

## Motivy zrcadlení ve filmu *Zrcadlo* Andreje Tarkovského

Autor: Iva Gajdošíková

### Abstract

*Motives of Mirroring in Andrei Tarkovsky's Film The Mirror.* – The introduction to Andrei Tarkovsky's *The Mirror* is the key to understanding the entire film. Control, knowledge and coming to grips with oneself are the main themes here. However, one cannot directly gain control over one's ego; this can only be done through a reflection – through a mirror's reflection. Whether this reflection is quivering on a surface, is reflected in a window, mirror or in the human mind, it always remains a mere appearance, a game thrust into the field of subjectivity. In spite of this, the ego can become just as real as its relation to the whole, or the world.

**Keywords:** Andrei Tarkovsky, *The Mirror*, mirroring, missing subject, subjective camera

**Klíčová slova:** Andrej Tarkovskij, *Zrcadlo*, zrcadlení, chybějící subjekt, subjektivní kamera

Úvod k *Zrcadlu* Andreje Tarkovského představuje klíč k uchopení celého filmu. Hlavním tématem se zde stává ovládnutí, poznání, uchopení sebe sama. Svého já se však nelze zmocnit přímo, ale jen skrze odraz – zrcadlový odraz. Ať se tento odraz chvěje na hladině, odráží v okně, zrcadle či lidské mysli, vždy zůstává pouhým zdáním, hrou odkázanou do pole subjektivity. Navzdory tomu se já stává skutečným právě natolik, nakolik se vztahuje k celku, světu.

Tarkovského film *Zrcadlo* je dílo výsostně autobiografické. Autor nezprostředkovává svůj osud pomocí nějakého podobenství či projekcí svého já do některé z postav. Naopak explicitně uplatňuje jeden ze svých základních tvůrčích postupů – pozorování faktu. Film zachycuje skutečné události Tarkovského života (vyskytují se zde reálné postavy, některé scény jsou komponovány přímo podle dochovaných fotografií). Jak se Tarkovskij zmiňuje v teoretické stati *Zvěčnělý čas*, ideální způsob filmové práce si představuje asi takto: základní materiál tvoří milióny metrů filmu, na nichž je zachycen život člověka od jeho narození až do samé smrti. Z této látky pak po sestřihu zůstanou dva a půl tisíce metrů, tedy půl druhé hodiny filmového času. V případě *Zrcadla* měl Tarkovskij k dispozici milióny metrů „mentálního filmu“ svého dosavadního života. A v rámci necelých dvou hodin se pak snažil přenést tuto zkušenost na diváka.

O způsobu zprostředkování této zkušenosti se částečně dovídáme již z úvodu díla. Ignat (syn autora Aljoši) se dívá na televizi, kde logopedka za pomoci hypnózy léčí zadrhávání v řeči u studenta Jurije. Tak jako Jurij není schopen vědomě odstranit svou vadu řeči, ani samotný film není odkázán na čistě racionální uchopení. Také Tarkovskij na naše hlavy vztahuje pomyslné ruce a pokouší se nás uvést do svého druhu hypnózy, do vlastního pojetí prostoru a času, jedince a celku světa. Uvádí nás do blízkosti vlastního subjektu, tak jako v každém svém díle.

V *Zrcadle* je však tento subjekt, toto *já* přímo tematizováno. Film *Zrcadlo* se v tomto smyslu pro Tarkovského stává přímo činem, nutností. Jedině pohled do „zrcadla“ mu totiž může navrátit jeho ztracené já, které se třísťí do mnoha střeptů. Jedině pohled do zrcadla může alespoň na chvíli odzrcadlit já v jeho celistvosti.

Své já Tarkovskij přibližuje postavou dospělého Alexeje, jenž se ocitá stále mimo obraz, a tak můžeme slyšet pouze jeho hlas (např. na druhém konci ve filmu často tajemného předmětu – telefonu). Tato postava se stává jakýmsi prostředníkem mezi uměleckým tvarem *Zrcadla* a reálným světem Andreje Tarkovského. Alexej ve filmu je i není, naznačuje rozdvojení, jež musel autor uskutečnit v rámci co nejobjektivnější výpovědi o své osobě. Jako další vyjádření své osoby pak Tarkovskij předkládá obrazy sebe sama jako chlapce v různých věkových obdobích, co do objektivnosti ho dále určují především vztahy k rodině a ostatním lidem, vymezuje se také k celkům jako národ či dějiny, jako tvůrce pak ke kulturnímu kontextu. Každý komponent *Zrcadla* se tak stává v jistém smyslu zrcadlem Tarkovského osobnosti.

Motiv zrcadla se však objevuje ve více podobách:

1. Snímek obsahuje scény, ve kterých se hrdinové zhlíží v zrcadle-předmětu nebo v okenní tabuli. Autor tak zprostředkovává psychologickou charakteristiku postav, jež je při pohledu hrdinů do zrcadla zvláště umocněna, vyplouvá na povrch. Psychologický efekt mají i ve filmu použité fotografie, které jsou ve své podstatě také zrcadlovými zobrazeními.

2. Odrazu matčiny tváře v zaskleném obraze využívá Tarkovskij pro překlenutí časové dimenze. Tvář matky se prolne s její současnou podobou staré ženy.

3. Ve scéně ze španělské občanské války nese žena velké rozbité zrcadlo.

4. Motiv zrcadla se objevuje také ve verších Arsenije Tarkovského:

(...)  
*bylas má prudká závrat' z blaženosti,*  
*po schodech dolů se mnou propadlá*  
*šeříkem jara k sobě do království*  
*na odvrácené straně zrcadla.*  
(...)

5. *Zrcadlo* můžeme chápat metaforicky jako odraz autorova vědomí či podvědomí. Nejen vzhledem k nechuti Tarkovského k metaforám či všem symbolům v umění se však budeme snažit dokázat, že i tento odraz je komponován v rámci zákonitostí odrazu v zrcadle-předmětu.

Na metatextové rovině *Zrcadlo* vypovídá o způsobech zobrazování skutečnosti pomocí zrcadla-předmětu. Již zmíněná spojitost zrcadla a fotografie nás pak odkazuje také ke vztahu zrcadlo – film. Na základě tohoto vztahu, jenž bude dokládán níže, tedy Tarkovského *Zrcadlo* poukazuje na rovině metatextu k základním způsobům zobrazování skutečnosti filmem.

V případě zrcadla jako předmětu se otázka zrcadlení já může zdát jednoduchá. Vždyť první zkušeností každého člověka se zrcadlem je právě spatření sebe sama. Několikaminutová scéna v domě ženy lékaře, kdy mladý Alexej za doprovodu hudby sleduje bočním pohledem svůj obraz v zrcadle (a také obraz sleduje jeho), však naznačuje množství dalších vrstev, které se za vnější podobou já nutně skrývají. Nicméně právě vnější podoba našeho já může dát signál o těchto vnitřních vrstvách našemu okolí, vnějšku, světu. V zrcadle se poprvé setkáváme s tím, jak nás vidí ostatní, a tak jsme i my schopni odcizeného pohledu na sama sebe. Právě zrcadlo se podílí na naší schopnosti sebereflexe, projekce či vcítění (Lacanova psychoanalýza). Ukazuje nám naše já z opačné perspektivy, tentokrát se nedíváme zevnitř, ale zvenčí. Jen díky tomuto rozdvojení jsme schopni se nejen sebereflektovat, ale také sebevytvářet.

V *Zrcadle* představuje tuto možnost mladý Alexej. Jeho pohled do zrcadla má v sobě něco neurčitého, tajemného, vyjadřuje chlapcovu skrytou fantazii, utajené představy. Alexej se ocitá v prostoru dětství, kdy je ještě všechno možné. Má před sebou celý život nejrůznějších cest, každá podoba jeho já je ještě uskutečnitelná. Protipól mladému Alexejovi představuje jeho pozdější žena Natálie. Její pohled do zrcadla už nevyjadřuje zmíněnou otevřenost životu. Tato žena má již na tváři ustálenou masku, která se vytvořila při kontaktu s vnějším světem. Již přijala svou roli. Zrcadlo nám sice neumožní pod masku nahlédnout, avšak silně umocňuje charakter této tváře jako masky, a tím již představuje jisté poodhalení.

I osobní já Alexeje bude určováno vztahem k okolnímu světu. Otázkou však je, zda ustrne v jedinou podobu, nebo se bude přirozeně vyvíjet. Autor Alexej sice uléhá na postel – vzdává se aktivity, a tak by se jeho postoj mohl zdát právě nehybným, strnulým. Jeho zastavení je však nutné pro ohlédnutí zpět, je vystoupením z chaosu, určitým pokusem o sestavení vlastního „sebeobrazu“, který pak bude nadále podmiňovat další vědomý pohyb a směřování autora.

Jako nástroj sebepoznání, sebeodhalení se v těsné analogii uvádí vedle zrcadla právě film. Souvislost zrcadla a filmu postřehl již výtvarný kritik a estetik Roger Fry, jehož myšlenky rozvádí ve svém článku *Film jako/a zrcadlo* Vlastimil Zuska. Fry zde upozorňuje na to, že zrcadlové vnímání je filmu mnohem blíže než vnímání žité skutečnosti. Oproti realitě je podle Frye „...v zrcadle mnohem snazší abstrahovat sebe sama a pohlížet na proměnlivou scénu jako na celek. Ta náhle nabývá až charakteru vize a z nás se stávají praví diváci, kteří si nevybírají, co vidí, ale kteří vidí všechno jako stejně důležité a všímají si tak řady zjevů a jejich vzájemných vztahů, které by jinak naší pozornosti unikly. Zrcadlo tedy do jisté míry mění odráženou scénu ve výjev, který přináleží spíše životu imaginativnímu. Zrcadlo tak svým povrchem vytváří velice rudimentální umělecké dílo, neboť nám pomáhá dosáhnout uměleckého vidění.“ (Zuska 1989: 7)

Pro otázku sebepoznávání je důležité právě vyloučení (abstrahování) recipujícího jakožto sebe-vědomého já (tj. včetně vlastní prostorové pozice, taktálních klíčů atd.) ze světa projektovaného dění. Dochází tak k jistému odreálnění, kterým se vyznačuje jak zrcadlový obraz, tak i obraz filmový. Podle Zusky (1989: 7) mluví Francis E. Sparshott o odcizeném filmovém vidění. Upozorňuje na implicitní neprojektovaný prostor, který obsahuje „chybějící subjekt“, jehož oči vlastně pozorují svět na plátně. S tímto „chybějícím subjektem“ – okem kamery se identifikuje divák, je uvnitř filmového prostoru, ale není částí jeho světa.

Mohli bychom říci, že *Zrcadlo* je film o Tarkovském, kterého v díle zastupuje postava autora – Alexeje. Jak již bylo zmíněno, sama tato postava se však ve filmu vůbec neobjeví, můžeme slyšet pouze její hlas. Slyšíme, jak Alexej mluví, jedná, jeho vědomí však jako by se ocitalo někde úplně jinde (ostatně také jeho fyzická aktivita se snižuje, při telefonickém rozhovoru s matkou se zmiňuje, že je zřejmě nemocen, již tři dny nevyšel z domu a jeho pojem o čase je jen velmi matný). Fyzická nepřítomnost Alexeje posouvá část *Zrcadla* z prostoru vnějšího do prostoru vnitřního. V *Zrcadle* se takto zhmotňuje autorova paměť, retrospekce se pohybují na úrovni vzpomínky či snu, na což nás explicitně upozorňuje i sám Alexej.

Fyzická absence této postavy poukazuje také na zmíněné odreálnění, odcizení prostoru, ve kterém probíhá sebereflexe. Nepřítomnost Alexeje poukazuje na odstup, který je nutný k pozorování a poznávání tohoto sebereflexivního imaginativního prostoru (autor ve svém zrcadle je i není). Jako „sebe-vědomý“ není pak Alexej v zrcadle svého dětství, pohybuje se zde na stejné úrovni jako ostatní postavy. Ve scénách s dospělým Alexejem je pro jeho pohled použita subjektivní kamera, malý Alexej se však již spolu s ostatními postavami stává součástí jednoho výjevu. Co se týče způsobu zaměření oka kamery, je nám tedy předkládáno jednolitě zrcadlo autorovy minulosti.

Tělesná nepřítomnost autora – Alexeje umožňuje diváku intenzivní identifikaci s touto postavou. V *Zrcadle* se takto zviditelňuje základní pozice diváka při vnímání filmu (pokud není snímán subjektivní kamerou), pozice „chybějícího subjektu“, jehož oči pozorují svět na plátně. Tento moment představuje i určitou výzvu divákovi, aby také on promítl svou mysl na „plátno“, kde se stane jen jedním z mnoha stejně důležitých komponentů, kde jeho samého nebude určovat subjektivní vidění, ale vztahy k ostatním částem. I když postavy současnosti dospělého Alexeje samozřejmě vidí, do jisté míry v *Zrcadle* funguje i princip „vidět a nebyť viděn“ charakteristický pro film i zrcadlo. Takto můžeme interpretovat v tomto smyslu uzavřené zrcadlo Alexejových vzpomínek, ale také „současné“ obsahy jeho mysli, jež se stále více stahují do sebe.

Další analogie zrcadla a filmu – moci vidět, avšak nemoci zasáhnout do obrazu – vyvstává v *Zrcadle* opět prostřednictvím Alexejových vzpomínek. Jak se zmiňuje Leo Rajnošek, „přítomnost nemá poznávací hodnotu, poznáváme jen minulé, které jsme již stačili zhodnotit a začlenit do souvislosti.“ (Rajnošek 1971: 318) Každá sebereflexe je tedy již zákonitě minulostí, do které již nemůžeme fyzicky zasáhnout. Nemožnost kontaktu, ať už jde o zpětné vidění či zasahování, se zrcadlem a filmem je však způsobena nikoli časovým odstupem, ale především „umělostí“ formy.

Alexejovy prožitky se také stávají v podstatě „umělými“, stávají se obrazy jeho mysli. Mění se v mentální obsahy, do kterých již není možné fyzickou cestou zasáhnout. Tarkovského film *Solaris* nás však upozorňuje na velmi čilý pohyb a výměnu na úrovni těchto mentálních či duševních obsahů, které se zde zdají skutečnější než fyzická existence. V tomto filosofickém sci-fi vzpomínky své tvůrce nejen vidí, ale dokonce se přímo zhmotňují a zasahují do životů postav. Jedině myšlenková práce s obsahy našeho vědomí, jediné práce s naší minulostí nám může povědět něco o nás samotných a překlenutí časové dimenze zde není překážkou.

Příznačné je také snižování Alexejevy fyzické aktivity. Stahuje se do ústraní, vyhýbá se sociálním kontaktům (tři dny nevychází z domu, slova jako by mu už nepostačovala k vyjádření), až nakonec uléhá do postele a lékař ohlašuje jeho brzkou smrt. Christian Metz (1991) se ve své knize *Imaginární signifikant* zmiňuje, že spolu velmi úzce souvisí právě snížení motorické aktivity a zvýšení naší imaginace, snížení konativní reakce (snahy o uskutečnění nějakého děje) a zvýšení emocionálního vybuzení.

Jako analogie ke stavu Alexeje se nabízí podobná situace hrdinky Jenny v Bergmanově filmu *Tváří v tvář*. Stejně jako Alexejovi se Jenny promítají vzpomínky z dětství. Pobyt u prarodičů v ní vzbudí starý pocit úzkosti. Usíná několikadenním spánkem. Čím více se snižuje její fyzická aktivita, tím více se zvyšuje její imaginace. Jenny se pokusí spáchat sebevraždu a v době, kdy se ocitá mezi životem a smrtí, je její obrazotvornost nejsilnější. Pohybuje se v rudém labyrintu své duše, svých vzpomínek. Tyto vzpomínky se však od ní odvracejí, Jenny s nimi nemůže pracovat ani po vnější, ani po vnitřní stránce. Dusí se, neocitá se před svým zrcadlem, ale spíše v prostoru za zrcadlem či v zrcadle.

Vzpomínky zákeřně přepadají její já. Jenny na ně nemůže působit. Jednak protože její já nezná rozdělení sebereflexe – charakter její osobnosti byl vždy určován vnějším okolím (počínaje právě prarodiči), jednak protože pocit úzkosti k ní přichází jako cizí element, jako něco, co se snažila vždy vytěsnit. Jenny tedy nemůže využít pozitivní – poznávací charakter zrcadla. Fyzicky sice přežívá, zpráva o tom, že se rozvedla a nadále bude pracovat ve vědeckém výzkumu, nám však naznačuje v přeneseném smyslu její psychickou smrt – již se nehodlá vyrovnávat sama se sebou, ani nijak citově angažovat.

V postavě Alexeje se setkáváme s odlišnou, silnější osobností. Tato osobnost je sice zřejmě také určována vztahem k vnějšku – *Zrcadlo* jako film o sebepoznávání totiž nevyjadřuje hledání nějaké vnitřní podstaty či esence člověka, daleko více je spíše přehodnocením pozice, kterou člověk zaujímá ve vztahu k okolí (rodině, světu) a která jako jediná ho jako člověka určuje. Alexej je však ve vztahu k vnějšku rovnocenným partnerem, zatímco Jenny je její pozice z úrovně vnějšku přímo diktována a ona se jí také podřizuje.

Stejně jako Jenny se pokusí spáchat sebevraždu, je Alexejovi diagnostikována postupná smrt a jak říká lékař, není se čemu divit, nedávno mu přece zemřela matka, žena i dítě. Tarkovskij však filmem *Zrcadlo* uchopuje tuto smrt vědomě (využije pozitivní poznávací charakter zrcadla, získává odstup), a tak má možnost tuto hrozbu překonat a přeměnit v pouze přechodnou etapu.

Jak Alexej, tak Jenny se ve svých zrcadlech – vzpomínkách či snech vracejí do dětství. Právě tam tkví kořeny fantazie a obrazotvornosti. Zvláště v těchto záběrech z dětství je použita zvláštní snová, subjektivně laděná kamera. Když se Jenny ve snu vrací do bytu svých prarodičů, do doby, kdy byla ještě malým dítětem, atmosféra bytu změní charakter pomocí světla a ztlumením všech barev a téměř nepostřehnutelným přestavením nábytku. Sven Nykvist vytváří několika lampami a jejich světlem a stíny atmosféru zašlých časů.

Zatímco Bergman navozuje atmosféru dětství především pomocí světla, u Tarkovského je v tomto případě hlavním vyjadřovacím prostředkem pohyb kamery. Pro záběry z dětství je pak charakteristický její otáčivý, kruhovitý pohyb. Hned z počátku filmu takto kamera Georgije Rerberga obtáčí zátylek s tmavými znaménky, drdol plavých vlasů

matky, Marie Nikolajevny, sedící na trámu před svým domem s neznámým mužem procházejícím okolo. Když trám s dvojicí praskne a oba spadnou na zem, kamera najíždí směrem dolů, aby tak zpřístupnila pohled neznámého, který říká ženě: „...tady dole jsou takové věci (...) kořeny, keře (...) nikdy se vám nezdálo, že rostliny cítí, poznávají, možná dokonce chápou...?“

Tímto způsobem Tarkovskij přibližuje jakési mikroskopické vidění, citlivost pro každý detail, pro skrytý smysl i toho nejobyčejnějšího předmětu, tak jak jej chápou právě děti anebo lidé náchylní šílenství či múzám... Matka se vrací do domu a kamera ji doprovází za recitace veršů Arsenije Tarkovského. Vplouvá dovnitř a posléze opět kruhovitým pohybem mapuje prostor domu autorova dětství, skleněné džbány s květinami, pohozené knihy... Kamera doprovází matku, která přichází k oknu, točivě otevírá prostor za oknem a mírně stoupá, aby skrze děšť odhalila skupinku stromů, obraz který bude uzavírat celý film.

Někteří filmoví teoretici (Baudry, Metz) přirovnávají sám počátek filmu k návratu do dětství, k retrogradnímu procesu, jehož výsledkem je hypnagogický stav (denní snění), nadto situovaný do „zrcadlového stadia“, do dětského vztahu ke světu vjemů. S tím souvisí také paralela snu a filmu a některé z ní vyvozené závěry: snížení distance subjektu a objektu, vzrůst rozpětí psychiky, simultánní aktivita vnímání a bytí atd.

Tarkovskij se na jednu stranu staví proti zvyku psychoanalytiků dívat se na život skrze dětství, nacházet v něm vysvětlení všeho. Myšlenkové motivy jeho tvorby tedy nemají s dětstvím nic společného. Na druhou stranu však uznává, že vzpomínka na dětství je jediná autentická, nedeformovaná vzpomínka, jakou člověk má. Zmiňuje se, že dětství určuje celý život člověka, zvláště je-li později spojen s uměním. Čerpá z něj neohraničený prostor fantazie a obrazotvornosti, který je živnou půdou umění. Jeho estetické vnímání je do jisté míry vnímáním dítěte, které ještě dokáže vnímat čas a prostor, aniž by je ponižovalo na pouze účelové formy života.

Když však podle Zusky (1989: 7) Lacan nazývá vztah dítěte ke světu vjemů „zrcadlovým stadiem“, mluví spíše o dítěti, které se samo ještě nedokáže v prostoru pohybovat. Z důvodu nízké motorické aktivity dochází právě u tohoto dítěte ke zvýšené imaginaci. Čím menší prostor máme k dosažení, tím více si ho představujeme, dotváříme. Jakmile se stává okolí během našeho života osvojitelné a uchopitelné, prostor pro naši imaginaci se zužuje. S imaginárním, s pouhým zdáním, s neskutečným se setkává dítě poprvé v zrcadle a tato zkušenost má nadále ovlivnit formování jeho imaginativního života, a tím i vnímání filmu. Také v *Zrcadle* se vyskytuje v tomto smyslu výmluvný záběr – nájezd na zaprášené zrcadlo v pokoji, ve kterém je vidět malý Aljoša se džbánem v rukou, jen tiše stojí a dívá se...

Jednou z dalších analogií, kterou ve zmiňovaném článku *Film jako/a zrcadlo* pro zobrazovací prostředky – film i zrcadlo nachází Vlastimil Zuska, je fakt, že oběma chybí vnější (i vnitřní) horizont. V tomto smyslu se však Tarkovského *Zrcadlo* značně liší. Nemí v sobě uzavřeným zrcadlovým obrazem či odrazem. Jeho epizody naopak jako by spíše přetékal přes okraj a odkazovaly k neohraničenému horizontu žitého světa. Obdobně je tomu i s časovým horizontem, Tarkovskij nám svůj život zprostředkovává pomocí několika epizod, které jsou jakoby vytrženy z jeho celoživotního času.

Tento čas v *Zrcadle* funguje jako nesmazatelné, zároveň však neviditelné pozadí. Zastupuje ony milióny metrů filmu, ze kterých byla vybrána látka jen pro pár epizod. Jak jsem se již zmínila na začátku své práce, Tarkovského filmovou metodou se stává pozorování faktu, nedoplnila jsem však ještě druhou, důležitou část – pozorování faktu *v čase*. A to jak v čase vnějším (spojování jednotlivých záběrů), tak v čase vnitřním (uvnitř každého záběru). Tarkovského film takto, jak už bylo předesláno, přesahuje rozměr pouhého zrcadlového odrazu. Analogie zrcadlo – film zde platí spíše pouze pro kompozici jednotlivých záběrů, nikoli pro film jako celek.

Závěrem je možné zdůraznit, že především prostřednictvím pozice chybějícího subjektu film rozevívá divákovi určité procesy sebereflexivního zrcadlení, určitou pozici subjektu, jež mu umožňuje znovu pocítit nehotovost vlastního já, a tak mu otevřít cestu k jeho znovusestavení. Film *Zrcadlo* je také filmem, který vidí vlastní vidění (vztahuje se tedy k samotnému médiu). A to zejména tím, že ukazuje na pozici subjektu, kterou divák zažívá při sledování filmu v sešerelém sále. Sám divák je chybějícím subjektem a transponuje se (na základě zkušenosti se zrcadlem) do místa, kde není.

**SEZNAM LITERATURY**

BERGMAN, Ingmar. *Laterna magica*. Praha: Odeon, 1991.  
ISBN 80-207-0280-6.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Země, nebe, zrcadlo. In: *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*. 2000, č. 3, s. 121–126. ISBN 80-210-2349-X.

FINK, Eugen. *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel, 1993.  
ISBN 80-202-0410-5.

HESSE, Hermann. *Hra se skleněnými perlami*. Praha: Volvox Globator, 1996.  
ISBN 80-85769-91-3.

KRÁL, Petr. Tarkovský, čili Hořící dům. *Illuminace*. 1997, č. 3, s. 21–43.  
ISSN 0862-397X.

LOTMAN, Jurij Michajlovič. Text v textu. In: *Tartuská škola*. Praha: Národní filmový archiv, 1995.

METZ, Christian. *Imaginární signifikant*. Praha: Český filmový ústav, 1991.  
ISBN 80-7004-064-5.

RAJNOŠEK, Leo. K základním pojmům poetiky. In: ZÁVODSKÝ, Artur (ed.). *Otázky divadla a filmu II*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1971, s. 318.

SZCZEPANIK, Petr. Filmy, které vidí vlastní vidění. *Illuminace*. 2000, č. 3, s. 41–62.  
ISSN 0862-397X.

TARKOVSKIJ, Andrej. *Deník 1970–1986*. Brno: Větrné mlýny, 1997.  
ISBN 80-86151-01-8.

TARKOVSKIJ, Andrej. Výpovědi. *Film a doba*. 1992, č. 1, s. 2–7.  
ISSN 0015-1068.

TARKOVSKIJ, Andrej. Zvětšený čas. *Zrcadlo*. 1990, č. 3–4, s. 22–26 a 33–38.

ULVER, Stanislav. Čas a globální čas ve filmu. *Illuminace*. 1989, č. 2, s. 1–7.  
ISSN 0862-397X.

ZUSKA, Vlastimil. Film jako/a zrcadlo. *Illuminace*. 1989, č. 1, s. 3–15.  
ISSN 0862-397X.

(Mgr. Iva Gajdošíková, lektorka a učitelka českého jazyka, absolventka oboru Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně.)