

Obzor

Imperativy Andreje Tarkovského

Andrej Arseněvič Tarkovskij: *Krása je symbolem pravdy.**Rozhovory, přednášky, scénáře a jiné texty.*

Příbram : Camera obscura 2005, 456 stran.

Když se před devíti lety u nás objevilo české vydání deníku Andreje Tarkovského z let 1970–1986, byla to na jedné straně potěšující událost, na straně druhé, po jeho přečtení, poněkud tristní zkušenost.¹⁾ Důležité svědectví umělce tvořícího v podmínkách, jež originálnímu myšlení rozhodně nepřály, terapeutické psaní člověka toužícího pracovat, avšak nuceného k neustálým sporům o možnost svobodného výrazu, tehdy poznamenalo obrovské množství chyb nezkušeného překladatele a nepřítomnost odborné revize. Tu naštěstí dodatečně dílu poskytla Galina Kopaněvová a opatřila je vlastními poznámkami.²⁾ U autora typu Tarkovského, bytostného intelektuála a duchovně založeného člověka, hluboce zakořeněného v ruské kultuře, který tolik kritizoval svoji domovinu, až zemřel steskem po ní, nás mohla trochu zaskočit jistá strohost jeho deníkového psaní. Nedožvěděli jsme se z něho mnoho o Tarkovského díle, uměleckém směřování tvůrce, v jehož filmech se zvláštním způsobem odlévají zvony a v tajemných interiérech prší. Zatímco deníky nám poskytují jen náznak, inspirativní předmluvu, to podstatnější z umělcova uvažování, reflektujícího vznik jeho sedmi opusů, najdeme dnes ve výboru textů vydaných v pečlivě vybaveném, mohutném svazku Miloše Fryše *Krása je symbolem pravdy*. Recenzenti Jan Bernard a Tomáš Ruta mne již zbavili povinnosti zabývat se okolnostmi vydání knihy i dosavadní (ne)dostupností jednotlivých textů,³⁾ mohu se tedy rovnou pokusit zdůraznit, co nového nám zde publikované rozhovory, eseje, přednášky a záměry prozrazují o vzniku IVANOVA DĚTSTVÍ (1962), ANDREJE RUBLEVA (1966), SOLARISU (1972), ZRCADLA (1974), STALKERA (1979), NOSTALGIE (1983) a OBĚTI (1986).

Z části věnované rozhovorům bych vyzdvihla Tarkovského dialogy s Alexandrem Lipkovem, Toninem Guerrou, Glebem Panfilovem a Viktorem Loupanem. Lipkov režiséra provokuje svými otázkami po vymezení žánru historického filmu, jež ten prakticky neuznává, neboť za rozhodující považuje výpověď autora, který se na dobové „zadání“ nemůže ohlížet. „Jakékoli události, popisované umělcem, budou vždy deformované ve prospěch myšlenek, jež vyznává,“ (s. 17) dodává Tarkovskij a myslí při tom na svého ANDREJE RUBLEVA, jehož právě dokončil, ale stále nemůže dosáhnout schválení a premiéry. Tyto peripetie jsou zdokumentovány ve čtvrté části výboru, zahrnující režisérovu korespondenci jak s předsedou Goskina Alexejem Romanovem, tak s režisérem Grigorijem Kozincevem, který se uvedení kolegova filmu snažil podpořit. Pokud už Tarkovskij přistoupí na téma rozhovoru, je ochoten souznít s pojetím Akiry Kurosawy, ale vymezuje se například proti Ejzenštejnovým filmům ALEXANDR NĚVSKÝ a IVAN HROZNÝ, jež považuje za nepřipustně teatrální a z podobné vyumělkovanosti viní rovněž filmy francouzského poetického realismu. Rozhovor s italským scenáristou Toninem Guerrou vznikl pro změnu po natáčení STALKERA, a tak byl zase významně ovlivněn touto skutečností. Společně se tvůrci přes osobnost STALKERA,

1) Andrej Tarkovskij, *Deník 1970–1986*. Brno : Větrné mlýny 1997.

2) Galina Kopaněvová, Poznámky k české edici Deníku Tarkovského. *Film a doba* 1998, č. 3. Zvláštní příloha.

3) Jan Bernard, Kniha textů Andreje Tarkovského. *Film a doba* 2005, č. 4, s. 252–253; Tomáš Ruta, Krása je symbolem pravdy. *Cinepur* 2006, č. 44, s. 61.

člověka extrémně čestného, čistého, „požehnaného“ dopracovávají k typologii hrdinů v Tarkovského filmech vůbec: „[...] je to, jako kdybych pořád vyprávěl stejný příběh o stejné postavě. O člověku, kterého společnost – z nějakého důvodu – považuje za slabého a kterého já považuji za silného“ (s. 56). Debata s kolegou Glebem Panfilovem, který navštívil Řím v době, kdy tu Tarkovskij dokončoval *NOSTALGII*, je poznamenána vyčerpáním z natáčení, ale také napětím před rozhodnutím, které na tvůrce doléhalo. Odpovědi jsou kratší než obvykle, méně soustředěné. O dva roky později, v červenci 1984, dá tvůrce svému rozhodnutí nevrátit se do vlasti písemnou podobu, jež je rovněž součástí výboru. Poslední rozhovor, jež Tarkovskij poskytl Viktoru Loupanovi, byl veden v říjnu 1986, tedy již po premiéře jeho poslední *OBĚTI* a zároveň krátce před jeho smrtí. Je to výpověď plná mravních a duchovních imperativů, kritiky avantgardních postupů a psychoanalytických výkladů své tvorby, výpověď, kterou završuje definice pojmu krása, jejíž zkratka tvoří titul celého výboru.

Co je krása, nikdo neví. Naše představa krásy, idea krásy, se v průběhu dějin měnila, měnila se s filosofickými názory, i s proměnou bytosti během jejího vlastního života. Proto se domnívám, že krása je vlastně symbolem něčeho jiného. Čeho ale přesně? Krása je symbolem pravdy. Nemyslím pravdy ve smyslu pravda a lež, ale pravdy jako cesty, po níž se člověk ubírá. Krása každé epochy – tedy krása vztahující se k určité epoše – svědčí o úrovni vědomí, jaké lidé tohoto období měli o pravdě (s. 142).

Ze souboru esejů má klíčové postavení Tarkovského první teoretická práce, *Zapečetěný čas*, pocházející z roku 1967, kdy měl za sebou *IVANOVO DĚTSTVÍ* a *ANDREJE RUBLEVA*. Podle jejího autora se film rodí už tehdy, kdy se před vnitřním zrakem jeho tvůrce začne odvíjet jistá představa, když se na určitou skutečnost začne dívat sobě vlastním způsobem, jenž má konkrétní řád. Jako dominantu filmového obrazu pak režisér vnímá jeho rytmus, který vyjadřuje proud času uvnitř záběru. Ostatně, Tarkovskij se pak do paměti přímo noří, a tak ona všudypřítomnost vody ve všech skupenstvích jen odpovídá jeho obrazové filosofii. Hned v úvodu *IVANOVA DĚTSTVÍ* zastihneme jeho malého hrdinu ležícího v mokré trávě, hrdinu *SOLARISU* objevíme v podobné poloze na stejném místě v rákosí u rybníka. Sekvence z tiskárny v *ZRCADLE* je vodou doslova zaplavena a spisovatel v *NOSTALGII* může naplnit své poslání až tehdy, podaří-li se mu sestoupit do vodou zatopeného podzemí pobořeného domu. Vždy je třeba podstoupit nějakou zkoušku, cosi obětovat, aby to podstatné, paměť, mohlo zůstat zachováno. Ve vztahu k přírodě, jejím živlům a jejich zduchovnění považuje Tarkovskij za svého předchůdce Alexandra Dovženka a následovníka vidí v Alexandru Sokurovovi.

Jestliže *Zapečetěným časem* Tarkovského teoretická „kariéra“ začínala, *Přednášky o filmové režii* vedl už jako zkušený filmový tvůrce na Vyšších kurzech scenáristů a režisérů při Goskinu. Jejich záznam pořídil absolvent kurzů, režisér Konstantin Lopušanskij, k autorizaci došlo v roce 1981, nikoliv však k zamýšlenému vydání. Svůj výklad si Tarkovskij rozdělil do tří částí: scénář, záměr a jeho realizace, montáž. Při výkladu problematiky scénáře trvá na tom, že při jeho psaní nejde o literaturu a režisér by si jej proto měl napsat sám, jinak bude pouhým ilustrátorem cizího díla. Sám se však v tomto směru setkal se značným nepochopením: s pojetím své předlohy nebyl spokojen Vladimir Bogomolov, autor povídky *Ivan*, na jejímž základě vzniklo *IVANOVO DĚTSTVÍ*, ani Stanislaw Lem, autor románu *Solaris*. Přesto je, podle režisérových slov, nutné při realizaci trvat na vlastní představě, „obrazovém tvaru“, myšlenkovém systému. Fakt, že filmové dílo je do jisté míry kolektivní záležitostí, rozhodně nepřijímá, protože záměr považuje za výhradně osobní věc, která má pro ostatní zúčastněné zůstat do značné míry tajemstvím. Zvláště při vedení herců se zdá skoupý na slovo, nechce, aby něco posuzovali, „sami se režirovali“, mají v bressonovském smyslu pouze existovat. To se mu dokonale podařilo v případě Margarity Těrechovové, představitelky matky

v ZRCADLE. Atmosféru již zmíněné sekvence v tiskárně, kdy si žena uvědomí, že pustila do vydání chybu, již se jí podaří v poslední chvíli zastavit, a tak zabránit skandálu, buduje právě Těrechovová jenom tím, jak běží, dýchá, dává si vlasy z čela... Nedožvíme se, o co šlo, je to takový ruský McGuffin, kdy tvůrce nemá na mysli nic konkrétního, ale přitom vybuduje situaci příznačnou pro určitou dobu a řetězec událostí, které by taková případná nepozornost mohla uvést do pohybu. Kolem postavy matky, formovatelky vlastního osudu, buduje Tarkovskij celý film, jeho narativní prostor: matka se baví s otcem o dětech, které ještě nemají, ale zároveň tyto děti vidí před sebou společně se ženou (skutečná matka Tarkovského), která je zároveň odrazem jí samé ve stáří. Na ZRCADLE režisér rovněž demonstrovuje problematiku montáže a tvrdí, že jestliže má natočený materiál svůj „vnitřní stav“, není možné jej neseštíhat, přičemž střih záběrů organizuje strukturu filmu, ale nevytváří rytmus filmu.

Rytmus filmu se skládá z časového napětí uvnitř záběru. A podle mého přesvědčení výslovně rytmus je hlavním formotvorným prvkem ve filmu, a vůbec ne montáž, jak se všeobecně míní. [...] montáž existuje v kterémkoli umění jako projev výběru a spojení, bez nichž neexistuje žádné umění. Zvláštnost montáže ve filmu ale spočívá v tom, že spojuje čas zapečetěný v nasnímaných úsecích. Montáž je spojení kusů a kousků, jež v sobě nesou čas různé, nebo téže konzistence. A jejich spojení dá nový pocit jeho protékání (s. 235).

Bludiště ZRCADLA, „spojujícího zlomky různých pamětí“⁴⁾ a všechny Tarkovského klíčové motivy (dětství, matka, rodný dům, paměť a vodní živel), podle mne, představuje zhuštěnou existenci celého jeho díla, v tomto bodě nejosobnějšího a přitom nejabstraktnějšího zároveň.

Součástí výboru je rovněž Tarkovského školní filmová povídka, jeden filmový záměr, fragment scénáře ZRCADLA, který ještě nesl název Bílý den a nerealizovaný scénář Hoffmanniády, čímž je zachycen vývoj režisérova psaní od poloviny padesátých do poloviny sedmdesátých let 20. století. Na výsost podrobná dokumentace obsahuje vedle Tarkovského životních dat jeho filmografii, včetně dokumentárních filmů o něm a jeho díle, divadelních a rozhlasových režii a divadelních her podle jeho děl, seznam DVD, soundtracků s hudbou z jeho filmů i s hudbou jeho filmy pouze inspirovanou, dále výběrovou bibliografii, internetové odkazy, literární předlohy i literaturu související. Veškeré údaje jsou aktuální k 1. říjnu 2005. Úctyhodný svazek, pro svoji preciznost dokonalý protipól brněnského *Deníku*, nám pootevřel další komnaty díla, které se uzavřelo již před dvaceti lety. Tarkovského slovy: poznali jsme *tvar jeho duše*.

B r i a n a Č e c h o v á

4) Petr Král, Tarkovský čili Hořící dům. In: Pavel Tigríd, *Svědectví*. Praha: Melantrich 1990. s. 258.