

# **Obrazová dramaturgie filmů**

## ***Stalker a Werckmeisterovy harmonie***

Radek Lugsch

---

Bakalářská práce  
2022



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2021/2022

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: Radek Lugsch  
Osobní číslo: K19115  
Studijní program: B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby  
Studijní obor: Audiovizuální tvorba – Kamera  
Forma studia: Prezenční  
Téma práce: 1. Teoretická část: Obrazová dramaturgie filmů Stalker a Werckmeisterovy harmonie  
2. Praktická část: Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV, nebo kamera u souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV; nebo dokumentární série fotografií, správně adjustovaných, v rozměru 30x45cm na šířku, která zachycuje zajímavý moment v životě člověka. Důležitá je složka obsahová i výrazová. Barevnost či nebarevnost fotografií je podmíněna sdělením. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

## Zásady pro vypracování

### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

### 2. Praktická část:

1) Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Kamera u souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Dokumentární série fotografií, správně adjustovaných, v rozměru 30x45cm na šířku, která zachycuje zajímavý moment v životě člověka. Důležitá je složka obsahová i výrazová. Barevnost či nebarevnost fotografií je podmíněna sdělením. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZS studenta Produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálů a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

### Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací.

3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

### 1. Teoretická část:

### 2. Praktická část:

Kamera u audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

**Seznam doporučené literatury:**

BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed. Béla Tarr: V oku velryby. Praha: AČFK ve spolupráci s nakl. Casablanca, 2010. Iniciály (AČFK: Casablanca). ISBN 978-80-87292-07-5.

TARKOVSKIJ, Andrej Arsen'jevič. Zapečetěný čas. Příbram: Camera obscura, 2009. ISBN 978-80-903678-4-5.

BLAŽEJOVSKÝ, Jan, Disertační práce na téma „Spiritualita ve filmu“ Masarykova univerzita Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Brno 2006.

Kapitola, The Question of Poetic Cinema, Tom Gunning v knize Noël Carroll, Laura T. Di Summa & Shawn Loht (eds.), The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures. Springer. pp. 551-571 (2019).

Totaro, Donato. „Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky.“ Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies, vol. 2, no. 1, Film Studies Association of Canada, 1992, pp. 21-30. Dostupné z :<http://www.jstor.org/stable/24402079>.

Waiting for the Prince – An Interview with Béla Tarr, Fergus Daly and Maximilian Le Cain, rozhovor pro web Senses of Cinema. Dostupné z : <http://www.sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/83/>.

Časopis CINEPUR díl 128 a 125.

Vedoucí teoretické části: **Mgr. Jana Bébarová**  
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **Mgr. art. Július Liebenberger, ArtD.**  
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2021**

Termín odevzdání bakalářské práce: **20. května 2022**



**Mgr. Josef Kocourek, PhD.**  
děkan

**MgA. Irena Kocí, Ph.D.**  
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2021

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

### Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

### Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: .....

Jméno a příjmení studenta: .....  
podpis studenta

## **ABSTRAKT**

Práce popisuje narativní a kamerové postupy ve snímcích *Stalker* a *Werckmeisterovy harmonie*. Činí tak na příkladě několika konkrétních dvojic scén z obou filmů a na těchto příkladech představuje a analyzuje jednotlivé postupy. Práce také nabízí krátký vstup a představení analyzovaných snímků pro lepší pochopení čtenářem. Cílem práce je hlouběji porozumět pomalé obrazové dramaturgii jak u těchto konkrétních snímků, tak i u jiných. Závěrem práce nabízí podrobnou analýzu obrazové stránky snímků, podobností v obrazové dramaturgii a také zavedení a představení pojmu prozření filmového okénka.

Andrej Tarkovskij, Béla Tarr, *Stalker*, *Werckmeisterovy harmonie*, pomalá narace, obrazová dramaturgie, stylová analýza, symbolika

## **ABSTRACT**

The work describes narrative and visual approach in both the “*Stalker*” and the “*Werckmeister’s harmonies*” movies. It is shown on the example of several pairs of scenes from both movies. These scenes are also used for analyzing narrative and visual approaches. The work includes short introduction to the analyzed movies for the better understanding of the whole text. The purpose of this work is to understand slow narrative dramaturgy in these two movies, but also in many others. The end of this work offers detailed analysis of the visual aspect in the mentioned films, similarities in visual dramaturgy and introduction of the term “film frame gaze”.

Andrei Tarkovsky, Béla Tarr, *Stalker*, *Werckmeister Harmonies*, slow narration, visual dramaturgy, stylistic analysis, symbolism

„Poezie je uvědoměním si světa, specifický druh vztahu k realitě...“

Andrei Tarkovsky, *Sculpting in Time*<sup>1</sup>

Rád bych zde poděkoval vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Janě Bébarové za věnovaný čas, úsilí a znalosti. Jinými slovy, děkuji za dramaturgii práce, která probíhala v harmonii.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

---

<sup>1</sup> TARKOVSKY, Andrei. *Sculpting in Time: Reflection on the Cinema*. University of Texas Press, ilustrované vydání, dotisk, přepracované vydání, University of Texas Press, 1989. (vlastní překlad)



# OBSAH

<b>ÚVOD.....</b>	<b>11</b>
<b>1. WERCKMEISTEROVY HARMONIE – DĚJ.....</b>	<b>14</b>
<b>1.1. POSTAVY.....</b>	<b>14</b>
JANOS VALUSKA (25–30 LET) .....	14
PAN ESZTER (60 LET).....	15
TÜNDE ESZTER (60 LET).....	15
LAJOS HARRER (70 LET).....	15
PRINC (?).....	16
VELRYBA .....	16
<b>2. STALKER – DĚJ.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1. POSTAVY.....</b>	<b>17</b>
STALKER (35 LET) .....	17
SPISOVATEL (40 LET) .....	18
PROFESOR (55 LET) .....	18
ŽENA (40) A DCERA (12 LET).....	18
DIKOBRAZ.....	18
ZÓNA (20 LET).....	19
<b>3. TÉMA.....</b>	<b>20</b>
<b>3.1. SPOJITOSTI MEZI SNÍMKY .....</b>	<b>20</b>
<b>3.2. SYMBOLICKÉ PŘEDMĚTY, A JEHO VLIV NA OKOLÍ.....</b>	<b>20</b>
<b>3.3. PŘESAHA.....</b>	<b>21</b>
STALKER .....	21
WERCKMEISTEROVY HARMONIE.....	21
SPIRITUALISMUS VE FILMECH.....	22
<b>4. STYL – KAMERA .....</b>	<b>23</b>
4.1. KOMPOZICE.....	24
4.2. VNITROZÁBĚROVÝ RÁM .....	27
4.3. POJETÍ ČASU .....	27
4.4. BAREVNÁ PALETA FILMU STALKER .....	28
4.5. POSTUP NATÁČENÍ A JEHO VLIV NA STYL.....	29
4.6. POHYB.....	29
4.7. POHYB ZÓNY .....	34

4.8. ROČNÍ OBDOBÍ.....	35
4.9. SVĚTLO .....	36
<b>5. ZÁVĚR.....</b>	<b>39</b>
<b>6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>	<b>41</b>
<b>7. SEZNAM OBRÁZKŮ.....</b>	<b>42</b>

## ÚVOD

Důvod k volbě mého tématu práce porovnávající obrazovou dramaturgii snímků *Stalker* a *Werckmeisterovy harmonie* spočívá ve tří rovinách. Rovina první je jejich tematická podobnost. Odehrávají se v maloměstském prostředí a jejich hlavními hrdiny jsou životem zničení lidé, kteří nalézají potěšení jen v málo čem. Druhá rovina je jejich poutavost z pohledu kameramana – profese, které se sám věnuji. Naše životy jsou tlačeny prací a rychlým životním tempem kupředu, a tak občas nemáme chvíli se pozastavit a zamyslet se nad maličkostmi. Oba mnou zvolené snímky díky své pomalé naraci nabízí chvíli na zamyšlenou a přicházejí s myšlenkou kochání se okolím a obdivování maličkostí. Kochejme se proto malými věcmi tak jako *Stalker* květinami v Zóně či jako János okem velryby.

Jedná se o snímky, které jsou nadčasové a jejich styl vyprávění bude sloužit jako zdroj inspirace tvůrcům i v budoucnosti. Obdobně Béla Tarr se svou dlouholetou dvorní tvůrčí spolupracovnicí, spolurežisérkou Ágnes Hranitzky dokázali v „pouhých“ 39 záběrech, které téměř dvouapůlhodinové *Werckmeisterovy harmonie* čítají, vytvořit společenskopolitickou kritiku, která se vzhledem k poukazu na nebezpečí radikalismu dá vztáhnout i k dnešním problémům ve světě.

Předmětem mé práce je analýza vizuální stylizace obou snímků a jejich komparace v aspektech obrazové dramaturgie, a to s ohledem na motivy a témata, které oba snímky skrze své protagonisty otevírají. Dílčí postupy v obrazové dramaturgii budu demonstrovat na konkrétních scénách z filmů. Cílem analýzy je rozpoznat a pojmenovat podobnosti a odlišnosti v postupech uplatňovaných v obrazové dramaturgii. V díle čerpám jak z literatury, tak rozhovorů s tvůrci či článků. Definice a pojmy přejímám z knih *Umění filmu*<sup>2</sup> a *Cinematography: Theory and Practice*<sup>3</sup>. O jednotlivých autorech jsem více studoval z rozhovorů s nimi samotnými, například v knize *Zapečetěný čas*<sup>4</sup> či *V oku velryby*<sup>5</sup>.

Práce je rozdělená na dvě části. V první části práce představím jednotlivé postavy, jejich motivace a pozici v příbězích daných filmů. Nastíním jak jejich charakter, tak v krátkosti i jejich osud a následky, které v jejich životě zanechal. V části druhé se budu zabývat tím, jak téma filmů a způsoby, jakým jsou vyprávěny, promlouvají do vizuální stylizace. V této části se budu zabývat i symbolikou, která je ve filmech užita. S ohledem na obrazovou dramaturgii budu konkrétně sledovat

---

<sup>2</sup> BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění.

<sup>3</sup> BROWN Blain. *Cinematography: Theory and Practice*. Focal Press, 2011.

<sup>4</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009.

<sup>5</sup> BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed. *Béla Tarr: V oku velryby*. Praha: AČFK ve spolupráci s nakl. Casablanca, 2010.

aspekty obrazové dramaturgie. Tato část je rozdělena dle jednotlivých přednáškových jednot. Kompozice, pohyb, světlo, barvy, čas a další. Zaměřím se zde také na významy použitých postupů a na konkrétních záběrech z obou snímků tyto postupy definuji.

## I. **TEORETICKÁ ČÁST**

## 1. WERCKMEISTEROVY HARMONIE – DĚJ

Do maďarského maloměsta pozdě v noci přijíždí cirkus, jenž představuje senzační vycpanou velrybu. Rázem se však ukáže, že motivace této návštěvy není tak přímočará, jak se zdá. Ve voze přijíždí vůdce povstalců “Princ” s cílem vyvolat povstání. Skupina obyvatel vesnice se snaží udržet klid, nýbrž i tak vypukne vzpoura a rebelové ničí město. Po celou dobu vidíme tuto situaci perspektivou protagonisty, vystrašeného a důvěřivého pošťáka Jánose Valusky.

### Motivy

1. *narušení chodu života*
2. *změna v životě*
3. *schopnost se kochat*
4. *nešťastní dělají vše proto, aby byli šťastní*

### 1.1. Postavy

#### János Valuska (25–30 let)

Ústředním hrdinou snímku *Werckmeisterovy harmonie* je vesnický prostáček János Valuska. Žije velmi skromně, v podnájmu u židovského ševce, pana Lajose Harrera. Náplní života Valusky je roznášení pošty a vykonávání obyčejných prací za zámožnější občany. V pozdních nočních hodinách předvádí místním štamgastům sluneční soustavu. Činí tak na požádání jednoho z nich, čímž se nám naskýtá možnost sledovat opilecký tanec, jenž diváka přivádí až do transcendentního stavu. Lidská masa se rázem mění v meziplanetární soustavu a za doprovodu klavírního sóla filmové hudby Mihályho Víga se vznášíme prostorem. Valuska se zajímá o vesmír, příkladem toho je vybavení jeho pokoje. Na stěně nad postelí má astrologickou mapu v tu dobu známého vesmíru a jeho postelový přehoz má uprostřed vyšitý kruhovitý tvar, jenž reprezentuje planetu či celý kosmos. U Jánose vidíme velký zájem o malé věci a i přesto, že se bojí okolního světa, jeho poslušnost ho nutí absolvovat do něj výpravy. Vlastnost, jež u něj můžeme pozorovat a je pro vesnického prostáčka nepříliš typická, je péče o jiné. V průběhu filmu u něj vnímáme změnu jeho pohledu na svět. Na začátku nechápe, k čemu se ve vesnici schyluje, a pokračuje ve svém rutinním bytí. Avšak s příchodem nepokojů na náměstí vnímáme jeho počínající obavy a nejistoty. Absolutní zlom u Valusky nastává, když nalezne mrtvého pana Lajose.

*dobrosrdečný, simplexní, dobrodruh, skromný, chudý, důvěřivý, pracovitý,*

**pan Eszter (60 let)**

Starší, distingovaný umělec. Tak by se dalo krátce označit pana Esztera. Svůj život zasvětil tvorbě různých uměleckých děl. Vidíme jej například nahrávat manifesty či psát. Po většinu času je zavřený ve své pracovně, obklopen knihami, popsanými listy papíru a velkým křídlovým pianem. Kdysi žil v jedné domácnosti společně se svou paní Tünde, ta se však odstěhovala, aby se mohl soustředit na svou tvorbu. V kontextu vesnice je velmi uznávaný a jeho slovo má váhu. Také proto je pod výhružkou opětovného nastěhování Tünde donucen stát se hlavou rezistence. Pan Eszter je introvertní, oddává se hloubání nad složitými otázkami a hledá odpovědi.

*intelektuál, rozvážný, distingovaný, uznávaný, dobře oblékaný, přemýšlivý, starší*

**Tünde Eszter (60 let)**

Postava Tünde se objevuje v polovině filmu, kdy nám začíná být jasné, co se bude dít. Její příchod působí nejasně, jelikož se vydává za jakéhosi posla míru a snaží se sjednotit vesnici, ale zároveň je odkrývá její sklon k manipulaci a vydírání pana Esztera. Tünde je starší, velmi elegantní dáma, řídící se striktními zásadami, je cílevědomá a nemá problém se obětovat pro vyšší princip. S jejím příchodem se ve vesnici začíná sjednocovat skupina snažící se odvrátit nepokoje. Dává panu Eszterovi seznam lidí, kteří mají podepsat nesouhlas s postupy extremistických skupin. Dále ji také vidíme, jak pomáhá vojskům po nepokojích lokalizovat povstalce.

*striktní, seriózní, manipulativní, cílevědomá, panovačná, prozíravá, inteligentní*

**Lajos Harrer (70 let)**

Nevýrazná postava židovského ševce, která v průběhu děje nabírá na důležitosti, a nakonec se stává obětí/mučedníkem povstalců. Vidíme jej jako skromného a životem zkušenoého muže, jenž je smířen se svým životním osudem. Často dává Jánosovi rady a komentuje aktuální dění stejně jako jeho žena. János u něj bydlí v podnájmu, v malém tmavém pokoji s kuchyní.

*skromný, zkušený, starší, poklidný*

**Princ (?)**

Tajemná a ďábelská postava, kterého nikdy nespatříme, neboť se se nám ukazuje pouze ve stínohře. Princ je vůdce a organizátor povstání a přijíždí do maloměsta ukrytý ve voze s Velrybou, aby rozněval nenávist a agresi mezi lidmi. Toto vrcholí jeho proslovem, jenž rétorikou i obsahem silně připomíná projev Adolfa Hitlera. Na popud jeho proslovu vyřázejí lidé do ulic. Doprovází jej Factotum (Mihály Kormos), který je jeho pomocníkem a asistentem na cestách.

*panovačný, egocentrický, psychopat, stratég, „hitlerovský“ vůdce*

**Velryba**

*podnět, povstání, převrat, mýtická bytost, pozorovatel*

**Motivace hrdinů**

János – snaha vrátit jeho městu řád, strach, poslušnost

pan Eszter – vyšší princip, donucení

Tünde – chce nastolit řád a upevnit si svou ztracenou pozici ve vesnici

Lajos – motivace nejasné

Princ – snaží se rozvrátit klid na vesnici – snaha o převrat?



## 2. *STALKER* – DĚJ

Skupina tří dobrodruhů se v čele se zkušeným průvodcem vydává do neprobádané a mystické “Zóny”. Původ této oblasti ani její údajné magické schopnosti nám nejsou známy a nedozvídáme se o nich nic. V průběhu výpravy prochází každý z hrdinů osobní vnitřní katarzí. Naráží na nespočet překážek, ať už fyzických (cesta k drezíně, tunel a další) nebo duševních (sebestřednost).

### Motivy

1. *sebepoznání*
2. *výstup mimo komfortní zónu*
3. *odhalení pravé tváře*
4. *jiný svět*
5. *nešťastní dělají vše proto, aby byli šťastní*

### 2.1. Postavy

#### Stalker (35 let)

Chudý a skromně žijící muž nižší třídy. Jeho prací a posláním je dělat průvodce po Zóně, mystické a neprobádané oblasti. Po celou dobu se nedozvídáme skutečné jméno tohoto introvertního muže (je nazýván Stalker). Je málomluvný a nevýrazný, jeho život se řídí podle velmi striktních pravidel. Tuto drezuru u něj vidíme v Zóně, kdy na porušení pravidel reaguje cholericky (hází železnou tyč po Spisovateli). Ve Stalkerovi se snoubí jak dobrodruh, tak strašpytel. Na jednu stranu je odhodlán riskovat svůj život při cestě do Zóny i v ní, ale vidíme u něj silnou nejistotu o sobě samém a strach a respekt k Zóně. Z konfliktů s jeho ženou je jasné, že cestováním do Zóny žije a mimo to nevidí nic jiného. Fanaticky tomu propadl a zasvětil svůj zbylý život. Toto má logické vysvětlení. Profesor v jedné z debat zmiňuje, že Stalker má za sebou těžké období, kdy byl několikrát ve vězení. Snaží se tak někde zapadnout a najít smysl života jako jiní bývalí trestanci. Pro Stalkera se tímto až sektářsky stává právě Zóna. Jeho posedlost má však kladnou motivaci – Stalker sám je velmi nešťastný, a proto se Zónu snaží ukázat co nejvíce lidem.

*tichý, introvertní, cholerik, disciplinovaný, alter ego, vlastní svět,*

**Spisovatel (40 let)**

Již od začátku kontroverzní postava, má blízko k alkoholu a rád si povídá. Rád se pouští do filozofických otázek a snaží se vytvořit dojem sečtělého muže. Navenek je nebojácný a drzý, ale pod touto skořápkou nalezneme smutného a osamocené umělce, který neví, co dál se životem. V tvorbě se mu nedaří, a tak se chytá tohoto pomyslného stébla a snaží se najít štěstí v komnatě splněných přání. Je roztržitý a bezohledný. Nebere ohled na pravidla, a musí si vše ověřit na vlastní kůži. Také u něj vidíme přerod, kdy pochopí, že jeho trápení je vlastně jeho největší dar. Sám o sobě říká, že když bude vědět, že je génius nebude mít o čem psát.

**Profesor (55 let)**

Postava Profesora prochází v ději zásadní proměnou. Na začátku se nám jeví jako inteligentní, sečtělý a velmi rozvážený muž. Dozvídáme se, že je zaměstnán v laboratořích. Postupně se nám odkrývá jeho znalost Zóny a Stalkera samotného (scéna po příjezdu drezíny, vypráví historii Zóny). Jakožto vědec je na pravidla zvyklý a nemá problém poslouchat a řídit se Stalkerovými příkazy. Ovšem když se blížíme ke komnatě přání, Profesor se promění v až manipulativního a vypočítavého. Jeho plán je zničit Zónu, aby nikdo nezakusil štěstí, jelikož to považuje za ohromnou zbraň. Odkrývá se nám také více osobní rovina při telefonátu jeho kolegovi do laboratoří.

**Žena (40) a dcera (12 let)**

Žena je velmi emočně vázána na dceru. Manžel (Stalker) je obě zanedbává a peněz přináší sotva na přežití. Snaží se mu vysvětlit jejich neblahou situaci, jsme také svědky dlouhého monologu, který nám poodkrývá osobní stránku jejich vztahu. Žena je frustrovaná jeho počínáním a jediné, po čem touží, je normální život.

Dcera je *dítě Stalkera*, jinými slovy mutant. Dozvídáme se, že Stalkeři mají postižené děti; jako potvrzení toho se profesor zmiňuje, že jeho dcera nemá nohy. Cítíme u ní jakési propojení se Zónou. *Dítě stalkera v sobě nosí kus Zóny jako entity?*

**Dikobraz**

Neznáma postava, o které se dozvídáme pouze ze Stalkerova povídání. Není zcela jasné, zda Dikobraz opravdu existoval, anebo se jedná o Stalkerovo alter ego či fiktivního přítele, kterým si snaží vysvětlit nejasnosti v Zóně. Ať už existuje, nebo ne, je přítomen po celou dobu výpravy hrdinů. Dozvídáme se jeho tragický osud. Prosil Zónu o vrácení bratra, avšak Zóna mu dala to, po čem opravdu v nitru duše toužil – peníze. Neunesl břímě toho, jak špatný je člověk, a spáchal sebevraždu.

## Zóna (20 let)

Oblast dopadu meteoritu, jenž vlastně nebyl meteorit, jelikož nebyl nikdy nalezen. Místo spleťtých cest a pastí, které mohou být každému osudné. Filmoví hrdinové ji označují jako “složitý systém pastí, jenž se stále mění”. Zóna se přizpůsobuje tomu, jak ji vnímáme, a v tom tkví její nebezpečno. Tato oblast nebo spíše entita nezná dobro a zlo, nýbrž trápení a beznaděj. Propouští do svého nitra pouze ty, kteří zakusili nejkřutější osudy. Konání či přítomnost této entity je zobrazeno a podtrženo mlhou (o tom více v kapitole STYL). V Zóně se také nachází místnost, jež je cílem výpravy protagonistů. Komnata splněných přání se nachází v nitru tohoto labyrintu. U Zóny také vidíme časté portály mezi různými místy. Hrdinové při cestě skrz oblast neprocházejí chronologicky prostorem, nýbrž se různě objevují v odlišných místech zóny. Toto pouze potvrzuje přítomnost nám neznámé energie, která si pohrává s dobrodruhy a provádí je různými zkouškami.

## Pravidla Zóny

1. Žádné ženy.
2. Nesmí se chodit rovně.
3. Přímá cesta je ta nejdelší, nejkratší je jít oklikou.
4. Nikdo nerozhoduje, Zóna si sama vybere.

## Motivace hrdinů

Stalker – Životní poslání. Chce, aby byl aspoň někdo šťastný, když on není.

Spisovatel – Jeho cílem je najít motivaci, zjišťuje, že trápení je největší dar.

Profesor – Tajně chce komnatu zničit, osobní vendeta proti jeho démonům.

### 3. TÉMA

#### 3.1. Spojitosti mezi snímky

Tematicky můžeme mezi těmito dvěma snímky nalézt mnoho spojitostí. Podobnost hlavních hrdinů *Stalkera* a *Jánose* je jednoznačná. Chudí lidé, které zklamal život, hledají potěšení v těch nejmenších věcech a přijímají je jako své životní poslání (*Stalker* – ukázat lidem Zónu, *János* – pomáhat lidem). Ve snímcích také nalézáme vyváženou reprezentaci společnosti. Máme zde učené, umělce a prostý lid. Reprezentované ve *Stalkerovi* třemi muži a ve *Werckmeisterových harmoniích* Tünde, panem Eszterem a Jánosem. Díky tomu je nám daná problematika předkládána z několika různých úhlů skrz rozdílné osobnosti. Podobnost také nalézám ve světě, v němž se nacházíme. V obou případech je plný konfliktu s přítomností kontroly vojenskou silou, jež je metaforou zákonů a pravidel společnosti. Ve *Stalkerovi* brání ve vstupu do Zóny, zatímco vojsko ve *Werckmeisterových harmoniích* zastavuje Prince a jeho stoupence. Podobnost lze nalézt také v pojetí subjektivní reality. Každý hrdina má svůj vlastní způsob interpretace toho, co se děje – ať už je to vztah *Stalkera* k Zóně či pouto mezi *Jánosem* a *Velrybou*. U obou hrdinů vidíme také “omezený” pohled na svět. *János* se zabývá pouze svým maloměstem, je pro něj celý svět a nepotřebuje více. Naopak *Stalker* opouští svůj domov pouze, aby podnikl výpravu do Zóny, svého druhého domova.

#### 3.2. Symbolické předměty a jejich vliv na okolí

Kromě lidských hrdinů nalézáme v obou filmech také hrdiny představené předměty či oblastí. Ve *Stalkerovi* je to Zóna, která se aktivně podílí na vývoji děje a ovlivňuje osudy hrdinů. Zóna vznikla pravděpodobně díky dopadu meteoritu, který v sobě měl nám neznámou energii. Ve *Werckmeisterových harmoniích* je touto postavou vycpaná mrtvá *Velryba*. Jak *Velryba*, tak meteorit jsou v jiném prostředí, než by měly být. Jejich kontrast s prostředím tak zdůrazňuje význam. Oba předměty silně ovlivňují své okolí, a to ať přímo (vliv energie meteoritu na oblast = vznik Zóny) či nepřímo (*Velryba* je v podstatě pasivní účastník děje). *Velryba* je de facto zneužita pro radikální účel a *Princ* ji využívá pouze kvůli její poutavosti a schopnosti shromáždit lid. Vznikají nám tedy dvě zóny, Zóna po dopadu, kde působí pravděpodobně extraterestriální síla, a zóna kolem povelu s *Velrybou*. Obě místa působí jako útočiště pro zoufalé lidi. Na náměstí se scházejí jedinci, kteří neví, jak dále postupovat, a tak se nechají strhnout rétorikou prince, jenž využívá *Velrybu*. Zóna nabízí komnatu splněných přání, ale jak sám *Stalker* několikrát zmiňuje, propouští k ní pouze člověka, jenž v životě trpí a nezná východiska.

### 3.3. Přesah

#### Stalker

Ačkoliv se může zdát, že hlavní postavy jsou spíše nihilistického smýšlení, při bližším pohledu zjistíme, že jedním z hlavních motivů je cesta ke štěstí. Člověk má základní potřeby, které musí uspokojit. V Maslowově pyramidě nalezneme štěstí materiální i psychické na druhé pozici, hned nad fyziologickými potřebami. Je tedy pro člověka důležité a nezbytně nutné ke správnému fungování. Cesta k získání štěstí je různorodá a každý ji má odlišnou, avšak kdybychom měli vstoupit, tak jako naši hrdinové, do komnaty splněných přání, zaváhali bychom. *Stalker* totiž poukazuje na naše podvědomé touhy a na to, jaký člověk opravdu je. Divákovi nepřímo pokládá otázku: „co doopravdy chceš, po čem toužíš?“. Prezentuje nám příklad osudu Dikobraze, jenž uvnitř komnaty zjistil, kým opravdu je. Chamtivý, lakomý materialista. Do komnaty vstupoval s přáním vrátit život zesnulému bratrovi, avšak jeho podvědomí a niterná touha byla jiná. Tímto přesahem snímek zasahuje každého diváka na velmi osobní úrovni a konfrontuje jej s možná nepříjemnou pravdou, kterou si někteří z nás nechtějí připustit.

Další motiv, jenž Tarkovskij otevírá jsou nevyřízené účty a osobní démoni každého z nás. S těmi do Zóny vchází Profesor. Po celou dobu je dusí v sobě, až do momentu konfrontace s telefonem a jeho životním sokem na drátě. Po krátkém rozhovoru se postava Profesora mění a vidíme osobnostní proměnu.

#### Werckmeisterovy harmonie

Situace, které *Werckmeisterovy harmonie* zobrazují, je pojata velmi nekonkrétně. Nedokážeme tedy určit, kdy přesně se děj odehrává. Neznámé nám jsou také „strany“, které spolu válčí, mluví se o nich pouze neurčitě jako „oni“. *Werckmeisterovy harmonie* jsou nadčasové v zobrazení nejistoty. Film zachycuje podobné emoce, jako si já představuji, že mohly být v situacích okupace cizích území ruským či německým vojskem. Strach z neznáma, z projíždějícího giganta, od kterého nevíme, co očekávat. Povstalci vedení Princem, jehož rétorika nám může připomínat většinu diktátorů moderních dějin.

Samozřejmě by se dalo interpretovat, že snímek zachycuje pokus o převrat v Maďarsku v roce 1956. Dále o tomto píše Martin Ciel v knize *Béla Tarr: V oku velryby*:

“*Architektura, oblečení obyvatel, zbraně, technika, uniformy vojáků a policejního šéfa mohou působit na první pohled staromódní, ale zároveň jsou stále funkční a běžně používané. Příběh se vzhledem k nim může odehrávat kdykoli v období od padesátých let 20. století až po současný východoevropský venkov. Anebo v blízké budoucnosti.( ...)* O to, že intelektuálové dokážou zneužít i

ty nejlepší myšlenky k omluvě nejhorších zřůdnosti. Protože ve filmu jsou dvě linie revoluce. Na jedné straně konspirační, možná uměle vyvolaná (*Tünde*), namířená jako provokace vůči panu Eszterovi, který je v jakémsi domácím exilu. Na druhé straně linie spontánní, iniciovaná nepřímo sice také spiklenci, ale především nábožensky zaníceným Princem a zfanatizovaným davem. Konspirace a usměrnění nálad je jako džungle zrcadel, která se vymkla kontrole svých zahradníků. Na to vždy doplácí nevinné oběti, jak dokazuje historická zkušenost. Handicapovaní (pacienti), jini (Žid Harrer) a naivní (*Valuska*).”<sup>6</sup>

Motiv náboženství a obecně spirituality v obou filmech bych rád rozvedl více, neboť se jedná o silný element, jenž tyto dvě díla spojuje.

### Spiritualita ve filmech

Náboženské symboly jsou všudypřítomné napříč oběma snímky, konkrétní tři příklady rozvedu dále. Tyto ikonografické motivy nalézáme ať už explicitně vyobrazené v obrazech, či ukryté v symbolice mizanscény. Ve snímku *Stalker* se nachází více momentů vyobrazení spirituality, jedním z hlavních je interakce s trnovou korunou, kde se jedná o přímý odkaz na trnovou korunu Ježíše Krista. Zlomový moment, kdy si Spisovatel nasazuje trnovou korunu, následuje po složité konfrontaci protagonistů mezi sebou, kdy vychází najevo jejich slabiny. Profesor odkrývá svou pravou motivaci pro výpravu do Zóny a ze všech tří mužů se stávají mučedníci svých vlastních osudů a životních rozhodnutí. Vzápětí po tomto záběru vidíme dvě lidské kostry těl, jež zemřely v objetí. Mezi těly vyrůstá šlahoun výrazně zelené rostliny. Na toto zákoutí upozorňuje pes, jenž se objevuje a mizí v průběhu výpravy. Můžeme si tak domýšlet, že těla patří jeho bývalým majitelům, kteří se stali také obětmi Zóny, tak jako vojáci, kteří záhadně zahynuli. Spirituální i fyzická trnová koruna je tedy předána dále. Druhým motivem, pro film ústředním, je záběr na předměty ponechané lidstvem v Zóně (technickou stránku záběru budu analyzovat níže). Z pohledu spiritualismu je zde přímo citována Bible, konkrétně Apokalypsa. Posledním motivem jsou křucifixy. Až do momentu, kdy vstupujeme do budovy, kde se nachází komnata jsou všudypřítomné sloupy, jež svým tvarem připomínají křucifixy.<sup>7</sup> Často lemují a vytyčují cestu, kterou se hrdinové vydávají. Metaforicky nás tedy vedou křížovou cestou hrdinů napříč utrpením. Křucifixy také často svým náklonem poukazují na cíl cesty.

<sup>6</sup> BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed. *Béla Tarr: V oku velryby*. Praha: AČFK ve spolupráci s nakl. Casablanca, 2010. Iniciály (AČFK: Casablanca).

<sup>7</sup> Viz BLAŽEJOVSKÝ, Jan. *Spiritualita ve filmu* (dizertační práce). Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav filmu a audiovizuální kultury, Brno 2006.

#### 4. STYL – KAMERA

V rámci obou snímků můžeme vidět opakující se kamerové postupy. Prvním z nich je volba dlouhých záběrů, toto je pro oba režiséry typické a aplikují tento postup také ve svých jiných dílech. Jedná se o využití větší délky záběru, než je filmu běžně používána, a jejího efektu na diváka. Déle trávající záběr totiž dokáže v jistých situacích splnit stejný, ne-li lepší účel v předání emoce než více záběrů jedné akce. Příkladem je scéna ve *Stalkerovi*, kdy hrdinové jedou drezínou do Zóny. V éře zesílené kontinuity užívané v rámci soudobé mainstreamové kinematografie by trvala pár sekund a ukázala by nám drezínu ve všech filmovém jazykem nabízených metodách a pohybu kamery. Ale je to potřeba? Dovolím si tvrdit, že ne. Samozřejmě toto nemůžeme aplikovat u akčních filmů pro mainstreamového diváka. Avšak divák náročný to pochopí a ocení. Protažení záběru za hranici přirozenosti nás staví do situace, kdy se ptáme: “Mělo to tak být?” či “Proč je to tak dlouhé?”. A přesně v momentě, kdy si tyto otázky klademe, pochopíme, o co autorovi šlo. Přesytíme se obsahem obrazu a začneme nad záběrem přemýšlet jinak. Vidíme jiné spojitosti, metafory a návaznosti. Tarkovskij i Tarr si dávají na čas a dovolují nám prohlédnout si každé filmové políčko do detailu. Pomalou naraci by se dalo připodobnit k procházení galerií. Každý záběr a každé filmové políčko se stává dílem samo o sobě. Rozvláčná narace je také bližší subjektivní percepci reality. Nevidíme svět rozstříhaný na třísekundové obrazy. Dlouhé záběry nám tak dovolují se nechat pohltit snímkem a “ocitnout se ve scéně”.

Kamera je co se pohybů týče výrazně motivovaná postupem hrdinů skrze prostor. Často vidíme jízdu, která sleduje muže prostupující Zónou či Jánose, jenž jde domů. Co se záběrování týče, je induktivní. Jak sám Tarkovskij píše v rozhovorech s Toninem Guerrou: „*Když se mě někdo ptá na Stalkera, ztrácím hlavu. Při práci na svých filmech nemyslím na to, aby každý z nich patřil do nějakého určitého žánru. Co je Stalker – nevím. (...) Ve Stalkerovi jsem se snažil přenést těžiště z problémů vnějších na problémy vnitřní, na věci spojené s věrností člověka sobě samému, s věrností svému duchovnímu ideálu. Zajímalo mě problém víry jako problém sounáležitosti*”<sup>8</sup> Kamera tedy sleduje vývoj hrdinů a jejich osudů od vnějšího pohledu do vnitřního, z širokého celku do specifických detailů.

---

<sup>8</sup> TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009. Str. 178.

#### 4.1. Kompozice

Jak ve *Stalkerovi*, tak *Werckmeisterových harmoniích* vidíme užití táhlých linií ke směřování divákovy pozornosti. Jsou k tomu využity kusy dřeva, koleje či stěny budov. Příkladem je záběr, kdy hrdinové přijedou do Zóny. Vidíme velmi promyšlenou kompozici, jež směřuje<sup>9</sup> oko diváka na tři cestovatele. Všechny sloupy, pohozené dřevo či samotné kolejiště poutá pozornost jejich směrem. Znamená to, že jsou hosté v Zóně, a ta je po celou tu dobu pozoruje. Táhlé linie (ať už vertikální, horizontální či diagonální) jsou prvkem, jenž je pro tvorbu Tarkovského typický. Tento princip vidíme i v jiných jeho filmech, například ve známé scéně ve snímku *Ivanovo dětství* (1962), kdy vidíme malého chlapce, na nějž v kruhovém směru míří kusy rozlámaného dřeva.



Obrázek 1: Příjezd do Zóny

Tarr podobný princip využívá například ve scéně “Příjezd Velryby”. Prostý švenk zleva doprava, v tomto případě úvodní sekvence s antagonistou. Je chladná zimní noc na vesnici a my pozorujeme dvanáctiminutový průjezd povozu. Abnormálně rozměrný náklad tažený traktorem vydává po celou dobu průjezdu skřípavé zvuky kovu a napomáhá tím evokovat pocit strachu a neznáma. Přední světla traktoru působí jako oči monstra táhnoucí se stínem města. Kompozičně tento záběr využívá dlouhých táhlých linií cesty, střech a stěn domů, jenž poutají oko do pravé dolní třetiny

---

<sup>9</sup> Viz BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. Str 229.



obrazu<sup>10</sup>, dále vůz projíždí po dolní třetině obrazu a ponechává horní část zahalenou v noci, černá noční obloha zavěšena nad domy reprezentuje temné úmysly, s nimiž přijíždí cirkus do maloměsta, a jaké zlo přináší.



Obrázek 2: Příjezd Velryby

V obou snímcích také nalezneme zajímavé využití dekompozice. Prvním příkladem je scéna “Střelec v okně” ve snímku *Stalker*. Prvotně se nám tento záběr může zdát dle konvenčních pravidel špatně zakomponovaný<sup>11</sup>, jelikož zde chybí nebe v horní třetině (v tomto případě budova v pozadí). Avšak díky délce záběru si povšimneme dvou věcí. Absence nebe vytváří cílený efekt úzkosti a neznámého prostoru. Profesor i my vstupujeme do neznámého prostoru a nevíme, jaké nástrahy na nás čekají. Druhý poznatek je, že nebe je chytře umístěno v odraze jezera. Vidíme tedy mnohem více, než bychom viděli při akademické kompozici. Tato volba avšak není pouze estetická, nýbrž nabírá na hloubce v momentě, kdy se nám odhaluje v okně ukrytý střelec, jenž ze samopalu vypálí na Profesora (naštěstí netrefí). Tedy post factum nám dochází, že celou dobu sledujeme onoho metaforického tygra v křoví. Díky tomu záběr vyvolává obavy, co bude následovat.

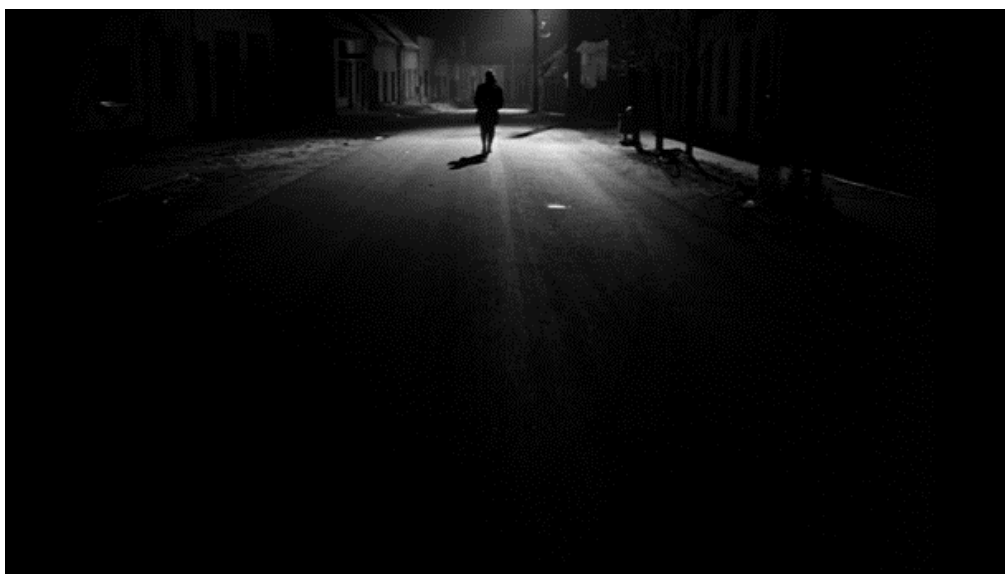
<sup>10</sup> Viz BROWN Blain. *Cinematography: Theory and Practice*. Focal Press, 2011. Str. 45.

<sup>11</sup> Viz tamtéž, str. 51.



Obrázek 3: Spisovatel jde k drezíně

Dekompozice také využívá Tarr, v momentě, kdy je János umístěn v horní třetině obrazu a mezi jeho postavou a námi se střídají tmavé a lampou osvětlené části ulice. Když János vstupuje do temné části, jsme pocitově také zahaleni temnotou. Jedná se o nevyvážený záběr, kde velkou roli hraje negativní prostor<sup>12</sup> neznáma, před protagonistou. Zajímavostí v tomto záběru je také typ jízdy. Většinou se u tohoto typu “tracking shotu” kamera drží stejného tempa jako osoba (v tomto případě János). Tarr se zde však rozhodl jízdou pomalu odjíždět a ponechávat Jánose ve zvětšující se temnotě.



Obrázek 4: János se vrací domů

---

<sup>12</sup> Viz tamtéž, str. 51.

## 4.2. Vnitrozáběrový rám

Využití rámu uvnitř záběru pro vyvolání pocitu větší hloubky<sup>13</sup> není nic nového. Avšak i přesto oba snímky nabízejí zdánlivě banální záběr skrz rám dveří, jenž však skýtá mnohem víc. Nacházíme se v situaci, kdy se naši hrdinové pohádali těsně před vstupem do komnaty. Hádka se odehrává v malé místnosti, do které se však nikdy nepodíváme. Scénu můžeme rozdělit na dva plány. V prvním plánu je stěna místnosti a výrazný dřevěný dvevní rám, který rozděluje prostor na dva světy. Druhý plán je místnost samotná, rozmáčená a dřevá podlaha, židle, okno, telefon a filmoví hrdinové. Stalker a Spisovatel se nekonečně dohadují uvnitř místnosti, zatímco Profesor bere telefon a volá svému sokovi. Před tím však vychází z místnosti, kde ponechává své dva kolegy, opouští komfortní zónu uzavřeného prostoru a vstupuje zpět do polorozpadlé haly. Potvrzením této spojitosti je také jeho počínání. Celou dobu zamklý a klidný profesor bezlítostně odpovídá svému sokovi a dává mu jasně najevo, že v jeho očích nad ním vyhrál. Ve *Werckmeisterových harmoniích* můžeme vnitrozáběrový rám (konkrétně skrz dveře) vidět velmi často. Konkrétně zmíním sekvenci bujarých oslav v policejním domě. Zde Tarr ukazuje osudy Tünde, která tráví večer s policejním generálem a vzápětí pomocí stejného rámování vidíme generálovy děti, jak bujaře dovádějí. V této scéně také vidíme důmyslné zarámování děje. Situaci vidíme s vedlejší místnosti skrz otevřený dvevní rám. Tedy uvnitř rámu máme hrdiny a mimo rám je hluchý prostor. Tak vzniká efekt „obrazu na stěně“, podobného jevu dociluje i Tarkovskij ve scéně kdy naše trojice hrdinů vede diskuzi před vstupem do komnaty.

## 4.3. Pojetí času

Oba snímky pracují jak s časem filmovým tak reálným. Čas reálný je přítomen hlavně v rámci záběru nikoliv děje celého filmu. *Stalker* i *Werckmeisterovy harmonie* se odehrávají během jednoho dne/noci, tedy z tohoto pohledu je využit čas filmový. Avšak záběry jako jízda drezínou či pochod ulicí pracují s reálným časem. Jedním z využití reálného času ve film je cesta drezínou. Tu absolvujeme zároveň s protagonisty a prožíváme jejich trápení délkou a monotónností cesty. Pět minut trvající záběr odpovídá dle výpočtu 2,5 km trasy po koleji rychlostí 30 km/h. Během této cesty slyšíme uměle vykonstruovaný zvuk drezíny. Tarkovskij se vyslovil: *“Byl bych rád, aby zvuky drezíny ve zvukové stopě nebyly přirozené, ale vypracované skladatelem pomocí elektronické hudby. Ale ne takovým způsobem, že je jasné, že je to hudba a nepřirozené zvuky. Jinak řečeno, zvuky musí být zčásti proměněny elektronickou hudbou tak, že se samy představují novou, řekněme poetičtější ozvěnou.”*<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Viz tamtéž, str. 50.

<sup>14</sup> TARKOVSKIJ, Andrej. *Kráska je symbolem pravdy*. Příbram: Camera Obscura, 2011. Str. 55.

Tarkovskij klade na zvuk v celém filmu důraz a často cítíme, že je upravený tak, aby v nás vyvolal konkrétní emoci a ucelil tak iluzi, jenž nám nabízí obraz. Iluzi 135 minut trvajících portálu do jiné dimenze.

Druhým příkladem je záběr na Princem vyprovokovaný dav, který se vydává zničit maloměsto, avšak pochoduje v naprostém mlčení. Dává tak vyniknout rytmickým krokům. Čtyři minuty trvajících záběr, jenž různě mění úhel a šířku, pracuje s reálným časem, je zde zachycen reálný čas k překonání vzdálenosti. Po celou dobu trvání tohoto záběru jsme opojeni rytmickou chůzí. Po chvíli tak v lidech cítíme zaslepenost nenávistí. Jako stroje v řadách – mladí, staří, ženy i muži – síla Princova přesvědčení ovládla všechny. Autor tímto poukazuje na fanatismus a jeho nebezpečí.



Obrázek 5: Dav prochází městem

#### 4.4. Barevná paleta filmu *Stalker*

Toto je jedna z předsnímacích jednot, jež nemůžeme rovnocenně srovnat vzhledem k černobílé nasnímanému filmu *Werckmeisterovy harmonie*. *Stalker* funguje ve dvou barevných paletách. První je sépiový obraz, jenž vidíme mimo Zónu. Tato monochromaticnost reprezentuje Stalkerův pohled na svět, kdy cokoliv mimo Zónu je pro něj nicotné a obtížný obyčejný život. Zóna je pro něj smysl a místo života, kde se cítí chtěný. Proto byl zvolen tento barevný dualismus. Druhou barevnou paletou je lehce nazelenalý obraz s výraznou tělovou barvou a vysokým kontrastem. Snímek byl natočen na film Kodak 5247, z něžž můžeme vyvozovat specifické barevné schéma.

#### 4.5. Postup natáčení a jeho vliv na styl

Na *Stalkerovi* se v průběhu natáčení podílelo více kameramanů. V krátkosti prvně Tarkovskij přizval kameramana Georgyho Rerberga, s nímž spolupracoval již v minulosti (*Zrcadlo*, 1975). Snímek se natáčel na v té době nový materiál Kodak 5247. Avšak sovětské laboratoře neměly ještě dostatek zkušeností pro zpracování této suroviny. Výsledný film byl podexponovaný a výrazně zelený. Po neúspěchu prvního natáčení a vnitřních sporech byl Rerberg vyměněn za Leonida Kalashnikova, s nímž Tarkovskij nebyl spokojen. Nakonec Tarkovskij přizval Aleksandra Kňožinského, jenž je autorem verze *Stalkera*, kterou známe. Avšak při natáčení v nebezpečném prostředí velká část štábu onemocněla na vážné choroby, někteří členové pak i na nemoc zemřeli. Došlo zde k vystavení jedovatým chemikáliím staré čističky. Tato expozice způsobila předčasnou smrt samotného Tarkovského.<sup>15</sup>

#### 4.6. Pohyb

Kamera je často statická, doplněna o pomalé švenky odkrývající nové, neprobádané prostory Zóny. Toto v nás vytváří pocit přítomnosti na místě a rozhlížení se. Když už je kamera v pohybu, jedná se o jízdu. Zde se konkrétně zaměřím na dvě scény s využitím jízdy.

Prvním je nájezd skrz zničený vrtulník, kdy nás jízda během několika minut doby trvání jednoho záběru provádí celým prostorem Zóny. Prvotně vidíme pouze zničenou těžkou vojenskou techniku, následně nám však jízda dovnitř záběru odkrývá mrtvé vojáky padlé při obraně (soudíme tak podle úchopu kulometu a pózy). Vzniká tak otázka, proti čemu bojovali? Toto pouze prohlubuje mystičnost celé Zóny a okolnosti jejího vzniku. Následně kamera projíždí oknem padlého vrtulníku a symbolicky ukazuje nové dobrodruhy (Spisovatele, Profesora a Stalkera), kteří do Zóny přicházejí.

---

<sup>15</sup> Cinema Tyler, *Stalker* (1979), *The Sci-Fi Masterpiece That killed Its Director*, (2017) – Youtube video.



Obrázek 6: Vrtulník

V jednom záběru tak máme reprezentaci konfliktu člověk kontra neznámá síla. Závažnost konfliktu vidíme dle tanků a vojenských vrtulníků, a nakonec je nám také odkryt výsledek tohoto konfliktu (člověk prohrál). Ale jak se říká i po nejtušší zimě vždy přijde jaro – naše jaro jsou noví dobrodruzi rámování oknem vrtulníku, kteří i přes jasný konflikt, který se v Zóně odehrál, do ní přicházejí a vnášejí nový život. Podobně komplexní záběr jednosměrného pohybu nalezneme ve *Werckmeisterových harmoniích*, a to hned v úvodu. Jedná se o scénu Zatmění slunce. Úvodní záběr-scéna snímku nasazuje tempo a náladu, která nás bude provázet celou po celou dobu filmu. Autor dává v tomto snímku na stejnou váhu čas a pohyb, tedy „*Pohyb je změnou prostoru v čas*.“<sup>16</sup> Více o tomto píše Martin Ciel: „*Jde o to, že čas a prostor jsou stejně důležité jako postavy, v systému díla mají rovnocenné funkce. Spolu s pohybem. Stejně podstatný jako pohyb obrazu je také obraz pohybu. Pohyb je změnou prostoru v čase a Tarr důsledně využívá všechny tyto tři fenomény. Vytváří tak magickou, znepokojující atmosféru pomalého plynutí v bludišti*.“<sup>17</sup> Kamera začíná jako statická a ukazuje nám v celku Jánose, jenž staví prvního štamgasta do pozice Slunce, středu planetární soustavy. Daný muž je komponován ve středu rámu se slovy „*Ty jsi slunce*.“ Kompozice tedy jasně koreluje s tímto tvrzením. Následně kamera jízdou přechází do polodetailu, kdy János staví dalšího štamgasta do pozice Země. Kamera v této situaci kopíruje rotaci muže „*Země*“ kolem „*Slunce*“. Následuje přidání Měsíce. Kamera rotuje v protisměru rotace hospodské sluneční soustavy. Takto se

<sup>16</sup> BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed. *Béla Tarr: V oku velryby*. Praha: AČFK ve spolupráci s nakl. Casablanca, 2010. Str. 117

<sup>17</sup> Tamtéž, str. 116–117.

situace opakují až do momentu zatmění slunce. Kamera již není součástí soustavy, nýbrž se soustředí na monolog Jánose. Se začátkem rozeznávající se hudby začíná pomalu odjíždět.



Obrázek 7: Zatmění slunce

Za znění skladby “*Valuska*” autora Víga Mihályho se kamera jeřábem dostává až pod strop, kdy do záběru dostává zdroj světla ve scéně (lampa zavěšená pod stropem). Z optické podstaty věci je obraz trochu mlččnější a nabírá na snové náladě. Tímto nahlížíme na vše jinak, mění se perspektiva. Po dobu “zatmění” máme možnost prohlédnout skrz štangasty a obdivovat jejich snahu pochopit vesmír, tedy sebe samé. Jedná se také o chvíli sebereflexe.

Druhým příkladem je záběr Relikvie naší doby ve *Stalkerovi*. Jedná se o snovou sekvenci, v níž Stalker padá únavou do snového stavu, přičemž je vyobrazena komplexní jízda prostorem plnou symbolů. Nevíme, jestli se jedná o jeho vizi, halucinaci. Obraz je náhle sépiový, jako bychom opustili Zónu. Kamera přejíždí nad různými věcmi uloženými na dně potůčku. V průběhu jízdy procházíme dějinami Zóny a člověka. Pozorujeme různé artefakty, které zde lidstvo zanechalo:

1. Stříkačka
2. Talíř
3. Dráty
4. Zrcadlo
5. Mísa + ryby – Zde se jedná o alegorii hlavních hrdinů, tedy na lidstvo celé, jenž reprezentují. Jako rybičky jsme uvězněni ve vlastní bublině (skleněná mísa) naší hlavy a nevidíme mimo ni.
6. Kov

7. Mince – všudypřítomný příběh Dikobraze a jeho skryté touhy po penězích.
8. Svatý obrázek
9. Samopal – Válka/ konflikt, její přítomnost, je čitelná v celé oblasti zóny.
10. Hodiny – Memento mori
11. Kalendář
12. Stalkerova ruka



Obrázek 8: Natáčení záběru na relikvie<sup>18</sup>

Zároveň zde Tarkovskij pracuje s rovinou odzvláštnění, alienace a přidání transcendentních vlastností objektům denného užitku. Koná tak pomocí nerealného úhlu pohledu a silné stylizace. Objekty se nám tak jeví jako nadpřirozené a automaticky v nich hledáme symboliku. Na téma kamerových úhlů píše Donato Totaro následující: *...stejně jako další aspekty Tarkovského mizanscény a stylu kamery, odcizuje zaznamenané objekty. Tato neobvyklá výhoda kamery proniká do běžných způsobů pohledu tím, že nás staví do nemožného úhlu pohledu. V jiných případech, jako je například snový let ve Stalkerovi, si přivlastňuje metafyzický mimotělní zážitek. Tarkovskij používá tento pohyb kamery jako jedinečný znak pro snové a subjektivní stavy (Stalker, Solaris, The Sacrifice) a jako způsob odcizení přirozeného a každodenního předmětu.*<sup>19</sup>

<sup>18</sup> [Zhttp://www.gjdream.com/news/articleView.html?idxno=494900](http://www.gjdream.com/news/articleView.html?idxno=494900)

<sup>19</sup> TOTARO, Donato. "Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky." *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, vol. 2, no. 1, Film Studies Association of <sup>Canada</sup>, 1992, str. 26, Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/24402079>,



Z technické stránky záběru, byla využita jízda postavená nad hercem a všemi relikviemi. Byl využit objektiv s dlouhým ohniskem, jelikož rozteč mezi kolejemi nebyla větší než metr. Dalším druhem kamerového pohybu, jenž využívají oba snímky, je jeřáb, díky němuž během jednoho dlouhého záběru několikrát promění šířku záběru a úhel kamery. Scény tak působí plynule a “reálně” (pocit přítomnosti na místě). Příkladem tohoto je scéna na náměstí. Záběr začíná nadhledem z jeřábu, jenž nám ukazuje rozsáhlost problematiky (povstání). Vidíme několik stovek lidí, ohniště a ocas Velryby vyčuhující z vozu. Následovně se kamera přesune níže do úrovně očí všech lidí na náměstí a sleduje Jánose, jenž vchází do záběru. János je mimo ostrost a my tak máme možnost sledovat dění okolo více detailněji. Ostrost se přesouvá na Jánose až v momentě konfrontace s jedním z povstalců, jenž provádí “výslech”. Tato scéna je zajímavá jak využitím kamerového pohybu (jeřáb), tak dramaturgicky motivovaného selektivního ostření, ale také šířky záběru, jenž začíná na velkém celku a končí detailem (mezitím však prochází všemi šířkami záběrů). Zajímavým motivem v tomto záběru je sloup umístěný uprostřed záběru a také nevyvážená kompozice obrazu (skupiny jsou rozmístěny asymetricky). Všechny tyto postupy dodávají na pocitu neuspořádanosti skupiny a chaotického jednání.



Obrázek 9: Dav na náměstí

Podobný vzorec využití ve *Stalkerovi* je moment, kdy protagonisté sestupují do kotliny v Zóně. Záběr začíná ve velkém celku a nadhledu. Také je zde přítomnost stožáru připomínající kříž, jenž lemují jejich trasu. Opětovně můžeme vnímat podobnost mezi výpravou do Zóny a křížovou cestou. (Více o tomto v kapitole Spiritualita ve filmech). Trojice pomalu prostupuje prostorem

pomocí matek, které vytyčují bezpečnou trasu. Vyniká jejich obklopení Zónou – úhel kamery, jež se na ně dívá shora, představuje všudypřítomný pohled zóny, která sleduje každý jejich krok.

#### 4.7. Pohyb zóny

Kombinace vnějšího a vnitřního pohybu nalezneme ve scéně snahy Spisovatele dojít do komnaty přímou cestou. Tedy proti zásadám Zóny. Záběr začíná jako klasická jízda, jež sleduje protagonistu na objektiv s dlouhým ohniskem, jak prostupuje prostorem. Čím blíže je Spisovatel ke komnatě, tím více se pozadí opticky zvětšuje. Tarkovskij zde využil vertigo efektu. Jízda, jež postavu sledovala, zpomalila a vyvažovala změnu šířky obrazu způsobenou transfokací. Tím pádem Spisovatel zůstává stejné šířky, ale pozadí se nám pomalu zvětšuje. Pociťujeme zmatení, které cítí také Spisovatel, který do této chvíle pochybuje o pravdivosti síly Zóny. Následující záběr je protipohled na zmateného Spisovatele, jenž stále přistupuje ke komnatě. Když dosáhne jisté blízkosti, kamera transfokuje a zvětšuje šířku záběru, to vše za doprovodu neznámého zvuku. Máme pocit, jakoby se odsunula celá budova a kus země, jež je v prvním plánu mimo ostrost. Celá tato chytrá optická hra je zakončena v záběru, jenž je vnitřně rámován dveřmi do budovy. Zóna se stáhla a dává Spisovateli jasně najevo, že další krok je pro něj nebezpečím. Neznámý hlas vydává povel, aby se zastavil. Protagonista tak učiní a pokořen se vrací ke zbytku skupiny. O pár minut později vidíme, jak místo, kde spisovatel stál, zahaluje mlha, symbol konání Zóny. Spisovatel unikl jedné z pastí. Celá tato chytrá optická hra vytvořena pouze pomocí pankratického objektivu Cooke Varotal 20-100mm T3.1 a jízdy. Tarkovskij zde opět dokazuje schopnost s málem vytvořit dechberoucí efekt. Metafora vytvořena pomocí mlhy se nám naskýtá také ve *Werckmeisterových harmoniích*. Po začátku nepokojů ve městě vidíme, jak se nad statkem vznáší dvě oblaka kouře. Jeden je napravo, druhý nalevo. Slyšíme, jak rebelové ničí město a zapalují ohně. Kouře se pomalu přibližují ke středu statku, až se spojí v jeden. Tak, jako lid, který byl na náměstí rozdělen, se spojil a zaslepen se vydává drancovat město v jedné velké skupině.



Obrázek 10: Mlha nad maloměstem

#### 4.8. Roční období

Konání Zóny také vidíme ve *Stalkerovi* v záběru, kdy pokoření svými vlastními osudy tři protagonisté usedají na špinavou zem. Sledujeme je pohledem z nitra komnaty, do které nikdy nevstoupí. Celý prostor se nám pomalu odkrývá transfokací. Profesor rozebírá bombu a Stalker se Spisovatelem sedí a hledí komnatě přímo do “očí”. V prvním plánu je vodní plocha, jež odráží různá světla. Druhý plán tvoří hrdinové. Scéna je v modrých tónech denního světla, jež prosvítá pravděpodobně stropem nad trojicí. Během chvilky však dochází ke změně atmosféry a světlo uvnitř nabírá zlatavý tón, pak se vrací do původního modrého tónu, zároveň se nad vodní plochou spouští déšť. Tato změna znázorňuje několik věcí. Muži sedí a rozjímají nad svými osudy, zóna na to reflektuje a znázorňuje jejich změny přístupů k životu a poznatky jenž při výpravě získali. Spisovatel výpravu podnikal za cílem získání inspirace. Tu získal při cestě samotné a došel k uvědomění, že blahobyť by jeho tvůrčího ducha zabil. Tedy jemu komnata splnila přání. Profesor chtěl komnatu zničit, ale v rámci konfliktu s dalšími dvěma muži vypověděl nahlas jeho problémy a demony, jenž ho pronásledují celý život. Podniknul tak první krok v řešení problému, pojmenoval jej. Stalkerův životní cíl je pomoci lidem poznat díky komnatě štěstí. Jeho přání je tedy také splněno. I když ne konkrétně, komnata splnila přání všem. Změny počasí a světla jsou jen úkazem Zóny, která se loučí s dobrodruhy.

#### 4.9. Světlo

U obou snímků vidíme svícení na způsob realismu. Jsou využity reálné zdroje světla jako lampy, svíčky či zrcadlo, které jsou následně filmovými světly podpořeny. Tedy nevidíme dokonale nasvícené portréty či tříbodové svícení. Chvillemi je ve *Stalkerovi* využita nemotivovaná kontra k oddělení postav od tmavého a nevýrazného pozadí. Také je zde světlo využito jako metafora neznáma a mystično Zóny v záběru Příjezd vlaku do Zóny. V tomto záběru můžeme pozorovat využití světla jako narativního prostředku. Prostor, kde vjíždí vlak, je přexponován a vychází z něj silné světlo mířící přímo do kamery. My tedy nevidíme, kde vlak jede, a prostor se nám jeví skoro až jako nebe. Tato záře reprezentuje sílu Zóny a její zvláštní chování a vlastnosti, kvůli kterým je ukryta před veřejností za ostatními dráty a železnými dveřmi. Silné světlo také reprezentuje cíl filmových dobrodruhů – dostat se do Zóny. Podobná metafora světlo=cíl je využita v *Pulp Fiction* (1994), konkrétně ve scéně s kufříkem. Potvrzení tohoto významu je i v momentu, kdy skupina úspěšně přejede checkpointem a odbočuje doleva, kde je umístěné světlo.



Obrázek 11: Vlak vjíždí do Zóny

Na rozdíl od *Stalkera*, kde je světlo velkou část snímku měkké, Tarr pracuje s noirovým stylem – temnotou a takzvaným šerosvitěm vyznačujícím se vysokým kontrastem a plasticitou. Využívání tvrdých zdrojů světla navozuje atmosféru hrubého a nepřívětivého světa, v němž se protagonista ocitá. Světlo je také využito k časté rytmizaci mizanscény. Toto například vidíme v příjezdu Velryby, kdy se střídá světlo lamp s temnou nocí, či také v interiérových scénách jako například Jánosova večere.



Obrázek 12: János při večeři

Práci se světlem, respektive temnotou nalezneme také v match cutu, který se odehrává při konverzaci mezi Jánosem a Velrybou. Ve městě začíná stoupat napětí a na náměstí se již tvoří hloučky povstalců toužících rabovat město. János nepozorovaně vnikne do boudy, v níž je Velryba a vede k ní krátký monolog. *“Podívej se, kolik problému jsi způsobila. I když nemůžeš dlouho nikomu uškodit.”* Chápeme, že Velryba je pouze zástěrka, kamufláž příjezdu Prince, a je využívána k upoutání pozornosti lidí. Následně se nám odhaluje hádka mezi Princem, jeho pomocníkem a majitelem Velryby. Prince vidíme pouze jako stín na stěně. János v této scéně pochopil, že příjezd Velryby vůbec byl záminkou pro povstání. Jánose i velrybu zde vidíme vytyčenou v temnotě malým bodovým světlem, které zdůrazňuje jejich oči. Oči jsou považovány za okno do duše. Tímto dochází k propojení mezi těmito dvěma postavami. János také působí jako “nástroj” pro tetu Thünde.



Obrázek 13: Oko Velryby



Obrázek 14: Oko Jánose

## 5. ZÁVĚR

Na základě výše popsaného je vidět podobnost tvorby Bély Tarra a Andreje Tarkovského. Autoři využívají k pomalé naraci také pomalou stříhovou skladbu. Oba filmy se skládají z menšího počtu záběrů, než je tomu standardně zvykem. Delší záběry publiku nabízejí dostatek času na prohlédnutí celého filmového políčka záběru. Díky tomu prožíváme zážitek jak při sledování, tak také po zhlédnutí, jelikož oba snímky mají několik rovin přesahu a každý si v nich najde své. Jedním ze zmíněných přesahů je například otázka vnitřní touhy. Tarkovskij na příkladu *Stalkera* ukazuje nebezpečí odhalení našich opravdových niterných tužeb. Tarr ve *Werckmeisterových harmoniích* pracuje s nadčasovou ukázkou toho, kam může zajít radikalismus. Na vzorku občanů maloměsta vidíme, jak jednoduché je poštvat lidi jednoho proti druhému. Toto přirovnání je aplikovatelné na většinu válečných a konfliktních situací ve světě. Dále se práce zabývá podobností oblastí děje obou snímků. Děje se odehrávají na místech ovlivněných předmětem s nadlidskou mocí. A to ať již doslova (Zóna) či pouze metaforicky (Velryba). Zóna totiž vzniká po dopadu meteoritu, jenž mění oblast na jakýsi labyrint mnoha smrtelných pastí vedoucí do jeho nitra ke komnatě splněných přání. Propouští však pouze ty, kteří zažili opravdové utrpení. Maloměsto, kde se odehrává příběh Jánose Valuszky je zase ovlivněno příjezdem Velryby. Zde se projevují dva faktory, které Velrybě dodávají na speciálnosti. Neznalost tohoto vycpaného zvířete mu přidává na exotičnosti a jedinečnosti. Tajemná prezentace a Princ, jenž pronáší své projevy, vytváří z náměstí, na němž je Velryba vystavena, místo setkání jeho stoupenců.

V rámci filmů můžeme také vidět práci s reálným časem v záběrech „Jízda drezínou“ a „Dav prochází městem“. Délka trvání záběru odpovídá reálnému času, jenž by bylo potřeba k vykonání těchto činností (konkrétně překonání vzdálenosti). Pozorujeme tak rytmický pohyb v obraze podtržený nediegetickým a speciálně upraveným zvukem, jenž plní funkci „beatu“ pro obraz a je synchronizován k obrazové rytmizaci. K udržení divácké pozornosti jsou také využity metody vůdčích linií pro oko v rámci mizanscény či promyšlená dekompozice, jež odhaluje více než by bylo opticky možné. Toto konkrétně vidíme v záběru „Spisovatel jde k drezíně“, kdy je v odraze vody vidět budovu a nebe nad kantnou, tedy o 1/3 obrazu více. Pohyb kamery je v obou filmech rozvázný a pomalý tak jako jeho narace.

Je zde několik komplexních pohybů kamery jak do hloubky prostoru, tak směrem horizontálním. Jednou z těchto scén je úvod snímku *Werckmeisterovy harmonie*, kde vidíme protagonistu představujícího až skoro taneční performance při vysvětlování zatmění slunce. Kamera se posouvá prostorem adekvátně k pohybu masy „tanečníků“ a v momentě metaforického zatmění vykoná pohyb směrem horizontálně nahoru. Zachycuje tak v záběru světlo umístěné pod stropem, jež

představuje ono slunce. Světlo jako takové je v obou filmech aplikováno realisticky, prostor je z velké části nasvícen reálnými zdroji, s občasným přídatkem či dosvícením. V obrazech vidíme častou světelnou rytmizaci. Světlo je také využito k dotvoření tajemna Zóny, ve scéně „Vlak vjíždí do zóny“, kdy protisvětlo ukrývá krajinu zóny. Kameramanská práce je celkově na snímcích dovedena precizně a není proto divu, že filmy neustále slouží jako inspirace pro řady generací filmařek a filmařů.

Oba autoři se zabývají spodní vrstvou společnosti, jejich osudy a také otázkou toho „Co je to štěstí?“. To je právě všudypřítomným motivem a cílem hrdinů. Ve *Stalkerovi* se štěstí dopracujeme pomocí sebepoznání a trápení. Spisovatel se o tomto sám zmiňuje při rozhovoru všech tří mužů u řeky. Uvědomuje si, že bez trápení není schopen tvořit a jeho největší prokletí je zároveň jeho největším darem. Proto bych byl rád, kdyby se každý po přečtení této práce a zhlédnutí obou snímků zamyslel nad otázkou, co je pro něj štěstí. Dnešní konzumní společnost nám pokřivila hodnoty a utápí nás v neurochemických smyčkách. Díky tomu jsme se odnaučili kochat se maličkostmi. Tak jako Stalker květinami nebo jako János svým vystoupením.



## 6. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### Knižní publikace:

BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed. *Béla Tarr: V oku velryby*. Praha: AČFK ve spolupráci s nakl. Casablanca, 2010. ISBN 978-80-87292-07-5

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6

BROWN, Blain. *Cinematography: Theory and Practice*. Focal Press, 2011. ISBN 9781138940925

TARKOVSKIJ, Andrej. *Krása je symbolem pravdy*. Příbram: Camera Obscura, 2011. ISBN: 978-80-903678-5-2

TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera Obscura, 2009. ISBN 978-80-903678-4-5

TARKOVSKY, Andrey. *Sculpting in Time: Reflection on the Cinema*, Universtiy of Texas Press, ilustrované vydání, dotisk, přepracované vydání, University of Texas Press, 1989, ISBN 9780292776241

### Vědecké články:

TOTARO, Donato. "Time and the Film Aesthetics of Andrei Tarkovsky." *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, vol. 2, no. 1, Film Studies Association of Canada, 1992, pp. 21–30, Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/24402079>

### Dizertační práce:

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu* (dizertační práce) Masarykova univerzita Filozofická fakulta Ústav filmu a audiovizuální kultury, Brno 2006

### Online zdroje:

Cinema Tyler, *Stalker* (1979), *The Sci-Fi Masterpiece That killed Its Director*, (2017) – Youtube video. Dostupné z: <https://youtu.be/lhK7hMBli4s>

DALY, Fergus, LE CAIN, Maximilian. „Waiting for the Prince – An Interview with Béla Tarr.“ In *Senses of Cinema*. 2001. Dostupné z: <http://www.sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/83/>

## 7. SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Příjezd do zóny (00:35:00-00:40:00)

Obrázek 2: Příjezd Velryby (00:19:18)

Obrázek 3: Spisovatel jde k drezíně (00:33:00)

Obrázek 4: János se vrací domů (00:11:50)

Obrázek 5: Dav prochází městem (01:43:15)

Obrázek 6: Vrtulník (00:50:30)

Obrázek 7: Zatmění slunce (00:00:00)

Obrázek 8: Natáčení záběru na relikvie

Obrázek 9: Dav na náměstí (01:17:30)

Obrázek 10: Mlha nad maloměstem (1:41:20)

Obrázek 11: Vlák vjíždí do zóny (00:30:00)

Obrázek 12: János při večeři (00:48:10)

Obrázek 13: Oko Velryby (1:35:00)

Obrázek 14: Oko Jánose (1:35:00)

