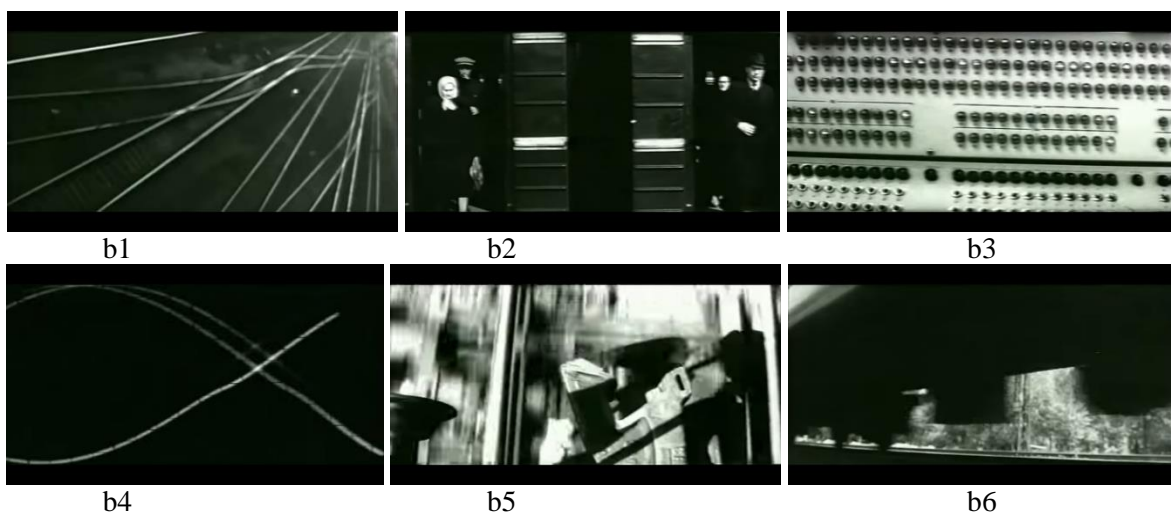
2.2.1 Vizuální styl

Pelešjanovy filmy jsou, s výjimkou posledního snímku *Život*, natočeny na černobílý materiál. Důležité místo ve vizuálním stylu Pelešjanovy tvorby zaujímá výrazný kontrast černé a bílé barvy. Jak již bylo zmíněno v podkapitole „Dynamika jako základní jednotka tematické výstavby“ (2.1.5.), častým tematickým, ale rovněž i vizuálním prvkem je pohyb mas. Dynamické činnosti splývají do určitých obrazů, kde se stávají součástí vizuálních vzorců, připomínajících rozmanité geometrické a mozaikovitě tvary. Nejasnost těchto obrazů zdůrazňuje zobrazení celku namísto individuálních životů a osudů. Každá samostatná jednotka se ztrácí v celku, každý celek neboli situace se nachází v neustálém pohybu, každý jednotlivý systém nabývá jiného významu při pozorování z jiné perspektivy a nahlížení v globálním kontextu existence. Obrazová skladba Pelešjanových filmů se často zakládá na interakci bílé a černé, jejich míšení, na propojení, ale i zřetelném odlišení těchto protikladných barev.



Obrázek 2.2.1a: příklad rýsujících se tvarů za pomoci vysokého kontrastu černobílého obrazu.

Vyobrazení přírody ve filmu *Obyvatelé* je například realizováno za pomoci vysokého kontrastu černé a bílé: jejich vzájemné působení časem odkrývá obsah záběru, který na první pohled sestává jen ze spojení nejasných tvarů. Až po několika okamžicích si například můžeme všimnout labutě rozevírající křídla (obr. **a1**), ptáků vzlétajících do nebe (**a2**), tmavé linie na bílém pozadí se tvarují do parohů lesní zvěře (**a3**). Stejně tak v podobě nezřetelných tvarů pozorujeme nebe ve filmu *Roční období* (**a4**, **a5**) nebo sluneční erupci v *Našem století* (**a6**, **a7**), jež nabývá významu až po zařazení záběru, v němž můžeme zřetelně rozlišit pohyb mraků nebo zářící slunce v příslušném kontextu. Vykreslení světa se tak zakládá nejenom na konkrétním předvedení určitých obrazů, ale rovněž i na divákově vnímání jistých vzorců, postupně odhalujících svůj obrazový a ideový obsah.

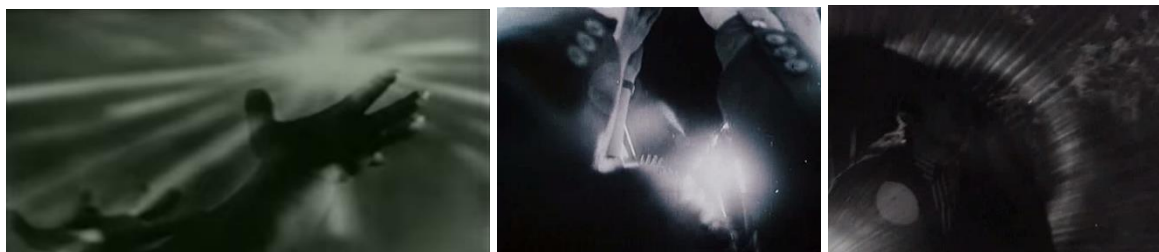


Obrázek 2.2.1b: „Neviditelné“ vzorce městského života ve filmu *Země lidí*.

Zřetelný kontrast některých obrazů rovněž upozorňuje na vizuální podobu tohoto světa. Všichni jsme obklopeni zajímavými vizuálními tvary, kterých si v běžném životě nevšímáme nebo je nemáme šanci vidět z jiného úhlu pohledu, než na jaký jsme zvyklí. Například spleť tvarů městského scénérie ve snímku *Země lidí* jsou vyobrazeny z neobvyklé perspektivy: železniční nebo tramvajové koleje představují geometrický vzorec bílých linií na tmavém pozadí (obr. **b1**), vlak je viděn jako symetrické schéma (obr. **b2**), technická práce je představena prostřednictvím detailních záběrů řídicích strojů a bílých linií na obrazovce (obr. **b3**, **b4**), cesta vlakem sestává z výjevů zadních částí železničních vozů na pozadí rozostřených kolejí za pohybu nebo z pohledu, kde jsou skrze projíždějící vlak vidět světlé obrysy krajiny (obr. **b5**, **b6**). Město viděné z jiné perspektivy prostřednictvím specifické kresby černobílého obrazu nabývá odlišných tvarů, kontrast bílé a černé zesiluje schématické vzory, které jinak tolik nevyniknou. Pelešjan pozoruje život v jeho běžně neviditelné podobě prostřednictvím vizuálních efektů, které

hledá v každodenním proudu lidského bytí, a s pomocí detailů i celků divákovi poskytuje nevšední zážitky a vjemy.

Častým vizuálním motivem v Pelešjanových filmech je záblesk světla skrze černé pozadí, který můžeme pozorovat ve všedních situacích (hlídači skal se vracejí z práce se svítilnou v rukou ve snímku *Horská hlídka*, pastevcí ženou stádo přes tunel v *Ročních obdobích*, žena zapaluje svíčky v kostele v *My*, vlak se blíží ke konci tunelu ve filmu *Konec*) i v sekvencích, jež nejsou součástí snímané situace, ale slouží k rozšíření záměru a významu (ruce protažené ke světlu ve filmu *Země lidí* (obr. **c1**), sluneční záře v *Našem století* (obr. **a7**)). Některé záběry jsou snímány proti světlu, kterému v cestě stojí předměty nebo postavy umístěné v popředí (světelný záblesk proniká skrze ruce nesoucí rakev (obr. **c2**) nebo objímající se příbuzné ve filmu *My*, svítilna v tunelu tvoří světelnou zář a oslňuje postavy pastevců (obr. **c3**), vlak míří proti světlu na konci tunelu ve filmu *Konec* (obr. **d4**)). Objekty a postavy deroucí se skrze světlo odkazují k slunci jako světelnému pramenu, umožňujícímu život samotný.



Obrázek 2.2.1c:

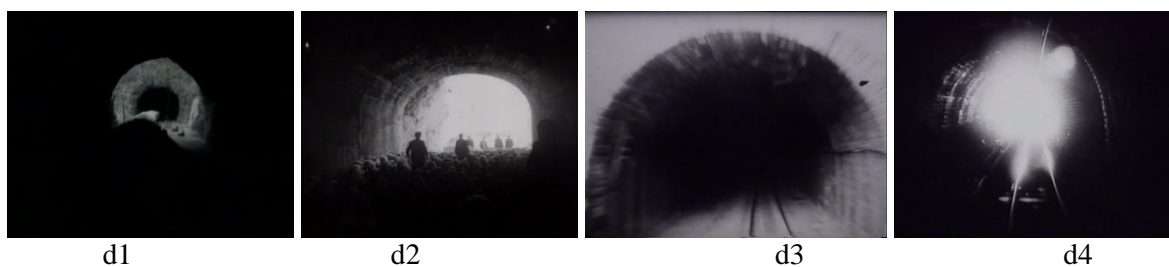
c1

c2

c3

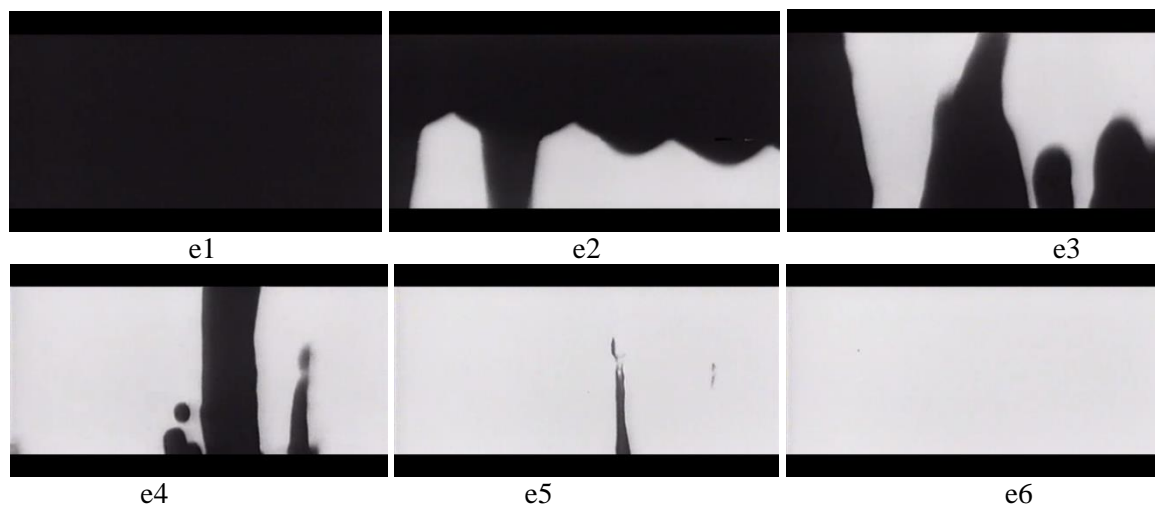
Tunel, jenž směřuje dopředu ke světlu, nebo naopak hluboko do tmy, je opakujícím se prvkem souvisejícím s tímto vizuálním motivem. Kromě filmu *Konec*, který motiv tunelu a jeho vyústění ve tmě a světlu využívá nejvýrazněji, se s podobným elementem můžeme setkat v *Horské hlídce* a *Ročních obdobích*, kde je však použit odlišným způsobem. V *Horské hlídce* tunel představuje nekonečnou cestu: při výjezdu ven ke světlu následuje další vjezd do tmy (obr. **d1**); v polovině filmu *Konec* se záběr vjezdu do tmavého tunelu opakuje třikrát za sebou; jakmile kamera projde tmou a světlo zaplní celé plátno, se zase vracíme do tmavého tunelového vjezdu (obr. **d3**). V prvním případě tunel reprezentuje ničím nerušenou cestu vlakem, která plynule pokračuje díky údržbářům horské trati, v případě druhém opakované zpomalené záběry mohou předpovídat blížící se konec, jenž představuje rozšiřující se světlo bez opětovného návratu na začátek (obr. **d4**). Zcela jiný význam nalezneme ve vizuálně podobně řešené scéně přechodu pastevců přes tunel

s ovčím stádem (obr. **d2**), jež pouze zobrazuje součást obtížných prací v arménských vesnicích.



Obrázek 2.2.1d: symbol tunelu ve filmech *Horská hlídka*, *Roční období* a *Konec*.

Interakce černé a bílé jako zcela protikladných barev může rovněž posilovat sémantickou rovinu filmu. V *Obyvatelích* je příchod člověka zobrazen pouze pomocí vzájemného působení černé a bílé barvy. Jakmile živočišný svět ztichne, pozorujeme černé plátno za zvuků bubnování (**e1**). Zespodu rámu se postupně objevují bílé obrysy připomínající lidské postavy, které se pomalu zvětšují a zaplňují celý prostor (**e2**). V následujícím okamžiku bílé siluety, které momentálně představují spodní část lidské postavy (**e3**), rovněž slouží jako bílé pozadí pro zespodu se vynořující černé obrysy, rovněž nabývající tvarů člověka; v závěru sekvence však opět převáží bílá barva, která úplně zaplní prostor plátna (**e4–e6**).



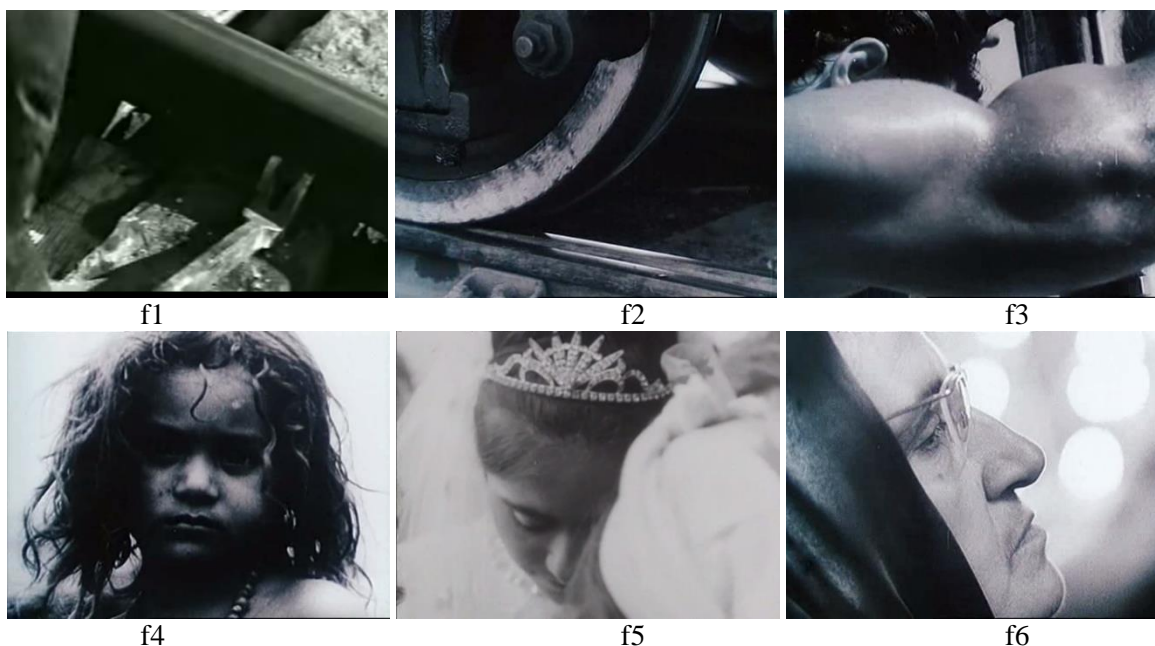
Obrázek 2.2.1e: scéná příchodu člověka ve filmu *Obyvatelé*.

Vykreslení příchodu člověka do přírody jakožto souboje dvou protikladů – bílé a černé – rovněž zesiluje odlišnost těchto dvou světů, lidského a divokého živočišného. Převaha bílé (původně siluet lidí) nad černou (divoká příroda) ve výsledku úplně transformuje původní záběr (bílé plátno nahrazuje původní černé). Proměna barvy a převaha bílé nad černou nenese ovšem tradiční význam vítězství dobra nad zlem, nýbrž demonstruje změnu původního záběru k nepoznání, což se symbolicky vztahuje k proměně divoké přírody po

lidském zásahu. Režisérovo vyjadřování v tomto filmu sice směřuje ke konstrukci jisté teze nebo argumentu, i přesto však divákovi zanechává dostatek prostoru pro vlastní úvahy a interpretace.

Z hlediska velikostí záběrů jsou v Pelešjanových filmech často využity velké detaily, a to jak při natáčení lidských tváří, tak při vyobrazení pracovních činností a objektů; naopak celky jsou většinou uplatňovány ve spojení s charakteristikou prostoru. Každodenní činnosti a strasti ve filmech *Horská hlídka*, *Země lidí*, *Roční období* nebo *My* jsou často zobrazeny za pomoci detailů. Vidíme pouze část procesu dané aktivity: opravu kolejí, vlakové kolo, svaly pracovníka vrtajícího skalnatý povrch (obr. 2.2.1: f1–f3), ruku ženy míchající těsto na pečení chleba a jiné. Kvůli snímání objektů z extrémní blízkosti se často stává, že při prvním pohledu nebývá zcela zřetelné, co určitý záběr obsahuje: tento přístup může být přirovnán k lidskému vnímání světa kolem nás, kde se celek v subjektivním vnímání skládá z dílčích jednotlivostí. Stejně tak detailní záběry v kombinaci s rychlým střihem dovolují divákovi vnímat prezentovaný obsah jako celek, jenž je vytvářen jednotlivými útržky ze života kolem. Detailní záběry rovněž pomáhají zaměřit divákovu pozornost na konkrétní scénu, a vyjádřit tak její podstatu: práce na železniční trati navenek ukazuje, co přesně je pracovní náplní údržbáře (obr. f1), námaha těla a rýsujících se svalů vystihuje fyzickou náročnost práce horského dělníka (obr. f3).

Zde však blízkost kamery přesahuje pouhou funkci zobrazení akce a stává se důležitým prvkem v konstrukci symbolického významu filmu. V Pelešjanových snímcích se setkáme i s podrobným pozorováním lidí prostřednictvím velkých detailů lidských tváří (ve filmu *Obyvatelé* sledujeme zvířata rovněž za pomoci detailních záběrů). Lidské výrazy a pohledy přímo do kamery zesilují emocionální účinek snímků (upřený pohled malé holčičky přímo do kamery ve snímku *My*, obr. f4), odkrývají zastřenou realitu (detaily obličejů veselých hostů a smutné nevěsty ve filmu *Roční období* utvářejí rozpor ve vnímání svatebního obřadu jako tradičně radostné události, obr. f5), soustředěné výrazy modlících se lidí před poutí ve filmu *My* vypovídají o jejich osobním vztahu k událostem z minulosti (obr. f6), detail na lidské oči ve filmu *Země lidí* zvyrazňuje subjektivní vnímání každého jednotlivce. S pomocí blízkých záběrů se vyjevují i detaily z dějin lidstva, které se skládají z individuálních zkušeností konkrétních lidí. Pozorování světa kolem prostřednictvím detailů tak nabývá symbolického významu a vytváří celkovou konstrukci v subjektivním vnímání každého jednotlivce.



Obrázek 2.2.1f: Detailní záběry pracovní činnosti nebo lidských tváří – Země lidí, My, Roční období.

Detailní záběry tak mnohokrát plní funkci celku – zobrazují události, jež ve vědomí diváka sestávají z mnoha různých (i nezobrazených) aspektů. Naopak využití celku často odpovídá spíše detailním záběrům. Z toho důvodu se v Pelešjanových filmech často setkáme se stříhem z detailu hned na celek a naopak, bez konvenčního využití polocelku nebo polodetailu umístěného mezi nimi. Vzhledem k tomu, že v realitě se jakkoliv detailní pozorování do vnímání člověka projektuje jako celek, prostřih z detailu na celek tento efekt jen posiluje. Ve svém teoretickém textu Pelešjan zdůrazňuje, že funkce detailu je mnohem širší než „blízký pohled na nějakou věc či její část“; podle režiséra je „[detail] schopen nést významný akcent, zprostředkovávat zobecněný obraz, který může vyrůst až k velké symbolice“.¹⁰³

Odlišnost od tradičního využití velikostí záběrů Pelešjan ve svých filmech přisuzuje distanční montáži, jež se buduje na „prvcích obrazové i zvukové roviny a na jejích libovolných kombinacích“;¹⁰⁴ v systému distančních vazeb se pak „nejen moduluje významové vyznění těch či oněch záběrů, ale rovněž se zdánlivě mění a koriguje obvyklé označení velikostí záběrů“.¹⁰⁵ Jako příklady pak Pelešjan uvádí závěrečný celek lidí stojících na balkonech ve filmu *My*, jenž v důsledku distanční montáže „dostává funkci

¹⁰³ A. Pelešjan, Distanční montáž. *Film a Doba*, s. 218.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 219.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 220.

jednoho z nejdůležitějších detailů filmu“.¹⁰⁶ Totéž platí i pro epizody velkého pohřbu a repatriace, i když se tyto scény primárně skládají z velkých detailů.¹⁰⁷ Stejného vyznění docílí zobrazení živočišného světa v *Obyvatelích* nebo *Našem století*, kde celek v systému distančních vazeb nabývá nového smyslu a vystupuje v roli velkého detailu (pohled na chaotický pohyb živočichů z ptačí perspektivy představuje detailní pozorování lidského zásahu do přírody, válečná letadla nad zemí představují „detailní“ záběr na jeden z dopadů technického pokroku aj.).



Obrázek 2.2.1g: Pozorování cestujících za pomoci detailních záběrů ve filmu *Konec*.

V posledních filmech *Konec* a *Život* kamera sleduje lidi pouze za pomoci detailů. Ve snímku *Konec* kamera umístěná v jedoucím vlaku zachycuje detailní části obličejů cestujících, často přes rameno jiného cestujícího (obr. **g1**, **g2**) či dveře kupé (obr. **g3**), nebo prostřednictvím pomalého přerámování z detailu rukou na detail tváře (obr. **g4**, **g5**). Pohledy některých cestujících směřují přímo do kamery (obr. **g1**, **g5**), čímž narušují koncept „neviditelného“ zkoumání světa kolem: lidé jsou si vědomi kamery, která se stává součástí pozorovaného světa. Pelešjan se tak ocitá ve vlaku jako jeden z cestujících (a to dokonce doslovně – ve filmu se sám krátce objevuje), což vede diváka k určitým interpretacím životní cesty. Ve filmu se kamera soustřeďuje na činnosti lidí během cesty, pozoruje je při dívání se z okna, rozhovorech nebo čtení, občas je zabírá zezadu (**g6**), bez možnosti jim vidět do tváře. Zde naopak převládá pocit, že se stáváme neviditelnými pozorovateli zobrazeného světa, ovšem jen do té doby, než se někdo z cestujících zase

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ Tamtéž.

podívá přímo do kamery. I zde však detailní záběry představují mnohem víc než pouhé pozorování lidí zblízka. Symbolický obsah filmu představený skrze jednotlivé části se ve vědomí diváka zase skládá v jeden celek, stejně jako se život vytváří z jedinečných detailů.



Obrázek 2.2.1h: Narození nového člověka ve filmu *Život*.

Ve filmu *Život* jsou detailní záběry (obr. 2.2.1h), z nichž se celý film skládá, soustředěny ve své většině na tváře rodičích žen, což nám umožňuje blíže poznávat mystérium zrození. Nejdřív sledujeme klidné tváře v očekávání; jejich nepokoj je vyjádřen pouze prostřednictvím zvuků bijícího srdce. Postupně ovšem můžeme sledovat změnu výrazu, když se v obličejích projevuje bolest a radost zároveň. Blízké umístění kamery narušuje osobní prostor sledovaných postav a přibližuje divákovi zázrak zrození člověka. Rytmus srdce jako zvukový doprovod zesiluje pocit bezprostřední přítomnosti diváka při celé události, která je završena záběrem na novorozence umývaného pod proudem vody.

2.2.2 Hudba a zvuk

Ve své teoretické stati „Distanční montáž“ Pelešjan mluví o některých komponentech filmu jako o zásadních a nenahraditelných. Z článku je patrné, že kromě střihu jakožto základního stylistického konceptu (jemuž bude věnována následující podkapitola) kladl velký důraz na interakci obrazu a zvuku (převážně hudby). Již v úvodní části své studie Pelešjan cituje Ejzenštejna a Vertova a mluví o raných pokusech ruských filmařů najít správný vztah mezi zvukem a obrazem:

Při rozpracování montážních principů ve zvukovém filmu Ejzenštejn považoval za hlavní kontrapunktickou souvislost obrazu a zvuku. Ve svých teoretických pracích se snažil „najít klíč k souměrnosti mezi hudební a obrazovou částí“. Stejný cíl si stanovil i Vertov: „Film zvukový, ne ozvučený němý film. Film syntetický, ne zvuk plus obraz. Nemůže být promítán jednostranně – jenom obraz, nebo jenom zvuk. Obraz je zde pouze jednou stěnou mnohohranného díla.“ Vzniká třetí dílo, které není obsažitelné ani v obraze, ani ve zvuku,

ale existuje pouze v nepřerušovaném vztahu zvukového záznamu a obrazu. Tato slova schválně podtrhuji.¹⁰⁸

Když režisér ve své stati mluví o snímku *My*, zmiňuje, že „film byl založen na určitém principu kompozice, na zvukovo-obrazové montáži, osvobozené od jakýchkoliv slovních komentářů“.¹⁰⁹ Ve filmu se režisér snažil „nalézt jejich organickou jednotu, aby obraz a zvuk vyjadřovaly zároveň ucelený obraz, jednotnou myšlenku a jediný emocionální prožitek“.¹¹⁰ Za jediné odůvodnění přítomnosti hudby ve svých filmech režisér označuje její ideovou a „obrazovou“ funkci:

Nedokážu si představit svoje filmy bez hudby. Když píše scénář, již na začátku musím určit hudební strukturu filmu, hudební akcenty, emocionální a rytmický charakter hudby, kterou potřebuji pro každý úsek. Pro mě hudba není doplněk k obrazu. Pro mě je především ideovou hudbou, jež v souladu s obrazem vyjadřuje smysl obrazu.¹¹¹

Zvuk podle něho „přesahuje oblast obrazu, obraz přesahuje oblast zvuku“¹¹² a je možné „slyšet obraz a vidět hudbu“.¹¹³ Hudba doplňuje ideový potenciál obrazu a podílí se na vytváření nálady snímku a jeho celkové atmosféry: klidná melodie v konfrontaci se zvuky výstřelů a výbuchů tvoří kontrast mezi zajetím a svobodným životem (*Obyvatelé*), dynamická Sviridova suita doprovází rychlou obrazovou skladbu (*Počátek*), dramatické zabarvení zpěvu ve filmu *My* poukazuje na tragické události a nepokojnou atmosféru, slavné Vivaldiho dílo *Roční období* vyvolává asociace s konkrétní roční dobou (*Roční období*).

Častým hudebním motivem je sborový zpěv, objevující se ve většině Pelešjanových filmů. Jeho častá asociace s náboženským (nebo obecně duchovním) přesahem dodává režisérovi filmům nádech nekonečnosti (pozorování světa oknem vlaku za doprovodu sborového zpěvu ve filmu *Konec*, zpěv doprovázející člověka na jeho poslední cestě nebo při náboženské pouti v *My*) nebo tragické zabarvení, dramatizované za pomoci lidského hlasu (zpěv doprovází obraz destrukce světa ve filmu *Počátek*, útěk zvířat v *Obyvatelích* či scénu repatriace v *My*). Na motiv sborového zpěvu jako plánovaného zvukového

¹⁰⁸ A. Pelešjan, *Moe kino*, s. 131.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 132.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 136.

¹¹¹ Tamtéž.

¹¹² TV pořad *Smotrim... Obsuždajem...*, 2013.

¹¹³ Ajk Ordjan, *Kinopoet: Artavazd Pelešjan*. dok. film, 2009.

doprovodu můžeme narazit i v nerealizovaných scénářích *Homo sapiens* a *Fata morgána*, což zdůrazňuje důležitost tohoto prvku v celé Pelešjanově tvorbě.

Hudba tak není pouze zvukovým doprovodem, ale plnohodnotným účastníkem ideové a formální konstrukce tvorby; podílí se nejen na formálním uspořádání snímků, ale i na jejich významové skladbě. Každý snímek využívá hudbu v harmonickém souladu s obrazovou rovinou, což vytváří unikátní rytmickou strukturu. Rytmus hudby udává rytmus obrazu (montáže), obraz a zvuk ve výsledku jednají jako jeden celek a tvoří ve filmu neoddělitelnou kompozici. Zvuková rovina se pohybuje na stejné úrovni jako obrazová, dokonce se stává opěrným elementem v montážní skladbě filmů (podle Pelešjanovy teorie distanční montáže snímek obsahuje opěrné záběry, tvořící kostru filmu, mezi něž se umisťují další prvky, které rozvíjejí význam a ideový obsah opěrných elementů). Opakované využití stejného hudebního motivu v kombinaci s různými záběry vytváří nový kontext, který však zároveň odkazuje k předchozí scéně. Kvůli unikátní zvukovo-obrazové rytmické skladbě je Pelešjan často označován za filmového básníka a jeho snímky za poetické,¹¹⁴ jelikož využívají obdobnou formální strukturu jako literární básně, kde se jednotlivé slovní kombinace varíují a opakují.

Hudba ovšem není jediným prvkem zvukového doprovodu; pestré zvukové efekty tvoří další jednotku komplexní zvukové skladby. Rozmanité kombinace zvukových efektů se slučují s obrazem, a stávají se tak součástí komplexního vnímání světa, osvobozeného od slovního komentáře. Autentické zvuky z pozorovaného prostředí umožňují přiblížit se k minulosti a současnosti, být součástí zobrazených událostí. Mlčenlivé pozorování světa dává možnost ho vidět a slyšet v jeho ryzí podobě, bez nutnosti vysvětlujícího komentáře. Jediným Pelešjanovým filmem, v němž můžeme slyšet nediegetické mluvené slovo (představené jako komentář vypravěče), je jeho první snímek z období studia na VGIKu *Horská hlídka*, kde vyprávěč konkretizuje prostor, v němž se nacházíme, a vyzdvihuje statečnost pracovníků na horském území. Ostatní filmy využívají neverbální komunikaci prostřednictvím kombinace obrazu a zvuku, kde základní jednotku zvukové stopy tvoří hudba. Dalším filmem, ve kterém se setkáváme se slovním komentářem, je snímek *Roční období*; v něm se ovšem slovo objevuje v podobě mezititulků. Takto použité formulace se nevztahují ke konkrétní postavě ani ve fiktivním filmovém prostoru, ani mimo něj, a není absolutně jasné, ke komu vlastně směřují. Podle Pelešjana nejsou tato slova literárním

¹¹⁴ Například již uváděný text Michaila Jampolského *Schema? Svobodnaja stichija!* In: Albert Gasparjan (ed.), *Kino Armenii*. Moskva: Kron-press, 1994, s. 242–259.

prvkem, ale kinematografickým. Tyto mezititulky fungují jako zprostředkovatelé významu, jež po splnění své role (posun významu do dalšího bodu) mizí, což Pelešjan přirovnává k systému vícestupňové rakety, během jejíhož letu se jednotlivé části (stupně) oddělují, aby mohla dosáhnout vyšší rychlosti a zůstat v pohybu.¹¹⁵

I když ve filmech chybí zřetelná slova v podobě (vysvětlujících) komentářů, každý film je dialogem mezi režisérem a divákem. Neverbální komunikace umožňuje soukromou diskuzi, během níž si divák na základě svých zkušeností a myšlenkových procesů formuje vlastní názor a odpovědi na režisérovy otázky. Hudební motivy v kombinaci s obrazy vytvářejí náladu filmu a společně tvarují divákovu percepci. Obraz a zvuk tak tvoří neoddělitelný systém, který funguje pouze ve vzájemném vztahu těchto dvou prvků. Nelze říct, který z nich v Pelešjanově tvorbě dominuje, jelikož vystupují jako jeden celek, a tudíž nemohou existovat každý samostatně. Jak zmiňuje sám Pelešjan: „V procesu krácení [filmu *My*] jsem se setkal s nelítostným pravidlem – každá změna narušuje rovnováhu snímku a způsobuje řadu dalších změn. Když předělám část, musím předělávat celek.“¹¹⁶ Tato myšlenka se přitom vztahuje jak k obrazové, tak zvukové složce jeho díla.

2.2.3 Střih

Teoretická stať „Distanční montáž nebo teorie distance“ vznikla v roce 1974 a poprvé byla publikována v časopise *Voprosy kinoiskusstva*.¹¹⁷ Později byla přetištěna v Pelešjanově knize *Moe kino* z roku 1988 a dosud zůstává jediným režisérovným teoretickým textem. Teorii distanční montáže Pelešjan dle vlastních slov rozvinul již na základě hotových filmů: „Nesleduji metody montáže, podle nichž bych následně natáčel filmy, naopak nejdřív točím film a pak se k němu snažím najít vysvětlení.“¹¹⁸ Ve svém konceptu filmové montáže se režisér vymezuje vůči montážním teoriím Ejzenštejna a Vertova: „Nevycházel jsem tolik z Vertova a Ejzenštejna, spíše jsem k nim přišel až ve výsledku. Vnitřně jsem ovšem cítil, že neopakují a nekopírují jejich principy, ale snažím se vytvořit něco vlastního.“¹¹⁹ Principy teorie distanční montáže Pelešjan podrobně vysvětlil ve svém teoretickém textu, kde k jejím jednotlivým vlastnostem uvedl i konkrétní příklady z vlastní

¹¹⁵ Tamtéž.

¹¹⁶ A. Pelešjan, *Moe kino*, s. 134.

¹¹⁷ Artavazd Pelešjan, *Distancyonnyj montaž*. *Voprosy kinoiskusstva*, Vypusk 15, Moskva: Nauka, 1974.

¹¹⁸ Ajk Ordjan, *Kinopoet: Artavazd Pelešjan*, dok. film 2009.

¹¹⁹ A. Pelešjan, *Moe kino*, s. 129.

tvorby. Přesto považuji za vhodné zde zmínit základní body této teorie a vysvětlit je na konkrétních pasážích z filmů.

Stěžejním principem distanční montáže, jak již může být patrné z názvu samotné teorie, je vytvoření distance (odstupu) mezi jednotlivými (původně sousedícími) záběry. Hlavní akcent montážní konstrukce se nezakládá na „spojování záběrů, ale v jejich rozdělení, ne prostřednictvím jejich styku, ale vzdálenosti mezi nimi“.¹²⁰ Jestliže se u Ejzenštejna myšlenka zrodí ze spojení dvou záběrů, u Pelešjana se naopak vytváří za pomoci distance mezi těmito záběry, vložení dalších záběrů a jiných prvků, které posilují význam a obsah opěrných elementů. Za opěrné elementy považuje Pelešjan takové filmové prvky, které podírají významovou konstrukci celého filmu, podobně jako skelet domu, kde jsou pouze některé jeho součásti nosnými konstrukcemi. Opěrnými body mohou být jak záběry, tak hudba, zvuk, celé sekvence atd., což podle Pelešjana vytváří další odlišnost distanční montáže od konvenčních montážních principů: „Montážní vazba na dálku vzniká nejen mezi jednotlivými prvky jako takovými (bod s bodem), ale, co je důležitější, mezi celými soubory prvků (bod se skupinou, skupina se skupinou, záběr se sekvencí, sekvence se sekvencí). Přitom probíhá vzájemné působení mezi jedním procesem a druhým, opačným procesem.“¹²¹ Tento princip pojmenovává *blokovým principem* distanční montáže.

Mezi opěrné prvky v montážní konstrukci se vkládají další prvky (záběry, sekvence, hudební nebo zvukové složky), čímž v podstatě umožňují rozvíjení smyslové a významové složky opěrných elementů, a tudíž i celého filmu: „Záběr, exponovaný v určitém místě, vydává svůj plný význam až po určitém čase, po němž se v divákově vědomí konstituuje montážní vazba, ale nejen mezi opakovanými prvky, nýbrž i mezi tím, co je pokaždé obklopuje.“¹²² Obklopení určitého záběru, jeho zobrazení v určitém kontextu rovněž napomáhá rozvíjet i ty prvky, s nimiž opěrný element nebyl ve spojení. Tyto prvky se pokaždé objevují v jiném kontextu, což prostřednictvím různých konkrétních významů posiluje základní smysl celého filmu. Tento systém označuje Pelešjan za *montáž kontextů* a rovněž jej považuje za jeden z nejdůležitějších prvků montážní konstrukce.

Pelešjanova distanční montáž vytváří montážní konstrukci odlišnou od dosavadních norem a konvencí. Schematicky již nepředstavuje dva nebo více záběrů v podobě řetězů, které mezi sebou interagují v obou směrech, ani „formu seskupení různých „řetězů“, nýbrž

¹²⁰ Tamtéž, s. 137.

¹²¹ A. Pelešjan, Distanční montáž. *Film a Doba*, s. 220.

¹²² Tamtéž, s. 219.

v úhrnu vytváří kruhovou, či přesněji řečeno kulovou rotující konfiguraci¹²³. Dvoustranné spojení se vztahuje k libovolnému bodu nebo elementu filmu, čímž vyvolává „dvoustrannou „řetězovou reakci“, z jedné strany sestupnou a z druhé vzestupnou“¹²⁴. Opěrné body pak „vytvářejí z dvou stran velké kruhy a současně za sebou vlečou v odpovídající rotaci i všechny ostatní prvky [...], vlastně jakoby rotují jeden v druhém v opačných odstředivých směrech.“¹²⁵

Vzájemné distanční působení počáteční a finální sekvence filmu (jako opěrných bodů celé konstrukce) bychom neměli zaměňovat s principem opakování stejného záběru na začátku a později na konci filmu, jež zesiluje lyrický aspekt snímku a přibližuje ho poetické formě. S podobným opakováním určitých sekvencí se například setkáváme v *Horské hlídce*. Repetice úvodní sekvence v závěru (i když je mezi nimi určitá distance) se primárně omezuje na formální strukturu filmu: cykličnost života a pracovní činnosti se uzavírá v kruhové konstrukci, což dodává snímku básnický tvar. Podle Pelešjana zobrazení původních záběrů na konci filmu ovšem „nevzbuzuje „distanční“ efekt, ale pocit opakování, navrácí se k prvotní náladě a napomáhá lyrickému uzavření filmu“¹²⁶. I když zde podle režiséra jsme svědky opakování záběrů bez vytváření distančního působení, dovolím si tvrdit, že i v této konstrukci se již objevuje náznak distančního účinku. Přestože režisér tvrdí, že se vracíme k „prvotní náladě snímku“, zobrazení počátečních záběrů na konci přece jen nějakým způsobem proměňuje jejich původní charakter. Série záběrů činnosti pracovníků železnice proměňuje ve vnímání diváka zobrazený filmový prostor – je tvořen neustálou konfrontací člověka s přírodou, náročnou lidskou prací, zodpovědností a technologickým vývojem, jež umožnily vznik železniční komunikace mezi horskými svahy. Záběry na lidi se svítilnou v rukou a jedoucí vlak na konci filmu již pro diváka nejsou náhodné a bez konkrétního smyslu, jak tomu bylo na jeho začátku; naopak jsou doplněny a rozšířeny o množství dalších kontextů, významů a symbolických přesahů, a teoreticky můžou rovněž vést k myšlenkám a interpretacím přesahujícím kontext tohoto snímku.

Stejný efekt můžeme pozorovat i v *Zemi lidí*, kde na začátku a na konci filmu sledujeme záběr na Rodinovu sochu Myslitel. Pelešjan se k tomu vyjadřuje následovně: „Kromě funkce opakování, která dává filmu poetické zakončení, je zde potenciálně možné objevit i

¹²³ Tamtéž, s. 221.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ Tamtéž, s. 219.

funkci distanční. V závěru filmu *Rodinova socha* dostává jiný smysl než na začátku: závěrečný záběr jako by počínal jiný cyklus myšlenek, který přesahuje rámec tohoto konkrétního filmu.¹²⁷ Snímek je založen na asociativní montážní metodě – střih mezi jednotlivými záběry zdůrazňuje vizuální podobu několika povolání: zářící světla nad operačním stolem vedle zářícího světla z rozestavěného tunelu, několik topičů u pecí vedle několika modelek před zrcadly, již zmíněný prostřih navlékání rukavic aj. – jež spojuje vizuálně příbuzné činnosti na základě sjednocujícího tématu. Asociativní střihová metoda se rovněž objevuje i v dalším filmu *Počátek*, kde jsou záběry spojeny dynamikou akce a tematickou shodou.

Jako příklad distančního působení Pelešjan v textu uvádí tři opěrné body filmu *My* (pohled malého děvčete do kamery na začátku filmu za doprovodu dramatické hudby; stejný záběr objevující se v polovině filmu, ale obdařený jiným významem; a nakonec finální scéna lidí na balkonu za doprovodu stejné dramatické melodie). K tomuto příkladu se Pelešjan často obrací i ve veřejných diskuzích. Je možné, že film *My* využívá distanční montáž nejzřetelněji, koneckonců právě na základě tohoto snímku byly Pelešjanovy montážní principy rozvinuty do samostatné teorie.¹²⁸ Ve filmu ovšem lze najít i jiné elementy opěrné struktury, například výjev velkého pohřbu za doprovodu sborového zpěvu na začátku filmu a scénu repatriace za doprovodu stejného zpěvu na jeho konci. Tyto záběry jsou prostřihány na záběry hor, které ovšem představují odlišné akce: v první scéně se hory hroutí, v druhé je záběr výbuchu otočen pozpátku, takže hory se vztyčují zpátky na své místo. Zde můžeme pozorovat blokový princip distanční montáže: epizody se objevují v různých kontextech, na opačných koncích filmu, a ani po jeho skončení nejsou zcela uzavřené, ale dále rozvíjejí svůj význam a obsah – „v prvním případě „ztrátu, smrt“, v druhém „získání, život“.¹²⁹

Jiný příklad blokového principu distance nalezneme v *Obyvatelích*, kde na začátku filmu pozorujeme klidný živočišný svět za doprovodu melodické předehry k opeře Norma Vincenza Belliniho. Hudba končí náhlými výstřely, které zahajují pohyb přírody a chaotické chování zvířat. Dynamické záběry běžících zvířat samy od sebe neprezentují útek kvůli hrozícímu se nebezpečí zvnějšku, je to právě kontext – kombinace zvukových efektů a hudby – který dodává těmto záběrům určitý asociativní směr. Konec filmu opět

¹²⁷ Tamtéž.

¹²⁸ A. Pelešjan, *Moe kino*, s. 137.

¹²⁹ Tamtéž, s. 142.

využívá Belliniho předeheru k Normě, obrazová kompozice je však tentokrát tvořena záběry zvířat v klecích. Funkce opěrného elementu distanční struktury zde patří právě hudbě, která se obloukem navrácí k počáteční scéně zobrazující svobodu. Snímek nabývá svého významu skrze sled záběrů mezi elementy opěrného systému (harmonický svět po zásahu člověka se proměňuje do tragického zajetí divokých zvířat v klecích). Abstraktní návrat k první scéně na konci filmu jakoby prodlužoval ideový obsah celého filmu, přesahoval jeho rámec a formoval nové ideje a myšlenky. Snímek tak nabývá cyklické struktury, kde počáteční záběry již ovlivňují ještě nezobrazené finální záběry, a finální záběry se zase vracejí k počátečním, ovšem nyní s jiným pohledem na jejich obsah, čímž zahajují nekonečný proces, jelikož jiný pohled na počáteční sekvenci ovlivňuje pohled na film vcelku.

2.2.4 Blokový princip distanční montáže v kontextu celého autorského díla

Blokový princip distanční montáže tedy funguje na úrovni jakýchkoliv prvků filmu.¹³⁰ Do distanční vazby vstupují jednotlivé záběry, epizody a scény, které svým vzájemným působením ovlivňují i celkový obsah filmu. Tento princip mě přivedl k myšlence, že každý samostatný Pelešjanův film může rovněž tvořit blok a interagovat tak s jinými bloky – ostatními snímky v jeho filmografii. Pelešjanova celková tvorba tak bude představovat kruhovou konfiguraci, v níž se pohybují a navzájem se ovlivňují jednotlivé prvky – opěrné elementy konstrukce, v tomto případě jednotlivé filmy. V rozmezí celé režisérovy tvorby můžeme najít určité opěrné body, představené několika konstrukcemi současně, a to v závislosti na vymezení základních tematických okruhů. Za jednu takovou konstrukci můžeme označit snímky *Země lidí* a *Naše století*, odkazující k tématu nadvlády člověka nad světem. Mezi filmy existuje určitá distance (časové rozmezí skoro 20 let, jiné filmy), jež je zaplněna prvky v jiných kontextech, ve spojení s jinou tematikou. V *Zemi lidí* se Pelešjan poprvé dotýká tématu ovládnutí světa člověkem, později plně rozvinutého v *Našem století*, přes několik dalších prvků ve snímcích *Počátek*, *My* a *Obyvatelé*, jejichž kontext posiloval základní argument této distanční konstrukce.

Formální distanční vazbu představují především filmy *Počátek* a *Konec*, jež cyklickou strukturu uvnitř sebe podporují rotací celkového Pelešjanova díla. Když *Počátek* logicky představuje odstartování neuzavřené myšlenky (i konec filmu je zde začátkem rodící se úvahy přesahující rámec filmu), pak *Konec* není logickým uzavřením nebo ukončením

¹³⁰ A. Pelešjan, Distanční montáž. *Film a Doba*, s. 220.

tvorby. Naopak, i zde můžeme mluvit o neurčitém „počátku po konci“, jenž je tentokrát představen v jiném kontextu – zrození nového života (snímkem *Život*). Na jednu stranu *Konec* uzavírá určitou kapitolu lidské existence, ovšem na stranu druhou stále ovlivňuje počáteční režisérovu tvorbu: pod vlivem tohoto snímku se zase bezděčně vracíme k *Počátku*, jenž po vzájemné interakci může nabýt v našem vnímání již jiný význam, smysl a obsah. Snímek je tentokrát navíc posílen a rozvinut o další argument, vyjádřený *Životem*. Stejný fenomén můžeme zpozorovat i na opačné straně: *Konec*, jako předposlední režisérův snímek, může být ve vnímání diváka ovlivněn předchozími Pelešjanovými snímky. Prostřednictvím vzájemného působení jednotlivých filmů se formuje vnímání každého následujícího díla, což ve výsledku vede k doplnění a výměně informací mezi jednotlivými prvky – záběry, hudebními nebo zvukovými složkami, sekvencemi, filmy jako celky. Poslední Pelešjanovy snímky tak interagují s předchozími, předchozí s posledními, i když v době jejich vzniku ty následující ještě neexistovaly. Tato vzájemná interakce posiluje argument, že každý film je jen dílčí etapou v nalezení komplexního smyslu celé Pelešjanovy tvorby, která se stále rozšiřuje i za pomoci již existujících prvků a jejich vnímání v různých kontextech.

2.2.5 Základní stylistické principy tvorby

Na základě analýzy stylistiky Pelešjanova díla si můžeme všimnout její důležité role při vyjadřování určitého argumentu či myšlenky. Tematická a stylistická stránka režisérovy tvorby se vzájemně doplňuje, vytváří jediný systém nahlížení na svět a lidstvo a je si svou důležitostí rovnocenná. Primárně černobílé filmy hojně využívají kontrast protikladných barev jak pro posílení jejich významového aspektu, tak pro zdůraznění vizuální krásy a jedinečnosti některých prostorů, činností a akcí. Pozorování světa se tak nevztahuje pouze k vylíčení určité ideje, ale rovněž přispívá k vyobrazení světa samotného, ke ztvárnění jeho audiovizuální podstaty. Pouhý obdiv k pozemské krajině nebo vesmírnému prostoru promlouvá k divákovi stejně jako myšlenka vložená do těchto obrazů.

Pelešjanovo dílo představuje soubor obrazových, zvukových a jazykových prvků, které se však nemusejí objevovat v jejich tradiční podobě. V Pelešjanově tvorbě se můžeme jen zřídka setkat s mluveným komentářem, namísto verbálního dialogu však režisér promlouvá k divákovi prostřednictvím obrazovo-zvukové kompozice, jež v sobě nese neviditelné slovo. Zvuk proto hraje v jeho díle stejně důležitou úlohu jako obraz, jelikož tyto dva prvky nemůžou podle tvůrce v kinematografii existovat odděleně. Precizní práce režiséra se zvukovou stopou jenom posiluje tento argument. Hudba v Pelešjanových filmech často

udává celkový tón snímku, jeho rytmus a střih – jakoby si podmaňovala všechny ostatní elementy. Vzhledem k její mnohohranné funkci přesahuje hudba zvukový rozměr a pohybuje se společně s obrazem v jediném prostoru, stejně jako obraz proniká do zvukové roviny. Prolínání těchto dvou složek poukazuje na nezřetelnost hranic nejen ve světě (v čase a prostoru), ale rovněž i ve filmovém díle, které neupřednostňuje pouze jeden svůj komponent. Celistvost filmového díla se odkrývá právě v rovnocenném postavení všech jeho prvků.

Dalším takovým komponentem je střih neboli montáž, jež umožňuje tvarovat dynamickou složku díla a přesahovat prostorové a časové rámce. Prostřednictvím montáže se formuje jak formální podoba, tak významová rovina Pelešjanových filmů. Distanční vazby vytvořené režisérem bezprostředně interagují s percepcí diváka, odkrývají významy vložené do obrazu a formují je v divákově vnímání. Veškeré stylistické prvky se tak vztahují i k významové rovině Pelešjanova díla a přesahují funkce pouhých formálních principů. V souvislosti s Pelešjanovou tvorbou tedy můžeme mluvit o *esejistické formě*, která bude podrobně rozebrána v následující kapitole.

2.3 Celková forma díla

Ve spojení s poetikou filmového díla se sice automaticky mluví o narativním filmu – tedy většinové podobě kinematografie, nicméně tento termín se vztahuje k jakékoliv její formě, jak jsme se přesvědčili v kapitole o metodologii. Když v rámci analýzy mluvíme o celkové formě díla s ohledem na narativní film, pak je samozřejmě hlavní složkou formální analýzy narativní organizace snímku. V nenarativních filmech se soustředíme na jejich celkové uspořádání, jež se liší od jednoho filmu k druhému. Seymour Chatman se ve své studii *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu* zaměřuje na textový typ díla a rozlišuje mezi třemi kategoriemi textu (narativ, deskripce, argument) v závislosti na jeho vztahu k příběhu, vyprávění nebo způsobu sdělení informací obecně.

V této kapitole aplikuji Chatmanův model na Pelešjanovou tvorbu, abych mohla určit, jaký typ textu představuje. Následně se zaměřím na Pelešjanovo dílo v souvislosti s teoretickým uvažováním o filmovém eseji.

2.3.1 Narativ, deskripce, nebo argument?

Narativ je podle Chatmana tvořen chrono-logičností, tedy dvojí časovou logikou (externí: trvání románu, filmu či hry, a interní: trvání sekvence událostí, jež konstruuje zápletku, čas příběhu), což ho odlišuje od jiných textových typů a činí jej unikátním.¹³¹ V souvislosti s Pelešjanovou tvorbou nelze mluvit o chronologii nebo zřetelném příběhu a jeho konkrétním trvání, což ho vztahuje k nenarativním textovým typům. Ty podle Chatmana nemají interní časovou sekvenci, nehledě na to, že čtení nebo sledování podobných textových typů se odehrává v konkrétním čase. Jejich struktury jsou tedy atemporální – nikoli diachronické, nýbrž synchronické.¹³² Podle Chatmanova rozlišení se sem vztahují textové typy nazývané argument a deskripce. Za argumenty Chatman označuje texty, které se snaží přesvědčit čtenáře, diváka nebo posluchače o platnosti některých tvrzení („obvykle pojednaných podle deduktivních a induktivních linií“), deskripce jsou pak podle něj texty, jež vyjadřují „vlastnosti věcí – typicky, ačkoli ne nutně, objekty viditelné či představitelné podle smyslů. „Vypodobňují“, „vykreslují“ či „reprezentují“.¹³³ Deskripce se často užívá jako verbální analogie k malbě, a je myšlená jako určitý druh náhodného kontaktu: „například „popis našich myšlenek“ implikuje více či méně náhodnou řadu, fantazie ležící

¹³¹ Seymour Chatman, *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000, s. 16.

¹³² Tamtéž, s. 17.

¹³³ Tamtéž.

těsně vedle kognice a konceptualizace.¹³⁴ Ale deskripce není v žádném případě jen nahodilý textový typ, má svoji vlastní logiku. Argument se rovněž opírá o logiku, ale na rozdíl od narativu se jedná o logiku nadčasovou.¹³⁵ Podle Chatmana umělecké dílo zpravidla nepředstavuje pouze jednu textovou formu, ale skládá se z kombinace více textových typů, jež mají mezi sebou nerovnocenný vztah. Deskripce tak může fungovat ve službách narativu, nebo v opačném spojení narativ může sloužit deskripci (k čemuž lze v literatuře přiřadit popis děje nebo činnosti, ale vždy ve vztahu k postavě – například série obrazů popisujících osobnost postavy v různých časových úsecích). Poslední formě podle Chatmana často odpovídají dokumentární filmy, jelikož jsou sice převážně deskriptivní, ale přece jen následují konkrétní narativní linii.¹³⁶ Argument se rovněž obecně „vyskytuje v explicitní formě jen v dokumentárním filmu“.¹³⁷ Tradičně je však deskriptivní nebo argumentační filmová rovina považována za sekundární, tedy podřízenou narativu.

Dalším důležitým prvkem deskripce je absence časové dimenze (popis se uskutečňuje mimo časovou osu příběhu), což částečně odpovídá některým pasážím v Pelešjanově tvorbě. Chatman obecně zmiňuje, že film nemůže nepopisovat, ale „pokud nejsou podpořeny redundancemi v dialogu nebo hlasem vyprávěče, filmové obrazy nemohou zaručit naši schopnost pojmenovat části deskriptivní informace“.¹³⁸ Jde tedy o tzv. diskrétní deskripci. Na rozdíl od literatury je však deskriptivní informace konkrétní (literární obraz postavy se liší podle imaginace každého čtenáře, zatímco ve filmu je obraz přesně daný). Popisný charakter sekvencí a filmových pasáží je využit ke konstruování argumentu v obvyklém rétorickém smyslu, byť i prostřednictvím neverbální komunikace. Sdělení informací tak prochází přes deskripci k argumentu, který nabývá významu v divákově percepci.

Pelešjanova tvorba nepředstavuje narativní text, jelikož se forma jeho filmů nejeví založená na vazbě příčiny a následku a neprezentuje příběh ubírající se vpřed v konkrétním časovém uspořádání. Zařazení archivních materiálů do jeho filmů odpovídá zčásti deskriptivní funkci, i když Pelešjan tyto záběry podřizuje vlastním myšlenkám a sledovanému argumentu, což podle Chatmanova modelu vyústí ve textový typ, jež můžeme označit jako deskripci ve službách argumentu. Historické záběry nefungují pouze jako přímé odkazy na určitou historickou událost, ale rovněž komentují světové dějiny

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ Tamtéž.

¹³⁶ Tamtéž, s. 27.

¹³⁷ Tamtéž, s. 60.

¹³⁸ Tamtéž, s. 45.

z širšího hlediska. To znamená, že záběry nepoukazují na konkrétní obsah, ale transformují ho do pružného elementu, nabývajícího specifického tvaru až na základě percepce jednotlivého diváka v kontextu celkového vyznění filmu. Deskripce, jak již bylo uvedeno, zde funguje jako základ pro argument. Sekvence popisující každodenní starosti či události z minulosti vytvářejí ve vzájemném spojení tematickou ucelenost jednotlivých filmů. Prostřednictvím své tvorby Pelešjan sděluje určité myšlenky a přesvědčení, vyzývá diváka k zamýšlení nad základními otázkami lidské existence a zobrazuje svět prizmatem svého subjektivního vnímání.

Z hlediska formálního uspořádání představují Pelešjanovy filmy zajímavý typ, blížíci se spíše esejistickému útvaru. Jelikož pojem filmový esej nemá jednotnou definici, abych mohla s pojmem dále pracovat, považuji za nutné odbočit do historicko-teoretického kontextu formování tohoto termínu. Ve filmové teorii je filmový esej opomíjen, jako žánr je pořád menšinovým úkazem, což může být dáno také komplikacemi při hledání jeho souhrnné definice. Někteří považují esej za žánr, jiní mluví o formě, další o stylu. Rozmanitost tohoto útvaru se především dá vysvětlit jeho pevnou vazbou s autorským, tedy subjektivním pohledem, který se proměňuje od autora k autorovi, a tudíž nemůže být přesně definován a sjednocen. O eseji podrobně pojednává Timothy Corrigan ve své studii z roku 2013 *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*,¹³⁹ Olga Sommerová se krátce, ale výstižně dotýká základních prvků filmového eseje v publikaci *Filmový esej*¹⁴⁰ z roku 1977. Tyto dvě studie, společně s článkem Tomáše Vovsíka „Co je filmový esej?“,¹⁴¹ jenž mapuje základní historické body vývoje tohoto útvaru, mi budou sloužit jako podklad pro vymezení pojmu filmový esej, který následně budu aplikovat na Pelešjanovo dílo.

2.3.2 Základní rysy filmového eseje

Esej původně vznikl jako literárně-filozofická forma. Svým způsobem se jeho prvky objevovaly již v dílech Platóna, Cicera, Plútarcha nebo Seneky, ovšem ve zcela jiné podobě, než v jaké tento útvar známe dnes.¹⁴² Zásadní role v jeho formování patří francouzskému spisovateli a filozofovi Micheli de Montaignovi (1533–1592), jenž ve svých spisech *Essais* reflektoval události a myšlenky každodenního života. Termínem esej

¹³⁹ Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford University Press 2011, 256 s.

¹⁴⁰ Olga Sommerová, *Filmový esej*. Praha: Malá Skála 2000, 76 s.

¹⁴¹ Tomáš Vovsík, Co je filmový esej? Internetový časopis *25fps*. Dostupné na WWW: <<http://25fps.cz/2013/co-je-to-filmovy-esej/>> [publ. 28. 1. 2013, cit. 24. 11. 2015].

¹⁴² Tamtéž.

(ve francouzštině *essai* znamená pokus), upozorňujícím na jeho provizorní a proměnlivou podstatu v podobě „pokusů“, „snahy“ nebo „testů“, Montaigne především označoval úvahy o náhodných tématech rodících se z pozorování světa.¹⁴³ Jak uvádí Olga Sommerová ve své publikaci *Filmový esej*: „Esej je v pravém slova smyslu pokusem, experimentem. Tím se liší od pojednání. Esejisticky tvoří ten, kdo tvoří experimentálně, kdo převrací svůj předmět sem a tam, ptá se ho, zkouší, promýšlí, kdo se k němu přibližuje z různých stran a ve svém duchovním pohledu shromažďuje, co viděl, a vyslovuje to, co mu předmět za jím vytvořených podmínek ukázal.“¹⁴⁴

Esej se většinou asociuje právě s literárním žánrem, jenž se po Montaignovi rozvíjel především v dílech Josepha Addisona, Richarda Steelea, Jamese Baldwina, Susan Sontagové, Jorgeho Luise Borgese nebo Umberta Eca.¹⁴⁵ Aldous Huxley formoval esej jako pohyb mezi třemi póly: (1) personálním nebo autobiografickým, (2) objektivním, faktuálním nebo konkrétním, a (3) abstraktním nebo univerzálním. Podle Huxleyho se veškeré esejistické útvary pohybují mezi jedním nebo dvěma póly, nejpodnětnější eseje se pak vztahují souběžně ke všem třem.¹⁴⁶ Timothy Corrigan pro lepší znázornění evoluce od Montaignova eseje k tomu filmovému přebírá teorii tří pólů, ovšem ne v jejich samostatné podobě, ale jako křížící se a prolínající se prvky myšlení. Esej podle Corriganova představuje aktivitu, v níž se mísí *osobní reflexe, společenské zkušenosti a proces myšlení*.¹⁴⁷

První pokus definovat filmový esej uskutečnil experimentální režisér Hans Richter, jenž v komentáři *Der Filmessay: eine neue Form des Dokumentarfilms* z roku 1940 přisuzuje novému žánru (podle režiséra vyvinutému z dokumentárního filmu) schopnost zobrazit na plátně proud myšlenek, což umožňuje zároveň intelektuální a emocionální účast diváka.¹⁴⁸ Odlišnost od dokumentárního filmu Richter viděl ve vztahu k realitě, přesněji ve formě její prezentace.¹⁴⁹ Svým způsobem k definici žánru filmového eseje přispěl i Alexandre Astruc v roce 1948 s teorií *caméra-stylo*, podle níž lze prostřednictvím kinematografie vyjádřit jakkoliv abstraktní myšlenku. Na Astrucovu teorii posléze reagoval Phillip Lopate, když ji označil za utopickou a pokusil se vymezit rámce filmového eseje ne prostřednictvím přesné definice, ale za pomoci základních bodů, podle nichž se esejistický útvar formuje:

¹⁴³ T. Corrigan, *The Essay Film...*, s. 13.

¹⁴⁴ O. Sommerová, *Filmový esej*, s. 11.

¹⁴⁵ T. Corrigan, *The Essay film...*, s. 14.

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ T. Vovsíř, *Co je filmový esej?*

¹⁴⁹ Tamtéž.

„1) obsahuje slova (ať už v podobě textu, mluvené řeči, titulků nebo mezititulků), 2) má jednotnou perspektivu, 3) pokouší se o vypracování smysluplného pojednání o problému, 4) poskytuje silné osobní hledisko, 5) je dobře zpracovaný a zajímavý.“¹⁵⁰ Tato definice však automaticky vylučuje filmy bez mluveného slova (včetně němých snímků), což dle mého názoru značně omezuje její uplatnitelnost.

Jiné stanovisko zaujímá Olga Sommerová, která označuje esej za styl, nikoli formu. Esejistický útvar se podle ní zakládá na jedinečnosti autorova myšlení, jež má zlomkovitou podobu.¹⁵¹ „Zlomkovitost eseje je dána diskontinuálním, asociativním způsobem esejistova myšlení, neboť esejistika nevyvozuje, ale vždy zaznamenává, co ho v konfrontaci s předmětem k předmětu samotnému, k sobě samotnému a ke světu kolem napadá. [...] Esejista poznává jednotlivě, ale vždy v souvislosti s celkem. Esej tedy není formou, ale konfigurací.“¹⁵² Dále Sommerová mluví o vzniku eseje a jeho vlastnostech: zrod eseje vždy motivuje myšlenka či idea, jež jako „vůdčí složka díla [...] určuje, kterým směrem [...] se bude autor ubírat ve svém soudu, při svých argumentacích“.¹⁵³ Tato myšlenka vyvstává podle autorky již ze známých faktů, které však autor pojímá v jiném kontextu a ozvláštňuje je novým pohledem.¹⁵⁴ Za nejdůležitější a nejcharakterističtější vlastnosti eseje považuje pak konkrétnost a bezprostřednost, ojedinečnost formy jako osobní a subjektivní, asociativnost a intuitivnost formy a skepticismus autora.¹⁵⁵ Hlavním tvůrčím principem filmového eseje je pak montáž neboli střih, jelikož montážní princip ovládá rovněž lidskou „psychiku a promítá ji zpětně do obrazu světa“.¹⁵⁶ Lidské myšlení, jak tvrdí Sommerová, je taktéž založeno na asociativním principu, jenž zapřičiňuje vnímání světa kolem ve formě koláže, tvarující se náhodnými myšlenkami a pohledy vyvolávajícími asociace. Montážní myšlení je tak podle autorky „neodlučitelné od obecných ideových základů myšlení vůbec“.¹⁵⁷

2.3.3 Pelešjanovo dílo jako esej

Některé charakteristiky a základní principy filmového eseje nás v několika bodech překvapí svojí výstižností ve vztahu k Pelešjanovu dílu. Ať už mluvíme o modelu eseje podle Corriganova (tři pole reflexe), nebo přebíráme základní vlastnosti filmového eseje od

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ O. Sommerová, *Filmový esej*, s. 12.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Tamtéž, s. 13.

¹⁵⁴ Tamtéž.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 14.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 15.

¹⁵⁷ Tamtéž.

Sommerové, Pelešjanovy filmy ve velké míře těmito modelům odpovídají. Stejně jako je vůdčí složkou filmového eseje podle Sommerové myšlenka nebo idea, vznikají Pelešjanovy filmy rovněž na základě určité myšlenky či argumentu, který režisér vkládá do obrazovo-zvukové kompozice. Pelešjan rovněž pracuje s již existujícími fakty, historickými událostmi, dokonce i s již natočenými materiály, ovšem zkoumá je v jiném kontextu a jiných souvislostech. Archivní záběry v jeho filmech se podřizují tvůrčově myšlence, jsou nerozlišitelné od nově natočeného materiálu, a částečně tak ztrácejí svůj původní obsah. Transformace existujících událostí a materiálů tak odpovídá dalšímu prvku esejistické konstrukce – svět kolem je nahlížen skrze subjektivní pojetí autora, dochází k přehodnocení existujících faktů a opětovnému přemýšlení nad stálými otázkami lidské existence. Pelešjanovo vnímání světa se rovněž projektuje do jeho filmů v asociativní formě, podobné myšlení jakékoliv lidské bytosti. V jeho filmech se můžeme několikrát setkat se stříhem na základě asociace, vnější podobnosti nebo abstraktního spojení, nesrozumitelného pro diváka, a majícího tak význam pouze pro autora samotného. Jak jsme viděli, princip zlomkovitosti myšlenkového proudu je podle Sommerové základním principem filmového eseje, jenž se ve filmu realizuje pomocí stříhu. I tomuto argumentu zcela odpovídá Pelešjanovo dílo, jehož útržkovité myšlení nabývá formu koláže.

Esejistika podle Sommerové „nevyvozuje, ale vždy zaznamenává“,¹⁵⁸ což lze částečně říct i o Pelešjanových snímcích. I když dle mého uvažování režisér navádí diváka ke konkrétním myšlenkám a vybírá tak směr pro jejich proud, základem jeho tvorby je pozorování světa založené na zaznamenání konkrétních i abstraktních událostí, postav či argumentů. Pozorování je centrální složkou díla, zatímco z něj vyplývající argument se stává výsledkem tohoto pozorování. Esejističnost u Pelešjana tedy přesahuje rámce formy nebo formálního útvaru, jelikož se pojí jak s tematickou (významovou) složkou jeho díla, tak i s formální a stylistickou rovinou. Rozdělení Pelešjanovy tvorby na tyto prvky je tedy výhradně abstraktní, jelikož ve skutečnosti utvářejí tyto elementy jednotný systém, odpovídající kruhové konfiguraci, o níž mluvil i sám režisér ve vztahu k distanční montáži.¹⁵⁹ Nehledě na to, že toto přirovnání vztahoval pouze k montážní skladbě svých filmů, jej můžeme aplikovat i na jeho tvorbu jako celek. Konfigurace podle Pelešjana vzniká rotujícími významy uvnitř jednotlivých filmů, jež jsou vyjádřeny skrze distanční montáž. Působení distanční montáže je ovšem neoddelitelně spjata s myšlenkou či ideou,

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 12.

¹⁵⁹ A. Pelešjan, *Distanční montáž. Film a Doba*, s. 221.

vyjádřenou prostřednictvím střihu; myšlenka se pak slučuje s autorovou vizí a vnímáním světa, které se projektuje do filmu v podobě asociativní koláže.

Takto vzniklý útvar rovněž odpovídá i všem třem základním pólům esejistického díla podle Timothyho Corrigan: osobní reflexi, společenské zkušenosti a procesu myšlení. V Pelešjanových filmech můžeme zřetelně zpozorovat proces myšlení (představený asociací nebo abstraktním proudem myšlenek), založený zároveň na osobních i společenských zkušenostech, událostech a faktech. Corrigan ve své studii o eseji rovněž nabízí klasifikaci filmových esejů na základě jejich vztahu k realitě, jejich zaměření a způsobu podání informací. Rozlišuje mezi esejí jako portrétem, rozhovorem, představujícím pohled do nitra osoby (*interview as an inter-view*), esejistickým putováním nebo cestou, deníkem, reflektujícím společenský život či zásahem do prezentace každodenní historie.¹⁶⁰ Toto rozdělení ovšem není zcela striktní, určité filmy by se daly zařadit do více skupin, podle toho, z jakých pozic k nim přistupujeme.

Kdybych měla zařadit Pelešjanovu tvorbu do jedné ze skupin vymezených Corriganem, pak by částečně odpovídala té poslední, tedy esejistickému filmu jako zásahu do reflexe každodenního života, jež představuje nové interpretace událostí minulosti a současnosti a především slouží jako reakce a kritika politických nebo společenských situací. Rozjímání nad historickými událostmi často odhaluje skryté nebo neviditelné pravdy, poukazuje na skutečnost tím, že ji vykresluje v jiném světle. Na rozdíl od filmů, občas nazývaných investigativní dokumenty, se filmový esej nesoustřeďuje pouze na fakta či zachycení objektivní reality, ale rovněž nabízí osobní pohled na věc a upozorňuje na subjektivní vnímání samotné.¹⁶¹ Jedním z jeho častých prvků je práce s archivními materiály privátního nebo společenského charakteru, jejichž obsah je interpretován (či apropriován) z perspektivy současnosti, a nabývá tak nových významů.¹⁶² Pomocí *found footage* filmový esej aktivuje nebo oživuje historické události dokonce v rozporu s fakty, což se často stává „radikálním a experimentálním přehodnocením kontextu“.¹⁶³

V Pelešjanově tvorbě práce s archivními materiály zaujímá centrální pozici. Se záběry z archivů Pelešjan pracuje jako s vlastními: zařazují filmy do příslušných kontextů, doplňují a zvýrazňují jeho myšlenkový obsah. Práce s materiály získanými z filmových archivů charakterizuje filmy *Země lidí*, *Počátek*, *My*, *Obyvatelé* a *Naše století*, přičemž

¹⁶⁰ T. Corrigan, *The Essay film...*

¹⁶¹ Tamtéž, s. 155.

¹⁶² Tamtéž, s. 172.

¹⁶³ Tamtéž.

Počátek je tvořen výhradně jimi. Kameraman Elizbar Karavajev si vzpomíná, že pro tento snímek Pelešjan prostudoval a sesbíral kilometry dokumentárních materiálů. Všechny potřebné záběry ovšem tvořily maximálně 7–8 filmových okének, což pro Pelešjanovy záměry nebylo dostatečné. Podle Karavajeva musel pak dělat se záběry „všechno, co jen bylo možné: prodlužoval je, pouštěl pozpátku, zpomaloval, zrychloval, zesvětloval atd.“¹⁶⁴ Skutečně si v některých filmech můžeme všimnout, že trvání určitých záběrů bylo prodlužováno za pomoci překopírování okének v opačném směru. Jako nejlepší příklad této metody může sloužit detailní záběr na tvář malé holčičky ve filmu *My*, jehož původní délka byla jen o něco málo delší než 2 vteřiny. V Pelešjanově filmu tento záběr však trvá skoro 25 vteřin. Prodloužení tohoto záběru dodává filmu potřebnou nepokojnou atmosféru. Dalšími příklady jsou masové scény ve filmech *Počátek* nebo *My*, kde prodloužením délky záběru v obráceném směru vzniká efekt vlnění davu.

Převzaté materiály v kontextu Pelešjanových filmů často nabývají jiného, překvapivého významu: jako příklad může sloužit série archivních záběrů zobrazujících letecké katastrofy ve filmu *Naše století*, které prostřednictvím svého řazení vyznívají komicky a ironicky. Volný přístup do filmových archivů umožnil Pelešjanovi použít rozmanité záběry, vložit je do nových kontextů a umožnit jejich novou interpretaci: záběry vyplašených zvířat ve filmu *Obyvatelé* se například vztahují k nebezpečí v podobě lidského zásahu do přírody, výbuch atomové bomby zase symbolizuje destrukci celého světa. Původně dokumentární záběry se tak stávají součástí Pelešjanova subjektivního vidění světa a významu nabývají až po zhlédnutí filmu každým konkrétním divákem z hlediska jeho osobní percepce. Zdánlivě objektivní dokumentární záběry jsou nyní viděny prizmatem subjektivního vnímání světa kolem, tvořeného na základě osobních zkušeností ve specifickém společenském kontextu. Vizuální záznam historie se promítá do současnosti, kde jejich úzké propojení vytváří prostor bez časových hranic: minulost existuje vedle současnosti, současnost existuje ve vztahu k minulosti.

Opětovné přemýšlení nad událostmi z minulosti odkrývá rovněž neviditelný obsah historie, který časem mizí často ve zmanipulovaném kontextu (prezentace události je často podmíněna soudobou ideologií, která zkresluje skutečný obsah). Uvažování nad minulostí v odlišném kontextu tedy mnohokrát vede i k odkrytí současnosti, k lepšímu pochopení stávající situace nebo k objevu zcela nových argumentů. Podobné filmy nepromlouvají k divákovi přímo a jednoznačně a nezobrazují myšlenky doslovně. Pelešjanův esejistický

¹⁶⁴ Artur Anajan, *Pelešjan. Kino. Žizn.*, dok. film, 2008.

útvár představuje proces myšlení a buduje dynamickou neverbální strukturu, která však obsahuje i neviditelné obrazy. Autorovy argumenty vyjádřené prostřednictvím dynamické konfigurace obsahují mezery, které jsou zaplněny pouze v subjektivním vnímání konkrétního diváka. Tyto mezery nacházející se mezi pomyslnými řádky filmového textu nabízí nesčetné množství interpretací a pohledů na historii a současnost, které jsou tvarovány v zavislosti na názorech a zkušenostech diváka (nebo autora samotného).

2.3.4 Nerealizované scénáře

Forma eseje se vztahuje rovněž k režisérově nerealizované tvorbě. Scénáře pro plánované snímky připomínají tento literární útvár, jehož prostor je zasvěcen uvažování nad základními otázkami lidského bytí. Scénář *Fata morgána* je svérázným zamyšlením nad vztahem člověka a přírody, který nabývá podoby lidského putování pouští. V tomto textu můžeme nalézt i narativní prvky, jelikož scénář představuje krátký, přesně vymezený výsek ze života putujícího člověka, bojujícího o přežití v nehostinných podmínkách. Pro Pelešjanovu tvorbu není podobná forma příznačná, neboť čas většinou představuje abstraktní veličinu. Ve scénáři *Fata morgána* se ocitáme v konkrétním bodě putování, jež pak rovněž v určitém bodě končí. Dvojitá časová rovina je podle Chatmana charakteristická pro narativní typy textu, mezi něž můžeme zařadit i toto dílo. Nehledě na to i tento scénář působí jako esej, jelikož narativní prvky mu slouží k rozpracování úvahy o vztahu člověka a přírody.

Scénář *Homo sapiens* rovněž představuje podobný esejistický útvár s narativními prvky. Text sleduje hlavní postavu od narození do smrti, ovšem ne z hlediska její životní cesty, ale z hlediska vnitřního formování její osobnosti, se zaměřením na její vnitřní svět utvářený vnějšími prvky. Z hlediska textového typu podle Chatmana představuje tento scénář argument, vytvořený za pomoci jak deskriptivních, tak narativních prvků. Všechno, co postava potkává na své cestě, slouží k formulování argumentu a dokumentaci zrození nové osobnosti. Uvažování nad formováním člověka posouvá tento text do esejistické podoby, jenž prostřednictvím historických a společenských kontextů otevírá nové významy.

Pelešjanova tvorba se tak nejvíce blíží filmovému eseji: autor zkoumá hranice mezi historií a současností, nahlíží na určitá fakta v novém kontextu a podrobuje myšlenky analýze vedené z vícero perspektiv.

3 Závěr

Cílem této diplomové práce bylo provést analýzu poetiky díla arménského tvůrce Artavazda Pelešjana a ukázat, jaké stylistické a formální tendence utváří jeho estetiku.

Na úvod jsem v této práci představila podrobný režisérův profil, včetně nerealizovaných scénářů publikovaných v knize *Moe kino*. Jelikož jsem později při analýze filmových děl nepostupovala chronologicky, měla tato úvodní kapitola čtenáři ulehčit orientaci v režisérově tvorbě. Stylistické, formální a tematické elementy charakteristické pro Pelešjanovu tvorbu byly následně zkoumány pouze ve snímcích v jeho samostatné režii. Než jsem přistoupila k samotné analýze, podrobně jsem se zaměřila na význam pojmu *poetika* ve vztahu k rozboru filmu. Hlavním východiskem pro tuto práci se stala teorie Davida Bordwella, kterou zformuloval na základě koncepcí literární poetiky v podání ruských formalistů. S přihlédnutím k teorii o poetice uměleckého díla Borise Tomaševského a teorii Davida Bordwella jsem vymezila základní složky, které utvářejí poetiku filmu: tematiku, stylistiku a celkovou formu díla. Vzhledem k tomu, že Pelešjanovy filmy nejsou narativní (alespoň ne v tradičním pojetí tohoto termínu), zkoumání poslední složky se opíralo o celkové formální uspořádání.

První kapitola „Tematika“ se zaměřila na základní témata Pelešjanovy tvorby a dílčí motivy, jež je utvářejí. Za nejčastěji se opakující motivy jsem označila lidskou práci, technický pokrok, vztah života a smrti a konečně dynamiku jakožto častý jednotící prvek. Tyto motivy vytvářejí v jednotlivých filmech obecnější témata, tj. motiv práce se podílí na konstrukci tématu každodenní existence člověka na zemi, motiv technického pokroku utváří základní téma vztahu člověka a přírody a motivy života a smrti společně konstituují téma věčného a pozemského života jako součásti celkové lidské existence. V každém filmu (a dokonce i v nerealizovaných scénářích) pak centrální místo patří obecnému tématu člověka a jeho existence, ať už v souvislosti s každodenní rutinou pozemského života, formováním dějin, snahou ovládnout svět nebo věčnou existencí. Člověk se stává centrálním tematickým elementem celé Pelešjanovy tvorby: je opakovaně zkoumán v obdobných či odlišných kontextech a nahlížen z různých perspektiv. Veškerá témata jsou pak sjednocena filozofickým konceptem pojímajícím lidskou existenci v kontextu věčnosti a cykličnosti.

Ze stylistického hlediska představuje Pelešjanova tvorba zajímavou strukturu, jejíž hlavní složkou je střih a vztah obrazu a zvuku. V další kapitole „Stylistika“ jsem se proto zaměřila

na vizuální aspekty (kontrast černé a bílé, velikosti záběrů), vztah obrazu a zvuku (tvořeného především hudbou) a střih, který jsem rovněž zkoumala z hlediska Pelešjanovy teorie distanční montáže. Pelešjanovy filmy jsou, s výjimkou toho posledního, černobílé a výraznou roli v jejich vizuální podobě hraje kontrast protikladných barev černé a bílé, které svým spojením často transformují záběry do abstraktních struktur a vzorců. Pelešjan rovněž dbal na přesné fungování velikosti záběrů, jimž ovšem připisuje odlišné funkce než tradiční kinematografie. Detaily ve vizuálním pojetí režisérových snímků často představují celky v obsahovém smyslu tohoto pojmu, a naopak celky v některých případech nabývají funkci detailů.

Dalším výrazným stylistickým prvkem je spojení obrazu a zvuku, které pro Pelešjana bylo jedním ze zásadních elementů jeho tvorby. V Pelešjanových filmech chybí mluvené slovo (s výjimkou prvního snímku *Horská hlídka* a jen v jednom z nich se objevují mezititulky (o absenci mluvené řeči se můžeme dočíst i v nerealizovaných scénářích). Pelešjanovo dílo tak představuje hudebně-obrazovou kompozici, v němž žádná složka není podřazena či nadřazena těm ostatním. Dále jsem se v této kapitole zaměřila na střih a na fungování distančních vazeb jak v tvůrčových jednotlivých filmech, tak na úrovni celé jeho tvorby, což jsem doložila konkrétními příklady. Distanční montáž tak nefunguje pouze na úrovni konkrétního filmu; naopak je možné tento koncept vztáhnout i na celé Pelešjanovo dílo, jež představuje stejně jako každý jeho film kruhovou konfiguraci se vzájemnou interakcí veškerých jejích elementů.

V třetí kapitole „Celková forma díla“ jsem zkoumala celkové formální uspořádání Pelešjanova díla. Nejdříve jsem se obrátila k teorii Seymoura Chatmana o třech textových typech (nativ, deskripce, argument) a následně pak určila, k jakému typu se vztahuje Pelešjanova tvorba. Vzhledem k nenarativní struktuře jeho snímků a snaze vyjádřit obrazem a zvukem jisté ideje jsem jeho filmy označila za argument spojený s deskripcí. Popisné záběry však slouží k potvrzení argumentu, a deskripce je tak tomuto textovému typu podřizena. V druhé části této kapitoly jsem se zaměřila na pojem filmového eseje a za pomoci teoretických textů a studií (zejm. Timothyho Corrigan a Olgy Sommerové) shrnula jeho základní rysy. Na základě těchto informací jsem dospěla k závěru, že Pelešjanovy filmy z hlediska formální struktury představují filmový esej, v němž historie a současnost splývají v jedno. Pelešjanovy snímky ovšem z hlediska jejich výstavby představují mnohem komplexnější útvary, v nichž se veškeré složky (formální, stylistické, tematické) slučují dohromady a fungují jako nedílný systém. Z toho důvodu jsem při

analýze často narážela na opakování určitých myšlenek a idejí, jež se rovnocenně vztahovaly ke všem složkám filmového díla. Podobně struktura Pelešjanovy tvorby představuje kruhovou konstrukci, kde se v libovolných směrech pohybují jednotlivé prvky vytvářející komplexní a mnohvrstevnaté dílo.

Artavazd Pelešjan. Filmografie

Filmy v samostatné režii

Horská hlídka / Լեռնային խաղաղություն [Lernajin park]

Režie, střih: Artavazd Pelešjan, scénář: Gajane Arakeljan, kamera: Boris Ovsepjan.

Sovětský svaz, 1964, Jerevanské studio dokumentárního filmu / Hajk Studio.

Dokumentární, krátkometrážní, 10 min, černobílý.

Země lidí / Zemlja ljuděj

Režie, scénář, střih: Artavazd Pelešjan, kamera: Jevgenij Anisimov. Použitá hudba: Ray Conniff.

Sovětský svaz, 1966, Filmové studio VGIK

Studentský film: dokumentární, krátkometrážní, 10 min, černobílý.

Počátek / Սկիզբ [Skizbe]

Režie, scénář, střih: Artavazd Pelešjan, kamera: Elizbar Karavajev, Jevgenij Anisimov.

Použitá hudba: Georgij Sviridov.

Sovětský svaz, 1967, Jerevanské studio dokumentárních filmů / VGIK.

Dokumentární, krátkometrážní, 10 min, černobílý.

My / Մենք [Menkh]

Režie, scénář, střih: Artavazd Pelešjan, kamera: Elizbar Karavajev, Karen Mesjan, Laert Pogosjan, Ljudmila Volkova, hudba: Aram Chačaturjan.

Sovětský svaz, 1969, Filmové a televizní studio Jerevan.

Dokumentární, krátkometrážní, 27 min, černobílý.

Obyvatelé / Obitateli

Režie, scénář, střih: Artavazd Pelešjan, kamera: Jevgenij Anisimov.

Sovětský svaz, 1970, Belarusfilm / «Летаніс».

Dokumentární, krátkometrážní, 9 min, černobílý.

Roční období / Vremena goda

Režie, scénář: Artavazd Pelešjan, kamera: Michail Vartanov, hudba: Tigran Mansurjan.

Sovětský svaz, 1975, Filmové a televizní studio Jerevan.

Dokumentární, krátkometrážní, 29 min, černobílý.

Naše století / Մեր դարը [Mer dare]

Režie, scénář, střih: Artavazd Pelešjan, kamera: Laert Pogosjan, O. Savin, R. Voronov.

Sovětský svaz, 1983, Filmové a televizní studio Jerevan.

Dokumentární, středometrážní, 47 min, barevný / černobílý.

Konec / Վերջ [Verdž]

Režie, scénář, střih: Artavazd Pelešjan, kamera: Vaagn Ter-Akopjan.

Arménie, 1992¹⁶⁵, Hajk Studio.

Dokumentární, krátkometrážní, 9 min, černobílý.

Život / Կյանք [Kjankh]

Režie, scénář, střih: Artavazd Pelešjan, kamera: Kevgenij Anisimov, Vaagn Ter-Akopjan, použitá hudba: Giuseppe Verdi.

Arménie, 1993, Studio Armenfilm.

Dokumentární, krátkometrážní, 7 min, barevný.

Spoluúčast na jiných projektech

Jako spolu-režisér:

Hvězdná minuta / Zvezdnaja minuta

Režie: Artavazd Pelešjan, Lev Kulidžanov, scénář: Jaroslav Golovanov, Solomon Zenin, Lev Kulidžanov, Alexandr Novogradskij, hudba: Mikael Taraverdijev.

Sovětský svaz, 1972,¹⁶⁶ Filmové studio M. Gorkého.

Drama, dokumentární, barevný.¹⁶⁷

Bůh v Rusku / Bog v Rossii

Režie: Roman Curcumia, Artavazd Pelešjan, produkce, scénář: Norbert Kuchinke.

Sovětský svaz, 1984.

¹⁶⁵ Na stránkách filmové databáze *Internet Movie Database* [<http://www.imdb.com/>] je uveden rok 1994. Můžeme se také setkat s uvedením roku 1991. Film byl ale skutečně uveden v roce 1992. Pelešjan pracoval na filmech *Život* a *Konec* ve stejnou dobu, ale vždy trval na uvedení těchto filmů v pořadí *Konec* (1992) – *Život* (1993), jelikož podle filozofie autora po konci vždy následuje nový život (Anuš Chačatrjan, Olga Baženova, „Ja montážom uničožaju montáž...“ Master-klass vo VGIKe, říjen 2005. Kinovedčeskíe zapiski č. 78, 2006. Dostupné na WWW: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/853/> [cit. 10. 8. 2015]).

¹⁶⁶ V jiných zdrojích se uvádí rok 1975 (na nejrůznějších internetových stránkách nebo v encyklopedickém slovníku: Sergej Jutkevič (ed.), Kino: Enciklopedičeskij slovar. Moskva: Sovetskaja enciklopedija 1987, 640 s.).

¹⁶⁷ Informaci o stopáži filmu se mi nepodařilo dohledat.

Sibiriáda / Sibiriada

Režie: Andrej Končalovskij, scénář: Valentin Ježov, Andrej Končalovskij, produkce: Erik Waisberg, kamera: Levan Paatašvili, Boris Travkin, střih: Valentina Kulagina, Artavazd Pelešjan, hudba: Eduard Artemjev, zpracování archivních materiálů: Aratvazd Pelešjan. Hrají: Natalia Andrejčenko, Sergej Šakurov, Nikita Michalkov, Vitalij Solomin, Ivan Dmitrijev aj.

Sovětský svaz, 1979, Mosfilm / Satra / Soveksportfilm.

Drama, válečný, historický, 275 min, barvený.

Namluvil komentář v ruské verzi filmu:¹⁶⁸

Německo rok 90 devět nula / Allemagne 90 neuf zéro

Režie, scénář: Jean-Luc Godard, kamera: Stepan Benda, Andreas Erben, Christophe Pollock, produkce: Nicole Ruellé. Hrají: Eddie Constantine, Hanns Zischler, Claudia Michelsen, Nathalie Kadem, André S. Labarthe, Robert Wittmers.

Francie, 1991, Antenne-2 / Gaumont / Périphéria.

Drama, 61 min, barevný.

Jako herec:

My a naše hory / Մենք և մեր սարերը [Menkh enkh mer sarer]

Režie: Genrich Maljan, scénář: Grant Matevosjan, kamera: Karen Mesjan, hudba: TigranMansurjan, střih: Ch. Melkonjan. Hrají: Sos Sarkisjan, FrunzikMkrtčjan, Choren Abramjan, Azat Šerenc, Armen Ajvazjan, Artavazd Pelešjan, Galja Novenc, Georgij Elbakjan.

Sovětský svaz, 1969, Armenfilm.

Drama, komedie, 95 min, černobílý.

Hraje sám sebe:

Paradžanov. Poslední koláž / Parajanov. Verdžin kolih

Režie: Ruben Gevorkjanc, Krikor Hamel, scénář: Garegin Zakojan, Ruben Gevorkjanc, Krikor Hamel, kamera: T. Trenche, Rudolf Vatinjan, střih: Ruben Gevorkjanc, hudba: Tigran Mansurjan.

¹⁶⁸ Jean-Luc Godard osobně požádal Pelešjana, aby namluvil komentář v ruské jazykové verzi filmu (z osobní korespondence s Tigranem Chzmaljanem, 1. 5. 2015).

Arménie, Francie, 1995, Hajk Studio / Zhapaven Studio / Kissani-Film

Dokumentární, 70 min, barevný.

Pelešjanovo mlčení / Il Silenzio di Pelesjan

Režie: Pietro Marcello, scénář: Pietro Marcello, produkce: Matteo Fago, Simone Gattoni, Enrica Gonella, Rino Sciarretta, kamera: Stefano Barabino, Pietro Marcello, střih: Sara Fgaier, hudba: Marco Messina, Sacha Ricci.

Itálie / Rusko, 2011, Kinesis Film / L'Avventurosa Film / Ministero per i Beni e le Attività Culturali / Rai Cinema / VGIK / Zivago Media

Dokumentární, 52 min, barevný / černobílý.

Seznam použité literatury

Albert Gasparjan (ed.), *Kino Armenii*. Moskva: Kron-press 1994, 416 s.

Alexandr Sokurov, Hans-Joachim Schlegel, Serafima Šlapoberskaja (překlad), *Vozmožno vy odna iz bukv alfavita: Artavazd Pelešjan v besedě s Alexandrem Sokurovým a Hansem-Joachimem Schlegelem*, Stuttgart 1995. *Kinovedčeskie zapiski* 2000, č. 49. Dostupné na WWW: <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/366/>> [cit. 10. 8. 2015].

Anna Lexmaulová, *Studio Velehrad Olomouc. Hraná tvorba 1985–2000*. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2011.

Anuš Chačatryan, Olga Baženova, „Ja montažom uničtožaju montaž...“ Master-klass vo VGiKe, říjen 2005. *Kinovedčeskie zapiski* 2006, č. 78. Dostupné na WWW: <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/853/>> [cit. 10. 8. 2015].

Artavazd Pelešjan, *Distancyonnyj montaž. Voprosy kinoiskusstva*, Vypusk 15, Moskva: Nauka, 1974.

Artavazd Pelešjan, *Moe kino*. Jerevan: Sovetokan groch 1988, 256 s.

Artur Pelešjan, *Distanční montáž. Film a Doba XXXII*, 1986, č. 4, s. 217–221.

Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. Londýn: Starword 1992, 351 s.

Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU a JSAF 2010, 320 s.

Boris Tomaševskij, *Teorija literatury. Poetika*. Moskva: Aspekt Press 199, 334 s.

Boris Tomaševskij, *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství 1970, 160 s.

Daniel Faifax, Artavazd Pelechian. In: *Senses of Cinema* 62, 2012. Dostupné na WWW: <<http://sensesofcinema.com/2012/great-directors/artavazd-pelechian/>> [vyšlo 03.2012]

David Bordwell, *Poetics of Cinema*. Londýn, New York: Routledge 2007, 499 s.

David Bordwell, Kristin Thompson, *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: AMU 2011, 689 s.

Dominique Païni, Arthur Pelechian, cinéaste d'icônes. *Art Press* č. 12, Gennaio 1992, s. 52–55.

François Niney, Artavazd Pelechian ou la réalité démontée. *Le Cinéma arménien*, Éditions du Centre Pompidou, 1993, s. 87–89.

François Niney, Entretien avec Artavazd Pelechian (Paříž, květen 1991). *Cahiers du cinéma*, duben 1992, č. 454, s. 35–37.

Gajane Pašajan, Armjanskoe dokumental'noje kino: stranicy istorii. *Vestnik obščestvennych nauk*, Jerevan: NAN RA 2012, č. 1 (633), s. 275–221.

Garegin Zakojan, *Problemy kino i televidenija*. Jerevan: AN Arm. SSR 1984.

Garegin Zakojan, *Jazyk i kino*. Jerevan: AN Arm. SSR 1989, 157 s.

Gerald Prince, *Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press: Lincoln & London 2003, 126 s.

Guy Gauthier, *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU a Ji hlava 2004, 515 s.

Hans-Joachim Schlegel (ed.), *Podvratná kamera: jiná realita v dokumentárním filmu střední a východní Evropy*. Praha: Malá Skála 2003, 365 s.

Jean-François Pigoullié, Pelechian, le montage-mouvement. *Cahiers du cinema* duben 1992, č. 454, s. 30–34.

Jean-Luc Godard, Un Langage d'avant Babel, conversation entre Arthur Pelechian et Jean-Luc Godard. *Le Monde*, duben 1992, s. 28.

Jean Michel Frodon, Věra Rumjanceva (překlad), Dovavilonskij jazyk. Beseda Artavazda Pelešjana a Jean-Luc Godarda, 1992. *Kinovedčeskie zapiski* 2006, č. 78,. Dostupné na WWW: <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/854/>> [cit. 15. 9. 2015].

Jean Michel Frodon, L'invention de Pelechian, découverte d'un grand cinéaste à Paris. *Le Monde*, duben 1992, s. 27.

Jean Michel Frodon, Věra Rumjanceva (překlad), Izobretenie Pelešjana. *Kinovedčeskie zapiski* 2006, č. 78. Dostupné na WWW: <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/855/>> [cit. 15. 9. 2015].

Jel'ena Gruzdeva, Teorija distancii v poiskach utračennogo vremeni. *Kinovedčeskie zapiski* 2015, č. 108/109, s. 150–155.

John Patterson, Godfrey Reggio: 'My Che Guevara was Pope John XXIII', In: *The Guardian*, dostupné na WWW: <<http://www.theguardian.com/film/2014/mar/27/godfrey-regio-visitors-filmmaker-koyaanisqatsi>>, [publ. 27. 3. 2014, cit. 3. 12. 2015].

Jurij Tyňanov, *Poetika. Istorija literatury. Kino*. Moskva: Nauka 1977, 577 s.

Liliana Maľkova, *Sovremennost' kak istorija. Realizacija mifa v dokumental'nom kino*. Moskva: Materik 2001, 188 s.

Maxim Medvědĕv, Pozdnesovĕtskij „avtorskij“ kinematograf. *Kinovedĕskie zapiski* 2001, č. 53. Dostupné na WWW: <<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/736/>> [cit. 10. 1. 2015].

Michael Bobelian, *Dĕti Armĕnie – Zapomenutá genocida a stoletý boj o spravedlnost*. Praha – Litomyšľ: Paseka 2013. První vydání, 320 s.

Olga Sommerová, *Filmový esej*. Praha: Malá Skála 2000, 76 s.

Patrizia Fantozzi, Dell'origine, del rito, della trance, nel cinema di Pelešjan. *Fata Morgana* 2012, č. 17.

Petra Kohoutková, *Obraz Jiného v arménských pramenech 16.–18. století: vznik a vývoj etnického stereotypu*. Disertační práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta: ústav etnologie, 2008, 670 s.

Phillip Lopate: In Search of Centaur: The Essay-Film. In: Charles Warren (ed.): *Beyond document: essay on nonfiction film*. Middletown: Wesleyan University Press 1996, s. 243–270.

Radomír D. Kokeš, *Rozbor filmu*. Brno: Muni Press 2015, 264 s.

Ruben Gevorkjanc, G. Stepanjan, L. Stepanjan (eds.), *Armenian documentary / Armjanskoe dokumental'noje kino 1924–2012*. Jerevan: Sojuz kinematografistov Armenii – filmové studio Hajk 2013, 374 s.

Ruben Gevorkjanc (ed.), *Armjanskaja kinomysl'. Sbornik statĕj*. Jerevan: Sojuz kinematografistov Armenii 2014, 342 s.

Scott MacDonald, *A Critical Cinema 3: Interviews with Independent Filmmakers* (Bk. 3). Berkely, Los Angeles, London: University of California Press 1998, 492 s.

Seymour Chatman, *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2000, 259 s.

Sergej Jutkevič (ed.), *Kino: Encyklopedičeskij slovar*. Moskva: Sovetskaja enciklopedija 1987, 640 s.

Stanislav Ulver, Čas a globální čas ve filmu. In: *Illuminace*, ročník 1, 1989, č. 2, s. 1–8.

Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford University Press 2011, 256 s.

Tomáš Vovsík, Co je filmový esej? Internetový časopis *25fps*. Dostupné na WWW: <<http://25fps.cz/2013/co-je-to-filmovy-esej/>> [publ. 28. 1. 2013, cit. 24. 11. 2015].

Warren Buckland, *Understand Film Studies*. New York: McGraw-Hill Companies 2010, 234 s.

Prameny

Filmy *Země lidí* (1966), *Počátek* (1967), *My* (1969), *Obyvatelé* (1970), *Roční období* (1975), *Naše století* (1983) a *Život* (1993) jsou k dispozici online na webových stránkách <<http://ubu.com/film/peleshian.html>>.

Filmy *Horská hlídka* (1964) a *Konec* (1992) jsou veřejně k dispozici na youtube.com:

<<https://www.youtube.com/watch?v=ugNdymisWIA>> (*Horská hlídka*).

<<https://www.youtube.com/watch?v=NiX3IMAAeE4>> (*Konec*).

Artavazd Pelešjan, *Moe kino*. Jerevan: Sovetokan groch 1988, 256 s.

Rozhovory

Osobní korespondence s Tigranem Chzmaljanem, 3. 3. 2015 – 2. 5. 2015.

Citované filmy a televizní pořady

33 minuty o Pelešjaně. (Tigran Chzmaljan, dokumentární, 34 min. Arménie: Ainemra Studios, 2008).

Kinopoet: Artavazd Pelešjan. (Ajk Ordjan. Dokumentární, 56 min. Hayastani Azgayin Kinokentron, Arménie, 2009).

Pelešjan. Kino. Žizn. (Artur Anajan, Dokumentární, 25 min. Rusko: studio Ostrov GTRK Kultura, 2008).

Pelešjanovo mlčení. (Il silenzio di Pelesjan; r. Pietro Marcello, dokumentární 52 min. Itálie/Rusko, 2011).

Smotrim... Obsuždajem...: Obsužděnije filmov „Obitateli“, „Vremena goda“, „Konec“ (televizní diskusní pořad o dokumentárním filmu), Moskva: TV Kultura, 9. 12. 2013.

Použité databáze

Československá filmová databáze, <http://www.csfd.cz/>

Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/>

Filmová a divadelní databáze Kino-Teatr, <http://www.kino-teatr.ru/>

Filmová databáze Kino-Poisk, <http://www.kinopoisk.ru/>

Vysokoškolské kvalifikační práce, <http://theses.cz/>