

# STALKER V KRIZI STŘEDNÍHO VĚKU ZÓNA

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Osobní vyznání si žádá osobní přiznání: při četbě *Zóny*, s podtitulem *Kniha o filmu o cestě do místnosti*, v originále *Zona: A Book About a Film About a Journey to a Room* (všimněme si ruského tvaru, anglicky by se titul psal „zone“), listují filmovým deníkem své paměti. Geoff Dyer (1958) je o rok mladší a zážitky máme podobné: od dětství jsme milovali fotosky ve vývěsních skříňkách (mysleli jsme si pošetile, že jsou to zvětšená okénka z filmu) a dvoudílná představení s přestávkou. V novinách jsme hledali, které kino v okolí promítá náš vytoužený film. A scéna, kdy Stalkerova žena začne kouřit, byla pro nás hrozná: „protiví se mi veškerá gesta, spojená s hledáním, zapalováním a kouřením cigaret“ (s. 193). *Zóna* je knihou souladu, v níž se autorovy postřehy shodují s myšlenkami čtenáře, který si kdysi na gymnáziu myslel, že se fascinace tvorbou Andreje Tarkovského děje jenom jemu. Ale potkával pak další a další stejně okouzlené lidi. A tázal se těch, kteří už viděli *Zrcadlo*, zda je v něm také hodně vody...

Tarkologové a tarkofilové se liší podle toho, který Mistrův opus zhlédli jako svůj první. Pro Dyera byl, ve dvaadvaceti letech, prvním setkáním *Stalker*. Pro mne v sedmnácti *Solaris* a o týden později *Andrej Rublev*. On viděl *Stalkera* nedlouho po premiéře, tedy „naživo“ (live) a já rovněž tak: 23. května 1981 ve 20.00 hodin ve Václavkově sále Vlastivědného muzea v Olomouci na programovacím semináři filmových klubů. Po něm nám pak ještě jako noční překvapení promítli jinak nedostupný americký debut Miloše Formana *Taking Off*, který přirozeně v takové konfrontaci zapůsobil jako zábavný a svěží, nikoli však velký film.

Málokomu se přihodí, píše Dyer, aby svůj nejdůležitější film viděl po třicítce, a po padesátce už je to zcela nemožné. Nejzásadnější díla světové kinematografie musí člověk vstřebat do svých pětadvaceti. Potřetí byl na *Stalkerovi* 4. února 1982 v kině Academy na Oxford Street. Pro starší generaci měl srovnatelný význam Jean-Luc Godard, předtím Orson Welles. Našinec si prý ještě může užít filmy, které „rozšiřují vnímání“, třeba i ocenit Quentina Tarantina, ale iniciačním zážitkem pro nás již *Pulp Fiction* nebude.

## Tarkologové a tarkofilové

Nevim už, kdo kde a zda vůbec napsal, že za současný může divák brát jen film, který byl natočen od okamžiku jeho početí. *Sedmou pečet* (1956) jsem vnímal jako snímek současný, zatímco jen o rok starší *Úsměvy letní noci* už mi čpěly naftalinem. Sergej Ejzenštejn, jakkoli strhující, patří do muzea celý, zpuchřelý mi připadal *Občan Kane*. Godard byl v době mého mládí ještě současný, ale již (a nesnesitelně) mimo módu. Ani nejoddanějším učitelům se už nikdy nepodaří, aby

jeho studenti sledovali Tarkovského filmy s rozechvěním „naživo“. *Andrej Rublev* a *Stalker* se přesouvají do vitríny k *Občanu Kaneovi*. Naštěstí se blíží chvíle, kdy se mezi mumie konečně přemístí i raný Tarantino.

Tarkofilové se člení i podle toho, které géniovo dílo jim připadá slabší. Někdo vynechává *Ivanovo dětství*, jiný nemá rád *Solaris*. V posledních filmech *Nostalgie* a *Oběť* čerpal Tarkovskij ze svých vlastních klíšé, guru se stal svým nejoddanějším žákem, píše správně Geoff Dyer. *Nostalgie* ho v kině zklamala, nudila a na DVD mu připadala „neuvěřitelně namyšlená“.

Dyer píše o času, neboť i filmy Andreje Tarkovského vyprávějí o času. Připadá si vyhaslý, proto se ztotožňuje se Spisovatelem a následuje hrdiny filmu do Místnosti, aby ho spasila. Zbytečná skromnost, teatrální gesto.

## Spirituální vábení

Andrej Tarkovskij prý bývával docela zlostný. Ke stáří, kterému Dyer říká střední věk, nevrlost patří, a tak jsou mu protivné trailery dnešních akčních filmů. Je přesvědčen, že „spousta věcí, které po celém světě můžete vidět – v televizi, v kině, na počítači – , je vhodná nanejvýš pro idioty“ (s. 52–53). Schválně chodí do kina pozdě, aby upoutávky neviděl. Mezi baviči, které „nechce do baráku“, je na prvním místě Jeremy Clarkson se svou motoristickou show *Top Gear*, jehož vypuzení z BBC litovala letos na jaře i česká média.

Je ovšem nejspíše stavět „Zónu neposkvrněných hodnot“ proti populární kultuře. „Romantické komedie postrádají filmovou hodnotu“ (s. 137), a co má být? Co Dyera nutí konfrontovat *Stalkera* s komercí? Přiznává, že nikdy, ani jako dítě, neviděl *Čaroděje ze země Oz* a nehodlá to napravovat (s. 60). Má pravdu, *Čaroděj ze země Oz* za vidění nestojí.

Tarkologové se dělí na dvě velké skupiny: první interpretují Mistrovy filmy symbolicky, druzí respektují jeho pokyn nalézat v nich obraz, nikoli symbol. Dyer jednoznačně náleží ke druhé, vědoucí skupině a objevuje věc dávno známou, že zřidkakdy spatříme v Tarkovského filmech nebe, jež režiséra zajímalo jenom jako odraz (s. 129).

Tarkofilové snadno podléhají duchovnímu poblouznění. Spirituálnímu vábení Geoff Dyer vzdoruje (nebo se mu přibližuje) ironií a také tím, že se čtenáři představuje jako svého druhu deklasovaný živel, ne-li narkoman. Uvěříme, že *Stalker* předpověděl nejen černobylskou havárii, ale i 11. září 2001. Je ale také vyprávěním „o mužích, kteří se znovu shledávají se svými taškami“ (s. 113). Dyer si klade otázku, kdo se vlastně dívá – jakési oči navíc – „nehmotné, ostražitě vyčkávající vědomí“ – *Zóna* sama (s. 80–81). Namísto Boha nabízí půvabný nápad, že černý pes zabloudil do Místnosti a splnilo se mu přání být adoptován lidskou rodinou.





Tarkologové rádi hledají příbuzenství. Dyer správně zmiňuje Michelangela Antonioniho. V Larsu von Trierovi odhalil režiséra, který v jistou chvíli správně pochopil, že lepší než Tarkovskij nikdy nebude. Jeho *Antikrist*, „dílo naprosto odpudivé a trapné“, je „zvrhlým milostným dopisem Tarkovskému“, a to „perverzním způsobem“, „krásně natočený a veskrze pitomý“, „hloupý stejně, jako jsou hloupé všechny hororové filmy“, „blábol, skvěle řemeslně odvedená degradace mož-

ností kinematografie“ (s. 71). Dyer zaslouženě zmiňuje Andreje Zvjaginceva, rozebírá známou scénu ze *Vzdáleného* (Nuri Bilge Ceylan) a co je důležité: nejeví zájem, natož nadšení pro Terrence Malicka. Přestože o Tarkovského vlivu na *Strom života* ví. Cituje básníky, Milana Kunderu, také Franze Kafku. Předvádí se.

Především však detailně popisuje film, jak mu minutu po minutě rozumí, co mu při jeho sledování táhne hlavou,



a v poznámkách pod čarou sled svých dalších nápadů. Chechtá se cinefilskému pochechtávání a meta-pochechtávání. Představuje se jako lehkomyšlný anglický dandy, jemuž není cizí elegantní zkratka, suchý vtíp. Po několika stránkách pochopíme, kolik v něm dřímá melancholie. Píše o filmech, které si celé věky přál vidět (s. 163). Takové jsou touhy diváka z předinternetové doby. Lituje, že se mu v životě nesplnilo přání souložit se dvěma ženami naráz. Proč? Vždyť milovat i jednu ženu naráz je veliké umění. Slyšíme stesky chlapíka z chudé rodiny, který dospíval na sklonku sexuální revoluce. A podporoval horníky vedené Arthurem Scargillem, když stávkovali proti Margaret Thatcher. A poznal, že „jedním z nejnirernejších přání člověka je potřeba [...] být něčím zklamáný“ (s. 107).

Tarkologové se nevyhnou omylům. Myslíval jsem si, že ve vodě je ikona, a on je to Jan Křtitel z Gentského oltáře (s. 125). Dyer cituje scénu (s. 79), kdy se Spisovatel zeptá, jak se po odeslání dreziny trojice mužů vrátí zpět. Stalker se prý odpoví vyhne. Není to přesné, ve filmu řekne: „Zdēs ně vozvrašča-jutsja“, v českých titulcích (cituji z DVD, Zóna-Aerofilms, 2006, titulky Michala Petříčka): „Odtud se nevrací.“ Robert Bresson a Andrej Tarkovskij se na festivalu v Cannes 1983 nepodělili o obyčejnou cenu za režii (s. 21), ale o Velkou cenu za autorský film (Grand Prix du cinéma de creation). Byla to druhá nejvyšší cena onoho ročníku, nikoli, jak píše Wikipedie, šestá v pořadí. Věřme *Filmovému přehledu*.

#### Degradace kinematografie

David Petrů, jenž Dyerovu *Zónu* přeložil, překládá Room civilně jako Místnost. U nás se vžilo mluvit, v souladu s původním ruským zněním, o komnatě. Překlad knihy je šfavnatý: líbí se mi

„vlhká, mokvavá skoroobyčejnost“ (s. 65), pomůže neologismus: „permahlubiny přítomnosti“ (s. 83, „permadepts of the present“). Kde se originál nedá přeložit s adekvátní vtipností, umí to Petrů na jiném místě vynahradiť, když například neutrální větu: „Writer still wants to talk“ překládá idiomem: „Spisovatel má povídkavou“ (s. 116), podobně „chleba si za to nekoupíte“ (s. 148). Výsledný požitek se četbě originálu vyrovná. Poznámám jen, že „a longish shot of the three of them“ (s. 82) neznámá „dlouhý záběr na naši trojici“ (s. 82), ale velmi velký (nebo vzdálený) celek. Záběr však trvá 93 vteřin, takže je vážně docela dlouhý.

Filmová věda zažila u nás před deseti patnácti roky odklon od takzvané dojmologie. Mladým vědcům, kteří se právě vrátili ze zahraničních stáží a přečetli aktuální knížky z oboru, připadala impresionistická kritika náhle nekompetentní, málo odborná. Dyer v *Zóně* ukazuje, že kdo se vyhýbá intuici a interpretaci, ničemu neporozumí. Vrací divákovi radost z divání, kterou mu neposkytne žádná analýza. Vrací čtenáři potěšení z esejistického myšlení. ▀

Geoff Dyer. *Zóna*. Z angličtiny přeložil David Petrů.  
Praha, Litomyšl: Paseka, 2015. 224 stran.