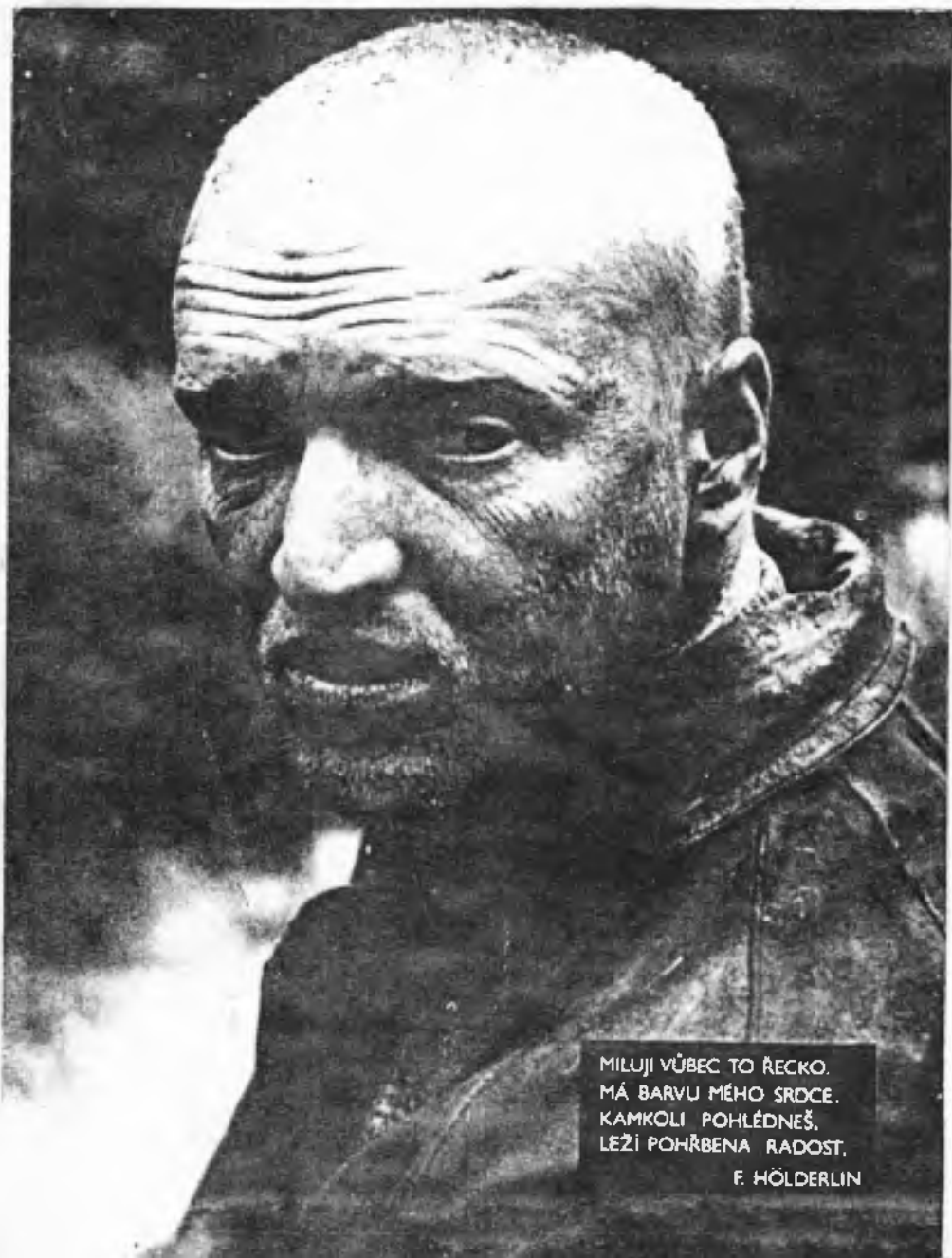


# zrcadlo 3



MILUJI VŮBEC TO ŘECKO.  
MÁ BARVU MÉHO SROCE.  
KAMKOLI POHLÉDNEŠ,  
LEŽÍ POHRBENA RADOST.

F. HÖLDERLIN

# Uspávanka s bývalými anděly a modrým ptáčkem

To bylo dávno, dávno, dávno,  
a tenkrát dávno svět se dělil  
na lidi,  
kteří jen tak byli,  
a potom ještě na anděly.

Co bylo dávno, bylo dávno,  
nás zajímá dnes,  
co je dnes,  
a v místech, kde dnes kouří město,  
stál kdysi dávno hustý les.

Ten les tam ale dávno není,  
dva stromy všeho všudy jen,  
ostatní lidé přiložili  
v kuchyni doma do kamen.

A zatímco především jídla  
tak náramně si hleděli,  
andělé měli krásná křídla,  
a proto byli anděly.

A lidé běhávali pěšky  
a sotva popadali dech,  
andělé pluli nad vodami  
a vznášeli se na křídlech.

A k tomu pojídali slívy  
a pěli písně,  
troubili,  
až se to v lese rozléhalo  
a docela i v obilí.

To bylo dávno, dávno, dávno,  
dneska už nejsou andělé  
a svět se dávno jinak dělí,  
na lidi hodné a ty zlé.

A kdo má troubu, pilně troubí,  
a kdo má chuť,  
ten švestky jí,  
nad ním pak poletují ptáci  
a z plna hrdla zpívají.

A hodným dětem, věř, či nevěř  
/a přikryj se a zataj dech/,  
přilétne ve snu modrý ptáček  
se zlatým pruhem na křídlech.

Proto ti radím, rychle usni  
a velmi spi a spinkej moc,  
a ptáček zapůjčí ti křídla  
a můžeš létat celou noc.

A nad cé uděláme čárku  
a bude z něho dlouhé cé,  
a ptáček,  
co ti půjčil křídla,  
vyspí se ve tvé postýlce  
a ty se zatím budeš vznášet  
a budeš výš,  
než bývá věš.

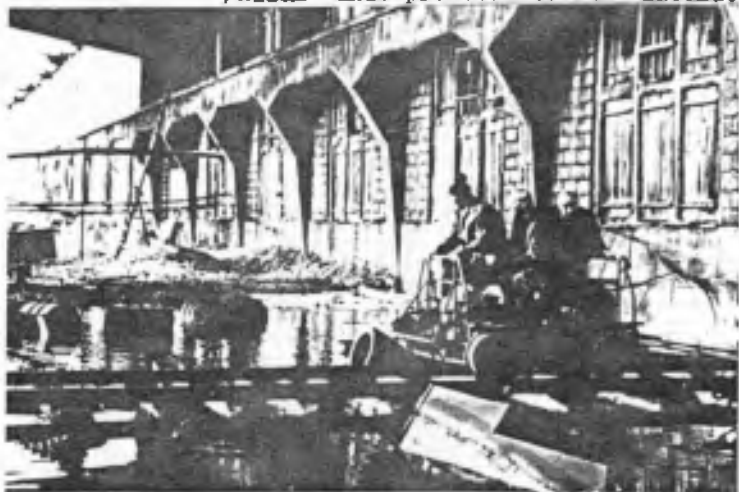
Ráno ta křídla zase vrátíš  
a nikomu nic neřekneš.

## jan skácel

# malá anketa o A.T.

Ten kámen nejenom že přitahuje železné prsteny samotné, nýbrž i uděluje prstenům sílu, že mohou konat totéž co kámen; přitahovat další prsteny, takže se někdy udělá velice dlouhý řetězec železných prstenů, visících jeden na druhém. Všechny prsteny přijímají svou sílu od kamene.

/Milan Hanuš prostřednictvím Platona, Ión/



Tarkovskij. Vybavují si jeho dlouhé záběry krajin a zvláště ta charakteristická "spocínutí" pohledu na pomalu tekoucí vodní hladinu, v níž se chvějí traviny a v uzounkém víru krouží úlomek větve. Je to pouhý detail, první asociace, ale mně v malém reprezentuje to, co na Tarkovském obdivují: soustředěný, nespěchavý pohled do nitra, do děně věcí, to spojení básnivosti a meditace, které se odehrává v čase. V čase, jenž je právě u Tarkovského tak specifický: svým rozpětím, tím pomalým obezřetným i zneklidňujícím rozpínáním v jakoby nekonečných záběrech je to čas, který nechává z jevů vystupovat jejich hlubší významy, "mýtické" spoje, korespondence struktur živé i neživé hmoty, vazby myšlenek, citů, osudových tíhnutí. Kdy jako by lidský život přestal být izolovanou jednotkou v prostoru a napovrch nepostřehnutelnými spoji byl vepjat do celku dění. Hrdinův osud je pak "ve spolčení" třeba s tím, co se na horizontu záběru odehrává ve tkáni větve pomalu omývané potočními vlnami... K tomu patří, že někde je společný úběžník všeho. Jednota, naplňující jednota, šíleně rozrušovaná kataklyzmaty individuálních i obecných vášní, dějinného násilí /Zrcadlo, Nostalgie/, ale také znovu sjednávána lidskou odvahou /Oběť/, vůlí /Stalker/, duchovním vzletem /Andrej Rublev/. Jistě, ve filmu už před Tarkovským filosofovali Bergman, Fellini, Antonioni. Ale oni jsou na jiné půdě. Tarkovského chápou jako osamělého, výlučného metafysika, který se nejen soustřeďuje k metafysickým otázkám, ale také k nim nalezl svůj estetický klíč, své filmové vyjádření. U něho věci vyzařují zásvětlné světlo.

/Jiří Cieslar/

# úvaha o víře a naději

A.Tarkovsk

V mých posledních filmech a snad i v těch následujících prezentuji jen jedno téma. Chci ukázat, že na světě je něco zcela zřejmě špatného, chybného. Je to disharmonie mezi duchovní a materiální existencí člověka.

Lidstvo se vždy - od té doby, co umění existuje - snažilo prostřednictvím umění ovlivnit svět. Ale nikdy to nemělo velký společenský či politický efekt. Když se dnes rozhlížím kolem sebe a ohlížím se zpět, zdá se mi, že umění skutečně nemůže působit společenský rozvoj. Může pouze ovlivnit rozvoj myšlení. Může působit na naši inteligenci a na našeho ducha. Ale ke změně věcí je třeba větších sociálních sil, než je umění.

Zdá se mi, že dříve, než se pokusíme změnit svět, musíme se pokusit změnit sebe. Naši největší chybou / zločinem / je možná pokus změnit ostatní, pokus "změnit svět prostřednictvím umění" bez toho, že bychom se pokusili změnit sebe. Sociální funkce umění může být až druhým krokem.

Myslím si, že se to týká všech umění - filmu, básnictví a hudby / která je z nichž největším uměním / Západní umění včetně ruského v 18. a 19. století vynášá individuum, drcené vnějšími silami, volá po svobodě, hanobí utrpení individua. To je děsivě egoistické. Když to srovnáte s taoistickou hudbou např. s tou, kterou jsem použil v Nostalгии, zjistíte, jak obdivuhodné je v ní nepřítomen osobní nářek.

Velice mě zajímá orientální filosofie, v níž smysl



existence spočívá v konceptu templaci a ve splnutí člověka s vesmírem. Západ je příliš racionální a smysl západní existence je zřejmě zakořeněn v pragmatickém principu ode všeho něco v dokonalé vyváženosti, aby se tělo udrželo co nejdéle naživu.

Mám pocit, že lidstvo přestalo věřit samo sobě. Když myslím na dnešního člověka, představuji si ho jako zpěváka ve sboru, který otvírá a zavírá ústa podle zpěvu, ale nevydává tón. Chová se takto, protože už nevěří v důležitost svých vlastních aktivit - člověk bez víry, bez naděje na možnost ovlivnit společnost, v níž žije, svým vlastním chováním. Vidím jediný smysl lidské existence v úsilí překonat sebe, stát se jiným, než jsi byl v okamžiku zrození.

Domnívám se, že došlo k nerovnoměrnému rozvoji našeho duchovního a materiálního světa. Natolik jsme upřednostnili náš materiální rozvoj, že jsme se dostali do slepé uličky neschopni překlenout technologii, kterou jsme vytvořili. Pro mne je člověk především duchovní bytostí a smysl jeho života spočívá v rozvíjení tohoto. Když to nedokážu, společnost se zhoršuje. I když se má filmy jeden od druhého mohou lišit, byly všechny vytvořeny z jednoho důvodu - diskutovat o vnitřním konfliktu člověka, který má určité typy ideálů a současně musí existovat v materiálním světě.

V mých filmech není moc důležitý příběh. Pravý význam mých děl nebyl nikdy vyjádřen akcí. Pokouším se v nich mluvit o tom nejdůležitějším, ukazovat věci zdánlivě nelogické. Hledám způsob, jak ukázat subjektivní logiku - myšlenky, sny, pamět.

Nepovažuji za podstatné, aby tomu rozuměli všichni. Jestliže je film umělecká forma - a myslím, že všichni souhlasí s tím, že může být - pak nesmíte zapomenout, že mistrovská díla nejsou konzumními produkty, nýbrž vrcholky, které vyjadřují ideály epochy. Ideály nikdy nejsou okamžitě dostupné všem. Aby bylo možné se jim přiblížit, člověk musí duchovně růst.

Nevěřím v literární - divadelní princip dramatické konstrukce. Podle mého názoru to nemá nic společného s filmovým uměním. Ve filmu není potřebné vysvětlování, ale přímé působení emocí. Když oceňuji dílo filmových režisérů jako Dovženko, Olmi a Bresson, je to proto, že mě přitahuje jednoduchost a askéza. Věřím, že toto jsou kvality, o něž by mělo umění usilovat. A víra.

/The Economist, 14. června 1984/



Přátelé,

jako obvykle k mé malé radosti Vám teď mám vysvětlit, jak jsme to mysleli. Jediná smysluplná odpověď, která mě napadá, je jednoslovná: dobře. Ta Vám ale zřejmě nepostačí, takže mi nezbyvá než se pokusit zformulovat, proč si myslíme, že tohle číslo je "problémové", o jaký "problém" jde a proč ho nakusujeme zrovna z této strany.

Východiskem všeho je předešlý Tarkovského text /vlastně do termínů převádějící obsah jeho filmových básní/. Jemu i nám se zdá, že se světem /a člověkem v něm/ cosi není v pořádku. Co není v pořádku, to konstatuje velmi pregnantně. Nyní však jde o to, jak z toho ven /ostatně, vědyt to je klíčové téma filosofie 20. stol., přesněji: místo selhání této filosofie/.

Myslíme si, že jedna z možností je v analýze toho, zda kdysi existoval způsob žití, který podobné problémy neznal. Zde shromážděné texty /Silasius, Suchánek, Hölderlin, Heidegger, Škapová/ nakusují tento problém ze všemožných stran /od Heideggerova fenomenologického rozboru až po ryzí básnivost prózy Karla Šiktance/ a budiž k nim dodáno jen tolik, že jejich přednost je snad právě v tom, že si jsou vědomi absurdnosti pokusů o univerzální odpověď.

Ostatně, není nostalgie hrdinů Tarkovského filmů právě smutkem po nenávratnosti /či snyšlenosti?/"přirozeného světa"?

s pozdraven

-ps-

O přirozeném světě by se však dalo mluvit též v poněkud jiném smyslu - kdybychom jím rozuměli svět před objevením jeho problematičnosti.

Svět před problematičností je rovněž svět daného, sice skromného, ale spolehlivého smyslu. Má smysl, tj. srozumitelnost, tím, že existují moci, démonično, bohové, kteří stojí nad člověkem, vládnou a rozhodují o něm. Není to člověk, který stojí v centru a o kterého běží. Teprve vzhledem k tomuto vyššímu dostává člověk své místo, dostává je však a spokojuje se jím. Co člověka takto zařazuje, je ve světě rozhodující a určuje jeho osud i konání.

Můžeme si tento "přirozený svět", ležící kdesi před počátkem naší historie, zčásti přiblížit na základě zkušeností a referátů o tzv. přírodních národech; ovšem že je třeba tyto referáty zkoumat co do fenomenálního obsahu. Přírodní národové žijí ve světě od našeho velmi rozdílném, ontologicky těžko prohlédnutelném; vždy je tam však přítomno nadlidské jako samozřejmý protiklad vůči lidskému /jako existuje vpravo jen jako protiklad k vlevo, nahoře vůči dole, den proti noci a všední den vůči svátku/. V tomto světě může se člověk sice setkávat s duchy, demony a jinými tajemnými bytostmi, ale tajemství zjevnosti jako takové mu nemůže vysvětlit. Základní rozvrh možnosti takového přírodního pobývání na světě je existovat v tomto neproblematickém smyslu.

Tento rys přírodního života byl odevždy nápadný: přírodní národové přijímají tam, kde my jsme nejisti, zdá se, jako by věděli dříve, než jsou položeny otázky. Že je život něco srozumitelného a že stojí za to žít, je samozřejmé. Tímto způsobem podobá se jejich život životu aninálí, která žijí samozřejmě proto, aby žila: liší se od nich ovšem tím, že jej ustavičně podkládá skrytá možnost problematičnosti, jež může propuknout, kterou však nerealizují ani nemají v úmyslu ji realizovat.

Problematická je tedy zde, ale ve skrytosti, v jakémsi zatlačení, ale není to pouhá zbavenost.

Mezi člověkem a světem, jednotlivcem a skupinou, společenstvím lidí a světem vidí se vztahy, které se nám zdají fantasticky libovolné, kontingentní a nevěčné, ale tyto vztahy jsou systematicky a přesně dodržovány. Je to nanejvýš konkrétní život, kterému nepřichází na mysl nic jiného než žít /jakožto cíl/, ostatně tak naplněný obstaráváním toho nejbližšího každodenního chleba a využitím toho, co poskytuje okolí, že plnění této úlohy naplňuje skoro úplně každodenní rozvrh.

Existuje nyní určitý stupeň tohoto života v samozřejmosti, který dospívá skoro až na sám pokraj problematičnosti. K tomu dochází tam, kde se člověk stává usedlým, soustavně podniká zajišťování života pro futuro, a to tak, že všichni se musí této úlohy zúčastnit způsobem, který vylučuje samostatnost jednotlivců i malých skupin. Za těchto okolností vznikají první vysoké civilizace. V nich pak existuje též společenská paměť, jež přetrvává jedinec - písmo. Na něm lze pak vybudovat jazyková díla, která jsou jakoby jiný svět, který se vtahuje k prvotnímu. Člověk udílí svým poukazům trvání cihly či kamene a zvěsti, jimiž volky nevolky vykládá svět, tato díla, nabývají platnosti na cestě od národa k národu a stávají se majetkem všech.

Zde je nutno se zamyslet, zda nelze úvahy o tomto druhu přirozeného světa využít k porozumění tomu, co jsou dějiny. Musíme se však především zaměřit na onen původní rozvrh přirozeného, neproblematického člověka, na jednoduchý život, jak je obsažen v samozřejmosti přijatého smyslu obsaženého v tradičním životním způsobu. Tento život v jeho konečnosti a námáhavosti je přijat jako to, co se pro člověka hodí a je mu určeno, a je z toho vyvozena též velká praktická konsekvence: lidský svět je svět práce a námahy.

"Strom na dřeváky"/1978/ je tříhodinová kronika, v níž Ermanno Olmi /1931/ v roli autora námětu, scénáristy, střiháče, kameramana a režiséra skládá z nejnepatrnějších úlonků všedního života členů čtyř venkovských rodin mozaiku mytologizující epochu, která nenávratně zmizela právě tak, jako principy určující životy jejich příslušníků.

Měřeno tradičními károny výstavby syžetu, nemá Olmiho film žádného hrdinu - jeho postavy, ti nejchudší z chudých, bezzemci žijící pohromadě v pachtýřském dvoře - jsou utkány výhradně z pomíjivých, naprosto nedůležitých mikrodějů, které obvyklá dramaturgie jen sporadicky přivěšuje na dramatického hrdinu, spečujícího k vytčenému cíli, aby tak dosáhla jeho zlidštění a individuálního ozvláštňení.

Stavení a rozlehlé nádvoří je zabydleno lidmi v rozpětí několika generací - od právě narozených nemluvnat po vetché starce. Ti všichni se zde věnují svým povinnostem, prožívají chvíle odpočinku, čerpají posilu a útěchu ze své pospolitosti. Olmi se však ani na okamžik neuchýlí k dramatické stylizaci, neopře se o působivost melodramatické zkratky, chce-li přiblížit některou z postav, která se na cestě za svou každodenní prací proplétá věčným klubkem dětí a domácích zvířat na dvoře: jeho kamera se jenom prostě, s pokorou a vřímavostí na chvíli přiblíží jejímu soukromí a poté Olmi nechá postavu opět vplout mezi tváře těch, kteří určují rytmus života tohoto společenství.

Přirozenost je vepsána už ve fyzionomii všech hrdinů - představují je skuteční vesničané z kraje kolem Bergama, dějiště filmového příběhu a rodiště režiséra. Snad žádná tvář, kromě mladičké Teresiny, není půvabná, a přesto jsou všechny svým zvláštním způsobem krásné, jejich modelace nese stopy užlehtilosti, ryzí čistoty a důstojnosti. Ať už zahlédneme kterýkoliv obličej v seberoždilnějších situacích, přesto jeho mimika prozrazuje jen málo z vnitřního rozpoložení postavy. Podržuje si svou sošnou majestátnost, vyčtené z něho za každých okolností sílu jakési vnitřní harmonie, jež dovoluje člověku vymanit se z otroctví nálad stravujících duši.

Totéž vědomí řádu rozeznáme i v gestech a pohybech obyvatel statku: sebelepší a sebehrubší pracovní úkon /zabíjačka/, kontakt s dítětem /koupání, krmení/, objetí manželky - to všechno se jejich prostřednictvím stává modlitbou, nabývá velebnosti rituálu, v němž za každým přesným, jistým, klidným pohybem cítíme zkušenost nekonečného řetězu minulých generací. Divák si minoděk uvědomí, jak frustrující a zcizující je tolikrát denně opakovaný pohled na hodinky, jak ponižující je nervózní tékání a přešlapování, vyplňující pronaraděný čas či chvíle očekávání něčeho nepředvídaného.

I styl a obsah promluv postav, strobých, někdy sotva několikáslovných, vrací výpovědím jejich původní význam, slova přestávají být prázdnými zvuky a ornamenty a nabývají přesného, konkrétního obsahu. Mnohdy ostatně nejsou vůbec nutná - milostný vztah, stvrzený posléze manželstvím, se rodí a prohlubuje letnými pohledy očí, plachými úsměvy, rozehříváním z blízkosti druhého; láska otce k dítěti vede pohyby jeho rukou, když osouší chlapcovy značené nožky.

Kromě toho postavy, jejichž životy Olmi s tak neuvěřitelnou plasticítností rekonstruuje, nebyly ještě oloupeny o svou integritu, nezačaly paralyzující šok odcizení pracovnímu procesu, a tak důležitým, ba dominantním prostředkem jejich charakterizace, jejich sebevyjádření je to, čím se zabývají. Proto je možné, že nitro starce, jež filmem provází dojemné přátelství malíče vnučky, je rozkryto skrze jeho péči o několik útlých sazenic rajčat, péči, jež se mění ve vztah, do něhož muž vkládá nejen všechn svůj um, nýbrž i citový prožitek. Není to náhodný výběr, neboť vlastně celý film je sledem epizod, které předvádějí desítky drobňáků každodenních zkušeností spojených s prací, která vyplňuje životy venkovanů, s činností, jež je jejich přirozeností.

Když všichni ulehnu ke spánku, Batisti začne synáčkovi vyřezávat dřeváky, a jestliže Olmi prolne do obrazu Bachova varhanní hudbu, pak proto, aby zdůraznil, že v tomto aktu se zrcadlí celá mužova duše - hluboká láska k dítěti, pokora vůči životnímu údělu, neotřesitelná důvěra v dovednost vlastních rukou.

Z výše řečeného je dostatečně zřetelné, jakou roli zde hraje prostředí. Nelze tedy novzpomenout Babičku Boženy Němcové, kde je dokonale konzervován obraz vesnického společenství, tak jak se vytvářel a fungoval po staletí, nedotčen zásahy zvonič. Jediný rytmus, kterému naslouchají venkované Olmiho i ti, kteří obklopují babičku, je rytmus přírody /ne náhodou se v obou dílech vystřídají čtyři roční období/, ona modeluje jejich zvyky a obyčeje, způsob života, mezilidský kontakt. Něco z její monumentalitě ulpívá i v jejich charakteru: ať jsou jakkoliv



rázovití, slabí, chybní či směšní, nikdy je nechápeme jako pouhé svérázné figurky. Ještě něco spojuje tyto představitele ryziho lidství v obou dílech - je to hluboká křesťanská víra, jejich podvědomá podřízení se řádu křesťanské lásky, víry a vzájemnosti. Nebylo by na místě uvažovat o církvi a náboženství, i když samozřejmě nelze ani u Němcové ani u Olmiho /postava kněze/ přehlížet jejich roli, avšak v obou případech jde o cosi daleko intimnějšího, a proto daleko silnějšího - o zduchovnělý, individuální přístup ke křesťanské věrouce, tak jak jej hlásá Tolstoj: "Nehledej Boha na nebesích, ale v každém člověku v každém živočichu a rostlině, ve všem, co tě obklopuje. Vše je třeba zahrnout láskou, vše musíme považovat za dary boží milosti". Olmi tuto koncepci křesťanství prolíná do zacházení s výrazovými prostředky: úzkostlivě se vyhýbá jakékoliv mentalizaci prostřednictvím nadhledu a pohledů nebo skrze symboliku dosaženou rafinovanou krásou kompozice předmětné náplně záběrů.

Kamera zásadně snímá z výše lidských očí a veškerá manipulace s ní je rovněž jakoby přímo závislá na duchovním ustrojení venkované - dlouze a s láskyplným zaujetím spočívá na tvářích, vynechávajíc detaile /cizí lidskému oku/, zastavuje se

v hloubavém polodetailu nad jejich prací. Jedinými pohyby jsou pomalé někdy prakticky nezatelné jízdy či panorámy, které, uzavřeny v prostotoře dvora, se jen občas volebně rozhlédnou po nekonečném horizontu krajiny za jeho vraty. Obyvatelům statku je cizí shon, horečná aktivita nenadálé výbuchy afektu, proto zde režisér důsledně eliminuje švenky, prudké nájezdy a vůbec veškeré dynamické pohyby kamery.

Vizuální krása záběrů má zcela přirozený původ, ba tkví mnohdy v ton, co běžně označujeme jako ošklivé: co je krásného na záběru starce, který za úsvitu, oděn pouze do prádla, přikrývá v chlévě senínka rajčat? Nakolik výtvarným objektem je ubohá zšeřelá světnice, kde se k otrhaným dětem u stolu připojil vesnický idiot? Jediné ryzé "duchovnost" Olmiho pohledu, zbaveného jakékoliv kalkulace a efektem nám umožní spatřit vnitřní krásu těchto okamžiků a těchto scénérií,

xd nichž bychom jinak nejspíše lhostejně nebo s odporem odvrátili zrak.

Podobně lze hovořit o barvě, neboť Olmi ji nikde nevyvazuje z reálné závislosti na předmětech a prostředí. Pokud i ona se stává ve struktuře díla polyfunkčním, smysluplným, emocionálně silným zabarveným tematem, děje se tak zcela přirozenou cestou. Leitmotivem filmu je měkký přísvit, tlumené světlo, teple hnědá tónina, teplé odstíny barev, což všechno ovšem souvisí s chatrným osvětlením místnosti, s barvou dřeva, z něhož je vyrobeno jejich skrovné zařízení, s náznaky někdejší barevnosti na sepraných oděvech, s pastelovou zelení polí, s hnědí půdy a bláta na dvoře.

Jediným stylizujícím prostředkem zůstává tedy hudba. Olmi s ní zachází úzkostlivě střdmě a mimoto zaznění Bachovy varhanní skladby nepodléhá naprosto žádným pravidlům, v nichž bychom se zakrátko mohli orientovat. Jednotlivé sekvence-epizody jsou řazeny vedle sebe bez jakékoliv hierarchizace a zvolí-li režisér pro některou z nich hudební doprovod, není to pro to, že by tak chtěl poukázat na její výjimečnost či podtrhnout její důležitost - delikátně tím pouze naznačí, že mystika existence člověka, nesmrtelnost jeho podstaty se mnohdy projeví v tom nejprostším úkonu, vytryskne v tom nejvědnějším okamžiku. Je příznačné, že mnohý divák si hudební složku díla ani zpětně nevybaví - natolik je organicky včleněna do jeho významové roviny.

Zbývá se ještě zmínit o dějovém plánu filmu. Už několikrát jsme se dotkli faktu, že je zřetelním dějových epizod. Skutečně, jde snad o nejkompaktnější, nejryzejší epické dílo v dějinách kinematografie. Opět se zde nabízí srovnání s naší Babičkou, jelikož v obou případech je děj nahrazen děním, strmost dramatické křivky širokým tokem vyprávění. Jejich směřováním je zachytit, zobrazit sám život, a proto nemůže být výtkou, že by film /a svým způsobem i román/ mohl skončit kdekoliv - vždyť totéž platí i o životě každého z nás. Rozhodující pro náš soud o obou dílech musí být pouze to, zda se autoři povznegli nad drobnokrestu postav a situací, zda z jejich detailní, precizní rekonstrukce jistého prostředí a jisté epochy vyrůstá pravdivé svědectví o minulosti, jež by navíc bylo obecně srozumitelnou a nadčasově platnou výpovědí.

U Olmiho dojdeme ke stejnému závěru, k jakému nás nutně musí přivést vnímavá četba Němcové: že totiž přímo před našima očima probíhá nepozorovatelně, jakoby návnutím kouzelného proutku, přesun z roviny konkrétní do roviny zobecnění. "Strom na dřeváky" zdaleka není jen pečlivou rekonstrukcí reálií, nýbrž útvarem rozkrývajícím před námi duchovní klima zaniklého společenství a zároveň sféru věčné platných humanitních hodnot, jakými jsou víra v dobro, všepronikující pokora, láska k bližnímu, niterná harmonie...

Z tohoto hlediska jsou obě díla dokonalá, jsou mršlenkově naprosto dovršena, a výhrada, že kupříkladu naprosto rezignují na chápání člověka jakožto sociální a politické individuality, naopak jen stvrzuje právě řečené. Keni jistě náhoda, že Olmi v jedné scéně nechá novomanžele, aby se v Miláně stali užaslymi svědky pouličních nepokojů a strastiplného eskortování vězňů. A není náhodné, jakou reakci vyčtene z výrazů jejich tváří - nezajímají se o politické pozadí, neuvažují o příčinách, ani po nich nepátrají /nepadne zde jediné slovo/, neboť integrita jejich světa a jejich osobností je ještě zcela nenarušena, avšak v jejich rysech je vepsán hluboký soucít s trpícími, jsou schopni intenzivně spoluprocítvat každou cizí bolest.

I kdyby "Strom na dřeváky" nebyl pro diváka ničím jiným než chvílí spočinutí, mystického a díky idealistickým představám o oporách v patriarchálním tradicionalismu ne docela uchopitelného, přesto v něm jakožto občan současného světa, nesoucí na svých bedrech kříž každodenních útrap plynoucích z chaosu moderní civilizace, může najít životadárný pramen, jenž obrodí jeho vyčerpanou humanitnost, jeho víru ve velikost člověka, byť mnohdy živořící nebo krutě deformovanou.

FRIEDRICH

HÖLDERLIN

Světlo

Fotografie z Pasoliniho "Oidipa krále" není náhodná - málokterý básník byl natolik svázán s řeckou mytologií jako zesilevší autor dramatu "Empedoklova smrt" a románu "Hyperion" Friedrich Hölderlin (1770-1843/).

Během svého života neznámý, teprve ve 20. století pasován mezi čelné evropské lyriky a Martinem Heideggerem ve studii "Básnický bydlí tak člověk" povýšen přímo do pozice archetypu básníka - to je osud tvůrce, jehož verše včetně slavného sporného textu "V rozmilé modři" vám v překladu V. Mikeše nabízíme.

-ps-

xxx

Málo vědět, zato mnoho se radovat  
Je dáno smrtelným,

Proč, krásné slunce, mi nestačí,  
Ty květe mých květů v májovém dni  
Tě nazvat jménem? Znáš něco vyššího?

O, já bych raději byl jako dítě!  
A jako slavici bezstarostně zpíval  
Svou radost!

xxx

Co je to lidský život? obraz božství.  
Jak pod nebem putují všichni  
Pozemšťani, sami to vidí. Čtouce  
Však takřka jako by v napsaném,  
Lidé napodobují bohatství  
A nekonečnost. Je tedy prosté nebe  
Bohaté? Jako květiny jsou  
Stříbrná oblaka. Prší však z nich  
Rosa a vláha. Ale když  
Blankyt, prostá modř, zhasne,  
Vysvitá matnost, podobná mramoru,  
Jak ruda,  
Znamení bohatství.

xxx

Nahoru tíhl můj duch,  
Ale láska pěkně jej stáhla dolů;  
Bolest jej ohýbá čím dál víc;  
Tak jsem proběhl oblouk života  
A vracím se, odkud jsem přišel.

xxx

Já užil si příjemností tohoto světa,  
Po slastech mládí dávno,  
Dávno je už veta,  
Duben i máj i červen přestal vlát,  
A nejsem víc, já nežiju už rád.



Polovice života

Plna planých růží  
Žlutými hruškami visí  
Zem do jezera  
A vy, ladné labutě,  
Opilé polibky  
Kroužíte hlavu  
Do svatě střízlivé vody.

Běda mi, kde vezmu, když  
Zima je, květy, a kde  
Sluneční svit  
A stíny země?  
Zdi třetí němě,  
Studené, ve větru  
Skřípou korouhvice.

Mnémosyné

Jsme znak vyprázdněného významu,  
Neznáme bolest a málem  
Jsme v cizině ztratili řeč.  
Když totiž kvůli lidem  
Je spor na nebi a mohutně  
Táhnou luny, pak mluví  
I moře a řeky musí  
Hledat si cestu. Bezpečný  
Je však jeden. On  
Může to denně změnit. Ani zákon  
Nepotřebuje. A zní list  
A duby pak vanou  
Vůkol ledovců. Neboť nebežtané  
Nezmohou všecko. Spíše  
Smrtelníci dojdou  
Až na dno propasti. Proto se  
S nimi, ta ozvěna, vrací. Dlouhý  
Je čas. Nastává však  
To pravdivé.

V rozmilé modři kvete kovovou střechou kostelní věž. Obkružuje ji křik vlaštovek, oblévá ji nejjímavější modř. Nahoře převysoko jde slunce a zbarvuje plech, ale tam ve výši v povětří krákorá mlčenlivá korouhvice. Sestupuješ-li po schodech pod zvonek, tu mlčení je život; neboť když tělo se natolik oddělí od člověka, okamžitě vyvěrá obraz. Okna, jimiž hlaholí zvony, jsou brány ke kráse. Ano, protože jsou také branami k přírodě, slouží jako obraz lesních stromů. Ale i čistota je krása. Z rozlišení, v nitru, rodí se vážný duch. Tak pusté jsou obrazy, tak posvátné, že často vskutku dostaneš strach je tu popisovat. Avšak nebečtani, neustále dobrotiví, té zdrženlivosti i radosti mají jak boháčů. Člověk je v tom může napodobit. Člověk, když život jest jenom únava, člověk může pohlédnou vzhůru a říci: takový chci být i já? Ano, dokud laskavost trvá v jeho srdci, ta výdycy čistá, člověk se může nikoli nešťastně změřit s božským. Je Bůh nepoznán? Je zřejmý jak nebe? tomu bych spíše věřil. To je měrou člověka. Básnický přebývá člověk na této zemi, i když pln zásluh. Ale stín noci s hvězdami není čistší, odvážím-li se to říci, než člověk, jež třeba je nazvat obrazem božím.

Je na světě nějaká míra? Není žádná. Nikdo hromobitím nesvrhl svět Stvořitele. I květina je krásná, neboť kvete pod sluncem. Oko často nalézá v tomto životě bytosti krásnější než květy. Ach! příliš dobře to vím. Neboť krvácíme-li na těle a v samém srdci a nejsme již úplní, to se líbí Bohu? Duše však, alespoň doufám, musí zůstat čistá, potom se orel křídly a ptáci chvalozpěvem dotknou všemohoucnosti. Toto je podstata, to je tělo bytí. Krásný potok, jsí tak jímavý, když jasný jak oko boží protéká Mléčnou drahou. Já tě znám, slzy se však derou do očí. Bezmravný život vykvétá kolem mne ve výtvorech Stvořitele, neboť je bezděky srovnávám s osamělými hřbitovními holuby, smích lidí, zdá se, přesto mne rmoutí, neboť mám srdce. Chtěl bych být letavící? Snad. Neboť jsou střelbité jak pták; kvetou ohněm, ve své čistotě se podobají dítěti. Přát si více, na to lidská přirozenost nemůže ani pomyslit. Radost z takové zdrženlivosti zaslouží být také pochválena vážným duchem, jenž mezi třemi sloupy povívá ze zahrady. Krásná dívka si musí ověřit čelo myrtou, neboť je prostá ona i její city. Ale myrta je v Řecku.

Hledí-li kdosi do zrcadla, nějaký muž, vidí svůj obraz jak namalovaný, obraz se podobá muži. Obraz člověka má zrak, ale luna má světlo. Králí Oidipovi je možná jednoho oka až příliš. Trýzně tohoto muže se zdají být nepopsatelné, nevyjádřitelné, nevyřaditelné. Když drama vyvolá stejnou trýzeň, jsme v nich. Jak ale nyní je mně, když myslím na tebe? Jak potoky strhuje mne konec čehosi tam, co prostírá se jako Asie. Tu bolest ovšem Oidipus znal. Právě pro to. Trpěl i Herkules? Jistě. Což Dioskurové ve svém přátelství nesnášeli i bolest? Bojovat s Bohem jak Herkules, to je přec utrpení. Podílet se však na nesmrtelnosti, na kterou život žárí, to také je utrpení. Utrpení je rovněž, když v létě je člověk poset píhami - od paty k hlavě být pokryt jedinou skvrnou! To způsobuje krásné slunce; ono volá všechno k svému dovršení. Jinochy vzrušuje svými paprsky, provází jejich cestu jak růžemi. Takové útrapy, jež snášel Oidipus, zdají se být trýznami ubohého, který pro cosi hořkuje. Syn Laiův, nebohý cizinec v Řecku! Žít je smrt a smrt je také život.

Andrej Tarkovskij: "Obět" /Offret/ - Švédsko-Francie 1986, poslední dílo génia filmového umění, nastavuje modernímu člověku nepřijemné zrcadlo, ve kterém se schizofrenie naší doby, našeho vědomí, vrací jako zeď, v níž zdánlivě existuje průchod. Průchod vědecky je! Ale od začátku. Aby byla alespon zdánlivě orientace, velmi stručně naznačím děj filmu, který v podstatě není tím, pod čím si divák děj filmu představuje.

Hlavní hrdina filmu, bývalý herec, nyní teoretik umění, Alexander se svým malým synem sází na břehu moře uschlý strom. Alexander vypráví legendu o tom, že kdysi takový strom spasila víra toho, kdo ho zaléval. Pak odcházejí a potkávají pošťáka Otto a vedou spolu podivné řeči o čemkoliv i o Bohu. Alexander vzpomíná, jak koupil se svou ženou dům na toulavém břehu a vysvětluje se, že čeká hosty, protože má dnes narozeniny. Hosté přijíždějí a dávají různé dárky a vedou nekonečné rozhovory. Najednou nastává podivná situace, televize oznámí něco, z čeho vyplývá, že začala atomová válka. Žena Alexandra dostává hysterický záchvat a doktor uklidňuje ji i dceru narkotikem. Otto nechce, ani Alexander, u kterého nastává také zlom a modlí se k Bohu. Jde si lehnout a zažívá pravděpodobně velmi podivný sen, kdy mu pošťák Otto říká, aby šel za služkou Marií. Alexander k Marii jde, ona ho přijme, on se jí vyzpovídá a zažije u ní skoro mystickou scénu vznášení. Alexander se probudí a všechno je tak jak to bylo, na svých místech. Jeho rodina snídá s doktorem venku. Alexander počká, až odejdou a zapálí dům. Přijede sanitka, Alexandra odveze a dům shoří. Jeho malý syn zalévá zasazený uschlý strom na břehu moře.

Tarkovského autorská pozice vychází z předpokladu, že divák musí být účasten uměleckému dílu, nikoliv pouze přítomen. S tím úzce souvisí poznatelnost uměleckého díla /tvůrčího aktu/ vůbec. Pokud je divák účastníkem tohoto nabízeného dialogu o obraze světa, přizná tedy, že je součástí tajemství zobrazeného bytí, má šanci do jisté míry toto tajemství poznat. Pokud je pouze pasivně přítomen a čeká, že mu bude něco objasněno, bez účasti své pokory před vytvořeným, je beznadějně postaven mimo dění. Umělecké dílo podle Tarkovského, zůstává tajemstvím svého tvůrce, je zrovna tak nepoznatelné do konce, jak je nepoznatelná podstata tvůrčího aktu, kterou je hluboká duchovní meditace o smyslu bytí, právě tak, jako svět, ze kterého jsme se vyčlenili svou pýchou. Je to konflikt rozumu a srdce, rozpor uvědomovaného si skrze vědomí poznané zkušenosti, vzdělání a empirickou znalosti, s pocítováním, které se všemu tomu vzpírá. Z toho vyplývá, že v určitém smyslu Alexander nemůže pochopit ani sám sebe, je sám od sebe vzdálen a rozpor mezi tím, co chápe a vyjadřuje slovy a tím, co opravdu duchovně prožívá bez pochopení, vyplývá z jeho "žvanění". V samém úvodu říká, že k Bohu nemá žádný vztah. Ano, protože není účasten tajemství svého vlastního bytí, není tedy ve vztahu a stavu pokory ke stvořenému světu. Sázení suchého stromu je metaforou daru. On je schopen předat svému synovi pouze zdevastovanou kvalitu a doufat, že vírou v opravdovou hodnotu se této kvalitě vrátí její hodnota původní. Ovšem pouze tehdy, podaří-li se jí vyslovit ve smyslu této obrody, tohoto obrácení.

Slovo-Logos-Kristus /Na počátku bylo Slovo a to Slovo bylo u Boha/. Tarkovskij pracuje se symbolem a metaforou této podstaty, protože pošťák Otto je nositelem zpráv, poslem /Angelus/, Alexandrův syn je Synem, tedy hodnotou jeho nitra a služebná Marie je ta, kdo je uvítán se slovy "bůž zráva Maria", uvítána tím, kdo jediný je schopen jí takto pozdravit, a tím je pouze Anděl poslaný od Boha /pošťák Otto/. Ona je tou, kdo vykonává to, co má vykonat a tím říká své "Fiat". Ostatní osoby jsou začleněny do struktury viditelného a poznatelného světa, který se pohybuje v pro ně nepřekročitelných hranicích duchovní prázdnoty. Snaží se jí přiklonat, ale právě ztráta duchovního principu jim to neumožňuje. Například doktorův plánovaný nesmyslný útek před sebou saným do Austrálie. Dcera a žena Alexandra jsou citově vázány na doktora, který jim poskytuje jistotu v jím chápáném světě oproti zdánlivé nestabilitě a absurditě



Alexanderova bytí. Alexander je ten, který dostává dary, je tedy králem. Ve skutečnosti je právě oním ubožákem mudrcem, jenž pod stromem života nechápe obřad klanění. Tento úvodní výjev na obraze Leonarda da Vinci "Klanění tří králů" vůbec není použit náhodně a centralizování pozornosti na toto dílo, spolu s neustálým odpa- zem Alexanderovy tváře kamkoli se hne, na skle obrazu, v zrcadle na skříni, v zrcadélku u magnetofonu, na skle okna, vytváří souvislosti mezi těmito dvěma obřady klanění a naprosto stejného pocitu z toho vyplývajících, totiž nepo-

chopení největšího obřadu - života samého. Zároveň je to i vyjádření procesu meditace a vědomí souvislosti, plynoucí z této meditace. Králové se klaní Panně Marii a jejímu Synu. Ti, co přihlíží, nemohou pochopit hloubku tohoto konání, které pro ně zůstává tajemstvím zrození i když přímo nad jejich hlavami vyrůstá strom života jako symbol tohoto tajemství.

Ušchlý strom života v úvodu a závěru filmu je symbolem konání lidské civilizace, ztráty podstaty, která dává vytvořenému život a tím i smysl. V podstatě živého stromu na obraze je Syn Boží a v podstatě mrtvého stromu ve filmu je Syn člověka. Ale protože i Syn Boží je Synem Člověka, my všichni jsme i synové Boží, což nám poskytuje možnost dát uschlému stromu opět se zazelenat - tedy najít vědomí souvislosti v sobě samých. Alexander k tomuto poznání dochází na základě velmi složitého intelektuálního utrpení, a teprve když pochopí, že představa o světě a bytí člověka v něm, je právě tak nepravdivá, jako mapa Evropy ze 17. století kterou dostane právě od Otty /posla-poštáka/, se Alexander ocitá na hranici jím intelektuálně poznatelného existujícího světa, je připraven ji překročit, ale pýcha intelektu mu to zatím neumožňuje. Náhodné setkání se služebnou Marií před domem a nalezení modelu domu, který mu chce dát jeho syn jako dar, vysvětluje hodnotu jeho světa. Je to pouze bezcenný model. Ani zde však není schopen intelekt hranici překročit. Intelekt neuznává pokoru jako pravdu své existence před tajemstvím bytí. Člověk je roven Bohu, člověk musí být roven Bohu a aby to dokázal, zavrhne Stvoření a vytvořil své vlastní stvoření a ono mu rozkládá nejen svět, který nevytvořil, ale i jeho nitro a tím i duchovní podstatu jeho nitra. Jediným pocitem, který zůstává, je pocit bezmocnosti a strachu, narnosti a omylu, tak, jak ho žijí doktor, žena a dcera Alexandra. Oni nejsou schopni pochopit hloubku pokory vládců světa, kteří se klaní chudému dítěti nikoliv proto, že vědí, že ono je větším vládcem než oni, ale protože jsou součástí tajemství bytí a oni tomuto tajemství přináší dary /Oběti/, jako znak pokory stvořeného před tím, co je stvořilo.

Proto neexistence pokory je rozpor v konání moderních lidí, který si Alexander uvědomuje, ale je ohraničen svým intelektem, který je schopen přijmout hloubku poznání pouze prostřednictvím dotyku s absolutní ztrátou naděje - totiž jako poslední možnost. Když tato chvíle přichází, skrytá schopnost se projevuje. Realita snu v tomto filmu, je vlastně pravděpodobnou realitou skutečnosti, to znamená realitou, která může nastat, proto není snem, ale možnou skutečností. Navíc ve filosofii Tarkovského je sen metaforou reality a hrozba atomové války takovou realitou je. Proto ani divák nemá okamžitou šanci pochopit co se právě děje, tak se to děje a kde. A tak při poznání skutečnosti relativity tohoto

časoprostoru, ve kterém se pohybuje Alexander, dochází ke katarzi a radikálnímu obrácení se. V tomto stavu duchovní otevřenosti se s Alexander děje několik důležitých věcí. Hysterický záchvat jeho ženy ho utvrdí v tom, že člověk není schopen překročit staré sebe svou intelektuální hranici, zhroutl se a pokloní se Stvořiteli v nejhlubší pokoře, které je schopen - odevzdává svou vůli, vůli Boží. Toto obrácení se je vyjádřeno v jeho modlitbě: "...posvět se TVE jáno, buď TVÁ vůle, přijď TVE království..." Alexander odevzdává na usmíření Bohu vše i svého syna, jenom a zachová vše tak /i celý svět/ jak to bylo předešlého dne. To je příprava oběti a pokora, která nemohla u něj přijít jinou cestou než mimo vědomí mimo intelekt /proto zdání smu/. Alexander se hroutí stejně jako jeho žena, ale na rozdíl od ní a jiných, netouší po nahrážce, droze a falešném hlasu. Přichází Otto a přináší mu svou poslední zprávu - Alexander musí jít za Marií. On této zprávě nerozumí, ale skoro proti své vůli za Marií jde. Musí! Protože celý film je o jeho cestě za Marií, návratu do lůna ženy, návratu k Matce, ať už pod tímto pojmem chápeme cokoliv. Protože jediné tam je obětní stůl s křížem, květy a svícemi, jenom Ona nám může umýt špinavé ruce pod tekoucí vodou, protože pouze Ona je schopná špinavé ruce vidět, jenom Ona nám může říci: "...miluj mne, chlapče můj." a vyslovit tím podstatu. A my ji milujeme. Alexander si s Marií lehá na obětní stůl po nádherné zpovědi, metafore o zničené zahradě. Stůl se s nimi zvedá v mystickém spojení Syna a Matky jako právě Lásky.

Náznak tohoto symbolu je v začátku filmu, kdy Alexander hledí ikonu v knižce, kterou dostal, na které se sklání Panna Maria nad Kristem, který leží v hrobě zahalen do bílého roucha. Alexander se k Marii vrací, protože od ní odešel a protože už nikdy nechce zapomenout modlitbu, kterou ho naučila jako jeho Matka. Oběť je totiž v pokoře hlubin vlastního nitra, odevzdáním sebe do vůle toho, který ti přináší absolutní svobodu, ale ty tuto svobodu nejsi schopen zvládnout a přijmout, protože jsi na ni zapomněl. Po celé této dlouhé scéně se Alexander probouzí ve svém domě a po chvíli zjišťuje, že je vše tak, jak prosil ve své modlitbě. Žádná válka není a nebyla. Uvědomuje si hlubiny svého vzletu, zapaluje svůj dům i se zařízením. Je to jeho oběť, proto nesmí shořet auto doktora a nic, co by nepatřilo jemu a jeho rodině. Zapaluje sebe sama, podstatu svého světa, základy svého bytí, svého chápání hodnot, ničí tedy vše, co je mu nejdražší. Přijíždí sanitka, kterou nikdo nevolal. Loučí se jen s Ottou a Marií, ale nemůže však unést a překonat rozpor svého čistého činu s dopadem této očisty na nepřipravenost svého vědomí. Hledá jakousi pomyslnou záchranu ve světě kolem sebe, ale naráží jen na zoufalství těch, kteří nebyli účastní jeho obrácení. Opět se obrací na Marii a Ottu, ale je odvážen sanitkou pryč. Zde vzniká i paralela na, v začátku zmíněného, knižte Myškinsa z Dostojevského románu "Idiot", kterého Alexander hrál ještě jako herec v divadle a parabola se mění v hyperbolu souvislosti lidského vědomí jako součásti globální myšlenky celého lidstva. Snad proto Byzantské ikony, Leonarda da Vinci, japonská meditativní budhistická hudba, švédská lidová hudba, mapa Evropy a známka o Austrálii.

Film se vrací ke svému počátku. Otec zasadil strom života a dal mu život. Ten život byl v jeho Synovi, skrze kterého Otec tvoří. Tento Syn vrátí zpět stromu život, který mu vzal člověk. A bude to život věčný. Alexanderův malý syn přináší vodu k uschlému stromu, zalévá jej, tak jak mu to jeho otec říkal v legendě, lehne si pod tento strom a poprvé a naposled ve filmu promluví: "Na počátku bylo Slovo? A proč, tatí?"

A my všichni přece už musíme vědět: Protože to Slovo bylo Bůh, v něm byl život a život byl světlo lidí, že to světlo ve tme svítí a tma ho nepohltila.

A tak jako na začátku filmu se pomalu dostáváme do koruny stromu života, ale ta je uschlá, ale jako obrovská naděje se třpytí nesmírně jasné světlo v této koruně, koruna se v něm rozplývá, a to světlo se od-táží od hladiny vod - Na počátku bylo Slovo? A proč, tatí? Protože ty, Syn, jsi to slovo! Všechno se rozplývá ve světlo a zní "Pašije podle Matouše" od J.S.Bacha:

"Ach, neodvrať se ode mne, ó, Bože, viz můj pláč i slzy.

Shlédní sem, srdce pláče v oku mém hořce před Tabou.

Slituj se, Bože, Nadě mnou."

# michelangelo

KAREL ŠIKTANC

Ostrov se drobounce chvěl. Ti, kdo vystupovali v přístavu z lodí, smáli se, že je mu asi zima, samotnému, v tom olbřím, kypějícím moři. Ti, kdo tu žili, ohlíželi se k severnímu pobřeží a hledali po větru, aby zaslechli duté údery kladiv.

Ale nebylo slyšet nic. Neboť vítr byl pomalý a mírný a v sirých rovinách trhal se od země, jak by se trav a ryzího obilíčka štilil...

Bylo, nebylo.

Sochař stál prostřed skal, do pasu svlečený, a tloukl z rozmyslen, až kámen táhle zněl, nadarmo z plošinky, kde žloutl autobus, na něj cos slečinky a dědci křičeli, tloukl a neslyšel, jen sem tam utřel pot a sem tam smetl prach z ramen a z prsou a z očí.

Neboť směl zhroutit se po zvyku vod a skal do sebe jako kámen. Neb to byl jeho čas. Čas navyklého zapomenutí sebe a světa, čas ustrnutí, o něž se okrástí sic bolelo už mnohem méně než dřív, však plné vědomí marného prostoru hrozilo za vším krutější než včera.

Byl mladý. Však ještě mladší byl, počítal-li svá léta od konce namísto od počátku, ba často se i bál a tajně stýskal si, že snad je ještě dítě.

Ostrov se drobně chvěl. Pozdvihl hlavu, aby chytil dech a viděl orly, jak se vzdouvají, tři v řadě, otec, matka, syn, a honem sklonil se a tloukl tvrději. Neb starých myšlenek, co vyčkávaly v kruhu jako psi, hotovy ke skoku, bylo v něm s dostatek na čtvero lidských rodů...

Bylo, nebylo.

Měl domov, nadarmo mraky z hor, nadarmo parníčky mýjely, vábily od rána do noci, byl příliš zahleděn do krajin paneti, v nichž marnost najít rád trýznila méně než tam, kde bylo v neznámu tušiti lež i zázrak.

Znal tu každý strom. A každý pařízek. A ač tou známostí byl stokrát za den jat a poután na řetěz a mučen k zoufání, rád ruce napřahal a nohy k sobě klad, neboť v tom staříčkém, ohraném obradu bylo cos vlídného, co mu jak v horečkách připomínalo matku.

Měl ženu. Krásnou jak vodopád, když do něj prší tma. Ač jí už ve vlasech stříbrně svítalo, jak by kdos hladil ji nitěnou rukavičkou. Ač spolu žili už bezmála patnáct let. A jeho věčný stesk a pro nic za nic žal jí za ten dlouhý čas zůstavil tisíc ran, jak po nocích v ní bíl zmatenou, těžkou hlavou.

Ač byla smutnější, než si jí tenkrát bral. Takže se o ní bál víc nežli před svatbou. Takže jí zaléval tajnými slzami pod omy vavřínek, aby se usmála, až začne litovat, že muž, jenž přiřčen jí, je ještě někdy dítě.

Měl syna. Zaplatbůh, celého po matce. Nehledal v kamení tvář ani dušičku, bral ho jak ostatní, svobodní, do rukou a házel po ptáčích, šťasten, že ulétají. Vlád lodím z papíru. A městům z papíru. A vojskům z papíru. Žil v papírové zemi. Jen sem tam do tmy bran hrkla mu nicota, nahlídla, zamhoukla, a oči synovy civěly za ní přes hrady a příkop a daro byla ho chytati za ruku a odvádět ho k papírovým chrámům.

A měl své skalní mosto.

Přísné, až děsilo živé, co táhli sem už v houfech ze světa a tiši hleděli do těl a do tváří na vlastní bídu i štěstí. Dobré, až laskalo vše mrtvé na zemi, co se už snížilo s málem a ničemností.

Aspoň to říkali. Když si ho stačili vyčínat na cestě, kterou se v soumracích navracel domů. Neboť jim utíkal. A nechtěl poslouchat, co se už týkalo navždycky skončeného.

Sán nerad díval se na to, čím kdy byl jat.

Na hady ve větvích.

A na psí štvanice.

A na hněv. Na muže, co bijí do zvonů. A roztáčejí mlýn. A v lesích  
cíhají na tmě a na škodnou, za zády zrazení nevlastní, vlastní ženou.  
A zdí jim vrůstají do jizeb, do loží.  
A smrt drtí je.  
A ženy, milostné, jim kladou u prahů oka, jimž darmo je v něžné tmě  
utíkat. Neb sahají až k srdci.

Senky  
a hřbitovy  
a nohy dokořán...  
Znal to jak vlastní řeč. Jak data zrození těch, kteří už nežijí.  
Chodil tu den co den a už se nedíval, neb to víc bolelo, než mohlo potě-  
šit, a radost zůstala stát kdesi na poslední křižovatce dětství.  
Měl všechno, co chtěl mít.  
A neměl vlastně nic. Jako nic nemají ti, kdo si navykli nesčítat zá-  
livi, co narozeny ze samozřejmosti vody...  
Bylo, nebylo.

Nad zlatým ostrovem zablýsklo letadlo, běloucké, loudavé, a plulo  
pošeptnu skrz mraky čím dál níž, až zdálo se, že před ním poklekají lesy.  
Kámen se třásl, pokorný, a sochař poklekal, aby mu vyhověl, jak s  
to zákon přál, a myslel na otce, kterého před lety, když klekli k mod-  
litbě, zapomněl zeptat se, jak zařící sám sebe.

Troubily parníky. A z děr se smýkla myš. Tloukl a divil se, jak  
kámen poslouchá.

Až ho to dráždilo. Ten smír. Ta pokora, s níž zem se poddává rukám  
a kladivu. Až se chtěl nahlas smát, té kruté snadnosti...

když náhle nízoučko,  
až skoro u země, cos tvrdší nad kámen jak by se vzepřelo,  
darmo se rozpřahal,  
darmo bil ze všech sil,  
kladivo skákalo jak živé po tmě hran a v prstěch tnnulo a drsně  
sténalo,

zaklál se úzkostí, již dosud nepoznal, a cosi cizího a chladného jak  
led ho v kruhu obešlo a cinkalo mu nízkou hranou v týle.

Bylo však poledne. Slunce jak prázdný sud viselo u nebe a ze stěn  
lil se jas, až oči bolely a horce znělo v uších.

Hopil se ze dřbánu.

A znovu poklekal.

A znovu přiml se, zalitý po rocích zas jako poprvé bezmeznou vrouc-  
ností. A touhou neztratit jedinou vteřinu. A všechno veliké v ní rychle  
rozhodnout - na věčnost, na život, na smrt.

Skála však trvala na svém jak zakletá. Ani se nehнула. Darma bil  
do všech stran, darma ji obcházel a kladl větší klín. Strašila. Duněla.  
Jak by se pevnina, co je jí po mořích, zatvrzovala živým.

Usedl bez moci.

A slzy tekly mu po tvářích, po prsou, a bezmoc táhla ho za nohy  
k úžlabím, z nichž posměšně se rozkřičeli dravci.

Seděl snad hodinu. Po letech nešťasten svým vlastním neštěstím.  
Po letech opuštěn vším žalem vezdejším, pod který shýbal se, ať patřil  
mrtvým nebo živým.

Už už chtěl vzdát se. Sbalit si nářadí a jít a nenyslet, co všech-  
no čeká ho večer a v noci a zítra.

Už šel. Však najednou, jak sbíral dřbán a klín, zaslechl v podzemí  
hlubokou, tichou řeč. Jako by kamení cos tiše mluvilo. Tvrdě a velebně.  
Jak mluví po chrámech zvony a varhany. Marně si přiklekal, marně si  
zlořečil, nechápal z temných vět jediné člověčí slovo.

Tu, hněvem šílený, naposled rozpřáhl se, a zaklál naposled tvář  
v tvář nebesům, a mrštil kladivem, aš divě zatlouklo v černavých jesky-  
ních lomu.

"Co chceš!

Kdo jsi? Snad Bůh? Snad Bůh?

Slyšíš mě? Odpověz, nebo si vezmu zas všechno, co bývalo moje!"



A padl do kolen a hrozil pěstmi v tmu, v níž hřměla ozvěna jak bičovaný buben.

Padalo kamení.

A země chrčela, jak by jí v hlubinách pačalo kamenné srdce.

"Ano,"

hles kdosi z tmy

a lesy po stržích se dlouze zachvěly a z nebes přelilo peří a hvězdný prach, jak by se sráželi hvězdy a krahujci v letu.

"Ano. Jsem tu. Tvůj Bůh.

Jehož jsi oslovil, čímž dáno právo ti ptáti se, na co chceš. Jímž znát smíš ANO - NE na každou otázku!"

Potoky zurčely.

A ze skal tekli pot.

"Však věz, že boží hněv je strašnější než smrt."

hřínalo po roklicích,

"a kdo chce přehnout mu, ten před ním utíká už navždy jen sám k sobě"

Po travách běžel mráz.

A sochař, sínalý, stál proti hradbě skal a slyšel echo slov, jak bije v propadlech, a slyšet sedat prach na husí kůži ples a na zimnici břehů.

Stál a jen díval se.

A pak se začal smát. Divě a splašeně. Až se s ním točil svět. Až křičel. Až se třás a pěstmi holými bubnoval do zad skály.

"Takže jsi poražen!"

řval smíchem na lesy.

"Takže jsi mrtvý Bůh!"

řval z molzých kamenů mech a tančil v kamení a smál se, smál - jak v dětství.

Kdes dole pod zemí cos táhle vydechlo. Jak ryby dýchají. Anebo hodiny, když náhle dojde trpělivost času.

A skála, přízračná, se skvěla černou mlhou a ze čtyř světa stran k ní zvolna plynula a na hřbet sedala jí mračna...

Bylo, nebylo.

Už dávno houstla noc. Už dávno v údolích pohasly blízké vsi, a hadi, psi a lvi a živí neživí jako by usnuli v přeludném skalním městě.

A on se ještě ptal:

"Kolik je v moři vln?"

A kolik slz je pláč?

A bere boží zlost i bláznů na milost?  
 A lesy? Spí? A sní?  
 A mrtví, závidí?  
 A co je po smrti?  
 A kolik slz je sněh?  
 A kdo v nás rozsvěcí? A kdo v nás rdousí svíčku?..."  
 A kdesi v přístavu už půlnoc zvonila a Bůh měl na všechno, co slyšel, odpověď a mluvil pokojně, jak by kdosi staříšský čet z otevřené bible.  
 "Svět někde končí?  
 Kde?  
 A duše v nás je bílá?  
 A kolik v nobi, bran? A v kolik v zemi hran?  
 A jsou i jeskyně? Půl panny, a půl tmy?  
 A žijem poprvé?  
 A být jen živ je hřích?"  
 A skoro svítalo. A měsíc nad zemí bledl a skvěl se z tmy jak truchlivé, jak staré konské oko.  
 A Bůh se nezlobil. Promlouval zřetelně, jak by se obával, že svět, jenž budil se, přehlušil jeho slova.  
 "A co je z úzkosti, co střežla nad synem?  
 A kámen? Duši má?  
 Svou? Nebo člověčí?  
 A kam jdou povětrí?  
 A ryby?  
 Mlčí? Řvou?  
 A jsi?  
 A..."  
 Sochař stál a skoro usínal a marně nutil rty, by propustily slovo. Bylo už k úsvitu. A Bůh, jenž oněměl, optal se po chvíli, kdy muš už skoro spal, tiše a dobrotivě:  
 "Stačí?"  
 A člověk přikývl. A klesl do kolen, šťasten a smířený, a usnul na kameni.  
 Bylo, nebylo.

Procítl v půlce dne. A slepě obzírál moře i krajinu, tonoucí ve slunci, krásnější než kdy dřív. A už už těšil se. Na domov. Na syna. A sbíral nářadí a rozbíhal se domů.  
 Však kdosi druhý v něm ho ještě zdržoval. A ještě prosil ho natrhat květiny. By ženu potěšil. By nebyl prázdný dům. A ještě nutil mu srdcový kamínek. Aby i syn cos měl. Třeba jen pro štěstí.  
 Poslechl.  
 A vše vzal a svázal do rance a už už skoro šel, když náhle před sebou spatřil jak v zrcadle všechno, co čeká ho - jak by mu přichystáno předem... Bouři, co ozve se pár kroků před domem... A syna u plotu, jak hází po ptáčích kamínkem pro štěstí... A ženu uslyšel, jak bere květiny, a říká:  
 "Kde jsi byl?"  
 a do očí jí padá leklost mračen.  
 Strnul.  
 A rozvázal ranoček s nářadím. A květy rozhodil. A šťastným kamínkem mrštil kams za sebe, kde bylo tušit smích i žalování světa.  
 A zdvihl kladivo. A klekl ke skále, by začal znovu tam, kde všude nemohl vyřpnout v kameni jedinou věčnou rýhu. Už celý chtivý ran. Už celý úzkostliv, že prvním úderem ho zase všechno zradí.  
 Však kámen poslouchal. A drobil se jak chléb. Až sochař užasl, jak rychle přibývá hřívy a šemání na krku kobyly, které mu chyběly u šibenických zdí hned za branami města.  
 Jenom ho děsilo, že o nich všechno ví. Že budou líbezná. Zvláště ta poslední. A druhá pod krkem že bude nosit šrám. A že je vytesá dřív, nežli zajde slunce.

Kinul.

A bránil se.

Však ruka, poslušná, níčila k obrazu, jenž se mu připomínal.

K zoufání nešťasten, upustil kladivo. A oči zastřel si. A prechal z výšiny, kde dosud nacházel svůj čím dál matnější, leč trvanlivý smysl.

Utíkal k potoku. Aby si oplách strach. Aby se přesvědčil, že to jen úlek snu.

A jak se naklonil, spatřil svou příští tvář. Svě vrásky zítřejší. A skráně bez vlasů. A padl do trávy. A plakal. A plakal. A plakal.

Chtěl vstát.

Chtěl utíkat.

Však všude na zemi viděl, co schytáno. Lidé a krajiny a děje a znamení neměly pro něj víc, než sám už napřed viděl...

Bylo, nebylo.

Hledali ho pár let.

Našli ho na jihu, kde skály nebyly a kde jen balvany značily sen tam hrob a křížovatkou cesty.

Klečel tam u bžehu. A vodu nabíral a prach a povětrí a nechal padat je hodiny skrz prsty a zkoušel ze zrnek slepiti drobný kámen.

Bál se, když vykřikli. Však smál se na ženu a nával na syna a pak jen prosil je, aby mu odpustili.

Byl stejný, jak byl dřív.

Jen na nic neptal se.

A nechtěl vědět nic.

A vše bral do rukou jakoby poprvé v čítí,



## Nenechte si ujít...

- z knih vyšlých v poslední době:

Boris Pasternak - Hvězdný déšť, Oldřich Mikulášek - Agogh, Marguerite Durasová - Bolest, Radoslav Nenadál - Půjď zpět, Vladimír Körner - Adelheid + Udolí včel, Jorge Luis Borges - Zrcadlo a maska /!!!/

- z filmů:

podstatnou část FFP - především "Krajina v mlze" Theo Angelopoulos, dva filmy z "Dekalogu" K.Kieslovského, "Nenápadný půvab buržoazie" L.Buñuela, "Dobrý den Babylone" Tavianiů a "Zabitá neděle"/Vihanová/

# POUTNÍK CHERUBÍN

Johann S C H E F F L E R  
/ zvaný též Angelus Silesius /

německý barokní básník  
žijící ve Slezsku  
v letech 1624 - 1677

xxx

Že slunce svítí tak,  
až zablácíš si tvář,  
jsou vinny oči tvé  
a ne ta jasná zář.

xxx

Žár věci přetváří  
sám sebou nezměněn;  
a slovem nehybným  
se hýbou řady změn.

xxx

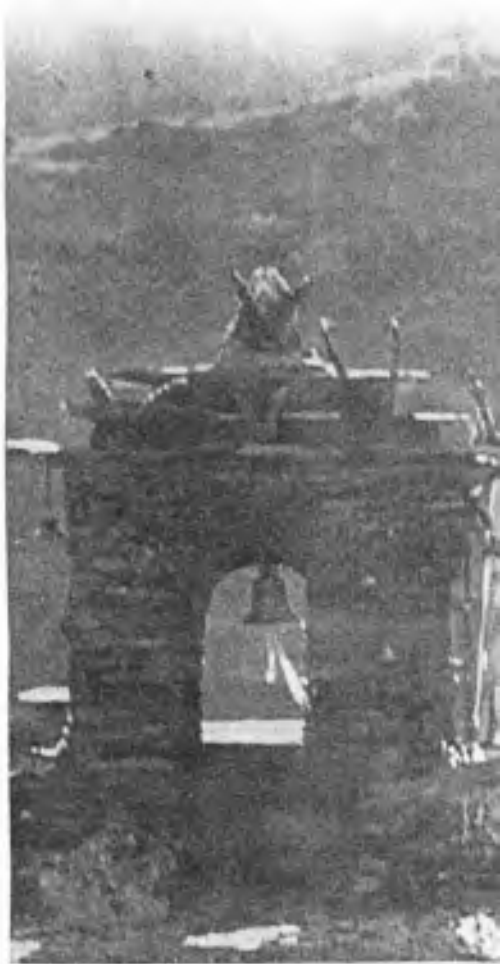
Jen bláznů postačí  
vně kaluž kdekterá,  
když doma naprázdno  
mu zřídlo vyvěrá.

xxx

Když záře pravdy  
ná i tobě býti známa,  
ó duše, dříve chtěj  
tou září býti sama.

xxx

Čas dýše věčnosti  
a věčnost - to je čas;  
jen v tvém myšlení  
je mezi nimi hráz.



xxx

Jen voda přečistá  
a přejasná ti svědčí;  
pij pouze z pramene,  
sic toneš v nebezpečí.

xxx

Jest všude vškol Bůh,  
jenž zván je Hospodínem,  
a přece není zde  
ní v žádném místě jiném.

XXX

Kdo dětské srdce má  
a čistou duší panny,  
je archou v potopě  
a v poušti džbánkem many.

XXX

Jen jedno miluji,  
jen v jediném mám cíl.  
A neznám to: teď víš,  
proč jsem to vyvolil.

XXX

Čím více z moudrosti  
jak ze zdrojů se pije,  
tím více pramení  
tím hlubší, mocnější je.

XXX

Jen jediný je Bůh  
a není světu znám:  
co z něho poznat chceš,  
tím stát se musíš sám.

XXXX

Div divů jest,  
že zář má původ v temnotě  
a život ve smrti  
a něco v nicotě.

XXX

Svět - moře bouřlivé.  
Duch Boží prostřed hromů  
člun těla řídí tmou  
a duše pluje domů.

XXX

Ach růže nezná proč:  
ta kvete jen a voní  
a nedbá nikterak,  
zda lidé vědí o ní.

XXX

Já nevím, to co jsem,  
já nejsem to, co vím.  
Jsem cosi, cosi ne,  
jsem bod, jsem kruh, jsem vši

XXX

Čas letí, slýchávám.  
Ne, nemá perutě  
a při svých proměnách  
tkví v světě nehnutě.

XXX

Ó lidé,  
naučte se od polního kvítí,  
jak Bohu líbit se  
a přitom krásný býti.

XXX

Pryč s prostřednictvím!  
Jsou-li světla rozsvícena,  
pak nesmí budovat  
se před mým zrakem stěna.

XXX

Teď dost už, příteli.  
A chčeš-li vědět více,  
hleď sám být podstatou  
a v slovo proměnit se.



sestavil Martin Skořepa  
foto z filmů "Prošba"  
a "Markéta Lazarová" 21

# zvěčnělý čas



Na následujících stránkách vám předkládáme nejzásadnější Tarkovského teoretickou práci. Její první verzi otiskl v roce 1967 ve svém desátém čísle časopis "Voprosy kinoiskusstva" pod titulem "Zapčatlennoje vremja" /z mnoha variant překladu - zapečetený, zastavený, polapený, zachycený atd. - používáme významově nejpresnější/.

V roce 1986 byl tento text spolu s dalšími příbuznými úvahami vydán v Západním Německu pod titulem "Die versiegelte zeit" /Ullstein Verlag, 272 stran, 39,80 Mark/ a později soubor vyšel i v dalších překladech. Podstatné však je, že úvahy jsou do značné míry přepracovány. Protože brzy dojde i na překlady z pozdější verze, budete mít možnost srovnání.

Pro přílišný rozsah textu jsme "Zvěčnělý čas" rozdělili do dvou částí - druhou si budete moci přečíst v Zrcadle příštím. Při čtení je především třeba mít na paměti, že text vznikl v průběhu natáčení "Andreje Rubleva".

-ps-

Nemám v úmyslu nikomu vnucovat svůj pohled na film. K tomu se necítím povolán. Spoléhám jen na to, že každý, ke komu se obracím /a mám teď na mysli milovníky filmu/, dovede vlastním způsobem uvažovat o principech tvorby, má vlastní názory a tuto oblast umění si osvojuje vlastní cestou.

V naší profesi i ve spojitosti s ní existuje mnoho předsudků. Nemám na mysli tradice, nýbrž pouze a jen předsudky, ustrnulé názory, povšechná tvrzení, která se nashromažďují kolem tradic a vrství se na ně, dokud jádro tradice nezanikne. Dosáhnout něčeho v oblasti umění však lze jen tehdy, zbavíme-li se všech předsudků, vytvoříme-li vlastní pozici, vlastní pohled a budeme-li je konsekventně chránit po celou dobu práce /samozřejmě jen tehdy, bude-li náš záněr v souladu se zdravým rozumem/.

Filmová režie totiž nezačíná v okamžiku, kdy je scénář posouzen ve spolupráci s dramaturgem, filmová režie nespočívá pouze v práci s hercem nebo v kontaktu s autorem hudby, nýbrž začíná přesně ve chvíli, kdy před vnitřním zrakem člověka, jenž se právě rozhodl udělat film a nazývá se režisérem, vyvstane představa filmu: at už jako posloupnost epizod rozpracovaná do všech podrobností nebo pouze jako prvotní pocit, jak bude příští dílo vypadat, představa emocionální atmosféry, která se má dostat na plátno. Filmat s jasným záměrem, který pak dokáže ve spolupráci s filmovým štábem plně a přesně realizovat, může pak být považován za režiséra. Nicméně toto všechno nemusí znamenat ještě nic víc než pouhou profesionalitu, řemeslo. Jistě, řemeslo může být předpokladem umění, nelze se bez něho obejít, ale nestačí k tomu, aby se z režiséra stal umělec.

Zrození umělce nastává v okamžiku, kdy v jeho záměrech nebo v jeho filmu vzniká osobitý obrazný řád, systém představ o reálném světě, které režisér předkládá k posouzení divákům a dělí se s nimi o ně jako se svými nejtajnějšími smy. Pouze tehdy, má-li svůj vlastní pohled na věci, stává se z něj filosof a umělec a z filmu umělecké dílo.

Je namístě porovnat umění s vědou. Stejně jako věda je i umění prostředkem či způsobem osvojení světa, nástrojem poznání reality, směřující k pokroku a k tzv. absolutní pravdě. V našem případě směřuje k "absolutní pravdě" vztahů člověka a skutečnosti. Umění přitom postupuje cestou sobě vlastní: nemá nic společného s postupem posloupně propojených

jakoby stupnovitě uspořádaných a často si protiřečících objevů s řadou dílčích objektivních pravd. To je postup vědy. Skutečně umělecký objev vždy vzniká - mluvím teď podmiňně - jako nový znak, hieroglyf absolutní pravdy. Objev představuje neočekávané a pro umělce nutně poznání všech zákonitostí světa, ve kterém žijeme, světa v jeho kráse i ošklivosti, lidskosti i krutosti. To, co nazýváme hieroglyfem absolutní pravdy, je obraz světa, zasahycený v jednotné polidštěné podobě jednou provždy. Jestliže bychom si vědecké poznání představili jako vystup po žebříku s nekonečným počtem příček, potom oblast uměleckého osvojení světa může připomínat ohromný systém vnitřně zakončených a uzavřených sfér, které se vzájemně nepopírají, ale naopak doplňují a obohacují. Jak se kupí, vytvářejí zvláštní nadsféry, která přerůstá v nekonečno.

Jdyž oživuje tyto obrazné sféry, lidstvo imituje ukojení své neutuchající dráavé touhy po okamžitém absolutním postižení světa. Posléze se konglomerát soustředěných uměleckých děl transformuje ve vědomí lidstva v zobecněný emocionální obraz reality.

Nicméně každá z těchto obrazných sfér - každý z těchto "nás povznášejících klamů" - má svůj vnitřní prostor se svými zákony. Má i specifické zákony jednotlivých druhů umění.

Pokud hovoříme o specifických zákonitostech filmového umění, dochází velice často k srovnávání filmu s literaturou. Podle mého názoru je nutné co možno nehlouběji pochopit a stanovit vzájemnost literatury a filmu, abychom mohli přesně oddělit jedno od druhého a více je nezaměňovat. V čem se tedy oba druhy shodují a co je sjednocuje?

Nejzřejměji nesrovnatelná svoboda, s jakou může umělec zacházet s látkou představující skutečnost a následně zpracovávat tuto látku. Možná je taková charakteristika příliš obecná a neurčitá, osobně si však myslím, že plně vystihuje shodu mezi filmem a literaturou. Protože dále nacházíme samé nepřekonatelné rozdíly, vyplývající z principiálního rozdílu mezi slovem a filmovým obrazem.

Otázka specifiky filmu nikdy neměla a dosud nemá jediné, všeobecně závazné řešení. Existuje množství rozličných názorů, které se navzájem střetávají, a co je horší, vzájemně zaměňují a vytvářejí tak eklektický chaos. Každý z nás může po svém chápat, formulovat a řešit otázku specifiky filmu. Ale pokaždé je potřeba vytvořit pevnou koncepci jako podmínku uvědomělé tvorby. Neboť tvořit bez znalostí zákonů svého umění prostě není možné.

Co je to film, v čem spočívá jeho osobitost, jak si ji já představuji a jak si, jestliže z ní vyjdu, představuji film, jeho možnosti, prostředky, obrazy - nejen ve formálním pojetí, ale i, chcete-li, v pojetí mravním?

Nelze dosud zapomenout na geniální film ještě z minulého století, film, kterým všechno začalo - "Příjezd vlaku". Tento proslulý lumierovský film vznikl jednoduše díky vynálezu kamery, filmového materiálu a promítačky. Tato pouze půlminutová podívaná ukazuje část nástupišť osvětleného sluncem, promenující pány a dámy a vlak, který z hlubiny záběru najíždí přímo na kameru. Postupně, jak se vlak přibližoval, lidé vstupali a prchali, v sále narůstala panika. Případá mi, že právě toto byl okamžik zrození filmového umění. Nešlo jen o animací techniku nebo o nový způsob reprodukce reality, nikoli. Zrodil se nový estetický princip.

V čem spočívá? Poprvé v historii umění, poprvé v historii kultury byl nalezen způsob, jak se bezprostředně z m o c n i t ě a s u . A současně byla nalezena možnost, jak ho po libosti oživit na plátně, zopakovat jej a vrátit se k němu. Člověk tak získal matriční r e a l i n ě h o ě a s u . Čas spatřený a fixovaný mohl být nyní nadlouho /teoreticky navždy/ uchován v kovových schránkách.

Právě v tomto smyslu skrývaly v sobě první lumierovské filmy genialitu estetického principu. Jenomže hned po nich se vývoj filmu najednou ocitl na jen zdánlivě umělecké cestě, filmu vnucené, cestě vyhovávající potřebám a vkusu měšťáků. Během dvou desetiletí byla "zfilmována" bezmála celá světová literatura a ohromné množství divadelních syžetů. Film byl využit jako prostředek jednoduché a látkavé fixace divadelních představení.

Film se tedy ubíral falešnou cestou a jsme povinni si přiznat, že smutné ovoce těchto dob sklízíme dodnes. A to si ani novším našvaru ilustrativnosti, protože podstata problému spočívá především v odklonu od uměleckého využití nejceennější možnosti kinematografie - možnosti uchovat realnost času.

Jakým způsobem lze zachytit čas ve filmu? Označil bych tento způsob jako **f a k t i c k ý**. Faktem může být událost, lidský pohyb i jakýkoli reálný předmět, přičemž tento předmět může být nehybný a neměnný /pokud nehybnost existuje v reálně plynoucím čase/.

Domnívám se, že zde je nutno hledat kořen specifiky filmového umění. Ze všech jiných druhů umění je nejbližší filmu hudba; problém času je pro ni rovněž základní. Ačkoli podstatně jinak: životní materiálnost se v ní nachází na hranici úplné neexistence. A síla filmu spočívá právě v tom, že čas v něm existuje v reálné a neoddelitelné závislosti na materiální zkušenosti, obklopující nás každodenně i věčně.

**C a s , z v ě č n ě l ý v e s v ý c h f a k t i c k ý c h f o r m á c h a p r o j e v e c h** - to je pro mne hlavní princip

filmu a filmového umění. Tato myšlenka mi umožňuje přemýšlet o bohatství nevyužitých možností filmu, o jeho úžasné budoucnosti. Vycházím z ní při sestavení svých pracovních hypotéz, praktických i teoretických.

Proč chodíme do kina? Co nás láká do temného sálu, kde půldruhé hodiny sledujeme hru stínů na filmovém plátně? Potřeba zábavy? Něco na způsob drogy? Skutečně, v mnoha zemích existují podniky specializované na zábavu, zneužívající i film, i televizi i mnohé jiné druhy spektaklu. Tento jev ovšem není předmětem naší úvah, nás totiž zajímá jen principiální existence filmu, jež je spojena s lidskou potřebou poznání a osvojení světa. Myslím, že obvykle jde člověk do kina proto, že hledá čas - čas ztracený, promarněný či dosud ne nalezený. Člověk sem přichází za životní zkušeností, neboť film více než jiné umění rozšiřuje, obohacuje a koncentruje faktickou zkušenost člověka; přičemž ji nejen obohacuje ale, řekneme to tak, dělá ji **d e l š í**, podstatně delší. V tom je skutečná síla filmu - a ne ve "hvězdách šablonách a laciné zábavě".

Jak stanovit podstatu autorské práce na filmu? Bylo by jí možno svým způsobem přirovnat k sochání z času. Podobně jako sochař bere kus mramoru a veden vnitřní představou o svém budoucím díle odsekává z něj vše přebytečné, filmař z monolitu času, který je obrovským a nedělitelným souhrnem životních faktů, odsekává a zavrhuje vše nepotřebné a ponechává jen to, co se má stát částí jeho filmu.

Mluví se o filmu jako o umění syntetickém, které je založeno na spoluúčasti různých přílehlých druhů umění, jako je drama, próza, herectví, malířství, hudba apod. Avšak ve skutečnosti je tomu tak, že tyto žánry svou "spoluúčastí" jsou schopny film podstatně narušit, takže se z něho může okamžitě stát jakási eklektická všehochuť nebo - v lepším případě - zdánlivá harmonie, kdy skutečnou duši filmu nelze již najít, neboť právě v tomto okamžiku zaniká. Zdůrazněme proto jednou provždy, že film nemůže být jednoduchým souhrnem principů různých blízkých uměleckých žánrů - a teprve potom by bylo možné řešit otázku, co je to vlastně syntetičnost filmového umění. Filmový obraz nevzniká sloučením záznamu



literární ideje s výtvarným projevem - tak vzniká eklecticismus, ať už skrytý nebo naopak vystavený na odiv. Stejně tak nelze zákony pohybu a organizace filmového času nahradit zákony času divadelního.

Čas v podobě faktu! - připomínám znovu. Já považuji za ideální filmový žánr týdeník: ne pro způsob natáčení, ale pro adekvátní uměleckou interpretaci života.

Kdysi jsem si nahrál náhodný dialog lidí. Lidé si povídali, aniž tušili, že je nahrávám. Při poslechu mě napadlo, nakolik je to geniálně "napsané" a "zahrané". Logika v projevech charakterů, citů, energie - jak to bylo všechno samozřejmé! Jaké nádherné hlasy a skvělé pauzy. Stanislavskij by nemohl takové pauzy obhájit, ale i Hemingway je se svou stylistikou tčžkopádný a naivní ve srovnání s tím, jak lehce byl "napsán" tento dialog...

Ideální možnost práce na filmu si představuji následovně. Autor má k dispozici miliony metrů filmu, na něž je postupně, vteřinu za vteřinou, den za dnem, rok za rokem zaznamenáván a fixován např. život člověka od narození až do smrti; z tohoto materiálu střihem získáme dva a půl tisíce metrů filmu, tzn. půl druhé hodiny filmu. /Zkuste si představit, že by tyto miliony filmových metrů měli k dispozici různí režiséři a každý by z nich udělal svůj film - jak by se asi lišil jeden od druhého! /

Ačkoli je ve skutečnosti nereálné získat tyto miliony metrů, "ideální" podmínky práce už tak nereálné nejsou, o jejich vytvoření je možné a potřebné usilovat. V jakém smyslu? Je třeba vybírat a spojovat prvky z posloupnosti faktů, přesně vědět, vidět a slyšet co je mezi nimi, mít stále na mysli, k jakému celku patří. Právě to je podstata filmu. Jinak lehce sklouzneme na cestu konvenční divadelní dramaturgie, na cestu určenou konstrukcí syžetu, vycházejícího z charakteru postav. Filmař musí být svobodný ve výběru a spojování faktů, vynátech z jakkoliv široké "materie času". Při tom všem jsem neměl na mysli pouze důsledné poštění určité postavy. Ve filmu lze logiku chování člověka převést do logiky úplně jiných /zdálo by se, že vedlejších/ faktů a jeví a člověk, postava, kterou sledujete, se může vlastně z plátna vytrátit, pokud ho nahradíme něčím úplně jiným, nutné odpovídajícím myšlence díla, jež ovládá režiséra v zacházení s fakty. Je totiž možný i film s úplnou absencí stálého hrdiny a vše bude podmíněno zanřením lidského pohledu na život.

Film je schopen operovat libovolným faktem uloženým v proudu času, je schopen z materie života získat vše, co potřebuje. To, co je pro literaturu nedostupnou výjimkou /např. "dokumentární" vstupy a závěrečné "l'envoi" v Hemingwayově knize povídek "V naší době"/, je ve filmovém umění projevem jeho primárních uměleckých zákonů. Vše, co je libo! Toto "vše, co je libo" by mohlo působit neorganicky v kompozici románu či dramatu, avšak je velmi organické ve filmu.

Člověk v nekonečném prostředí mezi nesčetným množstvím lidí, blízko něho i daleko od něho, člověk ve vztahu k celému světu - to je přece podstata kinematografie.

Existuje termín, jehož smysl už poklesl na úroveň banální fráze - "poetický film". Tak se nazývá film, jenž se směle vzdává faktické konkrétnosti reálného života a tak dosahuje své vlastní konstruktivní uzavřenosti. Málodko se zamýšlí nad nebezpečím, které tu hrozí. Nebezpečí tkívá v možnosti zbavit film vlastní podstaty. "Poetický film" obvykle přináší symboly, alegorie a podobné obrazy tohoto druhu; nic z toho nemá ovšem něco společného s obrazností, která je filmu vlastní.

Dovolte mi na tomto místě ještě jedno zpřesnění. Jestliže čas je ve filmu znázorněn faktem, znamená to, že fakt je zprostředkován přímým bezprostředním pozorováním. Hlavním principem formování tvárnosti filmu, který se projevuje v každíčkém, i tom nejkratším, záběru, je pozorování.

Určitě znáte tradiční žánr staré japonské poezie - haiku. Jako příklady uvedl Ejzenštejn:

Starý klášter.  
Chladná luna.  
Vyje vlk.

Ticho v polích.  
Múra poletuje.  
Múra usnula.

Ejzenštejn uváděl tato trojverší jako příklad, jak tři jednotlivé prvky ve svém souhrnu přecházejí v novou kvalitu. Mně osobně imponuje jejich výstižnost, ucelenost v pozorování života. Nebo:

Udice ve vlnách.  
Letný dotyk  
luny v úplňku.

Padla rosa  
a na všech ostnech  
zavěšeny kapky.

To je pameťku pozorování! Jeho břitká přesnost oslovuje i ty, kteří nemají schopnost vnímat sílu poezie a procítit, promlňte mi tu banálnost, obraz života zachycený autorem.

A třebaže se jen velice nerad uchyluji k analogiím, vážícím se k jiným uměleckým žánrům, připadá mi, že uvedený příklad z poezie má velmi blízko k podstatě filmu.

Poetičnost filmu začíná u bezprostředního pozorování života - to je, dle mého soudu, pravá cesta filmové poezie. Neboť film je ve své podstatě pozorováním faktu v čase.

Existuje film, který je krajně vzdálen principům bezprostředního nazírání - totiž Ejzenštejnov "Ivan Hrozný". Nikoli jen celek filmu lze označit za hieroglyf; dílo je totiž nepřetržitým tokem mohutných, drobných a nejmenších hieroglyfů, nenašli bychom detail, jenž by nebyl prostoupen autorovým záměrem nebo úmyslem.

Slyšel jsem, že sám Ejzenštejn v jedné ze svých přednášek ironizoval hieroglyfičnost tohoto filmu, jeho skryté významy: na zbroji Ivana je zobrazeno slunce, na zbroji Kurbského měsíc, neboť Kurbskij - a to je smysl této postavy - "svítí odraženým světlem".

Film neobyčejně silně působí svým hudebně-rytmickým ztvárněním. Strídání stříhových záběrů, změna scén, spojení obrazu a zvuku - to vše je propracované tak podrobně, přesně a zákonitě, jak je tomu pouze v hudbě. Proto působí "Ivan Hrozný" tak přesvědčivě: každopádně mě tento film ochromil zejména svým rytmem a zcela si mne podmanil. Nicméně v modelaci charakterů, výtvarném řešení, ve své atmosféře je "Ivan Hrozný" téměř bezvýhradně záležitostí divadla /hudebního divadla/, takže z mého čistě teoretického hlediska přestává být dílem kinematografie. Filmy, které Ejzenštejn natočil ve 20. letech, především "Potěmkin", byly úplně jiné.

Ve své podstatě je tak film pozorováním životních faktů v čase, uspořádaných v souladu se samotným životem a jeho časovými zákony. Pozorování podléhá výběru; na filmovém materiálu zůstává jen to, co je v souladu s celkovou koncepcí díla. Přitom film nelze dělit a členit v rozporu s jeho časovou přirozeností, nelze ho oprostit od plynoucího času. Obraz se stává skutečnou filmovou záležitostí jen pod podmínkou /kromě řady dalších/, že nejen on se odehrává v čase, ale, že i čas plyne v něm, v každém jeho záběru.

Jakýkoli "mrtvý" předmět - stůl, židle, sklenice - použitý v izolovaném záběru, nemůže být zobrazen vně plynoucího času, jakoby čas prostě neexistoval.

Pokud nedodržíme tuto podmínku, máme najednou možnost vtáhnout do filmu libovolné množství prostředků a atributů kteréhokoliv sousedního umění. S jejich pomocí je možné natáčet dokonce i velmi efektní filmy, ale z hlediska filmového tvaru budou představovat krok zpět nebo budou v rozporu s bytostným rozvíjením přirozeného určení filmu, jeho podstaty a jeho možnosti.

Žádné umění nedisponuje jako film takovou silou, přesností a neupřímností ve schopnosti vytvářet pocit faktu a faktična, které žije a proměňuje se v čase. A proto rozhodně odmítám postuláty současného "poetického filmu", neboť se faktičnu vzdalují a realizmus času si pleťou s vyumělkovaností a afektem.

/dokončení příště/

## ...nejlepší by bylo, kdyby nelétala!

Ve volném cyklu vzpomínek na Andreje Tarkovského, který bude součástí všech Zrcadel, vám zde nabízíme překlad článku, který vyšel v časopise "Sovjetskij ekran" č.7 v dubnu 1988 pod názvem "Film - to je čin". Jeho autorkou je Marianna Čugunovová, která pracovala jako asistentka režie na Tarkovského filmech "Solaris", "Zrcadlo" a "Stalker". Podotýkáme, že film "Zrcadlo", kterého se text týká, bude mít premiéru v našich filmových klubech v dubnu 1990.

-ps-

V listopadu roku 1987 byly v listu Nédělja uveřejněny výsledky ankety Repertoár sedmdesátých let. Dvanáct předních sovětských filmových vědců a kritiků zařadilo mezi deset nejlepších sov. filmů "Zrcadlo".

Je to snad nejprotrpěnější film Andreje Tarkovského. Od záměru do realizace prošel složitou cestou, měnil se do posledního natáčecího dne a dlouho se rodil ve strážně. A potom se k divákovi dostával těžko a nenesitelně pomalu.

Historie "Zrcadla" začala před dvaceti lety. Z protokolu zasedání scénářisticko-dramaturgického kolegia "Experimentálního tvůrčího studia" ze 6. ledna 1967: "Projednáni záměru filmu "Zpověď" /Ispověď/ režiséra A.A.Tarkovského. A. Tarkovskij: "O čem má být tento film? My všichni, kteří žijeme na tomto světě, si nakonec více či méně uvědomujeme svou odpovědnost vůči matce. Tento cit nebývá vždy zřetelně vyjádřen. Někdy na něj zapomínáme, mnohdy zapomínáme na to hlavní... Tento film má tedy být o matce. O matce s jejím velmi těžkým životem, s jejími nadějemi, s její vírou, s jejím hořem, s jejími radostmi... Usnesení: "Kolegium ETS vyslechlo explikaci AT, týkající se jeho filmu s pracovním názvem "Zpověď", a schvaluje tento záměr, jež považuje za nesmírně plodný a zajímavý. Kolegium žádá autory /AT a A.Mišarina/, aby v nejbližší době předložili synopsi, a zároveň ukládá vedení ETS, aby zahájilo jednání se Státním výběrem pro kinematografii o výrobních možnostech realizace tohoto záměru."

Jenže tenkrát se psal rok 1967. Scénář "Zpověď" zůstal jen na papíře. Rok 1967 byl v sovětském filmovém umění nečím podobným, jako byl rok 1937 v životě sovětské společnosti. K rehabilitacím pak došlo až po dvaceti letech, v roce 1987. Teprve díky jím se objevil "Příběh Asi Kijačinové" A. Končalovského, "Příhody zubního lékaře" E. Klíмова, "Komisařka" A. Askoldova, "Krátká setkání" K. Muratovové, "Anděl" A. Smirnova a "Vlast elektriny" L. Sepitkové. Ale kolik nepronešených slov, kolik nevyjádřených myšlenek a záměrů tenkrát zahynulo v samotném zárodku? A přitom je možné, že mezi nimi byly i velké filmy.

Tarkovskij "měl štěstí". V prosinci 1971 byl do kin uveden "Andrej Rublev" a v březnu 1973 byl do výroby zařazen film podle čtvrté varianty literárního scénáře "Zpověď", který se v té době už jmenoval "Bílý den".

"Bílý den" byl nostalgiaickou vzpomínkou na nedosažitelnou harmonii dětství, na ztrátu úzkého kontaktu s nejbližšími lidmi, na onu šťastnou dobu, kdy je ještě všechno před námi, kdy je ještě všechno možné. Toto vědomí následnosti, předávané z otce na syna, bylo s průzračnou jasností vyjádřeno ve verších Arsenije Tarkovského, jež sice daly scénáři název, ale přesto nebyly do scénáře zařazeny.

Ve své režijní explikaci Tarkovskij napsal: "Film se bude odvíjet ve třech rovinách: 1. Rozhovor Moderátora s Matkou, jež bude natočen zpravodajsky. 2. Ubrané epizody, jež jsou částčkami životopisu. 3. Filmová kronika." Při natáčení se však záměr měnil, místo rozhovorů se objevily soudobé epizody s Autorovou ženou a jeho synem. Změnil se i pracovní název filmu: "Bílý den" se změnil v "Zrcadlo".

Bylo to v 431. střihně Mosfilmu, kde se mnohokrát přestavovaly celé epizody tohoto filmu i jeho jednotlivé části, aby se dospělo k té jediné možné variantě, v níž všechno bude na svém místě. Tarkovskij si v ní nakonec ulehčeně povzdychl a udělal za tímto filmem tečku. Respek-

tive jeho stálá a nezaněnitelná střihačka Ljudmila Borisovna Fejginová v něm udělala poslední slepku. "Skončil jsem svůj letopis", mohl si tonkrát autor říci s klasikem, jenže historie jeho letopisu vlastně teprve začínala.

"Zrcadlo" mělo být posláno na festival v Cannes. Tarkovskij spěchal, aby je dokončil před začátkem festivalu. Ze svých předchozích zkušeností



tového filmu je plánováno na konec května, a že kvůli tomu, aby "Zrcadlo" bylo hotové o měsíc dříve, by bylo třeba zavést práci celého studia, čímž by všichni byli připraveni o prémie. A to že by dělníci nepochopili. Člen organizačního výboru nechtěl, aby dělníci Mosfilmu byli tak tvrdě pošetili, a spokojil se s příslibem, že dostane tento film příští rok. A s tím také odjel do Cannes.

Tak padla naděje na snadné, bezbolestné odevzdání hotového filmu. Pro Tarkovského začaly těžké dny. "Zrcadlo" bylo předáváno státnímu výboru pro kinematografii pětikrát. Po každém předávání studio dostalo seznam nezbytných oprav, jejichž smysl a účel nebyl vždycky jasný ani těm, kteří je požadovali. Uporně například trvali na tom, aby "film byl zbaven prvků mystiky". Nebo žádali populární a obratné vysvětlení, proč matka vzletěla /přičemž by samozřejmě bylo lepší, kdyby vůbec nelétala/.

Při páté přednášce, kdy četné požadované úpravy byly zredukovány na jedinou /omezit kóktání vojenského instruktora/, státní výbor se sevrěným srdcem přece jen "Zrcadlo" schválil.

/Při třetí přednášce se zúčastnil i náměstek předsedy státního výboru pro kinematografii Pavl Jenok. Po rozhovoru s ním Tarkovskij nepohl přijít k sobě, nedokázal se uklidnit, vzpomínat na se. Na konci večera Andrej nečekaně řekl: "Já vím, co chtějí; chtějí, abych šel od filmu. Ale jestliže nebudu natáčet, tak umřu!" Tu noc měl první srdeční záchvat./

Ale boj kolem filmu pokračoval. Když vedení filmu neuspělo ve svých vlastních pracovnách, přivolalo na pomoc kolegy z řad filmových pracovníků. Na učešlečných radách musel AT vyslechnout nemálo připomínek a výtek. Mnozí ho úporně odmítali a nechápali. Nebo ho snad nechtěli pochopit? Nebo mu nemohli odpustit? Ale co? Důh bude jejich soudcem. Tarkovskij odpoví na tyto otázky už nepotřebuje.

Velká umělecká rada Mosfilmu přisoudila "Zrcadlo" druhou kategorii. Hlasy byly rozděleny skoro stejnoměrně. Aktivní zastánci filmu nebyli pozváni. Patřil mezi ně i vedoucí druhé tvůrčí skupiny Arnštam, který byl – na všech diskusích houževnatě hájil a podporoval.

Ale umělecké rady zdaleka nestačily: bylo rozhodnuto provést veřejnou exekuci díla. Časopis *Iskusstvo kino* /3-1975/ uveřejnil materiály z hodnocení čtyř filmů včetně "Zrcadlo" - a teď už to nebyli nějací činnovníci, kteří útočili proti tomuto filmu, ale velmi vážení kritikové a přední mistři sovětského filmu.

"AT si zvolil příliš složitou formu, což učinilo film nedostupným diváckému vnímání." "Tento film se nepodařil." "Mnozí, dokonce i zkušení diváci, se nemohou zorientovat v tom, co je předváděno na plátně. Zůstává to pro ně čímsi nepochopitelným." "Viděl jsem "Zrcadlo" dvakrát a pokaždé jsem byl v rozpacích." "Tarkovskému se nepodařilo hovořit jednoznačně a bezzbytků." "Složitost uměleckých vazeb ztěžuje celistvé vnímání tohoto filmu." "Autorovy myšlenky se nestaly vlastnictvím diváků, stejně jako film sám se nestal zrcadlem života." "Tarkovskij riskoval a nedosáhl úspěchu."

Předním tvůrcům odpověděl řadový divák, o nějž se oni tolik obávali. Dýchodce V.A. Porodominckij ve svém dopise napsal: "V naší kinematografii se dodud neobjevil tak hluboký a citlivý film... Celý film se rozhodně nerozpadá na jednotlivé fragmenty, jak tvrdí někteří kritikové, ale je to umělecké dílo spojené jednotnou myšlenkou a citem. Je to poema o životě, vyslovená jedním dechem. Jsem prostě udiven tím, jak je tento jednoduchý film obsahově neobyčejně citlivý."

V té době se na obzoru objevil další festival v Cannes. Jeho ředitelství připomnělo někdejší slib. Rok 1975 byl OSN vyhlášen za Mezinárodní rok ženy. Předsedkyní poroty byla jmenována Jeanne Moreauová.

"Zrcadlo" jako film o /Ženě a Matce by se byl do soutěže hodil více než kterýkoliv jiný dílo. Jenže do Cannes odjel Bondarčuk s filmem "Bojovali za vlast". Tento film v "Cannes" nic nedostal, ale "Zrcadlo", byť o něco později, bylo ve Francii vyhlášeno za nejlepší zahraniční film roku; jenže takové maličkosti mohly snad zajímat jedině Francouze...

Poslední úder - hned po činovnicích a kolezích z práce - měli zasadit diváci.

Podivný, nadměrný zájem o "Zrcadlo" projevilí najednou lidé, kteří se nikdy dříve o Tarkovského ani o jeho filmy nezajímali. Vedoucí pracovníci moskevské filmové distribuce se rozhodli uspořádat experimentální promítání "Zrcadla" ve dvou moskevských kinech. Vedoucí činitelé zřejmě počítali s tím, že půjde o velkolepý propadák.

Jenže stalo se něco zcela nepředvídaného. Od prvních představení se bez jakékoli propagace začaly před oběma kiny tvořit nevidané fronty. Za několik dní se situace ve starém kinu Taganském začala stávat kritickou. Kino se rozhodlo pro doplňkové představení, a to od 7 hodin ráno. Nijak to však nepomohlo. V kinu se objevilo oznámení, že vyzývá diváky, aby přešli do sousedního, kapacitně mnohem většího kina Zenit. Fronta se však nezkracovala. Vedení kina bylo zaplaveno žádostmi o vstupenky, přicházejícími z jednotlivých velvyslanectví, a neodvořile přiráželo okénko pokladny před tvářemi vynikajících herců.

"Experiment" se nepodařil.

"Zrcadlo" běželo tři týdny. Blížil se první máj. Film byl stažen z repertoáru - údajně na dobu oslav. Ale uplynuly jak oslavy, tak celý rok 1975... Andrej Tarkovskij své "Zrcadlo" na plátnech moskevských kin už neviděl.

Zato diváci, jeho diváci, neopustili svého režiséra. Nikdy nedostal Tarkovskij takovou spoustu dopisů /velmi si jich vážil a hodlal je uveřejnit ve své knize/. Psali mu inženýři a studenti, dělníci a učitelé, novináři a spisovatelé - slavní i naprosto neznámí. Psali mu dokonce filmoví kritici /když nemohli napsat recenzi, poslali alespoň dopis/.

V jednom ze svých posledních interview v roce 1985 Tarkovskij řekl: "Největší poznatek, jež mi přinesl tento film /"Zrcadlo"/, bylo to, že pro diváka byl stejně důležitý jako pro mne. A to nehledě na to, že se v něm vypravuje jenom o mé rodině a o ničem jiném. Tento film mi dokázal existenci sepětí mezi mnou jako režisérem, jako umělcem, a mezi - dovolím si to říci - lidem, pro nějž jsem pracoval. A to pro mě bylo neobyčejně závažné. Poté, co jsem se o tom přesvědčil, by mi už nikdo nemohl vytýkat, že nedělám své filmy pro lidi. A i když mi to později přesto vytýkali, sám sobě už jsem si to vytýkat nemohl..."

## LUPÍNKY SLOV

Čínskou poezii miloval Tarkovskij a myslím, že nemůžeme jejím uveřejněním /byť je známá téměř notoricky/ urazit nikoho.

Navíc v našem kladení otázek po "přirozeném světě" je tím, co nás usvědčuje z marnosti, marnosti z marnosti.

Geniální parafráze jsou životním dílem Bohumila Mathesia.

-ps-

### KONEC JARA

Opření o sebe jsem ostrůvkem,  
já a ná hůl, truchlíme potají,  
že jaro opouští nás nevěrné.  
Ve větru tančí vrby rozverné  
a na hlád vod a koketním úsměvem  
záletné lístky květů slétají.

### POUTNÍK

Na bílém loži probouzím se tich,  
svítí to měsíc-či sen napad snít?  
Pozvedám hlavu: hledím na měsíc,  
skláním ji: myslím na zem otců  
svých.

### LETNÍ VEČER NA HORÁCH

S lijákem proudným  
večera chlad  
na hory pad.  
Za lesem záře-  
ovhlhlý měsíc  
v zelené páře.  
Nad smrký - zřídla,  
dešťové vody  
zpěněná zřídla  
se skal  
se řinou.  
Orčení vody nad krajinou.  
V bambusů háji  
nad rybníkem  
pračky už dospělchaly.  
Roj letmínů bílý  
se uklání chvíli  
rybáře veslu.  
Ozábly deštěm,  
oslněn leskem  
podeštné chvíle,  
chvěju se lehce  
jak stéblo trávy  
časínko zjara



### V BAMBUSOVÉM HÁJI

V bambusech nejsem lidé,  
v bambusech sedím sám,  
tu na loutnu zahraju tiše,  
tu sobě zahvizdám.  
Kdo, řekněte lidé, kdo ví,  
kde v bambusu sedím sám  
a na východ srpečku luny  
bambusen pozírám?

### POTOK U DOMU PANA LUANA

Svíťtí a skučí  
do deště vítr podzimní.  
Bystřina tluče  
do břehu mezi kameny.  
Do vody skáču-  
v kapičky roztržitěna  
vzlétá...  
Volavka vyplašená  
se vrací.  
Slétá...

### KOLIBA NA HORÁCH

Uťal jsem mladou břizu,  
na stříšku přitesal,  
přehrále vonných travin  
do jejích skulin dal:  
mlha, dneska jež bloudí  
přístřeškem březovým,  
možná že zítra už ztropí  
dole tam krový  
cizích mi lidí  
deštíkem vonivým.

## SNÍH NAD ŘEKOU

Přes hory poslední  
ptáku tah.  
Nevidět stop už  
po cestách.  
Starý muž na křehkém člunu.  
Z řídkého lýčí  
klobouk má, šat:  
bude mu zima.  
Osaměle  
v ledové řece  
čeká udice.

Třpytivý, drobný  
sníh koso bije  
do starce, řeky,  
třeslice.

## OTÁZKA K PŘÍTELI

Zelený džbán  
pln mladého vína.  
Červená hlína,  
z ní nizounký krb.  
Sníh se spustí  
dnes k večeru..  
Smím k nám třem  
tě poprosit?  
Přijď!  
Budem pít.

## HORSKÝ DOMEK

Stezičkou horskou  
do výše stoupám.  
Kdo je jí konec?  
Pramínek hrká  
rozvernou píseň.  
V listoví vítr.  
Štěkají horští psi.  
Světýlko v domku  
neži sosnami  
svítí  
za nlhou  
podzimních mraků.

## NA ZŘÍCENINÁCH PALÁCŮ V SU-COU

Zborcený teras,  
zhoustlý sad,  
obléckly vrby  
nový šat.  
Zelenou vodou  
splývá  
vodních trs kaštanů.  
Zpívá  
nápěvek hravý.

Ze staré slávy  
zbyl už jen měsíc  
nad řekou Západu:  
ten, který zažil  
kdys na krásné ženě  
v palácích krále ženě Wu.

## PROBOUZÍ SE OPILÝ ZA JARNÍHO DNE

Je lidský život krátký sen -  
proč tedy se tím trápit jen?  
Jsem po celý den opilý.  
U krčmy v trávě usnu na chvíli  
a probudím se, hledím zahradami:  
pták křičí někde mezi křovinami.  
- Prosím tě pěkně:  
večer je či ráno,  
podzim či jaro?  
Slavík jarně zpívá -  
jsem dojat, chci si povzdychnout  
železu tedy zase ve svůj kout,  
zpívám si, zpívám,  
k nebi líc:  
při džbánu vína  
čekám na měsíc.  
A kde je starost?

## ZPĚVNÉ PŘÍZRAKY

Teď ještě jeden vína džbán  
bud vyzunkán!  
Svíť bílý po cestách svítí.  
Už nebudu mít nikdy dost-  
jsem pluh, jsem oblak host  
a do cesty přii mi kvítí.  
Ret žvatlá, oko bdí.  
Křos rozhodí  
ni okno před zraký:  
roj ptáků táhne mhou  
a srdcí našich tmou  
jak zpěvné přízraky.

## SEDEĽ JSEM SÁM

Seděl jsem sám a sám jsem pil,  
mrzoutsky čelo vraště.  
Lupínky květů padaly  
v záhyby mého pláště.

Opile vstal jsem, těžce šel-  
měsíc mi cestu poví!  
Do dálky pustá pole šla  
a ptáci spali v křoví.

z knihy parafrází  
"Zpěvy staré Číny"

Martin  
Heidegger

## BÁSNICKY BYDLÍ TAK ČLOVĚK

Tato slova pocházejí z pozdní a zvláštním způsobem dochované Hölderlinovy básně, jež začíná: "V rozmilé modři kvete kovovou střechou kostelní věž...". Abychom správně uslyšeli Hölderlinovo "...básnický bydlí tak člověk...", musíme je uvážlivě vrátit básni. Budeme proto o těchto slovech uvažovat. Vyjasníme, co se nám při nich hned zdálo na pováženou. Neboť jinak nebudeme dostatečně uvolnění a připraveni jim odpovídat, tím totiž, že bychom je následovali.

"...básnický bydlí tak člověk...". Že básníci občas bydlí básnický, lze si konec konců ještě představit. Ale jak má básnický bydlět "člověk", to znamená: každý člověk a stále? Cožpak není právě bydlení s básněním neolučitelné? Na naše bydlení doléhá bytová tíseň. A i kdyby jí snad nebylo, je naše dnešní bydlení štvané prací, téká ve spěchu za prospěchem a úspěchem, propadá svodům zábavního průmyslu a rekreační mašinérie. A tam, kde v dnešním bydlení zbývá ještě pro básnění prostor a kde si lze pro něj vyšetřit čas, obíráme se estetickým, ať už v knihách či ve sdělovacích prostředcích. Poezie je buď zapírána jako marné pohnutí zbloudivší do neskutečna a odmítána jako útek do idylly, anebo se básnictví zařazuje do literatury. Jeho platnost se hodnotí měřítkem aktuality. A co je aktuální, to zase stanovují a řídí civilizačtorské orgány tvorby veřejného mínění. Jedním z jejích funkcionářů, to znamená pohaněčem a štvancem zároven, je literární provoz. Básnictví se tak nemůže jevit jinak než jako literatura. A tam, kde se někdy dokonce zkoumá a kde se na ně pohlíží jako na součást vzdělání, je předmětem literární historie. Západní básnictví tak existuje pod souborným titulem "evropská literatura".

Stanovíme-li však již předem, že jedinou formou básnictví je literatura, jak má tvořit základy lidského bydlení? Slova, která říkají, že člověk bydlí básnický, pocházejí ostatně také jen od básníka, a to, jak slyšíme, od básníka, který si z životem navěděl příliš rady. Básníci přece skutečnost přehlíží. Místo aby jednali, sní. To, co dělají, je pouhá fantazie. A výtvoři fantazie jsou právě jen udělané. Udělané se řecky nazývá POIESIS. A lidské bydlení že má být poezie a poetické? To se přece může domnívat jen ten, kdo stojí stranou skutečnosti a kdo nechce vidět, v jakém stavu je dnešní dějinný život společnosti - kolektivu, jak říkají sociologové.

Ale dříve než bydlení a básnění prohlásíme takto hrubě za neslučitelné, bylo by asi dobré obrátit střízlivě svou pozornost k slovům básníka. Jeho slova mluví o bydlení člověka. Napopisují stav dnešního bydlení. A zejména netvrdí, že bydlět znamená mít obydlí. Ani neříkají, že se všechno básnické vyčerpává neskutečnou hroutící se obrazotvorností. Kdo z těch, kteří krácejí ve stopách myšlení, by si tedy bez rozpaků a z dosti pochybné výše troufal prohlásit, že bydlení je s básněním neslučitelné? Možná, že se spolu snesou. Ba ještě víc. Možná, že dokonce jedno druhé nese, a to tak, že to první, bydlení, spočívá v tom druhém, v básnění. Jestliže ovšem něco takového tvrdíme, pak se od nás očekává, že bydlení a básnění budeme myslet z jejich bytostného jádra. Jestliže se tomuto očekávání neuzavřeme, pak to, co se jinak nazývá existence člověka, budeme myslet z bydlení. Tím ovšem upustíme od obvyklé představy bydlení. Podle ní je bydlení jedním z mnoha jiných způsobů chování člověka. Pracujeme ve městě, bydlíme na venkově. Jsme na cestách a přitom jednou bydlíme tu, podruhé onde. Míníme-li bydlení tímto způsobem, neznamená stále nic jiného než mít přístřeší.

Když mluví o bydlení Hölderlin, má před očima základní rys lidského pobytu. A "básnění" zahledá ve vztahu k tomuto bytostně pochopenému bydlení.

To samozřejmě neznamená, že básnění je pouze okrasa a přívěšek bydlení. Ani se básnickostí bydlení nemíní jen to, že všechno bydlení je básněním nějak provázeno. Říká se tu spíše: "...básnický bydlí tak člověk...": teprve básnění nechává být bydlení bydlením. Básnění je to, co...  
Avšak jak nazýváme obydlí? Budováním.

Básnění - jako to, co nechává bydlet - je budování.

Máme tedy splnit dvojí očekávání: předně abychom nyslili to, co se nazývá existenci člověka, z bytostného jádra bydlení; za druhé, abychom nyslili bytostné jádro básnění jako to, co nechává bydlet, tedy jako budování, dokonce snad právě jako budování vůbec. Budeme-li hledat bytostné jádro básnictví s ohledem na to, co bylo právě řečeno, dobereme se bytostného jádra bydlení.

Avšak odkud my, lidé, víme o bytostném jádru bydlení a básnění? Odkud člověk vůbec bere nárok dospívat k bytostnému jádru nějaké věci? Tento nárok může člověk brát pouze odtud, odkud jej dostává. Dostává jej z náповědi řeči. Ovšem jen tehdy, když a pokud již dbá vlastního bytostného jádra řeči. Zatím však po celé zeměkouli třeští bezuzdné ale zároveň obrátne přednášení, psaní a vysílání řeči všeho druhu. Člověk se tváří, jako by byl tvůrcem a mistrem řeči, zatímco je to přece ona, která vládne člověku. Když se tento vztah převrátí, upadá člověk do zvláštní léčky. Řeč se stává prostředkem výrazu. Jako výraz může řeč poklesnout na pouhý nástroj ovlivňování: Ještě dobře, že i při takovémto používání řeči se dbá pečlivého vyjadřování. To samo nám však nikdy nepomůže vybědnout ze situace, kdy je pravý poměr mezi řečí a člověkem obrácen. Neboť to, co ve vlastním smyslu promlouvá, je řeč. Člověk mluví až tehdy a pouze tehdy, když řeči odpovídá, vyslechnuv její náповěď. Ze všech náповědí, které můžeme my sami jako lidé přivést ke slovu, je nejvyšší a vůbec první právě řeč. Řeč je to první a nakonec i to poslední, co nám svým pokynem přibližuje bytostné jádro věci. To ovšem v žádném případě neznamená, že nám řeč již v každém námatkou vybraném slovním významu poskytuje průhledné bytostné jádro věci přímo a s konečnou platností jako předmět připravený k použití. Oním odpovídáním, ve kterém člověk ve vlastním smyslu naslouchá náповědi řeči, je vyslovování slova, jež mluví v živlu básnění. Čím je básník básnivější, tím je jeho slovo svobodnější, to znamená otevřenější a připravenější přijmout netušené - tím čistěji poroučí básník svoji zvěst stále usilovnějšímu naslouchání a tím více se to, co říká, vzdaluje pohé výповědi, u níž nám jde jen o správnost nebo nesprávnost. "...básnický bydlí tak člověk...", říká básník. Hölderlinova slova uslyšíme zřetelněji, navrátime-li je básni, z níž pocházejí. Vyslechneme zprvu jen ty dva verše, z nichž jsme tato slova vytrhli a tím je oklestili. Zní takto:

"Pln zásluh, leč přece básnický, bydlí

Tak člověk na této zemi."

Základní tón veršů zaznívá nejsilněji ve slově "básnický". Toto slovo je vyzdvíženo ze dvou stran: jednak tím, co mu předchází, jednak tím, co po něm následuje.

Předchází slova: "Pln zásluh, leč přece...". Zní to bezmála tak, jako by následující slovo "básnický" vnášelo do záslužného bydlení člověka nějaké omezení. Je tomu však opačně. Omezení vyjadřuje obrat "Pln zásluh", před který si musíme doplnit slovo "sice". Člověk se sice při svém bydlení hodně zasloužil; neboť je to člověk, kdo pěstuje věci, jímž dává země růst, a kdo pečuje o to, co vyrostlo. Pečování a pěstění /colere, cultura/ je druhem budování. Člověk ovšem nebuduje jen v tom smyslu, že obdělává to, co roste samo ze sebe, nýbrž buduje i ve smyslu aedificare, když staví to, co samo vyrůst a trvat nemůže. V tomto smyslu jsou vybudované a postavené nejen budovy, nýbrž všechno dílo lidských rukou a člověka vůbec. Avšak zásluhy tohoto rozmanitého budování nikdy nenaplní bytostné jádro bydlení. Naopak: zabranují dokonce bydlení, aby bylo tím, čím bytostné jest, jakmile tyto zásluhy lovíme a získáváme pouze kvůli nim samým. Ty pak totiž právě svou hojností vnucují bydlení všude do mezí zmíněného budování. Toto budování chce splnit potřeby bydlení. Budování ve smyslu rolníkovy péče o rostlinstvo, zřizování staveb a ostatních děl i pořizování nástrojů, to vše již bytostně z bydlení vyplývá, není však jeho důvodem, či dokonce tím, na čem je bydlení založeno. K takovému založení musí dojít v budování jiného druhu. Obvyklé a často výlučně provozované a proto jedině známé budování naplňuje sice bydlení hojností zásluh, avšak bydlení je člověk schopen jenom tenkrát, buduje a setrvává-li v předsevzetí budovat jinak.

"Pln zásluh /sice/, leč přece básnický, bydlí tak člověk..." A pak pokračuje text slovy: "na této zemi". Tento dodatek by bylo možno prohlásit za zbytečný, neboť bydlit již přece znamená: zdržovat se na zemi, na "toto zemi", již se každý smrtelník cítí svěřen a vydán.

Avšak odvažuje-li se Hölderlin říci, že bydlení smrtelníků je básnické, pak to, sotva vyřčeno, budí zdání, jako by "básnické" bydlení lidí právě od země odtrhávalo. Neboť "básnické", platí-li za něco poetického, patří přece do říše fantazie. Na křídlech fantazie odpoutává se básnické bydlení od skutečnosti. Těto obavy čelí básník, když výslovně říká, že básnické bydlení je bydlení "na této zemi". Hölderlin tak chrání nejen ono "básnické" před případným chybným výkladem, nýbrž připojením slov "na této zemi" výslovně poukazuje k bytostnému jádru básnění. Básnění nevzlétá nad zem a nepřekračuje ji, aby ji opouštělo a vznášelo se nad ní. Básnění teprve člověka na zem přivádí, vede ho k ní, a tak ho uvádí k bydlení. "Pln zásluh, leč přec básnický, bydlí tak člověk na této zemi".

Víme nyní, do jaké míry bydlí člověk básnický? To ještě nevíme. Ocítáme se dokonce v nebezpečí, že právě svým myšlením vneseme do básnického slova Hölderlinova něco cizího. Neboť Hölderlin sice jmenuje bydlení člověka a jeho zásluhy, ale neuvádí přece bydlení do souvislosti s budováním, jak jsme to v předcházejícím učinili my. Nemluví o budování ani ve smyslu pečování, pěstování a stavění, ani tak, že by básník dokonce vydával za nějaký zvláštní způsob budování. Hölderlin tedy nemluví o básnickém bydlení stejně jako naše myšlení. Přesto však myslíme totéž, co Hölderlin básní.

Zde je ovšem třeba všimnout si něčeho bytostně důležitého. Musíme vsunout krátkou poznámku. Básnění a myšlení se jen tehdy a jen potud setkávají v tomtož, pokud rozhodně zůstávají ve svém bytostném jádře rozdílné. "Totéž" se nikdy nekryje se "stejným", ani s prázdnotou stejnosti pouze identického. U stejného záleží vždy na bezrozdílnosti, v níž má všechno vzájemně souhlasit. Totéž znamená naproti tomu soupatřičnost různého vyplývající z jeho shromažďení skrze rozdíly. Totéž lze říkat jen tehdy, je-li myšlen rozdíly. Ve výtěžku z vydržení rozdílného zasvítá shromažďující bytování téhož. Totéž dává výhost vši horlivé snaze nivelizovat různé stále jen jako stejné. Totéž shromažďuje rozdílné do původní jednotnosti. Stejně naproti tomu rozptyluje do fádni jednoty stále jen jednoho. Hölderlin o těchto vztazích svým způsobem věděl. V epigramu nadepsaném "Kořen všeho zla" říká: "Zajedno být, toť božské a dobré; odkudpak tedy vášeň ta lidská, že pouze jeden a jen jedno jest?" Zamyslíme-li se nad tím, co Hölderlin básní o básnickém bydlení, vynušíme cestu, po níž se skrze rozdílné myšlené přiblížíme téměř, co básník básní.

Ale co tedy Hölderlin říká o básnickém bydlení člověka? Odpověď na tuto otázku budeme hledat tak, že výsledneme další verše citované básně. Neboť z jejich hájemství promluví oba verše, jež jsme začali objasňovat Hölderlin praví:

"Smí, když život jest jen únava, člověk vzhlednout a říci: tak být chci i já? Ano. Dokud laskavost ještě na srdci, čistá, dlí, měří ne nešťastně člověk se božstvím. Zůstává neznám Bůh? Je zřejmý jak nebe? Tomu bych věřil spíše. Toť člověka měrou. Pln zásluh, leč přece básnický, bydlí tak člověk na této zemi. Však čistší stín noci se všemi hvězdami není, odvážím-li se to říci, než že člověk, jenž obrazem božství je zván. Je na zemi nějaká míra? Neříká žádná."

Uvážíme z těchto veršů jen něco málo, a to s jediným úmyslem: zřetelněji zaslechnout, co má Hölderlin na mysli, nazývá-li bydlení člověka "básnickým". První verše, které zde čteme, nám dávají pokyn. Mají formu důvěryplného přitakání otázce. Tato otázka vyjadřuje opisem to, co verše vysvětlované na počátku vyslovily bezprostředně: "Pln zásluh, leč přece básnický, bydlí tak člověk na této zemi." Hölderlin se táže:

"Smí, když život jest jen únava, člověk vzhlednout a říci: tak být chci i já? Ano."

Jen v okruhu pouhé námahy snaží se člověk dobýt si "zásluh". A hojně si jich tu zjednává. Zároveň smí však člověk v tomto okruhu, z něho a skrze něj vzhlízet k nebešťanům. Vzhlednutí prochází vzhůru k nebesům, a přece zůstává dole na zemi. Vzhlednutí proměřuje ono "mezi" mezi nebem

a zemí. Toto "mezi" je vyměřeno pro bydlení člověka. Nazveme nyní tento člověku vyměřený roz-měr, jehož procházením se otevírá ono "mezi" mezi nebem a zemí, dimenzí. Dimenze nepochází z toho, že nebe a země jsou k sobě navzájem přivráceny. Přivrácení samo tkví v této dimenzi. Dimenze také není rozšířením běžné představy prostoru, neboť všechno prostorové již samo jako rozprostraněně potřebuje dimenzi, tj. něco, v čem je zapuštěno.

Bytostné jádro dimenze je prosvětlený a tudíž průchodný výměr onoho "mezi", onoho vzhůru k nebi jakožto dolů k zemi. Bytostné jádro dimenze ponecháváme beze jména. Podle slov Hölderlinových proměňuje člověk dimenzi tím, že se měří nebeským.. Toto proměňování nepodniká člověk jen příležitostně, nýbrž v takovém proměňování je člověk taprve vůbec člověkem. Proto sice může tomuto proměňování bránit, omezovat je a znetvořovat, ale nemůže se mu vymknout. Člověk se jako člověk vždy již poměřil něčím nebeským. I Lucifer pochází z nebe. Proto se v dalších verších praví: "...měří...člověk se božstvím." Božství je "míra", kterou člověk rozměruje své bydlení, své zdržování se na zemi a pod nebem. Jen pokud člověk svoje bydlení tímto způsobem přeměňuje, je schopen přiměřeně svému bytostnému jádru být. Bydlení člověka záleží ve vzhlížejícím proměňování dimenze, do níž patří právě tak nebe jako země.

Poměřování neměří jenom zemi, GE, a není proto jen pouhou geo-metrií. Ani neměří jenom nebe, URANOS. Poměřování není věda. Takovým měřením se měří ono "mezi" jež nebesa a zemi navzájem přivrácí. Toto měření má svoje vlastní METRON a tedy svou vlastní metriku.

Poměřování lidského bytostného jádra dimenzí, jež je mu vyměřena, dává bydlení jeho půdorys. Měření touto dimenzí je element, v němž lidské bydlení nachází trvalou záruku svého trvání. Toto měření je na bydlení tím básnickým. Básnění je měření. Co však zde znamená měřit? Máme-li básnění myslit jako měření, je zřejmé, že je nesníme podřizovat nějaké libovolné představě o měření a míře.

Domníváme se tedy, že básnění je jakési zvláštní měření. Ba ještě více! Možná, že větu: básnění je měření, musíme vyslovit s jiným důrazem: básnění je měření. V básnění se vlastním způsobem děje to, čím veškeré měření ve svém bytostném jádře jest. Proto je třeba si všimnout, co je základním aktem měření. Básnění je opatření míry, opatření v silném smyslu slova, takové, kterým člověk taprve přijímá míru pro samotnou rozlohu základů svého bytí. Člověk bytuje jakožto smrtelný. Nazývá se tak, protože může zemřít. Moci zemřít znamená: být mocen smrti jako smrti. Jen člověk umírá - a to ustavičně, pokud dlí na této zemi, pokud bydlí. Jeho bydlení však záleží v onom básnickém. Bytostné jádro "básnického" spatřuje Hölderlin v opatřování míry, kterou se vyměřují základy lidského bytí.

Jak ale chceme dokázat, že Hölderlin myslí bytostné jádro básnění jako opatřování míry? Zde není třeba nic dokazovat. Veškeré dokazování se podníká vždy až dodatečně na základě předpokladů. Podle toho, jaké jsou předpoklady, dá se dokázat všechno. Avšak uvážit lze jen nemnohé. Postačí tedy, budeme-li dbát vlastních básnickových slov. V dalších verších se totiž Hölderlin táže především a vlastně pouze jen na míru. Je jí božství, kterým se člověk měří. Tázání začíná slovy: "Zůstává neznám Bůh?" Zřejmě nezůstává neznám. Neboť kdyby tomu tak bylo, jak by mohl jako neznámý být kdy mírou? A přece - a to je třeba nyní slyšet a nepouštět ze zřetele - Bůh jako ten, kým On jest, je Hölderlinovi neznám, a jako tento neznámý je právě básníkovi mírou. Proto je také všecek ohromen vzrušující otázkou: jak se může mírou stát to, co je ve svém bytostném jádře neznámé? Vždyť něco takového, čím se člověk měří, se přece musí sdílet, musí se zjevovat. A zjevuje-li se, pak je známé. Bůh je ale nicméně neznámý, a přesto je mírou. A nejen to: jestliže bůh, jako ten, kdo zůstává neznámý, zjevuje sebo takového, jakým je, pak se musí zjevovat právě jako neznámý. Zřejmost boha, ne až On sám, je tajuplná. Proto básník kladě hned další otázku: "Je zřejmý jak nebe?" Hölderlin odpovídá: "Tomu bych věřil spíše."

Proč, tážeme se nyní ny, kloní se miněni básníka tímto směrem? Na to nám odpovídají slova bezprostředně navazující. Jsou stručná: "Tot člověka měrou." Co je měrou pro lidské měření? Bůh? Ne! Nebesa? Ne! Zřejmost nebes? Ne! Tato míra záleží ve způsobu, jakým bůh, jenž zůstává neznámý, je jako takový zřejmý prostřednictvím nebes. Zjevování boha prostřednictvím

nebes záleží v odhalování, které dává vidět to, co se skrývá, ale nikoliv tak, že by se pokoušelo vytrhnout skryté z jeho skrytosti, nýbrž výhradně tak, že skryté v jeho sebeskrývání podporuje. Tak se neznámý bůh zjevuje jako Neznámý skrze zřejmost nebes. Toto zjevování je míra, kterou se člověk měří.

Zvláštní míra, zdá se, jež máte obvyklé představení smrtelníků, nepohodlná lacinému všeznalectví každodenního mínění, které o sobě rádo tvrdí, že je měřítkem všeho myšlení a uvažování.

Zvláštní míra pro běžné a zvláště pro veškeré pouze vědecké představení, žádná vhodná tyč nebo pravítka; popravdě však míra, kterou lze mít po ruce a užívat jí daleko jednodušeji, pokud se ovšem naše ruce po ní nesápu, nýbrž nechávají se vést pokyny odpovídající této míře, jež se tu dává k převzetí. To se děje v přebírání, které na sebe nikdy míru nestzhává, nýbrž přejíma jí v soustředěném přijímání, jež nepřestává naslouchat.

Proč však má být člověku napovídána a v básnickém převzetí sdělována míra, jež je pro nás dnes tak zarážející? Poněvadž jen tato míra je s to změřit a vymezit bytostné určení člověka. Neboť člověk bydlí tak, že prochází a proměřuje ono "na zemi" a "pod nebem". Toto "na" a "pod" patří dohromady. Jejich prolnutí je onen rozměr, jež člověk skrz naskrz prochází, pokud jest jakožto pozemšťan. V jednom zlomku Hölderlin praví:

"Pořád, Miláí jde zem  
a stojí nebesa."  
Protože člověk jest, je  
pokud vystává dimenzi,  
musí být jeho bytostné  
určení vždy změřeno.  
K tomu je zapotřebí mí-  
ry, jež postihuje celou  
dimenzi naráz. Spatřit  
tuto míru, jako míru jí  
pojmout a převzít, to  
pro básníka znamená:  
básnit. Básnění je toto  
opatření míry pro bydle-  
ní člověka. Bezprostřed-  
ně po slovech "Tot člo-  
věka měrou" následují  
totiž v básni verše:  
"Pln zásluh, leč přece  
básnický, bydlí tak člo-  
věk na této zemi."  
Víme již teď, co je Hö-  
lderlinovi oním "básnic-  
kým"? Ano i ne. Ano,



nakolik jsme přijali pokyn, v jakém ohledu máme básnění myslit jako zvláštní, významné měření. Ne, nakolik se básnění jako měření a vymezování touto zvláštní mírou stává stále tajuplnějším. Tak to ovšem také musí zůstat, jsme-li hotovi vydržet v bytostné oblasti básnictví.

Je to nicméně přesto zarážející, myslí-li Hölderlin básnění jako měření. A to právem, pokud si totiž měření představujeme pouze v tom smyslu, který je nám běžný. Tu se totiž pomocí něčeho známého, pomocí měřítka a měrných veličin, něco neznámého odkrokuje, učiní se tak známým a vtěsná se do mezí vždy přehledného počtu a pořádku. Toto měření se může obměňovat podle druhu zvolených aparatur. Kdo však zaručí, že tento obvyklý způsob měření, jenom proto, že je obvyklý, postihuje již bytostné jádro měření? Slyšíme-li o míře, máme hned na mysli čísla, a obojí, míru i číslo, si představujeme jako něco kvantitativního. Ale bytostné jádro míry, právě tak jako bytostné jádro čísla, není kvantum. Čísly můžeme počítat, nikoli však bytostným jádrem čísla. Jestliže Hölderlin spatřuje básnění jako měření a především jestliže je sám jako opatření míry provádí, pak musíme, chceme-li básnění myslit, stále znovu uvažovat nejprve o míře, jež se v básnění přebírá; musíme dbát způsobu tohoto přebírání, které nezáleží v tom, že se po něčem napřahujeme, a už vůbec ne v tom, že se něčeho chápeme, nýbrž v tom, že necháváme přicházet to,

co je nám vyměřeno. Co je pro básnění měrou? Božství; tedy bůh? Kdo je bůh? Tato otázka je pro člověka snad až příliš těžká a ukvapená. Stažme se proto nejdříve, co lze o bohu říci. Stažme se zprvu pouze tolik: co je bůh?

Naštěstí a ku pomoci se nám zachovaly Hölderlinovy verše, které věčně i časově spadají do okruhu básně "V rozmilé modři...". Začínají slovy: "Co je bůh? neznámý, a přec co vlastností jeho

je na tváři nebes. Blesky totiž jsou hněv jakéhos boha.

Čím neviditelnější, tím spíše doma v cizím..."

Co je bohu cizí, podoby nebes, to je lidem důvěrně blízké. Co to ale je? Vše, co se na nebi a tedy pod nebem a tedy i na zemi blyští a co kvete, co zní a voní, stoupá a přichází, ale také co odchází a klesá, narůstá a mřítí, uvadá a tmí se. V tomto důvěrně člověku blízkém, leč bohu cizím, je tento neznámý doma, aby tu zůstal chráněn ve své neznámosti. Básník však svolává všechny jas nebeských podob a každý hlas jejich drah a vaně do zpěvného slova, a tomu, co svolal, dává zazářit a zaznít. Ale básník, je-li básníkem, nevěnuje se pouze popisování toho, jak se nebesa a země zjevují v podobách nebes vzývá to, co tím, že se odhaluje, nechává zjevovat to, co se skrývá, a to právě jakožto skrývací se. V důvěrně blízkých zjevech volá básník ono cizí jako to, v čem je neviditelné doma, aby zůstalo tím, čím je: neznámým.

Básník básní jenom tehdy, když přebírá míru a vyslovuje přitom nebeské podoby tak, že se podvoluje jejich zjevům jako onomu cizímu, kde je doma neznámý bůh. Podoby a vzezření něčeho nazýváme běžně "obrazem". Bytostným určením obrazu je, že nechává něco spatřit. Zobrazení a upodobení jsou naproti tomu až druhotně oběny obrazu ve vlastním smyslu, který jakožto podoba nechává spatřit neviditelné a "obráží" je tak do toho, co je mu cizí. Protože básnění přebírá onu tajemnou míru, a to na tváři nebes, proto mluví v "obrazech". Proto jsou básnické obrazy dílem "obrazotvornosti" ve zvláštním, význačném smyslu: nejsou to pouhé fantazie a iluze, nýbrž obrazy jako viditelná proniknutí toho, co je cizí, do podoby důvěrně nám blízkého. Básnická řeč obrazů shrnuje jas a hlas nebeských zjevů v jedno s temnotou a mlčením cizím. Těmito podobami nás uvádí v úžas bůh. V tom, že nás takto udivuje, zvěstuje svou ustavičnou blízkost. Proto může Hölderlin po verších "Pln zasluh, leč přece básnický, bydlí tak člověk na této zemi" pokračovat v básni takto: "...Však čistší stín noci se všemi hvězdami není, odvážím-li se to říci, než je člověk, jenž obrazem božství je zván."

"...Stín noci" - noc sama je stín, ona tma, která se nikdy nemůže stát prázdnou temnotou, poněvadž je jako stín důvěrně spojena se světlem, je světlem vržena. Míra, kterou básnění přebírá, je doma v důvěrně nám známých podobách nebes jako v onom cizím, kde Neviditelný chrání své bytování. Proto je míra čímsi bytostně nebeským. Nobe však není jen samé světlo. Lesk jeho výšin je sám v sobě šorem jeho bezpečně skrývacích všeobáhlých dálek. Blankyt milostné modři nebes je barvou hloubky. Jas nebe je vzcházení a zapadání soumraku, který ukrývá vše zvěstovatelné. Toto nebe je mírou. Proto se básník musí tázat: "Je na zemi nějaká míra?" A musí odpovídat: "Není žádná". Proč? Poněvadž to, co joenujeme, říkáme-li "na zemi", trvá jen potud, pokud člověk zemi obydluje a v bydlení nechává zemi být zemi.

Bydlet však můžeme, jen když se básnění daří, jen když básnění bytuje, a to způsobem, jehož bytostné jádro nyní tušíme, když totiž bytuje tak, že opatruje míru pro všechno měření. Samé toto opatření je měření ve vlastním smyslu, ne jen nějaké odměřování hotovými měřítky za účelem zhotovení plánů. Básnění proto také není žádným budováním ve smyslu stavění a zařizování budov, ale jako vlastní vynášení dimenze bydlení je básnění počátkem všeho budování. Teprve básnění přede vším ostatním nechává vatopit lidské bydlení do jeho bytostného jádra. Básnění je to, co v původním smyslu nechává bydlet.

Věta "Člověk bydlí, nakolik buduje" dostala nyní svůj vlastní smysl. Člověk nebydlí, pokud se jen na zemi pod nebesy zařizuje, takže jako rolník pečuje o to, co roste, a staví při tom budovy. Tohoto bu-

lování je člověk schopen jen tehdy, když už buduje ve smyslu básnického opatřování míry. K budování ve vlastním smyslu dochází jen tehdy, jsou-li tu básníci, jsou-li tu ti, kdo opatřují míru pro architektóniku, pro stavebnou strukturu bydlení.

12. března 1804 píše Hölderlin n. Mürtingen svému příteli Leo von Seckendorfovi: "Fabulí, poetickou podobou dějin a architektonikou nebes se v přítomnosti obírá především, obzvláště pak oním národním, pokud je odlišné od řeckého."

"...básnický bydlí tak člověk..."

Básnění buduje bytostné jádro bydlení. Básnění a bydlení se nejen nevylučují; básnění a bydlení, vzájemně se vyžadující, patří naopak dohromady. "Básnický bydlí tak člověk". Bydlíme my básnický? Nejspíše bydlíme naveskrz nebásnický. Je-li tomu tak, je tím slovo básníka usvědčeno ze lži a nepravdy? No. Pravda jeho slova se potvrzuje tím nejděsivějším způsobem. Kdož nebásnické může být bydlení jen proto, poněvadž bydlení ve svém bytostném jádře je básnické. Aby člověk mohl být slepý, musí ve svém bytostném jádře zůstat vidoucí. Kůs dřeva nemůže nikdy oslepnout. Oslepe-li však člověk, pak je vždy ještě otázka, zda slepota pochází z nedostatku a ztráty, nebo zda netkví v nadbytku a přemíře. V této básni, v níž se zamýšlí nad mírou všeho měření, Hölderlin praví: "Král Oidipus možná má o jedno oko víc". Mohlo by to tedy být tak, že naše nebásnické bydlení, jeho neschopnost opatřit si míru, pochází ze zvláštní přemíry zběsilého měření a počítání.

Že a do jaké míry bydlíme nebásnický, můžeme v každém případě zakusit jen tehdy, víme-li o onom básnickém. Zda a kdy nastane převrat v nebásnickém bydlení, smíme očekávat jen tehdy, budeme-li básnického dbát. Jak a v jaké míře se naše konání a dopouštění může na tomto převratu podílet, osvědčíme pouze my sami, vezmeme-li básnické vážně.

Básnění je základ lidského bydlení. Člověk je však schopen básnit vždy jen tou měrou, jak svoje bytování odevzdává a přivlastňuje tomu, co samo o člověka stojí a co tedy jeho bytování potřebuje. Podle míry tohoto odevzdání je básnění básněním ve vlastním nebo nevlastním smyslu.

Básnění ve vlastním smyslu se tudíž nedaří v každé době. Kdy a jak dlouho je básnění básněním ve vlastním smyslu? Hölderlin to říká ve verších, které jsme již četli. Jejich objasnění jsme až dosud záměrně odkládali. Verše zní: "...Dokud laskavost ještě na srdci, čistá, dlí, měří ne nešťastné člověka se božstvím..."

"Laskavost" - co to je? Nevinné slovo, jež ale u Hölderlina pro váží přívlastek "čistá", psaný s velkým písmem, "Freundlichkeit", laskavost - toto slovo, vezmeme-li je doslovně, je skvostným Hölderlinovým překladem řeckého slova CHARIS. O CHARIS říká Sofokles v dramatu Aias /verš 522/: CHARIS CHARIN GAR ESTIN HE TIKTUS AEI /"To přiznání totiž je co plodí zase přízeň"/.

"Dokud laskavost ještě na srdci, čistá, dlí..." Obratem, kterého rád užíval, říká Hölderlin: "na srdci", nikoli "v srdci"; "na srdci" znamená to, co se dostavilo k bydlícímu bytostnému jádru člověka, co se dostavilo jako nárok míry na srdce tak, že se srdce obrací k míře.

Pokud trvá tato navětivenost přízní, daří se člověku měřit se božstvím. Dochází-li k uvlastňování tohoto měření, pak člověk básní z bytostného jádra básnění. Uvlastňuje-li se básnění, bydlí člověk na této zemi lidky, pak je - jak říká Hölderlin ve své poslední básni - "život lidí" "život bydlící".

## VÝHLED

Když do dále jde život lidí bydlící,  
Kde do dále čas révy září vinicí,  
Jsou přítom také prázdné letní pláň  
A les svůj temný obraz staví za ně.  
Že v přírodě svůj obraz časy nají,  
Že ona prodlévá a ony uplývají.  
V tom dokonalost je; a bane nebes skví se  
Pak nad lidmi, jak strom když květem ověcí se.

# rada slouhům

Zdá se, že pocity z určitých věcí jsou u jistých lidí totožné. Alespon text básně, kterou jsem měl připravenou pro zveřejnění v tomto čísle Zrcadla, jsem nezávisle na tom obdržel v době nejdávne coby příspěvek od dvou členů SPATu. Chci jen dodat, že básně Jiřího Koláře /člena legendární Skupiny 42, výtvarníka, překladatele atd. momentálně žijícího v Paříži/ "Rada slouhům" poprvé vyšla v Literárních listech" č. 10 roku 1968.

-ps-

Omlouvali jste zločiny a vynášeli zradu?  
Svedte to na stranu  
Mlčeli jste, když i tráva křičela?  
Svedte to na stranu  
Psali jste, když se i inkoust červenal?  
Svedte to na stranu  
Věřili jste, když ani půlnoc nevěřila svým očím?  
Svedte to na stranu  
Byli jste vždy u koryta?  
Svedte to na stranu  
Měli jste popravené za třísky při kácení lesa?  
Svedte to na stranu  
Děvkouřili jste, když se i děvčák stahoval klín?  
Svedte to na stranu  
Sloužili jste, když i feny zalézali?  
Svedte to na stranu  
Šplhali jste, kličkovali, mazali med?  
Svedte to na stranu  
Přijímali jste poety, když i kámen odplivoval?  
Svedte to na stranu  
Odsuzovali jste, když se i provaz styděl za oprátku?  
Svedte to na stranu  
Štěkali jste, když zapíral hlas i poslední alík?  
Svedte to na stranu  
Donášeli jste, když i udavači mluvili o špíně?  
Svedte to na stranu  
Máte ruce od krve?  
Svedte to na stranu  
Lízali jste paty a lhali, hrabali jste a žrali?  
Svedte to na stranu  
Neslyšeli jste, co si štěbetali i vrabci?  
Svedte to na stranu  
Přinutili jste šeptat i děti?  
Svedte to na stranu  
Šlapali jste po spoutaných?  
Svedte to na stranu  
Plivali jste po mrtvých?  
Svedte to na stranu  
Opíjeli jste se cizími slzami a cizím potem?  
Svedte to na stranu  
Všechno, všechno, všechno svedte na stranu, muzikanti noci  
Svedte to na stranu

## jiří kolář



---

ZRCADLO. Neperiodický zpravodaj SPOLEČNOSTI FRÁTEL ANDREJE TARKOVSKÉHO  
A DUCHOVNÍCH HODNOT. Určeno pouze pro studijní a interní potřebu.  
Náklad je určen poštou členů SPATu. REDAKČNÍ RADA: Martin Škořepa,  
Vladislav Sládek, Petr Soukup. ADRESA REDAKCE: Petr Soukup, Hřbitovní 755,  
Kolín 5, 280 00. Toto číslo vyšlo v lednu 1990.