KNIHY

Krása zakletá v zapečetěném čase

Andrej Arseňjevič Tarkovskij: Krása je symbolem pravdy. Rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1954-1986. Camera obscura, Příbram 2011 (druhé, aktualizované vydání), 482 str.

Andrej Arseňjevič Tarkovskij: Zapečetěný čas. Camera obscura, Příbram 2009, 358 str.

Sborník textů Andreje Tarkovského Krása je symbolem pravdy vydalo příbramské nakladatelství Miloše Fryše Camera obscura poprvé v roce 2005. Českému čtenáři přinesla kniha ucelené kompendium rozmanitých textů, které do té doby vyšly buď izolovaně (částečně navíc jen v samizdatu), nebo nebyly do češtiny přeloženy vůbec. Jejich prostřednictvím bylo možné poznat Tarkovského nejen jako autora pozoruhodných filmových děl, ale i jako člověka, který přemýšlel nejen nad filmem, ale i nad bolestmi světa a doby či zcela praktickými starostmi člověka, žijícího v sovětském Rusku.

Druhé vydání již rozebrané publikace připravil stejný vydavatel v roce 2011. Nepočítáme-li změnu grafiky přebalu, která ji sjednocuje s ostatními tituly tohoto nakladatelství (viz cameraobscura.wz.cz), pak se obsah a členění od prvního vydání neliší. Kniha nabízí osm zásadních rozhovorů, které s Tarkovským vedli publicisté či jiní filmoví tvůrci, několik Tarkovského esejí, jeho přednášky z Mosfilmu, dochované části korespondence a některé scénáře (Hoffmanniáda) a filmové záměry (především k ZRCADLU). Na několika místech došlo k opravě drobných nepřesností, podstatně aktualizovány byly poznámky pod čarou a rozsáhlá dokumentace, včetně filmografie a bibliografie. Zdá se tedy, že recenzovat na stránkách Filmu a doby podruhé stejnou publikaci nemá význam (recenze předchozího vydání viz Jan Bernard: Kniha textů Andreje Tarkovského, FaD 4/2005, str. 252-253).

Přesto ale lze najít minimálně dva důvody, proč tak učinit. Ten první je tak trochu symbolický – v tomto roce si připomínáme osmdesát let od narození Andreje Tarkovského (ostatně kniha je tomuto výročí dedikována). A i když se oprostíme od sentimentálního vzpomínání, nelze se ubránit myšlenkám na to, co jméno Tarkovskij v historii kinematografie znamená: velmi upřímný a oddaný autorský přístup k látce, osobní zanícení a neústupnost, důraz na morální a etickou odpovědnost tvůrce. Po formální stránce přinesl Tarkovskij do filmu také osobitý styl, založený na prožívání plynutí času, prolínání časových a snových rovin, které tvoří spletitou strukturu díla. Jeho filmové postupy jsou natolik typické, že je nelze (ostatně jako u všech originálních tvůrců, například Tarkovským tolik obdivovaného Bressona) samovolně aplikovat nikým jiným bez nebezpečí nařčení z nápodoby.

Těmito teoretickými a formálními charakteristikami se dostáváme k druhému, podstatnějšímu důvodu, proč se novým vydáním Tarkovského textů zabývat, a tím je publikování knihy Zapečetěný čas, která obsahuje jedinou Tarkovského filmově-teoretickou práci, stejným nakladatelem v roce 2009. Texty sborníku Krása je symbolem pravdy přibližují Tarkovského ani ne tak jako filmového teoretika a „myslitele", jako spíše originálního tvůrce s velmi vyhraněnými názory na konkrétní filmy a režiséry, ale také člověka, jehož životní peripetie se úzce prolínaly s těmi filmovými, a to v rozmezí několika desetiletí. Kniha je tak cenným svědectvím o něm samém, ale rovněž o době, v níž žil a pracoval. Tarkovskij zde vystupuje jako autor, jenž se jasně profiluje na duchovním základě, i když je nucen žít a tvořit v reálných podmínkách. Přestože ho nešlo nikdy zařadit k sovětskému disentu, vymykal se svým přístupem natolik ze škatulek sovětských aparátčíků, že byl jako tvůrce raději izolován, a to i přes nesporné divácké a zahraniční úspěchy. Jasně to vyplývá například z jeho rozhovorů nebo dopisů, které si vyměňoval s Grigorijem Kozincevem. Přes to všechno ale Krása je symbolem pravdy jasnou a úplnou představu o jeho filmovém myšlení nedává. Jistě i proto, že velká část textů vlastně vznikla jako reakce na nějaké vnější události a podněty – například jeho korespondence nebo rozhovory, které jsou tazateli směřovány k určitému tématu (v tomto směru je výjimečný rozhovor s Glebem Panfilovem, vedený nikoliv jako interview, ale bezprostřední diskuse zaznamenaná na magnetofonový pásek). I když Tarkovskij vždy dokázal říci své, musí čtenář pátrající po jeho filmovém stylu i v těchto textech hledat, dávat do souvislostí a porovnávat se zhlédnutými filmy.

Mnohem komplexnějším textem je v tomto smyslu Zapečetěný čas. Přestože i ten vznikal během dlouhého časového období (první náčrtky spadají už do šedesátých let, dokončování pak do doby Tarkovského emigrace v polovině let osmdesátých), lze jeho výsledný tvar považovat za ucelené kompendium Tarkovského pohledu na kinematografii, pohledu, který se postupně vyvíjel. Tak jako sochař otesává kámen, až se z něj vynoří socha, tak i Tarkovskij vytvářel své filmy, a stejným způsobem se rodil i jeho Zapečetěný čas. Jako výslednice zpřesňování filmového názoru, který už od počátků své tvorby minimálně cítil a tušil. Srovnání ostatně nabízí i jedna ze starších verzí tohoto textu, zařazená do sborníku Krása je symbolem pravdy. V jejím světle je tak možné Zapečetěný čas náhle vnímat jinak. Tarkovskij jako teoretik, který se v něm zabývá otázkami typu Co je umění?, Co je filmový obraz?, Autor a divák, Odpovědnost umělce a podobně, se v textech sborníku Krása je symbolem pravdy odhaluje jako člo-

věk, který ze svých teoretických postulátů a etických norem nikdy neustoupil. Pokud pak Tarkovskij na díle některého autora lpěl nebo ho dával za příklad, byli to často klasici (nejen z dnešního pohledu), ať už to bylo ve filmu, v hudbě, literatuře nebo ve výtvarném umění. Pro své současníky nacházel málo povzbudivých slov, nejvíce mu vadila právě absence duchovního rozměru, malé vědomí odpovědnosti. (V tomto směru nelze přehlédnout jeho zaujetí pro některé sekvence Sokurovova filmu OSAMĚLÝ HLAS ČLOVĚKA, které líčí v již zmíněném rozhovoru s Panfilovem, viz str. 79-83.) Vydání obou knih nám dává jasnější obraz Andreje Tarkovského, přesněji řečeno umožňuje nahlédnout jej jako dvě strany jedné mince. Tarkovskij ve více podobách, často afektovaný a prudce (zásadově) jednající v knize Krása je symbolem pravdy tak naprosto souzní s vyhraněným a do sebe ponořeným filmovým tvůrcem, autorem Zapečetěného času.

Zbývá jen doufat, že vydavatel naplní svůj plán a ucelí tarkologickou literaturu i plánovaným českým vydáním Martyrologu, Tarkovského deníků z let 1970-1986, protože jejich vydání nakladatelstvím Větrné mlýny v roce 1997 musíme považovat za nepříliš fundované (viz Galina Kopaněvová, Poznámky k české edici deníku Tarkovského, FaD 3/1998, příloha). Ty přinášejí až niterné záznamy profesní a životní zkušenosti tvůrce, který natočil „jen sedm filmů" a jehož život, a nakonec i naši snahu o poznávání jeho díla, poměrně přesně charakterizuje poslední, trochu záhadně znějící věta z jeho deníkového záznamu, datovaného 5. prosince 1986: „Negativ, z nějakých důvodů rozřezaný na mnoha náhodných místech..."

PETR GAJDOŠÍK

Film a dějiny potřetí

Kristian Feigelson – Petr Kopal (eds.): Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus. Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2012, 564 str.

Na začátku byl seminář pořádaný v Humpolci každoročně od roku 2002 na téma Film a dějiny a spojený s nezbytnou přehlídkou diskutovaných filmů. Z aktivity jeho organizátorů, zejména Petra Kopala, který nakonec editoval všechny tři svazky, vzešla myšlenka na knihu, která by se po letech vrátila k zaměření někdejšího Filmového sborníku historického, jenž přestal vycházet na počátku devadesátých let. Přechod od historie k historii filmové byl pozvolný, daný faktem, že to byli historici, kdo se tu rozhodl zabývat se žánrem historického filmu, a nikoliv filmoví vědci. Ovšem zatímco na prvním svazku se filmových historiků a teoretiků podílelo minimum (Ivan Klimeš, Mária Ferenčuhová, Luboš Ptáček), na druhém a třetím se jejich řady utěšeně rozrostly a spolupráce s historiky, jak medievisty, tak odborníky na novodobé dějiny, se ukázala více než podnětná. Problematika nejprve hlavně českého a posléze i zahraničního historického filmu s přibývajícími a neustále obsažnějšími svazky cizeluje své zákonitosti i přesahy. Navzdory rozšiřujícímu se poznámkovému aparátu zůstává zaměření všech dílů i jednotlivých studií natolik přitažlivé, že v nich vedle odborníků, jimž jsou knihy určeny především, neutone ani poučený laik.

Přirozenou tematickou pestrost prvního počinu, který vydalo Nakladatelství Lidové noviny v roce 2005, nahradila v letech 2009 a 2012 větší konzistentnost zařazených textů. Od prvního „zahledění se" do historického filmu jakožto obrazu středověkého světa a jeho možné mentality se autoři postupně přeorientovali na tento žánr jako nástroj prezentace a propagace totalitní moci, čímž se změnil rovněž jejich nakladatel a na vydání dílu druhého a třetího se vedle filmově laděné Casablanky významně podílel také Ústav pro studium totalitních režimů. Rozpačitou grafickou úpravu Aleny Buriánové nahradila s tématem podstatně lépe ladící grafika Jakuba Trojáka, zajímavé však je, že pro všechny tři obálky jsou příznačné zarputilé výrazy filmových hrdinů: Zikmunda Lucemburského (PROTI VŠEM, 1957), rytíře temné síly Dartha Vadera (HVĚZDNÉ VÁLKY, 1977-1983) a Ivana Hrozného (IVAN HROZNÝ, 1945-1948), zřejmě proto, že problematika zla, ať už personifikovaná Adolfem Hitlerem nebo Josifem Vissarionovičem Stalinem, v historickém filmu zůstává dominantní.

Totalitní režim, zachycený filmovým médiem, je rozhodující pro svazek druhý Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla i třetí s názvem Politická kamera – film a stalinismus. Stejně jako zde někteří autoři volně procházejí vícero díly, si snadno představíme, že by se mohly přemísťovat i jejich práce. Například kdyby editor věděl, že třetí díl bude věnován stalinismu, jistě by počkal se studií Petra Blažka o filmovém záznamu soudního procesu s Miladou Horákovou až pro tento díl, stejně jako by sem bylo možné zařadit i texty Daniela Růžičky, Petra Bednaříka a Šimona Dominika o normalizačních seriálech. Tato poznámka ovšem není míněna jako výtka, ostatně v nejnovějším svazku se hned v úvodu dozvíme, že podnět k jeho vzniku přišel tentokrát ze zahraničí. Kristian Feigelson projevil zájem vydat český překlad sborníku Caméra politique – cinéma et stalinisme (Presses Sorbonne Nouvelle 2005), s čímž se ale editor prvních dvou svazků „nespokojil" a rozšířil jej o zastoupení českých autorů. Sám dodává, že se nabízelo přidané texty tematicky začlenit mezi stávající, ale nakonec bylo rozhodnuto, aby česká část zůstala samostatná. Vznikly tak tři kapitoly: Sovětská zkušenost, Stalinův obraz/Destalinizace a Ve světle a stínu Stalina; první dvě s autory převážně francouzskými, třetí většinou českými. Rozhodnutí jistě legitimní, nicméně ve své kritické reflexi si dovolím příspěvky členit podle jiných kritérií: na texty formulující terminologii tématu, studie o stalinismu v SSSR a mimo jeho území, stalinismus dokumentovaný na jediném filmu a budovatelskou tematiku v české hrané a dokumentární tvorbě (produkce, tisk, festivaly, osobnost Klementa Gottwalda).

Umění v období stalinismu bývá často označováno pojmem socialistický realismus. Jde o estetickou doktrínu? Jaký je vztah mezi teorií a praxí, původ a užití tohoto termínu? To jsou jen některé z otázek, jež si klade Valérie Poznerová a tak nás uvádí do terminologické problematiky epochy, jejíž postsovětskou tvář výborně dokresluje Svetlana Boymová na pojmech kýč a nostalgie, příznačných pro její originální analýzy děl Nikity Michalkova UNAVENI SLUNCEM (1994) a LAZEBNÍK SIBIŘSKÝ