

NADĚJE JAKO SOUČÁST MYSTAGOGICKÉ, ESCHATOLOGICKÉ A SOTERIOLOGICKÉ KONCEPCE FILMŮ ANDREJE TARKOVSKÉHO

(Úvod do problematiky transcendence filmového uměleckého obrazu)

VLADIMÍR SUCHÁNEK

Pokud chceme mluvit o Naději jako o pozitivním vztahu člověka k vlastní budoucnosti, která přesahuje čas jeho fyzického bytí, musíme bezpodmínečně začít vztahem člověka k vesmíru. Tento vztah, kromě toho, že je založen na základní otázce lidského života vůbec, na otázce kdo jsem a odkud jsem, je původcem neustále se oživující lidské touhy po překročení hranice času. Hvězdné nebe nad hlavou je pro člověka obrazem věčnosti ve smyslu neexistence času. Tam je moje minulost, přítomnost a jistě i budoucnost. Tam je počátek i konec. Tam je Střed všeho. Tam je Pramen života. Vesmír člověk chápal odedávna jako něco, co se sice nachází vně jeho bytosti, ale zároveň je nedílnou součástí její nejspirituálnější podstaty, kterou je těžko definovatelná skutečnost lidství. Ale v jakém smyslu? A je to Naděje, kterou tušíme? „Nemáme v úmyslu odhodit výsledky, ke kterým došly během staletí filosofie a aristotelská logika, jsme však toho názoru, že je dnes příhodný okamžik, abychom se osvobodili od absolutizování jistých metod, např. tzv. metody historicko-kritické ... budeme se zabývat těmi intuicemi, které inspiruje i umělecká tvorba i teologie.“¹

Naděje lidského života vyvěrá jako Pramen života, který se uskutečňuje a vytéká ze Středu světa.² V tomto smyslu pak hovoříme o něčem, co lze obrazně pojmenovat Imago Mundi. Ani Tarkovskij, ani žádný jiný umělec se této koncepci světa nemůže vyhnout, ani o ni nemluvit ve svých dílech, protože všechno, co se v tomto systému hodnot pohybuje, ať již to vnímáme a definujeme z jakéhokoli úhlu pohledu, existuje uvnitř jako prapůvodní součást celého systému a koncepce existence světa jako jeho základní stavební prvek. Nic jiného není, ať chceme či ne. Svět je takto determinován a z nejhlubší podstaty tohoto svým vznikem determinovaného světa (tedy z jeho Středu) přichází člověk, aby existující svět „vy-světlil“ sobě samému. Tomuto úkolu nemůže uniknout, protože je k němu vázán v duchovním slova smyslu samou podstatou svého bytí. Z hlediska historického hovoříme o evolučním vývoji poznání smyslu lidské společnosti, z hlediska teologického o dějinách spásy.

Člověk je ovšem v tomto smyslu daleko víc. Je *archetypálním obrazem* už svou podstatou. Vše v něm – tělo, intelekt i duch lze rozšiřovat právě jako podobenství s obrazem principu, ze kterého vznikl. Z antropologického hlediska je křivka spění smyslu lidského života obrazem vývoje světa. Je tedy přímo závislá na vztahu člověka k Vesmíru. Když nebudeme

rozdělovat pohled teologický a historický, musíme konstatovat, že člověk ve svém vývoji zobrazuje vztahové souvislosti vlastního ega ke světu, z něhož sám pochází. Obrazem těchto souvislostí je vztah koncepce vesmíru tak, jak je zadána svým vývojem ke koncepci bytí, jak ji definuje a aplikuje do svého života člověk, který je výsledkem zadané koncepce vesmíru bez vlastního přičinění. To znamená, že vesmír, pakliže je člověk výsledkem (i když možná průběžným) jeho vývoje, je nutné chápat a definovat antropologicky. Jak ve smyslu teologickém (Kristus), tak historickém (Homo sapiens). Člověk je v určitém smyslu *základním archetypem bytí*, a to jak vesmíru jako existující skutečnosti v celé své komplexnosti, tak jeho obrazu, ve kterém se ideálně propojuje *bytí zjevené s bytím utajeným*. V tomto smyslu lze hovořit o „trojičných“ vztazích, které existují jako podstata uměleckého díla. Jestliže totiž člověk vytváří cokoli ze své podstaty, zanechává ve svém díle i stopu původní koncepce principu svého bytí. Tedy proč vznikl a čím je sám determinován. Nemůže se vyhnout tvorbě archetypu, protože je sám archetypálně tvořen a definován. Tato skutečnost je zakódována v *systému trojjednosti lidského bytí: vesmír (Kristus) – člověk (Adam) – dílo (svědectví)*. *Dílem může být i umělecký artefakt*.

Panenství (jako očištění – konverze a přijetí oběti)

V tomto smyslu je zapotřebí definovat si alespoň základní vztahové souvislosti, které z výše řečeného vycházejí.

Já jsem–pokušení–hřích–poznání–vyhnání–bloudění–návrat–setkání–očista–obrácení–křížová cesta–... Tento řetězec souvztažností, který je pravděpodobně jedinečný a nenahraditelný v duchovním smyslu sebeočistění, vytváří v člověku spirituální stav bytí pro přijetí oběti. Touto skutečností je stav „panenství“, který je naprosto mimořádným stavem bytí (*est–jest*), jenž by se v určitém slova smyslu dal definovat jako schopnost bytí reflektovat sebe sama, skrze poznání existující Lásky jako pravdy, která se jeví jako Krása. Pochopením této nevyhnutelnosti poznání v pravdě, člověk pokorně přijímá Kristův kříž, protože v této chvíli pochopí i nutnost vykoupení svého hříchu. Tudíž přijme své selhání jako pravdu o sobě. Všechno se sjednocuje do stavu bytí, jenž má jedinou hodnotovou míru – Lásku, kterou vnímá jako Krásu. Vztahový systém hodnot se obnovuje v prapůvodní čistotě a člověk je schopen rozpoznat nejen hodnotu všeho, co se mu skrze smysly jeví, ale především své vlastní viny. Navíc je dokonce schopen v těchto okamžicích fyziologicky pociťovat stav panenské čistoty bytí, který sám prožíval na počátku stvoření – jako obraz Boží, protože teď je Imago Mundi on sám. Jestliže Bůh: „viděl vše což učinil a aj, bylo velmi dobré“,³ potom vše, co stvořil, bylo „jen velmi dobré“, ale jediného člověka „stvořil k obrazu svému“, a to v určitém smyslu znamená hodnotu absolutní.⁴

Tarkovskij toto všechno dokázal metamorfovat do obrazu cesty, po které člověk jde uvnitř sebe. *Hrdina Tarkovského filmů nehledá Naději, která by mu logicky ozřejmila smysl života. On Naději objevuje jako zázrak, který ze života smysl činí*. Jako pramen čisté vody uprostřed pouště. Je to něco, co vlastně není. (Ruská krajina s rodnou chalupou a cestou k ní na místě obětního stolu v gotické katedrále v Toskánsku v **NOSTALGII**; úder zvonu, který neměl zvonit, s reliéfem patrona sv. Rusi, svatým Jiří Vítězem v **ANDREJI RUBLJOVOVI**; objevení se Harey, který způsobuje změnu myšlení u Kelvina a jeho návrat domů k Otci v **SOLARIS**; ... atd.)

Jestliže tuto skutečnost přijmeme, pochopíme, že veškerý ráz celého Tarkovského díla je výsostně kristologický. Hrdina jeho filmů hledá smysl sebe sama, hodnotí konání světa a nachází tento smysl v Kristu, protože pochopí sebe ve vztahu ke Kristu, a to ve všech souvislostech a hodnotách z toho plynoucích. Zejména pak ve vztahu, po kterém neustále pátrá – po smyslu svého bytí. Já jsem ten, kterému bylo dáno všechno stvoření k dispozici jako tomu, kdo jest k obrazu Božímu, a to především s odpovědností z toho plynoucí právě k sobě jako k obrazu Boha. Svět je tak součástí tohoto obrazu, ale pouze v případě, jestliže jej člověk v těchto souvislostech završuje. Právě z tohoto nedokonávání celistvosti *Imago Mundi* vychází celý schizofrenický stav hrdinů jeho filmů, kteří jsou nic více a nic méně než obrazem současného člověka, kterému schází Kristus právě jako princip bytí *Imago Mundi*.

Jen člověk může završit dokonalost světa; ale aby se tak stalo, musí přijmout smysl svého bytí, který ztratil hříchem. To znamená přijmout Kristovo poselství kříže jako nezastupitelnou Naději svého života, jako střed veškerého bytí. Protože znovuobnovit dokonalost světa, i když v jiném smyslu, než byla ona původní, lze pouze skrze vzkříšení. A vzkříšení bez Kristova kříže je neuskutečnitelné. To znamená přijmout své lidství jako lidství Kristovo. (Hle, toto je moje tělo; Hle, toto je moje krev – cítí Panna Maria pod křížem jako matka, jež z krve zrodila Syna a jehož krev jako pramen života dopadající z kříže posvěcuje nejen zem, ale veškeré bytí a tím mě činí obětí úplnou a ustavičnou).^{5, 6} Tato vpravdě kosmická eucharistie nejen, že vrací člověka do stavu *Imago Mundi*, ale nabízí mu i konečný návrat do původního *Imago Dei*. Je to nabídka stát se opět tím, čím byl člověk na samém počátku, tzn. archetypem principu bytí. To je konečné poznání všech hrdinů Tarkovského filmů. To je jejich konečné poznání sebe samých jako bytostí stvořených k obrazu Božímu. To je jejich prozření do Naděje jako do cesty jejich svědectví. Chci-li být tím, čím jsem, a konat, jak jedině konat mohu, jsem-li, musím toto svědectví přijmout jako jedinou podstatu své existence, protože jsem stvořen k obrazu Božímu. Protože jedině tehdy jsem, jsem-li obrazem Božím (*Conformitas cordis cum re* – shoda srdce se skutečností). V tomto významu jsou všechny Tarkovského filmy jedinečně rámovány eschatologickým principem, který nejen, že je vnitřní součástí celé jejich mystagogické koncepce, ale zejména je jejich koncepcí základní, vyjevující a definující jedinou smysluplnou náplň lidského života, kterou je směřování ke Spasiteli. Je to návrat do stavu bytí, o kterém vydává svědectví právě jako jeho archetyp. O této nejdůležitější linii Tarkovského filmů, soteriologické, si povíme později.

Mystagogické tajemství musí mít vždy eschatologickou rovinu, protože člověk je do něj vnořen kristologicky. Pro hrdiny filmů Tarkovského je tato skutečnost nejvíce problematická, protože pro člověka moderní doby je kříž (tedy ponížení, zhanobení, bolest, utrpení, pokora a nakonec mučednická smrt) nejméně přijatelným a nejméně věrohodným smyslem života. Zřeknutí se svého vlastního Já pro sebe, aby mohlo podat svědectví o smyslu života pro druhé a tedy osobně skrze sebe svědčit o věrohodné pravdě života, je pro současného konzumně zaměřeného člověka (upřímně řečeno i pro mnohé křesťany) základním neuralgickým bodem bytí. Bolest, utrpení a zejména oběť (kříž), jako neodmítnatelná odpovědnost za život, jsou nejen ze života moderní společnosti cílevědomě odstraňovány, ale stávají se také předmětem odborných vědeckých prací s pseudoetickým a pseudofilosofickým obsahem a programově manipulovaných sociologicko-psychologických výzkumů a kampaní (např. problémy týkající se zejména environmentalistiky, potratu, euthanazie, atd.). Pochopení a přijetí této skutečnosti oběti (kříž), jako jediné pravdy, která je zázrakem přinášejícím do lidského života vědomí existence spásy, je hledanou

Nadějí pro moderního člověka v systému dramaturgické koncepce všech filmů Tarkovského.⁷

Svoboda (uvnitř hierarchických vztahových hodnot)

Sen – snění, dominantní – submisivní. Jedno definuje a proměňuje druhé. Naplňování se nadějí je současně provázeno velmi silným pocitem intenzivního vyprazdňování se, které hrdina Tarkovského filmů prožívá spíše jako ztrácení se v prázdnotě sebe sama. Je to křečovitý konec lidské vzpoury proti svobodě. Toto ztrácení se končí hlubokou deziluzí ze sebe sama, svých možností, schopností a z marnosti lidského společenství, které se nestará o nikoho a o nic. Vše mizí ve tmě a slepé uličce vlastních mylných představ o autonomnosti svobody každého člověka. Ale jen do určité, velmi podivuhodné chvíle. Právě tato chvíle se stává nezastupitelným duchovním prožitkem a determinujícím setkáním s časoprostorem výrazně transcendentního charakteru. Touto chvílí, která je jistým místem a časem je, Sen, který je onou skutečností definující jeho „bytí teď“ jako stav transcendentní skutečnosti. Více než to. Hrdina si právě díky snu uvědomuje, že ony zvláštní okamžiky v jeho životě, které jej vždy vytrhly z jeho zdánlivě reálného prožívání sebe sama a ponořily do zdánlivě iracionálního bloudivění a nenacházení, byly transcendencí. Pomalé „vyprazdňování se“ hrdiny od navykklého chápání smyslu života, které je provázeno silnou nostalgií, je zároveň uvolňování se nadějí, tedy duchovním naplňováním.⁸

Tuto skutečnost lze označit za základní pro pochopení duchovního významu mystagogického tajemství, jak je vnímá a zejména zobrazuje Tarkovskij. Předjímání reality skrze sen a pronikání tohoto stavu vnitřního bytí do reálné skutečnosti je definováno jako přímá koncepce lidského života, který je bytím ve věčnosti. Sen, který se hrdinům zdá, se ukazuje nebýt snem (v psychologickém slova smyslu), ale prožitkem transcendentním – *zde, nyní (přítomnost)*, protože jediné – *tam a vždy (věčnost)*. Tak jsou hrdinové reálně v pravdě pouze v tuto chvíli a jejich veškeré následné konání je navracením se do této chvíle. Je hledáním okamžiku – kdy jsem byl jako věrohodná skutečnost k obrazu Božímu. Je to hledání principu svobody jako aspektu pravdy vnitřního spění. Jestliže veškeré dramaturgické koncepce jsou v jistém slova smyslu založeny na jakési hierarchii vazeb, plynoucí z tohoto způsobu chápání světa, tak právě Tarkovskij tyto vazby činí absolutními. Jedno vyplývá z druhého, ale nic není ničemu podřízeno. Svoboda je nejen výsledkem pochopení těchto vazeb, ale podřízení se jejich směru toku. Člověk brzy pochopí, že tento směr je jediný. Následuje vzpoura, která je přirozenou reakcí člověka existujícího vně těchto vazeb na zdánlivé prudké omezení osobní svobody, které ovšem přichází z vnitřní podstaty jeho vlastního bytí. Sen je jedinou možnou skutečností, která je schopna člověka do tohoto systému vrátit zpátky, protože sen tuto vzpouru věrohodně definuje jako pýchu. Sen vstupuje do tohoto procesu vytvořením unikátního časoprostoru, který můžeme definovat jako realitu umožňující hrdinovi vystoupení sebe vně sebe. Jako prožitek výsostně transcendentní tento prostor tím, že propojuje realitu života s realitou snu do jediné skutečnosti bytí, navíc zcela odkrývá komplexity moderního člověka právě v základním vztahu jeho života, ve vztahu k vlastní svobodě. Tímto vztahem je vzdor. Sen pokládá člověk za součást své přirozenosti, proto proti jeho obsahu nevzdoruje, ale podvědomě jej přijímá jako možnost. Člověk považuje vlastní svobodu za otroctví, protože jeho život postrádá soteriologický aspekt bytí. Právě to, že existuje v subjektivní nepřítomnosti Krista, potvrzuje

člověku jeho otroctví. Kristus přichází zejména k poníženým a zotročeným. U Tarkovského jsou zároveň poníženi a zotročeni všichni. Např. ve filmu **OBĚŤ** (1986) jsou ti nejsvobodnější zobrazováni jako ti nejponíženější – Otto, Maria, ale i Alexandr. Jediný svobodný je vždy přítomný Kristus jako pravda, ale zjevená vzdorujícímu člověku jako poslední možnost bytí právě skrze sen. Sen je tak nejen neúprosným ukazatelem hodnot, které v tomto časoprostoru definuje tím, že je staví vedle sebe, ale především vzdorujícím člověkem akceptovatelné poselství spásy. Hodnota poznání, přes všechnu lidskou pýchu, se nabízí jako dosažitelná, ale nutně prostřednictvím posla–průvodce. Vzpomeňme na vlčáka, který přechází z Andrejeva snění o vytouženém domově dětství, do reality hotelového pokoje, aby jako posel věrnosti ulehk k nohám snícího Andreje a druhý den jako ten, který je vidět s Domenicem (Pánem), se stal tím, čím jest, prostředníkem–Andělem–poslem. Tedy přesně tou bytostí, která jediná je schopna procházet všemi existujícími možnostmi bytí (např. **NOSTALGIE**, a samozřejmě také **STALKER**). Toto stálé prostupování všech možností bytí je možné pouze díky existujícímu jedinému časoprostoru věčnosti, která okamžitě mění hierarchii hodnot nacházejících se uvnitř sebe. Vše, co se zdá být definitivní a neměnné, se hroutí jako pomíjivé a vše, co je zdánlivě podřadné a nicotné, se ukazuje být nositelem řádu věčnosti. V tomto smyslu by bylo skutečně zavádějící a dokonce matoucí určovat, co je a co není v tomto procesu dominantním a submisivním prvkem. A to jak ve významech, tak i v poloze ryze dramaturgické. Je nutné konstatovat, že dominantní a submisivní prvky jsou vždy totožné, ale přitom neztrácejí svou identitu jako dominance i jako submise. To proto, že obojí se v tom určitém okamžiku stane ničím nenahraditelnou a tedy jedinou Nadějí. Snění je tak oním transcendentním časoprostorem, ve kterém je hrdina schopen skrze Sen se osvobodit a přijmout nabízenou víru jako pravdu o Naději.

Naděje jako soteriologická skutečnost uměleckého díla je v tomto smyslu oběť, tzn. přijetí bolesti osobní odpovědnosti, tedy křížová cesta. V Tarkovského filmech se v tomto smyslu všechno soustřeďuje na duchovní pozici – žena jako Stabat Mater Dolorosa. V jistém smyslu je to pozice, která je vskutku nejvlastnější východnímu ortodoxnímu křesťanství.

Eva

Ráj je zachmuřen a zachumelen, Eva prchá mezi křovinami; klikatá pěšinka jejich stop je stále rostoucím hadem na sněhu, který se jí zahryzuje do milostných pat, jež krvácejí ...

Had na sněhu je bez moci a bez pomoci.

Had na sněhu je chiméra.

Had na sněhu je Stín.

Eva jest.⁹

Sára

Ukázal se pak jemu Hospodin v rovině Mamre; a on seděl u dveří stanu, když veliké horko na den bylo. A když pozdvihl očí svých, viděl, a aj, tři muži stáli naproti němu. Řekli pak jemu: „Kde jest Sára, manželka tvá?“ Kterýžto odpověděl: „Teď v stanu.“ A řekl: „Jistotně se navrátím k tobě vedle času života, a aj, syna bude mítí Sára manželka tvá.“ Ale Sára poslouchala u dveří stanu, kteréž byly za ním. Abraham pak i Sára byli staří a sešlého věku, a přestal byl Sáře běh ženský. I smála se Sára sama v sobě řkuci: „Teprv když jsem se sstarala, v rozkoše se vydám? A ještě i pán můj se sstaral.“ Tehdy řekl Hospodin Abrahamovi: „Proč jest se smála Sára řkuci: Zdaliž opravdu ještě roditi budu, a já se sstarala? Zdaliž co skrytého bude před Hospodinem? K času určitému navrátím se k tobě

vedle času života, a Sára bude mít syna.“ Zapřela pak Sára a řekla: „Nesmála jsem se;“ nebo se bála. I řekl Hospodin: „Není tak, ale smála jsi se.“¹⁰

Maria

Mystagogická katecheze potřebuje poezii, aby se plně vyjádřila, protože i ona je výsostnou formou poezie, která »nepátrá« o tajemstvích víry, ale »zpívá« o nich:

„Tato krev, kterou přijal od Marie
sálá žářem jejího srdce, tato krev, kterou měl společnou s ní,
vlévá se nyní do nás ve světlém spánku
svátostného opojení!...
Nezdviháme rukou
jenom zlatý kalich!
Je to celá kalvárská oběť!...
Celé výkupné dílo je obráceno k nám
Jako nakloněná váza,
jako pět rajských řek...
Naše rty už okoušejí jiný život.“

Z pěti Kristových ran na kříži vytékají řeky, jež zavlažují nový ráj, kterým je církev (srov. Gen 2, 10). Dík eucharistii jsme Kristovými »pokrevnými příbuznými«, a v odlehlejší smyslu i příbuznými Mariinými. To, co říkáme v Ave verum o Ježíšově těle, můžeme říci ze stejného důvodu i o jeho krvi: „Bud' zdráva, svatá krev, narozená z Panny Marie...“¹¹

Mystická oběť ženy (člověka) jako matky je obětí syna

Je důležité si uvědomit, že koncepce ženství je z křesťanského pohledu koncepcí mateřské lásky a oběti. Stabat Mater Dolorosa – matka milující – matka bolestná – matka mučednice, ale pouze v jednotě se synem. V tomto smyslu se objevuje pojem Martyr, protože Maria je mučednicí. Ve všech filmech Tarkovského je to jedno z jeho největších témat a stojí za to si ho všimnout podrobněji.

Je velmi symptomatické, že Tarkovskij buď přímo nebo nepřímo všechny své filmy „poznamenává“ svým vztahem k matce, mateřství či přenesenému obrazu mateřství – Synovství. Tyto skutečnosti chápe jako základní principy existujícího světa, ve kterém byl člověk stvořen k obrazu Božímu jako muž a žena – tedy jako jedno nerozdělitelné bytí. V pojetí Tarkovského je nutné pojem matka chápat jako člověk. Tedy mateřství znamená věrohodné (úplné) lidství. V tomto smyslu pracuje i s kategorií Synovství. Syn jest člověk, tedy bytí sjednocující v sobě muže + ženu. Dochází tím k mimořádně zajímavému paradoxu. Tarkovskij jako by nerozeznával muže a ženu odděleně od sebe, ale pojímal je ve vztahu k původní jednotě světa – jako jediný celek. Muž hledá své synovství – hodnoty vztahující se k matce, a žena hledá své mateřství – hodnoty vztahující se k synu. Z těchto dvou zdánlivě protikladných spění vzniká silné vědomí návratu jako obnovení stavu, který je startovním bodem ke spáse. Teprve takto obnovený člověk, v pojetí Tarkovského muž + žena, je schopen vstoupit do přetržených souvislostí vlastního bytí.

Já mohu být jen jako střed sjednocení mnou rozděleného světa. Jeden z nejzákladnějších záběrů filmu (**STALKER**), odchod Stalkera se svou dcerou Martyškou na ramenou od bufetu u kalíšť elektrárny na konci filmu, je nejen přímým obrazným, ale i obrazovým vyjádřením tohoto duchovního procesu navracení se do přirozeného stavu bytí, ze kterého člověk vyšel, jako ten, který jest k obrazu Božímu. Martyška se vznáší nad zemí, spočívající

na ramenou svého otce zahalena do zlatého plédu (žena sluncem oděná), tak jako Panna Maria vznášející se nad celou Zemí po iniciaci utrpením smrtí svého syna. Je to jeden z nejvznešenějších obrazů ortodoxního východního křesťanství: Bogorodica s pokrovom – Panna Maria s pláštěm, kterým zahaluje vše, co chce ochránit od Zlého, tedy celý stvořený svět. *My vsje pod jejo pokrovom – my vsichni jsme pod její ochranou, protože my vsichni jsme její děti.*

V tomto smyslu Tarkovskij nic neponechává náhodě, ani vlastní intuitivní tušení. Málokdo si uvědomuje, že Martyška v koncepci Tarkovského není ani mužského, ani ženského pohlaví, právě proto, že je představena jako Martyška – lidská opička (jen zdánlivě podobná člověku), Martyr, protože je nejen trpící za hříchy lidí, ale především svědek o této bolesti, svědek budoucí radosti (z řeckého *martys* – *svědek, martyr* – *mučedník*). To je ovšem pouze lidský pohled, který nezohledňuje obecnou hodnotu, jež je duchovní. Tento „mutant“ je tak obrazným znakem onoho čistého prvopočátečního bytí bez hříchu. Je stavem sjednocení, tedy onoho úplného lidství v koncepci člověka podle Tarkovského. Posledními slovy ve filmu **STALKER** jsou verše Fjodora Tjutčeva o mystické lásce, které lze přirovnat k tvorbě sv. Jana od Kříže, kde lidská duše oslovuje svého milého snoubence – Krista. Tyto verše čte hlas, který nelze jednoznačně přisoudit ani muži, ani ženě, ale je to hlas patřící člověku, a to v koncepci Tarkovského znamená, že patří muži–ženě jako jediné bytosti. Ale to už do koncepcí proniká Imago Dei:

Příteli, jak miluji oči tvé,
I jejich hru zázračně plamennou,
Když zvedneš je v náhlé vteřině,
Jako by blýskavou září nebeskou,
Přehlédneš letmo kruhy své...

Však silnější než okouzlení:
Oči, k zemi sklopené
Ve chvílích vášně celování,
Skrze řasy spuštěné
Zastřené matný plamen přání.¹²

To však znamená projít s Kristem křížovou cestu, obnovit se jako člověk stvořený k obrazu Božímu.¹³ Na tomto koncepčním principu je (mimo jiné) postavena významotvorná poloha celého filmového díla Andreje Tarkovského, kterou můžeme označit za – soteriologickou.

Jako příklad uvedu některé *významotvorné prvky* z filmu **NOSTALGIE** (Andrej Tarkovskij, Itálie–SSSR 1983):

Tichý, jakoby před veřejností skrytý a velice intimní obřad mající prvky až surrealistické, se odehrává v malém venkovském kostelíku v Monterchi v Toskánsku. Figurína samodruhé Madony je zástupem žen přinesena za mihotavého svitu množství svící před zázraky činící fresku **Madona čekající dítě** Piera della Francesky.

Následuje dlouhá litanická a prosebná modlitba za úděl matek a jejich vytoužené mateřství. Tarkovskij touto scénou dodává do celého filmu základní prvek východní duše hlavního hrdiny, Andreje. Prosté italské venkovanky na kolenou před Madonou konající zázraky lze přeneseně chápat jako obraz ruského života, kde adorace *ikony čudotvornoj s Bogorodicej* byla typickým projevem živé ortodoxní zbožnosti prostého člověka. Zároveň

to byl přirozený projev hluboké víry v zázrak života. Andrej sem (ted') patří, kdežto jeho průvodkyně je typická emancipovaná intelektuálka, která mateřství chápe jako ztrátu vlastní identity a přežitou tradici, jež činí „moderní ženu“ méněcennou. Proto tak prudce a ironicky reaguje na odpověď starého kněze. Ona žije mimo spirituální časoprostor ve kterém se Andrej pohybuje, tudíž ona není jeho skutečnou průvodkyní. Nevede jej do chrámu jako do Boží přítomnosti. Nevede ho k ženě jako matce (sjednocení). Proto mu ona není schopna poskytnout věrohodnost domova (jednoty). Celá úvodní scéna, která začíná samomluvou Andreje u auta, pokračuje otázkou průvodkyně na kněze v kapli a slavností mateřství a končí detailem na Madonu a protidetailem na mimo kapli stojícího Andreje (který zasažen jejím pohledem se podívá na oblohu odkud spadne bílé pero, které zvedne), je kompozičním klíčem k otevření lidské hlubiny jako nostalgie. On, i když stojí venku, je účasten modlitby žen za mateřství. Ona je uvnitř, ale v době modlitby odchází z kostela pryč. Po replice Andreje: „Už mě omrzely všechny ty sladkosti krásy, horší než trpké moralizování. Stačí; už víc nemohu; dost!“ a podrážděném výlevu jeho průvodkyně v hotelovém pokoji, když pochopí, že její snaha získat Andreje pro sebe je marná a v afektu obnaží řadro: „Tobě tohle samozřejmě vůbec nic neříká, ty jsi něco jako anděl...“, se vyjasní vztahy. Jsou zřetelně odstředivé. Mezi těmito větami se však odehraje jedna velmi důležitá scéna, která souvisí i s objevením se psa u Andreje v hotelovém pokoji. Pes pro svou vlastnost věrnosti je symbolem Anděla jako posla Božího. Je skutečností, skrze kterou je Andrejovi sděleno vše, co má vědět. Andrej má sen (Jákov má sen),¹⁴ ve kterém se mu zjeví obraz ženy (jeho matky) v konfrontaci s obrazem ženy (jeho původkyně). Ta, jež láskou obdarovává svět životem, objímá tu, jež lásku světa spotřebovává pro utvrzení vlastní identity. Hle, já jsem v lásce počala, já jsem v lásce byla v očekávání, a pak jsem skrze bolest v lásce porodila – to je žena-matka. Hle, bez lásky, kterou mi vy všichni musíte dát, abych byla, zemřu – to je žena-průvodkyně. Matka svou láskou obdarovává, průvodkyně lásku druhých vyžaduje. Mateřství svobodu ženy duchovně povyšuje, schizofrenie emancipace svobodu ženy duchovně degraduje. (Mimochodem, tato „schizofrenie ženství“ je velké téma mnoha klasických děl světové literatury – **Anna Karenina**, **Idiot**, **Kreutzerova sonáta**, **Paní Bovaryová**, **Dáma s kaméliemi**, **Carmen**, **Na východ od ráje**, atd.). Andrej se jakoby navrácí k okamžikům nejen svého zrození, ale i početí. Až tam, kdy se stal. Jeho matka na bílém loži v obětování života svého pro život jeho se vznáší v nekonečném prostoru věčnosti Boží svatosti. Samodruhá žena vznášejíc se obdarována mateřstvím je monumentálním obrazem stavu vznešenosti spočinutí v milosti Boží jako Imago Dei. Andrej tuto vznešenost povýšení své matky prožívá jako zcela reálný stav Boží přítomnosti. Z tohoto snu je ráno Andrej nemilosrdně probuzen a vychází ven podívat se na slavné lázně. Zde se poprvé setká s Domenicem. Teprve později v průběhu děje se vyjasní, že toto setkání vůbec nebylo souhrou náhod, ale završením času vyděleného „průvodkyní“. Domenico baví lidi koupající se v bazénu svými bláznivě-moudrými výroky a jediný Andrej poznává, že Domenico není blázen, ale věřící. Domenico říká průvodkyni: „Ty nejsi ta, která jsi, já jsem, který jsem“, a ruší svým slovem její roli průvodkyně, které se sám ujímá. Domenico si pro Andreje přišel. Andrej to pocítí až ve chvíli, kdy v Domenicově domě najde obraz krajiny svého domova a dostane úkol obětovat na oltář. Je tak doveden až do chrámu, ve kterém spočine v završení lásky jako Imago Dei. *Requiem aeternam*.

Andrej je poznamenán jako Stalker. Je poznamenán jako Jákov. Je to ten, který ... dlí s anděli (průvodci). „Jistě je na tomto místě Hospodin a já jsem to nevěděl“,¹⁵ cítí jeho srdce, ale on sám je připraven bojovat. Stojí na rozhraní své identity a v ruce drží pozdrav,

kteřý jej dovede až k La Biblia Sacra v hotelovém pokoji, kde s ním ještě někdo je. Ten někdo si pak v obrazu psa lehne u jeho lože, aby hlídal jeho sen. „Jákoř měl sen: Hle, na zemi stojí žebřík jehož vrchol dosahuje k nebesům, a po něm vystupují a sestupují poslové Boží.“¹⁶ Vždy, když se snese z oblak bílé pero, stojí Andrej na rozhraní snu a skutečnosti. Jestli lze v tomto smyslu chápat i začátek filmu, když stojí jednou nohou na bílé látce a druhou na černé a z vody zvedá spadlé bílé pero, lze odvodit z černobílé pozice záběru. V konci padá bílé pero do ruin zatopeného kostela už v barvě. Padá do vody, ve které spočívá zapomenutý (mrtvý, padlý) anděl. Andrej leží na zádech. To už je přítomnost rituálu obětování.

Vraťme se však k samému začátku filmu. Andrej má sny, které jsou realitou, a realitu, jež je snem. Obojí propojuje obraz ženy. Do tohoto labyrintu prostorů a časů se mu do sebe prolou obrazu tří žen. **Madona čekající dítě** Piera della Francesky, jeho matka a jeho italská průvodkyně. Skutečnost snu je soustředěna na jediné místo svým završením. Vznešeností života vznikajícího v matce.

Vznášející se samodruhá žena je ve snu umístěna nad místo (hotelová postel), kde sní tento sen Andrej. Vlní se postupně do transcendentní skutečnosti a je přítomen věčnosti jako svatosti Boží. Průvodkyně tím, že ho probudí, je z této skutečnosti vzdálí pouze relativně. Přichází čas jejího odchodu, na scéně se definitivně objevuje Domenico (Pán). Navíc ona v této chvíli už působí na Andreje odjinud, není s ním přítomna v témže prostoru, ale ani v témže čase. Zde je první nepřímý důkaz její skutečné identity. Vychází spolu z hotelu a u lázní sv. Kateřiny Andrej poprvé potkává Domenica se psem, který ho celou noc hlídal. Sen se začíná uskutečňovat. Mezi nimi vzniká okamžité propojení, jež vychází z jejich identické spirituální roviny. Hovoří spolu dříve, než spolu promluví jediné slovo. Andrej vidí, že všichni kolem něj považují Domenica za blázna. Nechápe to a zeptá se: „Proč si myslíte, že je blázen, vždyť on je věřící.“ Odpověď jeho průvodkyně je zdánlivě logická: „Takových jako on, teď chodí po Itálii spousta. Zavřeli mnoho psychiatrických léčeben a oni nemají kam jít. Tak chodí mezi lidmi a prorokují konec světa.“ Ale je to odpověď, která přichází jakoby z jiného stavu bytí, a Andrej to cítí. Je fascinován podivným mužem, aniž o tom ví. Je chycen do vlastního snu. Vidí psa u Domenicových nohou a pochopí, že to je ona skutečnost, která byla s ním, když držel v ruce Bibli Svatou. (Např. ve filmu **OBĚŤ** je tímto předmětným symbolem žebřík vytvářející významovou rovinu Jákovova snu. Psa, posla věrnosti víry, zde nahrazuje lidská bytost, pošťák Otto.)

Andrej navštíví Domenica v jeho polorozpadlém statku a tam jej opouští jeho průvodkyně. Je už zbytečná a ona to ví. Andreje definitivně ztrácí a odchází tam, odkud přišla. Tento moment je velmi zásadní pro pochopení celého řetězce významů v následujících situacích. Tarkovskij pracuje s významotvornou rovinou mimořádně civilně, ale naprosto přesně. Průvodkyně se vrací do Říma k někomu, kdo si ji chce vzít. Už není schopna dál nadbíhat muži, který ji sice velmi přitahuje, ale nejeví o ni zájem. Cítí se zklamaná a vyčerpaná. Z úhlu pohledu lidských vztahů je tato situace zcela pochopitelná. Ona se vrací. Ale kam? Zvláštní mrazivý prostor bytu jejího snoubence (a i on sám) působí odcizeně, nelidsky. Ona telefonuje s Andrejem a je to běžný rozhovor, až na velmi zásadní informaci o tom, že Domenico je v Římě na nějaké manifestaci. Důležité je to, že my najednou vidíme jinou ženu. Nic z toho, co bylo předtím. Je jako loutka. Bez citu, bez vášně, bez vnitřní duchovní podstaty. Její „snoubenec“¹⁷ sedí za stolem a jí. Celá pozice, způsob pohybů, výraz tváře, komunikace i jejich vztah jsou bez motivace. Jsou mrtví. Jsou bez lásky a ducha.¹⁸ Neschopni dávat, nemají od koho přijímat. Jestliže budeme i dále uvažovat v kontextu vztahů

Tarkovského umělecké koncepce, musíme konstatovat, že máme před sebou obraz Zlého a jeho posla. Navíc i ona sama sebe definuje jako mrtvou bytost, které je odebrána možnost vejít do království nebeského, protože se jej navždy zřekla. Celé toto poznání opět vyplývá ze snu, který Andrejovi říká ve chvíli, kdy si uvědomuje, že jej ztrácí, a to definitivně: „Odporný červ mi spadl do vlasů, vytřepala jsem ho na podlahu a chtěla jej zabít, ale on uhýbal, tloukla jsem jak zběsilá, ale on mi unikal ještě rychleji a stále žil.“¹⁹

Námi chápaný vztah Andrej–průvodkyně se tímto přiznáním náhle a zcela mění (submisivní a dominantní akcent se u obou proměňuje). Je to obraz snahy o svedení s cesty. Proto Ona nemohla pokleknout v kostele před Pannou Marií, proto Ona musela věřícího Domenica představit jako blázna patřícího na psychiatrickou kliniku, proto Ona přirozeně nemohla vstoupit do domu tohoto posla Božího. Celý časoprostor, ve kterém jsme se až doposud pohybovali, byl, je a zůstane výsostně v rovině transcendentního bytí. Pouze tak bude čitelný. Andrej udělal definitivní rozhodnutí, které vyplynulo ze spirituálního stavu jeho ducha. V tomto smyslu lze sice chápat nostalgii jako nepřítomnost, ale je mimořádně silnou účastností. Toto nebytí *zde–nyní* bylo bytím *tam–nyní* a odvedlo jej ze slepé uličky jeho spění. Je nepřetržitě napojen na podstatu svého bytí skrze stav snu – *anamnésis*. Od okamžiku rozchodu s průvodkyní je jeho cesta přímá, bez nejmenší odchylky. Když se vrátí od Domenica, jeho průvodkyně je už prakticky rozhodnuta k odjezdu. Ještě na okamžik zadoufá, když ji Andrej řekne, že je velmi krásná, ale vzápětí se vyjasní, že to k ní nemá přímý vztah a šlo pouze o vzpomínku jako estetický vjem. Vzpomínku na něco velmi čistého a vzbuzujícího jas lásky. (V **ZRCADLE** je tatáž vzpomínka evokována mladičkou rusou dívkou s prasklým rtem. V **NOSTALGII**: „Krasivaja ty, ryžaja, ryžaja“ – jsi krásná, rusá, rusá; v **ZRCADLE** – „ona krasivaja byla, vsja ryžaja, ryžaja – byla krásná, rusá, rusá.“) On ale ví, že tyto dva obrazy žen nejsou duchovně totožné. A jeho průvodkyně to pochopí také. Následuje u ní prudký výbuch zklamání a výčitek a Andrejovi se spustí z nosu krev. Tento moment se několikrát opakuje. Krev z nosu. Odčerpávání životně důležité energie. Po chvíli, kdy průvodkyně zaútočila naposled a odjela, Andrej, který si utírá krev, řekne: „Čort.“ Nelze to chápat jako ulevení si, zaklení, i když je to tak kompozičně postaveno. Tento ruský výraz je velmi mnohoznačný a mimořádně úzce závisí na větném kontextu, ve kterém je použit. Zde působí jako pojmenování situace, ve které se ocitl. Ovšem velmi zajímavý je aspekt, proč Tarkovskij používá ženu také jako nástroj zla. V tomto filmu je totiž žena použita v obou významech. Jako ta, která je čistá a ve své vznešenosti mateřství dlí v milosti Boží, i jako ta, která je průvodkyně zla.

Opět se vracíme k základní linii ženy jako Evy, jako Sáry i jako Panny Marie. Andrej je v této rovině Adam i Kristus. Jako takový má k ženě zcela specifický vztah. Je totiž zranitelný právě skrze ženu. Je napojen na ženský princip, který je v dané chvíli dominantním v jeho transcendentním pocíťování bytí, ale naprosto submisivním v prožívání reality. Zlo vždy a neomylně působí na nejotevřenější duchovní vrstvu v člověku. A když si připomeneme, že pro Rusa je právě žena – matka – svatá Rus objektem zvýšené citlivosti, je obraz ženy v dané koncepci důležitým nositelem obou významů. Když v hotelu krvácí, opět se nachází na průsečku dvou časoprostorů. Lehá si na lavici jako na obětní stůl, jeho krev kape na zem, tak, jako krev ukřižovaného Krista, a řekne tiše: „Maria“, a jeho hlas se prolne do jeho rodného domu. Jeho matka vstane, odhrne závěs a otevře okno. Na parapetu okna se třepotá zraněný pták (viz **ZRCADLO** – raněný – mrtvý ptáček v ruce člověka). Pak vyjde ven, kde čeká její syn. Sejde dolů na břeh řeky, kam přicházejí i ostatní vesnické ženy. Zahalují se v ranním chladu plédy a čekají. V dále řeky se ozve siréna

připlouvající lodi a nad jeho domem pomalu vychází slunce. Jeho zář rozptyluje poslední zbytky mlhy. Syn se vrací. Světlo svíce (Kristus) bylo položeno na oltář. Tam, kam patří. Vrátil se do domu otce jako syn, který zbloudil, aby spočinul ve věčnosti jeho srdce – lásky. Je to zřetelná připomínka základního tématu celého filmu – *metanoia*. Tento řecký pojem znamená *obrácení se, návrat*, a to jak v duchovním, tak i reálném slova smyslu. Andrej hledá cestu zpět, k domu otce. Proto lodní siréna na řece. Je to znamení návratu do jediné reálné skutečnosti bytí. Je to zvuková metafora významu *lod'*, který se vztahuje jak na prostředek znamenající cestu, tak na chrámový prostor jako cíl této cesty. Znamená to hluboce spirituální význam časoprostoru našeho návratu. „Myslel jsem si, že musím zachránit svou rodinu,“ říká Domenico: „ale zachránit je nutné všechny.“ Když zůstane sám a je ukončena dvojznačnost přítomnosti ženy, vše se zdánlivě uklidňuje a Andrej se chystá na odjezd do Říma a odlet domů. Do zatopeného kostela padá bílé pero a Andrej pálí verše, protože jako překlad jsou jen napodobeninou. Ohlášený anděl přichází jako dívka Angela a říká mu, že život stojí za to žít. V zrcadle uvidí sebe jako Domenica a v gotické katedrále si odpoví na otázku, kam patří. (Tento snový rej scén, záběrů, motivů a monologů lze kompozičně i významově přirovnat k jízdě po věcech pod hladinou vody ve **STALKE-ROVI**. A je to také velikonoční soustředování se a hemžení lidí kolem „liturgie lití a křtu zvonu“ v **ANDREJI RUBLJOVOVI**). Andrej nikam neodjíždí. Ví, co udělá Domenico v Římě, a ví, co udělá on zde. Podívá se na nebe a nahmatá v kapse svíčku od Domenica. Obětování je připraveno a nadešla chvíle je uskutečnit.

V tomto okamžiku se uzavírá i časová smyčka. Oběť je uskutečňována na dvou místech zároveň. Ve smyslu anamnézis (snu) to znamená všude, protože jsme v transcendentní rovině, tedy ve věčnosti. Domenico se upaluje v Římě a jeho poslední výzva je adresována Panně Marii (kosmická jednota = Žena + Muž = Matka + Syn = Lidství). Andrej přenáší hořící svíci přes bazély sv. Kateřiny (Sv. Kateřina Sienská přivedla papeže Řehoře XI z Avignonu do Říma. Ukázala hlavě církve jeho pravou cestu a jeho skutečný domov.) a klade ji na obětní stůl v gotické katedrále. Bylo by zajímavé zjistit její zasvěcení, ale podle vývoje filmu a samotného výběru reálie lze předpokládat, že Panně Marii. Oběť je završena a je to oběť zápalná. Oba umírají. Pohyb se uzavírá a zastavuje, protože se stává absolutním. Definitivně se otevírá věčnost a oba se setkávají na jediném místě. Musí se tam setkat, protože se tam i poznali. Věčnost je všude. Andrej sedí na břehu vody a Domenicův pes mu leží po boku. Kolem je cesta lemovaná telegrafními sloupy (jednotlivá zastavení křížové cesty) a za ním jeho rodný dům a les (*requiem cordis*). A to vše spočívá na místě oltáře gotické katedrály, do které „sněží“. Nebo se snáší množství bílých per s křídél andělů?

Requiem aeternam – spočinutí na věčnosti.

Návrat jako soteriologický (eschatologický) úběžník spásy

Směřování ke spáse má v nostalgii počátek (touha po ztraceném ráji). Hrdinové filmů Andreje Tarkovského podvědomě, ale vždy jdou ke spáse skrze proces, který lze nazvat eschatologickým úběžníkem vědomí. Je to jakýsi bod, ke kterému se sbíhají všechny linie jejich uvažování i konání. Počátkem však bývá stav, který lze v širším kontextu pojmenovat jako nostalgie. Je to stav ducha i intelektu, který je příčinou zklidnění nitra hrdinů, uvádí je tedy do výchozí polohy ve vztahu k Bohu. Teprve odtud mohou vykročit. Toto navrácení se samého k sobě, je u Tarkovského nutný a základní aspekt pro pochopení další cesty.

(Pokání mlčením – **ANDREJ RUBLJOV**; přijetí viny jako součásti života – **SOLARIS**; uvěření v pravdu lásky – **ZRCADLO**; tváří v tvář pravdě vlastního svědomí – **STALKER**; nalezení cesty k domu svého Otce – **NOSTALGIE**; poznání, že sen je nutno uskutečnit – **OBĚŤ**).

Do určité míry je veškerá soteriologická koncepce Tarkovského filmů založena na nejzákladnější hybné síle lidského podvědomí – na touze po štěstí, tedy touze po ztraceném ráji. Touze po něčem, co je nenávratně ztraceno, protože jsem jako člověk fatálně selhal. Je to boj mezi dvěma polohami lidského vědomí – přiznáním viny a popíráním (odmítáním) viny. Přesně mezi těmito dvěma stavy vědomí leží krajina ztraceného ráje, kterou nacházím jen když přijmu svou vinu. Jestliže na počátku je vzpoura proti pochopení nutnosti oběti, pak následuje nostalgie, která vyvrcholí poznáním sebe jako středu, ke kterému se vztahuje vina, tak musí následovat buď úplné selhání všech vnitřních vazeb ke smyslu života, což vede k explozi zla, které ničí život jako „zbytečný vztah ke smyslu bytí“ (např. hrdinové filmů Roberta Bressona), nebo k přestoupení prahu vlastních intelektuálních možností směrem k uskutečnění tohoto smyslu.

Vraťme se k synovství. Jestliže pro muže Synovství znamená víru v otce a lásku k matce, stává se pro ženu smyslem hledaným v mateřství. Je to jediné duchovní společenství uskutečňované ve dvou liniích současně, protože ji vytváří člověk (muž + žena), to znamená onen původní „Imago Dei“. Dostáváme se do vztahů, které jsou přísně determinovány principem trojjednosti, jako skutečnosti, ve které se vyjevují eschatologické i soteriologické souvislosti lidského konání směřujícího ke spáse skrze přijetí oběti, která je absolutním završením všeho v absolutní kráse. To znamená v Láске uskutečňující se jako Láska – jako „Imago Dei“. V tom je rozdíl od světa, kde se Láska jeví „jen“ jako Krása, tedy světa, který tuto oběť teprve očekává – „Imago Mundi“. Já musím být na počátku i na konci této cesty, protože skrze mé konání se toto završování uskutečňuje (skrze „Imago Mundi“ jako „Imago Dei“). To znamená, že minulým, současným i budoucím obrazem Božím, za který bylo zapláceno výkupné,²⁰ jsem já sám jako bytost existující, díky své vině, vně i uvnitř tohoto světa. Imago Mundi = Imago Dei.

Tarkovskij na tomto kristologickém (soteriologickém) významu lidské existence staví koncepci lidského bytí jako smyslu světa viz: **ANDREJ RUBLJOV** – vzduchoplavcův vzlet i pád v prologu a konečný duchovní vzlet Rubljova a chlapce-zvonaře v závěru filmu, když zvoní zvon, který oznamuje velikonoční vzkříšení – návrat života v Kristu; **STALKER** – k poutníkům se v konci filmu vrací naděje jako pocit nostalgie, která se otevírá jako touha být s tím, kdo mi projevil lásku; **NOSTALGIE** – eucharistie v domě Domenica způsobuje konečné poznání nutnosti návratu do srdce symbolu spirituality, do katedrály jako vykonání oběti; atd.

Velmi zřetelně to můžeme vidět v závěrečných scénách filmu **STALKER** (Andrej Tarkovskij, SSSR 1979):

Poutníci (Spisovatel a Profesor) sedí vedle Mistra (Stalker) na kraji místnosti přání a dívají se dovnitř. Profesor tam hází zbytky bomby, kterou zneškodnil. Jakoby kladl na obětní oltář svou vinu. Světlo mění svou barvu na mystickou sytě zlatě-oranžovou a prostor získává zcela novou charakteristiku. Jako by se stal chrámem, který ve svém centru odráží mohutný plamen ohně. V tomto okamžiku začíná mše svatá. Do vznešeného ticha zpívá pták. Začíná hustě pršet a padající voda tento zatím jen tušený oheň přináší dovnitř a vytváří v místnosti gejzír vodopádů světla (viz mše svatá v Domenicově domě, do kterého přší světlo, v **NOSTALGII**). Všechno se čistí a obnovuje. Spory a vášně utichají a poutníci

přijímají pravdu o sobě jako nevyhnutelnou skutečnost svého bytí. Po vyčerpávající zpovědi, kdy nahlas přeđe všemi, ale hlavně sami před sebou, řekli pravdu o své vině, se bojí (zatím) ponořit do pramenů vod života. Ve vodě, která je uvnitř místnosti přání na kachlíkové podlaze, se objevuje ryba, kterou začíná obklopovat olej, kal a špína objevující se kolem bomby, z nečistot myšlenek našeho vědomí a duše. To, čím jsme ji chtěli zničit, tato Ryba bere na sebe. Všechny naše hříchy, viny, protože Ona je obraz křesťanství (Imago Dei). I když tak zcela nevěříme v její existenci, vnitřně bytostně toužíme po tom, aby Ona byla nositelkou naší naděje v dobrý princip světa.²¹ Tato Ryba v kalné vodě je věrohodný obraz naší víry, kterou my špiníme svou malovérností, strachem a pýchou. Ona je obrazem našeho nitra a v něm přítomného obětovaného Krista jako symbolická eucharistie, která znamená pozvání k hostině Beránkově. *RYBA-ICHTHYS: Iesus Christos Theou HYios Soter (Ježíš Kristus Syn Boží Spasitel)*. Zní Ravelovo **Bolero** a vrací se zborcený obraz světa umírajícího za ostatným drátem. Poutníci jsou zpátky tam, odkud přišli, v bufetu u kaliště gigantické elektrárny. Na jejich tvářích se zračí hluboké rozčarování ze sebe samých a zároveň začínající nostalgie po pravdě, kterou právě prožili. Jako by chtěli říci – hle, jsme s tebou, neopouštěj nás. S trochou odvahy bych tuto scénu obrazně přirovnal k situaci, kdy se vzkříšený Kristus zjeví učedníkům u Tiberiadského jezera. Učedníci zpočátku nepoznali, kdo je ten muž na břehu, ale až jim poradí, kam mají síť hodit a sám pro ně připraví jídlo (pečenou rybu), pochopí, kdo to je. Sedí kolem něj tiše v posvátné radosti a bojí se chvíle, kdy odejde. Oni už prošli mystagogickým uvedením do tajemství Boží lásky. Viděli Syna, který šel před nimi, a pocítují své synovství. Profesor se spisovatelem také viděli Syna, a proto vědí, že je to pravda. Od této chvíle nemohou a nechtějí utéci před pravdou svého života.

Andrej Tarkovskij nám přibližuje Naději jako poznání sebe v původním smyslu našeho jest. Jedině v tomto jest (Imago Mundi = Imago Dei) jsme schopni vykonat své vlastní bytí jako věrohodný čin tuto Naději uskutečňující. Hrdina Tarkovského filmů k tomuto poznání přichází skrze sen, to znamená ve spirituální skutečnosti nacházející se za hranicí intelektuálních schopností člověka. V tuto chvíli má dvě možnosti.

Buď se poddat a sloužit zlu (nic nemá smysl a nejméně ze všeho láska),²³ nebo pustit do svých „snů o životě“ Boha a učinit tak jedinou existující Naději svým životem. Tarkovskij své hrdiny orientuje jednoznačně do takového chápání a prožívání sebe, ve kterém nacházejí smysl bytí jedině jako Imago Dei.

Kristus je život, život je Naděje, Naděje je vykoupení, vykoupení je vzkříšení, vzkříšení je život věčný a Život věčný je Kristus.

POZNÁMKY

- 1 **Rupnik, M. I.:** *Až se stanou umění & život duchovními*. Velehrad–Roma 1997, s. 32–33.
- 2 Souběžně s archaickou vírou v nebeské archetypy měst a chrámů se setkáváme s další řadou představ, které se staví k prestiži těchto staveb jakožto „Středu“ a jež dosvědčuje ještě více dokladů ... Architektonická symbolika Středu může být formulována takto:
 - a) Posvátná hora – kde se stýká Nebe se Zemí – leží ve středu Světa;
 - b) Každý chrám nebo palác – tudíž každé posvátné město nebo královské sídlo – představuje „posvátnou horu“, a tím se stává Středem;
 - c) Posvátné město nebo chrám, poněvadž tvoří *Axis Mundi*, je pokládán za místo setkání Nebe, Země a Pekla.

... Vrcholek kosmické hory není jen nejvyšším bodem země; je rovněž pupkem země, místem, na němž bylo započato Stvoření. V některých dokladech dokonce objasňují kosmologické tradice symboliku Středu výrazy jakoby vypůjčenými z embryologie. „Přesvatý stvořil svět jako zárodek. Stejně jako zárodek začíná růst od pupku, Bůh začal tvořit svět od jeho pupku a odtud ho potom rozšířil do všech směrů“. Jóna tvrdí: „Svět byl stvořen počínaje Siómem“. V *Rgvědu* se setkáváme s pojetím, že Vesmír se začal rozšiřovat z jednoho ústředního bodu. Člověk byl stvořen, jak odpovídá kosmogonii, rovněž v ústředním bodu, ve Středu světaSymbolika Středu je značně složitější, ale těch několik jejích aspektů, které jsme uvedli, našemu účelu vyhoví. Můžeme ještě dodat, že stejná symbolika přezívala i na Západě až na samý práh moderní doby. Pradávná pojetí chrámu jakožto *imago mundi*, představa, že svatyně reprodukuje vesmír v jeho podstatě, přešla do náboženské architektury křesťanské Evropy: bazilika prvních staletí našeho letopočtu stejně jako středověká katedrála symbolicky zpodobují Nebeský Jeruzalém. Podobně i symbolika hory, Nanebevstoupení a „Hledání Středu“ je jasně doložena ve středověké literatuře, a třebaže jen v narážkách, objevuje se i v některých literárních dílech posledních staletí.

„Střed“ je tedy zónou posvátnosti *par excellence*, zónou absolutní reality. Ve Středu se zároveň nacházejí všechny ostatní symboly absolutní reality (Stromy života a nesmrtnosti, Zřídla mladosti atd.). Cesta vedoucí ke Středu je svízelná cesta (*dúrohana*), což se projevuje na všech úrovních reality: nesnadně vinutý přístup k chrámu (jako k chrámu Borobudur), pouti k svatým místům (Mekka, Harduár, Jeruzalém aj.), nebezpečné hrdinské výpravy za Zlatým rounem, Zlatými jablky, za Bylinou života atd., bloudění v labyrintu, potíže toho, kdo hledá cestu k sobě, ke „středu“ své bytosti atd. Cesta je příkrá a plná nebezpečí, protože představuje ve skutečnosti obřad přechodu od profánního k posvátnému, tj. od efemérního a iluzorního k realitě a věčnosti, od smrti k životu, od člověka k božství. Dosažení „středu“ se rovná posvěcení, iniciaci; po existenci, která byla ještě včera profánní a iluzorní, následuje existence nová, reálná, trvalá a účinná. Jestliže akt Stvoření uskutečňuje přechod od nezjeveného ke zjevenému, nebo v kosmologickém pojetí od Chaosu ke Kosmu, jestliže Stvoření v celé své šíři začíná ve „středu“; jestliže tedy všechny formy bytí, od bezduchého k živému, se mohou uskutečnit jedině ve svatém prostředí *par excellence* – pak se nám skvěle objasní symbolika svatých měst („středů světa“), geomantické teorie, které hrají důležitou úlohu při zakládání měst, a koncepce, které jsou podkladem obřadů provázejících jejich stavbu. Uvedu zde pouze dva důležité závěry:

1. Každé stvoření opakuje kosmologický akt *par excellence*. Stvoření světa.
2. Proto všechno, co je založeno, je založeno ve Středu Světa (poněvadž samo Stvoření, jak víme, vychází ze Středu).

Eliade, M.: *Mýtus o věčném návratu*. Praha 1993, s. 13–20.

3 *Gen 1*, 31.

4 *Gen 1*, 27.

5 **Cantalamesa, R.:** *Eucharistie – naše posvěcení*. Kostelní Vydří 1997, s. 51–52.

6 „Skrze něho ať se před tebou stáváme obětí úplnou a ustavičnou, abychom dostali dědictví s tvými vyvolenými ... Pro tuto oběť našeho smíření, dej, Bože, celému světu mír a spásu.“ *Český misál*. Praha 1980, s. 299.

7 V poslední době je taková koncepce použita jako princip *Imago Mundi* ve filmu Larse von Triera **PROLOMIT VLNY** (1996).

8 Jediným filmovým tvůrcem, kterého lze s Tarkovským srovnat a jehož dílo snad je jeho tvorbě nejbližší jak výrazem, tak i myšlenkou, je Robert Bresson. Ale právě v námi zmiňované koncepci naděje, se Tarkovského a Bressonovo dílo výrazně odlišuje. Bresson nachází tuto „naději“ ve smrti, která je ovšem u Bressona výrazem „beznaděje“, kterou přináší „posel zla zabydlující se ve vědomí hrdinů“. Život je tímto zlem v totálním ohrožení. Paralyzování hrdinové Bressonových filmů tak „nejdou schopní“, na rozdíl od hrdinů Tarkovského, pustit do svých snů o životě Boha. Jsou však připraveni pro život i zemřít. V posledním Bressonově filmu **PENÍZE** (1983), dokonce jako obraz oběti (pro lásku smrt). „A pravděpodobně někde zde je i Bůh.“ – říká Bresson.

9 **Reynek, B.:** *Básnické spisy*. Zlín 1995, s. 207.

10 *Gen 18*, 1–2a, 9–15.

11 **Cantalamesa, R.:** op. cit., s. 51–52.

12 **Ľjutčev, F. I.:** *Stichotvorenija*. Sverdlovsk 1980, s. 176.

13 Viz poznámka č. 6.

14 *Gen 28*, 10–22.

- 15 Ibid.
16 Ibid.
17 Snoubenec je pojem, kterým je v Novém zákoně nazýván ve vztahu k církvi pouze Kristus. Zde je to obraz vztahu zla – tedy negativní napodobenina absolutního vztahu ve smyslu spirituální podstaty.
18 Prakticky totožně je definována podstata existence Zlého a jeho poslů v klasickém francouzském filmu režiséra Marcela Carného a spoluscenáristy Jacquese Préverta **NÁVŠTĚVA Z TEMNOT** (1942). Vzpomeňme na rozhovor, když jsou poslové Zlého spolu osamotě. Nic nejsou, nic nepotřebují. Po ničem netouží a k ničemu nemají vztah. Z ničeho nemají radost a ke všemu, jak k bolesti, tak vášni, jsou lhostejní. Chybí jim Láska jako princip bytí.
19 „A vyjdouce uzří těla mrtvých lidí těch, kteříž se mi zpronevěřili; nebo červ jejich neumře, a oheň jejich neuhasne. I budouť v ošklivosti všelikému tělu.“ *Iz 66, 24 (Júd 16, 17; Mk 9, 43–44)*.
20 „Či snad nevíte, že vaše tělo je chrámem Ducha svatého, který ve vás přebývá a jež máte od Boha? Nepatříte sami sobě! Bylo za vás zapláceno výkupné.“ *1 Kor 6, 19–20a*.
21 Bůh v tobě žádá pro tebe Boha. **Rahner, K.:** *Bůh je s námi*. Praha 1997, s. 90–93.
22 *Jan 21, 4–13*
23 Viz poznámka č. 8.

HOPE AS A PART OF THE MYSTAGOGIC, THE ESCHATOLOGIC AND SOTERIOLOGIC CONCEPTION OF ANDREJ TARKOVSKIJ'S FILMS

Summary

The basic frame of the article is formed by a reflection on a man who as an intellectual hero of Tarkovskij's films, analyses the meaning of being. This reflection is divided into two parts: Imago Mundi and Imago Dei. Human being themselves are an image and parable of God. Only however in a certain sense. This uniqueness of our predestination is "encoded" into the dramaturgic structure of Andrej Tarkovskij's films in a unique way as well. Hope is the uniqueness of the human being, which is based on the question: "Can I hope for eternal life and is there anything like that at all?" Tarkovskij answers this question with a consistent embodying of human activity in the process of the hero's spiritual conversion. Each human individual as an intellectual being does not look for the hope that would elucidate the meaning of life. He or she discovers hope as a wonder that causes existence to make sense.

Translation: Bohdana Horecká