

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**ČAS A NADĚJE VE FILMECH BÉLY TARRA A ANDREJE
TARKOVSKÉHO**

Kristýna Machartová

Vedoucí práce: Mgr.Marek Vajchr. Docent

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

FILM AND TV FACULTY

Film, Television and Photography and New Media

Screenwriting and Script Editing

BACHELOR THESIS

**TIME AND HOPE IN BÉLA TARR'S AND ANDREY
TARKOVSKY'S MOVIES**

Kristýna Machartová

Supervisor: Mgr.Marek Vajchr. Docent

Oponent:

Defence Date:

Degree Granted: BcA

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu mé bakalářské práce Markovi Vajchrovi za odborné vedení a veškeré připomínky ke struktuře i textu práce. Dále Jakobovi Vaňkovi za editorskou činnost, korektury a důležité poznámky k textu.

Abstrakt

Tato bakalářská práce srovnává autorský přístup a formální prostředky ve filmech Bély Tarra a Andreje Tarkovského. Cílem bylo srovnat filmy obou autorů z hlediska filmové řeči a autorského záměru. Metoda srovnávání vychází z pojmů v publikaci *Spiritualita ve filmu* Jaromíra Blažejovského, dále také z teoretických textů a rozhovorů s autory. Předmětem analýzy byly dva filmy od každého autora. V závěru jsou pojmenovány základní rozdíly v autorském přístupu a použití výrazových prostředků.

Abstract

This bachelor thesis compares attitude of the author and formal means in Béla Tarr's and Andrey Tarkovsky's movies. The aim was to compare movies of both authors from the point of view of film language and author's intention. Method of comparison is based on terms in publication *Spirituality in cinema* by Jaromír Blažejovský, further on theoretical texts and interviews with the authors. Subject of analysis were two movies from each author. In conclusion are named basic differences in author's approach and usage of expressive elements.

Klíčová slova:

Stalker, Oběť, Satanské tango, Turínský kůň, Andrej Tarkovskij, Béla Tarr, Spiritualita ve filmu, Krása je symbolem pravdy, spirituální modus, Tarkovského myšlenky ve filmu

Key Words:

Stalker, The Sacrifice, Sátántangó, The Turin Horse, Andrej Tarkovsky, Béla Tarr, Spirituality in cinema, spiritual modus, Tarkovsky's ideas in cinema

Obsah

Úvod.....	1
Spirituální film a jeho prostředky.....	3
Spirituální modus.....	3
Výrazové prostředky spirituálního modu.....	3
Tarkovského teoretická činnost.....	6
O světě a filmové tvorbě.....	6
O formálních prostředcích.....	7
Tarkovského myšlenky ve filmu <i>Stalker</i>	8
Použití formálních prostředků ve filmu <i>Stalker</i>	12
Tarkovského myšlenky ve filmu <i>Oběť</i>	14
Použití formálních prostředků ve filmu <i>Oběť</i>	17
Tarrův pohled na film.....	19
Satanské tango.....	20
Turínský kůň.....	24
Závěrečné srovnání.....	27
Závěr.....	34

Úvod

Ve své bakalářské práci se budu zabývat filmy Bély Tarra a Andreje Tarkovského. Pro oba autory je základním stavebním kamenem filmu stejný formální prostředek. Tím je čas a jeho plynutí. Přesto jejich filmy dosahují úplně jiného účinku na diváka. U Tarrových filmů pociťuji stísněnost a úzkost. Tarkovského filmy ve mně mnohdy vyvolávají podobný účinek, ale vždy v nich nalézám něco krásného a vznešeného. Vezměme si třeba déšť, který oba autoři zpodobňují. Tarrův déšť v *Satanském tangu* má podobu krutého přírodního živlu, který omezuje člověka v pohybu. V několikaminutovém záběru deště ve *Stalkerovi* pociťuji osvobození, a především obdiv k čisté, neposkvrněné kráse přírody.

Jakým způsobem oba autoři mohou dosáhnout tak rozdílného účinku? Co vlastně chtějí výrazovými filmovými prostředky sdělit? Co se o tom lze dozvědět na základě jejich vlastních textů s formulovanými myšlenkami a názory? Cílem mé bakalářské práce je srovnat autorský přístup obou režisérů na základě jejich vlastních myšlenek, teoretických textů a publikace *Spiritualita ve filmu* Jaromíra Blažejovského. Oba režiséry Blažejovský zařazuje jako autory spirituálních filmů (Blažejovský 2006) a oba je po stránce formálních prostředků srovnává, přesněji řečeno sleduje vliv Tarkovského na Tarrovy filmy. Tarkovskij je v publikaci chápán jako mezník: kapitola s analýzami filmů od konce 80.let se nazývá „Spirituální film po Tarkovském“. Tarr se nachází právě v této kapitole (Blažejovský 2006, str.136).

V analýze *Satanského tanga* Blažejovský rozpoznává Tarkovského odkaz. Zejména Tarkovského pojetí času, ze kterého podle něj Tarr vychází (Blažejovský 2006). Oběma autorům je dle Blažejovského společné „*snímání postav ze zadu, aby vynikl jejich týl. Bezbranná šíje vystavená možnému pohledu či zásahu shůry*“ (Blažejovský 2006, str. 139). Rovněž motiv deště a přírody, o němž jsem se zmínila výše. Otázkou pro mě zůstává, zda je Tarr vědomě ovlivněn Tarkovským, tím se ale Blažejovský nezabývá. Proto bych chtěla Blažejovského krátké srovnání obou autorů rozšířit. Současně se ale nechci zaměřovat pouze na formální prostředky, ale také na obsahovou stránku filmů (obojí samozřejmě úzce souvisí). Předmětem analýzy budou filmy *Oběť*, *Stalker* (Tarkovskij), *Satanské tango* a *Turínský kůň* (Tarr). Tarkovskij za sebou zanechal teoretické texty, z nichž mohu při analýze jeho filmů vycházet a opírat se o ně. Poskytují v podstatě návod ke čtení jeho filmů. Naopak Tarr žádné teoretické texty o filmu nevydal, a tak se budu

opírat o dostupné rozhovory, a hlavně o esej *Svět podle Bély Tarra* teoretika a Tarrova přítele Andráse Bálinta Kovásce¹, z níž lze Tarrovy názory do určité míry vydedukovat.

¹ Eсей je součástí publikace *V oku velryby*. Článek vyšel v britském internetovém časopise *Kinokultura* v lednu 2008 <https://www.kinokultura.com/> (pozn.orig).

Spirituální film a jeho prostředky

Blažejovský spirituální film vymezuje jako film, který „specifickými“ filmovými prostředky zachycuje „posvátno“. Hlavním filmovým prostředkem spirituálního filmu je čas. Je třeba říct, že spirituální film Blažejovský nespojuje s filmy o náboženství či s náboženskou tematikou (Blažejovský 2006, str.12).

Spirituální modus

Blažejovský v publikaci *Spiritualita ve filmu* navrhuje pojem spirituální modus. Ten je určen intertextovými odkazy, obrazem, rámem a trváním, tedy časem: „rozhodujícím manévrem, který tento modus vykonává je jeho (sebe)odlišení od vyprávění běžného. Ve spirituálním modu jinak plyne čas, jinak se chovají postavy, jinak vypadá svět. Jeho hlavní vlastností je otevřenost vůči ‚jinému‘, příběh je vyprávěn tak, aby bylo zřejmé, že kontext viditelného světa není poslední, že existuje vyšší ‚rám‘, jímž teprve se příběh uzavírá“ (Blažejovský 2006, str. 74).

Výrazové prostředky spirituálního modu

Transcendentální čas

Blažejovský rozděluje čas na objektivní (*objektivní čas vnímatele, čas díla, čas záběru a čas realizace*) a subjektivní (*subjektivní čas vnímatele, čas projekce, čas postav, čas příběhu*) (Blažejovský, 2006, str. 99). Čas ve spirituálním filmu jde mimo tyto dvě kategorie. „Není časem lidským, a přece do času lidí (do času filmových postav, i do subjektivního času diváka) proniká“ (Blažejovský, 2011, str. 101). Vyjadřuje přítomnost něčeho „nad námi“. Aby tento typ času vznikl a divák jej pocítil, je podle Blažejovského nutné zachytit jeho plynutí, aniž by mělo přímou návaznost na syžet díla (Blažejovský, 2006, str.102).

Transcendentální prostor

Druhým filmovým prostředkem spirituálního filmu je tzv. transcendentální prostor. Blažejovský opět rozděluje prostor ve filmu na objektivní a subjektivní. Pro příklad uvedu, že „prostorem objektivním je *objektivní prostor vnímatele* (na jakém místě sedí divák v kině), *prostor projekce*, *prostor díla* (prostor, který tvoří

všechny záběry ve filmu), prostor záběrů (co všechno je uvnitř záběru), prostor realizace (filmové lokace) a prostor světa (který je „*nadřazenou množinou prostoru příběhu a prostoru realizace*“. Prostorem subjektivním je pak subjektivní prostor vnímatele (prostor příběhu, který si vnímatel vytváří ve své myslí), prostor postav (jejich úhel pohledu), prostor příběhu (místa, kde se film odehrává) prostor projekce (místo, kde se film promítá) a právě *transcendentální prostor*“ (Blažejovský 2006, str.104). Transcendentální prostor se nikdy nemůže vymanit z prostoru příběhu. Jeho vytvoření spočívá v zobrazení našeho světa v transcendentálním čase „*dlouhými, zdánlivě „zbytečnými“ či „přečnívajcími“ záběry, také záběry typu metafyzické jízdy či zátiší*“ (Blažejovský 2006, str. 106). „*Transcendentním prostorem je co nejintenzivnější obraz konkrétní reality, jímž protéká čas; tato realita je pak zároveň hmotná i duchovní.*“ (Blažejovský 2006, str. 106).

Transcendentální prostor se dále tvoří prostřednictvím mizanscény. „*Prostor záběru má k transcendenci tím blíže, čím je konkrétnější, hmotnější.*“ (Blažejovský 2006, str. 106). Blažejovský pro příklad popisuje záběry na déšť a bláto v Tarkovského Andreji Rublevovi nebo detaily tvář Johanky z Arku z Dreyerova Utrpení panny Orleánské. (Blažejovský 2006, str. 106).

Často je transcendentálním prostoru využíváno zvuku. Jde například o zvuky přírody jako je šumění lesů, moře, ale také o hudbu. (Blažejovský 2006, str.106).

Atribut pasivity

Poslední filmový prostředkem spirituálního modu je pasivita. Tu Blažejovský popisuje jako divákův pocit, že „*postava vykonává pohyb, akci (...), a přesto ji nevnímáme jako postavu plně zodpovědnou za své jednání. Jako by činy těchto hrdinů určovala jiná, mocnější síla*“ (Blažejovský 2006, str.107). Zmíněného účinku se dá dosáhnout jednak rámováním postavy s důrazem na prostředí, které postavu obklopuje. Dále úhlem kamery, který není „*zorným úhlem člověka*“ (Blažejovský, 2006, str.108) a prodloužením času záběrů, které se nevztahuje k syžetu filmu.

Účinku pasivity lze dosáhnout hudbou (jako příklad Blažejovský uvádí rozpor mezi hudebním doprovodem a akcí ve scéně – příkladem je dramatická hudba ve scéně, kde je zachycena každodennost), a také tancem: „*Postavy se v tanci mohou ocitnout jako by mimo sebe, netancují, ale tancuje jim to samo, jsou ,tancovány‘*“

(Blažejovský, 2006, str. 109). Blažejovský dále zmiňuje filmové herectví, kdy se postavy chovají neživě, jako loutky (Blažejovský 2006, str.109).

Tarkovského teoretická činnost

O světě a filmové tvorbě

Ve svých esejích a přednáškách se Tarkovskij často vyjadřuje ke stavu společnosti, se kterým je nespokojený. Toto téma provází téměř všechny Tarkovského filmy, a to zcela vědomě a záměrně. První věta Tarkovského eseje *Na cestě za vírou a svobodou* je toho důkazem a potvrzuje to, co jsem psala výše: „*v mých posledních filmech – a možná i dalších – předkládám jen jeden obsah. Chci dokázat, že je cosi ve světě, co je zcela zřejmě špatné*“ (Tarkovskij 2011, str. 194)². V téže esejí Tarkovskij myšlenku zpřesňuje „*i když všechny mé filmy se mohou jeden od druhého lišit, všechny byly vytvořeny k témuž účelu – promlouvat o vnitřním konfliktu, že totiž člověk se nachází mezi ideály na jedné a nezbytností existence v tomto materiálním světě na druhé straně*“ (Tarkovskij 2011, str.194).

Ve filmech jde Tarkovskému především „*o to poukázat na nerovnoměrný vývoj našeho duchovního a hmotného světa*“ (Tarkovskij 2011, str. 194). Společnost podle něj prostřednictvím technologií zneužívá a přírodu a její zdroje. Díky rychlému vývoji technologii na úkor „duchovních hodnot“ se podle Tarkovského lidstvo dostalo do „duchovní krize“. (Tarkovskij 2011, str. 183).

Zjednodušeně řečeno, Tarkovského myšlenky a nespokojenost se světem vychází z křesťanských hodnot. Vadí mu lidské sobectví, závislost na světských hodnotách (jako je například úspěch) a neschopnost vnímat svět a lidi kolem sebe. Tarkovskij je nespokojený s tím, jak se vyvíjí kultura a umění, vyjadřuje se kriticky k používání uměleckých prostředků v popkultuře. V esejích se rovněž odráží jeho odpor k poznání a vědě (Tarkovskij 2011, str.153).

Východiskem z nevyhovujícího stavu společnosti je pro Tarkovského přeměna sebe sama: „*Zdá se mi, že předtím, než člověk zkusí předělat svět, musí předělat sebe*“ (Tarkovskij 2011, str. 193), „*v každém případě vidím smysl lidské existence zvítězit nad sebou, odlišit se od toho, kým jsme se narodili*“ (Tarkovskij 2011, str. 193). K přeměně sebe samého pak podle Tarkovského napomáhá umění. „*Umění potřebuje člověk proto, aby se mohl duševně vyvíjet, povznést se*

² Esej „Na cestě za vírou a svobodou“ je součástí publikace *Kráska je symbolem pravdy*. Tarkovskij ji napsal v roce 1984.

nad sebe sama, využívaje přitom to, čemu říkáme vůle duše" (Tarkovskij 2011, str. 179)³.

Pro Tarkovského je stěžejním uměleckým dílem biblická *Apokalypsa*, která podle něj poskytuje výše zmíněné východisko: *„přesto je relativnost doby natolik zřejmá, že nemůžeme s přesností určit to, o čem Jan píše. Může to být zítra, ale i za tisíc let. V tom spočívá i podstata duchovního stavu člověka, který musí pociťovat odpovědnost za vlastní život*" (Tarkovskij 2011, str. 182).

Tarkovského myšlenky jsou ryze křesťanské a v podstatě by se daly shrnout do jednoho verše, který vyjadřuje základní křesťanské hodnoty – *„Miluj Hospodina, svého Boha, celým svým srdcem, celou svou duší a celou svou myslí. To je první a největší přikázání. Druhé je mu podobné: ‚Miluj svého bližního jako sám sebe.‘ V těchto dvou přikázáních spočívá celý Zákon i Proroci*" (Matouš, 22:37-40).

O formálních prostředcích

Kromě obsahové stránky svých filmů se Tarkovskij vyjadřuje k formálním filmovým prostředkům. Za podstatu filmu považuje čas a jeho zachycení.

S časem také úzce souvisí stříhová skladba. Ve stříhové skladbě je pro něj nejdůležitější rytmus, který se dle Tarkovského slov skládá *„z časového napětí uvnitř záběrů*" (Tarkovskij 2011, str. 241). Pro Tarkovského je *„rytmus je hlavním formotvorným prvkem ve filmu*" (Tarkovskij 2011, str. 241). Příběh pro Tarkovského není důležitý a používá jej výhradně k vyjádření svých idejí (Tarkovskij 2011, str. 206).

Kvality filmu podle něj netkví v zašifrovaných symbolech, které je nutné rozklíčovat, ale v zachycení okamžiku (který se rovná Blažejovského transcendentálnímu času). Ve své eseji *Zapečetěný čas* popisuje zachycení času v *Příjezdu vlaku* bratří Lumiérů. Význam tohoto filmu podle Tarkovského spočívá v jeho estetické kvalitě, založené na zachycení času, který pozorujeme. V analogii s filmem uvádí také japonské haiku, jejichž podstatou je podle Tarkovského zachycení *„obrazu života*" (Tarkovskij 1981, str. 159).

³ Citovaný text je převzatý z eseje *Básník filmu*, kterou Tarkovskij napsal v roce 1983.

Podobným způsobem přistupuje k biblické *Apokalypse*. Podle Tarkovského je *Apokalypsa* obrazem, který není možné interpretovat, ale je nutné jej „procítit“. Ve své přednášce cituje sugestivně působící verš zániku světa při otevírání šesté pečeti a okamžik rozlomení sedmé pečeti, v němž nastává ticho (Zjevení Janovo, 8:1). Zachycení ticha a napětí při rozlamování sedmé pečeti je pro Tarkovského silným momentem (Tarkovskij 2011, str. 185). „*Tato absence obrazu je v daném případě nejsilnějším obrazem, který si lze představit. Je to zázrak*“ (Tarkovskij 2011, str. 185).

Druhým veršem, který Tarkovskij v přednášce zmiňuje je okamžik zániku světa po rozlomení šesté pečeti „*a nebeské hvězdy začaly padat na zem, jako když fík zmítaný vichrem shazuje pozdní plody*“ (Zjevení Janovo, 6:13-14).

Tarkovskij dále říká, že divák nemá přistupovat k motivům přírody a živlů v jeho filmech jako k symbolům, za kterými by měl hledat skrytý význam. Přírodní motivy jsou pro Tarkovského estetickým prvkem, do kterého zasazuje své příběhy. V jeho filmech pozorujeme čistou neposkvřenou přírodu, která je prostě „jen“ přírodou, aniž by v sobě skrývala něco, co je nutné rozšifrovat (Tarkovskij 1989 str. 212-213)⁴. Analogie s haiku je zde na místě, stejně jako Tarkovského chápání biblické *Apokalypsy* a raného filmu *Příjezd vlaku*.

Tarkovského myšlenky ve filmu *Stalker*

Adaptovaný příběh části románu bratří Strugackých *Piknik u cesty* je zasazený do blíže nespecifikované budoucnosti. Hlavní postavou je Stalker, který provází lidi Zónou, zakázaným místem, v němž se nachází komnata, která plní lidská přání. Stalker se setkává se Spisovatelem a Profesorem a vypravuje se s nimi do zóny. Spisovatel a Profesor se postupem cesty ukazují jako lidé, kteří nevěří, že komnata přináší dobro a štěstí. Spisovatel odmítá vstoupit do Zóny, nevěří, že by mu Zóna něco dobrého přinesla. Profesor chce Zónu odpálit do povětří, považuje ji za něco nebezpečného a snadno zneužitelného. Ani Spisovatel, ani Profesor do komnaty nevstoupí.

Stalker se vrátí domů ke své rodině a upadne do depresivních stavů. Řeči Spisovatele a Profesora na něj zapůsobily. Má tak nyní pocit, že jeho práce byla marná. Lidi, které Zónou prováděl nezměnil a už vůbec je neučinil šťastnými.

⁴ Cit. podle Blažejovský 2006, str.62

Poslední scény patří jeho manželce a dceři Martyšce s fyzickým postižením. Zvláště silný je statický, dokumentaristický záběr na manželku, která se dívá do kamery a mluví o svém životě se Stalkerem. I přesto, že je to těžký život plný utrpení, neměnila by a je se Stalkerem šťastná. Snímek uzavírá scéna s dcerou Martyškou, která silou mysli posouvá skleničku po desce stolu.

Ve *Stalkerovi* se nejvíce odráží citovaná Tarkovského myšlenka, že člověk nemůže měnit ostatní, pokud nezačne „měnit sebe“ a neuvědomí si smysl své existence (Tarkovskij 2011, str. 184). Tato myšlenka se do filmu promítá hned na několika rovinách. Jednak do postavy Stalkera, který skrze nezdařilou cestu do Zóny prochází vnitřní proměnou, procitnutím a ztrácí víru. Zjišťuje, že nemůže lidi učinit šťastnými, pokud o to nestojí. Víru pak znovu nalézá doma u své ženy, která jej miluje, i přesto, že s ním zažila mnoho utrpení. Sama si svobodně vybrala svůj osud a je tak šťastná. Tarkovskij říká, že *„pokud si člověk vybírá sám svou cestu v souladu svobodou vůle, nemůže zachránit všechny, ale jenom sám sebe. A právě proto může zachránit ostatní“* (Tarkovskij 2011, 184).⁵ Říká také, že *„ti, kteří nedokážou milovat sami sebe, to znamená nejsou si vědomi cíle své existence, nejsou schopni obdarovat láskou ostatní lidi a ani svět, v němž žijí“* (Tarkovskij 2011, str. 180). Tyto myšlenky se odráží v sugestivním monologu Stalkerovy ženy: *„já jsem šla a nikdy jsem toho nelitovala. Nikdy. Měli jsme spoustu trápení, strachu i ostudy, ale já jsem nelitovala a nikdy jsem nikomu nezáviděla. To je prostě náš osud, náš život, takoví jsme my.“* (Tarkovskij 2011, str. 180).

Z Tarkovského myšlenek vyplývá, že Stalker našel svou víru právě díky lásce své ženy. V rozhovoru s Toninem Guerrou o postavě Stalkera Tarkovskij říká: *„nemůže nalézt jednotlivce schopné této Zóně věřit, mít vůbec možnost nalézt štěstí, dosáhnout oné ‚mítnosti‘“*⁶. *Nakonec znovu nalézá pouze svou ideu lidského štěstí dosaženého pomocí čisté víry“* (Tarkovskij 2011, str. 53)⁷.

Na jedné straně je zde Stalker, který pomáhá nešťastným lidem vyplnit jejich nejtajnější přání. Avšak ukazuje se, že splnění toho, po čem lidé touží, není tou správnou cestou ke štěstí. Na straně druhé je manželka Stalkera, která je

⁵ Citovaný text je převzatý z přednášky Slovo o Apokalypse, která je součástí publikace Krása je symbolem pravdy. Přednáška Slovo o Apokalypse proběhla v Londýně na Saint James's Festivalu v rámci retrospektivy filmů Andreje Tarkovského. Andrej Tarkovskij přednesl Slovo o Apokalypse v jednom z londýnských kostelů (pozn. orig).

⁶ komnaty

⁷ Rozhovor s Toninem Guerrou byl otištěn v italském časopise Panorama č.676, 3.dubna 1979, str. 160, 161, 164, 166 a 170 pod titulem *Tarkowski allo specchio. Conversazione di Tonino Guerra con Andrei Tarkowski*. Přeložili Miloš a Josef Fryšovi (pozn. orig)

šťastná, a to i když její život na okraji společnosti není snadný. *„Tento svět není místem našeho štěstí. Nebyl stvořen proto, aby člověk byl šťastný, ačkoliv se hodně lidí domnívá, že smysl existence světa, v němž žijí, k tomu směřuje. Já se ale domnívám, že svět existuje proto, aby se vedl boj dobra se zlem v nás, aby dobro zvítězilo a lidé se rozvíjeli duševně“* Síla manželčiných slov v závěru filmu je připravena expoziční scénou, v níž manželka Stalkerovi vyčítá, že jde znovu do Zóny a říká mu, že jí zničil život (*„bud' proklet den, kdy jsem tě poznala“*). Je možné, že i Stalkerova manželka prochází vývojem a až v závěru filmu pochopí *„smysl své existence a sebe samé“*. Je možné, že zatímco Stalker víru ztratil, ona jí ve chvílích jeho nepřítomnosti našla. (Tarkovskij 2011, str. 179).

Usilování o změnu ostatních, které je neúspěšné se promítá jednak do postavy Stalkera (usilujícího o proměnu Spisovatele a Profesora), za druhé do postavy Spisovatele. Obzvláště silná je Spisovatelova výpověď: *„dřív jsem si myslel, že někdo bude díky mým knihám lepší. Nikdo mě nepotřebuje!“*, *„Chtěl jsem je změnit, ale oni změnili mě“*, *„Oni nechtějí nic vědět, oni jenom žerou“*. Prostřednictvím monologu Spisovatele se tedy znovu prokazuje, že nemůžeme měnit ostatní, aniž bychom měnili vztah k sobě samým.

Stalker těsně po vstupu do Zóny pronáší za obě postavy (Profesora i Spisovatele) modlitbu: *„kéž se splní to, co bylo zamýšleno. Kéž uvěří. A kéž se usmějí nad svými vášněmi. Vždyť to, čemu oni říkají vašeň, není ve skutečnosti duševní energie, ale jenom tření mezi jejich duševním a vnějším světem. A hlavně, kéž uvěří sami v sebe“*, obdobným způsobem Tarkovskij mluví v přednášce Slovo o Apokalypse: *„milovat sebe sama je základem citu, jeho mírou. A nejen proto, že člověk si uvědomil sám sebe a smysl svého života, ale i proto, že začínat se má vždy u sebe“* (Tarkovskij 2011, str.184). *„Začít u sebe“* – tak se znovu se vracíme na začátek této analýzy.

Prostřednictvím postavy Spisovatele a Profesora Tarkovskij zachycuje konflikt mezi uměním a vědou, který je častým tématem jeho esejí. Spisovateli pak dává více prostoru k vyjádření. Předpokládám, že Tarkovského otázka současného umění (jímž opovrhne) pálila víc než otázka vědeckého poznání. V neposlední řadě proto, že Tarkovskij byl sám umělcem a umění obdivoval. Současný stav umění a kultury však považoval za narušený a velmi se jím trápil (Tarkovskij 2011, str. 182). O současných umělcích se Tarkovskij vyjadřuje nekompromisně *„umělec se začal chovat ke svému talentu, který mu byl dán jako ke svému vlastnictví, a tady je příčina předpokladu, že nadání ho k ničemu*

nezavazuje. Tím se dá vysvětlit bezduchost typická pro současné umění. To se mění buď v nějaká hledání formy nebo ve zboží, určené na prodej. Nemusím zdůrazňovat, že filmová tvorba je v čele tohoto trendu.“ (Tarkovskij 2011, str. 182).

Výše popsanou myšlenku představuje postava Spisovatele. Spisovatel je osoba závislá na úspěchu, do Zóny přišel pro inspiraci, kterou ztratil. Je populární, motají se kolem něj ženy, ale i přesto je nešťastný, a hlavně bez víry – v sebe samého i ve svět, který jej obklopuje. Postava Spisovatele ale prochází v průběhu cesty Zónou vývojem. Na jejím konci se zřekne svého přání a do komnaty nevstoupí. Ze své nejnítěrnější touhy má totiž strach, cítí, že není čistá ani dobrá. To je od Spisovatele velká sebereflexe. Spisovatel tak na konci cesty stojí vlastně na jejím začátku. Je to začátek cesty k sobě samému. Tarkovskij v souvislosti se záměrem *Stalkera* říká: „Chtěl jsem říci něco jiného – že důležité není přece to, čeho člověk dosáhl, ale to, že vůbec vykročil na cestu, která vede k dosažení cíle“ (Tarkovskij 2011, str.123), a také: „Například ve *Stalkerovi* pro mě nakonec není důležitý samotný *Stalker*, ale důležitější je *Spisovatel*, který se vydal do Zóny jako cynik, pragmatik, a vrátil se odtamtud jako člověk, který začal mluvit o lidské důstojnosti, který si uvědomuje, že je špatným člověkem“ (Tarkovskij 2011, str.123⁸).

Svět, ve kterém se *Stalker* odehrává je dejme tomu blíže nespecifikovaná budoucnost. Tarkovskij, říká, že pokud by měl *Stalkera* nějak žánrově vyhranit (čemuž se brání), pak je *Stalker* nejspíš podobenstvím (Tarkovskij 2011, str. 178). Ve *Stalkerovi* se lidé potýkají s podobnými problémy, které Tarkovskij pojmenovává ve svých esejích. Konkrétně jde o spor mezi duchovním a materiálním, mezi vírou a bezduchostí. Tato myšlenka je především zachycena v postavě *Stalkera* v kontrastu se *Spisovatelem* a *Profesorem*. Tarkovského nespokojenost s rychlým technologickým vývojem, který s výše zmíněným souvisí pak vyslovuje postava *Spisovatele*: „Celá ta vaše technologie, všechny ty vysoké pece, kola a další kraviny, byly postaveny jenom proto, aby se dalo méně pracovat a více žrát. Všechno to jsou jenom protézy, umělé končetiny.“ V podstatě totéž říká Tarkovskij ve své eseji *Slovo o Apokalypse*: „všechna technologie, celý takzvaný technický pokrok provázející historii je ve své podstatě protérou.“

⁸ Text je součástí publikace *Kráska je symbolem pravdy*. Rozhovor s Jerzym Illgem a Leonardem Neugerem byl vydán v roce 1989 v polském časopise *Powiększenie* č. 1/2 (25/26) 1987. Přeložili Miloš Fryš a Jaromír Blažejovský.

(Tarkovskij 2011, str. 184). Spisovatel je umělec, stejně jako Tarkovskij, ale rozhodně bychom v jeho postavě neměly hledat podobnosti s Tarkovským. Tarkovskij skrze slova Spisovatele hádajícího se s Profesorem sděluje konflikt mezi uměním a vědou. V rozhovoru s Igorem Pomerancevem říká, že ačkoliv jeho postavy vyslovují stejné myšlenky jako on, jde skutečně pouze o myšlenky (Tarkovskij 2011, str. 107).

Použití formálních prostředků ve filmu Stalker

Podle Blažejovského je prostor Stalkera rozdělen na vnitřní a vnější, přičemž vnější prostor představuje svět mimo zónu a prostor vnitřní svět Zóny. Tomu podle Blažejovského napovídá i barevné odlišení obou prostorů (Blažejovský 2006, str. 120). Prostor mimo Zónu je sépiový, tmavě osvětlený, naopak prostor Zóny je v barvách, dominuje v něm jasně zelená barva přírody. Domnívám se, že barevným odlišením prostoru promítá Tarkovskij svou myšlenku o civilizaci, která technologiemi zneužívá přírodu. Tarkovskij ukazuje současný svět (vnější prostor ve Stalkerovi je obrazným vyjádřením současného světa, už proto, že Tarkovskij Stalkera považuje za podobenství) nebarevný, tmavý, plný industriálních budov a továren. V mizanscéně vnějšího světa mimo Zónu se nevyskytuje téměř žádná příroda, kromě louží a bláta, a naopak se v ní dominují lidské výtvarky – automobil, lodě, komíny továren, z nichž se kouří. V prostoru Zóny je zachycena člověkem neporušená příroda. Výtvarky lidské civilizace (tanky, mince, zbraně a injekční stříkačky ve vodě) v prostoru Zóny nemají žádnou moc.

Podle Blažejovského „*Stalker vstupuje ve vyprávění do spirituálního modu dvakrát*“ (Blažejovský 2006, str. 122). Poprvé po titulkové scéně u Stalkera v ložnici. Scéna začíná pomalým nájezdem kamery směrem do místnosti, uprostřed níž je postel. Velký detail na posouvající se sklenici snímanou seshora. Následuje jízda kamery snímající z nadhledu ležící manželku Stalkera, dceru Martyšku a Stalkera. Jízda kamery se pak vrací od Stalkera zpět ke sklenici. Nyní je už nehybná. Následuje velký celek na místnost s postelí. Vedle postele berličky opřené o stěnu. Slyšíme vlak. Kapky vody a nediegetickou hudbu v pozadí. Z postele vstává Stalker. Nakloní se k ženě a podívá se, zda ji nezbudil. Obléká se a pak potichu odchází do tmy, pryč ze záběru. Kamera zůstává na velkém celku. Kapání vody. Hučení vlaku. Stalker nyní přichází do záběru. Velký detail na jeho hlavu zezadu. Zavírá dveře místnosti. Otáčí se k divákovi, jeho rysy tváře jsou zastíněné.

Ve scéně plyne transcendentální čas (scéna nerozvíjí děj filmu, je několikaminutová) a odehrává se v transcendentálním prostoru. Je zde rovněž zdůrazněný atribut pasivity. Ve scéně je zdůrazněn prostor interiéru, obklopující Stalkera. Když Stalker odchází ze záběru, kamera nejde s ním, ale zůstává na místě. Scéna je dlouhá několik minut a z hlediska syžetu její trvání neposkytuje žádné nové informace. Je zde zachycena všednost a monotónnost každodenních činností jako je vstávání a oblékání. Scéna je navíc tmavě osvětlená a ani ve velkém detailu není protagonistovi vidět do tváře, neboť je zcela zastíněna. Těmito prostředky je podle mě vyjádřen prostor mimo Zónu, který je velmi krutý a bezútěšný.

V první kamerové jízdě má zřetelně otevřené oči jenom Stalker. Ve druhé jízdě, od Stalkera zpět ke sklenici vody má otevřené oči již i jeho žena. Probudil je zvuk vlaku, který otřásá celým jejich domem. Zvuk vlaku znemožňuje postavám spát. Když pak přejede po kolejích nastává ticho a slyšíme tiché kapání vody. Zvuk přírody – vody – je přehlušený strojem – lidskou civilizací. Ta voda navíc není svobodný deštěm, ale jenom mírným pravidelným kapáním. Voda v prostoru mimo Zónu má podobu louží v blátě, naopak voda v prostoru Zóny má speciální postavení, je představena stojatými vodami, vodopády, jezerem či očištným deštěm v závěru cesty do Zóny.

Druhá scéna, v níž Tarkovskij „vstupuje do spirituálního modu“ (Blažejovský 2006, str. 122) je metafyzická jízda do zóny doplněná nediegetickou elektronickou hudbou Eduarda Nikolajeviče Artěmjeva. Obraz je ještě stále sépiový a tmavý. V jízdě kamery se střídají velké detaily na otáčející se hlavy Spisovatele, Profesora a Stalkera. Kamera ze záběru sjede na panoramy industriální krajiny se zamlženými lesy v pozadí. Ve scéně je přítomný transcendentální čas – záběr trvá déle než informace, kterou má poskytnout pro syžet (její znění je docela banální: Stalker, Profesor a Spisovatel jedou do Zóny). Velké detaily na hlavy všech tří postav, které se rozhlíží kolem sebe a elektronická hudba, která není součástí jejich subjektivního prostoru a vytváří tak transcendentální prostor. Postavy vstupují z jednoho světa do druhého. Tím prvním světem je svět civilizace a technického pokroku, který Tarkovskij ukazuje ve světle svých názorů na něj. Tím druhým je Zóna, magický prostor obklopený čistou neposkvřněnou přírodou. Scéna metafyzické jízdy z jednoho prostoru do druhého je natolik prodloužená, že se jako by zastavil v čase, i přestože v ní čas plyne.

Po obou výše zmíněných scénách následuje vždy záběr nebo scéna kontrastní k té předchozí. Představuje jakési vytrhnutí, návrat do reality. V případě první scény je tím vytrhnutím manželka, která odmítá, aby šel Stalker do Zóny (srov. Blažejovský 2006, str. 121). V případě scény druhé je to náhlý, ostrý přechod ze sépiové, tmavé barvy do jasné a barevné zeleně přírody v Zóně. Podobné, i když pozvolnější vytrhnutí přichází po několikaminutové scéně, v níž všechny tři postavy sedí na zemi a spustí se déšť. Potom následuje detail na bombu hozenou do vody. Voda se zbarvuje černí, slyšíme nediegetickou hudbu a v pozadí nediegetický zvuk vlaku jedoucího po kolejích. Zvuková stopa se přelévá do následujícího záběru na manželku a Martyšku před hospodou. Zvuk vlaku sílí a stává se diegetickým. Manželka posadí Martyšku na lavičku a vchází do hospody. Následuje záběr Stalkera, Profesora a Spisovatele, kteří stojí u barového stolku v hospodě. Tato scéna rozhodně je jistým návratem do reality a kontrastuje s předchozí scénou v dešti.

Přesně uprostřed filmu je scéna Stalkerova snu, tu Blažejovský také zmiňuje (Blažejovský 2006 str. 122) a podle mě je z hlediska Tarkovského myšlenek klíčová. Jízda kamery snímá z nadhledu předměty (injekční stříkačky, mince, zbraně) ponořené ve vodě a ve voiceoveru slyšíme pasáž z Apokalypsy, kterou čte Stalkerova manželka. Jde o okamžik rozlamování šesté pečeti, který Tarkovskij cituje ve své přednášce Slovo o Apokalypse. Petr Pánek ve své bakalářské práci předměty interpretuje jako symboly čtyř biblických jezdců apokalypsy: Smrt (injekční stříkačka), Dobyvatel (mince), Válka (zbraň) a Hlad (stojatá voda) (Pánek 2015, str. 48). Autora k této interpretaci vede hlavně citovaná biblická pasáž. Pokud se budu řídit Tarkovským, který symboly ve svých filmech odmítá, pak si myslím, že předměty jsou výtvarníky lidské civilizace a technického pokroku, který není Apokalypse daleko.

Tarkovského myšlenky ve filmu *Oběť*

Příběh Oběti se odehrává na odlehlém skandinávském ostrově. První scéna patří protagonistovi Alexanderovi a jeho synovi Človíčkovi, který je po operaci mandlí a nemůže mluvit. Alexander s ním zasazuje uschlý stromek. Následuje oslava Alexanderových narozenin v okruhu jeho rodiny a blízkých. V noci nastává zemětřesení a celá rodina i její blízký okruh zjišťuje, že na zemi vypukla jaderná válka, kterou lidstvo nejspíše nepřežije. Alexander pronese modlitbu, v níž žádá,

aby se svět vrátil do pořádku výměnou za obětování všeho, co je mu drahé. Do domu následně přichází přítel a soused Otto, který Alexanderovi sdělí, že Alexander katastrofu zvrátí tím, že se vyspí se služebnou Mariou. Alexander se tedy za Mariou vypráví a učiní tak.

Následující den se Alexander probudí. Volá mu přítel a gratuluje mu k narozeninám. Katastrofa tak byla zastavena. Alexander následně zapálí svůj dům – až nyní tak učiní slíbenou sebeoběť. Jeho rodina zavolá Alexanderovi záchranku a Alexander odjíždí bílým autem do psychiatrické léčebny. Poslední záběry patří jeho synovi, který zalévá stromek, který s Alexanderem zasadil v úvodní scéně. Poprvé za celý film syn promluví.

Ve filmu se odráží především Tarkovského myšlenka o „nerovnoměrnosti hmotného a duchovního vývoje“ (Tarkovskij 2011, str. 194), která ho k natočení *Oběti* přímo přivedla (Tarkovskij 1986). Z mého pohledu je tato myšlenka skrytá zejména v psychologii postav. Postavy jsou sice stále jistými šablonami, na kterých Tarkovskij ukazuje, co je na společnosti špatně, současně ale již nejde o přímočaré typy (Vědec a Umělec) sdělující ideje, které reprezentují. Jejich bezduchost je zakotvena v hlubší psychologii. Mají například svou vlastní historii a jsou jasně naznačené jejich vztahy, tedy mají skutečně jistou psychologickou hloubku. Příkladem je postava manželky Adelaide. Lituje, že se Alexander vzdal herectví, protože se jí líbilo být ženou „slavného herce“. Z toho vyplývá, že jí jde výhradně o vlastní úspěch. Ve skutečnosti Alexandera nemilovala, milovala jeho úspěch. Rodinný přítel Viktor odjíždí do zahraničí za kariérou, i přesto, že ví, že jej Adelaide miluje. Neohlíží se na lidi kolem sebe, ale pouze na sebe a vlastní úspěšnost. Tyto postoje jdou zcela proti všem Tarkovského myšlenkám o smyslu lidského života.

Některé z Tarkovského názorů se nicméně v replikách objevují. Alexander vyslovuje Tarkovského názor na technologický vývoj a jeho formulace je takřka totožná s tou Tarkovského.

Tarkovskij: „*Chci ukázat cosi ve světě, co je zcela zřejmě špatné. Je to disharmonie mezi duchovní a hmotnou existencí člověka.*“ (Tarkovskij 2011, str. 193).

Alexander: „*dosáhli jsme děsivé disharmonie, nerovnováhy, chceš-li mezi materiálním a spirituálním vývojem*“

Tarkovskij: „výsledkem je, že když vznikla potřeba nové energie pro technický vývoj a ta byla posléze objevena, ukázalo se, že člověk není mravně připraven, aby ji použil pro své blaho. Jsme jako divoši, kteří nevědí, co dělat s elektronovým mikroskopem“ (Tarkovskij 2011, str. 183).

Alexander: „Člověk přírodu znásilňoval. Výsledkem je civilizace založená na síle, moci strachu, závislosti. Celý ten náš technický pokrok. Nám poskytuje pohodlí, takový určitý standard a nástroje násilí k udržení moci. Jsme jako divoši. Používáme mikroskop jako klacek. [...] Naše kultura je vadná. Myslím tím naši civilizaci. Zásadně vadná, chlapče“.

V *Oběti* je klíčové téma víry. Není ovšem tak jasně akcentováno v replikách. Do kontrastu – s Alexanderovou modlitbou, schopností uvěřit a obětovat se – postavený motiv neschopnosti věřit je náznakem vyjádřen v replikách postavy Viktora. Příkladem je skepse, kterou vyjadřuje, když listonoš Otto vypráví mysteriózní příběh podle skutečné události. Otto těsně po vyprávění příběhu omdlí a vysvětluje to jako „dotek zlého anděla“, Viktor je opovržlivý: „a ty sis usmyslel s námi žertovat, pane poštmistře?“ Zajímavé je, že neuspokojivý stav společnosti, zde prezentují jen dvě postavy (Viktor a Adelaide) z pěti důležitých postav. Jejich protiváhou jsou postavy, mající kontakt s „něčím jiným“, vzdáleným od empirického poznání. Těmito postavami jsou listonoš Otto, který sbírá mysteriózní příběhy a zvláštní náhodou přichází těsně po Alexanderově modlitbě a poradí mu, jak zvrátit apokalypsu. Dále služebná Maria, která se s Alexanderem vyspí jako by věděla, že se milostným poměrem mezi nimi apokalypsa – představována jadernou válkou – opravdu zvrátí. Milostný akt má podobu levitace a se sexualitou nemá vlastně nic společného. Otto přišel k Alexanderovi náhodou po vyslovení modlitby a stejně tak Maria říká, že byla „náhoda, že Alexandra slyšela zaklepat“.

Nyní budu citovat část Tarkovského eseje *Básník filmu*, která podle mě dobře vystihuje myšlenku *Oběti*: „čím více víme o světě, tím méně o něm víme. Zkoumáme-li totiž důkladně jednu oblast, zbavujeme se tím možnosti širšího pohledu na to, co nazýváme životem, světem“ (Tarkovskij 2011, str. 189). Na jedné straně je tu Viktor, lékař a skeptik a na straně druhé mysteriózní příběhy Otta, nevysvětlitelné jevy a náhody.

Je možné, že se celé drama odehrává v Alexanderově hlavě. Film je totiž podle mě hlavně o jedinci uvnitř „morálně upadlé“ společnosti, o jeho vnitřním konfliktu, proměně a osvobození. Onen vnitřní konflikt, který se v Alexanderovi

odehrává je zasazen do vnějšího prostoru, prostoru postav a prostoru příběhu. Podle mě ale není důležité, zda se katastrofa skutečně odehrála nebo stala pouze v Alexanderově hlavě. O *Oběti* bychom měli uvažovat následujícím způsobem: „*existuje kniha, ve které autor popsal příběh novináře, to znamená svou vlastní historii o tom, jak se učil u jednoho mexického čaroděje. Je to velmi zajímavá kniha. Ale o to nejde. Objevila se interpretace, že žádný čaroděj nebyl, že se nejedná o deník, ale že si to autor vymyslel – i vlastní studium, kterým chce změnit svět, i čaroděje a jeho metodu. To však v podstatu věci nijak nezjednodušuje, naopak dělá ji to složitější. Pokud bylo všechno vymyšleno, je to ještě větší zázrak, než kdyby k tomu opravdu nedošlo. Chci tím říci, že umělecký obraz je ve svém konečném výsledku vždycky zázrakem.*“ (Tarkovskij 2011, str. 185).

Použití formálních prostředků ve filmu *Oběť*

V *Oběti* Blažejovský zdůrazňuje pouze několik scén, které jsou ve spirituálním modu. První je titulková scéna s obrazem Klanění tří králů a Bachovými pašijemi podle sv. Matouše. Potom dlouhý několikaminutový statický záběr Alexandera s pošťákem Ottem. Dále scény snových vizí Alexandera, a nakonec scéna levitování při sexuálním aktu. Film je podle Blažejovského ze všech Tarkovského filmů nejvíce klasický, a kromě těchto zmíněných scén pracuje hlavně s dialogy (Blažejovský 2006, str. 124).

Podle mě je nejpodstatnější Alexanderova snová vize odehrávající se po prvních dvaceti minutách filmu, o které Blažejovský rovněž píše (srov. Blažejovský 2006, str. 125). Alexander omdlévá. Následuje černobílý záběr na ulici ve velkém celku plnou odpadků povalujících se na zemi. Kamera snímá ulici z nadhledu v dlouhé kamerové jízdě. Na zemi se povalují různé předměty: porouchaný automobil, rozbitá židle, potřhané a zmuchlané kusy oblečení. Slyšíme vodu, která teče po zemi mezi předměty, v pozadí zní ženský zpěv. Scénu ukončuje odraz na čínžovní domy a zatmívačka. Znovu se zde ukazuje Tarkovského styl stříhové skladby. Po pomalé scéně ve spirituálním modu následuje naprosto kontrastní záběr. V tomto případě je to záběr na rozevřenou knihu s ikonami. Kamera je statická a ikony jsou na rozdíl od předchozích černobílých záběrů sytě barevné. Po scéně milostného aktu následuje druhá snová vize a velmi pozvolně přejde do prostoru příběhu. Není zde přítomen žádný ostrý přechod mezi realitou a snem. Adelaide pozoruje dceru Martu, potom se otočí na druhou stranu a kráčí podél stěny do tmy. Stojí z profilu za záclonou a nahlédne do pokoje, kde spí na pohovce

Alexander. Kamera pomalu najíždí do pokoje a zůstává na statickém velkém celku. Pozorujeme velmi pozvolné prosvětlování pokoje. Alexander se probouzí do reality.

Metafyzická jízda snové vize je pravděpodobně předznamenáním apokalypsy, která má nastat. Znovu (stejně jako u Stalkera) se v záběru díváme na výdobytky lidské civilizace (auto, odpadky, oblečení) pohozené v tekoucí vodě. Pokračování snové vize po milostném aktu s Mariou by se dalo nejspíše interpretovat jako Alexanderovo vnitřní osvobození se, díky němuž je schopen sebeoběti. Spící dítě v prostěradle a lidé šťastně pobíhající po ulici tak alespoň působí. Voiceover Alexandera, který je součástí scény je ale zneklidňující stejně jako následující záběry. *„Druhá vize je následována sérií obtížně vysvětlitelných snových obrazů: vidíme na nich Alexandrovu mrtvolu a u ní Marii v kostýmu manželky Adelaidy, poté fragment z Leonardova Klanění králů a Alexandrovu dceru Martu, která nahá vyhání z domu slepice“* (Blažejovský 2006, str. 125). Jak jsem naznačila v předešlé analýze, domnívám se, že nesledujeme jedince, který zachraňuje svět před apokalypsou, ale jedince, který je schopen sebeoběti a prochází vnitřní proměnou. Ta je možná zachycena v obou snech. Ačkoliv mám nyní nutkání pokusit se rozklíčovat motivy uvnitř snu, chci především respektovat Tarkovského přání nehledat v jeho scénách symboly a přijímat je jako obrazy, které máme prociťovat.

Tarrův pohled na film

Jelikož Tarr o záměru svých filmů nemluví tak rozsáhle jako Tarkovskij, budu vycházet hlavně z eseje Andráse Bálinta Kovásce, filmového teoretika a přítele Tarra, a z dostupných rozhovorů s Bélou Tarrem. Kovásc v eseji představuje Tarrovu tvorbu komplexně, popisuje vývoj Tarrovy filmové kariéry a hledání jeho autorského stylu. Právě Tarrův autorský vývoj a filmové začátky, které jsou v eseji podrobně představeny odhalují Tarrův pohled na svět a přístup k filmu.

Tarr jako mladý režisér natáčel filmy o lidech ve špatných sociálních podmínkách (*Rodinné ohniště*) či na okraji společnosti (*Outsider*). Už zde byl naznačen jeho budoucí styl. Tarr v rozhovoru Svět jako sociální, ontologický a kosmický problém popisuje pocit při natáčení filmu *Rodinné hnízdo*, ze kterého se později nejspíše zrodil jeho autorský styl „*nasměroval jsem kameru na obličej, na jeho detail a čím dál víc mě štvalo, že bych měl ten proces, který tam probíhá nějak násilně přerušovat*“ (Tarr 2010, str. 128)⁹

Podle Kovásce všechny Tarrovy rané snímky vypovídaly o tomtěz: „*lidé uvěznění v malém prostoru si navzájem ze života dělají peklo. Odpudiví však nejsou proto, že musí sdílet společný pokoj a nemají kam od sebe utéct. Naopak, jsou odsouzeni sdílet společný prostor, protože jsou odpudiví. Všichni jsou současně viníky i oběťmi*“ (Kovásc 2010, str. 18). Důležitým mezníkem v Tarrově stylu byl *Podzimní almanach*. Přístup k času v *Podzimním almanachu* se blížil stylu Andreje Tarkovského, ale Tarr pořád cítil, že to není to pravé, svůj autorský styl stále hledal. Ke svému autorskému přístupu k plynutí času došel s pomocí spisovatele Lászlóa Krasznahorkaiho, když četl jeho román *Satanské tango*. Tarr se s Laszlóem Krasnahorkaiem setkal a následně společně vytvořili tři filmy: *Prokletí*, *Satanské tango* (podle stejnojmenné předlohy Krasznahorkaiho) a *Werckmeisterovy harmonie*, které jsou rovněž adaptací spisovatelova románu. Všem těmto třem dílům bylo společné extrémně pomalé tempo času (Kovásc 2010, str. 21).

Krasznahorkai i Tarr měli stejnou představu o světě: „*viděli v něm nekonečnou zkázu a bídu, přestrojené za spásu a pokrok*“ (Kovásc 2010, str. 21). „*Krasznahorkaiův román [tj. Satanské tango – pozn. K. M.] byl výjimečný v tom, že popsal proces úpadku spíše než neměnný stav mizérie – ne narušený svět, ale*

⁹ Citovaný text je součástí publikace V oku velryby. Původně byl rozhovor publikován v časopise Cinepur, číslo 52, červenec 2007, str.10-11. Spoluautory rozhovoru jsou Zdeněk Holý a Radim Valák.

jeho průběžné narušování, to se stalo společným jmenovatelem Krasznahorkaiovy i Tarrovy tvorby“ (Kovács 2010, str.21).

O své práci s plynutím času ve filmu Tarr říká: *„a jak říká Shakespeare, nesmíme udělat filmový čas. Nemůžeme čas devalvovat a udělat z něj výprodej. Takže pro mě je důležitý úkol, jak čas, který plyne, nechat klesnout až na úroveň filmu*“ (Tarr 2010, str.131). Práce s plynutím času v Tarrově tvorbě ale není totéž, co v Tarkovského tvorbě, ačkoliv by se to tak mohlo zdát. To se pokusím ukázat ve dvou analýzách Tarrových filmů.

Jedním z nejvýraznějších rozdílů mezi Tarkovským a Tarrem je náboženské vyznání. Tarr je ateistou (Tarr 2016), zatímco Tarkovskij byl křesťanem a jeho myšlenky a názory mají vždy kořeny v křesťanství. Společný jim je přístup k času jako k hlavnímu stylotvornému prostředku jejich filmů, a zároveň nezáměr o příběh. *„Jisté je, že příběhy nás zajímají ze všeho nejméně. Už jen proto, že se příběhy od Starého zákona nemění. Už tam jsme se dopustili všech hříchů, od holocaustu po incest a bratrovraždu, všechno se tam stalo*“ (Tarr 2010, str. 128). Tarrovo zacházení s časem a příběhem vystihuje historika z návštěvy Japonska. *„na obrovské bílé ploše jsou dvě černé tečky. Mezi těmi tečkami je běloba. Pro Evropana jsou podstatné ty dvě černé tečky. Ale pro Japonce bílá. Aby to však člověk pochopil, musí tam jet, musí tam být. A potom soustředění na příběh vystřídá něco jiného*“ (Tarr 2010, str. 130).

Satanské tango

Satanské tango je adaptací stejnojmenného románu maďarského spisovatele László Krasznahorkaie, který se podílel na scénáři Satanského tanga. Narativní struktura do jisté míry kopíruje strukturu tanečních kroků tanga – šest kroků dopředu a šest dozadu. Tato struktura je již přítomna v románové předloze. Pozorujeme tytéž situace v různých perspektivách, nabízejících prokreslené portréty charakterů a vztahů (Stuchlý 2010).¹⁰

Jako hlavní postavy jsou představeny jednotlivci (Futaki, Ředitel školy, Doktor, dívka Estika) a manželskými páry (Schmidtovi, Haliscovi, Kránerovi). Ti čekají na příjezd bývalých obyvatel osady a domnělých mesiášů Irimiase a Petriny. Irimias a Petrina se nakonec ukazují jako podvodníci, kteří využili důvěřivosti,

¹⁰ Text je součástí publikace *V oku velryby* (2010). Původně byl otištěn v časopise *Cinepur* v roce 2006, č.46

zoufalství a bídy obyvatel ve svůj prospěch. Protože struktura *Satanského tanga* je jeho důležitou součástí, pokusím se krátce představit, jak funguje. V první kapitole je nám představen Futaki a manželský pár Schmidtových. Chtějí odejít z osady, ale dozvídají se o příjezdu Irimiase a Petriny, a proto v osadě do jejich příjezdu nakonec setrvávají. Druhá kapitola nám představuje Irimiase a Petrinu na cestě do osady. Ve třetí kapitole se vracíme zpět v čase příběhu do první kapitoly, nyní sledované z perspektivy opilce a pozorovatele Doktora. Doktorovi dochází pálenka a jde do hospody, zde se setkává s malou dívkou Estike, běží za ní, upadne a je odvezen do nemocnice mimo osadu. Čtvrtá kapitola je pokračováním první kapitoly a odehrává se v hospodě. V páté kapitole sledujeme Estike, jejíž linka se protíná s linkou Doktora, kterého potkává u hospody, jak si jde pro pálenku. Šestá kapitola se odehrává v tomtéž čase příběhu, nyní ale sledujeme obyvatele osady uvnitř hospody. Ve zbývajících šesti kapitolách plyne čas příběhu již kontinuálně.

Film se odehrává v kulisách alegorického bezčasí. Jelikož skoro celou po celou dobu neopouštíme uzavřený prostor osady o světě venku mnoho nevíme. Zřejmé je, že obyvatelé osady jsou zde jako ve vězení – nemohou se dostat ven, protože by je chytila policie. Na místě je paralela s komunistickým režimem. Tarr téma „uvěznění v socialistickém režimu“ reflektuje ve své rané tvorbě (*Panelové vztahy*, *Rodinné hnízdo*). Tarr byl v mládí levicovým aktivistou a proti tehdejšímu režimu se ostře vymezoval: „*když jsem se chtěl stát filosofem zrovna jsem dokončil střední školu a byl jsem silný levičák. Byli jsme mladí radikálové a říkali jsme, že komunisté lžou*¹¹.“ (Tarr 2016).

Již ve svých raných filmech (*Outsider*, *Rodinné ohniště*) zachycuje Tarr krutou realitu socialistického Maďarska, jejímž následkem se rozpadají lidské vztahy. Ze svých raných filmů Tarr do *Satanského tanga* přináší lidskou komunitu uzavřenou ve stísněném prostoru a bídě. Specifické jsou prostředky, jakými bídu a beznaděj ukazuje. Příběh sám o sobě je velmi bezútěšný, obyvatelé osady se k sobě chovají bezcitně a vzájemně se podrážejí. Ale myslím, že to, co dělá film skutečně bezútěšný, je především jeho formální stránka. Všechny záběry jsou černobílé a tmavé. Scény se odehrávají buď ve stísněných interiérech rozpadlých chalup, anebo v nelítostných deštivých a větrných exteriérech. Nepříjemný pocit beznaděje vzniká ale především díky zasazení scén do transcendentálního času a důrazu na atribut pasivity. „*Všechny záběry Satanského tanga jsou nadmíru*

¹¹ Vlastní překlad „When I wanted to be a philosopher I was just finishing high school and I was a very strong leftist. We were young radicals and we said the communists are lying“ (Tarr, 2016).

dlouhé. Každý z nich je schránkou času transcendentního.“ (Blažejovský 2006, str. 139). „Čas je ústřední kategorií *Satanského tanga*; film trvá, jak jsme uvedli, sedm hodin, ale jeho akce by se zajisté vešla i do běžného celovečerního rozměru devadesáti minut“ (Blažejovský 2006, str. 139). Kromě času je jedním z nejnápadnějších výrazových prvků atribut pasivity. Příkladem jsou opakující se scény, postav jdoucích proti kameře v neutuchajícím dešti po několik minut. Tarr zachycuje stejný pohyb – chůzi – pokaždé z jiného úhlu. V první scéně druhé kapitoly kráčí po ulici dvojice domnělých mesiášů od kamery. Kolem jejich figur létá listí a odpadky ve větru. Kamera pluje vpřed s pohybem postav. Vzdálenost mezi kamerou a postavami je neměnná. V jednu chvíli ale kamera postavy „dohoní“, a snímá jejich záda. Potom se zastaví, dá postavám náskok a znovu se ještě chvíli posouvá vpřed. Nakonec se kamera zastaví úplně a nechá postavy mizet ze záběru. V jiné scéně druhé kapitoly, v níž Irimias a Petrina kráčí do osady, jdou postavy směrem ke kameře. Kamera znovu kopíruje stejný pohyb, ale naopak – nyní před postavami couvá. V následující scéně potkají Irimias a Petrina chlapce Sanyiho, kamera opět snímá jejich chůzi. Tentokrát je na stejné úrovni jako postavy a jde jakoby vedle nich. I když se tyto scény posouvají v čase příběhu vpřed, ukazují jakousi zacyklenost, která je pro *Satanské tango* příznačná. Už sama narativní struktura filmu je vytvořena, tak, že vidíme jednu situaci z více perspektiv.

Probíhá-li pouze několik scén filmu v transcendentálním čase a prostoru, činí to z nich speciální, magický okamžik, na který by se měla upnout diváková pozornost. Pokud je to ale jako u Tarra – tedy, že všechny scény probíhají v transcendentálním čase, pak je celá ta magie pryč. Přesněji to vystihuje Maďarský filmový historik a přítel Bély Tarra András Bálint Kovács. Myšlenku přitom demonstruje na Tarkovského filmech: „*oproti Tarkovskému, který zpomalením vytváří transcendentální zkušenost, chce Tarr naopak toutéž technikou diváky iluze transcendentální zkušenosti zbavit*“ (Kovács 2010, str. 32)¹². Stejným způsobem Tarr pracuje s přírodními živly. Pokud ve spirituálním filmu prší a déšť je zachycen ve spirituálním modu, potom jde pravděpodobně o scénu, která je pro film podstatná a má v divákovi vzbudit pocit posvátna. Vezměme si scénu deště ve *Stalkerovi*. Pokud je ale déšť ve spirituálním modu

¹² Citovaný text je součástí publikace *V oku velryby*, kde se uvádí původní zdroj textu: článek vyšel v britském internetovém časopise KinoKultura v lednu 2008. Z angličtiny přeložila Kamila Boháčková.

všudypřítomný a jsou v něm zachyceny lidské postavy, kterým déšť znemožňuje pohyb, pak už to není tak příjemná podívaná.

Jako klíčovou scénu uvádí Blažejovský scénu tance, kde se všechny dějové linky propletou do sebe. Tentýž tanec vidíme ve filmu dvakrát z dvou různých perspektiv. Poprvé skrze okno ze subjektivního pohledu dívky Estike, podruhé ve statickém několikaminutovém záběru uvnitř hospody. Podruhé je scéna snímaná ve velkém celku pohled kamery není subjektivním pohledem žádného obyvatele osady. To vše se děje v podmanivé, neustále se opakující melodii skladatele Mihály Víga, který mimo jiné ztvárnil postavu Irimiasa. Výrazový prostředek pasivity postav je zde vyjádřen tancem, ale také mechanickými pohyby ostatních postav do rytmu melodie. Melodie se stále opakuje jako zaseklá gramodeska a tanečníci jsou jakoby zaseklí v pohybu. Blažejovský velmi trefně pojmenovává tento jev atributu pasivity: „postavy jsou tančeny“ (Blažejovský 2006, str. 109). Nejen, že se dokola opakuje melodie hudby, v průběhu scény jednou za nějakou chvíli projde mezi tanečnický Schmidt s rohlíkem na hlavě, posadí se a udělá totéž znovu. Jakási „náměsíčnost“ či „loutkovitost“ postav (Blažejovský 2006, str. 109) je dalším způsobem zachycení atributu pasivity. Ostatně postavy jsou pasivní i ve svém jednání. Žádná z postav se nepokusí z osady odejít, pouze nečinně čeká na Irimiasovu záchranu.

Ve filmu se opakují scény, kdy postavy jdou proti kameře, ale přesto se zdá, že stojí na místě a neposouvají se vpřed. Stejně tak se neposouvá vpřed čas příběhu a postavy, které jsou zacykleny v čekání na vysvobození. Zmíněné scény jsou extrémně dlouhé. Kamera v pomalé jízdě couvá před postavou, která jde proti ní. Vzdálenost mezi postavou a kamerou zůstává stejná. Postava se nikdy nepřiblíží ke kameře, nikdy ji nedostihne. Působí to pak jako by kamera zastupovala něco, k čemu postava nikdy nemůže dojít.

Skrze atribut pasivity a transcendentální čas, který je přítomen v každém záběru je navozen pocit, že jsou postavy ovládány něčím nadzemským. Ale Tarr tohoto účinku nedosahuje pouze výrazovými prostředky. Protínání linek jednotlivých postav se děje náhodou jako by je řídilo něco nad nimi. Doktorovi zrovna dojde pálenka, a tak se náhodně srazí s Estike, díky níž upadne a je převezen do nemocnice. Náhoda – smrt Estike – pomůže Irimiasovi efektivněji manipulovat s obyvateli osady (srov. Knepr 2010).

Turínský kůň

Turínský kůň se odkazuje k všeobecně známé historce o Friedrichu Nietzsche, který v ulicích Turína údajně viděl vozku, bičujícího koně. Nietzsche se z pohledu na násilí páchaném na zvířeti rozplakal a šel koně obejmout, následně zkolaboval a byl hospitalizován. Pohnulo to s ním natolik, že se už se z tohoto stavu nikdy nevzpamatoval (srov. Němec 2018). Podle Antonína Tesaře, který na film napsal recenzi do magazínu A2 je spojitost s Nietzsche nejasná a dle jeho slov *zrádná* (Tesař 2011). „*Snímek skoro vyznívá jako parodická variace na nietzschovský věčný návrat téhož, jak bývá často dezinterpretován, totiž coby stereotyp v každodennosti života (v Nietzscheho stoické myšlence přitom nejde o rutinu, ale o věčnost).*“ (Tesař 2011).

V úvodu je nám historka o Nietzsche převyprávěna. „Co se stalo s koněm, není známo“ je poslední vypravěčovou úvodní větou. Po ní následuje první záběr filmu. Zapřažený kůň, který jde proti kameře. Na povoze sedí vozka (později otec). V záběru zní nediegetická hudba Mihály Víga, jejíž melodie provází celý film.

Pasivita postav, kterou Tarr zachytil v *Satanském tangu*, je v *Turínském koni* dohnaná do krajnosti. Již ale není vytvořena výhradně prostřednictvím atributu pasivity, ale naprostým potlačením dramatické stavby. Čas příběhu je situovaný do šesti dnů, v nichž sledujeme otce a dceru v malém domě uprostřed nehostinné větrné krajiny. Jejich vztah je omezený na nezbytné rutinní činnosti, které se rytmicky opakují v každém dni: dcera vaří brambory, obléká otce, následně oba brambory sní a jdou spát. Stejně jako v *Satanském tangu* je tedy pasivita postav vyjádřena skrze opakované snímání téhož v jiné perspektivě. Objektem snímání již není pohyb vpřed, ale pouze rutinní činnost. V prvním dni je scéna jezení věnována otci. V detailu sledujeme, jak prsty loupe horké brambory a následně je rozmačkává po talíři. Ve druhém dni je scéna jezení brambor věnovaná dceři. V dalších dnech kamera zabírá v celku obě postavy naproti sobě.

Ve filmu je přítomno několik okamžiků, které přiměje postavy jednat a alespoň trochu je vytrhuje z rutiny. Poprvé, když dceru a otce navštíví soused a kupuje si od nich pálenku. Jeho dlouhý monolog prozrazuje divákům, že se prostor příběhu se odehrává v apokalyptickém bezčasí. Postava otce do monologu vstupuje a vyhání souseda pryč. Podruhé se jedná také o návštěvu. Ke stavení přijíždí Romové a kradou ze studně před stavením vodu. Dcera a otec je vyhání. Potřetí se jednání postav projeví v otcově rozhodnutí odjet pryč z domu, když

zjistí, že ve studni není žádná voda. Zapřáhne koně a spolu dcerou se vydá za kopec. Po chvíli se ale vrací zpět – město odvál vítr – jak říká soused. Nevíme přesně, co postavy viděly a co je přimělo vrátit se zpět – kamera zůstává u stavení – je ale zřejmé, že končí svět.

Navzdory okolnostem postavy pokračují ve spánku, oblékání se a jezení brambor, uvrhnuté do naprosté pasivity vůči katastrofě, která nastane. Nejsou zde ani falešní mesiáši poskytující alespoň zdánlivou naději. Postavy *Turínského koně* nemají sny, ani touhy, prostě jen jsou a přijímají život v jeho nejprimitivnější formě.

Stejně jako v Tarrových raných filmech (*Panelové vztahy*) a stejně jako v *Satanském tangu* jsou zde představeny postavy, uvězněné v malém prostoru, z něhož nemohou odejít. Tento prostor je zcela omezen na dům a okolí domu.

Blažejovský říká, že sedmihodinové *Satanské tango* by se svou narativní strukturou vešlo do 90 minut (Blažejovský 2006, str. 139). Dvou a půl hodinový *Turínský kůň* jde ještě dál, zcela rezignuje na drama a zachycuje pouze monotónnost a pasivitu, jíž rozruší tři konkrétní situace. Ty však nevedou k akci či konfliktu, ale navrací se zpět do pasivity.

V *Turínském koni* se opakuje chůze postav proti kameře, není ale tak vleklá a nepředstavuje pohyb vpřed. Omezuje se pouze na chůzi směrem do domu a od domu. Je zde přítomno minimum velkých statických celků, v nichž se odehrává akce. Kamera se i přes extrémní pomalost neustále pohybuje a často jde spolu s postavami. Podle Tesaře „kamera nadále sleduje své postavy v dlouhých pomalých jízdách, ale rezignuje na svévolné pátravé výpravy po prostoru. Spíše, než perspektivu nelidského pozorovatele připomíná pomalý stroj sledující dění s mechanickostí charakteristickou pro celé dílo. Také Vígova hudba se stejnou úsporností ohrává stále dokola týž jednoduchý motiv, zaklínající dílo do ještě větší cykličnosti“ (Tesař 2011). Tesařovo tvrzení bych ještě doplnila – z filmu téměř mizí velké statické celky a jízdy kamery jsou rychlejší a trhavější než v *Satanském tangu*. Pohyb postav *Turínského koně* je sám o sobě k cyklení předurčen činnostmi, které postavy vykonávají, stejně tak dramatická stavba, která ukazuje šestidenní rutinu. Již není nutné cyklení vyjadřovat pohybem jako by zastaveným v čase (hospodská tancovačka v *Satanském tangu*) či dramatickou strukturou, v níž čas příběhu neplyne vpřed.

Velké celky se objevují zejména ve scénách v exteriéru v okolí stavení. Příkladem je scéna, kdy jde dcera nabrat vodu do studni. Kamera zůstává stát u dveří stavení. Postava dcery se ztrácí v rozvířeném prachu a uschlém listí. Když nabírá vodu do studni, její postava je malá oproti prostoru, který jí obklopuje. Dominujícím zvukem je neustálé hučení větru. Dcera se rozeběhne ke dveřím a zavolá na otce, protože žádná voda ve studni není. Ačkoliv je snímaná z detailu, vidíme pouze černou siluetu její tváře a je zdůrazněn prostor za ní. Otec se obléká, opět vidíme jeho siluetu a kamera přestává být statická a jde nyní spolu s postavami. Postavy se zastaví u studny a dívají se do ní a kamera najíždí do vnitřku studny. Kamera tak sice kopíruje subjektivní pohled postav, ten ale ve skutečnosti není jejich pohledem. Je to jako by třetí pohled něčeho, co mají neustále za zády, co je pozoruje.

Podobného efektu je dosaženo v této sekvenci: Celek. Vidíme část domu se zamřížovaným oknem. Z okna je vidět nehybnou hlavu dcery, která se dívá ven. Kolem domu se vznáší prach a hučí silný vítr. Na zemi leží koňský chomout. Přichází otec vezme jej ze země a jde do domu. Kamera se pomalou jízdou přibližuje k nehybné dceři. Přitom uhýbá lehce doleva, od dcery, trochu trhavě, i když je těžké to v takové pomalosti zaznamenat. Když se dostane na polocelek, posouvá se zpět doprava k oknu. Tvář dcery je v rozvířeném prachu skoro neviditelná. Když máme konečně možnost jí vidět, do záběru přichází zatmívačka.

Závěrečné srovnání

Tarr a Tarkovskij jsou zcela jinými autorskými typy. Tarr divákovi neposkytuje mnoho vodítek ke čtení jeho filmů. Jeho odpovědi v rozhovorech jsou lakonické. Když se Tarra někdo zeptá, proč jsou jeho filmy plné beznaděje a temnoty, jeho odpověď je vždy stejná: „někteří lidé říkají hloupé věci typu: ‚Vaše filmy jsou smutné‘. Já říkám, že otázka je následující: jak jste se cítili, když jste opouštěli kino? Jestli jste se cítili silnější, tak jsem šťastný. Jestli jste slabší, tak je mi to líto¹³“ (Tarr 2019). Na serveru Mubi Tarr citované tvrzení aplikuje na redaktorovu otázku: „Ale například Turinský kůň má tuto bezútěšnou, děsivou a apokalyptickou atmosféru. Tarr: Ne. Redaktor: Nesouhlasíte? Tarr: Ne, nesouhlasím. Redaktor: Takže je to veselý film? Tarr: Stejná otázka. Jak jste se cítil, když jste opouštěl promítání Turínského koně? Redaktor: Ohromený Tarr: Byl jste silnější.¹⁴“ (Tarr a Kudlac 2016). Pro Tarra tedy není v žádném případě důležité, zda divák přikládá jeho filmu určitý jednoznačný význam. V rozhovorech k redaktorům přistupuje s lehkým cynismem, jako by se vysmíval všemu, co v jeho filmech hledají. Podobně přistupuje k filmovým kritikům. O monografii Tarrových filmů (*The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*), kterou napsal filmový teoretik a jeho přítel András Bálint Kovács se vyjadřuje: „Nečetl jsem jeho [Andráse Bálinta Kovácsa - pozn.K.M] knihu do konce, protože jsem začal být velmi nervózní, když udělal graf vypočítávající délku záběrů. Řekl jsem si ‚kurva‘ a vzdal to. Je mi to jedno, dokonce i když píše o mě. Pro mě je to podivná sračka/podivnost¹⁵“ (Tarr, 2016).

¹³ Vlastní překlad. Původní text: *Some people say stupid things such as, ‘Your movies are sad’. I say the question is this: how did you feel when you left the cinema? If you feel stronger, I am happy. If you are weaker, then I am sorry.*

¹⁴ Vlastní překlad části rozhovoru na americkém serveru Mubi. Původní text: NOTEBOOK: But for example *The Turin Horse* has this bleak, nightmarish and apocalyptic atmosphere. TARR: No. NOTEBOOK: You don’t agree? TARR: No. I do not agree. NOTEBOOK: So, is it a happy film? TARR: The same question. How did you feel when you left the screening of *The Turin Horse*? NOTEBOOK: Flabbergasted. TARR: You were stronger.

Notebook je rubrika o současném filmu, obsahující kritiky, recenze a rozhovory. V rozhovorech je dotazující vždy nazván „notebook“. Předpokládám, že čtenáři práce server neznají. Pro větší přehlednost proto používám místo slova notebook redaktor.

¹⁵ Vlastní překlad. Původní text: *I did not read his book until the end because I became so nervous when he was doing the graphics calculating the length of shots. I said "fuck off." I gave up. I do not care even if he is writing about me. For me, it is a strange shit.*

Naproti Tarrovi stojí Tarkovskij, který o svých filmech mluví podrobně a rozsáhle, jak v esejích, tak i v nespočetném množství rozhovorů, které poskytl. Jeho texty jsou doslova návody ke čtení jeho filmů. V rozhovorech se otevírá a zprostředkovává čtenáři své vidění světa i přístup k filmům po formální i obsahové stránce. Odpovědi v rozhovorech mnohdy přesahují celou jednu stranu. O téměř každém svém filmu mluví podrobně, rozebírá jednotlivé postavy a sděluje svůj záměr.

Domnívám se proto, že je pro Tarkovského velmi důležité, aby jeho filmy byly pochopeny a sdělily přesně Tarkovského záměr. Umělecké nadání je podle Tarkovského darem, který by umělec neměl využívat ve svůj prospěch (Tarkovskij 2011, str. 182). „*Umění existuje výhradně proto, aby napravovalo svět*“ (Tarkovskij 2011, str. 177), píše Tarkovskij v eseji *Básník filmu*, a stejně tak přistupuje k vlastní tvorbě. Snaží se „napravovat lidi“ a otevírat jim skrze své filmy oči.

Tarkovskij sám je možná tím idealistickým Stalkerem, který stále věří tomu, že pokud provede bezduché lidi Zónou, přiměje je věřit v sebe a svět kolem sebe. Tarkovskij o postavě Stalkera říká: „*V jistém smyslu jsem přesvědčen, že je ve mně cosi, co mě s ním spojuje. (...). Cítím, že jeho psychologický make-up, jeho vztah a reakce na skutečnost jsou podobny mým*“ (Tarkovskij 2011, str. 56).

V rozhovoru Tarkovského s Igorem Pomerancevem Pomerancev poznamenává, že Tarkovského filmy jsou velmi často založené na slovu, že mají „*verbální počátek*“ – „*vůbec se nebojíte, že by vaši hrdinové na plátně hovořili dlouho*“ říká Tarkovskému Pomerancev (Pomerancev 2011, str. 107). Tarkovskij se nad Pomerancevovou poznámkou podivuje: „*velice často jsem slyšel pravý opak. Že v mých filmech slovo ztratilo význam, že není takovou součástí filmu, kterou by bylo možné nazvat zásadní, významnou. Ale je jasné, že pravdu mají vy i oni*“ (Tarkovskij 2011, str. 107). S navazující otázkou Tarkovskij svou odpověď rozšiřuje: „*Slovo je pro filmaře stejným materiálem jako cokoliv jiného. Film se nám vybavuje prostřednictvím sluchu a zraku. Proto si nemyslím, že kinematografie musí být založena v menší míře na slovu a ve větší míře na zobrazení, anebo naopak. Co se týká slova vůbec – nehledě na některé velice závažné výpovědi filmových hrdinů –, přikláním se ke slovům a výpovědím spíše jako prostředkům zdůrazňujícím a vyjadřujícím charakter postavy než jako ke slovům vyjadřujícím autorský názor.*“ (Tarkovskij 2011, str. 107). S Pomerancevou poznámkou souhlasím stejně jako s Tarkovským. Slovo má v Tarkovského filmech

význam zcela rovný formálním prostředkům. V *Oběti* je „slovo“ dokonce tematizováno a film je založený na výhradně na dialozích. Co se týče autorského názoru v replikách postav, je pravdou, že postavy Tarkovského autorský názor až na výjimky nevyjadřují. Skrze jejich charakterové rysy (vyjadřovány replikami) Tarkovskij ale vyjadřuje svůj pohled na současný svět.

Naopak pro Tarra myšlenka vyjádřená slovem nemá žádný význam. Když se redaktor Tarra ptá, zda ve svých filmech filozofuje, Tarr odpovídá „*Celou dobu jsem jenom filmový tvůrce. Prostý filmový tvůrce.*“ „*Ale jakému typu, odvětví nebo období filosofie dáváte přednost?*“ „*Žádnému*¹⁶“ (Tarr a Kudlac 2016).

Tarrovovy postavy mluví stroze stejně jako Tarr sám. Jediný silný verbální prostředek je vypravěčský hlas, který je přítomen v *Turínském koni* i v *Satanském tangu*. Lyrický popis skutečnosti v obou případech kontrastuje s drsnou realitou prostoru příběhu. Tarr je oproti Tarkovskému ryze formalistický, nejde mu o postavy, ale o čas, do kterého je uvrhuje. Tarrovovy postavy jsou tak spíš figurkami rozprostřenými v cyklícím se čase příběhu, zproštěny možnosti proti němu jakkoliv jednat. Podle definice Blažejovského je Tarrův čas časem transcendentálním, jeho extrémní používání jej ale transcendence zbavuje (srov. Kovásc 2010, str. 32).

Největší rozdíl mezi Tarkovským a Tarrem se ukazuje v jejich posledních filmech (*Turínský kůň* a *Oběť*). Tarr ukončil svou kariéru filmem, který se zcela odpoutal od slova a upřednostnil pouze formální prostředky, Tarkovskij se ke slovu naopak uchýlil. *Oběť* a *Turínský kůň* se odlišují od předchozích filmů obou autorů a zároveň se v nich odráží veškerá jejich předchozí tvorba.

Postavy, které se nemohou hnout z místa a zabředli ve své pasivitě se objevují v Tarrových raných filmech i v *Satanském tangu*. Dalo by se říct, že *Turínský kůň* je syntézou Tarrova stylu. V *Turínském koni* je pasivita postav natolik důsledná, že postavy nepociťují ani emoce. Cyklení času příběhu vyjádřeno opakujícími se činnostmi, které jsou snímány z různých perspektiv je společným výrazovým prostředkem téměř všech Tarrových filmů. Tento prostředek je v *Turínském koni* doveden do důsledku. Tarr jej vyzdvihнул naprostým potlačením dramatické stavby, a tak celé dvě a půl hodiny sledujeme pouze několik opakujících se činností. Slovo se omezuje jen na strohé sdělování rutinních úkonů

¹⁶ Vlastní překlad. Původní text: NOTEBOOK: Are you philosophizing in your films? TARR: I am all the time just a filmmaker. A simple filmmaker. NOTEBOOK: But what would be the kind, branch or period of philosophy you prefer? TARR: None.

či příkazy. Když dojde na dlouhý filosofický susedův monolog, otec ho přerušuje slovy: „Dost už! Plácáš nesmysly!“ (srov. Tesař 2011). Slovo jako vyjadřovací prostředek je tak smeten ze stolu. Pro slovo tu není místo.

V *Oběti* je slovo naopak přímo tematizováno. „Na počátku bylo slovo. Proč tati?“ ptá se v závěru filmu syn Alexandera, – Človíček – který po operaci mandlí poprvé promluvil. Přijde mi, že v *Oběti* není slovo chápáno pozitivně. Téměř všechny postavy přes své dlouhé promluvy nevidí druhého. Němý Človíček se mezi nimi ztrácí. Alexander výše zmíněné reflektuje ve své promluvě „Slova, slova, slova. Kdyby místo toho radši někdo něco dělal“. Přitom si nevšimne mu Človíček mezi tím zmizel z dohledu. Slovo je zde zkrátka něco, co člověku zabraňuje vnímat svět kolem sebe. Vnímat obrazy. Vnímat to, co je slovem nepopsatelné.

Přitom slovo je pro Tarkovského opravdu stěžejní vyjadřovací prostředek, to dokazuje množství teoretických textů, které napsal. Skrze své filmy se vždy snaží zprostředkovat vlastní názor založený na verbalizované myšlence. Možná do Alexanderovy promluvy vstupuje sám Tarkovskij a sebereflexe Alexandera je ve skutečnosti sebereflexí Tarkovského. Ale těžko říct.

Naopak formální prostředky, které Tarkovskij ve svých předchozích filmech používal v *Oběti* upozaduje. Plynutí času je sice stále pomalé a je zde přítomno několik scén ve spirituálním modu, které ze snímku vystupují, jinak je ale film založený především na dialozích mezi postavami. Otázkou je, zda vybočení z dosavadního stylu bylo výjimkou, anebo šlo o Tarkovského novou uměleckou etapu. Jeho filmová kariéra totiž skončila nedobrovolně Tarkovského předčasnou smrtí. Naopak Tarr ukončil svou kariéru na základě vlastního rozhodnutí (Tarr 2017).¹⁷

Tarkovskij i Tarr zasazují prostor příběhu do podobné situace: svět se blíží do záhuby, nastává apokalypsa. Zatímco Tarr ukazuje naprostou nečinnost a pasivitu postav vůči svému osudu, která je svým způsobem až groteskní, Tarkovskij ukazuje pravý opak. V *Oběti* jsou sice přítomny postavy, které jsou nečinné, ale stále je tu jedinec, který svým činem může apokalypsu zastavit. Nejde o skutečnost, že svět skončí, ale o protagonistovo rozhodnutí obětovat se. Právě v jedinci tkví naděje, kterou Tarr ve svých filmech postrádá: „*Mému protagonistovi*

¹⁷. O svém rozhodnutí mluví Béla Tarr na besedě s filosofem Jacquesem Ranciérem pořádané 5. května 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=22UK4XQ4C98> [přístup 17.8.2021].

*nezbývá moc času na život, a tak se dopustí činu, který se možná zrodil ze zoufalství, ale ukazuje mu, že je stále svobodný*¹⁸ (Tarkovskij 1987)..

Ostatně ve všech Tarkovského filmech jde o jedince uprostřed společnosti, která podle něj není morálně v pořádku. V případech analyzovaných filmů to tak alespoň je, ale i jeho jiné filmy se zaměřují na jedince uprostřed společnosti (protagonista *Nostalgie*, Andrej Rublev ve filmu *Andrej Rublev*, Kris Kelvin ve filmu *Solaris*). U jedince často dochází k rozčarování či ztrátě víry a jejímu opětovnému nalezení. Tarr naopak téměř vždy zachycuje skupinu lidí, kteří zabředli v bídě a nečinnosti. Neexistuje zde jedinec, který by z nečinnosti vystoupil a spasil svět. V *Satanském tangu* je postava Irimiasa, který ale není součástí vesnické komunity, a navíc se ukazuje jako podvodník. Možná je ale extrémní pasivita postav v Tarrových filmech prostředkem vyburcování diváka z letargie. Tarr přece říká, že divák by se měl po shlédnutí jeho filmu cítit silnějším

Satanské tango a *Stalker* jsou také zasazeny do velmi podobných reálií. Jedná se o jakési bezčasí, možná budoucnost. Svět je v dezolátním stavu a život lidí je řízen direktivními pravidly jako v totalitní společnosti. Z osady je zakázáno odcházet, do Zóny zase vstupovat. Současně se oba autoři konkrétnějším informacím o světě kolem postav vyhýbají.

Čas příběhu se ve *Stalkerovi* posouvá vpřed, ostatně jde o cestu. Postavy na konci této cesty dochází k uvědomění. V *Satanském tangu* je čas příběhu zastavený, lépe řečeno zacyklený, nepokračuje vpřed a postavy z tohoto kruhu nemohou nikdy vyjít, což je zcela opačný přístup k dejme tomu podobné situaci. Prostor mimo Zónu se v mnoha ohledech podobá prostoru příběhu *Satanského tanga*. Například černobílé záběry na rozpadlá stavení a průmyslové budovy či louže a bláto. Statická scéna ve velkém celku, v níž se Stalker obléká je v lecčem příbuzná scénám v Tarrových filmech. V *Turínském koni* také sledujeme rutinní činnosti a stejně tak v *Satanském tangu*. Ale ve *Stalkerovi* existuje ještě jiný prostor – prostor Zóny, který je posledním místem naděje v jinak zcela zdevastovaném světě.

Tarkovského i Tarra spojuje jejich přístup k času. Jak jsem naznačila v předešlých kapitolách, oba tvůrci s transcendentální časem nakládají odlišným

¹⁸ Vlastní překlad. Původní verze: *My protagonist can no longer go on living as he had done before and he commits an act that may have been born out of despair but which demonstrates to him that he is still free.* Originální znění textu je napsané ve francouzském jazyce. Text byl vydán v časopise *Postif* v květnu 1986. Anglická verze byla vydána v roce 1987.

způsobem a dosahují tak jiného diváckého účinku. Tarkovskij prostřednictvím plynutí času vytváří obraz, do něhož se má divák ponořit a procítit jej. Transcendentální čas ve filmech Tarkovského plyne pouze v některých scénách, které jsou z hlediska tématu či myšlenky filmu důležité. V *Oběti* je to milostný akt nebo sen, který by se dal interpretovat jako jedincova proměna. Ve *Stalkerovi* je ve spirituálním modu expoziční scéna vyjadřující těžký život ve vnějším prostoru mimo Zónu. Dále pak metafyzická jízda do prostoru Zóny – tedy překročení vnějšího prostoru a vstup do vnitřního prostoru. V analyzovaných filmech spirituální modus nějakým způsobem podporuje téma a myšlenku filmu a rovněž také samotný syžet. Tarkovskij stejně jako Tarr nepřikládají příběhu příliš velkou váhu, ale i přesto mi přijde, že Tarkovského filmy se k syžetu nakonec svým způsobem vztahují. Není to sice klasický přístup, v němž každá scéna poskytuje informaci, díky níž se děj posouvá kupředu, ale přesto se mi zdá, že umístění scén ve spirituálním modu má jistý dramaturgický řád. Milostný akt, který zastaví katastrofu je v rámci dějové stavby podstatným mezníkem. Vstup z jednoho prostoru do druhého (tedy z prostoru mimo Zónu do prostoru Zóny) rovněž. Scény ve spirituálním modu v případě analyzovaných filmů navíc vždy kontrastují (často barevně) s následující scénou či záběrem a tím je jejich důležitost ještě více zdůrazněna. V analyzovaných Tarrových filmech je transcendentální čas uvnitř scén nepřetržitý, a tím pádem je zbaven výjimečného postavení, které má v Tarkovského filmech. Tarr totiž skrze transcendentální čas nezachycuje posvátno. Je využit spíše jako výrazová stylizace. Ze všech prostředků spirituálního modu Tarr nejvíce zdůrazňuje atribut pasivity, který podporuje pasivita postav v prostoru příběhu. Naopak Tarkovskij používá především metafyzickou jízdu. Tarkovskij ve svých filmech používá také intertextové odkazy, které se vztahují ke křesťanství (Klanění tří králů, biblická Apokalypsa, stromek, odkazující k uschlému fíkovníku¹⁹).

Tarkovskij ve svých filmech zachycuje přírodu, která je neposkvrněná a čistá, anebo přírodu zneužitou člověkem. Všechno špatné pochází z lidské civilizace. Tarr stejně jako Tarkovskij často zasazuje prostor příběhu do přírodní krajiny a na přírodu kolem lidí klade velký důraz. Jeho příroda je ale zpodobněna ve své méně přívětivé podobě blesku, vichru a lijáku, který znemožňuje postavám udělat krok vpřed. Člověk je proti Tarrově přírodě malý a bezbranný, zatímco Tarkovského příroda je bezbranná proti člověku a jeho technickému pokroku. Pro

¹⁹ Matouš 21:18-22

Tarkovského je něčím posvátným, co lidstvo ničí. Ve své neposkvrněnosti je obrazem krásy, již máme obdivovat.

Závěr

Tarkovskij byl velkým idealistou, který věřil, že umění má sílu otevřít oči člověku a umožnit mu dívat se na svět jinak, lépe. Jeho filmová tvorba má za sebou vždy myšlenku, kterou pak rozvíjí ve svých esejích. Na počátku jeho filmů bylo vždy slovo. A proto je slovo jejich nedílnou součástí. Dlouhé promluvy postav vždy nějakým způsobem souvisí s Tarkovského pohledem na svět. Na svět, který je velmi zničený, ale stále je v něm prostor pro víru a naději.

Za Tarrovými filmy nestojí verbalizovaná myšlenka či jeden konkrétní názor. Slovo v jeho filmech má jen malý význam. Autorský styl, který vytvořil má počátky v sociálních dramatech, které na začátku své filmové kariéry točil. Obraz lidské bídy, z níž není možné vystoupit se stal klíčovým znakem jeho snímků. Postavy *Satanského tanga* se sice na chvíli posouvají vpřed, ale nakonec se vrací zpět na začátek. Postavy v *Turínském koni* jsou na „začátku“ každý den. Tarr je mnohem formalističtější než Tarkovskij. Postavy v Tarrových filmech jsou do transcendentálního času zachyceny jako mouchy v pavučině. Čas v prostoru Tarrových filmů plyne jinak, extrémně pomalu, a Tarr si skrze něj utváří vlastní realitu, jež nemá s transcencí mnoho společného.

A to je podle mě hlavní rozdíl mezi autory. Pro Tarkovského je použití transcendentálního času výjimečné a slouží mu výhradně k vytvoření metafyzického okamžiku. Naopak pro Tarra je transcendentální čas prostředkem k vytvoření vlastní reality. Z výrazových prostředků spirituálního modu Tarkovskij používá hlavně metafyzickou jízdu. Časté je rovněž používání intertextových odkazů na bibli. Tarr vyzdvihuje samozřejmě zmiňovaný transcendentální čas, ale také atribut pasivity. Tarr měl nejspíše potřebu vymezit se vůči Tarkovskému, – velkému režisérovi – aby nebyl zjednodušeně zařazován do téže škatulky. Redaktor: „*Jedním z vašich vzorů byl Tarkovského Andrej Rublev...*“ Tarr: „*Mám jenom rád Andreje Rubleva, ale Tarkovskij byl náboženský člověk a já nejsem*“ (Tarr 2016²⁰).

Na závěr bych ještě zmínila, že mi psaní práce pomohlo v uvažování nad vlastním scénářem. Ačkoliv nemá s Tarrem a Tarkovským na první pohled mnoho společného, je zde přítomen svět a společnost, která není morálně v pořádku.

²⁰ Vlastní překlad. Původní text: NOTEBOOK: One of your inspirations was Tarkovsky's *Andrei Rublev*... TARR: I just like *Andrei Rublev*, but Tarkovsky was a religious guy and I am not.

Dlouho jsem přemýšlela, zda svět mého příběhu odsoudit, anebo v něm najít alespoň malou naději na změnu. To jsou totiž dva přístupy, které tito autoři zastupují.

Seznam použitých pramenů a literatury

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. ISBN 978-80-7325-132-1

TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič a Miloš FRYŠ. *Krása je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1954-1986*. Vyd. 2., aktualiz. Příbram: Camera obscura, 2011. ISBN 978-80-903678-5-2.

Bible: překlad 21. století. 6. opravené vydání. Praha: Biblion, 2019. ISBN 978-80-87282-44-1.

HOLÝ, Zdeněk a VALAK, Radim. Svět jako sociální ontologický a kosmický problém. Č.52, červenec 2007.

BOHÁČKOVÁ, Kamila, ed. *Béla Tarr: V oku velryby*. Praha: AČFK ve spolupráci s nakl. Casablanca, 2010. Iniciály (AČFK: Casablanca). ISBN 978-80-87292-07-5.

KNEPR, Petr, *Nekonečné tango v kruhu Neoformalistická analýza filmu Satanské tango*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Ústav filmu a audiovizuální kultury. Vedoucí práce: Mgr. Viktor Palák.

PÁNEK, Petr, *Stalker a zóna*. Brno 2015. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta. Vedoucí práce: doc. MgA. Marek Hlavica, Ph.D.

HOLÝ, Zdeněk a VALAK, Radim. Svět jako sociální ontologický a kosmický problém. Č.52, červenec 2007.

TARKOVSKIJ, Andrej. *Sculpting in Time*. Austin: University of Texas Press, 1989.

EHRlich, David. Béla Tarr Reflects on Making Seven-Hour 'Sátántangó' 25 Years Ago and Life as an 'Ugly, Poor Filmmaker'. *IndieWire* [online]. 2019, 17.říjen 2019 [cit. 2021-8-8]. Dostupné z: <https://www.indiewire.com/2019/10/bela-tarr-satantango-restoration-interview-1202182436/>

KUDLAC, Martin. "Be More Radical Than Me!": A Conversation with Béla Tarr. *MUBI* [online]. 2016, 18.červenec 2016 [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: <https://mubi.com/notebook/posts/be-more-radical-than-me-a-conversation-with-bela-tarr>

DALY, Fergus a Maximilian LE CAIN. Waiting for the Prince – An Interview with Béla Tarr. *Senses of cinema* [online]. 2001, (12) [cit. 2021-8-9]. Dostupné z: <https://www.sensesofcinema.com/2001/feature-articles/tarr-2/>

TESAŘ, Antonín. Co se stalo s koněm, nevíme: Přizemní konec světa v Tarrově Turínském koni. *A2* [online]. 2011, (20) [cit. 2021-8-13]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2011/20/co-se-stalo-s-konem-nevime>

NĚMEC, Jan. Turínské světlo. *Český rozhlas Vltava* [online]. 3.září 2018 [cit. 2021-8-14]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jan-nemec-turinske-svetlo-7603361>

WETHERALL, Greg. Time is very cruel, only some films survive” – Béla Tarr on *Sátántangó* at 25: The legendary Hungarian auteur reflects on the making of his 1994 opus. *Little White Lies* [online]. 2019 [cit. 2021-8-14]. Dostupné z: <https://lwlies.com/interviews/bela-tarr-satantango-berlin-film-festival/>

TARKOVSKY, Andrei a EPELBOIN, Annie. *The Sacrifice, An Artificial Eye Release*. 1987. Cit. podle: Andrei Tarkovsky on *The Sacrifice*. *Nostalghia.com* [online]. [cit. 2021-7-28]. Dostupné z: http://www.nostalghia.com/TheTopics/On_Sacrifice.html

Filmografie

Stalker (Andrej Tarkovskij SSSR, 1979)

Námět: Arkadij Strugackij a Boris Strugackij (román *Piknik u cesty*). Scénář: Andrej Tarkovskij, Arkadij Strugackij, Boris Strugackij. Kamera: Alexandr Kňožinskij, Georgij Rerberg, Leonid Kalashnikov. Hudba: Eduard Nikolajevič Artěmjev. Hrají: Alexandr Kajdanovskij, Anatolij Solonicyn, Nikolaj Griňko, Alisa Frejndlich, Nataša Abramova, Faime Jurno, Je. Kostin, R. Rendi, Sergej Jakovlev, Mary Murray.

Oběť (Offret; Andrej Tarkovskij, Švédsko / Francie / Velká Británie, 1986)

Scénář: Andrej Tarkovskij. Kamera: Sven Nykvist. Hrají: Erland Josephson, Susan Fleetwood, Allan Edwall, Guðrún Gísladóttir, Sven Wollter, Valérie Mairesse, Filippa Franzén, Tommy Kjellqvist, Per Källman, Tommy Nordahl, Tintin Anderzon, Birgit Carlstén, Jane Friedmann, Jan-Olof Strandberg, Helena Brodin, Martin Lindström

Satanské tango (Sátántangó; Béla Tarr Maďarsko / Německo / Švýcarsko, 1994)

Námět: László Krasznahorkai (román). Scénář: László Krasznahorkai, Béla Tarr. Kamera: Gábor Medvigy. Hudba: Mihály Víg. Hrají: Mihály Víg, János Derzsi, Miklós Székely B., Erika Bók, Peter Berling, György Barkó, Péter Dobai, Frigyes Hollósi, Zoltán Kamondi. Produkce: Ruth Waldburger, György Fehér, Joachim von Vietinghoff

Turínský kůň (A torinói ló; Béla Tarr, Maďarsko/Švýcarsko/Německo/Francie, 2011)

Režie: Béla Tarr, Ágnes Hranitzky. Scénář: László Krasznahorkai, Béla Tarr. Kamera: Fred Kelemen. Hudba: Mihály Víg. Hrají: János Derzsi, Erika Bók, Ricsi, Mihály Kormos. Produkce: Ruth Waldburger, Martin Hagemann

Další citované filmy

Andrej Rublev (Andrej Tarkovskij, 1966)

Solaris (Andrej Tarkovskij, 1972)

Nostalgie (Andrej Tarkovskij, 1983)

Rodinné ohniště (Béla Tarr, 1979)

Outsider (Béla Tarr, 1981)

Panelové vztahy (Béla Tarr, 1982)

Podzimní almanach (Béla Tarr, 1985)

Prokletí (Béla Tarr, 1888)

Werckemeisterovy harmonie (Béla Tarr, 2000)