

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

ZEMĚ, NEBE, ZRCADLO

Poznámky k jedné polaritě ve filmech Andreje Tarkovského

Křesťanství stojí na vztahu světa viditelného a světa neviditelného; tuto polaritu tradičně symbolizuje opozice Nebe a Země. Podle Andrása Bálinta Kováce nacházíme duální koncepci také ve filmech Andreje Tarkovského: „Tarkovského koncepcí je založena na jeho představě o existenci dvou světů v lidském životě. Skutečně v každém Tarkovského filmu, kromě posledního, je tou či jinou formou představena ostrá opozice světů.“¹ Podle Kováce je duální stavba naprosto zjevná ve třech filmech: v *Solaris* (protiklad Země — planeta Solaris), ve *Stalkerovi* (vše mimo Zónu — Zóna) a v *Nostalgii* (dům v Rusku — Itálie). Dále: v *Ivanově dětství* jde o opozici válka — mír, v *Andreji Rublevovi* stojí proti sobě příroda a dějiny. „Svět věčných hodnot se projevuje nikoli v událostech, nýbrž v přírodních motivech, které jako by kontrastovaly se syžetem. Neaktivnější je z nich motiv deště, jakožto požehnání pro hrdinu či událost.“² Také *Zrcadlo* má podle Kováce skrytou duální strukturu, v níž se konfrontují události a vzpomínky z minulosti i události a myšlenky současnosti. V Tarkovského filmech je jedním pólem „svět hodnot, věčnosti, míru, tradic, snění a tak dále; druhý je svět dějin, násilí, beznaděje, absence tradic, rozvrácené kultury“.³ Kovács připomíná, že ruské náboženské myšlení je tradičně spjata s představou duálnosti světa. Tato duálnost je ovšem, jak víme, tradiční představou celého křesťanství, ba dokonce jednou z nejrespektovanějších definic náboženství.⁴ S uvedenou polaritou dává Kovács do souvislosti i protiklad slavjanofilství a západnictví a konflikt mezi vnějším světem a individuálním svědomím.

¹ Kovács, András Bálint: *Dva míra Tarkovského*, Kinovědeckij zapiski, 1992, č. 14, s. 74. Srov. též: Kovács, András Bálint — Szilágyi, Ákos: *Tarkovszkij*, Budapest (Helikon Kiadó) 1997, s. 60–63.

² Kovács, András Bálint: *Dva míra Tarkovského*, Kinovědeckij zapiski, 1992, č. 14, s. 75.

³ Tamtéž.

⁴ Srov. Durkheimovu opozici profanum a sacrum. (Durkheim, Émile: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912)

Analýzou obrazové struktury se pokusíme odhalit, nakolik Andrej Tarkovskij pracuje s konvenční symbolikou Nebe, běžnou v západním umění. Začneme filmem *Andrej Rublev*, konkrétně jeho čtyřapůlminutovým prologem. Ten se k danému účelu hodí zvláště proto, že jeho tématem je cesta k nebi: ukazuje se tu vzlet primitivního balonu.

Sekvence se skládá z jedenadvaceti záběrů. Jejich popis s komentářem by mohl vypadat takto:

1. Po úvodních titulcích spatříme nejprve chrám snímáný tak, aby vynikla jeho trojičná kompozice. V popředí se vzdouvá balon. Po dvou sekundách statického pohledu se kamera dává do pomalého pohybu po vertikální ose dolů, hudební stopu vyplňují zvony. Již tento první pohyb naznačuje směr Tarkovského spirituality: od nebes k zemi. Na zemi žhne oheň, od něhož se balon plní teplým vzduchem. Čtyři muži připravují vzlet. Dialog: „Archipe, podej mi řemen.“ „Drž to, pevně.“ „Tu máš.“

2. Na loďce připlouvá muž. Míjí tři kmeny, které se mihnou v popředí záběru. Horizontální pohyb loďky tak trojnásobně protne vertikální linii, přičemž v pozadí vidíme na hladině odraz dalších stromů. Tarkovskému stačí prvé dva záběry na to, aby uvedl na scénu čtveřici základních živlů, na jejichž dynamice bude postaven celý film: vzduch, oheň, zemi a vodu.

3. Opět vidíme čtyři muže pobíhající pod balonem.

4. Muž, který připlul na loďce, spěchá na břeh s jakýmsi strojem. Volá: „Dělej, zvedni to!“ Slyšíme hlasy pronásledovatelů, muž míjí tmavého koně. Vstoupí do chrámu, jak vidíme, poněkud zpusťšeného, a postroj odhodí. V záběru ruční kamerou spatříme postupně dva průhledy ven, v jednom zahlédneme siluetu jednoho z pomocníků, v druhém zmíněného koně. Spěchající muž hlesne: „Bože, stihnout to...“, vyběhne z chrámu ven, zvedne postroj, běží kupředu, slyšíme, jak nepřátelské hlasy sílí. Muž řekne: „Rychleji, odvaž to!“

5. Náš muž už je na věži. Volá: „Archipe, už jdu!“ Archip odpoví: „Dělej, Jefime.“ Kamera vyhlédne z věže a spatříme řeku, spoustu lodiček, slyšíme volání a zahlédneme rvačku lidí kolem ohně. Zdá se, že ti, kdo připluli, zaútočili na ty, kteří tam již byli, a snaží se jim zabránit v akci.

6. Jefim ve věži mluví pro sebe: „Tady jsem. Hned.“ Nasedá do „stroje“, který je připraven blízko kopule, zatímco dole na zemi pokračují potyčky.

7. Rvačku teď vidíme zblízka, jeden z mužů leží na lopatkách a volá: „Strýčku!“ Kamera lehce vyjíždí vzhůru, po stěně chrámu, lana se odpoutala, na mžik se objeví pochodeň.

8. Tělo balonu se zvedá, takže vzniká iluze jízdy dolů.

9. Příkrý pohled z výšky po stěně chrámu k zemi; tento subjektivní pohled se otáčí, slyšíme nadšeně vzrušený dech: „Letím, he.“ Zespodu kdosi volá: „Hej, Jefime, kampak?“ Jefim šeptá: „Bože...“ Spatříme reliéf na průčelí chrámu, letec volá: „Letím, Archipe, letím.“ Subjektivní kamera nás přenáší nad řeku s loďkami.

10. Letec se přibližuje, centrálně zavěšen, nad ním se nesou dva vaky balonu, v pozadí vidíme soutok řek, letec zmizí ze zorného pole směrem vzhůru.

11. Opět subjektivní kamera: zatímco slyšíme letcovo volání: „Lidi, že mě nechytete!“, vidíme zase řeku s pronásledovateli. Dole se dává do běhu stádo dobytka, vidíme zemi.

12. Varianta záběru č. 10: Jefim zavěšený na balonu.

13. Subjektivní pohled z ptačí perspektivy na město obehnané hradbami.

14. Jefim stále zavěšený pod tmavou hmotou balonu, který klesá.

15. Subjektivní záběr na vodní plochy, které se přibližují klesáním balonu. Látká balonu se trhá, obraz je zcela vyplněn vodou a zemí. Jefimův hlas: „Bože, co je to?“

16. Krátký záběr Jefimovy vyděšené tváře.

17. Z vodních hladin vyčnívají siluety stromů. Subjektivní pohled klesá k zemi, znovu se objevují lidé a loďky, rovina země se naklání.

18. Jefim zavěšený pod balonem se rychle blíží ke kameře, záběr je další variantou záběru č. 10, slyšíme syčení unikajícího plynu. Na tento pohyb po křivce navazuje...

19. ...podobný pohyb subjektivní kamery, který ukáže, jak se přibližuje hladina s loďkami. Zaslucháme Jefimovo poslední zvolání („Archipuško!“), následuje rychlý pád k zemi a strnutí záběru v pohledu na trávu.

20. Zpomalený symbolický záběr černého koně, který se převálí na zádech.

21. Mírný nadhled. Balon splaskává na rozhraní země a vody. Syčení a bublání.

Ačkoli je obsahem epizody pokus o vzlet, obloha se v záběru téměř neobjeví. Vidíme ji jen v záběrech č. 10, 12 a 18, kde tvoří nevyhnutelné pozadí. Spirituální dialog „Země — Nebe“ je v tomto fragmentu obrazově nahrazen dialogem „země — voda“. Nebe je zobrazeno především nepřímo, odrazem ve vodních hladinách. Kdybychom toto zjištění chtěli již nyní zobecnit, řekli bychom, že nebem Andreje Tarkovského je zrcadlo.

Absenci oblohy v prologu *Andreje Rubleva* lze ovšem snadno vysvětlit přirozenou lidskou zkušeností, podle níž se každý, kdo stoupá vzhůru, pohledu nad sebe spíše vyhýbá. Podívejme se tedy, zda se záběr nebe vyskytne v jiných epizodách zkoumaného díla. Jako neutrální pozadí pro naše pozorování mohou posloužit filmy *Evangelium sv. Matouše* a *Marketa Lazarová*, které vznikly ve stejné době jako *Andrej Rublev* a jejichž poetika může s filmem Andreje Tarkovského vstoupit do dialogu. V Pasoliniho verzi Matoušova evangelia jsou záběry oblohy velmi vzácné; objeví se však jako jednoznačně čitelný znak Boha — Otce v sekvenci pokušení na poušti. Vášnivá pozemskost Vančurovy a Vláščilovy *Markety Lazarové* pak nejenže nevyklučuje přítomnost oblohy, ale dovoluje i pohled z Boží perspektivy, z níž je kupříkladu pozorována figura mnicha Bernarda.⁵

⁵ Ve scénáři vypadá tato koncepce takto: „367 — VC — PC ? Boží nadhled, pravděpodobně věž — transfokátor. (...) Kupodivu — ani Bohu se teď nechce hledět na dceru Lazarovu, natož do tlam té pohanské smečky. Vem je čert! Hle, v nížinách již taje a stoupá odtud vyšeptaný, avšak vroucí hlas. Bernardův hlas: ...Bojte se a uctějte Boha...Chvalte ho a žehnejte mu!... Boží tvář se obrací tím směrem.“ Viz: Pavlíček, František — Vláščil, František: *Marketa Lazarová*, Praha (Sdružení přátel odborného filmového tisku) 1998, s. 150.

Vratme se k *Andreji Rublevovi*. Další záběr nebe se objeví v závěru následující epizody *Šašek* (Skoromoch): na horizontu se rýsují siluety jezdců proti bílému pozadí. V tomto záběru je přibližně stejná plocha jezerní hladiny a nebe přefata úzkým tmavým pruhem cesty, po níž jedou jezdci se zajatým skoromochem. Nebe se ukáže opět proto, aby mohl být využit princip zrcadlení.

V sekvenci ukřížování se obloha neobjeví. Záběry jsou komponovány po vzoru Pietera Bruegela staršího,⁶ jenž své obrazy zaplňoval lidským hemžením až k vysoko postavenému horizontu. V efektní panorámě vidíme nohy mužického Ježíše od kolen dolů; nejprve tyto nohy objímá mladá žena (Marie Magdalena?), dole spatříme malé siluety lidí, jakási žena v bílém šátku se na Ježíše usměje, v pozadí se pohybují nevelké siluety jezdců, zřejmě Tatarů, Ježíš se pokorně pokládá na kříž, žena mu znovu objímá nohy. Sekvence končí vztyčováním kříže na kopečku a je snímána z perspektivy lidí, kteří jako černé mlčenlivé siluety sledují popravu dole pod kopcem.

Oč méně je v *Andreji Rublevovi* záběrů nebe, o to více je v něm vody v nejruznějším čechení a plynutí. Pohledům vzhůru se Tarkovskij s kameramanem Vadimem Jusovem vyhýbají. Neuplatňují ani „Boží“ hledisko z nebe na zem. Použijí-li autoři *Andreje Rubleva* strmý nadhled, jde vždy o pohled subjektivního typu, dostupný člověku. Nejvýše dosažitelným stanoviskem je chrámová věž — srov. záběr ze sekvence zkázy Vladimíru, v němž z chrámové kopule slétají husy. Nejvýše dosažitelným bodem „povýšení“ tedy zůstává chrám.

Mnohé záběry *Andreje Rubleva* dodržují pravidlo zlatého řezu, nikoli však tak, aby se ve dvou či v jedné třetině obrazu objevilo nebe. Například v jednom z prvních záběrů epizody *Zvon*, kde knížecí poslové angažují Borisku, sahá do dvou třetin obrazu země a poslední třetinu vyplňují hradby a město — nebesa jsou opět vytlačena na okraj pozornosti. Výjimkou z tohoto pravidla je jediný záběr: jde o scénu, kdy Boriska narazí na kořen a tento kořen je sledován až ke svému stromu. Jedině v tomto záběru se vertikála vede zdola nahoru, podél kmene, k nebi. Je ovšem evidentní, že nikoli nebe, ale koruna stromu byla zde objektem zobrazení. Lze odhalit přibuzenství se závěrečným záběrem filmu *Obět*, kde chlapec leží pod suchým stromem a kamera se zvedá vzhůru k jeho koruně.

Nahrazování pohledu vzhůru pohledem dolů, do zrcadla, v němž se nebe odráží, je princip, jemuž Tarkovskij zůstává věrný. Z *Obět* můžeme citovat první ze dvou vizí zkázy, kde jízda kamery končí na skleněné ploše, v níž se zrcadlí část domu a obloha. Podobně z *Nostalgie* můžeme uvést závěrečný obraz ruské krajiny, sevřený ruinami gotické katedrály, která se odráží v hladině tůňky uprostřed. Nejplněji se princip zrcadla projevil v *Solaris*, kde se mimozemská inteligence projevuje tím, že člověku zhmotňuje bytosti z jeho špatného svědomí. „Nevíme, co dělat s jinými světy. Nepotřebujeme jiné světy. Potřebujeme zrcadlo,“ říká v tomto filmu kybernetik Snaut.

⁶ Na tuto souvislost upozornili Vida T. Johnsonová a Graham Petrie — srov. Johnson, Vida T. — Petrie, Graham: *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue*, Bloomington & Indianapolis (Indiana University Press) 1994, s. 252.

Když v opozici země — nebe nahrazuje Tarkovskij druhý článek principem zrcadla, má to filozofické důsledky. Jestliže se totiž ono transcendentní „Jiné“ zjevuje našemu zraku prostřednictvím zrcadla, znamená to, že je nelze najít jinde než v nás samotných a v hmotném světě kolem. Tarkovského osobní teologie tak koresponduje s antropocentrickou tradicí ruského myšlení.⁷

Příkladem opačného přístupu, jenž přitom pochází ze stejného kulturního kontextu, budiž dílo Tarkovského žáka, obdivovatele a editora jeho přednášek Konstantina Lopušanského, jenž bývá někdy ne zcela právem pokládán za Tarkovského následovníka. V jeho filmu *Návštěvník muzea* hraje nebe svou konvenční náboženskou roli: „Muž tiskne hlavu k patě kříže, jako by chtěl studem zarýt tvář do země, a pak leží nehybně, ramena se mu chvějí v úpěnlivé prosbě. Vítr vytrhává suché rákosí u jeho obličeje i s kořeny. Konečně zdvihá hlavu, zablýsknou se pološílené oči a zahledí se kamsi nahoru. ‚Pane,‘ vykřikne chraptivě. ‚To jsem já... Člověk... Dítě pekel... Vyslyš mě, pane...‘“⁸

Lopušanského konvenční protiklad Nebe a Země a Tarkovského dualita země a zrcadlo (resp. země — voda a člověk — zrcadlo) mají v ruské kultuře svou analogii v polaritě mezi povýšenou, nebeskou či vševědoucí perspektivou románů Lva N. Tolstého a „spodní“, ryze lidskou perspektivou románů Fjodora M. Dostojevského. Nejde ovšem o protiklad absolutní: v seznamu nerealizovaných plánů Andreje Tarkovského⁹ najdeme stejně tak Dostojevského romány *Výrostek*, *Idiot*, *Zločin a trest* jako Tolstého novelu *Smrt Ivana Iljiče*. Tarkovskij uvažoval o filmu *Dvojník* (o Dostojevském), ale také o filmu *Útěk* (o Tolstém).

CITOVANÉ FILMY:

Andrej Rublev (*Andrej Rubl'ov; Andrej Tarkovskij, SSSR 1966*), Evangelium sv. Matouše (*Il Vangelo secondo Matteo; Pier Paolo Pasolini, Itálie 1964*), Ivanovo dětství (*Ivanovo dětstvo; Andrej Tarkovskij, SSSR 1962*), Marketa Lazarová (*František Vlášil, ČSSR 1967*), Návštěvník muzea (*Posetitel' muzeja; Konstantin Lopušanskij, SSSR 1988*), Nostalgie (*Nostalghia; Andrej Tarkovskij, Itálie 1983*), Oběť (*Offret; Andrej Tarkovskij, Švédsko-Francie 1986*), Solaris (*Soljaris; Andrej Tarkovskij, SSSR 1972*), Stalker (*Stalker; Andrej Tarkovskij, SSSR 1979*), Zrcadlo (*Zerkalo; Andrej Tarkovskij, SSSR 1974*).

⁷ Tomáš Špidlík ve stopách V. V. Zeňkovského upozorňuje, že „ruská idea je ‚antropocentrická‘. Na prvním místě ji zajímá člověk, jeho osud, jeho vývoj.“ Viz: Špidlík, Tomáš: *Ruská idea*, Velehrad (Refugium) 1996, s. 9. Špidlík cituje Berďajeva: „Celý svět není ničím vedle lidské osoby, vedle toho, co je jedinečné v lidské tváři.“ (Op. cit., s. 16).

⁸ Lopušanskij, Konstantin: *Návštěvník muzea*. Přel. Hana Müllerová, in: Pokání a jiné filmové povídky, Praha (Lidové nakladatelství) 1990, s. 164.

⁹ Tarkovskij, Andrej: *Deník 1970 — 1986*, Brno (Větrné mlýny) 1997, s. 539–541.

HEAVEN, EARTH AND THE MIRROR

Notes on One Aspect of Polarity in the Films of Andrey Tarkovsky

The opposition between Earth and Heaven is the conventional duality in Christian thought and art. In the works of Andrey Tarkovsky the Heaven is represented in a specific way: not through the pictures of the sky, but through the pictures of a reflexion in surfaces of waters and in any kind of mirrors. The article analyses the first episode of the Tarkovsky's masterpiece *Andrey Rublev* where a balloon is taking off but the view is focused to the earth.