

1. Z hlediska obsahového námětu, naplnění zadání a zpracování předepsané literatury
A

2. Z hlediska požadavků na jazykovou správnost (pravopisné a jiné jazykové chyby)
C

3. Z hlediska požadavků na formální úpravu, požadovaný rozsah, dodržování citačních norem, odkazy a bibliografii
A

4. Připomínky, náměty, otázky k rozpravě:

Předkládaná práce je, jak je z četby brzy patrné, verbalizovanou formou reflexe problému, který autorovi leží na srdci jakožto začínajícímu tvůrci, který v kinematografii sám nejvíce tíhne k postupům jím popisovaným, tj. k mizanscéně používající dlouhých záběrů a k vnitrozáběrové montáži. Stejně tak by se mohl jinak ustrojený typ filmaře, který "se hledá", upnout k protikladnému ideálu, dejme tomu k tak řečenému "montážnickému" filmu. Preference s sebou obvykle nesou tendenci představit zvolený typ filmu za jaksi "superiorní" vůči všem ostatním. Taková emfáze nemusí být na škodu, může naopak pisatele o to víc motivovat, aby si ujasnil, v čem kvality preferovaného filmového typu spočívají. Tento úkol plní Ruzyakova práce nejlépe ve světle analyzovaných filmových příkladů, jejichž hlavní předností je, že jsou dobře zvolené a výborně ilustrují to, co má autor na mysli a co evidentně hodlá "verifikovat" především vlastní praktickou tvorbou. Hodnotím-li práci v celku kladně - především tedy jako příkladně zodpovědnou reflexí nad tím, co vlastně tvoří základy filmové poetiky u těch nejnáročnějších tvůrců - pak mi nezbyvá, než v roli oponenta upozornit na některé problémy.

Tím hlavním je už sama verbalizace: citelně pokulhává za autorovým pronikavým diváctvím už po jazykové stránce, a to někdy do té míry, že zcela zatemňuje to, co chce autor říci. Někdy jde "pouze" o nehezku stylistickou kostrbatost, jako když se o hudbě v *Oběti* říká: "Bach scénám dodává dodatečný přesah a přitom obraz je na takový přesah stavěný (sic!)", o Tarrově skladateli Mihály Vígovi, že "vytvořil svůj vlastní přínos (sic!) pro Tarrovy filmy v rámci (sic!) skvělého pochopení vztahu hudba-obraz rytmus", o Bressonově přístupu k záběrování, že "nesmírně (!) sdílí podobnou estetiku" (tj. Dreyerovu) nebo že "absolutně nový přístup k herectví je na zřeteli"(!), že Antonioni pracuje s barvami "s rozmachem", že Cassavetesovy *Stíny* a *Tváře* "jsou sestříhány poměrně hojně", že filmy běžné produkce jsou dokonce "ustříhané", nebo že situace, která se odehrává v *Nostalgi* ve scéně v lázni je "velmi možná".

U práce nadepsané slovy "Klíčový záběr u režisérů pracujících s vnitrozáběrovou montáží a stylizací" bychom hned v úvodu očekávali definici toho, co vlastně Ruzyak pojmem "klíčový záběr" rozumí, autor ale tento pojem záhy opouští a ve zbytku práce s ním už vůbec nepracuje, pouze u Bély Tarra se jednou hovoří o "klíčové situaci". Díky popisu zvolených filmových příkladů nicméně pochopíme, co má autor na mysli. O to hojněji se objevuje druhý pojem: "stylizace". Osvětlení toho, co lze v kinematografii označit za stylizaci, by vydalo na zvláštní práci z dějin filmové estetiky, rezignace na jakoukoli definici představuje v předkládané práci nicméně problém zvláště tam, kde se autor uchyluje k rezolutním,

kategorickým, soudům typu "právě v této složce (!) je Dreyer nejspíše nejosobitější autor, jaký kdy existoval", zatímco Orson Welles na jiném místě používá jen "jistý druh stylizace". Odtud je už pak jen krůček ke krkolomně formulovaným "pravdám" typu "stylizace často udělá (!) nesmírně silné emocionální působení", anebo: "Dlouhý záběr jakoby z nánosu prvoplánové stylizace odebral právě prvoplánovost a trvání dodává stylizovanosti již umělecký rukopis". Co se rukopisu týče: "rukopis je to nejvíce autorské, co nám režisér ve filmu přináší". To je sice zbytečný pleonasmus, ale jako výrok méně sporný než, že "samotný rukopis je pak téma samo o sobě, jelikož se jedná o režisérův světonázor".

K zásadnější připomínce vybízí věta, obsažená už v abstraktu: "Vybraní režiséři jsou z mého pohledu nejlépe odpovídající příklady k (!) pojmu stylizace a dlouhého záběru kvůli jasnému rukopisu a ucelenosti formy." Vedle jmen Dreyera, Tarkovského a Tarra, jimž se Ruzyak věnuje, nám totiž okamžitě vytanou na mysli další. Synonymem nesmírně sofistickované práce s mizanscénou v extrémně dlouhých záběrech bylo už v 60. letech jméno Miklóse Jancsóa. Ten ovlivnil autory, kteří svou poetiku rozvinuli plně v 70. letech a které by stálo za to aspoň zmínit, tj. Řeka Thea Angelopula a Belgičanku Chantal Akermanovou. Její téměř čtyřhodinový film *Jeanne Dielmanová* z roku 1975 byl ve své době nejradiálnějším počinem tohoto druhu, inspiroval se jím G. Van Sant, A. Weerasethakul a mnozí jiní. K současným filmařům uchylujícím se k inscenaci v často extrémně dlouhých záběrech patří Tsai Ming Liang a zejména Lisandro Alonso, jeden z těch, jež je možno po všech stránkách postavit po bok takovému Bělu Tarrovi, co se týče, abych citoval autora práce, "jasného rukopisu a ucelenosti formy". Z filmařů starších období, řekněme Dreyerových současníků, pracovali s umírněnější, "klasičtější" formou mizanscény v dlouhých záběrech např. Kendži Mizoguchi v Japonsku (více než zde zmíněný "nejzářivější příklad" J. Ozu), Max Ophüls (stylizátor par excellence), Jacques Rivette prakticky ve všech svých filmech; naturalistickou, živelně "taktilní" variantou pak byla kinematografie Alexeje Germana. To jen jako doplněk; víme, že autor si nestanovil úkol pojednat problematiku z historického hlediska.

Dalšímu studiu tématu, které si autor vybral, by po obsahové i pojmové stránce velice prospěla konzultace knihy Jaromíra Blažejovského "Spiritualita ve filmu", která se zevrubně zabývá vztahem obsahu a formy mj. právě u Dreyera, Tarkovského a Tarra, najdeme tu dokonce podrobné rozborů právě filmů *Gertrud*, *Nostalgie* a *Obět'* (zkoumání Tarkovského vytváření sekvencí "stáze"; ke "stázi" viz též známé příspěvky Paula Schradera a komentáře Gillesse Deleuzea) i *Satanské tango* (charakterizované zde jako "syntéza výrazových prostředků spirituálního filmu").

Celkový návrh hodnocení:

A

V Praze, 12.8.2016

Milan Klepikov, PhD

