

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Praha, 2019

Alexander Kashcheev

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Bakalářský program

Katedra stříhové skladby

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**MOTIV A LEITMOTIV VE FILMU**

**Alexander Kashcheev**

Vedoucí práce: Mgr. Jan Daňhel

Oponent práce: MgA. Adam Brothánek

Datum obhajoby: 12.06.2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

FILM AND TV SCHOOL OF THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**Editing department**

**BACHELOR THESIS**

**MOTIF AND LEITMOTIF IN FILM**

**Alexander Kashcheev**

Supervizor: Mgr. Jan Daňhel

Opponent práce: MgA. Adam Brothánek

The date of advocacy: 12.06.2019

Academic degree being assigned: BcA.

Prague, 2019

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

*Motiv a leitmotiv ve filmu*

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **ABSTRAKT**

Část této práce věnují vysvětlení pojmů motiv a leitmotiv, které se neodmyslitelně pojí především s uměleckou hudební a literární oblastí. Na základě tohoto vymezení se následně snažím ve třech vybraných filmech různého typu (hraný, dokumentární a animovaný) najít spojitost mezi dílčími elementy podle principu sémantické podoby a určit tak jejich klíčové tematické seskupení. Zkoumám, jak řetězení formálně shodných prvků přidává nové zabarvení jednotlivým epizodám, udává synonymické vztahy mezi rozdílnými fragmenty filmu, a tak formuje nejenom prvoplánovou narativní kauzalitu, ale přidává také doplňující smysl a utváří ladění celého filmu. Cílem práce je nabídnout filmovým tvůrcům možnost, jak se o filmové stavbě dá uvažovat, a ukázat, jak motiv a leitmotiv fungují ve filmu.

## **ABSTRACT**

Part of this bachelor's thesis deals with defining the concepts of motif and leitmotif that are, above all, closely linked to musical and literary arts. On the basis of this theoretical framework, I analyse three selected films of different types (fiction, documentary and animation) trying to draw connections between individual elements in accordance with the principle of semantic similarity, and thus to determine their key thematic grouping. I examine how lining up of formally identical parts brings new connotations to each episode, uncovers synonymity between different film fragments, and thus not only creates first-level narrative causality but also gives additional meaning and shapes the intonation of an entire film. The aim of this thesis is to offer filmmakers a useful perspective on how to approach and analyse film structure, and to show how motif and leitmotif can be applied in film.

## Obsah

<b>Úvod</b> .....	8
<b>1. Motiv a leitmotiv</b> .....	10
1.1. Význam pojmů. Rozdíly.....	10
1.2. Uplatnění pojmů.....	11
1.2.1. Oblast literatury.....	11
1.2.2. Oblast hudby.....	13
1.2.3. Oblast filmu a audiovizu.....	15
<b>2. Animovaný film Kódžiho Jamamury <i>Maybridgeove struny</i></b> .....	17
2.1. Kompozice filmu.....	17
2.2. Hlavní leitmotiv filmu.....	18
2.3. Motiv struny.....	18
2.4. Motiv koně.....	19
2.5. Leitmotiv návratu.....	20
2.6. Leitmotiv toku času.....	22
2.7. Zachycení pohybu.....	22
<b>3. Film Artavazda Pelešjana <i>Roční období</i></b> .....	24
3.1. Leitmotivní vyprávění a distanční montáž.....	24
3.2. Kompozice <i>Ročních období</i> .....	25
3.3. Leitmotiv života a smrti.....	27
3.4. Motiv pohybu dolů.....	28
3.5. Leitmotiv cikličnosti. Od pokoje k pohybu.....	29
3.6. Cykličnost nebo věčný návrat.....	30
3.7. Leitmotiv opětovných a zrcadlových záběrů.....	32
<b>4. Film Andreje Tarkovského <i>Zrcadlo</i></b> .....	35
4.1 Kompozice filmu.....	35
4.2 Tarkovského pojetí obrazu.....	36
4.3 Motiv a jeho opakování.....	37
4.4 Leitmotiv zrcadla.....	39
4.5 Leitmotiv ztraceného ráje.....	41
4.6 Leitmotiv rozkolu.....	42
4.7 Motiv ruin a rozpadajících se povrchů.....	44
4.8 Leitmotiv vody a ohně.....	45
4.9 Leitmotiv světla a tmy.....	48
4.10 Leitmotiv nemoci.....	49
4.11 Druhy času.....	49
4.11.1 Leitmotivy času a věčnosti.....	49
4.11.2 Leitmotiv věčného návratu.....	51
4.12 Vzájemná souvislost leitmotivů a vizuálního stylu <i>Zrcadla</i> .....	52
4.12.1 Perspektiva.....	52
4.12.2 Rámec jako hranice světů.....	53
<b>5. Závěr</b> .....	55
<b>6. Obrazová příloha</b> .....	56
<b>7. Zdroje</b> .....	66
7.1 Seznam použité literatury.....	66
7.2 Internetové zdroje.....	66
7.3 Uváděné filmy.....	67

## Úvod

Struktura filmu vzniká skladbou. Každý film po vzoru jazyka vytváří svůj vnitřní řád, ale stejně tak umí ukazovat nevyslovitelné, umí vytvářet podtext. Právě střihač se snaží logicky vytvářet srozumitelné věty, ale také i skrytý smysl filmu, kde může zdůrazňovat nejenom viditelnou narativní kauzalitu, ale řetězením různých asociací nenápadně řídit diváckým vnímáním, přidávat doplňující smysl děje a tvořit syžet. Pro mě, jakožto budoucího profesionálního filmového střihače, je práce s vnitřními vazbami a dýcháním filmu mimořádně důležitá, jelikož je plnohodnotnou součástí dramaturgie, vyjadřuje a rozvíjí ideu filmu.

Díky tomu, že jsem se rozhodl věnovat studiu filmového umění, jsem měl možnost seznámit se s pestrou škálou filmů s různými druhy filmového vyprávění. Pokud bych se měl pokusit jedním či dvěma slovy pojmenovat to, co mne v některých filmech většinou fascinovalo, jednalo se o motivy, tvořící tečkované linie, které jdou souběžně s hlavní dějovou linkou, dopomáhající vyjádření autorské myšlenky a ladění filmu. A tak jsem se narazil na pojmy motiv a leitmotiv. Abych ve své budoucí střihačské praxi dokázal profesionálně pracovat s motivy a leitmotivy, chtěl bych lépe jejich specifičnosti a výjimečnosti porozumět, a proto budu věnovat motivu a leitmotivu ve své bakalářské práci.

Jak chápat pojmy motiv a leitmotiv ve filmovém umění? Jak lze při stavbě filmu pracovat s motivy a leitmotivy? Jak jim porozumět? Abych dokázal zodpovědět na tyto otázky, vycházím jednak z poznatků zpracovaných k tématu v odborné literatuře a pojmů ukotvených v lexikonech, která mi mj. pomohou jednak s nadefinováním toho, jak chápat správně významy slova motiv, leitmotiv, jejichž původ a uplatňování má kořeny na poli hudebním a literárním, a dále pak s určením toho, jakou formu mohou ve filmech nabývat. Dále se budu věnovat rozboru třech filmů dle mne nejvhodnějších k danému tematickému rozboru. Soustředím se v nich pouze na motivy a leitmotivy, které po dobu filmu se mohou variovat, ale uchovávají významovou jednotu, a tak udávají ekvivalentní vztahy mezi rozdílnými fragmenty filmu. Každý motiv určím podle souvislosti s dalšími motivy, nacházejícími ve filmu, a proto mým cílem je prozkoumat, v jakém vztahu je každý element filmu s ostatními motivy, určit klíčové tematické seskupení, to jest leitmotivy, ke kterým směřují všechny



jednotlivé motivy. U každého z autorů pak vytvářím jakousi vlastní abecedu nebo slovník motivů a leitmotivů, které získávají svůj unikátní význam pouze ze vzájemného působení uvnitř příslušného filmu. Podstatou zvolené analýzy je rozbor všech prvků filmu, jako kdyby byly mimo časovou posloupnost uvedenou ve filmech samotných, všechny prvky budou uspořádány v nové posloupnosti - paradigmatické. Abych rozpoznal jazyk filmů umístím neopodstatněné a nedovysvětlené znaky ve rozebíraných mnou filmech do významového pole, které vytvořím ze součinnosti různých motivů, čímž jejich význam zaostřím a zartikuluju. A tak v této nové kvalitě motivů to ovlivní další elementy filmu a vytvoří z ně další motivy nebo leitmotivy. Pro rozbor filmů bude potřeba zanalyzovat řadu vizuálních elementů a jejich souvislosti, podobně jak se to dělá u rozboru literárních děl.

Provedení takovéto analýzy je dle mne nejefektivnější u filmů, ve kterých nejsou výrazné vnější děje a události, ale naopak myšlenky, náhodné obrazy, vize, asociace, které nejsou navzájem spojeny podle syžetu, ale tematicky. To je jeden důvod, proč jsem se rozhodl mezi ony tři analyzované tituly zařadit: *Maybridgeovy struny* (Kódží Jamamura, 2011), *Zrcadlo* (Andrej Tarkovskij, 1975) a *Roční období* (Artavazd Pelešjan, 1975). Dalším důvodem, proč tyto filmy jsou podle mého názoru ideální pro analýzu skrz odhalení motivů a leitmotivů je, že zvolená analýza spočívá nejen v postupném čtení filmu, ale v plynulém přechodu z jednoho tématu do druhého, v častých vlnových návratech do stejných leitmotivů, podobně jako je tomu v hudbě. Motivní princip by tedy měl odpovídat charakteru samotného filmu, ve kterém se děj nevyvíjí postupně, ale pohybuje se od jedné vzpomínky k druhé jako v případě filmu *Zrcadlo*, nebo se pohybuje mezi naprosto odlišnými příběhy jako ve filmu *Maybridgeove struny*, nebo opakují kompoziční prvky na dálku jako v případě filmu *Roční období*.

# 1 Motiv a leitmotiv

## 1.1. Význam pojmů. Rozdíly

Motiv (z latinského *motivus* – „uvádějící v pohyb“; z francouzského *motif* – „popud, pohnutka“) bývá definován jako nejmenší tematický prvek uměleckého díla, přičemž jednotlivé motivy dostávají svůj význam teprve v textovém celku, neboť až jejich návaznost a vztah k ostatním složkám, dává jednotlivému motivu smysl.

Zatímco leitmotiv (z německého *leitmotiv* – „hlavní, vedoucí motiv“) je drobný, ale výrazný umělecký prvek, který se v uměleckém díle opakuje a obvykle připomíná určitou postavu, událost či věc. V hudbě to může být výrazný akord nebo krátká melodie, v literatuře myšlenka nebo prvek procházející celým literárním dílem. V přeneseném smyslu znamená leitmotiv vůdčí myšlenku.

Rozdíl mezi pojmy je krajně vratký a nejasný, nicméně motiv a leitmotiv není jedno a to samé. Pokud motivem může být cokoliv, leitmotiv je sjednocujícím článkem, který do sebe zahrnuje mnoho motivů do jednotné sémantické řady. Leitmotiv sebou představuje tematickou jednotnost vyjádřenou s pomocí série vedlejších představ. Motiv naopak je podřízeným prvkem ve vztahu k leitmotivu, jeho derivátem. Leitmotiv je svým významem blízký pojmu téma. Jako téma je označována jakákoliv sémantická jednotnost, která spojuje mnoho představ, které se opakují jak v několika dílech jednoho autora, tak i uvnitř jednotlivého textu.

Leitmotivy v literatuře se například vyjadřují ve slovech zahrnutých do stejného sémantického pole, totiž do sémantické řady slov nebo představ, jejichž význam, který zůstává neměnný lze nazvat leitmotivem. Sergej Ejzenštejn rovněž rozuměl leitmotivu jako „jednotě tématu“, jako něčemu, co sjednocuje série opakujících se představ. Leitmotiv je tématem díla, ale pokud je téma příliš obecný a rozmazaný pojem, tak leitmotiv se více hodí pro označení určité sémantické neměnné.

Závěrem lze říci, že leitmotiv je tematickou linií spojující mezi sebou opakující se nebo sémanticky či formálně shodné prvky a je na něj pohlíženo jako na nejdůležitější sémantický prvek díla, který je vlastní nejen dílům hudebním, ale také literárním a filmovým.

## 1.2 Uplatnění pojmů

### 1.2.1. Oblast literatury

Původ slova motiv je ve Slovníku literární teorie z hlediska teorie literatury rozumí „nejjednodušší část slovesného uměleckého díla, která má ještě své téma, ale je již nerozložitelná obsahově“.<sup>1</sup>

Leitmotiv dle Anglického webového literárního slovníku The Literary Encyclopedia je označení takového motivu, který se opakuje, aby bylo dosaženo vymezení určité postavy, nálady nebo záležitosti.<sup>2</sup> Jedná se tedy o opakování klíčových slov, frází nebo obrazů v literárním díle.

Podle Alexandra Veselovského (1838-1906) motiv je prvek opakující se v mnoha mýtech a pohádkách, které sebou představují základ děje. Pro vědce motivy souvisí s povědomím o mytologii, jsou stabilní a opakují se v mnoha pohádkách a mýtech tak, že přechází z jednoho mýtu do druhého. Motiv je nedílně spjat s tématy. Motiv je embryo děje, podobně jako zárodek se vyvíjí do děje. Děj podle Veselovského sebou představuje téma, ve kterém se kloubí různé okolnosti – motivy. Motiv je jádrem děje, základem jakéhokoliv výpravěcího textu. Několik motivů spojených například v posloupnosti a + b vytváří děj, zatímco samotný motiv sebou představuje praobraz děje nebo mikroděj. Veselovskij, který zdůrazňuje, že motiv je: „nejjednodušší výpravná jednotka“<sup>3</sup> (například vyjádření slunce a měsíce bratrem a sestrou, motiv únosu přítelkyně nebo manželky, motiv přeměny člověka na zvíře atd.), je připraven dodávat motivu charakter nedělitelnosti.

Vladimir Propp (1895-1970) přispěl důležitým upřesněním do teorie Veselovského. Propp tvrdil, že motiv lze rozložit na ještě menší jednotky. Jakýkoliv stabilní motiv se rozkládá na jednotlivé prvky, jejichž posloupnost vytváří motiv. Každý prvek pohádkového motivu vyjádřeného Veselovským může být zaměněn za jiný, což již neumožňuje mluvit o tom, že tento pojem nelze rozložit. Na příkladu motivu hada unášejícího carovu dceru rozděluje Propp na 4 elementy, z nichž každý se může proměňovat. „Had může být zaměněn za Kaščeje, vichr, čerta, sokola nebo čaroděje. Únos lze zaměnit za vampirismus a různé činy, kterými se v pohádce dosahuje zmizení. Dcera může být zaměněna sestrou, nevěstou,

---

<sup>1</sup> Ústav pro českou a světovou literaturu. Slovník literární teorie. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 236.

<sup>2</sup> THE LITERARY ENCYCLOPEDIA. The Literary Encyclopedia Glossary of Literary Terms, Part One: A – L. Litencyc.com [online]. [cit. 2018-08-29]. Dostupné z: <http://www.litencyc.com/glossaryAL.php>

<sup>3</sup> VESELOVSKIJ, Alexandr. *Istoričeskaja poetika*. Leninrad: Chudožestvennaja literatura, s. 500.

manželkou, matkou. Car může být zaměněn za carského syna, křesťana, popa."<sup>4</sup> Tímto způsobem změna sémantického kritéria v kritice Proppa vedla k rozrušení motivu jako celku. V pozdějších pracích Proppa motiv představuje nejen tematickou jednotku, ale také sebou nese jakýkoliv atribut, který je asociačně spojen s tou nebo jinou postavou.

Nová interpretace tohoto pojmu byla navržena Borisem Tomaševským (1890-1957), která shrnula desetiletou práci ruské formální školy. Tomaševskij rozděluje „souvislé“ a „volné“ motivy. Rozdíl mezi „souvislými“ a „volnými“ motivy dle něj spočívá v tom, že první jmenovaný nelze vyloučit z díla, aby přitom nebyla porušena souvislost mezi příčinou a následkem fabule, zatímco druhý pojem je vnější ve vztahu k fabule a lze ho lehce opustit nebo se ho zbavit. Dále upozorňuje: „Pro fabule mají význam pouze souvislé motivy. V ději však občas právě volné motivy („ústupy“) hrají dominantní roli, která určuje stavbu děje.“<sup>5</sup> Tomaševskij urovnává pojmy „volný motiv“ a „lyrický ústup“. Příkladem podobného ústupu může sloužit abstraktní popis, který nemá žádný vliv na odehrávající se děj. Pokud jsou „souvislé“ motivy nezbytné pro rozvoj děje, tak „volné“ na něj nemají žádný vliv. Tomaševskij rozumí volným motivům jako mimo fabulační jednotkám a zde se jeho vysvětlení motivu bezpodmínečně rozchází s vysvětlením Veselovského. Spojuje totiž motiv nejen s dějem, ale zohledňuje rovněž jeho sémantické aspekty. Tomaševskij udává určení rovněž leitmotivu: „Pokud se motiv opakuje více či méně často, a hlavně pokud je volný, to znamená zakomponovaný do fabule, říká se mu leitmotiv. Tak některé postavy, které se ve vyprávění vyskytují pod různými jmény (převlékání) jsou často za účelem jejich rozpoznání doprovázeny nějakým stálým motivem“<sup>6</sup>. Leitmotivem podle Tomaševského může být jakýkoliv předmět, který si lze spojit s tou či jinou postavou, a tak jí zaměnit. Hlavní aspekt, ve kterém se leitmotiv odlišuje od motivu je jeho opakovatelnost. Zavedení pojmu „volný motiv“ a „leitmotiv“ je důležitým aspektem pro rozvoj tohoto pojmu. Motiv již není výhradně fabulační jednotkou, motivem může být jakýkoliv prvek ve vyprávění.

Boris Gasparov (1940) nabízí nejen nové chápání motivu, ale i vlastní metodický přístup, který popisuje na příkladu rozboru románu Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka* (1966-1967) takto: „Základní metodou, která určuje

---

<sup>4</sup> PROPP, Vladimir. *Morfologija skazky*. Leningrad: Academia, 1928, s. 22.

<sup>5</sup> TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorija literatury. Poetika*. Moskva: Aspekt Press, 1996, s. 183.

<sup>6</sup> TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorija literatury. Poetika*. Moskva: Aspekt Press, 1996, s. 187.

veškerou smyslovou strukturu „Mistr a Markétka“ a spolu s tím mající širší význam, se nám představuje princip leitmotivní stavby příběhu. Tím se rozumí takový princip, při kterém se některý motiv, který jednou vznikl opakuje poté mnohokrát, přičemž se objevuje v novém provedení, nových obrysech a ve stále nových kombinacích s jinými leitmotivy. Tento princip opakování, který rozvíjí motiv, je blízký příkladu hudební reprízy. Přičemž v roli motivu může vystupovat jakýkoliv fenomén, jakákoliv smyslová „skvrna“ – událost, charakterní rys, prvek krajiny, jakýkoliv předmět, pronesené slovo, barva, zvuk atd.; jediné, co určuje motiv je jeho reprodukce v textu, takže rozdíl mezi tradičním tematickým vyprávěním, kde je od začátku více či méně jasné, co lze pokládat za diskrétní komponenty („postavy“ nebo „události“), zde neexistuje zadaná „abeceda“ – vytváří se bezprostředně rozvinováním struktury a skrz struktury<sup>7</sup>.

Motivem v pojetí autora může být tedy jakýkoliv opakující se detail v textu. To ale neznámá, že motivem je jakýkoliv prvek nadělený významem – právě opakování v textu umožňuje vepsat motiv do smyslové tkáně. Ostatně opakování ne vždy musí být doslovné – motivy, tím, že se komponují do tematické řady podle principu sémantické podoby obměňováním a opakováním, mohou získávat nové obrysy. V této perspektivě počet souvislostí mezi motivy musí být mnoho. Nakonec jakákoliv skutečnost ztrácí svou samostatnost a jedinečnost, jelikož jednotlivé prvky dané skutečnosti se mohou opakovat i v jiných kombinacích a ona se rozpadá na řadu motivů a současně se stává nedílnou od jiných motivů zpočátku utvořených v souvislostech se zdálo by se naprosto odlišnou skutečností. Každé nové umístění motivu mění vzhled celku a svého času se odráží ve vyčlenění a správném pochopení motivových ingrediencí v sestavě celku.

### **1.2.2. Oblast hudby**

Pojem leitmotiv, je pojmem, který byl převzat z hudby. Německý muzikolog, skladatel, hudebník a pedagog Friedrich Wilhelm Jähns (1809-1888) vytvořil tematický katalog německého hudebního skladatele Carle Maria von Webera (1786-1826), který působil na přelomu 18. a 19. století. Právě Friedrich Wilhelm Jähns vytvořil tohle slovo pro potřebu popisu Weberova díla. Širokému rozšíření pojem leitmotiv dosáhl u Hanse von Volcogena, který ho používal ve svých

---

<sup>7</sup> GASPAROV, Boris. *Litěraturnyje leitmotivy. Očerki po rusknoj literature XX věka*. Moskva: Nauka, 1994, s. 30-31.

pracích, které se týkali tvorby Wilhelme Richarda Wagnera (1813-1883). Sám Wagner nicméně nikdy tento název nepoužíval, ale byl jeden z prvních, kdo systematicky používal leitmotiv jako hlavní hudební manévr ve svých operách. Hudba v operách Wagnera vyjadřuje téma navázané k jednotlivým postavám, událostem, náladám nebo i přírodním katastrofám. Prvky, ze kterých se skládá cyklus oper *Prsten Nibelunga* je přírodní jev (Erda, Mírový Jasan), bohové (Valhala, Botan), postavy (Zikmund, Ziglinda, Zigfrid, Brungilda) předměty (prsten, zlato), nálada nebo emoce (rozrušení, láska, vysvobození a vykoupení), mají ve svém protipólu opakující se hudební témata. Leitmotiv má vyvolávat asociaci v paměti s tou nebo jinou postavou, představou nebo přírodním jevem. Hudební téma je vzájemně působící prvek, který zpřítomňuje postavu a vyvolává ve vědomí posluchače vzpomínky na ní. S pomocí hudební tvorby se skladateli daří vyjádřit charakter a vnitřní pocity postav.

Jeden leitmotiv se může spojit s jiným v jednotném tematickém úryvku jako například splývají leitmotivy Zigmunda a Ziglindy, čímž vytváří téma lásky. Téma Zigfrida má společné rysy s leitmotivy vyjadřujícími přírodní jevy. To znamená tématu z jednoho tematického bloku odpovídá leitmotiv z jiné skupiny, což zvýrazňuje souvislost jednoho prvku s druhým. A tak se lidé, předměty a přírodní jevy nachází v nepřerušovaném spojení jeden s druhým. Wagner tvrdí, že: „Hlavní motivy dramatického dějství, které se staly zcela rozdělené, naprosto splnily obsah metodickými momenty, do sebe zapadají díky svému logickému, přirozeně podmíněnému, podobnému rytmu opakování do celistvé umělecké podoby, která se vztahuje nejen k jednotlivým částem dramatu, ale i k celému dramatu jako svazujícímu elementu. Díky ní nejen tyto melodické momenty jsou objasňující jeden druhý a tím pádem celistvé, ale i obsažené v nich motivy citů nebo jevů, jakožto silné a obsahující druhořadé motivy, se ukazují ve vztahu k citu být vzájemně podmíněné a ve své podstatě celistvé. V této souvislosti bylo dosaženo ukončené, celistvé podoby a díky podobě vyjádřen celistvý obsah“<sup>8</sup>. U Wagnera tak leitmotiv nejen načrtává podobu nebo situace, ale symbolizuje hlubší smysl.

---

<sup>8</sup> WAGNER, Richard. *Opera i drama. Izbrannyje raboty*. Moskva: Iskusstvo, 1978, s. 480.

### 1.2.3. Oblast filmu

Na techniku vizuálního leitmotivu ve filmu se musí klást velmi vysoké požadavky, jelikož leitmotivy musí objasnit základní konflikt fabule a účastnit se ve zvratech dějství. A tak ačkoliv je samostatný záběr příliš slabý a často není schopen ukázat zobecnění celé epizody nebo celého filmu, série záběru umožňuje rozpoznat a seřadit záběry mezi sebou podle obecných rysů. Například lze předat vnitřní svět postavy prostřednictvím jeho okolního prostředí: zobrazením řady pustých ulic lze vyjádřit emoční stav včetně doby, kdy postava není přítomna. Nebo například pro zvýraznění leitmotivu pronásledování, lze někdy za pomoci sérií úmyslně opožděných švenků za přemísťováním hrdiny zaměřit pozornost na proces bezprostředního sledování.

K tomu, aby se motiv skutečně stal leitmotivem, je nezbytné, aby souvislost mezi určitými záběry a chtěnou představou byla vytvořena od chvíle jejího prvního objevení se. Tak režisér zakládá určité, požadované asociace pro diváka, které mohou pomoci dosáhnout divákovi poetického pochopení záběrů. Každé další opakování takového motivu, i ve změněné podobě upevňuje tuto vazbu a zesiluje význam tohoto motivu. V našem mozku vzniká asociativní podmíněnost, která platí pouze pro tento film.

Ve filmu je motivové spektrum daleko širší než v literatuře – zahrnuje do sebe nejen popisované předměty, repliky a gesta, ale také hudbu, zvuky, hluk, osvětlení a barvu. Množství objektů, zvuků, slov, výrazů, pohybů a barevných odstínů, které může vidíme v jednotlivých záběrech, se vpisují do specifických sémantických řad, vizuální a zvukové představy se převádí do složitého systému proplétajících se motivů.

Role motivů v přerývané tkáni filmu lze srovnat s rolí herce: zpodobňovaná hercem osobnost si zachovává své stále místo v rozvoji fabule již kvůli tomu, že divák v ní při každém jejím opětovném objevení se rozeznává tu samou osobnost; hraje i tehdy, když na plátně není vidět. Předpokládaný život filmových postav zůstává pro diváka nepřetržitý, ačkoliv samotní hrdinové nejsou na plátně přítomni nepřetržitě. Analogickým způsobem je dosaženo rovněž dramaturgické nepřetržitosti leitmotivu, když úloha spočívá v dosažení souvislosti mezi jednotlivými vstupy leitmotivů. Objevují se jako stejné nebo specificky změněné motivy a vytváří zřetelnou souvislost mezi předešlými a současnými filmovými záběry, souvislosti vizuálně-dramatického charakteru. Leitmotivy ve filmu mohou

sloužit integraci filmového materiálu, což svým způsobem může posloužit vytvoření jednoty vizuálního rozvoje.

Sergej Ejzenštejn ve svých teoretických pracích nejednou použil pojem leitmotiv ve vztahu k filmu. Při rozboru epizody pohřbu námořníka Vakulinčuka z filmu *Křižník Potěmkin* Ejzenštejn předvádí, jak se na hudebním principu spolu synchronizují leitmotivy čtyř živlů (vody, ohně, země a vzduchu)<sup>9</sup>. V konkrétní epizodě máme propleteno několik leitmotivů, které jsou ztělesněny v konkrétních představách. Tak se leitmotiv ohně projevuje v motivu svíčky v rukou mrtvého Vakulinčuka, leitmotiv ohně v motivu vodní hladiny, vzduchu odpovídají mlhy a parník na pozadí oblohy a leitmotivu země nábřeží. Někdy se tato témata sráží jeden s druhým, někdy jeden druhého zvýrazňují nebo naopak jedno může schovat druhé do stínu. Tato scéna se staví na hudebních přechodech od jednoho tématu ke druhému. Ejzenštejn také jako první pochopil potenciál barevných motivů při tvorbě dramaturgie. Při rozboru scény hostiny z druhé série *Ivana Grozného*, Ejzenštejn zvýraznil tři základní barvy – červenou, černou a zlatou, každé ze kterých odpovídalo jedno téma – spiknutí, pomsta, úmrtí Vladimira Andrejeviče, běsnění. Poté rozepsal veškeré předmětné pozadí scény s těmito leitmotivy.<sup>10</sup>

Současní filmoví teoretikové David Bordwell a Kristin Thompsonová objasňují funkci motivu ve filmu následujícím způsobem: "Jakýkoli opakující se signifikantní prvek ve filmu budeme nazývat motivem. Motivem může být předmět, barva, místo, osoba, zvuk nebo i vlastnost postavy. Motivem lze nazvat způsob osvětlování nebo umístění kamery, jestliže se v průběhu filmu opakuje"<sup>11</sup>. Stejným způsobem budu při své analýze filmů přistupovat v dalších třech kapitolách i já. K výše uvedenému je nutné mít ještě na paměti to, že jakýkoliv motiv, který se začleňuje do řetězce jiných synonymních motivů, se nemusí nutně opakovat doslova.

---

<sup>9</sup> EJZENŠTEJN, Sergej. *Něravnodušnaja priroda*, 1. díl. Moskva: Muzěj kino, Ejzenštejn-centr, 2004, s. 323-328.

<sup>10</sup>EJZENŠTEJN, Sergej. *Něravnodušnaja priroda*, 2. díl. Moskva: Muzěj kino, Ejzenštejn-centr, 2004, s. 272-277.

<sup>11</sup> BORDWELL, David., THOMPSONOVÁ, Kristin, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*, Akademie múzických umění, 2011, s. 100-101.



## **2. Animovaný film Kódžiho Jamamury *Muybridgeovy struny***

### **2.1. Kompozice filmu.**

Kreslený film japonského režiséra Kódžiho Jamamury *Muybridgeovy struny* (2011) představuje úvahu na téma plynutí času, možnosti zastavit jeho tok či ho zcela zvrátit. Jamamura si vybral dva příběhy, jež spojuje společné téma. První dějová linie pojednává o strastiplném životě anglického fotografa Eadwearda Muybridge (1830-1904), který na konci 19. století v Kalifornii poprvé zachytil jednotlivé fáze pohybu běžícího koně. Zlomem v Muybridgeově životě bylo setkání s jeho budoucí manželkou Florou Shallcross, se kterou měl syna. Později však zjistil, že ho žena podvedla a dítě není jeho. Rozzuřený Muybridge manželčina milence zastřelil, ale porota ho zprostilá viny. Po zbytek života pak pokračoval ve svých experimentech a zkoumal pohyby zvířat a lidí, čímž valnou měrou přispěl k vynálezu filmové kamery. Druhá dějová linie zavádí diváky do současného Tokia. Představuje příběh života matky od narození jejího dítěte do okamžiku, kdy dcera dospěje a odchází z domova. Toto téma Jamamuru zaujalo, když sledoval, jak jeho vlastní dcera dospívá. V této rovině filmu zkoumá znepokojivou neodvratnost přerušování spojení mezi rodiči a dětmi.

Pro vypravování obou příběhů Jamamura používá strukturu paralelního vyprávění. Epizody Muybridgeova příběhu se střídají s epizodami z Tokia a režisér oba světy rozlišuje pomocí rozdílných výtvarných prostředků. Zatímco Muybridgeův svět je jednobarevný a šedý, současné Tokio hýří teplými barvami. Tím režisér pomáhá divákům se snadněji zorientovat. Jamamura pracuje ve filmu s leitmotivním vyprávěním, což spojuje dva paralelní světy. Abych mohl během rozboru prozkoumat toto spojení mezi různými epizodami a přeskakovat mezi epizodami při vyhledávání motivů a leitmotivů, jednotlivé epizody jsem pojmenoval podle posloupnosti, jak se ve filmu objevují:

- 1 Prolog, jenž nastíní téma filmu.
- 2 Krátká textová zpráva o Muybridgeovi a o jeho zoopraxiskopu - vynálezu, který dává možnost promítat na plátno "živé obrázky" - postupné zobrazení fází pohybů zvířat a lidí.
- 3 Epizoda začátku prvního Muybridgeova experimentu v roce 1877.
- 4 Současné Tokio, ve kterém se diváci seznamují s ještě těhotnou mladou ženou.

- 5 Rok 1867 - seznámení Muybridge s jeho budoucí manželkou, jejich svatba a setkání s budoucím manželčíným milencem.
- 6 Epizoda narození dítěte v Tokiu.
- 7 Epizoda nevěry Muybridgeovy manželky.
- 8 Muybridgeův experiment z roku 1877.
- 9 Epizoda šťastného života matky a její malé dcery v Tokiu.
- 10 Epizoda Muybridgeových pochybností a zabití manželčina milence.
- 11 Odloučení matky a dospělé dcery v Tokiu.
- 12 Demonstrace zoopraxiskopu v Chicagu roku 1893.
- 13 Epizoda odloučení ženy od dcery.
- 14 Epizoda odloučení Muybridge od syna.
- 15 Závěrečná epizoda Bachova kánonu.
- 16 Epilog – rým (paralela) prologu.

## **2.2. Hlavní leitmotiv filmu.**

Jamamura začíná film prologem. Postupně se zde překrývá a prolíná ruka matky a dítěte. Během této epizody se ruka dítěte stává rukou dospělého člověka a ruka matky stárne. Nakonec ruka staré matky zakrývá ruku jejího dospělého dítěte. Matka chce udržet toto pouto, zastavit čas. Jamamura již v této počáteční epizodě udává hlavní leitmotiv filmu – tok času a jeho vliv na pevnost kontaktu mezi blízkými lidmi. Jamamura opakuje epizodu prologu v závěru filmu – v epilogu, čímž zdůrazňuje důležitost a význam toho leitmotivu. Později Jamamura znovu opakuje záběr na ruce matky, která drží ruku miminka. Tímto detailem režisér uzavírá epizodu narození dítěte. V tuto chvíli se záběr zastaví, čímž ho autor ještě více zdůrazní. V epizodě o nevěře Muybridgeovy ženy pak vidíme detail – spojené ruce Muybridgeovy manželky a jejího milence. Jamamura tento prvek opět zdůrazňuje a ukončuje jím epizodu. Tím pádem rýmuje, spojuje dvě linie filmu a zdůrazňuje jeden z hlavních leitmotivů – přání zachytit okamžik štěstí, zastavit jej. Ani jeden detail neexistuje ve filmu sám pro sebe, všechny detaily a způsoby vyjádření si nesou význam: spojení obrazů, způsob ztvárnění, tempo vypravování, zvuky, hudba – všechno je podřízeno vyjádření hlavního leitmotivu.

## **2.3. Motiv struny.**

Pro obrazné vyjádření kontaktu či spojení používá Jamamura motiv struny (obr.2). Tenhle obraz je pro režiséra velmi důležitý – objevuje se i v samotném

názvu filmu – Muybridgeovy struny. Zmiňovaná struna-niř byla zásadní pomůckou při jeho experimentu, jehož cílem bylo zachytit jednotlivé fáze pohybu koně. Tímto experimentem se fotograf pokoušel zodpovědět na otázku, zda v průběhu koňského klusu nastává okamžik, kdy se ani jedna jeho noha nedotýká země. Postupně se zkoumání fází pohybu stalo hlavním zájmem Muybridgeova života. Leitmotiv zastavení okamžiku je tudíž důležitý jak pro Muybridge, tak i pro matku v současném Tokiu. Jamamura experiment znázorňuje v jedné samostatné epizodě. První část epizody se soustředí na stav očekávání. Ve velkém celku režisér zobrazuje místo experimentu v pouštní krajině Kalifornie, v záběru sledujeme Muybridge a zvířata, jež bude fotografovat – slon, buvol, velbloud a kůň. Tato zvířata neustále pronásledují fotografa během příprav jako duchové, jsou jako jeho myšlenky. Ten záběr dává epizodě pocit napětí a mystiky. Vzduchem zní zvuk cikád. Pocit napjatého očekávání doplňuje panorama dlouhé řady kabelek s fotoaparáty, od nichž jsou natažené nitě-struny. Samotný experiment má opačný, zběsilý charakter, který je vyjádřen pomocí rychlého střihu. Záběry jsou krátké, rytmus se mění: detail běžících koňských nohou, které postupně trhají nitě, řada tří fotografií koně na černém pozadí, detail na fotografickou závěrku, řada již čtyř fotografií, detail – závěrka fotoaparátu, tentokrát již pět fotografií, polocelek – kůň přetrhává všechny nitě. Jamamura používá tyto záběry-motivy ve filmu ještě několikrát. V epizodě zabití milence stojí Muybridge před milencem s pistolí, v celku vidíme Muybridgeovo oko, v odrazu oka běží kůň. V následujícím záběru kůň trhá niř – zastavení záběru (freeze-frame) – důraz, zvuk foto závěrky. Další záběr – Muybridge střílí na milence. Život milence se přerušuje, tím se přerušuje také nemanželský vztah. Přetržení struny se objevuje také v epizodě odloučení matky od dospělé dcery. Tento záběr běží zpomaleně, čímž režisér motiv ještě více zdůrazňuje. Jamamura používá motiv struny v poetickém kontextu – struna-niř jako kontakt, spojení dvou lidí.

#### **2.4. Motiv koně.**

Kůň, který trhá niř, má ve filmu také důležitou roli a spojuje obě dějové linie. V příběhu z Tokia se objevuje v epizodě šťastného života dcery a matky. Divák pozoruje scény z jejich života, když spolu hrají na klavír Bachův kánon. Během celé epizody stojí v záběrech kůň, kterého je ale vidět jen zčásti. Přední polovině přitom chybí hlava a zadní polovině zase horní část zad. Na koně se shora sype písek, což podtrhuje zvuk sypajícího se písku, který doprovází celou epizodu. Kůň

se během času zhmotňuje, nabývá tělesnou existenci. Proud písku je obraz času podobný písku v přesýpacích hodinách. V následující epizodě odloučení matky a dcery je kůň již téměř naplněný pískem. Sype se až do okamžiku, kdy dospělá dcera odchází. Teď je kůň nakreslený vcelku – je připravený běžet a přerhat spojení mezi matkou a dcerou. A to se děje – vidíme záběr, jak kůň trhá nit. Tím způsobem kůň neustále figuroval v životě matky a dcery. Bylo to neodvratné – jednou musí nastat čas, a kůň přetrhne jejich šťastné pouto. Matka zůstává u klavíru sama, na strunách klavíru stojí kůň. Je připravený běžet a přerhat struny, nitě, pouta. Kůň trhá tyto struny během hraní Bachova kánonu – matka drží miminko, padají spolu v objetí, dítě v rukou vyrůstá, padají spolu na strunu, která se trhá. Dvě figury se rozletí a zase trhají struny, které je obklopují ze všech stran – odtržení je neodvratné. Figury se opět přibližují a jejich záda se spojují spoustou nití jako strunami klavíru. Kůň běží skrz struny a trhá je. Tento záběr je zobrazený přesně jako v epizodě Muybridgeova experimentu. Tím Jamamura ještě jednou spojuje oba příběhy (obr.3).

## **2.5. Leitmotiv návratu.**

Nyní chci vysvětlit, proč jsem pojmenoval závěrečnou sekvenci jako epizodou Bachova kánonu. Jamamura používá ve filmu Bachův Račí dvouhlasý kánon (Canon cancrizans) z cyklu Hudební obětiny. V angličtině se tento kánon jmenuje Crab canon, a tak je také označen v závěrečných titulcích. Zajímavé je, že od prostředku skladby jsou noty přepsané přesně v opačném pořádku. To znamená, že od poloviny se skladba hraje v opačném směru a vrací se zpět na začátek. Podobně, jako když couvá rak nebo krab – odtud také pochází název skladby (obr.1).

Stejně jako se v tomto kánonu obrací způsob hry nazpět, tak i události ve filmu jdou opačným směrem. Právě obrátit čas nazpět si přeje postava matky, a proto zní tento kánon během celé závěrečné epizody. Ve filmu vše kulminuje v surrealistické scéně, během níž matka a dcera letí přes struny a trhají je, zatímco kůň trhá nitě, které je spojují. Zajímavé je, že právě v tom okamžiku, kdy se v Bachově kánonu hudba otočí nazpět, se obrazová složka také začíná odehrávat v opačném směru. Kůň se otáčí a začíná běžet zpátky, struny se spojují, matka a dcera se spojují v objetí, letí v opačném směru, roztrhané nitě se spojují, v ženině objetí je zase malé miminko.

Závěr epizody Bachova kánonu – epilog – opakování prologu, probíhá také v opačném směru. Stará ruka matky překrývá ruku dospělé dcery, dcera zakrývá ruku starší matky, ruka matky mládne, ruka dcery se stává dětskou rukou – mladá ruka matky zakrývá ruku miminka. Spolu s těmito záběry zní závěr kánonu, který nás přivádí na začátek hudební skladby a k prvnímu záběru filmu. Ale film nekončí tak šťastnou notou. V následujícím záběru žena sama přestává hrát na klavír. Zná hádanku tohoto kánonu, jenom sní o možnosti otočit čas. Padá jí z ruky krab na podlahu pod klavír. Pod klavírem jsou hodně krabu. Můžeme domnívat, že matka hrála ten kanon už mnohokrát, a pokaždé na konci z klavíru na podlahu padal další krab.

Také je zajímavé, že během filmu zní Račí kánon třikrát, ale v různých tempech. Poprvé slyšíme kánon v epizodě šťastného života matky a dcery. Hrají spolu na klavír. Zní v pomalém opatrném tempu, jako první kroky, první zahrané tóny. Ale zní klidně, rovnoměrně, nevádí společnému provedení hudby. Spolu se zvuky klavíru zní zvuk hodin – čas utíká, kůň se plní pískem – štěstí ve vztahu trvá určitý čas. Když hudba zazní v místě zvratu, Jamamura ukazuje toto místo v notách v detailu, zdůrazňuje jej. Ale teď udává jen náznak – epizoda tady končí. Podruhé kánon zazní po zabití milence. Kánon má velmi pomalé tempo, každý tón zní osaměle, oddělený od toho předchozího. To podtrhuje osamělost Muybridge, který se dozvěděl o manželčině nevěře a zabitím přerušil její nemanželský vztah. Hudba pokračuje a zní i během následující epizody odloučení matky od dcery, čímž se zachová nálada osamělosti. Potřetí zní kánon celý v epizodě Bachova kánonu. Zní v lehkém, živém tempu. Tato epizoda je fantazie. Žena létá ve světě své představivosti. Ve zvukové stopě už se jiné zvuky nevyskytují – neslyšíme dupot kopyt ani zvuk trhání nitě jako to bylo v předchozích epizodách. Díky tomu působí tato epizoda více odhmotněným dojmem.

V epizodě odloučení matky a ženy je použit zajímavý zvukový efekt. Počínaje okamžikem, kdy dcera odchází od matky, začíná každý klavírní zvuk znít v opačném směru, jako když se na magnetofonu zapne přehrávání pozpátku. To znamená, že je nejdříve slyšet ozvěna daného zvuku a až pak zvuk samotný, a nakonec jeho začátek – uder klavírka o strunu. Tento efekt je použit pro zobrazení matčina přání, aby se čas otočil nazpět, a také předpovídá epizodu Bachova kánonu, ve které se hudba skutečně nazpět otočí. Matka zakrývá starou rukou úhozy ruky miminka ve víku klavíru. Pak následuje záběr koně běžícího opačně, jako to bývá, když se obraz pouští opačným směrem – je to přání matky, aby kůň

nevběhl do nitě, nepřetrhl ji, aby běžel zpátky. Ale tenhle běh nevypadá přirozeně – kůň se takto nemůže pohybovat – otočení času není možné. To podtrhuje i následující záběr – žena zvedá ruku z klaviatury a jsou pod ní hodinky – čas běží vpřed.

## **2.6. Leitmotiv toku času.**

Motiv hodin, číselníku se ve filmu také objevuje několikrát (obr.4). Poprvé divák vidí hodiny v ruce Muybridge před začátkem experimentu. Pozorně se na ně dívá, následuje záběr běžícího koře a slyšíme zvuk hodin – Muybridge zkoumá pohyb koně. Fotograf chce rozšířit rámeček času, zachytit okamžiky, kterých si oko během krátkého intervalu času nemůže všimnout. V následující epizodě těhotná žena v současném Tokiu vytahuje z rozkrojené ryby starožitné hodinky s řetízkem. Až poté divák rozluští tuhle hádanku – Muybridge zahodí své hodinky do moře po spáchané vraždě. Pod hodinkami klesajícími do hlubin lze spatřit stín ryby. To je náznak, že ryba sní hodiny, aby je přenesla skrz čas do budoucnosti, a rzba se ocitne na stole v Tokiu. Tím pádem Jamamura ještě jednou spojuje oba příběhy filmu. Hodiny se objevují na klavíru, když odchází dcera, čímž připomínají tok času. Jamamura také používá surrealistický obraz ženy a dítěte s číselníkem místo hlavy. V epizodě narození se vynořuje z vody nahá žena s miminkem v ruce. Obě jsou nahé – čisté. Voda je jako obraz narození ale i toku času, obraz stálé změny. Číselníky místo hlav jsou symbolem začátku odpočtu – pro štěstí je vymezen určitý časový úsek, který ale jednou skončí. Stejný motiv hlav-číselníků Jamamura používá na konci epizody odloučení matky od dcery a je také zachován během celé epizody Bachova kánonu. Figury jsou také nahé – jsou bezmocné před tokem času.

## **2.7. Zachycení pohybu.**

Zvláštní pozornost si zaslouží epizoda šťastného života matky a dcery. Jamamura znázorňuje scény z jejich života. Pro tyto scény používá témata z knihy *The Human Figure In Motion*, která byla publikovaná na základě Muybridgeových fotografií. Jsou v ní fotografie postupných fází pohybů lidí. Na několika stránkách jsou fotografie pohybů ženy a malého děvčete: děvče stoupá po schodech, staví obě nohy na každý schod, žena schází dolů po schodech, děvče bere věc z podlahy a odnáší ji, žena bere věc z podlahy, žena bere děvče do rukou a otáčí se zády, žena jde spolu s děvčetem, děvče přináší květiny ženě.

Jamamura používá tyto Muybridgeovy fotografie a kreslí tyto fáze, čímž vytváří scény z rodinného života. Jamamura také kreslí postavy podobné lidem z fotografií – stejné účesy a proporce figur. Původní stránku z Muybridgeovy knihy, kde dívka dává ženě květiny, Jamamura ukáže v závěrečných titulcích. Jamamura také kreslí mezi scénami ženy a dívky pohyby zvířat z Muybridgeovy knihy *Animal Locomotion* - kráčejícího slona, buvola, velblouda a běžícího koně. Jamamura používá Muybridgeovy fotografie, aby zkoumal pohyb. Kreslí etudy podle snímků a používá je ve filmu. Z Muybridgeových knih přebírá také koordinační síť. Muybridge umísťoval tuto síť během fotografování na pozadí záběru, když fotografoval lidi. Díky ní měl možnost zkoumat pohyb co nejpřesněji. Jamamura používá tuto síť ve dvou místech filmu: poprvé jako pozadí během úvodu filmu, potom v závěru filmu, kde na pozadí sítě je zobrazeno několik krabů. Pomocí těchto nuancí Jamamura ještě jednou odkazuje diváky k Muybridgeovým knihám a jeho obsáhlé práci.

Je také důležité zmínit se o výtvarné technice, kterou režisér používá. Kreslil způsobem skic – lehké smělé linie tuší, široké akvarelové tahy, volné šrafování tužkou, kapky tuší. Tyto skice jsou rychlé, neprokreslené. Prohlédneme-li si jednotlivé záběry, je možné pozorovat rozmazané formy, opakované linie, které nejsou určité. Ale právě skicování si vybral Jamamura jako rychlou techniku, která dovoluje zachytit okamžik, zastavit jej. Režisér kombinuje tento princip s hlavním leitmotivem filmu.

### 3. Film Artavazda Pelešjana *Roční období*

#### 3.1. Leitmotivní vyprávění a distanční montáž

Ve své stati *Distanční montáž neboli teorie distance* režisér částečně popsal principy leitmotivního vyprávění ve filmu, přestože nepoužívá pojem motiv či leitmotiv. Svoji metodu stavby díla Pelešjan nazývá distanční montáží. Jádro montážní práce pro něho: „nespočívá ve slepování záběrů, ale v jejich rozlepování, ne v jejich spojení, ale v jejich rozpojení“.<sup>12</sup> Na rozdíl od Sergeje Ejzenštejna a Dzigi Vertova, se kterými Pelešjan polemizuje ve své stati, režisér dělá důraz ne na samotné střihy nebo na intervaly mezi sousedními záběry, ale na spojení mezi vzdálenými od sebe záběry. Jestli pro sovětské režiséry 20. let byly důležité spojení mezi sousedními záběry, totiž horizontální nebo syntagmatická spojitost, pro Pelešjana jsou v popředí vertikální nebo paradigmatická spojení mezi vzdálenými od sebe záběry. Pokud pro Ejzenštejna smysl vzniká v důsledku střetu dvou záběrů, Pelešjan chápe smysl retrospektivně, ve výsledku opakování<sup>13</sup> podobných nebo stejných záběrů.

Pelešjan napsal: „Distanční montáž dává struktuře filmu ne formu obvyklé montážní „řady“, ani formu seskupení různých „řad“, nýbrž v úhrnu vytváří kruhovou, či přesněji řečeno kulovou rotující konfiguraci. Opěrné záběry či úseky, které jsou „nejžhavějšími ohnisky“ distanční montáže, nejsou ve vzájemných vztazích s ostatními prvky jen v přímé linii, ale plní i jakoby „jadernou funkci“, protože vektorovými liniemi podporují a udržují dvoustranné spojení s libovolným bodem či úsekem filmu“.<sup>14</sup>

Takovou kompozici Pelešjan potřeboval pro to, aby určil spojitost odděleného elementu s jakýmkoli jiným. Opakující se záběry, které režisér nazývá „opěrnými záběry“ distanční montáže jsou v podstatě motivy, protože právě ony spojují mezi sebou různé fragmenty filmu. Mohou to být jak totožné záběry, tak i shodné podle formálního příznaku obrazy. Teorie distanční montáže je takřka teorií leitmotivního vyprávění, protože motiv podle své

---

<sup>12</sup> PELEŠJAN, Artavazd. *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*, Akademie múzických umění v Praze, 2016, s. 19.

<sup>13</sup> Pojem „opakování“ používám jen pro srozumitelnost, nikoli jako jakoukoli repetici. Opakování v pelešjanovském smyslu je vždy významovým rozvinutím znovu viděného (znovu slyšeného).

<sup>14</sup> Artavazd A. Pelešjan. *Distanční montáž neboli teorie distance*, *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*, Akademie múzických umění v Praze, 2016, s. 25.



osnovy je distanční, projevuje se jen z odstupů, a tak spojuje různé elementy. Opakování pokaždé mění chápání obrazu, což sdružuje příjem s koncepcí montáže Artavazda Pelešjana. „Záběr, exponovaný v určitém místě, vydává svůj plný význam až po určitém čase, po němž se v divákově vědomí konstituje montážní vazba, a to nejen mezi opakujícími se prvky samotnými, nýbrž i mezi tím, co je pokaždé obklopuje“.<sup>15</sup>

Opakování stejných obrazů v různých částech filmu hraje důležitou roli pro jeho vnímání. Používání opakování a kruhové rotující kompozice je zvláště charakteristické pro film *Roční období* (1975), který budu v další kapitole rozebírat, abych rozpoznal mezi souhrny elementů ve vzdálenosti jejich kompoziční souvislosti a vzájemný vztah různého druhu, který se zároveň utváří do konečného celku.

Analýze toho filmu jsem se měl možnost věnovat již dříve, a to když jsem byl před pár lety přizván Martinem Čihákem ke spolupráci na nové knize *Distanční montáž Artavazda Pelešjana* zabývající se Pelješanovou filmovou tvorbou (vydáno v NAMU, 2016). Výsledky této mnou dříve provedené analýzy tvoří text jedné z kapitol dotčené knihy. K analýze filmu jsem přistupoval odlišnou metodou, nicméně její výsledky s tematikou užívání motivů a leitmotivů v *Ročních obdobích* velice úzce souvisí a vhodně tak doplňují mé nové poznatky získané jiným přístupem provedenou analýzu tohoto filmu.

### **3.2. Kompozice *Ročních období***

Ve filmu *Roční období* (1975) zkoumá Artavazd Pelešjan pravidelnost a pořadí ročních období. Podle nich organizuje a strukturuje život, který je ve filmu zobrazen. Tak jako jsou nutné přechody od jednoho ročního období k druhému, stejně nutná je i jejich cykličnost, která tvoří kostru vyprávění. Z tohoto se v nás rodí pocit kontinuity a zároveň opakování života. Vyprávění filmu je založeno na porovnávání a konfrontaci epizod. Epizody se skládají do syžetu. Syžetovou posloupnost *Ročních období* tvoří scény ze života arménských pastýřů, a to v následujícím pořadí: jaro, léto, podzim, zima, jaro. Jarní část zahrnuje sestup pastýře v horské řece, seznámení se s vesnicí a vyhánění ovcí na pastvu. Léto se skládá ze scén senoseče, svozu stohů sena

---

<sup>15</sup> Artavazd A. Pelešjan. *Distanční montáž neboli teorie distance*, *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*, Akademie múzických umění v Praze, 2016, s. 20-21.

z hor a práce na venkově. Podzim obsahuje přechod horské řeky, svoz stohů sena a nákladní auto, které uvízlo v bahně. Zima obsahuje svatbu a sestup pastýřů po sněhu. Jaro je sestupem z kamenitých hor a opětovným sestupem v horské řece. V průběhu filmu se objevují pouze tři titulky: „Jsem unavený“ / „Myslíš, že někde jinde je lépe?“ / „Toto je tvoje země.“ Žádný z nich není ani komentováním ani zobecněním předchozí obrazové či zvukové sekvence, nýbrž právě naopak: mezititulky nás vytrhávají z toku filmu k vlastním úvahám, podtrhují určitou náladu a zkušenosti autora. Ty se pomocí distanční konstrukce od sebe navzájem vzdalují a tím budují sémantický kontext kinematografického díla.

Film se dá rozdělit na 23 epizod:

1. Sestup pastýře s ovci k horské řece
2. Obloha, hory a celky venkovské krajiny
3. Příprava ovci a krav k procházce
4. Průhon ovci a krav přes tunel
5. Výstup z tunelu
6. Rolníci kosí travu
7. Rolníci sváží stohy sena z hor
8. Příprava lavaše, kontrola u očního lékaře
9. Přeprava ovci přes horskou řeku
10. Rolníci sváží stohy sena z hor
11. Lidé se snaží postrčit kamion, který uvíznul v blátě
12. Pastýři odpočívají u ohně
13. Zvířata odpočívají na úpatí hory
14. Příprava ke svatbě
15. Svatba
16. Manžel, kterého odnáší horský proud řeky
17. Svatba
18. Manžel, kterého odnáší horský proud řeky
19. Svatba
20. Sestup muže s ovci v náručí po sněhu
21. Svatba
22. Sestup pastýřů po sněhu
23. Sestup pastýře s ovci k horské řece

Některé scény obsahují jen jeden záběr (jako například scéna 16 a 18), které se střídají se scénou svatby (15,17,19). Dvakrát je to manžel, kterého odnáší proud řeky (16 a 18) a ještě se ve scéně svatby objeví jeden záběr s mužem sestupujícím s ovci podél sněžného svahu. Kromě toho, že se ve scéně vyskytují cizorodé záběry, scéna svatby nemá také jednotu času – obsahuje záběry natočené ve dne a v noci. A ve scéně 22 Pelešjan slučuje najednou dvě období – zimu a pravděpodobně jaro.

Uvnitř těchto epizod záběry nejsou postaveny proti sobě, ale zařazeny do ekvivalentní obrazné řady. Obrazy se seskupují podle určitého příznaku. Takovým spojujícím příznakem může být práce, odpočinek, svatba atd. Také to mohou být identické záběry nebo zobrazení totožných činností. Například v první scéně vidíme opětné záběry pastýře s ovci, sestupujícího po horské řece. Během takřka dvou minut v epizodě skládající se z patnácti záběrů je ukázáno to samé dějství. V epizodách 7 a 10 vidíme sjíždějící z hor rolníky se stohy sena a ve fragmentu 22 je zobrazeno něco podobného – pastýři se spouští z hory s ovci. Záběry z osmé epizody zobrazují různé činnosti obyvatelů vesnice – doktorství, přípravu lavaše, což se dá souhrnně zařadit mezi běžné činnosti. Ale samotné epizody se liší od sebe náladou, rytmem a tematickými příznaky.

### **3.3. Leitmotiv života a smrti**

Ve filmu lze vyčlenit dva hlavní leitmotivy. Těmito jsou leitmotivy života a smrti, totiž vitálního a destruktivního. Během celého filmu pozorujeme jejich výměnu a boj. V první epizodě je dominantním leitmotivem smrt a chaos. Vidíme člověka, který vzdoruje vodnímu živlu, hrozí mu smrtelné nebezpečí. První epizodu zaměňuje druhá, ve které jsou zobrazeny oblaka a hory. Když v první epizodě dominuje pohyb, tak toto se změní do klidového stavu ve druhé epizodě. Tyto epizody se od sebe odlišují také podle prostorového příznaku. Pokud v první epizodě vidíme řeku a dolní svět, tak ve druhé epizodě vidíme oblaka a hory. Jeden stav světa se střídá s druhým. Další přechod od chaosu ke spokojenosti je ve čtvrté a páté epizodě. Pastýři ženou stádo ovcí a krav přes dlouhý tunel. Postupně se záběry mění na tmavší, je slyšet šum aut, bučení krav, pískání pastýřů. Zvuky se spojují do jediného nerozlišného proudu. Zobrazení se stává více nejasným, ve tmě se všechny složky spojují

do sebe. Potom se detaily pastýřů změní na široký záběr hor. Pastýři přivádí stádo z uzavřeného a tmavého prostoru na svět otevřený.

V kosmogonických mýtech se přechod od chaosu ke kosmu uskutečňuje skrz přechod od tmy ke světu, od vody k souši, od prázdnoty ke hmotě, od beztvárného k formě, od destrukce k tvoření. Ten přechod je doprovázen opětným stvořením světa, protože příroda a všechno se potřebuje periodicky obnovovat. Ve filmu *Pelešjana* vzniká něco podobného, opozice tmy a světa, jedno následuje druhé, a tak film tvoří rotující kompozici. Ve filmu je množství těchto přechodů od jednoho stavu k druhému. Od starého života k novému (svatbě), od jednoho období k druhému. V jedné epizodě se rolníci snaží postrčit vůz, který uvízl v bahně. Nakonec se jim daří, kamion povolil a epizoda končí u ohně. Pak se rozednívá, znovu vidíme přechod od tmy k světu, od šumu k tichu a k pokoji.

U *Pelešjana* se smrt vždy překonává životem. Obraz tunelu v *Ročních obdobích*, mimochodem jako i ve filmu *Konec* (1992), splňuje funkci zábrany, funkci přechodu od jednoho stavu ke druhému. Také přechodem od tmy ke světu dokončuje režisér svůj scénář nenatočeného filmu *Iluze (Miraž)*. Takto je scéna popsána ve scénáři: „I skrz písečnou bouři se zablesklo světlo. Bouřka byla zuřivá, ale nemohla zahradit záření. I skrz písek prostupovaly lidské stopy mířící přímo a jen ke Světu.“<sup>16</sup>

Dále se ve filmu opakuje motiv psa. V páté epizodě pes běží na vodítku a v deváté se snaží z řeky dostat na souš. Znovu jeden motiv patří různým leitmotivům – životu v prvním případě a smrti ve druhém. Přičemž v prvním případě v pozadí za psem jsou hory a ve druhém pes vzdoruje řece, což poukazuje na to, že je tu znovu přítomen vrchní a dolní svět, protože hory jsou spojeny s vrchním světem a voda z nižším.

### **3.4. Motiv pohybu dolů**

Aby se daly různé epizody více propojit nebo zapojit do smysluplného řetězce, obsahují společný prvek – opakující se trajektorie pohybu, která zdůrazňuje jednotu děje. Tato trajektorie je sestupem nebo pádem, vizuálním motivem.

---

<sup>16</sup> PELEŠJAN, Artavazd. *Moje kino: Sbornik scenarijev*. Jerevan: Sovetakan groch, 1988, s. 125.

Na začátku filmu to je pád člověka do vodopádu, pak ve dvou epizodách to jsou rolníci sjíždějící z hor se stohy sena, potom následují záběry s potápějíci se pastýři, lidmi sjíždějícími z hor a ve finální epizodě se opakují záběry z epizody první. Tohle opakující se dějství plní funkci opěrných elementů, spojujících různé epizody mezi sebou. Ale přítomnost opakujících se motivů ještě neznámá, že v každém fragmentu mají stejný význam. Naopak jejich význam se mění podle kontextu. Například záběry, ve kterých vidíme rolníky se stohy sena sjíždějící z hor (7 epizody a 10) a s ovci (22) jsou sice spojeny mezi sebou, ale jsou odlišné. V prvním případě jsou záběry zrychlené, zdá se, že ten sestup je to něco snadného, mnozí z rolníků se usmívají. I ve scénáři má tahle epizoda radostný charakter: „Oni se řítí dolů jednoduše a přirozeně, jako utržený ze skály kámen. ... Nepřístupnými se zdají hory, jejich stěny jsou kolmé. / Ale neděsí člověka: “vždyť tak jednoduše je možné sestoupit dolů”.<sup>17</sup>

Sestup dolů v jiných epizodách, obzvláště v prvním a v posledním fragmentu má úplně jiný charakter. Pastorální obrazy se střetávají se záběry s jinou náladou. Vidíme těžkou a nebezpečnou práci. Epizody se také odlišují podle vlastnosti každého období, teplá letní sezóna je protikladná chladné zimní sezóně nebo předjaří. V jednom případě se pád vztahuje k leitmotivu života, a v druhém případě k leitmotivu smrti. Opěrné záběry mají různou funkci podle kontextu. Ve filmu *Menq* (1969) například opakující se motiv rukou také v různých částech filmu pramení z různých leitmotivů. Buď to jsou ruce, které nesou rakev, anebo to jsou ruce objímajících se lidí, kteří se vrátili do rodné země. V prvním případě ruce jsou ve vzájemném vztahu s tématem ztráty a smrti a v druhém se budou vztahovat k získání a k životu. Tak může být stejný motiv vztažen k naprosto odlišným leitmotivům. Podobným způsobem se i v *Ročních Obdobích* motiv pohybu dolů mění svůj smysl podle kontextu filmu.

### **3.5. Leitmotiv cykličnosti. Od klidu k pohybu**

Pro Pelešjana je temporytmus pojmem rozhodujícím. Temporytmus určuje průběh času ve filmu, organizuje vnímání diváka, řeší dramaturgii.

---

<sup>17</sup> PELEŠJAN, Artavazd. *Moje kino: Sbornik scenarijev*. Jerevan: Sovetakan groch, 1988, s. 37.

Rytmická stránka *Ročních období* je vybudovaná jako přechody od pokoje k pohybu. Děj začíná opakujícími se záběry sestupu pastýře v horské řece, poté se ten obraz promění výhledem na oblaka a hory. Pokud v prvním fragmentu dominuje pohyb, ve druhém se naopak děj zpomaluje a zastavuje. Postupně se napětí zvyšuje, záběry přestávají být statickými, rychlost střídání záběrů roste. Vyvrcholení v tunelu se vyřeší východem na světlo do otevřeného prostranství. Děj se na nějaký čas opět zpomalí a pak znovu akceleruje ve scéně sestupu rolníků se stohy sena. Později všední každodenní život zpomaluje tempo vyprávění a znovu roste ve scéně přepravy ovcí přes řeku, dosahuje kulminace v momentě pokusu postrčit vůz. Uklidnění a zastavení děje vidíme v epizodě rolníků odpočívajících u ohně, který mění poměrně dlouhá epizoda přípravy ke svatbě s převládajícími statickými záběry. Pomalu vzniká další pohyb, který pokračuje až do konce filmu. Tak lze epizody rozdělit na ty, ve kterých dominuje pohyb (1,4,7,9 - 11, 15-23) a na ty, ve kterých převládá klid (2,3,6,8, 12 - 14). Epizody, ve kterých dominuje klid jsou svéráznými pauzami, děj se buď zpomaluje, nebo popisuje detaily životního stylu zdejších obyvatelů. Činnosti kuchařek, oční lékařky a krejčího jsou jistě také práce jako kosení nebo pastva, ale nemají výrazné pohyby, proto můžeme tuto epizodu vnímat jako pozastavení před dalším rozvojem. Kromě druhé epizody s oblaky žádná další klidné scény nejsou provázeny hudbou, což v nich také posiluje pocit klidu. Tak se ve filmu střídají navzájem pohyb a klid, práce a odpočinek.

### **3.6. Cykličnost nebo věčný návrat**

Střídání generací v *Ročních obdobích* je ukázáno jako pravidelný koloběh věcí v přírodě. Ve scéně svatby, prsteny v detailu změni svatba. Pořád je přítomná symetrie mezi mládeží a staršími lidmi, které Pelešjan dosahuje tím, že udržuje rovnováhu v přítomnosti obou generací střídáním záběrů. Například oční lékařka vyšetřuje chlapce a pak staršího muže. Právě tak Pelešjan vyrovnává každou generaci.

Také ve filmu je paralela mezi lidmi a zvířaty. Ve scéně sestupu k horské řece jsou v nebezpečí jak člověk, tak i ovce. Lidé a zvířata se nachází na stejné úrovni, všichni zapsané do celosvětového cyklického proudu. Stáří a mladí, člověk a zvíře u Pelešjana nejsou protikladné, ale jsou rovnoprávné a patří celosvětovému koloběhu.

Svatební rituál je například přechodem od jednoho stavu ke druhému, od mládí k dospělosti, k začátku nového života. Epizody svatby se střídají s nebezpečnou prací, kde manžela odnáší proud řeky. To je nejen střídání prostoru a času, ale střídání leitmotivů života a smrti. Ve scénáři tuto scénu Pelešjan popisuje následujícím způsobem: "Všichni jsou zde rodáci. Dříve jsme je také viděli. Ani nyní se nezapomnělo na to, jak se vrhli do vzdouvaného proudu vody, jak se hnali na koních za rozrušeným stádem, jak kosili na sklonu".<sup>18</sup> Odpočinek a oslava se mísí ve scéně se smrtelně nebezpečnou prací.

Ve filmu se dá rozpoznat leitmotiv kruhu (obr.5), který se projevuje v řetězci následujících ekvivalentních obrazů: prsteny, kulaté lavory, vědra, bandaska, tunel, reflektory vozů, kulaté stohy sena, necky, víčko, kulatý lavaš, žena, přehazující těsto přes jednu i druhou ruku, kulatý amulet na řetízku, korunka na hlavě nevěsty, náušnice, náramky, buben, chorovod, talíře, pohár v rukou nevěsty atd. Vizuální leitmotiv kruhu je jakési vodičko, odrážející cyklický svět filmu.

Ruský filmový kritik Michail Jampolskij nachází velmi výstižnou paralelu mezi ústřední ideou *Ročních období* a Nietzscheho myšlenkou o věčném návratu: „Tento život, jak jej teď žiješ a jak jsi jej žil, budeš muset žít ještě jednou a ještě nespočetněkrát; a nebude v něm nic nového, nýbrž musí se ti navracet každá bolest a každá rozkoš a každý nápad a vzdech a vše, co bylo ve tvém životě nevýslovně malé i velké, a všechno ve stejném pořadí a sledu – a také tento pavouk a toto měsíční světlo mezí stromy a také tento okamžik a já sám. Věčné přesýpací hodiny bytí se stále znovu obracejí – a ty s nimi, zrnko prachu!“.<sup>19</sup> Takový cyklický obraz světa ale neuznává lineární čas. Pelešjan tvrdil, že jenom film může bojovat s časem za pomoci montáže. „S tímto mikrobem – časem – film může skončovat“.<sup>20</sup>

Pro Pelešjana bylo důležité najít místo pro natáčení, které by bylo maximálně vzdálené od civilizace. Proto ve filmu lidé jakoby zmizeli v propadlišti dějin, ale právě kvůli tomu ještě více patří věčným přírodním

---

<sup>18</sup> PELEŠJAN, Artavazd. *Moje kino: Sbornik scenarijev*. Jerevan: Sovetakan groch, 1988, s.46.

<sup>19</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Přeložila Věra Koubová. Praha: Aurora, 2001, s. 183n.

<sup>20</sup> Dovavilonskij jazyk. Beseda Artavazda Pelešjana i Jean-Luc Godarda, 1992 g. [online]. Kinovedčeskije zapiski, č. 78, 2006. [cit. 2018-08-29]. Dostupné z: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/854/>

procesům. Pro Pelešjana je důležité zachytit rozvoj celosvětových procesů a ukázat nám naši spoluúčast v procesech všeobecných. Ve filmu Pelešjan nevyčleňuje protagonistu, pracuje s lidmi a s masou vcelku. Vyčleňuje ne ojedinělý, individuální případ, ale kolektivní a všeobecný.

### **3.7. Leitmotiv opětovných a zrcadlových záběrů**

Ve filmu je hodně opakujících se záběrů, ale ne všechny jsou zcela totožné. Pelešjan používá inverzní snímky, obrací zobrazení filmu zprava doleva a naopak. To znamená, že používá stejný záběr několikrát, ale není jasné, který z těchto snímků je originální. V důsledku toho se objevují fraktální záběry, které se symetricky odrážejí. Také ve filmu *Začátek* (1967) Pelešjan používá stejný trik v epizodě prolomení kordonu protestujícími. Symetrické záběry jsou také ve filmech *Obyvatelé* (1970), *Naše století* (1983) a ve filmu *Život* (1993). V *Ročních obdobích* už v první epizodě nacházíme podobné symetrické záběry. Jsou jimi buď zobrazení mraků, nebo záběry pastýřů sbíhajících po kopci, nebo ženicha, odnášeného proudem potoku, kde se střídají muž ve vodě s nevěstou a ženichem.

Vezměme si například obě epizody tahání stohů sena. Tento děj je rozdělen do časových úseků, které znovu buduje sám autor. Jejich pořadí se stává rytmickým za pomoci podobných fyzických pohybů v záběru, pomocí doslovného opakování materiálu (občas jsou záběry zrcadlově převrácené nebo jsou zvětšené) a také prostřednictvím kombinace začátku záběrů s novou hudební frází ze třetí částí Vivaldiho *Léta*. Opakování ukazuje, že lidé konají činnosti mnohokrát a každý člověk právě opakuje stejná gesta (obr.7). To znamená, že mezi prvky vznikají vztahy, které je odhalují jako nějaké formální funkce. Princip opakování se stává základem partitury filmu, čímž vytváří zcela specifickou koncepci prostoru a času. Význam opakování je dvojaký. Zaprvé zpřehledňuje uspořádanou filmovou materii a zadruhé v ní vytváří významonosné akcenty, které na sebe strhávají pozornost a umožňují viděné záběry vidět nově.

Kromě toho režisér natáčí a stříhá některé záběry tak jakoby se vzájemně zrcadlily. Například spojuje záběry rukou dvou starších žen, z nichž každá má prsten. Ale v prvním snímku vidíme ruce v levém rohu záběru a ve druhém záběru vpravo. Obdobným způsobem Pelešjan spojuje dva sousední záběry, z nichž jeden zobrazuje člověka středního věku na koni v levém rohu, druhý



zobrazuje staršího muže také na koni, ale již v pravém rohu záběru. Tyto záběry nejsou proti sobě, neexistuje mezi nimi žádný konflikt, ale naopak se zdá, že se vzájemně odrážejí (obr.6). Takto zvýrazněné gramatické prvky získávají nové sémantické obsahy.

Horská bystřina v úvodu filmu vypadá na první pohled jako něco konkrétního, existujícího samo o sobě. Pelešjan ale vytváří scénu tak, že obnažuje podstatu filmu: zvyšuje počet záběrů se stejným obsahem. Tím ukazuje řeku i pastýře pohybujícího se v ní jako pouze zdánlivé. Nikoli jako samostatný obraz, ale jako vlastní filmový materiál je pohyb pastýře svědectvím o podstatě filmového času, protože právě podle tohoto opakování pohybu je možné si nejjasněji uvědomit, že se nám navrací již jednou viděné. Pelešjan je schopen uměle řídit průběh času takových změn tím, že narušuje životní tok času, tak jak jsme zvyklí jej běžně vnímat, a proto se každý záběr stává artikulací svébytného času. Opakování záběrů není mrtvým automatismem pohybu, ale prostřednictvím změny velikostí opakovaných záběrů či jejich prostým stranovým obracením nabývají tyto opakované záběry nového významu. To znamená, že pomocí už existujícího filmového materiálu Pelešjan nachází další možnosti budování svého poetického textu, a tak v podstatě stejně jako básník vytvářející pomocí kombinace existujících slov nová slovní spojení Pelešjan konstruuje nová syntagmata a artikuluje nové významy.

Samostatná analogie leitmotivu je ona opakující se epizoda pastýře a ovce v horské řece. Touto epizodou film začíná i končí a je prostřihávána se scénou svatby: víme tedy, že ženich je onen pastýř, kterého jsme viděli v divoké řece. Epizoda sestupu horskou bystřinou tvoří ústřední leitmotiv celého filmu. Taková konstrukce filmu vyžaduje neustálý návrat k záběrům, které zdánlivě již ve filmu splnily svou prostou informační roli, a to proto, aby je konfrontovala s novými záběry (epizodami), aby tak dala zaznít plnosti jejich vnitřních obsahů. Opakování tohoto leitmotivu se pokaždé odhaluje rozdíl ve stejném či podobném, jako v rýmujících se slovech, a na druhé straně je leitmotiv jakýmsi oboustranným zrcadlem, které vždy novým způsobem moduluje následující (předcházející) textové řádky, aby z nich povstal sémantický celek. Tento leitmotiv ukazuje, že lidé konají činnost mnohokrát a každý člověk právě opakuje stejná gesta. Zvýrazněné gramatické prvky tak dostávají nové sémantické obsahy. "U Pelešjana lze mluvit o trvalém

procesu a snižování indexovosti obrazu. Indexovosti rozumím připojení ke konkrétnímu prostoru a času. Postupný rozpad indexovosti záběru je nejdůležitější složkou celkové strategie režiséra, směřující k vytvoření poetického obrazu světa.<sup>21</sup> píše Jampolskij.

Při montáži již zmiňované úvodní scény filmu *Pelešjan* například vždy opakovaně přerušuje záběr tak, že nedovoluje pastýři opustit rám záběru. Tato skladebná figura se opakuje několikrát. Scéna, která ve skutečnosti trvala několik vteřin, se ve filmu protáhla do několika minut, čímž ztrácí spojení se skutečností a dává divákovi naplno zakusit, že scéna je vytvořena opakováním stejných záběrů. Toto opakování není důrazem na určitý předmět či jev, ale je důležité kvůli sobě samému, neboť je základním leitmotivem celého filmu a vytváří iluzi neustálého pohybu a buduje výsledný sémantický obraz.

---

<sup>21</sup> JAMPOLSKIJ, Michail. „Schema i stichija: O filmach Artura Pelešjana“. In: Michail Jampolskij. *Jazyk, tělo, slučaj: Kinematograf I poiski smysla*. Moskva: Novoje Litěraturnoje Obozrenije, 2004, s. 106.

## 4 Film Andreje Tarkovského *Zrcadlo*

### 4.1 Kompozice filmu

Motivy a leitmotivy jsou nezbytnými prvky jakéhokoliv uměleckého textu. Avšak v literatuře a ve filmu lze dohledat taková díla, kde je příběh vystavěn na základě asociačních, a nikoliv fabulačních souvislostí. Právě v těchto dílech lze nejjednodušeji vypočítat leitmotivní strukturu, jako je tomu ku příkladu ve snímku Andreje Tarkovského *Zrcadlo*.

Film se skládá z velkého množství epizod představujících vzpomínky, sny a vidiny hlavního hrdiny jménem Alexej. Příběh se dělí na tři časové úseky: současnost (přesný čas se neuvádí, pravděpodobně se jedná o první polovinu 70. let), dětství hrdiny ve válečném období (první polovina 40. let) a mládí (30. léta). Vidíme různé fragmenty ze života Alexeje, kde se odráží jeho vztah s rodinou, zejména s jeho matkou a otcem, manželkou Natalíí a synem Ignátem. Ve filmu jsou dále přítomny kronikální záběry, které s filmovým dějem nesouvisí přímo, ale asociačně, tematicky. Centrem příběhu, které kolem sebe spojuje veškeré tyto představy, není ani postava samotného Alexeje, ale jeho paměť. Právě paměť mezi sebou spojuje různé epizody, události, představy a veškeré postavy. Představy vznikající ve vědomí postavy se utváří a rozprostírají ve filmu na principu hudebních leitmotivů, které vyvolávají v paměti určité asociace související s nimi.

Mezi drobnými, útržkovitými epizodami, které zaplňují základní rozsah filmu, lze vyčlenit tři významné, které mají rozvinutou výpravnou strukturu tematické novely – „V typografii“, „Na střelnici“ a „U bohaté doktorky“. Tyto vytváří ve filmu symetrickou, stabilní, pyramidovou konstrukci. Na vrcholu pyramidy se nachází epizoda ze střelnice, kde vojenský velitel svým tělem přikrývá granát. V ústřední části první poloviny filmu probíhá vyvrcholení a nejnapjatější dějové části filmu: matka hrdiny v panice vbíhá do typografie, zdálo se jí totiž o tom, že udělala překlep v důležitém oficiálním sdělení. Uprostřed druhé poloviny filmu je symetricky se scénou v typografii umístěna epizoda u bohaté doktorky, která nabízí matce hrdiny, aby usekla hlavu kohoutovi.

V *Zrcadle* můžeme vypočítat, že souvislosti jsou mezi prvky většinou paradigmatické. Nejsou to souvislosti mezi prvky, které jdou jeden za druhým,

ale mezi prvky vzdálenými jeden od druhého a přitom sémanticky blízké. V průběhu celého filmu propojuje paměť hlavního hrdiny mezi sebou velké množství stejných představ pojatých ze sémantického hlediska na asociativním principu

#### 4.2 Tarkovského pojetí obrazu

Tarkovský předpokládal, že se divák během filmového představení nemá zabývat systémem vyjadřovacích prostředků a formálních metod. Příběh proto schválně činil tak nejasným a alegorickým. „Ne nadarmo hned poté, co Čechov napsal povídku, z níž vyhazoval první stránku, tj. odstraňoval veškerá „protože“, odstraňoval pohnutky. Jedině když byl materiál zbaven „zdravého smyslu“, přichází nový pocit ve svém přirozeném vývoji a proměnách. Již dlouho se ví, že čím lepší je materiál zfilmovaného příběhu, tím dříve zničí původní dramaturgii“.<sup>22</sup> Tarkovskij odstraňuje dějové a psychologické motivy a zanechává pouze tematické souvislosti mezi scénami. Jednu scénu ve filmu pokládal za nezdařilou a chtěl jí změnit tak, že z ní vystříhl několik záběrů, což okomentoval: „Mám-li mluvit o tom, co ještě bych změnil v *Zrcadle*, řekl bych, že bych odstranil odchod od doktorky Solovjevové. Tj. dohru děje souvisejícího s prodejem prstenů a náušnic. Vyhodil bych barevný záběr po záběru chlapce hledícího na sebe do zrcadla se džbánkem na mléko, vyhodil bych barevný záběr, kde chlapec pluje po řece.“<sup>23</sup> Režisérovi vadila přítomnost dodatečných motivů z toho důvodu, aby divák nezačal uvažovat nad záměrem a o jeho realizaci.

V souvislosti s tím se domnívám, že je nezbytné pokusit se na tomto místě o vysvětlení jedné ze základních estetických kategorií používané Tarkovským, a to o pojetí obrazu. Režisér proti sobě staví obraz a symbol. Symbol podle Tarkovského lze rozšifrovat, zatímco obraz je mlhavý a nejasný, lze ho interpretovat různě, jeho konečný význam zůstává nevysvětlený. Alegorie a znamení, stejně tak jako symbol pro Tarkovského, znamenají více než jen hieroglyfy, ke kterým je potřeba vyhledat určitý kód, aby bylo možné je pochopit. Na rozdíl od nich obraz je něco neurčitého, nelze ho jednoznačně interpretovat, není možné pochopit ho zdravým rozumem, ale musí v sobě

---

<sup>22</sup> TARKOVSKIJ, Andrej. *Lekcii po kinorežissure*. Leningrad: Lenfilm. 1989, s. 61.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 86.

obsahovat stopu tajemství, nesmí se omezovat na obyčejné znamení, které je potřeba rozluštit. Právě proto se jedním z hlavních objektů kritiky ze strany Tarkovského stal Sergej Ejzenštejn, který dle jeho názoru vnímal symbol ve filmu pouze jako znamení, hieroglyf, který neobsahuje více významů. Obraz je oproti tomu vždy nejednoznačný, má mnoho významů. Rozšiřování sémantického pole je tím, co Tarkovskij označoval „obohacením“, psal, že: „polyfonie ve filmu se rodí ne tak, že se vytváří mnoho vrstev, ale řazením a akumulací zásluhou (záběr č. n = k č. 1 + k č. 2 + ... k. č. n), které následuje za obohacením. A nejen v tom. Mnohoznačnost obrazu – jakožto samotného obrazu“.<sup>24</sup>

Je známo, že Tarkovskij se často trápil otázkou toho, co znamená ten či jiný obraz, který se opakuje v jeho filmech a pokládal za zbytečné vysvětlovat jeho význam. Z toho samozřejmě nelze činit obecné závěry, že obrazy v příběhu vznikají v náhodném pořadí a nic neznamenají. Pro Tarkovského bylo důležité jednak emoční působení obrazu a za druhé mnohotvárnost jeho význam. Symbol spočívá v plochosti znalostí, vědy, racionality, zatímco obraz je součástí jiné dimenze – tajemství. Tímto obrazem se u Tarkovského stává to, co není možné vysvětlit - tedy zázrak, který se nachází za hranicemi fyzikálních zákonů. Zázračný jev se stává událostí *Zrcadla* – ať už to je vyléčení se z koktavosti, nečekaný poryv větru, požár, objevení se tajemné neznámé, porušení časové chronologie, pták sedající si na hlavu, vidina v zrcadle, vzkříšení atd. Zázrak je něco, co porušuje obvyklé uspořádání věcí, je v opozici všem normám rozumového uvažování, protože nepodléhá racionálnímu vysvětlení.

### 4.3 Motiv a jeho opakování

Motiv často získává hlubší smysl až při svém opakování. Kristian Metz napsal, že: “Vizuální nebo zvukový motiv (nebo jejich propojení), jednou určený ve svém přesném syntagmatickém umístění v textu, dále rozšiřující rozsah svého významu, může získat větší váhu než sám o sobě na začátku”.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> TARKOVSKIJ, Andrej. *Martirolog. Dnevniky 1970-1986*. Florencija: Meždunarodnyj institut Andreja Tarkovskogo, 2008, s. 112.

<sup>25</sup> METZ, Christian. *Problemy detonacij v chudožestvennom filme*. In: *Strojenije filma*. Moskva: Raduga, 1984, s. 104.

Dokonce pokud se jakýkoliv motiv opakuje doslova, každé jeho nové objevení bude signalizovat určité změny a vývoj základního tématu.

V *Zrcadle* existuje mnoho představ, které se objevily v jedné epizodě, poté se opakovaly v jiných místech, ale tam se objevují v jiném kontextu. Například zrzavá dívka se ve filmu objevuje čtyřikrát. Poprvé vidíme pouze zvětšený záběr její ruky, jíž drží větev, ale nevidíme dívku celou, poté se objevuje v zimní scéně na střelnici, potřetí vidíme její přiblížený záběr a počtvrté se objevuje ve vidění Aleše. Pokud ve scéně se střelnicí patří prostoru města Jurjevec, kde se odehrává epizoda a ve vojenském čase, tak ve scénách vidění se objevuje za hranicemi časoprostoru, v jakémsi domnělém prostranství, které je součástí hrdinovy paměti.

V *Zrcadle* mnohé představy jako např. větrem rozhoupané stromy, ptáci, požár, džbán s mlékem, kniha o Leonardu da Vinci se opakují v různých epizodách. Požár v usedlosti zpočátku souvisí s prostorem rodného domu Alexeje, ale druhý požár se objevuje jako krátké vidění, které následuje hned po záběru ve sprše, kde si ho můžeme spojit s předešlým kontextem. Nebo pták zpočátku objevující se ve scéně s pihovatým chlapcem s příjmením Asafjev, kterému sedá na hlavu, a poté se objevuje na konci filmu, kde ho umírající Alexej vypouští z ruky. Pokud v prvním případě můžeme spojit ptáka s kontextem, kde probíhá děj, tak podruhé je těžké pochopit, jak se objevil v ruce nemocného člověka, který leží v posteli. Ve filmu se několikrát objevila představa větru, který rozhoupává stromy v lesní houštině. Kniha o Leonardovi se opakovala dvakrát, ale pokud zpočátku vidíme ilustrace, kterými listuje Ignát a poté Aleša, tak poté se na obrazovce objevuje „Portrét Ginevry de Benci“ (1476-1478) mimo jakýkoliv kontext jako čistá vzpomínka nebo náhlé vidění. S pomocí kompozičního umístění opakující se představy ztrácí souvislost s aktuálním kontextem a ožívají v abstrakci. Aby to bylo možné pochopit, pro diváka je nutné zapojit paměť a stejně jako hrdina filmu, spojit tyto představy mezi sebou.

V *Zrcadle* se každá představa jako echo odráží v jiné představě, čímž se utváří jednotný leitmotiv, který spojuje tyto představy mezi sebou. Kompozice *Zrcadla* představuje proud představ, ve kterém každý prvek získává svůj význam na základě vnitřní souvislosti s jinými prvky. „Kino je vlastně vždy způsob, jak shromáždit nějaké úlomky do jednoho celku. Film se jako mozaika skládá z jednotlivých částí různé barvy a různého způsobu provedení. A

možná, že každá část jednotlivě nemá žádný význam, když jí vytrháváte z kontextu. Existuje pouze jako celek. Ve filmu nemůže v závěru zůstat žádný neodůvodněný prvek. Ale vše společně zbarvuje každý detail obecným smyslem. To znamená, krátce řečeno, že nikdo neexistoval jako symbol, nýbrž existuje pouze jako součást nějakého jednotného světa. V tomto smyslu je *Zrcadlo* nejbliž mého pojetí filmu<sup>26</sup>.

#### 4.4 Leitmotiv zrcadla

Leitmotiv zrcadla hraje ve filmu důležitou roli. Zrcadlo je jedním z předmětů ve filmu, jehož funkce daleko přesahuje hranice jeho praktického využití člověkem. Zrcadlu se již od pradávna připisují magické vlastnosti. Zrcadlo představovalo dvojníka člověka, jeho osobnosti a duše. Pohled do zrcadla je jako okno do bezvědomí, které se díky zrcadlu stává viditelným. Skýtaná možnost vidět sám sebe činí zrcadlo symbolem sebepoznání, souvisí s reflexí. Jako zrcadlo však funguje i samotná krajina, do které se promítají emoce postav (zpomalené chvějící se větve, vlnící se tráva...). Současně představuje zrcadlo zdvojení světa – člověk, který se dívá do zrcadla nevidí sebe, nýbrž svůj odraz, který je horizontálně obrácený zleva doprava, vidí v zrcadle svého zrcadlového dvojníka.

Pohled do zrcadla s sebou přináší setkání s vlastním odrazem jako oknem do svého vnitřního „já“. Hrdina filmu není vidět, protože sám sebe nevidí jako dospělého, ale vidí malého chlapce. Ve scéně, kde matka s manželkou doktora nechávají Aljošu samotného, si sedá na židli a upřeně hledí na svůj odraz v zrcadle, které visí naproti. Kamera se pomalu přibližuje k zrcadlu a nakonec vidíme portrét chlapce. Alexej se na sebe dívá do zrcadla a vidí svůj, avšak nějakým způsobem cizí, obličej. Oheň v petrolejové lampě se chvílemi vzněcuje a pohasíná. Plápolající oheň v lampě lze pokládat za záblesky ve vědomí Alexeje, který v zrcadle již nevidí sebe, ale možná svého syna Ignáta z budoucnosti. Tento odraz je rovněž autoportrétem, ve kterém si autor hledí do vlastní tváře.

V dalším vidění se objevuje zrcadlová skříň, ve které se odráží záhadná postava v kabátu. Záběr s ní trvá jen několik vteřin, její tvář není vidět. Je možné, že muž, který se odráží v zrcadle za ním, je sám Tarkovskij, je to

---

<sup>26</sup> TARKOVSKIJ, Andrej. *Vstať na puť (načalo)*. *Besedu s Andrejem Tarkovskim věli Ježi Illg i Leonid Nojger*, [online]. [cit. 2018-08-29]. Dostupné z: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Novger.html>

poprvé, kdy se objevuje v záběru. Jeho obličej je ořízlý rámem záběru, je vidět pouze spodní část obličeje s vousy. Dívá se do zrcadla sám na sebe – skrz odraz v zrcadle. Absence tváře Tarkovského v záběru ho naopak nadnáší v přítomnosti, divák je uchvácen představami. Je důležité, že absence vlastního obrazu režiséra pomáhá divákovi v osobní identifikaci, to znamená vnímat sám sebe v autorovi. Divák se identifikuje s postavou režiséra a pomáhá v utváření následných identifikací pozorovatele, který sleduje „cizí“ řadu útržkových vzpomínek. Tento způsob interpretace umožňuje divákovi být v určitém ohledu aktivním tím, že identifikuje pohled filmové kamery s hrdinou.

Režisér se domníval, že symetrická kompozice, hlavně v její zrcadlové verzi, se může stát průvodcem do čtvrté dimenze, totiž do „světa za zrcadlem“ - „zazradlí“. Vlastnosti zrcadla jsou magické, jsou schopny převrátit svět a jeho pořádek. Pohled do zrcadla již předpokládá určitou prostorovou uspořádání, na které, lze říci, se zakládá záměr vnímání filmové tvorby. Tímto rámcem se rozumí určitá vzdálenost mezi divákem a filmem. Využití zrcadel Tarkovským podtrhává vnitřní rozrušení a pocit vizuální izolace. Takový způsob tvorby záběrů prostřednictvím zrcadla posouvá zaměření pozornosti na odraz uvnitř záběru, aby bylo možné zesílit pocit uvěznění a zajetí. Hrdina se ztotožňuje se synem (jeden obličej sdílí Ignát a jeho otec, když byl ve věku syna), matku s manželkou (Margarita Terechovová hraje matku a manželku hrdiny), vidí v ženě matku. Význam těchto muk lze chápat jako Oidipův komplex: láska malého hrdiny k matce a volba ženy, která se matce podobá; láska v době dospělosti přerůstá do vzájemného podráždění a stížností. Ale to vše jen proto, že hrdina touží po tom stát se znovu malým chlapcem a být s maminkou, což se uskutečňuje na konci filmu v podobě přeludu, když jde po poli jako malý chlapec spolu se zestárlou matkou. Jedná se o model štěstí, kterého hrdina v reálném životě nemůže dosáhnout, protože manželka není matka a on sám není svým synem, jde pouze o zrcadlový odraz.

V *Zrcadle* Tarkovskij realizuje určitou ideu pro sledování filmu, ideu „filmového pásu“ autorova vidění. Během pohledu do zrcadla vzpomínek se nejen konfrontuje se sebou samým, ale zároveň převádí svůj vnitřní pohled do vnějšího, nachází se za kamerou spolu s divákem. Díváme se na plátno a zároveň, jako by do vidění hlavního hrdiny. Vzhledem k tomu, že přímý pohled do objektivu vytváří efekt zrcadlového odrazu, na jednu stranu odhaluje nedostupného k vidění pozorovatele, ale na druhou stranu, samotná postava,



kteřá se dívá do kamery se stává divákem. Tarkovskij se však nesnaží zbourat hranici mezi plátnem a divákem. Prostor za kamerou je nadpozemským, neviditelným světem. Pohled do objektivu odhaluje přítomnost něčeho nehmatatelného. Například když Marija v typografii v sedě u okna kontroluje noviny, ve kterých hledá chybu, ji vidíme zezadu. Najednou se otáčí a nedůvěřivě na krátkou chvíli hledí do objektivu s podezřením, že ji někdo sleduje. V *Zrcadle* se postavy dívají do objektivu, včetně hlavních hrdinů, lidí v kronice, postavy z obrazů a rodiče režiséra, kteří hledí z fotografií. V prologu lékař žádá koktavého Juru, aby se podíval do kamery, v kronikálních záběrech se mnozí lidé dívají do kamery sami od sebe. Postavy, které směřující svůj pohled do kamery, odhalují neviditelného pozorovatele, jenž je současně svým vnitřním odrazem a odrazem svého období. V *Zrcadle* pohled postavy do objektivu může procházet také skřz zrcadlo (obr.8). Například při rozmluvách rodičů, kdy se otec objevuje v záběru jen velmi vzácně. Kameraman Georgij Rerberg (1937-1999) zabírá matku stojící před zrcadlem, která vede hovoří k manželovi, přitom se dívá jen sama na sebe. Metaforu zrcadla lze vnímat jako vnitřní prostory vnějšího světa. Zrcadlo sebepoznání připomíná jakýsi sál se zrcadly, ve kterém se rozvíjí vnitřní drama sebepoznání.

Zahrnutí básni vlastního otce, Arsenije Tarkovského, se rovněž stává leitmotivem *Zrcadla*. Jak v básních, tak i ve svém filmu se celkem jasně ukazuje idea zrcadla jakožto strážce paměti, zrcadla jako způsobu poznání jiného člověka a nakonec je způsobem i prostřednictvím světa za zrcadlem, jak poznat sám sebe, vrátit něco promeřkaného a ztraceného. Svět za zrcadlem je přesnou představou samotné poezie, která je nemateriální ve své podstatě, avšak fakt její existence nevyvolává pochybnosti.

#### **4.5 Leitmotiv ztraceného ráje**

Jedním ze základních tematických leitmotivů *Zrcadla* je leitmotiv ztraceného ráje. Je obsažen v již pracovním názvu filmu „Bílý, bílý den“, který odkazuje na báseň Arsenie Tarkovského *Bílý den* (1942). Tato báseň je naplněna steskem po minulosti, do které již není možné se vrátit:

*"Vrátit se tam nelze*

*A vyjádřit nelze,*

*Jak blahem byla přeplněna*

*Ta rajská zahrada.*“

Bílý den, to je den věčnosti, v níž se zastavil čas. Nemožnost vrátit se do minulosti je klíčovým tématem jak básně, tak i filmu.

Hlavní hrdina Alexej vzpomíná na svou minulost, návrat do ní je pro něj uzavřen. Vypráví bývalé manželce Natálii o opakujícím se snu, ve kterém vidí sám sebe jako malé dítě, které není schopné otevřít dveře do rodného domu. V tomto kontextu neschopnost otevřít dveře domu je metaforou překážky, která odděluje Alexeje od jeho minulosti. Ve svých snech se hrdina snaží utéct od reality současnosti a vrátit se do minulosti. Svět ve filmu se dělí na minulost, kterou již nelze obnovit a současnost, ve které je harmonie ztracena.

Téma nedosažitelnosti ráje hraje vážnou roli také v jiných filmech Tarkovského. V *Ivanově dětství*, kde chlapec ve svých snech vidí jinou realitu, která protirečí válečnému chaosu. V *Solarisu* a *Nostalгии* oba hrdinové, Chris Kelvin a Andrej Gorčakov, oba vzpomínají na rodný dům a oba chtějí, ale nemohou se vrátit do rodné země. Ale pokud se v *Nostalгии* pod rodnou zemí rozumí vlast postavy, tak v *Solarisu* se pod tímto pojmem rozumí planeta Země.

#### **4.6 Leitmotiv rozkolu**

Událostí narušující idylický a blažený stav, kterou je zahaleno dětství hrdiny a která způsobuje nesoulad s obvyklým způsobem života, je odchod otce od rodiny. Přitom tématu odchodu od otce ve filmu odpovídá několik paralelních linií: jeho vlastní syn Ignát stejně jako hlavní hrdina roste a je vychováván bez otce; o odloučení od svého otce vypráví Španěl na návštěvě u Alexeje. Je jedním z těch španělských dětí ukázaných v kronice, které vyváželi ze SSSR v době občanské války ve 30. letech. V *Zrcadle* otec opouští rodinu a syn se snaží přežít ztrátu, vrátit ztracená léta svého dětství, kdy rodiče byli spolu.

Ve filmu se rozpadají veškeré rodinné vazby, které mezi sebou postavy spojují: otec odchází od matky, Alexej a Natalja jsou rozvedeni; Alexej navíc naléhavě radí Natálii, aby se vdala. Na začátku filmu neznámý říká, že matka nenosí prsten. Chlapec Asafjev, který se objevil v epizodě ve střelnici, také nemá rodinu, ale jeho rodiče tragicky zahynuli. Jsou porušeny vztahy lidí s jejich kořeny: Španělé jsou odtrženi od své vlasti a nemohou se vrátit. Natalja se ptá

Luisy, jestli by se nechtěla vrátit do Španělska, na což dotyčná odpovídá: "Já? Já nemohu. Mám ruského manžela a děti jsou také Rusové".

Rodiče a děti ve filmu jeden druhému nerozumí. Alexej se ptá matky, proč se pořád hádají. Španěl bije svou dceru po tváři a podle scénáře matka dává Alexeji facku za to, že odmítá sbírat květiny. Natalja vyčítá Alexeji to, že nevolá své matce, ale přitom sama neví, co dělat se synem, který má problémy ve škole. Ignát nechce žít s otcem, když ten mu nabídne přestěhovat se k němu. Alexej říká Natalii, že se s matkou jeden druhému vzdalují a že on: „s tím nemohl nic udělat“. Následně mu řekne, že matka si přeje, aby se znovu stal dítětem, aby ho mohla zase nosit na rukou a ochraňovat.

Tarkovskij říká: „Musím nějak delikátně vyjádřit filmem, že by bylo lepší vůbec se nenarodit.“<sup>27</sup> Právě narození způsobuje první rozkol. Hrdina se snaží utéct do minulosti, kde ještě neproběhlo oddělení dítěte od matky a kde ještě neproběhlo pohlavní rozdělení. Na konci filmu se otec ptá matky „Koho bys chtěla víc – chlapce nebo holčičku?“ – ocitáme se v období, kdy se hrdina ještě nenarodil, ale je již počat, ačkoliv ještě není jasné jaké bude mít pohlaví. Je to naprosto nejasné a je to blažený stav, kterého se snaží dosáhnout hlavní hrdina.

Leitmotiv rozkolu přímo souvisí s jiným tématem – s tématem rozchodu nebo nesetkání. Tak, v jedné z epizod, vnuk a babička, když ta přichází na návštěvu, se z nějakého důvodu nepoznávají. Je zajímavé, že přímo před příchodem Marii Nikolajevny, Ignát čte úryvek z dopisu Puškina na pozadí jejího portrétu v mládí, ale když se ona objevuje v záběru, on ji nepoznává. Matka a syn se také nemohou setkat – Alexej jí nevolá a ona nepřichází k němu, lépe řečeno, poplete si byt. Na začátku filmu matka sedí na plotě v očekávání otce, ale ten se nevrací. Během celého filmu se nijak nemohou setkat jeden s druhým. Téma setkání se objevuje v první básni, která zazní ve filmu – v *Prvních setkáních* Arsenie Tarkovského. Leitmotiv odloučení vzniká také v básni *Od rána jsem tě včera přivolával*, ve které hrdina popisuje ženu, na kterou čeká, ale nemůže se s ní nijak setkat.

Druhý motiv související s tímto tématem je motiv prstenu. Kolemjdoucí se na začátku filmu ptá matky, kde je její zasnubní prsten, pokud je skutečně vdaná, jak mu tvrdí. Ve scéně prodeje náušnic matka dává Naděždě Petrovně také prsten. Poté od ní matka utíká a bere si s sebou drahocennosti. Nejspíš to

---

<sup>27</sup> SURKOVA, Olga. *Chroniky Tarkovského. Zerkalo*. Iskusstvo kino, č. 6, 2002. [online]. [cit. 2018-08-29]. Dostupné z: <http://www.kinoart.ru/archive/2002/06/n6-article24>

byl zásnubní prsten, který chtěla prodat, ale protože se jí to nepodařilo, rodinné vztahy se obnovily a hned poté, kdy matka zabije kohouta, následuje scéna o tom, kde jsou matka a otec znovu spolu.

Tímto způsobem ve filmu lze zdůraznit následující klíčové konflikty: neschopnost vrátit se do minulosti, neschopnost pro muže a ženu být spolu, neschopnost obnovit rodinné vztahy a neschopnost obnovit ty vztahy, které spojovaly matku a syna v dětství. Na konci filmu se tyto konflikty vyřeší – po smrti Alexeje vidíme jeho matku a otce, kteří jsou znovu spolu. Poté jeho matka znovu získává se svými dětmi dříve ztracené pouto, ačkoliv ve velmi neobvyklé podobě – v pokročilém věku jde s dětmi Alešou a Marinou, kteří by mohli být jejími vnoučaty.

#### **4.7 Motiv ruin a rozpadajících se povrchů**

Byt Alexeje, kde se děj odehrává v současnosti, je přímým protikladem vesnickému rodnému domu. Pokud uvnitř rodného domu vidíme trámové stěny a vyšivané závěsy, pak byt působí naopak dojem velmi neútluného prostoru s omšelými stěnami. Byt je na pokraji zkázy a entropie, což znovu odkazuje na téma rozkolu a rozpadu. Dokonce místo průběhu prvního snu, ve kterém se v pokoji sype strop, neprobíhá ve vesnickém domě, ale v bytě. Vesnický dům na rozdíl od tohoto bytu není ohrožen erozí. Pokud v bytě dominují studené barvy, z nichž hlavní je modrá, tak v rodném domě Alexeje dominují teplé odstíny barev, zejména žlutý, oranžový a zelený. Dále jsou v bytě všichni herci nabalení jako by i uvnitř byla zima; v domě je vše naopak – matka chodí v letních šatech, děti běhají v lehkých košíkách. Prostranství domu a bytu si přímo protiřečí co se týče principu otevřenosti a uzavřenosti – pokud se vesnice vždy objevuje na pozadí přírody jako jsou lesy a pole, tak byt se oproti tomu zdá být těsný a tísnivý (dokonce z okna hledí na stěny jiných domů) stejně jako typografická dílna. Tímto zobrazením městský prostor bytu je příkladem toho, že hrdina nežije v současnosti. „...je obrovský rozdíl mezi tím, jak si představíš dům, ve kterém ses narodil a který jsi neviděl již mnoho let a bezprostředním odrazem tohoto domu po uplynutí obrovského časového úseku.“<sup>28</sup> Proto je ve finální části filmu tak důležitý

---

<sup>28</sup> TARKOVSKIJ, Andrej. *Zapečatljennoje vremja*. Moskva: Podkova, Exmo-Press, 2002, s. 123

motiv ruin, který vyjadřuje téma rozpadu a entropie (obr.10). V poslední scéně matka odvádí děti od rozbité studny a shořelého seníku.

#### 4.8 Leitmotiv vody a ohně

Jedním z hlavních leitmotivů zobrazených párovou dvojicí se ve filmu je témata ohně a vody. Pokud je to jeden z hlavních leitmotivů filmu, pak takové prvky jako je sirka, táborák, petrolejová lampa, cigareta, svíčka a mnohé jiné, budou vystupovat v roli jeho reprezentantů nebo motivů. Tím mohou být opakující se předměty v záběru a sémanticky totožné obrazy. V některých scénách oheň bude vyjádřen prostřednictvím hned několika obrazů. Například v epizodě, kde Aleša sedí v domě, zatímco čeká na svou matku, dívá se do zrcadla na stěně a objevuje se mu krátké vidění se zrzavou holčičkou, která sedí u pece. V tomto fragmentu lze vidět sérii ekvivalentních motivů ohně, a to: lampu, která odráží měkké světlo na obličej Aleši, hořící uhlíky, petrolejovou lampu vedle pece a holčičku s ohnivě zrzavými vlasy a hořící větev v rukou. Reprezentanti leitmotivů jsou synonymní jeden druhému. Leitmotiv se obvykle neprojevuje v jedné a té samé představě, ale zaměňuje se ekvivalentními obrazy jeden druhému. Neexistuje leitmotiv ohně v množném čísle, jelikož leitmotiv ohně může být jen jeden. Zatímco motivů bude mít vždy rozhodně více než jeden, klidně hned několik.

V *Zrcadle* leitmotiv vody skoro ve všech případech souvisí s tématem smrti a s tématem odloučení. Zaprvé reprezentanti leitmotivů vody se projevují v první epizodě po odchodu kolemjdoucího, když začíná pršet: na okně stojí váza s květinami ve vodě, za oknem na pryčně klidně postává nádoba naplněná vodou a v tu chvíli je recitována báseň Arsenije Tarkovského *První schůzky*. Když začíná pršet, slyšíme, jak jsou z ní čteny následující řádky:

*“Změnil se celý svět a proměnami  
Prošly i věci, umyvadlo, džbán,  
Když jako strážní hlídka mezi námi  
Zvrstvená tvrdá voda stála tam.”*

V básni voda vystupuje v roli hranice, která rozděluje postavy. Stejnou roli plní i ve filmu: voda je živel rozdělující otce a matku, který jim brání v shledání.

Dále se na konci této scény objevuje představa studny, další odvozený prvek leitmotivu smrti. Ve filmu se studna objevuje několikrát: ze začátku se matka v době požáru oplachuje ve vědru, poté v epizodě snu, kde se hrdina nemůže dostat do svého domu, vedle kterého je vidět studna, je tento prvek znovu spojen s tématem omezení. Voda se objevuje i ve scéně prvního snu, kde si matka myje vlasy v kulatém latoru, voda teče po stěnách bytu. Tady voda znovu v roli něčeho zlého, co si s sebou nese smrt a ničení.

Ve scéně typografie, když Marija jde po dlouhé chodbě, zní verše z básně Arsenije Tarkovského *Od rána jsem tě včera přivolával*:

*"Dneska jsi přišla, když nám pořídili  
tak neobvykle zakalený den  
a déšť a hodinu tak neobvykle pozdní  
a proudy kapek po studených větvích.*

*Ne, slovem nezkonejšíš, šátkem nezastavíš..."*

V básni se hrdina nemůže setkat s jeho životní múzou kvůli špatnému počasí, kvůli dešti. Liják, který pronásleduje hrdinku spěchající do práce, vystupuje v roli překážky, kterou musí překonat.

Nebo ve scéně se Španěli mimo záběr zní španělská píseň, která se jmenuje *Navegando me perdí (Během plavby jsem ztratil směr)*. Zde je plavba rovněž spojena s tématem odloučení, protože Španělé se nemohou vrátit k sobě domů. Parník, který připlul pro děti, jež vidíme v kronikálních záběrech, se vztahuje právě k této písni a k tématu odloučení.

V posledním záběru snu o domě, kam se Aleša nemůže dostat, na pozadí prší. Voda zde znovu vystupuje jako překážka. Voda se objevuje i v epizodě u manželky doktora – prší, mimo záběr je slyšet šplouchání vody a když matka zabije kohouta, za jejími zády tečou proudy vody. Poté následuje sen, kde Aleša vchází do svého domu a hned po této scéně následuje krátká epizoda, ve které Aleša pluje přes řeku a vychází na břeh. Hrdina překonává vodní prostor a dostává se na souš. Překonání řeky v tomto případě znamená vítězství nad časem a osudem. Na konci filmu se studna objevuje potřetí, ale po smrti hrdiny vidíme již rozbořenou studnu, jejíž zničení symbolizuje vítězství nad vodním živlem a současně i nad časem. Voda ve všech výše uvedených případech souvisí

s překážkou, se smrtí nebo zničením, a také s časem. Ale na konci filmu se odehrává vítězství nad vodním živlem, hrdina přeplová řeku, a poté i studnu, což znamená smrt a entropii, zničení.

Pokud je voda prvkem souvisejícím s odloučením, tak oheň se naopak vztahuje k tématu setkání s jiným světem s k tématu zázračného jevu. Ve filmu bude oheň v některých případech znamením setkání mezi otcem a matkou. Natalja se ptá Alexeje, zda si vzpomíná, kdo měl vidinu hořícího keře, na což hrdina odpovídá, že to byl prorok Mojžíš – připomínka biblické epizody s hořícím keřem odkazuje k tématu božského zjevení. V té samé epizodě Ignát rozdělává táborový oheň na ulici. V první scéně, brzy poté, kdy začíná pršet, vypuká požár na seníku. Oheň ve filmu předpovídá střet s nadpozemským světem. To se potvrzuje také tím, že Tarkovskij zařadil hned po epizodě se sprchou krátký záběr s požárem na pozadí lesa, který netrvá více než pět vteřin. Tento požár je zachycen v poli a vedle něj lze vidět sloup – právě tento sloup uvidíme v posledním záběru filmu, vedle kterého bude stát mladá matka hrdiny, která sem přišla z jiného časoprostoru, z jiného světa. Co konkrétně říká v záběru není vidět, jako by se ten oheň objevil odnikud.

Epizoda, ve které se Aleše zjevuje zrzavá dívka na pozadí pece rovněž obsahuje leitmotiv ohně. Oheň z pece, petrolejová lampa, zrzavé vlasy, hořící větve, uhlí. Navíc se v chalupě obklopuje lampou, která se místy rozhořívá, místy uhasíná. Oheň vystupuje v roli prvku mezi člověkem a Bohem, mezi reálným světem a nadpřirozeným (obr.9).

Když se Tarkovského ptali na význam vody v jeho filmech, říkal, že ho přitahuje povrchová úprava vody, je vždy pohyblivá, navíc voda se skládá z jedné a té samé materiální složky. Pokud voda podle názoru Tarkovského vyjadřuje samotnou materiální podstatu, tak se lze domnívat, že oheň oproti tomu pravděpodobně souvisí s něčím nemateriálním.

Ve scéně požáru detailně vidíme matku, která sedí u studny, a vzadu hořící kůlnu, ke které běží muž. V tomto záběru lze vidět kontrast leitmotivů ohně (požáru) a vody (studny). Na tomto kontrastu stojí také předchozí záběr: kamera zabírá scénu přes zrcadlo, na zadním plánu je vidět oheň, vpředu nádoba s vodou a také Aljoša a Marina; kamera přejíždí od zrcadla a zabírá samotný požár zevnitř chalupy – v popředí ze střechy kape voda, vzadu plane požár a znovu se v záběru objevují muž a žena. Nebo v epizodě druhého rozhovoru Alexeje s manželkou je ještě jeden záběr s hlubinnou mizanscénou. Vepředu se nachází žena, češe si

vlasý, zatímco za oknem prší, a na zadním plánu stojí Ignát, který hledí do jím rozdělaného ohně uprostřed dvoru. I zde si lze povšimnout postavení proti sobě ohně a vody.

#### 4.9 Leitmotiv světla a tmy

Kameraman filmu Georgij Ivanovič Rerberg (1937-1999) při poskytnutí poslední rozhovoru poukazuje na vliv Leonarda da Vinci: „V zobrazení je nejdůležitější stín. Pokud bychom se měli zaposlouchat do myšlenky Leonarda: „krása je boj světla s temnotou“ a udělat jí klíčovou, tak bude hned jasné, co realizovat.“<sup>29</sup>

Když v první scéně po titulcích neznámý odchází, nebo když se hned setmí, uvnitř rodného domu hrdiny se prostor také stává potemnělým, jen svíčka vydává slabé světlo. Téma odloučení od otce se propojuje s leitmotivy tmy. V krátké scéně uprostřed filmu (která se skládá pouze z jednoho, avšak dlouhého záběru) při vzpomínce Alexeje prostor uvnitř jeho rodného domu je rovněž velmi temný, na konci záběru hrdina drží v ruce sirku, která je jediným zdrojem světla v místnosti. Epizoda v typografii je také temná, znovu prší a my vidíme mnoho zdrojů světla – lampy na stolech v místnostech a chodbách. Absence přirozeného světla a zapnuté lampy celou cestu doprovází hrdinku v typografii - to vše podporuje zlověstný charakter epizody. Ukázkovou je v tomto smyslu také scéna prodeje náušnic, která je skoro celá postavená na využití světelných kontrastů. A až na konci filmu po klíčovém snu, kde Aljoša vchází do domu svého dětství, vidíme tento dům ozářený světlem, když se objevuje stárnoucí matka. V následující scéně smrti Alexeje se zobrazení jeho pokoje také mění: pokoj je zaplněn světlem jako v rodném domě autora, ačkoliv ještě na začátku filmu tento pokoj byl tmavý, chladný a nezabydlený. Změna osvětlení souvisí s rozvojem dramaturgických linií – ze začátku je obraz tmavý, protože otec se nevrací domů a veškeré rodinné vazby jsou narušené, nakonec se však hrdinovi podaří vrátit ve ztracený ráj a prostor se zaplňuje světlem.

Svět ve filmu má také magické vlastnosti. Portrét Ginevry de Benci od Leonarda da Vinci, který se objevil ve scéně návratu z armády, je osvětlen tak, jako

---

<sup>29</sup> RERBERG, Georgij. „*Jesli čuvstva ne vospitany, tolku ne budet*“. *Poslednjaja beseda*. [online] Kinovedčeskije zapiski č. 48, 2000. [cit. 2018-08-29] Dostupné z: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/556/>



by světlo již neutvářelo prostor, nerámuje ho, ale jako by portrét sám světlo vylučoval. Tento záběr vzniká mimo kontext jako náhlý záblesk v paměti.

Světlo dopadající na tvář Aleši ve scéně, kde se dívá do zrcadla, vyjadřuje jeho sounáležitost s něčím nadpřirozeným, předznamenává jev z jiného světa. Lampa v chalupě se rozsvěcuje a znovu zhasíná, to samé se odehrává ve scéně, kde Natalja sedí v pokoji Alexeje a za ní se nachází lampa, která se zapíná a vypíná, což v obou případech má být jako prvek nadpozemského světa, navíc téma smrti se prolíná s leitmotivem ohně.

#### **4.10 Leitmotiv nemoci**

Ve filmu lze také vypátrat leitmotiv nemoci – objevují se hned čtyři lékaři: 1) v prologu je to žena, která vyléčí nemocnému koktání 2) na začátku filmu neznámý lékař, který hledá cestu, 3) doktor Dmitrij Nikolajevič, k jehož manželce přijde matka prodat náušnice a 4) doktor, mluvící o svědomí a paměti, který na konci filmu stojí vedle postele nemocného Alexeje. Navíc podle záměru Tarkovského bylo v úmyslu použít báseň Arsenie Tarkovského *Onemocněl jsem v dětství*. Navíc mnohé postavy ve filmu jsou nemocné: manželka doktora říká, že Aljoša má kašel a že je potřeba, aby ho Dmitrij Ivanovič vyšetřil. Na začátku filmu se matka ptá, co má Alexej s hlasem, na což on odpovídá, že má nejspíš angínu.

V *Zrcadle* jsou lékaři naděleni zvláštními schopnostmi. Tak lékař v prologu uzdravuje mladého člověka ze škytání. Neznámý v černém saku je představován jako podivín, který mluví o oduševnění přírodou a dokonce se pokouší věštit matce z ruky. A lékař v bílém županu, který se objevuje v pokoji Alexeje na konci filmu místo, aby léčil hrdinu a dělal svou práci, říká, že angína s tím nemá nic společného a uvažuje o svědomí a paměti. Nemoc ve filmu je příčinou nefyzického charakteru, provází hrdinu vždy když se ocitne v krizovém stavu.

#### **4.11 Druhy času**

##### **4.11.1 Leitmotivy času a věčnosti**

Základní konflikt *Zrcadla* spočívá v postavení proti sobě materiálního základu náchylného k rozrušení a metafyzického, neměnného a netělesného. Tento leitmotiv nás přivádí k problematice času.

Pro Tarkovského čas není posloupností, jediným nosičem času je lidská paměť. Ve vědomí představy nejsou rozmístěny v chronologickém pořádku.

Minulost se vrství na současnost a v jakoukoliv chvíli má člověk co do činění se vším, co přežil, počínaje od samotného narození.

Režisér používá japonské slovo *saba*, které se překládá jako *rez*. *Saba* znamená materiální otisk času, který zůstává na předmětech. Jakýkoliv předmět jako je židle, sklenice umístěný do záběrů zvláště od všeho nemůže být představen mimo probíhající čas jako by z pohledu absence času. Čas přetváří věci, objevuje v nich určité kvality, stavy a fixace těchto procesů jsou cílem režiséra. To možná v určité míře vysvětluje využití zpomaleného pohybu Tarkovským, který také zpomaluje vyprávění.

Pocit ubíhajícího času se ztrácí u hrdiny *Zrcadlo* v marnosti všedního života. Neznámý si na začátku filmu stěžuje na absenci času k přemýšlení. Ve druhé epizodě vedoucí typografické dílny říká Marii: "Všichni jen spěchají, nikdo nemá čas!". Poté žena v černém říká Ignátovi: "Máme málo času". Aby bylo možné pocítit průběh ubíhajícího času, je nezbytné udělat pauzu, odpoutat se od životního stylu a uvědomit si čas jako stav. Přičemž čas ve filmu je vždy nelineární, často se přerušuje - například v epizodě, kdy se Alexej ptá matky, kolik je hodin, ona mu odpovídá, že kolem šesti a on se dotazuje: „Ráno?“ Z toho lze pochopit, že hrdina se naprosto neorientuje v čase, je v něm ztracen.

Ale čas si v sobě nese nejen nekonečné změny. Tarkovskij zdůrazňuje, že se vyjadřuje ve formě materiálního rozrušování věcí. Vzniká určitá ambivalence – na jedné straně čas přetváří věci, na druhé straně je zde smrtelnost a marnost všeho existujícího. Čas provokuje nostalgii všeho ztraceného, jelikož filmová tvorba podle Tarkovského žije svojí možností kolikrát chce křížit na plátně jednu a tu samou událost. Událost je podle něj nostalgická ve své přirozené podstatě. Tak na jedné straně Tarkovskij mluví o schopnosti obnovy události na plátně, na druhé straně o nostalgii a stesku po té události, která je na jednu stranu kříšena a oplakávaná. Tudíž máme co dočinění s dialektikou ztraceného a získaného času, kterého lituje hrdina filmu. Podle Tarkovského ovšem člověk jde do kina získat čas, získat ztracený nebo promeškaný čas nebo získat ten, který ještě nezískal. Člověk, který se dívá na film, chce získat čas, ale samotný ten čas je již ztracený. V jednom ze svých rozhovorů Tarkovskij mluví o entropii, ale ne vše podle jeho názoru podléhá zkáze, člověk zůstává v podstatě stejný, zkáza se týká jen předmětů.

*Zrcadlo* je příznačné svým rozdělením na čas a věčnost. Pod časem se rozumí vše přecházející a měnící se tehdy kdy věčnost je nekonečná změna a

veškerá zkáza mizí. Čas musí být překonán – odtud vzniká vážné téma vítězství nad časem a nad osudem.

#### **4.11.2 Leitmotiv věčného návratu**

V *Zrcadle* se nějakým složitým způsobem propojuje hned několik typů časů – pro režiséra bylo důležité předat zpomalení času, takže vidíme časové stopy přes zkázu na materiálních předmětech a časová selhání, která čas deformují. Je zde ještě jeden druh času – cyklický. V průběhu celého filmu probíhá posloupná změna ročních období. Jednoznačně lze tvrdit, že film začíná v létě a končí také v létě, ale v centru se nachází zimní epizoda. Je však složitější odlišit léto od jara a od podzimu. Za předpokladu, že scéna v typografii probíhá na podzim, kdy prší, tak čas v *Zrcadle* skutečně absolvuje roční cyklus nehledě na časový rozkol mezi epizodami. Ačkoliv rozložení epizod ve filmu podstupovalo silné změny, existovalo kolem dvaceti různých variant montáží filmu. Toto rozdělení není náhodné. Posloupnost ročních období se zachovává od záměru po konečnou verzi.

Opakování je nejen základní metodou, která určuje uspořádání kompozice *Zrcadla*, ale i samostatným leitmotivem. Například ve scéně, kdy Ignát pomáhá matce uklidit věci ze stolu a prožívá stav *deja-vu* – tato chlapcova fantazie uvádí téma opakování - “jako by se to už stalo... Taky jsem sbíral peníze...”, říká Ignát. Tato scénka se kopíruje v epizodě u doktorky, kdy matce padají na stůl náušnice a ona je zvedá, také zde je řeč o peněžích a o prodeji náušnic. Na toto vidění vzpomíná Ignát, když říká (tentokrátě svému otci), že to už se stalo?

Idea cyklického opakování je vyjádřena i v titulcích: jakmile mladý člověk v prologu pronáší větu: “Já mohu mluvit!”, na plátně se opakovaně objevuje titulek *ZRCADLO*, který tímto způsobem uzavírá do kruhu kompozici prologu. Oproti ideji entropie Tarkovskij staví koncepci věčného návratu, ve kterém nic nepodléhá zkáze, smrt a rozrušení neexistuje. Smrt neexistuje, existuje jen přestávka, smrt neukončuje život, jen ho přerušuje, opět přijde den, kdy se znovu objevíme na světě. Věčný návrat ruší ideu hierarchie a odstraňuje rozdělení na minulost a současnost, na před a po, na včera a dnes. Proto představy, které opakují jedna druhou si musíme představovat jako by synchronně. Nejen syn opakuje chyby otce, ale i otec opakuje budoucí chyby svého syna. Ve filmu neexistuje lineární čas, veškerý čas probíhá na stejné úrovni. Minulost lze zaměnit za budoucnost a naopak. Představy minulosti souvisí

se současností, právě věčný návrat jim umožňuje pronikat do současnosti znovu a znovu. Dějiny v podobě posloupnosti události neexistují, existuje jen jednotný čas a vzájemná výměna představ z různých období. To, co se opakuje, jsou ty samé motivy, které se zařazují do tematických uzlů ustanovujících souvislosti mezi různými epizodami, postavami a obdobími. Leitmotivy zde budou prvky, které spouští mechanismus věčného návratu, jsou jeho průvodci. Tak jako věčný návrat udržuje svět v rovnováze, tak i leitmotivy představují tematický základ filmu zajišťující jeho souvislost na všech úrovních.

## **4.12 Vzájemná souvislost leitmotivů a vizuálního stylu *Zrcadla***

### **4.12.1 Perspektiva**

Leitmotivy času a věčnosti určují také umělecké řešení filmu – kompozici záběrů. Tarkovskij nepříliš často buduje mizanscény s přímou perspektivou a zřídka kdy vytváří geometricky proporcionální kompozici s jasně vyjádřeným centrem. Místo toho ve filmu převládají kompozice s prohnutou linií perspektivy, která rozpožbováva všechny prvky. Například v záběru, kdy Asafjev stoupá na kopec, Tarkovskij vybudovává kruhu podobnou perspektivu, která směřuje do dálky, podle analogie s perspektivou na obraze *Lovci na sněhu* (Pieter Bruegel starší, 1565), kterou cituje v této scéně. Ještě lze jako příklad uvést záběry s pohankovým polem, kde se perspektivy vystavují do kruhu – je to vidět v prvním záběru následujícím hned po titulcích a v posledním záběru filmu. Je zajímavé, že tyto dva záběry symetricky odrážejí jeden druhý: V prvním záběru vidíme linii mířící do hloubky pole a jdoucí z nižního pravého úhlu, zatímco v posledním záběru linie perspektivy naopak vychází z nižního levého úhlu. V prvním záběru se kamera pohybuje do hloubky zobrazení, zatímco v posledním naopak ujíždí dozadu a skrývá se ve tmě lesa. V posledním záběru filmu v předním plánu stárnoucí matka vede děti po cestičce a v zadním plánu stojí mladá matka. Vzdálenost mezi nimi slouží jako dočasná hranice, která odděluje jeden čas od druhého.

Ve filmu se také objevuje kompoziční konflikt, kdy je záběr vytvořen symetricky, ale perspektiva se upírá do uzavřeného prostoru – v bytě autora je výhled z okna namířen přímo na stěny ostatních domů. Představa perspektivy se zde upírá do zdi sousedního domu, nikam nevede. Pokud přímá perspektiva vyjadřuje ideu lineárního času jdoucího nikam, pak ohýbající se linie perspektivy se vztahuje k času věčnosti.

#### 4.12.2 Rámec jako hranice světů.

Jedním z klíčových vizuálních metod v *Zrcadle* je existence rámování v záběru. Právě rám umožňuje vytvořit efekt vizuální hranice jako by oddělující jeden svět od druhého. Rámce záběru připomínají rámec obrazu. Tarkovskij často využívá okna, zrcadla dveře jako rámce, přes které prostupují jiná prostranství. Tarkovskij buduje mizanscénu takovým způsobem, aby v záběru bylo hned několik dimenzí, což nás znovu přivádí k jeho klíčové problematice: rám záběru je obraz svazující dva světy, tento a nadpozemský.

V bytě Alexeje vidíme velká okna, skleněné dveře a velké množství zrcadel a obrazů na stěnách. Hojnost zrcadel vypovídá o množství světů a časů, kterými hrdina cestoval během celého filmu. Lze přivést jako příklad záběr ve scéně zjevení se neznámé Ignátovi, když se služka vzdálila do hlubin chodby. Na obrazovce jsou ukázány hned čtvery dveře, zrcadlo a obrazy na stěně.

V epizodě snu, kdy se Aljoša snaží dostat do svého domu, ale nemůže otevřít dveře, jsou dveře rovněž znamením hranice oddělující jeden svět od druhého.

Důležitou roli hraje dále motiv okna. Skrze okna v bytě Alexeje nevidíme do ulice – okna jsou buď zatažena závěsy, nebo je z nich výhled na stěny jiných domů, což vytváří pocit uzavřenosti. Ale v uzavřeném domě hrdiny je vše jinak. Ve dvou scénách v rodném domě Alexeje se kamera pomalu přibližuje k oknu – poprvé v době čtení básně *První setkání* a podruhé, blíže u konce filmu poté kdy se hrdinovi podaří vejít do rodného domu ve snu předtím, než se objeví stárnoucí matka hrdiny. Křídla okna a parapet jsou brány jako rámy obrazu a to co vidíme v samotném okně má podobu krajiny. Pravdou je, že podruhé se výhled z okna trochu mění: oplocení tam již není a dub byl pokácen, na jeho místě zůstal jen pařez, na kterém sedí stárnoucí matka. Ale pokud poprvé za oknem prší a v záběru vidíme nádobu s vodou, což souvisí s tématem vody ve smyslu odloučení, tak podruhé se v tomto okně objevuje záblesk, což mluví o překonání tohoto rozkolu, o možnosti přechodu nebo o možném návratu do dětství a získání zpět ztraceného ráje.

V *Zrcadle* se setkávají také záběry s centralizovanou kompozicí, s jasnými horizontály a vertikály. Lze si připomenout scénu rozhovoru Alexeje s matkou po telefonu, kdy kamera panoramaticky zachycuje byt hrdiny, zastavuje se, a poté se pomalu přibližuje k oknu – linie perspektivy se zcela jasně přibližuje k centru

záběru. Stejně je natočeno, jak Marie přechází po chodbě v typografii, ale v tomto případě se kamera naopak oddaluje od hrdinky.

Další záběr se symetrickou kompozicí najdeme ve scéně na střelnici, kdy Asafjev stoupá vzhůru po schodech a když Aleša ve snu vchází do domu se džbánkem na mléko, kamera ho následuje, ale poté však mění trajektorii, ve skutečnosti ale vidíme dveřní průchod v samotném centru záběru.

Centralizovaná kompozice se objevuje ve filmu, když vzniká průchod do jiného prostranství. To souvisí s tématem hranice a jejího překonáním. V prvním případě, když se kamera pohybuje po bytě, to bude přechod z jednoho časoprostoru do druhého – vždyť hned po této scéně se odehrává epizoda z 30. let. V chodbě Marija vychází z hlučného prostoru typografie a mimo záběr zní básně Arsenie Tarkovského jako signál o přechodu z jednoho stavu do druhého. Když Asafjev stoupá po schodišti, povyšuje se nad odehrávající se situaci, ne náhodou potom stoupá na kopec. A nakonec scéna, kdy Aljoša vchází do rodného domu, ta je klíčovou a kulminační ve filmu, protože v ní se hrdinovi podaří udělat to, co dříve nemohl – vrátit se do dětství a získat nesmrtelnost. Ve všech těchto záběrech se odehrává přechod z jedné reality do druhé, nebo z jednoho časoprostoru do druhého.

## 5. Závěr

Ve své práci jsem se zaměřil na téma motivu a leitmotivu ve třech filmech různého typu (animovaném, dokumentárním a hraném). Snažil jsem se pochopit, jak lze s nimi ve filmu pracovat, aby dostaly svého významu a funkce.

Výjimečnost přístupu k filmu s použitím motivů a leitmotivů spočívá v tom, že každý jednotlivě vzatý prvek může mít smyslový význam, může být synonymem pro jiný prvek, ze kterých můžeme vytvářet samostatnou linii nebo doprovodné k základní linii vyprávění.

Přístup k filmu prostřednictvím motivů a leitmotivů není možné vybudovat jako přesný mechanismus, který by do sebe zahrnoval komponenty v určitých směrech, jelikož motiv je pouze obsahový materiál, který není ve filmu autonomní a roven sám sobě. Během opakování nebo svých proměn leitmotivy v nás vyvolávají určité asociace, čímž získávají zvláštní ideovou, symbolickou a psychologickou hloubku.

Při rozboru filmových děl jsem se mnohokrát vracel k již probraným momentům, což vyvolávalo nové retrospektivní pojetí smyslu. Naše mysl se znovu a znovu totiž obrací k tomu nebo jinému prvku ve filmu – vrací se pokaždé, kdy se ve struktuře filmu zaregistruje jakýkoliv nový faktor, který dovoluje retrospektivně přimyslet si tento komponent. Po celý čas jeho působení mění roli motivu a následně za ním celou řadu jiných komponentů souvisejících s ním. Motivy pokaždé mění svou polohu a obrys. Ve výsledku lze vidět, že některé motivy vytváří novou myšlenku, přidávají jednotlivým epizodám nové zabarvení, nové znění.

Aby pak bylo možné uplatnit tento přístup během práce ve střižně a převést vizuální i zvukové elementy do systému propletených motivů je potřeba nabízet režisérovi ještě ve fázi scénáře nebo storyboardu promyslet hypotetické možné motivní seskupení a také svůj vlastní systém opakování a podobizen, které budou pak protínat film na všech úrovních. Na základě synonymice je třeba vymezit klíčové leitmotivy, které budou určovat dramaturgii filmů, vizuální styl a způsob vyprávění. Film v této perspektivě začne prorůstat nekonečným množstvím souvislostí a jeho každý, i ten nejmenší, prvek bude nabývat obrovského významu.

## 6. Obrazová příloha

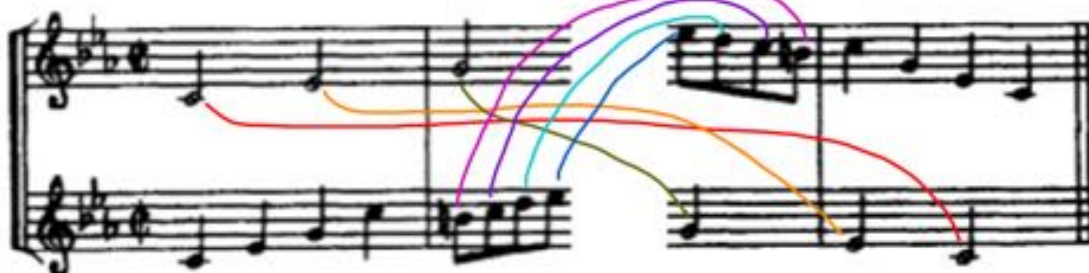
Obr. 1

Račí kánon je hudebním leitmotivem ve filmu *Maybridgeove struny*. Hudba se od středu hraje v opačném směru a vrací se na začátek skladby. To je, jako když couvá rak nebo krab – odtud je tenhle název skladby. To je dobře vidět v notách. V místě označeném hvězdičkou je toto otočení a barevné čáry spojují stejné noty.



začátek kanonu

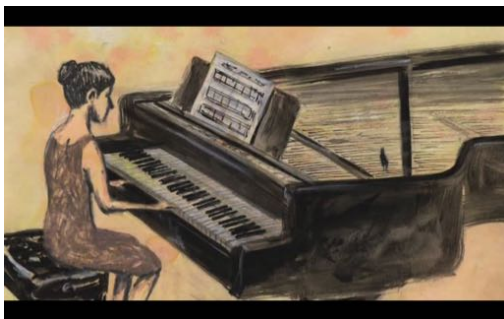
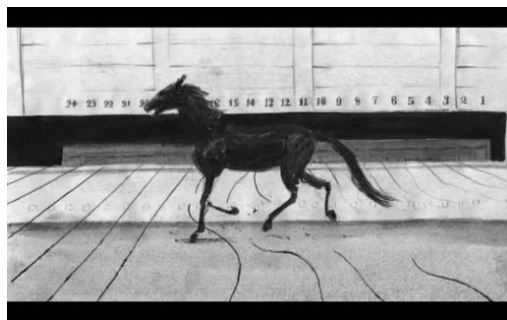
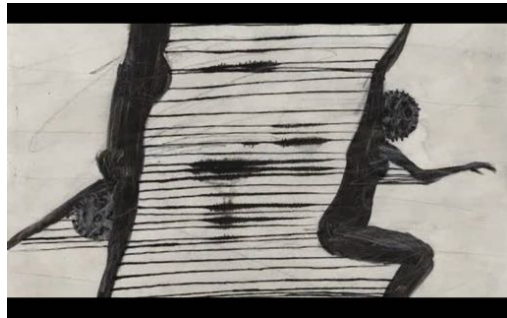
konec kanonu





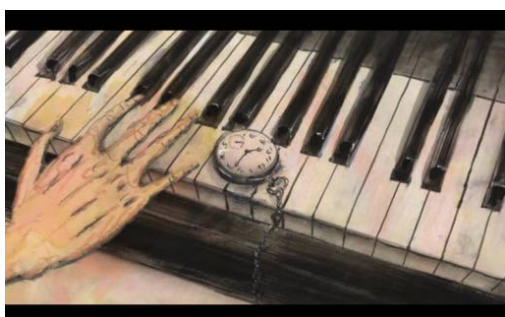
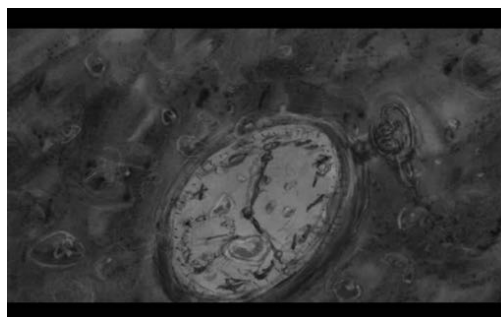
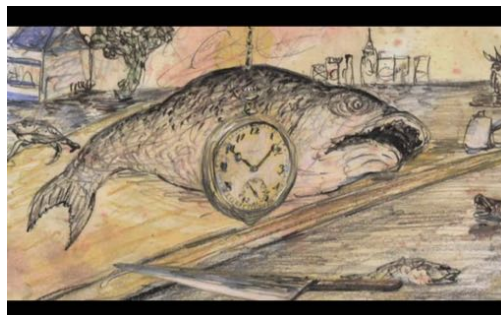
Obr. 2

Motiv struny ve filmu *Maybridgeovy struny*



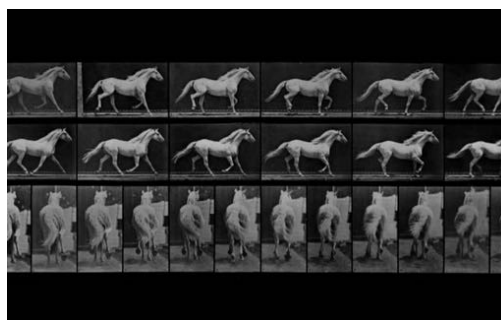
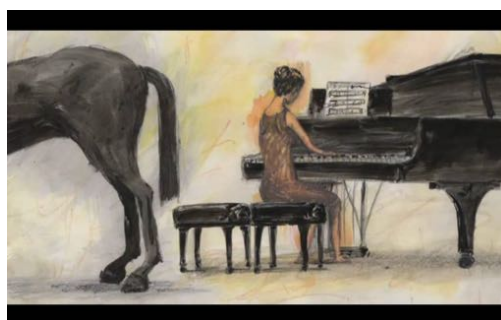
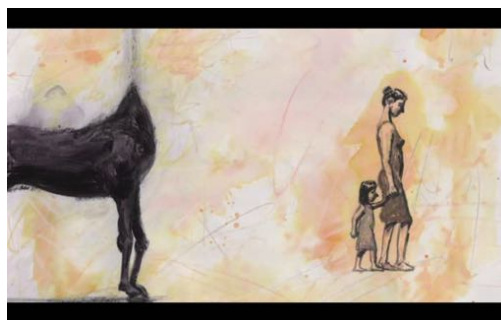
Obr. 3

Motiv hodin ve filmu *Maybridgeovy struny*



Obr. 4

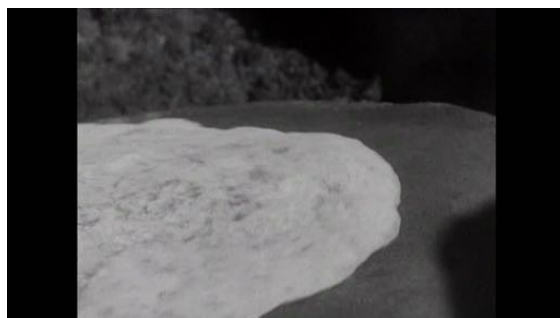
Motiv koně ve filmu *Maybridgeovy struny*





Obr. 5

Leitmotiv kruhu ve filmu *Roční období*



Obr. 6 Motiv grafického propojení záběrů ve filmu *Roční období*



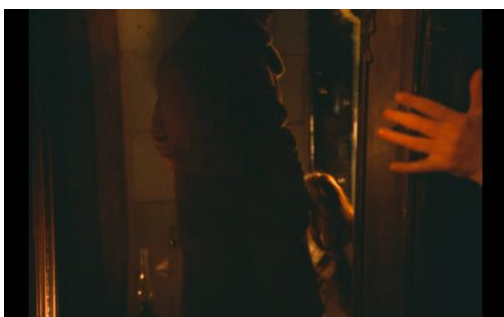
Obr. 7

Leitmotiv zrcadlových záběrů v epizodě senoseče ve filmu *Roční období*



Obr. 8

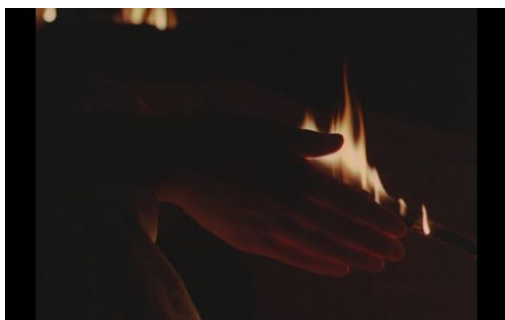
Leitmotiv pohledu postav do zrcadla ve filmu *Zrcadlo*





Obr. 9

Leitmotiv ohně ve filmu *Zrcadlo*





Obr. 10

Motiv ruín ve filmu *Zrcadlo*



## 7. Zdroje

### 7.1 Seznam použité literatury

- SILANTJEV, Igor. *Poetika motiva*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kultury, 2004
- GASPAROV, Boris. *Litěraturnyje leitmotivy. Očerki po russoj literature XX věka*. Moskva: Nauka, 1994
- TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Těorija literatury. Poetika*. Moskva: Aspekt Press, 1996
- PELEŠJAN, Artavazd. *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*, Akademie múzických umění v Praze, 2016
- PELEŠJAN, Artavazd. *Moje kino: Sbornik scenarijev*. Jerevan: Sovetakan groch, 1988
- JAMPOLSKIJ, Michail. „Schema I stichija: O filmach Artura Pelešjana. In: Michail Jampolskij. *Jazyk, tělo, slučaj: Kiněmatograf i poiski smysla*.” Moskva: Novoje Litěraturnoje Obozrenije, 2004
- EJZENŠTEJN, Sergej. *Něravnodušnaja priroda*, 1. díl. Moskva: Muzěj kino, Ejzenštejn-centr, 2004
- EJZENŠTEJN, Sergej. *Něravnodušnaja priroda*, 2. díl. Moskva: Muzěj kino, Ejzenštejn-centr, 2004
- TARKOVSKIJ, Andrej. *Lekcii po kinorežissure*. Leningrad: Lenfilm. 1989
- TARKOVSKIJ, Andrej. *Zapečatljennoje vremja*. Moskva: Podkova, Exmo-Press, 2002

### 7.2 Internetové zdroje

- *Dovavilonskij jazyk. Běšěda Artavazda Pelešjana i Jean-Luc Godarda, 1992 g.* [online]. Kinovedčeskije zapiski, č. 78, 2006. [cit. 2018-08-29] Dostupné z: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/854/>

- „*Ja montažom uničtožaju montaž...*“. Mastěr-klass vo VGIKe, oktjabr 2005 g. [online]. Kinovedčeskije zapiski. č. 78, 2006. [cit. 2018-08-29] Dostupné z: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/853/>
- TARKOVSKIJ, Andrej. *Vstať na puť (načalo). Besedu s Andrejem Tarkovskim věli Ježi Illg i Leonid Nojger*. [online]. [cit. 2018-08-29] Dostupné z: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Noyger.html>
- RERBERG, Georgij. „*Jesli čuvstva ne vospitany, tolku ne budet*“. *Poslednjaja beseda*. [online]. Kinovedčeskije zapiski č. 48, 2000. [cit. 2018-08-29] Dostupné z: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/556/>
- SURKOVA, Olga. *Chroniky Tarkovskogo. Zerkalo*. [online]. Iskusstvo kino, č. 6, 2002. [cit. 2018-08-29] Dostupné z: <http://old.kinoart.ru/archive/2002/06/n6-article24>

### **7.3 Uváděné filmy**

*Maybridgeovy struny* (Kódži Jamamura, 2011)

*Roční období* (Artavazd Pelešjan, 1975)

*Zrcadlo* (Andrej Tarkovskij, 1975)

*Křižník Potěmkin* (Sergej Ejzenštejn, 1925)

*Ivan Grozný II.* (Sergej Ejzenštejn, 1945)