

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Režie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

OBĚŤ ANDREJE TARKOVSKÉHO

Marek Čermák

Vedoucí práce: Mgr. Marek Bouda

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media
Directing

DIPLOMA THESIS

ANDREI TARKOVSKY'S SACRIFICE

Marek Čermák

Thesis supervisor: Mgr. Marek Bouda

Opponent:

Defense date:

Awarded title: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

OBĚŤ ANDREJE TARKOVSKÉHO

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího 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

Na tomto místě bych chtěl bych poděkovat svému vedoucímu Marku Boudovi, své ženě Ivě a nakonec také božanovským „Palachům“, Pavlovi a Míše Sladkým.

Abstrakt

V diplomové práci se věnuji okolnostem vzniku posledního filmu Andreje Tarkovského, který provázelo hledání námětu, témat, postav i situací, které se díky Tarkovského deníkům dají vypátrat až do roku 1970 (šestnáct let před samotným dokončením filmu). Těžištěm práce bude heuristická práce s prameny jak literárními (deníky, eseji, scénářem), tak filmovými (dokumentární filmy o A. Tarkovském), včetně části rozhovoru, který jsem sám vedl se synem Andreje Tarkovského a jehož plné znění bylo publikováno v časopise Cinepur. Cílem práce je objasnit procesy vedoucí ke vzniku tak mnohovrstevnatého díla s přihlédnutím k proměnám myšlenkových procesů, ale také i k čistě produkčním okolnostem.

Abstract

In my diploma thesis I deal with the circumstances of the creation of Andrei Tarkovsky's last film, which was accompanied by a search for themes, themes, characters and situations which, thanks to Tarkovsky's diaries, can be traced back to 1970 (sixteen years before the film was completed). The core of this thesis will consists of heuristic work with both literary (diaries, essays, screenplay) and films sources (documentaries about A. Tarkovsky), including a part of the interview I conducted with Andrei Tarkovsky's son which was fully published in Cinepur magazine. The aim of the work is to clarify the processes leading to the creation of such a multi-layered work, taking into account the changes in intellectual processes, but also the purely production reasons.

1. Obsah

1. OBSAH	7
2. ÚVOD	8
3. POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA	10
4. POČÁTKY MYŠLENÍ O OBĚTI	14
4.1. MARTYROLOG	14
4.2. DVA VIDĚLI LIŠKU, VĚDMA A DALŠÍ	15
5. ROZBOR VÝVOJE JEDNOTLIVÝCH MOTIVŮ VE FILMU OBĚŤ	21
5.1. OBRAZOVÉ MOTIVY	23
5.2. CHARAKTEROVÉ MOTIVY	29
5.3. SITUAČNÍ MOTIVY	36
6. ROZHOVOR S ANDREJEM ANDREJEVIČEM TARKOVSKÝM	43
7. ZÁVĚR	46
8. POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA	48
8.1. FILMOVÉ PRAMENY.....	48
8.2. POUŽITÁ LITERATURA	49

2. Úvod

Osobnost i dílo jednoho z celosvětově nejvýznamnějších filmových režisérů je i v dnešní době stále předmětem vášnivých cinefilních debat na akademické půdě i mimo ni. Andrej Arseňjevič Tarkovskij se narodil v roce 1932 v Sovětském svazu a do své předčasné smrti, která jej zasáhla v padesáti čtyřech letech během pobytu ve francouzském exilu, natočil sedm snímků: *Ivanovo dětství* (1962), *Andrej Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *Zrcadlo* (1975), *Stalker* (1979), *Nostalgie* (1983) a *Oběť* (1986).¹

Díky své komplexitě, mnohovrstevnatosti a schopnosti zachytit prostřednictvím filmové suroviny těžko artikulovatelné metafyzické aspekty lidského bytí byl každý z těchto snímků předmětem bezpočtu analýz, rozborů, esejů či náboženských výkladů. Ani tento fakt však nic nemění na tom, že (a také navzdory tomu, že sám Andrej Tarkovskij svoje myšlenky ve formě vlastních teoretických textů často formuloval) bádání nad jeho dílem nebere konce. Tarkovského filmy se vyvíjí společně s tím, jak se vyvíjí Tarkovského divák.

Cílem této práce nebude další analytický text, který by bulvárně sliboval nový, zatím neprozkoumaný, úhel pohledu na některý ze sedmi výše uvedených filmů. Naopak, předmětem mé diplomové práce je dílo, které Andrej Tarkovskij nikdy nenatočil – alespoň ne v původně zamýšlené podobě.

Tento text se zaměřuje na projekt s názvem *Vědma*,² jehož motivy a některá témata se společně s dalším fragmentem jiného scénáře nakonec transformovaly do *Oběti*. Cílem mé diplomové práce je postihnout genezi tohoto uměleckého díla a představit, jak dlouho a jak jemně vznikalo od prvotní myšlenky až k hotovému filmu. Samotným jádrem textu pak bude

¹ Mezi tento výčet nezapočítávám krátko a středometrážní filmy, které vznikly během jeho studia na moskevském VGIKU (dnes Gerasimově všeruské státní univerzitě kinematografie). Jedná se o následující snímky:

Zabijáci (Ubijicy, 1956, 19 min., Maria Bejku, Alexander Gordon, Andrej Tarkovskij)

Dnes propustka nebude (Segodnja uvolnenija ne budet..., 1958, 47 min., Alexander Gordon, Andrej Tarkovskij)

Válec a housle (Katok i skripka, 1960, 42 min., Andrej Tarkovskij)

² V ruštině *Ведьма* (*Vedma*), v angličtině jako *The Witch*. S anglickou verzí názvu nebyl Tarkovskij spokojen, protože na rozdíl od angličtiny, ruské vědma (vedma) etymologicky pochází ze slovesa vědět (vedat), což považoval za nesmírně důležité. I to bylo jedním z důvodů, které jej vedly ke kompletnímu přejmenování.

komparace vybraných scén *Oběti* s jejich literárním scénářem a s přihlédnutím ke scénám, charakterům a motivům, které chtěl Tarkovskij využít pro *Vědmu*.

Obsahem mé práce nebudou žádné pokusy o transcendentální výklad *Oběti*, které naplňují akademické texty od povolanějších autorů.³ Stejně tak se nebudu zabývat žádným kritickým hodnocením tohoto díla.

Z hlediska struktury je tato práce rozdělena na samotný úvod, poté představení základních pramenů a použité literatury. Nejdůležitějšímu literárnímu pramenu – Tarkovského deníkům – a problematice s nimi spjatými věnuji samostatnou podkapitolu ještě předtím, než s jeho pomocí budu heuristicky pátrat po prvopočátečních zmínkách, které ve výsledky vedly k natočení filmu *Oběť*. Mou snahou je nejprve demonstrovat a posléze ověřit rozbořem vývoj jednotlivých motivů. Obrazových, charakterových a narativních.

³ Např. SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 261 s. ISBN 8024404176.

nebo

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 288 s. ISBN 978-80-7325-132-1.

3. Použité prameny a literatura

Základní výchozí literaturou pro tuto práci jsou Tarkovského deníkové zápisy, které vznikaly mezi lety 1970-1986,⁴ a které jsou známy pod názvem *Martyrolog* – tímto způsobem sám Andrej Tarkovskij nadepisoval každý ze svých deníkových sešitů.⁵ Navzdory problémům spjatých s různými jazykovými mutacemi (o kterých se dále v textu ještě krátce zmíním) se jedná o naprosto zásadní zdroj informací, neboť poskytuje možnost alespoň přeneseně sledovat vývoj myšlenek vedoucích k transformaci *Vědmy* do *Oběti*. Pro potřeby této práce vycházím z anglického vydání *Time Within Time: The Diaries 1970-1986* a doplňuji jej z vydání polského.⁶ Více se problematice různých jazykových verzí věnuji v samostatné podkapitole *Martyrolog*.

Pro část věnovanou rozboru a komparaci výsledného díla s literárním scénářem vycházím z knihy *Collected Screenplays*⁷ obsahující scénáře všech zmíněných snímků v překladu Williama Powella a Natashy Synessios, která každý film ve sbírce doprovází shrnujícím úvodem. Sami autoři v předmluvě uvádí, že Tarkovskij scénáře často přepisoval, a že tak existovalo hned několik verzí literárních i natáčecích. Hned vzápětí však uvádí, že sám Tarkovskij své studenty nabádal k zapisování svých myšlenek do různých pracovních sešitů, neboť právě ty mohou sloužit k zachycování nejniternejších duševních pochodů.⁸ Z tohoto důvodů se mi zde uveřejněný literární scénář zdá jako vhodný materiál ke komparaci – neboť stojí někde mezi původním námětem a finálním dílem. Autoři v knize také

⁴ Alespoň ty zveřejněné.

⁵ Česky vyšly deníky poprvé v roce pod názvem *Andrej Tarkovskij: Deník 1970-1986* v roce 1997 prostřednictvím nakladatelství Větrné mlýny, k ruskému vydání došlo dokonce až o jedenáct let později! TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Deník 1970-1986*. Translated by Marek Sečkař. V ČR vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 1997. 547 s. ISBN 80-86151-01-8

TARKOVSKIJ, Andrej. *Martirolog*. Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij. 2008, 622s. ISBN 978-88-903301-0-0.

⁶ TARKOWSKI, Andriej. *Dzienniki*. Translated from the Russian and edited by Seweryn Kuśmierczyk. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998. (Copyright by Larissa Tarkovskaya 1995, Copyright for the present Polish edition by Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998). ISBN 83-85938-03-6.

Jejich chronologický výběr přeložený do angličtiny byl uveřejněn na webu Nostalghia. com. Dále v textu se budu k tomuto prameni vracet často. Pro přehlednost budu jako citační záznam vždy uvádět pouze „Kuśmierczyk“. Celý text je k dispozici zde <http://www.nostalghia.com/TheDiaries/witch.html>

⁷ TARKOVSKY, Andrei Arsenyevich. *Collected Screenplays*. New York: Faber and Faber, 1997. ISBN 9780571142668.

⁸ Tamtéž, strana 21.

zjednodušeně představují kinematografický systém, v jehož produkčně-provozních mantinelech Tarkovskij tvořil, a upevňují tak v celém procesu postavení literárního scénáře jako části, která následuje po schválení námětu či synopse a předchází detailnímu režijnímu / technickému scénáři.

Jako další prameny jsem využil dvě knihy, díky českému vydání tuzemsky velmi oblíbené, jež víc odhalují Tarkovského jako člověka, snažícího se teoretizovat své smýšlení o kinematografii. *Zapečetěný čas*⁹ je jeho autorským rukopisem nabízejícím komplexní pohled na jednotlivé filmové projekty v mimořádně dlouhém časovém horizontu. O monumentálnější pohled na Andreje Tarkovského se snaží sborník *Krása je symbolem pravdy*,¹⁰ obsahující kromě autorských textů (překrývajícími se se *Zapečetěným časem*) také rozhovory, eseje či fragmenty scénářů. Ve vztahu k cíli této diplomové práce ohledně geneze *Oběti* Tarkovskij v *Zapečetěném času* uvádí: „*Idea filmu Oběť mě napadla dávno předtím, než jsem vůbec pomyslel na Nostalgii. (...) Musím říci, že základ mého přesvědčení se po celou tu dobu nezměnil; jenom se rozvinul, rozšířil a upevnil – došlo pouze na změny proporcí. Stejně tak se záměr mého filmu postupně vyvíjel, měnil formu, ale jak doufám, základní myšlenka zůstala nedotčená.*“¹¹

Součástí českého vydání DVD filmu *Oběť* jsou v rámci bonusové výbavy také dva dokumentární filmy, sledující natáčení z odlišných úhlů pohledu. Ačkoliv pro mou práci není jejich obsah stěžejní, dílčím způsobem observačně zpracovávají natáčení analyzovaných scén, a proto mi přijde vhodné je krátce představit. Tím kratším z dvojice je třičtvrtěhodinové *Sätta Ljus*¹² režisérky a střihačky Kerstin Eriksdotter. Ta v průběhu natáčení sledovala švédského kameramana Svena Nykvista se zájmem o zaznamenání jeho principu práce se světlem. Ve filmu je vidět, jakým způsobem Nykvist přistupuje ke zkouškám, zasvěcování i k samotné

⁹ TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Zapečetěný čas*. Camera obscura, Příbram, Svatá Hora, 2009, 358 s. 978-80-903678-4-4.

¹⁰ TARKOVSKIJ, Andrej a Miloš FRYŠ. *Krása je symbolem pravdy. Rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty*. Příbram: Miloš Fryš, 2005. 456 s. Camera obscura 1. ISBN 80-903678-0-1.

¹¹ *Zapečetěný čas*, strana 205.

¹² *Composing in Light* (Sätta Ljus, 1988, 46 min, Kerstin Eriksdotter)

spolupráci s Tarkovským.¹³ Ten si spolupráci s legendárním kameramanem víceméně pochvaloval, ale stejně tak jsou deníkové záznamy plné stěžování si na to, že Nykvist už není nejmladší a tím pádem není tak „tvárný“ k Tarkovského pokynům.

Druhým dokumentem je celovečerní *Režie Andrej Tarkovskij*¹⁴ od Michala Leszczyłowského, který je zároveň vedle samotného Tarkovského podepsán jako střihač filmu *Oběť*. Bezmála stominutový snímek observačně zachycuje momenty z natáčení, avšak ty jsou tu ještě dále doplněny několika rozhovory – pro předmět této práce je asi nejzásadnější rozhovor s Larisou Tarkovskou, druhou ženou režiséra, která uvádí do souvislostí genezi filmu ve vztahu k projektu *Vědmy*.^{15 16}

Doplněním této práce je krátký výňatek z rozhovoru, který jsem měl tu možnost vést s Andrejem Andrejevičem Tarkovským, synem Andreje Arseňjeviče a Larisy Pavlovny, při příležitosti světové premiéry jeho dokumentárního filmu *Andrej Tarkovskij, film jako modlitba*¹⁷ na filmovém festivalu v Benátkách v roce 2019.¹⁸

Pro potřeby analýzy metodologicky čerpám z neoformalistického konceptu a terminologie Davida Bordwella a Kristin Thompson, konkrétně pak z jejich knihy *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*.¹⁹ Nad rámec základních pojmů a kategorií pro analýzy obrazových a narativních prostředků ještě déle využívám následující termíny:²⁰

¹³ Ta musela kvůli jazykové bariéře probíhat přes švédsko-anglickou-ruskou tlumočnici – Laylu Alexander Garrett.

¹⁴ *Directed by Andrei Tarkovsky* (Regi Andrej Tarkovskij, 1988, 102 min., Michal Leszczyłowski)

¹⁵ Zmiňovaná pasáž začíná ve stopáži dokumentu cca v 1:10:43.

¹⁶ Zajímavostí je ještě text redaktora časopisu *Švédský film*, který byl přítomen několik dní na natáčení a své pocity zachytil v reportáži s názvem *Všední život s Andrejem Tarkovským*. Český překlad vyšel v druhém čísle časopisu *Zrcadlo* (listopad 1989, strany 16-20) a online přepis je dostupný zde:

<http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/zrcadlo/zrc2/lothwall.php>

¹⁷ *Andrej Tarkovskij: A Cinema Prayer* (2019, 102 min., Andrej Andrejevič Tarkovskij)

¹⁸ Kompletní rozhovor vyšel pod názvem *Jen o něco lepší filmy než ostatní* v časopise *Cinepur*, v dubnu 2020 (číslo 128).

¹⁹ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Přel. Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

²⁰ Ty jsou součástí stati, v níž Kristin Thompson definovala neoformalistický přístup. Česky vyšel překlad v rámci časopisu *Illuminace*.

THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 29, 1998, č. 1, s. 5-36. ISSN 0862397X.

„Prostředek – jakýkoliv prvek či jakákoli struktura, která v uměleckém díle hraje roli

Funkce – cíl, kterému slouží všechny přítomné prostředky

Motivace – důvod, který dílo poskytuje pro přítomnost jakéhokoliv konkrétního prostředku. (...) Existují čtyři základní typy:

A) kompoziční – zahrnuje použití prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality

B) realistická – typ podnětu v díle, díky němuž se obracíme k pojmům z reálného světa

C) transtextuální – zahrnuje jakýkoliv odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl

D) umělecká – každý prostředek v uměleckém díle má uměleckou motivaci, jelikož částečně směřuje k vytvoření podstaty díla, jeho tvaru – formy.“

Výše uvedený výčet pramenů se ani zlomkem neblíží představení veškeré dostupné literatury k tématu. Tento výběr je složený ve vztahu k předmětu a cíli předkládané diplomové práce. Zmínit však musím ještě webový portál www.nostalghia.cz²¹ sloužící jako základní rozcestník o životě díle Andreje Tarkovského, na němž převážně stojí filmový historik Petr Gajdošík. K některým Gajdošíkovým textům se budu dále v práci průběžně odkazovat.

²¹ Online dostupné zde: http://www.nostalghia.cz/index_2020.php

4. Počátky myšlení o Oběti

4.1. Martyrolog

Jak zmiňuji v předchozí kapitole, základním pramenem se pro mě staly Tarkovského deníky, jejichž prostřednictvím můžeme stopovat počátky myšlenek a hlavně námětu, z něhož se postupem času vyvinula *Oběť*. Vzhledem k významnosti tohoto zdroje je ale na místě na něj nejprve nahlédnout kriticky. *Martyrolog*²² poprvé vychází v Německu a rychle se v následujících letech překládá do dalších jazyků: angličtiny, italštiny, japonštiny, češtiny atd. Ruská verze vyšla poprvé až v roce 2008 díky Andreji Andrejeviči Tarkovskému.

Téměř každá jazyková verze se odlišuje co do počtu deníkových zápisů, tak do jejich významu, což je dáno mimo jiné různými zdrojovými podklady pro překlad.²³ Petr Gajdošík ve své recenzi ruského vydání dokonce pomocí tabulky dokládá, nakolik se liší česká, anglická a ruská verze. Pro období července až prosince 1980 se v české verzi objevují pouze dva deníkové zápisy, v anglické už čtyři a v ruské dokonce devatenáct!²⁴ Překladatelka anglického vydání, Kitty Hunter-Blair, ve své předmluvě uvádí, že „*Deníkové zápisy se neodkazují ke čtenáři; Tarkovskij je psal impulsivně, nepropojovaně a pro sebe. Toto vydání reprezentuje pouze zlomek všeho, co během svého pracovního života režisér napsal.*“²⁵

O „kompletaci“ *Martyrologu* se pokusil polský filmovědec, redaktor a historik Seweryn Kuśmierczyk, z jehož verze přeložené do angličtiny doktorem Janem Bielawskim (editorem a správcem anglického portálu www.nostalghia.com) budu převážně vycházet v následující kapitole.

²² Kvůli přehlednosti budu v textu nadále Tarkovského deníky označovat takto (byť v originále název neobsahuje ypsilon: *Martiolog*) a v případě odkazování se na jednotlivé verze a vydání budu využívat odpovídajících upřesňujících přídatných jmen, např. *česká verze* nebo *anglické vydání*.

Na rozdíl od Petra Gajdošíka, který ve svém recenzním textu ruského vydání zdůvodňuje využití téže formy označení, mé důvody souvisí čistě s přehledností a čitelností.

²³ Například české vydání nakladatelství Větrných mlýnů nevychází z původního textu, ale už z francouzského překladu.

²⁴ Celá recenze je online k dispozici zde:

http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/clanky/2008/at_martyrolog_ru.php

²⁵ *Time Within Time*, strana 6.

4.2. Dva viděli lišku, Vědma a další

„První poznámky a náčrty, první horoucí řádky, pocházejí z doby, kdy jsem ještě žil v Sovětském svazu. Ústředním bodem byla epizoda s Alexandrem, který se měl vyléčit ze smrtelně vážné nemoci tím, že stráví noc s vědmou.“²⁶

Těmito slovy v *Zapečetěném čase* otevírá Tarkovskij kapitolu věnovanou *Oběti*, a ačkoliv zde ještě *Vědmu* přímo nezmiňuje, reference je zřejmá. O další dvě strany později čtenáře s jejím základním dějem seznamuje: *„Film Oběť je podobenstvím. Významné události, které obsahuje, lze vyložit více způsoby. První verze filmu měla mít název Vědma a ústředním motivem měl být příběh Alexandra, který se zázračně vyléčí z rakoviny. Jeho rodinný lékař mu řekne, že jeho dny jsou již sečteny, ale jednoho dne u nich zazvoní jasnovidec – předchůdce Otta v konečné verzi – a dá mu podivný, téměř absurdní pokyn: má jít za ženou, o které se vypráví, že je vědmou, a strávit s ní noc. Nemocný hrdina poslechne pokyn jako svoji poslední naději a díky Boží milosti je vyléčen – to následně potvrdí i ohromený lékař. A po té, uprostřed deštivé a rozbouřené noci, se ta vědma objeví u Alexandrova domu a on na její pobídku s lehkým srdcem opustí svůj nádherný dům a příjemný život a odejde s ní.“²⁷*

Na stranách *Martyrologu* se *Vědma* poprvé vyskytuje v pátek 8. května 1981, kdy Tarkovskij píše, že po schůzce s Arkadijem Strugackým se – částečně kvůli jeho zdravotnímu stavu a částečně pracovní morálce – rozhodli na námětu nadále nespolupracovat.²⁸ Doslova na tomto místě zmiňuje *„Vědmu bych měl napsat sám,“* a dále uvádí charakteristiku jedné z postav (ve výsledku pošťáka Otty), již zatím označuje jménem herce Alexandra Kaljagina, *„Kaljagin by měl být chudý, v hadrech, neoholený, ubohý a šťastný (nikdo nechápe proč).“²⁹* Ani to však není prvopočátek přemýšlení o *Oběti*.

²⁶ *Zapečetěný čas*, strana 205.

²⁷ Tamtéž, strana 207.

²⁸ Sci-fi román bratrů Arkadije a Borise Strugackých, *Piknik u cesty* byl předlohou pro Tarkovského *Stalkera*. STRUGACKIJ, Arkadij Natanovič a Boris Natanovič STRUGACKIJ. *Piknik u cesty*. Vydání šesté (v tomto překladu první). Přeložil Konstantin ŠINDELÁŘ. Praha: Stanislav Juhaňák – Triton, 2021. Trifid (Triton). ISBN 978-80-755-3884-0.

²⁹ *Time Within Time*, strana 278.

Pokud v deníkových zápisech přelístujeme na zápis z 28. června 1983, zjistíme, že Tarkovskij pracuje a přemýšlí nad dvěma separátními látkami: „Musím napsat první verzi *Oběti*. Možná by stálo za to spojit oba koncepty dohromady. *Vědma a Oběť*, z každého ty nejlepší části? Pak by ale výsledek byl moc dlouhý. Chtěl bych udělat krátký film, jednu hodinu a 40-50 minut.“ Čím se tedy od sebe odlišují oba náměty? Nejprve prozkoumejme to, čím byla *Vědma*.

Tři dny po prvním výše uvedeném zápise se filmař znovu setkal s Arkadijem Strugackým, který podle Tarkovského komentářů napsal první verzi konceptu. Jedenáctého května 1981 si tak Tarkovskij zapisuje: „*Máme funkce jednotlivých postav, máme dramaturgii, ale nemáme postavy samotné, jednotlivé epizody jsou velkolepé, ale ne umělecké. (...)*

Epizoda 1) Oscar – existuje, nebo ne?

2) Filozofie – moc zjednodušená a moc zřejmá. Dívka, která hrdinovi nabízí video nahrávku v první epizodě, je sekretářkou v poslední. Narozeniny jsou důvodem si nahrávku přehrát. Hrdina by měl být jemnější, méně demokratický. Chladný a uzavřený. Ernest (?) – je starý přítel. Zná Maximův (?) charakter a jeho postoje. To je velmi důležité k vybudování scény o sdělování zpráv o nemoci.

3) Konverzace o smrti je hlubší, ukazuje jednotlivé charaktery zúčastněných.

4) Marta nepůsobí jako přítel. Postava nevytvořená ze sociologického hlediska, ale kvůli svým zvláštním schopnostem.

5) Hlubiny zoufalství ne jak u Gorkého, přesto pro Maxima mimořádná situace.

6) Autobus není důležitý. Ať ona jde a on ji následuje. Učarovala mu.

7) Nepřesné odpovědi. Svět je řízen láskou.

(...) Na konci scény přijede sanitka a odveze Oskara. Je to utečenec z blázince. Možná se v této scéně ukáže, že nepřijíždí skutečná záchranka a lékaři (stejně jako Oskar není skutečný blázen, je jen jiný).

Finále: scéna v čekárně. Zde čekají. Je tu i Kaljagin. Objeví se i Marta (odcházejí společně). Sekretářka. Zástupce. Lidé přicházejí, ale ne vždy odcházejí. Někdy jsou tu nosítka, kbelíky a další podobné předměty."³⁰

Kusé poznámky k první verzi scénáře jsou jediným vodítkem prvotního námětu *Vědmy*, který se v následujících měsících nadále vyvíjel:

Moskva, 14. června 1981: „*Odstranili jsme scénu v baru, je "cizí" a nevyzněla dobře. "Profesor tváří v tvář skutečnému životu", jeho základní projevy, musí být zpracovány jinak a z jiného úhlu. Pracujeme na příběhu "Kaljagina". Když zavolá Profesorovi, aby dostal peníze, měl by začít vysvětlovat, proč je veden snahou pomoci Profesorovi získat zpět zdraví. To znamená nejen donutit Profesora, aby se vzdal spoléhání na všechny své spisy, ale také pokus Kaljagina říci něco o sobě – o svatých a nesmrtelných, o esoterii, o poznání lidských osudů atd. Nicméně říct to nejdůležitější – vysvětlit svou roli – se mu nepodaří. Ozve se zvonění telefonu a on nebude moci včas uniknout. Objeví se pseudolékaři a pseudozaměstnanci sousední psychiatrické léčebny. Objeví se mezi nimi i dívka, tatáž, která před časem Profesorovi věnovala videokazetu s jeho projevem.*

Nyní se jasně ukáže, že lékaři jsou falešní: když muži v bílých kombinézách (nebo snad zelených?) odvádějí Kaljagina, Profesor si všimne, že nepřijeli sanitkou, ale třeba taxíkem. Také se všichni objevují na ulici až poté, co si sundali a sbalili pláště.

Ve finále naopak Profesorovi znovu telefonují (Kaljagin? Dívka?) a žádají ho, aby se dostavil (aby vše vysvětlil) na určitou adresu. Profesor se tam vydá. Čekárna: jakoby zubařská nebo advokátní kancelář. Žadatelé čekají. Dívka – sekretářka [muž] - sestra (známá). Mladý muž přináší sklenice a kbelíky a umisťuje je na místa, předtím obsazená pacienty, kteří vstoupili do ordinace. Příchod Marie. Profesor a Marie se na sebe dívají. (Jejich poslední setkání skončilo vyhazovem Profesora.) Opouštějí čekárnu, kde si mohli vše vysvětlit. Všechno. Pak Profesorovo loučení s domem a odchod s Marií (?). Odchod dvakrát – to není moc dobré. Možná před čekárnou? Rozloučení s domem, se starým způsobem života?"³¹

³⁰ Zápis z 11. května 1981. Kuśmierczyk, online.

³¹ Tamtéž.

Z uvedených informací si tentokrát už dokážeme udělat poměrně slušnou představu o původní závěrečné části *Vědmy* a také o několika postavách. O necelý rok později, 26. března 1982, si Tarkovskij zapisuje, že není příliš spokojený se samotným koncem, který považuje za slabý. Poprvé se zde objevuje nápad na obraz s požárem – v tomto případě ve formě scény, v níž je konci filmu na hranici upálena podvodnice.³² Sedmého května 1983 je tento nápad pojatý konkrétněji: „*Vědma: Když filozof upaluje čarodějnicí, sedí blízko ohně (medituje) a cítí, že i on sám začíná doutnat.*“ Kromě několika kusých informací tímto deníkové zápisy o genezi *Vědmy* končí. Z na první pohled vystupujících narativních a tematických motivů, které se posléze transformují do *Oběti*, můžeme poznávat typologii postav Kaljagina, Profesora, Psychologa, Vědmy... Dále scény se sanitkou a ohněm. Čím se tedy vyznačoval projekt, který Tarkovskij označoval za *Oběť*, a proč se oba náměty daly propojit?

Odovědi můžeme hledat už v roce 1970, prostřednictvím deníkového zápisu ze sedmého září. V něm Tarkovskij sestavuje seznam třinácti titulů, které by rád filmově zpracoval. Na posledním místě je více nespecifikovaný název *Dva viděli lišku*.³³ Dlouhých osm let jej Tarkovskij nerozvíjí, načež titul 14. dubna 1978 v dalším podobném seznamu zopakuje. Až konečně v neděli 20. dubna 1980 jej po návštěvě kina³⁴ připomene společně s původní myšlenkou: „*Nevím, proč jsem si dnes vzpomněl na nápad na scénář Dva viděli lišku. Možná na konci – poté, co v televizi sledovali projev*

³² Tamtéž.

Tarkovského motiv upálení pronásledoval dlouhodobě. Už od roku 1970 se v jeho výčtu námětů objevuje Johanka z Arku a jindy, v dokumentu *Voyage in Time*, zase popisuje nápad na film, v němž muž na konci příběhu upálí u stromu svou ženu, neboť mu lhala. Zmiňovaná pasáž v dokumentu začíná na stopáži cca 45:22.

³³ Celý seznam s názvy přeloženými z anglické verze:

1. Kagol (o procesu s Martinem Bormannem), 2. Fyzik — diktátor (různé varianty), 3. Dům s věží, podle románu Friedricha Gorensteina, 4. Volání, 5. Dezertéři, 6. Josef a jeho bratři, 7. Matreninův dvůr od Alexandra Solženicyna, 8. Dostojevskij, 9. Bílý den. Co nejdříve! 10. Výrostek od Dostojevského, 11. Johanka z Arku 1970, 12. Mor podle Alberta Camuse, 13. Dva viděli lišku.

Pro porovnání anglická verze:

1. Kagol (about Martin Bormann's trial), 2. Physicist — dictator (different variants), 3. The House with a Tower, based on a novel by Friedrich Gorenstein, 4. Calls, 5. The Deserters, 6. Joseph and His Brothers 7. Matryona's House by Solzhenitsyn, 8. Dostoevsky, 9. A White Day. As soon as possible!, 10. A Raw Youth by Dostoyevsky, 11. Joan of Arc 1970, 12. The Plague, based on Camus, 13. Two Saw the Fox.

Time Within Time, strana 14.

³⁴ Promítal se tehdy *Manhattan* Woody Allena, z nějž Tarkovskij, podle zápisu, v polovině znuděně odešel. *Manhattan* (1979, 96 min., Woody Allen)

*nějakého vůdce o vypuknutí války – jeden z nich spáchá v noci sebevraždu, a pak se ukáže, že to byl film v televizi, ne skutečná válka.*³⁵

Jedenáctého srpna 1983 (už po Tarkovského emigraci a odloučení od rodiny – primárně od syna Andreje) se v *Martyrologu* poprvé objevuje nápad na ústřední motiv filmu *Oběť*: Syn, který je po celý příběh kvůli operaci hlasivek němý a promluví až na samém závěru.³⁶

Čtrnáctého srpna téhož roku pak vzniká upravený bodový scénář:
„Připravil jsem nový námět pro Vědmu (Oběť).

- 1. Zlý sen.*
- 2. Narozeniny a kazeta s proslovem.*
- 3. Otec a syn.*
- 4. Procházka.*
- 5. Válka začíná.*
- 6. Noc. Modlitba. (Slib: nikdy nelhat). Zazvoní telefon. (Kdo volá?)*
- 7. Čarodějnice. Slib poctivosti.*
- 8. Ráno bez války. (Filozof jde domů).*
- 9. Filozof utíká z domova (syn) k čarodějnici.*
- 10. Čarodějnice lže.*
- 11. Auto-da-fé³⁷*
- 12. Finále. Otec synovi všechno řekne a on to pochopí. Odpuštění.*

Dlouhé. Prozatím je vše exaktní.

Jak moc bych chtěl natočit film o maximálně sedmi dílech: 1 hodina 30 - 1 hodina 50 minut."

Netrvá dlouho (zápis datovaný 20. listopadu 1983) a vzniká osnova *Oběti* v téměř stejné podobě, v jaké ji známe, a která kombinuje všechna předchozí témata a obrazy. Předchozí verzi (z 14. srpna) navíc sám Tarkovskij považuje za těžkopádnou:

³⁵ Kuśmierczyk, online.

³⁶ Tarkovskij doslova uvádí, že „*Syn na konci řekne něco velmi důležitého a obhajujícího svého otce.*“ Tamtéž.

³⁷ Autodafé (z port. auto-da-fé, jež pochází z latinského lat. actus fidei, „akt víry“) je slavnostní vyhlášení inkvičního rozsudku nad kacířem či odpadlíkem u španělské či portugalské inkvizice. V řadě uměleckých děl či ve veřejném povědomí je pojem mylně ztotožňován i s výkonem tohoto trestu, především s upalováním kacířů či pálením kacířských knih.

Zdroj: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Autodafé>. Dostupné online. Citováno 10. 7. 2022.

„1. *Procházka se synem. Synovi je sedm let. Má obvázaný krk: nedávno mu byly odstraněny mandle. Proto rozhovor není ani tak dialogem, jako spíš monologem. Vyjadřují si vzájemnou lásku.*

2. *Televizní vystoupení hlavy státu. Vypukla válka. Brzy budou svrženy atomové bomby. Narozeniny. (Čí? - otcovy, nebo synovy?). Oslava, která se nekonala. Hosté. Panika.*

3. *Modlitba. Profesor se modlí. Je připraven obětovat i lásku ke svému synovi, je připraven zapálit svůj dům. Vypije plnou sklenici alkoholu. Telefon. Rozhovor o "čarodějnici".*

4. *Čarodějnice. "Láska." Ráno se Profesor vrací domů.*

5. *Ráno bez války. Profesor vše vypráví svému příteli. (Ten to sdělí Profesorově ženě, která se obává o manželův stav.)*

6. *Sanitka. Profesor pochopí, že musí splnit slib daný Bohu. Zapálí svůj dům. Přijíždí sanitka a odváží ho do nemocnice. Mám pravdu? (Profesor přemýšlí). Kdo je on – šílenec, který si vysnil konec světa – nebo spasitel světa, někdo, kdo dosáhl této cti? Nakonec se Profesorův pohled setká se synem. Jeho syn na něj něco vykřikne. Profesora odváží sanitka.“³⁸*

V následující kapitole se zaměřím na rozbor vývoje jednotlivých motivů a postav, od prvních zmínek až po hotový film. Opěrným bodem pro analýzu mi bude literární scénář uveřejněný v knize *Collected Screenplays*.

³⁸ Kuśmierczyk, online.

5. Rozbor vývoje jednotlivých motivů ve filmu Oběť

V rámci přehlednosti tohoto textu jsem se rozhodl postupovat od nejkonkrétnějších prvků po ty nejabstraktnější. Věnovat se tak budu jednotlivým záběrům, postavám, scénám a nakonec tématům. Pro lepší orientaci na tomto místě ještě uvádím shrnutí celého výsledného děje filmu *Oběť* od Petra Gajdošíka:³⁹

„Společně se svým synem zasazuje starý univerzitní profesor a bývalý Alexandr na břehu moře uschlý strom. Současně malému chlapci vypráví, že pro změnu světa je nutné každý den udělat alespoň jednu věc pořádně a že i pravidelně zalévaný suchý strom jednou rozkvetne. Syn nic neříká, po nedávné operaci hlasivek nemůže mluvit. Přijíždí pošťák Otto a zmiňuje, že dnes je oslava Alexandrových narozenin.

V Alexandrově domě se schází společnost několika blízkých a Alexandr listuje knihou s reprodukcemi starých ikon, kterou dostal od Viktora, a všichni společně vzpomínají na Alexandrovu divadelní minulost. Otto přiveze jako dárek starou mapu Evropy a před domem mu vypráví o nevysvětlitelných událostech, které již několik let dokumentuje. Alexandr večer spatří všechny své hosty sedět u televizní obrazovky, z níž hlasatel vybízí ke klidu ve chvíli, kdy hrozí celosvětová jaderná katastrofa. Manželka Adelaida propadne hysterickému záchvatu, který utiší až zklidňující injekce.

Alexandr klečí u postele spícího chlapce a modlí se. Nabízí se sám jako oběť s tím, že se vzdá úplně všeho. Poté usne a zdá se mu apokalyptický sen.

Listonoš Otto Alexandrovi sdělí, že může svět zachránit tím, když navštíví dům služky Marie, která je čarodějnice, a pomiluje se s ní. Alexandr se na kole vypraví k Marii a prosí ji o pomoc. Ta jej v objetí utěšuje a dvojice se začne pomalu vznášet.

Po náhlém probuzení u sebe doma Alexandr neví, zda se mu vše nezdálo. Všichni ostatní se jdou projít a dům zůstane prázdný.

³⁹ Tento obsah filmu jsem převzal z webu <http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/filmy/obeti/index.php> (Citováno 20. 6. 2022, dostupné online), ale rozděluji jej pomocí odstavců na šest epizod, podle kterých Tarkovskij dělí děj také v literárním scénáři. Text jsem pro přehlednost také zkrátil a doplnil.

Alexandr vystaví na terase domu barikádu z židlí a zapálí ji. Sedící v kaluži před domem pozoruje rostoucí plameny, které stravují celé stavení. Zdáli přibíhají příbuzní a přátelé, kteří viděli oheň. Alexandr objímá objevivší se Marii. Přijíždí také přivolaná sanitka. Po chvíli pronásledování se zřízencům podaří Alexandra dostihnout a ten dobrovolně nastupuje do vozu a odjíždí. Dřevěný dům se v plamenech hroutí, vybuchuje i auto stojící zaparkované blízko něj. Sanitka projíždí okolo místa, kde Alexandrův syn pečlivě zalévá suchý strom, který s otcem zasadil. Poprvé promluví.“

5.1. Obrazové motivy

Natasha Synessios v předmluvě k *Oběti* v *Collected Screenplays* uvádí,⁴⁰ že Tarkovskij už v roce 1978 pojal s Toninem Guerrou⁴¹ nápad natočit na 16mm pás krátký film, v němž měl Alexandr Kajdanovskij hrát samotného Tarkovského a jehož některé obrazy mohly být vizuální předzvěstí *Oběti*. Tarkovskij podle Synessios v deníku uvádí, že "se musí jednat o zpověď a děj se odehrává okolo domu v *Miasnoj*" a rozděluje jej na následující epizody:

„Bouře v čajovém hrníčku. Příběh, jak se upravovala zahrada, dokud nevypadala nemocně. Domácí hádka. Žena v slzách, jelikož si myslí, že někdo zemřel.“⁴² Nezkrácený zápis v Tarkovského anglickém *Martyrologu* je ještě o něco důkladnější: „Na konci, když se Saša (Kajdanovskij, pozn.) dívá z okna a vidí vše tak, jak to bylo původně, stane se mnou. Kuzja.⁴³ Postižený dům.⁴⁴ Černý proud. Obchod. Hádka v domě. Žena pláče, jako by někdo z rodiny zemřel, ale ve skutečnosti jde o běžnou konverzaci o tom, že není vypráno. Déšť. Voda na verandě.“⁴⁵

Nejprve se zaměříme na obrazový motiv čajového hrnku – Tarkovskij podobnou scénu zařadil již do *Solaris* v roce 1972: když na Zemi začne pršet, hlavní hrdina Kris přejde ke stolu na zahradě a zahledí se do modrého hrnku s čajem, do něhož zběsile padají kapky deště.

V *Oběti* je čajový hrnek použit metaforičtěji – Tarkovskij jej zobrazuje ve scéně, kdy hlavní hrdina, Alexandr, stráví noc s vědmou Marií a kdy Alexandr přemýšlí nad tím, zdali se mu to celé jen nezdálo. Ačkoliv se nejedná o žádný předmět, který by byl předtím narativně rozehraný, způsob jeho odhalení a umístění v mizanscéně potvrzuje jeho symbolickou funkci. Alexandr otevře dvířka skříně, čímž odhalí několik předmětů – rádio, které

⁴⁰ *Collected Screenplays*, strana 509.

⁴¹ Legendárním italským scenáristou, který pracoval mimo jiné i s Michelangelem Antonionim, Federicem Fellinim. Tarkovskij s ním pracoval primárně na *Nostalgi*.

⁴² Tamtéž.

⁴³ Označením „kuzya“ (v překladu „velké břicho“) měl Tarkovskij nazývat pračku.

PENNINGTON, Michael. *Are You There Crocodile? Inventing Anton Chekhov*. Oberon Books, 2006. 280 s. ISBN 1840024585.

⁴⁴ *Time Within Time*, strana 161. V angličtině jako „The invalid house.“

⁴⁵ Tamtéž. Zápis datován 31. 12. 1979.

Alexandr za chvíli vypne, špinavé zrcadlo, v němž si sám sebe prohlíží, a zdobený čajový hrnek. Ten je umístěn ve středové kompozici a jelikož na něj dopadá pruh světla, je také nejsvětlejším objektem v obraze. Téměř totožný záběr je zároveň zařazen i v první třetině filmu (po dialogu s pošťákem Ottou o obrazu Klanění tří králů od Leonarda da Vinciho – jehož fragment využívá Tarkovskij také jako podklad pro úvodní titulky). Jediným vizuálním rozdílem je redukce barev – a čajový hrneček. Větší smysl mu tak Tarkovskij snad už vetknout ani nemohl.



Scéna příběhu o revitalizaci zahrady je v *Oběti* ztvárněna jako Alexandrův monolog, v němž se skutečně dívá z okna, ale nepopisuje reálný výjev, nýbrž vzpomíná na své dětství. Konkrétně na moment, kdy chtěl potěšit svou nemocnou matku a během její nepřítomnosti uvést opuštěný ovocný sad do udržované podoby. V monologu se zmiňuje, jak Alexandr pracoval čtrnáct dní, plel, přesazoval, kopal... aby na konci zjistil, že vše udělal jen horší a že divoce rostlý sad měl svou krásu, kterou Alexandr bezmezně zničil.

Obsah monologu ve filmu je s literárním scénářem téměř totožný, ale oproti filmové verzi se ve scénáři Alexandr rovnou posadí k Marii na postel, složí hlavu do dlaní a začne vyprávět celý příběh. Takto zinscenovanou hereckou akci nechává v *Oběti* Tarkovskij až na následující část, kdy Alexandr přichází k sedící Marii se slovy „*Mohla bys mě milovat, Marie?*“ Scéna tak působí dojmem, že se z hlediska proměny rozestavení postav v mizanscéně vyvíjí. Ve filmu Alexandr nejprve na začátku monologu přejde k oknu, z něhož se ale nikam nerozhlíží. Ozářen bílým měsíčním světlem u něj pouze stojí, dívá se do jednoho bodu a vzpomíná. Zhruba v polovině monologu se Alexandr od okna odvrátí a natočí se směrem do místnosti. Pak přejde ke klavíru, opře se o něj a nakonec se znovu posadí. Celý záběr trvá cca čtyři minuty a čtyřicet tři sekund. Alexandrův pohyb přidává záběru dynamiku, která v literárním scénáři není důležitá. Když nad tímto záběrem, podle deníku, přemýšlel Tarkovskij už šest let před jeho skutečnou realizací, představoval si jej už tehdy vizuálně (s postavením u okna). Vypustil pak raději tuto pasáž v literárním scénáři, aby technickými poznámkami nezatěžoval tok Alexandrova monologu?



Další zmíněné vizuální motivy jako „černý proud“ nebo „postižený dům“ nemají v *Oběti* tak přímé obrazové reference a není jasné, co Tarkovskij jejich zmínkou přímo myslel. Pokud budeme tyto motivy hledat ve scénáři, Tarkovskij často v rámci Alexandrových snů zmiňuje termíny jako *temná voda* nebo *bahnité jezero*,⁴⁶ ale jejich doslovný obrazový ekvivalent ve filmu chybí. Tarkovskij však nebyl doslovný nikdy, naopak. Zvláštní postavení má ve snímku dystopická scéna chaosu, v níž se ulicí směrem ke kameře valí početný dav lidí. Kamera po chvíli odjezdu švenkuje dolů, do absolutního nadhledu, a sleduje, jak se na ulici míhají splašená těla. Záběr odjíždí pořád dál a dál, až v popředí odhalí spícího Človíčka. Celá scéna je svým nábojem oproti klidnému a minimalistickému zbytku filmu nesmírně zneklidňující.

⁴⁶ V angličtině jako „dark water“ a „muddy lake“. *Collected Screenplays*, strana 535.



Tarkovskij o ní ve scénáři píše, že Alexandr během snu po společné noci s Marií „*prolétá nad pobřežní vesnicí, nízko, téměř se dotýkajíc střech. (...) Dav lidí, zblázněných strachem, teče z města ven...*“⁴⁷ Může jít o referenci na černý proud? Z dokumentu *Režie Andrej Tarkovskij* víme, že se celou scénu snažil udělat temnější a na natáčení se na place snažil co nejvíce redukovat bílé prvky v mizanscéně.⁴⁸ Přidáním černých rekvizit chtěl vytvořit co nejsilnější dynamický rozsah, a podpořit tak kontrast v obraze.

Posledním výrazným motivem nalezeným v *Martyrologu* posledního prosince 1979 je výše zmíněná scéna hádky a plačící ženy. Emocemi napjatý je i samotný závěr filmu, o němž budu více psát v podkapitole věnující se celým scénám. Kromě ní je zhruba ve třetině *Oběti* ještě jiná dramatická pasáž (z hlediska celé scény se jí také teprve budu věnovat), v níž se celá rodina z televize dozvídá o hrozící jaderné válce. Paní Adelaidu (Alexandrovu ženu) zasáhne panický záchvat a s křikem se vrhne k nohám doktora Viktora. Jde o mimořádně vypjatý záběr plný zoufalství, trvající dlouhé minuty.⁴⁹ Také v dokumentu *Režie Andrej Tarkovskij* je zkoušení tohoto záběru věnován velký prostor a vidíme v něm dokonce Andreje Tarkovského předehrávat herečce Susan Fleetwood, jakým způsobem by se

⁴⁷ V angličtině jako „...pouring out of the town.“ *Collected Screenplays*, strana 554.

⁴⁸ *Režie Andrej Tarkovskij*, stopáž 1:02:18.

⁴⁹ Celé „šílenství“ trvá asi pět a půl minuty, které Tarkovskij ve dvou částech krátce rozděluje střihem na mikrosituaci, jež mezi sebou mají Alexandr a Otto.

přesně měla k doktorovým nohám skácat. Stejně jako v předchozím případě i tady je v literární verzi scénáře okamžik pohybově zjednodušen: „*Spadne na kolena k jeho nohám, obejmě jej a s tím, jak svůj obličej zaboří do jeho kabátu, nehybně ustrne.*“

Ve filmu je záběr zpracován sugestivněji a tělu bezbranně kopající Adelaidy, na niž jemně dopadá bílé světlo zdůrazňující její zranitelnost, je i kompozičně věnována většina obrazu.



5.2. Charakterové motivy

12. února 1979

„Spisovatel, člověk s velkou duchovní hloubkou, se připravoval na smrt, čestný, ctnostný, samotářský muž, který pohrdá úspěchem a povykem, který je s ním spojen, se jednoho dne podívá do zrcadla a uvidí na svém těle příznaky strašlivé nemoci – lepry. Rok čeká a očekává, že se následky nemoci projeví kdykoli, každou chvíli. A na konci roku se dozvídá – od lékařů nebo od odborníků, že se uzdravil. Vrací se domů, kde je všechno pokryté prachem.“⁵⁰

Takto Tarkovskij píše o nápadu na postavu, kterou v Itálii přednesl Toninu Guerrovi. Dále ještě pokračuje: *„Otevře Bibli a čte: A Pán Bůh stvořil ze země každé zvíře a všechno nebeské ptactvo a přivedl je k Adamovi, aby viděl, jak je nazve... 'Na počátku bylo slovo,' řekl nešťastník.“⁵¹*

Jde o předobraz postavy Alexandra, který nese podobné osobnostní rysy a dokonce prochází i obdobnými situacemi. Filmový Alexandr je vysloužilý herec trpící depresemi ze života okolo, ze své rodiny, ze současné podoby světa. Jako by se okolní svět začal vyvíjet rychleji než on sám. *„Nesnáší prázdnotu lidské řeči, od které utíká do ticha, v němž chce nalézt mír,“* píše o něm Tarkovskij.⁵²

Motiv prohlížení se v zrcadle je ve filmu využit hned několikrát. Dva příklady jsem již zmiňoval výše, ale ve filmu je ještě jedna situace, která souvisí se zrcadlením proměny hlavní postavy, aniž by se do něj Alexandr sám díval.

Těsně předtím, než Alexandr jako oběť Bohu zapálí svůj dům, obléká si ze skříně se zrcadlem na dveřích černé kimono. Ačkoliv se sám na odraz ani nepodívá, dveře přivře a postaví se tak, že se jeho postava nezrcadlí, dveře se samy od sebe po chvíli začnou otevírat a zarámují do odrazu oblékajícího se Alexandra.

⁵⁰ *Time Within Time*, strana 174.

⁵¹ Tamtéž, strana 176.

⁵² *Zapečetěný čas*, strana 210.



Další podobnost můžeme najít v replice z Bible, kterou Tarkovskij rámuje začátek a konec celého filmu. Na začátku ji pronáší Alexandr a adresuje ji svému synovi:

ALEXANDR: „*Na počátku bylo slovo.*

Ale ty jsi němý, němý jako ryba. Malá plotice.“⁵³

Na konci, poté, co lékaři odvezou Alexandra do blázince, si lehne syn pod strom, který společně chodili zalévat, a pronese svou jedinou repliku v celém příběhu:

ČLOVÍČEK: „*Na počátku bylo slovo. Proč, tati?*“

Tarkovskij považoval Alexandra za člověka vyvoleného Bohem, neboť Bůh vyslyší jeho modlitbu, na kterou musí Alexandr hrozivě zaplatit věčným mlčením, odloučením od svého syna, své rodiny a zapálením svého domu. „*On vnímá to nebezpečí,*“ píše Tarkovskij, „*onu ničivou sílu, která žene stroj moderní společnosti na okraj propasti. Je nutné strhnout masku, aby bylo možné zachránit lidstvo.*“⁵⁴

Přečtěme si nyní zápis z *Martyrologu* datovaný 10. dubna 1979: „*Tonino a já jsme přišli na úžasný nápad (podle mého názoru) na scénář – Konec světa.*

⁵³ V *Zapečetěném čase* je tato replika přeložena jako „(...) ale ty mlčíš jako němý losos.“ *Zapečetěný čas*, strana 213.

⁵⁴ Tamtéž.

*Muž uvězní sebe a svou rodinu (otce, matku, dceru a syna) ve vlastním domě, protože očekává konec světa. (...) Nakonec je odveze policie a záchranná služba, která se nějakým způsobem dozví o jejich existenci.*⁵⁵

Ačkoliv se zde explicitně nevyskytují náboženské motivy z rozebíraného filmu (ve smyslu oběti Bohu, samotný konec světa lze jako náboženský motiv označit zcela určitě), paralela s Alexandrovým osudem je více než jasná. Podle Natashi Synessios Tarkovskij dokonce ještě před natáčením zvažoval, že by si měl Alexandr po zapálení domu lehnout poblíž něj, aby žářem a plameny začal hořet – což je motiv, který ruského filmaře ve spojení s *Vědmou* napadl už o mnoho dříve.^{56 57}

Postava Vědmy byla v deníkových zápisech nejprve spjatá s motivem uzdravení sebe sama či uzdravení světa, ale čím více ji Tarkovskij rozpracovával, tím více se příběh zamýšleného stejnojmenného filmu měl stát kritikou dogmatismu a vyobrazením práva na to být někým milován. Synessios uvádí, že „*hlavní myšlenka pro něj spočívala v překonání rozporu mezi citem a myšlením, rozumem a srdcem, láskou a vypočítavým moralizováním.*“⁵⁸

Její předobrazem měla být postava Marty (posléze přejmenované už přímo na Marii), o níž Tarkovskij opakovaně na stranách *Martyrologu* píše ve spojení s dějem filmu *Vědma*. Vždy ji však zmiňuje pouze jako prvek ve spojení scény s Alexandrem (tehdy Profesorem, a ještě dříve Filozofem⁵⁹) a ne jako svébytnou postavu. Tento problém si uvědomoval i on sám, což vyplývá z jeho deníkového zápisu: *Marta nepůsobí jako přítel. Postava nevytvořená ze sociologického hlediska, ale kvůli svým zvláštním*

⁵⁵ *Time Within Time*, strana 180.

⁵⁶ *Collected Screenplays*, strana 510.

⁵⁷ Ponechávám zde úplně stranou dobře zdokumentovanou příhodu z natáčení této finální scény, při níž se Svenu Nykvistovi zasekla uprostřed dlouhého, a hlavně nákladného, záběru hořícího domu kamera. Mám za to, že čtenář má dostatek možností se s touto událostí seznámit jinak a že nijak nesouvisí s tématem této diplomové práce.

⁵⁸ Tamtéž, strana 508.

⁵⁹ Při tvorbě postavy Filozofa se Tarkovskij plánoval inspirovat Senecovými *Listy Luciliovy*, konkrétně Dopisy XXX, XXXII a XXXVI. *Time Within Time*, strana 292.

Kompletní vydání všech Listů u nás proběhlo pod názvem *Dopisy psané stoikem*.

SENECA a Petr DVOŘÁK. *Dopisy psané stoikem: (Epistulae morales ad Lucilium)*. V Praze: Rybka Publishers, 2018. ISBN 9788087950517.

Na tomto místě si také Tarkovskij posteskl, že název *Vědma* není správný. Přemýšlí tak například nad přejmenováním na *Věčný návrat (Eternal Return)*.

schopnostem. Jak se tento charakterový "koncept" proměnil ve výsledném díle?

Marie je služkou pracující v Alexandrově domácnosti, kterou jeho žena Adelaide využívá a chová se k ní povýšeně. „*Maria je protikladem Adelaide: skromná, plachá, nejistá.*“⁶⁰

Právě její nevinnost a přirozenost jsou aspekty, které očistí Alexandra po společné strávené noci. Význam, jaký bude Marie ve filmu mít, Tarkovskij předznamenává scénou, kdy se Marie chystá po pracovním dni odejít domů a ptá se na svolení Adelaidy. Tarkovskij v literárním scénáři uvozuje postavu Marie následovně: „*Žena, okolo třiceti pěti let, se objeví na terase. Hubená s mimořádně laskavými očima a s určitým způsobem ustrašenými pohyby. Usměje se na Ottu a bez odpovědi se otočí ke své domácí. Udělala jsem vše, paní Adelaido. Mohu odejít?*“⁶¹

Adelaida nejprve souhlasí, pak si ale vzpomene na potřebu nahřátí talířů, pak opět souhlasí, načež si vzpomene ještě na svíčky, a nakonec ještě na otevření lahve vína. Záběr začíná ve velikosti celku a Marie se postupně přesune až do polodetailu. Před kamerou mezitím zleva doprava mimo rám prochází Adelaide, pronášející pokyny. S jejími slovy mimo obraz „*Pak vás nebudeme potřebovat,*“ se Marie, do té doby sledující svou zaměstnavatelku, podívá přímo do kamery. Zopakuje pokyny „*Talíře, svíčky, víno,*“ načež jemně kývne hlavou, otočí se a odejde.

⁶⁰ *Zapečetěný čas*, strana 212.

⁶¹ *Collected Screenplays*, strana 531.



Stejně tak se Marie dívá do kamery v okamžiku snové představy (nebo snad vidění?) po Alexandrově modlitbě.⁶²



Otto sice Alexandra za Marií pošle se slovy „*Má prazvláštní schopnosti, víš. Shromáždil jsem důkazy. Je čarodějnice! (...) V nejlepším smyslu!*“ ale ony její zvláštní schopnosti – které zmiňuje Tarkovskij v deníkových zápisech – Alexandr nenachází. Marie je navenek obyčejná žena, která se

⁶² Tarkovskij v *Zapečetěném čase* píše, že Alexandr nabízí publiku „... možnost účasti na jeho obětování i možnosti pocítit jeho výsledky.“
Tamtéž, strana 210.

s ním rozhodne pomilovat z prostého důvodu: protože je jako služka v domácnosti svědkem toho, jak se k němu chová jeho žena a jeho rodina. „*Chudáčku,*“ chlácholí jej během svlékání, „*Rozumím, já vím, že u vás doma to není nejlepší. Znáám ji, je zlá. Já ji znám, Ublížili ti, strašili tě.*“ Sociologický aspekt, jehož absence v roce 1981 Tarkovskému vadila, je tak ve výsledném filmu naplněn beze zbytku a interpretaci magické moci (a noci) nechává autor na Alexandrovi (a divákovi): „*Věděl jsem, že film bude otevřený k určitému počtu různých interpretací, ale záměrně jsem se vyhnul konkrétním závěrům, protože jsem chtěl, aby k nim nezávisle dospělo publikum.*“⁶³

Výše jsem už naznačil, že postava Otty se také dlouho vyvíjela od původní myšlenky. Postava, kterou v roce 1981 Tarkovskij pojmenovával jako Kaljagin (jménem jejího zamýšleného hereckého představitele), měla nejprve jednoduchý vizuální a charakterový popis: *otrhaný a šťastný, i když nikdo neví proč.* V zápise ze 14. června 1981 už v bodovém scénáři Kaljagin vystupuje jako postava, která má za úkol přesvědčit Profesora o nutnosti odhlédnout od vědeckého a racionálního poznávání světa a zároveň jako postava s metafyzickým přesahem. Připomeňme si daný zápis:

„*To znamená nejen donutit Profesora, aby se vzdal spoléhání na všechny své spisy, ale také pokus Kaljagina říci něco o sobě – o svatých a nesmrtelných, o esoterii, o poznání lidských osudů atd. Nicméně říct to nejdůležitější – vysvětlit svou roli – se mu nepodaří.*“

O mnoho let později (v době, kdy Tarkovskij píše *Zapečetěný čas*) označuje režisér předobraz Otty za jasnovidce. V konečném díle je z něj pošťák, který jezdí na kole v nepadnoucím obleku a baví své okolí příběhy, jež při vykonávání své profese posbíral. Když se jej někdo zeptá, jak ke všem příběhům a znalostem přišel, začne sám sebe označovat za někoho obdařeného prorockým darem. V literárním scénáři jej ale Tarkovskij popisuje jen jako *malého muže na kole s pošťáckou brašnou přes rameno*,⁶⁴ který se nejprve setká s paní Adelaidou a až poté následuje scéna

⁶³ *Zapečetěný čas*, strana 220.

⁶⁴ *Collected Screenplays*, strana 513.

s Alexandrem a jeho synem (ta je filmu zařazena jako první a žádná scéna, v níž by byli jen Otto a Adelaida, se v něm vůbec nevyskytuje).

Nicméně v literárním scénáři je už od začátku kladen důraz na Ottův vztah k Bohu a Bibli – když odjíždí od paní Adelaidy, povšimne si, že je všude nezvyklé ticho, a sám pro sebe to okomentuje: „*Je ticho, úplné ticho. (...) Nastalo ticho v nebi, ticho asi na půl hodiny.*“⁶⁵ Ve filmu je jeho esoterická (když budu využívat terminologii Tarkovského charakterizace) vlastnost vyjevena později a jemněji. Poté, co přečte Alexandrovi gratulační telegram končící přáním *nechť tě Bůh obdaří radostí, zdravím a pohodou*, zeptá se jej na jeho vztah k Bohu. Oba muži si pak začnou povídat a z Ottova vyprávění získává divák dobrý popis Alexandrova charakteru, profesního života a vlastně i jeho emočního profilu. Filmová scéna se oproti té literární odehrává téměř stejně, vyjma prohození pořadí některých replik či dialogových bloků. Rozdílem ve vnímání postavy Otty v obou případech je ale právě absence předsunuté scény s Adelaidou.

Tarkovskij chtěl stvořit postavu, která by měla více informací o světě než člověk spoléhající na své racionálně-logické poznání. Ottovo jasnovidectví (či v dřívější verzi Kaljaginův přesvědčovací um) bylo v dřívějších deníkových zápiscích srovnatelné s principem *deus ex machina*, až ve finálním díle získalo, alespoň navenek, sociologicky-realistický rozměr. Stejně jako postava vědmy Marie.

⁶⁵ Tamtéž, strana 514.

Jedná se o část citace ze Zjevení Janova 8, což je část kinematograficky proslulá snímkem *Sedmá pečeť* od švédského režiséra Ingmara Bergmana. Tarkovskij Bergmana a jeho dílo obdivoval, ale osobně se oba tvůrci nikdy neseznámili. Setkali se, ale Bergman osobní seznámení odmítl, neboť byl před premiérou svého filmu už tak příliš nervózní. Tarkovskij si o „setkání“ 15. září 1984 zapsal:

„*Dnes jsem Bergmana viděl poprvé osobně. Měl setkání s mladými lidmi ve Filminstitutet, kde představoval dokument o natáčení Fanny a Alexandra a poskytoval průběžný komentář. Pak odpovídal na otázky. Udělal na mě zvláštní dojem. Sebestředný, chladný, povrchní, a to jak vůči dětem, tak vůči publiku.*“
Sedmá pečeť (Det sjunde inseglet, 1957, 96 min., Ingmar Bergman)

5.3. Situační motivy

Nyní se zaměřím na opakující se motivy, které se už nerozprostírají na ploše jednoho záběru, ale souvisí s celými scénami. Několika případů jsem se už v textu výše krátce dotkl, ale nyní se nejprve zaměřím na rozbor toho, jakým způsobem se ve výsledném filmu objevuje původní námět projektu *Dva viděli lišku*, a poté, jak v *Oběti* rezonuje původní bodový scénář *Vědmy*.

Připomeňme si, co v souvislosti s námětem na budoucí film měl Tarkovskij za myšlenku už v roce 1970: *Možná na konci – poté, co v televizi sledovali projev nějakého vůdce o vypuknutí války – jeden z nich spáchá v noci sebevraždu a pak se ukáže, že to byl film v televizi, ne skutečná válka.*

Období, v němž Tarkovskij sepisoval svůj seznam, bylo historicky obdobím plným paranoii a strachu. Celý svět se bál výsledku studené války, SSSR se se Spojenými státy americkými předháněly ve zbrojení a testování jaderných bomb. Navzdory tomu, že na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století se poprvé začalo právně řešit omezení výroby strategických zbraní,⁶⁶ pro běžné lidi byla hrozba jaderné vyhlazovací války stále děsivě přítomná.

O dalších pět let později, v roce 1975 popisuje Tarkovskij v *Martyrologu* svůj vlastní zážitek s všudypřítomným strachem:

„(...) Ve čtvrt na devět večer šly Larisa s Tyapou⁶⁷ vyprovodit Nikolajeva (okresního prokurátora) a vrchního vyšetřovatele, kteří k nám přijeli s několika přáteli na piknik. Stáli u auta a povídali si, když si někdo z nich všiml podivné záře na nebi. (...) Pozorovali světelnou skvrnu, která se k nim přibližovala; byla ve tvaru hříbu a po okraji zářila jasněji než Měsíc.

Světlo se stále přibližovalo a rozpínalo, až se nakonec úplně rozptýlilo. Pak byla tma a na nebi šly vidět hvězdy. Někdo – snad prokurátor – řekl něco o nukleární válce a poznamenal, že lepší bude zemřít doma, a ne někde na cestě. Pak nastoupili do auta (všichni tři) a odjeli.“⁶⁸

⁶⁶ Znamých jako SALT-1.

⁶⁷ Takto označoval Tarkovskij svého syna Andreje.

⁶⁸ *Time Within Time*, strana 116. Deníkový zápis ze dne 26. září 1975.

Tarkovskij scénu, v níž zúčastněné postavy sledují televizní projev ohlašující vojenskou krizi (spojenou nejspíše s možností jaderné války), zařazuje do *Oběti* jako místo, v němž všechny postavy pohltnou strach. Ovšem místo toho, aby některá z nich spáchala večer sebevraždu, pronese večer Alexandr ve snaze uchránit svého syna od smrti osudovou modlitbu. Po otčenáši svou prosbu konkretizuje:

„(...) Protože tato válka je poslední válkou, hrozná věc. A po ní nebude vítězů ani poražených... Žádná velkoměsta nebo městečka, tráva nebo stromy, voda ve studních nebo ptáci na obloze. Dám Ti vše, co mám. Vzdám se své rodiny, kterou miluji. Zničím svůj dům a vzdám se Človíčka. Budu němý a nikdy s nikým nepromluví ani slovo. Vzdám se všeho, co mě poutá k životu, jen když navrátíš vše zpět, jak to mu bylo dříve. Tak, jak tomu bylo dnes ráno a včera. Jen mě zbav tohoto smrtelného, odporného, zvířecího strachu!“

Již jsem zmínil, že Tarkovského fascinoval strach, jaký v lidech umí vyvolat válka. Alexandrův monolog názorně ukazuje, že v takových chvílích se i nevěřící začínají modlit. Ostatně tak tuto situaci popisuje i literární scénář: *„Pak klesne na kolena, sepne ruce (...) a začne se řádně modlit, poprvé ve svém životě.“* Odkaz k původní myšlence o člověku vystrašeném tak, že spáchá sebevraždu, nahrazuje Tarkovskij sebeobětováním.

Nakolik je důležitá druhá část původního námětu? Tedy, že se nejednalo o informování stran skutečné války, ale o pouhý pořad v televizi? Víme, že Tarkovskij tento motiv rozvíjí i v rámci bodového scénáře *Vědmu* – zmiňuje jej v souvislosti s dívkou, která předá Profesorovi videonahrávku s projevem. Tento – až anekdotický – zvrát by výrazně oslabil vyznění filmu a téměř anuloval Alexandrovo obětování se. Jistý pozůstatek skepse ale můžeme spatřit v příběhu tím, že nevidíme přímý efekt Alexandrovy oběti. Žádné banální „odvolání“ krize v novém televizním vysílání – po noci s vědmou jen sám Alexandr chápe, že musí dostát svému slovu, a i proto jej ostatní mají za blázna.

Způsob informování přes televizní obrazovku však zůstal neměnný od původní verze a důraz na ni je kladen i v literárním scénáři. Tarkovskij detailně popisuje moment, v němž Alexandr přichází do potměšlé

místnosti a nikdo si jej nevšímá "jako by vůbec neexistoval".⁶⁹ Za zvukem jeho hlasu se otočí pouze lékař, jehož oči jsou "prázdné, slepé, ale zároveň intenzivní blikajícím televizním světlem".⁷⁰

Filmově Tarkovskij scénu Alexandrova příchodu pojímá jako statický celek namířený ze strany televizní obrazovky do prostoru jídelny. Uprostřed místnosti je stůl a okolo něj zničení sedí všichni účastníci předchozí oslavy narozenin. V obličejích se jim skutečně výrazně zběsile míhá blikající bílé televizní světlo. Celý záběr v jistém směru působí, jako by k určité katastrofě už došlo.



Další výraznou scénou, která se v určitých variantách objevuje na stránkách *Martyrologu*, je samotný závěr příběhu – okamžik, v němž pro hlavní postavu přijedou pracovníci lékařské záchranné služby (nebo zřízcenci z ústavu pro duševní zdraví), naloží jej do auta a odjedou.

Obsah této scény se vyvíjel od absurdního pojetí, kdy lékaři neměli být skuteční a měli přijet taxíkem (svou groteskní pointou je tato verze srovnatelná se zmíněným nápadem, že televizní přenos je ve skutečnosti jen fikční film) nebo že scéna odjezdu ani není závěrečná. V roce 1983 (tedy po spojení obou námětů a zapracování dějové linky s němým synem) odvoz sanitkou filmař v bodovém scénáři uvádí jako přirozený střet mezi

⁶⁹ Tamtéž, strana 357.

⁷⁰ Tamtéž.

racionálních a duchovním. Seznam epizod začíná jednoslovně: *Sanitka*. Tarkovskij stejně tak v nezměněné podobě pojmenovává odpovídající (poslední) epizodu v literárním scénáři:

Procházka

Válka

Modlitba

Vědma

Ráno

Sanitka

Film na jednotlivé epizody nijak viditelně, například titulkem, rozdělen není. Všimněte si podobnosti s epizodickým rozdělením, které Tarkovskij navrhoval v *Martyrologu* 14. srpna 1983.

Oproti zbytku scénáře se Tarkovskij tentokrát věnuje popisu jednotlivých situací s velkou pečlivostí. Kromě samotného Alexandrova počínání při skládání nábytku pro základ požáru se Tarkovskij ale dostává i k popisu jeho vnitřních myšlenek – které z pochopitelných důvodů ve výsledném kinematografickém díle chybí. Nejzajímavější je situace, kdy se oheň rozšíří z domu na vedle stojící auto, které následně exploduje. Tarkovskij píše:

„(...) Elegantní auto paní Adelaidy vybuchne...

Když se lékař, paní Adelaida a Julia vrátí ze své procházky, je už téměř po všem. Spáleniště je ještě příliš žhavé na to, aby se přiblížili. Dým se valí po zemi a vlévá se do údolí, odkud se snáší vstříc moři.

Lékař se lapajíc po dechu rozeběhne k panu Alexandrovi a nakloní se nad něj. Ten se však postaví a pronese chraplavým hlasem: „To jsem udělal já, neboj se. Poslyš, Viktore, chtěl jsem ti říct něco moc důležitého...” Ale pak se rozvzpomene a utiší se. Utiší se a už nikdy nepromluví. Tak, jak slíbil.”⁷¹

Ve filmu se děj odehrává téměř totožně, ale jelikož Tarkovskij s Nykvistem snímají celou sekvenci v jednom dlouhém záběru a postavy lékaře Viktora a Alexandra jsou v tomto konkrétním momentě snímány ve velikosti celku (až velkém celku), jsou herecká akce a vyznění ještě

⁷¹ *Collected Screenplays*, strana 559.

podpořeny Alexandrovým gestem, kdy si dlaněmi přikryje ústa, pronese: „*Ne! Ticho!*“ a až poté znovu padne na kolena.

Významový rozdíl nastává na konci této sekvence, když má auto projet okolo syna. V bodovém scénáři z roku 1983 Tarkovskij píše, že se Profesorův pohled v sanitce má setkat s pohledem syna, načež na něj syn něco vykřikne. V literárním scénáři je tento okamžik rozpracován následovně:

„Když projíždí okolo uschlého stromu, který den předem zasadil (Alexandr, pozn.) se svým synem na okraji útesu, spatří pan Alexandr Človíčka.

Jde podél cesty a zápasí s velkým vědrem plným vody, které nese. Když se míjí s automobilem, položí vědro, aby si odpočinul a sleduje projíždějící auto. Pan Alexandr se poplašeně odtáhne od okénka, než si jej jeho syn stačí všimnout. Auto vjede na bílou cestu, zvedne za sebou oblak prachu a zmizí za zatáčkou.“⁷²

Je namístě se ptát, proč nastal tak výrazný odklon od původního záměru – který naprosto mění vyznění celé scény. Než se však na otázku pokusíme najít odpověď, popišme filmové zpracování. V něm Človíček opravdu ke stromu táhne dva plechové kyblíky s vodou. V ten okamžik Tarkovskij stříhá na druhý záběr, v němž ke stromu přijíždí na kole Marie a její trasa se téměř střetne s projíždějící sanitkou. Jakmile sanitka projede, Marie zastaví a sestoupí z kola. Človíček se dívá za automobilem, ale dovnitř do interiéru nevidí. Pro všechny zúčastněné je to anonymní bílé auto s červeným křížem. Nikdo nemá šanci reálně spatřit, kdo v něm sedí a koho veze. Když sanitka odjede, Marie ještě chvíli pozoruje Človíčka. Pak nasedne na kolo a i ona odjede. Človíček si po chvíli lehne na trávy a promluví.

Tarkovského *Martyrolog* k těmto změnám žádný klíč nenabízí, ale jak uvádí Larisa Tarkovská v rozhovoru v *Režie Andrej Tarkovskij*, scénář její muž napsal během tří týdnů v italském San Gregoriu a dokončil jej v únoru 1984. V literární verzi však Človíček nepromluví, navzdory tomu, že v chronologicky předcházejícím zápisu se píše o opaku.

⁷² Tamtéž, strana 560.

Mám za to, že klíč k interpretaci může být dvojí. Tím prvním důvodem mohla být Tarkovského touha po pochopení a odpovědi svého syna. *Oběť* vznikala v době odloučení od jeho syna Andreje, kterého velmi miloval, a z odchozích dopisů je zřejmé, jak jej odluka poznamenávala. V dopise datovém 26. října 1984 se loučí: „*Tvůj táta A., který vás všechny miluje, chybíte mu, a s láskou na vás všechny myslí. Neztrácejte na duchu, vše bude v pořádku!*“ nebo zdánlivě prostá zmínka o telefonátu z dopisu 6. listopadu téhož roku: „*(...) Víš synu, když jsem včera slyšel Tvůj hlas v telefonu, uvědomil jsem si, jak jsi dospěl.*“ Případně zápis z dopisu 8. listopadu 1984: „*Piš co nejčastěji a dej mi vědět, co se děje. Co čtete, co si o tom myslíte? Líbí se vám to, co čtete? Proč se vám to líbí nebo nelíbí? Pro mě je to všechno velmi zajímavé a důležité.*

Nejdůležitější je, abyste se nebáli vyjádřit své myšlenky. Pak se stanou přesnějšími a jasnějšími.“⁷³

Interpretovat toto téma jako „pouhou“ touhu po shledání se synem by v kontextu tvorby Andreje Tarkovského bylo sice logické, ale svým způsobem nedostačující. *Oběť* nikdy neměla být jeho osobní zpověď⁷⁴ (v době natáčení ještě nevěděl o svém onemocnění) a sám ji považoval spíš jako pokračování *Nostalgie*.

Druhým důvodem, tentokrát čistě kinematograficko-dramaturgickým, je fakt, že návrat Marie uzavírá její narativní oblouk, související s její nejednoznačností. Pokud přijíždí do práce, jako každý běžný den, proč se poté zastavuje a pozoruje Človíčka? Nedává tím Tarkovskij najevo pouto, které mezi sebou obě postavy mohou mít? Odpověď může nabídnout také krátká zmínka v *Zapečetěném čase*:

„Alexandrův malý syn, stejně jako vědma Marie, vnímají svět jako místo nepochopitelných zázraků, protože se oba pohybují ve světě představitivosti, nikoli „reality“ Na rozdíl od empiriků a pragmatiků věří nejenom tomu, čeho se mohou dotknout, ale především věcem, které vidí

⁷³ Znění těchto dopisů bylo po přepisu z *Martyrologu* zveřejněno na webových stránkách www.nostalghia.com. Dostupné online: <http://www.nostalghia.com/TheDiaries/sacrifice.html>. Citováno 20. 7. 2022.

⁷⁴ Byť se k ní v *Zapečetěném čase* zpětně obrací a podobnosti se svým vlastním životem označuje za „*děsivé*“. *Zapečetěný čas*, strana 208.

*okem myslí. (...) Jsou nadáni darem, který se ve starém Rusku považoval za projev jurodivosti. (...)*⁷⁵



⁷⁵ Zapečetěný čas, strana 214.

6. Rozhovor s Andrejem Andrejevičem Tarkovským

Níže přikládám přepis části mého rozhovoru se synem Andreje Tarkovského, kterému je film *Oběť* věnována. Zveřejňuji zde pouze otázky (a odpovědi), které se nějakým způsobem dotýkají tématu této diplomové práce. Předmětem rozhovoru byl primárně dokumentární film, který Andrej Andrejevič natočil o svém otci a v té době jej premiérově uváděl na Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách. Celý rozhovor vyšel v časopise Cinepur.

(...)

Od smrti Andreje Tarkovského uplynulo už více než třicet let, jeho filmy se přesto neustále promítají, citují, zmiňují jako inspirační zdroje a stále o nich vznikají nové a nové studie. Myslíte si, že tato éra někdy pomine?

Ne. Dostojevskij jednou řekl, že neexistuje nic jako současné umění, neboť opravdové umění je současné v každé době. A to se, myslím, hodí i k filmům mého otce. Už jsem viděl mnoho mladých lidí, kteří se poprvé setkali s jeho dílem a byli naprosto šokovaní – v tom dobrém slova smyslu. V jeho filmech je něco, co je tvoří nesmrtelnými a díky čemu nestárnou. Dalo by se říct, že jeho filmy jako by ani nepatřily času a různým obdobím. **Vyrůstání v takovém prostředí muselo být zajímavé a inspirativní, ale zároveň složité. Vzpomínáte si na tu dobu? Uvědomoval jste si už tehdy, že váš otec je jedním z největších režisérů na světě?**

Takhle přesně jsem si to tehdy určitě neříkal, i když jsem měl povědomí o tom, že je skvělý režisér, umělec a člověk. A to nejen proto, že to o něm tvrdili lidé okolo – i já sám jsem se v jeho společnosti cítil mimořádně. Byl skutečnou osobností, i v každodenním životě. Měli jsme spolu krásný vztah. Miloval mě, neustále si se mnou povídal a snažil se se mnou trávit co nejvíc času. Na druhou stranu žil v těžké době, neboť obrovsky toužil po svobodě – ve všech slova smyslech – což v Sovětském svazu zkrátka nebylo možné. Jeho heslem, které mě učil, bylo, že svoboda je něco, co nám nikdo nemůže vzít. Něco vnitřního, duševního, součást člověka, nic vnějškového. Pro něj to nebyla jen slova, ale skutečná víra, a proto jej režim tak nenáviděl. To, jestli je někdo skutečně svobodný,

poznáte na ulici na padesát metrů. Jeho osobnostní kouzlo mi nejvíc chybělo, když pak odešel do ciziny a poté, když zemřel.

Bavili jste se spolu někdy o filmech? Ať už těch jeho nebo o kinematografii obecně.

O jeho filmech jsme se moc nebavili, protože se o nich mluvit nechtěl. Nepřipadaly mu natolik dobré, aby se o nich vůbec mělo diskutovat. (smích) Do svého deníku si dokonce poznamenal: "Ano, možná že natáčím lepší filmy než ostatní, ale to neznamená, že ty filmy jsou dobré." Ke svým dílům byl tedy kritický, ale o ostatních filmech mluvil moc rád. Navíc byl skvělý vypravěč, takže kdykoliv něco viděl a převyprávěl mi to, bylo to, jako bych ten film viděl i já sám od začátku do konce. Moc rád mluvil a jestli si vybavujete, jak v *Oběti* Alexandr stále promlouvá k malému chlapci, tak to je v podstatě obraz našeho vztahu. On ke mně mluvil a já poslouchal. Říkal mi, na čem se chystá pracovat a nad čím přemýšlí, a já jsem to všechno mohl vstřebávat. Díky tomu jsem měl a mám dobrý vhled do jeho díla.

Ten chlapec v *Oběti* ale kvůli zdravotním problémům nemůže mluvit, a tak se ze strany Alexandra jedná vlastně o jeden dlouhý monolog. Opravdu to připomíná vztah vašeho otce k vám?

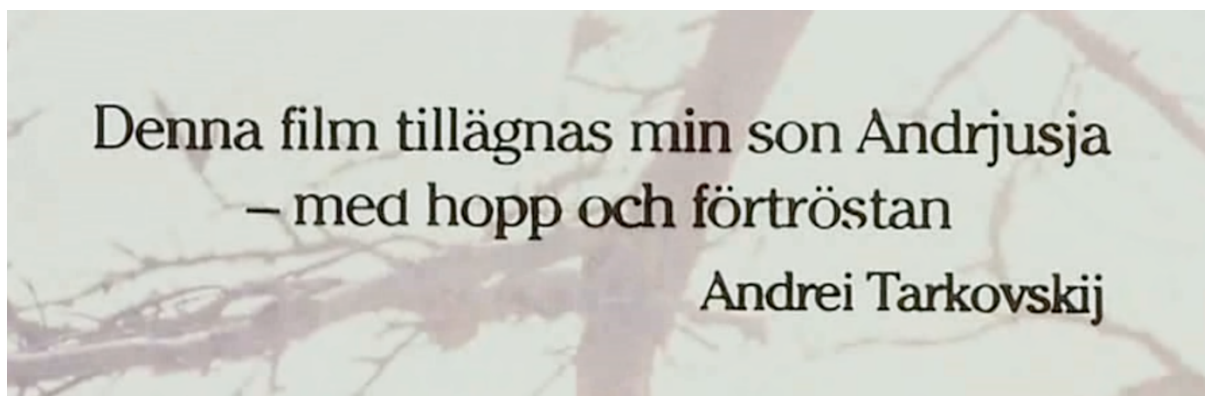
Ano, rozhodně! Ten chlapec ani nic odpovídat nemůže, není na to připravený. Je to jen dítě. Můj otec se se mnou nikdy nebavil jako s dítětem, jednal se mnou jako s dospělým, a proto jsem často mlčel. Zkrátka jsem neměl tolik vědomostí a zkušeností na to, abych měl co říct. Když nad tím tak přemýšlím, tak se vlastně jedná o zajímavý vzdělávací postoj. Cítil jsem z jeho strany velkou důvěru, když přede mnou mohl mluvit o dospělých věcech, které skutečně něco znamenají, a ne jen o nějakých dětských hrách. V jeho řeči se pravidelně objevovala tři témata: filmy, hudba a literatura. Říkával mi: "Přečti si tohle a tohle a taky tohle," a pak mi ty knihy dal a já je četl. Tím jsem si postupně tvořil vlastní názor a začal se o určité věci zajímat sám na základě vlastní zkušenosti. Ale zázemí, z čeho vůbec vycházet a vybírat, mi dal můj otec.

Jaké to pro vás bylo, když se rozhodl zůstat v Itálii?

Nesmírně těžké. Pamatuju si, že jakmile dostal nabídku a povolení natočit v Itálii *Nostalgie*, požádal tehdejší režim, jestli by s ním mohla jet

i jeho rodina. Sověti souhlasili, ale s podmínkou, že já zůstanu se svou babičkou – jako rukojmí. Nakonec jsem ho neviděl čtyři roky, ale nikdy jsem ho z ničeho nevinil. Už tehdy jsem chápal, že musí pracovat a co to pro něj znamená. Jeho filmy byly jeho život, nikdy ani nepadla otázka: "Co bych dělal, kdybych nemohl točit filmy?" Chápal jsem to a čekal jsem, protože jsem si byl jistý, že se jednou zase potkáme. Moje víra byla vyslyšena, i když jsme se opět shledali pouze na rok.

7. Závěr



*Tento film je věnován mému synu Andrjuškovi
- s nadějí a důvěrou
Andrej Tarkovskij*

Ve své diplomové práci jsem se zabýval filmem *Oběť* režiséra Andreje Tarkovského. Zaměřil jsem čistě na způsob a průběh geneze tohoto uměleckého díla. Cílem bylo dokázat, že výsledný snímek je souhrnem narativních, obrazových a narativních nápadů, které si autor zapisoval do deníku už od roku 1970 – ačkoliv první scénář vnikl až v únoru 1984 a premiéra filmu se odehrála na filmovém festivalu v Cannes v květnu 1986.

Ve svém textu jsem postupně představil jednotlivé deníkové zápisy, kontextualizoval jejich chronologické uspořádání vůči sobě navzájem (to bylo nutné, jelikož se původně jednalo o dva samostatné náměty) a tento výčet jsem dále analyzoval vůči literárnímu scénáři a hlavně vůči výslednému kinematografickému dílu.

Nejdříve jsem se věnoval jednotlivým obrazovým inspiracím, jelikož Tarkovskij často přemýšlel rovnou v kontextu filmových obrazů. Na základě jeho zápisků jsem v práci porovnal heslovité útržky vizuálních nápadů s výsledkem nasnímaným švédským kameramanem Svenem Nykvistem.

Posléze jsem přistoupil k popisu vývoje charakteristiky hlavních postav – stárnoucího herce Alexandra, tajemné služky-vědmy Marie a esoterického pošťáka Otty. Všechny tři postavy se totiž v provizorních a rozpracovaných inkarnacích objevují napříč jednotlivými deníkovými zápisy. Pro Tarkovského jsou však v počátcích myšlení všechny postavy pevně spjaté s určitým osobnostním rysem (např. o pošťáku Ottovi si na

samém začátku poznačil pouze „je šťastný, ačkoliv nikdo neví proč“) nebo přesnou situací – to je nejzřejmější na postavě Vědmy, která nejprve sloužila jen jako vedlejší postava ke klíčové situaci Alexandra – ten měl s Vědmou strávit noc, aby se zázračně vyléčil.

Na konci analytické části jsem rozebral dvě klíčové scény, které se v deníku také objevovaly od samého začátku. První je scéna, kdy se společnost z televize dozvídá o možném propuknutí jaderné války, druhou pak závěr filmu, kdy Alexandr zapálí svůj dům a sanitka jej odváží pryč. Scény jsem rozebral z hlediska jejich postupné proměny od první myšlenky přes podobu v literárním scénáři až po výslednou podobu ve filmu. Nesnažil jsem se o přesný formální rozbor, šlo mi o postihnoutí proměny myšlení a případném posunu z hlediska významu.

Překvapením pro mě v průběhu práce bylo zjištění, jak se i z motivu, který se Tarkovskému nejdřív nelíbí, ve výsledku vyvine funkční prvek. Například postava Vědmy pro něj podle deníkového zápisu nefungovala jako svébytná a skutečná osoba (Tarkovskij to v deníku popisuje jako sociologický aspekt), byl si vědom, že zatím v příběhu slouží jen jako nositelka nadpřirozena. Tento handicap ale nakonec dokázal otočit a výsledná postava je velmi přirozeně zapojena do fungování fikčního světa filmu *Oběť*.

Mám za to, že se mi podařilo dojít k vytyčenému cíli práce, neboť jsem naplnil všechny body, které jsem nejprve heuristicky a posléze analyticky chtěl projít. Během bádání jsem se bohužel nemohl věnovat všem informacím, na které jsem prostřednictvím práce narazil, neboť přímo nesouvisely s předmětem tohoto textu. Prostřednictvím režisérových deníkových zápisů máme jedinečnou možnost seznámit se nejen s přípravami a vývojem filmu *Oběť*, ale i s peripetemi, které provázely natáčení, postprodukcí a samotnou premiéru filmu. Všem zájemcům o Tarkovského dílo bych tak výrazně doporučil si jeho *Martyrolog* přečíst.

8. Použité prameny a literatura

8.1. Filmové prameny

Andrej Rublev (Andrej Rubljov, 1966 (premiéra 1971), 197 min. (první schvalovací verze), Andrej Tarkovskij)

Andrej Tarkovskij: A Cinema Prayer. (2019, 102 min., Andrej Andrejovič Tarkovskij)

Composing in Light (Sätta Ljus, 1988, 46 min, Kerstin Eriksdotter)

Directed by Andrei Tarkovsky (Regi Andrej Tarkovskij, 1988, 102 min., Michal Leszczyłowski)

Dnes propustka nebude (Segodňa uvolnenija ne budet..., 1958, 47 min., Alexander Gordon, Andrej Tarkovskij)

Ivanovo dětství (Ivanovo dětstvo, 1962, 95 min., Andrej Tarkovskij)

Manhattan (1979, 96 min., Woody Allen)

Nostalgie (Nostalghia, 1983, 127 min., Andrej Tarkovskij)

Oběť (Offret / Sacrificatio, 1986, 142 min., Andrej Tarkovskij)

Sedmá pečeť (Det sjunde inseglet, 1957, 96 min., Ingmar Bergman)

Solaris (Soljaris I., II., 1972, 165 min., Andrej Tarkovskij)

Stalker (Stalker, 1979, 161 min., Andrej Tarkovskij)

Válec a housle (Katok i skripka, 1960, 42 min., Andrej Tarkovskij)

Voyage in Time (*Tempo di Viaggio*, 1983, 63 min, Andrej Tarkovskij)

Zabijáci (Ubijcy, 1956, 19 min., Maria Bejku, Alexander Gordon, Andrej Tarkovskij)

Zrcadlo (Zerkalo, 1974, 102 min., Andrej Tarkovskij)

8.2. Použitá literatura

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 288 s. mimo edice. ISBN 978-80-7325-132-1.

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Přel. Petra Dominková, Jan Hanzlík, Václav Kofroň. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 639 s. ISBN 978-807-3312-176.

ČERMÁK, Marek. *Jen o trochu lepší filmy: Rozhovor s Andrejem Andrejovičem Tarkovským*. Publikováno v časopise Cinepur. Číslo 124. Duben, 2020.

GAJDOŠÍK, Petr. Andrej Tarkovskij: Martirolog, recenze. Dostupné online na http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/clanky/2008/at_martyrolog_ru.php. Citováno 1. 8. 2022.

PENNINGTON, Michael. *Are You There Crocodile? Inventing Anton Chekhov*. Oberon Books, 2006. 280 s. ISBN 1840024585.

SENECA a Petr DVOŘÁK. *Dopisy psané stoikem: (Epistulae morales ad Lucilium)*. V Praze: Rybka Publishers, 2018. ISBN 9788087950517.

STRUGACKIJ, Arkadij Natanovič a Boris Natanovič STRUGACKIJ. *Piknik u cesty*. Vydání šesté (v tomto překladu první). Přeložil Konstantin ŠINDELÁŘ. Praha: Stanislav Juhaňák – Triton, 2021. Trifid (Triton). ISBN 978-80-755-3884-0.

SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu: úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 261 s. ISBN 8024404176.

TARKOVSKIJ, Andrej a Miloš FRYŠ. *Krása je symbolem pravdy. Rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty*. Příbram: Miloš Fryš, 2005. 456 s. Camera obscura 1. ISBN 80-903678-0-1.

TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Deník 1970-1986*. Translated by Marek Sečkař. V ČR vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 1997. 547 s. ISBN 80-86151-01-8.

TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Zapečetěný čas*. Camera obscura, Příbram, Svatá Hora, 2009, 358 s. 978-80-903678-4-4.

TARKOVSKY, Andrei Arsenyevich. *Collected Screenplays*. New York: Faber and Faber, 1997. ISBN 9780571142668.

TARKOVSKIJ, Andrej. *Martirolog*. Istituto Internazionale Andrej Tarkovskij. 2008, 622s. ISBN 978-88-903301-0-0.

TARKOWSKI, Andriej. *Dzienniki*. Translated from the Russian and edited by Seweryn Kuśmierczyk. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1998. (Copyright by Larissa Tarkovskaya 1995, Copyright for the present Polish edition by Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998). ISBN 83-85938-03-6.

THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 29, 1998, č. 1, s. 5-36. ISSN 0862397X.