

Dvoj pohľad

Medzi nostalgiou a absurditou: pohľad

Prvý film, ktorý Andrej Tarkovskij nakrútil na Západe. – Tak sa NOSTALGIA zvyčajne uvádza a z tohto filmografického vymedzenia sa potom odvodzuje aj prvý návod na pochopenie deja. V postave ruského spisovateľa, ktorý v Taliansku putuje po stopách hudobného skladateľa, v jeho neschopnosti komunikovať so svojou spoločníčkou, v jeho hlbokom znechutení zo všetkého, čo ho obklopuje a čo mu ponúka na obdiv svoju krásu, v jeho sklonoch vyhľadávať bočné chodníčky a pomimo kúpeľných promenád sa nimi uberať na tie najobskúrnejšie miesta za tými najbláznivejšími individuami, v jeho obsedantných návratoch do minulosti, do svojej minulosti ruského človeka, ktorý nikdy neprestal myslieť v rodnom jazyku, v tom všetkom by sme podľa tohto návodu mali nachádzať neprekonatelnú a všadeprítomnú nostalgiu samého režiséra. Prišiel ako tvorca IVANOVHO DETSTVA a ANDREJA RUBLEVA, no prostredie, z ktorého sa postavy jeho filmov vynárali, si priniesol iba vo forme ustavične sa vracajúcich snových obrazov; z jeho ruskej minulosti v ňom pretrvali pripomienky, ktoré zdvojujú každú prítomnosť a znemožňujú mu bezprostredný kontakt s ňou. Naliehavo cíti, aká nevysloviteľná je v tejto situácii jeho ľudská a umelecká skúsenosť. Každú chvíľu naráža na hranice nepreložitelného, ktoré sa dvíhajú v ňom samom a znemožňujú mu tak pokračovať v predchádzajúcom živote, ako aj prijať novú identitu.

To všetko neúprosne trhá jeho komunikačné väzby s okolím. Hlavným zdrojom problémov pritom nie je stupeň ovládania jazyka, vie sa predsa dohovoriť a bez väčších ťažkostí zachytáva zmysel slov a viet. Tým neúprosnejšie ho od ostatných separuje tvrdá skutočnosť nepreložitelného, nevysvetliteľného. Ako to, že ju títo ľudia nevnímajú? Ako sa môžu len tak jednoducho vyjadrovať o iných ľuďoch, o iných krajinách, o iných časoch? Ako môžu s takou ľahkosťou porovnávať prítomné s neprítomným, vlastné s cudzím? Ako môže jeho krásna spoločníčka pri pohľade na taliansku krajinu len tak mimochodom podotknúť, že jej svojím svetlom pripomína jesenné večery v Moskve? Ako môže čítať ruskú poéziu v preklade, ako si môže myslieť, že aj v tomto prípade preklad, nech už je akokoľvek dobrý, zachoval pôvodné hodnoty básnického slova?

Tuší, že tieto veci sa mu nikdy nepodarí vysvetliť. Veď akoby sa aj dalo vysvetliť, že vysvetľovanie má svoje hranice a že práve za nimi začína to, čo rozhodujúcim spôsobom určuje jeho prístup ku krajine, ľuďom i sebe samému. Nedokáže už ani sám pre seba bližšie určiť onen zvláštny vzťah, ktorý ho viaže s krajinou jeho minulosti. Ostáva mu len hmlistý, neuchopiteľný pocit nostalgie.

Hmlistý, neuchopiteľný, ale tým naliehavejšie prítomný v každom pohľade, v každom slove, v každom geste. A aj účinný dokáže byť: ako sa dozvedáme, jedna slúžka, pochádzajúca z juhu, zapálila v Miláne dom svojich zamestnávateľov, aby tak odstránila vec,

ktorá jej bránila vrátiť sa domov. Dôvod: nostalgia. Ten istý, ťažko definovateľný dôvod sa ponúka, keď hľadáme pohnútky konania ruského spisovateľa. A podľa všetkého práve nostalgia viedla aj režiséra, ktorý tohto spisovateľa usmerňuje pri jeho blúdení po stopách ruského skladateľa; blúdení, z ktorého sa stáva hľadanie seba samého a napokon aj zúfalý a zároveň smiešny pokus o duchovnú záchranu ľudstva.

Takže Tarkovskij ako zvestovateľ ľudskej konečnosti, ktorý z bludného kruhu spomienok uniká len za cenu primknutia sa k apokalyptickej vízii. Skrátka, chronický nostalgik. Asi to v ňom bolo už predtým (pripomeňme si hoci svet jeho ZRKADLA), teraz však tento sklon úplne ovládol jeho myseľ a podmanil si jeho videnie. V obrazoch, do ktorých nás tento film tak sugestívne vŕha, je nostalgia bezpochyby prítomná: nájdeme ju už v prvých obrazoch krajiny zastretej hmlou, je v dlhých záberoch na prúdy dažďovej vody, je v scénach z bizarných prostredí starých vodných nádrží. Akoby tu v dôsledku nostalgického rozpoloženia dominoval živel vody s celou jeho nestálosťou, pominuteľnosťou, rozkladnosťou a nevypočítateľnosťou.

Občas sa však hmla zdvihne, závoj pary sa rozostúpi a vodu vystrieda pevná zem. A niekedy dokonca scénu rozžiari pozoruhodné južné svetlo. Rozžiari vlasy krásnej ženy, dá jej pleti odtieň, pripomínajúci madony na obrazoch starých majstrov. Nášmu nostalgickému spisovateľovi táto premena neunikne alebo, lepšie povedané, on neunikne jej. Aspoň na chvíľu ho vymaní z bezfarebného vodného živlu, aby mu pripomenula, kam sa dostal a s kým tu je. Pravdaže, nikdy to netrvá dlho, no tieto okamihy by mali stačiť, aby sme si uvedomili, že sa tu predsa len stretávajú dva svety a že aj ten druhý, ktorý sa očiam prezentuje ako svet svetla a farieb, sa na plynutí tohto filmu podieľa.

Spisovateľ, putujúci po stopách ruského skladateľa, prichádza do kúpeľov s pocitom, že už nemôže zniesť krásne pohľady, ktoré mu táto krajina tak rozšafne ponúka; odvracia sa od nich, zatvára oči, prekrýva ich obrazmi minulosti; ani tak im neunikne a niekedy ho priamo znehybnia. Hádam by sa niečo podobné dalo povedať aj o Tarkovskom a jeho nostalgii, ktorá by potom prestala byť takou jednoznačnou výkladovou schémou.

Toto pripomenutie svetla a farieb nechcem priviesť k záveru, že ponurý „vodný“ tok filmu sa v tejto scenérii z času na čas rozjasňuje. Ide mi o niečo iné. Nazdávam sa, že okrem „nostalgického“ zdvojovania obrazov, ktoré prítomnosť prekrýva minulým, zbaňuje ju farieb a robí z nej súčasť temného prúdu času, je tu aj druhý spôsob radenia, pri ktorom sa obrazy spájajú bez toho, aby opúšťali jednu a tú istú rovinu viditeľného. Pri tomto druhom pohybe nás nový obraz nevedie k časovo a priestorovo vzdialenej scéne, aby nám pripomenul skryté posolstvo ľudskej konečnosti; ak sa tu presúvame k novému obrazu, je to „iba“ preto, lebo sledujeme vlastný pohyb viditeľného a odovzdávame sa jeho vláde.

Som v pokušení predpokladať, že dôležitú úlohu pri rozvíjaní tohto druhého spôsobu radenia obrazov mal Tonino Guerra, ktorý s Tarkovským spolupracoval na scenárii NOSTALGIE. Asi ma k vysloveniu tohto predpokladu nabáda skutočnosť, že Guerra sa ako scenárista podpísal na Antonioniho filmoch zo šesťdesiatych rokov, kde je tento princíp dosť zreteľne uplatnený. Rozhodujúce sú však pre mňa tentoraz Guerrove literárne texty a medzi nimi najmä ten, kde rozpráva o schopnosti znakov usmerňovať pohyby ľudí (píše o tom, ako šipky bez akéhokoľvek sprievodného slova privádzali ľudí na predpísané miesto).

Je jasné, že ani Guerrove scenáre, ani jeho literárne texty nedovoľujú povedať nič určitého o jeho úlohe pri príprave a nakrúcaní NOSTALGIE. Napokon, nie je to až také dôležité. Oveľa dôležitejším sa mi javí všimnúť si, že tu spolu s postupom, ktorý prítomné obrazy vzdáva k skrytým prameňom spomienok a víziám budúcnosti, funguje aj mechanika bezprostredného prechodu, kde sa z obrazu rodí zase len obraz, a kde je ich spojenie čisto povrchovou záležitosťou. Prejavom prvého postupu je ustavičné vracanie sa do strateného sveta: nemôžeme sa zachytiť pri ničom prítomnom, každý pohľad na krásu je okamžite rozptyľovaný pripomínaním idealizovanej minulosti alebo budúceho zatratenia. Zato druhý postup nepozná nič, okrem prítomnosti: na ploche viditeľného sa podľa jeho vlastných pravidiel rozvíja hra obrazov, ikonických znakov a symbolov; bolo by úplne márne, hľadať za tým nejaký skrytý význam, hoci aj ten, čo by hovoril o blížiaci sa skaze; celé posolstvo tohto pohybu sa obnažuje v automatizme mechanicky fungujúceho systému. Zatiaľ čo prvý postup vyviera z nostalgie, ktorú zároveň plodí a upevňuje, druhý sa v reflexii spája s pocitom absurdity. Raz sa obraz rozplynie v šere minulosti alebo v ničivých plameňoch budúcnosti, raz sa zase stane súčasťou nezmyselného pohybu.

Jedno i druhé, nostalgiu i absurditu nachádzam v tomto Tarkovského filme. A je len samozrejmé, že tu nemôžu koexistovať celkom nezávisle, že sa vzájomne podmieňujú. Hoci sa niekedy môže zdať, že sa pritom podporujú a spoločne smerujú k nejakej nostalgickej absurdite alebo absurdnej nostalgii, povedal by som skôr, že v rozhodujúcich chvíľach sa stavajú proti sebe – čo je napokon pochopiteľné, pretože, ak je svet ako taký absurdný a pohybuje sa ako nezávislá mechanika, neposkytuje nijakú príležitosť ani pre nostalgické spomienky, ani pre apokalyptické vízie. O viacerých scénach tohto filmu (vrátane tej poslednej, kde sa ruský spisovateľ podľa šialencovho návodu pokúša odvrátiť koniec sveta) sa dá povedať, že keby neboli absurdné, pôsobili by nostalgicky. A naopak. Absurdita a nostalgia sa v nich vzájomne eliminujú.

Čo potom ostáva? Asi to základné: pohľady, obrazy, svetlá, slová a gestá. Nehľadáme za nimi už ruský sklon k nostalgii. Neodhaľujeme v nich typicky západný pocit absurdity. Ostali obrazy, ostali slová, ktoré sa skladajú do filmu o ruskom spisovateľovi, čo prišiel na Západ. Ostal film pre pohľad.

Miroslav Marcelli