

Dvoj pohled

Nostalgie v čase exilu

Filmy Andreje Tarkovského se většinou vyznačují téměř nesnesitelnou pomalostí, kterou ještě zdůrazňují těžké, zemité barvy, vlhkost a mlha. A ovšem i dlouhé, mnohaminutové sekvence a minimální střih. NOSTALGIE, jeho předposlední film z roku 1983 není v tomto ohledu výjimkou, spíše naopak.

Všechny tyto nápadné znaky zjevně vyplývají z toho, jak Tarkovskij sám chápal práci režiséra, kterou přirovnával k dílu sochaře, jehož látkou není kámen, nýbrž čas. Důvod pomalosti, zamlženosti a jakoby neprostupnosti zastaveného času je ale jen zčásti estetický, protože všudypřítomná tíže, která se projevuje v tempu i kompozici zejména přírodních záběrů, výslovně brání tomu, abychom v jeho filmech mohli hledat nějakou krásu ve smyslu uměnovědných definic. Andrej Tarkovskij, přesvědčený o tom, že se celá naše civilizace ocitla na pokraji zničení, klade totiž nad estetické kategorie (a to přinejmenším od ANDREJE RUBLEVA) kategorie jiné. Řečeno ještě přesněji: život, krása a víra jsou pro něho nakonec jedno a totéž.

Snad všechny jeho pečlivě komponované obrazy mají hmotnost středověkých obrazů, nekomunikují s divákem prostřednictvím mimésis, nýbrž dotýkají se přímo jeho smyslu. Proto musí být hmatatelný i jejich „čas“, jenž se díky své vleklosti a hutnosti stává obrazem těžkého pohybu světa, toho světa, který dokáže rozlomit pouze vzpomínka či sen jako odkazy k jinému dění, k dějinám spásy. Skoro se zdá, jako by Tarkovského pojetí krásy mělo jedním ze svých pramenů Platónova *Timaia*: dílo je krásné tehdy, pokud jeho tvůrce hledí k tomu, co je stále stejné, a nikoli vzniklé, poněvadž jen takto je svět obrazem kosmu a čas pohyblivým obrazem věčnosti.

Tarkovskij je zjevně důsledným stoupencem této dlouhé tradice, která prochází novoplatonismem a objevuje se i v církevní tezi, podle níž „úcta k obrazu přechází na jeho vzor“. Ale je jejím velmi pokorným stoupencem: pohled jeho kamery téměř nikdy nestoupá k obloze, vždy je obrácen „dolů“, na zem. V tomto smyslu je Tarkovskij ikonoklastický ikonofil: oslavuje zrak vidoucí, protože oslepený, a proto i jeho tíže je obrazem lehkosti, elevace, povznesení.

Život, krása a víra tvoří celek, který nelze uchopit dílčím způsobem; právě proto spoléhá Tarkovskij na pocit, emoci a náladu. Ani „nostalgie“ není víc než „naladění“, ale takové, které (heideggerovsky řečeno) „odemyká“: ochromuje a zpomaluje, zahrnuje vzpomínku stejně jako sen a zcela původním způsobem odhaluje čas jako rozměr chybění; nostalgie, stesk, Heimweh stírá rozdíl mezi minulostí, přítomností a budoucností, protože celý čas je vnímán jako exil. A vjedno s tím odhaluje nostalgické naladění celý čas jako pohyb opouštění, nenapravitelného ztrácení.

„Pociťuji čas jako nesmírnou bolest. Musím-li něco opustit, zmocňuje se mne vždy přehnané dojetí. Poloprázdný pokoj, v němž jsem strávil pár měsíců, stůl v provinčním

hotelu, u něhož jsem šest dnů žil, ubohá nádražní hala, kde jsem dvě hodiny čekal na vlak – metafyzickou bolest mi působí dokonce i příjemné věci života, musím-li je opustit a všemi svými nervy cítím, že je už nikdy nespátím...¹⁾

To naznačují v pomalé zkratce první sekvence filmu, vlastně už první snový záběr pod titulky, který končí znehybněním, zastavením a jakoby zrušením času. Spisovatel Gorčakov, který chtěl v Itálii shromáždit dokumenty k životopisu ruského skladatele ze 17. století, přijíždí v doprovodu tlumočnice Eugenie do Monterchi, kde je v kapli freska Piera della Francesca *Madona čekající dítě* (*Madona naděje*), ale obraz vidět nechce, protože „má všeho dost“, je krásou zhnusen: jeho nostalgické naladění odhaluje, že krása sama o sobě je dílčí moment.

Naopak Eugenii, která krásou žije, chybí víra (nedokáže pokleknout), do kaple přichází jen kvůli obrazu. Oba si nerozumí: Gorčakov ví, že krása sama o sobě netrvá, Eugenie neví, že čas estetického pohledu je exil. Gorčakov vnímá čas skrze naladění, emoci, tedy vnímá čas jako stesk sám, zatímco Eugenie vidí jen význam slov, krásu obrazů. Zatímco pro Gorčakova je i hudba (jako to, co je neseno naladěním) nepřeložitelná; rozumět znamená rozbíjet hranice. Nikoli však hranice mezi lidmi, nýbrž čas jako hranici, která odděluje od toho nejvlastnějšího, tak jako chtěla rozbít hranici ona služka, jež z nostalgie zapálila dům svých zaměstnavatelů, protože jí bránil v návratu domů.

Nostalgie nezužuje, nýbrž rozšiřuje pohled, v jehož zorném poli vystupuje reálné, symbolické i imaginární zároveň (v čase jakožto exilu je domov přítomen jako vzpomínka na vzpomínku anebo jako imaginární představa), tedy koexistuje zde skutečnost, sen i vzpomínka; nostalgie vidí skrze čas jako exil a jako pohyb opouštění. Gorčakov cítí a ví, že podléhá tíži tohoto času (v jeho snech a v jeho vzpomínkách se stále vrací minulost, která však v čase exilu nikdy nebyla přítomností), ale právě toto vědomí již exil a čas ztracení prolamuje. Někde tady se pak ukrývá i základní paradox Tarkovského vizionářství: dává-li nostalgie, stesk po nedosažitelném, pocítit čas jako místo vyhoštění a život v tomto čase jako vykořenění, pak toto vykořenění neznamena, že životu kořeny chybí, nýbrž znamená, že tyto kořeny nemají půdu, z níž by mohly čerpat sílu k definitivnímu překonání exilu. Síla potřebná k elevaci tedy tkví právě v tíži půdy, v „živelnosti“ světa.

Nostalgie zpomaluje, protože váže existenci k půdě, která je silou schopnou překonávat ochromení exilem. Tak tomu bylo již v *Zóně* ze *STALKERA*: pohyb v ní je obtížný, ne-li nemožný pro toho, kdo nemá víru. Ale pro *Stalkera* je vodítkem právě její živelnost, silokřivky, které v ní stále znovu a stále jinak vznikají působením elementárních sil. Možná, že zde je pak možné hledat i určitý klíč k „výtvarné formě“ Tarkovského filmů, kterou určuje syntéza barevnosti základních živlů (voda, oheň, vzduch a země) s křesťanskou symbolikou. Jak v *Zóně*, tak i v krajinách *NOSTALGIE* převládá hněd, jejíž nejružnější odstíny se objevují i v zelené barvě trávy, překrývají modř obzoru a jako rez se zmocňují kovu. Základní barvou je ale hnědá barva tehdy, je-li barvou vlhké půdy (voda a země), z níž teprve může vzejít pohyb elevace (oheň a vzduch). Oba póly spojuje neurčitá barevnost deště, který padá na zem, který je viditelný a slyšitelný za okny a který se objevuje i uvnitř budov. Rozmáčená půda brání pozemskému pohybu, který v ní však sbírá síly k překonání času; déšť je živý rytmus života, který překonává čas jako exil, protože

1) Fernando Pessoa, *Kniha neklidu*, 5. II. 1932.

v samém jeho středu objevuje jeho překonání. Podle obdobného principu vybudoval Tarkovskij i SOLARIS:

„Děj románu Stanislaw Lema se celý odehrává na Solaris, avšak my jsme k němu přidali několik epizod, které se dějí na Zemi. Potřeboval jsem Zemi, abych mohl zdůraznit kontrasty. Chtěl jsem, aby divák vnímal krásu Země, aby na ni myslel, když se vrací ze Solaris, chtěl jsem, stručně řečeno, aby pocítil spásnou trýzeň nostalgie.“²⁾

Gorčakov se odpoutává od tíže exilu smrtí, inspirován příkladem bláznivého Domenica, jenž se sám odhodlává k ohnivě oběti. Tato podvojnost smrti završuje kruh živlů: k vlhkému (voda, země) přistupuje suché (oheň a vzduch) a současně s tím se zdánlivá marnost smrti mění v mystérium: groteskní rysy (nefungující zapalovač, pohyb prázdným bazénem s hořící svíčkou v ruce) už jenom akcentují odhodlání vymanit se z času opakovaného ztracení a nalézt věčnost za jejími pohyblivými obrazy.

Miroslav Petříček jr.

Nostalgie
(Nostalghia)

Opera Film Produzione / Sovin Film, 1983 (It. / SSSR)

Režie: Andrej Tarkovskij. **Scénář:** Andrej Tarkovskij, Tonino Guerra. **Kamera:** Giuseppe Lanci. **Střih:** Erminia Marani, Amedeo Saifa. **Hudba:** Claude Debussy ad. **Výprava:** Andrea Crisanti. **Architekt:** Mauro Passi. **Kostýmy:** Lina Nerli Taviani. **Produkce:** Francesco Casati, Renzo Rossellini, Manolo Bolognini. **Hrají:** Oleg Jankovskij (Andrej Gorčakov), Erland Josephson (Domenico), Domiziana Giordano (Eugenia), Patrizia Terreno (Gorčakovova žena), Laura De Marchi (komorná), Delia Boccardo (Domenikova žena) ad.

2) Jean-Loup P a s s e k (Ed.), *Le Cinéma russe et soviétique*. Paris 1981, s. 279.