

Projekty

Spiritualita ve filmu

Na počátku projektu disertační práce stál fenomén konjunktury tzv. duchovního filmu v posledních desetiletích 20. století: v Česku se tehdy odehrálo několik klubových přehlídek prezentujících „duchovní“ filmy, aniž bylo organizátorům jinak než intuitivně jasné, co tento pojem obnáší; nebyly definovány hranice mezi tímto typem a běžným uměleckým snímkem, konkrétní díla byla do daného kontextu zařazována jen podle tématu. Přitom byla empiricky zřejmá existence filmů vyzařujících jisté „spirituální chvění“, aniž by o náboženství explicitně pojednávaly; tento zážitek zasahuje i diváky religiózní výchovou nepoznamenané. Předložili jsme proto pracovní hypotézu předpokládající, že spirituální účinek některých filmů nemusí být záležitostí námětu, kulturního kontextu ani náboženského vzdělání recipienta, ale že existuje narativní modus, který onen duchovní zážitek generuje bez ohledu na to, v kterém civilizačním okruhu se nacházíme a s jak hlubokým předporozuměním lze u publika počítat. Máme-li tyto formální atributy ve filmu odhalit, bude naší metodě dominovat více „rozum strukturální“ nežli „rozum hermeneutický“ (Ricoeur), ku pomoci se nabídne spíše religionistika než teologie a celkový přístup nebude konfesní (tento faktor ovšem badatel nemá ve své moci, nakolik je víra svého druhu dar, a nikoli výsledek cílevědomého chtění).

Začínáme dohodou o termínech: s využitím české synonymiky používáme označení *duchovní film* (anglicky *spiritually inspired film*) pro nejvágněji vymezenou množinu snímků, jež se tematicky či jinak vztahují k víře a náboženství, *náboženský film* (*religious film*) chápeme jako žánrové označení pro adaptace posvátných textů, zfilmované hagiografie apod., a teprve pojem *spirituální film* (*spiritual film*) navrhujeme pro případy, kdy dílo dosahuje duchovního účinku specifickou strukturací výrazových prostředků. Michálkovo ZAPOMENUTÉ SVĚTLO tak najdeme jen v prvé, nejširší kategorii, Bressonův KAPSAŘ nepatří do skupiny druhé, DESATERO PŘIKÁZÁNÍ Cecila De Millea (1956) nezařadíme do skupiny třetí, zatímco Pasoliniho EVANGELIUM SV. MATOUŠE spadá pod všechna tato označení.

Teoretické koncepty, které se dosud v úvahách o spiritualitě ve filmu objevily, lze klasifikovat podle míry konfesního zaujetí, na základě vzdálenosti od hermeneutické či strukturalistické metody i dle sklonu rozsah zkoumaného fenoménu rozšiřovat nebo zužovat (zatímco evropská kritika nalézá duchovní filmy především v „artových“ sférách, badatelé z USA se rádi pouštějí i do teologických analýz mainstreamové hollywoodské produkce); někteří autoři zkoumali otázky spirituálního filmu explicitně, jiní se jich dotkli při řešení jiného problému. Nejzřetelnější teoretická stopa vede od francouzských fenomenologicky orientovaných teologů (Amédée Ayfre, Henri Agel) s jejich dichotomií *stylu transcendence* a *stylu inkarnace*, přes kategorii *transcendentního stylu* Paula Schradera s jeho třemi stupni (*každodennost*, *disparita*, *stáze*) k *mediačním pravidlům* zprostředkujícím vztah mezi vnímatelem a Transcendentem v návrhu Marioly Marczakové. Nezávisle na této linii vztýčil Vladimír Suchánek své převážně interpretačně a teologicky orientované pojetí *umění jako mystagogie*. Ronu Hollowayovi se do široce chápané *náboženské dimenze* vejdou i Chaplin, Ejzenštein a Jancsó, Peter Fraser mluví o *sakrálním modu*, Josef Valušiak o *n-té dimenzi*. V rozpravě o spirituálním filmu lze dále diskutovat o *parametrické naraci*, jak ji popsal David Bordwell, o Deleuzově kategorii *obrazu-času* a o *třetím (tupém) smyslu* Rolanda Barthesa; pronikavé postřehy

o zobrazení posvátného najdeme také u Pavla Florenského. Jakkoli rozličné tyto koncepty jsou, shodují se ponejvíce ve zjištěních, že film disponuje specifickými prostředky k vyjádření posvátna, tyto prostředky lze popsat jako specifický styl, klíčovou kategorií tohoto stylu je čas a produktem tohoto stylu je jistý narativní modus, jenž uvádí diváka do zvláštního recepčního stavu. Množinu děl, jejichž analýzou jmenovaní teoretici tato zjištění nejčastěji dokládají, můžeme považovat za *tvrdé jádro spirituálních filmů*: jde o snímky Carla Th. Dreyera, Jasudžira Ozua, Roberta Bressona (jejich tvorbu komentujeme v kapitole *Tři klasiky*) a Andreje Tarkovského, který k teorii spirituálního filmu přispěl svým pojetím *zvěčnělého času a filmového obrazu*; v práci si všímáme všech Tarkovského celovečerních hraných filmů.

Pro souhrn operací, jimiž může být narativní svět uváděn do vztahu k numinózní transcendenci, navrhujeme pojem *spirituální modus*: představujeme si jej jako dvojpólovou veličinu, jež má svůj aspekt syntaktický i pragmatický. Tento modus se divákovi navenek jeví jako jistý ontologický stav příběhu: některé filmy dávají na vybranou, zda je budeme sledovat v modu spirituálním či nespirituálním, jiné nabízejí v jisté chvíli „přepnutí“ mezi oběma možnostmi. *Spirituálním filmem* pak, zpřesníme-li úvodní definici, rozumíme audiovizuální dílo, jež spirituálního modu dosahuje stylotvornými prostředky. Tomuto modu se ovšem lze přiblížit i jinak, nejběžněji intertextovými odkazy a symboly. Jako nejdůležitější stylotvorný prostředek spirituálního filmu jsme odhalili přítomnost *transcendentního času*, jenž odkazuje sám na sebe a není motivován syžetem; tento čas si můžeme představit jako čas „živého Boha“. Ve spirituálních filmech bývá přítomen například ve formě *metafyzických jízd* (srov. „apokalyptické“ sekvence ve STALKEROVI či v OBĚTI) nebo *zátiší* (jako v Ozuových filmech); nalézáme ho v některých zdánlivě nesmyslně dlouhých či statických záběrech či v jejich jinak nezdůvodnitelném prodlouženém doznívání. Další specifický filmový prostředek spirituálního modu nazýváme *atributem pasivity*: jde o takové rámování a zároveň herecké ztvárnění postav, aby jejich jednání bylo divákem vnímáno jako ne zcela autonomní (příkladem budiž Bressonova praxe „modelů“). Spirituálnímu efektu napomáhá také intenzivní zobrazení konkrétního předmětného světa. V analogii s Florenského pojetím *obrácené perspektivy*, pozorovatelné na ikonách, hovoříme v některých případech o *obrácené narativní perspektivě*, kdy vyprávění nemá jednu linii a jeden střed, ale je komponováno jako řetěz fragmentů z nekonečného univerza, často v podobě oddělených kapitol.

Atributy, jež jsme vyabstrahovali z klasických filmů „tvrdého“ jádra, pak nacházíme i v dílech novějších; podrobněji se zabýváme tvorbou Alexandra Sokurova, Andreje Zvjaginceva (NÁVRAT), Bély Tarra (SATANSKÉ TANGO) i příklady ze vzdálenějších kulturních okruhů; všímáme si také filmů, které se vyslovují k náboženským otázkám, aniž by se uchýlovaly ke spirituálnímu modu (snímky Krzysztofa Zanussiho). Závěrem hledáme příznaky spirituálního modu v české kinematografii; ptáme se, je-li spirituálním filmem Vláčilova MARKETA LAZAROVÁ, komentujeme tvorbu Miloše Zábranského a Zdeňka Tyce.

Jaromír Blažejovský

(Vedoucí disertační práce: Prof. PhDr. Eva Stehlíková; oponenti: Prof. Ing. Josef Valušiak; Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.; Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně; obhájeno 19. 5. 2006)