

Články

TARKOVSKÝ
ČILI
HOŘÍCÍ DŮM^{*)}

Petr Král

Ivanu Divišovi

O tajemství

Dílo filmového režiséra Andreje Tarkovského (1932 – 1986), předčasně uzavřené smrtí, je bezpochyby jedno z nejvýznamnějších v celých filmových dějinách. Tarkovským – po Fellinim – vrcholí zejména snaha dát filmové obrazy do služeb poesie, učinit z nich nástroj niterného vidění a snění. Výrok Bernarda Bertolucciho, že filmy v nás trvají svým jedinečným světlem, platí o Tarkovském jako o nikom jiném: jeho záběry, zároveň palčivé a vlhce chvějivé – jako by samy vznikly tím spojením ohně a vody, jež patří k hlubinným tématům díla – na nás působí už svou jedinečnou „aurou“, z níž lze rázem číst jejich vizionářskou povahu.

Nejenže tu je všechno nerozlučně hmotné – smyslné – a „duchovní“, že vnější podoby věcí nelze oddělit od jejich emotivních významů a od zkoumání jejich vnitřního smyslu – až jsou Tarkovského filmy i vzácně důslednou zprávou o fungování jedné subjektivity. Přesahují jaksi hranice umění i tím, jak spojují záměrné tvárné úsilí s citlivostí k tajemství v „přírodním“ stavu. Ať jsou Tarkovského vize sebekomponovanější, mají nutnost spontánních usazenin, obrazů, které si filmař nevymyslel, ale nechal je v sobě uzrát a vykrytalizovat; uchovávají si tak temné, nezredukovatelné jádro podobně jako tajemné situace v životě nebo jako ty uhrančivé, „z nebe spadlé“ filmy, jimž dala jedinečnou poezii spíš souhra okolností než autorský záměr. Jsou zkrátka stvořené málem v božském smyslu, jako jsoucno samo; a lidé i věci k nám v nich přicházejí s tak jedinečnou přesností, naléhavostí, grácií, jako bychom se sami octli ve stavu milosti a vnímali náhle všechno dvojnásob intenzivně.

V Tarkovského posledním filmu *Oběť* (1986) vyběhne v černobílé sekvenci hrdina chodbou z domu, kde jsme předtím spatřili v ložnici nahou mladou ženu (či spíš její odraz v zrcadle, žena sama je skryta za paravanem); vidíme ho pak bloudit ve velké zahradě, kde napřed sbírá v blátě a shnilém listí drobné mince, až tu strne vprostřed tajícího sněhu a starých stromů, které se – díky zvolna kroužící kameře – kolem něj dávají do pomalého

*) Neúplná verze tohoto textu vyšla ve Svědectví č. 91, Paříž 1990, s. 253 – 268.

tance. Klidnou a samozřejmou silou, která z ní vyzařuje, připomíná scéna zároveň vzpomínku a výjev ze snu, není ale ani tím, ani oním; spíš jde prostě o vizuální *myšlenku*, vzdálenou snové bizarnosti i realistickému popisu a tlumočící co možná přesně, jakoby samo naše vnitřní dýchání. Je tak nejenom zároveň jedinečná a prostá, ale – co do „obsahu“ – také doslova nevyčerpatelná...

Samo světlo Tarkovského filmů je iluminace i zatmění, světlo prozření i záhady. Věci mají od počátku pro režiséra jakousi **temnou zřejmost**, jež uniká všem předem daným výkladům. Chápání – a „zduchovňování“ – světa se u něj rozvíjí právě odtud, jako řeč znaků, v nichž k nám promlouvá samo tajemství a kde je konkrétnost vize důležitější než abstrakce symbolů a idejí. Tarkovského místo v současném filmu je tak stejně jedinečné, stejně vzdálené konvencím a blízké podstatě, jako místo Christiana Bouillého mezi dnešními francouzskými malíři. Táž je i samozřejmost, s níž rozvíjí tajemství věcí: pruhy gázy přivázané k maticím od šroubů a rozházené do trávy (*Stalker*, 1979), pulsující kůže na zraněné hlavě nebo vlhký kruh zanechaný na stole šálkem čaje (*Zrcadlo*, 1975) k nám napřed mluví jen svou hmotou nebo nehmotností – případně obojím, jako u gázou „okřídlených“ matic –, svou naléhavou nebo prchavou přítomností, která má o to víc smyslu sama o sobě, že je nepřeložitelná do slov. Tarkovský připomene Bouillého i záhadnými shluky a „konstelacemi“, jež u něj věci tvoří málem z vlastní vůle a jako by se spolu chtěly spráhnout k tajnému spiknutí. Najdeme je na úrovni detailů (patří k nim už gázou ovázané matky, jakýsi elementární vzorek vši Tarkovského imaginace) i celých scén: tak auto doslova vražené do keře na kraji soumravné cesty, kudy hrdina *Oběti* ujíždí za svým posláním, a uvízlé tu (spolu s cárem vlající látky) jako skutečný žmolek tajemství v cévách světa. Jindy je taková konstelace jen letmé a zřejmě improvizované setkání, jako když v *Solarisu* (1972) procitající hrdinka zavadí bosou nohou o chladný kov pistole, zanechané na kraji lůžka. Za smyslovým zajiskřením však i tady vyvstane hlubší význam (a snad i skrytá „magická formule“ světa), jenž jako by svazoval jeho prchavost s trvalejším řádem.

Filmařův pohled doslova rozdmýchává hmotu věcí, probouzí v nich život a zjevuje nám jejich tajnou existenci, ne-li jejich skrytou podstatu; pomalu mizící otisk šálku na stole „dýchá“ stejně jako skříň, jejíž dveře se v *Oběti* dvakrát otevrou vedle jedné z postav, aniž se jich kdo dotkl. Otisk šálku i pulsující kůže zraněného vojáka z téhož filmu (*Zrcadlo*) získávají přitom sílu tajemného apelu ještě díky jiné příznačné okolnosti: jejich vtíravé, naléhavé vidiny jsou emblematické **stopy**, „zaseklé“ v mlhách jedné paměti a vzdorující ničivým silám zapomenutí a plynoucího času. To, čím věci u Tarkovského tak zintenzivňují svou přítomnost, je paradoxně rovněž jejich trvalé klouzání z bezprostřední reality do niternosti představ, do sféry myšlení a snění, kde z nich přežívá jen chvění nejistých obrazů. Svědčí o tom i ty záhadné vidiny, blízké hned vzpomínkám a hned snovým scénám, kde proměna věcí obrazností znamená i jejich paradoxní „zhutnění“, ne nepodobné následkům fantastických katastrof z němých grotesek. Tak knihy zasypané hlínou, které kamera zasněně mívá v *Solarisu*, nebo přízrační, pískem olemení vojáci, kteří se vprostřed labyrintického *Zrcadla* před námi vynoří na záběru z bůhvíjakého starého dokumentu: hlína a písek jako by současně zhmotňovaly pohrbení věcí i lidí v hlubinách paměti a dějin a stupňovaly jejich vlastní hmotnost – stejně jako šlehačka v bitvách z grotesek – až k „hyperreálnosti“. Podobně je tomu

v překvapivých sekvencích – složených někdy jen z černobílých, jakoby čistě mentálních obrazů –, jež Tarkovský vsouvá do děje jako samostatné lyrické závorky a z nichž několik zvlášť fascinujících zařadil do *Oběti* (patří k nim i hrdinova procházka zahradou): kamera si v nadhledu postupně prohlíží kamenné schodiště a úzký, smetím posetý dvůr, kam vede, zastaví se nad židlí s dírou v sedadle, nakonec sklouzne až k louži, kde se dekorace dvora zrcadlí, jako by ji chtěla definitivně „zniternit“ a zároveň se na ni z vody podívat vzhůru, vrátit se odtud zpátky do reálu a do bezprostředního života. Jediný klouzavý pohyb, doslova spájející těch pár fragmentárních skutečností jednu ke druhé, je mění ve zhuštěnou definici celého jednoho světa...

Sekvence, jež je rovněž enigmatickou vzpomínkou, nanovo vděčí za svou vnitřní soudržnost i společnému ponoření věcí do paměti. Ne náhodou vévodí většině takových sekvencí voda, mateřský živel, až jsou někdy jen jediným dlouhým klouzáním po vodní hladině. Tak střídavě barevná a nebarevná „jízda“ ze *Stalkera*, následující po tom, co si hrdina zdřímne vprostřed potoka na ostrůvku z trávy a při níž kamera, zvolna se od spáče vzdalující, objevuje pod vodou podivuhodnou přehlídku předmětů zapadlých do bahna: injekční stříkačku a kus rozmočených novin, zlatou minci a o kus dál svatý obrázek. Podobným sestupem ke dnu je i začátek zahradní sekvence z *Oběti*, kde hrdina vyprošťuje z bláta a z tlejícího, v původní humus se měnícího listí mince, zapadlé sem spolu s útržky novin a hadrů. Tak jako velociped a láhev z *Nostalgie* (1983), vyzdvižené ze dna prázdné nádrže, kde hrdina filmu naplní své poslání – a olepené vápencem podobně, jako jsou vojáci v *Zrcadle* plní písku –, tu v blátě a bahně uvízlé předměty ztělesňují ty nejisté a nesourodé poklady, jež v nás navršily vzpomínky a které jsou naše jediné bohatství. Vzácná jen svěžestí, s níž se před námi třeptí jako kdysi v dětství, nemá mince víc (ani méně) ceny než sám humus, kam zapadla a jemuž je postavena na roveň jako ve známé pohádce, kde se nůše listí a nůše zlaťáků mění jedna v druhou; hlinou nebo vápencem zkrášleným předmětům dává básnickou přitažlivost a cenu právě to, co jim vzalo užitnou hodnotu. Podobně chatrné, jakoby spálené obydlí hrdiny *Stalkera* se nám na začátku filmu zdá zároveň bídne i nádherné paradoxním přepychem nesčetných skrvn na zdi, spár v omítce i výtvarných efektů, které sem – v působivém souladu se sítí prasklin – vkreslují černé obrysy železné postele; hranice mezi bohatstvím a bídou se u Tarkovského stírají, pravý luxus – stejně jako v životě – se skrývá za nejprostšími předměty.

Pokud jde o ten návrat na hladinu naznačený v *Oběti* na závěr sestupu na dno dvorku, či lépe o duchovní povznesení, s nímž se zdá Tarkovskému splývat (a které jako by naznačoval i odraz stromu, jenž náhle ve *Stalkeru* padne na vodu potoka a přeruší přehlídku potopených věcí), je možný právě jen po ponoru do mateřských vod minulosti, jevícím se jako spásný návrat k pramenům.

Vidiny do nedohledna

Tarkovského záběry nejsou pouze nesené vnitřním viděním; samy v sobě se také do nedohledna zmnožují, umocňují a násobí. Každý z nich, nedílně doslovný i obrazný, bohatý svou jedinečnou konkrétností i jejími metaforickými echy, se šíří a nadouvá možnými významy, až získává samostatnost a významovou neohraničenost verše ve volné básnické

skladbě; stejně, jako ten, se zdá skrývat celý možný děj, strnulý v nedohledném chvění na vlastním prahu. Tato mnohovýznamnost stírá lineárnost příběhu (nebo toho, co z něj zbývá) a nahrazuje ji organizací záběrů do hloubky, v přes sebe kladených vrstvách, díky níž unikají ze svých úzkých hranic a přesahují je do nedohledna, stejně v čase jako v prostoru.

Nehybné záběry jsou v tomto smyslu neméně bohaté než záběry pohyblivou kamerou. Hned v úvodní scéně *Oběti* přicházejí hrdinův syn a listonoš na břeh zátoky, kam hrdina – před nehybnou kamerou – přesazuje uschlý strom, jako by sem za ním táhli z obzoru celou rozlohu světa¹⁾. Jejich upovídánost (listonoš) a mlčení (němý syn) tvoří podobně úplný a „syntetický“ akord s jeho samomluvou, k níž se postupně přidávají. Bohatství zvuku v Tarkovského filmech je ostatně pověstné, jeho jedinečná „hudba“, střídavě znepokojivá a konejšivá, vtíravá a diskrétní, v rozporu nebo naopak v souladu s obrazem, patří nerozlučně k filmařovým vizím. Jen v *Oběti* doprovází obrazy na plátně zvuk neviditelné kovové mince (ve chvíli, kdy unavený hrdina usíná na divanu), rachocení větrem zmítaného plechu (jako kontrapunkt k záběru spícího hrdinova syna), daleká hudba a starobylé zpěvy ve švédštině nebo v japonštině (tedy vzdálené prostorově i časově). Zvuky samy tak přenášejí viděné na odlehlou scénu, do jiných krajin a dob, jež jako by jeho přítomnost doplňovaly nezbytnou ozvěnou.

Toto vnitřní násobení scén je zároveň hledáním společné jednoty, nebo lépe rozpouštěním jednotlivého v obecném. Tarkovského vize, ať je sebevíc osobní a jedinečná, směřuje od počátku k tomu, aby přerostla sama sebe; konkrétnost jeho obrazů, „hyperreálných“ až k halucinaci, jako by sytilo nepřeberné množství sotva znatelných záchvěvů, hemžení, vlnění, nezadržitelně se šířících a splétajících, vůči nimž je podoba obrazů jen dočasným a křehkým ustálením a které ji jedním dechem tvoří a rozmývají. Stačí tu citovat les z *Andreje Rubleva* (1966), šelestící mravenci a hmyzem, mumlající stružkami a potůčky, protkaný šlahouny a kořínky – těmi potůčky ze dřeva –, nad jejichž labyrintickým spletcem na chvíli staneme s kamerou na břehu bystřiny. Hemžení přírody jako by tu tvořilo živnou půdu, z níž vyrůstá Rublevova malba i Tarkovského umění samo. Závěr filmu, podivuhodná sekvence odlévání zvonu, před námi podobně vyvstává z hemživého defilé předmětů, míst, zvuků (hrozivý praskot lešení, kam je dohotovený zvon zvedán na laně), osamělých i skupinových akcí. Během barevné procházky Rublevovými obrazy, kterou film – jinak černobílý – končí jako závěrečným smířením, jsou díla napřed roztržštěna do kusých a těžko čitelných detailů, jako by sama měla napodobit lesní bludiště; teprve potom z tříště slavně vyvstanou obrazy celé. I tady jako by cesta za osobní vizí (malířovo dílo) vedla jen přes návrat k původnímu chaosu a přes rozpouštění v množství, v hemžení bezejmenného života, jímž je pro hrdinu filmu rovněž zkušenost, kterou postupně učiní s krutým světem a s utrpením svých bližních.

Je pravda, že Rublevem ztělesněná tvůrčí individualita se zároveň jeví jako jediná síla schopná dát zkušenosti s krutostí a zlem smysl a vpojit ji do řádu světa. Když po přehlídce ikon spatříme i barevný záběr skutečných koní u vody, je to jako by nám realita

1) Podobné vtahování světa do záběru je naznačeno už v dávné grotesce *Calino hraje kulečnick*: jak se tu rozhání tágem, vniká jím komik nejen do okolních zrcadel a jejich imaginárních prostorů – osvětlených odrazy svíček v místnosti –, ale i do sousedních bytů, kde ovšem vyvolává reakci zuřících nájemníků.



Ivanovo dětství
Foto archiv

sama mohla být plně zpřístupněna až díky umělcovým vizím. Zároveň však tvůrce u Tarkovského užívá této své moci jen tehdy, dokáže-li ji spojit s pokorou: skloní-li se sám před nepřehledným bohatstvím světa a otevře se plně životu, jenž jím prochází a vůči němuž není víc než mezi všemi vyvolený mluvčí. Umění nachází v tomto smyslu svůj vzor v paradoxním „díle“ bláznivého starce z *Nostalgie*, v němž se zas příkladně stírá i hranice mezi chudobou a bohatstvím a kde umělý, lidský řád světa splývá s řádem přírody, či lépe s jejím přirozeným „nepořádkem“²⁾. Stařík tu – takřikajíc jako pouhý návštěvník – obývá rozlehlou půdu plnou nádob a prázdných, nezapomenutelně zelených láhví, kam se zvenku bez konce řinou proudy světla a zvonící dešťové vody a jejichž sestava, jakkoli provizorní a chatrná, mění dekoraci v nejskvělejší výstavní (nebo koncertní) síň, již lze navštívit.

Ke křížení a setkávání nespočetných znamení, událostí, pohybů, z nichž se Tarkovského obrazy skládají a jejichž jsou společnou scénou, patří i překrývání různých časových rovin. Je jím už výjev z *Ivanova dětství* (1962), kde si malý hrdina prohlíží knihu Dürerových rytin a ptá se, zda i ony zobrazují nepřátelské Němce; jeho mládí se tak prolíná – a střetává – s nadčasovostí kultury, a ta zase s dějinným časem druhé světové války.

2) Nutnost, aby lidský řád zahrnul přírodní chaos, vyjadřuje i vzpomínka z dětství hrdiny *Oběti*: když se kdysi pokusil upravit matčinu zarostlou zahrádku, s údivem zjistil, že jí tím vzal všechnu půvu.



Ivanovo dětství
Foto archiv

Jádrem celého filmařova díla je v tomto ohledu *Zrcadlo*, kde záměrné mísení generací a epoch překrývá nejisté vlny jedné osobní paměti: vypravěčova matka splývá s jeho ženou (obě hraje táž herečka), on sám se chvílemi ztotožňuje s otcem (kdyby jen v komentáři), různé události z rodinné kroniky se místy prolínají v rámci jediné scény. Spolu s nesourodými prostory se časové roviny mísí i v podivuhodně sesazených obrazech, do nichž v závěru ústí *Solaris* a *Nostalgie*. Hrdinův rodný dům, který nám prudce stoupající kamera nečekaně zjeví obklopený oceánem (*Solaris*), se tu ztrácí jako zlomek minulosti ve vodách zapomenutí (a zároveň i v nejistotě o budoucím osudu kosmu); podobně travnatý ostrůvek, kde usne hrdina *Stalkera* uprostřed potoka (v poloze embrya), je zároveň vzpomínkou na zrození a na bezpečné spojení s matkou i předobrazem neodvratného zániku (ostrůvek, který má právě jenom rozměry hrdinova těla, je sám pouhé embryo z trávy). V *Nostalгии* zas antické zříceniny, kam je v závěru zasazena – jako do rámu – hrdinova rodná ruská chalupa, zahrnují rovněž čas jeho dětství do paměti celé západní kultury. Nečekaná změna měřítka, jež je oběma scénám společná, se znovu objeví i v *Oběti*, když na blízké louce najdeme repliku hrdinova domu, zmenšeného do dětské hračky. Protože ji sem zřejmě postavil hrdinův syn, jako dárek k otcovým narozeninám, připomíná tentokrát obraz budoucnosti klíčící uprostřed dneška, co jeho příští opakování.

*Ivanovo dětství*

Foto archiv

Nepamětné proti dějinám

Tajemné bludiště *Zrcadla*, spojujícího zlomky různých pamětí, aniž by z nich složilo přehledný celek, bylo v Rusku po natočení shledáno „výlučným“ a nesrozumitelným masám. Morálka vyzařující z díla – s doslova nezdolnou silou – je přitom zcela zřetelná, až se zdá, že příčinou zavržení filmu byla právě ona. Mimo svůj anekdotický obsah i chronologický sled navozují útržky vzpomínek a „archetypálních“ scén vizi života, jež v něm vyzdvihuje to, co má nejvíc bezejmenného a každodenního a co je tak jakoby rubem historického Dění. A navíc i rubem ideologií: svou oslavou konkrétních gest a okamžiků, značících cestu jednotlivce životem a tvořících její křehkou paměť (již přitom jejich bezejmennost spojuje s životem obecně), se Tarkovský rázem ocitá v opozici ke všem abstraktním schématům, která chtějí život podřídít „vyššímu“ smyslu. *Zrcadlo* je tak ve filmu tímtéž, čím je v literatuře Grušov Dotazník: implicitní kritikou ideologií viděných zdola, z perspektivy každodenního života, jehož chtějí být nadstavbou, který však z rámce jejich programů klouže zrádně ven.

Tato kritika je ostatně zcela zřejmá ve strhující, často citované sekvenci průtrže mračen; vypravěčova matka se tu pustým moknoucím předměstím vrací do tiskárny, kde je korektorkou a kam ji žene hrůzná představa „rouhavé“ tiskové chyby (její znění se nikdy

nedozvíme), kterou mohla přehlédnout v článku o Stalinovi. Když si konečně přečte obtahy, když svěří přítelkyni šepem svou domněnku a obě dvě se úlevně rozesmějí, kolegové, kteří ji přicházejí utěšit, nám zároveň zakrývají těly velký Stalinův portrét na zdi za nimi... Vnitřní morálka díla jde jistě daleko za politickou narážku. Lze ji tak číst i z působivého záběru z konce filmu, kde klouže pozorně při zemi jen sama kamera; odhaluje přitom zbytky neznámé stavby – zřejmě trosky hrdinova rodného domu – pokryté trávou a bodláčím. Stejně jako ve *Stalkerovi*, při jízdě podél vodní hladiny, tak objektiv zkoumá stopy minulého života a zároveň je svazuje s nepamětnou přírodou a s jejími prvotními, elementárními silami. Navzdory nepřátelským dějinám a ranám, které jedincům zasazují, je tu nejprostší a nejsoukromější lidská existence stejně trvalou hodnotou – a stejně **skutečnou** – jako tráva na troskách; a právě proto, že je jako ona bezjmenná a bezmocná.

Návrat k přírodě a k živlům je ostatně u Tarkovského všudypřítomný. Hned v úvodu *Ivanova dětství* spatříme hlavu mladého hrdiny ležet na popraskané, kořínky protkané zemi, jako by s ní měla splynout; v *Solarisu*, na závěr jízdy kamerou napříč mokrou trávou, objevíme podobně hrdinu u rybníka v tak velkém a fragmentárním detailu, že ho v trávě stěží rozeznáme a máme ho napřed jen za kámen nebo za kus dřeva. Voda a oheň, země a vítr zasahují do nejdramatičtějších scén, jako by měly jejich anekdotu převést na dávnou, nepamětnou podstatu a vrátit tak lidským gestům ztracenou váhu. Korigují v tomto smyslu i Dějiny a jejich přízraky; sekvence tiskárny v *Zrcadle* je doslova zaplavena vodou, od deště v ulicích až po proudy vody ve sprše, kam ze sebe jde hrdinka na závěr spláchnout zbytky své hrůzy, pískem pokrytí vojáci bloudící po pusté pláži jako by sem unikli z bitevní vravy, s úmyslem načerpat nové síly v kontaktu se zemí. Hrdina *Nostalgie* zas může naplnit své poslání až po sestupu do vodou zaplaveného podzemí pobořeného domu; vedle vody tu „obcuje“ i s ohněm (pálí knihu a přitom recituje báseň slavicí plamen svíčky), na závěr se setká s mladičkým děvčátkem, jež je samo „příkladným“ ztělesněním života vráceného k počátku a k pramenům. Hrdinovo poslání spočívá konečně v tom, že zachrání před zhasnutím svíčku přenášenou po dně prázdné nádrže, v tutéž chvíli, kdy se pomatený stařec veřejně upálí... Povahu znovunalezené podstaty má u Tarkovského i konkrétnost předmětů, gest, hluků, jež jeho filmy jako by vyjímaly z času a umocňovaly je až k halucinaci, počínaje nejprostšími z nich: pouhé sunutí sklenice po chatrné židli je ve *Stalkerovi* celá závratná cesta. Předmětnost světa je tu zároveň sublimována, povyšována ke kosmickým významům, a tvoří elementární a nezredukovatelný základ samotné Tarkovského morálky.

Plyne odtud i převaha, kterou mají v *Zrcadle* ženské postavy, a zvláštní role žen v celém filmařově díle. Nevěvodí tomuto klíčovému filmu jen proto, že se v něm mluví o válečných letech, kdy většina mužů byla na frontě. Ženy jsou tu všudypřítomné i jako privilegované strážkyně konkrétního světa a jeho každodenní paměti, kterou s jistotou a trpělivě uchovávají – přes bídu doby – prostřednictvím prostých, ale magických obřadů: zabít kohouta, zažehnout oheň, jehož plameny pak v protisvětle rozzáří lem ohříváných rukou korálovou červení – jako z báje –, zkoušet si (tváří k zrcadlu kamery) s přítelkyní náušnice jiskřící v přítomné jizby jako zapomenutý poklad. Ženy jsou přímo spojeny s těmi předměty či materiemi, zároveň elementárními a ušlechtilými, jejichž soustavné užívání je u Tarkovského jakýmsi odkazem k původnímu, „předmodernímu“ řádu světa: staré

umyvadlo s konvicí na vodu (*Solaris*, *Oběť*), přenosná lampa (*Oběť*), mléko, společně *Zrcadlu* i *Andreji Rublevovi* a rozlévající se příznačně v *Oběti* při otřesu, jenž ohlašuje novou válku a s ní konec světa.

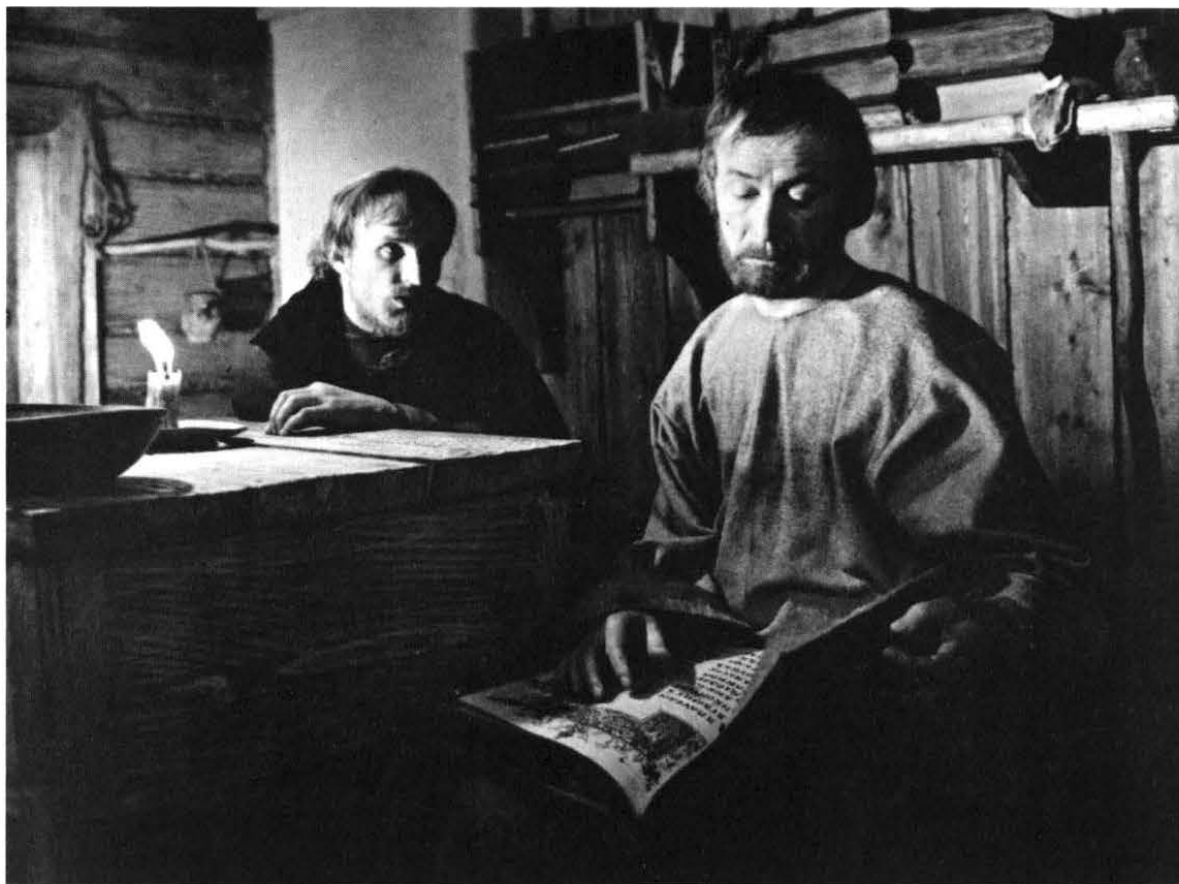
Při zkoušení náušnic v *Zrcadle*, povzbuzeny příšeřím, si ženy tajemně šeptají i důvěrnosti spojené se svým ženstvím, s údělem manželek a matek – přičemž dávají své smyslovosti málem čarodějnou příchut'. Všechny Tarkovského hrdinky jsou ostatně už vzhledem zároveň mírné a znepokojující, ušlechtilé a barbarské; působí jako „božská zvířata“, pověřená vyšším posláním, ale také posedlá ďáblem, mají klíč – zdá se – ke zlu i k dobru, ke smrti i k lásce. Když se hrdinovy ženy v *Oběti* zmocní křeče při zprávě o nadcházející válce, svíjí se na zemi – s nohama odhalenými až ke stehnům – jako by jí zmítalo zároveň neukojení, touha родit a bytostná potřeba ničit. Podobný záchvat dostane i Khari v *Solarisu* nebo manželka Stalkera (ta po tom, co se marně pokusila zabránit mužovu odchodu do zakázané Zóny). Hrdinku *Oběti* přitom symetricky doplňuje venkovanka Maria, evokující zároveň křesťanskou světicí (už jménem) a pohanskou kněžku (počínajíc „temným vzhledem“³⁾); právě tím, že se s hrdinou miluje, mu přitom umožní uchránit svět od zkázy. Není ale spjata i s příčinou hrozící pohromy, jak naznačuje její znepokojivé chování těsně před vyhlášením války? Žena je v každém případě u Tarkovského morálně ambivalentní, zároveň čistá a nečistá, i ve své přirozené tělesnosti – již jako by proto bylo třeba dát nový smysl. Tarkovský ho nachází v mateřské stránce ženství (v širokém významu slova), jež je mu zjevně i tím, co (v *Oběti*) mění ve spásu sám milostný akt. Maria tak před milováním obřadně omývá hrdinu – ve starém umyvadle s konvicí – jako myla matka hrdinu *Solarisu*; podobně už po prvním setkání v polích se za ním otočí a nabádá ho mateřsky k návratu domů, z obavy, že se nachladí...

Sestup na dno, jenž u Tarkovského předchází povznesení, je vzhledem k tomuto ztotožnění ženy s matkou nedílně sestupem do mateřských vod paměti a dočasným přimknutím k nízké, tělesné hmotnosti, k níž má žena blíže než muž a již je jaksi nutné poznat, aby bylo nad co se povznášet... „Ženskou“ podvojnost mají přitom samy Tarkovského záběry; je-li jejich konkrétnost soustavně nadlehčována a prozařována vnitřním – ne-li mystickým – světlem, je to jen díky žáru všudypřítomné, zároveň utajené a k oslnění zjitřené smyslovosti.

O vyvlastnění

Dějiny a utrpení, které z nich plyne, nejsou u Tarkovského kladeny proti všednímu životu nijak manichejisticky. V *Zrcadle* najde nejistota dějinami zkoušených osudů přímé prodloužení v roztržité vizi dějin samotných, kde jako by se destrukce, již představují, obracela proti nim. Maovi vojáci mávající rudými knížkami v pustině pohraničního pásma, stovky letáček padajících ze vzlétajícího balonu jako sníh na prázdnou dlažbu

3) Táž „mnohoznačnost“ je vlastní i Tarkovského dílu a jeho osobnímu mysticismu, nepodřízenému žádnému pevnému náboženskému systému. Trnová koruna, jež se objeví ve *Stalkerovi*, není významnější než župan se znakem ying-yang, který nosí hrdina *Oběti*; obojí jsou jen dílčí rekvizity.



Andrej Rublev
Foto archiv

městské třídy (viděné z nadsledu) jsou jen přízraky daleké a nejisté historie bez vlastníka (subjektu) a – zdá se – navždy nesrozumitelné sobě samé. Podobně elementární a nepamětné síly přírody nejsou jen tím, od čeho nás historie chce oddělit; naopak, projevují se i srkze ní – jako jsou zmíněné letáčky druh sněhu –, až se zdá, že se za ní skrývá jen stálá obnova pradávne hrozby. Válka, vracející se ve všech Tarkovského filmech, je tu spíš mytický než sociální jev: temná zkouška, již nám vesmírné síly dávají čas od času najevo svou nespokojenost a snad i odvčké nepřátelství. *Oběť*, kde válka nabývá apokalyptických dimenzí (ale zůstává zažehnatelná osobní obětí), je v tomto smyslu jen poslední důkaz; podobnou vizi války naznačovalo už *Zrcadlo*, *Andrej Rublev* i *Nostalgie*. Dokonce i prvotina *Ivanovo dětství*, blízká ještě vlasteneckým filmům à la *Syn pluku*, vidí už ve válce také sílu schopnou obnovit náš kontakt s přírodou a s „prvotní“ zkušeností. Hned úvodní epizoda ústí do prvních příznačných zásnub ohně s vodou v temné, jeskyňi připomínající zmljance (kde se vyčerpaný Ivan zahřívá a myje), hrdina tu sčítá nepřátelské oddíly pomocí šišek a bukvic – podle zbraní –, které při jejich průjezdu trhá a dává si je za bluzu.

Válka je základní zkušenost i v tom smyslu, že nás „příkladně“ nutí přijmout konečnost života a zahrnout do něj nevyhnutelnost ztráty. Zpřesňuje tím i roli paměti jako čistě duchovního vlastnictví (starý muž v *Ivanově dětství* bydlí dál v troskách domu, z něhož zbyly jen dveře), relativizuje zároveň význam kultury co autonomní hodnoty



Andrej Rublev

Foto archiv

a paměti lidstva (staré fresky sousedí v tomtéž filmu na stěnách kobky s posledními vzkazy odsouzenců k smrti). Jedna z „bludných“ sekvencí v *Nostalгии*, patřící k nejmagičtějším momentům filmu vůbec, je i emblematickým shrnutím Tarkovského pohledu na válku. Je celá černobílá a začíná v osamělém statku někde na Rusi, odkud klesá křivolaká cesta napříč pastvinami a háji poklidné krajiny. Je ráno, ve stavení se budí ze spánku neznámá žena, roztahuje závěsy v okně, odkud – zpoza záclon – vletí do místnosti pták, připojí se pak na prahu k dalším ženám, po tom, co si stejně jako ony navlékla dlouhý temný plášť přes bílou noční košili. Ženy – zády k nám – sestupují po cestě, míjejí u lesa tanečně podupávajícího bělouše, vzápětí se před námi (čelně) vynoří poblíž jiné cesty, plné výmolů, neklidně a mlčky tu přecházejí před kamerou s plachostí důstojných, ale vylekaných vran. Vtom slyšíme hluk motorů, chraptivý hlas z neviditelného tlampače odříkává nesrozumitelné, nesporně však zlověstné hlášení: zřejmě právě začala válka. Vzduch se dosud chvěje ozvěnou té zlé zprávy, když se ženy zvolna dají do pohybu a – aniž opustily své místo – otáčejí se ke statku na obzoru za nimi, nad nímž vychází velké zářící slunce. Nanovo jsme s těmi černými matkami a sestrami byli vyhnáni z ráje, octli jsme se z dosahu dětství, rodného domu i příslibu dlouhého a nerušeného pobytu uprostřed vyvolené země, jejích pastvin a přátelských zvířat. I když původní zahrada trvá dál – jakoby na dosah – v nalitém slunečním plodu, po němž málem stačí vztáhnout ruku, v tichu začínajícího dne,

kdy i svět jako by se teprv rodil – nemáme k ní náhle přístup. Bohové si vzali zpět, co jim patří.⁴⁾

Už v úvodu filmu se ostatně objevil skvostný (a opět černobílý) záběr, situující krásu světa osudně **jinam**, do prostoru dostupného jen naší vzpomínce a našemu stesku. Po tom, co snášejíci se bílé pírko sklouzlo po skvrně bílých vlasů v hrdinově čupřině, muž se k němu shýbne, zamyšleně je sebere a pohlédne přes rameno za sebe: před prahem téhož statku, který se pak objeví v sekvenci vypuknutí války, se v průzračném světle krásného letního dne pod stromem samo tajemně otáčí velké dřevěné kolo (tak to aspoň zdálky vypadá), vysoké, bíle zahalené ženy mizí zároveň v domě, kam se vracejí, jako hrdé grácie. Nic víc než to – a všechno jako by tu bylo řečeno; všechna magie dětství a snu o zaslíbené zemi, rozdmychávaném vzpomínkou a dotírajícím na skutečnou krajinu, až se zalidňuje neznámými a přitom pravdivými přízraky. Stejně pravdivými, jako je – přes svou marnost – pravdivá naše touha překlenout vzdálenost mezi oběma světy, mezi krajinou před námi a tou navždy dalekou zemí...

Ve své hemživé mnohosti a světelném chvění jsou u Tarkovského konkrétnost světa, jeho tajemné bohatství a krása jak tím, co nás rozšiřuje do nedohledna, tak tím, co nás rozptyluje a vyhání nad obvod chvíle, kamsi k předem ztraceným obzorům. Na jedné straně, pravda, vede všudypřítomné chvění k tajemným signálům a sblížením, kde jako by si dávaly spiklenecká znamení vzdálné osudy i celé říše: bílé pírko slétá k bílé skvrně ve vlasech, doušek mléka, vytekly do potoka z láhve zabitého poutníka, pluje po vodě až k dalekému místu, kde umírá ve vlnách další nešťastník (*Andrej Rublev*). „Rozptýlení“ přesto nedovratně hrozí; chvění je všudypřítomný dech kosmu i „mžikání“ skutečností a životů mizících nenávratně do vzpomínky (odtud i Tarkovského posedlost blikajícími, zvolna zmírajícími světly, jež najdeme v *Zrcadle*, ve *Stalkerovi* i v *Oběti*). Táž prekérnost ostatně přispívá i k magii „jitra žen“ z *Nostalgie*, a to jaksi skrze hmotný aspekt samotných záběrů: popelavá černobílá fotografie jako u starého dokumentu, nejasný a plechový zvuk hlášení z tlampačů, jenž se doslova tříští o úzkostnou ostrot němých, starostlivých tváří, všechno tu zvýrazňuje hmotu těl i věcí zároveň s jejich zranitelností. Scéna, současně hmatatelná a křehká, se nezadržitelně vyprazdňuje zevnitř, odplouvá jinam a mění se v pouhý přízrak, už předem rozptýlený a vymazaný ze světa.

Tarkovský tu jako málokterý filmař využívá vlastností samotného filmu co prostředků schopných metaforicky (a metafysicky) ozřejmit celou existenci. Už horečnaté chvění jeho vizí prodlužuje i přirozený třas všech filmových obrazů, zhmotněný tu – a zviditelněný – zejména prostřednictvím světla a nejružnějších těkavých materiálů: trávy čeřené větrem (*Zrcadlo*, *Oběť*),

4) Sekvence je jistě příznačná i tím, jak důsledně převádí historickou událost (válku) na její zásah do individuálních – a bezejmenných – osudů (oficiální auto mine ženy jen jako neviditelný fantom); východ slunce a jeho přírodní podívaná zas válce doslova ukradnou závěr sekvence, když tu strhnou pozornost – naši i žen – samy na sebe.

v průvanu vlajícího prádla (*Zrcadlo*), padajícího deště a sněhu. Jinde se do obrazu snáší celá mračna popílku (*Ivanovo dětství*), peří nebo chmýří (*Andrej Rublev*, *Stalker*, *Nostalgie*), jejichž míhání jako by napodobovalo to, jež k filmům připojují drobné kazy a rýhy na starých kopiích. Když se na konci *Solarisu* vrátí hrdina z vesmíru a vidí znovu otce – jenž přitom dávno zemřel – za okny rodného domu škrtanými šňůrami deště, voda sama tu připomíná rýhy na starém filmu a paradoxně tak zhmotňuje jak čas, jenž uplynul od hrdinova mládí, tak samy ztráty, které způsobil. Vymazání učiněné tělem...⁵⁾

Zvlášť příznačná a fascinující je další jedinečná sekvence z *Nostalgie*: dlouhá čelní jízda, při níž se kamera pomalu přibližuje k hrdinovi usínajícímu na prostorném lůžku v pozadí velkého pokoje, mezi širokým oknem (vlevo od lůžka) a otevřeným vchodem do koupelny (vpravo), kde svítí z přitmi nástěnné zrcadlo⁶⁾. Stejně jako v dlouhém úvodu ke *Stalkerovi* (postupné scházení hlavních postav ve zchátralém baru) tu obsah záběru do značné míry splývá jen s ubíháním času, po který záběr trvá a jež podtrhává pomalý sun kamery i jednotvárnost deště, padajícího za oknem, proti slepé zdi dvora (odraz deště rozvlnil i lesk zrcadla v šeru koupelny). Kromě toho – zdvojeného – řinutí se tu zato moc neděje; výjimkou je jen kus omítky, který se v jednu chvíli oddělí zvolna od zdi venku (málem nepozorovaně) a nehlučně podél ní sklouzne do dvora.⁷⁾ Pomalý nájezd kamery na spícího hrdinu mluví jistě svým trváním i o trpělivosti (a o cestě) nutné k poznání bližního; první, bezprostřední význam tu však tkví v samém plynutí času a v prchavosti, již dává stejně našim osudům jako obrazům na plátně. Vlnění deště a jeho odlesků i náhlý a kradmý pád kusu omítky – tak podobný těm bezděčným nehodám, jež občas přistihneme ve snímcích z filmové prehistorie – ztožňují náhle samu existenci jen s přehlídkou nejistých a třaslavých vidin a s jejich rekapitulací v paměti. *Oběť* tento vztah mezi naší pomíjivostí a filmovou podívanou jen potvrdí: válečná apokalypsa, jež hrozí ukončit celé dějiny, je tu sice ohlášena v televizi, nicméně jakoby nafilmovanými záběry (uzavře je míhání cifer jako na konci cívky), jejichž blikání se odráží v přihlížejících tvářích a podtrhává jejich úzkostný výraz.

Pochybnost se u Tarkovského chvěje i pod (relativními) jistotami, v nichž jeho vize světa nachází svůj morální základ. Tak i příroda a živly: oheň je současně očištný a ničivý (plameny rozzářené ruce v *Zrcadle* a požár z téhož filmu, upálení starého muže z *Nostalgie*), voda je spojena jak s ničivým dílem času, tak s původním a „spásným“ splynutím lidského jedince s matkou. Ani matka přitom nepředstavuje nezvratnou jistotu. V *Ivanově dětství* má sestup k mateřským hlubinám paměti (i následující „povznesení“) povahu zlého snu. Když malý hrdina po koupeli v zmljance usne únavou, vidí z podhledu – jakoby přímo ze dna – nebožku matku, jak se k němu sklání přes okraj studny v doprovodu téhož Ivana, jenom o pár let mladšího. Přestože se dívají do hlubin,

5) V jakémsi interview potvrzuje spojení film-děšť-čas i Tarkovský; jedním dechem tu říká, že děšť je filmový – a definuje film právě vztahem k času.

6) Záběr najde tajemnou ozvěnu v *Oběti*, kde se – v pozadí jiného pokoje – objeví postel zasazená podobně mezi paravan a za ním skrytou nahou ženu (vlevo) a mezi zrcadlo s odrazem ženina těla.

7) V *Zrcadle* je „snová“ scéna, kde si hrdinka myje vlasy v dekoraci zpustošeného salonu. Spárami ve stropě se sem znovu řine i děšť, zatímco kusy omítky odpadávají od stropu jako cáry malomocného masa.



Solaris
Foto archiv

jejich obraz sám se přitom chvěje, jako by to byl jen odlesk na vodě. Už to je závratné i znepokojivé, není to ale všechno; zatímco na spáče se náhle shora řítí okov studny, ostrý prostřih nám ukáže matku padající do prachu venku před studnou, vedle roubení, kam zároveň prudce dosedá týž okov plný vody (a vracející se z hlubin). Vzestup a pád jsou tu ztotožněny, návrat k počátkům (zem a voda, paměť) je tu zároveň znovuzrození i smrt, podmínka cesty vzhůru, za světlem, a pohlcení tmou hrobu. Mateřské tělo velkého balonu, které se nám zjeví v *Zrcadle* (na dalším záběru z jakéhosi starého dokumentu) obklopeno záhadnými opraváři v uniformách, visícími z menších balonků a plujícími kolem ve vzduchu jako ve vodách původního moře, vyvolává též představu ideálního, ale v sobě samém navždy uzavřeného světa (podobně jako vycházející slunce v *Nostalгии*). Balon jako by se pak ostatně vznesl k nebi sám, bez posádky, zatímco na straně země odpoví jeho výstupu jenom pád letáček...

Další pokus o vzestup v prodloužení sestupu k počátkům, vzlet bizarního vynálezce v balonu vlastní výroby, jímž začíná *Andrej Rublev* (a při němž muž zároveň stoupá a visí pod balonem jako embryo), skončí neúspěchem: po chvíli létání nad krajem plným močálů se muž neodvratně zřítí zpátky na zem, jako by se sem vracel co k jediné jistotě.

*Solaris*

Foto archiv

Stoupání i návrat k pramenům se zdají od počátku být jenom nemožným snem, jeho nemožnost ukazuje, že náš pobyt ve světě je pouhý exil. Poletující popel nebo chmýří jsou jediné letmé pouto mezi zemí a oblohou, existující samo (viz i sněžení letádků) jenom za cenu pádu. Je-li země u Tarkovského často viděna seshora, z perspektivy kosmu a přesahujícího nás řádu, zůstává přesto jedinou podstatnou scénou; ráj existuje jen skrz její konkrétní, nostalgii ovívané krajiny⁸⁾.

Dětství je podobně u Tarkovského předem ztracený poklad. Stodola hořící na začátku *Zrcadla* v pozadí mýtiny, jež sousedí s hrdinovým rodným stavením, odsuzuje předem k zániku stavení samo, dlouho před tím, než nám je černobílá sekvence ukáže prázdné a zpustlé, „obývané“ jen rozevlátými bílými přízraky sušících se záclon. Skřípění plechu, jež – spolu s mžikajícím světlem – doprovází v *Oběti* usínání hrdinova syna, ohlašuje podobně destrukci domu, kde vyrůstá, a zakládá tak předem

8) Scéna z *Rubleva* inspirovala Antoinu de Baecque: „Po celý výstup zůstává kamera v subjektivním pohledu obrácena dolů k zemi a vodě, co definitivní důkaz splynutí země a ducha. Ale všechno je ukázáno jako by k tomuto splynutí mohlo dojít jen na zemi.“ („Cahiers du cinéma“, červenec 1986.)



Zrcadlo
Foto archiv

chlapcovu budoucnost na jeho ztrátě. Naše kořeny samy se drží jen v nejisté a pohyblivé půdě, již neobýváme – a nevlastníme – jinak než právě skrz paměť a její kmitavé záblesky.

Tanec v plenéru

Třeba jsou vystavěny nad propastí, lidská existence i svět sám nejsou pro Tarkovského bez smyslu. Ve *Stalkerovi* je záběr, kde kamera zvolna opouští jílovitou, mechem porostlou půdu a zvedá se k šedému pozadí, které se zdá prázdné, v němž ale náhle rozeznáme vodu jakési zátoky; na obzoru nám ji ohraničí řádka stromů, jejichž odlesky ve vodě jsou jako křehké, nehmotné kořeny. Voda se zdá být materializací prázdna, stromy jako by sem vpisovaly smysl ztotožněný s prázdnem samým, s jeho uvědoměním a přijetím. Jde jaksí jen o to, připustit si cizost světa, ale nesmířit se s ní, proměnit ji ve vlastní disponovanost a otevřenost.

Tarkovský tu má blízko k Antonionimu a k jeho sondování cizích rozloh vesmíru. Vtahuje-li často do svých záběrů celý daleký svět, jsme také – v *Rublevovi* i ve *Stalkerovi* – svědky toho, jak se jeho postavy scházejí vprostřed plátna a tvoří ze svých hlav i těl masivní shluky, jakási společná těla propůjčující lidem cosi cizího, odtažitě monumentálního. Obraz se odtud nanovo obrací do dálky, měří se s ní a naznačuje možné přesažení lidských hranic. Nejde tu přitom o žádné kosmické dobyteltství; Tarkovský naopak



Zrcadlo
Foto archiv

neustále připomíná, že naše postavení ve vesmíru je skromné a relativní. Hrdina nám tak přímo vprostřed plátna zmizí za stromy (jako v parku s tajícím sněhem z *Oběti*) nebo za sebe nastaví jen prázdné dveře, jako když sledujeme v *Solarisu* jeho obchůzku kolem domu (zevnitř dekorace) a zůstaneme nečekaně sami s jejich zejícím obdélníkem, právě když už už čekáme, že do nich postava vstoupí. Role, již nám takové obrazy přisuzují v celku světa, je bezpochyby jen role jedné z dílčích komponent, potřebné k zaplnění některého z prázdných polí, ale nijak nenahraditelné: namísto muže se v obdélníku dveří objeví pasoucí se kůň, a teprv pak i hrdina sám. Jediná moc, kterou můžeme získat, spočívá podobně jen v paradoxním splynutí s „tkání“ jsoucího. Děvčátko, které na konci *Zrcadla* shazuje sklenice ze stolu – čelem k divákům – jakoby jen silou svého pohledu, dokazuje v tomto smyslu svou suverenitu i tehdy, padají-li ve skutečnosti sklenice díky otřesům (způsobeným projíždějícím vlakem), s nimiž svůj pohled včas sladí. Není-li nám dáno vnutit věcem svou touhu, můžeme ji aspoň napojit na jejich vlastní.

I nejrozhodnější činy jsou tak u Tarkovského hrdinů jen potvrzením jejich sepětí s Celkem a ochoty se mu podřídit. Sebeobětování, jímž naplňuje svůj osud většina mužských postav – od Ivana a Rubleva po hrdinu posledního filmu –, není v tomto smyslu nic heroického. Je jenom prodloužením – a jaksi krajní formou – zároveň metafysických a všedních obřadů, jež provozují Tarkovského ženy a které připomenou i běžnější gesta mužů (protagonista *Nostalgie* pálí knihu před svým závěrečným „číslem“, hrdina *Oběti*

si myje ruce po příchodu k „čarodějce“, která mu pomůže spasit svět). Jeden tak obětuje život jen proto, že chce stůj co stůj ochránit před zhasnutím svíčku vystavenou průvanu (několikrát začínaný přechod přes prázdnou nádrž se odehrává v reálném čase, takže jej s hrdinou doslova prožíváme), jiný prostě odvrátí nepřízeň bohů tím, že se miluje s neznámou.

Obdobně jako je tomu u Tarkovského ve vztahu k soudobému filmu, velikost těchto mužů – i jejich paradoxní „originalita“ – spočívá nejprve v jejich věrnosti prvotním zákonům světa: teprv odtud, z této elementární **zodpovědnosti**, se rodí jejich hrdý individualismus a nezlomné, tvrdošíjně udržované přesvědčení, že jen v individuálním gestu – jakkoli se zdá bezvýznamné – spočívá obecná spása. Režisérův „archaizující“ návrat k přírodě a k bohatství vnitřních vizí znamená v dnešním (postmoderním) kontextu právě tak podstatný odkaz k tradiční kultuře a jejímu kontemplativnímu (ne show-businessovému) duchu. I v minulosti – jak už řečeno – je přitom za individuální vzpomínkou podstatné znovushledání s nepamětným, k obrazu černobílého „flash-backu“ ze *Zrcadla*, kde vidíme hrdinku mýt si vlasy v troskách bytu. Když se tu mezi ohořelými zdmi a pod stropem, odkud spolu s deštěm padá omítka, zvedá od prostého plechového umyvadla, splhlé vlasy jí visí do tváře jak černé chaluhy a mění ji zčistajasna v neznámou, dosud přírodní a barbarskou bytost bez jména; právě tou anonymitou však zároveň uniká zničení a hranicím jednotlivé existence (podobně jako trávou zarostlé trosky v závěru filmu), spojuje se s věčným a neosobním dechem světa prodlužujícím – a vstřebávajícím – blikání osobní vzpomínky.

Věrnost Tarkovského hrdinů tomu, co bylo, je odtud možná jen za cenu vnitřního paradoxu, ve spojení s odvahou ke skoku do prázdna. Emblému jejich zakořenění v minulosti a v paměti, jímž je hořící stodola v *Zrcadle* (viděná v pozadí lesní mýtiny přes hlavy herců, jako by se už za ní ohlíželi), odpovídá co ozvěna a nutný protějšek návratný motiv **otevřeného**, ven do světa obráceného domu, procházející příznačně celým filmařovým dílem. Jen v *Zrcadle* se objeví v několika podobách. Bludný, nutkavě opakovaný záběh prostřeného stolu v zahradě za domem, z něhož vlna větru – vzdouvající náhle celý okolní les – strhává ubrus a poráží na něj lampu, vyhání jaksi dům mimo vlastní stěny, vstříc živlům a nepamětné přírodě; podobně jim ho dává k dispozici i sekvence, kde žijí v troskách jenom vlající záclony. Vydrancovaný, klenby zbavený chrám z *Andreje Rubleva*, kam zároveň se sněhem jako by znovu padal i světský čas, před nímž poskytoval úkryt⁹⁾, se zároveň prostřednictvím nepohody otevírá přírodě a kosmu; právě tak je v *Nostalgii* přijímá sklepení zaplavené kopřivami a vodou. V obydlí starého muže z téhož filmu, kde se vodou a světlem zvenku napájené láhve nanovo zdají podílet i na neznámém obřadu, dostane „otevřený dům“ jen zvlášť příkladnou podobu, alespoň předtím, než se jeho motiv vrátí naposled v *Oběti*. Tak jako „vnitřek“ a „vnějšek“, izolace před světem a otevřenost jeho proměnám, splývají tu znovu i chudoba a bohatství; konstrukce z láhví je o to větší – a skutečnější – přepych, že ji zlatí jen prchavé zlato chvíle. Podobně je dům tím pravdivěji domem, že nezastírá svou křehkost a zůstává vystaven průvanu.

V *Oběti* je hrdinův rodinný dům přímo tím, oč se ve filmu „hraje“; po tom, co ho ohrozí

9) „Venku se snášejí dějiny jako sníh,“ říká André Breton.

přízrak nové války, jej hrdina paradoxně zachrání jen proto, aby ho – co vrcholnou oběť a poctu bohům – zničil vlastní rukou. Tím, že dům zapálí – a odejde žít z rodiny do blázince – dosáhne i vlastní spásy, svobodným obětováním svých zájmů zájmům druhých, v němž zároveň definitivně splývá s nezměrným Celkem světa. Toto rozpuštění v množství dostalo uhrančivou podobu už v závěru *Ivanova dětství*, filmu, kde o něm mluví i zmatek mladé ošetřovatelky, hledající marně v rozlehlém březovém háji konkrétní strom, pod nímž dostala první polibek. Po tom, co se dovíme o Ivanově smrti, spatříme znovu hrdinu v bezstarostných dnech před válkou, jak si na přímořské pláži hraje s kamarády na pikolu. Když se vydělí z jejich hloučku a otočí se k nim zády, aby se mu mohli schovat, jde jenom o dočasné vzdálení, po němž je o to lépe najde v radosti ze společné hry. Podobný smysl má též jeho hrdinská smrt: jako cena, již platí za definitivní vepsání do lidského společenství i do přírodního řádu. Příznačný v tomto směru je konečně i „vzpomínkový“ záběr, který v *Oběti* bezprostředně předchází hrdinovu spásnému činu: po dvoře viděném z nadhledu pobíhá sem a tam dav lidí, jako poslední připomínka množství, pro (a za) které muž jedná. I když jejich spěch připomíná spíš zmatek před náletem, mohli by se taky jen snažit ukrýt před hrou na pikolu...

Filmové umění jako by tu v jednom ze svých nejvypjatější „subjektivních“ momentů nacházelo znovu i „neosobnost“ a anonymitu, která v něm odedávna soupeří s individuálním (a stylizovaným) výrazem. Dokonce hned v dvojím smyslu: bezejmenné jsou samy Tarkovského vize a pocta, již vzdávají „paměti“ nejprostších věcí (ve zvláštním stylu jakéhosi magického dokumentu), bezejmenný je altruismus, jehož morálku autor hlásá. Hrdina *Oběti*, bývalý divadelní režisér, ztělesňuje konečně přímo umělce vzdávajícího se svých individuálních ambic – a s nimi i kultu umění jako hodnoty o sobě – ve prospěch činné účasti na utrpení druhých. „Těch slov! Už toho mám dost! Kdyby tak někdo přestal mluvit a něco udělal!“ říká hned na začátku filmu; a na konci, po tom, co dovrší svůj čin zapálením vlastního obydlí, také sám zmlkne. Dar řeči zato získá jeho dosud němý syn, jako by jej po otci převzal...

Zapálení domu je tu odpovědí na požár stodoly v *Zrcadle*, nebo lépe jeho **převrácenou** replikou: gestem, otevírajícím dům – i pobyt, jemuž je určen – tím, že sem předem zahrnuje jeho nezbytnou ztrátu a zbavuje ji tak jaksi objektu a dopadu. Už dlouho předtím, než dům vzplane, se jeho okenice a dveře s hlomozem otvírají v průvanu do všech stran, obyvatelé se rozptylují po blízkém okolí a mezi stromy, jež dům obklopují; hrdina sám ho opouští – dvakrát za sebou – jako by se doslova chtěl zbavit uhranutí. Jak odtud (rodině za zády) vyráží mezi smrčky, obíhá stavení velkým obloukem, a přitom k němu vrhá poslední uhranuté pohledy, jak zvedne pohozené kolo, bezděčně rozcinká jeho zvonek, nasedne a vzdaluje se po polních cestách ztemnělých soumrakem, jeho útěk se čím dál tím víc podobá graciozně odlehčenému tanci.

Podobná gracie jistě nadlehčuje konkrétnost většiny Tarkovského záběrů; gesta i celé akce, chvění krajín a světél, sun sklenice nebo mraku jsou pro režiséra tvárné motivy, z nichž vytváří celek – opakováním, obměňováním, vzájemným křížením... – na způsob hudební skladby. I to je ovšem anonymita jeho vizí: nemá mluva nejprostších věcí vrácená intenzitě všedních **zjevení** a zázraků. V závěru *Oběti* je jenom tanec na plátně o to „lehčí“, že přímo sytí svou ladnost vědomím lidské křehkosti; že je i výrazem relativity hranic mezi naší slabostí a silou, mezi mocí a bezmocí. Přes vážnost chvíle (i svůj jinak

„rusky“ těžkomyslný naturel) tak Tarkovský do tance přirozeně zahrne i drobné „gagy“, jež mu jaksi vyplynou jen ze svobody – básnické i lidské –, kam jeho projev ústí, a jež „objektivně“ zahrnuje i humor. Smějeme se, když hrdina zapaluje dům a neškrtají mu zápalky, když se těsně před zapálením nahne zpět na balkon, z něhož už začal slézat po žebříku, a rychle dopíjí zapomenutý tu koňak, smějeme se, i když pak před hořícím domem utíká přivolaným zřízcům z ambulance, sotva se jim ho do ní povedlo vecpat. Humor je tu jen silnější o bezelstnou radost, nalezenou hrdinou zároveň s odvahou vidět se – a přijmout – v celé své nahotě, bez iluzí a bez póz.

Pohled v zádech

Tancem byl i závratný konec *Zrcadla*. Nechali jsme v něm vypravěčovu matku „za mlada“ v pozadí záběru, na obzoru obilného lánu, v popředí jsme spolu s kamerou našli její „zestárlou verzi“ v doprovodu dvou dětí – jedno z nich přitom vydalo pronikavý křik –, vzdálili jsme se pak i jim, ústupem do přítomného lesa, jehož stromy nám skupinu postupně zakryly. Jediným klouzavým pohybem jsme se tu loučili s dětstvím a zahrnovali je jednou provždy do paměti celého lidského rodu, paměti, k níž těsně předtím ukazovala už citovaná jízda a její zvukový doprovod: přehlídka trávy na troskách podmalovaná Bachem, co příznačná „syntéza“ věčné přírody a nadčasového umění. V *Oběti* je závěrečný obřad trochu jiný: hrdina, jeho žena, zřízc ambulance, mladá selka-čarodějka tu svým pobíháním před hořícím domem, po louce plné louží i světla ze znovu jasného nebe, oslavují zároveň zánik obydlí a okolní rozlohu, náhle jakoby ozářenou i světlem ztráty samé. Scéna není jen poslední verzi zasnub ohně a vody, ale i definitivním smířením prostoru s časem, nebo spíš s časy: s minulostí, která spolu s domem hoří vprostřed louky, s přítomnou chvílí postav, běžajících vzrušeně kolem, s budoucností, která sem vpadá s ambulancí co předzvěstí hrdinova pobytu v blázinci.

Zároveň ústí jistě sekvence i do další časové smyčky, v níž splývá nový návrat k nepamětnému s novým začátkem. A ne snad jen proto, že se tu život znovu rodí ze stínu apokalyptické hrozby, jako byl začátek války v *Nostalгии* vyhnání žen z ráje i – skrze vycházející slunce – shledání s původní nevinností. Po tom, co jsme (spolu s na kole ujíždějící „čarodějkou“) dohnali v krajině nečekaným obloukem ambulanci, jež nám na louce i s hrdinou zmizela z očí, spatříme znovu také protagonistova syna. Leží u vody pod stromem, který sem zasadil otec, dívá se do větví, rozprostírajících se na třpytivém pozadí jako nedohledná spleť vzdušných cest, a přitom pronáší svou první větu; ta navíc zní: „Na počátku bylo slovo“. Jeden kruh se uzavřel, synův vlastní osud může začít tam, kde skončil příběh zmlknuvšího otce. Scéna přitom dost podivuhodně uzavírá i vlastní Tarkovského dílo; je totiž symetricky převrácenou ozvěnou – bezpochyby neuvědomělou – začátku jeho filmu prvního, *Ivanova dětství*, kde kamera naopak šplhá na vysoký strom, zatímco dětský hrdina se od něj vzdaluje lesem. Oba filmy jsou navíc úzce spjaty s režisérovým životem: sirotek Ivan a jeho samota vprostřed války připomínají Tarkovského vlastní dětství, *Oběť* je dokončena těsně před filmařovou smrtí, dřív, než se může znovu setkat se synem, jemuž film věnoval („s důvěrou“) jako poslední poselství – a který tak zdědí i základní traumatickou situaci jeho životního příběhu. Svědčí to jistě znovu jenom



Oběť
Foto archiv

o staré pravdě, že za každé inspirované dílo ručí jeho tvůrce celým osudem... Budoucnost, jež se v závěru *Oběti* otevírá před mladým hrdinou – jako tu „dobýváme prostor“ zároveň s mladou cyklistkou a s větvemi rozložitého stromu –, se otvírala už před chlapcem ze *Zrcadla*; splývala tu s oslnivým, bezpočtem cikád rozdmýchávaným světlem léta, za nímž hoch znenadání vycházel zpod okna rodného domu, v tutéž chvíli, kdy jsme k oknu dopluli s kamerou po projížděce prázdnými místnostmi. V *Oběti* je jen zřejmější, že „dobyvatelský“ elán je přímým prodloužením svobodně akceptované ztráty; že světlo, pojící v řetězu generací otce se synem, je právě světlo prázdna, od něhož je třeba začít vždy znova. Film („nejlineárnější“ z díla) je v tomto smyslu skutečným shrnutím Tarkovského životní morálky, jako šlo v labyrintickém *Zrcadle* (hlavně) o jeho vztah k paměti a ve *Stalkerovi* o postoj k tajemství.

Morálka je tu i vzpomínkou obrácenou k obzoru, v přímém prodloužení gesta, jímž hrdina mění požár stodoly ze *Zrcadla* v podpálení vlastního domu. Muž, který gesto uskutečňuje, jako by v něm nacházel i nutnou odpověď matce a ženám vůbec, těm uhrančivým, ale znepokojivým služebnicím božských mocností, k nimž sám patří jen jako jejich zavržená, cizotě pozemského vyhnanství určená část. Ať ho jeho lidské sestry sebevíc přitahují, musí se od nich nakonec odvrátit k prázdnu, které se otevírá před ním. Když se malý hrdina v závěru *Ivanova dětství* rozběhne při schovávané za ostatními, doběhne nejdřív děvčátko, s nímž jsme ho předtím viděli si hrát; nezastaví se však a běží dál,

příčemž děvče nechává za sebou jako vesmírná raketa svůj první, k odpálení sloužící díl (ve *Stalkerovi* jsou ženy podobně odvrženy na prahu zakázané Zóny). Když hrdina *Andreje Rubleva* opouští noční bakchanálie pohanské sekty, neznámá nahá žena, opřená lokty o dřevěné hrazení, ho marně sleduje roztouženým pohledem, který tak zvolna sklápí zpátky k vlastním pažím a uzavírá jej sama v sobě. Mužova cesta nesměřuje k ženinu pohledu, ale naopak od něj, jako od svého výchozího bodu; až když má sílu rozrazit mateřskou náruč rodinného sídla, najde ji znovu – široce rozevřenou – ve volnosti a světle okolní rozlohy. Oporou je mu přitom samo přetržení původních pout; jen to ho vrhá vstříc neznámému jako větve suchého, ale košatého stromu z *Oběti* ztékají prázdné nebe nad ním. Zapouští-li muž kořeny, pak – „ironicky“ – přímo v osudné mezeře mezi svou touhou vlastnit a svým vyvlastněním, mezi ztraceným rájem a cizím světem, plností, kterou hledá, a nicotou, která ho čeká.

Což neznamená, že by zapomínal, co nechává za sebou. „Popel bude vysypán do vína a vypit s ním“, říká se v *Oběti*, „vzpomínka na něj tě však bude provázet po celý život.“ I ta bude jistě žít jen svým tajemstvím, k obrazu Tarkovského filmů samých. Podstata, tak jako jinde, tu zůstává nevyslovitelná.

Petr Král

Absolvent FAMU a University v Nanterre, od roku 1968 žil v Paříži. Léta byl členem redakce časopisu *Positif*; filmu, kromě řady studií a článků, věnoval tři knihy: sborník *Karel Teige a film* (Praha 1966) a dva svazky o filmové grotesce, *Le Burlesque ou Morale de la tarte a la creme* (Groteska čili Morálka šlehačkového dortu, 1984) a *Les Burlesques ou Parade des somnabules* (Komici čili Přehlídka náměsíčných, 1986). Oba vyšly v pařížském nakladatelství Stock.

(Adresa: Počernická 7, 100 00 Praha 10 - Strašnice)

Citované filmy:

Andrej Rublev (Andrej Rublov; Andrej Tarkovský, 1966), *Ivanovo dětství* (Ivanovo detstvo; Andrej Tarkovský, 1962), *Nostalgie* (Nostalgija; Andrej Tarkovský, 1983), *Oběť* (Offret; Andrej Tarkovský, 1986), *Solaris* (Solyaris; Andrej Tarkovský, 1972), *Stalker* (Andrej Tarkovský, 1979), *Zrcadlo* (Zerkalo; Andrej Tarkovský, 1975).

SUMMARY

TARKOVSKY: THE BURNING HOUSE

Petr Král

The article is dedicated to the work of film director Andrei Tarkovsky (1923 – 1986). Tarkovsky, before his untimely death, was the second, after Fellini, to bring to culmination the effort to put film image into the service of poetry, to turn it into a tool of inner vision and dream. Bernardo Bertolucci's statement that films remain with us because of their unique light is true in reference to Tarkovsky like no other director: his shots, at the same time burning and moistly oscillating – as if moulded by the bonding of fire and water which is one of the deep themes of the work – exert an effect on us by their unique „aura“ from which, at a single glance, it is possible to read their visionary nature. The light of Tarkovsky's films is illumination and fading, the light of beholding and of mystery. From the start the director perceives a particular dark manifest feature of the objects, evading all previously formulated interpretations.

Tarkovsky's vision, no matter how individual and unique, aims from the start at outgrowing itself; the concreteness of his images, „hyper-real“ to the degree of hallucination, seems to be saturated by a profuse amount of barely perceivable vibrations, teeming activity, undulations, propagating and interweaving in an unarrestable manner, in relation to which the appearance of the images is but a temporary and fragile arrestment, and which create it and erode it all in one breath.

Tarkovsky's shots are not carried by inner vision only; they are proliferated, empowered and multiplied indefinitely of their own account. Each one of them, simultaneously literal and symbolical, rich in unique concreteness as well as in their its metaphoric echoes, is extended and inflated by possible meanings until it acquires the independence and infiniteness of meaning of free-style verse; in the manner of the latter it seems to hide a whole possible plot, rigid in the unfathomable oscillation at its own threshold. This multiplicity of meanings erases the linearity of the story (or of what remains of it), substituting it with the organization of shots in depth, in overlaying layers, due to which they escape their narrow borders and overreach them far beyond our line of vision, both in time and in space.

Translated by Nad'a Abdallaová