

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

# **Bakalářská práce**

Anna Stepina

## **Analýza a interpretace výtvarného umění ve filmech Andreje Tarkovského**

Analysis and Interpretation of visual art in the films of Andrei Tarkovsky

Praha 2017

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Konečný

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 20. 12. 2016

.....  
Anna Stepina

## **Abstrakt**

Bakalářská práce *Analýza a interpretace výtvarného umění ve filmech Andreje Tarkovského* se zabývá vztahem filmu a výtvarného umění na příkladu snímku *Solaris* (1972) sovětského režiséra Andreje Arsenjeviče Tarkovského. Důraz je kladen na dva aspekty. První část je zaměřena na problematiku perspektivy z hlediska filmové a umělecko-historické teorie. Pozornost se také bude věnovat pojetí perspektivy v době italského quattrocenta. Druhá část je věnována problematice živých obrazů (fr. tableaux vivant) v díle Andreje Tarkovského. V souvislosti s tím se práce zaměřuje na roli cyklu *Marnotratného synu* Rembrandta van Rijna ve filmu *Solaris* (1972). Práce si klade za cíl odpovědět na otázku, do jaké míry malířství, jako tradiční forma vizuálního umění, ovlivnilo film.

## **Klíčová slova (česky)**

Andrej Tarkovskij, film, ikonografie, živý obraz, Andrea Mantegna, Rembrandt van Rijn

## **Abstract:**

The aim of the Bachelor thesis “Analysis and Interpretation of visual art in the films of Andrei Tarkovsky” is to examine the relationship between cinematography and visual arts using the film “Solaris” (1972) by the soviet director Andrej Tarkovsky as an example. This topic is subdivided into two parts. The first part of the study focuses on the subject of perspective in relation to the theory of art history and film, with attention to the concept of “perspective” from the period of the Italian Quattrocento. The second part is concerned with the usage of “living pictures” (fr. tableaux vivant) in the work of Andrej Tarkovsky, more precisely, the role of the cycle “The Return of the Prodigal Son” by Rembrandt van Rijn in the film “Solaris” (1972). The main objective of the thesis is to answer the question: to what extent painting as a traditional form of visual arts influences cinematography.

## **Key words:**

Andrei Tarkovsky, film, iconography, Tableau Vivant, Andrea Mantegna, Rembrandt van Rijn.

## Obsah

|    |   |    |
|----|---|----|
| 1  | Úvod.....   | 5  |
| 2  | Andrej Tarkovskij – stručná biografie a filmografie.....                  | 7  |
| 3  | Film Solaris (1972 ) .....  | 11 |
| 4  | Otázka perspektivy.....   | 14 |
|    | 4.1 Teorie filmu.....   | 14 |
|    | 4.2 Teorie umění.....   | 21 |
| 5  | Renesanční pojetí perspektivy.....  | 26 |
| 6  | Andrej Tarkovskij – teorie a praxe.....                                   | 31 |
|    | 6.1 Tarkovského postoj k filmovému umění.....                             | 34 |
|    | 6.2 Kameraman Vadim Jusov .Stručná charakteristika .....                  | 36 |
|    | 6.3 Film Solaris (1972) — vliv lineární perspektivy na filmový obraz..... | 37 |
|    | 6.4 Andrea Mantegna. Cristo in Scurto .....                               | 39 |
|    | 6.5 Vliv perspektivní zkratky na filmový obraz .....                      | 42 |
| 7  | Solaris – filmová heurmenevtika .....                                     | 44 |
|    | 7.1 Chronotopy .....  | 44 |
|    | 7.2 Chronotop dialogu kultur .....  | 47 |
|    | 7.2.1 Rembrandt van Rijn. Vlastní podobizna se Saskií (1635).....         | 49 |
|    | 7.2.2 Rembrandt van Rijn. Návrat Ztraceného synu (1669).....              | 54 |
| 8  | Závěr .....   | 59 |
| 9  | Seznam použitých zdrojů .....   | 61 |
|    | 9.1 Seznám použité literatury .....                                       | 61 |
|    | 9.2 Elektronické zdroje .....   | 62 |
| 10 | Obrazová příloha .....  | 63 |
| 11 | Seznám obrazové přílohy .....   | 75 |

## 1. Úvod

Z hlediska tradičních dějin umění film je možné považovat za nejpokročilejší formu výtvarné podoby, principy které byly formulovány až v renesanci a později dovedeny k největším extrémům iluzivnosti v barokním malířství.<sup>1</sup> Camera Obscura Leonarda Da Vinciho<sup>2</sup> je přímým předchůdcem černé komory Josepha Nicéphore Niepce (1769-1833), pomocí které byl objeven princip fotografického procesu. V polovině 19. století fotografie ukončila snahy malířství o napodobení skutečnosti, byla tudíž ideálním nástrojem pro reprodukci, která, zda se, řešila problém o napodobení formy. Problém o napodobení pohybu nicméně vyřešen nebyl. Je nutno si připomenout, že problematika pohybu a iluze pohybu na obrazové ploše byla jedním ze základních problémů celého barokního umění, které nakonec dospělo nástrojnou malbou a s tím související iluzivností k novému třetímu rozměru.<sup>3</sup> Teprve filmový obraz dosáhl této iluze v ploše.

Film na rozdíl od malířství je uměním pohybu, přesněji řečeno pohyb tvoří základ filmového obrazu. Avšak nelze ztotožňovat reálný fyziologický pohyb kamery, herců a předmětů, zachycený pomocí kinematografického principu, s vnitřní podstatou pohybu v uměleckém filmu. Reálný filmový pohyb je pouhým optickým klamem. Ve skutečnosti na plátně existuje řada statických obrázků promítaných za sebou.<sup>4</sup>

Film již od svého počátku se stal tak výrazným fenoménem, že se nenapájel pouze z jiných umění, ale okamžitě vysílal zpětnou reakci. Nelze ho tudíž považovat za nadstavbu nad tradičními uměními či vrchol, který předchodí tvorbu zhodnocuje moderními nástroji.<sup>5</sup> Nejen tedy transformoval (a transformuje) nástroje jiných umění, ale také nabízel i své vlastní nástroje pro komunikaci s pozorovatelem.

Zda je možné hovořit o vzájemném vlivu dvou takových vizuálních media, jakými jsou malířství a kinematografie, a do jaké míry? Je-li možné v současné době definovat film v rámci dějin vizuálního umění jako „realističtější“ malířství, tedy tvrdit, že film malbu pouze nahrazuje, jelikož je pravdivější? Ovlivňují se navzájem tato dva media? Na tyto otázky si klade

---

<sup>1</sup> Vlastimil Jiřík, *Kinematografický obraz*, Díl I., Praha, 1994, s. 142.

<sup>2</sup> Popsal praktický pokusy s využitím jevů v svém kodexu *Codex Atlanticus* (1485).

<sup>3</sup> Jiřík (pozn. 1), s. 142.

<sup>4</sup> Vladimír Suchánek, *Duchovní aspekty filmu*, Olomouc, 2005, s. 33.

<sup>5</sup> Kateřina Svatoňová, *2 ½ D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění*, Praha, 2008, s. 157.

za cíl odpovědět moje bakalářská práce a to na příkladu science-fiction filmu ruského režiséra Andreje Arsenjeviče Tarkovského *Solaris* z roku 1972.

Práce je členěna do pěti kapitol. V prvních dvou kapitolech pozornost se bude věnovat osobnosti Andreje Tarkovského a jeho filmografie. Druhá kapitola představuje a stručně popisuje děj Tarkovského snímku *Solaris*, na jehož analýzu se primárně zaměřím v následujících kapitolech.

Třetí kapitola je věnována otázce perspektivy a její vnímání diváckým subjektem a to jak z hlediska filmové teorie, tak i z umělecko-historického hlediska. Čtvrtá kapitola se zaměří na pojetí perspektivy v době její novodobého zrodu, tedy na dobu renesanční. Budu se zabývat otázkou, zda systém zavedený Albertim na základě euklidovské geometrie, byl již v té době závazným a všeobecně přijatým či nikoliv. V následující kapitole pokusím se odpovědět na otázku, položenou v předcházejících kapitolech, zda onen systém lineární perspektivy se dá použít ve filmu a to na základě několika sekvencí z filmu *Solaris*. Dále bych se ráda zaměřila v této kapitole na konkrétní příklad vlivu renesančního umění a jeho pojetí perspektivy na filmový obraz *Solaris*. V poslední kapitole se pozornost bude věnovat citacím, vyskytujícím ve filmu, a jejich roli pro filmový narativ.

## 2. Andrej Tarkovskij — stručná biografie a filmografie

Narodil se 4. dubna 1932 ve vesnici Zavražje (rus. Завражье, dnes Kostromská oblast) v Jurjevském okruhu Ivanovské oblasti, severovýchodně od Moskvy jako prvorozené dítě herečky Marie Ivanovny Višňakové (1907-1979) a významného básníka a překladatele Arsenije Alexandraviče Tarkovského (1907-1989), narozeného v Jelizavěthradu (dnes Kirovohrad) na Ukrajině. Po jejich rozvodu zůstal se sestrou Marinou u matky. Dětství prožil v Moskvě a v Jurjevci. Po válce navštěvoval kurzy malířství a hudby, v roce 1946 onemocněl tuberkulózou.<sup>6</sup>

Od roku 1951 studoval na moskevském Institutu orientalistiky rok a půl arabštinu, ze školy odešel v roce 1953 a květnu téhož roku odjel s geologickou expedicí na Východní Sibiř.<sup>7</sup>

V létech 1954 - 1960 studoval VGIK<sup>8</sup> ve třídě Michaila Iljiče Romma. Za svůj studium natočil dva filmy: v roce 1956 se podílel na natáčení krátké školního filmu podle povídky Ernesta Hemingwaye *Zabijáci* (eng. *The Killers*, rus. Убийцы), v němž zrežíroval hlavní scénu v kavárně; roku 1958 spolu s Alexandrem Gordonem (s nímž spolupracoval i na svém prvním filmu *Zabijáci*) zrežíroval středometrážní černo-bílý film *Dnes propustka nebude...* (rus. *Сегодня Увольнения не будет ...*).<sup>9</sup> V roce 1960 vznikl ho absolventský hraný barevný film *Válec a housle* (rus. Каток и скрипка), na němž poprvé spolupracoval s Andrejem Michalkovým - Končalovským a kameramanem Vadimem Jusovým. Film získal hlavní cenu na Festivalu studentských filmu v New Yorku v r. 1961.<sup>10</sup>

V dubnu 1957 se oženil s Irmou Jakovlenou Raušovou (nar. 1938), která debutovala jako herečka v *Ivanově dětství* (matka Ivana) a ve filmu *Andrej Rublev* hrála roli pomatené dívky. Roku 1962 zrežíroval svůj prvním celovečerní hraný film *Ivanovo Dětství* (Иваново Детство) na motivy povídky *Ivan* (1958) Vladimira Bogomolova. I přestože film dostal pouze dva mezinárodních ocenění,<sup>11</sup> značně ovlivnil celkový vývoj kinematografii a získal

---

<sup>6</sup> Stručný životopis Andreje Arseňjeviče Tarkovského, in: Miloš Fryš (ed.), *Andrej Arseňjevič Tarkovskij — Krása je symbolem pravdy*, Příbram, 2011, s. 353.

<sup>7</sup> Idem, s. 353.

<sup>8</sup> VGIK – Vyšší státní institut kinematografie, dnes. – Všeruský státní institut kinematografie S. A. Geasimova (rus. Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. Ф. Герасимова).

<sup>9</sup> Fryš (ed.) (pozn. 6), s. 357.

<sup>10</sup> Idem, s. 357.

<sup>11</sup> 1962 – Zlatý lev Marka ex aequi s Rodinnou Kronkou (La cronoca familiare) Valerie Zurliniho, XXII. MFF Benátky; 1962 – Cena Golden Gate za nejlepší režii na VI. MFF v San Franciscu.

si celosvětový obdiv kritiky, která ho však zařadila do skupiny tzv. „poetických filmů“. Tarkovskij s touto charakteristikou v zásadě nesouhlasoval a to především proto, že tento směr v sobě nesl jevy, které nejenže se lišily od jeho vlastní tvůrčí metody, ale byly mu hluboce cizí v uměleckém smyslu.<sup>12</sup> Ani pak nesouhlasil se svým vlastním *Ivanovým Dětstvím* a nazýval jeho „učednickým snímkem a “jedním z těch, které „se vymýšlejí na VGIKu“.<sup>13</sup>

V roce 1966 spolu s Andrejem Michalkovým-Končalovským natočili film *Andrej Rublev* o životě středověkého ruského malíře. Film byl cenzurou posuzován za alegorie sovětského systému a proto, i přes mnohá získána světová ocenění<sup>14</sup> byl zakázán až do roku 1971. Tímto svým dílem se Tarkovskij zařazuje mezi nekonformní umělci, a proto nemohl natáčet až do roku 1972. K premiéře původní verze filmu *Utrpení podle Andreje* (rus. *Смачму по Андрею*) došlo až po smrti Tarkovského v roce 1987.<sup>15</sup>

Roku 1970 se oženil s Larisou Pavlovnou Jegorkinovou a v témže roce se jim narodil syn Andrej.

V roce 1972 zrežiroval film *Solaris* podle románu Stanisława Lema *Solaris* (1961), jehož je možné považovat za první pokus Tarkovského v žánru science-fiction. Byl některý kritiky označován za jakousi reakci na Kubrikův film *2001: Vesmírná Odysea*, což je možné považovat za pravdivé tvrzení pouze do jisté míry, jelikož filmy mají různou problematiku. Tarkovského zajímal především problém vnitřní, psychologický, tudíž, otázka, jestli je člověk schopen žít v nelidských podmínkách a zůstane-li stále člověkem.<sup>16</sup> Film rovněž získal ocenění na festivalech v Cannes, Londýnu a v Karlových Varech.<sup>17</sup> Na všech čtyřech filmech spolupracoval s kameramanem Vadimem Jusovým

Roku 1974 zrežiroval film *Zrcadlo*. Jedná se o film skoro autobiografický, jelikož je složen z vlastních Tarkovského vzpomínek na své dětství a především na svou matku jako určující

---

<sup>12</sup> Rozhovor s Olgou Surkovovou, in: Miloš Fryš (ed.) (pozn. 6), s. 34.

<sup>13</sup> Idem, s. 35.

<sup>14</sup> 1969 – Cena FIPRESCI na MFF Cennes, 1969 – Cena Asociace francouzských filmových kritiků pro nejlepší zahraniční film, 1972 – Zvláštní cena poroty a Cena Mezinárodního evangelického centra MFF Cannes; 1973 – Velká cena MFF v Azolu, Itálie; 1973 – První cena za nejlepší film festivalu, Druhá cena poroty diváků, Cena Svazu filmařů, Festival festivalů Bělehrad,

<sup>15</sup> Fryš (pozn. 6), s. 359.

<sup>16</sup> Andrej Tarkovskij, *Báseň Filmu*, in: idem, s. 178.

<sup>17</sup> MFF Cannes, 1972 – Velká cena poroty, Cena Ekumenické poroty, nominace na Zlatou palmu; 1972, MFF Londýn – Cena za nejlepší film roku; 1972, MFF Karlový Vary – Cena FIPRESCI; 1973, MFF Statford – Čestný diplom.



osobu svého života.<sup>18</sup> Během střihu filmu bylo zpracováno devatenáct různých verzí, každá scéna byla mnohokrát přemístována. Konečná verze je zastřižena proti všem zásadám tradiční dramaturgie, a proto snímek byl Tarkovským považován za příliš nestejnorožný.<sup>19</sup> Získal Donatellova Davida pro nejlepší zahraniční film v Itálii (1980) a Cenu svatého Vincenta (1980).<sup>20</sup>

Posledním filmem zrežirovaným Tarkovským v SSSR se stal *Stalker* (1979). Vznikl na základě novely bratrů Strugackých *Piknik u cesty* (rus. Пикник на обочине) z roku 1972. Jedná se o druhý pokus Tarkovského v žánru vědeckofantastických filmů, v němž režisér se snažil přenést těžiště z problému vnějších na problémy vnitřní, s věrností člověka svému duchovnímu ideálu. Zajímalo ho problém víry jako problém sounáležitosti osobnosti s lidským ideálem.<sup>21</sup> Film byl hodně oceňován kritikou<sup>22</sup> a je dnes považován za jeden z nejdůležitějších Tarkovského filmů.

Kromě toho, v letech 1964 - 65 natočil v Radiu Moskva rozhlasovou hru podle Williama Faulknera *Plnou parou vzad*. Režiroval Hamleta Williama Shakespeara v Divadle Leninického komsomolu v Moskvě a v Covent Garden v Londýně operu Modesta Petroviče Musorgského *Boris Godunov*.

Na začátku 80. let odjel do Itálie, aby natočil svůj předposlední film *Nostalgie* (1983) (ital. *Nostalghia*) na základě scénáře, jenž vznikl ve spolupráci s italským básníkem, spisovatelem a scenáristou Tonino Guerrou. Byl Tarkovským považován „v nejvyšším smyslu za vlastenecký“,<sup>23</sup> v němž se dotekl tématu vztahu vlastního domovu a vlastní minulosti, pocitu vykořeněnosti a osamělosti. Film, i přes odpor Goskina, získal v Cannes velké ocenění.<sup>24</sup>

10. července 1984 po tiskové konferenci v Miláně zveřejnil své rozhodnutí zůstat na Západě. V únoru 1985 vyšlo v němčině první vydání knihy filmově teoretických státi *Zapečetěný*

---

<sup>18</sup> Tarkovskij, (pozn. 16), s. 178.

<sup>19</sup> Idem

<sup>20</sup> Fryš (pozn. 6), s. 361.

<sup>21</sup> Tarkovskij (pozn. 16), s. 178 – 179.

<sup>22</sup> Cena francouzské kritiky, Zvláštní cena a Cena ekumenické poroty na MFF v Cannes (1980), Cena Luchina Viscontiho (1980), Cena FIPRESCI na II. MFF vědeckofantastických filmů v Madridu (1980), Prémie filmové kritiky na I. MFF v Terstu (1980), Zvláštní cena poroty (Special Motion) na MFF v Portu (Fantasporto, 1983), nominace na Cenu International Film Fantasy na MFF v Portu (Fantasporto, 1983).

<sup>23</sup> Andrej Tarkovskij, *Dopis Otcí*, in: Fryš (ed) (pozn. 6), s. 285.

<sup>24</sup> Velká cena za režii ex aequo (s Penězi Roberta Bressona), Cena Ekumenické poroty, Cena FIPRESCI a nominace na Zlatou palmu na MFF v Cannes (1983).

čas v nakladatelství Ullstein ve Frankfurtu nad Mohanem.<sup>25</sup> V prosinci téhož roku bylo Andreji Tarkovskému diagnostikováno onkologický nález na plicích.

Roku 1986 vychází jeho poslední film *Oběť* (šved. *Offret*), jehož lze vnímat za Tarkovského uměleckou závěť. Získal velké mezinárodní ocenění na festivalu v Cannes, Londýnu, atd.<sup>26</sup>

Andrej Arseňjevič Tarkovskij zemřel 29. prosince 1986 v Hartmanově klinice v Paříži po dlouhodobém onemocnění rakovinou plic.

---

<sup>25</sup> Fryš (pozn. 6), s. 353.

<sup>26</sup> Velká cena poroty, Zvláštní cena poroty, Cena FIPRESCI MFF, Cena Ekumenické poroty a cena za nejlepší výtvarné ztvárnění (Sven Nykvist) na MFF v Cannes (1986), Hlavní cena ex aequo (s filmem *Mona Lisa* Neila Jordana) a Cena za nejlepší kameru (Sven Nykvist) na MFF ve Valladolidu (1986), Zlatý Skarabeus za nejlepší film natočený ve Švédsku a Zlatý Skarabeus pro nejlepšího herce (Erland Josephson) v roce 1986, Britská filmová cena (BAFTA) za nejlepší zahraniční film (1988), Donatellův David: Zlatá medaile (1988).

### 3. Film Solaris (1972)

Film *Solaris*<sup>27</sup> byl Tarkovským natočen po dlouhodobé nucené odmlce jako adaptaci science-fiction románu polského spisovatele Stanisława Lema z r.1961. Scenář snímku vznikl ve spolupráci režiséra s ruským spisovatelem a scenáristou Fridrichem Gorenštejnem, takže došlo k zřejmě změně základní problematiky: zatímco Lemův román řeší problém vzájemného porozumění mezi rozdílnými formami života, tedy s problémem styku lidského vědomí s tím, co je nevědomé; Tarkovského film však se stal meditací lidského života, bádá o hranicích lidského poznání, zaměřuje se spíše na problém vnitřní, psychologický: zda člověk zůstane člověkem v nelidských podmínkách? Dotýká se rovněž stálého autorova tématu — vztahu člověka k domovu, rodnému místu, čímž je ve filmu celá Země.

Příběh filmu se odehrává v neurčité budoucnosti. Solaristika — věda, jíž předmětem badání je vzdálená planeta Solaris — pozastavila se, jelikož se dostala do bezvýchodné situace. Na Zemi se rozhořívá diskuze, jestli se má pokračovat výzkum planety či nikoliv. Vyvolává konflikt svědectví pilota Bertona, tvrdícího, že povrch planety, složené z tajemné hmoty, je „živý“ a dokonce je schopen vytvářet nejenom abstraktní formy (tzv. mimiody, symetriády apod.), nýbrž i formy, srozumitelné a jasné pro lidi, jakožto zahrada neboli obrovský lidský kojeneček. Na základě Bertonova dokladu někteří vědci dospívají k závěru, že „živý oceán“ má schopnost k myšlení, tedy je zvláštní formou rozumné bytosti. Solaristika však zůstává vědou pouze popisnou, která hromadí informaci a záznamy bez toho, aby byla schopná tuto informaci využít a navázat s oceánem kontakt. Proto právě na Solaris byl poslán psycholog Kris Kelvin, aby na místě učinil rozhodnutí o dalším osudu zkoumání.

Děj filmu začíná na Zemi, na okraji velkého města budoucnosti, kde Kris tráví své poslední dny se svým otcem a tetou na typické ruské dřevěné dače, která původně byla domem jeho rodičů. Kris je představen jako typický maloměšťák, poněkud slabá osobnost, která je méně než kdokoliv jiný v úmyslu projevit se jako individualita, netouží po něčem mimořádném, výlučném. Naopak, každou myšlenkou je to vědec, psycholog, pragmaticky myslící.<sup>28</sup> Z toho se právě vypukne ho debata s Bertonem, který před odletem ho varuje a pouští mu film, natočený při vlastní výzkumné misi. Kris mu na to říká, že ho zajímá pouze pravda, že není básníkem a proto nemůže dělat závěry založené na „důvodech srdce“. Jeho problém je velmi jednoduchý: buď odstranit stanici z orbity anebo udělat extrémní opatření jako bombardování oceánu vysoce intenzivními paprsky. Berton na to mu pokládá

---

<sup>27</sup> Vyrobeno: Mosfilm, 165 min. barevný (Sovcolor)/černobílý; 2.35:1, mono, hraný

<sup>28</sup> Fryš (pozn. 6), s. 57.

otázku, vyjadřující jednou z hlavních problematik filmu: jestli Kris chce zničit to, co nejsme schopni pochopit? A podotýká, že poznání je oprávněné, když spočívá na základech morálky.

Kris se loučí se svou rodinou, včetně otce, s nímž si doposud není schopen plně porozumět. Po příletu na výzkumnou stanici se Kelvin setkává s dvěma členy posádky: fyzikem Snautem a kybernetikem Sartoriem, podle nichž na stanici dochází k neuvěřitelnému jevu, kterému se nedá porozumět: vlivem Oceánu na planetě Solaris si dokáže zhmotňovat představy a vzpomínky, tedy nejniternější fantazie jednotlivých členů posádky. Říkají jim „hosty“. Nedá se od nich zbavit žádným způsobem, neboť jejich po zlikvidování znovu se na stanici objevují. Právě na to umírá poslední člen posádky, Gibarjan, dlouholetý Krisův přítel, který spáchal sebevraždu nedlouho před psychologovým příletem. „Musí to být mé svědomí“ — říká Gibarjan ve videozprávě, nechanou jim pro Krisa. Ostatní členové posádky na objevení hostu reagují rozličně: dr. Snaut je demoralizován, Sartorius se tváří jako necitelný a cynický výzkumník.

Skeptický naladěný Kelvin však jim nevěří a to do té doby, než se mu nezjeví jeho dávná milenka Harey, která po jejich rozvodu před lety spáchala sebevraždu poté, co ji opustil. Kris se zcela neúspěšně pokouší nové bytosti zbavit, ale se Harey den nato znovu objeví v jeho pokoji. Neuvědomuje si na počátku, že není lidskou bytostí, i když bez Krisa fakticky existovat nemůže, tedy musí být stále vedle něho. Nakonec Kelvinovi dojde, že Harey je zhmotněním jeho nejniternějších fantazií, což vysvětluje i podivné výpadky z její paměti — neví samozřejmě všechno, co by měl člověk vědět, protože takovým člověkem není.<sup>29</sup> Postupně však i Kris začíná v svém hostovi vidět skutečnou lidskou bytost a nakonec jí zcela podlehne.

Čím více Kris pociťuje Harey jako skutečnou lidskou bytost, tím více sama sebe Harey jako subjekt v tom nejradikálnějším smyslu slova. Říká ve filmu: „Ne, to nejsem já ... Nejsem Harey ... Řekni, řekni mi ... Je ti hodně odporné, že jsem taková?“. A právě protože je nakonec zbavena posledních pozůstatků své substancionální identity pokouší se o sebevraždu.<sup>30</sup> Vypije tekutý kyslík a tak se na chvíli celá zmrzne, však poté znovu ožije. Až pomocí Snauta a Sartoria definitivně zmizí pomocí anihilaci. Poté Snaut a Sartorius pokouší se o experiment a posílají Kelvinův elektroencefalogram Oceánu, v důsledku čehož tzv. hosty už se více nezjevují. V závěru Kelvin, poté, co si zjistí, že Harey definitivně zmizela, rozhoduje se vrátit domu. Ve finální sekvenci vidíme Krisa před rodným domem, jak se dívá do okna a sleduje svého otce. Ten ho jde ke dveřím uvítat, kde Kris před ním kleká. Kamera začíná vzdalovat a

---

<sup>29</sup> Slavoj Žižek, *Lacrimae rerum: Kiesłowski, Hitchcock, Tarkovskij, Lynch*, Praha, 2015, s. 174.

<sup>30</sup> *Idem*, s. 175.

stoupat a brzy se ukáže, že dům nestojí na zemi, ale na malém ostrově uprostřed Oceánu planety Solaris.

## 4. Otázka perspektivy

### 4.1. Teorie filmu

Starší pojetí teorie filmu upozorňují na vývojovou radu malba-fotografie-film. Například, André Bazin považuje film za logické pokračování uměleckého usilí o mimesis, které vedlo k filmu právě od lineární perspektivy přes fotografii. „Původnost fotografie ve vztahu k malířství tkví tudíž v její zásadní objektivitě. A tak se plným právem skupině čoček, jež tvoří fotografické oko nahrazující lidský zrak, říká „objektiv“. Poprvé se mezi výchozí objekty nestaví nic jiného kromě jiného objektu“.<sup>31</sup> V této souvislosti je také potřeba zmínit Bazinovu pozici obecně. Ve své studii *Ontologie filmového obrazu*, která v podstatě představuje estetickou platformu jeho kritické činnosti, vychází ve svém výkladu existence filmu z psychoanalýzy a tvrdí, že malířství vzniklo z „komplexu mumie“ a jeho základní funkce je „zachránit život podobností.“<sup>32</sup>

Bazin odmítá symbolismus kinematografické formy a film pokládá za zvláštní druh fotografie, která automaticky registruje pohyb plastických forem v čase: „*Z toho pohledu nám připadá kinematografie jako dokončení fotografické objektivy v čase. Film se neuspokojuje s tím, že by pro nás uchoval objekt zabalený do jeho okamžiku jako hmyz z dávných dob do jantaru, nýbrž vymaňuje barokní umění z křečovitě strnulosti. Poprvé je obraz věci rovněž jejich trvání a, podobně jako mumie, obrazem změn.*“<sup>33</sup> Na jedné straně Bazin fetišizuje snímanou skutečnost, které připisuje imanentní vlastnosti „realističnosti“ a „identičnosti“.<sup>34</sup> Zobrazovací funkce kamery redukuje na technologický proces „balzamování“ skutečností a zároveň odmítá schopnost kamery nejen fotografovat, ale i odhalovat podstatné vztahy pomocí svých vlastních výrazových prostředků.<sup>35</sup> „*Fotografie zachycuje vnější tvárnost jevů, zatímco malířství jejich podstatu*“.<sup>36</sup> Až nová filmová historie tuto vývojovou triádu vyvrací a ukazuje, že dlouho tradovaná souvislost mezi těmito třemi médii vychází pouze z analogie formy, která se různým způsobem vztahovala ke skutečnému světu.<sup>37</sup>

Nelze však vyloučit skutečnost, že raná kinematografie se řídila pravidly reprezentaci světa a způsobu vnímání perspektivy, jež byla stanovena ještě klasickou fotografií, tudíž se

---

<sup>31</sup> André Bazin, *Ontologie filmového obrazu*, in: *Co je to Film*, Praha, 1979, s. 16.

<sup>32</sup> Nedelčo Milev, *Dialektika filmových stínů*, Praha, 1978, s. 127.

<sup>33</sup> André Bazin (pozn. 31), s. 18.

<sup>34</sup> Milev (pozn. 32), s. 127.

<sup>35</sup> Idem, s. 126.

<sup>36</sup> Bazin (pozn. 31), s. 13.

<sup>37</sup> Svatoňová (pozn. 5.), s. 130.

nutně musela stavět na základech lineární perspektivy. Jean- Louis Comolli zdůrazňuje pokračování perspektivního režimu v kinematografickém zobrazení. Ve své analýze problematiky hloubky pole tvrdí, že byl tento aspekt rozhodující pro vytvoření dojmu reálnosti. Jestliže byl efekt hloubky po prvních třiceti letech trvání kinematografii opuštěn a po dalších dvaceti znovuobjeven, vždy se tak dělo v souladu s požadavky na „realistické“, tj. mimetické, zobrazení, nikoliv ještě pouze z technologických důvodů.<sup>38</sup>

Ve fotografii, na rozdíl od malovaného obrazu, diktatura perspektivního paradigmatu a pevné stanovení korektní pozice diváka je absolutní. Jestliže v malbě perspektivní paradigma spíše představuje jakési ideál, který může, nikoliv musí, být uskutečněn, ve fotografii tato možnost volby je naprosto zrušena.<sup>39</sup> Perspektiva poskytuje malíři jednotný prostor, ve kterém se „děj“ může odehrávat, však tento prostor nemusí striktně odpovídat perspektivní projekci, a rovněž ani děj obrazů nemusí být časově synchronizovaný.<sup>40</sup> Ve fotografii však čas a místo jsou zachyceny naprosto navzájem neoddělitelně, jedno nemůže existovat bez druhého.

Vyplývá z toho otázka, jestli při transformování statického obrazu do pohybového dochází k výrazným proměnám perspektivní reprezentaci?

Teoretici poststrukturalismu nemají na to jediný názor. Například, Baudry se nedomnívá, že uváděním obrazu do pohybu film nějakým způsobem popírá perspektivní schéma. Stephen Heath má spíše k pohybu ve filmu a jeho vztahu k perspektivě postoj ambivalentní: na jedné straně podotýká, že právě pohyblivost má v sobě potenciál strnulost divácké pozice roztržít, na druhé straně sesouhlasí s Baudrym v tom, že ideologický projekt klasické kinematografie se v každém okamžiku snaží centrální pozice diváka nejen zachovat, ale zároveň posílit.<sup>41</sup>

Je nutně zdůraznit, že oba výše zmíněné teoretikové se věnují s ohledem na pohyb v kinematografii hlavní pozornost diváckému subjektu a jeho privilegovanému postavení. Pokládají ho, diváka, za přímého následovníka renesančního pozorovatele, přičemž jako základní podmínkou této návaznosti postulují dokonalé splynutí pohledu diváka a kamery.<sup>42</sup> Postrukturalistická teorie, která pracuje s představou ideálního diváka jako teoretickým vzorcem definovaným předem připravenou (aparát) diváckou pozici, vychází právě z indikace s kamerou,

---

<sup>38</sup> Barbora Lungová, Subjekt jako skvrna. Role perspektivního a kinematografického aparátu při vytváření divácké pozice, in: Patra Hanáková (ed.), Výzva perspektivy – obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět, Praha 2008, s. 158.

<sup>39</sup> Idem, s. 159.

<sup>40</sup> Ibidem

<sup>41</sup> Idem, s. 160.

<sup>42</sup> Petra Hanáková, Dává renesance vzniknout filmovému diváctví? Problémy perspektivního ukotvení teorie filmového pohledu, in: ed. Hanáková, Výzva perspektivy (pozn. 38), s. 101.

u níž se předpokládá, že zachycuje svět ve shodě se zákony perspektivy. Christian Metz, francouzský filmový teoretik, v své knize *Signifiant imaginaire* (1977) mluví o identifikaci s kamerou v souvislosti s uměním quattrocento: „*A je pravda, že když se divák identifikuje se sebou samým jakožto s pohledem, nemůže než identifikovat se zároveň i s kamerou, která se už před ním dívala na totéž, na co se teď dívá on, a jejíž úběžník postavení (= rámování záběru) určuje onen úběžník.*“<sup>43</sup>

Jean-Louis Baudry tvrdí, že v rámci filmu ideologické účinky perspektivy závisejí na identifikaci s kamerou. A britský badatel a jeden z teoretiků tzv. Screen Theory, Stephen Heath prohlašuje, že film se natolik opírá o fotografii, že mu bude vždy vlastní monokulární perspektiva a bude umisťovat divácký subjekt tak, aby se identifikoval s kamerou jakožto bodem jasného, centrálního, všeobjímajícího hlediska.<sup>44</sup>

Z tohoto rozvažování vyplývá, že pro poststrukturalististy skutečnost, že se při sledování filmu divák automaticky identifikuje s kamerou, totiž zaujímá postavení shodné s pozicí ideálního pozorovatele renesančního obrazu (tedy oka umístěného v úběžníku), je závazná.<sup>45</sup> Velice přesně popisuje diváckou situaci v kině Christian Metz: mluví o filmových divácích jakožto o pouhém součtu individui, upoutaných na svých místech, odkud se nesmí pohnout.<sup>46</sup> Diváka tedy izoluje od okolí temnota a film na plátně nazírá jakoby klíčovou dírkou.<sup>47</sup> Metzovi tato charakteristika posloužila pro přirovnání k prascéně, tedy k psychoanalytickému konceptu, je však možné se nad ní uvažovat z hlediska fungování perspektivy, jsou-li dovedeny do extrému.

Chceme-li porovnat diváckou situaci filmu, máme se obrátit do doby zrodu moderní perspektivy v první čtvrtině 15. století, kdy Filippo Brunelleschi demonstroval platnost geometrických a optických zákonů perspektivy. Pozorovatel tedy byl podobně fixován na pevně dané stanoviště a navíc nazíral perspektivní scénérii skrze kukátko, což vyvolovalo u diváka dojem, že skutečnost a její zobrazení se od sebe téměř neliší. Podstatné také je, že pozorovatel v otvoru obrazu, vývratného v úběžníku perspektivy a odrážejícího v zrcadle, vidí své vlastní oko. Z hlediska filmové teorii, tento model se jeví značně rozporně: na jedné straně, se divácký subjekt nově dostává do privilegované pozice, díky vytvořené aparátě iluzi jeho jakýsi všemocnosti, však na druhé straně je divák zároveň tím, kdo je ovládaný, kdo je nucený přijmout připravenou

---

<sup>43</sup> Christian Metz, *Imaginární Signifikant: psychoanalýza a film*, Praha, 1991, s. 69.

<sup>44</sup> Kaja Silverman, *The threshold of the visible world*, New York, 1996, s. 125.

<sup>45</sup> Hanáková (pozn. 42), in: ed. Hanáková, s. 102.

<sup>46</sup> Metz (pozn. 43), s. 82-83.

<sup>47</sup> Lungová (pozn. 38), s. 151.



pozici, tj. nechat se vest po perspektivních liniích, zaujmout své místo a uvěřit obrazu.<sup>48</sup>

Musíme však si uvědomit, že pevná pozice a jediný, všeobjímající bod pohledu vždy zůstává pouze ideálem. Je v této souvislosti možné si připomenout skutečnost, na níž upozorňuje Stephen Heath, že klasická filmová teorie často pracuje s představou diváka umístěného jakoby před oknem odhalujícím realitu, která je záramovaná, vycentrovaná a harmonizovaná.<sup>49</sup> Představa obrazového plátna se tu objevuje jako tabule skla, jež je vsázená mezi divákem a pozorovaným segmentem prostoru. Podobné tematické fascinace rámováním a oknem je pak typické pro renesanci — objevuje se zde jako „obdélníky spoutaného světa a vymezení prostoru pohledu“.

Bereme-li do úvahy tuto představu, máme také podotknout, že člověk vnímá svět prostorově, tj. svět se mu jeví o třech dimenzích. Měřítko onoho vnímání je euklidovská, což znamená, že euklidovská geometrie pro pozorovatele je ze všech geometrií jedinou, která daná názorně ve vnímání a která vytváří prostor, jenž se jeví jako absolutní. Existuje tedy sám o sobě a je základní podmínkou pro všechny druhy media.<sup>50</sup>

Heath avšak poznamenává, že tato perspektivní analogie selhává v okamžiku, kdy si uvědomíme, že divákova optika, tj. lidské oko, není monokulární, na rozdíl od kamery, ale binokulární, je vždy „viděním v čase“, a že pozorovatel je vždy mobilnější, rozptýlenější a různorodější než ideální model diváka, se kterým pracuje postrukturalistická teorie.<sup>51</sup>

Základní otázkou je, zdá tvrzení, že filmový obraz je vždy podřízen schématům albertiovské lineární perspektivy, je možné považovat za pravdivé a absolutní, jelikož kamera (v případě klasického filmu) vytváří obraz pomocí centrální projekce?

Filmová teorie zatím nemá na to jediný názor. Centrální perspektiva je hlavně vyzdvihovaná ruskými teoretiky ze dvacátých let, kteří upozorňují na zobrazovací pyramidu vztahující se k umístění kamery.<sup>52</sup> ruský režisér a filmový teoretik Sergej Ejzenštejn, se zajímal ve svých spisech ideji prostorových konstrukci, která je postavena na romantické představě architektury jako „zmrazené hudby“. Podle této teorie je architektura přímým předchůdcem filmu, neboť nahrazuje skutečný pohyb pohybem imaginárním, tedy ztělesňuje montáž. Zatímco ve filmu nehybný divák sleduje očima a myslí imaginární časovou linii, v architektuře se pozorovatel, podle Ejzenštejnové představy, pohybuje sérii diapositivů — aranžovaných pohledů, které

---

<sup>48</sup> Hanáková, (pozn. 42), s. 102.

<sup>49</sup> Idem, 104

<sup>50</sup> Jiřík (pozn. 1), s. 140.

<sup>51</sup> Hanáková (pozn. 42), s. 107.

<sup>52</sup> Svatoňová (pozn. 5), s. 122.

vnímá postupně jako dokonalé koncipované perspektivy.<sup>53</sup> V souvislosti s touto představou se dá rovněž připomenout Le Corbusierovu teorie tzv. proménádní architektury, která spočívá v sekvenčně řazených perspektivní pohledech imaginárního diváka.<sup>54</sup>

Neméně důležitou ideou, na níž nesmíme zapomenout, je koncept tzv. Filmu-Pravdy Ejzenštejnova současníka, teoretika a jednoho ze zakladatelů dokumentárního filmu, Dzigy Vertova. Vertov již v svých časných člancích vyžaduje o pravdivost ve filmu. Ne zda se proto zvláštním a neobvyklým fakt, že si za emblém ve Filmu Kino-Oko (rus. Киноглаз) bere právě oko (kamery) jako „autonomní organ“, který bloumá po sovětské realitě 20. let dvacátého století.<sup>55</sup>

*„Film - oko znamená, to, co [lidské oko] nevidí’*

*(...)*

*Jako možnost vidět bez omezení a vzdalenosté,*

*(...)*

*Jako život, zachycený mimoděk’.*

*(...)*

*Nikoli film-oko jako možnost učinit neviditelné viditelným, nejasné jasným, skryté zjevným, přestrojené neskrývaným, předstírané nepředstíraným; jako možnost proměnit faleš v pravdu. Film oko ... pokračování v boji za komunistické dekodování světa“.*<sup>56</sup>

Už v tomto citovaném textu (jedná se o článek z r. 1924 „Zrození filmu-oka“) začínají být patrné momenty Vertovův chápání filmu. Na jedné stráně je to princip filmu-pravdy [kino-pravda], který Vertovům kino-okům klade za cíl zaznamenávání života, on jaký je. K principu filmu-pravdy přistupuje metoda filmu-oka, díky které teprve může vzniknout film-věc [kino-věš]. Pod metodou filmu-oka spadá všechno, co je potřeba udělat od rozhodnutí zaznamenání až skutečností života a až po předvedení výsledného filmu divákům. Zahrnuje tedy výběr snímků a především montáž. Jinak řečeno, způsob, jakým se od jednotlivých skutečností života dospěje k rekonstrukci prostoročasového aspektu reality, která už avšak není realitou viděnou lidským okem, nýbrž realitou filmu-věci, který divákovi nabízí svůj vlastní způsob vidění.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> Petr Ingerle, Příběh perspektivy: dějiny jedné ideje: od renesance k modernímu umění a myšlení, Brno, 2010, s. 119.

<sup>54</sup> Idem

<sup>55</sup> Žižek (pozn. 29.), s. 133.

<sup>56</sup> Дзига Вертов, Рождение Киноглаза, in: Сергей Добрашенко (ed.), Дзига Вертов, Статьи, дневники, Замыслы, Moskva, 1966, s. 75.

<sup>57</sup> Robert Roreitner, Za hranicemi lidské fantazie? Film-pravda, fotogenie a kinematografický mýtus o věcech samých, in: ed. Martin Vrabec, Filosofické reflexe umění, Praha, 2010, s. 478.

Vrátíme-li se k otázce lineární perspektivy, musíme se obrátit na Davida Bordwella, podle kterého centrální perspektiva dominuje pouze při snímání reality, zatímco výsledný filmový obraz je tvořen různými druhy perspektiv. Výběr objektu a kompozice v prostoru před kamerou můžou pracovat proti perspektivě, zahrnout několik úběžníků anebo dokonce je možné stvořit falešnou perspektivu, jako tomu je u expresionismu.<sup>58</sup> Kromě toho, teoretici „perspektivní kamery“ podle Bordwella vůbec neberou v úvahu různou ohniskovou vzdálenost čoček, která je schopna perspektivu deformovat: zplošnit obraz, „znejasnit“ umístění předmětu apod.<sup>59</sup>

Jan Mukařovský ve svém spisu *K Estetice* komentuje práci filmového obrazu s perspektivou, když ukazuje na rozdíl mezi iluzivním prostor filmu a malby. Zatímco v malbě je zobrazována skutečnost z jednoho uhlu pohledu, kamera je schopna měnit svou pozici v prostoru a zaměření objektivu.<sup>60</sup> Tento specifický filmový prostor, jež je daný technikou záběru, podle Mukařovského, v divákovi vědomi „*obráží se zvláštním pocitem, který již mnohokrát byl popsán jako iluzivní přemístování diváka samotného*“.<sup>61</sup>

Stephen Heath tvrdí, že na výstavbě filmového prostoru v souladu s pravidly perspektivy se nejvýrazněji podílí hloubka pole, která však na druhé straně umožňuje výrazně varírovat perspektivní schéma a to změnou úhlů, vzdáleností, eventuálně díky čočkám s různou ohniskovou vzdáleností.

Velkou pozornost hloubce také věnuje Comolli. Upozorňuje, že samozřejmá hloubková perspektiva raných filmů podle něj výrazně posílila dojem „normálního vidění“ a reálností zachyceného jevu<sup>62</sup> (přičemž perspektivní iluze byla zde ještě podpořena pohybem po úběžných liniích a s ním souvisejícím zvětšováním a zmenšováním, což podle filmařů vyvolovalo u diváků nejintenzivnější prožitky).

Z tohoto hlediska se jeví pozoruhodným poznamenání Jurije Civijana o tom, jak „přirozenou“ a „reální“ perspektivu vnímali diváci raného filmu. Civijan proukazuje, že v samých počátcích kinematografie „geometrie filmu“ byla považovaná za zvláštní: prostorová výstavba se zdála prvním divákům překvapivá a až nepřirozená a lineární perspektiva silně sbíhavá. Perspektiva filmového plátna byla pocíťovaná časným divákem jako nesprávná, což souvisí s oslabeným mechanismem konstantnosti u raného diváka, tedy s jeho neschopností kompenzovat

---

<sup>58</sup> Hanáková (pozn. 42), s. 108.

<sup>59</sup> Idem

<sup>60</sup> Svatoňová (pozn. 5), s. 122

<sup>61</sup> Jan Mukařovský, *K estetice filmu*, in: *Studie I*, Brno, 2000, s. 445.

<sup>62</sup> Hanáková (pozn. 42), s. 109.

zmenšení postav úměrné jejich vzdálenosti.<sup>63</sup> Civijan také upozorňuje na komentář v anglickém časopisu z roku 1896: „Disproporce mezi přední a zádň částí záběru působí úžasně, i když člověk ví, že se to, co vidí, velice přesně, mechanicky podobá skutečnosti, okamžitě pociťuje podstatnou a hlubokou nepravdivost zobrazení.“<sup>64</sup> Toto svědectví popírá tradiční představu, že divák raného filmu toužil právě po dojmu reality, které mu přinášela perspektivní iluze.<sup>65</sup>

Úkolem teoretiků filmu se stává právě překonání nadvlády iluze nad předmětem, které podobně jako v Lacanově tzv. zrcadlové fázi vývoje člověka odvádí naši schopnost odkrýt hlubší symbolické struktury pod povrchem viděného. Zrcadlová fáze podle Lacana zahrnuje proces, kdy si dítě osvojuje motorické návyky, aby se odpoutalo od matičního těla. Zároveň dítě začíná si v elementárním smyslu považovat za jednotlivce, tedy jako od tohoto těla odpoutanou bytost. Tento proces vznikání ega Lacan schematizoval popisem situace, kdy dítě při prvním sebeuvědoměném pohledu do zrcadla mylně vidí samo sebe jako samostatný a nezávislý subjekt oddělený od ostatních<sup>66</sup>. Zde Lacan zdůrazňuje, že jde o nepochopení sama sebe, neboť v této vývojové fázi je dítě ještě do velké míry závislé na druhých. Tím, co ve skutečnosti vidí, je jeho ideální Já, střet se kterým je pro ně traumatizující, poněvadž proces poznávání vlastního obrazu zahrnuje i rozkol mezi tím, čeho dítě fyzicky schopno, co vidí a jak si samo sebe představuje.<sup>67</sup>

Jean-Louis Baudry a Christian Metz, navrhli, že existuje určitá paralel mezi raným formátováním dětského ega, jak ho popsal Lacan, a prožitkem sledování filmu. Podle Baudryho tím, jak se ztotožňuje s vlivnou pozicí postav na filmovém plátně, divák prochází přechodným stavem ztráty ega stejně jako v situaci, kdy dítě porozumí vlastnímu obrazu viděnému v zrcadle.<sup>68</sup> Ego pozorovatele se posiluje prostřednictvím iluzorního dojmu, že vlastní tělo je na filmovém plátně. Pohled se tudíž jeví jako funkce imaginace, klíč imaginárního klamu, který odehrává v kině.<sup>69</sup> Podle Lacana pozorovatel filmu touží být oklamaným, stejně jako obdivovatel umění při pohledu na iluzivní obraz typu trompe l'oeil. Divák tudíž touží vidět vlastní pohled, uvědomit si ho a být schopen ho zaznamenávat, a tak rozeznat sebe sama jako součást díla.

---

<sup>63</sup> Юрий Цивьян, К символике поезда в раннем кино, in: Юрий Лотман (ed.), Символ в системе культуры — труды по знаковым системам XXI, Tartu, 1987, s. 124.

<sup>64</sup> Цивьян (pozn. 63), s. 123.

<sup>65</sup> Hanáková (pozn. 42), s. 110.

<sup>66</sup> Martia Sturken, Lisa Cartwright, Studia Vizuální kultury, Praha, 2009, s. 109.

<sup>67</sup> Idem, s. 128.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ingerle (pozn. 53), s. 120.

Pojem lineární perspektivy, neboli *costruzione legittima*, bývá jakožto konstrukt geometrický, symbolický a kulturní spojován s oblastí dějin umění a proto souvislosti tohoto dispozitivu s filmovým médiem můžou se zdát nahodilé. Přesto ale problematika lineární perspektivy inspirovalo proud lacanovsko-althusserovské teorie filmu, v níž důležitou roli hrál vztah mezi zobrazovacím aparátem, kinematografickým dispozitivem, a diváckým subjektem. Nejvíce se tomu věnovali Jean-Lois Baudry, Jean-Lois Comolli a Stephen Heath, kteří chápali pozici subjektu jako konstituovanou na ideologické bázi a spočívající ve zdání realismu, koherence a transcendentálnosti subjektu.<sup>70</sup> Obě kategorii jsou přitom nerozlučně spjaté s perspektivním schématem. Problematika realismu - jakožto způsobu reprezentace – v kinematografii podle Comolliho nejlépe ilustruje otázka hloubky pole. Baudry a Stephen Heath vycházejí z předpokladu, že perspektivní konstrukce je závislá na jediném a neměnném stanovišti, odkud je daná scéna pozorována.<sup>71</sup> Právě tato stálost pozici dává vzniknout subjektu, který vždy je panem reprezentační situací, má vždy ideální výhled na scénu a je svrhovaný.

#### 4.2. Teorie umění

Zmíněné teorie ovšem také rozšiřují otázku perspektivního dispozitivu, tedy geometrického bodu, na obecnější hledisko, tj. point of view, které lze vnímat i v přeneseném smyslu jako „pohled na svět“. V tomto smyslu, otázka úzce fyziologického a posléze psychologického hlediska je přenesena na otázku ontologické povahy.<sup>72</sup> Nemůžeme tedy odmítat, že otázky kladené filmovou teorií v 70. letech, jsou těsně spjaté s uvažováním historiků umění, například Erwina Panofského a Ernsta Gombricha.

Na rozdíl od Panofského Ernst Gombrich se do jisté míry distancuje ve svém pojednání od „metoforického“ a kulturně-historického diskursu. Perspektiva představuje pro Gombricha pouhou technikou, je objevem, který vznikl z jednoduchých faktů vidění.

Ve své knize *Umění a Iluze* Gombrich se domnívá, že současní diváci si zvykli dívat na umění příliš zkreslujícími prostředky, jakými jsou třeba fotografie nebo diapozitivy. Proto podle něj starý názor, že je naivní chtít, aby obraz vypadal jako skutečnost, ustupuje názoru, že je naivní se domnívat, že by nějaký obraz někdy mohl vypadat jako skutečnost.<sup>73</sup> Gombrich také odkazuje na Herberta Reada, jenž tvrdí, že se stále zapomíná na skutečnost, že

---

<sup>70</sup> Ingerle (pozn. 53), s. 119.

<sup>71</sup> Hanáková (pozn. 42), s. 110.

<sup>72</sup> Ingerle (pozn. 53), s. 120.

<sup>73</sup> Ernst Gombrich, *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*, Praha, 1985, s. 288.

teorie perspektivy, vyvíjená v 15. století, je pouze vědeckou konvencí. Je jedním z možných způsobů, jak prostor popsat a nemá žádnou absolutní platnost.<sup>74</sup> Musíme v této souvislosti upozornit na skutečnost, že k podobným závěrům dostal i Nelson Goodman ve knize *Jazyky umění*, která byla vydána až na sklonku 60. let minulého století. Goodman v ní tvrdí, že perspektivní zobrazování je jen jedním z možných způsobů objektivní reprezentace světa; je to konvence jako každá jiná. Stejně tak, Ernst Gombrich pokládá perspektivu za zobrazovací režim, který musí být pochopen a který jako jediný nejlépe vystihuje „objektivní“ pohled na svět.<sup>75</sup>

Je také potřeba poznamenat, že Gombrich pojednává o lineární perspektivě v souvislosti s iluzí, jejíž vznik zásadní mírou podmíněn divákovou znalostí světa a kulturních vzorců, které je dotvářejí.<sup>76</sup> Základ perspektivy tudíž podle něj spočívá na jednoduchém a nesporném faktu zkušenosti diváka, tedy faktu, že nikdo nemůže vidět za roh. Bereme-li monokularitu perspektivy striktně, musíme nutně přijít k závěru, že divák pozná v perspektivě zobrazovanou realitu pouze z ideálního stanoviště, a navíc pouze skrze kukátko. Víme však ze zkušeností, že tak tomu není. I když divák opustí ideální stanoviště a obraz se mu více či méně zkreslí, stále však bude schopen jeho obsah identifikovat a nacházet v něm styčné body s realitou.<sup>77</sup> Umožňuje nám to právě tzv. percepční konstanty: předměty tedy vnímáme jako stále stejné, přestože se neustále mění náš úhel pohledu na jejich vzdálenost, osvětlení apod. „*Pokud se díváme jedním statickým okem, vidíme předměty jen z jedné strany a musíme hádat nebo si představit, co leží za nimi. Vidíme pouze jeden aspekt, pohled předmětu a není těžké přesně zjistit, jaký tento pohled bude z kteréhokoli bodu.*“<sup>78</sup> To znamená, že podle Gombricha perspektivní projekce umožňuje zobrazení libovolného množství předmětů ve tvaru, který v této projekce bude vždy vypadat stejně. Skutečnost, že divák si z tohoto množství vybereme jen ten, který nám dává smysl, je právě dána naší znalostí světa a naším očekáváním.<sup>79</sup>

Důležitým mezníkem ve zkoumání perspektivy z hlediska teorii umění se stal spis Erwina Panofského *Die Perspektive als 'Symbolische Form'*, v němž autor navazuje na filozofii Ernsta Cassirera. Perspektiva pro Panofského představuje „symbolickou formu“, která se rodí spolu s novým pojetím prostoru a světa. Funguje podobně jako jazyk, mýtus nebo umění, totiž jako základní prvek reprezentace „světa objektů“, jako nástroj sloužící k objektivizaci

---

<sup>74</sup> Gombrich (pozn. 73), s. 288.

<sup>75</sup> Lungová (pozn. 38), s. 147.

<sup>76</sup> Idem, s. 153.

<sup>77</sup> Idem, s. 153-54.

<sup>78</sup> Gombrich (pozn. 73), s. 291.

<sup>79</sup> Lungová (pozn. 38), s. 154.

uměleckého vnímání světa.<sup>80</sup> V tomto jeho pojetí se ožívá diskurz o prostoru, který má své předpoklady v Cassierova novokantovské teorii.<sup>81</sup> Kant považuje si prostor za apriorní syntetický soud, existující nezávisle na věcích. Jedná se o představu čistého prostoru – metaprostoru čistého rozumu, který je podmínkou „zjevování se“ objektu. Ernst Cassirer zavádí pojetí psychologického prostoru, který je podmínkou pro Panofského relativistických perspektivních tezí. Opírá se o studii Ernsta Macha, který na základě experimentů Franze Hildebrandta, rozlišoval mezi psychologickým prostorem, totiž produktem našich smyslů (prostor konečný – anizotropní, měřitelný), a metrickým prostorem (izotropní, nemeřitelný).<sup>82</sup> „V prostoru bezprostředního vnímání se totiž nevyskytuje žádná přísná stejnost místa a směru, nýbrž každé místo má svůj způsob a svou vlastní hodnotu. Zrakový, stejně jako hmatový prostor jsou shodné v tom, že v protikladu vůči metrickému prostoru euklidovské geometrii jsou anizotropní a nehomogenní.“<sup>83</sup> Panofsky jako příklad uvádí římského architekta a teoretika Vitruvia, opírajícího o subjektivní závěry z pozorování, a tak tvrdí, že antická perspektiva je „pravdivější“, protože je právě „subjektivní“ – zahrnuje tedy i křivost obrazu dopadajícího na sítnici, jemuž odpovídá i úhlová neboli zakřivená perspektiva.<sup>84</sup> Podle Panofského, antická perspektiva byla nedosažitelnou ideou, výrazem určitého vnímání prostoru, které nevyžadovalo o vytvoření systému či perspektivní konstrukci v novodobém smyslu a právě tím se podstatně lišilo od pozdějšího pojetí.<sup>85</sup> Renesanční perspektiva je na rozdíl od starověkého a středověkého chápání založená na rovnováze mezi nároky „objektivními“ a „subjektivními“. Je podle Panofského abstrakcí a výrazem novověkého relativismu. Odtud pramení také jeho pojetí perspektivy jako symbolické formy: nedostatky či absence perspektivní konstrukce v novodobém smyslu nesouvisí s hodnotovou hierarchií, ale se „stylem“ neboli symbolickou formou, ve které duchovní význam je přiřazen konkrétnímu materiálnímu znaku. Různé periody a regiony se podle něj neliší druhem perspektivy, tudíž neexistuje „správná“ a „nesprávná perspektiva“.<sup>86</sup> Panofsky také upozorňuje, že dokonce i modernistické zrušení perspektivní konvence je jedním z jejích stupňů. Rozdíl spočívá v tom, že zatímco starší perspektiva prostor ohraničovala, ukončovala, umělecké experimenty avantgard se snažily o zrušení, rozptýlení středu – centrálního bodu vidění.<sup>87</sup>

---

<sup>80</sup> Ingerle (pozn. 53), s. 5.

<sup>81</sup> Idem, s. 6.

<sup>82</sup> Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic form*, New York, 1991, s. 30.

<sup>83</sup> Ingerle (pozn. 53), s. 6

<sup>84</sup> Idem, s. 7.

<sup>85</sup> Panofsky (pozn. 82), s. 40 – 41.

<sup>86</sup> Ingerle (pozn. 53), s. 113.

<sup>87</sup> Idem

Panofsky také konstatuje, že přesná perspektivní konstrukce je zcela vymezena od struktury psychofyzického prostoru a je dokonce přímo určena pro převrácení psychofyzického prostoru do matematického. Tato konstrukce odmítá skutečnost, že pozorovatel se dívá nikoliv jedním zafixovaným okem, ale je binokulární, tudíž jeho zorné pole má sférickou formu.<sup>88</sup>

Vrátíme-li se k problematice diváckého subjektu, Panofsky také poukazuje na skutečnost, že téměř od samotného počátku perspektiva souvisí s problémem ideálního stanoviště diváka.<sup>89</sup> Proti sobě tudíž staly dvě koncepce: první dává přednost obrazové kompozici, která by respektovala skutečně stanoviště diváka a vychází mu vstříc (např. iluzivní nástrovní malby); druhá koncepce zacházela s prostorem, v němž byly obrazy umístěny, volněji a zároveň dávala divákovi větší svobodu, tedy sám si mohl zvolit ideální stanoviště a tím se přizpůsobil tomu, co mu perspektivní konfigurace nabízela.<sup>90</sup> Panofsky se také zabývá situací, v které divák ignoruje „předepsané“ ideální stanoviště a pozoruje obraz či fresku ze strany, tudíž z pozici, která perspektivní konfiguraci rozbíjí. Jak uvádí Panofsky, v dřívějších teoretických debatách se zkoumalo, do jaké míry přístupný kosý pohled diváka, v jaké vzdálenosti se nachází ideální stanoviště diváka apod.<sup>91</sup> Postoj Panofského zde je vzdálen kognitivnímu přístupu Gombricha a přístupu sémiotické fenomenologie, která také přiznává zásadní role individuálního fyzického subjektu, a naopak je přiblížen strukturalistickému přístupu k problematice perspektivy. „*Ve všech výše zmíněných ohledech se 'nároky' objektu střetávají s ambicemi subjektu. Objekt si hodlá zachovat od diváka odstup, chce vnutit divákovi svá pravidla, své zákonitosti (symetrii, frontalitu). Nechce, aby se k němu odkazovalo jen jako k úběžníku, který se ani nenachází ve středu zobrazované scény, což se právě děje, je-li scéna nahlížena ze strany. V tomto případě je perspektivní konfigurace formována systémem, jehož osy, již zjevně postrádají praktickou funkčnost; tato funkčnost existuje pouze v divákově představivosti.*“<sup>92</sup>

Francouzský teoretik a historik umění a architektury Hubert Damisch nadále pokračuje a rozvíjí Panofského přístup k problematice perspektivy. Model perspektivy artificialis chápe jako, ten, který mezích možností ideálně reflektuje vztah objektu a subjektu. Podle něj není zcela automaticky jasné, že perspektivní modus reprezentace stanoví subjekt, který se nachází v ústřední pozici vůči objektu.<sup>93</sup> Pozice subjekt však není v žádném případě dána určitým

---

<sup>88</sup> Panofsky (pozn. 82), s. 34.

<sup>89</sup> Idem, s. 27 – 28.

<sup>90</sup> Lungová (pozn. 38), s. 155.

<sup>91</sup> Idem, s. 156.

<sup>92</sup> Panofsky (pozn. 82), s. 68.

<sup>93</sup> Lungová (pozn. 38), s. 163.



geometrickým bodem, nýbrž naopak, jeho pozice je flexibilní, tudíž subjekt může v obraze pohybovat po různých trajektoriích. Damisch ve svém výzkumu vychází z analýzy počátků jejího vzniků, a chápe perspektivu, kterou nelze redukovat na otázky vidění či jazyka, jako způsob „myšlení v malířství skrze formy“. Perspektiva podle něj začíná tam, kde se střetává hledisko — oko — s úběžníkem, tak jako na Brunelleschiho perspektivním schématu. Na základě teorie mluvních aktů také tvrdí, že perspektiva spíše demonstuje [démonster], než by ukazovala [monster]. Z toho se dále vyplývá, že perspektiva vytváří formální aparát organizovaný hlediskem (point-of-view), úběžníkem a „vzdáleným bodem“, který představuje obdobu systému věty.<sup>94</sup> Je tedy souhrnem „sentencí“ tvořených základními body, které označují místo uvnitř předdefinované sítě významu a dávají mu konkrétní význam.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Hanáková (pozn. 42), in: idem, s. 95.

<sup>95</sup> Ingerle (pozn. 53), s. 8.

## 5. Renesanční pojetí perspektivy.

U filmu jakožto media, které zřejmě využívá perspektivní modely, jsou především zkoumány důsledky mechanického záznamu optickým aparátem, které má zaručit zcela přesné dodržení metod perspektivní konstrukce. Proto, když mluvíme o filmu jako uměleckém dílu, které na rozdíl od malířského obrazu, má vždy více tvůrců, nesmíme zapomenout na úlohu kameramana. Je pravoplatným spoluautorem audiovizuálního díla, který pomocí výrazových uměleckých prostředků (kompozice záběrů, barevné řešení, rakursu a perspektivy) a na základě scénáře a tvůrčího záměru filmu, spolu s režisérem a scenáristou zpracovává umělecké řešení. Kameraman je tou osobností, která je zodpovědná za vizuální řešení filmu, obrazovou stránku, což jeho právě do určité míry sblížuje s malířem.

Můžeme však srovnávat malířství s kameramanstvím? Na tuto otázku se pokusil odpovědět Walter Benjamin ve svém eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. Opírá se o francouzský pojem pro označení kameramana *Operateur*, pocházející původně z chirurgie. Srovnává tedy kameramana (operateur-a) s chirurgem, který vniká do pacientova těla a tím zkracuje značně odstup, a jen málo je zvyšuje obezřetností, s níž se jeho ruka pohybuje mezi orgány. Malíře Benjamin označuje za Mága, který zachovává ve vztahu k pacientovi přirozeně daný odstup nebo jen málo je zkracuje „vkládáním rukou“ a zvětšuje je silou své autority. Jinak říká, zatímco při práci si malíř vůči realitě svého námětu zachovává přirozený odstup, kameraman naopak proniká hluboko do tkáně dané reality.<sup>96</sup> Výsledné obrazy, které oba získávají, jsou také nesmírně odlišné. Obraz malíře je celistvý, kameramanův mnohonásobně rozkouskovaný, totiž jeho díly se k sobě musí skládat podle nového zákona.<sup>97</sup>

Film si osvojuje skutečnost v její mnohotvárnosti a v jednotě její aspektů a spojení, které ostatní umění odráží různě. Nehledá však nějaké nové, zvláštní formy osvojení, ale vytváří jakousi syntézu. Film tedy se dá v jistém smyslu nazvat umění kolektivního vyjádření.

Ani jedné umění se nevyvíjelo a nevyjeví samostatně. Umělecké druhy a žánry se ustavičně nacházelí a nachází ve sféře aktivního vzájemného vlivu a obohacení se, co však nevede k ztrátě jejich vlastní tváře nebo k narušení hranic. A přitom specifičnost každého umění není něco, co by bylo navždy dané nebo něco, co navždy ustrnulo. Však pouze pomocí vstupování

---

<sup>96</sup> Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha, 1979, s. 32.

<sup>97</sup> Idem, s. 33.

jednoho umění do sféry druhého, tj. rozšířením hranic, je možné dosáhnout iluzi skutečnosti. Malířství mnohokrát vstupovalo do sféry poezie, která rovněž mnohdy směřovala k malířské iluzivnosti. Zvukovou stránku skutečnosti, jako ji známe, se formálně snažili vyjádřit malíři a sochaři. Avšak pouze filmovému obrazu se podařilo docílit mnohotvárného odrazu skutečnosti, neboť je formou nejsložitějších vzájemných vlivů různých výrazových prostředků, která dovo-luje odhalování předmětu zobrazení z nových, ještě neznámých aspektů.<sup>98</sup> Filmový ob-raz vstoupil do světa umění jako jeho nová forma vyjádření, která rozšířila sféru uměleckého poznání a prožívání. Film má natolik hluboké kořeny a předpoklady, že bychom mohli o něm říct, že je výsledkem všestranné a dlouhodobé spolupráci, poznání a styků nejenom různých druhů umění, nýbrž i vědy. Už před dvěma tisíci lety v traktátu o povaze věci Lucretius Carus titus psal: *“ Zdá se nám, že když obrázky mizí jeden za druhým a na jejich místo nastupují nové v nových situacích, máme dojem, že se pohybují. “* — a tímto výrokem jakoby vytušil naši současnou situaci.

Má-li právo na existenci tvrzení, že mezi malířstvím a kameramanstvím není vůbec nic společného? Připomeňme si již zmíněné teze, že kinematografie podle tradiční představy vychází z fotografie, která byla dokonce označena za lidský „druhý zrak“. Ačkoli fotografie změnila představy o hranicích, prostředků a možnosti všech uměleckých druhů, film „vdychnul“ duši do mechanické materie.

Vliv příbuzných umění na film se projevil nejenom v užití jejích předchozích zkušenosti, ale také v tom, že tato zkušenost posloužila jako jistý impuls pro postihnutí vlastního filmového obrazu.<sup>99</sup>

Filmovou kameru často srovnávají s malířským štětcem: kamera stejně jako štětec je schopna zjemňovat anebo zdůrazňovat formy, světelné odstíny a jejích výrazové vztahy anebo dokonce svým způsobem vyznačovat prostorovou hloubku. Malířství a fotografie se střetli na filmovém plátnu. A tu se projevila nová vyjadřovací podmíněnost — podmíněnost filmovému výrazu. Předcházela tomu praxe sériových fotografií, která se usilovala nejenom ukázat rozví-tí času v prostoru. Film nejenom se dostal do sporu s fotografií, ale také kardinálním způsobem změnil její podstatu. Narážíme se zde na určitý rozpor. Filmová teorie někdy uvažuje o pokračování perspektivního režimu v kinematografickém obrazu a to na základě tvrzení, že kompozice v klasickém filmu se staví na pravidlech, zavedených klasickou fotografií, tj. na základě lineární perspektivy. I když ve specifických případech může být lineární perspektiva

---

<sup>98</sup> Vitalij Ždan, *Estetika filmu*, Bratislava, 1984, s. 88 - 89.

<sup>99</sup> Idem, s. 94.

díky rozličným objektivům převedena do perspektiv jiných – válcovité, kulovité apod., — ne-  
znamená to ještě, že základní východiska perspektivního modu jsou zrušena: centralita a sbíha-  
vost zůstávají zachovány, jen ortogonály jsou zakřiveny.<sup>100</sup>

Chceme-li poznat, za jakých podmínek systém funguje, musíme ho podchytit ve fázi,  
kdy se utvářel; a kdybychom chtěli zkoumat, jakým způsobem tento utvořený systém stává  
použitelnou a soustavnou součástí řady, měli bychom studovat nikoliv pravidla utváření či fun-  
gování systému samotného, ale způsob, jakým ho užívali následující generace.<sup>101</sup> Proto,  
chceme-li porozumět principu výstavby filmového obrazu, musíme se obrátit k samotnému  
pojmu centrální perspektivy, která jak v malířství, tak v kinematografii hraje zásadní role, a  
která je schopna vytvářet iluze skutečnosti při zobrazení skutečnosti v ploše obrazu.<sup>102</sup>

Samotný výraz perspektiva pochází z latinského *perspicere*, což znamená „jasně vidět“,  
„prohlížet“ nebo „mít vhled“. Zrod perspektivního systému, jak ho známe ve dnešní době, lze  
vysledovat už ve velmi časných zdrojích, např. v Euklidových studiích o optice, v které vyvo-  
dil, že světlo se pohybuje po liniích, anebo v díle *Opticae Thesaurus Alhazeni* (1572), latinském  
překladu spisu arabského matematika Alhazena, který rovněž zásadním způsobem ovlivnil  
představu o povaze světla a vidění: podle jeho názoru je světlo z povrchu osvětleného předmětu  
vyzařováno současně všemi směry.<sup>103</sup> Perspektiva tudíž odkazuje k souboru systémů neboli  
mechanismů, které slouží k zobrazování v prostoru tak, jako by je viděl pozorovatel – divácký  
subjekt – oknem nebo skrze rámeček.<sup>104</sup> Podle pravidel perspektivy měřítko a detaily zobraze-  
ných objektů by měly odpovídat jejich relativní vzdáleností od stanoviště pozorovatele.

Za klíčový obrat v rozvoji perspektivy se obecně považuje lineární perspektiva, která,  
podle obecné interpretace dějin umění moderní civilizace, byla „objevena“ Florentáné na po-  
čátku 15. století „po staletích omylů“ jako způsob výtvarného projevu a realistický systém,  
založený na euklidovské geometrii a pečlivém pozorování antických památek.<sup>105</sup> Zde je třeba  
podotknout, že perspektivní systém, vycházející euklidovského pojetí prostoru, je sice založen  
na jisté shodě s mentálním uspořádáním člověka a jeho univerza, není přiblížením k realitě,

---

<sup>100</sup> Lungová (pozn. 38), s. 158.

<sup>101</sup> Pierre Francastel, *Figura a místo* Figura a místo: vizuální řád v italském malířství 15. století, Praha, 1984, s. 295.

<sup>102</sup> Jiřík (pozn. 1), s. 141.

<sup>103</sup> Sturken — Cartwright (pozn. 66), s. 158.

<sup>104</sup> Idem.

<sup>105</sup> Pierre Francastel, *Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu*, Brno, 2003, s. 9.

nýbrž iluzivním obrazem skutečnosti.<sup>106</sup> Perspektivní způsob zobrazování je přizpůsoben určitému sociálnímu a politickému pokroku společnosti, nicméně, jak podotýká Pierre Francastel, představovat si lineární perspektivu jako způsob realistického zobrazení je stejně absurdní, jako kdyby jedna jazyková rodina chtěla vyjádřit všechny sémantické potřeby lidstva.<sup>107</sup> Francatel také upozorňuje na skutečnost, že ani tradiční vidění tedy není „realistické“, vždy je „průměrně umělecké“, jelikož z vizuálního pole jen něco vybírá, stejně jako fotografie nebo film nejsou vyvrcholením a potvrzením realismu perspektivního zobrazení. Jejich schopnost mechanicky zaznamenat obraz v podmínkách víceméně odpovídajících lidskému zraku neodhaluje reálnou povahu tradičního vidění, ale naopak jeho systematickou povahu. Fotografie a filmový obraz jsou ještě pořizovány na základě klasického uměleckého vidění, tudíž pokud to výrobní podmínky čoček dovolí, používá se jediný objektiv. Však pohled objektivem není lidským způsobem vidění, jedním okem hledá Kyklop.<sup>108</sup>

Je nutno upozornit na skutečnost, že lineární perspektiva nebyla ani v době renesanční jediným vzorcem nebo racionálním systémem, který by byl přizpůsoben lidskému myšlení více, než odstátní systémy. Je jedním z mnoha aspektů světa konvenčního zobrazování skutečnosti na dvojrozměrném obrazovém poli. Několik let poté, co byla perspektiva objevena, sám Leonardo zavedl rozlišení dvou jejích typů: jeden je pro zblhlého umělce potřebný k tomu, aby ustálil vztahy mezi rozměry, jejichž zachycuje oko; druhý umožňuje aplikovat zákony o promítání z jednoho ohniska na dvojrozměrné výtvarné pole.<sup>109</sup>

Lew Andrews ve své publikované dizertační práci *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative* upozorňuje na to, že v renesanční době vedle sebe koexistovaly na jedné straně lineární perspektiva — *costruzione legittima*, tak jak je právě určil Alberti (jako racionální, homogenní prostor) a kontinuální či „polyscenenická“ narace. Vznikal tudíž paradox, kdy nový systém akceptoval kontinuální naraci. Obrazy mohly obsahovat více než jeden děj či moment najednou. Andrews ve své úvaze zpochybňuje starší názory historiků umění o renesanci jakožto pokračovatele středověkých opticko-geometrických traktátů a míří právě k Aristotelovi a jeho pojetí perspektivy jako „metafory“ pro paměť.<sup>110</sup> Podle názoru Andrewsa, autoři quattrocenta pokoušeli o vytvoření iluzi jednotného prostoru a zároveň byli schopni tuto iluzi jakoby zrušit. Lineární prostor poskytl prostor pro více různých akcí,

---

<sup>106</sup> Hanáková (pozn. 42), s. 95.

<sup>107</sup> Francastel (pozn. 105), s. 31.

<sup>108</sup> Idem.

<sup>109</sup> Idem, s. 27.

<sup>110</sup> Ingerle (pozn. 53), s. 9.

odehrávajících se v různých časech. A právě díky této její schopnosti je možné lineární perspektivu interpretovat jakožto dědice artes memorative — starověkého umění paměti a středověké architektonické mnemotiky.<sup>111</sup>

Francastel podotýká, že se na počátku renesance vědecké výzkumy ubíraly různými směry, ať se to týkalo vztahu rovin a konstrukci budovy nebo malířského a sochařského zacházení se světlem. Bylo by mylně také konstatovat, že na počátku quattrocenta došlo k prudkému přechodu od středověkého pojetí k renesančnímu. Každá generace se postupně odpoutávala od předchozí generace a každý umělec v průběhu 14. století přinášel do obrazu nové prvky. Stejně tak nelze ani popírat, že počátek 15. století je rozhodujícím okamžikem v dějinách umění, jaké je známé. Umělci, jako Masaccio, Masolino nebo Paolo Uccello, položili základy nového umění nikoliv tím, že uvedli do svých sestav nové prvky, nýbrž tím, jak dokázali podřizovat vazby jednotlivých forem nebývalým jednotlivým rámcům.<sup>112</sup> Hlavní objevy se týkaly zvláštních vlastností světla, čili, jinak řečeno, základem bylo objevení spojitosti povahy světla a snadné zacházení s průsvitným světlem, za které vděčíme především Filippo Brunellechimu, jenž zavedl první známou metodu, která umožnila popisování zobrazení trojrozměrných předmětů do dvourozměrné plochy. Vycházíme-li z tradice, založené Brunelleschiho biografem Antoninem Di Tuccio Manettim, vynálezce perspektivy realizoval v prvních letech quattrocenta optický přístroj, který svým způsobem dokázal vyřešit problémy, se kterými potýkalo tehdejší malířství. Podle jeho systému lineární perspektivy, jimž jsme detailněji zabývali v předchozí kapitole, popsánemu v díle Leona Battisty Albertiho, obraz je jakýmsi zrcadlem či okenním rámem, v němž nebo skrze nějž člověk nahlíží na svět.<sup>113</sup> Šlo o panel, na němž bylo perspektivně znázorněno florentské baptisterium San Giovanni s částí náměstí, viděné ze dveří Domu, s otvorem uprostřed, takže divák mohl zezadu skrze něj pozorovat obraz malby na zrcadle, umístěném před deskou a tak porovnávat iluzí hloubky, která malby vyvolala, se skutečností na zrcadle, umístěném před deskou.<sup>114</sup> Je zřejmé, že tomuto objevu předcházely staletí experimentů; je založen na matematických znalostech, které Brunelleschi získal od předchozích generací. I když pravidla zmenšování rozměrů s rostoucí vzdáleností či systém sbíhavých přímků byla známa ještě před Brunelleschim nebo Uccellem, však nikdo z nich nevyvozoval estetický princip.<sup>115</sup> Nicméně, Brunelleschiho pokus lze také chápat jako anticipaci metody

---

<sup>111</sup> Ingerle (pozn. 53), s. 10.

<sup>112</sup> Francastel (pozn. 101), s. 295.

<sup>113</sup> Sturken — Cartwright (pozn. 66), s. 159.

<sup>114</sup> Ingerle (pozn. 53), s. 26

<sup>115</sup> Francastel (pozn. 105), s. 15.

jediného úběžníku, který ještě neměl sloužit k tvorbě obrazů, ale k její fixaci. Oko- úběžník, *il punto centrico*, v tomto případě bod na zrcadle, je tedy pouhou reflexí oka dívajícího se na svůj vlastní obraz.<sup>116</sup>

Autorem prvního spisu o lineární perspektivě, který si nejenom osvojil nový systém, ale nadále ho rozvil tak, aby dokázal zobrazovat věci „pravdivě“, byl Leon Battista Alberti. Lineární perspektivu popsal nejprve latinsky ve spisu *De Pictura* (1435), a poté její principy zpřístupnil italským malířům v italské verzi textu (*Della Pittura*, 1436). O svém postupu při práci s perspektivou psal: „*První věc, kterou udělám, když mám malovati na nějaké ploše, je to, že na ní vykreslím pravoúhelník tak velký, jak se mi líbí, jenž je mi jakýmsi otevřeným oknem, jímž se má viděti výjev*“<sup>117</sup> Mezi malířovým okem a zobrazovaným předmětem umístil okno, a tak obraz představil jako projekční plochu, na které se zachycují liniové "paprsky" vedoucí do okna. Všechno, co je zobrazované na obraze, se tak musí zákonitě směřovat do jediného, „ústředního“ bodu. Daný systém perspektivy by bylo možné obměnit použitím dvou či tří úběžných bodů, nicméně konceptuálním rámcem ve všech případech zůstává stanoviště jediného nechybného pozorovatele.<sup>118</sup>

V této souvislosti je potřeba se vrátit k otázce, kterou jsme si položili v předchozí kapitole, je-li možné považovat filmový obraz za dědice Albertiho systému lineární perspektivy, a zda se dá onen systém pokládat za univerzální?

Obrátíme svou pozornost na skutečnost, že ani v době quattrocenta, Albertiho vize centrální perspektivy se neuplatnila ve své čisté podobě. Francastela upozorňuje, že malíři ještě na konci quattrocenta si nevybrali nějaký jednotný systém zobrazení, natož ten, který popsal Alberti. Nepřisuzovali mu privilegované postavení a používali i mnoho dalších.<sup>119</sup>

Lze konstatovat, že Alberti, na rozdíl od Brunelleschiho, jenž poskytnul malířům následujících generací širokou škálu možností, pochopil problém velmi zúžené, a svoji suchou objektivitou vnesl pouze ohraničení, nikoli přesnost. Za cíl malířství považoval výhradně znázornění světa viditelného: „Úkolem malířství je vymezit a malovat čarami a barvami každé těleso, které zaujímá určitou plochu v určité vzdálenosti, a podle postavení určeného středním paprskem způsobem, aby se všechno, co bude zobrazeno, objevilo jako reliéf, a bylo velmi podobné viditelným předmětům“.<sup>120</sup> Když podle Brunelleschiho pojetí žádná plocha nebyla

---

<sup>116</sup> Ingerle (pozn. 53), s. 27.

<sup>117</sup> Sturken — Cartwright (pozn. 66), s. 160.

<sup>118</sup> Idem.

<sup>119</sup> Francastel (pozn. 105), s. 39.

<sup>120</sup> Idem, s. 33.

skutečně uzavřená (geometrie považoval za vědou protínání), Alberti vymezoval toto pojetí na pouhé protínání rovin; zatímco podle Brunelleschiho hmotné a neviditelné předměty mohou se podřítit jednomu měřítku a do jednoho systému je možné zařadit vzájemné vzdálené věci, Alberti ve své koncepci stanovil, že monokulární vidění je závaznou podmínkou pro dosažení jednotného měřítka.<sup>121</sup>

Ideální věrné zobrazování, které by zcela odpovídalo skutečnosti, zůstává ovšem nedosažitelnou iluzí. Není možné také uvažovat o absolutní platnosti přesné geometrické adaptaci a transpozici světla. Umělec nikdy nevidí předmět zobrazení stále ani pod stejným úhlem, ani ve stejné vzdálenosti.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Francastel (pozn. 105), s. 34.

<sup>122</sup> Idem, s. 35.



## 6. Andrej Tarkovsij. Teorie a praxe

Zdánlivě se může zdát, že se kameraman nachází ve velmi podobné situaci jako malíř. Je pravda, že u filmového obrazu — rovněž jako malířského nebo fotografického — vždy jde o určitou plochu s rastrovým, vymetenou rámem, která se odráží na sítnici oka. Stejně tak, nesmíme popírat skutečnost, že každý z těchto oborů — film, malířství, fotografie — prakticky reprodukuje skutečnost na sítnici oka a že tato reprodukce je zmenšenou, obrácenou a plochou projekcí reálné skutečnosti.<sup>123</sup> Film je možné považovat za nejpokročilejší aspekt výtvarné podoby, principy které byly formulovány v renesanční době.

Zásadním rozdílem mezi malířem a kameramanem je to, že kameramanův obraz je vždy pohybový. Avšak pohyb, o němž se jedná, není skutečný, ale zdánlivý, při jehož vnímání je právě důležitá prostorová vzdálenost mezi podnětovými útvary. Stává se v kompozici filmového obrazu hlavním prvkem, který činí neplatnými normální zákony obrazové kompozici. Zároveň však pomocí pohybu vniká do filmu hloubka, jejíž vznik se také liší od vzniku hloubky obrazu malířského, i když zásada albertiovského „otevřeného okna“ je zde svým způsobem zachována.<sup>124</sup> Jiným zásadním rozdílem mezi obrazem malířským a filmovým spočívá v odlišnosti materiálů těchto druhů umění. Filmový záběr nikdy sám o sobě nepostačující na rozdíl od uměleckého obrazu, jak zdůrazňuje Ernest Lindgren, je spíše uměleckou interpretací skutečnosti a proto nemůže být zkoumán jako skutečný celek.<sup>125</sup> Setrvává na platně jen po krátký časový úsek, jelikož je pouze jedním prvkem v plynulém toku obrazů. Z toho se tedy vyplývá, že každý jednotlivý filmový záběr nemusí být umělecky hodnotným, a zase, umělecký obraz ve filmu nemusí být vytvořen pouze jedním záběrem.<sup>126</sup>

Musíme se také počítat s tím, že filmový záběr na rozdíl od malířského obrazu a fotografie je fotografickým záznamem skutečnosti. Je sám o sobě integrovanou strukturou obrazu a příběhu, což souvisí s jeho genetickou příbuzností s uměním výtvarným na jedné straně a s literaturou na straně druhé. Na rozdíl od umění výtvarného filmový záběr je však myšlenkově víceznačnější, otevřenější a na rozdíl od slovesného obrazu má novou kvalitu — zobrazení.<sup>127</sup>

---

<sup>123</sup> Jiřík (pozn. 1), s. 135.

<sup>124</sup> Idem.

<sup>125</sup> Ernest Lindgren, *Filmové umění: Úvod do filmového hodnocení*, Praha, 1961, s. 119.

<sup>126</sup> Peter Mihálik, *Filmové dielo ako systém: úvahy o metodológii výskumu filmového diela*, Bratislava, 1975, s. 14.

<sup>127</sup> Idem, s. 15.

Mluvíme-li o příbuznosti filmového obrazu s malířským, musíme opět zdůraznit skutečnost, o níž jsme zmiňovali v předchozí kapitole, že se ve filmu pracuje nejenom s konvenčními prvky, však i s takovými možnostmi vyjádření jako velikost záběrů, rakurs a pohyb kamery nebo s možností transformací zaznamenané skutečnosti, jako transformace perspektivy apod.<sup>128</sup> Tyto možnosti se podléhají neustálým změnám, tudíž neustále vznikají různé variace a modifikace prostředků zaznamenaní skutečnosti. Jistý výběr z těchto prostředků může být příznačným pro jednotlivého tvůrce, konkrétní filmové dílo, konkrétní proud či období, které spoluvytváří styl těchto kategorií.<sup>129</sup>

### 6.1. Tarkovského postoj m filmovému umění

Zaměříme svou pozornost na konkrétní příklad a na konkrétního tvůrce — na osobnost ruského a sovětského režiséra Andreje Tarkovského a jeho film *Solaris*, vzniklý v roce 1972. Pokusíme se tedy v návaznosti na něho odpovědět na otázku, zda je možné mluvit o návaznosti či souvislosti filmového obrazu s tradičním systémem albertiovské perspektivy?

Ve svém esej *Zapečetěný Čas* Tarkovskij popírá všeobecně přijatý názor, že film je uměním syntetickým, to jest založen na spoluúčasti různých přílehlých druhů umění, jako drama, próza, herectví malířství hudba apod. „Avšak je tomu tak, že tyto žánry jsou schopny svou spoluúčastí film podstatně narušit, takže se z něho může okamžitě stát jakási eklektická všehochuť, anebo — v lepším případě — zdánlivá harmonie, kdy se skutečnou duši filmu nelze již najít, neboť právě v tomto okamžiku zaniká. Zdůrazněme proto jednou provždy, že film nemůže být jednoduchým souhrnem principů různých a zároveň blízkých uměleckých žánrů, a teprve potom by bylo řešit otázku, co je to vlastně syntetičnost filmového umění. Filmový obraz nevzniká sloučením záznamu literární ideje s výtvarným projevem — tak vzniká eklektismus, ať už je skrytý, nebo naopak vystavený na odiv.“<sup>130</sup> Za největší přínos kinematografii považoval bezprostřední zmocnění času. Zároveň byl podle Tarkovského s objevem filmu také nalezen způsob, jak čas po libosti oživit na plátně, zopakovat jej a vrátit se k němu. Způsob, jakým by měl být čas zachycen ve filmu, označoval za faktický. Faktem mohla být událost, nebo lidský pohyb či jakýkoliv reálný předmět — nehybný a neměnný, přičemž jenom v případě, že nehybnost odehrává v reálně plynoucím čase<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> Mihálik (pozn. 126), s. 15.

<sup>129</sup> Idem.

<sup>130</sup> Andrej Tarkovskij, *Zapečetěný čas*, in: ed. Miloš Fryš, Andrej Arseňjevič Tarkovskij, *Krása je symbolem pravdy* (pozn. 6), s. 157.

<sup>131</sup> Tarkovskij (pozn. 130), s. 155.

Za hlavní princip formování tvářnosti filmu, který se projevoval v každém záběru, považoval pozorování.<sup>132</sup> „*Jestliže čas je ve filmu znázorněn faktem, znamená to, že fakt je zprostředkovan přímým, bezprostředním pozorováním.*“<sup>133</sup> Pozorování však podléhá výběru, totiž na filmovém materiálu zůstává jen to, co je v souladu s celou koncepcí díla.

Podle Tarkovského filmové zobrazení je naturalistické (ne v literárněvědném pojetí), proto by mělo zachycovat jen skutečné, živé formy viditelného a slyšitelného života. Nezbytnou podmínkou každého filmu – jeho hlavním kritériem – je životní opravdovost a faktická konkrétno. V tomto právě spočívá příbuznost kinematografického díla a díla výtvarného.<sup>134</sup> V svém eseji *Zapečetěný čas* Tarkovskij vyslovuje názor, že film svou podstatou určen k vyjevování reality, takže zásadní úlohou režiséra je „vidět a ukazovat s mimořádnou přesností“.<sup>135</sup>

Tarkovskij se vyhýbal porovnávání filmu s ostatními druhy umění a zároveň neuznával „druhotného“ postavení filmové řeči vůči malířství či literatury. V tomto právě spočívá největší rozdíl mezi filmovou estetikou Tarkovského a Frederica Feliniho, v jehož filmech záběry se budovaly na způsob kompozice malířského plátna, čímž podle Tarkovského vznikala náhražka malby, jakýsi živý obraz. Tarkovskij odmítal domnělou sprízněnost mezi uměním výtvarným a kinematografickým a dokonce prohlašoval, že tyto dva druhy umění řeší zásadně různé úkoly, které se nemají směšovat. Smysl malířské kompozice podle něho tkví v imitaci, zatímco film fixuje prostor, aby se vytvořila iluze času. „*Vytvoření malířské kompozice ve filmu vede k narušení filmového obrazu.*“<sup>136</sup> On se rovněž striktně vyjadřuje k pojetí perspektivní zkratky. Tarkovskij se domnívá, že zkratka byla jedním z důležitých výrazových prostředků režie v období němého filmu, však v dnešní době je katastrofálně zastaralá.<sup>137</sup> „*Je to možný postupem, který jim zůstal díky síle své zjevné záměrnosti. Dával v němém filmu možnost pochopit, co je charakteristika záporná a co kladná. Tímto prostředkem ukazovali kameraman a režisér divákovi, jaký má mít vztah k té či oné postavě.*“<sup>138</sup> Taková situace podle něho vznikla z hluboce mylného chápání filmu jako nějakého jazyka, skladujícího se z hieroglyfů, které je třeba rozšifrovat.<sup>139</sup>

---

<sup>132</sup>Tarkovskij (pozn. 130), s. 158.

<sup>133</sup> Idem.

<sup>134</sup> Andrej Tarkovskij, *Přednášky o filmové režii*, in: ed. Miloš Fryš (pozn. 6), s. 231.

<sup>135</sup> Tarkovskij, (pozn. 130) s. 163.

<sup>136</sup> Tarkovskij, (pozn. 134) s. 232.

<sup>137</sup> Idem, s. 249.

<sup>138</sup> Tarkovskij, (pozn. 134), s. 249 – 250.

<sup>139</sup> Idem, s. 250.

## 6.2. Kameraman Vadim Jusov. Stručná charakteristika

Zcela mylně se může z přechozího pojednání vyplynout, že Tarkovského filmové pojetí podhodnocovalo úlohu filmového obraz nebo popíralo jakoukoliv návaznost kinematografického obrazu na umění výtvarné, aniž by se dalo mluvit o spojitosti s uměním quattrocenta. V skutečnosti vizuální ztvárnění nikdy neustupovalo v jeho filmech do pozadí, ale naopak vždy podporovalo narativní stránku. Ve filmech, zrežirovaných Tarkovským, nelze podceňovat roli kameramana, který je vždy spolutvůrcem, nikoliv pouhým nástrojem, jehož chápání světa by však mělo odpovídat chápání světa režiséra. Dlouhodobě takovou osobností byl Vadim Jusov (1929-2013) — ruský kameraman, s nímž Tarkovskij spolupracoval svých na prvních čtyřech filmech, včetně snímku *Solaris*, jehož akademické a až klasicistní pojetí filmového obrazu zřejmě a bezprostředně ovlivnilo filmovou řeč a estetiku režiséra.

Hlavní zvláštností Jusova jako kameramana byla jeho univerzalita. Byl to skutečně kameraman, který dokázal zcela porozumět estetice svého režiséra a najít způsob natáčení, který by vyjadřoval obraz světa každého konkrétního filmu. Zároveň však jeho dílo je možné označit za akademické či dokonce za klasicistní. Kompozice jeho filmového záběru vždy podléhala strohým pravidlům proporci a perspektivy; vždy je také viditelná hierarchie mezi hlavním a druhořadým, detailem a celkem. Ruská teoretička filmu charakterizovala Jusova jako „*nikoliv výrobce obrázků, nýbrž tvůrce prostoru – pravého, jediného a živého, s přísnou hierarchií hlavního a druhotného.*“<sup>140</sup>

Je pravda, že bádání o návaznosti filmového plátna na malířská dogmata perspektivního řešení se může zdát poněkud spekulativní, jelikož mluvíme o dílu, jež je vždy v pohybu, a tak neustále dochází k neustálému transformování její perspektivy a kompozičního řešení. Avšak, jak upozorňuje Slavoj Žižek, pro Tarkovského filmy je příznačný příklon k statickým záběrům nebo k záběrům, které umožňují jen pomalý panoramatický pohyb či pomalou jízdu kamery. Žižek také se domnívá, že tyto záběry můžou fungovat dvěma způsoby: buďto mají oporu v harmonickém vztahu se svým obsahem nebo naopak se skládají na rozporu mezi formou a obsahem.<sup>141</sup> Domnívám se, že právě tyto delší, nebo dokonce statické záběry dovolují nám porovnání jejich kompozici a perspektivní zkratky s malířským plátnem.

---

<sup>140</sup> Татьяна Москвина, Вадим Юсов, Seance, [http://seance.ru/blog/xronika/vadim\\_usov\\_2013/](http://seance.ru/blog/xronika/vadim_usov_2013/), vyhledáno 31. 08. 2016.

<sup>141</sup> Žižek (pozn. 29), s. 178.

Jak upozorňuje Ernest Lindgren, v každém záběru dobře udělaného filmu, kdy má režisér možnost výběru mezi několika úhly kamery je onen naposled s konečnou platností stanovený úhel, ať se zdá docela obyčejný nebo nenápadně nezvyklý, vybrán záměrně a z určitých důvodů. Rozhodujícím činitelem zde musí být úloha, kterou má příslušný záběr hrát vzhledem k ostatním záběrům, s nimiž je asociován.<sup>142</sup>

Podíváme-li se na tvorbu Vadima Jusova důkladněji, zjistíme si, že pro něho je velice příznačné zaoblení linii horizontu, což se právě považuje za hlavní rys ho vlastního stylu a někdy se také označuje za tzv. planetární vidění. Příklady využití tohoto zvláštního způsobu zachycení najdeme i ve filmu *Solaris*, zejména tedy v scénách, zachycujících ruskou krajinu, ale také třeba v sekvencích, odehrávajících již na palubě kosmické stanice, kde jsou všechny místnosti a chodby buď kulaté nebo mírně zaokrouhlené. [1- 4]

I přesto, že kameramanovo dílo je především spojováno s využitím válcovité perspektivu, vizuální řešení jeho filmového obrazu často (nikoliv vždy) podléhalo vlivu systému lineární perspektivy, vycházejícímu z tradice quattrocenta, což je především vidět právě v scénách z kosmické stanice, v nichž však pocitu hloubky prostoru bylo dosaženo nejenom použitím lineární perspektivy samotné, nýbrž i pomoci všech možných doplňků. Pro odůvodnění předložené hypotézy se zaměříme na několik konkrétních příkladů, které je možné pokládat za nejvíc zjevné a, zdá se, dokonce očividné.

### 6.3. Film *Solaris* (1972) — vliv lineární perspektivy na filmový obraz

Zde je ovšem nutno také podotknout, jaký je významový a symbolický rozdíl mezi světem zemským, jež je reprezentován ve filmu právě tou ruskou krajinou s předměstským rodinným domem, který představuje typickou dřevěnou ruskou daču, a světem nedávno objevené planety *Solaris*, která složená z tajemné hmoty, jež jako by myslela. Ve filmu Tarkovskij pojímá přírodu zcela metafyzicky a předvádí svému divákovi její smyslovou podstatu. Oproti tomu vzdálená planeta *Solaris* je pro lidstvo bytosti neznámou, cizí. Je to „Věc, která myslí“ v Kantovském pojetí; je decentrovaným a neproniknutelným aparátem, který dokáže „čist“ sny a vracet je jako naše nejniternější popřené fantazie.<sup>143</sup> A tak i kosmická stanice, jež je zřejmě výtvo-rem lidské inženýrské mysli, měla by demonstrovat na jedné straně prvky ztráty kontaktu s lidstvem (proto stanice vypadá tak, jakoby byla opuštěna), a zároveň s tím by měla připomínat svým obyvatelům o jejich lidské podstatě — je celá vybavena reprodukcemi obrazů,

---

<sup>142</sup> Lindgren (pozn. 125), s. 119.

<sup>143</sup> Žižek (pozn. 29), s. 178 - 179

soch, knihami atd. Kameramanova návaznost na lineární perspektivu se nejvíc projevila a rozvila se v sekvencích, spojených s kosmickou stanicí. Nalezneme ji již v prvních scénách, kdy hlavní hrdina psycholog Kris Kelvin přiletí na vesmírnou stanici a vstoupí na její palubu. [5] Otevírají se před ním dveře, vedoucí do protáhlé chodby, do které Kelvin poté kráčí. V chodbě kamera začíná svou jízdu z pohledu na hlavní postavu, a tím staví pozorovatele děje na pozici jakéhosi svědka, načež její pohyb pokračuje. Kamera plynule přemísťuje svůj pohled na samotnou chodbu, čímž právě vnucuje nám, divákům, Krisovou pozici, který se dívá do chodby, a poté se zastaví. V souladu s naším očekáváním další záběr začíná statickým pohledem z opačné strany chodby. Vidíme Krisa, stojícího přesně uprostřed, jehož přímý pohled do kamery sugereuje její další pravděpodobný pohyb dopředu. Figura herce se tu najednou stává ústředním bodem, tedy úběžníkem v tom albertiovském pojetí, do něhož se sbíhají všechny linie, které jsou zde skutečně viditelné — jsou to kabely, železové pláty či tabule na zdi a podlaha, kterou prostupují skoro nevýrazné rovné linie. Důležitým prvkem, který skutečně dovoluje bádání o návaznosti na renesanční tradici lineární perspektivy, je „kazetovaný“ strop: je delén několika světelnými obdélníky, čímž zesilňuje hloubkový pocit prostoru. V chvíli, kdy kamera zahájí svůj pohyb dopředu, Kris také pomalu začíná kráčet jí vstříc, a tak prostor se mezi nimi zkrátí, což mimo jiné nám dovoluje postřehnout, jakým způsobem fungují hloubkové přímky v prostoru. Poté, co se Kris zastaví a upře svůj pohled na rozbité zařízení, kamera se rovněž odkloní a zamíří se na rozbitý aparát, přitom však přesná kompozice omezeného prostoru zůstává nenarušenou - hloubkové přímky lineární perspektivy jsou stále viditelné. V závěrečné fázi kamera se vrátí do výchozího bodu, tedy znovu směřuje do chodby a sleduje Krisa, jehož pohled sice míří dopředu, však mimo obrazový rámeček, totiž k východu z chodby, kam se míří.

Prozkoumaná sekvence zobrazuje v podstatě omezený uzavřený prostor, který vnucuje pozorovateli děje, tedy diváckému subjektu, pomocí filmové kamery a její pohybu určitý pohled a určité fixované stanoviště. Je zde také možné mluvit o návaznosti na systém centrální perspektivy, podíváme-li se na kompozici mizanscény důkladněji: vstupující do protáhlé pravoúhlé a pravidelné chodby Kris se zde stává fiktivním ústředním bodem, k němuž se sbíhají všechny přímky. Tarkovskij se navíc v této sekvenci rozhoduje pro další velice příznačný pro umění quattrocenta kompoziční prvek, jehož primárním úkolem je iluzivní zdůraznění obrazové hloubky. Jedná se o zobrazení kazetovaného stropu, jehož najdeme například u Piera Delle Francesca na obraze Bičování Krista či u Leonarda Da Vinciho na Poslední večeři, a u dalších autorů, kteří byli pro Tarkovského velice důležité a inspirativní.

Nicméně, jak upozorňuje Francastel, základní objev quattrocenta spočíval v principu odstupňování hloubky konvenčního prostoru a nikoliv v použití lineární perspektivy, v užším a

obecném smyslu slova, který ji dal Alberti.<sup>144</sup> Renesanční prostor není pouze prázdným rámcem, vymezeným nějakou sítí pomyslných geometrických čar, jsou v něm přítomné věci a obrazy.<sup>145</sup> Nesmíme rovněž tvrdit, že zdrojem inspirace renesančních umělců byl pouze kult vyváženosti. Do celkového soupisu musíme také zahrnout i emotivní a sentimentální prvky. Šlo skutečně o zviditelnění souboru reprezentací, které by byly zároveň mravními i objektivními atributy.<sup>146</sup> Nový systém, zavedený v quattrocentu, byl povahy symbolické, mytické a matematické zároveň. Proto právě generace umělců Albertiho, která dospěla až k čistě matematickým představám, nedokázala ztotožnit prostor a množství. Geometrie je měla vybavit novými imaginativními prostředky, a ne přispět k abstraktnímu pochopení teoretické skutečnosti. Renesanční prostor nebyl jen formou, měla i obsah, jenž odpovídal jistě sumě poznatků a pocitů, které autoři získali na základě svých životních zkušenosti, transformovaných také pod vlivem technického pokroku doby.<sup>147</sup> Cílem umělců tedy nebylo rozluštit zvláštní vlastnosti věci, ale vytvořit mentální systém zobrazování, v kterém by bylo možné použít zároveň malířské prvky – částečný a nezevšeobecňující realismus - i prvky intelektuální. Tato vlastnost právě spřízňuje Tarkovského filmové pojetí s uměním quattrocenta, což se také odráží ve snímku *Solaris*, jenž je výrazně inspirován renesanční dobou.

#### 6.4. Andrea Mantegna. Cristo in Scurto

Renesanční pojetí perspektivy slouží pro Tarkovského jako příklad nejenom v sekvencích s uzavřeným prostorem, nýbrž i v případě zobrazení lidského těla, což zřejmě představovalo velkou výzvu pro geometrickou perspektivu, však ani tak z hlediska technologického, jako z hlediska významného a symbolického. Vycházíme-li z tohoto předpokladu, máme si uvědomit, že není možné hovořit o bezprostřední návaznosti konkrétní filmové sekvenci na kompoziční řešení malířského díla. Filmový obraz nikdy nebude moci, aniž by musel, vytvořit naprostou kopie malířského plátna: zaprvé nesmíme zapomínat, že se jedná o dva zcela odlišných vizuálních media; zadruhé, napodobováním malířského plátna filmový obraz proměňuje do podoby tzv. živého obrazu, čemuž se Tarkovskij všemožně snažil vyhnout. I přesto se domnívám, že v kontextu jeho díla se dá mluvit o určité návaznosti, neboli odkazů na kompoziční řešení malířských děl, aniž by šlo o živé obrazy. Příkladem tomu můžou posloužit dvě sekvence ze zkoumaného námi filmu *Solaris*, ve kterých, předpokládám, Tarkovskij odkazuje na obraz

---

<sup>144</sup> Francastel (pozn. 105), s. 47.

<sup>145</sup> Idem, s. 48.

<sup>146</sup> Idem.

<sup>147</sup> Ibidem.

*Cristo in Scurto*, tj. *Oplakování Krista* [7] Andrea Mantegna, známý především díky odvážné zkratce Kristova těla, jež je nezdárka hodnocena jako urážlivá, ba dokonce provokativní. Je zajímavé, že právě Mantegna je považován za prvního umělce v dějinách umění, který plně prozkoumal rozhodující vliv perspektivy na diváka. Nejenom navazoval na jeden z hlavních cílů albertiho systému - záměrně vest oko pozorovatele příběhem a řídit jeho reakci, nýbrž dokázal tento systém dále rozvit. Donutil diváka se stát bezprostředním svědkem děje, jemuž však nepřihlíží ze svého vlastního vzdáleného prostředí, ale jakoby se události skutečně zúčastnil. V některých dílech Mantegnové vynalézavé zacházení s iluzivními efekty také způsobí, že se svět obrazu vymyká ze svých hranic a vpadá do diváckého prostoru, jak tomu je právě na obraze *Oplakování Krista*.

Mantegna však nebyl zcela průkopníkem, jenž jako první se pokusil o zobrazení lidského těla v takové prudké perspektivní zkratce. Byl zřejmě ovlivněn skicáři svého tchána Jaspina Belliniho, v nichž můžeme rozpoznat podobné vášnivé zaujetí pro perspektivní zkratku. Nejvýraznějším příkladem tomu může posloužit Beliniho grafický list *Nanebevzetí Panny Marie* [6], který zřejmě předjímá Mantegnová Krista z *Oplakování*. Mariino tělo zde je zobrazováno v neobvyklé perspektivní zkratce na lehátku uprostřed mistrovské zvládnuté architektury. Jak upozorňuje Ronald Lightbown, přestože tradičně mnozí kritici *Cristo in Scurto* považují za pouhé cvičení perspektivní zkratky, obraz byl skutečně zamýšlen jako sakrální. To znamená, že technika perspektivního zkracování musí zde být považována nikoliv za cíl sám o sobě, nýbrž za prostředek, tj. za způsob dosažení určitého dojmu.<sup>148</sup> Samotný námět obrazu — *Oplakování Krista* — je tradiční pro malířství západní Evropy. Zobrazuje moment, kdy Kristovo tělo bylo před chvílí přineseno a položeno na desku.<sup>149</sup> Na rozdíl od tradičního typu *Imago Pietatis* Mantegna se odvážil vymezit prostor, v němž se děj odehrává, na místnost zadlážďenou cihlami. Zadní část místnosti je prořezaná dveřmi, vedoucími do tmavého interiéru, aby zdůraznil dramatickosc scény.<sup>150</sup> Mantegna také zcela netradičním způsobem zobrazuje tělo mrtvého Krista, spočívajícího na mramorovém podstavci s bedry zakrytými drapérií a s odhalenou hrudí a pažemi. Vedle něho jsou po levici zobrazení v profilu truhlicí Panna Maria, svatý Jan Evangelista a fragment třetí figury, jež je zřejmě Maří Magdalenou. Netradičnost zobrazení spočívá v poloze figur — jsou umístěni nikoliv horizontálně, nýbrž vertikálně, tj. svislé k horizontální rovině. Toto zcela nezvyklé řešení kompozičního rozvrhu obrazu mělo přirozeně za

---

<sup>148</sup> Ronald Lightbown, *Mantegna: Drawings and Prints*, Berkeley, 1986, s. 136.

<sup>149</sup> Idem, s. 138.

<sup>150</sup> Lightbown (pozn. 148), s. 138.



následek extrémní zkracování perspektivy, vznik optického dojmu deformaci lidského těla a stlačení jeho formy při frontálním pohledu na obraz. Je pravda, že ve snaze přizpůsobit kompozici obrazu tak, aby se hlava nezdála příliš malá, došlo k zřejmé deformaci proporci Kristova těla a nohou, zaujímajících dvě třetiny výšky celého plátna, tedy k zmenšení jejích rozměrů do čtyř lidských hlav místo původních šesti.<sup>151</sup> Vzniká otázka, zda Mategnova kompozice představuje realistické zobrazení těla, anebo jde o extrém?

Lightbown také odkazuje na Roberta Smitha, který na základě experimentu objevil, že proporce Kristova těla odpovídají skutečnému lidskému modelu, zobrazovanému ve stejné poloze, ale vzdálenému od fotoaparátu na dvacet pět metrů.<sup>152</sup> Právě tato vzdálenost, podle Smitha, umožňuje se vyhnout přílišné zkreslenosti figury, jak to vyžaduje striktní Mategnova perspektiva, a hlavy, jež je nejvíc vzdálena od pohledu pozorovatele. Ve skutečnosti perspektiva začíná zkracovat figuru tím víc, čím blíže ona je umístěna k bodu pohledu, tj. k stanovišti pozorovatele.<sup>153</sup> Zamíříme-li se na otázku diváckého subjektu, zjistíme si, že Mantegna záměrně zvolil frontální rozvržení kompozici, aby dosáhl maximální výraznosti. Podle Mantegnové představy obraz by měl být zavěšen v rovině pohledu diváků, tedy Kristovo tělo by se muselo nacházet přímo před očima pozorovatele. Této představě je podřízeno několik výtvarných prvků, které posilují dojem skutečnosti odehrávajícího děje. Jedním z výraznějších příkladů tohoto jsou Kristova chodidla, která vystupují z mramorové desky tak, že se dokonce může zdát, že vystupují za rámeček obrazového plátna.<sup>154</sup> Tento zcela iluzivní efekt svou odstrašující podobou posiluje míru dramatickosti děje a donucuje diváka sledovat obrazovou osovou linii zdola dál nahoru. Přemístí tak svůj pohled z noh až do úrovně rukou, dále k rovině beder, zakrytými drapérii, a poté na úroveň hrudníku, který vlivem výrazného stlačení tyčí do výšky a vypadá zvláště zploštěle. Nakonec se divákův pohled dostane do roviny hlavy, která je bezvolně skloněna na jednu stranu. Strohost a přísnost, která je charakteristická pro onen obraz, rovněž jako i prudké perspektivní zkracování byly zřejmě Mantegna použité pro vyjádření zbožnosti a hluboké úctě ke Kristovým ránám, což bylo příznačné pro 14. a 15. století. Zpodobnění bezmocného těla, zavřených očí, bezvládné visutých rukou – to všechno zesiluje obraz mrtvého trupu. Vysoká míra dramatickosti je rovněž zesílená způsobem, jak Mantegna pracuje

---

<sup>151</sup> Lightbown (pozn. 148), s. 136.

<sup>152</sup> Idem, s. 137.

<sup>153</sup> Idem.

<sup>154</sup> Ibidem.

se světlem, jehož zdroj je umístěn v pravé horné části plátna, a tak je zdůrazněno Kristové tělo, jehož svaly vypadají jako z kamene, a tvář.

Je také potřeba upozornit, že obraz má trojúhelníkovou kompozici, formovanou dolní linií rukou a draperií a vyvrcholenou hlavou Krista, která se tak stává ústředním bodem, k němuž se směřují perspektivní přímky. Toto prohlubující obrazový prostor kompoziční řešení nejenom zvyšuje dojem z horizontální polohy Kristova těla, však také zdůrazňuje iluze, že zobrazovaný děj je průřezem do skutečností, izolovanou od „větší“ reality.<sup>155</sup>

### 6.5. Vliv perspektivní zkratky na filmový obraz

Právě tato problematika reality a ireality světa je velice důležitá pro film *Solaris*, v němž planeta, složená z tajemné hmoty je jakýmsi bezprostředním zhmotněním samotného myšlení a, podle Slavojě Žižeka, opětovně příkladem lacanovské Věci jakožto „obscénního rosolu“, traumatického Reálna: místa, v němž se hroutí symbolická distance, místa, v němž není potřeba řeči ani znaků, protože tu myšlení bezprostředně intervenuje do Reálna.<sup>156</sup>

Domnívám se, že Tarkovskij odkazuje na Mantegnův obraz několikrát a to vždy v různých souvislostech: v sekvenci s mrtvým Gibarianem je možné mluvit o jakémisi odkazu na *Mrtvého Krista*; ve scéně, zachycující spícího Krista, tato možná návaznost se jeví málo pravděpodobnou z hlediska významného, ale z formálního hlediska se dá uvažovat o návaznosti na Mantegnův obraz.

Zaměříme svou pozornost na první [8] z uvedených sekvencí, ve které bloudící po vesmírné stanici Kris se náhodně na chodbě potká Giabarianová hosta — malou nevinnou plavovlasou dívku — a se rozhodne ji následovat. Dívka ho přivede ke dveřím, věduocím do kryokomory. Záběr, na něhož se zaměříme, začíná, když Kris dveřmi vejde a zastaví se. Kamera, která předtím sledovala Krisovou figuru odzadu, plynule přemístí svůj pohled šikmo dolů, a zaměří se svůj pohled na tělo mrtvého Gibariana, to jest na jeho hlavu, přikrytou polyetylenovou pokrývkou, již pak Kris na chvíli stáhne dolů, čímž se divákovi ukáže Gibarianova tvář. Sekvence dále pokračuje pomalým odjezdem kamery nazad. Zkusíme-li tento záběr porovnat s Mantegnovým Mrtvým Kristem, zjistíme si, že pohled na děj, který kamera vnucuje divákovi, skoro zcela odpovídá způsobu pozorování obrazu, jak ho předpokládal Mantegna, však s jedinou odchylkou. Zatímco Mantegnův obraz nutí diváka sledovat obraz zespodu nahoru, počínaje z Kristových nohou, filmová kamera oproti tomu vnucuje pozorovateli pohled shora dolů a tak

---

<sup>155</sup> Lightbown (pozn. 148), s. 137.

<sup>156</sup> Žižek (pozn. 29), s. 176.

ukazuje nejprve hlavou, jež na rozdíl od Kristové hlavy není skloněna, a končí v rovině Gibarianových chodidel, která zde rovněž jako na Mantegnovém obraze zesilují dramatický účinek. Za jinou možnou paralelu mezi filmovým záběrem a malířským obrazem je možné považovat prostor, v němž se děj odehrává. Tarkovskij, stejně jako Mantegna, si vybírá pro onou sekvenci malou místnost, jež je rovněž svým způsobem zadlážděná. Tento malý, „soukromý“ prostor se rovněž jeví jako izolovaný. Na závěru sekvenci kamera, směřující pomalu zpět, ven z kryokomory, na chvíli se zastaví, aby ukázala celkový pohled na Gibarianovo tělo, které až na chodidla je zahaleno polyetylenové příkrývkou, čímž tak právě zesiluje dojem návaznosti této scény na Mrtvého Krista. Záběr končí tehdy, kdy kamera vyjde za hranici prostoru a Kris zavře dveře.

Druhá sekvence zachycuje spícího Krisa poté, co si prohlídnul Gibarianová předsmrtné video [9]. Na rozdíl od prvního příkladu, kdy o souvislosti s obrazem Mrtvého Krista se dalo uvažovat spíše z hlediska obsahového, druhá sekvence je příkladem toho, jakým způsobem Mantegnová pečlivě propracovaná perspektivní zkratka může ovlivnit formální výstavbu filmového obrazu, i když ani v tomto příkladu nejde o přesné nápodobení malířského díla. Ve zvoleném záběru, který ukazuje nám podhled na tělo usínajícího Krisa, jízda kamery, na rozdíl od předchozí sekvence, začíná nikoliv shora, nýbrž zdola, čímž sugeruje divákovi směřování svého pohledu nejprve na chodidla, která však nevystupují, dokonce nejsou ani vztyčená, jak tomu je na obraze Mrtvého Krista. Plynulý pohyb kamery skutečně opakuje Mantegnův způsob kompoziční skladby obrazu, jenž vnucuje pozorovateli postupné sledování děje zdola nahoru. Pomocí pomalé jízdy kamery Tarkovskij téměř dokumentárně ukazuje Krisův trup, jehož hrudník je vztyčen, ruce uvolněně leží na posteli, hlava mírně skloněna na stranu. Kamera po celou dobu sekvenci pochybuje směrem nahoru a zastaví se ve chvíli, když se maximálně přiblíží ke hlavě. Ve finální části záběru statická kamera vnucuje nám, divákům, pohled na Krisovou tvář až do té doby, kdy Kris hlavu neskloní na druhou stranu a tím se sekvence končí.

Na základě několika uvedených sekvencí se odvážím se domnívat, že představa o určité návaznosti a souvislosti mezi kinematografickým obrazem a malířským plátnem není tak zcela spekulativní, jak se to může zdát. Samozřejmě, film nemůže, aniž by musel, zcela napodobovat výtvarné dílo ani z hlediska formalistického, ani z hlediska obsahového. Jak už bylo několikrát upozorněno, jedná se o dva zcela odlišných vizuálních media, které ve své podstatě fungují naprosto odlišným způsobem. Filmová kamera, jelikož je pohyblivá, nemůže zcela fungovat v souladu s kompozičními zákony malířského obrazu, mluvíme-li o běžné situaci, ale je schopna určitým způsobem je využívat.

## 7. Solaris — filmová heurmenevtika

### 7.1. Chronotopy

Režisér Andrej Tarkovskij nejednou prohlašoval, že film *Solaris* považuje za svůj nejméně vydařený film. Přestože autor nebyl se svým dílem spokojen, jedná se o skutečně mistrovské mnohovrstevnaté dílo, které se staví zdrženlivě k obecně přijímané víře v pokrok.

Tarkovského první pokus o žánr science fiction můžeme vnímat jako svéráznou odpověď tvůrce „východního bloku“ na Kubrickův film *2001: Vesmírná Odysea*, natočený čtyři roky před snímkem *Solaris*. I když se na první pohled může zdát, že tyto dva filmy svou problematikou vesmíru navzájem podobají, jejich pojetí a přístupy se v zásadě liší. Zatímco Kubrickův pohled směřuje ze Země do kosmu, Tarkovského pohled se upíná z Vesmíru k Zemi. Když Kubrick se zaměřuje na ideu umělého intelektu, pro Tarkovského tím podstatným zůstal člověk s jeho vnitřním ustrojením a psychologickou hodnověrností jeho prožitků. Klade svému divákovi otázku: odnese si člověk do vesmírného prostoru svou krutost, pragmatismus nebo při setkáním tváří v tvář s neznámým, tajemným a, zdá se, nepochopitelným, se v něm probudí lidskost?

Kubrick si vyžaduje obrovské prostředky pro vytvoření iluze budoucí kosmické techniky. Naopak Tarkovský se snaží co nejvíc vyhnout zobrazením technických zázraků: vidíme pouze na okamžik obrysy kosmické stanice nad planetou. Dokonce i samotný Oceán je zobrazen jako záhadně přeskupující tvárná hmota, připomínající tekutou mozkovou tkáň.<sup>157</sup> V budoucnosti Tarkovskij především hledá a zdůrazňuje ostrůvky přítomné minulosti. A tak právě *Solaris* umožňuje vychutnat pro Tarkovského velmi příznačnou zálibu v citacích. Filmové dokumenty, poezie, hudba a obrazy starých mistrů, a hlavně Evangelia jsou pro ně nezbytným a přirozeným výrazivem. Jsou duchovním tmelem jeho filmů a živě přítomná minulost, která zintenzivňuje prožitek přítomnosti. V *Solaris* Tarkovskij nejenom cituje Dona Quijota, nebo Bachovou chorální předehru *F minor*, ale se dokonce uchýlí k citacím uměleckých děl, tudíž se rozhodne pro vytváření živých obrazu neboli fr. *tableaux vivant*. Pod pojmem *tableaux vivant* se tradičně rozumí zvláštní forma umělecké prezentaci, obrazu či kompozice v prostoru, která je vytvořena nechybným seskupením postav tak, aby prostřednictvím určité figuraci, dekoraci, symbolů atd. napodobila figurativní obraz či sochu. Poprvé s tímto fenoménem se setkáváme na konci 18. století na aristokratických salónech jakožto s formou intelektuální zábavy. Většinou

---

<sup>157</sup> Galina Kopaněva, Oceán jako zrcadlo sebepoznání, in: Andrej Tarkovskij: XIII. ročník semináře ruských filmů: Veselí nad Moravou, 10.- 12. listopad 2006, Veselí nad Moravou, 2006, s. 29.

živé obrazy připravovali malíři, ilustrátoři či divadelními režiséři. Základním pravidlem byla srozumitelnost poselství prezentovaného obrazu a jeho obsahu, který měl být — stejně jako u malby nebo grafického vzoru — snadno rozpoznán. Přestože šlo o skutečně představení „tichá“, jelikož její herci nemluvili, hudební doprovod byl její součástí velmi často.<sup>158</sup>

Připomeňme si také skutečnost, že Tarkovskij se stavěl k fenoménu živých obrazů ve filmech negativně, neboť neodrážely skutečnost a jeví se mu zvláštní hybridní formou, neodpovídající ani zásady kinematografie, ani zásadám malířským, proto jejich přítomnost v jeho díle se zdá poněkud neobvyklým a zvláštním jevem. I přesto nelze však s naprostou jistotou tvrdit, že v díle Andreje Tarkovského se s žádným živým obrazem, až na film *Solaris*, nesetkáváme. Je tomu právě zcela naopak. V jeho filmech alegorie, citace, neboli odkazy jsou všudypřítomné, tvoří nedílnou součásti tzv. Chronotopu dialogu kultur, jak ho pojmenoval ve své monografii, věnované dílu Tarkovského, Dmitrij Salynskij.<sup>159</sup> Tvrdí, že citování a reminiscence, která se objevuje v díle Tarkovského ve velkém množství, jsou jedním z nejzjevnějších rysů jeho kinematografického stylu. Princip citování, podle Salynského, a citované předměty — rovněž jako archetypická symbolika — se stále opakují v jeho filmech a společně vytvářejí svůj vlastní kontext a odpovídající jemu časoprostor, totiž chronotop dialogu kultur.<sup>160</sup>

Časoprostor kultury není lineární, je centrickou a uzavřenou konstrukcí v rámci jedné sféry, v níž se stále odehrává dialog mezi účastníky onoho kulturního paradigmatu. Tak v rámci tohoto dialogu dochází k styku mezi umělci renesance a 19. století (např. ve filmu *Nostalgie* – Dante Gabriel Rosseti a Pierro Della Francesco), filosofy středověku a 20. století apod. Účastníci tohoto dialogu jsou povinni vynést společný rozsudek a to na základě událostí, jíž se ve filmu odehrávají, a pozicí postav. Jinak řečeno, chronotop dialogu mezi kultury ztělesňuje vědomou pospolitost společenstva. Je obrazem světa, jenž je formulován určitým kulturním paradigmatem, k němuž se režisér hlásil, ač i nevědomě.<sup>161</sup> Nešlo však o stylistické dominanty filmů. Citace skutečně sloužily Tarkovskému jako doplňky k syžetové osnově, byly nejenom prostředníky pro komunikaci režiséra s filmovými postavami, však i s celým světem, který nás obklopuje, a s divákem.

---

<sup>158</sup> Małgorzata Komza, *Živé obrazy /tableaux vivants/ v 19. století*, <http://www.slu.cz/slu/cz/projekty/webs/popularizace/poster/ka2/KA2-sylabus-komza.pdf>, vyhledáno 15. 10. 2016.

<sup>159</sup> Дмитрий Салынский, *Киногерменевтика Андрея Тарковского*, Moskva, 2011, s. 76.

<sup>160</sup> Idem.

<sup>161</sup> Idem, s. 77.

Filmy Tarkovského jsou skutečně naplněné a dokonce přeplněné reprodukcemi, reminiscencemi a odkazy na kulturní památky a to nejrůznějšími způsoby. Někdy kamera ukazuje divákovi originály malířských děl, čímž filmový záběr se sám stává jakousi reprodukcí; někdy však byly točené i reprodukcce samotné, rovněž jako mědiryty, knižní ilustrace, sochařské kopie apod. — v tomto případě se jednalo o dvojitým reprodukování. Setkáváme se u Tarkovského dokonce i s trojitým reprodukováním a to v případě, když součástí mizanscény je například plakát či obraz, který odkazuje ne k samotnému uměleckému dílu, nýbrž k filmu o jeho autorovi (např. ve snímku *Zrcadlo* vyskytuje plakát k filmu *Andrej Rublev*. Tarkovskij také odkazuje na *Andreje Rubleva* v *Solaris* a to ikonou *Nejsvětější Trojici*, která je umístěna v pokoje hlavního hrdiny, Krisa.). Umělecká díla mohou být reprodukovány buď celé, nebo pouze fragmentárně. Liší se i způsob užití „kulturního“ materiálu: někdy se jedná o citování bezprostřední, tudíž citování se zdůrazněním autorské osobnosti, s nímž Tarkovskij tímto způsobem polemizuje, neboli naopak o citaci skryté a nepřímé. Lišeji se rovněž i zdroje citování a jejich žánry: odkazovým materiálem mu slouží klasické malířství a architektura, sochařství, grafika, filozofické a poetické texty, hudba. Tarkovskij odkazuje na modu, architekturní, krajinské a stylistické motivy odlišných epoch a autorů, mizanscéna je často tvořena podle kompozici uměleckých děl, apod.<sup>162</sup>

Kromě chronotopu dialogu kultur Salynskij také uvádí tři dalších chronotopy, které podle něho, stále a bezprostředně navzájem spolu komunikují a doplňují, i když se jejich proporce od prvních Tarkovského snímků postupně a neustále měnila. V prvních filmech tedy převážoval chronotop fabulový-empirický.<sup>163</sup> Jeho časoprostor je charakterizován linearitou, homogenitou a příčinnou souvislostí, je tedy ztvárněním neutrální-informačního pozadí, tj. faktickými událostmi, odehrávajícími ve filmu. Tento chronotop nereaguje na nic sám, nýbrž je předmětem reflexi ostatních třech chronotopů.<sup>164</sup>

Po fabulovému-empirickému chronotopu následovala doba, kdy převládal chronotop imaginativní. Ztělesňoval ten neskutečný, fantazijní svět filmový hrdiny, jehož autor vyčleňoval do zvláštních umělecko-kompozičních bloků — vyobrazení snů, halucinace, introspekce apod. Je jakousi alegorií fabuli, na níž se díváme skrz subjektivní vědomí hrdiny.<sup>165</sup> Jelikož je tedy ztělesněním vnitřního světa filmového hrdiny — jeho snění, strachů, tuh — na rozdíl od

---

<sup>162</sup> Салынский (pozn. 159), s. 238.

<sup>163</sup> Idem, s. 86.

<sup>164</sup> Idem, s. 79.

<sup>165</sup> Idem, s. 105.

fabulového - empirického chronotopu, je charakterizován nelineárním pojetím časoprostoru a absencí logickosti.

Dále se v Tarkovského dílu rozvil chronotop dialogu kultur, což se nejvíc projevilo ve filmech *Solaris*, *Zrcadlo* a *Stalker*. Nakonec v posledních dvou filmech dominantním se stává chronotop nejvíc vyvýšený a tajemný — chronotop sakrální. Odráží svět, jenž je přesvědčen, že všechno, co je kolem nás má duchovní neboli spíš povznešený základ. Je ztělesněním kolektivního nevědomí.<sup>166</sup> Sakrální chronotop je nejvíc přiblížen k chronotopu dialogu kultur — spojuje je religiózní problematika filmů, což je zjevné hlavním obrazem v zkoumaném námi filmu *Solaris*.

## 7.2. Chronotop dialogu kultur

Solynskij také podotýká, že v každém Tarkovského filmů se vyskytují čtyři hlavní motivy:

- 1) Hrdina odchází do „jiného světa“
- 2) Cílem této cesty je hledání nástroje či způsobu, jak svět zachránit nebo jak získat nesmrtelnost
- 3) V „jiném světě“ hrdina navazuje kontakt s „vyššími silami“
- 4) Hrdina nachází cestu k spasení, jíž je obět'<sup>167</sup>

Musíme avšak upozornit, že tyto motivy nikdy se nenacházejí v rovnoprávné pozici, totiž vždy jeden z motivu převažuje nad ostatními. Zkusíme-li tento systém aplikovat na film *Solaris*, zjistíme si, že zde na první pohled převládá třetí motiv, tj. navazování kontaktu s bytostí vyššího úrovně, se záhadnou planetou Solaris.

Domnívám se však, že tento pohled je poněkud jednostranný a omezující z hlediska dialogu kultur. Tajemná planeta Solaris, která materializuje nejniternější fantazie, někdy traumatické, v případě hlavní hrdiny Krisa, jehož hostem se stává ho mrtvá žena Harey, která před lety na Zemi spáchala sebevraždu poté, co ji opustil. Tato problematika zřejmě patří chronotopu imaginativnímu.

Z hlediska chronotopu dialogu kultur se jeví zajímavým jiný aspekt. Solynskij ve svém pojednávání o asociativních odkazech ve filmu vzpomíná na zjevnou citaci kompozice Rembrandtového obrazu *Návrat marnotratného syna* (60. léta 17. století) v závěrečné sekvenci.

---

<sup>166</sup> Салынский (pozn. 159), s. 78.

<sup>167</sup> Idem, s. 394.

V této souvislosti odkazuje dál na výzkum metropolita Nikolaje Pachuashviliho, v němž vyskytlo tvrzení, že ve filmu *Solaris* jsou tři fáze z legendy o marnotratném synovi v rembrandtovské interpretaci — odchod z domova, putování a návrat.<sup>168</sup> Tato zřejmá příbuznost s biblickou legendou však nespočívá pouze ve shodě námětů, Tarkovskij záměrně, podle Pachuashviliho, ve filmu cituje známé obrazy Rembrandta Harmense van Rejna.

Pachuashvili upozorňuje na skutečnost, že film, na rozdíl od originálního románu, začíná na Zemi, v domě otce, jehož Kris podobně biblickému Marnotratnému synovi opustí a k němuž se vrací a dává se na pokání po svém potulování po světě.<sup>169</sup>

Motivu odhodu odpovídá první část filmu, odehrávající na Zemi. Kris Kelvin vyrazí na cestu do vesmírné stanice, již se nachází na oběžné dráze planety Solaris. Jeho otec, přesto, že nepokládá Krisa za připraveného k takové „zkoušce“, stejně jako otec marnotratného syna nechává ho odejít a dává mu relikvii, již je důležitá pro obou dvou, symbol synovství — jejich rodinný film. Pachuashvili nabízí zde jako paralelu k odhodu Krisa - Marnotratného syna ve filmu obraz Rembrandta van Rijna *Polský jezdec* [11], známého též jako *Marnotratný syn odjíždí z domova*. Jeho domněnka se opírá o postavu koně, který se vyskytuje v obou dvou případech, avšak s jedním závazným odlišením: zatímco na Rembrandtovském obraze je zobrazen jezdecká postava, u Tarkovského kůň [10] se objevuje sám o sobě a ani se neví, zda je zdomácnělý či nikoliv. Pachuashvili poukazuje na sekvenci, odehrávající ještě na Zemi nedaleko od předměstského domu Krisa, ve které chlapec, jehož jméno zůstává neznámým, se koně polekal. Pro Tarkovského kůň byl bezprostředně spojen s přírodou — symbolizoval ji — stejně jako stále v jeho filmech vyskytující motivy ohně, vody, větru, sněhu apod. Pachuashvili však považuje koně za symbol bouřlivé mladické energii a označuje jeho za skutečně „rembrandtovského“. Pachuashvili rovněž zdůrazňuje pozornost na skutečnost, že kůň je ve filmu poslední bytostí, kterou Kris potkává na Zemi před svým odletem a to v sekvenci, když se dívá, jak prochází dveřmi jeho domova.

Tato interpretace však má ryze asociativní charakter, je podpořena pouze námětovou linií a není tedy možné v tomto konkrétním příkladu uvažovat o bezprostřední návaznosti na obraz nebo dokonce o tableau vivant. Jinak je tomu v případě dvou ostatních uvedených Pachuashvilim fází — putování a návratu —, v nichž Tarkovskij zcela záměrně cituje dva

---

<sup>168</sup> Салынский (розн. 159), s. 269.

<sup>169</sup> Митрополит Николай (Пачуашвили), Фильм «Солярис» и евангельская притча о блудном сыне, Киноведческие записки 82, 2007, s. 4 – 14.



Rembrandtovy obrazy — *Vlastní podobizna se Saskií (r. 1635) a Návrat Marnotratného synu (1666-69)*.

### 7.2.1 Rembrandt. Vlastní podobizna se Saskií (1635).

„Jeden člověk měl dva syny. Ten mladší řekl otci: ‚Otče, dej mi díl majetku, který na mne připadá.‘ On jim rozdělil své jmění. Po nemnoha dnech mladší syn všechno zpeněžil, odešel do daleké země a tam rozmařilým životem svůj majetek rozházel. A když už všechno utratil, nastal v té zemi veliký hlad a on začal mít nouzi.“<sup>170</sup>

Druhá sekvence, na níž se zaměříme, odehrává již na oběžné draze planety Solaris. Jedná se o scénu, kdy na vesmírné stanici nastává na 30 sekund beztíže. Scéna ukazuje Krisa a Harey, již se vznášejí nad knihovnou ve zvláštním objetí [12], připomínající Rembrandtův *Autoportrét se Saskií*, též známý jako *Veselý pár* neboli *Marnotratný syn v hospodě*. [13]

Je však nutno upozornit na skutečnost, že tendence spatřovat v onom dílu biblický vyjev Marnotratného syna se objevila až v druhé polovině 60. let minulého století (I. Bergstom, H. Gerson, C. Tümpel).<sup>171</sup>, zatímco tradiční historie umění pokládala obraz za vlastní malířovou podobiznou se svou chotí Saskií, namalovaný v raných dobách jejich svazku.<sup>172</sup> Nicméně, i v případě interpretace obrazu jakožto součásti cyklu o marnotratném synovi, nesmíme odmítat, že základem tohoto dílu je skutečně umělcův autoportrét se svou první manželkou Saskií.

Jedná se o olejomalbu na plátně, zobrazující směřujícího se mladého muže, na jehož klínu sedí žena, lehce se usmívající. Jeho obličej s nečištěnými zuby, gesta a způsob, jakým objímá svůj poslední objev, vypovídají, že je marnotratný a vychloubačný.<sup>173</sup> Obě postavy zobrazeny tak, jakoby původně seděli k divákovi zády, ale před chvílí se otočili, aby vyzvali nás, pozorovatele, k zúčastnění jejich hostiny či k přípitku. Tento motiv je také zdůrazněn pozvednutou levou rukou mladého muže, v níž on drží číši, naplněnou vínem; jeho pravá ruka spočívá na zádech mladé dívky, aby mohl snadněji hladit její oblé tvary, čímž je zdůrazněno nenucenost děje, ba dokonce rozpustilost. Mladá žena, již je zřejmě portrétem umělcově choti Saskií, na rozdíl od svého společníka pootočila k divákovi pouze hlavu a dívá se pozorovateli přímo do očí; vypadá zdrženlivě, jakoby snášela svého společníka a dovolovala mu vulgární chování.<sup>174</sup>

---

<sup>170</sup> L 15,11 – 15, 14.

<sup>171</sup> Giovanni Arpino — Paolo Lecaldano, Rembrandt: Souborné malířské dílo, Praha, 1981, s. 82.

<sup>172</sup> Idem, s. 103.

<sup>173</sup> Melissa Ricketts Urbán, Galerie mistrů: Rembrandt, Čestlice, 2006, s. 56.

<sup>174</sup> Urbán (pozn. 173), s. 56.

Obě figury jsou bohatě oblečeny: muž je zobrazen v kazajce se zlatou výšivkou, ladící s kalhotami, v sametovém černém klobouku s bílým pavím peřím „po rakousku“ a s velkým mečem u boku; žena rovněž je elegantně oblečená do hedvábných vyšíváných šatů. Interiér, v němž se figury nacházejí, odpovídá spíš interiéru hospody, než domácímu: svědčí o tom například dřevěná tabule, visící na stěně, což bylo ve zvycích v holandských hospodách.

Jestli však možné považovat toto dílo za autobiografické? Jak upozorňuje Simon Schama, podle Rembrandtových romantických biografů charakteristický pro tento obraz hedonismus souvisí a dokládá dobu radostného užívání darů života, jemuž se oddával mladý pár, Rembrandt se Saskií, v dobách štěstí a blahobytu, tedy dobu před tím, než se malíř utopil v dluzích a ovdověl.<sup>175</sup> Pozdější badatele však objasňují toto dílo jako reakci na neuspokojenost Saskií fríského příbuzenstva ohledně prohýření její pozemku od zděděného od Romberta van Uylenburgha.<sup>176</sup> Nicméně ani tato domněnka nedává nám právo posuzovat oné dílo jako autobiografické, alespoň v doslovném slova smyslu.

Jak už bylo zmíněné, podle recentních badatelů, Rembrandt, jenž se vyhýbal stanoveným formulím, namaloval tento obraz s umyšlením ztvárnit svou vlastní verzi biblické epizody o marnotratném synovi. Soustředil se na moment, kdy syn zcela bezstarostně propije své jmění a utrací je s prostitutkami. Vzniká tedy otázka, proč Rembrandt zobrazil sám sobě jakožto Marnotratného syna a Saskií v zcela nepravděpodobné roli prostitutky?

Je v této souvislosti nutno upozornit, že nešlo o zcela průkopnický krok. Podobenství o marnotratném synovi bylo pro svou moralitu často zobrazováno a umělci neváhali dát svou podobu hřešícímu, tak např. Albrecht Dürer ve svém slavném listě se zobrazil jako pasák vepřů.<sup>177</sup> Motiv hýření, pokání a odpouštění byl náboženskému cítění 17. století, zejména v protestanských zemích velmi blízký.<sup>178</sup> Rembrandt tedy tímto autobiografickým prvkem nikoliv nevybočil mezi teologii, nýbrž naopak použitím jako modely své manželky a sebe samotného, aby stejně jako obrazy jiných malířů jako například Jana Steena, tato scéna byla pro diváka identifikovatelná a pochopitelná.<sup>179</sup>

Vzniká tedy otázka, jestli však možné bádát o tomto dílu jako o zobrazení biblického výjevu? Ve prospěch onoho uvažování hovoří současně několik skutečností. Jak zdůrazňuje

---

<sup>175</sup> Simon Schama, *Rembrandt's Eyes*, New York, 1999, s. 380.

<sup>176</sup> Idem.

<sup>177</sup> Olga Máčková, *Rembrandt: monografie s ukázkami z výtvarného díla*, Praha, 1993, s. 50.

<sup>178</sup> Idem.

<sup>179</sup> Urbán (pozn. 173), s. 56.

Simon Schama, zobrazení Marnotratného syna, objímajícího jednou rukou prostitutkou a drží cího sklenici vina druhou, má v dějinách umění dlouhou ikonografickou tradici. O správnosti této domněnky je možné také uvažovat na základě dvou Rembrandtových tužkových kreseb, pocházejících pravděpodobně z Basileje<sup>180</sup>, nazvaných *Marnotratný syn promrhává svůj podíl*.<sup>181</sup> Jedná se o dvě nedokončené kresby šířkového formátu, které zobrazují muže sedícího s mladou ženou na klíně a oblečeného do širokého klobouku a kazajky, která je naprosto podobna mužskému oblečení z velkého obrazu.<sup>182</sup> Na kresbě z Basileje [14] je kompozice obrazu obohacena o další ženskou figuru nahé hračky na mandolínu, jíž stojí za párem. Rentgen drážďanského obrazu (který, jak se odhalilo, byl v pozdějších dobách několikrát přemalován a neobratně retušován) ukázal, že původně postava hrající na mandolínu ženy stala mezi dvěma figurami tak, že krk její nástroje směřoval vpravo stejným způsobem, jak je tomu na kresbě.<sup>183</sup> Díky rentgenu se také prokázalo, že levá část platná byla odříznuta, proto zátiší s pávem v míce je násilně přerušeno okrajem plátna.<sup>184</sup>

Další tužková kresba [15], potvrzující zkoumanou námi domněnkou, je spíše pracovním náčrtem, zobrazujícím nejednou několik konceptů. Jeden z nich zobrazuje Marnotratného syna, hodícího své ruce mezi stehna ženy; druhý náčrt ukazuje usmívající se mužskou figuru, jejíž pohled směřuje k divákovi, což zřejmě odpovídá figuře z drážďanského obrazu. Příbuznost s velkým obrazem je také čitelná i v poloze postav: například druhý náčrt zobrazuje mužskou figuru, která pravou rukou objímá ženskou postavu, již mu sedí na klíně a usmívá se.

Samozřejmě, obraz a kresby nejsou zcela totožné. Na rozdíl od kresebných verzí, postava Saskii-prostitutky z drážďanského obrazu je méně nadšená z arogantního chování svého „klientu“. Prokazuje přesně tou tolerancí k svému klientovi, jaká se očekává od její profese.<sup>185</sup> A tu se právě projevuje problém. Starší badatelská tradice, která se nahlížela na toto dílo jako na výjev plný dokladů radostného užívání života manželů, se jeví jako nepravděpodobná a, podle tvrzení Simona Schamého, musí být nahrazena svým protikladem: tedy názorem, že se skutečně jedná o dílo s moralistickým záměrem, v němž se uplatňuje několik symbolů.<sup>186</sup> Páv na stole je symbolem marnivosti a pomíjivosti bohatství; tabule na zdi symbolizuje brzké

---

<sup>180</sup> Jedná se o dvě kresby: z Beheschu (Basilej), a z Orleáns.

<sup>181</sup> Mácková (pozn. 177), s. 50.

<sup>182</sup> Schama (pozn. 175), s. 381.

<sup>183</sup> Idem, s. 382.

<sup>184</sup> Mácková (pozn. 177), s. 50.

<sup>185</sup> Schama (pozn. 175), s. 382.

<sup>186</sup> Idem.

zúčtování.<sup>187</sup> Právě proto ani výraz Saskiiny tváře se nesmí být posuzován jako pouze odměřený. Podíváme-li se na něho důkladněji, zjistíme si, že je až provokativně dvouznačný: lehce se usmívá koutky úst, světlo září v jejích očích; netváří se tedy ani záhadně, ani odmítavě.

Schama také zdůrazňuje skutečnost, že Rembrandt, jakožto velký novátor a experimentátor, nemohl se uspokojit s tradičním pojetím historických obrazů, potřeboval víc, než se převlékání. Právě zapojení sebe sama do obrazu dělá Marnotratného syna až nespokojivě rozpoznatelným pro diváka. Obraz se stává současně i ilustrací biblického námětu a zároveň žánrovým obrazem. Vzniká tedy otázka, jestli tedy máme si považovat mužskou figuru za Rembrandta či nikoliv? Schama vyslovuje pozoruhodný názor, že na obraze Rembrandt skutečně zobrazuje sebe samotného, jenž je zároveň personifikací každého z nás, tedy zosobňuje obyčejného člověka, hříšné lidstvo.<sup>188</sup> Je proto logické, že se na konci života k podobenství vrátil a vytvořil strhující obraz jeho závěru, kdy kající syn v zoufalství vrací do laskavé náruči svého otce.

I přes tuto interpretaci je potřeba zmínit o jednom podstatném motivu, jenž se tu vyskytuje, a který podle Pachuashviliho právě spojuje Rembrandtové mistrovské dílo se scénou vznášení dvou hlavních postav — Krisa a Harey — ve filmu.<sup>189</sup> Jedná se o motiv získání lásky.

Z toho všeho vyplývá několik otázek, jejichž si máme položit: proč Tarkovskij si zvolil konkrétně tento obraz, jaký je jeho význam ve filmovém kontextu a co se myslí pod pojmem „získání lásky“? Abychom mohli na položené otázky odpovědět, musíme se zaměřit naši pozornost na kontext, tedy na narativní stránku filmu.

Pro Krisa Kelvina vesmírná stanice Solaris je stísněným prostorem. Jeho duše tíží nejenom „marnotratný“ hřích sám o sobě, nýbrž i jeho nejhorší důsledky. Krátce po svém příjezdu najde vedle sebe na posteli svou mrtvou ženu Harey, která před lety spáchala sebevraždu poté, co jí opustil. Pokouší se jí ze sebe setřást, však veškeré pokusy zbavit se jí zoufale selhávají: poté co ji raketou vyšle do vesmíru, následujícího dne se zjeví znovu. Rozbor její tkáně ukáže, že není složena z tkáně jako normální lidské bytosti – pod úrovní jisté mikroskopické roviny není nic, jen prázdno.<sup>190</sup> Nakonec Krisovi dojde, že Harey je zhmotněním jeho nejniternejších

---

<sup>187</sup> Urbán (pozn. 173), s. 56.

<sup>188</sup> Schama (pozn. 175), s. 382.

<sup>189</sup> Солянскій (pozn. 159), s. 269.

<sup>190</sup> Žižek (pozn. 29), s. 174.

traumatických fantazií, který mu poslal myslící oceán planety Solaris, jenž ve filmu podle Pačuashviliho zosobňuje Boha jako Absolutní rozum.<sup>191</sup> A jelikož je Harey pouze zhmotněním fantazmatických představ o ní, nedisponuje žádnou vlastní substanciální identitou. Získává tím statut Reálna, které na nás naléhá a vrací na své místo: „kráčí“ bez přestání „za hrdinou“, lepší se mu na paty a neopouští jej.<sup>192</sup>

Od té doby, co Sartorius objeví způsob definitivně se zbavit „hostů“, Kris je odsouzen k etickému souboji se sebou samým. Harey, čím dál, tím víc získává svou vlastní identitou a čím dál, tím víc chápe sebe jako lidskou bytost, začíná myslet lidskými kategoriemi. Ve scéně, předcházející vznášení v knihovně, Harey dokonce konstatuje: „*Já miluju, tudíž jsem člověkem*“.

Je také potřeba podotknout, že zkoumána námi scéna vznášení, v níž Tarkovskij odkazuje na Rembrandtův obraz *Marnotratného syna v hospodě*, se odehrává v knihovně vesmírné stanici a to zcela úmyslně. Knihovna, která je plná různými reprodukcemi soch, obrazů, a tak dále, ve filmu se jeví jako nejvíc „zemský“ prostor a to až natolik, že se zdá, že taková místnost mohla klidně být například součástí domu Krisova otce. Zajímavým detailem, doplňujícím mizanscénu, je reprodukce obrazy z cyklu „Roční doby“ Petera Brueghela st., které jsou umístěny v jakési v polokruhovém výklenku. Jestli tedy možné interpretovat tento výklenek ve zdi jako oltářní apsidu chrámu? Podle Salynského, taková interpretace se nám umožňuje vykládat Brueghelovy obrazy jako symbol spásné památky o Zemi.

Kromě motivu nalezení lásky obraz malířský a filmovou sekvencí spojuje moralistický záměr, který Tarkovskij vyjádřil nikoliv pomocí vedlejších symbolů (jakými jsou páv a tabule na zdi v případě Rembrandtova obrazu), ale pomocí postav samotných, tedy pomocí jejich výrazů. Musíme také upozornit v této souvislosti, že tableau vivant, vyskytující ve filmu, nereprodukuje malířské dílo zcela, Tarkovskij omezil živý obraz pouze na mužskou a ženskou figuru. Harey sedí na klíně Krisovém stejně, jako ženská postava Saskie-prostitutky seděla na klíně Rembrandtovým-Marnotratného syna; stejně se lehce usmívá koutky úst, avšak se na rozdíl od Saskie nedívá na diváka, nýbrž její pohled je usmířen někam za rámec filmového obrazu. Kris podobně Rembrandtovi - Marnotratnému synovi objímá zády Harey, avšak se neusmívá, jelikož na rozdíl od malířského ztvárnění Syna, užívajícího si určitý okamžik svého zatím radostného života, Kris si vědom své marnotratnosti. Tarkovskij tedy ukazuje divákovi nejenom okamžik „nalezení lásky“, ale i spáchání hříchu, pádu do „marnotratnosti“ a zároveň okamžik

---

<sup>191</sup> Паčuашвили (pozn. 169), s. 4 – 14.

<sup>192</sup> Žižek (pozn. 29), s. 174.

objevení a znovuobjevení lidskosti. Proto je také zajímavé, že právě Kris je tím, kdo ve finální části scény klečí před Harey, nikoliv naopak. Vyzpovídá se a přiznává svůj tragický omyl, jehož se rozhoduje smyt. Přijímá řešení zůstat navždy na vesmírné stanici a zamilovat se do Harey, jíž je pouhým „hostem“, tak, jako by byla skutečnou.<sup>193</sup>

### 7.2.2. Rembrandt. Návrat Ztraceného syna (1669)

*Když všechno utratil, nastal v té zemi velký hlad a on načal mít nouzi. Šel a uchytit se u jednoho hospodaře v té zemi. Ten ho poslal past vepře. Rád by utišil hlad lusky, které žrali vepři, ale nikdo mu je nedával. Tu šel do sebe a řekl: „ Kolík nádeníků mého otce má nadbytek chleba a já tady hynu hladem! Vstanu a půjdu k svému otci a řeknu mu: Otče, zhřešil jsem proti Bohu i proti tobě. Už si nezasloužím, abych se nazýval tvým synem. Vezmi mě jako jednoho ze svých nádeníků!“ Vstal a šel ke svému otci. Když ještě byl daleko, otec ho spatřil a hnut lítostí běžel k němu, objal ho a políbil. Syn mu řekl: Otče, zhřešil jsem proti Bohu i vůči tobě. Nejsem už hoden nazývat se tvým synem.<sup>194</sup>*

V závěrečné části filmu se setkáváme s posledním tableau vivant, jenž se oproti dvou předcházejícím živým obrazům jeví jako zjevný a očividný. Nicméně Tarkovského citace kompozici *Návratu Marnotratného syna* [17] má ve finální části filmu úlohu nikoliv výtvarnou - plastickou, nýbrž duchovní a literární, čímž však nikoliv neničí kinematografičnost, ale přesouvá akcent z výtvarnosti do polohy hloubkového významu. Jinak řečeno, Tarkovskij užil rembrandtovské kompozici ve mizanscéně finální části filmu pro sakralizaci filmového syžetu. Mění samotný filmový žánr, a tak *Solaris* z vědeckofantastického snímku se stává filmem reli-giózním nebo alespoň filmem, v němž duchovnost hraje zásadní roli.<sup>195</sup> Pokud se týká rozměrů kompozice a intenzity ztvárněných citů, je *Návrat marnotratného syna* největším mistrovým dílem. Nebyl však snad dílem časově nejposlednějším, vznikal mezi lety 1666 a 1669, ale je skutečným duchovním závěrem rembrandtové tvorby.<sup>196</sup> Jedná se o poslední obraz s nábožen-skou tematikou, který Rembrandt vytvořil, v němž se inspiroval evangelijním příběhem svatého Lukáše o marnotratném synovi, v kterém rozvíje téma odpouštění a shovívavosti vůči hříšníkovi.<sup>197</sup> Zobrazuje tedy mladšího syna, jenž se vrátil po letech putování domu, a zde právě získává odpuštění svých hříchů, lásku a pokoj. Grandiózní koncept obrazu je ztělesněn lakonickou

---

<sup>193</sup> Пачуашвили (pozn. 169), s. 4 – 14.

<sup>194</sup> L 15, 14 – 15, 20.

<sup>195</sup> Солянский (pozn. 159), s. 343.

<sup>196</sup> Mácková (pozn. 177), s. 81.

<sup>197</sup> Urbán (pozn. 173), s. 125.

a v nejvyšší míře expresivní kompozici. Soustředil se tu na ztvárnění aktu otcovského opuštění plného pohnutí lásky a shovívavosti s důrazem na tragiku, jenž ze scény vytváří univerzální symbol.

Je potřeba poznamenat, že tématu lásky a shovívavosti vůči marnotratnému synovi jakožto ztělesnění trpícího člověka, Rembrandt se stále věnoval a vracel se čas od času ve svých kresbách a leptech. Příkladem tomu může posloužit Rembrandtův lept z doby kolem r. 1636, [19] na němž je zachycen otec, jak běží obejmout syna po jeho návratu domu, v němž se inspiroval rytinou stejného námětu od holandského manýristického malíře Maertena van Heemskerka.<sup>198</sup> [18] Postavy syna a objímajícího ho otce na tomto starším leptu jsou umístěny přesně ve středu vertikální kompozici, zatímco na malbě z 60. let figury jsou posunuti z ústřední kompoziční osy do levého kraje obrazové plochy. Ústřední bod celé kompozici — skupinu Otce a Syna — Rembrandt zdůrazňuje osvětlením, aby zaměřil divákovou pozornost. Pro vyvážení kompoziční proporce na opačnou stranu obrazu umísťuje figuru Staršího syna, stojícího u pravého kraje plátna.

Zásadní rozdíl mezi leptem z 30. let a malbou z let 60. spočívá nejenom v umístění figur na obrazové ploše, nýbrž i v samotném ztvárnění postav. Jak podotýká Simon Shama, na leptu, inspirovaným starším dílem van Heemskerkovým, Marnotratný syn sice zobrazen v okamžiku, když klesá na kolena před svým otcem, jenž mu běží vstříc, aby přivítal, jeho svalnaté tělo je modelováno tak, jakoby patřilo řeckému hrdinovi; jeho téměř ideální tvář je korunována kudrnatými vlasy; chodidla jeho noh nejsou ztlučená.<sup>199</sup>

Na rozdíl od Heemskerкова Marnotratného syna, jenž se na leptu znovu objeví v nádherném oblečení, darovaném otcem, Rembrandtův Marnotratný syn je zlomen svou cestou od pohřešení k pokání. Malíř ho zobrazuje jako skutečného pasáka vepřů s oholenou hlavou, špinavým, v roztahaných hadrech a potlučenýma nohama, plnýma mozolů, čímž diváka přesvědčuje, že synova cesta k pokání a odpuštění byla skutečně bolestnou.<sup>200</sup> Detaily jeho figury jsou pro nás těžce rozeznatelné, což však nepřekáží nám v něm identifikovat syna Marnotratného, jenž „mrtvý a znovu ožil“ za každého obyčejného člověka, a na jehož ramenech spočívají všechny naše lidské hříchy. Stojí k divákovi zády a tiskne svůj obličej do záhyby otcovy šarlatové tuniky, kterou něžně překrývá syna prosícího o odpouštění. Otcova tvář září

---

<sup>198</sup> Vladimir Loewinson-Lessing (ed.), *The Return of the prodigal son*, in: *Rembrandt-Harmenszoon van Rijn: paintings from Soviet museums* (kat.), Leningrad, 1975.

<sup>199</sup> Schama (pozn. 175), s. 685.

<sup>200</sup> Idem.

spokojeností a jeho ruce spočívají na ramenech tak, jakoby svým otcovským požehnání chtěl svého syna břemeni zbavit.<sup>201</sup> Toto gesto však něčím větším než obřadem duchovního očištění či uzdravení, je také aktem znovuzkříšení, proměny mrtvého do živého. Proto v této souvislosti je rovněž důležitá postava staršího bratra, který nemá v úmyslu hříchy odpustit. Nechápe otcovo upřímné dojetí a jeho radosti z duchovního procitnutí syna „který byl mrtev a vrátil se do života“.<sup>202</sup> Ačkoli je vidět, že postavy navzájem nemluví, ani nepohybují, je na nich zřetelné, jak jsou vnitřně hluboce dojaty.<sup>203</sup> Oba muže mají zavřená oči, nepotřebují si říct žádné slovo, vyměnit jediný pohled; jejich figury se splývají do jedné formy. Nemůžeme nezmínit skutečnost, že na obraze *Návratu* Rembrandt maximálně omezuje barevnou škálu. I když v barevných strukturách pozdních olejů je skrytě přítomné velké množství pigmentů konečný barevný akord 60. let, tvoří tři barevné hodnoty: žlutá, tmavě červená a hnědočerná — barvy zlata, purpuru a temnoty.<sup>204</sup> Na *Návratu ztraceného syna* teplé tóny doutnají ve tmě, skrývající prostor, v němž se děj odehrává, jinde zajiskří v přítmí, aby se rozhořely na skupině otce se synem, která ze tmy skutečně vynoří. Světlo, měkce osvětlující vedlejší postavy zeleným a hnědočervenými tony, zvýrazňuje otcův zářivě červený plášť. Osvětlené roucho starce, uchváceného otcovskými emocemi, avšak zůstává v souladu s výtvarnou kompozicí.<sup>205</sup> Na tomto obraze, jenž je charakteristickým příkladem Rembrandtova pozdního díla, malíř dosahuje mimořádné míry spontánnosti a volnosti projevu, což bylo dosaženo nejenom díky barevné skladbě obrazu, nýbrž i díky technice malby.

Tarkovskij, jakž už bylo řečeno, zcela záměrně cituje Rembrandtův obraz *Návratu marnotratného syna*. Zatímco na konci originálního románu Stanisława Lema *Kelvin* se nachází sám na palubě kosmické lodi a upřeně hledí na tajemný povrch oceánu *Solaris*, film končí „návratem“ hlavního hrdiny do opouštěného jim domu, do bývalého světa, který se však představuje divákovi nezemsky zmrznutým, zkřehnutým, nikoliv však mrtvým. Vidíme Krisa, mířícího k typické ruské dači, již pak obhází a nakukává do okna. Ani dača není zemskou, je podobnou divinou, jakou byla Harey, a je zkonstruována podle Krisových vzpomínek, takže se zde nic nezměnilo po jeho odjezdu: na parapetu stojí kyveta s půdou a zárodky rostlin, kterou Kris si vzal sebou na kosmickou stanici a my ji vidíme v jeho kajutě.<sup>206</sup>

---

<sup>201</sup> Schama (pozn. 175), s. 685.

<sup>202</sup> Urbán, s. 125.

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> Mácková (pozn. 177), s. 81

<sup>205</sup> Loewinson-Lessing (ed.) (pozn. 195), *The Return of the prodigal son*.

<sup>206</sup> Пачуашвили (pozn. 169), 4 - 14.



Otec vychází vstříc svému synovi do zápraží a Kris padá před ním na kolena. [16] Podobné otci z Rembrandtovského *Návratu*, Krisův otec klade své ruce na ramena synovi. Na to se však kamera začne postupně vzdalovat a stoupat, a postupně se ukáže, že to, čeho jsme právě byli svědky, nebyl skutečný návrat domu, nýbrž pouhá vidina vygenerovaná Oceánem planety Solaris: dača a zeleň, která ji obklopuje, vypadá jako izolovaný ostrov uprostřed povrchu planety. V této souvislosti jsou důležité dvě předcházející zkoumané scéně sekvenci. V první z nich se Kris se ve spánku setkává se svou dávno zemřelou matkou, která se o něm stará, umývá mu ruce, uzdravuje ho.<sup>207</sup> Poté, co se Kris probudí, kybernetik Snaut mu říká, že je možná na čase, aby se vrátil domu.<sup>208</sup>

Vzniká tedy otázka, o jakém návratu se v tomto případě jedná, když se Kris nevrátil skutečně domu, na Zemi?

Význam finální scény se živým obrazem, ukazujícím Krisa usmířeného otcem, je naprosto zjevný, jednoduchý a zároveň účinkový — jedná se o odpuštění. Však kromě tohoto „ pozemského “ smyslu, jak upozorňuje Salynskij, existuje ještě jeden, jehož smysl právě odhaluje mizanséna s citováním rembrandtovského *Návratu marnotratného syna*. Evangelijní legenda skutečně vypráví o návratu hříšného člověka na pravdivou cestu, v níž postava otce zastupuje Boha, který se raduje návratu svého ztraceného syna, tedy hříšného člověka, jenž „zamřel a znovu ožil“. Rembrandt na svém obraze z 60. let dává výjevu skutečně zemský ráz a opravdové lidské ztělesnění: důkazem tomu slouží i synova potlučená chodidla, i práci znavené ruce otce a jeho plný lásky pohled. Tarkovskij využívá jeho *Návrat* pro opačnou operaci, tedy, aby dosáhnul filmový námět sakrálního rázu, obraz prochází opačnou cestou, totiž od pozemského k sakrálnímu.<sup>209</sup> A to, co u Rembrandta bylo znakem, odkazujícím na starobylost, u Tarkovského se stává znakem, odhalujícím pro novodobého diváka nový význam.<sup>210</sup>

Kris nakonec dospívá k poznání nejvyšších lidských hodnot, ba dokonce k poznání svého Boha. Nevrátil se do svého „ pozemského “ domova, nýbrž zůstal na planetě Solaris, aby zde se skutečně znovu sjednotil s Bohem.<sup>211</sup> Je podobné Marnotratnému synovi z Rembrandtovského obrazu zástupcem a ztělesněním každého obyčejného člověka, hříšníka, jenž se svých

---

<sup>207</sup> Пачуашвили (pozn. 169), 4 - 14.

<sup>208</sup> Žižek (pozn. 29), s. 179.

<sup>209</sup> Солянскій (pozn. 159), s. 342.

<sup>210</sup> Idem.

<sup>211</sup> Пачуашвили (pozn. 169), 4 - 14.

hříchů přiznal a o pokání prosí. A tím Tarkovskij prudce proměňuje filmový žánr svého snímku. Solaris, i pře všechny fantastické dekoraci a svůj syžet, na rozdíl od originálního románu, se jeví spíše jako moderní variaci na podobenství o Marnotratném synovi.

## 8. Závěr

Otázka vzájemného vztahu mezi filmovým obrazem a malířským plátnem zůstává stále aktuální. Francouzský kritik André Bazin považoval film za ideální nástroj napodobování a viděl v něm zcela přirozené pokračování řady malířství – fotografie – film. Nesmíme však zapomenout na skutečnost, že nejenom malířské plátno ovlivňovalo film, nýbrž i naopak: jak upozorňuje James Monaco, novodobý malíř se snažil do jisté míry napodobit filmové plátno a tak vytvářel nový dynamický prostor, opouštěl rám a jeho neměnnou vyplň.<sup>212</sup> Impresionismus rozehrával světlo podobně, jako to umožňoval filmový obraz, jenž využívá rozličné clony či filtry objektivu; futurismus se pokoušel statický malířský obraz rozpohybovat; kubismus zachycoval prostor na plátně z více uhlů, snažil se dosáhnout na plátně pocitů vzájemných vazeb mezi perspektivami, což se velice podobalo dialektice montáže ve filmu.<sup>213</sup> Kulminačním bodem ve vztahu mezi výtvarným uměním a filmem je videoart a audiovizuální instalace, v nichž výtvarné umění se obohacuje i o filmovou řeč a techniku, i když obrazový rám zůstává zachován.<sup>214</sup>

Tato bakalářská práce se pokouší na příkladu díla ruského režiséra Andreje Arseňjeviče Tarkovského odpovědět na otázku, zda film a výtvarné umění v moderní době jsou media, která se navzájem ovlivňují; přesněji řečeno, hlavní otázkou je, jestli malířství, jakožto tradiční druh umění, má nějaký vliv na film a na filmový obraz a to jak z hlediska formalistického, tak z hlediska významného. A pokud ano, do jaké míry jeho ovlivňuje? Ve své práci jsem se především zaměřila na dva aspekty, tedy na problematiku lineární perspektivy a na problematiku role tzv. *tableaux vivants* jako součásti filmového obrazu.

Lineární perspektiva jakožto nástroj pro vytváření iluzivního pocitu hloubky na malířském a poté i filmovém plátně je jednou ze základních otázek nejenom pro teorii umění, ale také pro strukturalistickou a poststrukturalistickou teorii filmovou. Teoretici umění se shodují v názoru, že perspektiva sama o sobě je pouze nástrojem pro reprezentaci, který slouží k objektivizaci uměleckého vnímání; je zobrazovacím režimem, jenž musí být uchopen. Perspektiva podle historiků umění je podmíněna diváckou znalostí světa a kulturních vzorců. Jinak řečeno, pozorovatel musí být perspektivou poučen. Kromě toho, jak zdůrazňuje Ernest Gombrich, lineární perspektiva bude fungovat pouze v případě, když se pozorovatel dívá na ni z ideálního

---

<sup>212</sup> Svatoňová (pozn. 5), s. 158.

<sup>213</sup> James Monaco, *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*, Praha 2004, s. 39.

<sup>214</sup> Svatoňová (pozn. 5), s. 159.

stanoviště, a navíc skrze kukátko, bereme-li monokularitu perspektivy striktně. Na tuto myšlenku navazuje postrukturalistická teorie filmová, která tvrdí, že se při sledování filmu divák automaticky identifikuje s kamerou, a tak zaujímá postavení shodné s pozicí ideálního pozorovatele renesančního obrazu, totiž oka umístěného v úběžníku. Nicméně, na rozdíl od monokulární kamery, lidský optický aparát – oko – je binokulární. Stejně tak, na rozdíl od malířského plátna filmový obraz nikdy není tvořen z jednoho uhlu pohledu, poněvadž kamera je schopna měnit svou pozici v prostoru a zaměření objektivu. Tím pádem v skutečnosti lineární perspektiva ve filmu může fungovat pouze v případech, když byla záměrně vytvořena. Takové „záměrné“ využití lineární perspektivy je možné spatřit i v zvoleném mnou filmu Tarkovského *Solaris*, a to v sekvencích, spojených hlavně s vesmírnou stanicí. Ale i v těchto několika příkladech kamera skoro nikdy není statická, pořád se pohybuje (najíždí, odjíždí nebo se o něco odkloní svůj pohled), což znemožňuje mluvit o bezprostředním navazování na albertiovský systém centrální perspektivy.

Stejně tak Tarkovskij zcela záměrně využívá ve svých filmech reminiscenci a citaci uměleckých děl různých žánrů a druhů, což se může zdát za poněkud rozporuplné, seznámíme-li se podrobněji s jeho teoretickými texty a uvažováním o kinematografii. Jak podotýká Solynskij, Tarkovskij upřímně věřil, že filmový obraz má hodnotu sám o sobě, jelikož «zapečetuje čas». Podle něho film může být natočen bez účasti herců, dekorace, hudby a montáže, totiž může být zbaven všeho až na pocit plynoucího času. A právě toto bude skutečnou kinematografií. V této souvislosti on také zmiňuje ve svých textech snímek Andyho *Warhola Sleep* (1963), v němž je po celou dobu zachycena skoro nechybná figura spícího člověka. Sám Tarkovskij však natáčel zcela jiné filmy, které jsou zpravidla plné odkazů na výtvarná a literární díla či hudbu. Z tohoto hlediska vyplývá, že si režisér naprosto protiřečí. Není to zcela pravdou. Umělecká díla v Tarkovského filmech vždy mají spíše významový charakter, tudíž vždy vztahují k tématu vyprávění. Odkazováním a citacemi Tarkovskij rozšiřoval nebo dokonce měnil smysl originálního autorského textu a jeho konstrukci. Jinak řečeno, toto zmínění uměleckých děl – ve formě tableaux vivant nebo reprodukcí, citací knih apod. – sloužilo pro něj jako nástroj pro vyjádření, který nikdy nemá dominantní postavení. Nejzřetelnějším příkladem toho je právě zkoumaný mnou film *Solaris*, který využitím živých obrazů, odkazujících k cyklu *Ztraceného syna* od Rembrandta van Rijna, překračuje hranici science-fiction a stává se filmem – podobností.

Téma vzájemného vztahu mezi obrazem malířským a filmovým je velice široká, ve své práci jsem se zaměřila pouze na dva aspekty, ale rozhodně zůstává velký prostor pro další studium problematiky, již bych se ráda zabývala nadále.

## 9. Seznám použitých zdrojů

### 9.1. Seznám použité literatury

Giovanni Arpino — Paolo Lecaldano, Rembrandt: Souborné malířské dílo, Praha, 1981

André Bazin: Co je to film? Praha, 1979

Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Walter Benjamin, Dílo a jeho zdroj, Praha, 1979

Sergei Dobrashenko (ed.), Dziga Vertov, Staťji, dnevniky, zamysly, Moskva, 1966

Pierre Francastel, Figura a místo Figura a místo: vizuální řád v italském malířství 15. století, Praha, 1984

Pierre Francastel, Malířství a společnost: výtvarný prostor od renesance ke kubismu, Brno, 2003

Ernst Gombrich, Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování, Praha, 1985

Patra Hanaková (ed.), Výzva perspektivy – obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět, Praha 2008

Petr Ingerle, Příběh perspektivy: dějiny jedné ideje: od renesance k modernímu umění a myšlení, Brno, 2010

Vlastimil Jiřík, Kinematografický obraz, Díl I., Praha, 1994

Galina Kopaněva, Oceán jako zrcadlo sebepoznání, in: Andrej Tarkovskij: XIII. ročník semináře ruských filmů: Veselí nad Moravou, 10. - 12. listopad 2006, Veselí nad Moravou, 2006

Jurij Lotman (ed.), Simvol v sistěme kultury — trudy po znakovym sistěmam XXI, Tartu, 1987

Ernest Lindgren, Filmové umění: Úvod do filmového hodnocení, Praha, 1961

Ronald Lightbown, Mantegna: Drawings and Prints, Berkeley, 1986

Vladimír Loewinson-Lessing (ed.): Rembrandt-Harmenszoon van Rijn: paintings from Soviet museums. Leningrad, 1975

Olga Mácková, Rembrandt: monografie s ukázkami z výtvarného díla, Praha, 1993

James Monaco, Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie, Praha, 2004

Peter Mihálik, Filmové dielo ako systém: úvahy o metodológii výskumu filmového diela, Bratislava, 1975

Christian Metz, Imaginární Signifikant: psychoanalýza a film, Praha, 1991

Nedelčo Milev: Dialektika filmových stínů: cesta k psychofyzickému monologu. Praha, 1978

- Jan Mukařovský, K estetice filmu, in: Studie I, Brno, 2000
- Erwin Panofsky, Perspective as Symbolic form, New York, 1991
- Simon Schama, Rembrandt's Eyes, New York, 1999
- Kaja Silverman, The threshold of the visible world, New York, 1996
- Martia Sturken, Lisa Cartwright, Studia Vizuální kultury, Praha, 2009
- Kateřina Svatoňová, 2 ½ D aneb prostor (ve) filmu v kontextu literatury a výtvarného umění, Praha, 2008
- Vladimír Suchánek, Duchovní aspekty filmu, Olomouc, 2005
- Dmitrij Salynskij: Kinogermenevtika Andreje Tarkovskogo, Moskva 2009
- Mitropolit Nikolaj (Pachuashvili), film „Sol'aris“ i evangel'skaja pritiča o bludnom syně, in: Kinovědeckije zapiski, 82, 2007
- Martin Vrabec, Filosofické reflexe umění, Praha, 2010
- Melissa Ricketts Urbán, Galerie mistrů: Rembrandt, Čestlice, 2006
- Slavoj Žižek: Lacrimae rerum : Kieślowski, Hitchcock, Tarkovskij, Lynch, Praha, 2015
- Vitalij Ždan, Estetika filmu, Bratislava, 1984
- Evangelium podle Lukáše: český ekumenický překlad, Praha, 2015.

## **9.2. Elektronické zdroje**

- Małgorzata Komza, Živé obrazy /tableaux vivants/ v 19. století, <http://www.slu.cz/slu/cz/projekty/webs/popularizace/poster/ka2/KA2-sylabus-komza.pdf>, vyhledáno 15. 10. 2016.
- Tat'jana Moskvina, Vadim Jusov, Seance, [http://seance.ru/blog/xronika/vadim\\_usov\\_2013/](http://seance.ru/blog/xronika/vadim_usov_2013/), vyhledáno 31. 08. 2016.

# **10. Obrazová příloha:**



1. Záběr z filmu Solaris (1972)

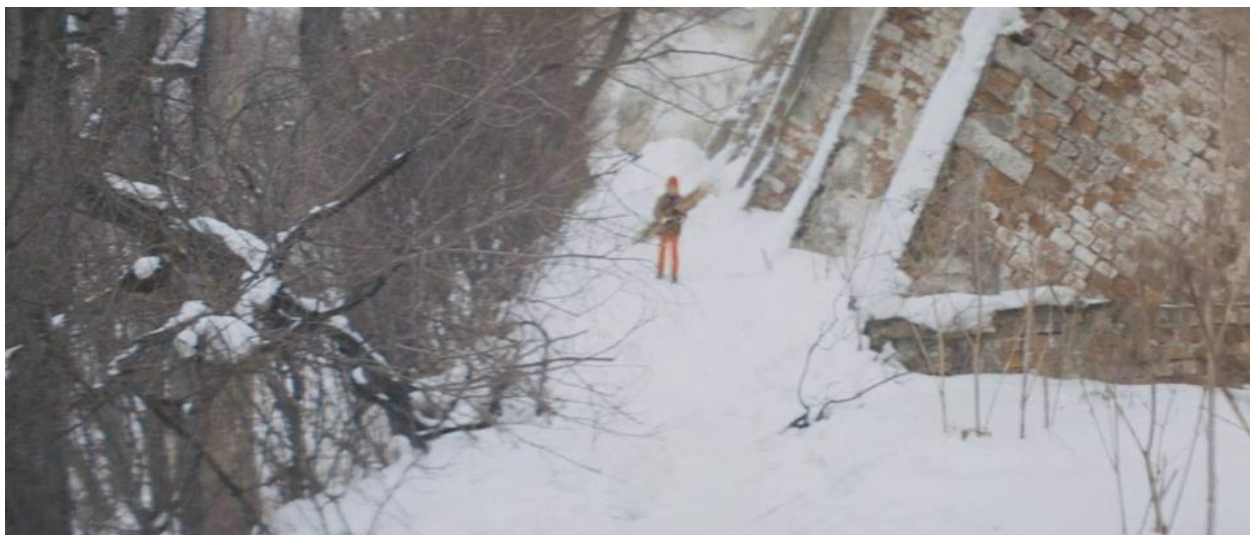


2. Záběr z filmu Solaris (1972)





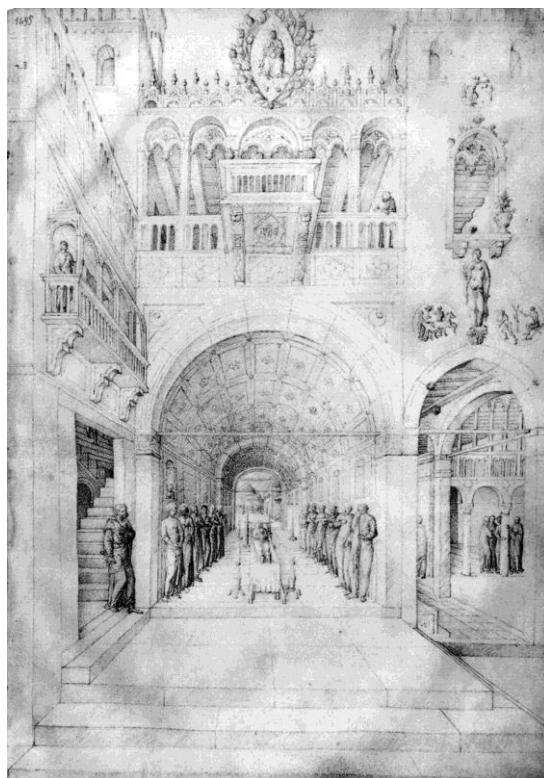
3. Záběr z filmu Solaris (1972)



4. Záběr z filmu Solaris (1972)



5. Záběr z filmu Solaris (1972) (38 min.)



6. Jacopo Bellini: Nanebevzetí Panny Marie, kol. 1450, ocelorytina, pergamenový papír, 42,5 x 28,5 cm., Musée du Louvre, Paříž



7. Andrea Mantegna: Mrtvý Kristus, kol. 1490, tempera, plátno, 68 x 81 cm, Pinacoteca di Brera, Milan.



8. Záběry z filmu Solaris (1972) (54:00 – 55:00)



9. Záběry z filmu Solaris (1972) (62:00 – 63:00)



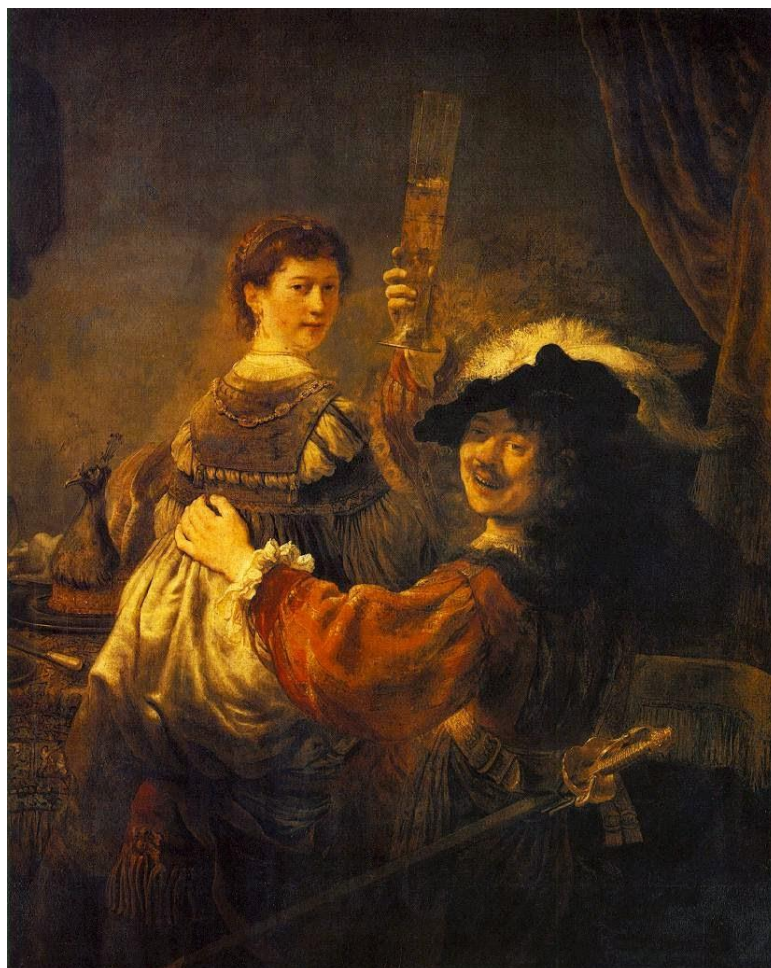
10. Záběr z filmu Solaris (1972)



11. Rembrandt: Polský jezdec, 1657, olej, plátno, 114,9 x 135 cm, Frick Collection, New York



12. Záběr z filmu Solaris (1972)



13. Rembrandt: Vlastní podobizna se Saskií, 1636, olej, plátno, 161 x 131 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany



14. Rembrandt, Marnotratný syn v hospodě, 1635, pero, akvarel, 17,7 x 21 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem



15. Rembrandt: Studie vojáka s ženou (Marnotratný syn), 1635, pero, bistr, 17,1 x 15,4 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin





16. Záběr z filmu Solaris (1972)



17. Rembrandt: Návrat ztraceného synu, 1669, olej, plátno, 262 x 206 cm, Ermitáž, Petrohrad



18. Maarten van Heemskerck, Návrat marnotrátného synu, 1562, mědiryt, 22,2 x 26, 3 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Drážďany



19. Rembrandt van Rijn, Návrat marnotratného synu, 1636, 15,6 x 13,6, Lept, Ermitáž, Petrohrad

## 11. Seznám obrazové přílohy:

1. Jacopo Bellini: Nanebevzetí Panny Marie, kol. 1450, ocelorytina, pergamenový papír, 42,5 x 28,5 cm., Musée du Louvre, Paříž, in: <http://www.wga.hu/frames-e.html/html/b/bellini/jacopo/index.html>, vyhledáno: 10. 10. 2016
2. Andrea Mantegna: Mrtvý Kristus, kol. 1470-74, tempera, plátno, 68 x 81 cm, Pinacoteca di Brera, Milan, In: <http://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/> , vyhledáno: 10.10.2016
3. Rembrandt Rijn, Polský jezdec, 1657, olej, plátno, 114,9 x 135 cm, Frick Collection, New York, in: <http://collections.frick.org/view/objects/asitem/search@/19/primaryMaker-asc/title-asc?t:state:flow=40d9e119-a3e6-4536-a4d3-2b1ef4bffc9>, vyhledáno: 10.10.2016.
4. Rembrandt van Rijn: Vlastní podobizna se Saskií, 1636, olej, plátno, 161 x 131 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Drážďany, in: <http://www.wga.hu/frames-e.html/?html/r/rembrand/53drawin/4/index.html>, vyhledáno: 10.10.2016.
5. Rembrandt van Rijn, Studie Marnotratného syna v hospodě, 1635, pero, akvarel, 17,7 x 21 cm, Städel Museum, Frankfurt nad Mohanem, reprodukce z knihy: Ernst van de Wetering (ed.), A Corpus of Rembrandt Paintings III (1635-1642), Springer 2005.
6. Rembrandt van Rijn: Studie vojáka s ženou (Marnotratný syn), 1635, pero, bistr, 17,1 x 15,4 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin, reprodukce z knihy: Ernst van de Wetering (ed.), A Corpus of Rembrandt Paintings III (1635-1642), Springer 2005.
7. Rembrandt van Rijn: Návrat ztraceného synu, 1669, olej, plátno, 262 x 206 cm, Ermitáž, Petrohrad, in: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/wcm/connect/1f5d73f2-2771-4d18-b2ac-733729d557dc/WOA\\_IMAGE\\_1.jpg?MOD=AJPERES&CA-CHEID=b69268d3-6999-45de-8094-59cc56f4563d](https://www.hermitagemuseum.org/wps/wcm/connect/1f5d73f2-2771-4d18-b2ac-733729d557dc/WOA_IMAGE_1.jpg?MOD=AJPERES&CA-CHEID=b69268d3-6999-45de-8094-59cc56f4563d), vyhledáno 10.10.2016
8. Rembrandt van Rijn: Návrat marnotratného synu, 1636, 15,6 x 13,6, Lept, Ermitáž, Petrohrad, in: [https://www.hermitagemuseum.org/wps/wcm/connect/5d02e7f0-5241-445b-ba47-b038af6d259a/WOA\\_IMAGE\\_1.jpg?MOD=AJPERES&CA-CHEID=08238d8b-4fe4-4fa9-a1f6-6d31484dccb5](https://www.hermitagemuseum.org/wps/wcm/connect/5d02e7f0-5241-445b-ba47-b038af6d259a/WOA_IMAGE_1.jpg?MOD=AJPERES&CA-CHEID=08238d8b-4fe4-4fa9-a1f6-6d31484dccb5) vyhledáno: 10.10.2016

9. Maarten van Heemskerck, Návrat marnotrátného synu, 1562, mědiryt, 22,2 x 26, 3 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Drážďany, in: <http://skd-online-collection.skd.museum/en/contents/showArtist?id=990705>, vyhledáno: 10. 10. 2016.
10. Záběry: Solaris (rus. Солярис), r. Andrej Tarkovskij, s. Andrej Tarkovskij a Fridrich Gorenštejn, k. Vadim Jusov, výp. Michail Romadin Mosfilm, 165 min., b. 1972.