

# POSUDEK OPONENTA PÍSEMNÉ KVALIFIKAČNÍ PRÁCE

**Název práce:** Výtvarné umění jako inspirace spirituálního filmu se zaměřením na dílo Andreje Tarkovského  
**Autor/ka práce:** Kristýna Nebeská  
**Studijní program:** scenáristika  
**Typ studijního programu:** bakalářský

Vymezení cíle a jeho naplnění: Aktuálnost tématu (a relevance zvolené metodologie v případě diplomové práce):

**Odborný přínos, původnost práce a její případné využití v praxi: původnost a inspirativnost považuji za zásadní**

**Logická stavba a členění práce: velmi dobré; jednoduché, ale funkční**

**Formální úprava a náležitosti práce včetně jejího rozsahu: velmi uspokojivé**

**Práce s informačními zdroji: uspokojivá**

**Jazyková, stylistická a terminologická úroveň: na velmi dobré úrovni**

**Celkové/vlastní shrnutí hodnotitele:**

**Otázky a náměty k diskuzi při obhajobě: Motiv vody (popř. jiných živlů) v tvorbě A. Tarkovského.**

Kristýna Nebeská se rozhodla zkoumat vztah výtvarného umění k spirituálnímu filmu, který pro ni v této práci ztělesňuje Andrej Tarkovský.

Jde jí o uplatnění výtvarného umění ve filmu – na základě vizuality a jistých analogií, které lze identifikovat třeba v uplatňování světelných kvalit.

Pro své zkoumání si autorka vymezuje dva obecně platné typy korespondencí (výtvarné dílo – filmové dílo):

1/volná inspirace (světlo, kompozice, nálada) či imitace

2/citace (reprodukce?) konkrétních děl

Protože pro autorku výtvarné umění nějak souvisí se spirituálním filmem, pokouší se nejprve o jeho definování, a to s pomocí dizertační práce Jaroslava Blažka, hlavně však studie scenáristy a režiséra Paula Schradera, který zformuloval dosti systematický výklad transcendentálního filmu (zkoumá ho na dílech Jasudžiro Ozua, Roberta Bressona, Carla Theodora Dreyera). Lze říci, že charakteristické znaky dílčích autorských poetik tu odpovídají (kupříkladu minimalistický a antipsychologický styl, absence náladové hudby a vysvětlovacích dialogů u Bressona), avšak to, jak tyto znaky jedinečného stylu zakládají spiritualitu, by bylo potřebné objasnit přesvědčivěji. Pakliže je to vůbec schůdné.

Domníváme se, že rekapitulace Schraderových preferencí (božského před lidským, sakrálního před profánním, tradice před experimentem apod.) či poučení o třech stupních směřujících k transcendenci (Každodennost – Disparita – Stáze) vyžaduje dle mého mínění analytické prokázání funkčnosti a záměrnosti. Tedy konkrétní příklady a doklady.

Naopak Blažkovo doplnění systematizace k spiritualitě směřujících postupů, uměleckých gest, dramaturgických a estetických priorit apod. o temporalitu, dotýkající se kupříkladu obrazů, jimiž „protéká čas“, považuji za dosti zásadní, představitelné a doložitelné (na příkladech).

Kristýna se ovšem konceptům nevěnuje, obrací se k tomu, co je jejím stěžejním zájmem, ke konkrétní tvůrčí osobnosti, to jest k osobnosti Andreje Tarkovského, u něhož se spirituální téma, názor i forma dlouhodobě zkoumá, je všeobecně za představitele dané myšlenkové i estetické tendence považován. Tomu ostatně odpovídá i celostní charakteristika, Kristýnou předestřená, v níž se objevují takové položky jako uplatnění transcendentálního času, dále použití vizuálních metafor, meditativního rytmu apod. Je rovněž známo, že na uměleckou tvorbu pohlížel jako na cestu k duchovnímu zdokonalení a osvobození.

Vybavena obeznámeností s tím, jak bývá spirituální film definován, právě tak jako schopností celostní charakteristiky režiséra, je autorka schopna na osmi stranách pojednat o sedmi filmových dílech, z nichž každé by

mohlo být popsáno a interpretováno na deseti až padesáti stranách. Umělecká i myšlenková problematika jediného filmu by vlastně vystačila na celou bakalářskou práci.

Musíme předem doznat, že odvážný autorský záměr a čin v tomto případě většinou vychází, což umožňuje mimo jiné ukázněné omezení na výtvarné téma, na zaznamenání a interpretaci výtvarných reprodukcí, citací, analogií, inspirací apod. Naskýtá se pochopitelně otázka, zda tento postup, tato metodická redukce, je vůbec v případě Tarkovského legitimní. Už jenom proto, že každý prvek autentického uměleckého díla nějak souvisí s celkem a jeho význam je touto celistvostí dán. Kristýna, jak lze vyrozumět z úvodní části každé kapitoly má ovšem o této celistvosti takové povědomí, že je schopna dotýkat se prostřednictvím dílčích motivů, obrazů a výjevu (výtvarných) celkové komponovanosti i celkového smyslu.

I když mě ukázněnost autorky, to, že se nenechá strhnout dějovou, obrazovou, myšlenkovou apod. bohatostí jednotlivých děl, vlastně udivuje, její práce mě těší, neboť ona redukce neznamená zjednodušení, protože se zakládá na hlubším pochopení jednotlivých děl, které předpokládá kupříkladu opakovanou recepci.

Namísto hodnotících klišé se pokusím uvést jen některé cenné či problematičtější „nálezy“ a odhalené významy.

V kapitole věnované Ivanovu dětství je nastíněn a předeslán inspirativní význam Pietra Brueghela, který lze sledovat v díle Tarkovského průběžně a říká si přímo o celostní soustředěné zpracování. Přivítala bych rovněž kunsthistoricky podloženější prezentaci citovaných pláten či pláten uplatněných jako zdroj inspirace (Předjaří, Nesení kříže, Lovci na sněhu, Zimní krajina s bruslaři). Třeba v poznámce pod čarou.

Oceňuji zvláště postižení funkce a významu v případě zpřítomnění Brueghelových děl v kontextu Solaris: jednak skvěle postiženou tékavost recepce či připomenutí „kusů“ planety (zalidněné) Země uprostřed cizosti vesmíru. Výtečný se mi jeví rovněž postřeh o aktivním pozadí, o tom, že v případě vlámského mistra stěžejní situaci (výjev) bývá obklopen množstvím postav a činností.

Zaujalo mě rovněž rozpoznání Zimní krajiny s bruslaři (tedy její imitace formou hloubkového záběru) ve filmu Zrcadlo a poznámka o sdílené vzpomínce otce a syna, stvrzující jejich vzájemnost (provázanost?).

Nebudu uvádět citace či aluze více méně pouze zmíněné, ani „explozi ikon“ v závěru Andreje Rubleva. Jen bych podotkla, že v úvodní zkratkovité

prezentaci tohoto filmu postrádám osobně (citelně) jak poukaz k epizující narativitě („střep“ lyrický a epický se různí) a v souvislosti s ní hlavně epizodu odlévání zvonu – doklad bolestného heroismu tvorby jako takové.

Téma ikon jako integrální součásti spirituálního filmu se rovněž nabízí jako téma speciální. A též téma pro režiséra osobně prožité.

Je mně zřejmé, že autorčino bádání o dílech Andreje Tarkovského nemohlo být komplexní, ale to, co pro čtenáře přináší je v každém případě objevné. Třeba poukaz na postavy tkvící v sobě (bez kontaktu s jinými a krajinou), které inspirovala tvorba Vittore Carpaccia, nebo dosažení symbolické hloubky návratu domů (Kelvina v Solaris) díky odkazu (připodobnění) k slavnému obrazu Rembrandta van Rijna (Návrat ztraceného syna).

Problém spatřuji 1/ v uplatnění a naznačení symboliky barev, rozpoznané (jak se domnívám) pouze v Stalkerovi – tak nějak z potřeby nalézt výtvarno tam, kde s ním režisér příliš nepočítal. Proč asi?

2/ V prezentaci a interpretaci Leonardova nedokončeného obrazu Klanění králů (1481), který se v Oběti uplatňuje několikerým způsobem: pod titulky – dtailně; jako předmět rozhovoru, obraz umístěný v interiéru, jako zrcadlový odraz. Jestliže jsem již dříve „volala“ po přihlédnutí k odborným interpretacím, platí to v tomto případě až naléhavě. Vzhledem složitosti obrazu a jeho akceptovaným (odborníky) záhadám.

**Doporučení práce k obhajobě:** Bakalářskou práci Kristýny Nebeské doporučuji k obhajobě.  
**Navrhovaná klasifikace:** Navrhuji klasifikaci A  
**Datum vypracování posudku:** 10.11. 2023

doc. Marie Mravcová

Jméno oponenta práce

.....

(datum a podpis)