



*Počula som – nad cárovičom spievali:
„Kristus vstal z mŕtvych“
a nevýslovným svetlom žiaril celý chrám.*

***Anna Achmatovová
Pri samom mori***



SVETLO V CHRÁME

*(meditácie nad filmami
Andreja Tarkovského)*

IGOR KOVÁČ

*Ďakujem hlavne a predovšetkým
MUDr. Ivanovi Mendlovi za jeho anjelskú misiu
a otcovskú starostlivosť, ako hovorí Márquez,
za „lásku v čase cholery“ počas tých ťažkých rokov...*

*Moje poďakovanie patrí aj priateľom a ľuďom, ktorí mi
pomohli s touto látkou, tu sú ich mená:
Marek Maďarič, Martina Jakešová, Jozef Macko,
Tatiana Grigorjanová, prof. Pavel Šima, CSc.,
Robert Nemeček, Jakub Meisner, Robert Žanony,
Darja Asimova, doc. Natália Kiseľová, CSc.*

Obsah

Slovo na úvod	6
I.	
Tri zväzky Puškina	8
II.	
Andrej Rubľov	12
Zrkadlo	140
Stalker	203
Nostalgia	257
Obet'	318
III.	
Posledné slová	405

Slovo na úvod

Tento text vychádza zo základu diplomovej práce odozdanej v roku 1993 a zahŕňa filmy *Andrej Rubľov*, *Zrkadlo*, *Stalker*, *Nostalgia* a *Obeť* (nevenujem sa školským cvičeniam režiséra a ďalším dvom filmom *Ivanovo detstvo* a *Solaris*).

Práca pôvodne vznikala z potreby reflexie filozofického posolstva a krásy vo filmoch Andreja Tarkovského, jeho diela mali pre mňa aj celkom konkrétny rozmer „duchovnej pomoci“.

Dnes prístupujem k opätovnému dialógu s nestarnúcim umením z potreby vyrovnáť sa s majstrom mojej mladosti. Prácu som rozdelil na tri časti. V prvej nazvanej *Tri zväzky Puškina* ponúkam namiesto zvyčajného úvodu len malý žartik na rozveselenie, druhá časť je vlastne tým podstatným, čo pokladám za svoj príspevok do diskusie pri červenom víne, a nakoniec tretí diel *Posledné slová* je zrýchleným prehľadom pre mňa podstatných motívov v Tarkovského diele.

Text nemá ambíciu vedeckej práce, je iba vstupom do „salónneho dialógu“ s viac-menej presne určeným okruhom ľudí znalých vecí, teda tými, ktorí poznajú tvorbu Andreja Tarkovského, radi sa k jeho filmom vracajú a ešte sú aj ochotní čítaním rôznorodých názorov vyvolávať ducha polemiky, diskusie a objavu v procese hľadania „veľkej pravdy“. Pri písaní som tento predpoklad považoval za naplnený.

Zmyslom textu je priblíženie obrazov a v maximálne možnej miere presných dialógov piatich filmov, podľa mňa najdôležitejších pilierov Tarkovského tvorby. Snažím sa opísať filmový obraz tak, ako ho vnímam ja, do tejto „mojej interpretácie“ vkladám dialógy z filmu, vzápätí sa pokúšam ono opísané komentovať či uviesť do súvislostí, o ktorých si myslím, že sú podstatné.

Niektoré zdroje citácií sú pre mňa už nedostupné, prípadne pochádzajú z anonymného zdroja, iba tie „dlhšie“ citácie majú uvedený prameň, a preto väčšina z nich zostáva len v úvodzovkách. Nespojil som citácie podľa čísel so zoznamom použitej literatúry, ako sa to robiť má. Síce to ľutujem, ale život je už raz taký.

S výrazmi v úvodzovkách pracujem však aj z dôvodu „podčiarknutia zmyslu“ či vyjadrenia paradoxálnej hodnoty slova, takže nie každý výraz alebo veta v úvodzovkách znamená automaticky citáciu.

Autor

Tri zväzky Puškina

„...určiteže tak, krása spasí svet,“ povedal si potichu Fiodor Michajlovič a s pohľadom neprítomne upreným na hárok papiera dopísal tých pár riadkov, ktoré mu ešte chýbali do úplného zakončenia kapitoly *U Tichona*. Zakašľal, niečo sa mu zachytilo v nose, tak si najdlhším nechtom na maličku opatrne ten kúsok vybral...

Ťažko sa zdvihol, a keď už pevne stál, prešiel si rukou po malých vreckách vesty, no urobil tých pár krokov k oknu bez toho, žeby pod miniatúrnymi nášivkami niečo našiel. Odhrnul záclonku. Kút uličky starého Baden-Badenu stále trpel ako v zlom sne, ponorený do šera rannej hmly čakal na opitého zúfalca, ktorý tu skoncuje so životom. Ale zastal tam len chudý, špinavý pes. Fiodor Michajlovič si s radostnou dôslednosťou, mľaskajúc pritom suchým jazykom, zapálil cigarillo a pár minút s hlbokým záujmom pozoroval vychrtnutého orieška, dokonca naňho začal myslieť. Prišlo mu to hlúpe, no zasa na druhej strane „veľmi prirodzené“, súcit je predsa najhodnotnejší cit... Jemne sa poškrabkal, hemoroidy boleli čoraz väčšími, už aj ráno ho tlačili, pýtali sa von „bez príčiny“, veď „sedieť“ začína až okolo pol deviatej večer, tak čo sa im nepáči... „Správajú sa ako ženy, sú nečisté, svojvoľné,“ súhlasne pokýval hlavou, dobrej myšlienke sa treba pokloniť... „Pravda“ sa vyslovuje ťažko, slová sú ako mrzáci, keď stoja pred pravdou... A bolia viac, napriek výbornej masti z dubovej kôry... „Dr. Rosenfeld – zbavte sa bolesti,“ uchechtol sa. „Čo títo nevymyslia, ešte navyše... okrem peňazí...“

Bolesť a malý hnev na lekárniko ho však vo chvíli prešli, sústredil sa na obraz dvoch tvári. „Kto trpí viac...“ myšlienka mu prechádzala hlavou ako ostrie reznej ocele, „aha, výčitka svedomia,“ uvedomil si s uľahčením, city sú podstatnejšie než bolesť tela. „Kto sa trápi naozaj... maličká... večne zbitá a teraz navyše aj hlboko zmätená z toho, čo sa stalo, alebo tento milý čertík... krásavec, nedostupný ako zlato v banke, pán sveta... aj chudáčik, isteže, a na to netreba zabudnúť, je to síce v každom zmysle slova žobrák, ale tiež veľký charakter... aj to meno, tvrdé, uhrančivé, dobré je, meno sa podarilo... tak Matrioška alebo on, princ Stavrogin, kto viac?“ Fiodor

Michajlovič sa náhle a štekavo zasmial, lebo na trasúceho sa psa vyletel z náprotivného okna obsah nočníka, pes sa strhol, zavyl, zaškrabal všetkými štyrmi a zmizol, iba na chvíľu mu z úst v posmešnom vychechtnutí vyrazili zažltnuté zuby, krátke a početné, v inak úplne tichej izbe tak zahuhlal ľudský hlas... Vzápätí sa však ovládol, zväžnel, vlastne sa zachmúril, bol to nakoniec výraz jeho tváre. „Ale urobil to rád, hoci váhať je tiež nutné, však? Byť neistý, dokonca veľmi neistý, to je poklad duše, neistota odhaľuje, lebo je to vlastne strach, svedok úprimnosti... a nádej, skutočná nádej je len maskou najväčšieho strachu... Áno, to je zrejme, to on dáva činu vlastné požehnanie, a čo chce srdce, to je sväté. Hm, hlavne zmysel celej veci... Nie bonmoty, ale pravdu! ‚J’y suis et j’y reste!‘ Strach plodí vieru a viera sa pred ničím nezastaví, tiež nerozpozná, ktorá ruka to bola... No nič, pomaly, sformovať, skrátka, dokázal to, zbavil sa ťaže, je to obdivovateľ, to je dôležité... Veľký muž musí byť predovšetkým milovník, obetavý cititeľ krásy... Sama si pýta zaobchádzanie, tak krása vždy a zakaždým v zlom úmysle! Samozrejme, taká je jej krv, ako Nastasija Filipovna, povedzme, tam sme sa nepomýlili, musím pochváliť... a on – prečo a s akým cieľom, potvrdiť tieto veci až do hĺbky duše... Večer treba pripísať do poznámok... „príčina a následok“, čistá mechanika, a popritom sa stal starogréckym bohom, na všetko si siahne... beztriestnosť! Na toto nezabudnúť! Pre bohočloveka nemá Boh trest! Musí sa obesiť, pretože už nemá čo iné skúsiť, to je dôvod, och, Bože, pomôž, odpusť a zmier... Takže ako, ako ďalej, dievčatko úbohé... nie, toto nechcem teraz... isteže je mu to aj ľúto, ale formulácia! Stal sa cárom smútku!“

Fiodor Michajlovič náhle zazíval a hneď veľmi zlenivel, už sa mu nechcelo ani myslieť. Zhlboka sa nadýchol a to u neho okamžite vyvolalo kašeľ. Odpľul si von oknom, no ranný chlad ho donútil rýchlo privrieť obe obločné krídla, striaslo ho, akoby bol celý mokrý v rannom vánku. Obzrel sa po priestrannej izbe penziónu, mal dojem, že niekto náhle vstúpil. Bol však stále sám. Tak, spať... Ale potom mu napadlo, že si ešte raz musí poctivo prečítať Lukáša. Chytil do rúk evanjeliá, pevnú, koženú väzbu dostal do daru od manželky jedného dekabristu ešte roku 1851, meno zabudol, stále mu opakovala „vy iskrennyj“, ale zošitá je pevne, spával na nej štyri roky a potom, tie závraty z čítania, nezabudnuteľné noci so záchvatmi, veľký mier, Kristovo kráľovstvo hneď teraz, tu... Začal

si potichu pospevovať „Na brehu vodnej celiny stál on len s plánmi smelými a hľadel v širu diaľ...“, chvíľu listoval v zamastených stránkach a potom náhle ustrnul. Keď premýšľal, pripomínal tesaný kameň.

Ten Orlov, pomocník stráže, tučný pes, ako to mohol vymyslieť tak presne... „zubami k stene, bratia filozofi!“ Alebo „vykonajte dočasný výkon funkcie koňa“... Je v tom aj humor, ale hlavne, naozaj je tam pravda... Veľký pozorovateľ, nemá čo robiť a Boh myslí v ňom, hoci sám je psom, inak nemôže... a pritom hĺbka! Možno mravnosť! Ale nie, hlúposť... Ako je to možné... Aj veľa iných! Samé sofizmy... Ani Puškin by mu nestačil... Pravda z úst do úst... vskutku apokryfy! Hneď ráno zapísať! „Nekonečná je sila ruského slova“... Možno by sme mohli opäť... k veršikom... talent by bol! Hej, hej, no hlavne pravdu, nielen myšlienky! A pravda je jedna, každý rozumie... Rusko praská od pravdy ako latrina. Čaadajev sa nemýlil... záchrancí sme, kalmyckí, ale predsa len sme ich spasili... Nie, nie, teraz už nie, aj keď... Bola to krásavica, taká milučká, chutná, až príliš nežná, ako herečka... Hneď tie odvážne pohľady... či ich to učia, niekde za zástenkou, hovoria im, to musíte takto, moja drahá, alebo ako im to príde... Hm, maličká... Gospode pomiluj...

Na trikrát sa prežehnal, na perách mu hral čudný úsmev, oči horeli a pritom vyzeral ako dávno mŕtvy. Ladovými končekmi prstov si zľahka hladil bradu, vášnivý hlas mu šeptal... „Hej, ale tá s mašľami bola predsa len príliš tučná a navyše na prvý pohľad hnusné decko, už s vlastným názorom! Zabiť. No Irinočka, dcérenka, tá živosť v tvári, nečakane pokorná, a v nestráženej chvíli, ako tiger... v Moskve za mrežou, ale nie, nie, už nechcem, radšej spať, a ani nemyslieť! Teraz zakázané!“ Prudko sa posadil na tvrdú posteľ, akoby náhle nevedel, čo vlastne chce urobiť. „Ale hneď zajtra treba osloviť guvernanku, okolo tretej na kolonáde, a priamo, bezočivo, nebať sa týchto vecí, ide to, len treba z očí do očí, tvrdošť je základ všetkého! Je to Nemka, tie vždy rozumeli. Nemá ani zrnka citu, v srdci len podzemný hnus... tak, dohoda istá...“ zakašľal a začal si nemotorne vyzliekať úzku vestu, no proti svojej vôli sa ešte raz s bolesťami kíbov postavil a neupravený, s halenkou nad rozopnutými nohavicami kymácavo liezol na škripajúci stolček. Pomaly dočiahol na vrchnú policu mohutnej skrine a prstami skrivenými od ustavičného držania útleho pera nešikovne siahal po jednom z troch veľkých zväzkov Puškina. Naozaj sa už začalo rozvídiavať...

Moja láska k obom mi viedla ruku pri tejto bezočivosti, dovolil som si totiž vymyslieť úryvok zo scenára Tarkovského o Dostojevskom, pretože najlepšie je začať nečakaným.

Tarkovskij veľmi túžil nakrútiť film o Dostojevskom. A keďže prenášať veľké kamene želani je nevyhnutné, lebo jedni druhým bremená neste, urobil som to...

Ale dosť bolo žartíkov, prejdime teraz bez váhania, ako na pohrebe milučkého ľušočku, k tomu podstatnému: hor sa na lievance!

ANDREJOVO TRÁPENIE

„Ak sa ťa pohan spýta na tvoju vieru, vezmi ho do chrámu a ukáž mu ikony.“ (sv. Ján z Damasku)

„Ikona nie je krásna ako umelecké dielo, krásna je predovšetkým jej pravda. Ikona nikdy nemôže byť ‚pekná‘, jej krása vyžaduje duchovnú zrelosť, aby sa dala rozpoznať.“ (P. Evdokimov)

„Vo východnom kresťanstve prevláda záujem o metafyzické dogmy, väčšinou abstraktné a s realitou vôbec nesúvisiace. Náboženstvo sa plne orientuje na svet nadzmyslový, nepozemský. Hlavnú úlohu v ňom hrajú mnísi žijúci v osamelých kláštoroch v prísnej askéze. Stoja bližšie k Bohu než všetci ostatní, pretože odišli od sveta najviac zo všetkých ľudí. Ich ideály sú hlboko pasívne, majú len jeden cieľ: spasíť svoju dušu a pripraviť ju na nadchádzajúci život. Rovnako pasívne sú aj úlohy, ktoré si vytyčuje cirkev: v kulte chce poskytnúť ochutnávku večnej blaženosti, najvyššie dobro hľadá v budúcnosti, pozemské záležitosti ju zaujímajú málo. Ochotne sa zmieruje so skutočnosťou svojho podriadenia svetskej moci. Jediná podmienka, ktorú si kladie, je to, že cisár musí byť pravoverný. Ostatné veci ju nezaujímajú. Ak sa zachová vonkajšie dekórum a svetská moc sa nemieša do cirkevnej dogmatiky a do oblasti kultu, naživa cirkev pokojne s akoukoľvek mocou. Ako strážkyňa tradičného odkazu minulosti predstavuje východná cirkev rozsiahly statický systém, ktorého poslaním je sprostredkovať veriacim pokoj a mier vo forme prísne fixovaného rituálu.

Tieto dva základné momenty východného kresťanstva – pasívna kontemplácia a kult smerujúci k poznaniu transcendentného sveta – sa zvlášť výrazne prejavili v byzantskej religiozite. Prísny askét, ktorý skrotil svoju telesnosť a vedie osamelý, rozjímavý život, zostal navždy ideálom Byzantíncov.

... nenarodili sme sa preto, aby sme jedli a pili, píše Nikeforos Blemmydes, ale preto, aby sme na slávu nášho Stvoriteľa žiarili cnosťami. A živíme sa z nutnosti, aby sa náš život uchoval pre kontempláciu, pretože práve pre ňu sme sa narodili. Ako deti dobra sa musíme cvičiť v dobre

a ušľachtilosti a len čo by pozemskosť a pomínutelnosť, ktoré takisto patria k človeku, začali nadobúdať nad dobrým a ušľachtilým vládou, musíme sa o to usilovnejšie snažiť, aby boli naše myšlienky natrvalo sústredené na vyššie veci. Zároveň nech sa človek rozlúči so všetkým pozemským ešte skôr, než bude vyslobodený z telesných pút, a nech obracia svoj duchovný zrak k nebu ako k svojej pravej vlasti, kde sa tiež nachádza jeho najvyšší Otec. Šťastie, ktoré očakávame v záhrobí, je neporovnateľne väčšie a vzácnejšie než všetko šťastie sveta... a muky pekelného ohňa, prichystané tým, ktorí neposlúchajú príkazy Krista, sú neporovnateľne neznesiteľnejšie než pozemské utrpenie.“ (V. Lazarev)

A Teodor Studijskij ešte hovorí:

„... nevybrali sme si ani vojenskú hodnosť, ani občiansky úrad, ani titul vojvodu a dokonca ani niečo také závideniahodné, ako je cisárska vláda, vybrali sme si niečo omnoho väčšie a neporovnateľne dokonalejšie než toto všetko – nebeskú službu, alebo presnejšie povedané niečo, čo je pravé a nepominuteľné a čo nespočíva v slovách, ale v samej skutočnosti.“

„Pri takomto prístupe k realite sa muselo maximálne dariť mníštvu a to sa tiež v Byzantskej ríši stalo. Bolo by ale chybou myslieť si, že tento sklon ku kontemplatívnemu životu bol typický len pre mníšske kruhy. Táto tendencia ovládala rozhodným spôsobom všetky triedy spoločnosti, všetci považovali kláštor, podobne ako chrám, za najkrajšie útočisko na zemi.“ (V. Lazarev)

Andrej Rubľov sa narodil približne okolo roku 1370 a po vstupe do kláštora Svätej Trojice v Zagorsku, ktorý založil Sergij Radonežskij (tento svätec prezentuje ideu Svätej Trojice ako stelesňujúcu náboženskú a politickú smery doby, teda túžbu po zjednotení národa, a teologickú myšlienku „jednoty vo veľkosti“), stáva sa Rubľov členom maliarskej skupiny pod vedením Teofana Gréka. Kronikár ho zaznamenáva ako tretieho, teda posledného v poradí za Danilom Čorným (čo je takisto historická, ako aj filmová postava), to znamená, že išlo o „mladého“ umelca s malou skúsenosťou. Za Rubľovo-ve prvé práce sa považujú fresky v Chráme úmrtia Panny Márie vo Zvenigorode z roku 1400. Už od ranej mladosti ho však pokladali za veľký talent, za umelca, ktorého „farby poslúchajú, pretože sú jeho rukou nanášané citlivo a nežne“ (*Najväčší maliari*).

A práve tu, v srdci byzantskej Rusi, na prelome štrnásteho a päťnásteho „veku“, možno len pár sto metrov za múrmi Vladimira otvára

Tarkovskij svoju najväčšiu filmovú kroniku (už sám v majstrovskom veku tridsiatich štyroch rokov, podľa zákonov „tej doby“ vlastne „zoči-voči hrobu“), aby „čiernou a bielou farbou, Božím slovom a nebesky krásnou hudbou“ podal svedectvo o príbehu ikonopisca Andreja Rubľova. Všetko, čo Tarkovskij o Rubľovovi povie, a každý obraz, ktorý namaluje, si musí vymyslieť, vlastne sa po ohnivých stopách ruského srdca navracia do minulosti až „k nim“ – popýtať sa, poobzerať v „zemnom poklone“ a s láskou, dôverou a čisto duchovným zámerom potom „skokom“ v sovietskom boľševickom „čude“, avšak priamo v kotle „slobodienky“ šesťdesiatych rokov 20. storočia vytvára epopeju veľkého sna a absolútnej pravdy.

Pretože po ceste faktov by prišiel len k obrazu Rubľova ako zrejme zavalitejšieho chlapika s neúmerne dlhou bradou (plnou drobnej hávede?) a nepeknu lysinou, ktorý sa za celý život ani raz na obraz nepodpisal, umrel a vlastne nič „potvrdené“ nezanechal (dve miniatúry s motívmi „Zo života Sergija Radonežského“ zobrazujú Rubľova pri práci v chráme na vrchole gigantického rebríka a to je všetko, čo o jeho podobe vieme), takže jedine pravdou srdca mohol Tarkovskij preniesť na plátno „anjelský“ obraz doby a človeka v nej (aj keď Solženicyň tvrdí, že skazil, čo mohol, že vykreslil starú Rus ako peklo násillia a Rusov ako mentálne retardovanú masu v marazme materiálnej biedy a úplnej devastácie ľudskej podoby, teda že v tomto obraze či už zámerne – ako sovietsky sluha – alebo z čirej nevedomosti klamal).

Čo sú však znamienka hodnotení tvárou v tvár jednému z najlepších filmov dejín, fascinujúcim obrazom pravdy, ktorá sa nedá poprieť... Práve najhlbšia sociálna pravda vyteká Tarkovskému spod rúk, akoby inak ani nemohol. A ruská pravda, tá „krásna Nastenka“, skopaná vždy do belostnej tváre a stúlená v tmavom kúte ruskej chyže, je základom Tarkovského krásy a nielen v tomto filme, krása z nej vyrastá a sama je pravdou sytená. Estetický rozmer „jeho krásna“ je síce tiež plnohodnotným majstrovským umením, ale bez absolútnej pravdy života by bol len zručnou manierou a v toku času by zaschol v dejinách ako mnoho iných gestuálnych výkonov. Ako sa „Gioconda“ bude „usmievať“, kým sa všetky médiá nerozpadnú na prach, tak aj Tarkovskij bude Rubľovom „zachraňovať“ vždy v rovnako výsostnej intenzite svojho jedinečného evanjelia.

Širokouhlý, čiernobiely obraz sa otvorí v podhlade na biely chrám, v oblúku cimburia zavadzia hrubá štruktúra monštra zošitého z ko-

ži a plátna, teraz nafúknutá a nešikovne pozvázovaná hrubými povrazmi. Je to „mužický balón“ a jeho tvar líniou presne kopíruje ušľachtilý kamenný oblúk, aj keď je smiešne desivý a „škaredý“ oproti kráse chrámu, archetypálne slúži ako on, ba viac, pretože je dielom vlastných rúk a srdca skutočne zapáleného pre Boha, je zároveň prejavom celostnej slobody svojho tvorcu, ktorý sa na ňom vznesie ako Kristus pri nanebevzati a preletí ponad hrubé múry a bude „vyššie“, a teda bližšie Bohu, než by mohol byť zlomený v kolénach na dlažbe pod zlatými podobami hnevlivého Pantokratora.

No nielen kupole chrámu je tento balón „vnútorne“ podobný, za nezručnou prácou, deformovaným tvarom, nekvalitným materiálom a jeho krátkou životnosťou cítime symbol veľkej, čistej a dokonalej duše, ktorá sa oslobodzuje z „hnusných“ materiálnych súvislostí, vzlieta z blata zeme a prachu tela, špinavých šiat, deravého kabátca a nezaplátaných váleniek, motúзка namiesto opaska a desivo páchnucej haleny, jednoducho vystupuje zo zvieracieho smradu ruského nevoľníka... Taktó vyzerá materializovaná podoba duše mužika letca, no keď si ju „už naposledy“ Boh vezme do rúk, bude len žiarivo krásna...

Okolo chrámu sa Jefimovi pomocníci narýchlo snažia upevniť balón, z ktorého uniká horúci vzduch.

- No, daj sem!
- Len túto?
- Hm...
- Archip, podaj vrece!
- Kde je?
- Pevne drž!
- Na, ber si!

Je zimné popoludnie, nemrzne, ale chlad zalieza pod kosti, navyše od rieky, ktorá sa rozlieva do tisícov stružiek a malých jazierok, poriadne tiahne, jediným zdrojom tepla pri kamennom chráme je len ohňom zahriate stelesnenie veľkého sna, pohanského odporu a určite aj najväčšej lásky k Stvoriteľovi... „gundža“ koži a plátna plná teplého dymu.

- Pozrite! - ukazuje chlapec.
- Jefim beží!

Podľa pozemského zákona je totiž taká snaha hriechom. Kto dovolil nevoľníkovi vznášať sa k oblakom, lietajú anjeli, nie ľudia! Cez polia sa teraz rúti dav dedinčanov, už sa dozvedeli, čo Jefim chystá,

a v tejto chvíli ho všetci spoločne naháňajú, bežia a revú ako praveká horda roztraseaná loveckou vášňou... Čo si to len Jefim vymyslel a aký strašný zločin sa chystá spáchať! Bránia kráľovstvo, ktorého zákony im boli vnútené, veria bez zaváhania, boja sa sami seba vo chvíli praktického nanebevzatia rovnakej duše, ako je tá ich, zvieracky zakliesnená pri zemi... Nevoľníci chytajú slobodného... (Motív scény sa vo variácii vracia v obraze svätójánskej noci, keď Kirill na čele „mnišskej polície“ uženie na smrť mladú a príťažlivú ženu Marfu, ktorá vo svojej добрote zachránila Rubľovovi život.)

Jefim naskočil do loďky, ktorú mal zrejme ukrytú v tóni pod jedným zo stromov so zaliatymi kmeňmi, pádluje teraz naozaj „o dušu“, dokonca o dve, tú svoju a takisto o „dušu balóna“. Jeho pomocníci takmer podľahnú panike, každý sa rozbehne iným smerom a snažia sa balón rýchlo pripraviť na odpútanie...

- Pjotr, drž povraz!
- Nedá sa uviazať!
- Bože, kde je?
- Tu je, nevidíš, či čo?!

Mužik Jefim dobieha na breh a s improvizovaným „sedlom“ v rukách stúpa, lapajúc posledný dych, na nízky briežok. Tu sa týči „cerkev“ a pri nej sa vznáša už takmer pripravený „Eliášov voz“.

- Rýchlejšie! – vykrikne a vzápätí sebaisto, ako majster svojho remesla, dodá len sám pre seba: – Hotovo... hm?!

Obide stenu a pred vchodom sa na pár sekúnd zastaví, krátka modlitba pred veľkou cestou je rovnako dôležitá ako si ešte naposledy posedieť či postáť. Tu ho nikto nevidí, aspoň na chvíľu sa pomodlí a vojde dnu.

- Panebože, len aby som stihol, – Jefim blúdi prázdny interiérom cerkvi, no vchádza do tohto chrámu s „veľkým poslaním“, ešte raz vybehne von zobrať si povraz, pomocníci zatiaľ horúčkovo upevňujú balón.

- Rýchlo! Odviaž to!
- Ťahaj...
- Drž balón!
- Nestihneme to!

Vzápätí opäť skočí medzi chladné steny a ešte cez prázdne okno vydá posledný pokyn:

- Archipuška, zadrž ich!

Ale to už dedinčania vyskakujú z lodiek a napádajú Jefimových

pomocníkov. Laná držiace balón sa vlnia vo vetre a križujú líniami priestor, rovnako aj loďky ortodoxných strážcov prízemnosti zdobia vodnú hladinu. Kontrast medzi horizontálnymi líniami člňkov pevne usadenými na zemi a lanami, líniami „ducha“ ťahajúcimi sa nahor, je dobre viditeľný z kupoly chrámu, kde sa už plazí anjel Jefim – pre tých dole kacír a zradca – obmotaný povrazmi snaží sa „nasadnúť“.

– Teraz ja, teraz ja... – šepká si vo vratkej pozícii a nohou šliapne na strechu chrámu. Šmykne sa mu, no predsa len nespadne. Jeho pomocníci už ležia na zemi pod nohami rozzúreného davu.

– Ujček, rež povraz! Odrež povraz, ujček! – kričí chlapec zrazený do blata, aj pre neho je tento deň zrejme najväčším, je slobodný ako nikto z jeho dediny či šireho okolia. Stal sa zrazu postavou bájok, to o ňom sa tiež raz bude rozprávať „dávny príbeh“... a pritom ešte stále žije a môže veriť!

– Ja ti dám „odrež povraz“! – zúrivo sa na neho oborí mohutný muž s holou hlavou. – Strč mu fakľu do papule! – vydá príkaz druhému, ako je on, a sám sa pokúša udržať balón pri zemi tým, že povraz ťahá ťarchou zavalitého tela. Ale náhle všetky laná padajú, akoby sa vracali z neba po neúspešnej snahe zachytiť sa o Boží trón, mladík vykrikne od bolesti a v obraze sa v detaile zjaví horiaca fakľa. Za veľké myšlienky sú v každej dobe ľudia osmahnutí plameňmi silnejších, teda majiteľmi pravdy, či s križom na krku, či bez neho.

Balón sa vskutku vznáša nahor. Ľudia na zemi zamrú v úžase. Počúť ženský hlas.

– Och, božemôj!

– Letím! – sipoce neveriaco mužik Jefim. Je teraz sám tam...

– Jefim, kam letíš? – ktosi naivne zakričí zdola, zo zeme, akoby to Jefim mohol vedieť.

– Ja letím! – odpovie mu Jefim primerane absurdne, jednoducho a pravdivo, na Rusi však víťazne.

Z Jefimovho pohľadu je svet „dolu“ malý a smiešny, mužik sa na chvíľu môže zahľadieť do kamenných očí svätcov na priečeli cerkvi, a to „tvárou v tvár“, ako seberovným, a už ho vietor berie nad vodu. Tá akoby bola len omylom narušená občasným výskytom ostrovčekov zeme, je to „inverzná krajina“, iba ilúzia kameňa a hliny, v skutočnosti sa tu rozprestiera skrytý „oceán“, ktorý sa pred ľudským zrakom zakryl maskou úrodnej pôdy, pastvinami... (Už na tomto mieste sa Tarkovskij pohráva s myšlienkou „dvoch svetov“ a tú, hoci nevydarene, rozvinie v *Solarise*, naplno však až v *Stalkerovi*, kde

sa krajina, zem a život s ňou, delí už v princípe na materiálnu mizériu väčšiny spoločnosti, koncentrák štátu, a teda „profánnu existenciu“ väzňa a slobodný priestor prírody, duše, filozofický oceán Zóny, teda „posvätné bytie“ človeka.)

Stádo voľne bežiacich koní (bez ohlávky) je jediným živým bodom na holej pôde, tú teraz z výšky pozoruje oslobodený otrok.

– Archipuška, letím! Hej, vy, chytajte ma! – smeje sa Jefim z balóna.

Ten však rýchlo začne strácať výšku a vystrašený „Ikarus“ vo svojom amatérskom sedle zagúľa od strachu očami.

– Panebože, čo je to, čo sa deje?

Tu nasleduje zrejme „najhorší“ záber celého filmu. Pretože sa v poststalinskom Rusku filmové žánre „pozabudli“ vyvíjať tak, ako postupne (bez zásahov) nachádzali svoju stále dokonalejšiu filmovú reč v Amerike, platí aj Tarkovskij na tomto mieste svoju daň. Volí nič nehovoriace nájazdy na balón, hoci by určite rád funkčne dramatickými zábermi a ich sekvenčným radením vyjadril „žánrovú“ akciu. Avšak pôvab tejto scény sa tým nestráca, naopak, americky dokonalý spôsob vyjadrenia by sice bol technicky presnejší, a teda „uveriteľnejší“, ale určite by scéne chýbalo „čaro“ takmer nespojiteľných záberov spletených ako vrkoč do nádherného celku plného vnútorných protirečení a napriek tomu pravdivému, až sa „duši chce spievať“... (Krásny je aj zjavný rozpor medzi umiestnením „sedla“ pod balónom v prvých záberoch a jeho pozícia už za letu, Jefim navyše nastupuje „zhora“, teda od vzduchom plnenej časti, čo je technický nezmysel, keď balón začne stúpať, žiadne laná ani „sedlo“ pod ním viditeľné nie sú a hlavne veľkostný rozdiel medzi balónom a stenou chrámu je v jednotlivých záberoch „ruským spôsobom“ variantný.)

Ako Jefim postupne padá (zábery z vrtníka sa to aspoň snažia naznačiť), ukazuje sa mu na vodnej hladine „nebeské kráľovstvo“. To, ktoré sebaobetujúco a úporne hľadal „hore“, nachádza zrazu na zemi, dokonca medzi loďkami svojich vlastných (musel vyletieť, aby si to uvedomil), tie totiž prekrajujú chuchvalce belostných oblakov skvejúcich sa v odraze na pokojnej hladine malých jazierok a ako vztýčené kopije nebeskej stráže očakávajú už Jefima „doma“.

– Archipuška! – zareve Jefim v smrteľnom strachu.

Samotný pád skúša Tarkovskij vyjadriť zrýchlením a nakopírovaním jednotlivých políčok filmu, tvrdý náraz je zdôraznený úderom bubna. Treba však povedať, že charakter týchto dvoch záberov (Jefim v

balóne a jeho pád) sa už vo filme v takejto podobe nezopakuje, od tejto chvíle Tarkovskij používa len „čisté“ a „nežánrové“ obrazy (s výnimkou bojových scén a podivného letu labute). Aj na majstra platí zákon, že čaro nechceného často stvorí omnoho hodnotnejší obraz než dokonalá znalosť vysoko efektívnych nástrojov stvárnenia a dramtizácie predkamerovej reality. Vysoká žánrová profilácia filmového jazyka by, naopak, „potopila“ vzácny naivizmus scény, identický tentoraz s dôverou samotnej postavy či už v Boha alebo v seba samého – sila nakrúteného materiálu vyrastá tak z komplexnosti pravdy, polovičnej schopnosti a ťažko slovami opisateľnej „dôvery“ v hĺbku samotného motívu. A táto magická identita sa netýka len Tarkovského nešikovných pokusov o žánrový dych niektorých výjavov, ona je potichu prítomná i tam, kde Tarkovskij zlyháva „sám v sebe“, kde sa opakuje, vykráda alebo zahráva s manieristickým dôrazom na dokonalosť svojho už „raz a navždy“ vynájdeného sveta...

Napriek tomu, že za svoju odvahu zaplatil mužik Jefim vlastným životom (zem si ho aj tak pritiahla späť), vykonal tento anonymný dedinský otrok akt všeobecnej spásy, ukázal iným možnosť „veľkej slobody“ a sám sa stal jej „svetlonosom“. A za to mu vďaka – jeho mŕtve telo teraz pokojne spočíva na zemi, zatiaľ čo duša-balón presne na hrane zeme a vody vyfúkava posledné zvyšky tepla do nebeských okien. Smrť ukončila, ale nepokorila veľkého ruského človeka v špinavých šatách. Neosedlaný, spokojný a „šťastný“ kôň (výnimočne ležiaci na zemi) obtiera sa o matku zem, rajbe sa trávou, korenkami, aby sa vzápätí zdvihol a pomaly, ladne odklusal. (Tarkovskij uvádza, že chcel vyjadriť „smútok koňa“.) Tak teda šťastný či, naopak, smutný kôň, všetko jedno – hlavne krásny kontrapunkt k Jefimovej smrti.

Všetko, čo je živé, patrí zemi a k nej sa navracia. Všetko, čo sa vzpína a je duchovne slobodné, musí sa opäť premeniť v hmotu. Niet väčšieho poznania a ani inej nádeje. Jefimov pád je tak nielen vyrovaním dane za to, čím si dovolil byť, teda vzbúrencom proti prírodnému zákonu a ľudským zákazom súčasne, je hlavne dôkazom nepopierateľnosti hmoty – zatiaľ čo duch pokojne zaletí Bohu do úst, telo je limitované samým sebou. A tak sa nakoniec vráti duša tam, kam patrí, ako aj telo, akokoľvek slobodný a veľký či nekonečne božský jeho výkon bol – skončí na zemi a napokon v nej.

Tarkovskij od prevej chvíle koncipuje zábery ako samostatné obrazy s plnohodnotnými námetmi výjavov, pričom nestráca zo

zreteľa dramatický dych sekvencie a historickú vernosť dokáže znásobiť nielen dokonalou výpravou (za kostýmy a výpravu „vybozkávať ručičky“), ale predovšetkým prirodzenými, a predsa výnimočnými hereckými výkonmi. U nás sa Vláčil šesť rokov trápil s hercami v horách a takmer sa upil na smrť, kým dosiahol unikátnu autenticitu Roháčka a jeho divých obyvateľov. Tarkovskému to v moderných (zároveň však hlboko stredovekých) pomeroch ruskej veľkodielne obrazov ide pomerne ľahko a herecké výkony pritom netrpia zo dna duše vydolovanými excentricitami či vysokými poetizmami, ako sa to sem-tam podarí „neudržať“ Vláčilovi v *Markéte Lazarovej*. Ako by charakter doby a zároveň zvieracia prirodzenosť veľkej pravdy Ruska boli všetkým tvorcom filmu vlastné, a tak len čo „aktori“ zmenili uzbecké tesiláky za mužické handry, ocitli sa zrazu „na rodnej peci“ – tento druh okamžitej prítomnosti archetypu v krvi bol vždy veľkou výhodou ruských filmárov (kto má záujem o detské hry, môže sa vo fotogalérii DVD pokúsiť rozoznať kostýmovaných mužikov od „robotníckych zložiek“ štábu).

SKOMOROCH

Leto 1400

„V roku 1408 realizuje Rubľov ako člen maliarskej skupiny objednávku na fresky pre Chrám úmrtia Panny Márie vo Vladimire. Dochovali sa len ich fragmenty v západnej časti cerkvi, no prežili hlavne dva rady ikon z ikonostasu.“ (*Najväčší maliari*)

Je krásny deň plný slnka a vtáčieho spevu, tráva a kvety voňajú, svet je v tejto chvíli rajom na zemi... Trojčlenná skupina maliarov opúšťa kláštor skrytý uprostred starých stromov.

V kamennom oblúku, ktorý kedysi tvoril honosné priečelie veľkej brány, sa objaví jeden zo slúžnych kláštora a máva rukami.

– Heeéj, Danilo! – zbieha briežkom za trojicou maliarov v kutniach, ktorí teraz s batôžkami prevesenými cez plecia zastali pri kmeni mohutného stromu. Zatiaľ niekoľkokrát zakikiríka kohút a scéne vo zvu-ku dominuje šum listia z okolitých bohatých korún, ten len dokresľuje inak nádherne pokojný „krajinný výjav“ s tromi mníchmi.

– Otec vraví, aby ste sa vrátili, nemá kto maľovať kópiu! Preboha, hovorí...

– Chod', chod', to nie je tvoja vec! – okamžite sa na neho oborí Kirill, najstarší z maliarov.

– Vy ešte budete ľutovať! Padnete na kolená! Nikdy sa vám to neodpustí! – zmení slúžny náhle tón svojej prosby. To Kirilla okamžite rozzúri.

– Dobre, to sa ešte uvidí!

Fyzicky by bol chlapca napadol, nebyť Rubľova, ktorý, chránený od chrbta stromom, stiahne Kirilla späť. Teraz po prvýkrát vidíme geniálneho maliara – mnícha, z ktorého pokora a viera žiaria na diaľku, hoci vyzerá skromne a nenápadne (vynikajúci Anatolij Solonicyn).

– Nedobre... – povie Andrej.

– Kto? – vzťahuje otázku hneď na seba Kirill.

– Nie je správne odchádzať z „Trojice“, – vysvetľuje Rubľov pri chôdzi briežkom. – Škoda... – ešte sa s ľútosťou obzrie za kláštorom, ktorý maliarska družina necháva za sebou.

Otvorí sa krajina s hospodárskymi domčekmi, okolo prejde muž, ktorý si rovnako ako oni nesie na chrbte „požíveň“, je to však drevo na kúrenie (no možno tiež prútiky do „báne“)...

Voľne sa pasúce kone uzatvárajú tento krátky, šťastím „z bytia na zemi“ predchnutý obraz.

Rubľov putuje so svojimi dvoma spoločníkmi poľom so snopmi nakladanými do radov. Úroda, ktorá je odmenou za ľudskú prácu, akoby sa oddeľovala od zeme, hromady sena narúšajú jej jednotný reliéf, čnejú dohora, miera k nebu podobne ako pyramídy, hrdé výsledky ducha a materiálneho výkonu bezmennej masy.

- V Moskve je toľko maliarov, že aj bez nás ich je dosť, však, Danilo? - obáva sa budúcnosti najstarší Kirill.

- Neboj sa, nájdeme si tam nejakú prácičku, - odvetí vždy skromný, vysoký Danilo Čornyj.

- Je to tak, len mi je ľúto, že... - bojí sa vyjadriť svoju lásku k istote kláštora mladý Rubľov.

- Napríklad, pozri sa na túto briezku, každý deň si okolo nej chodil a nevnímal si si ju. A teraz ju už viac neuvidíš. Aká je krásna, - ukazuje na strom kývnutím hlavy Danilo.

- Samozrejme, desať rokov (som chodil okolo nej)... - vyznáva sa i Rubľov.

- Deväť!

- Ty deväť, ja desať.

- Nie, ja sedem, ty deväť... - nedá si už zo žartu zobrať posledné slovo Andrejev najdrahší priateľ.

Náhle zahrní, a ako to už v letnej krajine býva, rozprší sa nečakane, prudký dážď zrazu bičuje hlavy troch pocestných. Rubľov ihneď hľadá ochranu pod stromom (len teraz opúšťa kláštor, ešte nemá skúsenosť so svetom, a preto sa ho bojí), vyzýva aj ostatných:

- Toša, pod' sem!

- Len pod', pod', nerozmočíme sa! - s prevahou skúsenosti a otcovskej nadradenosti ho späť na cestu volá Kirill.

A už aj bežia cez pole so snopmi, strácajú sa v diaľke. (Inak vždy dôsledný Tarkovskij ponecháva tento záber žiť len na polovicu pravdy. Pred kamerou síce duní prival vody, no mnisi v diaľke bežia cez slnkom zaliate pole a Rubľovove vlasy pritom lietajú vo vetre - to je tak, keď sa režisér nechá prehovoriť produkciou, že aj takto „to bude dobré“.)

V mužickej drevenici, dusnej a tmavej, je počas búrky veselo, ľudia, „krestjanini“, sa natlačili, ako sa kto zmestil, utiekli z poľa a zrazu sa tu zjavil „skomoroch“, potulný šašo, komediant s gusľami prehodnými cez plece, a pustil sa do spevu.

„...rovnakým spôsobom bránila ruská cirkev rozvoju ďalších sekulárnych foriem umenia. Inštrumentálna hudba (na rozdiel od duchovných spevov) bola považovaná za hriech a cirkevnými autoritami nemilosrdne stíhaná. Ale bola tu bohatá ľudová tradícia minstrelov a hudobníkov, čiže skomorochoch (Stravinskij ich zobrazil v *Petruške*), ktorí chodili od dediny k dedine s tamburínami a gusľami (druh citary) a cirkevným hodnostárom sa vyhýbali...“ (O. Figes)

Hneď mu všetci uvoľnili miesto a on teraz skáče na hlinenej podlahe s bubienkom v ruke.

– ...stretli oni milostpána, milostpán zas bojara, tí chromého Tátára, začali si spolu pospevovať, chváliť jeden druhého, žartovať, milostpán kričí na bojara „už je napečené, navarené“, bojar má bojarku, kyprú a krásnu, tá hneď dá každému! Hej, rob rýchlejšie! Bojar už uháňa tryskom!

Skomoroch je malý mužik v potrhannej blúze, s kožušinou „papačou“ na hlave a s veľkým bubnom, nedôsledne obťahaným tak, že kúsky kože previsajú cez obruč. Lieta po „ploščadke“ zrubu, zatiaľ čo poloopití mužíci, ich ženy a deti sa váľajú od smiechu. Strhne rukou ku kolu priviazané kozľa, zamečí a sadne si naň:

– Aha, bojar ide! – vykrične a vzápätí sa pustí do rytmicky intenzívnejšieho kola svojej prekáračky, ktorá sa rýmuje len občas, zato je pretkaná bohatou gestikuláciou symbolov od úst cez guľky až po ríť.

– Skomorochovia sú zlodeji a pijani, kuci, kuci od piatka do piatka, capy a tuláci – zdochnite v brage! Onedlho vás všetkých aj tak narazia na kôl, hop, a oni ho chňap, poniže pupíka, vyššie kolienok, silno za vajcia, bojar bradatý veľkú bradu mal, so smiechom a rýchlo ho oholili dočista, ale bez brady to nie je ono, to vám povie každá baba, brada musí byť! Bojar plače, ako blcha skáče, aj cap má predsa bradu! Radšej pobežím domov! Zaklopal na okienko, ale bojarka ho nespoznala, vidí – ksicht má holý, už ho nechytí za bradu, hneď dostal medzi oči, joj, stoj, neblázni, to sa nepatrí! Tak daj si gate na ksicht! Bojar bez veľkej brady šiel po ceste kľukatej, hrboľatej, skáče bojar hop, hop, hop, za ním husi ga-ga-ga, stretol ho pop, pritisol sa pevne... potom sa za ním otočil, čože je to? Oj, nanyanynany, ak mu stiahneme nohavice aj z tejto strany, aj z druhej strany, ksicht je stále rovnaký! Ty, hádaj, kde mám papuľu?

Skomoroch skočí „na hlavu“ a kráča po rukách, na náhle odhalených ritných pôlkach sa objavia oči a pekne namaľovaná „ľudská

tvár“, trasením inak zvädnutého svalstva ilustruje žartovník výraz nešťastného bojara (je to tiež jarmočný kontrapunkt k dokonalosti maľby Kristovej tváre na svätom dreve). Mužici sa prehýbajú od smiechu a Skomoroch poskakuje, krepčí, naráža hlavou do silného kmeňa (prorokuje svoj osud), aby následne spadol „mŕtvy“ a hneď so sprostým slovom na jazyku prekvapil v ďalšom z čertovských kúskov. Ale aj on sa unaví, musí si sadnúť, hneď mu podajú na zahryznutie tučný „ogurec“ aj hlavičku mladej cibulky, ktorú si po odplutí „zlého konca“ lačno strčí do úst. A už má aj nasledovníka, žiadalo by sa povedať „kopistu“, domácim pivom „bragou“ presiaknutý mužik napodobňuje napodobňovateľa, no hoci vykrikuje „Mám dobrú ženu, dvakrát mi dala!“, jeho produkcia je nezaujímavá, lebo on sám je bez skutočných schopností. Nízke umenie má takisto svoje vrcholy a dná, no predovšetkým sa váľa v bahne profánosti, imitácie lačnosti pudov, sedí na „voze radosti“ a uháňa práve opačným smerom, než kde žiari svätosť Trojice a pieta ikon vždy pozlátených najhlbšou vierou – sú to však dve tváre neodvolateľne toho istého Boha...

Tarkovskij tu odvážne zobrazuje smrtonosný klin medzi ruským, vždy nevoľníckym ľudom a vyššou vrstvou, ku ktorej maliari ikon patrili. (Takisto, a predsa už „po novom“ sa stretávali národne sa uvedomujúci ruskí aristokrati, ktorí po rusky vedeli dovedy akurát len nadávať, s nevoľníckymi vojakmi roku 1812 a tak okrem veľkej dekabristickej idey vzniklo aj nové, celkom praktické zopätie medzi ľudom a šľachtou; ono napríklad cez Puškina vyrazilo ako prelomená hrádza do náhle sa tvoriaceho ruského jazyka. Veľké neporozumenie, obrátené vďaka zásadnej konfrontácii ruských duší na veľký súlad, vždy plodilo v Rusku zázračné zmeny. Podobne napríklad „náklonnosť“ KGB k nacionalisticky orientovaným disidentom...) Tarkovskij zobrazuje gejzír ľudovej tvorivosti, zároveň absolútnej jazykovej slobody v konfrontácii s najprisnejším kánonom jazyka obrazu, výsledok je však stále rovnaký, tak byzantínska Rus, ako dekabristickou ilúziou zmietané Rusko, ako aj sovietsky raj na zemi vždy a prakticky tým istým spôsobom nakoniec ľudu vytrhnú jazyk. Realita ruského šialenstva vyrastá práve z tej nekonečnej nemožnosti „hovoriť“ a potreby aspoň z toho „nezdochnúť“. Keď sa už grcať poéziu zúfalstva naozaj nedá, Rus mrie, za všetkých nech je príkladom vlastnou rukou obesená Cvetajevová.

Náhle však všetko stíchne a Skomoroch si v infantilnom obrannom

geste nasadí na hlavu hore dnom obrátený hrnček – „fazuľový kráľ“ hodokvasu víta nechcených návštevníkov. Dovnútra vstúpili traja mnisi, maliari ikon.

– Búrka, – hovorí Danilo, lebo na prahu naozaj stoja oni, predstavitelia vyššieho umenia, tvorcovia obrazov, ktorým sa títo zablatení chudáci na stokrát klaňajú a bijú pritom hlavou o zem. – Mohli by sme ju prečkať?

– No podťe... – váhavo súhlasí mužik, ktorému chalupa zrejme patrí, – možnože si vypijete bragy, pozrite, ako ste zmokli...

– Ďakujeme, my nepijeme, – odmieta Kirill.

– A ženské neklátime... – okamžite kontruje Skomoroch, ten sa pred mnicha postavil ako jeho menšie „alter ego“.

Kirill nič nepovie, s kamennou tvárou „prejde“ tento nevinný žartik špinavého pajáca. (Motív porovnania Kirilla s trpasličím vzhľadom iného muža sa ešte raz ukáže a to takmer na konci filmu v kláštore, keď sa zničený mních pokúša o návrat do lona bratskej lásky.)

Šašo vyjde z chalupy len na pár krokov, prevlečie si ponad hlavu špinavú halenu, hodí ju dnu a vystaví polonahé telo chladivému prívalu dažďa. (Rubľovo telo, biele a stuchnuté pod hrubou kutňou, nikdy takúto slobodu nepoznalo, nikdy sa takto neoddalo – pretože „telo je hriešne“ a „láska má byť bratská“.) Muž sa na nich troch pozerá s očividným pohrdaním, zrazu zmizne a objaví sa vo dverách zavesený zhora zo strechy tvárou k zemi.

– Kikiriki... – zakikirika, zubami otočený k rodnej hrude, akoby nohami k nebu ohlasoval mníchovi príchod nového sveta, no iného kráľovstva, než za ktoré sa Andrej tak horlivo modlí.

Kohút totiž v šamanistickej tradícii zaháňa diabla, cirkevné súdy kládli „kacirom“ otázku: „Nedomnievaš sa, že kohút môže svojim kikirikaním zahnať diabla skôr než božská prozreteľnosť?“ (A. Gurevič)

„...ako Stasov vysvetlil vo svojom koncepte scenára pre Rímskeho-Korsakova, bol Sadko plný šamanistických čarov a kúziel, čo ukazovalo na ázijskú provenienciu, hlavne na brahmanskú Harivansu. Skomoroch bol podľa Stasovovho názoru ruský potomok ázijských šamanov, tento názor má aj mnoho moderných znalcov. Rovnako ako šaman i skomoroch nosieval medvediu kožušinu a masku, do guslí búšil ako na bubon, v horúčkovitom tranze spieval, tancoval a počas skandovania zaklínadiel vyvolával zo sveta kúziel duchov...“ (O. Figes)

Motiv sa vracia v priebehu deja vďaka samotnému Rubľovovi, ten sa zo zásadných dôvodov chce dať ukrižovať dolu hlavou počas svätójánskej noci; obaja tak volajú zem za svedka svojej pravdy, i keď každý iným spôsobom a z rozdielnych zdrojov aj tak nerovnakej viery.

Pohanská sloboda a jej telesné prejavy budú Andreja ešte raz „boľieť“ a pri nich aj zlyhá, morálne, ako muž a človek predovšetkým. „Andrejovo trápenie“ má mnoho podôb, no sloboda tela a jeho prejavu je jedným z najťažších balvanov na mnišskom srdci. Rubľovova ortodoxia si však razí cestu cez nástrahy a pokušenia profánneho sveta až k dôkazu Jákobovho rozmeru (hoci obráteného proti sebe). Viera a jej pravda nakoniec víťazia a „adopcia“ pohansky slobodného chlapca zvonára dovŕši definitívnu konverziu u oboch, tým aj spätne ospravedľňuje celý Andrejov život, mení ho automaticky na „cestu pravej svätosti“.

Aj keď – všetko je ilúzia – reálny obraz telesného života a medziľudských vzťahov u skutočného Andreja Rubľova nepoznáme, a keďže vo svete „ľudskej hmoty“ platia stále tie isté zákony, musíme sa uspokojiť s umeleckou pravdou Tarkovského, nech už ozajstný Rubľov stával len na rebriku a maľoval fresky, alebo si občas pre potešenie tela dolu hlavou aj „zakikirikal“, slobodne ako Skomoroch.

Maliari sa nastahujú dnu, svojím príchodom zahustili vzduch a do slova zničili voľnú atmosféru ľudovej zábavy. Prišli ako policajti, vystrašili mužov i deti už len svojou prítomnosťou. O zápase ruskej ortodoxie s pohanstvom ruského mužika vzniká veľa literatúry, nám musí teraz postačiť definícia „nejednoznačného“ postoja ruského ľudu k pravoslávnej viere...

Po Šašovom zakikirikani sa ozve búrka smiechu, ale Andrej sa na muža pozerá vážnym pohľadom, mokré, polonahé telo Skomorocha vonku, pred chalupou priam žiari vo výreze dverí. Za ním sa črtá zátišie s motívom „polámaného voza“, ktorému dominuje koleso, symbol večnosti. Možno práve v tejto chvíli Andreja prepadne kacírska myšlienka začať maľovať nevoľníkov „po pravde“, stvárniť namiesto jediného možného, zákonného sveta príbehov a postáv, kanonizovanej reality evanjelií ozajstné tváre a skutočný život ľudí „teraz a tu“, zameniť hrdinov! Obrátiť všetko „dolu hlavou“, priniesť „novú, vlastnú pravdu“... Možno práve v tomto krátkom momente stačilo ruskému ikonopiscovi vnútorne súhlasiť so šialeným nápadom a mohol podobne ako božský Leonardo „vynájsť“ pre svetové

maliarstvo „krajinu“ či sociálne pravdivý portrét obyčajného človeka. Hoci jeho revolúcia citu a „pravdy srdca“ je veľkým obratom, prevýšením gréckeho spôsobu „studenej svätosti“, predsa ešte nemohol skočiť (zo smradľavej zemľanky) o štyristo rokov dopredu k pojmu individuálneho vyjadrenia – na to mal motúzik na kutni uviazaný predsa len príliš nahrubo. Keďže hovoríme o pravde tej doby z rôznych strán, nezaškodí si niečo pekné a múdre teraz o nej prečítať, a to len tak, pre osviežujúce potešenie:

„Presvedčenie o možnosti zázrakov bolo neobyčajne silné, pretože zodpovedalo veľmi hlbokkej potrebe ľudského vedomia. Idea a skutočnosť k sebe mali zvláštny vzťah, udalosti mohli nadobudnúť hodnoverné zdôvodnenie už len tým, že boli uvedené do vzťahu k najvyšším hodnotám, a preto im museli zodpovedať. Za autentický fakt sa niekedy pokladalo to, čo potvrdzovalo a dokazovalo obecnú ideu. Existuje veľa ‚slávnych‘ falošných cirkevných dokumentov. Pre nás teraz nie je také dôležité, čo zamýšľali mnísi, ktorí ich vyrábali, omnoho dôležitejšie je to, že súčasníci zvyčajne verili v ich pravosť – nie v autentickosť v zmysle dnešnej diplomatiky, ale v pravdivosť, to jest tomu, že zodpovedali správne poriadku vecí. Viera sa nestavala proti faktu, postihovala okruh dostatočne široký, aby obsiahol aj fakty. Problém zlučovania, zmierovania viery a rozumu, ‚dvojitej pravdy‘, ktorý zaujímal a trápil teológov, nevznikal ešte na tej úrovni vedomia, ktorú sledujeme.

Človek tej doby nebol izolovaný jedinec, orientujúci sa vo svete za pomoci vlastných znalostí a schopností, bol členom spoločenstva, v ktorého ustrojení, rozumovej orientácii a tradíciách bolo zakorenené jeho vedomie, a prevažne z týchto kolektívnych dispozícií a predstáv čerpal i svoje presvedčenia, medzi nimi aj kritériá pravdivosti a ľživosti, ‚discrimen veri et falsi‘. Pravdou pre neho bolo hlavne to, v čo veril kolektív, a nebol schopný postaviť svoje vlastné presvedčenie proti pravde kolektívu, takú osobnú pravdu nepoznal. A čo viac, súnalezitosť s kolektívom vyvoláva u jedinca naliehavú potrebu potvrdzovať tie pravdy, ktoré sú pre kolektív životne dôležité. Pravda nebola závislá od seba samej, bola to kolektívna hodnota, podmienená cieľmi a tradíciami spoločenstva, a teda len v nich nachádzala svoje zdôvodnenie.“ (A. Gurevič)

Clivá hudba preberie zvukovú stopu a Šašo svojou lysou hlavou mení hĺbku poľa záberu, „obrazu pravdy“ o dobe a ľuďoch, zdá sa, že vzácné presného, veríme, že dokumentárne verného zobrazenia.

Pomalým, smutným krokom prejde cez celý priestor okolo chlievika k zadnej stene zrubu a tu si unavene sadne.

Pohľad kamery sa zastaví na deťoch, ktoré akoby so Šašom v tej chvíli úzko súviseli. Hoci sa z muža jeho hrdosť a nekonečná sloboda ducha náhle vytratili (človek sa nakoniec zlomí a zaradí medzi ostatných), nádej zostáva žiť v deťoch opretých o drevený stĺp. Tento „strom bez koruny“ drží ruskú chyžu nad zemou – Tarkovskij rád zobrazuje osamotené koly, možno mu pripomínajú osudy ľudí... Dievčatko má pevnú postavu a z krásnej, čistej tváre žiari istota, díva sa zároveň pokojným až spokojným pohľadom, čo znamená, že ju toto prostredie len tak ľahko nezdoľá. Chlapček je menší, útlý a pôsobí slabo, hryzie do jablka. (Adam a Eva boli ako deti, kým nepoznali Satanovu ponuku. V tomto prípade sa zdá, že je to muž, kto má väčší sklon zlyhať, žena akoby bola pevnejšia, pretože zemitejšia? Možno materstvo unesie viac zla než mužské bláznenie ducha.)

– Boh stvoril popa, čert komedianta, – povie Kirill a jeho vetou sa začína introspektívny „obrat kruhom“, pomalá panoráma po tvárach ľudí, priznaná pravda života, aký bol a je (a náhrada za to, čo nedokázal Rubľov). Takto to vyzeralo naozaj (Tarkovskij, samozrejme, vychádza aj z aktuálneho konfliktu boľševického systému s národom, takže tvrdí „a tak je to aj dnes“) – bieda a tisíckrát potlačený strach už s maskou vynútenej ľahostajnosti prerastajú do hlbšieho obrazu vnútornej nedostatočnosti, skutočnej ľudskej mizérie. Sú to viac kone a muly než ľudia, len blato vegetatívnej existencie a žiadny duch, to je skutočnosť ruského ľudu oddávna... No Skomoroch je ráznym popretím podobného náreku, rozvíbroval predsa „filozofického ducha“ všetkých až na kostnú dreň, tvorí a sám sebou živí národný jazyk (zároveň je tým večne hľadaným „autorom vtípu“), buduje originálnu, v oficiálnom svete nepoznanú obraznosť, stavia proti sebe aktuálne symboly sil svojej súčasnosti a vtípom ich metaforizuje, smiech mu je vždy viac než plač a rebélia proti moci sa v jeho „smradľavej mužickej hube“ mení na surrealistickú poéziu, písanú doslova „automaticky“, a pritom sa ešte sem-tam aj rýmuje! Čo iné je hnojným kvasom kultúry? Čo je *Don Quichote*, ak nie len zbierka prostonárodných a sprostó geniálnych porekadiel či príbehov spoza dedinského plota po zotmení? Už na tomto mieste je sekvencia „Skomoroch“ dekabristickým „poklonom“ šľachtického sobolieho kožúška pred staroruským „kokošnikom“ (zároveň tvrdou

skúškou nervov pre cenzorov z ÚV KSSZ, tým ale treba pripísať ku cti, že „všetko“ pochopili a film okamžite zakázali).

Ľudia posedávajú, spia, niektorí si ešte čo-to našli „pod jazyk“. Skomorocha už úplne opustili sily, takže len drieme, v ohradenom chlieve je však stále slávny, skupina ožranov si ho pripomína opätovným napodobňovaním. Chlapec z nudy a azda aj vnútornej bezvýchodnosti škriabe do blatovej „malty“ steny, akoby sa chcel prehrabať von. Iný muž spí doslova pod konským jarmom (celý život vykonáva funkciu koňa) a na konci tohto „veľkého svedectva o stave krajiny“ je ten, ktorý by si mal veci všímať, vnímať a tlmočiť, maliar Danilo, no ten zaspal.

Jedine Andrej pozerá cez priezor v trámoch do poľa pokrytého hmlou. Tu náhle zmiznutý Kirill zapiera Pána tým, že udáva Skomorocha, hoci by ho podľa zákona mal milovať ako seba samého. Stojí v predklone, vo večnej póze otroka pred ozbrojeným jazdcom a vykonáva, čo si jeho duša žiada.

Na dvore sa v dažďom rozpítej zemi hravo zabávajú dvaja mužíci, jeden bije druhého dlhou palicou, aj keď opitého namol na smrť ožratý zbiť nemôže, skúša to grandióznym úderom, ten ho však silou zotrvačnosti zanesie do rieky, kde sa vykúpe... Vtedy vchádzajú do obrazu ozbrojení jazdci, mužik sa opäť chopí hrubého dreva (ten druhý radšej utečie) a bez hlasu sa pokúsi (viac symbolicky) vyslať úder za posledným z členov „policajnej“ skupiny. Ale ani na takúto „pseudovzburu“ mu sily nestačia, natiahne sa do blata. No opäť vstane. Teraz sa kamera na neho díva od chrbta, z detailu postupuje muž do celku a divák už „čuť-čuť“ očakáva úder do hlavy ozbrojenca, no zasa mu – aká schválnosť! – strom zabráni v údere a muž, snažiaci sa ísť už potom aspoň „zvedavo nakuknúť“ do chalupy, trafi namiesto do dverí tvárou do steny. Nikto zo strážcov zákona so šablami nízko podviazanými na opaskoch si ho ani nevšimne. On sám spadne hlavou do bahna ako posledný ľudský odpad...

Oproti významu zeme sýtiacej istotou dievča stavia sa na tomto mieste symbol rozmočenej hrudy ako zlej hmoty, proti ktorej niet ľudských zbraní, ruský mužik sa nedokáže „zdvihnúť“, a preto sa nemôže ani „brániť“. Tu zem pokoruje, bráni v pohybe, sťahuje človeka dolu natoľko, že sa nedokáže oslobodiť ani od otrokárov, ani od seba samého. Význam zeme sa potom prudko mení, keď Boris-ka nájde tú správnu hlinu na zvon.

V chalupe nastalo zdesenie, dnu sa nahrnuli jazdci, tiež traja... Z pasce stredovekej KGB uteká najskôr dievča s krásnou tvárou, za ňou starena s takmer zakrytou hlavou (stará čarodejnica) a zhora sa dovnútra vrúti splašená sliepka. Ozve sa kohút. Skomoroch sedí v rade ostatných, spolu sú teraz ako prikovaní, všetci okamžite pochopili, po čo jazdci prišli.

– Pod' sem, – hovorí pokojne veliteľ skupiny, muž širokej tváre, s celkom čitateľnými črtami hrubej primitivity, lišiackej krutosti a bezbrehej bezcitnosti.

Šašo sa pohne, nahaľuje sa, akoby sa chystal do „báne“, cestou si stiahne lutnu a poza chrbát ju odloží, polonahý vyjde z chalupy na dvor (tým zároveň opäť vojde do výrezu, ktorý pozoruje Andrej, takto má maliar druhú príležitosť vidieť pravdu na vlastné oči a ako obraz zároveň)...

Dvaja ozbrojenci uchopia teraz už trasúceho sa Šaša (ešte naposledy zažartuje „čo je, chlapani, čo sa deje“) a spolu s ním sa rozbehnú k stromu, o kmeň mu rozbijú hlavu, pretože tak sa v Rusku vždy odpovedalo na hlúpe otázky. Muž padne ako podfátny do blata, vzápätí sa na neho znesie „slza Božieho zľutovania“, zo stromu po prudkom náraze jeho hlavy ľahko „sprýchnu“ zvyšky po daždi. Jazdci ho naložia na koňa a ich šéf sa ešte raz vráti, ukáže na lutnu... Aktívny spolupracovník, mužik okamžite prikazuje druhému:

– Podaj mu to!

Chlap roztrieska gusle o stenu zrubu, zostatky odhodí. Posledný škrek guslí je akoby oneskoreným výkrikom Šašovej bolesti. Odchod násilníka zo scény akosi prirodzene znamená príchod Kirillov, vracia sa spokojný so svojim dielom, s rukami pripravenými k modlitbe. Rubľova nachádza so sklonenou hlavou, ten sa ho vyčítavo pýta:

– Kde si bol?

– Vonku. Pôjdeme...

Andrej bez slova poslúchne, vstáva a budí Danila.

– Danilo, prestalo pršať, pôjdeme.

Postupne, bez pozdravu vyjdú von, hrdý a posilnený Kirill, zahabnený Andrej a nevedomý Danilo, ktorý „búrku“ prespal a tak teraz s nevinným výrazom môže všetkých požeňať.

– Nech vám Kristus žehná... – vraví nevinne.

Traja mnisi zanechávajú za sebou mužicku chalupu plnú „mŕtvych duší“.

Ako kráčajú krajinou, ukážu sa na horizonte jazdci s bezvládnym telom naloženým na koni. Medzi mníchmi a nimi sú stromy, jaze-ro, a hoci idú rôznymi cestami, už ich spája viac než len spoločný smer, totiž „spriaznenosť voľbou“, láska k fixnej idei a ostrážitosť pri jej presadzovaní. Na ich ortodoxiu doplatil slobodný duch prostých ľudí. A strom poznania nielenže bráni mužikovi v geste odporu, stáva sa aj vražedným nástrojom, tvár slobodymilovného Šaša sa mení na krvavú kašu práve pod korunou z listia.

Ľudia jednoznačne mníchmi pohrdali (nevedeli, že sú tvorcami vyššieho umenia, a keby aj, je otázne, či by to zmenilo ich názor). Ľud je vždy samým sebou, nerastie a nemá už, kam by padol... Z neho sa rodia mužici ako Jefim alebo šašovia či ozbrojenci, ľud však má tú svoju „veľkú nádej“, že jedného dňa aspoň na chvíľu vytiahne nohy z bahna a nakoniec predsa len „spozná“, aj keď sa, samozrejme, neoslobodí (musel to však byť slovami neopísateľný pocit pre nevoľníckych chlapcov, ktorí v plstených kabátoch Červenej gardy dostali možnosť postrieľať cárovu rodinu ako choré zajace. Ktorý básnik opísal, čo títo cítili, aké Božie pohladenie to bolo za všetky zvieracie krutosti spáchané na nich a ich matkách)...

Dokonale očistení sú však tiež náchylní na špinavý čin („sýti sa prenajmú za chlieb“) a ten, kto maľuje Krista, môže byť veľkou ľudskou sviňou alebo malým zlodejom, či obojím – ako Kírill, ktorý stihol ešte vybrať z hniezda bezvládnú vranu, vlastne havrana, symbol rozvratu a zla, teraz si ho v náručí nežne prihládza. Stalin tiež veľmi ľúbil vtáčikov, spolu s generálom Vlasikom chodil okolo klieťok v záhrade Kuncceva a sám im, dušiam nebeským, cvrlikal, štebotal... (C. C. Montefiore)

Stopy ich bosých nôh sa strácajú, pretože na krajinu opäť doľahol dážď.

TEOFAN GRÉK

Leto – zima – jar – leto
1405 – 1406

„...na hore Tábor vidíme Krista v bielom, žiarivom šate, obklopeného zelenou aureolou. Vedľa neho sa nachádzajú Mojžiš a Eliáš, ktorí akoby svojimi siluetami opisovali kruh svetla vyžarujúceho z Kristovho tela. Na úpätí pahorka ležia traja apoštoli oslepení nadpozemskou žiarou zmŕtvychvstaného Krista. Aj napriek tomu, že ide o výrazne dramatickú situáciu, vyžaruje z nej radostná a pokojná nálada. Svetlo na ikone nevytvára kontrasty, preniká celým priestorom a svetlostrieborné a zlatavé odtiene sú primiešané do všetkých farieb použitých na obraze. Svetlo a tieň spolu nebojujú, nenájdeme tu expresívnu gestikuláciu. Farebná škála a vnútorná žiara vytvárajú sviatočnú náladu, aká pramení z obcovania so svetlom Božej energie. Presvetlenie je zreteľné aj na tvárach postáv, ktorých dominantným výrazom nie je úľak, ale miernosť a dobro, ktoré spolu so žiarou vychádzajú od Ježiša Krista a zaplavujú celý svet...“ (o ikone *Zmŕtvychvstanie Krista* z časopiseckého cyklu *Najväčší maliari*).

Obraz sa otvorí v dave rozbesnenom krvilačnosťou, na kolese lámu muža a ozbrojenci sú tu teraz tí „dobrí“, pretože inak by sa otrhanci udupali na smrť, každý chce sledovať surovo poznačené telo, zachechtať sa na prísernej bolesti iného človeka. Do záberu sa doslova vŕtacia jazdec na koni, oženie sa na rozvášnenú luzu. Pri zadku zvierajú sa náhle objaví Kirillova hlava, ten sa len pristaví, zakrýva sa čiernym kepeňom, mníšsky habit ho chráni pred besmi profánneho sveta a on aj tak nemá v tejto chvíli čas sledovať „ľudské divadlo“, hoci inak práve podobné veci určite rád pozoruje, vždy s akýmsi „ufahčením“, ale tu ho čaká iná „prácička“, kráča za svojim „svätým cieľom“...

V interiéri rozľahlého, no stredovekým spôsobom neútlne a chladno zariadeného domu je pusto, je to umelecká dielňa stvorená na „prácu“ a nie na pohodlie. Pôsobí smutne a ponuro.

Mních vstupuje s úctou a bážňou, preniká ho ním tak zanietene vyhľadávaný strach...

– Je tu živá duša? – kladie otázku do tmavého prázdna.

Uprostred sivých stien leží vo svojom „ateliéri“ na drevenej lavici

tučný muž v hrubom bielom kožuchu s poriadne chlpatou podšivkou a vyzerá ako mŕtvy, ale vypúlenými očami sleduje návštevníka.

– Prišiel si sa pozrieť? – prekvapí Kirilla starecky škreklávym hlasom.

– Áno, pozrieť, – s viac než bohobojnou úctou odvetí Kirill.

– Len sa pozeraj, o chvíľu budeme lepíť podklad, – hovorí ďalej muž s bohatou bielou hrivou.

– Takže ty si ten, ktorý je Teofan Grék?

– No... a čo sa na mňa pozeráš, tam sa pozeraj! – prikazuje chlap, je aj ako mŕtvola a pritom plný energie, skrátka, „trpiaci umelec“ pri odpočinku. – Ty si skadiaľ?

– Z Andronikovho kláštora.

– Z Andronikovho? Tak teda ty si Andrej Rubľov?

– Nie, – prefažko vysloví Kirill tento zápor a o to úpornejšie sa sústreďí na dohotovený obraz, ktorý je položený na stojane pred ním. Divák ho zatiaľ nevidí.

– Dozvedel som sa o ňom, všetci ho vychvaľujú... – hovorí Teofan.

– No, veď je to aj majster. Ale kam sa hrabe na toto? Aké odvážne farby! Panebože, veď toto je jednoducho...

Kirill chce dosiahnuť svoj cieľ, preto je ochotný zahrať šokovaný údiv nad „nekonečným majstrovstvom“ Teofanovým. Odmlčí sa a čaká na reakciu, samozrejme, tá ihneď príde, lebo človek vždy verí tomu, čo chce počuť (umelci majú túto schopnosť zvlášť vyvinutú).

– Prečo si prestal chváliť? Hovor, keď vieš...

– Nemôžem, – klame Kirill a nakláňa hlavu pred obrazom až tak „milučko“, akoby ho sklátil „detský údiv“. – Neviem to dobre povedať. Správne hovorí Konstantin Kostočenskij: podstatu veci poznáš, keď ju pravdivo pomenuješ. – Stiahne obočie do grimasy zadumania. – A Andrej, veď ja mu to poviem do očí, je mi ako brat... Chvália ho, pravda je, farby nanáša s citom, nežne, maľuje majstrovsky, tak je... Ale vo všetkom, čo robí, chýba... strach tam nie je, viera... viera, ktorá je vyrvaná z hĺbky srdca, ani jednoduchosť... ako to hovoril Epifan Sergejovi Dobroditeľovi... prostota bez pestrosti, tak, to jediné je to, čo je sväté... – Kirill kývnutím hlavy naznačuje, že hľadajú svätosť práve našiel v obraze pred sebou. – Prostota bez pestrosti, lepšie sa to ani nedá povedať...

– Vidím, že si múdry, – chváli ho Teofan Grék.

– A ak aj som, je to dobre? Možno je lepšie žiť v hlbokej nevedomosti a riadiť sa len hlasom svojho srdca...

– Veľa poznania, veľa zármutku, – prítakáva Teofan.

– A kto rozmnožuje poznanie, rozmnožuje bolesť, – dodáva Kirill, lebo potrebuje získať Teofanovu dôveru absolútne.

Nielen pravoslávie vytvára funkčné spojenie medzi strachom z trestu pri Poslednom súde a „najhlbšou vierou“, tú istú záväznosť, hoci v dokonalejšej forme zlovoľnosti, stavia pred svoj vyvolený národ aj starozákonný Jahve (tu sa trest za neposlušnosť radikalizuje v ortodoxnom „vyhubení“, čiže vo „vyobcovaní“ zo záväznosti „svätého kontraktu“). No Rubľov odmieta chápať Krista ako trestajúceho sudcu a – ako film predvádza – jeho oslobodzujúca cesta k citom, dobru, láske a umeleckej veľkosti vyjadrenia – vždy však v rámci kánonu byzantského maliarstva – začína sa v momente prielomu do najhlbšej kristovskej lásky prežitej najskôr vo vlastnom srdci a až potom na „svätom dreve Boha živého“ a tiež za peniaze. Nie strach, ale láska je povinnosťou Boha k človeku a bolo tak i vtedy, keď Boh žil medzi ľuďmi. A aj Nietzsche, ktorý ho vyhlásil za mŕtveho, si musel priznať potrebu jeho „božskej“ – či inak najväčšej – lásky a dnes, keď Boh už definitívne nie je témou, cítime všetci aspoň tú „technickú nutnosť“ jeho prítomnosti, potrebu absolútneho vzťahu práve od niekoho, ako je On, keďže bližných viac niet, a hľadáme Jeho, takisto ako to maľbou robil aj Rubľov – vždy v túžbe po otcovom slove a čistom zámere a nie živočíšnym inštinktom „otrockej duše“ pudiacim každého z nás...

Po múdrych slovách, nečakanom „filozofickom sympoziu“ v tmavej kutici sa však tvár Teofana Gréka rýchlo zamračí, človek popri „krásnej reči“ často zabudne aj dýchať...

– Proška, kde je ľanový olej? Koho mám vyfahať za uši? Och, všetci akoby sa pod zem prepadli! – vykrikuje presenilným hlasom starý grécky umelec.

Postaví sa k zatvorenému oknu v takmer úplnej tme jedného z rohov, napriek tomu z neho sála energia, žiara, ktorá sa nedá necítiť. Jeho biela hlava a divý, takmer „capí ksicht“ ostro vyrážajú do útoku ešte pred ním samým a to všade, kde sa len pohne. Je to škaredý majster nádherných obrazov milosti. Možno si Tarkovskij trochu pomohol svedectvami o výraznom vizuálnom rozdiel medzi tvárou už hotového *Dávída* a strašidelným fyzickým zjavom Michelangela.

-
- Hovorí sa, že ty rýchlo maľuješ, – ide za svojim Kirill.
- Hm, rýchlo... a čo, inak nemôžem, lezie mi to na nervy. Raz som to naťahoval týždeň, ale opustil som ju (ikonu)...
- Vyhodil si ju?
- Nie, prečo vyhadzovať? Kvasenú kapustu som ňou pritlačil... Už mám toho všetkého po krk! Učeníkov a pomocníkov ako maku, no ani jeden sa ničomu nerozumie, nevedia ani čítať. Počuj, staň sa mojím pomocníkom...
- Nežartuj tak so mnou, nevysmievaj sa mi.
- Nevysmievam sa vôbec... Musím v Moskve vymaľovať Chrám Najsvätejšieho zjavenia a nieto s kým! A už sa stavia lešenie! V Moskve! Chápeš to?
- Chápem, chápem, ale ja to nezvládnem.
- Všetko ti poviem, vysvetlím. Už si niekedy pripravoval mokrý podklad? Uch, máš takúto hlavu a pritom ti po nej len hlúposti behajú!
- Povedal si, už stačí o tomto... – Kirill tvrdohlavo odmieta, čím nenápadne zvyšuje svoju cenu.
- No, ako chceš. Ešte som takéto nezažil... len aby si potom neľutoval, ja si na zlo dobre pamätám!
- Budem ľutovať alebo nie, hriech je tvoj... Prišiel k tebe chudobný mních, neznámy, tebe sa zapáčilo s ním o knihách rozprávať a rozhodol si sa hneď bezohľadne konať dobro... Ale ja som sa už tri roky knih nedotkol a ani sa viac nechcem.
- A to prečo?
- Iná je už moja cesta.
- Neznabohovia prekliati, kde je Proška, kde je Jevgenij? – začne náhle opäť kliať Teofan, kričí na mladého učňa, ktorý v pokluse pri-náša dva kýbliky zrejme plné ľanového oleja.
- Išli sa pozrieť na námestie, ako budú zástupcu kniežata lámať, – hlási poslušne chlapec, a skôr než by dostal po hlave, zmizne. Znechutený Teofan hľadá prázdne plátno.
- No vidíš a ty nechceš pomôcť, – oprie sa oň, teraz je na chvíľu sám „svätcom na obraze“, ale tiež veľmi smutným človekom, akoby na konci svojej cesty, plný skepsy a zúfalstva. – Onedlho zomriem...
- Tak nehovor!
- Isto zomriem, – hundre Teofan zamyslene, stále chrptom otočený k plátnu. – Pred tromi dňami sa mi prisnil anjel a povedal „pod so mnou“ a ja som mu odpovedal „ja aj tak onedlho zomriem, aj bez teba“. Tak, možno si to rozmyslíš...
-

- No dobre, ale mám jednu podmienku, - teraz Kirill vyráza do útoku, tvár ako had.

- A čo chceš, peniaze, napoly sa rozdelíme, stačí ti? - objíma ho hneď Teofan.

- Nie, nie, pracovať budem zadarmo, - Kirillova chvíľa je taká sladká, - ale ak ty sám prídeš za mnou do Andronikovho kláštora, sám pred všetkými, pred samotným vladykom ma poprosíš, aby som ti pomáhal, pred všetkými mníchmi, pred Andrejom Rubľovom, potom ti budem slúžiť ako otrok, ako pes až do smrti.

- A ako sa vlastne voláš?

- Kirill.

- Kirill...

Pretože je Teofan skutočný umelec a ako taký musí byť hysterický, v sekunde zabudne na Kirilla a beží k dreveným okeniciam. Otvorí ich a kričí doslova „do sveta“:

- Čo ste vy za pravoslávnych? Dlho ešte budete mučiť zloducha? Kedy s tým skončíte? On už sedemkrát svojim trápením vykúpil všetky hriechy, aj svoje hriechy, aj vaše... Sami ste veľkí hriešnici, ako sa odvažujete súdiť? Nech vás Kristus skára!

Počas jeho kázne sa Kirill po prvý raz konfrontuje s hotovým obrazom, je to detail hlavy Krista, maľovaný podľa „gréckeho zákona“ plne v súlade s byzantínskou tradíciou Krista Pantokratora, prísneho sudcu už len pohľadom trestajúceho hriešnikov - a zazerá veru aj na Kirilla, ale ten sa pred ním skláňa len ako „pred umeleckým dielom“ a na svoje hriechy nemyslí, pretože sa (už tri roky) riadi výhradne hlasom svojho srdca (aby netrpel poznaním), no ono je zaslepené trápením z pýchy, a vôbec, Kirill je k sebe plne neobjektívny.

Scéna sa končí exteriérovým záberom, v ktorom dokaličené telo „posadníka“, teda akéhosi námestníka vládnuceho kniežata, vyložia už len „vyschnúť“. (Bližšie vysvetlenie, prečo práve on sa stal obeťou takého brutálneho trestu, nemáme.) Ľud, náhle bez podnetu, sa spokojne rozchádza. V tomto poslednom zábere sa Tarkovskému podarilo vizuálne definovať ľudskú strašnosť, ako od mrciny odohnané hyeny okamžite bez náznaku záujmu idú mužici za hocičím ďalším, čo sa tiež dá zožrať, či už je to podnet alebo mäso. Biely kôň zapriahnutý do voza musí otrocky čakať, kým si „pán“ obrátený chrbtom k scéne hrozného výjavu čosi potrebné nájde vo svojom vreci. Veľká idea slobody trčí po kolená v bahne tak v Rusku, ako aj hocikde inde.

„Teofan Grék sa snažil odbremeniť vládnuci kánon expresívnym poňatím výrazu a prudkým kontrastom medzi tmavými a svetlými plochami.“ Vo filme má charakter moderného umelca, je plný racionálnej skepsy, jeho názor prudko kontrastuje s Rubľovovým postojom a až po jeho smrti sa všetko zmení. Kde niet telesnej tiaže, duch je slobodný, a tak Teofan – ako anjel – zvestuje Rubľovovi novú nádej.

„Teofan zrejme prišiel do Ruska z Carihradu, tu sa naplno rozvíjali jeho tendencie k expresívnej maľbe. V roku 1378 vyzdobil nástennými maľbami Spasiteľov chrám v Novgorode, hlavy svätcov sa v jeho podaní vyznačujú priam extaticky vzrušenými výrazmi. A hoci sú jeho ikony omnoho konvenčnejšie, predsa výrazne zapôsobil na ruské ikonopisectvo, najznámejším žiakom a nasledovníkom tohto majstra bol práve Andrej Rubľov.“ (*Najväčší maliari*)

V ďalšom obraze sedí už Kirill vo svojej kláštornej izbietke, pozerá sa na pekne opracovaný hranol dreva položený na maliarskom stojane a v zrejmom zúfalstve z výsledkov vlastnej práce opakuje si – obklopený už predtým dohotovenými ikonami – slová z *Kazateľa*, pokorne pritom chrúmajúc kyslú uhorku:

– „Raduj sa, mládenec, zo svojej mladosti a nech sa ti srdce obveseľuje v dňoch tvojej mladosti a podľa videnia tvojich očí, ale pamätaj, že Ťa Boh pre to všetko privedie na súd. Pamätaj na svojho Stvoriteľa v dňoch svojej mladosti, kým neprídu dni zla a nepriblížia sa roky, o ktorých povieš: nemám v nich záľuby. Kým sa neroztrhne strieborný povraz a nerozrazí sa zlatá čaša a nerozbije sa vedierce nad prameňom a nepoláme sa koleso a padne do jamy a tak sa navráti prach do zeme, ako bol, a duch sa navráti k Bohu, ktorý ho dal. Márnosť nad márnosť, riekol Kazateľ, a všetko je márnosť.“

– Kirill prejde k sudu s vodou, nad jeho hladinou pokojne pradie plamienok lúča.

Foma, ešte mladý pomocník celej maliarskej družiny, opatrne vstupuje dnu, je premrznutý, pred Kirillom má aj určitú bázeň, no zároveň sa nedá spútať jeho pochybnou autoritou.

– Kirill, nevidel si otca Nikodyma? Od rána ho niet. Zobral mi rukavice a zmizol. Musím nakladať polená, sú ľadové. A čo páliš lúč? Je už dávno ráno a ty lúč páliš...

Zašteká pes, Kirill si spomenie...

– Dal si môjmu psovi?

– A nakázal si mi?

Mnich Kirill sa jemne usmeje, naučil sa už rokmi potláčať hnev a nielen na seba. Priblíži sa k mládencovi.

– Čo to robíš? – chabo sa bráni pomocník Foma, Kirill ho však rýchlo vytlačí z cely von. Potom sa postaví k sudu, obráti tvár plnú najhlbšej vnútornej bolesti priamo „k Bohu“ a až teraz sa potichu vyjadri:

– Chod', – ledva zašeptá, no nie chlapcovi, ktorý je už preč, ale predovšetkým svojej poslednej nádeji, že sa raz on, Kirill, stane veľkým umelcom. Jeho tvár je plná poznanej pravdy... talentu niet.

Zdrvený zúfalstvom, trie si dlane o seba, hoci by najradšej bil päšťami. Ešte sa pokúša zachrániť zmysel svojej existencie slovami zákona, hoci vie, že je to len chvíľkové poblúznenie ním aj tak zo srdca nenávidenou „múdroťou“.

– „Slová múdrych sú ako ihly, ako zatĺčené klince a ich autori vzišli od jedného Stvoriteľa... Všetko, čo to prevyšuje, syn môj, toho sa chráň... Keď začneš písať veľa kníh, nebude to mať konca-kraja, a keď veľa čítaš, unavíš si telo. Vypočujme si podstatu všetkého: Boha sa boj a dodržiuj jeho prikázania, lebo ony obsahujú všetko, čo človek potrebuje.“

Kirill nakoniec vyplní aj Fomov nevyslovený prikaz, holou rukou omočenou vo vode zahasi líč, lenže tým udusí aj plameň svojej meditácie, posledný zvyšok nádeje, všetko... a bolesť sa nestráca.

Zvonku sa ozve výkrik:

– Posol prišiel! – dnu znova vrazí Foma, no v úplne inej nálade, radostne oznamuje Kirillovi:

– Posol z Moskvy prišiel!

– No... – ten je ešte omámený svojou beznádejou a nechápe, prečo mu chlapec nadšene podáva „šubu“.

– No... od veľkokniežaťa! – Foma vnáša do scény vtip, pretože napodobňuje ťažkopádne a otázne Kirillovo „nu“ svojím výsmešným huhlaním. Kirill teraz môže dostať dar, posol buď prišiel poňho, alebo definitívne prehral svoj život.

– No... – akože „no a čo“ huhlá Kirill na Fomu, ale to hrá, predstiera, klame a pritom sa teší, je plný novej, veľkej dôvery v seba samého.

– No, no... – šašovsky ho opäť napodobní Foma a núti Kirilla, aby si rýchlo obliekol kožuch, pretože teraz zasa on verí, že Teofan Grék posielal pozvanie do Moskvy pre nich všetkých, aj pre Rubľova, a teda aj pre neho.

Na dvore v snehu kľáči zmorený posol od veľkokniežaťa. Cestou spadol z koňa a narazil si hlavu, teda podľa jeho výkladu, no možno len namol opitý nevie, ako by si schladil „treštiacu gebuľu“. Prikladá si na ňu sneh.

– Veľkoknieža ťa prosí, aby si prišiel do Moskvy, a žiada, aby si vymaľoval Chrám Najsvätejšieho zjavenia spolu s Teofanom Grékom. A povedz, – pýta sa narýchlo zhromaždených mníchov, – je to pravda, že on je Andrej Rubľov? Ha? – a ukazuje na Andreja, ale neobracia sa priamo na neho, iných sa pýta, načo ísť priamo, keď sa dá aj okolo.

– Tak to je... on je Rubľov a ja som Kirill, – pritakáva Kirill s holou hlavou, aby ho bolo lepšie poznať. Skupinka stojí na rozľahlom dvore veľkého dreveného kláštora a po členky v snehu čaká, čo povie nepochybne „po čiarku“ naliaty posol z Moskvy.

– Teofan Grék mi kázal, aby som ti povedal, nech prideš do Moskvy, chce ťa vidieť (ale myslí tým len Rubľova, nikoho iného).

– Ďakujem Teofanovi, – odpovedá Rubľov mužne, no zároveň skromne a pomaly. – Povedz mu toto... no, že prídem...

Kým sa Rubľov vyjachtá, posol ho skoro vynútené objíme, stratu rovnováhy však predsa len dorovná a udrží sa aspoň cestou ku koníkovi...

– Och, gebuľu mi ide roztrhnúť. No, doved' koňa sem, – pomáhajú mu všetci, ako „blahorodie“ je vynášany do sedla ozbrojený a ožratý otrok práve cnostnými a asketickými, „dobrými“ mužmi z Boha.

– A za pomocníkov si zober, koho chceš! Nech zajtra prídu! Je tu niekde blízko kováč? Lebo znova spadnem!

– Ako vyjdeš za bránu, je tam kaplnka a hneď za ňou je vyhňa, – ochotne kričí jeden z mníchov za vzácnou návštevou.

– Zbohom, dobrí ľudia, – jachá preč ozbrojenec v snehobiелom kožušku s nakrivo posadenou papachou.

– Zbohom, zbohom, – kričia za ním mnisi.

A rozhostí sa ticho. Okolo Rubľova vyrastie v momente stena absolútnej závisti, on sám je potešený, takisto ako pred chvíľou Kirill si trie dlane jednu o druhú, ibaže v radosti, náhle na venci úspechu a uznania – a to sa v tvorivom kolektíve neodpúšťa.

– Semion, pod' sem, pod' nám pomôcť, čo tam stojíš, pod' sem, – pokrikujú na seba spolubratia, ktorí si teraz zase idú „po svojom“, akoby sa nič nestalo (podobne opúšťali mužici popravisكو s osamelým „posadnikom“), teda ponáhľajú sa nakladať polená. Rubľov tu

náhle trčí ako výkričník nad ich spoločnou priemernosťou, nezaujímavosťou a aktuálnym zabudnutím.

Šokovaný Kirill si sadol k hore z narezaných polienok, jeho tvár teraz zrkadlí najhlbší cit k Bohu i ľudom, no aj Danilo, ktorý tiež začal okamžite „skromne“ prikladať na hromádku ďalšie polená, celkom zreteľne neprežíva slasť z poslovho navštívenia.

– A nepôjdeme dnes, čo, Danilo? Rýchlo si zbalíme veci a pôjdeme, aby si to Teofan nerozmyslel, – s naivnou láskavosťou a družne pristúpi k obom svojim kolegom Andrej. Kirill bez slova odíde.

– Ja nepôjdem, čo si myslíš... – oznamuje mu Danilo stroho.

– Ako to, že nepôjdeš?

– Tak, tak...

– A čo ja budem bez teba?

– Ako budeš vedieť, tak budeš...

– A ja som si myslel, že budeme spolu!

– A prečo myslíš za mňa? Mňa nepozvali.

– Lenže bez teba nič nedokážem!

– Ale dokážeš. Keď si dal súhlas, mňa si sa nepýtal. Rýchlo si súhlasil. Teofan ti len prstom kývol a už si išiel. Netráp sa, nie si ani prvý, ani posledný. Aj bez teba tu mám dosť práce, – Danilo s predstieranou láskou pohladí polená, akoby práve drevorubačstvo bolo jeho celoživotným cieľom. Do Andreja vojde hnev i poznanie nízkych citov najlepšieho priateľa.

– No, chvalabohu. Foma, Alexej, pôjdeme. Zberajte sa, idete so mnou! – prikazuje učeníkom a všetci štyria už ako skupina v dlhých kaftanoch s ladne plachtiacimi suknicami odchádzajú do kláštora. Posledný z chlapcov ešte oblúkom odhodí poleno, čím jasne vyjadri svoj vzťah k tomuto priestoru.

Určite aj vtedy úspech oslobodzoval nielen talent samotný, ale i človeka v systéme, tam, kde priemerní zostávajú rúbať drevo, môže talent, zaštitený úspechom, vytvoriť skutočné dielo. To sa nakoniec stalo aj Tarkovskému, nebyť Zlatého leva za *Ivanovo detstvo*, nebol by zrejme takým grandióznym spôsobom odhodil poleno na hromadu a nikto by mu nedal „ikonky písať“ vo veľkoprodukcii typu *Rubl'ov* či *Stalker*. Možno by doživotne na dvore Mosfilmu „hľadal rukavice“ ako mnoho režisérov naveky odsúdených na „lokálnosť“, pričom vo viacerých prípadoch súdených nespravodlivo...

Danilo stojí vo svojej skromne zariadenej cele za stolom, tomu dominuje sviečka a roztvorená kniha svätých textov. Vojde Andrej.

Danilo vidí, že sa konfrontácii s ním nevyhne, preto si len pomaly a nechotne sadá, knihu sfahuje k sebe, akoby sa ňou chcel zaštitíť pred veľkým emocionálnym náporom a hlavne vlastnými výčitkami svedomia.

- Zabudol si niečo? – pýta sa rozochvene, obaja sú však v stave najvyššieho nervového vypätia, ako keď bratia dvíhajú proti sebe dýky. Musia, hoci ani jeden z nich nechce.

- Prišiel som sa rozlúčiť, – oznamuje Andrej skromne a snaží sa prisadnúť si na lavicu.

- Tak sa rozlúč, – Danilo ešte skrýva svoj hnev, no dlho sa trápiť zlom nedokáže.

- Prišiel som sa rozlúčiť, no aj bez toho mi bolo ťažko. Diabol zasiaľ nepriateľstvo medzi nás, nemôžem tak odísť, musím sa vyspovedať. Prijmeš moju spoveď? Nez môžem ja nič, Danilo, toľko rokov sme žili v jednej cele, veď okrem teba nemám nikoho. Tvojimi očami sa pozerám na svet. Počúvam tvojimi ušami, tvojím srdcom... Danilo...

Andrej je rozochvený ako pred zrútením, rukou škriabe do stola. Očami hľadá pevný bod, Danilov pohľad, ponúka svoju dušu a prosí, aby bola prijatá. Tento nápor Danilo nevydrží, sám sa rozplače.

- Som rád kvôli tebe, ty hlava bláznivá, keby si len vedel, ako som rád, choď do Moskvy, maľuj, budem na teba hrdý. To mňa diabol opantal, odpusť mi...

Andrej pomaly obide Danila, kľakne si a pobožká mu pravú ruku, cez ňu však akoby „celoval“ Písmo sväté, pretože obe Danilove ruky ležia na tomto texte.

- Ja ešte prídem, Danilo, – oznamuje chlap, ktorý celú scénu pozoroval od dverí. Je to zrejme Danilov pomocník. Mohutnú postavu nekryje mnišsky habit, široká tvár človeka telesného života je plná rozpakov nad výjavom, ktorý sa mu naskytol, preto radšej rýchlo zmizne.

Andrej sa pomaly postaví, obaja sú zmätení z toho, že boli pristihnutí, ale „svedomie majú čisté“!

Rubľov plače a utiera si oči spakruky ako malý chlapec, za ktorým konečne prišla mama. Už len spôsob jeho stierania slz je baletnou kreáciou. Tarkovskij tu kladie obrazový základ neskorších vyjadrení v *Obeti*, kde Alexander krátko medituje nad tvármi svätých na ikonách slovami „aká hĺbka, a tá čistota“, tak práve túto „prostotu bez pestrosti“ predvádza v odvážnom spodobení. A že ide o spon-

tánnu, obapolnú spoveď mníchov, výsostne duchovné obcovanie (bez homosexuálneho akcentu), kde sa „diabol ega“ rozpúšťa vo vzájomnom priznaní nízkych citov, je zo scény zrejmé. Tak sa obaja oslobodzujú od „zla“, hoci jeden prehral a ten, ktorý podľa spoločenskej normy poskočil na schodík víťazov, zostáva v skutočnosti svojho srdca stále s bratom „pri zemi“ a to je sväté, „prostota bez pestrosti“, bez dizajnu sebaopotvrdzovania predvádzaného v miliardách variácií pýchy – tento výjav hľadajú definíciu hĺbky svätosti obsahuje.

Kláštorom sa rozoznie hlahol zvonov. Danilo a Andrej sa zmierili, niet dôvodu sa hnevať alebo predpokladať, že jeden je viac než druhý.

No skutočne porazenému patrí ďalší obraz. Kirill opúšťa kláštor za hlasného hrmotu svojej do pravého pekla vrhanej duše, hryzený psom porazenej namyslenosti borí sa teraz snehom dvora, odetý do mužickej šuby, prská na všetky strany, vybfakuje na mníchov posolstvá svojho individuálneho evanjelia smoly a peria, nadáva na seba i Boha samotného, veď ten napokon je prvotnou príčinou jeho trápenia.

– Ty kam ideš? – pýta sa Kirilla spolubrat. – A čo bude s večierkou?

– Zaobídete sa bezo mňa a ja si tiež nejakو pomôžem, – hovorí už teraz náhly „civil“ bez kutne, zato s batohom plným poživne prehodným cez plece. Chystá sa na dlhú cestu.

– Niečo sa stalo, Kirill? – bratia sa zhromažďujú okolo neho, zbiehajú sa rýchlo, v kláštore (ako aj v kasárňach) sa „mimoriadka“ berie vážne. A potom, sú to „citlivky“, ako ženy, zvedavé a švitorivé... Okolo Kirilla sa okamžite vytvorí kruh, muži vydychujú obláčiky pary v treskúcom mraze. A Kirill „chytí slinu“:

– Stačilo mi, stačilo, už nechcem klamať, idem do sveta! – Danilo si dýcha na skrehnuté ruky, Rubľov je šokovaný a chcel by Kirilla zadržať, no ten káže slovami Savonarolu a doráža ako hladný vlk, metá oheň a síru aj na bývalých členov svojej „veselej“ maliarskej skupiny. – Prečo sme odišli z Trojice, há?! Danilo, mlčíte! Pretože svoj vlastný prospech ste povýšili nad vieru! – obráti sa k ostatným. – Zabudli ste, na čo ste do kláštora prišli! Mysleli sme si, že budeme slúžiť vierou a prácou Bohu, a aký je výsledok, kláštor sa podobá na trhovisko! A čo ty, sluha Boží, – vztýčeným prstom ukáže na jedného z mníchov. – Čo si ty dal kláštoru? Dvadsať duší, tridsať?

A ty? Stále si chodil za vladykom a jednal si sa... večnú spásu za dve močariniská alebo ešte lepšie len za jedno... ááh, aj bezo mňa to všetko viete, len mlčíte, tvárite sa, že to nevidíte. Možno aj ja by som mlčal a trpel všetku tú mrzkosť, keby som mal talent! A čože talent, aspoň maličkú schopnosť maľovať ikony! Nedal mi Boh talent, a chvalabohu! Som šťastný, že som bez nadania, lebo som čestný a pred Bohom čistý! A ešte vám jedno poviem, bratia! – Kirill dvíha ruku nad hlavu, úloha verejného žalobcu sa mu rýchlo zapáčila, no na dvor vchádza vladyka v dlhej bielej kutni s mohutnou drevenou berlou v ruke (jednoducho zakrivenou a bez zlatenia) a tou môže Kirill ľahko dostať po papuli, takže radšej zmĺkne.

– No čo nám také povieš, bratku, čo ešte nevieme? Povedz, veď ja sa neurazím! A vieš, čo sa stane takým, ako si ty? – vladyka disponuje mohutným hlasom...

– No, veď ja...

– Vypadni stadiaľto, pes! Zmizni mi z očí, plemeno diablove! Len si choď do sveta, ty zmrď! – teraz sa predstavený kláštora rozohnil a Kirill na chvíľu cúvne.

– Tak vidíte! – mávne však vzápätí rukou a odchádza popri akoby nikdy nekončiacom rade polien v mohutnej lineárnej hranici, nachystaných na zahriatie asketických mužov.

– Kirill, počúvaj... Kirill! – pokúša sa Andrej ešte posledným slovom zadržať rozzúreného nadutca.

– „A bolo povedané!“ – ešte raz sa Kirill zastaví a kričí na všetkých spolubratov, ktorí zarazene stoja na dvore spolu s vladykom, hrozí im prítom. – „A vošiel Kristus do chrámu Božieho a vyhnal všetkých predavačov a kupcov z chrámu a stoly peňazomencov a stolice predavačom holubov prevrhol a riekol im: Napísané je, že môj dom sa bude volať domom modlitby, a vy ste z neho urobili lotrovský pelech.“

Tento zradca prikázania o láske k blížnemu káže o nutnosti žiť len podľa hlasu svojho srdca. Myslí tým zrejme stav najhlbšej ortodoxie. V jeho prípade to však nie je rozum, strojca zvrhlej morálky, ale práve srdce, ktoré zlyháva. Aj keď sa jeho replika o utrpení z vedomosti pravdepodobne viaže na dogmu o prvotnom hriechu, predsa je Kirillovo trápenie z iného rodu, to srdce privádza bezbožného muža k prejavom pudov, hlavne tam a vtedy, kde nemá dostatočnú korekciu „absolútneho morálneho imperatívu“ pochádzajúceho z rozumu. Pýcha predchádza pád, zranené ego sa bojí nezmyslu

vlastnej existencie a bráni sa násilím, zahusťuje tak vzduch, ktorý je prirodzene riedky, vytvára falošný „morálny konflikt“, aby nemusel riešiť ten vlastný. Ale Boh dal a tiež berie a čo je medzitým – život každého človeka na jeho vlastnej ceste – to by mal Kirill prijať predovšetkým, jemu však nestačí len „maľovať“ ikonu, chce slávu a peniaze, hovorí síce „treba veriť len srdcom, je to tak lepšie“, no jeho srdce by nedalo kláštora ani sud nakladanej cibule, pretože mu bratia, vladyka a havrany nad dvorom nemajú čo dať spať. Odmenu mu môže zabezpečiť len sláva v Moskve a tá je teraz ďaleko. Kirill zúri, mnisi sa po chvíli už smejú...

Za stenami kláštora ubije nedocenený netalent na smrť svojho psa, ktorý za ním s láskou vo svojom psom srdci ozlomkrky uteká... (Záveru sekvencie dominuje detail umláteného zvieraťa v kaluži krvi.)

Teraz všetci vidia, že jedno bolo slovo a druhé bol čin, že v krajine Kirillovej duše sa namiesto „prostoty bez pestrosti“ klátila len tráva v prudkom vetre najnižších pudov.

Odhodí palicu (v podobnom geste vrátil spolubratom i svoj batoh plný jedla) a utierajúc si sople, stráca sa za mohutnými kmeňmi vyschnutých stromov.

Aj v konaní Teofana Gréka sa prejavuje akási základná osobnostná slabosť, pokles mravnej uvedomelosti. Na záchranu chudáka, ktorý už sedemkrát odvolal, vynaloží pramizernú námahu – len zakričí z okna. Zrejme žiadny umelec, tlmočníci Božie idey, nemôže byť milosrdným samaritánom, pretože umelec je väčšmi hriešnik než svätec a aj ten, ako vidieť, býva neraz predajný. Ale na rozdiel od Kirilla je Teofan skutočný učiteľ a dokázateľne umelec s posolstvom. Síce zmietaný pochybnosťami ako každý človek, no od tohto zakomplexovaného donášača sa líši schopnosťou „dávať“ (nie udávať), takže hoci by sa ich praktická mravnosť dala možno prirovnať, základná morálka umelca, teda vzťah k dielu, ich definitívne oddeľuje.

V Kirillovom obvinení je však niekoľko závažných momentov. Predovšetkým dôsledne vymenuje hmotné statky, ktoré jednotliví mnisi obetovali kláštora, aby si tak „kúpili“ večnú blaženosť. Z kláštora sa stal – podľa Kirillových (teda hneď aj Kristových) slov – jarmok. Jeho hodnotenie zďaleka nemusí byť nepravdivé. Autenticita duchovnej čistoty mníchov je na tomto mieste vierohodne spochybňovaná. Ak vylúčime alibistický zámer autora, ktorého film vznikol v zúrivu protináboženskej dejinnej epoche (text je však plný modlitieb a zdôrazňovania úlohy Boha), máme pred sebou hrdinský pokus

o vyjadrenie vnútornej, latentnej a aj hneď sociálne presnej pravdy o dobe i ľuďoch a z dramatického hľadiska plnohodnotnú literatúru, postavy z mäsa a kostí a zobrazenie bez obmedzení – teda slobodné umenie! Bohvie, či by takto mohol vyzerat' film v Rusku bez boľševickej kataklizmy, v ruskej povedzme „parlamentnej demokracii“ šesťdesiatych rokov 20. storočia a či by vôbec mohol vzniknúť v takej grandióznej a umelecky pravdivej podobe. (Akokoľvek absurdná je otázka „čo robil Boh tri dni predtým, než stvoril svet“, stále zostáva v rôznych podobách visieť v snení každého z nás. Iracionálne vari nie je to, že si takúto otázku kladieme, ale v tomto konkrétnom prípade fakt, že kapitalizmus by nikdy nedal ani šancu na vznik podobného filmu, naopak, práve absurdita doby bola garantom možnej existencie a hoci železným bičom bitej, predsa však len veľkolepej reflexie pravdy, krásy, zobrazenia ruskej minulosti i symbolu sovietskej súčasnosti, tiež večnosti.) Tarkovského akoby sa v jeho boji o pravdu doba nedotýkala, niet v ňom ani náznaku nízkosti propagandy, inými slovami, pozeráme sa do „toho zrkadla“, ktoré v umeleckej literatúre Ruska dokázal svojej krajine nastaviť jedine Dostojevskij, a to je pre režiséra kredit, ktorý jeho dobrovoľnú zámenu vlastného života za tých pár filmov ukazuje ako opodstatnenú, a tým aj ospravedlnenú raz a navždy.

Rubľov sa rozpráva so svojim pomocníkom teraz už v jarnom lese. Vyčíta mu, že stále klame. Spolu kráčajú po mäkkom machu. Učovník Foma je neporiadny chlapec, dokonca zlodej, a ako sa ukáže, „za trest“ mu napuchla papuľa. Rubľov je nahnevany, ale byť naozaj zlým nedokáže.

– ...tri roky som umýval štetce, než mi majster zveril ikonu. Aký zázrak! Aj to len vyčistiť, nie maľovať! – mierne dovráva nezbedníkovi.

– A ty mne zveríš? – pýta sa ho ihneď učovník Foma, mravnostné prednášky ho nezaujímajú.

– Stále iba klameš, na každom kroku. Včera si prišiel, kutňu si mal celú zlepenú, lepkavú... Kde si bol?

– Na lúke.

– Včera si tvrdil, že v Andronikovom kláštore. Pozri, ako vyzeráš. Prilož si na to skorocel, zatri zemou, lebo opuchneš ako divá sviňa.

– Teraz je už neskoro. Už mi to nepomôže.

– Stále si len vymýšľaš, – Rubľov sa díva na vodného hada, ktorý

sa plazí pri odhalených koreňoch mohutného stromu tesne na kraji močiara. – Dokonca si myslím, že si ochorel.

– Ja? Ako?

– No, tak... Je taká choroba, človek len klame a klame a nemôže prestať, – Andrejovu tvár v zábere prekryje kmeň stromu. Keď sa znova objaví, je poznamenaná smútkom z poznania, akoby na chvíľu skamenela vnútornou bolesťou. – Pozri, Foma!

Chce upozorniť učeníka na hada, ktorý už vkĺzol do vody a esovito sa plazí po hladine.

– Čo? Čo je? – otočí sa Foma s licom natretým bahnom (chlapec zrejme kradol divým včelám med a teraz zaslúžene trpí).

– Z teba sa stal taký mudrlant, že ja ťa už učiť nebudem, – uzatvára svoje rozhodnutie Andrej. (V prudkom vizuálnom kontraste tu proti sebe stoja „významy“ stromu a hada, teda múdrosti, pevnosti viery a ovocia nádeje proti zvodu márnomyseľnosti, pokúšaniu pudov a chaosu telesnosti obecné.)

– A čomu by som sa mal učiť? Aby som tri roky umýval štetce?

– Mám ťa už po krk, Foma. Vráť sa do Andronikovho kláštora alebo choď, kam chceš. Odpušť mi, Bože, – pomodlí sa Andrej bleskovo, pretože svojím slovom ublížil inému človeku. Foma si nasadí na hlavu hrubú „papachu“, z Andrejovho kárania si veľa nerobí.

Obaja prechádzajú po kmeni brezy preloženom ponad vodu.

– Nechápem, ako som ťa mohol vziať do učenia, – vyčíta si Rubľov, no ako sa ukáže, nemyslí to až tak vážne.

– U teba je to vždy rovnaké, najskôr tak, potom naopak. Sám si o mne hovoril Teofanovi, že aj „zem vidím, aj azúr mám rád“.

– Lenže vtedy si bol iný, snažil si sa. Neklamal si. A potom, vieš, čo Teofan povedal o tvojom azúre? Že je „obyčajný“.

– On toho navravel, tento Teofan... Ja vidím farby lepšie ako ostatní. – Obaja sú teraz na kolenách uprostred lesa, v obklúčení koreňov veľkých stromov prudko vyvrátených zo zeme. Práve tieto „patvary“ sú hlavným vizuálnym motívom scény, naokolo rastú kvietky a mních maliar so svojím pomocníkom teraz spontánne „pokľakol“ pred „paradoxálnou“ krásou prírody. A hoci ona nie je pre Andreja predmetom zobrazenia vo svojej „objektívnej“ vizualite, predsa len sa stredoveký nezaujem o ňu či pohrdanie jej estetickou vznešenosťou, neznalosť zákonov jej existencie a skutočných väzieb na človeka či prázdny mysticismus a čarodejníctvo, zopäté s prírodou len hlúposťou ľudskej ilúzie, nedostali do tejto scény ani v náznaku

– naopak sa zdá, akoby Andrej nachádzal „potešenie“ (a to v modernom zmysle slova) v zjavení škaredosti, ktorú blato, zhnité lístie a poprepletané korene svojbytným spôsobom tvoria, a akoby „už vtedy“ videl v tomto divom zmätku matérie samotnú krásu. (Motív ruky noriacej sa do blata, teda do stredu „matky zeme“, sa opäť vracia v *Obeti*, vo fáze najhlbšieho snenia hlavného hrdinu Alexandra.) Zrejme by sa dalo polemizovať o možnosti až takto „súčasného“ vnímania a „konceptuálneho nazerania“ u stredovekého mnicha, no scéna je intímna, tichá, žiarivo a pritom pokojne krásna, takže malú výhradu znesie.

– A rád sa naješ! Nevieš si predstaviť, ako len môžeš potom maľovať! Veď je to ťažoba! – pokračuje Andrej v moralitách.

– A keď mi škvрка v bruchu! Vtedy počuješ len to! – bráni sa tučný Foma.

– Ty si šťastný, Foma, ty všetko vidíš jednoducho a harmonicky. Keď nemaľuješ, tak spiš alebo niečo vyparatiš. Len modlitba ti dušu privedie od viditeľného k neviditeľnému, – Andrej hľadá telá tisícov tenkých korieňov, ony totiž vedú k väčším koreňom a tie napájajú kmeň, ten drží korunu z listia a ona je zdrojom života, ovocia i možnosťou úkrytu. – Možno by si mal ísť do učenia k niekomu inému.

– Čo mám robiť, keď ma vyháňaš? – Foma si nie je istý, či to tentoraz Andrej nemyslí vážne.

– Ale čoby, nezlosti sa! – obracia na žart všetky svoje výčitky vždy mierny Rubľov.

– Pozri, čo to je? – spozornie Foma.

Práve v tej chvíli sa začína sekvencia, ktorá evidentne trpí neorganickými zásahmi, jej scény sú nelogicky členené a v prísne dramaturgickej explikácii by im chýbal zmysel. Navyše prinášajú nikde nezodôvodnený a čudne „heretický“ postoj Rubľova, ktorého zdroj je neznámy. Tento motív sa viac nevyvíja a už nikdy sa k nemu samotný Rubľov nevráti. V materiáli filmu práve týchto pár minút vykazuje viditeľné chyby a nedostatočnú silu rúk mladého režiséra „v ťahu“ takej veľkej látky.

Pracovne by sme celú sekvenciu mohli rozdeliť do štyroch častí: „Prvý rozhovor v lese“, „Krajina z pohľadu labute s veselou hudbou“, „Druhý rozhovor v lese“ a „Andrejovo denné snenie o ukrižovaní Krista“ (podmienkou je, že pracujeme s neoficiálnou, teda najdlhšou verziou filmu, v tej premietanej a širšej aj na DVD by sme márne hľadali Jefimovu modlitbu či priame oslovenia Boha,

dokonca aj hlas v postsynchróne mu Tarkovskij vymenil, takže mužik Jefim má v jednom filme dve tváre. Podobne je však zamenená klapka „existenciálne smutného“ Rubľova v mužickej drevenici za záber, kde sa usmieva a dominantne si zakladá ruky na prsiach).

To, čo tak zaskočilo Andreja a jeho učeníka Fomu, je pre nich nečakaná prítomnosť Teofana Gréka. Starý muž v kožuchu si teraz očisťuje bosé nohy od mravcov, pretože si ich zrejme týmto zvláštnym kúpeľom priamo uprostred mraveniska liečil.

– Tak si sa rozhodol nechať apoštola na ľavej strane... a nie na stípe, – hovorí Teofan, akoby pokračoval v dávno načatom rozhovore s Andrejom.

Rubľov si z mníšskej kutne striasa stopy listia a zeme, jeho reakcia na náhle „zjavenie“ Teofana sa tým skončila.

– Foma, odložil si glej z ohňa? – spýta sa náhle Rubľov, akoby chcel so svojim starým učiteľom zostať sám.

– Glej si odložil z ohňa? – vyletí ihneď Teofanovi ruka a ako správny majster bleskovo vyfahá Fomu za ucho. Ten zabliaka a uteká preč.

– No vidíš a že má rád azúr! Mal by si ho biť každú sobotu ako zdutú kozu! – vykrikuje ešte starý maliar za utekajúcim pomocníkom.

Tu sa stretnutie oboch maliarov náhle akoby skončilo, v zábere zostáva len mladý učeň a ten sa cestou lesom nečakane obzrie, zastaví a po chvíli váhania nakoniec podíde k svojmu objavu.

Je ním telo dávno mŕtvej labute, ktorej hnijúce vnútro odkrýva paličkou a študuje (ako dôkaz znalosti vety o „márnosti“ všetkých vecí). Možno by sme mohli labuť chápať ako symbol rýchlej pomínutelnosti všetkej krásy sveta, keby vzápätí nenasledovala (na Tarkovského štýl) extrémne zvláštna „chvilka poézie“. Dosť nečakane sa objavia na seba ostro strihané nadhľady na krajinu, kde sa na plochách jazier odrážajú oblaky (vyzerá to skôr ako zle nakrútený materiál k sekvencii Jefimovho nanebezatia), a hrá nám „veselá sovietska muzička“, ktorú máme možnosť v ruských filmoch z toho obdobia počuť takmer vždy. Doslova ide o Tarkovského „úlet“ alebo zúfalý pokus prekenuť cenzorský zásah či vlastný omyl a spojiť nespojitelné, vzápätí totiž scéna dialógu medzi maliarmi pokračuje, len v inom prostredí, už v letnom čase a všetci vrátane Fomu majú na sebe iné kostýmy. (Pravda však je, že podobne dej poskočí aj vo filmovej poviedke, autori zrejme podcenili jazyk filmu, pretože zmena miesta sa v literatúre deje krátkym opisom, zatiaľ čo vo filme

sa „nový obraz“ okamžite prejaví ako zásadný posun vo vnímaní di-
váka a ten sa hneď pýta to svoje „prečo“.) Môžeme sa ešte pokúsiť
zachrániť celú vec výkladom labute ako symbolu večne putujúcej
ľudskej duše, ale aj tak je na tomto mieste zrejmy „rozpad mate-
riálu“, jeho „slabé miesto“. A možno ide o to najhoršie, o vedomú
realizáciu mostika, v našej „hranej dramaturgii“ zvaného „precho-
dový záber“. V každom prípade treba tento formálny poklesok len
predýchať, scéna ide ďalej a je stále neústupne „zásadná“.

Teda in medias res vstupujeme do hádky Rubľova a Teofana Gré-
ka, ktorí akoby v stroji času poskočili kúsok dopredu (polietali si
šťaby ľudkovia na Chagallových obrazoch), no v nikdy nehasnúcom
zápale rozoberajú „podstatu sveta“ – teraz už na brehu tichej riečky.
A Foma tu pokojne čistí štetce... Je leto, zem žhne pod páľavou
na nebi osamoteného slnka, žiadalo by sa vyzliecť a kúpať, no telá
oboch verbálnych súperov sú cudne zahalené pláštikmi, spod nich
vykúkajú vyšívané rubašky. Foma jediný sa od zimy ešte nestihol
prezliecť, má na sebe len letnejší model sivej kutne z vrecoviny.

– Andrej, preboha, odpusť mi, kde si to videl, keď dnes každý
bojuje len o vlastný zadok, – zúfalo ho presvedča Teofan (zrejme sa
háďajú o nezištnosti, dobro a zlo je ich večnou témou – Andrej ako
vždy obhajuje princíp kristovskej obete).

– Koľko len chceš! Moskovské ženy svoje vlasy odovzdali Tatárom
(ako výkupné)! – nájde hneď Andrej veľký príklad.

– Ale ony, hlupane, nemali iné východisko! Lahšie stratíš vlasy ako
znášať útrapy. Čo s tým má spoločné nezištnosť?

– Tak nehovor! Tak to už v Rusku je, že ženy sú tu ponížené a ne-
šťastné až do krajnosti, – bráni svoju vec Rubľov. – A potom, o to
nejde...

– Tak mi povedz čestne, je národ zaostalý alebo nie? Ha, nepo-
čujem?!

– Zaostalý. Ale kto je na vine?

– Preto je zaostalý, lebo je hlúpy. A čo ty sám, nie si hriešny pre
svoju zadubenosť?

– Akoby nie, – okamžite priznáva Rubľov svoje neexistujúce sla-
bosti a poklesky.

– Aj ja som hriešny, Bože, odpusť, zmier a skroť. No, nevadí,
čoskoro nadíde Posledný súd, všetci budeme horieť ako sviece.
A spomeň si na moje slová... Budú sa diať také veci! Navzájom bu-
deme na seba váľať hriechy, vyhovárať sa pred Stvoriteľom...

- Nechápem, ako môžeš s takými myšlienkami maľovať a ešte aj prijímať chvály? Ja už by som dávno prijal schizmu, naveky sa utiahol do jaskyne.

- Služim Bohu, nie ľuďom, - obhajuje sa Teofan. - A chvála? Dnes ma chvália, zajtra ma hania za to, za čo ma včera chválili, a pozajtra na mňa zabudnú. Zabudnú aj na teba, aj na mňa, na všetko zabudnú a všetko je márnosť nad márnosť. Aj na väčšie veci sa zabudlo, všetky hlúposti a podlosti už ľudia postvárali. A teraz ich len opakujú. Všetko sa točí vo svojom kruhu a točí sa a točí... Keby Ježiš opäť zostúpil na zem, zasa by ho ukrižovali...

- Keby sme si pamätali len to zlé, nikdy by sme pred Bohom neboli šťastní. A možnože na niektoré veci treba aj zabúdať, ale nie na všetky. Nevieť, ako to mám povedať...

- Keď nevieš, tak mlč. Aspoň mňa počúvaj! No čo pozeráš?

- A ty si myslíš, že dobro môžeš konať len ty sám?

- Dobro, dobro! Spomeň si na Nový zákon! Aj Ježiš zvolával ľud do chrámov a učil ho. A prečo sa potom ten ľud zišiel? Aby práve jeho popravili! „Ukrižuj ho,“ volali, „ukrižuj!“ A čo učenci? Judáš ho zapredal, Peter sa ho zriekol! Všetci sa rozutekali a to boli tí najlepšie!

- Ale veď činili pokánie! - vyštekne Rubľov zo dna duše svoju poslednú nádej.

- Lenže to bolo potom! Chápeš to, potom! - učí ho pravému opaku Teofan.

- A práve preto je pokánie, že nikdy nie je naň neskoro! - bráni Rubľov svoje „jediné“.

- No určite!

- Áno, ľudia páchajú aj zlo. Je to smutné, ale netreba ich všetkých viniť, to je ťažké a tiež aj to je hriech... podľa mňa. Judáš zapredal Krista a spomeň si, kto ho kúpil? Ľud! A kto Ježiša obvinil? Farizeji a zákonníci. Nech sa snažili akokoľvek, aj tak svedka nenašli. Ktože ho, nevinného, bude ohovárať? Až potom našli zradcu.

- A hneď dvoch, nie jedného, - prilieva svoj olej do ohňa Teofan.

- Ale boli dvaja, nie všetci, - začína Andrej s čudným monológom.

- Farizeji sú majstri lži. Sú vzdelaní a prefikani. Veď ich to učili, ako prísť k moci cez ľudskú zaostalosť. Ľuďom treba častejšie pripomínať, že sú ľudia. Že sú Rusi - jedna krv a jedna zem. Zlo je všade. Vždy sa nájde niekto, kto ňa ochotne predá za tridsať strieborníakov. Mužika postihuje jedno nešťastie za druhým. Tatári prídu trikrát do

roka, potom zas udrie mor či hlad a on pracuje, pracuje, pracuje a nesie pokorne svoj kríž, nezúfa si, mlčí a trpí a len prosí Boha, aby mal dosť sil. Vari takým Boh neodpustí zaostalosť? Sám vieš, ak sa ti nedarí alebo si ustal, utrúpil si sa, náhle sa stretneš v dave s ľudským pohľadom a akoby si bol na prijímaní! A hneď sa ti ulávi. Či to nie je tak? Teraz si hovoril o Ježišovi, možnože sa narodil a bol ukrižovaný, aby zmieril Boha s ľudstvom. Ježiš pochádzal z Boha, je teda všemohúci, a ak zomrel na kríži, bolo to predurčené. Jeho ukrižovanie a smrť sú dielom Božích rúk, ono malo vzbudiť nenávisť nie u tých, ktorí ho ukrižovali, ale u tých, ktorí ho milovali a ktorí mali byť v tej chvíli s ním. Milovali ho ako človeka a on ich opustil z vlastnej vôle. Tým prejavil nespravodlivosť a tiež krutosť. A možno tí, ktorí ho krížovali, ho milovali, pretože verili, že sa to Bohu páči.

– Vieš, čo hovoríš? – pýta sa Teofan rozhorčene. – Za tie reči ťa vyženú na sever čistiť ikonky, za tvoje rečičky.

– Nemám pravdu? – pýta sa Rubľov.

Učeník vypúšťa do vody farbu.

– Veď aj ty hovoríš, čo si myslíš, – pokračuje Andrej, ale Teofan ho preruší:

– To je iné, ja som svetský človek, slobodný.

Rubľovov monológ je prejavom najhlbšej a najčistejšej kresťanskej viery (prekvapujúco rozšírenej o lásku k ľudu a to spôsobom, aký matička Rus a jej mužici poznali až za éry dekabristov a narodníkov, teda v 19. storočí) kombinovanej s nezastretým kacírstvom prameniaticim kdesi na širokých poliach gnózy.

Z Andrejových úst pôsobí záver monológu akosi čudne, priam „špekulatívne“, čo to má znamenať, že Krista mali milovať jeho vrahovia? Ako si tento náhly emocionálny poryv vysvetliť? Rubľov v tomto svojom monológu vychádza už zo skutočne slobodného, existenciálneho sebauvedomenia, ktoré stráca potrebu dogmatického zdroja či obsahovej hranice v myslení, má vlastný názor, zároveň však nemôžeme ani zapochybovať o jeho kristovskom srdci.

Pretože môžeme o Kristovi v zákone čítať, že „priniesol meč“, vyhnime sa skúmaniu vety „Jeho ukrižovanie a smrť sú dielom Božích rúk, ono malo vzbudiť nenávisť nie u tých, ktorí ho ukrižovali, ale u tých, ktorí ho milovali a ktorí mali byť v tej chvíli s ním“ – tá v podstate „súhlasí“ s dogmou, aj keď explikácií tejto vety sú tisíce. Mätúca je však nasledujúca časť: „... tým prejavil nespravodlivosť a tiež krutosť. A možno tí, ktorí ho krížovali, ho milovali, pre-

tože verili, že sa to Bohu páči.“ Predstava krutého Krista, ktorého komplexným poslaním je len semeno nenávisťi zasiate v srdciach nevinných a ktorý je navyše na kríži „milovaný“ práve svojimi vrahmi, teda Židmi, len pre ich skutočnú „náboženskú horlivosť“ pri odstraňovaní protivníkov, to je teda poriadne bizarný poetizmus a ťažko povedať, či je toto tvrdenie tým „pravým orechovým“ na ceste za svetlom oslobodeného Ja v myslení a cítení stredovekého mnícha (rozhodne nie intelektuála), či je to teda „pravdepodobná“ replika z jeho „vtedajších“ úst. Ponechajme to však licencií Tarkovského.

Rubľov ako filmová postava prechádza vývojom spoza hranice mýnusovej časti „osi slobody“, kde „večné hriechy“ odpúšťa a trestá cirkev, cez stav oslobodenia vedomia, kde iný sudca než vlastné vedomie už nemá miesto, až na jej „plusovú časť“, kde si „už vždy do sveta vrhnuté bytie“ hľadá vlastnú Božiu podstatu, duchovný život a skutočnú slobodu bez spojenia alebo s dotykom s nespasiteľným svetom hmoty a pudov, kde Ja bojuje o seba a zároveň tak aj o Boha už vždy nezávisle od sveta. A môže či nemusí veriť, no ak teraz verí, tak potom už absolútne a to stále rovnako v „Kristovu pravdu“, akoby si totiž toto Andrejovo vedomie vpravelo – ak by aj Ježiš z Nazareta zradil, pravda Krista zostáva a ja s ňou. Potom môže žiť z viery vo „vlastnú pravdu“, čím sa pre neho neruší možnosť prijímania zákona, akceptácia prikázaní, rešpekt pred Božou vôľou a pod., ale práve tým, práve svojou „už oslobodenou“ podstatou bez hraníc, v slobode jazyka, odvahe vysloveného, nekonečne mysleného a číne podniknutého už v takejto slobode, stáva sa pred organizáciou postavenou na dogme, nikdy nie na láske a slobode, skutočnou „hairesis“, pretože okrem potenciálnej straty poslušnej ovečky sa zo slov a činov takto oslobodeného veriaceho dá vyvodiť aj jeho pochybnosť o božskom pôvode cirkvi a tam sa končí akákoľvek „rozprava o múdrosti“ – stavia sa kôl a pod ním už aj veselo blkoce ohníček. Vždy je však takýto kacir cirkvou rovnako „milovaný“, ako aj Ježiš Nazaretský Židmi.

Rubľov obhajuje kajúcnosť učeníkov a tam, kde Teofan pripomína, že sa kajali až potom, keď už bolo po všetkom, opäť dvíha zástavu viery, lásky a nádeje argumentom, že práve na to pokánie je... Vtedy už zasa nestačí Teofanova skepsa. A práve týmto zostáva „veľká ľudská pravda“ stáť medzi nimi ako panna pred vydajom a obaja ženisi ju rovnako mocne trhajú za rukáv. Kto je v práve? Čo je pre umelca, ktorý slúži Bohu, „lepšie“ – neochvejnosť viery alebo sveta

znalá pochybnosť? Teofan Grék akoby nemohol naozaj slúžiť ľuďom, lebo nedá sa byť „služobníkom“ toho, kým pohrdame. Stojí pred zaostalým národom, tupým stádom, úplne bezmocný (navyše s vedomím, že národ pohrda ním). Slúžiť Bohu tak, aby ho cez ikonu poznal a prijímal aj ľud, je „v tomto čase“ možné dvoma cestami, „byzantínskym strašením“, kde podmienkou pevnej viery je strach, alebo potom vo formálnej rovine prestúpením na vizuálne „ľudskejší svet“ (vo svetle renesančného ideálu), no zároveň a predovšetkým obsahovým obratom k láske. Od „súdu“ k „sviatku“, ako sa onedlho dozvieme, a tade kráča maliar Andrej. Neskôr „vzkriesený“ Teofan mu „návštevou“ túto cestu sám odobrí a „posväti“. Tu a teraz sa však Teofan Grék javí ako nanajvyš skeptický voči „ceste srdca“, jeho poznanie súzvučiace so smutným spevom *Kazateľa* akoby vylučovalo možnosť najhlbších citov, „prostota bez pestrosti“, to áno, lenže viera, skutočná viera mu chýba a dôvodom v jeho prípade nie je absencia strachu, ale schopnosti milovať, pretože „poznanie rozmnožuje bolesť“ a zúfalcí neveria, rovnako ako ani nemilujú... Presiaknutý melanchóliou stavia sa Teofan k národu so stoickým poloúsmevom nadradeného „zákonníka“. Je zaujímavé pozorovať, ako sa hĺbkové a zásadné poznanie môže rôzne lámať – podobné svetlu – cez hranol odlišných charakterov, a výsledkom je vždy inak žiariace spektrum – Andrejovi gnostické hry s myšlienkami nebránia absolútne veriť v Boha a národ, Teofan zasa vidí očami „Boha filozofov“ len plamene a zmar, hoci to bol on, kto predovšetkým „srdcom“ zlomil maticu strašnosti v obraze ruskej ikony, a tým otvoril cestu lásky, oslavy a dôvery v Pána (Boh od tej chvíle už nemusel byť „len“ prísny Sudcom, ktorý si pri Poslednom súde opeká hriešnikov ako jahňatá na ražni).

Ako teda priviesť ľudí k viere, ak nie cez strach? Jedine strach, jedna zo základných zložiek násilia v medziľudských vzťahoch, zastaví predsa stádo sviň ženúce sa do vody a vskutku – ak ho nezaštaví, ono spadne! Boh musí byť, nech vyzerá akokoľvek, hoci aj ako televízor, a ľud bude činiť podľa „jeho zákona“. A otázka nestojí tak, kto a z akého dôvodu si prisvojuje právo označiť „jediného pravého Boha“ a v jeho mene potom „kázať ľuďom zákon“ a vyžadovať jeho dodržiavanie, ale ako zalíť chrám svetlom a nie krvou, lebo potreba Boha v človeku je „axiomatická“, a ak Boha „vyženiete zo sveta, my pod zemou si ho nájdeme“ – diagnostikoval už Fiodor Michajlovič – takže strachom na stádo sviň, či láskou mať sa k nim?

Rubľov obhajuje ľud, srdce, lásku. Je to „narodník“, tiež ospalý slavianofil, povedané moderným jazykom („treba ľuďom pripomínať, že sú Rusi“), no predovšetkým chráni ten ľud, ktorý vždy kričí najskôr „hosana“ a potom „ukrižuj ho“. Zároveň presne definuje vedúcu úlohu „farizejov“ pri každodennom zotročovaní národa, tí na ľuďoch pasážujú vždy s ďalšími, pseudoinovatívnyimi stratégiami svojho vlastne trápneho poznania, postaveného na nemeniteľnom základe tragickej pravdy, že „ľud chce byť klamaný, a preto klamaný je“ (ako vraveli starí Rimania), takže – kto zachraňuje naozaj, kto dáva viac, kto je bližšie k pravde a Bohu? Tarkovskij skúma obe polohy, no nezabudne im zakaždým pridať osteň paradoxu či šokujúcej kontrapozície, ktorá zahmlieva líniu jednoduchého, jednostranného výkladu, a to aj vo chvíli, keď by sme boli náchylní kategorizovať morálno-filozofické pozície oboch o Boha súperiacich maliarov.

Sekvencia „Ukrižovania“ obrazovo pokrýva Rubľovov monológ, je však zrejmom Andrejovou fantáziou, jeho „denným snením“, ruské reálie i napadaný sneh vylučujú možnosť snahy o rekonštrukciu „pravého“ výjavu na Golgote.

Kristus si umýva tvár v potoku s ľadovou vodou, okolo prechádza skupina mužíkov husím pochodom, biela látka vo vode sa viaže k verbálnemu dôrazu úlohy „pokánia“ a jednotný krok do hrubých, no otrhaných kožuškov zabalených mužov, žien i detí kráčajúcich „otrocky“ jeden za druhým zasa k vete, že ľud neslobodno viniť ako celok. Na malej ploche sa tak rýdzo filmovým jazykom „káže“ o možnej veľkosti ľudského odpúšťania a malichernosti všetkých snáh „inteligencie“ o trestanie ľudu za „kolektívnu vinu“ nevedomosti či pudovosti. Aj keď je to stádo, neslobodno nimi pohrdať. Nikdy nepodceňujte!

Počas pomalého a bolestného výstupu na vršok s križom na pleciach však Kristovi pomáhajú iní muži a on už potom kráča na čele malej skupinky hrdo a dôstojne, dokonca bez stráže a bez „kanonizovaného“ bičovania (ozbrojenci sú veľmi zdržanliví a jemní vo svojom nič nehovoriacom konaní, pôsobia nejednoznačne, len ako „komparz“ celej scény a nie ako skutoční kati). Ku Kristovým nohám zabaleným v mužických lykových sandáloch sa hádže (na ešte ležiaci križ) „Mária Magdaléna“ a dieťa sa na neho usmieva, pretože predpokladá v celom dianí len prvok hry.

Kristus požíva sneh predtým, než sa nechá ukrižovať, a smrti sa oddáva hrdo, dokonca si z tváre „frajersky“ odhodí spletenec mok-

rých vlasov. Scéna sa odohráva na zasneženej pláni pred hradbami mesta, v ktorom zrejme sídli aj knieža, v druhom pláne obrazu sú zreteľné postavy ľudí „všedného dňa“, tí pokojne kráčajú za svojimi povinnosťami. Ich prítomnosť môže svedčiť tak o snovom charaktere výjavu, ako aj o náznaku, že ide o súčasť bežných „pašiových hier“, mnohí sú totiž k celej veci ľahostajní (lámanie na kolese vzbudzovalo v každom prípade omnoho väčší záujem). No takisto vidíme dosť ľudí pokorne kľačiacich (v dômyselných kompozíciách) pod zasneženou „Golgotou“. Modlia sa, prežívajú opäť „výnimočnú udalosť“, akoby to bola ona sama, Andrejev monológ však svojim psychologicko-moderným i heretickým obsahom zneisťuje lineárnu možnosť výkladu celej scény. Zdá sa, že ide skôr o „duchovné cvičenie“ Andrejovej stále do krajnosti napnutej duše (v tomto prípade tak Rubľova, ako aj Tarkovského), o originálnu víziu „každodenného križovania“, rituálu bolesti, zbytočnej smrti a veľkého odpustenia, ktoré je nahustené do viac „symbolických“ aktov pokory a žiaľu a skôr „vysoko zahriate“ koncentráciou emócií prameniacich z „archetypálneho pozadia“ celej situácie, než o hĺbkové zobrazenie, umelecky výsostné a nespochybniteľne pravdepodobné vykreslenie príbehu na Golgote, je teda viac popisným komiksom s rôznovýkladovým poučením než ikonou samou...

V záverečnom dialógu sekvencie môžeme nájsť dva paradoxy: Teofan Grék trpí skepsou, ustavičnou a bolestivou pochybnosťou o zmysle kresťanskej obete, kladenej cez obraz pred národ, a toto trápenie ho viditeľne vnútorne zväzuje a zrejme mu bráni i maľovať – pritom sám seba pokladá za „človeka zo sveta“, podľa vlastnej definície „slobodného“.

Rubľov zasa obhajuje zmysel kresťanskej dogmy do posledného dychu, svojou vnútornou slobodou si vôbec nie je istý, no Krista „zrazi z križa“, keď ho obviní, že „zasial medzi ľuďmi nenávisť“, že doslova „priniesol meč“, keď ich dobrovoľne opustil, a že svojim „formálnym výkonom“ vlastne len posilnil vieru Židov, nie prvých kresťanov. Pričom práve Rubľov celým svojim životom i dielom (ako dramatická postava filmu) dokazuje neochvejnosť postoja „pravej“ viery vo svojom srdci a aj napriek ceste k „absolútnej ľudskej slobode“, teda možnosti kedykoľvek strhnúť kutňu a stať sa ako Teofan „slobodným maliarom“ s „vlastnou myšlienočkou“, odovzdáva sa až do smrti pod „večným sľubom“ maľbe i Kristovi, čím raz a navždy spína svoj život s drevom ikony tak, ako si to žiada zákon a nikdy nie

voľba „svetského človeka“. Dokázal geniálne maľovať pod knutou jedného z najtvrdších zákonov strachu a rigidity, aké dejiny zobrazovania poznajú, takže vlastne bohvie, ako to s tou nutnosťou byť predovšetkým slobodným vlastne je...

Energia „veľkého sporu“ sa rozpúšťa v podobe farieb miznúcich na vodnej hladine riečky, kde si tučnučký Foma plní svoju večnú úlohu „umývača štetcov“, určite pritom chrúmajúc – „na ikonke“ svojej bujnej fantázie – do zlatista opečeného baránka.

SVIATOK

Jar 1408

„Rubľovovo umenie súčasného diváka uchváti, pri pohľade na jeho diela nikto nepovie, že sú detinské a prostoduché. Máme tu vyzreté myšlienky, dokonalé umenie. V jeho ikonách nájdeme skúsenosť mnohostoročnej kultúry starej Rusi a cit schopný pohnúť ľudským srdcom. Rubľov tvorí syntézu. Najlepšie vlastnosti byzantského maliarstva a tradičného miestneho maliarstva spojí v jedno. Odmietne prísne a dramatické maliarstvo Teofana Gréka a vystúpi s naprosto odlišným chápaním svetla, plynulou modeláciou, opustí kontrast a svetlú paletu farieb. Rubľovova tvorba korunuje cestu moskovských maliarov, ktorí si osvojili byzantské dedičstvo a dosiahli v umení samostatnosť. Práve Rubľov im ukáže cestu, tá povedie cez odmietnutie prísnej archaickosti a asketizmu ku klasickým prvkom, ktoré sú, aj keď utlmené, prítomné v byzantskom maliarstve. Vo svojom diele, z ktorého dnes poznáme len zlomok, Rubľov stišil neusporiadanú grécku paletu a nahradil ju širokými plochami farieb. Nervnú manieristickú kontúru premenil na úspornú a dokonalú kresbu postáv. Dokázal prekonať suchopárne byzantské kánony a interpretoval prastaré vzory nenútené a so šarmom. Rubľovove farby bývajú prirovnávané k farbám miestnej prírody, s dôrazom na maliarove pozorovateľské schopnosti a tiež na schopnosť preniesť na ikony vlastnosti reality, ktorá ho obklopovala. Rubľovovo umenie, formované farbou, ale aj rytmickou kresbou, predstavuje svet tvorcu, ktorý sa pokúša odovzdať divákovi to, čo so sebou nesie doba a jej najlepší ľudia. Nie všetky uvedené hodnoty by sme našli v ikonách z neskorších období, napriek tomu práve jeho tvorba sa stane vzorom pre ďalšie pokolenia maliarov.“ (A. Alpatov)

Je letný podvečer. Po rieke sa plaví člnok a ten privedie náš pohľad až k pramici, ktorú si práve prirazili k brehu Rubľov a jeho pomocníci, členovia družiny a pár obyčajných „cestujúcich“. Chcú si postaviť „tábor“ na jednu noc, všetci sú totiž na ceste za ďalšou prácou... V skupine je už i Danilo, teraz pomáha vykladať veci z člna.

– Sergej, pod' sem! – kričí vždy aktívny Foma.

– Už idem! Zatiaľ rozložte vatru!

– Foma, čo tam robíš? – súri Andrej svojho učeníka. – Ideme po drevo!

– Piotr, nikdy som nevidel Dmitrijevský ani Uspenský chrám, – priznáva sa neznámy člen maliarskej skupiny druhému.

– Všetko bude v poriadku. Len zamávaš štetcom a pochopíš, čo je na čo.

Záber sa prekvapujúco končí na detaile smutného mladého muža, ktorý sa doteraz v príbehu nevyskytoval a ani sa viac neobjaví vo vážnejšej pozícii. Jeho tvár je však zaujímavá ostrými črtami renesančnej krásy (keby ho uvidel božský Leonardo, ihneď by podľa neho stvoril ďalšieho Jána Krstiteľa). Tento chlapec zostáva na člnku sám v hlbokom zadumaní, akoby zmŕtvel v náhlej a zároveň úplne otvorenej meditácii, za ním čpie temnota noci a on v sebe nesie neklamný znak uvedomenia si nezmyslu ľudskej existencie. Motív by sa dal nazvať „náhla a hlboká melanchólia krásneho mladíka“.

– Foma, kde si? – vykrikuje do tmy pomocník Sergej.

Rubľov a Foma vlečú po brehu pokojnej rieky veľký konár, ich postavy sa už dajú ťažšie rozoznať, takmer akoby boli duchmi, prízrakmi... Súmrak hustne, už o pár minút bude úplná tma. Do zvukovej stopy sa pomaly začínajú miešať viaceré „cudzorodé“ prvky, pískanie, temná hudba – rytmika tympanov, tiež vrkanie drumble, radostné výkriky mužov a slastné vzdychy žien...

– Tak... nestihneme, – povzdychne si Foma.

– Nič to, zajtra už dôjdeme, – upokojuje ho Rubľov.

– Do zimy treba chrám vymaľovať. Čoskoro je už jún...

Teraz Rubľov spozornie, sú len pár krokov od vlastnej vatry, ale Andrej sa „musí“ pozrieť na opačnú stranu, niečo sa tam deje, čosi zvláštne.

– Čo je? – Fomu ihneď prepadne strach z neznámeho.

– Počkaj... počúvaj, – Rubľov sa snaží v nočnej tme rozoznať, o čo ide.

– Sláviky, – oznamuje rýchlo Foma a vskutku ich švitenie dobre počuť.

– A viac nič? Vidiš? – V lese, na vzdialenom mieste pri rieke sa mihne nahá postava s fakľou v ruke.

– Podíme! – nabáda ho Foma.

– Čo je to?

– Podíme preč! – chlapec sa naozaj začína báť.

V lesnom poraste blesnú plamene, už dobre vidno nahých ľudí. V popredí záberu, na strane Rubľova vlietajú do obrazu biele holubice, symboly Ducha Svätého. Ozve sa tajomný hlas.

- Pod...

- Čarujú, - oznámi Rubľov pomocníkovi, nie je jasné, či ho do lesa volal hlas Pana alebo to Foma z posledných síl prosil o útek. Rubľov sa rozhodne náhle, rozbehne sa, akoby musel niekoho zachraňovať. Za ním a spolu s ním lietajú aj biele holubice.

- Andrej, Andrej, kam ideš? - zúfalo za ním kričí Foma. Andrej sa stráca v temnom poraste, za ktorým sa rozhárajú plamene čarodejnickej noci, oslava „noci lásky“ pohanského kultu.

„Povedľa určitých spoločných črt náboženstva a mágie existuje medzi nimi i dôležitý rozdiel: náboženstvo je formou poľudštenia sveta, dodáva mu antropomorfné rysy a vlastnosti, náboženstvo je späté s personifikáciou týchto znakov a obdarúva nimi božstvá. Naopak mágia je akoby „sprírodňovanie“ človeka, ktorý v sebe odhaľuje vlastnosti celého ostatného sveta a chápe seba samého ako jeho organickú súčasť. V ukončenom predkresťanskom systéme magického myslenia nestála príroda proti človeku ako niečo voči nemu vonkajšie. Chápala sa ako živý, všeobjímajúci živel, prestúpený mocnými, tajomnými silami a do tohto živlu bol zahrnutý i človek. Jeho vzájomné pôsobenie s prírodou bolo také intenzívne a všestranné, že nebol schopný pozrieť sa na ňu zvonku, bol v nej, ním prechádzali siločari fungovania sveta a človek sa neustále aktívne zúčastňoval na tomto kozmickom pulzovaní. Na to, aby kolobeh času šiel podľa obvyklého poriadku, boli nutné rituály a slávnosti, ‚vyprevádzajúce‘ to, čo pominulo, a ‚vitajúce‘ dobu, ktorá nastáva...

Magické praktiky uspokojovali zároveň i nábožensky obradné, i svetonázorové, i estetické potreby ľudí. Je zaujímavé, že sa autori penitenciálov snažia presne určiť, čo vlastne robia ich farníci, ktorí podľahli diabolskému pokušeniu, keď sa schádzajú na svoje pohanské zhromaždenia: modlia sa, prinášajú obeť, hrajú sa, hodujú? Najrôznejšie formy spoločenského styku sa totiž v magickej obrade neuplatňujú v zreteľnej rozlíšenosti. To bolo duchovenstvu cudzie a jeho predstavitelia boli pobúrení napríklad tým, že popri bdení pri tele zomrelého a pri pohreboch, keď je namieste očakávať od ľudí nebožtíkovi blízkych nariekanie a slzy, ich farníci spievajú, tancujú a hodujú, zatiaľ čo pri bohoslužbách sú apaticki a nesústredení a rozptyľujú sa záujmom o nepodstatné drobnosti ako deti. Historik kultúry však vidí v takom posolstve prevzácny fragment archaického obradu, rituálneho smiechu a symptóm vzľa-

hu týchto ľudí k smrti. Rituálny smiech sprevádzajúci smrť je podľa Proppa aktom zbožnosti meniacej smrť v nové zrodenie, „magic-kým prostriedkom k vytváraniu života“. Táto zbožnosť však očividne nemá nič spoločné s cirkvou...“ (A. Gurevič)

Nahí muži a ženy s fackami v rukách bežia po desiatkach cez hustý les do rieky. Zreteľné sú nielen poskakujúce holé prsia žien, ale v mnohých prípadoch i ochlpenie, čiže ide o „full frontal nudity“, a teda treba sňať klobúk pred týmito „čudom“ (pretože „jediné známe“ holé prsia v sovietskom filme patrili krásnej Cigánke z muzikálu *Cigáni idú do neba*)... Aj keď zábery sú ozaj „cudne“ strihané, a to kruto a nekompromisne priamo uprostred akcie alebo v momente, keď by sa už „vec“ ukázala jasnejšie, takže zase k mravnému rozvratu diváka nepríde. Ženy majú na sebe množstvo korálikov a vo vlasoch kvety, jačia od šťastia a spolu s nimi sa, veselo výskajúc, vrhajú do rieky i holí mocní muži.

Andrej zastane na lesnej čistinke, je priamo uprostred deja, okolo neho sa mihajú stále nové telá... a oheň fakiel im planie nad hlavami.

K Andrejovi sa blíži nahá žena, pohľad „dolu“ nám zakrýva esteticky naaranžované chrastie. Zrazu však ženu uchopí za ruku muž, ktorý už leží v tráve, a sťahuje ju k sebe.

– Poď ku mne! – žadoní chrapľavým hlasom plným vášne.

– Daj preč ruku! – žena vyslovuje už len technickú poznámku, veci sa dejú. Rubľov pristupuje bližšie, ustrnul v nemom úžase nad týmto výjavom, zrejme sa stal svedkom banálnej udalosti po prvýkrát, preto ho výnimočne priťahuje, podlezie silný konár, ktorý mu doteraz bránil v prístupe k dvojici, a bez zábran postúpi ešte pár krokov (sám sa tak správa ako pohan, ktorý sa vytešuje len „okukávaním“).

– Ach, ty môj... – vzdychá žena v slasti. Andrej sa nielen díva, doslova očami „hlce“ kopoláciu nahej dvojice a v jeho tvári sa zároveň odráža prekvapenie, zhnusenie i akási zásadná neschopnosť pochopiť, „prečo“ takéto „strašné“ veci ľudia vôbec robia. Tak sa sústreďí na pohlavný akt, že nepocíti plamene, ktoré mu zospodu zachvátili suknicu (to Diabol vystrčil žeravé paprče priamo z pekla, aby mnícha stiahol k „hriešnej rozkoši“), v tej istej chvíli však, keď si to mních všimne a začne plamene či samého seba doslova „biť“ dlaňou, žena skrikne „joj“ a vzápätí:

– Mravce!

– Čo?

- Je tu mravenisko!

Akt sa preruší a oni si pozorovateľa všimnú.

- Kto je to? - pýta sa muž.

- Neviem, - hovorí pokojne žena.

- Podľme odtiaľto...

„Slávitelia kultu“ sa teraz vo vode rozostavili do dvojíc tvoriacich koridor nahých tiel a plameňov zároveň, stredom si posúvajú loďku s „Morenou“, handrové telo má na sebe horiacu sviečku. Každý sa loďky dotkne, a tým ju aj posunie ďalej. Na konci tohto imaginárneho tunela stojí biely kôň, ktorý „hrabe“ nohou, stojac po krk vo vode, čím vytvára prudké čerenie hladiny. Vzápätí sa v lesnej temnote objaví obrovitá postava (na chodúľoch), celá prikrýta bielym plátom, okolo nej behajú holé deti a radostne výskajú. Táto nadrozmerná „lesná víla“ či azda „duša matky zeme“ sa pohybuje na hranici viditeľnosti v krátkom zábere stupňujúcim tajomne dramatický účinok scény „oslavy pohanskej modly“. („Po nástupe kresťanstva splynul sviatok Kupala so svätajánskymi oslavami, ale vidiecke piesne a obrady niesli znaky starodávnych pohanských obradov - týka sa to predovšetkým chorovodu s jeho rituálnymi kruhovými pohybmi. V niektorých oblastiach Ruska nahradili dedinčania figurínu krásnym dievčaťom. Vyzliekli ju donaha, posadili jej veniec na hlavu a vozili ju na koni pod dozorom dedinských starších po poliach. Niekedy tiež upálili jej figurínu“ - O. Figes.)

V jednom zo zrubov osady pohanov pozoruje Rubľov mladú ženu, ktorá nahá (zakrytá však hrubým kožuškom) trikrát skočí z rebrika pred nádobu, z ktorej sa dymí. Andrej sa plne sústreďí na jej rituál, díva sa s napätím a v skrytosti, no práve v tej chvíli ho pristihnú muži, drsne ho schytia medzi seba a vlečú dnu.

- Pozerám sa a vidím, že je tu skrytý ako čierny had.

- Všetko chcú vidieť títo mnisi! - kričia muži a tlačia Andreja do polobúraného zrubu, akoby starej či nefunkčnej stajne, kde sú zo stien vytrhané dosky a na streche chýbajú kusy slamenej pokrývky.

- Pustíte ma! - snaží sa im dohovoriť Rubľov.

- My ňa pustíme, ale s kameňom na krku. Aby si ľahšie doplával, - oznamujú mu divo vyzerajúci chlapi a hneď začnú Andreja priväzovať k drevenému stĺpu.

- Začne padať oheň z neba a všetkých vás zničí. Dočkáte sa posledného súdu! - spomenie si Andrej rýchlo na „prvý zákon“ ikonopisu na Rusi, strašiť, strašiť najviac, ako sa len dá.

- Urobíme s tebou ako s Kristom! - smejú sa mu muži, hrozba nepadla na úrodnú pôdu.

- Čo robíte, mužici? To so mnou nerobte! To je hriech! Aspoň ma priviažte dolu hlavou, - prosí ich teraz už naozaj vystrašený Andrej.

- Mužici, bratia...

- Nechajte ho, nech tu nocuje, kým sa nevznesie na nebo!

- Nikam neujde!

Jeden z mužikov sa prežehná „na východný spôsob“, a teda sa mníchovi aj hlboko pokloní. S týmto výsmešným gestom ho opusťtia.

Nahá žena, ktorá skákala z rebríka, bola svedkom celej scény. Pristúpi k uviazanému Andrejovi a obzerá si ho.

- ...prečo si sa pýtal hlavou dolu? Aby to bolo ešte horšie? A čo si nás hrešil, oheň na nás zosielal?

- To je hriech, takto nahí behať...

- Aký hriech? Dnes je noc lásky, všetci sa musia milovať. Vari je láska hriech?

- A čo je to za lásku, keď ťa chytia a obesia?

- A čo keď ty sem privedieš mníchov? Budete nás násilím obracať na vašu vieru... Myslíš, že je ľahké žiť v takom strachu?

- Strach je tu všade okolo a len preto, lebo je to bez lásky, lebo je to neresť a zverstvo, iba telo bez duše. Láska má byť bratská.

- A nie je to všetko to isté? Veď všetko je láska.

Žena zhodí kožuch a privinie sa k Rubľovovi, prisaje sa mu na ústa, bozkáva ho dlho a vášnivo, je to predsa len „rozkošníčka“.

- Čo to robíš? - mumle zarazený mních.

Rubľov je doslova „znásilnený“. Tento nechcený bozk však vydrží a v následnej chvíli je z neho aj dostatočne zmätený, zrejme nečakal až takú „sladkosť“ a súznenie všetkých súčastí tela pri vykonávaní odporného hriechu. No vífaziac nad sebou, odvracia sa a prosí ženu o záchranu:

- Odviaž ma, - ale znie to viac ako príkaz.

A ona ho odviaže, čím mu zachráni život. Toto je dôležitý moment aj pre Andreja, práve v tejto chvíli sa zakladá jeho budúci, veľký a skutku strašný zločin.

Rubľov uteká zo zrubu, akoby mu tu hrozila nielen smrť, ale to najhoršie večné zatratenie. V kríkoch zo seba strhne kutňu a hodí ju na zem (dotkla sa jej žena), beží cez ostré kriačie, ktoré mu úplne došľahá tvár, stiera si krv z líc. Za ním prechádza biely kôň (nepo-

škvrnenosť nebola zradená), tympany zrýchľujú rytmus a na pozadí noci, na veľkom plátne temnej prírody sa hromadné orgie dostávajú k vrcholu. Všade počuť len výkriky slasti. Rubľov stojí uprostred chaosu ľudských pudov, krvavý a vnútorne posilnený ako nikdy predtým. A žena nepopierateľne aziatských črť, ktorou pohrdol s takou božskou silou (lebo ako náhly a absolútny bol podnet zvodu, tak chladne anjelská bola reakcia Rubľova), sa za ním pozerá, opretá o kmeň stromu, ktorý jej presne, ako treba, zakrýva nielen prsia, ale aj to „dolu“. Jej pohľad nielen pozýva k stolu neopísateľných rozkoší, aký si len telá môžu vychutnať, ale tu a teraz sa aj ponúka za nič, zadarmo, len dary lásky slobodnej pred ľudskými bohmi všetkých čias by sa jej rinuli z objati a Andrej by aspoň raz v živote mohol spoznať šťastie muža („lebo muž bez ženy je len suché hovno“), no „láska musí byť bratská“, pretože ak svet raz je z Boha, tak potom takým musí byť aj cez človeka... povedal by určite Andrej...

Je ráno... Rubľov prechádza osadou, ktorá pokojne spí. Vchádza do zrubu, ktorý je celkom zreteľne na hranici možného použitia na bývanie, a predsa Tarkovskij obrazom tvrdí, že tu ľudia žijú. Na hlinenej podlahe spí mladá žena, scéne dominuje postava stareny, ktorá mlčky, priam zúfalo, pozerá do prázdna. Andrej vchádza cez „voľný priestor“, ktorý nemožno nazvať ani dverami, ani bránou. Drevené laty tvoriace stenu zrubu budia dojem, že sa cez stavbu prehnal buldozer. Tá schválna „deštrukcia“ ľudského obydľia, ktorá je v „ich“ prípade samozrejmosťou, však otvára „mystickú cestu“ prírode a jej silám. Znakom hranice medzi svetom človeka a prírody sú voľne zavesené venčeky na jednom z brvien nad „dierou“ do domu a práve cez tento „otvor“ Andrej vchádza dovnútra (stále po niečom pátrajúc), aby bol okamžite svedkom (len vo zvukovej stope) ďalšieho sexuálneho aktu. Ten sa odohráva vzadu „na slame“ a jeho obrazovým kontrapunktom je slza starej ženy, ktorá už vie (podobne ako Teofan), že aj tak je všetko márnosť, slasť nevynímajúc, takže síce plače, ale jej tvár naďalej, ako je zvyknutá po celý život, zostáva vyrovnanou. Zaujímavým a z dnešného hľadiska „rovnoprávnej spoločnosti“ povšimnutia hodným prvkom je orgiastické vzdychanie ženy, ktoré po dvoch-troch zastonaniach preberie vo zvukovej stope vrkanie ukájanej sliedky a ihneď, aby bolo vo veci jasno, pridá sa aj kikirikajúci kohút. Mladý Tarkovskij mal už na tieto veci vyhranený názor a len preto, že naša doba je tak nekonečne povrchná, nemá si kto všimnúť tieto detaily a potom obviňiť modlu svetového

filmu z „primitívne formulovanej nenávisťi k ženám a idioticky jednoduchého napadnutia ženy ako takej“, tá preda sa má právo na sex, slasť atď. a nesmie preto byť hneď zobrazovaná ako zviera... Ale dosť už o tom, lebo je to miesto nesúce mnoho rôznorodých filozofických znamení, treba sa tu teda vyvarovať akýchkoľvek „prudkých jednostranností“...

Zrub je miestom radostného sexu bez „posvätenia“, a ten je „zvierací“. Deravé steny drevenej stavby, jej latentne „padajúca“ konštrukcia odkazujú k neistote, nestálosti, žiadalo by sa povedať, „nekamennosti“, a preto ihneď aj „neukotvenosti“ života ako takého, čo v každom prípade chrám poskytuje, no zase na druhej strane sa dá zo zrubu vyjsť voľným krokom priamo k pasúcim sa konikom, ľahnúť si do trávy, okúpať sa nahý v rieke, súložiť, s kým príde, podobne ako to, slasťne chrochtajúc, robia aj zvieratká (a komu tým škodia, však?), a teda užívať telo každého na to, čomu ho príroda dala za cieľ...

Tak v polámanej „bráne“ dreveného chrámu bezbožného života stojí „boh tela“ (z trámu zárubne visia „lapače zlých duchov“, pohanské modloslužobné relikvie v tvare venčekov s pierkami a korálikmi) proti „bohu slova“ („a skutky tela sú zjavné: je to smilstvo, nečistota, chlipnosť, modloslužobníctvo, čary, nepriateľstvá, sváry, žiarlivosť, hnevy, zvady, rozbroje, rozkoly, závisť, opilstvo, hýrenie a im podobné“) v celkom jasnej kontrapozícii, a preto práve ten druhý, zosobnený Andrejom Rubľovom, opúšťa pohanskú dedinu, zhnušený takouto možnosťou ľudského osudu, zároveň však netušiac, že „jeho“ Boh si to už o pár minút so všetkými telesne slobodnými rázne a definitívne „vybaví“.

Andrejovo telo bude v tých momentoch doslova vryté do obrazu plného strachu a tiež strašnosti, živej reality „posledného súdu“ seba samého (ten zhára na opačnej strane vesmíru, než kde žiari večná krása ikony „Trojice“, a tú preda stvorilo jeho srdce – tak aká je potom hodnota identity človeka, keď sám anjel Rubľov dokazuje jej invaliditu?) – lebo nechá nevinnú ženu, Marfu, utopiť.

Andrej sa vracia k učeníkom a priateľom tam, kde ich opustil. Všetci spali na brehu rieky a teraz sa na neho nechápavo pozerajú. Je chladné ráno a skupina sa musí pripraviť na odchod. Andrejova tvár je plná zaschnutých škrabancov (akoby bol prvým z váľajúcich sa v rozkoši), má strhaný výzor a črty „polámané“ vnútornou neistotou. Oproti starej žene zo zrubu je teda výrazne „nevyrovnaný“.

- Čo na mňa pozeráte? – pýta sa ich nie práve priateľsky.

- Kde si bol? – kontruje mu hneď Foma.

Skôr než stihne Andrej odpovedať, skupinu zaujme zaerdžanie koní. Staršia žena patriaca k maliarom si s uľahčením vydýchne.

- Chvalabohu! – povie, akoby práve prichádzala spása sveta. Dobre ona vie, čo sa tu v noci dialo, a takéto veci treba náležite a hlavne ihneď potrestať.

V prežitej pohanskej noci môžeme vidieť aj hlboko potlačenú mníchovu túžbu po „priamej“ spätosti s prírodou a jej archetypálnymi, človeku vrozenými silami, po splynutí práve s jej empiricky dôkaznou prítomnosťou, chuťami a vôňami skutočného života namiesto virtuálneho „kráľovstva Božieho“ (ktoré doteraz ešte nikto nikde nevidel a okrem verbálnych uistení cirkví, že naozaj existuje, niet jediného potvrdenia jeho existencie. A tak najväčší podvod v dejinách ľudského rodu, ktorý kontinuálne páchajú tí „uvedomení“ na „nevedomých“, teda tvrdenie, že „je Boh“, kvitne veselo ďalej až do dnešných dní, hoci už do očí bijúca pravda predsa len, aspoň na polovicu, vytrhla sektárskym organizáciám absolútnu moc nad človekom z rúk).

Mŕtva „Morena“ je symbolom studeného, život blokujúceho a ženu ako rodičku zväzujúceho princípu a tým, že je „pálená“ a navracaná ako popol po vode späť k večnosti hmoty v kultovom obrade zrozenom z pravdy života „len žitého“, otvára cestu k sexuálnemu šťastiu všetkých žien, zažína sama sebou plameň tisícov orgazmov nezaťažovaných racionálnou sebakontrolou, strachom a výčitkami svedomia. Deň jej smrti sa cez „čarovný“ kult oslobodzujúceho návratu k teplu, telu a voľnému plodeniu obracia na noc nespútaanej lásky. Naopak – a len napríklad – „Panna Mária“ je symbolom nesmrteľnej ženy, dokonca matkou toho „najlepšieho“ z ľudských bohov, počína však svoje dieťa cestou mimoludskej skúsenosti, rovnako „nepochopiteľne“ ho i plodí a napriek tomu, že je rovnako „adorovaná“ ako pohanská modla, hatí svojim už a priori neprirodzeným základom možnosť nefrustrovanej sexuality, svojou konfúznou a doslova nezmyselnou pseudopohlavnosťou zakladá pojem „hriechu“ ako nevyhnutnej dane za možnosť realizácie ľudskej normality. A len pre túto svoju základnú chybu, vkladajúcu však následne všetkým ženám ako „večné znamenie“ potom spoza smiešne gýčovej fasády „medovej“ tváre, smrteľne zasahuje priamo klitoris, ktorého duchovnú úlohu ničí a fyzickú mäkkosť mu „strašením“ hriechom

zatvrdzuje – či nie je potom práve táto „žena“ zlou čarodejnicou? (Pruďko kontrapozitčne vyznieva Tarkovského posolstvo „na túto tému“ v *Nostalgi*, kde sa mariánsky motív obracia k prísne kanonizovanému pohľadu a tak hra s líniou Márie, matky Ježišovej, „tu“ je úplne opačná než „tam“ a stačilo by v tej istej „pravde“ len zameniť mená, Máriu za Marfu, Marfu za Máriu a takto pekne dokola)...

Nahé ľudské telo a telesná láska vôbec vyznievajú ako mučivý kontrapunkt k Rubľovovej schopnosti milovať určite i telesne, práve však hĺbka potlačenia prirodzeného pudu zalamuje do konečnej podoby kríža archetyp umelcovej duše a sila jeho „bratskej lásky“ sa potom ukazuje ako absolútna. Má však dve tváre: javí sa ako tendenčne vedomá vražda nevinnej ženy (ktorá nemá ľudskú hodnotu len preto, že jej ju nepripisuje Andrejova viera) a na druhej strane planie ako záchranná obeť pre nevinného chlapca (lebo ten prináša posolstvo ducha a telesne je ničím). Ak je takáto spravodlivosť pred Bohom v poriadku, možno sa niekto opýta na obsahový výklad pojmu „láska“, ktorú tento Boh prikazuje.

Rubľovova prosba, aby ho uviazali „naopak“, je jasným odkazom na motív absolútnej pokory, ktorú preukázal mučený sv. Peter žiadostou o podobnú službu. Pretože „sám nehodný“ rovnakej pozície, akú pri križovaní zaujímal Ježiš Kristus, pýtal si umučenie na križi obrátený dolu hlavou.

Andrejova túžba po bolesti je však nielen znamením duchovného prestúpenia hranice fyziologickej žiadze, ale i dokonanou „obeťou“ za pohanov, vlastne ich „vykúpením“. Aj keď je zo scény jasne čitateľná tvorcova obava o morálne právo kresťanstva nazývať sa „čistým“ (Boží sluha ako „had“), predsa Andrejovým víťazstvom „zapretia tela“ ako definitívnym súhlasom s kresťanskou dogmou a „energetickou službou“ tomuto Slovu zároveň, posilňuje sa aj sila Ježišovho zákona. Potom jasne „viditeľnými“ dôkazmi hĺbky tejto oddanosti sú aj šľahy na tvári (autodeštrukčné praktiky ako samobičovanie, sebakálenie, rôznorodé „loyolovské cvičenia“ boli u kresťanských mystikov a fanatikov vždy tým najpresvedčivejším dôkazom o vernosti Jeho ceste a ranám) a tak „nevinná“ duša kresťana stojí tu proti „vinným“ a slobodným telám pohanov. A pravda opäť zostáva uprostred kvôli nám, divákovi, aby „nahá“ slúžila k nahliadnutiu každému katarzie chtivému srdcu.

Popierať všetko pevné je u Tarkovského aj filozofickým odkazom a tiež príležitosťou na kázanie vlastného evanjelia o podstate sveta,

takže si môžeme takmer s istotou domyslieť fakt Rubľovovho predsa len aj „telesného vzrušenia“ počas nočných orgií („stál“ mu, a teda „stál“ niekedy aj Kristovi?). Potvrdením tejto pribojnosti života žitého nech je v cudnom náznaku obraz Andrejovej horiacej kutne.

Prekvapenie pre skupinu prinášajú jazdci. Je to na prvý pohľad „náboženská polícia“, pretože stará „baba“ ihneď „ďakuje“ za to, že prišli, to znamená, že ich úloha je jasne rozpoznateľná.

Vedie ich Kirill, no s Andrejom sa navzájom nespoznávajú.

– Vari sú to títo? – kričí jeden z Kirillovej družiny.

– Nie, to sú cudzinci! Čo nevidíš, že sú to mnísi? – odpovedá Kirill a jazdci ich opustia, pohnú sa smerom k dedine.

– V pahrebe je cibuľa, ak chceš, vezmi si, – ponúka Andreja zmierlivým tónom Danilo.

– Kde si bol? – kladie svoju otázku stále šokovaný Foma.

– Lesy sú tu rozsiahle, nedá sa nimi prejsť... – odpovedá doškriabaný Andrej, ale jeho duša blúdi inde, na iné veci myslí, zvažuje, váha, hovorí teraz mysticky, v hádankách, metaforizuje, tiež vlastne čaruje...

– Vari si sa s niekým pobil? – prostoreko sa pýta Foma.

– A domáci si už zvykli... – opäť pokojne a zdanelivo nezmyselne hovorí Rubľov. – Všetko je otázka zvyku. Starí už na to ani nemusia myslieť. Deň im plynie sám od seba... po starom. A možno nie, možno ich to teší a ich radostiam tu konca niet.

Korýtko so zhorenou „Morenou“ pláva pokojne dolu prúdom práve počas Andrejovho tichého prehovoru a na jeho konci narazí do člna počúvajúcich mníchov tak, že si to okrem Andreja nikto nevšimne. Moment stretu spálenej „archy slobody“ a „člna-cerkvi“ mníchov je zdôraznený samostatným detailom (na pohanskom korýtku sa aj črtá zvyšok kreslenej tváre, no ťažko povedať, o čie zobrazenie by mohlo ísť, ak sa teda držíme logickej predstavy o pohanských „slávnostiach jari“. Tie sa v lokálnych variáciách jednotlivých kultov môžu líšiť práve predmetom kladeným na „obetný oltár“. No jednou z verzií môže byť aj predstava, že pohania čiernomagickým obradom zaklínali figurínu kresťanského svätca, zdá sa totiž, že z dreva ešte stále „páli“ jeho strašidelný pohľad).

Andrejov monológ je výrazne „teistický“, obhajuje hodnotu svojej viery v jej základnom bode, že totiž „kresťanovi“ nikdy deň neplynie len tak, ale už vždy v boji o spásu duše a v nádeji na vzkriesenie. Na druhej strane však chápe, či skôr cíti, aj možnú odmenu za „zvie-

rací“ život. Pár minút s nahou ženou mu stačilo, aby si užil pocit slasti, a jeho predstavivosť, citlivosť a duchovné nasadenie mu stihli dopovedať, aké to asi je požívať najšľavnatejšie ovocie pudového raja... A tak medzi „spasením“ ako každodenným cieľom a „orgazmom“ ako rutinnou radosťou rozpína sa do podoby kríža mních Andrej, aby v sebe zmieril oba svety a nikdy nemusel podľahnúť tlaku skepsy či zvodu byť „sexí“. Ako však uvidíme, v oblasti praktickej morálky svojim zmierlivým pochopením nevyriešil nič, navyše sa stal cynikom.

- Nemohol si prísť skôr? - vyčítavo sa ho pýta Danilo.

- No, nemohol, - zarputilo odpovedá Andrej.

- Tvoj hriech, tvoje svedomie, tvoje modlitby! - hovorí mu už na člné plávajúcom uprostred rieky vždy pokojný „starší brat“ Čornyj. Nech by Rubľov vykonal čokoľvek, on by mu odpustil.

Breh sa medzitým stal dejiskom „spásonosnej“ akcie kresťanských policajtov. Násilnosti okamžite upútajú aj skupinu maliarov a „svetských ľudí“ spoločne sa plaviacich na dvoch člnoch.

- Pozri, tam je nejaká žena! - kričí jazdec.

- Držte ju! Vstávaj... - na brehu rieky sa strhla naháňačka, jazdci chytajú mužov i ženy.

- Nedovoľte im dostať sa k brehu! - kričí na ostatných Kirill, vedúci bohumilého nájazdu.

Na loďkách všetci ustrnú, iba chlapec, teda nevinné dieťa, sa okamžite ozve. Je to hlas „jediného spravodlivého“ tentoraz „na vode“ kresťanského fanatizmu.

- Prečo im to robia, prečo? - kričí akoby známu pravdu o nahom cisárovi.

- Pretože neveria v jediného boha, prekliatci! - odpovedá okamžite typická ruská „baba“ tvrdých črt, celá zakliata v smrtonosnej láske ku Kristovi a tá teda v jej srdci nie je bratská ani náhodou.

- Nedívaj sa, Sergej, netreba sa ti dívať! - aj Andrej sám sa okamžite mení na policajta, no je to len počiatok jeho skutočného hriechu.

- Nechaj ma! Pusti! - bráni sa chlapec. Išiel by aj pomáhať, keby nebol fyzicky slabý, bezmocne pritlačený na tvrdé prsia babice.

- Netreba ti! Nesmieš sa dívať! - zakazuje mu Rubľov pravdivý pohľad na svet.

Muži na čele s Kirillom medzitým už vo vode dostihli chlapa s tvárou nápadne pripomínajúcou capa. Zhodili ho a obklopili.

– Kopni ho čizmou, aby nebliakal! – radí jazdec z koňa ostatným nadháňáčom.

– Tak pod', nerob hlúposti! – dohovára mu ten, ktorý ho ihneď ochotne nakopol.

– Pomoc, Fiodor! – kričí na brehu chytaná Marfa, teraz len v bielej košeli. Je to žena, ktorá zachránila Andrejovi život, zmilovala sa nad ním, krásna a milosrdná pohanka, teraz ju kresťania chytajú...

– Hádam len nechcete zabiť túto dobrú ženu! – beží k nej muž s capou tvárou, na chvíľu sa oslobodil a teraz zase bojuje s drábmi okolo Marfy. Tá vďaka jeho zásahu utečie.

– Neponáhľaj sa! – chytil ju ďalší bojovník, ona ho však kopne medzi nohy. Ale strhne jej košeľu a tak nahá uháňa k veľkej, pokojnej rieke.

– Zachráň sa, Marfa!

– Chytaj ju! Ved' sa ti utopí! – kričí jazdec na ďalšieho ozbrojenca a myslí, samozrejme, na stratu zajatca, nie na život ženy.

– Marfa, plávaj! – kričí ešte Fiodor, ktorého už Kirillovi muži chytali.

Marfa sa hodí do vody a pláva. (Záber je citáciou posledného obrazu filmu *Ivanovo detstvo*, kde Ivan beží po brehu mora počas „anjelského úteku“ zo sveta, akoby sa totiž vznášal nad vodou... Je to časť spomienky na šťastné, predvojnové detstvo. Podobne i tu kamera na žeriave sleduje nahú Marfu ďaleko do stredu vodnej plochy.)

Marfa pláva okolo člna, kde sedia ľudia s pohľadmi uprenými k zemi, všetci do jedného, deti, dospelí aj mnísi, tiež „svetskí ľudia“, zovretí v dogme o láske k bližnému... Žena pohanka sa na nich ani nepozrie, nežiada o pomoc tam, kde aj tak vie, že by to bolo zbytočné. Šetrí si sily, teraz na plávanie a potom na dlhú cestu do svojho vlastného raja. Jej nahé, eroticky vábne telo sa stráca v pomaly sa zväčšujúcom veľkom celku mohutnej rieky. Andrej Rubľov zabil človeka, ktorý mu zachránil život a ničím, okrem vlastnej viery, sa neprevinil. Bola to však žena, navyše pohanka, teda čarodejnica a pokušiteľka – hriech sám. A láska, ako vieme, má byť bratská.

Režisér mal iba okolo tridsať rokov, keď sa voľne vyjadroval k témam, o ktorých sovietsky film málokedy, ak vôbec uvažoval. Ak sa Ejzenštejn aj odhodlal k brutálnemu útoku na cirkev, najskôr vinil z hlúposti ľud, ak sa Klimov nebál ukázať orgie kňaza, tak potom len konkrétne toho „najhoršieho“ zo všetkých. Ale v metafore, ab-

solútne a stále vo všetkom pravdivo odhaliť cirkev priamo pri drvení jej vlastnej „skaly“, to si trúfol málokto... Teda, stále sa pohybuje v rámci podmienky, že nejde o štátnomonopolnú ateistickú propagandu. (Rubľov ešte aj vlastnou rukou zabije Rusa, ale za úplne odlišných okolností. Avšak z hľadiska svojej viery je hrdinom v oboch prípadoch.)

A ešte raz k tvári, ktorá pripomína capa. Tarkovskij je vskutku taký dôsledný, že aj teraz poskytuje sústo rozlamovačom pečati práve v detailoch, na „malých veciach“. Tvár kresťanského mnicha Kirilla je totiž v tejto sekvencii skutočne iba zdaním tváre človeka, cez ňu počas násilnej akcie celkom zreteľne preráža Diablov výraz... A muž, ktorý v noci slávil pohanský obrad, skrýva pod evidentne diabolskou tvárou určite najčistejšiu veriacu dušu – oddanú však Panovi, vládcovi prírody, slobode a voľnej erotiky.

Násilie v mene kríža a pod Kristovým telom, krv v mene jeho krvi... Sme svedkami kresťanského zločinu páchaného mužmi cirkvi. Kresťania pri svojej „misií lásky“ zabili milióny ľudí, „na kameň“ vyvrátili „modly“ polyteistických, väčšinou vyšších kultúr a v detskej krížovej výprave dokonca priniesli najotrasnejší dôkaz o zvrhnutí rozpore medzi hlásaným slovom o Kristovej láske a zabíjaním každého, kto sa cirkvi nepodriadi, neodovzdá či nepodelí sa s mocou, majetkom, peniazmi, kto nedá telo, nevyvráti do dna svoju dušu. Tak práve moc cirkvi a z nej plynúce zlo lámu kríž vo dvoje, zbavujú ho práva byť symbolom pravého Boha, pretože chlipná vražda pre moc a peniaze, územie alebo nadradenosť robí z kríža rovnako barbarskú modlu, akou je aj kostlivá hlava na germánskom štíte. Cirkev sama svojim hrubým materializmom a dôkazne zločineckým charakterom počas stáročí vyhrýzla Boha skutočnej lásky z kríža a násilím zarazila toto už „len drevo“ do večného konfliktu medzi evanjeliom a konaným skutkom, navyše s cynizmom takým donebavolajúcim, akoby pre jej hodnostárov Boha vôbec nebolo.

Násilie kresťanskej polície páchané na nevinných ľuďoch je najťažším zločinom, teda vraždou. V tejto chvíli je Rubľov na dne svojej ľudskej hodnoty, zrejme však na vrchole vernosti dogme. Práve teraz z neho srší oheň a síra – namiesto „sviatku“ celkom nečakane prináša meč.

POSLEDNÝ SÚD

Leto 1408

„Chrám úmrtia Panny Márie vo Vladimire bol sídlom biskupa a jednou z najväčších cerkví v celom Rusku. Počas storočí bol mnohokrát zdevastovaný občianskymi vojnami. Takisto diela Danila Čorného a Andreja Rubľova sa nedochovali v celku a pravdepodobne v dôsledku turkotatárskeho nájazdu boli poškodené hneď dva roky po vytvorení. Dnes tu zostali len fragmenty v západnej časti chrámu. Podľa byzantskej tradície bol v tejto časti cerkvi zvyčajne zobrazovaný Posledný súd. Atypický tvar západnej časti soboru Úmrtia Panny Márie spôsobil rozdrobenie scény súdu na mnoho plôch: klenby hlavnej lode a lodí bočných, oblúky klenby a steny. Vladimírské fresky majú teraz farby dosť rozdielne od pôvodnej hlbkej a intenzívnej škály. Odtiene dnes už vyblednuté kedysi vytvárali dojem hĺbky a priestoru. Stále však dokážeme rozlíšiť prácu oboch maliarov. Fresky pripisované Rubľovovi – okrem iných *Kristus sudca* uprostred klenby, *Tribunál súdu* na oboch skosených stenách alebo *Danielovo videnie* – sa vyznačujú výraznou kresbou. Línie sú plynulé, takmer parabolické a obľúbenou kompozičnou schémou zostáva kruh – viditeľný hlavne na spôsobe formovania hláv postáv. Pretiahnuté figúry, aké maľuje Rubľov, majú v sebe mnoho elegancie a pokoja, ich tváre napĺňa láska.

Napriek tomu, že ikonografia verne opakuje byzantské vzory, náladou sa vladimírské fresky výrazne líšia od zvyčajných vyobrazení. V Byzancii sa väčšinou v tomto výjave zdôrazňovala myšlienka na trest, tu však panuje idea vykúpenia.

Ak sa dívame na tváre, ktoré maľoval Rubľov, máme pocit, že ich umelec vytváral podľa živého modelu, a aby vyjadril charakter postavy, nečerpал inšpiráciu zo vzorníkov, ale zo sveta, ktorý ho obklopoval. Tomu nasvedčuje aj majstrovstvo, ktoré docielil v kresbe drapérií a záhybov rúch, ktoré majú bližšie k pravde než diela iných byzantských a ruských maliarov.“ (*Najväčší maliari*)

Prázdny chrám. Biele steny sú namiesto malieb pokryté len konštrukciou dreveného lešenia. Maliari z Andrejovej družiny sa považujú, lenivo opierajú, posedávajú, kde sa dá, alebo z nudy zaprávajú omietku – nemaľuje sa.

Je zrejme poludnie, vrchol sparného, letného dňa, slnko stojí vysoko ako zlý pán a pred jeho príšerným teplom sa dá ujsť jedine medzi holé steny chrámu alebo priamo do vody.

– Boris, nechaj to! Takto iba kazíš materiál, – ozýva sa hlas Fomu medzi vysokými stenami bez obrazov svätých, bez čo i len náznakov „veľkého príbehu“, zatiaľ i Kristova tvár chýba...

– Foma!

– Čo chceš?

– Som tu! Chcem sa ísť kúpať, – hlási sa jeden z učeníkov o svoje ľudské práva.

– Netreba ti...

– Je mi horúco!

– Nie je ti horúco. Neklam, – Foma v neprítomnosti svojho majstra velí celej osádke.

– A možno mu je ozaj teplo. Aj mne je teplo, – podporí ho starší pomocník.

– Áno, ale ty robíš, on sedí.

– Pusti ho, nech sa vykúpe.

– Netreba ho rozmaznávať. Nech tu s nami sedí.

– A ty sám buď radšej ticho! – zasiahne do debaty ďalší.

– Celý deň je nafúkaný ako syseľ. Dolu ide, len keď sa musí nažrať a na stranu, – vysvetľuje starší muž.

– A ty si mi našiel nejakú prácičku?

– Ale veď ty sám si pre seba našiel prácu, akú si chcel...

– To stačí. Keď všetci sedia, nech aj Serioža posedí, – rozhodne Foma.

– Už dávno ste ho mali pustiť! – ozve sa hlas iného muža.

– Ale keď mu dovoľíš, bude sedieť vo vode, až kým nezmodrie!

– Vtíkol si do hlavy, že je teplo, a teraz kňučí.

– Nie, to ty stále kňučíš.

– To ja, ja som prvý povedal, že je teplo. Nehnevaj sa.

– A čo ste sa naňho všetci oborili?

Počas prekáravého dialógu maliarov a ich pomocníkov kamera pomaly prechádza prázdny priestorom „vyzdobeným“ len latami plaziacimi sa popri stenách. Už dávno mal byť hotový *Posledný súd*, dusno však pochádza nielen z tepla, hlavný problém tkvie inde...

Fomu prestane vec baviť a mohutným gestom zavrie obrovskú hrubú knihu s kresbami, zrejme ide o príručku pre maliarov ikon. (Ikonopisný prvopis sa nazýval „hermeneje“ alebo „podlinniki“, tieto

„inštruktážne manuály“ boli buď obrázkové, alebo výkladové a obsahovali technické popisy pre maľbu ikony. Dokázateľne ich používal práve Rubľov a jeho žiaci.) (V. Lazarev)

Rozzúri sa a gestom posielala jedného z učeníkov von:

– Stačí! Keď sa chceš kúpať, choď! Choď, čo pozeráš?

Ale to už vchádza do chrámu jeho kľučiar a biskupov sluha Patrikej, muž s vždy vydesenou tvárou, zrejme už dlho s „nervami na konci“. Cupitavým krokom sa blíži do stredu hádajúcich sa umelcov.

– Foma, kde je Andrej?

– Nie je tu.

– Čo sa to len deje? – trasľavo gestikuluje Patrikej a stále sa „hýbe“. – Idem k biskupovi a tam... hurhaj, krik! Biskup celý spotený, červený pobehuje po izbici, kričí: Už mi došla trpezlivosť! Je koniec, koniec a to hovoril o vás! – náhle sa naplno stotožní so samotným biskupom a kričí „v jeho mene“, akoby on sám bol tak nezmieriteľne nahnevaný. – Už dva mesiace je všetko pripravené a nič nie je dokončené! A peniaze si vypýtali! Nič nerobia, nič nie je hotové! A je to pravda, že ste si vypýtali veľa peňazí? – to sa už pýta sám za seba a s veľkým záujmom.

– Kdeže, nič... – odpovedá pokojne Foma, starý blázon ho z miery nevyvedie.

– A mne je to všetko jedno, hovorí biskup! – Patrikej opäť naplno hrá „svätý hnev“ svojho nadriadeného. – Nech je to Danilo Čornyj alebo Andrej Rubľov, všetko je mi jedno – a takto zmrštil tvár – čo mi je Rubľov!? Čo je on pre mňa, kto mi je, Andrej?! A mne hovorí, aby ste maľbu ukončili do jesene a koniec! – Od veľkého výkonu sa mu rozviazal povrázok na kapcoch, teraz si nohu oprie o rebrík a zaväzuje si ho, ale v reči pritom neustáva. – Vyslal posla ku kniežaťu, veď to dobre viete... Čo, ešte ani nezačínate? Mali by ste sa poponáhľať. Kde je Andrej?

– Zasa niekam odišiel, – stoicky hlási Foma.

– Tak začnite bez neho! – prepadla Patrikeja spásonosná myšlienka.

Foma sa odvráti, z rozumu zidený ho naozaj už otravuje. Jeho úsmev však trasúci sa muž spozoruje.

– Čo sa smeješ? Pozri, koľko vás je! Ak sa on sám ešte nerozhodol doteraz, tak... veď pozrite, koľko vás je! Viac hláv, viac rozumu! Há, kde je Andrej?

Foma ho zoberie pod pazuchu a ide s ním preč. Patrikej si hneď

myslí, že sa niečo podstatné dozvie, celý sa napne v náhlom spozornení.

– Čo...? – už dopredu sprisahanecky prítakáva.

Na poli, kde sa až za horizont tiahnu lány zrelej pšenice, akoby stratení uprostred plodov zeme pripravených na žatvu, stoja Rubľov s Danilom. Bzučia včely, spievajú vtáky... a mnísi sa hádajú. Danilo obviňuje Rubľova z nezodpovednosti, nevie pochopiť, čoho sa bojí a prečo nemôže začať pracovať. Andrej má však mravný problém, začína dospievať nielen ako človek, ale predovšetkým sa mení jeho umelecký názor.

– Nie, ja takto nemôžem, – tlačí na neho Danilo. – Bud' povedz áno, alebo nie. Veď už v Moskve sa o všetkom rozhodlo, do posledných maličkostí! Sám knieža povedal, že je to v poriadku. Tak čo ťa to pochytilo? O čo sa dva mesiace až do zachrípnutia hádame? Vysvetli mi to! Možno som už starý, alebo som sa zbláznil... Posledný súd... chyť štetce, maľuj! Alebo bude lepšie, keď sa práce vzdáme!

– Tak dobre, odmietneme a vrátíme sa, – rozhodne sa náhle Andrej.

– No ako sa pozriem ľuďom do očí? Zhorím od hanby! Koľko času sme stratili! Aká horúčava a sucho, už dávno sme mohli ukončiť kopolu a stípy! A ako ich rozvrhnúť, aby to išlo k sebe? Predsa napravo hriešnici, ako sa škvaria v smole... Namaľovať sa to dá, až človeka zamrazí. Vymyslel som takého Diabla, oheň a dym mu budú z papule šľahať...

– Ale nejde o dym, – bráni Rubľov svoje krehké, no zásadné poznanie, len ho ešte nevie sformulovať.

– A o čo teda?

– Nevie.

– Čo sa odvraciaš?

– Nemôžem! – Andrej sa rukou zaženie do lánú pšenice, akoby si na pomoc volal celú zem, úrodu, horúci vzduch i nebo nad hlavou, chcel by zrejme vykriknúť „zem mi je svedkom“. – Nemôžem to maľovať, je mi to protivné. Rozumieš? Nechcem strašiť ľudí. Pochop ma, Danilo, – tu sa Andrejovi podarí zafinovať svoj „konflikt svedomia“.

– Spamätaj sa, veď preto je posledný súd „strašný“! Veď to som si ja nevymyslel!

– Nemôžem, Danilo, nemôžem!

– A prečo si predtým mlčal? V Moskve si mlčal. Tak nebolo treba brať tú prácu! To je nečestné!

Po poľnej ceste, na ktorej stoja, precvála jazdec. Je to zrejme posol nesúci sťažnosť kniežaťu.

– Možno si nedokázal vo mne vychovať čestnosť! – hovorí Andrej takmer plačky. Jeho pravda ho nepustí, nemôže predsa národ strášiť, keď ho chce svojou maľbou spasiť.

Danilo stojí v poli sám a v hĺbke nekonečných lánov pšenice sa stráca jazdec so zlým posolstvom.

– Nevieť, čo mám maľovať, – hovorí Andrej so sklonenou hlavou všetkým, teraz už stojac v chráme pred kolektívom maliarov ako na „verejnom priznaní“ zločinu.

– Akože nevieš, posledný súd treba namaľovať, – rázne a bezoči-vo mu odpovedá Foma. Už mu dochádza trpezlivosť aj s vlastným majstrom.

– Vieš, o čo ide. Ja si myslím, že najlepšie by bolo vôbec nemaľovať posledný súd, – hovorí pomaly Rubľov.

– Akože?

– Vieš, ja chcem... nič nechcem, – povie nakoniec Andrej a vyzerá to tak, že sa práve zbláznil. Hovorí potichu, vlastne len samé nezmysly. Všetci pozerajú „kamsi“, niekto na neho, iný radšej do steny – čas zastal...

– No, odchádzam od vás, – spamätá sa Foma ako prvý, začína si baliť štetce do vreca. – To nie je práca pre mňa. Ďakujem vám za láskavosť, aj za zauchá, niečomu ste ma predsa len naučili. A to stačí, idem pracovať. Pozvali ma vyzdobiť interiér v Pafnutieve. Nie je to bohviečo, ale mám to v rukách. Idem maľovať posledný súd! Kto ide so mnou? – Nikto sa nezberá. Fomu to neprekvapí, prehodí si vrece cez plece a mnišku čiapočku „fajersky“ posunie do čela. – No dobre, tak zbohom, nespomínajte na mňa v zlom.

Železná brána chrámu zahučí ozvenou po prudkom zabuchnutí.

Kirill správne postrehol, čo na Andrejových obrazoch chýba – totiž práve to „podstatné“ prepojenie viery a strachu zaručuje správnosť maliarovej cesty. Kto takto maľuje, „dobro to robí“. Andrej sa „bez-dôvodným“ popretím tichej zmluvy cirkvi s umelcom prelamuje do priestoru novej slobody – výhradne však umeleckej, ľudsky zostáva, samozrejme, poddaným pravoslávia, prípadne kniežacej moci – „otrokom“ teda výhradne z hľadiska moderných práv a slobôd. Z pohľadu Rubľova samotného ide len o zápas jeho duše o pravú

cestu cez Krista, a to dokonca aj proti možnej nevôli cirkvi. Vždy však bez ohľadu na vlastnú, ľudskú slobodu ako takú.

Gogofa však špecifický strach podľa jeho vlastných slov zušľachtil. „V roku 1835 svojej matke napísal: V detstve som sa na všetko pozeral nezaujatým pohľadom, do kostola som chodil preto, že mi to niekto prikázal alebo ma tam zobral, a keď som sa tam dostal, nevnímal som nič iné než kňazský ornát a kvílenie diakonov. Križoval som sa preto, lebo som to videl u druhých. Ale raz som ťa požiadal – a dodnes to mám pred očami – aby si mi vysvetlila, čo je to Súdny deň, a ty si mi tak dobre, tak dojímavo a tak dôkladne rozprávala, aká nádhera čaká na človeka, ktorý viedol dobrý život, a nekonečné utrpenie hriešnikov si opisala tak výrazne a tak hrôzostrašne, že to mnou otriaslo a prebudilo vo mne všetku moju citlivosť. Neskôr to vo mne vyvolalo tie najušľachtilejšie myšlienky.“ (O. Figes)

Teraz je Rubľov v strašnom duševnom stave, na pokraji zrútenia. Prechádza okolo stien, hladí ich, hryzie si nechty. Ostatní sa len prizierajú, ešte stále stuhnúti od úfaku a hanby, veď čo bude s nimi, s prácou, peniazmi a nakoniec, či ich majster nezačne púšťať sliny, to by bola hanba... Pozorujú ho, ako chodí ako zvieru v klietke...

Počujeme Andrejov hlas... rozpráva sa s Bohom, pýta sa slovami apoštola Pavla, čo má robiť. V nich aj nachádza oporu vo svojej víťaznej prehre. Popritom sa obzerá, akoby hľadal aspoň jeden pevný bod v úplne bielom chráme, svätostánku bez strašného Boha:

– ...keď som bol dieťa, hovoril som ako dieťa, poznával som ako dieťa, rozmýšľal som ako dieťa. Keď som sa stal mužom, zanechal som detské spôsoby. Teraz vidíme len nejasne, akoby v zrkadle, no potom z tváre do tváre. Teraz poznávam iba čiastočne, ale potom budem poznať tak, ako som aj ja poznaný. A tak teraz ostáva viera, nádej, láska, tieto tri: no najväčšia z nich je láska. A čo by som ľudskými jazykmi hovoril, aj anjelskými, a lásky by som nemal...

Tu sa začína snová a pritom realistická sekvencia Andrejovho dialógu s kniežatom. Vo filmovej poviedke má práve táto časť významnú hodnotu z hľadiska chápania príbehu ako celku, vo filme z nej zostalo málo a zdá sa, že Tarkovskij schválne scénu s kniežatom formálne upravil, aby získal „snovú pasáž“ plnú veľkých emócií. (Obraz preexponoval a tak pôsobí nadmieru „bielo“, v bielych miestnostiach sa efekt násobí a získava „nadpozemský charakter“. Dej však môže pôsobiť chaoticky a tak je logiky chtivý divák odkázaný na čítanie poviedky alebo scenára.)

Mozaika snových záberov sa začína pohľadom na obhorený nosný stĺp domu. Drevo je sčernené, padá sneh a tak na čiernobielym materiáli je tento kontrast nielen prudký, ale aj výtvarne zaujímavý. Zhorenisko sa vo filme nevysvetľuje, v poviedke sa však dozvieme, že niekto kniežaťu vypálil sídlo, zrejme to bolo dielo družiny jeho mladšieho brata, ktorý sa usiluje získať „stolicu“. Konflikt bratov je pritom podstatným dramaturgickým prvkom, jedným zo základov príbehu, práve ich nenávisť a vzájomný boj posúvajú dej nasledujúcich troch sekvencií, Tarkovskij sa však rozhodol uhnúť od explikácií a oproti poviedke radikálne zredukoval vysvetľovanie jednotlivých motívov. A tak neraz vidíme zvyšky pôvodných, zrejme plnohodnotne logických scén, teraz však práve len ich torzá slúžia režisérovi ako materiál skladačky úplne nového významu. Interpretácia tohto „novotvaru“ je potom sťažaná práve pre absenciu zdôvodniteľných postupov deja a konania postáv. No oslobodení od tejto nutnosti Tarkovským samým máme možnosť vnímať „báseň“ a spievať „spití krásnymi obrazmi“ a tým určite nechýba archetypálna súvislosť a racionálne vyložiteľný obsah, no sú usporiadané a prepojené tak, že každý pokus o analýzu je nevyhnutne len súčasťou mnohovýkladu, takže všetko povedané môže byť zároveň presné a hlboké, ako aj mylné a ploché či úplne mimo tvorcovho cieľa. Ale čo nás vlastne má čo zaujímať „básnikov zámer“?

Ďalší záber ukazuje prázdnu miestnosť panovníkovho paláca s postavou kniežaťa stojaceho uprostred dvoch motívov: na ľavej strane dominuje obrazu celkom jasne nefunkčný stroj s veľkým kolesom na ovládanie, možno súčasť vínného lisu, a jeho štruktúra v bezočivo „duchampovskom“ duchu, v prirodzenom nezmysle vlastnej existencie práve na tomto mieste konkuruje (na farebný náter pripraveným) zdobným vzorcom vyrytým v bielej omietke na stenách (ktoré akoby čakali na pestré „kraski“ ruských rurálno-bylinných výtvarných prejavov), ale, ako sa dozvieme, kamenári považujú tento stav výzdoby za konečný. V tomto náhlom a celkom nečakanom, nikde sa neopakujúcom prvku iracionálneho kontrastu dvoch výtvarných prvkov prechádza knieža odetý len v rubaške. Andrej stále náruživejšie cituje slová apoštola Pavla adresované Korinťanom a zdá sa, že (hoci ich poprehadzoval) spolu s nimi rastie i jeho radosť, v hlase cítiť novú energiu istoty, zabúda na strašnú bezradnosť a na spálenisku, sklonený k živej tráve uprostred popola, keď ho ktosi obleje mliekom, mení sa jeho stav z chmúrnej bezradnosti na sviatočné šťastie.

Zo žartu mu na čiernu kutňu vychrstla mlieko malá princezná, ešte tučnučké dieťaťko. Je to dcérka kniežaťa, závoj má uchytený cenou sponou. S ňou sa Rubľov teraz naháňa a blázni. Akoby náhle našiel novú silu a hlavne tému svojej práce – jej skutočné poslanstvo.

– ...bol by som iba cvendžiacim kovom a zvučiacim zvonom. A čo by som vedel aj prorokovať a znal všetky tajomstvá a mal všetko možné poznanie a čo by som mal takú vieru, že by som hory prenášal, a lásky by som nemal – nič nie som. A keby som rozdal celý svoj majetok ako almužnu a keby som obetoval svoje telo, aby som bol slávny, a lásky by som nemal, nič by mi to neosožilo. Láska je trpezlivá, láska je dobrotivá, nezávidí, nevypína sa, nevystatuje sa, nie je nehanebná, nie je sebecká, nerozčuľuje sa, nemyslí na zlé, neteší sa z nepravosti, ale raduje sa z pravdy. Všetko znáša, všetko verí, všetko dúfa, všetko vydrží. Láska nikdy nezanikne. Proroctvá prestanú, jazyky zamĺknu a poznanie pomínie. Lebo poznávame len sčasti... Princezná, či sa to patrí, aby si sa hrala s mliekom? Koľká nezbednosť!

– A prečo je to hriech? – pýta sa maličká tenučkým hláskom. Andrej ju berie na ruky.

– Preto! Utri ma!

– Utri sa sám!

– Ideme sa poprechádzať k rieke! – smeje sa Andrej a spolu s dievčaťkom sa ocitnú (vďaka stále krúživému pohybu kamery) uprostred tých „bielych“ komnát (podľa poviedky je to vlastne už nový palác veľkokniežaťa). Tu sa naháňajú aj ostatné deti so svojimi sluhami. Malý chlapec, na prvý pohľad zvyknutý rozkazovať, kričí na mohutného muža, ktorý ho nesie na rukách prehodeného ako snop:

– Pusti ma! Lebo ťa pošlem do koniarne!

Priestoru prechodných komnát dominujú zhora zavesené laná a opäť zdôraznený stroj, ktorý tu stojí osamotený ako podivná snaha o estetizáciu celku. Vnútri však lietajú i holubice a ich belostné perie stále padá na knieža, majstra kamenára, ktorého skupina vyzdobila všetky miestnosti, a Andreja, ktorý nesie na rukách princezničku.

Kniežaťu sa však „biela“ výzdoba nepozdáva, pýta sa na názor Andreja:

– A tebe sa to ako páči?

- Pre mňa lepšie už ani netreba, je to ľahké a pekné.
- Aha, ľahké. Keď to ide od srdca. Toto je až príliš radostné.
- A ja ti hovorím, nestrácaj odvahu. Nikto nebude mať lepšie vyzdobený palác ako ty. Už nikto tak teraz nemaľuje. A to rezbárstvo, len Miša je schopný takto to urobiť. Sadne a reže spamäti, bez nákresu. Akoby vtáčik spieval! - chváli svoju prácu majster kamenár, bielovlasý stavec. - Pozri! - a ešte raz s láskou pohladí stenu s jemnou výzdobou.

V tej chvíli spod prechodového oblúka vyjde zástupca kniežata, ktorého priamo po tvári silnými údermi mláti malý kniežatov synček (čo ho chcel poslať do koniarne). Zástupca kniežata sa ostro postaví proti práci kamenárov.

- Možnože ako vtáčik... mne to nevadí, ja sa vyspím aj na slame, ale ty si veľkoknieža...

- A čo, tebe sa to nepáči? - váha knieža s vlastným úsudkom.

- Podľa mňa všetko treba premaľovať. Aj steny, aj strop.

- Ja som už štyridsať rokov v tomto remesle... - bráni sa majster.

- Tu nejde o remeslo, ale o oslavu kniežata!

- Stačí, stačí! - knieža zmierni okamžité podlizovanie sa svojho otroka.

- Nebudeme nič prerábať, - oznámi stavec pevným hlasom, aj keď vidno, že sa bojí reakcie svojho pána.

- Mali by sme už odísť, dostali sme ďalšiu prácu vo Zvenigorode, - oznamuje jeden z členov umeleckej skupiny.

- Kde? - pýta sa knieža a jeho tvár sa okamžite zmení.

- U tvojho brata. Už aj kameň tam dovezli, dobrý kameň, belší ako tento.

- Prišiel na Veľkú noc... tvoj brat. Vtedy sme sa dohodli. Čo chcete, urobte, hovorí, peňazí neľutujem. Ešte aj stravu dá, chce len jedno, aby sme postavili najkrajší palác.

- Keď Zvenigorod, tak Zvenigorod, - hovorí pokorený knieža s pohľadom upretým do zeme. - Stepan! - zakričí na svojho stotníka.

Kamenári sa teraz spolu s maliarmi pred cestou posilňujú. V závetrí za kniežacím domom si uprostred zvyškov svojho umenia, kamených reliéfov, urobili „družné sedenie“ a tu si ukrajujú z bochníka, hryzú jablká a naberajú drevenou lyžicou zo spoločnej misy dáku „pochutinu“. Je s nimi aj Danilo a Andrej.

- Pozrite, doniesol som to! - kričí malý chlapec a podáva na stôl v plátne zabalený čerstvý syr.

- Pozeral som na knieža, celý strýpol, - hovorí jeden z mužov.
- Keď som mu povedal o Zvenigorode?
- Áno, celkom stuhol.
- Bojí sa, že ho brat predstihne, - smeje sa Danilo. - A toto kto vytesal?

- Ja, - mávne rukou mohutný muž so zajakavým prejavom. Danilo s úctou pohľadza kamennú dosku s výrazným reliéfom, dielo tohto statného chlapa.

- A prečo si stenu neobložil?
- Niečo mi na tom nesedelo, - bráni svoj postoj i výsledok silák.
- A prečo? Veď je to krásny kus.
- Drobí sa mi to všetko, - hovorí nežne.

Na hotovej doske sú zhora položené vajíčka aj chlieb, keď už „kameň“ neslúži ako umenie, má aspoň praktický význam obedného stolčeka. Veď aj Teofan prikrýval kyslú kapustu hotovou ikonou a na Leonardovej maľbe sa štyristo rokov zatĺkali podpätky. Síce z druhej strany, ale predsa len...

- A veď som hovoril kniežaťu, aby na kameni nešetрил! Možno teraz ľutuje, keď sa dozvedel o Zvenigorode! - smeje sa mohutný kamenár a spolu s majstrom si naberajú lyžicami z misy.

- Ja by som mu ho bol tak krásne narezal! - dokončí ešte druhý muž, sediaci nad nimi, a oblúkom im hodí dolu jablko.

Toto gesto uzatvára pôvabnú scénu „zátišia s kamenármi“, ktorá zase symbolicky ukončuje ich „šťastný“ život, pretože za chyby sa platí a otrok nesmie skákať na koňa svojho pána...

Ale artistnosť krátkeho obrazu je vysoká, stredovekí umelci tentoraz „bez záfaže“ prejavov pánovej tyranie, explózie násilia či ponížujúcej biedy, dôstojne, ako slobodní ľudia uprostred svojich bielych, a teda „nevinných“ kamenných diel vo vlastnom „požehnaní“ pojedli chlieb každodenný, v závetrí, ukrytí v tieni pred letnou páľavou a netušiac, akú hroznú chybu spravili, zreteľne boli chvíľu spokojní sami so sebou, s prácou i plácou... Zrazu bol život aspoň na chvíľu „dobrý“. Zaujímavý je moment ich tykania veľkokniežaťu, ak je to historicky pravdivý detail, potvrdzuje to len charakter Ruska ako krajiny hlbokých kontrastov a vzťahov založených výlučne na paradoxálnom základe. (Kto zažil spoločné cvičenie s vojskami Sovietskej armády, hneď vie, o čom je tu reč.) Na západe by námezdný kamenár nikdy nemohol tykať kráľovskému miestodržiteľovi alebo lokálnemu svetskému vládcovi. O to viac dramatický je efekt následného trestania týchto mužov.

Na slnku sa zaleskne ikona s motívom „Sv. Juraj zabíja draka“. To v rukách Andreja Rubľova vzniká ďalší z posvätných obrazov – mních sedí na okennej rímse paláca a teraz môže pozorovať skupinu ozbrojených jazdcov, ktorí prudkým cvalom vyrážajú z dvora.

– Hej, podme, rýchlejšie! – naháňa ich veliteľ.

– Stepan! Kde je Stepan? – kričí knieža a beží po chodbe, prejde okolo Rubľova, ten okamžite vstane a zatiaľ čo knieža vybieha na verandu, čaká v miernom predklone.

– Griška, kam odbehol Stepan? – knieža sa nakláňa z verandy, jeho postava žiari v poludňajšom slnku. Jeho synček sa dotkne čerstvo namaľovanej ikony.

– Išiel do Zvenigorodu s chlapcami! – odpovedá mu ktosi zdola.

– Tak dobre... – knieža sa pomaly vracia okolo Andreja, pozrie na neho, potom na ikonu, spolu sa na ňu chvíľu dívajú (kniežaťu záleží na tom, aby si Andrej zapamätal jeho otázku o Stepanovi) a vtom sa chlapec posťažuje:

– Rúčky som si zašpinil... – a knieža bez slov odíde.

Cez banálnu situáciu Tarkovskij v detaile vypovedal o kniežati, ktorému Andrej verí a obdivuje ho ako „spasiteľa“ (v jeho prítomnosti stále padá perie a lietajú holubice) a ktorý je chvíľu priateľským mecenášom a vzápätí beštiálnym sadistom, keď sa otrok hoci len v náznaku nepodriadi jeho vôli. Tento krátky moment takisto hovorí o poslušnom mníchovi, ktorý len ako sluha predkladá námet na spasenie duše, možnosť umenia je však obmedzená, umenie nemení svet, len ho zobrazuje. A tak bude sv. Juraj večne zabíjať draka, ako aj mocní tohto sveta budú vždy ukazovať usmievavú tvár a vzápätí vraždiť a vo chvíli, keď sa pokúsia zakryť zločin rafinovaným predstieraním, prehovorí dieťa, akoby to bolo ich svedomie, a povie: „rúčky som si zašpinil“ a je jasné, kto v skutočnosti nosí drakovu hlavu (zároveň tu Andrejova maľba predestinuje hlavný motív zo sekvencie „Zvon“, tiež jeden z nosných literárnych pilierov filmu)... Koncentrácia pohľadov kniežaťa a Rubľova na ikonu a tichučké slová dieťaťa sú anjelským, teda pravdou plným znamením toho, čo sa materiálne, fyzicky deje na zemi.

Nasleduje jedna z najbrutálnejších scén filmu. Na lesnej cestičke stojí jazdec, je to Stepan, kniežaťov stotnik. To jeho knieža dvakrát volal, raz v hneve, len čo sa dozvedel, že kamenári odchádzajú do Zvenigorodu k mladšiemu bratovi, a druhýkrát, keď si pred Rubľovom robil alibi otázkou „kam odbehol Stepan“. (Vo filme chýba celá

Andrejova „záchranná akcia“, keď sa obetuje, hoci zbytočne, v snahe zachrániť umelcov pred strašným ublížením.)

– Vo Zvenigorode... u mladšieho brata tiež postavili paláce. A nie sú o nič horšie ako tieto, – potichu sa medzi sebou rozprávajú kamenári, kráčajúc lesom.

– Kameň je tam lepší?

– Bude lepší, – uisťuje ich majster.

– Tam je stotník, – spozornie jeden z nich.

– Čo chce? – až teraz zbadajú mužov na koňoch, ktorí ich bleskovo obštúpili.

– Počkaj, kde máte predáka? – pýta sa Stepan a už si aj pritiahne k sedlu jachtavého muža (je to Míťa, ktorý tesá, ako keď vtáčik spieva) a obrovským nožom mu vylúpi obidve oči.

Ostatní sa rozutekajú a jazdci ich začnú naháňať.

– Prečo? – škrieka Míťa vo veľkej bolesti a hľadá oporný bod.

Niektorí kamenári sa bránia, majster sa pokúsi zraziť jedného z jazdcov palicou, ale sú bezmocní proti silovým mužom, tí ich postupne pováľajú na zem a vypichujú im oči. Lesom sa ozývajú zúfale výkriky bolesti. Napriek tomu nie je scéna „akčná“, naopak, všetko prebieha v akejsi latentnej letargii, akoby bolo dopredu jasné, že umelci podľahnú, a tak načo by sa ozbrojenci mali vôbec namáhať. Tarkovskij tu neskízne do osídíel žánru, výjav pôsobí ako maľba, kde sa pomalým a miniatúrnym pohybom ustavične premieňa postavenie figúr v približne rovnakom deji či jednotnom námete scén (týmto spôsobom Kurosawa dobyl svet v oblasti násilných výjavov).

– No, ty somár! Pomôž mu! Do krikov s ním! – vydáva Stepan príkazy svojim paholkom s krvavými rukami. Tí vlečú bezvládne telo.

– Nikola! – úpie oslepený muž, nikto mu však neodpovedá.

– Hej, nevidel niekto môj bičik? Dočerta, stratil som ho! Hej, tupec, podaj mi bičik! – Stepanovi podáva bičik bežiaci bojovník a všetci spolu sa strácajú medzi stromami. Na zemi zostávajú ležať oslepení kamenári, jediný, kto je ešte „svedkom“ tejto udalosti, je malý chlapec, Sergej, a ten teraz prechádza v šoku popri stromoch a neveriaco pozoruje scénu.

– Hej... hej... – potichu oslovuje jedného z umelcov, ten sa však namiesto odpovede len nemo skláti pod strom, z dvoch čiernych otvorov na tvári mu vyteká krv.

Na Sergeja začína padať jemné páperie, hľadi na lesnú studničku plnú tráv, korieňkov a drobných kvietkov. Nehybne v nej leží ruka

mŕtveho a z fľašky vyteká biela farba, tá sa pomaly rozpúšťa na hladine... Les mlčí, počuť len spev vtákov a tiché bublanie prameňa klokotajúceho kdesi nablízku...

V chráme Rubľov vybuchne do hysterického záchvatu, na prázdne steny hádže blato a rozmazáva ho rukami (okamžite tak vzniká hodnotný výsledok „action painting“ metódy, pretože Tarkovskij estetizuje do najmenších detailov a ani tejto „náhodnej“ kompozícii na bielej stene nechýba výtvarná hodnota).

Andrej tak reaguje nielen na svoju neschopnosť nájsť cestu k námetu Posledného súdu, ale určite aj na brutálne oslepenie kamenárov (hoci z filmu to jasné nie je, opäť poviedka túto jeho motiváciu jasne dokazuje). Opiera sa o drevo lešenia, je na konci, obrátil sa tvárou k stene a už si len šepká...

- Sergej, - poprosí Danilo zachráneného chlapca, ktorý sa po masakre v lese vrátil k maliarom do chrámu.

- Čo je?

- Čítaj zo Svätého písma!

- A odkiaľ?

- Odkiaľ chceš. Otvor knihu a čítaj.

- ...budete ma napodobňovať tak ako ja Krista, chválím vás, bratia, že si pamätáte každé moje slovo a zachováate odkaz, ako som vám ho dal... A chcem, aby ste vedeli, že hlavou ženy je muž a hlavou Krista Boh... Každý muž, modliac sa alebo prorokujúc s pokrytou hlavou, zohydzuje svoju hlavu a každá žena, modliac sa a prorokujúc s nepokrytou hlavou, zohydzuje svoju hlavu. Lebo to je to isté, akoby sa bola oholila. Lebo ak sa žena nezavíja, nech sa aj ostrihá... lebo muž nepotrebuje si zavíjať hlavu, súc obrazom a slávou Božou, ale žena je slávou mužovou. Lebo muž nie je zo ženy, ale žena z muža, lebo ani nie je muž stvorený pre ženu, ale žena pre muža. Preto má mať žena na hlave znamenie mužovej moci pre anjelov. Avšak ani muž bez ženy a ani žena bez muža v Pánovi. Lebo...

Počas jeho čítania vbehne do chrámu „bláznivá“ dievča s otiepkou slamy v rukách – prišla sa ukryť pred dažďom. Na prvý pohľad je to „zvieratko“, ušla pred živelnou pohromou pod strechu a teraz akoby „z pozície víťaza“ otočí sa tvárou ku krajine v daždi, ktorá zostala za chrámovou bránou, a postojacky sa vymočí na podlahu. Ešte si utrie mokré stehno o druhé a ide sa poobzerať. Chrám ako kamená štruktúra so znakom kríža, schránka pre dušu a Boží dom pre ňu

nič neznamená, teda prinajmenšom nepocituje potrebu obmedzovať sa tu vo svojich fyziologických prejavoch, no prudko reaguje na absenciu „živého príbehu“, zobrazenie človeka a hlavne citov, ktoré maľba prináša.

Podíde k Sergejovi a nazerá do „veľkej knihy“. Zrejme sa čuduje, prečo sa chlapec skláňa nad papierom, keď pritom hovorí. Sergej sa zastaví v reči, pozrie na bláznivú (pekné je i to, že Tarkovskij do úlohy idiotky, ktorá „čurá“ na podlahu a Tatárom sa predá za pôlt slaniny, obsadil vlastnú manželku), a keby ho Danilo nevyzval, asi by sa bál čítať ďalej.

– Čítaj, čítaj ďalej, – pobáda ho Danilo.

Bláznivá prechádza okolo neho a Danilo ju len dobromyseľne „udrie“ slamienkou. Ona minie aj k stene obráteného Andreja, ten rukou hladká stĺp lešenia. Príde až k tej časti inak bielej steny, ktorú Rubľov zahádzal blatom, dotýka sa stien, pokúša sa blato zoškriať, zúfalo sa obzerá a nahnevane sa rozplače. (Zároveň však ako „panna zázračnica“ prináša k blatu aj trochu slamy, a keďže sa prave na slame, chránený teplom čerstvého hnoja, narodil aj Kristus, prispieva, hoci nevedome, svojou hrivnou k vizualizácii „radostnej zvesti“, v tejto chvíli dokonca ako „object performance artist“ je omnoho väčším, originálnejším a aj cirkvi bližším umelcom než Rubľov, ktorý zatiaľ len zahanbil veľkú možnosť prízemným gestom.)

Teraz však plače, lebo jej racionálne stratený, no spirituálne živý, hlboko ľudský duch sa bráni samotnej „neexistencii obrazu“.

– ...ako je žena z muža, tak aj muž skrz ženu a všetko je z Boha...
– číta ďalej holohlavý chlapec, sám pôsobiaci ako anjel namaľovaný v protorenesančnom štýle. – ...posúďte sami, či sa patrí, aby sa žena modlila s nepokrytou hlavou, či nie sama príroda učí, že ak muž si nechá narásť vlasy, tak je to hanebné, ale žene, keď má dlhé vlasy, sú jej slávou, lebo vlasy sú jej dané...

– No čo si stíchol? Pokračuj! – musí ho opäť vyzvať Danilo.

Vzápätí v obraze nasleduje krátka sekvencia (vybratá z úvodu filmu), traja maliari opustili mužicku chyžu a teraz opäť v daždi putujú prázdnu krajinou. Kirill ešte stále drží v náručí havrana, ktorého – nevieme kedy a kde – zobral so sebou potom, ako udal Šaša.

Stoja pod stromom v silnom vetre („strom nás zaodel lístím zľutovania“) a čakajú, kým búrka prehrmí. Andrej sa pozerá do diaľky, až za horizont, je teraz tak hlboko sám, ako bol Ježiš na púšti, práve v takýchto chvíľach úplného existenciálneho oddelenia sa od sveta

rodí sa u mnohých „veľké oslovenie“, prichádzajú zásadné obraty a vyslovujú sa „pozvania“. Vtedy sa nestalo nič, ale teraz, keď si Andrej na túto chvíľu spomína, predstavuje si ju opäť v hlbokom osamení, na dne osobnej katastrofy a zúfalstva, a teda v počiatku novej nádeje, teraz a tu mu práve oná chvíľa pod stromom so šumiacim lístím, dážď, chmúrny svet bez Boha, otvorí oči...

– ...ale žene, keď má dlhé vlasy, sú jej slávou, lebo vlasy sú jej dané namiesto závoja... a ak by sa chcel niekto sporiť, u nás nie je taký zvyk... ani v Božej cirkvi. Ale predkladajúc toto, nechválím vás, že sa neschádzate na lepšie, ale na horšie...

– Danilo, počuješ, Danilo, sviatok! – smeje sa náhle Andrej, pretože už našiel, čo hľadal. – ...a vy hovoríte... aké sú ony hriešnice... aká je žena hriešnica, aj keď nemá šatku na hlave! – prechádza okolo Bláznivej, ktorá sa usadila na holej zemi s „nepokrytou hlavou“, a ukáže na ňu. – Našli ste si hriešnicu!

Andrej sa smeje a vybehne z chrámu von, do krajiny zalievanej dažďom. Krásny mladík, ten z učeníkov, ktorý by mohol byť Leonardovým modelom, sa za ním pomaly vydá, no Danilo ho zadrží.

– Nechaj ho tak, nech sa kajá, služobník Boží.

Bláznivá sa pomalým krokom priblíži k bráne, o čomsi „premýšľa“, jej zatemnený duch vycítil „veľké oslobodenie“. Zdá sa, že je s „novou energetickou hladinou“ v chráme spokojná, no zvedavosť jej nedá a ona otvorí bránu. Za ňou kľáči Andrej v blate (záber je odstrihnutý na začiatku, no fotografický materiál z nakrúcania podáva svedectvo o mníchovi, ktorý sa „kajá“ na kolenách v prudkom daždi, pričom sa s bláznivou ženou navzájom pozorujú).

Vnútri, pod bielymi stenami zostávajú všetci členovia maliarskej skupiny v statických pózach, akoby sa oni sami stali námetom pre doteraz nevyfarbenú ikonu.

Prečo je Rubľov tak „vnútorne“ závislý od kniežaťa? Prečo jedine v jeho dome je jedinýkrát spokojný a zdá sa, že aj šťastný? Je tento vládca, „slobodné moskovské knieža“, jedným zo symbolov vnútorného obrazu Ruska, ako si ho idealisticky predstavoval povedzme historický mních Rubľov? Je táto postava spájajúca svetskú a cirkevnú moc v Rusku večným ideálom láskavého vodcu a pozemského spasiteľa zároveň? Okolo vládcu lietajú biele holubice, vzduchom sa vznáša ich perie, v interiéri jeho domu sa nachádza až nepravdepodobne vysoko artistný prvok, pričom dom je inak prázdny... Sám knieža je krásny a mocný muž inteligentného výrazu, ktorému

z očí sála dobro (až do chvíle, kým ho kamenári neopustia). Možno je pre Rubľova, ktorý sa trápi pre osud Ruska, obraz kniežaťa idealizovaným najvyšším „pozemským dobrom“ (môže ísť aj o historickú postavu Sergeja Radonežského, v ktorého blízkosti Rubľov nejaký čas žil). Závislosť od kniežaťa a láska k nemu vyplývajú vari aj zo „spoločenského postavenia ruských kniežat, ktorí sa po víťazstve na Kulikovom poli roku 1380 stali uvedomelými zjednocovateľmi Ruska. Tento historický vývoj veľmi výrazne prispel k rozvoju ruského národného vedomia“ (V. Lazarev).

Jediný, kto prežil osleповanie maliarov a kamenárov, je chlapec Sergej, ktorý číta z Biblie. Boh ho uchránil, aby mohol zvestovať.

Určite by sa dala viesť paralela medzi „slobodným existenciálnym vedomím“ tak u Andreja, ako aj v prípade bláznivého dievčaťa. Oboch spája stav najhlbšieho zúfalstva. Rubľov hľadá vyjadrenie svojej „už vo vedomí“ prítomnej slobody v umeleckom diele, ktoré nesmie strašiť, pretože na to nie je dôvod, a dievča je spojené s archetypom špecificky ruského „Božieho kráľovstva“ tak, ako ho ona pozná z nástenných malieb a ikon (alebo možno z vlastných snov – existuje predsa pamäť, hlas krvi...), preto plače nad neexistujúcimi obrazmi na stenách, lebo ony sú jediným svetlom jej duše. Vidí ich pred sebou, no nie je bláznom do tej miery, aby nechápala, že v skutočnosti neexistujú.

Bláznovstvo sa v niektorých starých, vyspelých kultúrach považovalo za stav milosti, za priame oslovenie Bohom. Andrejovo „bláznenie“ je dôsledkom jeho trápenia a ono zase nemožnosťou zaprieť seba samého a to je takisto dialóg s Bohom, už vlastne silnejší ani nemôže byť, je samotvorbou Boha priamo v maliarovej duši. A tak sa dvíhajú navzájom, Rubľov, chlapec Sergej a bláznivé dievča, ako viera, nádej a láska – scéna v chráme napriek svojmu realistickému stvárneniu vyžaruje tú istú odovzdanosť pokory ako ikona Sv. Trojice.

Vrchol katastrofy je koncom „starého času“, bodom nula a začiatkom novej éry. Práve vo chvíli obratu sa Rubľov vďaka náhodnej téme z Biblie dostane k duchovnej podstate stvárnenia Posledného súdu, pričom jej časovo lokálny, ideologicky žiadaný variant prevráti na skutočné duchovné vykúpenie, čím vlastne zachráni pôvodnú ideu Kristovej misie. Motív sa ilustratívne vracia v *Stalkerovi* v geste hádzania matíc ako ukazovateľa správneho smeru cesty.

Moskovské ženy, hoci hlupane, odovzdali svoje vlasy Tatárom ako

výkupné, čím vlastne zachránili všetkých ľudí v meste (podľa poviedky)... Aké sú teraz ony hriešnice, keď im vlasy nie sú a ani nemôžu byť závojom? Ony sú tým sviatkom na súde, sú morálne čistou pýchou z mravnosti a dôkazom, že i v ženách môže sidliť duch bratskej lásky a obete až kristovského rozmeru. Tu potom nemá kto prvý hodiť kameňom, veď odovzdať vlasy za život je ako v sobotu pomôcť malomocnému a kto sa odváži súdiť takto spravodlivého? Nie trest, ale láska ústiaca do sviatku stáva sa základom duchovnej energie novej maľby Posledného súdu.

Slovami znalca o ikone Sv. Trojice uzavrieme nielen definíciu obsahu Andrejovej následnej maľby v chráme, ale aj prvú časť filmu:

„Zvyčajne je tento výjav v byzantskej tradícii zobrazený veľmi precízne, východokresťanskí umelci vykresľovali stôl pokrytý jedlami, Abraháma a Sáru horlivo obsluhujúcich anjelov... Táto scéna bola pre nich predovšetkým historickou udalosťou, ktorá sa stala na určitom mieste a v určitom čase. Rubľov tento výklad opúšťa, lebo ho jednoducho nepotrebuje a ani vnútorne necíti potrebu zobrazovať posluhovanie anjelom. Je to pre neho nielen formálny, ale predovšetkým obsahovo druhoradý motív. U Rubľova zostávajú len traja anjeli, stôl, eucharistická čaša, strom, dom a skala. Jeho ponímanie výjavu je bezdejové, niet v ňom pohybu, v úplnom mlčaní sedia na stoličkách traja anjeli, hlavy ľahko zaklonené, pohľad upretý do nekonečna, každý vo svojich myšlienkach, zároveň všetci traja symbolom spoločného zážitku – pokory.“ (V. Lazarev)

NÁJAZD

Jeseň 1408

Je skoré ráno, stanový tábor ruských vojsk sa prebúdzajú na brehu rieky.

– Idú, Tatári idú, knieža! – vykrikuje stráž.

Nastane pohyb, ktorý sa Tarkovskij neunúva zdôrazniť detailom, naopak, stále spoza vodného prúdu pozoruje vo veľkom celku a tiež v takmer necitlivej jazde kamery chaotické dianie medzi ruskými stanmi. Postupne však zdola, teda zo „spodnej kantne“, vyrastajú hlavy tatárskych bojovníkov. Rieka pevne udržiava pozíciu vizuálneho stredu obrazu, stále ukazuje možnosť obrany – no vďaka zrade je miestom deviantného spojenia.

– Hej, knieža! Čo to znamená? To má byť brod? – pýta sa veliteľ Tatárov na čiernom koni. Iný bojovník s prilbicou zostane stáť v strede záberu, jeho „diabolské rohy“ obrazu chvíľu dominujú, to aby sa hneď a na mieste povedalo, kto je kto. Z druhej strany vedie dialóg knieža (teda mladší brat, to za ním išli kamenári do Zvenigorodu) na bielom koni, jeho postavenie je o to strašnejšie, že je pravoslávny, je teda „náš“, a napriek tomu sa podvolil k spojeniu s „Mongolom“.

– Lialo, dážď všetko zalial! Treba ísť ďalej, podťte za nami! – volá knieža Tatárov do Ruska.

Oba prúdy vojska, ktoré by za prirodzených okolností mali stáť na brehoch rieky ako nepriatelia, teraz tiahnu spolu jedným smerom, aby sa na vhodnom mieste spojili.

Uprostred rieky sa stretne knieža s tatárskym veliteľom. Ten pôsobí veľmi sympaticky, zvrchovane a „slobodne“, knieža, naopak, sípe ako had, neisto sa obzerá a celkovo zaujal pozíciu sluhu či dokonca otroka (čo Tarkovskij nezabudne zdôrazniť fyzicky nižším postavením jeho koňa)...

– Už sme chceli odísť, čakali sme ňu včera! – podlizuje sa mladší brat veľkokniežaťa.

– Narazil som na malé mestečko. Chcel som ho obísť, ale nemožné som odolať, – ospravedlňuje sa Tatár celkom logicky znejúcim argumentom a potom ako človek, ktorého previnenie naozaj mrzí, dodá: – Prepáč, meškám...

– Nič to, ideme, tu všade je plytčina, choďte vľavo! – knieža to už chce mať rýchlo za sebou.

- Nechceš ma oklamať?
- Zbytočne ma podozrievaš! Vladimir je prázdny, veľkoknieža odišiel do Litvy. Tam za borovicovým lesom je mesto!

- Hovori sa, že veľkokniežaťu dorastá syn. A ty si sa odhodlal zaútočiť na jeho stolec.

- Ved' uvidíme!

- A ja vidím, že ty by si veľmi chcel zasadnúť na stolec. No, rozumiem! - smeje sa Tatár. Podobné konanie je mu sympatické. Pohnú sa, v tej chvíli však jeden z Tatárov zide z úzkeho brodu a spadne aj s koňom do rieky. Knieža mu hádže svoj povraz.

- Povedal som, aby si šiel vľavo! Drž! - namiesto toho, aby na ňom Tatára obesil, zachraňuje ho. Tarkovskij záberom vyjadruje, ako bolestne pociťuje zradu „doma“, situáciu, keď biely kôň ruského kniežaťa „dobrovoľne“ poskakuje pod čiernym tatárskym. Ale ako povedal Napoleon, „vzleč Rusa, nájdeš Tatára“, a nielen Nabokov vyhlasoval, že je potomkom Džingischána, aj mnoho iných čistokrvných Rusov nadšene hľadalo v priebehu posledných troch-štyroch storočí svoje mongolské korene, spojenie Ruska s Hordou je pevnejšie a hlbšie, než by si to tí nemnohí, k Západu obrátení Rusi želali.

Začína sa spoločný nájazd tatárskych a ruských vojsk na Vladimir, kde teraz Rubľov maľuje. Kone i jazdci sa zrkadlia na hladine jazera položenom ešte pred vrškom, z ktorého sa voje spustia ako lavína na nič netušiace mesto. Ešte sa len rozbiehajú, formujú šíky a napriamujú zástavy, bodce s vejúcimi amuletmi...

Tatársky veliteľ v plnom cvale vyzýva knieža na preteky:

- Knieža, nezaostávaj, pod'!

A tak sa pustia cvalom, zversky revú a aj si písknu ako členovia pravekej loveckej skupiny pri bezuzdnom lámaní kostí sebe podobných. Spolu s nimi - Tarkovskij má rád detaily - útočia aj psy.

Prudko sa zastavia, pred nimi ležia hradby.

- Knieža, máš rád svojho brata? - opäť sa celkom logicky, so zubmi naplno vycerenými pýta Tatár.

- To je asi náš osud, - knieža sa stále obzerá a ani raz sa Tatárovi nepozrie do očí. Predsa len ho trápia výčitky svedomia, zvyšky morálky či skôr strach z trestu?

- Kedy ste sa naposledy uzmierili?

- Ja som sa nezmieril. Metropolita nás pozval a rozkázal nám, aby sme pred tvárou Boha prisahali, že budeme žiť v mieri a zhode.

-
- Čo hovoríš?
 - Že metropolita nás vyzval pobozkať kríž.
 - Kedy to bolo?
 - Minulú zimu.

Uprostred bojovej scény celkom nečakane nastupuje reminiscencia, teda len jej prvá časť. Je to zimná scéna, mráz preniká až do kostí, kone vydechujú chuchvalce pary, z chrámu uprostred lesov zavalených vysokým snehom vyžaruje krásne zlatisté svetlo – tu sa stretávajú obidve kniežatá, aby sa mladšie z nich pod nátlakom pomerilo.

Mladší brat zoskočí z koňa, odpáše si šablú a podáva ju koniarovi, ten sa však venuje konskému postroju a pánovo gesto si nevšímne, knieža mu musí šablú hodiť. Keďže starší brat veľkoknieža ešte neprišiel, nemôže ani on vstúpiť do chrámu, takže len nazrie na chrbtý kňazov zahalené ornámi a opäť sa vráti do zimy, súchajúc si ruky – je jasné, že skutočným pánom nie je, zrejme však zo svojej podstaty.

Tieto spomienky ženú knieža dopredu aj v reálnom deji, teraz sa s Tatárom pozerá už zblízka na línie opevnenia.

- Aha, Vladimir, krásne mesto, – pochvaľuje si Tatár.
- Oheň na nich! – zasipí pomstychtivec a už aj sa spúšťa po svahu dolu.
- To nie je malé mesto! – zasmee sa uznanlivo veliteľ hordy.
- Vpred! – kričí ruské knieža a velí do útoku na vlastných.

Niekoľko žánrových záberov nepokazí dojem, predsa len sa v historickom veľkofilme musí vyskytovať aj „úsluha divákovi“, ale aj tomu, kto drží mešec. Kone sa nahrnú cez bránu, bojovníci sa bijú, dokonca jednému po údere šablou (síce trochu oneskorene, ale čert to ber) vystrekne z ruky prúd krvi, všetko je však veľmi pekné, teda remeselne zdatné...

- Nezaostávaj, knieža, drž sa so mnou v jednom rade! Na bránu!
- kričí Tatár obrátený čelom k svojim, ako veliteľ stojí osamotene v plviacej sa mase rozzúrených bojovníkov, no stále so širokým úsmevom šťastného zabijaka.

Prvý nasledujúci zaujímavý a originálne kinematografický moment je zrejme vražda Andrejovho pomocníka, krásneho chlapca, ktorý by mohol byť Leonardovým modelom. Vedľa neho sa do dreva zabodne šíp, on vykrične:

- Tatári! Utekajte! – a sám beží dvorom. Práve za ním sa pohne sám knieža na bielom koni, zrazí ho šablou na zem a chlapec si

podreže hrdlo na veľkej „obojučnej“ pile, ktorá zuniaca a svištiaca, akoby bola hudobným nástrojom, leží, v strede zohnutá na mohutnom kmeni. Práve tu si mladík v nežnom geste chyťí okolie striekajúcej rany akoby v poslednom geste volania o pomoc a zmierenia so smrťou zároveň. V tej krátkej chvíli sa stane živým námetom na žánrový výjav „smrť krásneho mnícha“. Knieža si do bielej šatky utrie jeho krv, krv nevinného Rusa, a odhodí ju.

Na knieža sa pokúsi zaútočiť kopijou jeden z obrancov mesta, ale Tatár ho zostrelí šípom. Je to ten istý, čo má na prilbe rohy, teraz mu už však jeden chýba. Na strechu domu hodí tento bojovník horiacu fakľu a v plameňoch tu vzápätí hynie mužik, vrhač kopije, zasiahnutý šípom. Ako padá, cez oheň dobre vidno kopule chrámu s zdobným zlatením.

– Bože, čo to robíte? – kričí žena a pokúša sa zachrániť svoju kravu tiež prebodnutú šípom. (Tento záber vzbudil veľa negatívnych emócií a výčitiek, zrejme oprávnených. Tarkovskij ich spomína aj v denníkoch. Krava je totiž nielen prebodnutá, ale navyše aj horí. Je celkom zreteľné, že nejde o trik, a taký plameň, ktorý by vôbec nepálil, vtedy neexistoval ani vo filme. Tu treba povedať, že Tarkovskij celkom chladnokrvne nechal zapáliť kravu a takisto zhodiť koňa z výšky, aby dosiahol želaný efekt hrôzypnej brutality. Avšak skutočne horiaca krava viaže divákove emócie viac na svoje konkrétne utrpenie než na archetypálne súvislosti znakov a symbolov, prípadne ich výklad. Keď ďalší Rus, resp. Ukrajinec Michael Cimino predviedol vo svojom megaepose „Heaven’s gate“ podobnú galériu krutostí, zaviedli Američania štandardné opatrenie, vyjadrené i právne záväzným titulkom, o nemožnosti týrania zvierat vo filme. Starý John Ford, ktorému na pláci hynuli tak zvieratá, ako aj ľudia, by nad touto precitlivosťou určite len pokrútil svojou jednookou hlavou.) Tatár ukončí utrpenie ženy tým, že ju skolí kopijou do hnoja jej dvorčeka.

Knieža si v sedle uľahčene vydýchne, Vladimir je jeho.

Nasleduje druhá reminiscencia, kde v snehu pred chrámom starší brat zrejme v pástiarскеj bitke porazí mladšie knieža a za burácavého smiechu davu mu nohou zatlačí hlavu do ľadovej beloby. Len plaziaca sa žena a dieťa v kožušku zachraňujú knieža pred jeho čižmou. Vzápätí poddaní obliekajú víťazovi hrubý kožuch, kňaz horlivo asistuje a úslužne sa klania, všetci snímajú baranice – len hrubá sila víťazí, len silnejšiemu sa klaňajú, porazený je vždy na smiech.

Tu je zaujímavý aj moment spomienky vnútri retro scény. Knieža si v boji spomína na pokorenie pred chrámom, keď čakal na svojho brata, a vtedy si z dlhej chvíle zaspomínal, ako mu brat zatlačil čizmou hlavu do snehu. Tarkovskij pracuje s materiálom bez akýchkoľvek žánrových barličiek zvyčajne používaných na odlíšenie „reality“ a „reminiscencie“ a voľne sa pohybuje (teda len strihom) medzi tromi časovými pásmami. Vo všetkých troch obrazoch by sa tak stretávala postava kniežaťa sama so sebou – raz ako porazený na zemi, potom čakajúci na falošné zmierenie, v očiach sa mu už zrkadlí veľkosť jeho pomsty, a napokon „teraz a tu“ – v úlohe víťaza, ktorý všetko príkorie bratovi vracia naraz. Ľud má v tomto prípade, ako i v dejinách všeobecne nulovú hodnotu, slúži jedine ako otrocký nástroj na vykonávanie vôle pánov, je len materializovanou pudovou vôľou mocných a tak sa môže postaviť pravoslávny s mečom v ruke proti svojmu bratovi. Ukazuje sa, že na tom ani nie je nič čudné.

Opäť v spomienke prichádza k chrámu starší brat.

– Veľkoknieža ide! – povie sluha mladšieho brata a fascinovaný sníme baranicu.

– Tak prišiel, braček, – hovorí veľkoknieža svojmu bojarovi nahlas, aby to mladší brat počul. Na prahu ho objíme a spolu vchádzajú do chrámu. Veľkoknieža sa ešte na svojho bojara obzrie a víťazne sa usmeje. Je to ten istý človek, to isté knieža, ktorého Rubľov tak obdivoval a ktorého dcérku s veľkou láskou nosil na rukách.

Vladimir horí, Tatári plienia mesto (opäť v niekoľkých žánrových záberoch vidíme „boj“, „zásah“, „smrť“ – akoby sme sledovali iný, tiež veľmi pekný film *Winnetou*), na jednom z dvorov sa pokúša muž spolu s Andrejovým pomocníkom zabiť Tatára na koni. Je to Foma, ten, ktorý ako prvý utiekol od Rubľova, keď sa nedarilo nájsť tému Posledného súdu.

– Drž, drž ho, Foma! – vykrične predtým, než ho vlastný, ruský ozbrojenec zabije, ten sa teraz vyrúti na chlapca s nožom v ruke, Foma sa snaží uniknúť po schodoch domu.

– Braček, čo to robíš, veď my sme Rusi! – jačí a beží.

– Ja ti ukážem, svoloč vladimírská! – odpovedá bojom zapálený ozbrojenec.

– Bratia! – Foma skáče z balkónika na zem a potom po rebríku vybieha na strechu ďalšieho domčeka.

– Chyťte ho! Ech, ty barania hlava! Otoč sa! Si hluchý?! Na druhú

stranu! – kričí ruský vojak na druhého, šikovný chlapec však už medzitým beží po streche a rýchlo mizne.

Knieža a tatársky veliteľ sa opäť spoločne zastavia.

– Kde sme to? Ved' tu nikto nie je! – sťažuje sa so smiechom Tatár, pre neho je to nuda, niet s kým bojovať.

– Všetci utiekli! – to knieža považuje za výhodu. Aj tu sa ukazuje rozdiel v charakteroch, nakoniec je Tatár vlastne morálny, zatiaľ čo Rus je potkan, zradca a matkovrah.

– Podrástla tvoja sučka, – pochváli veliteľ kniežaťu psa. – Zabudla na mňa, čo? Nespoznala ma. – Tarkovskij ako ospravedlnenie za ruskú elitu uvádza správanie psa, ten „Tatára ani nespoznal“, čím aspoň na úrovni zvieratá dal šikmookému bojovníkovi najavo, akú má na Rusi „skutočnú“ hodnotu.

– Vaska, odveď psa, – pokúsi sa túto „spoločenskú chybu“ knieža okamžite napraviť.

Na drevenom opevnení sa pár Tatárov zmocní vladimirskej ženy, vlečú ju za vlasy po zemi.

– Milý môj, drahý... prosím vás, nechajte ma, ujšek, pustite ma!

– Neboj sa, ukážem ti, ako Tatári milujú ženy!

Scéna sa pre ženu končí jej vydeseným výkrikom, no kamera v jednom zábere ďalej voľne sníma priestor pred chrámom, kde už Tatári bucharom vylamujú bránu. Jeden z bojovníkov podá veliteľovi bielu košeľu, môže to byť i kňazská košeľa obliekaná pod rúcho a Tatár ňou hneď prikryje spotený zadok svojho koňa. Po hline pred chrámom beží osamelý horiaci muž.

Tatár čaká, kým sa podari vyvaliť bránu, po očku pozoruje unavené knieža.

– Tak čo, knieža, nie je ti ľúto chrámu?

Knieža neodpovie, díva sa pred seba, črty tváre spenené pomstou. Jeho biely kôň teraz splýva s bielymi stenami chrámu a veľkými očami nemo pozoruje scénu násilia. („Kôň bol v ruskej intelektuálnej tradícii oddávna symbolom apokalypsy. Pred rokom 1917 ho symbolisti používali na zobrazenie revolúcie, ktorej blízkosť cítili. V Bélého *Petrohrade* sa zo stepi ozýva zvuk kopýt mongolských koní. Okrem toho bol biely kôň paradoxne považovaný za symbol bonapartistickej tradície. Podľa boľševickej propagandy bol generál na bielom koni klasickým symbolom kontrarevolúcie. V Rusku mal však kôň zvláštnu kultúrnu rezonanciu ako symbol ázijského dedičstva – po sebe idúcich vln invázií stepných kočovných jazdcov, od

Chazarov po Mongolov, ktorí formovali priebeh ruskej histórie. Kôň sa stal veľkou básnickou metaforou ruského osudu. Začal s tým už Puškin v *Medenom jazdcovi*: ...kam sa rútiš, smelý, bujný kôň, kde čaká pyšnú tvoju šiju sklon, kam dopadnúť chceš kopytami?

Pre symbolistické kruhy bol kôň symbolom ázijskej stepi, z ktorej vyrástla európska civilizácia Ruska. Oddávna Rusi dobre vedeli, čo znamená cváľať stepou na vojnovom koni. Cítili, ako im ázijskú step pod nohami rozochvieva ťažký dupot konských kopýt.“ O. Figes)

Z výšky niekoľkých metrov padá čierny kôň z opevnenia cez drevo schodov na zem, prepadá sa cez jednotlivé stupne „lešenia“ až dolu. V tej chvíli začína scéne vo zvukovej stope dominovať pravoslávny chór s motívom „Gospode pomiluj“ – v deji Tarkovskij spomali až na „minimalistickú rýchlosť“, výjav vegetuje takmer v realistickom čase, akoby sme nazerali, prenesení strojom času, na miesto tejto bitky a videli boj naozaj. Kôň sa pomaly stavia na nohy, hoci je zrejme, že ich má polámané, okolo prechádzajú Tatári, ktorí „pracujú“ na svojich úlohách, skupinka bojovníkov s líščimi chvostmi na hlavách sa v kruhu baví nad telom ženy, ktorú znásilnili, tá teraz pomaly vstáva (aj keď sa zdá, že jej to veľmi neublížilo), niektorí bežia, druhí konkrétne niekoho „mordujú“. Vojnová scéna je plná dokumentárnej „pravdy“, pretože ukazuje hlavne ľahostajnosť, s akou sa násilie tohto sveta deje. Kamera sa opäť vracia ku koníkovi s polámanými nohami, ten sa celkom nečakane prevráti na chrbát, ešte chvíľu chroptí a vzápätí mu Tatár dlhou kopijou prebodne šiju. (Scény s týranými zvieratami Tarkovskij podcenil, človek naozaj začne myslieť skôr na úbohého koňa, ktorého vzali pred utratením na nakrúcanie a potom mu najodvážnejší rekvizitár zabodol do šije oštep, než na symbol, jeho hĺbku a „poslanie“. Ukazuje sa stará pravda, že totálny realizmus nie je vo filme vždy tou pravou cestou a vlastne nikdy ňou nie je.)

Tvár stareny v chráme, zostarnutá madona sa zrejme modlí, no je možné, že z utrpenia už stratila rozum. Jej tvár neodráža žiadne emócie podobne ako tvár stareny v pohanskom dome slasti... Ozýva sa zvuk bucharu dorážajúceho na bránu, takisto teraz silnie spev pravoslávnych veriacich. Všetci sú na kolenách, zraky upierajú k ikonostasu, je tu i bláznivé dievča s pohľadom odovzdaným večnej diaľke, tiež Rubľov, ten nečakane v sociálnej úlohe záchrancu ženy. Prečo ju berie so sebou, prečo kvôli nej vraždí? Lebo nie je pohanka, je len nedostupná „Duchu Svätému“ a plačom prosila o obraz

Krista na stenách, teraz ho má, je pod ním (sviatočný „Posledný súd“ sa už skvie všade navôkol) a napriek tomu, že k viere nemôže mať skutočný vzťah, Andrej ju berie so sebou, snaží sa „spasiť jej život“. Aký to rozdiel oproti vzťahu k Marfe, ktorá zachránila jeho! (Tarkovskij vo filme úplne vynecháva motív jednej vety, ktorá povedie ke jednoznačne dominuje, je to výkrik „Marfa, plávaj!“, ktorým sa Fiodor navždy lúči so ženou. Zároveň je to však Tarkovského vlastný krik na svoju dušu, aby sa nikdy neutopila v mori dogmatického svinstva, do ktorého bola vrhnutá.)

Rubľov teda strhne Bláznivú so sebou a ťahá ju na kolená, medzi ľuďi, ona si však kláknúť nechce, rada sa díva na zaujímavé veci a tu sa teraz všeličo odohráva... No vo chvíli, keď ju predsa len mních donúti pritiahnuť sa k zemi, Tatári bránu vyrazia a vrúti sa dnu na koňoch. Bláznivá ani teraz nezíska v tvári odraz „vyšších citov“, skôr je to pre ňu zaujímavé divadlo, vzrušujúci zážitok, ktorého podstatu nechápe, pretože nerozpoznáva zlo...

A ruský vojak, ktorý spolu s Tatármi vnikol dnu, využil všeobecný chaos a už si ju nesie, cez plece prehodenú, hore schodmi. Rubľov stúpa so sekerou v ruke za ním, ozve sa tupý náraz a najskôr prilba a potom krvavá hlava ruského brata sa zosunú dolu schodmi.

Tatári jazdia na koňoch pod maľbou Posledného súdu, ktorý Rubľov vo svojej duchovnej láske k ľuďom premenil z „trestu“ na „slávnosť“ a chýbajúcu „strašnosť“ nahradil láskou a pokorou. Zlo sa však „do obrazu“ vrátilo v podobe apokalyptických jazdcov, ktorí zabijajú kľačiacich kresťanov priamo pod obrazmi Bohorodičky. Vyzerá to tak, že umenie je bezmocné, nemôže meniť svet (a námet je dobrý vtedy, keď udrží ľudí na kolenách, načo ich dvíhať, keď sami chcú zostať pri zemi, bezbranne a pasívne sa nechať pozabíjať).

Tatársky veliteľ sa po dobytí chrámu pokojne preváža po kamennej dlažbe na „bielom koni“ (ešte stále si na jeho chrbte nosí ukoristenú bielu košeľu)... Pýta sa krvi žiadostivého ruského kniežaťa:

– Počúvaj, knieža, čo je to za ženskú, čo tam leží? – a ukazuje na motív „Zrodenie Krista“, ktorý je súčasťou celého cyklu nástenných malieb.

– To nie je ženská, – odpovedá víťazné knieža, – to je Panna Mária, je to narodenie Krista.

– A čo je v debničke?

– Ježíš Kristus. Jej syn.

– Aká je to panna, keď má syna? Aj keď... u vás v Rusku je aj také

možné. Zaujímavé... – obzerá si náčelník hordy Rubľovovo víťazstvo nad zlom sveta v dojemne nežnej maľbe, chodí a hika ako zvedavý pútnik v prekvapivo krásnej cudzej svätyni.

Knieža sa ironicky zašklebí nad Tatárovou poznámkou. On sám najlepšie vie, aké je to všetko „zaujímavé“ a hlavne „hodnotné“, ved len Rus sám to dokáže precítiť, pojať svojím srdcom – ale ani Rusovi, a to priamo kniežaťu nič nebráni takýto krásny chrám vyrvať do základov a roduverných mučiť a pobiť, ak ide o moc a peniaze.

Nad kniežaťom sa však rozovrela ruka osudu v podobe troch prudko rozkývaných držiakov „večného svetla“, ktoré sa rytmicky kníšu ako kyvadlá so zabrúseným ostrím. Obsah obrazovej správy je taký – hoci nosiče sviečok majú baňatý tvar a ich mäkké obliny nemôžu pôsobiť agresívnym dojmom, nad hlavou zradcu varujú. V pozadí sa nejasne črtá postava Krista, jeho budúceho sudcu...

Na ohni opekajú Tatári kríž – dobyvatelia mučia kľučiaru Patrikeja, je to ten vždy nervózny biskupov sluha, ktorý nabádal pomocníkov, aby začali maľovať bez Rubľova. Teraz sa ukazuje ako mimoriadne silný človek s nezlomiteľnou vôľou zbudovanou na morálnej zásade. Pretože odmietol vydať zlato, Tatári ho uviazali na drevený stolec a mučia ohňom. Čistá duša ruského pravoslávneho už o chvíľu bude musieť prijať kríž v jeho najbolestivejšej podobe.

– Drž mu nohy! Pevnejšie!

– Povedz pravdu, ty pes! Hovor!

– Počkaj! Nevidel som to zlato! Nevidel! Prisahám, že nevidel! Ach, bolí ma to, mamička, bolí! Nevie, kde je zlato! Asi ho ukradli! Asi ho Tatári ukradli, všetci ste zlodeji! Svojich by som sa spýtal, svojich, ha...

– Povedal? – pristúpi zozadu knieža k mučiteľom.

– Ešte nehovoril pravdu!

– Počkaj, čo ti poviem, – obráti na neho hlavu mučený slúžny.
– Pozri, ako mučia ruského, pravoslávneho, nevinného človeka. Zlodeji! Pozri sa, Judáš, tatárska papuľa!

– Klameš, som Rus, – mávne rukou knieža, slovným obratom ešte aj obvinil chudáka zo lži, zatiaľ čo on sám pácha vlastizradu a ešte desať ďalších zločinov.

– Spoznal som ťa, podobáš sa na brata. Spoznal som! Zradil si Rusko! Rusko... spoznal som ťa! Bolí ma! Nepoviem!

– Hovor!

– Och, bolí!

Slúžnemu obaria tvár plameňom fakle („Rusko, spoznal som Ťa!“).

Opäť do deja vstupuje reminiscencia, tentoraz sa už bratia objímajú v chráme priamo pri biskupovi a ostatných cirkevných hodnostároch. Starší brat bozkáva mladšieho a pritom mu stojí na nohe, členovia družiny víťaza sa ironicky uskrňajú.

Mladšie knieža má pobozkať kríž. Nechce sa mu do toho, ale „musí“ ho prijať. Vie, že za chrbtom sa mu spoločníci veľkokniežaťa smejú, no nakoniec sa podvolí. Spomienka sa končí dvoma zábermi zo súčasnosti: mladší brat sa prechádza okolo zdevastovaných Andrejových malieb a veľkoknieža ustupuje do tmy, stráca sa v šere, akoby sa mladšiemu bratovi len sníval. Sekvenciu spája hudba s motívom gregoriánskeho chorálu.

Sluhu Božieho Patrikeja na nosidlách postavili k stene a obväzujú ho „pásom“.

„Pre rôzne životné obdobia existovali rôzne ‚pásky‘. Páskom sa obväzovali novorodenci. Chlapci dostávali červený, panický pások. Novomanželské dvojice sa obväzovali vyšívaným ľanovým páskom. A podľa starej obyčaje sa aj tehotná žena postavila na červený pás. Po smrti sa človek nesmel pochovať bez pásu, v ideálnom prípade toho, ktorý dostal pri pôrode a ktorý symbolizoval koniec životného cyklu a návrat jeho duše do duchovného sveta.“ (O. Figes)

Na muža čaká nielen kríž, ale i tatárska špecialita. On sa však vo svojom boji nevzdáva, hoci už o chvíľu bude mŕtvy, ešte stále zaklíma barbarov. (Taktó mohli vyzeráť aj scény zo života tých svätých, ktorí naozaj trpeli pre svoje presvedčenie a ich zápasy o seba samých a Krista v sebe boli skutočné, ťažko ich však dnes odlišiť od pseudoliterárneho blata hagiografických povestí, ktorých jedinou úlohou je dráždenie nervov slaboduchej masy.)

– Nevstúpi noha Tatára... nevstúpi noha tatárska na ruskú zem,
– dychčí Patrikej, zatiaľ čo ho mučiteľia zavínajú do bieleho pásu.
– Pred Bohom prisahám, že nevstúpi, kríž pobozkám, dajte kríž pravo-slávnemu!

– Dostaneš kríž, – vecne mu oznamuje ruský bojovník.
– Som hriešny! Boh nám odpustí všetky naše hriechy, je plný milosrdenstva... a vy všetci sa budete variť vo vriacej smole!

Pod spáleným ikonostasom sedí na svojom „bielom koni“ tatársky veliteľ a usmieva sa. Mužovi zaväzujú aj oči a celú hlavu...

– Odídete a my všetko znovu postavíme a vy... v pekle všetky vaše trofeje aj tak vyseriete... Och, Bože, čo ste vy?

V celku chrámu vidno spúšť, ktorú tu barbarskí dobyvatelia spôsobili. Na zemi sú porozhadzované ikony i mŕtvolky, ikonostas stále horí, celé Andrejovo dielo je zničené – jeho „Sviatok“ sa skončil skutočným „Posledným súdom“ plným dymu a naozaj vriacej smoly. Čap so šikmými očami sa na všetko díva z čierneho koňa preoblečeného na bielo („ved’ i sám Satan sa pretvaruje na anjela svetla“) a nad nimi všetkými sa ako piaty jazdec apokalypsy z výšky chóru na dielo skazy pozerá knieža – zneistel však...

Slúžnemu Patrikejovi otvoria ústa a nalejú mu do nich z malej kelne vriacu smolu. Tá zabublá, hlas onemie. Priviažu ho za koňa a toho popoženú, metajúce sa telo preráža drevený i ľudský odpad na podlahe chrámu. Verný kľučiar, morálny pravoslávny, obchádza teraz vladimírsky chrám zvonku, okolo jeho bielych stien ako anjel, na hrane života a smrti, po zemi i vzduchom, v priazni Božej i Bohom kruto zavrhnutý.

Vonku pokračuje besnenie a rabovanie. Horiaci muž beží okolo kola vytrhnutého z ojí, knieža stúpa po schodoch a v jeho tvári už nielo ani stopy po radosi z víťazstva, skôr naopak, dobieha ho vlastné svedomie, utrpenie ľudí sa obracia proti nemu. Díva sa zo strechy chrámu na masu mužikov, tí zbiehajú z jedného svahu k bráne opevnenia mesta, aby sa v panike miešali s davom rútiacim sa z náprotivného brehu. Tu už nikto nemá kam ujsť, ľudia ustrnú v zúfalstve a beznádeji, stali sa húfom na smrť vydesených... Toto je nielen vierohodná apokalyptická scéna, metaforicky v sebe nesúca symbol „lámania pečati“, prosbu ľudí, aby ich „prikryli vrchy“, no zároveň i Rubľovovi konkurenčná, teda Tarkovského maľba Posledného súdu, ktorá vyjadruje takisto skazu absolútnu, nielen lokálnu tragédiu, a vo svojej výtvarnej dokonalosti je strašnou pravdou, veľkou umeleckou alúziou a z formálneho hľadiska základom ďalších Tarkovského obsesívnych vízií Armageddonu – vždy nakrútených v rámci realistickej plastickejši života zobrazovaného verne, ľudí i sveta ako celku tak teraz a tu, ako i vo sne na konci „všetkých dní“ – a stále v pravde.

Tatári lezu na strechu chrámu ako mravce, vo veľkom celku vskutku pripomínajú hmyz napádajúci „svätú matku“, ktorú postupne malými zubmi rozhrýzu. Medzi nimi stojí aj knieža, vo zvukovej stope sa symfonicko-orchesterálna mohutnosť hudby dramaticky zmení na temne rezonujúce údery bubna – tvár kniežaťa je zničená, za jeho chrbtom Tatári strhávajú zlaté pláty z obloženia kopulí chrámu...

Jeho osobné poníženie prerástlo touto zradou doslova do národnej katastrofy a on jediný je za všetko utrpenie vinný. Až teraz vidí, že zlo plodí zlo a pomsta za pristúpenú nohu môže priniesť smrť tisícom a záhubu krajiny. Teraz by chcel odvolať „pozvanie“, vrátiť čas a azda zabudnúť či nechať si odpustiť.

Nad hlavami ľudí uväznených v údolí sa vznáša čierny dym, ale i dve snehobiele divé husi. I tento koniec je niečoho počiatkom...

Foma úspešne utiekol, dostal sa až za horiace mesto, opretý o strom sa vydýcha a potom už pokojnejším krokom pokračuje okolo drevenej steny mužickej chalupy ďalej do lesa. Tatár ho zozadu strelí šípom do chrbta. Nasledujúci záber je jedným z „najkrajších“ v dejinách svetovej kinematografie – chlapec ako anjel s ľavou rukou napriahnutou pred seba urobí ešte pár krokov, akoby tá krátka chvíľa bola jeho osobným „zvestovaním“ všetkým, tiež lúčením obyčajného, nevinného človeka, ktorý nikdy nikomu neublížil. Foma padá tvárou do vody, jeho telo unáša prúd rieky a spolu s ním mizne v zabudnutí i vyliata biela farba, ktorá sa na hladine o chvíľu ukáže, akoby ho totiž dobiehala tak po prúde, ako i v čase... Tú farbu vylial on sám, ešte vtedy, za letného popoludnia v lese, keď sa Andrej hádal s Teofanom Grékom o veľkých pravdách života. Teraz sa plaví za ním, aby bola svetlom vo chvíli jeho smrti a tiež znamením čistoty Fomovej duše pri následnom, teraz už definitívne poslednom súde.

Po dobytí Vladimira sa Rubľov spolu s bláznivým dievčaťom ocitnú vo vyhorenom chráme. Bláznivá „popiera smrť“ všetkých ležiacich na zemi – zapletá mŕtvej žene dlhé vlasy do vrkoča. Rubľov sa schúlil do kľbka a trasie sa existenciálnou hrôzou. Jeho umenie zmizlo v priebehu minút, Tatári mu zabili pomocníkov, členov družiny, je úplne sám uprostred hromady mŕtvov, len s bláznivou ženou, kvôli ktorej navyše zabil človeka. Čo má robiť?

Čiasí ruka sa prehrabuje v polospálenej knihe, s láskou pohľadza takmer na uhoľ obrátené strany „svätého textu“. (Motiv spoločných kníh ako symbolu totálnej deštrukcie vnútorného i materiálneho sveta človeka sa opäť objavuje v *Nostalгии*, tu je navyše metaforou pretrhnutia pupočnej šnúry ruského emigranta s jazykom a kultúrou rodnej krajiny.)

Muž ostrých črt a prísneho pohľadu bol ten, ktorý listoval v knihe – Andrejovi sa zjavil mŕtvy Teofan Grék.

Motívom vedúcim k osobnej záchrane pred zbláznením, plným súznením so svetom nevedomého dievčaťa je – ako aj v *Obeti Otto*

vo navštívenie – Rubľovov denný sen, pohovor s majstrom vlastnej mladosti, návšteva anjela, a teda priame oslovenie Bohom, posilnenie v beznádeji a zároveň návrat na racionálnu koľaj...

– Teofan, veď ty si zomrel. Tak veľmi som ťa chcel vidieť, – hovorí Andrej, obaja stoja pri spálenom ikonostase. Andrej prechádza okolo Teofana, zastavuje sa za ním a prosebne hľadá na jeho bielu hlavu.

– Keby si aj nechcel, aj tak by som prišiel, – hrdo mu oznamuje Teofan.

– Snívalo sa mi s tebou, akoby si dolu hlavou visel a nazeral si mi do okna... a hroziš mi prstom a ja ležím na koni cez sedlo a dvaja Tatári mi vykrúcajú hlavu a ty sa pozeráš a klopeš prstom na okno a ja na teba kričím... – hovorí horúčkovo Rubľov.

– Čo kričíš?

– Počúvaj, čo sa to deje? Zabijajú, páchajú násilie, spolu s Tatármi plienia chrámy. Veď si mi hovoril... ibaže... teraz mne je horšie ako tebe, ty si už zomrel, zatiaľ čo ja...

– Zomrel, no a čo?

Spoločne sa prechádzajú okolo stien, ich rozhovor je snímaný tým istým spôsobom ako ten pri rieke, kde teraz už tiež mŕtvy Foma vypúšťal do vody farby. Tu je však za oboma maliarmi čierna stena – spálený a vyvrátený ikonostas s „kráľovskou bránou“ vedúcou nikam.

– Nie o tom je reč, ale... polovicu života som bol slepý, pol života ako ten... pracoval som pre ľudí dňom i nocou, – takmer plače Rubľov. Po prvýkrát je na pokraji úplného ľudského zrútenia, to už nie sú muky hľadača témy, ale váhanie samovraha. – Veď to nie sú ľudia... mal si pravdu, keď si hovoril... pravdu...

– Ja som vtedy toho narozprával. Ty sa mylíš teraz, ja vtedy, – odpovedá mŕtvy Teofan Grék a tým prezrádza zmysel svojho anjelského poslania. Má zachrániť Andrejovu vieru, preto si ho Rubľov „vyžiadala“, jeho duša sa musí spasiť sama, vystrojila si teda ilúziu rozhovoru s mŕtvym a obsah posolstva aj sama určuje...

– Nemáme azda jednu vieru, jednu zem, jednu krv? Jeden z Tatárov sa dokonca usmieval... takto... – Andrej sa zaškľabí ako Satan pri Poslednom súde. – Vy si aj tak jeden druhému hrdlá podrežete! Aká hanba! Všetkých zabili! Aj môjho Seriožu. A ja som ho našiel v taký deň (keď objavil ideu sviatku)... Len ona ostala! – ukáže hlavou na Bláznivú, ktorá sa blazeovane usmeje, lebo ako zvieru cíti, že sa o ňu niekto zaujíma.

- No dobre, musím ísť, - Teofan je tu len nakrátko, zjavenie netrvá hodiny, treba konať rýchlo, zásadné zvraty, veľké rozhodnutia prichádzajú ako blesk, rovnako ako milostivá pomoc.

- Počkaj, prosím ťa, neodchádzaj, čo ti je so mnou zle? Nudiš sa? Už viac nebudem takto hovoriť... sadneme si, porozprávame sa... ja ti poviem...

- Ja aj tak všetko viem!

- Vieš?! Ja už nikdy nebudem maľovať! - vyštekne Andrej.

- A to prečo?

- Lebo to nikto nepotrebuje. A to je všetko!

- Je tam toho, - oponuje mu Teofan Grék, - spálili tvoj ikonostas. Vieš, čo spálili mne? V Pskove, v Novgorode, v Galiči. Berieš na seba ťažký hriech!

- Nepovedal som ti to najdôležitejšie. Zabil som človeka! - Teofan mu na plece súcitne položí ruku, je to gesto odpustenia i účasti, prosté a bez romantických nánosov. - Rusa. Keď som videl, ako ju ťahá. Pozri sa na ňu. Ako to bolo, si nepamätám, len som ho dohnal a nemohol som...

- Naše hriechy spôsobili, že zlo má ľudskú podobu. Boj so zlom je bojom s človekom samým. Boh ti odpustí, ale ty si neodpúšťaj, tak aj ťi, medzi veľkým odpustením a veľkým sebatrýznením, a tvoj hriech... ako je to vo vašom Písme: Učte sa činiť dobro, hľadajte pravdu, pozdvihnite utláčaného, dopomôžte k spravodlivosti sirote, potom prídte a rozsúdím, povedal Hospodin... a hriechy vaše budú ako purpur a ako sneh zbelejú. Nezabudol som, pamätám si, - smeje sa mŕtvy Teofan, spokojný, že ani „v nebi“ alebo kde to vlastne je, nezabudol slovo Božie. - Aj tebe bude ľahšie...

- Boh je milostivý, odpustí, dám Bohu sľub mlčania a budem mlčať. Aj tak sa nemám s ľuďmi viac o čom rozprávať. Dobre som to povedal?

- Nemám právo ti niečo radíť. To sa nesmie.

- A čo ty - nie si v raji?

- Poviem ti len, že je to tam úplne inak, než si vy tu všetci myslíte.

- Rusko, Rusko... moje rodné stále trpí, a vytrpí... Bude to tak ešte dlho?

- Neviem, - odpovie mŕtvy, ktorý sa Andrejovi zjavuje proti logike vždy na kraji obrazu, akoby bol stále tam, kam sa Andrej obráti - možno naveky.

Obidvaja sa pozerajú na maľby na obhorenom ikonostase, cez trámy spálenej kupoly pomaly padá sneh...

- Aj tak je to krásne, - prehovorí Teofan a gestom ruky vypovie, čo je to krása a prečo sa nedá ľudským slovom uchopiť. Jediným pohybom naznačí, ako sa zhodujú ľudia, ktorým „bolo dané“, na celom svete a krížom storočiami na ideále krásy, prečo si môžu rozumieť bez slov... Obaja chvíľu obdivne hľadajú na steny okolo seba. Na Bláznivú dopadnú prvé vločky snehu...

- Sneží... Nie je nič horšie, ako keď sneží do chrámu, pravda? - povie Rubľov nateraz svoje posledné slová. Vo veľkom celku spustošeného chrámu je prirodzene „sám“, schôdzka s Teofanom sa skončila precitnutím z denného snenia. Dovnútra vbehne kôň bez jazdca... Na Bláznivú padá sneh, spí ako nevedomé dieťa, možno šťastná vo svojom sne, nepoznala zlo a nikdy ho ani nebude schopná rozoznať, zaerdžanie koňa by ju mohlo vrátiť na zem, medzi násilie a smrť, ale Boh ju má príliš rád a tak snívá nerušene ďalej, na jej perách zavanie úsmev blahoslavenej a taký môže zdobiť len ženu s ozaj najhlbšími tajomstvami.

Teofan Grék sa teda mýlil, ako sám po smrti priznáva, keď podliehal nenávisti k ľudu. To vtedy len tak vyslovené „Bože, odpusť, zmier a skrot“ na neho doľahlo, zmierenie ho dostihlo a zahalilo všemocným objatím. Až „tam“ budeme dobrí.

Odrádza Rubľova od odstúpenia, lebo sám by teraz rád pristúpil, opäť so všetkými rizikami a bytostným utrpením, lebo ako duch už vidí zbytočnosť materiálnych strastí, ich beznádejnú bezcieľnosť, preto nabáda Rubľova, aby sa vzdal potreby meniť človeka, takisto smädu po „ich“ uznaní, hada túžby po „potrebnosti“ vlastného diela (veď dá sa robiť pre ľudí, len od nich neslobodno nič očakávať), aby však napriek všetkému národu ikonou zvestoval naďalej, lebo iba to je poslanie a všetko ostatné je pýcha a márnivosť. Vždy napriek všetkému ísť, kráčať, ak niečo s kým, tak sám - akoby hovoril Teofan a je to iné „zvestovanie“ než „sociálne malichernosti“ vtedy v lete pri rieke. Sýtiť duchovne popri zle alebo proti zlu, v utrpení a aj napriek nemu konať, ako zvyknú blázni, nezmyselne krásne, aby človek vždy zostal „nad vodami“...

Rubľov nestráca vieru v Boha. Tá, zdá sa, žije v ňom neochvejne ďalej ako dogma, avšak stratil v srdci jeden z božských princípov - lásku - a bude trvať dlho, než ho nevinný zvonár svojou grandióznou obeťou presvedčí, že láska je nielen zdrojom stvorenia,

jeho „kameňom uholným“, ale nutným sprievodcom každodenna každého z nás, že z nej vlastne pramení tak najčistejšia viera pod klenbou morálnych zákonov vekov i veľkých činov človeka, ako aj najjednoduchšie medziľudské vzťahy „teraz a tu“, nech by doba bola hoci aj apokalypsou samou.

Rubľov neprijíma Teofanovo posolstvo a napriek jeho návšteve a skrytej prosbe odstupuje od sveta, vzdáva sa maľby ikon. Tarkovského obľúbený motív „slová stratili význam, treba mlčať“ sa tu objavuje po prvýkrát. Rubľov nevie a nemôže pochopiť fakt, že ľudia zo spoločnej zeme prelievajú navzájom krv. Nedokáže si predstaviť ich „stav srdca“, keď sa v boji jeden druhému dívajú do očí. Mníchov ideál bratskej lásky odmieta akýkoľvek boj, samozrejme, predovšetkým ten hmotný, ústiaci v zabitie. Prenasledovanie nekresťanov bojovými prostriedkami mu však neprekážalo, zabitie pohanky takmer „vlastnou rukou“ nespomína... Takže vždy sa treba pýtať na čistotu čistých až na samé dno, lebo hrozné veci sa v nás dejú.

Sneh, ktorý padá do chrámu, je ďalší z opakujúcich sa motívov v rozličných obmenách. V záverečných scénach *Stalkera* a *Nostalgie* padá páperie či sneh na hlavy už svätých mužov, poznal a prijal ich Duch, na dobro i zlo pozerajú teraz rovnako ľahostajným okom. Práve v chrámoch s prerazenou kupolou sa väčšina Šavlov mení na svoj protipól a kto je Bohu milší, tisíc spravodlivých či jeden skutočne obracajúci sa...?

LÁSKA

Zima 1412

Opäť je zima a na kláštor, v ktorom Rubľov žil aj predtým, než prijal pozvanie Teofana Gréka, doľahol hlad.

„Kláštor – svet, tisíc liet“, tu je pokoj, chrám je vzdialený od svetských strastí, ukrytý v hlbokých lesoch. Široký dvor so zásobami dreva, špagáty s vyvesenými mníšskymi košeľami a psy hľadajúce v snehu aspoň niečo na zožratie, to je pravá zimná atmosféra „posvätného“ sveta uzatvoreného do seba...

Bláznivá prechádza po dvore s otiepkou zoschnutých šípkových krikov, ešte si na konáriku nájde drobulinkú pochúťku, tá jej však pritiahne väčšiu chuť a vyhladnutý žalúdok sa ozve plnou silou. Chvíľu so psom hľadá v snehu aspoň stopu po niečom, čo sa dá zjesť, no potom sa obráti k hromade naukladaneého dreva a zhrnie si z polien drevnú drť z kôry a spolu s čerstvým snehom utliape si v dlaniach „žvanec“. Pustí sa doň a veselo sa usmieva...

Andrej prechádza dvorom v povievajúcej kutni. Je to skutočný mních, askét odolný tak proti hladu, ako aj zvyknutý na mráz a nepohodlie, nič ho už nemôže zlomiť. Zbadá Bláznivú a podíde k nej, prudkým pohybom jej „kašu“ vyrazí z rúk a potom ju chyťí za krk a doslova z nej vytrasie, čo tak hrdo a s chuťou prežúvala. Dievča sa rozplače, smolí však len chvíľu, vzápätí hravo napodobňuje Andreja tancom, pretože ten rozšľapava zvyšky hnusu, aby sa preto ešte aj nezohla. Ako skáče, iskrivo jej na krku zunia koráliky. Andrej ju súciteľne pohladí po hlave a ide jej po jablká. Dievča si sadne na drevo a milým, no prázdny pohľadom ho sleduje.

V spoločnej „jedálni“ je pár mníchov, tučný, slepý, starý a ešte jeden, zrejme mentálne poškodený s poklesnutým hlasom. Čistia jablká, ukrývajú sa tu pred zimou a určite aj zabíjajú čas medzi spoločnými modlitbami.

– Jablká sú všetky zhnité, – hovorí ten, ktorý nesie debničku na stôl.

– Už som dlho na tomto svete, ale taký hlad som ešte nezažil, – poznamená starý mních.

– Pomaličky vymierame... – pritaká mu ten s pokazeným hlasom a výrazne aziatským profilom lebky.

– Aha, Metodij opäť niekoho vedie! – služny kláštora privádza

starca v potrhaných handrách, ohnutého ako luk. Ťažko v ňom rozpoznať Kirilla, lebo zostarol a „zošiel“ svojím zlom, no je to predsa len on. Všetci sa naňho pozerajú okrem slepého, ktorý si v prázdnote chvíle s chuťou hryzne do jablka.

- Ty by si nemal slúžiť pri bráne! Všetkých z okolia dovedieš do jedálne! - poznamená jeden z mníchov.

- Sadni si, človeče boží! - pozve dnu Kirilla tučný, ktorý je zrejme aj nadriadený všetkým.

- Ďakujem... - Kirill sa klania „v zemný poklon“, celý vďačný za takéto prijatie po rokoch. Zatiaľ ho nespoznali.

- Nech by si robil čokoľvek, všetkých hladných nenakrmíš, - pokračuje v nekonečnej rozprave tučný mních.

- Nikto na okolí už nezostal, dediny sú vyľudnené, všetci sa rozbehli, kto kam...

- Aj zo Semionovky zutekali.

- Zutekali, zutekali, nikto nezostal.

- A vo Vladimire je ešte horšie, tam je už tretí rok neúroda, všetok ľud utiekol. A tí, čo zostali, jedia len krysy a myši, - pridá sa Kirill k spoločnej téme. Jeho hlas je však výrazne chrapľavý, výzor zanedbaný, jedno oko má stiahnuté („Boh šelmu poznamenal“)...

- Prečo šepkáš? - pýta sa ho tučný.

- Nešepkám, som prechladnutý, nocoval som v jazere.

- A to už ako? - jeho záujem vzrastie, črtá sa tu možnosť vypočuť si dobrý príbeh.

- Vlci ma obklúčili, boli mi v pätách. Schoval som sa pred nimi v jazere, stál som tam a prosil Boha, aby za mnou neskočili... A tak som tam stál, až kým sa nerozvidnelo. Už celý týždeň mám horúčku a zimnicu.

- Ty si z Vladimira?

- Býval som tam.

- Pozrite, prichádza ďalší z Vladimira. Andrej Rubľov. Počul si o ňom?

Po chodbe naozaj kráča Andrej, je však duchom neprítomný, z jabĺk porozkladaných na podobločnici a vo výklenkoch si zopár vyberie a opäť vychádza von.

- Zhrešil a teraz činí pokánie, - oznamuje potichu spolubrat všetkým pri stole.

- Z Vladimira si so sebou privedol blaženú, nemú. A tak spolu mlčia, - mnisi sa zasmejú, akoby s ňou Rubľov fyzicky žil. (Tento

motív sa naplno rozvíja v poviedke, vo filme ho však Tarkovskij úplne vypustil.)

– Možnože aj je blažená, ale vie, kde sa nosí na stôl! Preto ju aj so sebou dovedol, aby mal svoj hriech stále pred očami. Tak toto je ona, tá svätosť!

– A kde je Andrejova družina? – pýta sa Kirill. Táto otázka pripomenie bratom jeho identitu.

– Rozplynula sa. Jedných zabili Tatári a iných zavialo na všetky strany.

– A Danilo žije?

– Rôzne sa hovorí. Že sa vydal na sever alebo že zomrel.

– Tak teda úplne opustil svoje remeslo?

– Nie je to tak, že ty si Kirill? Kirill, si to ty? – pýta sa s úsmevom tučný mních. Kirill je odhalený. Tučný prejde k stene. Tu sa iluminujú tiene Tatárov práve sa rútiacich na koňoch na dvor kláštora. Mnisi vnútri však nič nerozpoznávajú, zatiaľ sú len užasnutí Kirillovým návratom.

Drevom zatemnené okno s prirodzenou nedokonalosťou, teda dierkou po vylomenom suku v okrúhlom tvare, vytvorí zrazu efekt „camera obscura“ a prináša mníchom do ich kláštornej jedálne svet hneď dvakrát. Raz reálne, pretože cez dierku sa môžu pozrieť vlastným okom, a po druhý raz sprostredkovane, iluzívne, dokonca inverzne, ako v pohľade skutočnej kamery, cez ktorú vidieť svet „naopak“, a možno práve preto pravdivo... (Tarkovskij si neodpustil filozofické gesto a obrátil ilumináciu tieňov hore nohami.) Tatári a svet zla či hriechu všeobecne tak vchádza do mnišského priestoru bratskej lásky „po hlave“. Obraz je nepochopiteľný, nepoznateľný a pritom „paradoxálne“ pravdivý. Na druhej strane zase motív obrátených jazdcov odkazuje na nemožnosť „reálne“ vstúpiť do sveta mníchov. Môžu ich síce pozabíjať, no nikdy tento osobitý kristovský vesmír neporazia.

– Otec vладыka, Kirill sa vrátil! – oznamuje hneď jeden zo skupiny patriarchovi, ktorý vstupuje z chodby do jedálne, drevenú berlu stále hrozivo držiac v pravej ruke. Kirill sa pred ním okamžite vrhne na kolená.

– Prijmi, vладыka, pod svoje ochranné krídla nehodného Božieho sluhu Kirilla!

– Keď si odchádzal, nepýtal si sa a teraz naopak. Nezapáčilo sa ti vo svete? Nie, bratku, posmievaš sa mi, neprijmem ňa.

– Panebože, prečo taký trest? – plazí sa zostarnutý a fyzicky úplne zoslabnutý Kirill po kolenách. Prosi ako pes o kosť.

– Veď ty sa pýtaš späť do zbojníckeho pelechu! K priekupníkom a koristníkom! Myslíš, že keď som starý, že už som na všetko zabudol? Chod', skade si prišiel! Niet tu pre teba miesta!

– Preboha, neodháňaj ma, vладыka! Nieto medzi ľuďmi pravdy, diabol ma zvedol! Nemôžem ja viacej hrešiť a vo svete sa inak nedá! Všade naokolo je špina. Prijmi, otče, moje pokánie. Budem deň a noc bozkávať tvoje nohy... – Kirill skuviaňa pri zemi, prosi gestami o milosť, akoby ho išli popraviť. (Takéto postavenie figúry by mohlo slúžiť tiež ako námet pre žánrového maliara.)

– Aáá, výrečný si ty bol vždy! Nevyvoláš vo mne ľútosť, – vладыka od neho odchádza a Kirill sa fahá za ním popri stene.

– Ach, otče, keby si len vedel, koľko trápenia som si vytrpel. Koľko zla som zniesol, tak by si mi odpustil. A ja si nikdy neodpustím!

– Nie predo mnou si vinný, ale pred Bohom. Zostaň! – Kirill od radosti opäť klesá na kolená a tak sa jeho hlava dostane na úroveň hlavy ďalšieho mnícha. – Ale na vykúpenie svojich hriechov päťnásťkrát prepíšeš Sväté písmo... Dostaneš celu nebohého otca Nikodéma.

– Ďakujem, Bože, ďakujem, bratia! – kričí Kirill.

Z druhého muža, pri ktorom Kirill kľučí, sa prekvapujúco vykľuje trpaslík a ten rozpaží v geste radosti a vďaka rovnako ako Kirill. Rozbehne sa na krátkych nôžkach a beží za vладыkom, „napodobňujúc“ tak Kirilla, ktorý trochu zmätený zostáva kľučať. Možno chápe, že okolo neho prebehol obraz jeho vlastnej duše, že sa v trpaslíkovi odráža predovšetkým symbol charakteru a srdca, skutočná, čiže duchovná mierka človeka, ktorým sa stal z vlastnej vôle.

– Oj, ako dobre, ďakujem, otče, ďakujem, – vykrikuje deformovaný mužiček a náhli sa za vладыkom, ktorý sa medzitým stratil v útrobach kláštora. Trpaslík je tiež zrejme jemne „mentálne posunutý“...

Na územie chrámu sa však vrátili Tatári, celá horda, kopytami koní víria sneh. Andrej si ich veľmi nevšíma, prenáša horúci kameň z pahreby v dlhých železných kliešťach do suda s tlejúcim kriačim (možno vlastná miniudiareň). Bláznivá sedí na „drevenom koni“, kde sa inak pili drevo (možný odkaz na *Dona Quichota*), a hryzie jablko, ktoré jej priniesol stále mlčiaci mních. (V jednom momente ho zarazene ovonia, čím potvrdzuje, že jablká sú „všetky hnilé“.) Andrej

jovi sa kameň vyšmykne tesne predtým, než ho vhodí do suda, tak vysyčí na ľade a okamžite chladne... Je to predznamenanie vzťahu s Bláznivou?

Chaotický vír koní, prilbic a zbraní prudko intervenuje do statického sveta „stabilne“ rozloženého kláštorného náradia, horiacej vatry, na šnúrach visiacej bielizne, sudov a – nenarúša ho, nemá tú schopnosť rozvratu ako v profánnom svete, kde by takéto „napadnutie“ okamžite spôsobilo paniku a skratové správanie masy. Prudké „vibrácie“ a rýchle pohyby tatárskych bojovníkov prinášajú síce nebezpečenstvo ohrozenia života, stratu toho najdôležitejšieho, čo človek má, no nemôžu – už zo svojej podstaty – spôsobiť „veľký strach“. S jeho predpokladanou a logickou existenciou v ľudskom srdci prudko kontrastuje viditeľný, práve opačný stav: nielen fyzický, no predovšetkým absolútny duchovný klud Rubľova. Ten sa vo svojej „neohroziteľnosti“ dokonca po formálnej stránke blíži absencii skutočne prirodzeného ľudského strachu u Bláznivej. Obaja sa však „neboja“ z rozdielnych dôvodov.

Po chvíli to vyzerá, že Tatári len prišli vlastnou sušenou koninou nakrmiť všetkých kláštorných psov. (Fakticky ide však o klasickú zastávku na bojovej ceste, keďže hotely neboli, kláštory často slúžili aj ako „prestupné stanice“. Dôvod tatárskeho nájazdu sa nevysvetľuje, no nikto z mníchov ho nechápe ako útok s následným plienením a zločinmi.)

Tatársky bojovník krája psom koninu a tie sa v kľbkách ruvajú o kúsky mäsa (Bláznivá sa na mäso pozerá presne ako hladný pes). Kratochvíľa drsných bojovníkov však prerastá do symbolickej scény, a to nielen dĺžkou výjavu – zrazu sa totiž boj rôznych rás a veľkostí psov, ich vzájomné hryzenie snímané „zdola“ a spojené so smiechom Tatárov pozerajúcich sa „zhora“ stáva filozofickým zamyslením nad údelom ľudí z profánneho sveta. Aj tí sa celý život takto doslova „na smrť“ hryzú o kus žrádla (tiež Kristove podobenstvá), väčšinou bez toho, aby – poeticky vyjadrené – vôbec zahliadli slnko. Okrem boja o mäso majú psy už len jeden program, takže Tarkovskij vo svojej božskej dôslednosti dáva pôsobivo veľký priestor aj náhle kopulujúcim párom – metafora profánneho ľudského osudu sa tým vrchovato uzatvára...

Tatár odloží kus mäsa na hromadu naskladaného dreva a vtedy sa do „zápasu psov“ zapojí aj bláznivé dievča. Najskôr len obchádza voňavú pochúťku, viditeľne sa bojí Rubľova, ako zvierka chápe, že

od iného pána nemôže „prijat“, no potom sa predsa len odhodlá a – bola to pasca – Tatár na koni ju schytí...

– Ajaj, nepatrí sa jesť špinavé mäso, – a už ju vlečie k ostatným. Bláznivá je zrazu uväznená v kruhu Tatárov sediacich na koňoch a z radosti, že aj ona je predmetom záujmu mužov, začne jesť sneh.

Rubľov spozoroval, čo sa stalo, díva sa z diaľky. Na dvor vbiehajú aj ďalší mnísi, ktorí až teraz zistili, že prišli Tatári (Tarkovskij sa tu veľmi netrápi s reálnym časom).

– Serafim! – tučný mních v pozadí za Andrejom zbieha po schodoch. – Čo je to? – pýta sa znepokojene.

– Och, bratia, čo sa to tam deje? Poviem o tom otcovi Nikodémovi. (Aj vладыka sa volá Nikodém, aj zosnulý mních, po ktorom Kirill dostáva celú, sa tak volal. Bože!)

Bláznivá dostala svoju koninu. Zastavil sa pri nej vodca hordy. Ten sa veselo dohovára s ostatnými. (Zaujímavé je, že Tarkovskij nepovažoval za dôležité preložiť dialógy Tatárov, hoci sa odohrávajú v detailoch, a teda „hrajú“. Zrejme chcel podporiť obraz „neprestupnosti“ oboch svetov, nemožnosti ich vzájomného pochopenia. Určite si dal záležať aj na archaickej tatárčine, takže k záujmovému dekódovaniu reči barbarských bojovníkov by nám dnes nepostačil kirgizský prekladateľ. Rovnako však ruské, francúzske a nemecké kópie neprekladajú ani dialóg talianskych vyslancov v nasledujúcej kapitole *Zvon*, čo sme v našom texte „záujmovo“ predsa len vyriešili.)

Bláznivá uchopí uzdu koňa tatárskeho veliteľa a potiahne ho za sebou tak, aby si mohla vyskočiť na pník. Chce tým dosiahnuť len jedno, zazrieť svoj obraz v lesklom brnení Tatára, ešte si na jeho oceľovú košeľu aj dýchne, aby si mohla odraznú plochu vyčistiť...

– Dobrá Ruska, je koninu... – smeje sa Tatár spolu s ostatnými.
– Chceš, vezmem ťa do hordy, budeš moja žena. Mám sedem žien, ale Rusku nie. Každý deň budeš jesť koninu, piť kumys! Peniaze vo vlasoch nosíš!

Bláznivá sa odtrhne od svojho obrazu a zadíva sa do tváre muža. Porozumela tomu, čo hovorí, aj keď len ako pes, ktorý tiež rozumie ľudskému slovu nepochopiteľnými cestami iracionálnej komunikácie založenej zrejme na archetypálne prvotnom súznení všetkého živého. A zoberie túto ponuku vážne, ako je zrejme z reakcie Tatára, ktorému sa vďaka jej pohľadu akosi vytráti úsmev z tváre a dokonca užasnutý „náhlym citom“ sám „uverí“ vlastnej lži. Vo chvíli, keď ju do-

stane naspäť, hoci len jemne obohatenú o „súhlasný“ pohľad ženy, už ju sám nerozpozná, a teda okamžite verí slovám, ktoré predtým vyštekol len ako veselý žartik. To je divadlo inštinktov! Desafsekundová explikácia „o čom to v živote celé je“ a navyše aj blesková minikomédia o mužskej hlúposti a tajnej ženskej nadradenosti...

Andrej odvážne kráča rovno do stredu tatárskych bojovníkov. Prichádza práve vo chvíli, keď veliteľ robí Bláznivej „opičky“, svojou prílbicou zakončenou rohmi a tatárskym „bublublublublí“ jej hrá „čertika“. Bláznivej sa to páči, a tak keď ju Andrej strhne a ťahá za sebou, vzoprie sa mu a ujde späť k svojmu budúcemu mužovi. Ten jej daruje prilbu...

– Skloň hlavu! – poradí jej veliteľov koniar a ona poslúchne (aký to rozdiel oproti ženám, ktoré s hrdosťou obetovali svoje vlasy Tatárom). A už sa veliteľ nahaňuje k sedlu, aby jej venoval aj krásne vyšívanú deku.

– Ruská žena a tatársky muž, to nikdy nie je zlé!

A obrúti jej pokrývku okolo pliec, zatočí ju dookola a ona už v tomto „ním riadenom“ pohybe vyrazí s ujúkaním „na celý dvor“ a tancuje na „ruský spôsob“ pred všetkými tatárskymi bojovníkmi, ktorí sa nedokážu prestať smiať. Jej „nevedomé“ sebakokorenie sledujú aj mnisi v nehybnom ustrnutí.

Andrej sa ju pokúsi chytiť, no Bláznivá sa zúrivo bráni, kvíka a vreští, a keď ju ťahá od Tatárov preč (aj prilbu jej zobral), náhle zastane, napľuje mu do tváre, vychmatne mu prilbicu s rožkami a nasadí si ju na hlavu.

– Dievčatko, pod' so mnou! – volá ju tatársky bojovník z koňa, ona sa však ťahá za „svojím mužom“, nie je predsa kurva... A ten sa po ňu vracia a berie ju k sebe na koňa.

– Tak, daj ruku, mačička!

S výskotom a smiechom opúšťajú Tatári dvor kláštora. Do stredu obrazu vybehne dieťa v kožušku, akoby nemo volalo za Bláznivou v reči, v ktorej si len ony rozumejú.

Andrej zostáva sám, teraz už definitívne a naozaj. Šokovaní mnisi sa postupne preberajú zo strnulosti a každý vykročí za svojimi povinnosťami. Dychčiaci Kirill s nepokrytou hlavou a len v halene sa prihovori Andrejovi:

– Andrej, počuješ... Andrej, čo ma nepoznáš?

Andrej bez slova kráča k plameňu vetry, obzrie sa a určite by bol Kirillovi povedal veľa zlých slov, no prijal sľub mlčania a tak sa

len obráti k ohňu, vyberie železnými kliešťami rozžeravený kameň a s veľkou fyzickou námahou ho nesie...

– Netráp sa, – snaží sa ho utešiť Kirill, ktorý si strkaním svojej odpornej tváre pred Andreja vynucuje jeho pozornosť, drobčí popri ňom ako hladný pes. – Povožia ju a pustia... Nedovolia si ublížiť blahoslavenej, veď aký by to bol hriech!

No Andrej ho nepočúva a zdá sa, že už ani nevníma – nesie pred sebou horúci kameň...

Otvorená krajina, tatárska horda uháňa cvalom, bojovníci sa smejú a vyskajú z radosti nad prudkým galopom koní, budúcimi bojmi a korisťou, ktorú si „urvú“. Bláznivá v lesklej prilbici so satanskými rohmi sa teší spolu s nimi. Nepochopiteľný jazyk a krutý mráz vládnú teraz nad zemou chleba, križa a bratskej lásky.

Bláznivá žena priniesla do Rubľovovho života neopísateľný, závatný pocit súznenia s Kristovým posolstvom. Ten skrývajú slová spontánneho rozhrešenia: „Aká je ona hriešnica?“, on bol zároveň aj bezprostredným podnetom na objavenie témy „Sviatku“ – súd ako sviatok nevinnosti je jediným motívom, ktorý umelca podnecuje k účasti na svete ženy a je pre neho aj filozofickým odôvodnením jej existencie. Práve cez Bohom poskytnuté vytrhnutie z ríše pudu prichádza žena – to Rubľov tak verí – do kráľovstva nebeského, kde láska je skutočne len bratská, prípadne teda materská. Táto žena bola bláznivá, neschopná rodinného života či normálneho sexuálneho vzťahu, asketický mních Andrej k nej tak mohol cítiť ozajstnú „bratskú“ lásku, zbavenú náznakov orgiastickej orientácie (poviedka hovorí iné, ale my sa držíme filmu). Sám pre seba ju ospravedlňuje a prijíma do svojho života v úlohe dieťaťa, no „pravdupovediac“ len pre defraudáciu jej pohlavnosti. V jeho maľbe potom bláznivé dievča svojou existenciou nastoľuje otázku, kde je koreň pravého hriechu a kto je vlastne vinný, čím a prečo, následná nemožnosť súdiť človeka pre porušenie dogmatického zákona prelamuje Rubľovovu tvorbu z koriacej sa ilustrujúcej explikácie dogmy do skutočnej slobody a základnej pravdy evanjelia a tie namiesto strachu prinášajú radosť, pretože slávia život, lásku, vieru a nádej.

Jeho vzťah k žene sa určite zmenil aj tým, že sa prejavil ako muž bojovník, že jej bojom a zabitím nepriateľa zachránil život a svoj tým uviedol do nového rozmeru teraz už nevratného charakteru. Nedá sa predpokladať, že by jeho vzťah k nej bol aj sexuálny, hoci mnisi sa na ich „spoločnom mlčaní“ smejú, no nemožno vylúčiť ani ero-

tickú náklonnosť, nielen preto, že sa ťažko dokazuje, ale hlavne máva tisíce tvári. Tatár však kráča po ceste pravdy „života žitého“, zdvihne sukňu a spraví, čo má. Za to ponúkne mäso, kyslé mlieko a peniažteky do vlasov – a aj do hlavy načisto udretá žena tomu zrazu veľmi dobre rozumie. Vo svojej vzájomnej animalite našli hlboké porozumenie. Andrej si aj tak raz musel uvedomiť, že žena si nikdy nebude trhať vlasy pre zmarenú možnosť duchovnej služby, sám by bol bláznom, keby tomu veril... Náhle sa obetovať, vždy však na animálnej rovine, to áno, je toho schopná a aj sa to stáva, veď to Andrej sám videl, počul, pozná tú možnosť... No tak či onak je žene bližšia ochota vyskočiť za pôlt slaniny na prvého koňa, s tým sa treba zmieriť – nemilovať vlastnicky, veď láska má byť bratská...

V ľudskom vzťahu ju mohol Rubľov pokladať za sestru, v mystickom vytržení za „Pannu“ a tak sa za ňu a k nej mohol aj modliť, vniesol maximum, vytvoril novú pravdu o dvoch ľuďoch, zbavenú živočíšnej základne. Ženu oslobodil od hriechu, ktorý jej vnútila nezmyselná kresťanská dogma, a tak ju aj vo svojich očiach povýšil na bytosť. No Boh stvoril, Diabol zvádza – práve pud hmotných slastí je u ženy konštitutívny, zakladá zmysel jej existencie a proti tomu je akákoľvek heroická snaha o duchovnú spásu nielen bezmocná, ale hlavne zbytočná a, samozrejme, smiešna. Opľutá Andrejova tvár je veľkou lekciovou od „siedmeho patriarchu“, ktorým je život sám. Je to tak pokorenie a bolesť, ako aj vhodný materiál na výter očí, lebo vidieť presne je podstatné nielen v maliarskom umení... Ak snaha povýšiť Duchom Svätým zlyhá na kúsku mäsa a teplej deke, treba sa v pokoji obrátiť inam. Pochopenie tejto jednoduchej pravdy stojí však veľa bolesti a neraz si pritom človek zasviní ksicht.

Andrejovo trápenie dosiahlo vrchol, teraz už musí prísť niečo iné. Každá katastrofa je zároveň základom nového domu, novým vykročením iným smerom a tiež ďalšou z ciest. Nasledujúca kapitola *Zvon* píše najdôležitejšie evanjelium filmu, je jeho zázrakom, presne takým, ako bolo vo filmovej poviedke narodenie dieťaťa, ktoré tesne po pôrode spôsobilo u Bláznivej obrátenie k ľudskému duchu, objavenie vlastného hlasu, slova a citu. Ak Tarkovskij vynechal tento nádherný a, pochopiteľne, riskantný motív v konečnom tvare filmu, plne nahradil jeho hodnotu práve záverečným príbehom, ktorý ako jedna z najhodnotnejších sekvencií filmových dejín prináša doslova monumentálne oslobodenie. Katarznou silou umenia tu mladý Tarkovskij zachraňuje všetkých, ktorí už „nemajú žiadnu

nádej“. Koniec kapitoly *Láska* však len tak pre radosť „ulúpime“ z filmovej poviedky:

„Výkriky, ktoré sa opakovali častejšie, tichnu a o minútu sa za dvermi chlieva rozplače novorodeniato, dusiace sa prvými hltmi jesenného vzduchu. Dvere sa otvoria a na prahu sa zjaví Darja s dieťaťom na rukách. Unaveným pohľadom prejde po roľníkoch zhromaždených na dvore.

– A je to, – povie a rozbalí plátenko. Na bielej tkanine sa temnie čierna tvárička so šikmými očami. Všetci sú ohromení.

– No toto! – riekne ktosi rozpačito. – Tatárča!

– Ale čo! – neveria zadní.

– Tatárča, naozaj! – potvrdzujú tí, čo sú bližšie.

– Bodaj ho, syn nepriateľa! – nízky chlapík je najväčšmi rozčarovaný.

– To nič, to nič! Veď je to naše Tatárča! – usmieva sa Timofej.

– Ruské Tatárča.

– Ty už tiež povieš! Akýže je to Rus?

– Ako inakšie?! – presviedča Timofej nízkeho. – Matka mu je čo? Ruska. No tak?

Andrej sa prebija bližšie k šope. Všetci mlčia, uhýbajú mu, majú pred ním trápny pocit viny.

– Pokrstíme ho, dáme mu ruské meno, – zmierlivo hovorí Timofej.

– Vychováme ho...

V tom okamihu sa za Darjiným chrbtom ozve neznámy ženský hlas:

– Dajte mi ho... aspoň pozrieť...

Je to ako hrom z jasného neba, Andrej vylakane zamrie na mieste. Hovorí bláznivá, hovorí normálnou ľudskou rečou...

ZVON

Jar – leto – jeseň – zima – jar
1423–1424

„V roku 1551 na moskovskom koncile ‚Sto kapitol‘ bolo maliarom odporučené, aby maľovali ikony podľa starých vzorov, tak ako ich maľovali grécki maliari a ako ich maľoval Andrej Rubľov. Idea Sv. Trojice, v tej dobe považovaná za hlavnú kresťanskú dogmu, vzbudzovala mnoho emócií a pochybností a vytvárala riziko herézie. Keď v roku 1408 zhorel Trojičný kláštor, patriarcha Nikon okamžite začal jeho rekonštrukciu. Vyzval Rubľova, aby dekoroval cerkev, čo malo garantovať pravovernosť diel.

Téma ikony označovanej aj ako ‚Starozákonná trojica‘ alebo ‚Abraháмова povinnosť‘ vychádza z biblického príbehu. Abraháma navštívia traja anjeli, ktorí jeho žene predpovedia príchod prvorođeného syna na svet. V skorších, byzantských interpretáciách tejto témy nechýbajú žánrové detaily, na stole stoja misy s pokrmom, sivý patriarcha z nich ponúka pútnikom, ktorí sedia v tieni duba. Rubľov scénu očistil od sprievodných elementov, odstránil historický kontext a dodal vyobrazeniu nadčasový charakter. Najdôležitejší je filozofický, duchovný rozmer obrazu.

K vyjadreniu myšlienky ‚trojjednosti‘ Boha si Andrej Rubľov zvolil ideálne umelecké prostriedky. Neoddeliteľnosť a nekonečnosť dosiahol mierne kruhovým rytmom, ktorý spája postavy anjelov. Ich pozície, nenápadné gestá, poloha nôh a sklon hlavy vytvárajú uzatvorený kruh, ktorého centrum vyznačuje kalich s hlavou Baránka – symbol eucharistie. Do plynulého kruhového rytmu vstupujú dokonca aj všetky tróny, schody stola-oltára, ‚zohnutá‘ hora a vetva naklonená nad hlavami anjelov. Vízia jednoty prestupujúca celý svet je v prípade tejto ikony taká sugestívna, že sa pridelenie anjelov ku konkrétnym osobám Svätej Trojice, o ktorom odborníci stále diskutujú, javí ako menej dôležité. Podľa niektorých z nich predstavuje anjel sediaci uprostred, v kompozične vyvýšenej pozícii, Boha otca, iní v ňom zase vidia Krista, ktorý rukou ukazuje na eucharistický kalich. Pre takú interpretáciu by hovorila i farba jeho odevu, spojenie višňového chitónu so zlatým pásom a modrým himatiónom, typickým pre stredoveké vyobrazenie Krista. Rozmiestnenie bočných anjelov, obrysy ohnutých kolien, mierne ovisajúce plecia, symetria

hláv – to všetko vytvára na ploche kompozičný tvar kalicha, do ktorého je akoby ponorený ústredný anjel: Baránok Spasiteľ. Znamenie, ktorým sa vyznačoval Kristus, teda nápis alebo symbol kríža, sa mohol tiež pôvodne nachádzať pod jedným zo zlatých nimbov postáv.

Aj keď koloristika ikony už stratila mnoho z pôvodnej hĺbky, stále nám ešte učaruje subtilitou zladených odtieňov, bohatstvom farieb prevzatých z prírody. Nádherná modrá má odtieň jarného neba, biela pripomína brezu, takú drahú ruskému srdcu, zeleň zase vyvoláva myšlienku na farbu zrelého ovsu, zlatisté, žlté odtiene zase na listy, ktoré na jeseň schnú, a temne zelené tóny potom pripomínajú smrekový les.

Náuka o Sv. Trojici, ktorá hlása jednotu a rovnosť všetkých troch božských bytostí, nie je jednoduchá, preto tiež plný zmysel ikony nebol prístupný všetkým. Rubľov tu nenamaľoval teoretický výklad dogmy, iba obraz, ktorý cez kontempláciu umožňuje prijať podstatu náuky. Dosiahol to vďaka ideálnej rovnováhe medzi prvkom božským a telesným. Jeho Sv. Trojica je obrazom trojjediného Boha, ale zostáva i pozemskou výzvou k bratstvu a zhode, víziou večnej harmónie a nádeje na zmierenie. Preto stále vzbudzuje toľko emócií tak u teológov, ako aj u obyčajných ľudí. S myšlienkou na Rubľovovu Sv. Trojicu napísal Pavol Florentský: Ikona je modelom prvotnej, rajskej a cez hriech stratenej a nakoniec znovuzískanej jednoty. Túži dať prvotný hriech do úvodzoviek a pominúť tak rozdvojenosť, ktorú vniesol do sveta i do človeka. Tvorba ikony vlastne opakuje akt stvorenia sveta.“ (V. Lazarev + *Najväčší maliari*)

O stenu rozpadnutého zrubu uprostred krajiny kdesi na okraji odhnitej ruskej dediny sedí opretý svetlovlasý chlapec Boriska. V tvári má vpísanú rovnako pubertálnu divosť, ako aj letargiu človeka bez nádeje – prázdny pohľadom pozerá pred seba... Zem ukrytá pod snehom sem-tam preráža v líniiach hnedí. Je jar a podzemné riečiská si už razia cestu na povrch, z hlavného kanáliku sa ako prasknuté žilky dostratena vrásnia tie menšie. Zvrchu, teda z výšky nadhľadu, kde teraz lieta Boriskova duša, tak biela krajina vyzerá ako zakrvácaná z prasknutého srdca.

– Toto je dom Nikolaja zvonára? – ozve sa hlas muža, a len čo sa Boriska preberie z letargického snenia, obíde ho ozbrojenec na koni a aj ostatní jazdci práve prichádzajú k jeho chalupe.

– Áno, – odpovedá chlapec nebojácne.

-
- To je tvoj otec?
 - Áno.
 - Zavolaj ho.
 - Niet ho.
 - A kde je?
 - Umrel.
 - Uh, počuješ, tupec?! - obráti sa jazdec ku kolegovi.
 - Cholera všetkých skántrila, aj matku, sestru, aj otca, - pokojne vysvetľuje Boriska. V okienku za ním sedí kohút, symbol ostrážitosti a bdelosti, ale aj dravosti a agresie. A aj keď je Boriska materiálne a ako človek na dne, doslova „pri konskom zadku“, ako Tarkovskij dôsledne zdôrazňuje postavením koňa v zábere, nebojí sa a chce, veľmi chce dokázať hodnotu svojej existencie, je teda už teraz „bytosťou“...
 - A dom Gabriela zvonára je vedľa? - skúša to ďalej ozbrojený vyslanec kniežata.
 - Aj Gabriel umrel. Aj majster zvonár Kasjan. A minulý rok zajali Tatári majstra Ivana. Zostal len Fiodor, choďte tam, piaty dvor, ale poponáhľajte sa, kým je ešte živý, lebo už má smrť na jazyku, leží, chrapčí a oči neotvára. Chystá sa na odchod.
 - Jeden z jazdcov sa zvalí na hromadu konárov a chrastia, rozťahne sa ako prasiatko na hnoji...
 - To je všetko, viac nemôžem, - oznamuje ostatným. - Kde ho teraz budeme hľadať? Treba sa vrátiť domov!
 - Čo je, čo je, vstávaj! - kričí na neho veliteľ jazdy. - Čo si sa hneď zvalil? Domov sa mu zachcelo! Pekne sme dopadli, nemá kto zvon odliať! - mrmle si a skupina jazdcov odchádza popri Boriskovi, ktorý sa hrá s kusom ľadu, no len čo započuje, o aký problém ide, vyskočí a ťahá sa popri koňoch, prosiac:
 - Zoberte mňa! Ja vám odlejem zvon!
 - Zbláznil si sa? - smejú sa muži.
 - Zoberte ma ku kniežatu! Ja vám to ozaj dobre urobím! Aj tak nikoho lepšieho nenájdete, kto vám odleje zvon!
 - Zmizni!
 - Pre vás horšie! Poznám tajomstvo výroby zvonu! Viem, kde je rašelina, ale nepoviem! - pubertálne piskľavým hlasom kričí Boriska.
 - Čo to hovorí? - zasial do nich pochybnosť.
 - Poznám tajomstvo! Aj otec poznal tajomstvo výroby medených zvonov, a keď zomieral, povedal mi! A nikto, ani jeden človek ho už

nepozná! Ja... otec zomieral a tajomstvo mi... – Boriska jachtá a vo chvíli duševného vypätia sa jeho zajakavosť zvyšuje. Stojí opustený uprostred krajiny s pomaly sa topiacim snehom. Jeho argument však predsa len jazdcov zastaví. Veď hej, sami sa vo veci nevyznajú a trestu za nesplnenie úlohy sa boja, niekoho treba priviesť, a keď chudáčik blúzni, hodia ho sviniam, takže? Boriska vyhral!

– Tak čo, berieme ho, sluhu Božieho?

– Aké tam tajomstvo, čo to trepe? – jeden zo skupiny uvažuje logicky, čo môže dieťa vedieť o zvonolejársťve?

– A čo ty chceš, aby veľkoknieža z nás kožu zodral? – pýta sa tiež rozumne veliteľ, sám tie tresty vykonáva, vidí veci jasne, pozná hodnoty...

– Klame. Aké tam tajomstvo! – nedá sa neveriaci. No unavení a neúspechom hľadania znechutení muži v strachu z trestu od kniežata sa rozhodnú pre svoje dobro a nie pre logiku, tak chlapcovi kývnu. Boriska sa rozbehne, zakopne a spadne, no hneď sa postaví. Ambícia, absolútna ľudská vôľa či len túžba vykonať čin, je vždy skúšaná, podmienená pádom, nič nie je zadarmo, ani málo a ani všetko. (Aj veľkoknieža Borisku zobral. To sa môže stať zase len v Rusku, bez dôkazu, iba tak, na slovo zveriť nedospelému, jachtavému „dedinskému hlupcovi“ do rúk dve tony medi a veľkoprodukcii zvona. To sa na Západe neprihodí ani náhodou, Rusko je v tomto krajinou ustavičných zjavení, buď metál, alebo guľku do hlavy... A nielen sedemnástoční plukovníci Červenej armády v druhej svetovej vojne sú toho dôkazom, i tridsaťtiročný Tarkovskij nakrúca duchovný veľkofilm, maľuje ikonu v megaprodukcii najkrutejšieho z kniežat novodobej histórie, „cára boľševika“, kata viery, nádeje, lásky... Len Rusko dáva možnosť byť kniežatom štátneho umenia a rabom v handrách zároveň. Ako Boriska odlieva svoj zvon, tak Tarkovskij nakrúca *Rubľova*, ako sa v huňatých šubách odetí bojari oboria na jachtavého chlapca kľačiaceho v blate, tak boľševické ksichty v cenzúrnej komisii Goskina skúšajú z existencie Tarkovského pri známej schvaľovacej projekcii a následnej „nutnej obhajobe“ filmu.)

– Ak klame, horšie pre neho! – veliteľ sa už rozhodol. – Ako sa voláš?

– Boriska!

– Pod' sem!

Boriska beží pomedzi veľké plachty sušiace sa na slnku a práve pri tej „najžiarivejšej“ bielej, ako sme povedali, zakopne a spadne

tak, že vytrhne zo zeme hrudu hlíny. Je to predznamenanie druhého podobného dotyku so zemou, ktorý mu prinesie vytúženú kvalitnú hlinu a zároveň dôkaz, že nikdy netreba bežať príliš rýchlo ani vysoko lietať, pretože zem strháva a priťahuje k sebe tých, ktorí chcú mnoho naraz, alebo hneď teraz najviac, ako sa dá. Už pri prvom kroku upozorňuje matka príroda týchto odvážnych mužov na svoju neochvejnú prítomnosť. Obrazmi zeme, ktorá je pásmi plátna rozdelená na plochy bielej a černej hlíny, vytvára Tarkovskij motívy „vanitas“, prach si a v prach sa obrátiš, akékoľvek je tvoje snaženie, všetko je márnosť nad márnosť a chytanie vetra. Avšak napriek tomu zem, ktorú sa pokúsi prekonať Jefim svojim tragickým aviatickým činom, pretvára Boriska aktom stvorenia do novej podoby. Nakoniec Boriskov ušľachtilo tvarovaný zvon bude zrejme – znútra – umiestnený v tej časti chrámu, v ktorej v úvode visí – zvonku – prímítívno realistický Jefimov balón.

– Ach, ty čert! – smejú sa mu jazdci, pretože narazil nosom ako slabý pes.

Boriska príbehne k veliteľovi úplne odovzdaný. Nevie, či ho už teda berú alebo mu za bezočivosť vylúpnu oči. Ale rozdielne možnosti mu neprekážajú, nebojí sa variantnosti osudového výberu, chuj s tým, ja chcem!

– Čo? – jachce pri konskej hlave a čaká na úder alebo spasenie. Takže to druhé tentoraz!

– Sadaj k nemu! – ukáže veliteľ na druhého jazdca a Boriska sa nemotorne vyšplhá za neho.

Pohnú sa do otvorenej krajiny.

– A čo môj dom? – spomenie si chlapec, odchádza bez ničoho, veď aj nič nemá.

– Sed! – radí mu jazdec a to znamená omnoho viac než len „drž hubu“.

– No čo, uhovoril vás? – smeje sa ten, ktorý ako jediný myslel logicky a zasa to nepomohlo.

Skupina sa stráca v diaľke.

Je leto. Biele múry Vladimira sa jagajú na horizonte, do kopca stúpa skupina zvonolejárskych majstrov na čele s Boriskom. Hľadajú miesto na odliatie formy, jamu treba vykopať tak, aby zvon nebol príliš ďaleko od mesta.

– Pod', pod' rýchlejšie! – poháňa starý zvonolejár toho mladšieho, lenivca pred sebou.

– Kam to ideme, čo stále hľadáme, motáme sa... – hundre ten, lebo musí stúpať do vrchu a ani kráčať sa mu nechce, nieto ešte zvony odlievať, pospal by si veru...

Vystúpia na vrchol pahorka, v pozadí sa črtá nádhera bieleho mesta. Boriska sa rozhliada.

– Tak čo, tu budeme kopať? – pýta sa, lebo predsa len „nevie všetko“. Jeho istota bude ešte len rásť, na začiatku každý robí chyby, kladie neisté otázky, namiesto aby rozhodoval...

– Môžeme aj tu, ale aby to bolo blízko k zvonici. Lebo pozri, ako ďaleko budeme musieť takú farchu vláčiť! – upozorňuje ho starý predák.

– Tak čo teda, tu nemôžeme? – znervózne Boriska.

– Môžeme, môžeme, pravdaže, – zamrmlú radšej rýchlo chlapi z jeho družiny, hodnosti sa boja celkom prirodzene.

– Dobre, tak tu budeme! Andrejko! – Boriska ako prvý ide zatĺcť kolík do zeme. – Označ to!

On pracuje, ale ostatní stoja a len sa prizerajú.

– Tak kopeme či nie? Spolu!

– My nie sme kopáči, ale zvonolejári. My sa neryjeme v zemi, – oznamuje mu starší, strach mu predsa len nebráni obhajovať svoju „hodnosť“.

– A vieš, čo mi otec povedal pred smrťou? Detičky, vy sami si musíte zlievnu jamu vykopať! A to som len na starobu pochopil. Len čo to povedal, umrel!

Boriskov pomocník, mentálne zaostalý Andrejko s psím ksichtom a debilne vyvalenými očami, chápe tieto slová ako príkaz, a preto staršiemu prinesie lopatu. Okamžite schytá takú facku, že bez slova spadne, vzápätí sa však postaví. Starý nerušene pokračuje vo svojej reči:

– Neviem! – pokojne hovorí, hoci chlapca takmer prizabil. – Nech si hovoril čokoľvek, ja kopať nebudem! Keď nás budeš potrebovať, zavolaj! – a odchádza so svojou skupinou preč.

– Dobre, ja budem kopať namiesto vás! – kričí za ním Boriska a naozaj sa pustí do práce so skupinou kopáčov.

Teraz vyťahuje vo výkope zo zeme koreň stromu, ktorý je spočiatku ako vlások a postupne hrubne, až nakoniec dovedie Boriskov pohľad ku vzdialenému kmeňu... Chlapec, fascinovaný svojim objavom, stojí v jame neďaleko stromu a pozerá sa do jeho mohutnej koruny. Jedného dňa bude aj on taký ako strom – z prvého kroku,

ktorý bol príliš rýchly na to, aby bol úspešný, sa prácou a tvorbou vyvinie dielo, koruna a majestáť, tvorca bohočlovek. Z tohto poznania skutočnej veľkosti sveta, fyzickej únavy po kopaní a aj z intenzívne žitej, práve nájdenej nádeje vo svoje dielo si Boriska ľahne na kraj jamy. Z výšky vyzerá ako „križovaný“ na zemi, znamením pre jeho kristovsky čisté srdce je biela holubica, ktorá nad ním náhle preletí.

Treba nájsť vhodnú hlinu na odlíatie formy. Je sparný letný deň, ťaživo horúco, zvonolejáři sú len v košeliach – Boriska zoskočí zhora, z briežka medzi nich, teda vlastne „spadne“ ako neposlušný anjel priamo z neba...

– No čo, našli ste? – pýta sa horlivo.

– A čo treba hľadať, veď tu ju máš! – podáva mu starší hlinu.

– Táto, hej? Nie, táto nie je dobrá. To nie je tá hlina! – Boriska nesúhlasí, aj keď ho odlievači presvedčajú, že z takejto hliny už stokrát vyrobili zvon. Ale Boriska, ako hovorí, pozná tajomstvo, vie presne, ako spieva duša hliny... Hnetie ju v rukách, ovoniava, napľuje na ňu a počúva ju, to všetko sú „dôkazy“ jeho majstrovských schopností. Mužici sú už nervózni, nechápu, prečo sa práca nehýbe z miesta. Podobne ako v Rubľovovom prípade mužstvo hundre a prejavujú sa prvé náznaky otvoreného nesúhlasu. Duša tvorca však potrebuje čas bolesti, kým nájde odpoveď u Boha, lebo práve tak, z bolesti a nádeje sa rodí každé skutočné majstrovstvo.

– Vždy sme brali túto!

– Hlupáci ste, že ste túto brali!

– Hlina je veľmi dobrá!

– Andrej, že je to zlá hlina? – spýta sa Boriska idiota, aby teda spor rozsúdil hlas spravodlivého.

– Áno, zlá, – zahuhlá dementný chlapec.

– Vidíte! – zasmeje sa Boriska. – Poďme, Andrej! Budeme hľadať, kým nenájdeme! – zakričí ešte na ostatných a spolu s „hlupcom“ beží cez bahnitú duny, vzadu hrkocú po tvrdej poľnej ceste dva vozy.

Schladilo sa, je studený deň. Boriska sa túla s jedným zo zvonolejárov krajinou s divo rastúcim kriačím. Zem je tu na viacerých miestach polámaná malými stržami, preťatá potôčikmi, je to akási „obilnica hliny“, a predsa sa ani tu Boriskovi nepáči žiadny druh zeme. Ale aj on je chvíľami maloverný...

– Počuj, Stepan, možnože to všetko robíme zbytočne...

– Jasné, že zbytočne. Pozri, akú hlinu sme našli, len sa dobre po-

zri, koľko práce sme vynaložili! Našli sme nové miesto a ty! – snaží sa ho rýchle prelomiť skúsený zvonolejár, on robieval ešte pod vedením Boriskovho otca.

– Ale nie je to „tá“ hlina, chápeš? – opäť nájde svoju silu budúci majster.

– Hovoriš stále to isté. Už je koniec augusta a my sme ešte nenašli hlinu. Mysli na seba, je mi ťa ľúto! – pokúsi sa Stepan chlapca láskavým dotykom obmäkčiť, nerád by ho videl na kolese a seba tiež kdesi povedľa...

– Neľutuj ma, bez tvojej ľútosti žijem celý život! – zakričí Boris ako uštipnutý hadom.

– Podme, Boriska, podme, holúbok, – presviedča ho Stepan z obavy pred trestom veľkokniežaťa.

– Nemôžem, viem naisto, že to nie je tá hlina!

– A akáže je to tá správna hlina?

– Ja viem aká!

– Ach! – Stepan stratí nervy a hodí čiapku o zem, odchádza. Boriska zdvihne kameň a chce ho ním trafiť, no omnoho závažnejším trestom pre zradcu sa mu zdá potupné slovo:

– No dobre! Takých nepotrebujem! Je to jasné? Aj bez teba sa zaobídeme! Nepotrebujem takých!

Kameň, ktorý chcel použiť na násilie, sa mu najprv vyšmykol z rúk. Hlas mu preskakuje a zajakáva sa tak, že nemôže dopovedať vetu, a keď ešte s väčšou hrdosťou kráča preč, k „horizontu“, potkne sa hneď po troch krokoch, takmer opäť spadne, ale jeho vnútorná istota je i teraz neporaziteľná. Búcha na bránu, neochvejne zamieňa svoj život za ideu zvona, a preto mu bude otvorené...

Dážď prudko bije o zem. Boriska sa motá so zvesenou hlavou po poli, za sebou ťahá rýľ. Vyzerá to na komplexnú porážku. Zostal vo svojom boji úplne sám, teraz akoby i telom odovzdaný osudu, prudkému dažďu. Bezcieľne blúdi krajinou, ktorá sa obnažila, tráva zaliezla pod zem, na povrchu zostala len hlina a tá je všade na dohľad. Ako more, pre skutočne smädného tu „dobrej vody“ niet.

Na násype zo zúrivosti kopne do „matky zeme“, chce jej vrátiť poníženie, utrpenie a bolesť, ktoré mu spôsobuje. Pretože mu ale uletí topánka, musí za ňou zostúpiť... Robí to opatrne, na dne rokliny pokojne odpočíva v daždi krdel' bielych husí, no Boriska má teraz problém vôbec sa udržať... Šmykne sa a neovládateľným pádom sklízne „úplne“ nadol obrovitej jamy pod navýšenou planinou.

Je dôležité, že tento proces nemohol ovládať, že hlinu nachádza „dole“ a nie „hore“ a že ju objavuje „v blate“, teda tam, kde sa naposledy takmer utopil mužik márne sa snažiaci bojovať proti ozbrojeným jazdcom. Opitý dedinčan vedie svoj márný boj takisto ako takmer bláznivý Boriska, avšak výsledok ich zápasu je rozdielny. Mladučký zvonolejár nachádza hlinu zvláštnou, takmer zákonitou náhodou, pretože si slobodu „zaslúži“, zatiaľ čo „tiež nevoľník“ svoj odpor len predstieral, otroctvo mu v skutočnosti vyhovovalo. Boriska sa pri páde zachytáva zeme a tento pokus o záchranu je vlastne tým „potrebne nechceným“ a pritom tak zúfalo hľadaným, teda skutočne „Božím dotykom“... Po objave si ľahne rovno do blata a kričí na všetkých, ktorí „by v tej chvíli mali byť s ním“:

– Andrej, Semion, našiel som! Ujko Fiodor, našiel som! Hlina, ujko Fiodor! Hlina! Hlina je tu! Stepan, našiel som hlinu, Stepan, Andrejko, Andrejko, kde ste všetci? Andrejko!

A opäť na dôkaz križujúcich sa trás energeticky silných ľudí vyjavuje sa i tu „synchronicita nutného“, maskujúca sa ako náhoda. Okolo sa na voze pomalým krokom vezie Rubľov. Prechádza s nákladom kapusty a košmi plnými sliepok, zastane, upraví konský postroj a zrejme aj spozoruje Borisku, ktorý od radosti vyskakuje a váľa sa v bahne na protíľahlom svahu, no dôkaz o tom nemáme. Rubľov tiší koňa a pritiahne si ešte tuhšie kapucňu na svojej vodou nasiaknutej ľanovej kutni, v pozadí sa rochní v blate neznámy chlapec, no čo má čo mlčiaci mních so svetom pudov (v ktorom navyše ozaj neprijemne prší)...

Možnože nie úplnou náhodou sa vznáša z Boriskových úst nad premočenou zemou zdobnenina mena Andrej, veď takto sa určite v Andrejovi pohne spomienka na volanie jeho matky za dávnych liet šťastného detstva.

– Andrejko, Andrejko! – reve Boriska z diaľky a jeho hlas, samozrejme, doletí aj k Rubľovovi. Tak opäť príde chvíľa veľkého prelomu ako vtedy v chráme – zrazu sa temné rozjasní a ukáže sa úplne nová voľba. Čiasi ruka vráti maliara späť k obrazu.

Vo vyhĺbenej „stavebnej jame“ sa naplno pracuje, stovky „otrokov“ hrdlačia na Boriskovej pyramide, mužíci vnútri diery hádžu kusy mokrej hliny na obrovskú formu, do ktorej sa naleje horúca meď. Na dne výkopu je temno, monštruózna hora blata sa týči do výšky...

– Boris! Boriska! – kričí ktosi zhora.

– Čo je?

- Pôjdeš von?
- Idem!
- Čo hovoríš?
- Už idem! Kde je Nikolaj?
- Išiel po drevo do lesa.
- Drevo tu už malo byť, čo trepeš? Treba spevňovať!
- Na večer sa zberá...
- Aký večer, o hodinu ideme spevňovať! Dočerta s tvojím Nikolajom, je to idiot! A ty čo stojíš? Pracuj! Pracuj! – poháňa Boriska len tak postávajúceho mužika a sám náhlivo vylieza z jamy, priveľká baranica mu neposlušne skáče na hlavu.

Na povrchu to vyzerá naozaj ako pri stavbe faraónových hrobiek v Egypte. Takú obrovskú produkciu dostal do rúk zajakávajúci sa chlapec, ktorý sa len nedávno odtrhol od konského zadku...

- Kupci nesúhlasia! – hlási mu poslušne jeden z podriadených mužikov.

- Akože nesúhlasia? – vykrikuje Boriska hlasom preskakujúcim do fistuly.

- Pýtajú trikrát viac! A ešte povedali, že také hrubé laná dávajú lacno!

- Kupuj, čo máme robiť?

- Ale za takú cenu?!

- Kúp, povedal som ti!

- Teba veľkoknieža zodrie z kože! Načisto ho zruinujeme, – krúti hlavou mužik.

- Mne je už všetko jedno, kupuj!

- Ustúp! – kričí muž zo skupinky otrhancov prenášajúcich mohutný kmeň. V ceste im zavadzia Rubľov, ten sa prišiel pozrieť na „veľkú vec“. Boriska ho len rýchlo upozorní:

- Choď preč, otec, tu ťa prizabije! Zrania ťa! – a už volá na ostatných hore. – Bezo mňa nezakopávajúte!

Vracia sa do tmy jamy, tu ho čaká ďalší konflikt.

- Boris!

- Už som tam!

- Tá forma nevydrží! Ešte jednu vrstvu treba pridať!

- Akú vrstvu? Už je načase natrieť hlinou! A ani kostru ste ešte neukončili, čo ste zač?

- Ale veď to ešte treba upevniť! A prútie sa už minulo!

Boriska si v zúrivosti strhne z hlavy baranicu.

- Nič nebudeme spevňovať, upchajte to! - hystericky kričí na mu-
žika. - Večer začneme!

- Žartuje či čo? Ak neupevníme formu, ako treba, neutrží
meď. Praskne! - bráni sa starý zvonolejár.

- A keď začne snežiť, nestihneme vypáliť! - do krvi sa háda Boris-
ka. - A potom čo, práca bude zbytočná! Veď ja dostanem, nie vy!

- Tu nevydrží forma! - zakričí aj starý muž.

- Upchajte ju! Počujete alebo nie?

- Nebudem to robiť!

- Keď nebudeš, netreba, môžeš odísť! Andrejko, zapchávaj!

- Ani on to nebude robiť!

- Budeš upchávať formu? - pýta sa Boriska debila, no ani tam už
„nevstúpi dvakrát do tej istej rieky“.

- Ale veď neutrží meď! Ešte treba jednu vrstvu! - bráni sa chla-
pec bláznivej a „nelogickej“ myšlienke.

- Ty ma budeš poslúchať! - jačí Boriska. - Kto je tu šéf? - V ba-
ranici posadenej nakrivo stojí teraz roztrasený „chazjain“ uprostred
skupiny mohutných chlapov s hnevom poznačenými tvármi.

- Ešte jednu vrstvu treba! - trvá na svojom malý idiot.

- Fiodor! Fiodor! - zareve Boriska.

- Tu som! - dovnútra schádza ozbrojenec s bičom za pásom.

- Zbi tohto! - Boriska len kývne hlavou a tak Fiodor schmatne
predáka skupiny. - Nie toho, tohto tu! - ukáže na Andrejka. - Od-
mietol pracovať! Nepočúva moje rozkazy! Ja vám ukážem, kto je tu
šéf! - Fiodor vyvedie chlapca von a okamžite sa začnú ozývať jeho
srdcervúce výkriky.

- Tvoj otec sa k nám takto nesprával! - zahundre jeden z mužov.

- Spomenuli ste si na môjho otca? Tak v mene otca ho bijú! Pod'-
te, upchávajte! - upokojuje sa Boriska a po veľkom výkone ho začí-
na premáhať únava, zaspal by aj postojacky.

- Boris, Boriska!

- Bezo mňa zakopávajúte!

- Čakáme na teba!

- Zakopávajúte bezo mňa!

- Vylez si trochu pospať! - povie teraz už zmierený, podriadený
predák. Je Boriskovi vďačný, veď ten dal natrhnúť zadok niekomu
inému...

Boriska sa oprie v jame o drevo pokryté huňou.

- Čo pozeráš? - díva sa hore, na okraj jamy. - Prehltni si si jazyk?

Alebo si hluchý? Je ti ho ľúto? Choď za ním, pofutuj ho! – zvrchu sa totiž díva Rubľov, bez slova pozoruje Borisku pri jeho nadľudskom výkone. – Ved' si čierny... och, Bože... – vzdychá a zaspáva malý majster.

Andrej chvíľu pozoruje Borisku a potom, akoby nevedel, kam ísť, upadne i on do krátkeho snenia. Opäť ako vtedy, pri zápase o charakter Posledného súdu, zjaví sa mu krajina bičovaná dažďom, na horizonte rozmočenej poľnej cesty črtá sa osamelý strom. Je to vízia zúfalej samoty ľudskej existencie, vizuálne stvárnené „dno“ melanchólie či moderným jazykom „depresie“, straty životnej motivácie, cieľa, zmyslu – všetkého, opäť koniec, obraz katastrofy, ktorý je nevyhnutnou podmienkou nového smeru, novej nádeje.

Dvaja chlapi nesú Borisku v huni na iné miesto, aby sa v pokoji vyspal. Chlapcom aj v spánku „trhá“, jeho duša nespí, duch je čulý a stále pracuje, nervy pulzujú naplno...

– Nechápem, ako mu mohlo veľkoknieža toto zveriť, vôbec to nechápem, – čuduje sa predák, aj na Rusa je to veľa, priam zázrak, takáto odvaha či ako to nazvať... Prejdú okolo Rubľova, ktorý v hlbokom zamyslení stojí pri strome. Začína snežiť, ťahá sa prízemný mráz, je sychravo, mimoriadne hnusný čas vhodný na čin samovraha... A práve to je tá hodina, keď sa dejú skutočne podstatné veci.

Človek „veľkého cieľa“, umelec majster Boriska, dal zbiť nevinného, rovnako ako pravoverný nechal utopiť neveriacu. Všetko kvôli jednému, človek tvoriaci obrazy nemôže byť dobrý, kto slúži ideí, nemá možnosť činiť spravodlivo... Teraz si Boriska musí oddýchnuť, aby mohol prespať (ako Kristus búrku) to najhoršie: riskantný pokyn na vypaľovanie formy. On sám mal na to ako jediný právomoc, no Boh ho uchránil, vari z obavy o jeho zdravie, zásadného rozhodnutia, prežitia fundamentálneho zlomu. Tarkovského postavy vždy v tých najťažších momentoch zaspávajú (hlavne Alexander v *Obeti*). Keď ho predák budí, veľká vec sa už začala.

– Boriska, zobuď sa, začal som vypaľovať! – oznamuje mu s nádejou a radosťou v očiach.

– Ty si čo? Prečo bezo mňa? – vyplašene vyskočí a bázlivým krokom, no s úsmevom, akoby vstal z mŕtvych rovno uprostred raja, kráča k obrovskej vatre planúcej do diaľky ako pekelná diera plameňmi šľahajúcimi do výšky. Vykrikuje:

– Povedal som vám predsa, aby ste ma zobudili! Ja sám viem najlepšie, kedy treba začať... ja sám...

– Piotr, prišli od veľkokniežaťa, teba hľadajú! – vydáva predák pokyny.

– Teda, to je páľava! – Boriska je sám pri veľkom ohni. To je jeho dielo a buď zvon zazvoní a potom navždy bude horieť plameň jeho slávy na matičke Rusi, alebo zhorí on sám ako špinavá handra a ani pes sa po ňom neobzrie.

Nielen šfavy v taviacej sa forme sa zbiehajú na jednom mieste, i ľudia tohto príbehu sa stretávajú. Medzi ľuďmi sa objavil Skomoroch, ten o strom obitý malý človečik, ktorému ozbrojenec rozbil gusle. Zázrak – on ešte stále skáče, teraz v mimickej skratke naznačí svoj životný príbeh. Napodobňuje čerta s roškami, to on bol tým diabolským posmešnikom, dostáva úder do hlavy od kmeňa stromu, pozerá „do diaľky“, teda „minuli sa rôčky“ a jemu stále „drží hlava na krku“, a preto – radujme sa spoločne – ihneď stvární skákajúcu sliepku a s mohutným kotkodákaním sa zaborí do smejúceho sa davu otrhaných dedinčanov. Ľudia sa chechtajú, onedlho však už príde aj Kirill a medzi mníchmi nastane predpríprava k ťažkej hodine zúčtovania.

Váži sa striebro. Veľkoknieža investuje strieborné predmety, ktoré sa roztavia, aby nakrímili obrovskú papuľu vyhne. Na veľkých váhach s krúžkovými držiakmi vinúcimi sa zo širokých ramien k priestorným váhadlám sa skvejú naložené strieborné čaše a tanieri.

Vedúci skupiny nosičov striebra šliapne čizmou na váhu.

– Stačí. Už neprikladajte!

– No, striebra je málo, ešte sem prihodte! – bezočivo zahlási Boriska jemu a jeho tiež podobne neútlcitne vyzeraúcim kolegom. V inej situácii by mu okamžite odtrhli hlavu, teraz však musia s otrokom, zároveň šéfom veľkoprodukcie viesť ponižujúci dialóg. Nie sú preto ani trochu šťastní...

– Málo, nestačí to, – užíva si Boriska svoju hviezdnu hodinu, no nie v zlom, nemyslí na seba, ale na zvon, pravda je teda na jeho strane. – Povedzte kniežaťu, aby nešetril. Málo poslal.

– Naše veľkoknieža nie je nikdy skúpy! – cedi slová cez zuby muž sily a násilia.

– To neviem. Ale chýba pol pudu. – Boriska sa s ním rozpráva, akoby on sám bol kniežaťom.

– A aký je v tom rozdiel, pol pudu hore-dolu?!

– A kto ovláda tajomstvo zvonovej medi, ty alebo ja? Takže nech nie je knieža skúpe a ešte pol pudu pošle! – Boriska odstúpi od mužov a hneď ho schytí predák.

- Čo to robíš? - pýta sa ho, plný strachu.
- Dostanem od kniežaťa toľko peňazí, koľko chcem, vytrasiem z neho všetko a zvon ani necinkne! - smeje sa Boriska a prikrýva si dľaňou ústa.

V tej chvíli sa znenazdania medzi trámami vynorí knieža na koni s celým sprievodom. Hádzku i Boriskovu poznámku počul.

- Dávaj si pozor, - povie s chladným výrazom v tvári a popoženie koňa. Boriska teraz celkom jasne pochopí, v akej je situácii. Ak zvon nezazvoní, príde o život a to už nebude hra. (Určite sa v Borisovom psychickom stave odráža i obava Tarkovského o naplnenie podmienky „hlasu zvona“, teda či po Benátskom levovi za *Ivanovo detstvo* zaznie *Andrej Rubľov* naplno ako symfónia, vrcholné dielo veľkého umelca alebo, naopak, bude musieť s „vyrezaným jazykom“ dožiťotne na dvore kláštora Mosfilmu zametať sneh.)

A už je to tu: vo chvíli Boriskovej neistoty, keď sa jeho čistá tvár belie ešte aj na pozadí snehovej plochy náprotivného svahu, sa v dave zhrčenom pri odlievaní strhne bitka medzi Šašom a „čiernym“, teda Andrejom, pretože stále veselý mužik označí Rubľova za udavača a schytí ho pod krk.

- Spoznal som ho! Bi ho! Podpáľte toho mnícha! - Šašo udrie Andreja pästou do tváre, tomu sa črty siahnu do masky nielen večného trpiteľa, ale i anjela zvyknutého na ľudské zlo, na jeho absurdnosť, tiež neočakávanosť - keby sa mu z kríža zjavil sám Satan, nepohol by brvou, on „už vie“. Rubľov je tu prototypom aktívneho nositeľa nielen špecificky „ruského“ utrpenia, ale každodenného existenciálneho trápenia človeka ako bytosti, žijúceho už vždy bez možnosti zhody so svetom, teda „len v nádeji“.

V tých krátkych sekundách, keď ho Skomoroch bije po tvári, stavia Andrej (hlavne herec Anatolij Solonicyn) nesmrteľný pomník univerzálnemu ľudskému výrazu prijatej bolesti počas krutého zaobchádzania osudu s každým nespravodlivo týraným... Je to len chvíľa, no z hľadiska dejín vytvárania hodnotných hereckých „masiek“ vo svetovom filme dosť podstatná. (Až teraz vidíme, ako Rubľov medzičasom citelne zostarol, tvár mu zosivela, je plná vrások, stôp strastí a zúfania, vlasy zredli, visia v chumáčoch na predĺženej ušľachtilej hlave a aj výraz sa premenil, sám sa stal svätcom, sebe by mohol byť námetom pri maľbe ikony, stotožnil sa so svojim dielom tak dokonale, že obetoval život, oddal sa viere a verne sa zamenil a podľa toho aj „vyzerá“.)

- Čo vystrájaš, veď ti nič neurobil! Mýliš si ho s iným! - zasiahne do deja náhle Kirill, ktorý sa nečakane objavil. Andrej sa nevie fyzicky brániť, nechal by sa zabiť so sklopeným zrakom. Šaša chytia aj okolostojaci diváci, ti sa na vrieskajúcom malom mužikovi s veľkou plešinou a navyše bez zubov a jazyka dobre zabávajú, hoci chlapi jastria pohľadmi, či sa nebude treba pridať na tú alebo onú stranu a hockoho okamžite „rozsápať“, zamordovať ako besného psa, aby sa „Božej spravodlivosti“ ihneď a zaraz, tu na mieste a hlavne ich rukami učinilo zadosť.

- To je on! Dobre som ho ja spoznal! - kričí Šašo a metá sa im v rukách. - Ten ma udal... Pustíte ma, zabijem ho! Desať rokov som kvôli nemu sedel v jame! Aha, pol jazyka mi odrezali! - ukazujú prázdné ústa, lebo mu vyrazili naozaj všetky zuby. Určite by rád vyplazil aj na polovicu skrátenej jazyk, ale nejde to. Vytrhne sa zo zovretia mužov a schmatne sekeru. - Zabijem! - zaženie sa ostrím na Rubľova. Ten sa pokorne opretý o zhorený trám odovzdá osudu, no Kirill rozpriahne ruky, aby ho bránil. Padne na kolená a prosí o milosť.

- On je nevinný, bratia, nikoho nezradil! Prisahám na kríž, že nezradil! Za čo ten trest? Radšej mňa zabi, jeho sa nedotýkaj!

Keď útočník vidí, že niekto pred ním kľučí, neunesie náklad nadradenosti a okamžite Kirilla zdvíha, kričiac:

- Vstaň! Vstaň, nepočuješ?! Aký si ťažký!

Kirill sa s námahou postaví. Skomoroch ho odvedie nabok a priateľsky mu vysvetľuje:

- Veľkokniežaťu umrel šašo, mne navrhli jeho miesto, sám veľkoknieža ma volal, ale som neprijal, ja som majster stolár... Ale toho som spoznal. Ten ma predal! Dajte mi vypiť!

Vráti sa medzi ľudí, hneď mu dajú „zapiť“. Klokotavo si leje do hrdla z plnej fľaše - a spadnú mu nohavice. Ľud sa smeje, zabáva - Šašovi zleteli gate... A on ich napodobňuje, stáva sa pre nich zrkadlom, rehoce sa tisíckrát chrochtavejšie než oni, vykručá papuľu omnoho viac nakrivo, než to zvládne ich „prirodzený výraz“, a zjedá pritom kyselkavú uhorku... Kdeže jama, kdeže je tých desať rokov a vyrezaný jazyk, odpustené, zabudnuté, veselme sa. (Tento motív predviedol Dostojevskij v záverečnej scéne *Bratov Karamazovcov*, keď Aľoša nabáda chlapcov po pohrebe ľľušočku, aby sa najedli lievancov - veď je to starodávny zvyk! A všetci nadšene volajú „Sláva Karamazovovi!“, v ruskom originále teda „urá Karama-

zovu!“, pretože život ako sviatok, súd ako oslava morálneho víťazstva, veľkosti viery a smrť ako prakticky prijatá nutnosť vždy s veľkou nádejou, to je Rusko so spadnutými gaťami a s hlavou v okne zlatočerveného Pána Boha.) Niet sa čoho báť, a teda ani dôvod byť zlým.

Mohli by sme hľadať paralelu medzi Šašom a Boriskom. Nielen preto, že sa vyskytujú na jednom mieste po takmer zhodných životných zážitkoch, veď aj Boriska bol „mimo sveta“, v čiernej diere sociálnej a spoločenskej neexistencie, no hlavne pre nápadnú spojitosť s motívom kohúta. Skomoroch, ľudový umelec, označuje svojím parodickým „kikirikí“ možnosť príchodu Kristovho kráľovstva stále ešte v rovine hry. Boriska, ktorý má kohúta v okne (v kresťanskej ikonografii je kohút symbolom príchodu Spasiteľa), sa stáva nielen mužom činu a umelcom zároveň, ale hlavne skutočným zvestovateľom Jeho druhého príchodu, veď zvon sa rozozneje! Boriska, toto zajakavé, bezbranné dieťa, samozrejme, nepoznajúce tajomstvo, stvorí nakoniec dielo silou svojej lásky (ako Kristus sám). Je natoľko čistý, že nepotrebuje racionálnu vedomosť, stačí mu vlastné srdce (čo by za to dal Kirill). To pochopí aj Rubľov, keď sa na blatistej zemi rozhodne opäť prísť k svetu. (Čo tak fascinuje Otta v *Obeti* na Nietzscheho hrbáčovi? No predsa jediné – že hrbáč prekonal Zarathustru! Aj Dávid porazil Goliáša, aj poslední budú prvými, aj múdrosť bude na bláznovstvo obrátená a kameň, ktorý zavrhli staviteľia...)

– Vy ešte uvidíte, čo sa bude diať! – kýve hlavou Šašo a chrúme darovaný „ogarec“.

Je Vulkánova noc, štyri a štyri chrptom k sebe postavené pece sú teraz plné roztavenej, vriacej medi, okolo dúchadlami vháňajú nahí otroci dnu vzduch a kniežací ozbrojenec sám ako „DOVYFUK – dočasne vykonávajúci funkciu koňa“ (A. Solženicyn) – naberá vodu do kýbľov a doslova hasí mužíkov škvariacich sa pri ústiach pecí, ktorí dlhými bidlami šťuchajú dovnútra. Boriska v tvári čierny od sadzí pobehuje okolo a vydáva príkazy. Všade vládne nepredstaviteľný chaos – keďže Rusi neuznávajú rozum, je len na Božej vôli, ako takáto na fyzikálnu presnosť citlivá vec dopadne.

– Ustúp!

– Čo stojíš? Pracuj! Podkladaj! – reve Boriska, ale vo všeobecnom lomoze ho ani nemôže byť veľmi počuť.

– Rýchlejšie!

- Treba priložiť ešte aj do druhej pece!
- Lej na mňa vodu, lebo zhorim! - kričí mužik na ozbrojenca a ten ho zalieva, z chlapa sa zadymí. (Ide o vsutku kvalitne zahriateho komparzistu. Tým, že Rusi nevedia používať triky, musia si vystačiť s pravdou. Bohvie, či mal aj Tarkovskij povolený „odpis“ ako Ozerov pri nakrúcaní epopoje *Oslobodenie*, tak dve-tri cínové truhličky... kdeže starostlivosť o zvieratá.)

- Kde je Boriska? - pýta sa idiot Andrejko.

- Išiel dolu!

Chlapec beží okolo sudov s vodou, tu si ozvieži tvár vedľa takmer nahého, úplne mokrého muža, ktorý lačne pije z veľkého džberu.

- Žiar je tu ako v pekle! - kričia chlapi pri peciach, teraz sú jeho zajatcami.

Andrejko nájde Borisku a oznamuje:

- Boris, druhá a tretia pec je už pripravená!

Ďalšie slová oboch zaniknú v strašnom hukote. Počúť aj blkot plameňov a špliechanie vody, oba živly sa tu stretávajú, akoby spolu kopulovali na „tigrí spôsob“, s tesákmi vycerenými proti sebe, nič neladí harmonicky, naopak, prebieha bitka, boj na život a na smrť, žeravé koleso „veľkej idey“ drví plameňmi tak zem, meď, železo, ako aj ľudí a voda len milosrdne zháša bolesť. Chystá sa niečo obrovské, ľudia chcú a musia počuť Boží hlas (aj keby mal znieť len ako úder zvona, to stačí, to je aj tak On)!

- Tak čo? - Boriska sa spolu s predákom díva priamo do hrtana otvorenej pece. Jeho postava je jediným tmným obrysom v inak žiariacej belobe roztaveného železa.

- Choď, choď, všetko je už hotové! - hovorí predák a s namáhou drží záklopku pece. - Otvor! - kričí na mužov naokolo.

Ľudia sa zhĺkli do davu, celé mestečko si vyšlo za hradby pozorovať úžasné divadlo, nad hlavami sa im črtajú holé konáre stromov.

A teraz je tu ten moment!

- Všetko je pripravené! - kričia muži na Borisku.

- Začneme či čo?

- Podme! - zareve chlapec a odplúje si na zem, akože tak pod, mama, ukáž, či si „matka“.

- Lejte! - kričia muži na všetkých tam dolu. Pece sa otvoria ako podzemie pri Poslednom súde a lejárské dráhy sa zbiehajú do seba, do zberného streda, ktorý je odtokom vedúcim k útrobám formy potoky žeravej medi.

- Tečie, Boriska, tečie to!
- Panebože, pomôž, podrž ma! - modlí sa Boriska, akoby kráčať nad priepasťou sám a bez zbrane do útoku, na kraji, na hrane, pred koncom - plný absolútnej sily.

Vo chvíli, keď sa do formy napúšťa vriaca meď, je Boriska v centre horiacich osí jednotlivých nezmerným teplom žiariacich kanálov, prúdov s rozžeraveným, ešte tekutým telom zvona. Unavene klesá k zemi, počúva, čo sa deje vnútri, ako sa jednotlivé „šľavy“ stretli a či sa šťastne dohodli, či sa v nich usídlila „duša“. Boriska je v tejto chvíli mytologickým Vulkánom (tiež Prometeom, ktorý môže aj pykať za svoju odvahu) a pritom stále dieťaťom v jednej osobe...

Rubľov kráča popri peciach a na jeho tvári je celkom citeľné rozjasnenie, akoby plameň pecí symbolizoval i jeho vlastný prerod ohňom, vášnivo blčiaci obrat späť k obrazu a ľudskej reči... Pozoruje Borisku, ktorý počúva klokotanie medi vo forme, a potom, akoby tlmil výkrik radosti, vidí v ňom skutočného „duchovného vodcu“, nevinného a svätého, ako si len on môže želať, na kolenách, pri duchovnom tvorení, „vedomo“ správnom spájaní Božích síl vnútri obrovskej hlinenej stavby, teda v procese „dúchania“ Ducha do hmoty - jej teraz už žeravé oko čpie navrchu, akoby sa samotný stred matky zeme rozhodol otvoriť pre zásah z neba. Boriska kľučí v tranze, tajne pozorovaný už navždy od stromu odtrhnutým Buddhom, k svetu pristúpeným majstrom Rubľovom.

Na druhý deň sa odvaľuje forma. Predák najskôr pobuchuje kladivom po stvrdnutej hline a potom sa Boriska ako prvý kopijou zabodne do monolitu, po ňom aj ostatní, no rytmicky, aby údermi zároveň vytvárali melódiu. Skupina v celkovom zábere pripomína pravekú hordu dorážajúcu mamuta, nakoniec i tvar zvona je podobný a aj štruktúra skamenenej hliny sa nápadne podobá na vráskavú kožu hrubokožca. Boriska odvaľuje pláty tvrdej pokrývky a pod ňou sa ukazuje ušľachtilý tvar, i materiál, krása sa derie na svet, Boriska padá od únavy...

- Andrejko! - kričí na debila, ktorý sa teraz po prvýkrát v detailnom zábere usmeje a jeho idiotická tvár s podliatinami pod mongoloidne zošíkmenými očami sa stane „dobrou“ a „milou“, pozerá sa z výšky dolu na úplne odhalený zvon. (Tu Tarkovskij siahol po licenčnej skratke, pretože zvon je už kompletne hotový, aj so všetkými kovotepeckými úpravami a náročnou zdobnosťou, ktorej dominuje plastický motív „Svätý Juraj zabíja draka“).

Boriska sa k nemu privinie ako k matke. Motív sv. Juraja len potvrdzuje vytrvalú Tarkovského snahu zdôrazňovať význam neprestajného zápasu o oslobodenie princípu, o nutnosť kontinuálnej autoafirmácie ako jedinej možnosti boja so zlom, so sebou samým, o seba a iných.

Aj Rubľov sa zhora pozerá do jamy.

– Zajtra bude krásny dňičok. Teraz by sme si mali pospať, – usmieva sa predák na Borisku.

– Boriska, ideme? – kričí naňho niekto zhora.

– Už, už, hneď som tam, už som tam... – hovorí a usína s dlaňou na tele draka. Jeho sen obsahuje tri motívy: koruna veľkého stromu, na ktorý vzliadal, keď našiel tenký korieňok, vo sne sa mu na jeho konároch zjavujú „lampáše“, nádoby, z ktorých planú plamene, tie visia z konárov a tak sa strom „podobá“ na ohnivý Eliášov voz; potom sa prelína zem pod snehom, teplé pramene si už našli cestu cez jarný ľad a tak čerň hliny plaziac sa ako ohromný pavúk po bielej tvári krajiny pripomína mapy na ňu stečenej krvi, je to zopakovaný záber z úvodu sekvencie; a nakoniec plachty rozložené na zemi pri Boriskovom náhlom vysadnutí na koňa kniežaťovho ozbrojenca – opäť vrátená minulosť, znak pádu, vytrhnutá zem a pokrčená plachta je stopou jeho ľudskej sily, tu začal, toto bol jeho prvý krok, chcel sa vzniesť, a zaryl sa pyskom do zeme, spadol, ale veľkosť jeho myšlienky bola taká ohromná, že následne vzlietol naozaj. Aj na najdlhšej ceste sa musí urobiť prvý krok, pád ešte neznamená definitívnu porážku a slobodný let môže Boh stretať smrťou – no najdôležitejšie je veriť.

Na kláštornom dvore sa Rubľovovi pri hrabaní listia, ktoré vykonáva s bezbrannou odovzdanosťou, prihovori troska a už len karikatúra človeka, mních Kirill. No neprišiel iba na kus reči, ale vyspovedať sa a to u neho znamená pohryzť na kosť.

– Vidiš, Andrej, ako to dopadlo? – sipavým hlasom otravuje Rubľova pri práci. – Stále som nad tým rozmýšľal a rozhodol som sa, že ti poviem... závidel som ti, sám vieš ako, závisť ma hľadala až strach, všetko vo mne sa dvíhalo od jedu. Až ma to unavilo, a preto som aj odišiel, kvôli tebe som odišiel, prisahám Bohu, že kvôli tebe, a keď som sa vrátil a dozvedel sa, že už nemaľuješ, upokojil som sa. A potom som aj zabudol. Len aby som stihol pred smrťou prepísať Sväté písmo. Prísny vладыka mi na plecيا ťažké bremeno na posledné dni naložil. A teraz vidím, že to aj tak nestihnem. Ale prečo sa pred te-

bou kajám, nemám sa pred tebou čo kajať, ty sám si hriešnik, ešte väčší než ja, áno, áno, väčší! Čo som ja – ničomný červ, akoby som ani vskutku nebol, no čo ty, za aké sväté činy ťa Boh obdaril takým talentom? Aká je tvoja zásluha? Bože, ale nie o tom chcem hovoriť! Viem, že vладыka Nikon ti poslal tretieho posla, prehovárať ťa, aby si sa vrátil do Trojice. A ty si ich všetkých poslal preč, ani si sa s nimi nerozprával. Budem úprimný, v hĺbke mojej špinavej duše, celkom hlboko, v samom kútiku, rozhorela sa radosť, malé šťastie, útlučká radosť sa pohla... a teraz... môj život sa končí a duša sa žiada na pokoj večný. Pre vладыku Nikona je tvoj život toto (odpľuje si), jemu je všetko jedno, on ťa volá len preto, aby si svojím talentom upevnil a preslávil jeho silu a moc. No, Boh s ním, s Nikonom, teraz ma počúvaj. Choď do Trojice a maľuj, maľuj a maľuj, choď tam, neber si hriech na dušu, je to strašný hriech odmietáť Božiu iskru. A keby žil Teofan, aj on by ti to povedal. Myslíš si, že to nie je tak? Pozri sa na mňa, pozri na neschopného! Čo myslíš, prečo som sa vrátil? Pre skyvu chleba, aby som pokojne dožil. Nič po sebe nezanechám a viem, že skoro zomriem. Ani tebe nezostáva veľa času. Chceš si svoj talent zobrať do hrobu? Andrej, čo mlčíš, povedz aspoň slovo... Skomorocha som vtedy ja... no, prekľaj ma, len nemlč! Tak prekľaj ma!

Závišť a nenávišť Kirilla neprešla, ani v mrznúcej vode sa nezmieril sám so sebou, zlo z neho vylieza stále tými istými cestami – pokori sa sice, no zato hneď potrebuje niekoho stretať. Satana si nesie na štíte, a keď stojí pred Rubľovom, priamo spod neho vychádza dym, akoby bol „ním samotným“, čo z pekla prišiel pokúšať mníchovu pokoru. Podobných „červov“ poznáme v ruskej spisbe dosť, najmä Stavrogin, Šatov, Verchovenskiĭ, kapitán Lebiadkin, napokon aj Ivanuška Karamazov je ľudská larva (hoci s dôstojnosťou, plný cti!) – zlo je pre nich hnacím motorom života, aj kajúcna modlitba, čo ako úprimne myslená, je len vyznaním perverznej lásky k sile zloby, ktorá ich sýti a bez ktorej by zoschli. Určite sa však inšpiráciou pre tento monológ stala Tarkovskému výpoveď Veľkého inkvizitora, toto evanjelium postavené hlavou do hnoja ľudskej povahy, alebo možno tiež veľmi veselé *Priznanie Stavrogina*, kapitola, ktorú cárův cenzor okamžite škrtol celú a diskutovať s ním sa viac nedalo. Veď tam je jasne napísané, že hriešnikovo „pokajanie“ je len dôkazom jeho „absolútnej pýchy“, teda výkrikom „aha, aj toto dokážem“ a kto ma stretá?! Kde máte toho vášho Boha, idioti?! Zabijem aj vás,

lebo jedine takto môžete byť spasení vy všetci, nehodní skutočnej Božej lásky, nedôstojní veľkej idey, málo trpiaci, v podstate chladní – teda vlastne „vy“ ste naozaj tí zlí! Mám na to právo, lebo ja verím najviac, som teda Bohu najmilší, on sám to potvrdil! Čím? No mojím slovom predsa!

Kirillova túžba byť veľkým umelcom je väčšia než on sám a zato, že ním Boh pohrdol, ho aj ako stavec nad hrobom nenávidí celou svojou dušou. Preto sa aj v mladosti stal mníchom, aby mohol denne so zopnutými rukami pľuť na Boží obraz a na vyvolených privolať skazu. Je možné Kirilla ľutovať, no je zároveň nutné ho obdivovať zato, že dokázal bremeno zla tak dlho a statočne niesť a hlavne že sa k nemu nakoniec dokáže priznať. Práve však preto, že oboje Kirillove „veľkosti“ sú morálne irelevantné, tlačí sa nám vřzgavými dvierkami do nášho chlievika večná otázka, čo je to vlastne morálka... ešte nás ňou dostatočne potrápi Alexander v *Obeti*...

Tarkovskij poskladal Kirilla z najlepších Dostojevského postáv, a keďže Fiodor Michajlovič bol schopný geniálne písať len o zlých ľuďoch, v Kirillovi sa darí napíňať koncept vynikajúcej dramatickej postavy až po samý vrch. Oproti nemu stojí rigidná tvár svätca, ktorý na zlo nereaguje. Rubľov však paradoxne vyzerá „strašne“, zatiaľ čo Kirill tu pôsobí len ako večne frflajúci, dementný deduško, ktorému naozaj zásadne prekážajú azda len vrtochy počasia, Rubľova zasa akoby niesla po zemi už len sama smrť...

Z Andreja sa však nedá dostať ani slovo, nemo prehrabuje listie a len sa unaveným pohľadom pozerá na exhibujúci sebaklam. Márnosť nad márnosť – možno si hovorí „čierny“, stojaci medzi dvoma dymiacimi pahrebami na opustenom dvore kláštora, zatiaľ čo Kirill odchádza ako pes, čo sa bojí, že ešte aj zozadu dostane ďalšiu bolestivú ranu. Ale jeho posledný pohľad jasne obviňuje Rubľova tými najhoršími slovami, aj keď teraz sa ich už bojí vysloviť, už nemôže a až do svojej smrti navlas podobnej zdochnutiu pouličného bastarda nič nepovie – a za celý život počas tých dlhých dní a mesiacov, a bolo rokov ako dreva, ani Písmo sväté nestihol prepísať a ničím sa nestal!

No napriek tomu sa Kirill za Rubľova obetoval. Je smiešne, že zločinec prosí svoju obeť, aby ušetrila nevinného, patrí to však k všeobecnej konfúzii hodnôt, k akémusi prapodivnému zákonu chaosu, ktorý v Rusku platí odjakživa. Avšak práve v takejto spoločnosti je možné kolektívne spasenie. Jedine takáto obec má schopnosť pre-

žiť autoiniciačný zázrak naozaj a úprimne, paradoxne totiž práve táto kultúrna úroveň národa, zbavená libertínskej individuálnej hrdosti na existenciu Ja, vytvára potenciú potrebnú na plné a odovzdané „pri-jatie“, tu kolektívna, hlboko „pohanská“ potreba zázraku je vlastne pravým zákonom a nosnou vôľou všetkých.

Nastáva slávnostná chvíľa zdvíhania zvona z jamy. Povyšovanie – ľud sa zbíeha. Laná – línie spojenia hlasu Boha a jeho dietok – siahajú od pracovne provizórnej „zvonice“ až k mestu. Tam zvon patrí, tam bude prenesený a odtiaľ sa bude ozývať jeho hlahol, zvolávať všetkých do chrámu. Záber sa obracia „kontra“ k tomuto pomyselnému, súhlasnému pohybu divákovho zraku, stáča sa od múrov hradieb cez ťahy z povrazov vedúcich ponad krajinu posiatu drobnými jazierkami a tisícami mlák až k vršku, na ktorom stojí zvon ukotvený vnútri štvorhranej drevenej rampy. A práve extrémnym, stopercentne kolmým nadhľadom do jej „lona“, nazretím na zvon-plod sa končí tento ozaj dlhý, výnimočne krásny panoramatický obraz, zároveň jeden z najznámejších celkov v dejinách filmu.

Je vskutku sviatok, aj keď... ak zvon nezazvoní, bude dnešok len dňom popráv.

Chlapec sa túla skrytý v tme mohutnej drevenej stavby, krúti sa okolo zvona a obhrýza si nechty, udrie do hrubého povrazu visiaceho zhora, možno premýšľa, ako sa na ňom bude v kĺčoch zmietať. A celkom prirodzene si začne ako kedysi doma na dedine prstom nahlboko vyberať z nosa, doteraz nemal na tieto veci vôbec čas a tak si chvíľu dopraje (Jefim sa pred odletom modlil) – ale už ho našli, Boriska sa strhne.

– No čo?

– Čo... dobre... – nevie, čo povedať, hlava alebo orol? Osud rozhodne.

– Tak teda poď! – nalieha naňho predák. – Všetci preč! – kričí na tých hore.

– Čo tam robíte? – kamera prudko stúpa po vertikálach svetlom prebleskujúcej pyramídy. Znútra sa mihajú obrysy lán, skákajúcich mužikov a hore na pevnej zemi sú už pripravené tisíce rúk ťahať kilometre dlhé povrazy a tak dvíhať kolos k nebu.

– Všetko je pripravené!

– Rýchlejšie!

– Všetci hore!

– Každý je pripravený!

Boriska sa od vyčerpania, chladu a určite aj strachu tuhšie zamotá do kožúška. Zakolíše sa a takmer spadne. Predák sa k nemu postaví a ticho, no naliehavo mu prikazuje:

– Mávni! Kývni rukou!

Boriska zdvihne ruky nad hlavu, všetko stichne. Mávne oboma rukami zaťatými v päst.

– Podme! – zakričí tenkým hláskom.

Ľudská masa sa dá do pohybu, stovky otrokov v bahne ťahajú, desiatky špinavých ruských mužikov krúčia obrovské kolesá-navijaky, tisíce „duší“ napínajú telá, aby dostali zvon z jamy hore, hlavne kvôli sebe.

A železné srdce Ruska s viditeľným motívom sv. Juraja sa skutočne za prišerného chrapotu dreva, vrzgania a stonov dvíha. Vtedy z brány mesta vychádza knieža so svojou družinou. Ľud sa hádže nielen na kolená, ale ako v starom Egypte rovno tvárou k zemi.

Pri zvone sa na predáka oborí ozbrojený jazdec:

– Pozri! Veľkoknieža ide s cudzím vyslancom! No čo, nestiha-me?!

– Čo akože...?

– Dajte si pozor! – odchádza a dodá: – ...vašu mater! (Ale škaredé slovičko nepoužije, sovietska cenzúra bola citlivá ako tá cárska.)

Boriska stojí pod zvonom a pozerá hore, železné telo sa nachádza priamo nad ním. Je to obrovský „kolokol“, skrytý v mohutnej rampe vskutku pôsobí ako uväznený mamut, ktorý sa každú chvíľu môže rozhodnúť stavbu rozkopnúť. Mužici zliezajú po lanách dolu ako opi-ce, je to výjav z praveku a prítom – aký ušľachtilý, žiada sa povedať „civilizačný“ čin sa tu udial!

Cirkev si už tiež rozbilila náčinie, kňaz požehnáva na štyroch stranách a štyrikrát opakuje modlitbu:

– Požehnáva sa a posväcuje sa tento zvon pokropením svätenou vodou v mene Otca a Syna a Ducha Svätého, amen...

Boriska pred skupinou kňazov ujde, aby sa im neplietol do cesty (ten večný a neliečiteľný strach otroka pred pánom), a potom kráča okolo zvona proti smeru pohybu troch kňazov. Tí zvon obchádzajú opačne a na mieste ich stretu sa Boriska zahľadí na skupinu, ktorá práve dorazila. Je to veľkoknieža s talianskym vyslancom, skupina hodnostárov odetá v zlate zastala na koňoch tesne pri zvonici.

– Pozrite sa, akí to u mňa všetko riadia, – žartuje knieža so svojim hosťom. Ten sa však samostatne (v taliančine) rozpráva s vlastným

prekladateľom. Ich dialóg pokrýva celý dlhý čas očakávania počas rozhodávania zvona.

– Vládca hovorí o majstrovi svojho diela, – prekladá Talian svojmu pánovi.

Boriska padne na kolená, držiac sa jednou rukou lana. Potom sa postaví, no nevie, čo robiť, a tak sa zástupca kniežaťa proti nemu pohne na koni.

– Tak začni, začni, ty tupec!

Toto slovo je tak univerzálne zrozumiteľné, tak dobre vypovedá o postavení, ktoré umelec v Rusku vždy mal! Ak aj vykonáš do troch dní zázrak taký veľký, až sa Bohu nalomí srdce a uráči sa ho prijať, na zemi a medzi svojimi budeš vždy len hovno.

Predák sa opiera o zvon, Boriska k nemu pomaly pristupuje. On má byť tým, kto rozhodá srdce, ale nevládze, váha a vo chvíli, keď sa predsa len rozhodne a nakročí, predák sa ho netrpezlivo spýta:

– Tak čo, mám ti pomôcť alebo začneš sám?

A vtedy Borisku opustí odvaha, zostane ako skamenený, preto predák kývne hlavou mohutnému mužikovi a ten vlezie dovnútra. Vyzlečie si hrubý kabátec a pomaly sa gorilími plecami zaprie.

– Nezdá sa ti to čudné? Pozri sa okolo seba, – hovorí taliansky vyslanec prekladateľovi. – No uvidíme, čo vzíde z týchto táranín. Ty si čo o tom myslíš? Podľa mňa z toho nič nebude.

– Prepáčte, excelencia, bolo by dobré, keby ste to vydržali.

– Tak sa na to pozrime! Ale čo si o tom myslíš? Pri Panne Márii, tento zvon nikdy zvoníť nebude... nikdy nebude zvoníť...

– Excelencia, chcete sa so mnou stavať? Mne sa zdá, že trochu podceňujete celú vec aj všetkých ľudí, ktorí postavili zvonnicu...

– No, ja by som to nenazýval zvonnicou. Knieža si odreže hlavu, ak zvon nezazvoní. Nie si ty až príliš vzrušený z tejto situácie? Nezdá sa ti?

– Hovorí sa, že knieža nechal odrezať hlavu svojmu bratovi... Pozrite sa, aké pekné dievča! Ó, môj bože! Nemôže mať viac ako trinásť rokov.

– Aj keby mala o tri menej, tu sú už ženy zrelé aj tak. No... tak čo sa bude diať?

Počas rozhodávania zvona sa hovorí len po taliansky. (Zaujímavý je prudko sexuálny motív ich dialógu s nevysloviteľne „zakázaným posolstvom“. Či tieto talianske dialógy čítala komisia Goskina, alebo ich v tomto Tarkovskij škaredo podviedol, nevieme, ale „bolo pove-

dané“ v sovietskom filme z roku 1966, že každá desaťročná Ruska je pripravená na sex. To len aby sme neprehliadli výnimočnosť chvíle, pretože kde ešte a kedy vôbec v celom ruskom filme bol takýto kacírsky nápad vyslovený? Naposledy o tom na Rusi hovoril Dostojevskij a ani jemu to nepustili.)

Pre Rusov je táto chvíľa svätá – mlčia. Nielen to. Ruský človek už odovzdal svoj diel práce, zostáva na iných, aby ohodnotili krásu – ako to len oni vedia, so svojím dokonalým zmyslom pre gracióznosť, s prejemnenou západnou umeleckou vitalitou, ktorá jediná tvorí tie ozaj „hodnotné“ dejiny umenia. Aká „úžasná“ je mohutnosť týchto ľudí, keď v zamatových plášťoch pozorujú z nasýtených koní v blate kľačiaceho Borisku, neznámeho a malého, v roztrhaných, špinavých handrách...

Tarkovskij buduje napätie pri dialógu talianskych vyslancov (inak, akoby ich oboch vymaľoval miláčik Benozzo Gozzoli) postupným vrstvením záberov plných dramatického očakávania. Predák čaká na úder zvona ako na rozsudok, veľkoknieža zamračene mlčí, len dvaja Taliani sa veselo a živo rozprávajú (o sexe), ľud trnie v pozadí so sklonenými hlavami. Vo veľkom detaile štruktúry hrubého povrazu sa v druhom pláne rozostrený krúživým pohybom objavuje sv. Juraj vytepaný do tela zvona, Boriska si sadne na zem a línia lana od jeho hlavy zavedie pohľad smerom nahor, obrovské srdce sa kyvadlovo približuje vždy viac, už na milimetre k okraju, v dave sa dievčaťko pozrie na ženu v bielych šatách, ktorá na uzde vedie koňa... Žena sa usmieva. Zvon sa rozozneje a znie čarovne krásne.

Ľudia výskajú a klaňajú sa. Tvorca leží v blate, zničení mužici z jeho skupiny sa nevládu ani pohnúť. Kamera stúpa do veľkého celku nad zvonnicu, celú obrovskú zem.

Boriska kráča blatom teraz už za mestom. Všade sú tu porozhadzované zvyšky jeho „veľkej produkcie“, je to rozbitá „krajina po bitke“, zdevastovaná odpadom, rozrytá a špinavá, vrásnia ju tisíce mlák.

Veľkoknieža so sprievodom odchádza, ľud na kolenách opäť „ryje papuľou v zemi“. Panská zábavka sa skončila, „oni“ idú na obed, otroci zasa do práce. A stalo sa niečo? Naozaj sa stalo? Kto odpovie?

Rubľov pristupuje ku skupine ľudí, ktorí nemo hľadajú na Borisku schúleného do polohy plodu. Obkrútený okolo dreveného kola, ktorý osamelý stojí v poli plnom mlák, plače, skuvíňa ako ranený pes. Rubľov ho berie do náručia.

- Netreba, neplač!

- Môj otec, stará zmija, mi nič nepovedal. Zomrel a nič mi neprezradil! – spovedá sa chlapec mníchovi, veď nakoniec, komu inému.

- Zobral si tajomstvo do hrobu, lakomec, – vzlyká a Rubľov ho tíš. V tejto chvíli už maliar vyzerá, akoby prešiel siedmym kruhom Dan-teho pekla.

- Veď vidíš, ako sa to skončilo, aj tak je to dobre, – prihovára sa majstrovi zvonárovi majster ikonopisec. – No čo ty, pôjdeme spolu, ty budeš odlievať zvony a ja budem maľovať ikony. Pôjdeme spolu do Trojice. Poďme spolu! Takýto sviatok pre ľudí... takú radosť si im urobil a ešte plačeš, neplač... Stačilo, utíš sa... Stačilo, stačilo... Všetko bude dobre, tak stačilo, dobre...

Cez pole prechádza biela žena s čiernym koňom. Nič sa nekončí, šťastie s trápením si ľudí stále podávajú, osud za osudom, príbeh za príbehom...

V detaile pahreby sa doteraz čiernobiely materiál začne postupne zafarbovať, pomalou prelínačkou z tohto popola doslova „povstanú“ prvé Rubľovove ikony vo farbe.

Sekvencia prelínajúcich sa detailov vrcholí obrazom ikony Svätej Trojice, nasleduje zjavená tvár Boha... a „teraz tvárou v tvár“... takto vyzerá ten, ktorý je. A jeho pôvodný zámer, ešte neskazený ľudským hriechom, sa ukáže hneď v nasledujúcom, už poslednom zábere filmu... Štyri kone v daždivej krajine zaliatej teplým slnečným oparom pokojne podupávajú po sviežej tráve pastviny. Cio e paradise...

Zrkadlo

Keď spoluscenárista *Andreja Rubľova*, režisér filmov *Sibi-riáda* či *Tango and Cash*, Andrej Končalovskij vychádzal zo schvaľovacej projekcie *Zrkadla* spolu s kritikom Gaste- vom, obaja krútili hlavami.

– Keď sa umenie zbaví všetkých pút, stane sa útočiskom chimér... – povedal vraj vtedy Gastev (Andrej Končalovskij *Vozvyšajuščij obman*). Neboli osamelí v tomto názore. Film bol ihneď zakázaný.

Autorov syn Ignat si doma zapína televízor, tu beží čier- nobiely dokumentárny záznam hypnotického „sedenia“ lekárky s neznámym mladíkom, ktorý nemôže hovoriť. Nie- lenže sa zajakáva, ale v prenesenom význame slova nevie alebo sa „nemôže“ prejavíť vlastným hlasom. Hypnotizérka v bielom plášti navádza sústredenie do jeho rúk. Sekven- cia pôsobí ako pracovný záznam lekárskeho inštitútu, kto- rý je určený výhradne odborným kruhom.

– Aké je tvoje meno, priezvisko a meno po otcovi?

– Jurij Alexandrovič... – jachtá mladík „divého vzhľadu“.

– Povedz, prosím, odkiaľ si pricestoval? – ráznym hla- som ho svedá nekompromisná sovietska lekárka.

– Ja, ja... žil som v Charkove, – mládenec si prehadzuje dlhé vlasy z čela dozadu, hanbí sa za svoju chybu, je plný energie, ktorá sa nevie dostať von.

– Kde sa učíš?

– Učím sa na polytechnickom učilišti...

– Teraz urobím s tebou „sedenie“, len sa, prosím ťa, pozeraj iba na mňa. Pozeraj sa mi do očí, do očí... do- predu... – tvárou ku kamere zreteľne pekná žena prstom „ŕhá“ zablokovaného ducha mladého muža k sebe, aby ho mohla „ovládnutím“ oslobodiť. Chlapec sa naozaj na- kloní jej smerom, takže takmer spadne (čitateľné aj ako metafora závislosti syna od matky). – Otoč sa chrbtom, sústred' všetku svoju pozornosť na moje ruky... Moja ruka ťa tlačí dozadu, – chlapec by opäť spadol, tentoraz opač- ne, je ľahko ovplyvniteľný, úplne otvorený akémukoľvek zásahu, čaká na slobodu ako dravec uväznený v kletke a je mu to celé aj trochu smiešne. – Daj ruky od seba, takto, sústred' sa... Všetko napätie sústred' na ruky. Ešte sa napínajú ruky, všetku vôľu, všetko svoje veľké želanie

zvífaziť sústred' do svojich rúk... Cítiš napätie v rukách, stále viac a viac, väčšie a väčšie napätie, pozeraj sa na ruky, pozeraj sa na svoje prsty, napínajú sa stále viac a viac. Stadiaľto tvoje napätie prejde do prstov, – drží mu čelo, jeho ruky sú teraz dlaňami otvorené k nemu samému, ako u moslimov pri modlení. – Juro, sústred' sa. Keď poviem tri, ruky strpnú, budú neovládateľné. Pozor, pozeraj sa na ruky... dva... tri... ruky sú nepohyblivé, nemôžeš nimi pohnúť, pokúšaš sa nimi pohnúť, ale tvoje ruky sú neovládateľné, je ti ťažko urobiť jemný, diferencovaný pohyb... A teraz ťa zbavím tohto stavu a ty budeš hovoriť, ale nahlas a zreteľne, voľne a ľahko, bez strachu pred vlastným hlasom... Ak budeš hovoriť teraz, môžeš už hovoriť po celý život. Zbavím ťa napätia aj v твоjich rukách, aj v tvojej reči, – opäť ho chyti za hlavu a náhle ho odmrští, akoby vrhala mladého muža do vesmíru novej, jemu doteraz neprístupnej slobody. – Raz, dva, tri! Nahlas a jasne: „Ja... môžem... hovoriť.“ No, povedz!

– Ja... môžem... hovoriť, – opakuje mladík tentoraz bez zajakávania.

Nastúpi veľký biely titulok ZRKADLO a jemný Pergolesi, potom ďalšie úvodné titulky na čiernej ploche.

Tento chlapec v sebe na prvý pohľad niesol hlboko ukrytú reznú ranu, čosi zásadne zlomené, čo údesom už zmŕtvelo. Jeho svet neexistoval, lebo ho nedokázal vyjadriť slovom. („Vec spoznáš, len keď ju pomenuješ,“ hovorí Kirill v *Rubľovovi*.)

Hneď na úvod tu máme dôkaz o miere účasti, s akou *Zrkadlo* vznikalo. Absolútne osobný zdroj filmu Tarkovskij nijako nezapiera, naopak, vo filme ho povýšil na princíp. Skutočne je *Zrkadlo* film-srdce, jednotlivé sekvencie, vlny mučivo krásnych spomienok sa vyplavujú na denné svetlo do „tu a teraz“ prítomnej mysle, vystupujú náhle ako skryté ľadovce z oceánu nepamäti, nečakané vo svojej citovej mohutnosti i absolútne v hĺbke básnického obrazu nesú nezameniteľné znamenia a predovšetkým dôkazy, že svety dieťaťa, mladíka i muža žijú v tom istom priestore duše bez ohľadu na čas stále rovnako intenzívne. Už na jedno nazretie odkrývajú biblickú fatálnosť aj tej poslednej, banálnej ľudskej situácie a vzápätí, pohltené tmou, strácajú sa v záhyboch zabudnutia ako v dunách pieskov púšte. Je to hádam najosobnejší Tarkovského film, otvorenie sa bez štítu...

Úvodná scéna po titulkoch je poznamenaná ťažko definovateľným „nostalgickým slávením“ osudovej opustenosti Matky, tá ako téma dominuje celému snovému svetu Tarkovského v mnohých ob-

menách a tu vlastne otvára bránu mučivých pripomienok Matkinej nelásky i sprítomnenia krátkych chvíľ šťastia s ňou. Matka je základnou bolesťou, prvou príčinou, prečo ani Autor (ktorého vo filme nie je nikdy poriadne vidieť) dlho „nedokázal hovoriť“ o sebe.

Matka sedí teraz na plôtku pred letným rodinným sídlom kdesi v strednom Rusku v sparne tridsiateho piateho roku. Fajčí a čaká na svojho manžela, otca dvoch detí, ktoré si dohola vystrihané vychutnávajú slasťný spánok horúceho popoludnia v sieti natahnutej medzi vrzgajúcimi stromami. Tento rituál čakania a sklamaní sa určite viackrát zopakoval, lebo ako Autor hovorí:

– Cesta od stanice viedla cez Ignatievo, stáčala sa okolo ochranného valu asi kilometer vzdialeného od Chutora, kde sme vtedy bývali, ešte pred vojnou každé leto a cez divý dubový les viedla ďalej do Tomšina. Zvyčajne sme takto spoznávali našich, keď sa objavili za hustým krikom v poli: ak odbočí od kríku smerom k domu, je to otec, ak neodbočí, znamená to, že to nie je on a že už nikdy nepríde...

Spomienka na Matku je prvou z Autorových reminiscencií na roky tridsiate, štyridsiate a päťdesiate, na obdobie vojny, čakania na otca, na jeho nečakaný návrat z frontu podčiarknutý vo filme mohutnosťou Bachových pašii. Význam „príchodu Krista“ je tu zjavný.

Na cestičku v tejto chvíli síce odbočuje muž, ale je to plešatý lekár zo susednej dediny, čudný chlapík ako vystrihnutý z Čechova – v malom saku, s medicínskou taštičkou v nervóznej ruke. Matku svojou žoviálnosťou a strohým humorom najskôr rozladí a následne zaujme, vydráždi ako chlap.

V diaľke zahúka vlak a v krásnej krajine plnej slnka a letnej pohody sa otvorí dej filmu.

– Prepáčte, slečna, idem správne do Tomšina?
– Nemali ste odbočiť za krikom.
– A to má byť čo?
– Čo?
– Prečo tu sedíte?
– Ja tu bývam.
– Kde? Na plote?
– Nechápem, čo vás zaujíma, cesta do Tomšina alebo kde bývam?
– Aha, tu je dom, – až teraz Lekár spozoruje Autorov tak veľmi milovaný rodičovský dom, ukrytý medzi borovicami. – Predstavte si, zobral som si so sebou všetko náradie a kľúč som zabudol. Nemáte náhodou klinček alebo otvárač?

-
- Nie, nemám klinček.
- A prečo ste taká nervózna? Dajte mi ruku, no, ukážte, veď ja som lekár, – a bezočivo ju chytil za bielu, nežnú ruku.
- No...
- Nevyrušujte ma, nemôžem zachytiť tep.
- Tak čo, mám zavolať manžela?
- Vy nemáte žiadneho manžela. Nemáte obrúčku! Kde máte obrúčku? Hoci teraz málokto nosí obrúčku, možno iba starci. A papirosku by ste mi nedali? – pravdaže ju dostane a hneď... Keď sa Lekár skláňa, aby si pripálil, žena sa obzrie na svoje dve deti, muž sa jej zatiaľ doslova „kľania“, jeho lysina svieti, akoby bola vizuálnym kontrapunktom škaredosti ku krásnej tvári Matky.
- A prečo ste taká smutná? – začne Lekár zvesela, odhodí tašku na zem a už s jasnou ambíciou fyzickej proveniencie si prisadne na tenké drievko. „Plôtik“ zachrapčí a obaja sa v momente ocitnú na zemi. Lekár sa začne na plné kolo rehotaf.
- Nechápem, čo vás tak rozveselilo, – snaží sa Matka udržať odstup a „serióznosť“ svojej osoby. Má dlhú sukňu, celá je skrytá, nepriehľadná, cudná...
- Veď to je príjemné spadnúť so zaujímavou ženou! – smeje sa Lekár na zemi. – Takže, spadol som... a tu sú také veci, – hovorí celkom sympatický muž okolo štyridsiatky, spokojne ležiac na ihličí. Vzápätí sa dvíha, sústredene, citlivo a takmer pre seba „filozofuje“:
- Korene, kríky... nikdy sa vám nezdalo, že aj rastliny cítia, uvedomujú si, možnože dokonca aj chápu... stromy, táto lieska...
- To je jejša, – mäkším tónom ho upozorni Matka, ale už v tejto chvíli jej nie je všetko jedno, veď nakoniec, čo má robiť, je sama, náhle prišiel pekný chlap, je veselý, smeje sa... a život je len jeden...
- To nie je podstatné, nikam sa neponáhľajú. To iba my stále niekam beháme, pachtíme sa, tăráme banality. A to všetko preto, že neveríme prirodzenosti v nás, je to nejaká nedôverčivosť, azda uponáhľanosť či čo, nie je čas porozmýšľať, – hovorí muž, stojac uprostred majestátnych stromov.
- Počúvajte, je s vami všetko...? – začína sa Matka osmelovať v rozhovore.
- No, no, to som už počul, mne to nehrozí, som predsa lekár!
- mávne rukou podivný chlapík, ale pôsobí pevne, jeho nič len tak nezlomí.
- A čo tak „Izba číslo 6“?
-

– Ale veď on si to všetko vymyslel, vyfantaziroval, – podá Lekár nečakane prudkú kritiku Čechova, náhle sa však rozhodne odísť, presne uprostred sľubne sa vyvíjajúceho dialógu nielen so zaujímavou, ale predovšetkým krásnou ženou, a už aj si berie tašku a kráča od nej preč, do poľa. – A viete čo, prídte k nám do Tomšina, – zakričí ešte neohrabané pozvanie.

– Počúvajte... – Matka sa ho pokúša na čosi upozorniť.

– Dokonca nám tam býva veselo, – oznamuje jej on lakonicky a ráznym krokom sa stráca v krajine.

– Tečie vám krv!

– Kde? – zastaví sa, ale už je „na ceste“.

– Za uchom... z druhej strany...

– Ach...

Matka ešte pred chvíľou chcela volať „manžela“, no Lekár jej chytil ruku, aby sa meraním tepu uistil o tom, čo aj tak videl na vlastné oči, že ako muž ženu upútal, že jej „zdvihol tlak“. Jeho postava sa teraz vzdáva tak bleskovo a nečakane, ako aj prišla. Na lúke sa zdvihne veľký vietor, ten postupuje vo vlnách od Lekára k Matke. Muž zastane a váha... Ona ho pozoruje, v očiach má čitateľnú obavu z tohto „konkrétneho rozhodnutia“, veď určuje jej cenu, žena predsa „odpustí všetko okrem nevšímavosti“ a teraz je vskutku taká krásna ako madona, navyše viditeľne súhlasná s tichým návrhom, otvorená... Vietor sa zdvihne ešte raz, je prudký, tlačí k zemi vrcholky tráv, trhá listie krikov, v konároch stromov hučí. (Tarkovskij tvrdil, že Solonicyn je jedným z jeho najlepších priateľov. V tejto scéne však neváhal vyrábať prudký vietor vrtulou ťažkého armádneho vrtuľníka, ktorý podľa fotografií z nakrúcania visel „najlepšiemu priateľovi“ priamo nad hlavou. Ale išlo o film, takže nič to...)

Muž sa zjavne rozhoduje dlho a ťažko. Matka sa na neho díva s napätím, ktoré on na diaľku môže a musí cítiť... Mávne však rukou v geste, ktoré sa slovné nedá vyjadriť inak ako urážlivým výrokom. Odchádza definitívne. Matka si hryzie pery, pochopila – ako žena je bezcenná.

Lekárovi sa podarilo za tú chvíľu do opustenej manželky hlboko vniknúť, sila jej tela ho následne volá späť, k telesnej rozkoši. Zároveň k pomste mužovi, ktorý nie je... Tragikomika momentu a tragédia existencie sú tu popri sebe na malej ploche v takej tesnej blízkosti, že dokonale obnažia charaktery hoc aj v krátkom výjave. Syn tu zároveň zobrazuje potenciálnu neveru svojej matky, svoj hnev tak

rozkladá na obidvoch rodičov. Prečo nemôže byť život krásny? Prečo nemôžeme byť šťastní? Teda – prečo ste nemohli byť a zostať spolu? Detské otázky patria k spomienkam na detstvo, až spojené v tragickom kriku sú však komplexným obrazom strateného raja...

Ponorná rieka pamäti však ďalej vynáša na svetlo Autorove už dávno žité obrazy, Matka smutne odchádza k domu a ešte raz sa obzrie, či sa muž nevráti... Innokentij Smoktunovskij ako recitátor prednáša báseň *Prvé strenutia* od Arsenija Tarkovského.

*Spoločné chvíle rástli na cene
svätili sme ich ako Zjavenie
na svete celkom sami
bývala si ľahšia a smelšia ako jarní vtáci
schodisko ako závrat priepastné
si po dva schody bez problémov zvládla
a orgovánom si ma ako v sne
viedla do krajín skrytých za zrkadlá*

*Keď zotmelo sa
milosť dostal som
Oltárne brány sa mi otvorili
a ja som hľadel priamo za svetlom
nahoty plnej čistoty a sily
Buď požehnaná! – šepkal som ti
hoci aj z požehnaní mal som naraz pocit
že iba ruším teba, ktorej sám vesmír
vtláča belasosť na dno očí
keď sa ti nad tvár skláňa orgován
Ty si však spala, do tmy nehybne ti
svietili viečka, pery, teplá dlaň*

*Dymili vrchy, krištáľové svety
ich číre rieky, obzor belasý
mala si ako sklenú guľu v dlani
na tróne ležala si ako pani
a, bože dobrý, moja bola si...
Stačilo, aby si sa zobudila
a s každým slovom sa hneď zázrak stal
reč zalievala hudba, taká sila*

čo vo všednosti „ty“ nám vyjavila
veľkosť a plnosť oslovenia „cár“

Všetko sa vtedy premenilo, vlastne
aj umývadlo, stôl, keď medzi nás
stala si voda v krištáľovom džbáne
Akoby mlčky držala nám stráž

Nevedno kam nás strmá voda niesla
Pred nami ako svetlá oblohy
rozostupovali sa slávne mestá
mäta sa sama kládla pod nohy
vtáky a ryby, bratia úbohí
popri nás tiahli v jednu stranu sveta
pod rozovretou hviezdou diaľavou

To osud nám bol neustále v päťách
jak pomätenec s britvou nad hlavou.

Holohlavý chlapec na dvore pred domom sa obzerá, akoby váhal, ktorým smerom sa má vydať, za ním horí plameň – žiara jednej z osudových síl? Je letné popoludnie, za riekou, lesmi, vysokými trávami zúri boľševický teror, avšak tu hodiny odbijajú čas pokojne... Neznáma žena zdvíha spiace dieťa, teraz tiež holohlavú Autorovu sestru (boľševici a vši boli v tých časoch všade) zo slamy, kde ležala s nohami uloženými v škatuli, detskom „bunkri“, a odnáša ju. Súrodenci vyjedajú maliny z bielych tanierov a na stole rozliate mlieko chlípe čierny kocúr, chlapec mu ako seberovnému spolustolovníkovi sype na temnú hlavu práškový cukor. Matka sa na výjav pozerá z kúta izby, pozoruje deti zúfalým pohľadom, ešte stále je poznamenaná zvykom, nečakanou skúsenosťou náhleho vzrušenia, no teraz už strnulá a chladnúca len pomaly rozpúšťa sa späť do zvyku odovzdanosti, do podoby bytosti stýranej strachom, osamelosťou a potlačenými vášňami. Podsvietená zdola vskutku vyzerá ako príznak. Pohne sa útulným interiérom domu, ten svedčí o jej vysokom estetickom cíte. Vidíme krásnu vázu plnú čerstvých kvetov tróniacu v okne i ledabolo poukladané knihy a vzápätí opäť ju samu, teraz znova s beznádejným pohľadom upretým pred seba, sediacu pri otvorenom okne, na ktorom je „klinčekom“ zachytená zoschnutá

kytička zrejme liečivých bylín. Kamera voľne prechádza oknom von, do zlého, nezmyselného sveta samoty a beznádeje, navyše prší, krajina so stromami sa stráca v hmlistom opare...

Sekvencia s básňou sa končí detailom „plačúcej madony“, Matka však plače nielen za mužom básnikom. Teraz vyzerá ako Leonardova žena namalovaná s hrdým a vzdorným pohľadom pred jalovcovým krom, ktorá sa ale pár sekúnd po dokončení obrazu zrúti a z pyšnej tváre sa náhle stane maska zúfalej, navyše neliečiteľnej bolesti.

Postaví sa a siahne po knihe, poslednej záchrane, no vtom sa zú-rivo rozšteká pes a od susedov sa ozvú rozrušené hlasy.

- Duňa... preboha, Duňa! - kričí sused s krivými nohami na svoju manželku.

- Bože môj, Paša, čo sa to deje?

- Požiar! - zahlási Matka deťom a tie sa rozbehnú pozerať na veľké divadlo. - Len nekričte! - dodá ešte veliteľsky (je to silná, ruská žena, veď píše články do novin a „voľne“ pritom nakladá so slovom „Stalin“).

- Och, požiar! - vykrikne chlapec.

- Ticho! - upozorní ho rýchlo sestra.

Kryt petrolejovej lampy po náhlom úteku detí od stola sa chvíľu vízgavo gúľa a potom s hrmotom spadne na zem. V zrkadle na chodbe sa už odrážajú plamene horiacej stodoly...

- Pozri, malý... no počkaj, keď ňa chytím, - počuť hlas suseda s krivými nohami.

- Možno to nie náš Víťa! A možno je tam! Možno zhore!

- A kde je Klaňka, Klaňka?! Klaňka!

- Čo je? - spoza zrkadla vyjde susedov chlapec, ktorý sa tu zrejme sám hral. Prejde chodbou až na verandu a kamera za ním, obíde rebrík, ktorý bráni priamemu výhľadu a potom už len horizontálne prechádza po verande domu, v obraze sa tak otvorí veľký celok, ktorému dominuje horiaci senník... Po hrotoch dosiek čnejúcich zo strechy rodičovského domu stekajú kvapky, dážď len pred chvíľou ustal, jeden z prírodných živlov sa utišil, zem je ešte mokrá a už sa rozbesnil ďalší, príroda sa prejavuje neočakávane a proti „ľudskej logike“ (hoci stodolu zrejme niekto zapálil).

Mohutný plameň okamžite ovládol malú drevenú stavbu, ľudia sa len bezmocne (v Tarkovského obľúbenej trojuholníkovej kompozícii) prizierajú, ako sa domček so slamou mení na obrovskú vatru.

Matka si umyje tvár pri studni s dlhým dreveným ramenom, unave-
ne si sadne a pozoruje vysoké plamene. Je teraz takisto bezbranná
vo vzťahu k svetu, ako je – obrazne povedané – voda vo vzťahu
k ohňu, pred oboma sa odohráva divadlo silnejšieho. Sused okolo
nej prebehne smerom k planúcej stodole, pokúša sa zachraňovať
niečo už navždy stratené. A tak aj Matke vyhráva za hlavou „nevidi-
iteľný“ bes nešťastia, majster smutného obradu „každodenna“, no
vo „fyzickej skutočnosti“ to len nepríjemne vŕzga vedierko na dlhom
ramene starej dedinskej studne.

V nasledujúcej nočnej scéne sa holohlavý chlapec posadí na
posteli. Zobudil sa uprostred noci, strhol sa zo sna – husté kriačie
za domom sa prudko zohlo pod náhlym nárazom vetra.

– Ocko... – povie a vstane z postele. Prejde na prah izby, tu sto-
jí, akoby sa bál vstúpiť do veľkej haly s nahromadeným nábytkom
a drahými svietnikmi. Pred jeho „bázlivým“ zrakom vletí zrazu dnu
biela košeľa... je to vstupný krok do sna...

Polonahý otec sa zdvihne s nádobou na horúcu vodu v ruke. Umý-
va matke vlasy, no vo chvíli, keď ona očakáva osušku alebo aspoň
pomocnú ruku, aby sa mohla postaviť spoza suda s vodou a preho-
diť masu vlasov dozadu, muž záhadne zmizne. Matka nenachádza
žiadnu oporu, zahltaná vlastným mokrým „závojom“ tak, že „nemô-
že vidieť“... stojí sama v prázdnom priestore ošarpaného bytu. Tu
sa v spomalenom zábere začnú lámať „vlny času“ jej života – kusy
múru opadávajú z povaly ako roky osamelosti a márných želaní. Mo-
tív „žena a čas“ je stvárnený v metafore „padajúceho domu s nahou
ženou uprostred“ – zásadný tragizmus ľudskej existencie sa však
javí nielen ako momentálny stav, no naznačuje i pohyb obete vo svo-
jej budúcej pasci. Dôkaz predestinácie sa vzápätí ukáže: spojenie
ešte mladej Matky – postavy, ktorá sa podrobuje očistnému kúpeľu
v iracionálnom priestore akoby spáleného domu zalievaného daž-
ďom (zmývajúcom aj pozemskú tiaž) – so skutočnou, teraz už fyzic-
ky starou matkou Tarkovského, prichádzajúcou spoza zrkadla, z bu-
dúcnosti svojej staroby späť k sebe samej, je odvážnym, no zároveň
jasne racionálnym potvrdením, že žena vo svojom sne videla vlastný
osud. Keď sa zostarnutá žena dotkne dlaňou plochy zrkadla (ktoré na-
vyššie odráža ešte aj obraz s motívom romantickej krajiny s osamelým
stromom), čítame drámu Matky na počiatku i v jej závere zároveň. Je
to proroctvo o absencii prostého ľudského šťastia – originálne bás-
nické a pritom expresivita poetiky nič neuberá sociálnemu rozmeru

pravdy tak celého priestoru, ako i v tomto sne „prítomným“ ľudským tváram, ich výrazom, vyjadruje človeka ako duchovný princíp, hoci zákonite meniaceho podoby v procese starnutia, teda „vrásneného“ podľa taktovky dejín, no s magickou schopnosťou rozpoznať v synchrónnych slučkách času predovšetkým osud svojho bytia. S touto témou pracuje *Stalker* už celkom otvorene a realisticky. Takisto motív prebudenia sa zo sna hlbokého podvedomia (príroda) do reality spiaceho vedomia (otcova košeľa) je obľúbeným Tarkovského motívom, pomocou ktorého voľne pracuje s najhlbšími štruktúrami Ja jednotlivej bytosti a pritom ju usádza do konkrétnej, empiricky potvrditeľnej reality a to vždy jednoducho, no zároveň – a odtiaľ tajomstvo jeho umenia – i „božsky celostne“, navyše čistým filmovým jazykom s vysoko artistným akcentom v každom z dvadsiatich štyroch políček jednotlivej sekundy celého materiálu. Tarkovského matka stiera zrkadlo zoschnutou stareckou dlaňou a škrabotavý zvuk jej súchajúcej sa ruky preberie vrzgot električky, ktorá ju v tridsiatych rokoch denne vozila do tlačiarne. Na chvíľu sa ukáže ohňom prežiaraná dľaň dievčaťa, ktoré bolo symbolom Autorovej erotickej túžby v pubertálnom období, a z tejto „zakázanej zóny“ sexualizácie spomienok na matku sa dej ráznym strihom dostane späť, do reality skutočnej súčasnosti, do moskovského bytu, kde sa skrýva hlavná postava filmu. Blúdenie po veľkom, skromne, no opäť esteticky či umelecky zariadenom byte narúša len nepríjemné zvonenie telefónu. Autor ešte len pred malou chvíľou ako holohlavý chlapec volal svojho otca... tu však nijako nezastierané Tarkovského alter ego – depresívny ruský intelektuál prežíva jednu zo svojich zvyčajných kríz (ním samým diagnostikovanú ako „angína“). Melanchólia je brána otvárajúcej sa duše, rieka, ktorá svojim voľne plynúcim tokom hĺbi duchovné meandre do krajiny detstva, do životov blízkych, milovaných ľudí, jej zberná vlna, plná rôznorodých citov, zaobľuje bolestivé hrany roztrieštených obrazov do harmonického celku teraz už „elegického“ eposu, kde vládne len bolesť z krásy minulosti a prázdnota slova, ktoré by ju malo obsiahnuť. Nostalgia z bytia opäť raz sklátila básnika do postele. Na stene visí plagát s maľbou Andreja Rubľova, byt pôsobí „opustene“ a chladne, no v podstate príjemne, aj keď sa tu už prejavujú jasné signály porušenia omietky zatečením, hnilobným procesom... Je to už zárodok Stalkerovho „podzemného hniezda“, ešte stále však korigovaný snahou o neprekročenie hraníc „uveriteľnosti“ motívu, lebo ktorýkoľvek moskovský byt

mohol takto vyzeráť, ba aj horšie, ešte stále to teda nie je priamy a neodvolateľný stav zobrazenej apokalypsy... Autor zdvihol telefón, volá mu matka. Len pred zlomkom sekundy sa pohyboval v dôverne známych priestoroch rodičovského domu a z tohto polospánku ho vytrhla práve ona – vesmír jeho spomienok, pravý zdroj bolesti. Ona je svetom, ktorý by chcel privolať späť.

– Počúvam...

– Alexej?

– Ahoj, mama.

– Čo máš s hlasom? Si chorý?

– Nie, nie je to nič hrozné, asi angína. S nikým som sa nerozprával už tri dni, zdá sa mi, že je dobré mlčať. Slová aj tak nemôžu vyjadriť všetko, čo človek cíti. Sú také... jalové. Je to zvláštne, ale práve sa mi s tebou snívalo... akoby som bol ešte dieťa. Mimochodom, mama, v ktorom roku nás opustil otec, v tridsiatom šiestom alebo tridsiatom siedmom?

– No, po prvé v tridsiatom piatom a potom, na čo ti to je?

– A požiar? Pamätáš sa, keď v Chutore zhorel senník?

– V tom istom, tridsiatom piatom. No dobre, už si ma poplietol. Ale prečo vlastne volám, vieš, Líza zomrela.

– Aká Líza?

– No predsa Líza, Jelizaveta Pavlovna. S ktorou som robila v tlačiarňi. No, na Serpuchovke.

– Aha, Bože... Kedy?

– Dnes ráno o siedmej.

– A koľko je teraz hodín? A teraz je vlastne čo?

– Je asi šesť.

– Ráno?

– Čo ti je, predsa večer!

– Počúvaj, mama, prečo sa my stále hádame? Nakoniec, ak som ja na vine, odpusť mi.

Matka okamžite zloží.

Autor je ešte pod vplyvom „citov“ k Matke milý, konflikt, ktorý medzi nimi stále obnovuje napätie, sa teraz snaží prekonať ospravedlnením za „hlúpe správanie“, no stará žena už nemá na tieto veci zrejme vôbec náladu.

Kamera prejde počas ich dialógu dlhou chodbou až k veľkým oknám zastretým dlhými čiernymi závesmi. Tu žije človek, ktorý sa dobrovoľne „zdal sveta“.

Rozhovor však okamžite vyvolá Autorovu „čiernobielu“ predstavu o situácii zo spomínaných tridsiatych rokov, do ktorej sa Matka dostala, keď si v jednom momente nebola istá, či sa do jej poslednej korekcie „výnimočného vydania“ nevkradla tlačová chyba (pravdepodobne zámena slova Stalin za „Starin“ v jeho súbornom diele). Uteká preto v daždi späť na pracovisko, kde si chce text overiť. Scénu vo zvukovej stope opäť preberá motív hrkotajúcej električky.

– Tlačiareň! Ďalšia stanica Serpuchovská!

Píše sa možno aj jeden z najhorších „mäsožravých rokov“, krutý tridsiaty ôsmy (tie ostatné boli podľa Achmatovovej už predsa len viac „vegetariánske“). Studený dážď padá na Moskvu zahalenú v opare, celá sekvencia pôsobí ponuro, je čiernobiela nielen charakterom filmového materiálu, no čierna je predovšetkým realita priestoru plného železných štruktúr, mreží a plotných konštrukcií rôzneho druhu, tie všade vyrastajú ako „kvety zla“. V nich a okolo nich sa zasa Matka pohybuje ako anjel s doširoka rozťahnutými krídlami... Miestami je scéna mierne spomalená, práve vejúci plášť dodáva jej postave anjelský charakter, akoby dobrý sluha Boží neoprávnené, omylom, výnimočným pošmyknutím na nebeskej podlahe „spadol“ do bahna zlého materiálneho sveta tu „dolu“. Matke žiaria blond vlasy ako nimbus, akoby bola jedinou svätou v tomto Diablom ovládanom priestore.

Beží v prudkom daždi opustenou ulicou, na nej stojí len „čierny havran“, do tohto auta tlačila NKVD zmätené, trasúce sa obeť. Vojde do objektu tlačiarne.

– Kam sa tak ponáhľate? – pýta sa jej muž v uniforme, keď mu ukazuje služobnú legitimáciu. Ona s hrdosťou neodpovedá, alebo je to len strach, ktorý jej zamkol ústa?

Schádza po železných schodoch do útrob polygrafickej továrne, do rozpadajúceho sa industriálneho objektu vo vyššom štádiu rozkladu (absolútne krásna Margarita Terechovová dáva postave presne to, čo potrebuje posol Boží, aby sa stal zobraziteľným). Už samo spojenie Matky s týmto prostredím je pre ňu očividným ponížením, zo správania strážnych sála tupá ľahostajnosť uniformovanej autority. Zmoknutá a plná strachu o život prechádza chodbami preplnenými porozhadzovanými, porozťahovanými, pomaly hniúcimi balmi papiera. Tlačiareň nie je pre Tarkovského len dokumentárne verným fabrickým zariadením v komunistckej samospráve, kde sa priemyselná špina plazí po podlahe a ľudia brodia v kalnej tekuti-

ne – táto orwellovská vízia strojného gigantu je zároveň symbolom červa spoločnosti, bruchom Satanovým, produkujúcim propagandistické kaly doby. V prostredí zničenom odpadom, zapratanom vrčiacimi rotačkami chrliacimi stále nové odrezky do ideologickej faširky, otročia rabi s hrdými tvármi i krásne ženy, medzi nich patrí aj ona, opustená a v najlepších rokoch, nádherná, zlomená i pevná ako skala, teraz v plnom bojovom nasadení. Jej obava je prirodzene desivá. Práve na strachu sa zakladá hrôzostrašnosť, ktorú nad krajinou rozprestrel literárne vzdelaný trpaslík s jazvami po ksichte, nežný otecko a modloslužobník geniálnych básnikov, ten, ktorý sa raz rozpačito poškrabal na hlave a povedal: „... a čo mám robiť? Ľudia potrebujú boha.“ (S. S. Montefiore)

Rázne vojde do svojej pracovne, o ktorú sa delí s inými redaktormi. Tmavá miestnosť je plná proti kamere obrátených stolných lúčok. Za jedným zo stolíkov sedí mladá elévka.

- Dobrý deň, Mária Nikolajevna, – slušne pozdraví Matku.
- Kde je kontrolný výtlačok, ktorý som včera prezerala?
- Neviem, som tu len týždeň. Hneď sa vrátim... Je tu Jelizaveta Pavlovna!

Mladá žena prejde lietacími dverami a cez – nepochopiteľne použitý – stoptrik sa v nich zrazu zjaví Jelizaveta Pavlovna, žena medzi štyridsať až päťdesiat, skutočná ruská bojovníčka, intelektuálka, pripravená okamžite riešiť čokoľvek, osud Ruska nevynímajúc.

- Marusia, čo je? Nezdajú sa ti korektúry? Vo vládnom vydaní... len sa neznervózňuj, – povie hlasom plným napätia, lebo teraz je jasné, že zrejme došlo k chybe a „v takom vydaní“! No kolegyňa a zrejme aj priateľka Jelizaveta Pavlovna sa ju usiluje upokojiť...

- Treba sa pozrieť do skrine tlačiarov!

- Samozrejme, veď vy sama ste ich tam dali! – vykrikuje elévka a prepadá sa do stavu najvyššej paniky. Všetky tri kráčajú po temnej chodbe plnej porozhadzovaného papiera.

- Veď to nie je žiadne nešťastie, Maša...

- Ale to je také vydanie! – hika dievčina.

- Upokoj sa, Maša! – neprestáva v chlácholení Jelizaveta Pavlovna.

- V takom vydaní!

- Všetko bude dobré, Maša! Každé vydanie musí byť bez chýb!

- povie ešte Jelizaveta Pavlovna predtým, než sa obráti k najmladšej kolegyňi. – Mlč, idiotka!

Vkročia priamo do miestnosti tlačiarov, ešte si v spomalenom zábere niečo šepkajú. Jelizaveta Pavlovna má už určite plán, ako z katastrofy von, Matka sa len chytá za hlavu. Prejdú okolo podobizne dobromyseľného zbabelca Kalinina, ktorý nikdy nestratil úsmev z tváre a aj teraz sa škerí z malého obrázka na stene. V hukote rotačiek sa potom už Matka sama prediera cez objekty zrýchlenej výstavy industriálnej krásy (staré tlačiarenské stroje sú vsuktku nádherné) až ku skriní s korektúrami, tu nájde, čo hľadala, a zatiaľ čo sa nervóznymi pohybmi pokúša rýchlo objaviť tú správnu stranu v mori listov, zhromaždia sa okolo nej vydesení tlačári. Už aj bez slova každý cíti prítomnosť hrozby, ich reakcia svedčí o vysokej senzitivite na určité veci...

Hlavného slova sa ujme vedúci, vysoký a prísny muž (v *Stalkerovi* hrá Profesora).

- Niečo sa stalo?

- Nič hrozné, - okamžite reaguje Jelizaveta Pavlovna a človek by jej aj uveril.

- Nie, nič hrozné sa, samozrejme, nedeje, len sa chcem pozrieť, možno sa mýlim... nie, či som sa nepomýlila, - hovorí Matka naďalej výrazne sa trasúcim hlasom.

- Poďme pekne po poriadku, - snaží sa Jelizaveta Pavlovna a vedúci jej už berie papiere z rúk.

- Nie, radšej sa sama pozriem, - nedá sa Matka.

- Je to veľmi zamotané, všetci sa ponáhľajú, všetci hovoria len „nie“, - komentuje situáciu vedúci.

- Myslíte si, že sa bojím? - pýta sa ho Matka vyzývavo.

- Chápem, že sa nebojíte, nech sa druhí boja. Nech je tak... niekto bude pracovať, niekto sa bude báť, - mávne rukou muž.

Neďaleko okna so suchým kvetom (tento však na rozdiel od suchých kvetov v rodičovskom dome je len „bývalým kvetom“) je Jeho portrét. Záhadne sa usmieva, rovnako ako milovaná Gioconda... Je zrejmé, že Matka nikdy nepatrila k tým, ktorí verili jeho úsmevu. Strach ju však rozochvel brilantne. Tu si sadne, aby v pokoji skontrolovala, či sa nepomýlila.

Jelizaveta Pavlovna sa prihovori krúžku tlačiarov, ktorí dvojicu zasa obklopia:

- No, čo sa stalo?

- Stalo sa to, čo sa stalo... veď sme celú noc tlačili, - oznamuje zavalitý muž a z obrazu zároveň vychádza ďalšia výrazne krásna

žena v stredných rokoch. Tarkovskij naschvál zatvrdilo vyhlasuje, že aj na dne stalinského pekla sa krása vyskytovala bežne, a je teda nepotlačiteľná, v ťažkých chvíľach si ju človek možno nevšima, ale ona existuje nezávisle od doby a jej krvavých piruet.

Matka po dôkladnom štúdiu obťahov, kde presne je to písmenko, ktoré sa jej zdalo „chybné“, zistí, že sa mýlila vo svojom zlom proctve a že sa teda bála zbytočne.

Teraz kráča sama po dlhej bielej chodbe s obojstrannými veľkými oknami. (Príznačne je to chodba v budove Mosfilmu, dokonca sa zdá, že ide o akýsi archetyp všetkých „tvorivých“ v sovietskej ríši, po týchto chodbách sme totiž chodili, snívali o slobode, báli sa „idiotov“, schvaľovačiek scenára, kontrolných projekcií, na týchto chodbách sme jeden druhému hovorili „zakázané slová“ a zdalo sa nám, že sme navždy uviazli v tuneli, kde nieto svetla ani na jednej strane. Práve táto krátka sekvencia „prázdnej chodby“ je ďalším potvrdením, že Tarkovskij pracuje absolútne presne, verne a archetypálne pravdivo v každom zábere.)

Opäť sa ozve hlas Innokentija Smoktunovského a popri hĺbke veršov môžeme vnímať i nepokoriteľnú krásu teraz takmer na dno ubitej ženy. Vychádza do tmy, zatiaľ čo vzadu sa v prežiarenej diaľke črtá postava priateľky a večného druha, bojovníčky Jelizavety Pavlovny...

*Od rána som ťa vyčkával včera
Dovtípili sa, že neprídeš
Pamätáš sa, aký bol čas?
Ako na sviatok! A ja som vyšiel bez kabáta.*

*Dnes si prišla. Pripravili nám akýsi
Obzvlášť pochmúrny deň
Aj dážď, a najmä neskorá hodina
A kvapky stekajú po chladných halúzkach*

Ani slovom utíšiť, ani šatkou neutrieť...

V kancelárii s malými lampičkami sa Matka spontánne rozplače.

- No tak, Maša, veď tam nič nebolo. Všetko v poriadku?
- Myslela som, že sa tam vyskytla strašná chyba, je to až neslušné, aby som to hovorila...

-
- Tak prečo plačeš?
- Nechápem, čo ma k tomu dohnalo, dokonca som videla, ako to slovo vyzerá, - smeje sa Matka teraz v úzkom dvojdetale s Jelizavetou Pavlovnou. Obe sa spokojne „usadili“...
- Aké slovo?
- Zase sa len smeje šťastným „smieškom“.
- No, Maša... - nabáda ju Jelizaveta Pavlovna a chystá si papirosku. Matka sa poobzerá (je životne dôležité sa obzrieť na všetky strany predtým, než človek vysloví pravdu) a potom jej to slovo pošepká.
- Aha, tak teda! Dobré! - uznanlivo kýve hlavou Jelizaveta Pavlovna, obe sa spokojne škeria. No, to už je niečo! Vysloviť Božie meno nadarmo sa sice neodváži, ale keďže nebezpečenstvo je už zažehnané a smrť obišla naprázdno, krv sa môže pomaly vrátiť do žíl.
- Múdry vedúci priniesol pol fľašky vodky, dobre on pozná svoje „kozyčky“.
- To je lieh! Aj keď nie veľa, ale dobre padne. Si celá mokrá, podobáš sa na strašidlo! - komentuje lakonicky výjav pred sebou.
- Ved' sovietsky človek mohol mať len dva druhy „životného šťastia“ - keď chlapani zaklopali na susedove dvere a potom, keď sa na stole nakopilo jedlo a vodky mal každý, koľko chcel. Preto scénu ťažko pochopia „cudzi“, autentická radosť prítomných je nezrozumiteľná pre tých, ktorí „nezažili“.
- Skutočne som celá zmokla. Bože, mala by som ísť do sprchy, mala by som ísť do sprchy... Kde mám hrebeň? - plánuje si Matka ďalší život, no Jelizaveta Pavlovna ju preruší. Chvilková radosť je preč, kolegyňa má na Matku vlastný názor, napoly vlastnícko milujúci, takmer materský, napoly žensko nenávistný, prísne „správny“, čiže hysterický a odmietavý.
- Bože môj, vieš, na koho sa teraz podobáš? Na Máriu Timofejevnu, - hovorí s úžasom vôbec nie náhleho poznania Jelizaveta Pavlovna.
- Na ktorú Máriu Timofejevnu?
- No... a ved' si hľadala hrebeň, nie? - pokúša sa ešte zahovoriť pokušiteľka Jelizaveta Pavlovna svoj verbálny výhrez.
- Môžeš mi normálne vysvetliť, kto to je Mária Timofejevna? - pýta sa Matka, zatiaľ čo si drží hlavu ako šťastný i zúfalý človek zároveň.
- No, bola taká Mária Timofejevna Lebiadkinová, sestra kapitána Lebiadkina, manželka Nikolaja Stavrogina...
- A prečo mi to všetko hovoríš?
-

- Len chcem povedať, že sa prekvapujúco podobáš na Lebiadkinovú.

- No dobre, povedzme, ale čím sa na ňu podobám? - Matka teraz naozaj pripomína hocktorú z „veľkých žien“ Dostojevského, je v nej znak nebeskej krásy aj donebavolajúci egoizmus chladnej bojovníčky so srdcom vlčice. Práve na túto bytostnú absenciu schopnosti submisivity naráža čoraz nervóznejšia Jelizaveta Pavlovna.

- Celý Fiodor Michajlovič, nech by si hovorila čokoľvek! - kruto zažartuje „prokurátorka“ a prstom ukáže na hlavného sudcu, vedúceho, ktorý sa opretý o stôl tvári, akoby vskutku on sám bol Fiodorom Michajlovičom a teraz len pozoroval divadelný zápas svojich postáv. Tarkovskij zbožňuje tento zástenný, ultravysoko zahriaty humor, ktorý sa vlastne ani nedá vysvetliť.

- A čo by som akože mala hovoriť?

- Lebiadkin, dones mi vodu! Lebiadkin, podaj mi papučky! Rozdiel je len v tom, že braček jej nielenže nedá vodu, ale ju mláti až na smrť! A ona si myslí, že všetko sa deje podľa jej vôle!

- Nádherne cituješ, ale vysvetli mi to, ja ti nerozumiem! - šokovaná Matka nechápe, čo sa deje.

- To je celý tvoj život, „dones mi vodu“ a „podaj mi papučky“! - spustí teda Jelizaveta Pavlovna svoj zdrvujúci monológ. - A aký je z toho výsledok? Ilúzia nezávislosti! Pretože ty nevieš ani prstom pohnúť! Ak ti niečo nevyhovuje, tváriš sa, že to neexistuje! Alebo krútiš nosom. Ach, ty stelesnenie nevinnosti!

- Strašne ma trápiš! - Matke sa zaliali oči slzami a od úžasu si sadne. Takýto náhly výlev nepriateľských citov ju úplne „dorazil“.

- Nie, len sa čudujem trpezlivosti tvojho milého mužička! Podľa mňa mal od teba utiecť už omnoho skôr! Och, primitív!

- Nerozumiem, čo odo mňa chceš! - Matka takmer prosí na kolenách o vysvetlenie tohto „nepochopiteľného výpadu“ proti svojej osobe.

- Ty sa niekedy priznáš, keď si sama na vine?! Nikdy v živote! To je úžasné! Ty sama si si vyrobila túto situáciu, vlastnými rukami! Och, Bože! Ak sa ti nakoniec nepodarilo dostať tvojho trasúceho sa manžela pod svoj nezmyselný, emancipovaný vplyv, tak môžeme povedať, že sa včas zachránil!

Jelizaveta Pavlovna je nielen žena kozmonautka-traktoristka a vedkyňa, ale tiež trpiteľka, človek až železom tvarovateľný, až knutou prispôsobený, ale hlavne je citlivá - a preto nemôže vidieť vnútornú

silu, založenú však na bezcitnosti a bezcieľnosti (rozbiť rodinu, trápi deti), u inej ženy, ponižuje ju to a okamžite sa zúrivo bráni vlastným ponižovaním onej vinničky. Lenže ani to nevydrží dlho, musí sa zlomiť. (Ani Šašo v *Rubľovovi* sa nedokázal dívať na Kirilla, ako pred ním kľáči, takisto Rubľov išiel okamžite do kolien pred Danilom, hoci mu ten ublížil.) Ruský človek je už taký, nedokáže byť dlho zlý, pokiaľ naozaj zlý nie je – a keď je, tak je strašný.

– ...a čo sa týka detí, tak ty ich určite urobíš nešťastnými! – Jelizaveta Pavlovna týmto výrokom definitívne dojala samu seba, ale vo chvíli, keď sa sama rozplače, do Matky sa zasa vráti sila dokonalej ženskej bytosti, bezchybnej a neporaziteľnej, ktorá má navyše vždy pravdu. Tvár jej skamenie, schytí veci potrebné na kúpeľ a prudko vstáva.

– Prestaň ohlupovať! – odsekne a vyjde z miestnosti.

– Maša! – zarazí sa Jelizaveta Pavlovna, pochopí, že túto priateľskú analýzu predsa len jemne prehnela. Vedúci iba tiško pozoruje koridu žien, veď pre neho je to dobré, dievčatá sa takmer pobili, čo je vždy zábava, a on si trochu oddýchol, pohodlne si poležal, navyše mu celkom nečakane zostala v dlaniach celá „polka“. (Súdržka profesorka, ako ste sa stali prostitútkou? Nuž, prosto šťastie...)

Jelizaveta Pavlovna vybehne za Matkou.

– Maša, Maša, no čo si, panebože! – obe kráčajú po chodbe v spomalenom zábere, ktorý je ale viacnásobne nakopirovaný, takže pôsobí bizarne nielen kvôli ponurému prostrediu, ale hlavne snovému či úplne antifyzikálnemu pohybu postáv. Treba však povedať, že tento trik je urobený na takej decentnej úrovni, že si divák pri prvom pozretí uvedomuje len akýsi „zvláštny“ charakter scény bez toho, že by mu do očí bila technická stránka celej veci.

Matka zabuchne dvere na kúpeľni Jelizavete Pavlovne rovno pred nosom, tá vydýchne kúdol pary, pretože na chodbe tlačiarne je „veľká zima“.

– Nechaj ma na pokoj! – kričí Matka zvnútra.

Jelizaveta Pavlovna sa otočí a odpláva tanečným krokom, zdobeným dvoma do strán skočenými „piruetkami“, sama pre seba si pri nich zanôti:

– Prejdúc život do polovice, zblúdila som v tmavom lese...

Vo chvíli, keď sa Matka v sprche závodu očisťuje od nahromadeného zla, zlyhá sovietsky vodovodný systém, tlak v potrubí naposledy zapiska, para sa stratí a oblé nahé telo ženy (prsička však

nevidíme) je zrazu viditeľne konfrontované s hrdzou zažratou do kachličiek – bezbranný človek uprostred desivej mašinérie ničoty sa pokúsil o samokrst, kruh nemožného je však dokonale uzavretý. Matka sa zo zúfalstva smeje, potom sa chyti za hlavu.

– Och, Bože, – a gestom odovzdania prijme život taký, aký naozaj je.

V krajine horí veľký plameň, v srdci Ruska i každého Rusa osobitne stále planie vatra veľkej, komplexnej bolesti srdca a bytostného pokorenia v základných ľudských hodnotách.

Manželka Autora sa podobá na jeho Matku v mladosti (dvojrola Terechovovej), ich tváre sú na nerozoznanie. V súčasnosti (teda v sedemdesiatych rokoch) sa situácia vo vzťahu Autora a jeho ženy zrejme opakuje, problémy vzťahu Matky a jej manžela sa totiž kopírujú presne podľa vzoru nedohody medzi Autorovým otcom a Matkou v tridsiatych rokoch.

Manželka (už iným spôsobom, teda moderne, no predsa znova žiarivo krásna) sa pozerá do zrkadla, je napätá, schyluje sa totiž k ďalšej hádke s manželom, Autorom celého rozprávania, ktorý stojí kdesi v pozadí, a ako sme povedali, nikdy ho nie je vidieť. Keďže sa Manželka aj charakterom v mnohom podobá na Matku, nenechá si ujsť príležitosť dôraznej odpovede na každý manželov argument, je to kvalitne emancipovaná žena dobre situovaného sovietskeho umelca.

– Zabdla si? Vždy som ti hovoril, že sa podobáš na moju matku.

– Veď preto sme sa aj rozišli. A ja s hrôzou pozorujem, ako sa aj lgnat čoraz väčšími na teba podobá.

– A prečo s hrôzou?

– Vidiš, Alexej Alexandrovič, s tebou sa nikdy nedalo ľudsky porozprávať.

– Keď si spomínam na detstvo a na matku, tak neviem prečo, ale matka má vždy tvoju tvár. Neviem, naozaj neviem prečo, – hovorí Autor zadumane a pritom sa mu vráti krátka spomienka na rodný dom, tu nesie neznáma žena jeho malú sestru na rukách a Matka s vedrom v ruke kráča spolu so susedom s krivými nohami k ich domu. Je opäť ono nádherné letné popoludnie a tento čriepok prežitého času, banálna chvíľa plná najzdravšieho ľudského šťastia, ktoré nebolo vtedy ani poriadne „zvedomené“, prebleskne nešťastnému mužovi opäť hlavou. – Je mi vás obidve ľúto. Aj teba, aj jej, – hovorí však sebaisto.

- Prečo ľúto?
- Ignat, nerob hlúposti. Polož pohár na miesto, - uprostred slovného duelu Autor nezabúda na terorizovanie vlastného maloletého syna.
- A ty... s nikým nemôžeš normálne žiť! - ironicky mu povie žena.
- To je možné.
- Neurážaj sa, - Manželka sa popri hádke stihne ešte aj poobzerať v odrazoch okien, zrkadiel, neustále „študuje“ svoju krásnu tvár.
- Ty si jednoducho presvedčený, že samotný fakt tvojej existencie musí urobiť ľudí šťastnými. Len požaduješ...
- Je to asi preto, že ma vychovávali ženy. A len tak mimochodom, ak nechceš, aby bol Ignat taký ako ja, rýchlo sa vydaj.
- Za koho?
- To ja neviem za koho. Alebo daj Ignata mne...
- A prečo si sa doteraz nezmielil s matkou? Veď ty si na vine!
- A v čom? V tom, že ona si vsugerovala, že vie lepšie, ako mám ja žiť? A že nakoniec ma ona urobí šťastným?!- Teba šťastným? - vysmieva sa mu žena.
- V každom prípade, čo sa týka matky a mňa, ja to cítim oveľa intenzívnejšie ako ty, keď sa dívaš zvonku...
- Čo, čo, čo cítiš intenzívnejšie?
- Že sa navzájom vzdľujeme. A že s tým nedokážem nič urobiť.
Výčitka Jelizavety Pavlovny bola teda v niečom pravdivá, silný človek vždy ničí svoje okolie, rozsiera utrpenie u druhých a tým, paradoxne, jeho sila rastie. Aj matka môže byť „zlá“. Napriek tomu jej dospelý syn chce byť opäť dieťaťom „noseným na rukách“, zmieta sa v racionálne jasnej nemožnosti svojej požiadavky, medzi láskou a najtvrdším odmietaním pramieniacim aj z nutnej citovej deprivácie osamelých, aj zo starej známej a nikdy nenaplnenej túžby „nahradiť otca“. Umelec strieľa do matky šípy obvinení zo všetkých polôh vždy tak, aby ju mohol vzápätí v spomienke ospravedlňovať, a teda milovať, zásadne celostne, fatálne a navždy. Zároveň mu je ľahostajné, že žena môže túto projekciu prežívať ako autentický vzťah, že ním teda výrazne trpí. Intelektuálny predpoklad muža o intelektuálnej kontrole u ženy je väčšinou zásadne chybný.

Manželia sa aj tak rozvádajú, ich syn Ignat pozoruje jednu zo známych scénok, opretý o rám dverí. Hryzie do jablka a počúva, učí sa hadej hre. Už teda rozoznáva dobro od zla, sám je doslova „na

prahu“ vlastnej existencie, má nádej, v jeho živote sa všetko ešte len stane...

Scénu však náhle ovládne zvukový záznam z dokumentárneho filmu v televízii – boj s býkom zo španielskej koridy vrcholí. Španiel, ktorý žije so svojou rodinou v komunálnom byte spolu s Autorom, sa teraz rozohní hrou na toreadora (spoločné bývanie so Španielmi je tu zrejme viac metaforou než sociálnym znakom Tarkovského súkromnej skúsenosti).

– Mária! – volá Španiel dcéru, aby sa prišla pozrieť na jeho produkciu.

Autor však poprosí manželku, aby nedovolila starému Španielovi spomínať:

– Natália, odpútaj jeho pozornosť, zase začal hovoriť o Španielsku, všetci sa vydráždia a skončí sa to škandalom!

– Dobre, – poslušne odvetí žena a vzápätí sa opäť postaví k zrkadlu, akoby sa nevedela nasýtiť vlastného obrazu, prehadzuje si vlasy a ako každý správny narcis, ani ona nedokáže odtrhnúť zrak od svojej krásy. – Chcela som ťa o niečo poprosiť. Teraz máme v byte prestavbu a Ignat by chcel s tebou týždeň bývať. Čo na to povieš?

– Samozrejme, budem veľmi rád.

Manželka sa sarkasticky usmeje, akože „aj tak klameš, ako dýchaš“, a dýchne na zrkadlo. Ich spoločný dialóg mal hodnotu pary na skle...

Toreador pichne zvieratú meč do šije. Starý Španiel to komentuje vzrušeným hlasom, sám sa postaví ako pán arény do bojovej pozície, pomalým pohybom a inštruktážnym komentárom opisuje napätie posledných sekúnd a v šťastnom opojení z „ultimo“ zásahu dospeje k svojmu čudesnému „vrcholu“. Kontrapunktom k tejto tradicionalisticky sadistickej vášnivosti je rezignované pokrútenie hlavou mladšieho Španiela, za ktorým bliká lampa (po prvýkrát symbol zlyhávajúcej techniky) a ktorý si v akejsi zmierlivosti s otcovou hlúposťou už len pripáli cigaretu. Nič veľké by na tom nebolo, keby sa mladík priam zázračne nepodobal na Velázquezových Kristov. Tak „zločin“ a „odpustenie“ tu stoja proti sebe v ľahkej, nevinnej vizuálnej hre, ktorá je ale čarovne „krásna“, divák sa až „zhlboka nadýchne“. Hádka Autora s manželkou ustane, pozornosť sa obráti k Španielom.

– Čo hovorí, Angel? – pýta sa Manželka mladšieho Španiela, kto-

rý sa podobá na Krista, ale odpovedá jej ďalší muž (v nečakanom protismere pohybu jej hlavy, kamera teraz Tarkovskému lieta, ako povedal Bergman, „ako bláznivá“).

- Napodobňuje známeho matadora Paloma Linaresa... Aká hlúpost!

U Španiela vyvolal televízny záznam koridy okamžitú a bolestnú spomienku na hrôzy občianskej vojny. Jeho rodina ustrnie, znova sa bude počúvať tá istá historika, zrejme už po tisíckrát. Jeden zo synov prekladá Španielove spomienky do ruštiny. Realistická scéna je zrazu prerušovaná dokumentárnymi zábermi zo španielskej občianskej vojny. Muž rozpráva o tragickej chvíli opúšťania matky, ako dieťa ho nakladali na záchrannú loď, smer ZSSR. Matku nikdy viac nevidel.

- ...najviac ho rozrušil posledný večer, lúčenie, odpreádzalo ho celé mesto, všetci spievali, tancovali. Matka ho nemohla odpreadiť, lebo bola chorá. Otec stál bokom, zatiaľ čo všetci spievali, on smutno mlčal. A keď sa mu pozrel do očí, pochopil, že myslia na to isté. Uvidia sa ešte niekedy alebo nie? - prekladá syn otcove slová zo španielčiny do ruštiny.

Mladá Španielka, jeho plnokrvná dcéra, pustí gramofón s výrazne melodickým motívom flamenca a začne tancovať, stavia sa presne tak ako pred chvíľou jej otec pred pomyselným býkom, ona však v erotických pózach generačne tradovaného tanca. No urobí len pár slobodných pohybov a už aj má na tvári jednu otcovskú, a tak sa radšej stiahne (z otcovho násilného rituálu však vyrastá erotická plnosť dcérinho tanca, a ak otec popiera jej tanec, borí vlastne základy vlastnej duše, hydra paradoxálneho zla splodená zo základnej chyby rozumu si tu hryzie do chvosta v zápase dvoch identických archetypov)...

- Ty si budeš robiť posmech?! - vykrikuje starý Španiel, zmiataný dvojakou bolesťou. - Ako dlho sme ťa učili a nič sa ti nepodarilo! A teraz vidím, že vieš!

- Táráj! Videl si Španielsko a nič si nepochopil! - bráni dcéru matka Luisa, v tejto chvíli sa však na jej smutnú tvár pozeráme len krátko, strihom sa prenosieme na papier pokreslený alchymistickými symbolmi a vzorcami (znakmi mimocirkevného duchovného zdokonaľovania sa), dominantný je tu symbol Boha ako prvopočiatku a konca, teda alfa a omega - písmená AO, popri nich je zobrazený „crux decussata“, teda ondrejský kríž, vyjadrenie utrpenia pozem-

skej púte človeka zakladanej predovšetkým trpením pre Boha. Tieto obrázky si kreslí jeden zo synov, ktorý si pri hádke „každého s každým“ len zadumane poľahuje z cigarety.

– Luisa, vy ste sa nikdy nechceli vrátiť do Španielska? – pýta sa Manželka starej Španielky.

– Nie, nemôžem, manžel je už Rus, ja som Ruska, aj deti sú Rusi, – a vybieha z bytu, potláčajúc plač. Manželka beží za ňou.

– Nechaj, ja sa s ňou porozprávam. A ty choď do izby! Luisa! – kričí Manželka vo vzácne prejavennom momente duševnej účasti, citu a empaticky orientovaného „afektu“ na starého Španiela. Ten sa ešte márne pokúsil svoju manželku pri dverách zadržať.

Sú tito Španieli symbolom všetkých potomkov komunistických emigrantov, ktorí utekali pred Francom do krajiny „opľývajúcej mliekom a medom“? Títo ľudia v Rusku trpia, prejavuje sa u nich známy fenomén, ktorý napokon poznajú aj sami Rusi žijúci v emigrácii, totiž nemožnosť splynúť s novým kultúrnym kódom, stať sa niekým iným, novým človekom. Zásadná neschopnosť prejaviť svoju originálnu autenticitu sa ukazuje v Luisinej odpovedi na netaktnú Manželkinu otázku ako životný problém každého, kto je osobnostne napojený na zdroje vlastnej kultúry, kto v sebe nesie „národnú dušu“.

Možno ide o metaforu: na Španieloch, ktorí sú aj nie sú Rusmi, je celkom zreteľne viditeľný jeden z hlboko negatívnych aspektov vtedy aktuálnej sovietskej prítomnosti, ktorý vyvolával hlbokú schizofréniu. Je to otázka straty „dotyku predkov“, zúfaleho hľadania samého seba v prostredí, kde pôvodnosť neexistuje a človek sa môže prejaviť len „náhradne“, žiaľ iba v ilúzii skutočného prejavu – tá spôsobuje existenciálne napätie, absenciu zmyslu života, následne zúfalstvo.

Vyjadrením tejto vždy v pozadí sa manifestujúcej hrozby je aj „nehovoriaci chlapec“ v úvode. „Ja môžem hovoriť“ je potom otvorením sa do nového, skutočne pomenovateľného bytia, teda „Ja-uvedomenia“ a jeho následným potvrdením. Je to akt oslobodenia sa spod nadvlády ideologicky vykonštruovaného marxisticko-leninského pekla mechanicky fungujúceho na indoktrinovanej lži a bazálnom fyzickom zle, škrtiacom ako zverák človeka v jeho vynútenej profánosti. V tejto mučiarni zakázanej originality sú teraz Rusi spolu so Španielmi a každý predvádza vlastné divadlo pozliepané zo zvyškov archetypálnych súvislostí, ktoré sa im ešte sem-tam spenia v krvi. Ak sa aj vo filme vyskytujú pozitívne narážky či nádejné od-

kazy na mramorovú európsku kultúru, o ktorú Tarkovskij opiera svoj „drevený monastyr“ – táto konkrétna spojitosť je tragická.

Španielske deti utekajú pred Francom rovno do náručia omnoho nežnejšieho milovníka detičiek (tiež vynikajúceho spoluscenáristu hraných filmov, fanatického obdivovateľa ruží a „skutočného experta“ na pestovanie citrónov), dokumentárne zábery sa tak po rokoch stávajú dvojnásobne dojemnými, všetka bolesť akoby vychádzala nazmar, divák vie, že záchrany pre tieto strachom a biedou strápené bytôstky, ktoré zúfalými gestami objímajú naposledy rodičov, niet. (Jedno z dievčatiek si nemotorne očisťuje bielu sukničku od nejakej špinky, jej gesto je tragicky dojímavé v kontrapunkte záberu práve prichádzajúcej „veľkej špiny“, ktorú už zo seba nezmyje. Tarkovskij inak nemá zábery ozvučuje samostatnou zvukovou stopou nezrozumiteľného chaosu krátkych slov a hysterických výkrikov.) Emocionálne najťaživejším je práve moment, keď sa dievčatko s bábikou pozrie do kamery vo chvíli, keď zahúka loď. Jej črty sa z normálnej podoby ľudskej tváre po pohľade do kamery v sekunde zmenia na masku hrôzy, akoby sa pozrela na dno priepasti teraz pravdivo veštiacej Pýtie, nielenže sa zdesí vlastného osudu, jej pohľad okrem plnosti zlej predtuchy nesie hlavne obžalobu sveta a je určite podobný názoru samotného tvorca. Preto aj dostal také významné miesto – je posledným, záverečným obrazom vypätej spomienky zo španielskej občianskej vojny, bodkou za ľudským utrpením, ktoré je aj tak jediným výsledkom každej mocenskej hry pánov tohto sveta.

Akým povznesením a doslova duchovným uľahčením je potom ďalšia „historicky verná“ sekvencia z päťdesiatych rokov, ktorá zachytáva vypustenie sovietskej sondy či „už družice“ do atmosféry. Okolo obrovského balóna, ktorý prístroj vynesie, lietajú balóniky s jediným „človečikom“ vo vojenskej rubaške na drevenom sedadielku. Nie je to len obsluhujúci „technický personál“ (z NKVD) či vojaci v bundoškách a čiapkách (z GPU), ale „tu a teraz“ predovšetkým „anjeli“ (z KGB) vznášajúci sa nad zemou (v božskom kúpeli Bachovej hudby), neznalí, že práve tých pár minút vo vzduchu je pre nich jednorazovým požehnaním na celý život, lebo „už nie sú“ v pekle a pritom „ešte“ nestratili telesnú podobu, nachádzajú sa len v stave „bezťaže“ – v tejto chvíli a iba na krátky moment sú naozaj slobodní. Ďalších päť mužikov „Jefimov“ sa vznieslo nad matičku Rus a kto ich chyť?! Plachtia si popri veľkej bielej duši balóna ako

vtáctvo nebeské, môžu sa smiať, výskať, kričať „Stalin je starin“ či „chuj s tebou“ alebo aj iné, lepšie veci – vtáky predsa nie sú uda-vači, nemusia sa aspoň chvíľu triasť o život. Veľký balón so „sputnikom“ kostrbato pomaľovaným písmenami USSR je ich „živý zvon“, spolu s ním vzleteli „na minútku“ k Božiemu hodu.

Ruský človek opäť prekonal príťažlivé sily zeme, balón guľovitého tvaru je symbolom dokonalosti, korunou ľudskej snahy, tentoraz pozitívnu uzatvorenosťou formy v sebe samej, základným vyjadrením harmónie. Scéna sa odohráva za skorého zimného rána, keď sa dvíha hmla a slnko pomaly prestupuje oblohu, na horizonte vidno jeho matne žiariaci kotúč. V tomto obraze niet pýchy z propagandistickej zámernosti, ktorá by zdôrazňovala „silu sovietskej techniky“, je nakrútený bez ideologickej „snahy“, určite vznikol len pre vojenské účely a vo chvíli nakrúcania bol „prísne tajný“. Vo svojej podstate je však tak dokonale lyrický, až je poéziou samou, ódou ducha a krásy v takmer leonardovskom geste geniálnej tvorivosti.

Odpútanie sa od zeme objavuje sa takmer v každom Tarkovského filme, či už vo forme samotného lietania alebo len levitácie. Aj na tomto mieste zobrazenia „slobodného letu“ sadá na diváka „nostalgia“, ľahké utrpenie nad nezmyselnosťou bolesti nevinných a trápenia „všetkých“, avšak v kontrapunkte k vojne, tečúcim „potokom krvi“ stavia sa tu na obdiv slávnosť úspechu (hoci vojenského), no prepojenie oboch „realít“ je napriek všetkému mostom k bohu krásy, hoci ten stojí na extrémne bolestných pilieroch... Organicky hladké, dušu sýtiace umenie sála tu z obrazov *Zrkadla* mimoriadnou silou, možno práve preto, že pracuje s výrazne tragickými súvislosťami.

A potom „všetky slová ruskej bolesti“ v podobe miliárd papierikov znášajúcich sa na hlavu amerického prezidenta pri jeho „triumfe“ v New Yorku po skončení druhej svetovej vojny, zároveň profánna sláva, jazda na hrkajúcom „voze radosti“, z ktorého sa zlieza po päťnástich minútach, potemkinovská kulisa národnej hrdosti v podobe fanatického treštenia luzy pod pruhovanou zástavou. Oproti tomu tiché, meditatívne listovanie knihou Leonardových obrazov, v nich sa spája všetko to, čo ruka Ducha povýšila z prataru hmoty do sféry abstraktnej krásy (žiadne Leonardove zbrane, len krása, krása...).

Akoby jedinou skutočnou hodnotou v mäteži sveta, pri poznaní nezmyslu ľudskej existencie zostávalo len umelecké dielo, úplné odovzdanie sa tvorbe, maximálne vyjadrené Ja, samotvorba Boha v človeku.

Uprostred knihy je suchý list stromu – nie je to záložka ani náhoda, možno iba „pamiatka na výlet“, no skôr „čosi zo sveta“, list upozorňuje na márnosť slávy pozemskej krásy (podobne ako mŕtva labuť v *Rubľovovi*) a vytvára k „večnosti“ umeleckého diela kontrapunkt „vanitas“ – večnej krásy smrti. Zároveň pripomína svet ako živú entitu, absolútne hodnotnú „tu a teraz“ práve vzhľadom na svoju pomínutelnosť. (V *Obeti* poštár Otto pripomenie starou mapou, ktorá je ale „originálom“, Alexandrovi vonkajší svet, ten, ktorý opustil kvôli „večnému“. A v tomto nepresne značenom svete ľudia „nežili zle“).

Význam Leonardovho diela je tu jednoznačne pozitívny, tento moment vzťahu k renesančnému géniovi sa však vyvíja, nakoniec v *Obeti* prechádza radikálnou zmenou. Od dreva k mramoru, od Rubľovovej ikony k Leonardovmu *Klaňaniu*, taká je cesta Tarkovského ideálu v *Zrkadle* (aj keď posledným obrazom knihy sú majstrove štúdie detailov rúk zopätých pri modlitbe). Kniha je tu mostom do európskej kultúry hlavne pre Autorovho syna Ignata, ktorý si obrázky prezerá, vstupenkou do slobodného sveta skutočne podstatných súvislostí, pokračovaním cesty, ktorú nastúpil nahryznutím jablka pri hádke rodičov.

(Tarkovskij opäť dokumentárne zobrazuje sám seba, tentoraz už ako staršieho chlapca, rozumné dieťa. Je mĺkvy, ale v očiach, črtách má už divý lesk, je to tvár budúceho „nadčloveka“, odvážneho bohohľadača, jurodivého. A potom – v *Obeti* je chlapec bez hlasu a s tvárou skrytou pod klobúčikom čistým ideálom dieťaťa, bez boja, bez hnevu, len „buďte ako deti“. Podobne Bergman v *Mlčaní* vykresľuje seba samého ako rachitického, krivajúceho poloidiota, ktorý všetko vníma a nič nechápe, navyše s vesmirom pokrivených vzťahov k sexu v motívoch matky, trpaslíkov a podivných obojručných hier hotelového sluhu, zatiaľ čo Alexander z *Fanny a Alexander* s magickými očami a bábkovým divadielkom je už tvorca a duša absolútna – tvár anjela prezrádza asexualitu, Bergman sám seba stavia ako snový ideál, platónsku ideu detstva. Obaja režiséri vo svojich posledných filmoch zobrazujú seba samých ako deti a to v podobe čistých anjelov. Ospravedlňujú svoje celoživotné konanie nevinnosťou, hovoria „boli sme dobrí v základe“ – a ako na počiatku, tak aj naveky.)

Pre Rusa, snáď budúceho umelca (ak sa vyhne vojenskému učilišťa), je premostenie k európskej kultúre nevyhnutnou podmienkou, pretože je vždy prestúpením hraníc tradičného ruského

izolacionizmu rezaného aziatskymi spodnými prúdmi v charaktere a ortodoxného samospasiteľstva, tiež bezvýchodiskovej uzavretosti do nekonečnej šírky Ruska a kruhu jeho šialenstva, je zážitkom autentického dotyku s vyspelejšou kultúrou, so samým základom euroatlantickej civilizácie. Pre Ignata je kniha Leonardových kresieb prelomovým poznaním a zároveň záchranou.

Sme opäť v súčasnosti, teda v Sovietskom zväze roku 1975, v moskovskom byte sovietskeho umelca. Stačila malá nepozornosť a modernej žene (má „sexappeal“) sa všetko vysypalo z kabelky na zem. Požiada syna Ignata, aby jej pomohol zbierať. Matka nadáva na svoju „unáhlenosť“, resp. na nutnosť stále sa niekam ponáhľať. Narážky na nemožnosť „zastavenia“ sa vyskytujú vo viacerých „dobových sekvenciách“, hovorí o nej Lekár v úvode, teda roku 1935, potom Matka v tlačiarňi a manželka Autora v súčasnosti. Nepozastavenie sa, teda nenahliadnutie, je dôvodom mnohých zlyhaní, straty hĺbky vzájomných vzťahov.

– Ignat! Pod' sem, ja odchádzam, – Ignat si ešte len pred chvíľou pozeral knihu Leonardových kresieb, keď teraz kráča, má už v sebe dôstojnosť budúcej osobnosti.

– Božemôj, pod', zbieraj, – súri ho krásna Matka.

Ignat zaujme na podlahe „ženskú polohu“ a hrá sa s mincami v dlani.

– Stále tá istá historka, ponáhľaš sa... Neukladaj to, daj to len tak, nie je už čas!

– Au, prúdom... – Ignat sa mykne, akoby ho zasiahol elektrický prúd, nakoniec, niečo podobné sa vlastne aj stalo, – prúdom ma striaslo...

– Akým prúdom?

– Akoby to už niekedy bolo. Tiež som zbieral peniaze, – hovorí teraz úplne iným jazykom Ignat, ale jeho matka, keďže je žena a navyše „slepá“, nechápe.

– Čo? Čo?

– A vlastne som tu po prvýkrát, – smeje sa vzápätí chlapec.

Prstami sa dotýkal mincí a zamyslene pritom mrmlal. Zasiahol ho „prúd“, ktorý bol veľmi silný a prichádzal „odnikiaľ“ (aj Otta v *Obeť* zrazí k zemi zlý anjel a tiež ho nie je vidieť). Tarkovskij tvrdí, že ide o „priame oslovenie“, veď sa to o chvíľu celkom zreteľne ukáže v realisticky presnej a pritom ireálnej „návšteve“...

Matka je však naozaj príliš ďaleko od Ignatových duchovných sve-

to. Hoci zaregistruje jeho „posvätný styk“, považuje synove slová za nutný „šum“, bláznivého sprievodcu inak nepochopiteľného obdobia chlapcovej puberty. Jej odpoveďou je preto okamžitý „mentorský príkaz“, chápaný ako záchrana poriadku a čistoty. U ženy však zároveň neklamný znak hystérie prameniacej z pohlavnej nespokojenosti:

– Daj sem peniaze a prestaň fantazírovať, veľmi ťa prosím. Počúvaj, pozbieraj to, aby tu nebola špina, dobre?

Matka vstane a prejde k dverám, poslušný Ignat ide za ňou „zavrieť“. V tomto zábere nezabudne Tarkovskij zdôrazniť „prázdnotu“ izby, v ktorej sa už o pár sekúnd odohrá „návšteva“. Matka sa ešte vráti, z chodby vydáva posledné inštrukcie:

– Počúvaj, prosím ťa, ničoho sa tu nedotýkaj, a keď príde Mária Nikolajevna, povedz jej, aby nikam nechodila, dobre?

Podobná priepasť delila Autora a Matku, nemožnosť vzájomného pochopenia je však u Tarkovského fatálna (nikto „nemôže pochopiť inú kultúru“, zdôrazňuje Gorčakov v *Nostalгии*) a navyše, zdá sa, nie je to len problém diferencie kultúrnych archetypov, už aj pohlavná odlišnosť je dôvodom na hĺbkový omyl či zrážku. Zásadný rozdiel medzi mužom – princípom vertikály (vesmír a duch) – a ženou – princípom horizontály (zem a život) – je pôvodcom nedohody, nedôvery, večného zápasu či dokonca nezmieriteľného boja.

Ignatovo náhle osvietenie je podľa pseudoteistických koncepcií spomienkou na minulé životy. Iné zdroje výkladov sveta by v ňom určite videli podráždenie nervovej sústavy výraznými, no len materiálnymi a náhodne synchronizovanými podnetmi. My vieme (teda spolu s Tarkovským veríme), že za Ignatom prišla na návštevu „duša Ruska“. S posolstvom, prirodzene...

Aj tu sa Tarkovskij hrá s motívom, ktorý už predostrel v sekvencii „Žena a čas“. Je niečo viac za zrkadlom našej hmotárskej existencie, alebo len smradľavá diera plná červov? Vidíme, alebo sme slepí, či niet čo vidieť? Môžeme ako Jakub pozrieť Bohu do tváre a žiť, alebo ako tvrdí filozof s kladivom, „Boha niet“?

V každom prípade sa Ignat posúva dopredu, jeho rozlišovacie schopnosti sa zostrujú a tak sa stáva mužom s duchovnými dispozíciami. Je zreteľné, ako Tarkovskij miluje túto svoju polohu, keď ešte len Boh vedel, že je géniom, preto vráza do detského srdca dobodaného dýkou ruskej tragédie ešte aj ihlu krutej melanchólie a zbesilo pritom naráža krídlami do stien zranenej sebalásky – bez

výkriku, pretože veľké bolesti sú nemé, avšak s urputnosťou slávnych sebatrýzniteľov – Nikolaja Stavrogina, Ivana Karamazova či kniežaťa Myškina.

Po odchode Autorovej manželky, Ignatovej matky, si jej náhle osamelý syn letmo prezrie hrubé knihy na poličkách na chodbe (podľa fotodokumentácie filmu vieme, že matku neposlúchol, poriadok nezachoval, „dotýkal sa“ a knihy rozložil po celom byte tak, že by to už drsnejším spôsobom nezvládol ani oddiel „spec-naz“ z KGB, scénu Ignata s rozhádzanými knihami však Tarkovskij nepoužil). Vzápätí chlapec objaví v (predtým prázdnej) izbe už spomínanú „náštevku“.

Celkom nečakane sa tu totiž doslova „zjavili“ dve ženy, pani a jej slúžka... opäť odvážna realizácia snového motívu. Tarkovskij posadí do bytu nielen španielsku rodinu, ktorá by tam za normálnych okolností naozaj nemala čo robiť, ale aj postavu vytrhnutú z „kolektívneho podvedomia“. Jedinou úlohou tejto „do súčasnosti kostýmovanej“ dobrej víly je donútiť Ignata čítať nahlas list, v ktorom Puškin píše Čadajevovi o veľkosti ruskej obete, o záchrane kresťanskej Európy Rusmi v období, keď bola ohrozená inváziou Mongolotátarov. A čítať veľké slová, to je „skrytá odmena“ pre nechápaného, neprijímaného Ignata. Každý správny génus musí byť najskôr oplúťý výsmechom, nezájumom či nepochopením, aby mohol „pod zemou privítať Boha“, a to sa práve deje.

Ignat hladil knihy na policiach na chodbe, no cinknutie lyžičky o „čašku čaja“ ho strhlo a vydesilo, musel otočiť pohľad a pozrieť na obe ženy, ktoré sa teraz tvária, akoby súčasťou domácnosti boli odjakživa.

– Len poď ďalej, dobrý deň. Jevgenija Vasilievna, ešte jednu šálku pre mladého muža, dobre? – slúžka s tvárou večne namosúrenej „baby“ prejde okolo Ignata a v dlhom zábere sa stráca na chodbe bytu, kde ešte nezabudne zhasnúť.

– Vezmi zošit, prosím, zo skrine, na tretej poličke skraja, – velí Ignatovi pani s čiernymi vlasmi, vyzera ako Achmatovová v najlepších rokoch. – Áno, ďakujem. Prečítaj mi stránku, ktorá je založená stužkou.

Ignat poslušne plní jej rozkazy, stojí v priestore prežiarenom „nelogicky“ postavenými zdrojmi teplého svetla, akoby sa kúpал v leonardovskom „sfumato“.

– Keď Rousseau dostal pri dizertácii otázku, ako veda a umenie ovplyvňuje ľudskú morálku, odpovedal, že negatívne...

- Nie, nie, čítaj len to, čo je podčiarknuté červeným perom. Máme málo času, - upozorní ho žena.

- Napriek tomu, oj nie, - zase sa zmýli Ignat, ale na tretikrát už nájde to „správne miesto“. - Pravdaže nás schizma oddelila od ostatnej Európy, tým sa stalo, že sme sa nemohli zúčastniť na žiadnej z veľkých dejinných udalostí, ktoré ňou zatriasli. No mali sme vlastné poslanie. Bolo to Rusko, ktoré pohltilo mongolskú expanziu na svojich šírých priestranstvách. Tatárom sa nepodarilo prekročiť naše západné hranice a kresťanská civilizácia bola zachránená. Aby sme to dosiahli, museli sme byť úplne osamotení, oddelení od Európy a tak, hoci sme zostali kresťania, boli sme cudzí v kresťanskom svete. A čo sa týka našej historickej neidentity, musím s vami nesúhlasiť. Ruku na srdce, nemyslíte si, že je na súčasnom Rusku čosi veľmi dôležité, čosi, čo ohromí budúceho historika? Aj keď ja osobne som srdečne oddaný cárovi, zďaleka nie som nadšený všetkým, čo okolo seba vidím, ako muž slova som podráždený, ako človek s predsudkami sa cítim napadnutý, ale prisahám na svoju česť, že by som svoju vlasť nevymenil za nič na svete a dejiny našich predkov sú pre mňa len tie, ktoré nám Boh dal. Z listu Puškina Čaadajevovi 19. októbra 1836.

Ignat číta ako každý chlapec, ktorému prikázali, v jeho prejave síce chýba „evidentné nadšenie“ či nebodaj pátos, ale predsa len je to „nutný krok“, hlavne pre neho samého, „pani-víla“ sústredene počúva, pričom v obraze sa dôraz kladie na rukou pisaný text v zošite, potom na posvätné sústredenie pri počúvaní „slova“ a následne šálku, ktorá svietená v celku rázne sa premieňajúcimi komplexnými svetelnými „atmosférami“ evokuje vlny času, strávené ľuďmi pri rozjímavých rozhovoroch o sebe, Rusku a živote vôbec pri šáločke čaju, ako to už v tejto krajine býva dobrým zvykom. Za Ignatovou hlavou sa skvie čiernobiela fotografia, je to portrét niekoho z rodiny zamlada, možno je to sám režisér, možno jeho matka, ktovie...

V čítaní preruší chlapca klopanie na dvere. Matka ho upozornila, že príde stará mama, mal by ju čakať.

- Chod', chod', otvor! - láskavo mu prikáže víla.

Ignat ide otvoríť a naozaj tam stojí Matka - už stará žena - skutočná matka Tarkovského. Chlapec ju však nespoznáva a ani ona sa k nemu nehlási, povie len, že si zmýlila poschodie:

- Och, tuším som netrafila.

Ťažko povedať, či Tarkovskij nevkladal túto repliku do úst vlast-

nej matky s položartovným zámerom. Avšak vážne – pokiaľ sa syn s matkou nezmieri naozaj, kým on neurobí prvý krok a ten musí byť autentický, nemôžu sa spoznať ani tí najbližší, hriech medzi generáciami treba odčiniť veľkým odpustením a prijatím. Slovo treba vysloviť a čin sa musí vykonať, až potom môžu ľudia opäť pristúpiť k sebe. Ignatov otec sa nevie zmieriť s objektom svojej dávnej a fatálne nenaplnenej lásky, nezrelej a len v tragickom zmysle oprávnenej nenávisti k matke, a preto ani jeho dieťa svoju starú mamu nespoznáva. Opäť veľmi odvážne, žiadalo by sa povedať „surrealistické“ tvrdenie stvárnené vonkoncom veristickou metódou, dokonca prvoplánovo divák ani nechápe, čo sa to dočerta vlastne deje, v prázdnom byte náhle vyskočia akoby z hrobu dve strašné ženy, potom sa pred dverami trasie bábuška a stále sa vlastne „nič skutočné“ neodohráva... Tarkovskij bezočivo vynecháva všetkých, ktorí nečítajú Braillovým písmom, za ťažko vydeté peniaze sovietskych pracujúcich predvádza svoje „chiméry“...

Idúc však po našej ceste, musíme povedať, že akoby nebolo dosť vládnucej ničoty, človek odsudzuje ešte aj sám seba k peklu nekomunikácie a ignorantstva len na základe svojich komplexov a neliečených frustrácií, ktoré nakoniec – pri ich pomenovaní – vyznievajú banálne. Konštrukcia týchto psychických porúch, indispozícií a nedostatkov sa „obsahovo aj formálne“ podobá nielen starej štruktúre „ruskej duše“, ako ju poznáme z literatúry do roku 1917, ale mapuje aj konkrétny dopad červeného ideálu na človeka. Spojenie matičky Rusi zmietanej gigantickým zlom a syna básnika je drasticky funkčné, bolestne úprimné a jurodivo pravdivé. To je zároveň vysvetlenie faktu, prečo je ruská ikona „živá“. Vo chvíli, keď je syn básnika na vrchole svojho iniciačného sna, keď vstupuje do „kultúrneho kódu“ rodnej zeme, jej duše a sám saje z ducha svojej krvi, jednoducho nespoznáva vlastnú „bábušku“. Aké poetické, geniálne i sadistické zároveň.

Keď sa Ignat vráti od dverí, miestnosť je prázdna. Na stole však zostala po pohári čaju, z ktorého si víla sem-tam odpila, zrazená para, tá sa postupne stráca, no spolu s vygradovaným hudobným motívom je to tak pre Ignata, ktorý proces pozoruje, ako aj pre diváka hmatateľný, konkrétny dôkaz existencie metafyzickej prítomnosti dobrej sily... a ona má o Ignata záujem. Je to práve tá „slávnejšia časť“ Ruska, jeho „národná duša“, ktorá sa pred chlapcom prebúdzá, a teda, ako sme povedali, scéna je tvrdením, že mladý Tar-

kovskij „bol oslovený“ a má právo, dokonca povinnosť, skrátka, „je nutné, aby filmom spasil“.

V Ignatovi oživa ten hlas, pred ktorým, keď zavolá, ľudia nadarmo zapierajú nohy do zeme. To je Tarkovského priepustka do neba a ospravedlnenka za skorú smrť zároveň. (Aj keď vo filme ide o projekciu Tarkovského syna a nie o spomienku na vlastné detstvo, je to dvojrola herca – chlapca z deja okolo roku 1935 a zo súčasnosti, teda z roku 1975, Tarkovskij predsa len „zreteľne“ prelína citové svety oboch tak, že je zrejmy ich spoločný menovateľ.)

– Hej! – zakričí Ignat do prázdnej miestnosti. Víla zmizla, zazvoní telefón.

– Áno.

– Ignat, ako sa máš, všetko v poriadku? – volá otec, ťažká hodinka nastala...

– Hmm.

– Mária Nikolajevna neprišla?

– Prišla nejaká, pomýlila si byt.

– A ty, čo robíš? Len tam nerob neporiadok. Máš známych? Chlapcov, dievčatá...

– Z triedy. Oni... čo tam po nich...

– Ja som sa v tvojom veku už zaľúbil. Počas vojny, bola to taká ryšavka hrdzavá, mala stále popraskané pery, doteraz si to pamätám. Behal za ňou ešte náš veliteľ, zranený. Počúvaš ma?

Autor vychováva svojho syna cez slúchadlo, teda moderne, snaží sa ho navadiť na svoje spomienky, na obraz svojej prvej lásky, chváli sa, že on v jeho veku už bol zamilovaný (existuje totiž tá večná súťaž medzi samcami, kto bol „pri tom“ skôr), a nezaujíma ho etická stránka jeho správania, necíti ju ako chybnú. Ako otec vytvára tie isté zdroje bolesti, pre ktoré sám tak veľmi trpel v polohe dieťaťa.

Spomienka na „ryšku“ sa hneď aj objaví – počas vojny chlapci na hodine brannej výchovy strieľajú zo vzduchoviek do drevenej ohrady. Je zima, okolo strelnice prechádza dievčina v krátkom kabátiku, na dlhých nohách chránených hrubými pančuchami a s nadmieru eroticky vyvinutým telom. Záhadne sa usmieva. Bola by dokonalá vo svojej kráse, ale na perách jej mokvá herpes, táto porušenosť je znakom, ktorý odkazuje na jej horizontálnu konštitúciu, je matkou, súčasťou princípu „zeme“, sťahuje dole... Muž sa na nej môže pošmyknúť, spúta mu krídla... a žiadna krása z tohto sveta nie je dokonalá, všetko v čase podlieha zmaru.

Autor ako chlapec ju pozoruje. V najhroznejšej z bolestí, v pubertálnej pohlavnej žiadzi, oprie hlavu zabalenú v ušianke o železnú kladu. Nasleduje obraz hlavne strieľajúcej vzduchovky, po jej hladkom povrchu sa kĺže bod ostrosti v dlhom veľkom detaile. Rache výstrel s mnohonásobnou ozvenou. A scénu preberá postava omnoho dokonalejšia vo svojej vnútornej kráse – „inštruktor brannej výchovy“. Muž žiada od jedného z chlapcov vysvetlenie, prečo strieľal „nad“ drevený val strelnice, keď príkaz hovorí strieľať „na nepriateľa“. Chlapec so zraneným čelom v kozáckej „papache“ sa bráni tým, že pri múre nikto nie je, že je tam len drevo – avšak Inštruktor zdôrazňuje fakt reálnej existencie nepriateľa a práve na tom mieste. Tarkovskij deklamuje samostatným záberom valu, za ktorým lietajú vrany, že ide o Inštruktorov omyl, že pravdu má chlapec, no za jej obranu musí pykať.

– Hej, ty, kam si strieľal? Myslíš, že som nevidel, strieľal si dohora! Vieš, čo z toho budeš mať?

– Čo som urobil?

– Akože čo?

– Ved' tam nikto nie je!

– A keby bol?

– Kde? Tam sú len stromy...

– A keby sa niekto vyškriabal na strom?

Odvaha k pravde musí prejsť skúškou aj v prípade druhého chlapca. (Autor ako dieťa je tu vlastne len pozorovateľom, sám do deja nezasahuje.) Spor, o ktorý ide, sa do slovenčiny dá ťažko preložiť, pretože ruské „krugom“ v jazyku armády znamená len „čelom vzad“, u nás sa vo vojenskom slovníku prekladá takisto, čo ale nie je jeho význam v bežnej ruštine. Z čisto lingvistického hľadiska výraz „krugom“ označuje aj v ruskom jazyku len jedinú: obrat po obvode 360 stupňov. Ruské „utrpenie z rozumu“ sa tu predvádza ako Čičikov na nečakanej návšteve...

– „Krugom“! Povel bol „krugom“! – prikazuje Inštruktor.

Lenže chlapec sa otočil do kruhu, teda skutočne urobil to, čo mu bolo prikázané, obrátil sa presne „kruhom“ a teraz ako jediný z malých „brancov“ stojí vlastne opačne, chrbtom ku strelnici. Takéto srandičky však Inštruktor len tak „neprehltne“.

– Čo tu vystrájate? Polož pušku na miesto! – ozve sa hlas Inštruktorovho pomocníka v pozadí.

– Ved' som urobil obrat kruhom! – bráni sa chlapec.

- Základný výcvik máš? Máš alebo nie? - tlačí muž na chlapca celou váhou svojej uniformovanej autority.

- „Kruhom“ po rusky znamená „kruhom“, to som aj urobil. „Kruhom“, ako sa mi zdá, označuje obrat o 360 stupňov, - hovorí malý, no hrdinský bojovník v strese, vzbúrili sa „vlasti“, akoby niekto povedal Stalinovi „chod' do riti“. V takej chvíli obvykle človek umrie od bázne skôr, než ho zastrelia.

- Akých tam stupňov, Asafijev! Kruhom! Na palebnú čiaru pochodom vchod! - opakuje dookola Inštruktor príkazy, chlapec ich však vykonáva podľa „archetypálneho diskurzu semiotického významu“ ruského slova. - Pošlem Ťa za rodičmi!

- Za akými rodičmi? - pýta sa táto sirota s plačom na krajíčku.

- Za takými, akých ti treba! - zahuhle vojenské vedomie ľudským hlasom.

Teraz už odvážny vzbúrenec plače, ostatní sa mu, samozrejme, smejú.

- Čo je to palebná čiara? Nerozumiem, - hovorí cez slzy s kamennou tvárou tento oceľový človek, nezlomný charakter a veľký národný hrdina, ktorý ešte nedosiahol vek desiatich rokov.

- Ľahni si na podložku! No!?

- Jeho rodičia umreli za blokády! - vykrikuje niekto zo skupinky tých, ktorí poslúchli, poslúchnu a budú poslúchať vždy všetko, čo sa im povie, aj keby to bol zjavný nezmysel.

Na príkaz zaujať bojovú pozíciu reaguje teda chlapec takisto odmietavo, nevie totiž, čo tento termín označuje. Táto trojnásobná vzbura dvoch chlapcov, ktorí svojim zotrvaním na pravde dokážu vykonštruovanosť, smiešnu, infantilnú nezmyselnosť celej situácie, dovedie Inštruktora k zúfalému pokusu obhájiť zmysel vlastnej činnosti. („Bojová pozícia“ sú v skutočnosti len rozvlhnuté matrace na zemi. Chlapci sú tak podľa prvého príkázania Solženicynovho evanjelia „spasení“, pretože nedovolili, aby lož išla cez nich.)

Bývalý vojak vysloví zjavnú tautológiu, jeho výrok je však predovšetkým dôkazom sily iracionálnej, mystickej stavby propagandistickej ľži na úkor akejkoľvek hodnoty pravdy:

- Palebná čiara je palebná čiara, jasné?! - autoafirmuje sa Inštruktor. - Markov!

- Tu!

- Urči základné diely malokalibrovky TOZ číslo 8.

- Pažba, hlaveň... - Markov vyzera, akoby viackrát za sebou

spadol na hlavu bez úspechu následného liečenia. Tarkovskij ne-nápadne žartuje na žánrovú tému „armádne cvičenie“ a stavia tu kontrapunktory rôzneho druhu: leningradskej sirote sa vysmieva aj sám „Autor“ ležiaci spolu so spolužiakmi poslušne na matracoch (v každom prípade to neprispieva k pozitívnemu vykresleniu jeho morálneho profilu a je asi „hrdinské“ na seba takto spomínať), zámerne nastriháva pokazenú „klapku“, kde sa herec v postave Inštruktora krátko rozosmeje a potom zase ovládne, a napriek tomu je práve tento „dysfunkčný“ záber plný vnútorného napätia a Inštruktor pôsobí, akoby on sám bol v tejto chvíli skutočným Stalinom (náboje deťom rozdáva v takých nežných gestách, ani čo by im hádzal „konfetki“). A napriek tomu, že je k chlapcom „zlý“, v hodnotení Markova má úplnú pravdu.

– Ty sám si hlaveň! – nehovorí to však nepriateľsky a možno by nikomu z chlapcov nedokázal naozaj ublížiť. Na postave Inštruktora cítiť, že ho má Tarkovskij v podstate „zvláštnym spôsobom“ rád.

– A čo je to vlastne hlaveň? – spýta sa malý „Autor“, skrytý v ušianke, ale nikto mu neodpovedá.

Pri vydávaní granátov sa postihovaný chlapec nezdrží a pre zmenu on vyskúša Inštruktora.

– Má granát! Daj ho sem! Drž ho! – kričia chlapci.

– Asafijev, nerob to! – ten však odistil granát a vrhol ho do priestoru strelnice.

– Kryte sa! – vykrične Inštruktor a sám sa skokom vrhne na zem.

– Nehýb sa! Kam ideš, Širokov! Zabije ťa! – kričí už z „podhľadu“, rozťahnutý na drevenej podlahe.

Po chvíli napätého ticha niektorý z chlapcov vykrične:

– To je cvičný!

Inštruktor zostal ležať nie ako vojak, ale v polohe „zranenej ženy“, jeho okamžité „zloženie sa“ k zemi evokuje postoj slabocha. Nedostatočnosť bojovej sily u tohto muža však má svoj „prirodzený pôvod“, teraz, keď leží na dreve podlahy strelnice, vidíme, ako sa mu na odhalenej hlave vzdúva na mäkkom podklade koža, pulzuje (hlava mu pracuje podľa srdca) – muž nemá časť lebečnej kosti, prišiel o ňu vo vojne. Chápeme, prečo skončil ako inštruktor a prečo je zlý – cíti sa vyradený z veľkej oslavnej „úlohy“ prispievajúcej v každom momente k neodvolateľnému potvrdeniu „zmyslu“ tak jeho života, ako aj sveta, v ktorý verí.

Po kolenách sa doplází k priesvitnej ochrannej prilbici, ktorá vy-

zerá ako jednoduchá sklená miska na ryžu, a teraz už „dôstojne“, zároveň opatrne či nežne si ju nasadí na svoju „mäkkú hlavu“ a na ňu ešte pomaly položí vždy rešpekt vzbudzujúcu vojenskú čiapku.

– A ešte aj Leningradčan, blokádnik! – mrmle si Inštruktor, ktorý po tomto incidente nemá už naozaj nič. Ťažkým krokom prejde k stoličke, unavene si na ňu sadne. Od tejto chvíle už nie je najvyššou autoritou na svojej strelnici. Ponižení chlapci donútili boha vzdať sa falošného mandátu. (Aj Mária v *Obeti* je trikrát ponižená, no nakoniec prevýši všetkých. Poslední budú prvými...)

Nasledujú tri obrazy, ktoré sa viažu k tomu istému významu: dievča si siaha na herpes, na dokumentárnom zábere z vojny sa vojakom zrúti do vody delo naložené na plti a chlapec, ktorý hodil granát, odchádza zo strelnice ako morálny víťaz. Táto formálne nekoherentná triáda prináša významné posolstvo – človek sa nemôže spoliehať ani na krásu, lebo tá nikdy nie je dokonalá a nepretrvá v čase, ani na silu, lebo i tá bude pokorená inou silou, menšou či väčšou, no vždy porazená, ale iba sám na seba a potom sa stane „neviditeľným cárom“. Chlapec totiž prechádza pomedzi spolužiakov a zatiaľ čo oni kľáčia či ležia, on kráča s hrdo vztýčenou hlavou.

Nasledujúca sekvencia je podľa Tarkovského uholným kameňom filmu, jeho ústredným bodom. Nenatočil ju však on sám. Kameraman, ktorý snímal prechod sovietskej jednotky cez jazero Sivaš počas protinemeckej ofenzívy v roku 1943, zahynul niekoľko hodín potom, čo nakrútil konkrétny materiál. Nedočkal sa ani jeho projekcie. A väčšina z tých, ktorí sú na obraze zachytení, padla ešte v ten deň, ostatní o niečo neskôr, no bezpečne nikto z nich neprežil viac ako dva dni.

Celá sekvencia má rovnakú atmosféru ako scéna vypúšťania družice. Z močaristého jazera stúpa hmlistý opar, cez mliečnu hmlu prestupuje rozptýlené slnečné svetlo. Vojaci ako novodobí otroci pri stavbe pyramídy tlačia alebo vlečú vojenskú techniku, niektorí po dve-tri bomby prevesené cez plecía. Postupujú vpred, ich jediným cieľom je nasledujúci krok. Niektorí polonahí (jeden z nich má zarážajúco krásne nohy), iní v ťažkých kabátoch, no všetci špiňaví, zničení ako praveká horda po boji (na bahnitej vode plávajú rozmочené karty, teraz už nečitateľné znaky ich osudu). A napriek zreteľnej dráme prijímame zo scény najmä jej neskutočný, snový lyrizmus, obraz na malej ploche narastie do rozmeru homérskej *Iliady* stvárnenej s „duchovnou graciozitou“ povedzme takej *Kapi-*

tulácie Bredy od Velázquez, hoci vlastne všetci do jedného sú Repinovými „burlakmi na Volge“. Konkrétna, aktuálna bolesť sa postupne, ako sa do scény vnárame, zamieňa za symbolický námet, no zbavený žánrovej charakteristiky. V tom tkvie jej tajomstvo, ono je zároveň dokladom majstrovej úrovne „tvorby“, dôkazom excelentnej artistnosti neznámeho vojenského spravodajcu. Práve jeho zásluhou môžeme začať veriť, že obeť týchto ľudí nebola zbytočná, práve takýmto stvárnením sa stáva nadčasovou... Už vlastne mŕtvi bojovníci sa vracajú namáhavým krokom, husím pochodom, späť cez tunel času (umením prevrátený naopak) a slávobránou filmu *Zrkadlo* vstupujú do večného života. Tarkovskij ešte umocňuje výsledný efekt (okrem dramatického strihu materiálu) básňou *Život, život* od svojho otca, ktorú s miernym pátosom číta opäť Innokentij Smoktunovskij:

*Neverím planým predtuchám a jed,
klebety, že sa skoro nebo zrúti,
ma nevystrašia. Lebo smrti niet.
Život, ten nesmrteľný je a smrti
sa netreba báť v žiadnom veku, veď
jasnejšiu pravdu ťažko vymyslieť.
Tmy ani smrti nieto v tomto svete.
Na morský breh sme stali, na mólo,
a ja som z tých, čo vyťahujú siete,
keď nesmrteľnosť tiahne okolo.*

*Žite, a nikdy nezrúti sa dom.
Privolám storočie, aké len treba,
vstúpim doň a dom z prachu zdvihnem v ňom.
Už viete, prečo deti, čriepky neba,
i ženy so mnou sedia za stolom.
Je to stôl vašich pradedov a vnukov –
už dnes sa za ním deje budúce.
Ak čo len pohnem svojou ťažkou rukou,
päť lúčov vám hneď ľahne na srdce.
Pod každý deň som ako výstuž napol
vlastné kľúčové kosti, zažal v ňom
a čas som pokryl veľmi presnou mapou,
sám prešiel som ním ako Uralom.*

*Vyberal som si dobu priaznivú.
Na juh sme išli a pod päťami chlapov
vietor dvíhal prach. Svrček blúznivú
pieseň hral a hneď zaprorokoval mi
o smrti s prstom zdvihnutým jak mních.
Osud, ten mám však k sedlu priviazaný,
takže aj teraz časom nesený
tak ako chlapča stojím v strmeni.*

*Dost' mám nesmrteľnosti, aby žiaľ
a krv mi v každej dobe prúdom tiekla.
Za tichý kút a za istotu tepla
aj vlastný život dávno by som dal,
keby ma on, čo ako ihla letí,
ako nič neťahal vždy ponad svety.*

Tarkovskij v týchto chvíľach spája viacero samostatných, obsahovo významných sekvencií do vnútorne viazaného celku veľkej ruskej drámy. Strelnica a prechod jazera vypovedajú o utrpení detí podobnom trápení ich otcov na fronte.

V scéne sánkovania v nežne útulnej krajinke skrytej pod snehom, ktorá dôsledne kopíruje esprit obrazu Pietra Bruegela ml. *Zimná krajina s korčuliarmi*, si plačúci víťaz, chlapec zo strelnice, piska. Bráni sa chápadlám zúfalstva – bez rodičov, v krajine hladu a vojny, vystúpa na vrch zasneženého návršia a s vnútorným odhodlaním, ktoré je u dieťaťa viac než heroické, teda božské, vytláča zo srdca strach a beznádej, zbavuje sa jarma všadeprítomnej smrti.

Zábery z dobytého Berlína, vztyčovanie zástavy, mŕtvy Hitler (aj keď to nie je on) sú listovaním v pamäti azda každého Rusa, ide síce o obrázky oficiálnej sovietskej propagandy, no dá sa predpokladať, že neboli do filmu zaradené z povinnosti (ako v Končalovského *Sí-biriáde* mohutne vybozkávaný Brežnev) – násilie vrcholí záberom výbuchu atómovej bomby. Vojna, zmanipulované davy Maových prívržencov, americké riešenie konfliktu s Japonskom, masa zla sa valí na ľudí v zázemí, aj na chlapcov na strelnici, aj vojakov na jazere, vo filme je táto lavína deštrukcie verejným roztrhnutím rúcha, kvilivým „Žalujem!“ a zároveň dôležitým motívom v Tarkovského osobnom styku s osudom. Atómová bomba predvedená v dokumentárnom zábere stáva sa neskôr v *Obeti* hlavným zdrojom desivého psychic-

kého stavu Alexandra. Ruka ľudského hriechu, ktorá rozmetáva svet ako dalajláma mandalu, straší Tarkovského až po samý kraj únosnosti. Na prahu smrti tvrdil, že sme svedkami postapokalyptickej doby, že svet vlastne už aj tak v „pôvodnej podobe“ (keď voda bola čistá) neexistuje...

Chlapcovi osamelo stojacemu nad krásnou, pokojnou krajinou ukrytou pod bieloskvúcim snehom si sadne na hlavu vtáčik, obrazne povedané – navštívi ho Duch Svätý... Vezme ho do dlane. Elegančný pohyb ruky je námetom pre samostatný obraz. Lyrika, neha a nevýslovná čistota sálajú z tých pár sekúnd obrazu, v ktorých chlapec s vtáčikom na hlave ustrnuli – spasení. Je to zároveň popretie možného brutálneho konca sveta? Alebo len nekonečná sila nádeje, tvrdenie, že to človek ešte nejako zvládne, že je možné sa zachrániť?

Nasledujú obrazy nakrútené na sovietsko-čínskej hranici začiatkom päťdesiatych rokov, kde sfanatizovaní čínski mladíci prerážajú kordón sovietskych pohraničníkov a mávajú pritom Maovými knižkami ako jedinými pravými zjaveniami „pravdy“. Ľudská tuposť a bezbrehý fanatizmus sú nielen ponižujúcimi odhaleniami doby veľkých ideí, ale predovšetkým osvetlením štruktúr ostnatého drôtu drhnúceho vtedajšie územia ľudskej duše. Nutné zlo dopadá práve na chlapca, leningradského „blokádника“, akoby mu ešte nebolo dosť (aj on sa na snehu šmykne a spadne), obrazy celostnej skazy uzatvárajú do svojej smrteľnej náruče jeho samého i krátku, no mimoriadne pôvabnú scénu s vtáčaťom.

Matka sa skláňa nad drevom, nožom sa pokúša rezať latku na kúrenie, za ňou sa ozve otcov hlas:

– Marusia, a deti, kde sú deti?

Otec sa náhle vrátil z frontu (krásny Oleg Jankovskij), prihládza si vlasy. Tarkovskij (určite podvedome) použil na tento záber zmäkčujúci filter, čo sa mu inak nestáva, za otcovou hlavou tiež padá páperie – to Boh sa vrátil na zem. Jeho žena má však na vec celkom zreteľne iný názor...

Knihu Leonardových kresieb, ktorú si prezeral Autorov syn Ignat, si teraz – o niekoľko desaťročí skôr – pozerá sám Autor ešte ako chlapec. Podľa výčítiek mladšej sestry, ktorá je spolu s ním v lese, sa zdá, že ju ukradol.

– Aľoška, poviem, že si ukradol cudziu knihu!

– Čo, čo...?!

-
- Poviem!
 - Ha?!
 - Čo to robíš? – mladý Autor ju atakuje.
 - Chod', chod', hovor!
 - Poviem, aj tak poviem!

Vzájomná hádka detí v lese prerastie do plaču, brat je k sestre zlý a dokonca ju fyzicky napadne. V tej chvíli sa z diaľky ozve otcov hlas.

- Marína! Marína! – dievča sa strhne a obzrie.

Obaja sa okamžite rozbehnú a bežia za otcovým hlasom smerom k domu. Záber sa končí detailom z opustenej „ukradnutej“ knihy, Leonardovou vlastnou podobizňou v neskorom veku, keď sa nakreslil ako starozákonný prorok, táto tvár však môže takisto stelesňovať ideálnu podobu Boha Otca. Chlapec sa pri behu potkne a spadne.

Otec prišiel na dovolenku v uniforme posiatej vyznamenaniami. Pritiahne si teraz deti k sebe a ony sa k nemu túlia v šoku z pretlaku emócií... až sa trasú. Autor ako dieťa sa obzrie okolo seba a v jeho črtách je viditeľný dokonca veľký hnev na oboch rodičov za to, že sa rozišli, na otca, pretože ich opustil (s veľkým ruským básnikom Arsenijom Tarkovským si syn pramálo rozumel), a na matku pre jej citový chlad (bojoval s ňou vo svojom diele po celý život). Obe deti sú tak citovo zdeprimované, že ani nie sú schopné prejavíť radosť či nežnosť. Autorova detská tvár poskytuje svojim výrazom dôkaz o miere závislosti od niekoho, ku komu prirodzene patríme a napriek tomu ho nemáme, nevidíme, nie sme s ním, kto sa o nás nestará, koho nemôžeme osloviť, aj keď na to máme plné právo, kto nás jednoducho „nechce“. Zároveň na tomto zničenom dieťati vidíme aj prejav vybojovanej individuality, ktorá sa zmierila so zlom už len tým, že ho fyzicky prestála, „prežila“ v zmysle časovej kontinuity v biologicko-vegetatívnom trvaní...

Poznanie a prijatie veľkých právd o nemožnosti lásky, o zradnej citovej prázdnote matky a voľbe osudu „nebudeš mať otca“, teda už prekonanie všetkého zla sveta, je v tejto sekvencii korunované Leonardovým obrazom *Dáma z Lichtenštajnska*. Z pozadia jalovcového kra, ktorý je hustý a pichľavý, vystupuje strnulá tvár ženy neobyčajne tvrdých črt a chladného, ľahostajného výrazu. Hoci oválna tvár, poloprivreté šikmé oči a akoby deformované čelo vyduté do nezvyčajného, hmotou preťaženého oblúka odkazujú na zásadnú

porušenosť či degeneráciu, prípadne primitivitu, esencia, ženský pôvab, ktorý z nej vyžaruje, dodatočne okúzľujú diváka a podmaňujú si ho tak nenápadne, že po chvíli už nepochybuje o existencii ideálu latentnej krásy (Leonardo mal s matkou Katerinou podobný problém, ako už odvrhnuté dieťa sa s ňou dokonca pravidelne stretával, čo u tohto titanského nositeľa nadnásobených ľudských kvalít muselo nutne vyvolávať autodeštruktívne búrky frustrácií a konfúzných pocitov. Odtiaľ zrejme pramení aj Leonardov „jasný“ vzťah k desaťročnému Salaiovi, ktorý dodnes žiadny historik z obavy o vlastnú „vedeckú povosť“ nenazve pravým menom). Aký je ale morálny imperatív, ako prečítať záruku mravnej sily, kde je z krásy prameniaca filozofická istota, o ktorú sa vnímateľ môže oprieť? Nič také nie je, nikdy nebolo, Boh bol vždy len mŕtvý, morálka je ľudský výmysel, okrem nejasných pocitov, morálnej skepsy a tušenia ťažko opisateľného „zákona chaosu“ nezostáva človeku nič... ak nerátame za zdroj samoobnovujúcej sa morálnej sily vnímateľa krásy čistý akt estetického zážitku. Ten totiž – zákryt formálnej štruktúry predmetu s ustrojením poznávacej schopnosti človeka, matrice jeho obrazotvornosti – je oným hľadaným výsledkom, ktorý divák slastne prijíma s jemu vlastným porozumením a je iba na ňom, či už vždy „autoaktívne“, alebo len v morálne mŕtvom, čisto „rozkošníckom“ nazeraní.

Možnože práve o toto Tarkovskému ide – relativizuje hodnotu aktuálneho rozmeru situácie, jej sociálnu tvár a povyšuje ju na ideál, k reflexii ktorého sa potom vzťahuje ako k osudovému znameniu, knihe života či záblesku večnej pravdy. Ale ponaučenie je len v nás (slastná a bolestná veľkosť umenia), jedni vidia, iní počujú, ďalší sa modlia, ostatní prejdú pomimo slepí navždy.

Ďalšia scéna je opäť zo súčasnosti.

Autor bojuje o svojho syna Ignata. Pýta sa ho, či by s ním chcel žiť. No nespojitosť otca a syna takisto ako rozpor matky a syna sú, zdá sa, osudové. Ignat odmieta otca, cíti k nemu odpor, choroba citovej vyprahnutosti a infekcia ľahostajného zla sa prenáša cez generácie. (Tento motív je k dispozícii aj v nádherne gýčovom prevedení, v záverečnej scéne *Doktora Živaga*, kde stratená Živagova dcéra po rokoch spomína, ako ju vo vojnovom chaose nechal jej otčím Komarovskij, ktorému verila, dôverovala ako nepodmienečne milujúce dieťa. „Pustil mi ruku,“ hovorí s prázdny pohľadom, „pustil mi ruku“...)

Takto pustených rúk je v Tarkovského diele viac, no plač ponížených a urazených detí je prekrytý silou ich nadľudského ideálu, veľkosti ich vlastného Boha, ktorého len ony vidia, a obeť, ktorá ich z „popola“ stvorí ako morálne silné bytosti. Taký je aj Ignat, ten sa doslova zdesí otcovho návrhu, chce zostať s matkou za každých okolností. Znamená to, že ho čaká podobné citové rozpoltenie ako jeho otca. Sekvencia je čiernobiela a stojí na detailoch Autorovej manželky a samotného Ignata, ktorý sa pred „údermi“ skrýva pod veľkou baranicou...

– Mal by si k nám chodiť častejšie. Vieš, ako mu je smutno, – hovorí Manželka.

– Vieš čo, Natália, nech býva Ignat so mnou. Hm? – stále z pozadia, vždy neviditeľný odpovedá Autor.

– To myslíš vážne?

– Veď sama si kedysi povedala, že by to chcel.

– Tebe sa skutočne nedá nič povedať, – zašvitorí moderná žena. Človek by ju v tejto chvíli... ako Raskol'nikov... a bez výčitky svedomia!

– Myslíš si, že som si to vymyslel pre vlastné potešenie či zábavu? Odložme zbytočné emócie, spýtame sa jeho samého. Ako sa rozhodne, tak bude. Mimochodom, aj tebe bude ľahšie.

– V čom mi bude ľahšie?

– Ignat!

– Učebnice si si nachystal? Choď sa rozlúčiť s otcom, – pohľadavý pohľad na bývalého manžela vypovie o tomto „veľkom“ vzťahu medzi dvoma „inteligentnými osobnosťami“ všetko aj bez slov.

– Ignat, chceli by sme sa ťa s mamou niečo spýtať.

– Čo?

– Možno by ti bolo lepšie, keby si býval u mňa.

– Ako to? – chlapcovi sa od hrôz rozšíria oči.

– Zostaneš tu. Budeme bývať spolu. Prejdeš do inej školy. Veď si už predtým o tom hovoril s mamou, nie?

– Čo som hovoril, kedy? To nie, netreba, – zahuhle Ignat v rýchlosti a radšej okamžite zmizne.

Táto vec je teda vyriešená. Tarkovskij vzápätí vypáli ďalší motív (hoci trochu nelogicky). Manželka si začne pozerať fotografie jeho matky zo súčasnosti, na ktorých sú obe odfotografované spolu.

– To nie je možné, skutočne sa veľmi podobáme, – smeje sa Manželka (prechod medzi oboma motívmi je možno neprimerane

rýchly, ale zasa scéne práve vďaka takýmto „skokom“ nechýba dynamika).

– Nemáte nič spoločné, – konštatuje Autor, syn a manžel, ale klame, až sa mu z huby práši.

– A čo chceš od matky, – pýta sa žena okamžite útočne, vyčítavo, – aké vzťahy? Tie, ktoré ste mali v detstve, sú navždy stratené. Ty nie si ten a ona nie je tá. To, čo mi hovoríš o nejakom pocite viny voči nej, že si kvôli vám zničila život, toho sa nikdy nezbavíš. Ona od teba nič nepotrebuje, ona potrebuje... aby si bol opäť dieťaťom a aby ňa mohla nosiť na rukách, ochraňovať ňa. Bože, prečo sa starám o cudzie veci? Ako vždy...

– Čo tu skuvíňaš? O čo ti ide? – slzy na tvári krásnej manželky vydráždili mužovu sameckú hrdosť. Ignat si zatiaľ odnáša do izby lampu, pietne nad ňou sklonený kráča ako pustovník, svetlonos za svojím vlastným duchovným svetom, bez hlasu povedal rodičom „dosť, odchádzam od vás“ a oni to ani v náznaku nespozorovali.

– Mám sa za neho vydať alebo nie? – odpovie prosto Manželka, lebo to je v skutočnosti jej hlavný problém, na dieťa zabudla...

– Aspoň ho poznám?

– Ale nie...

– Je to Ukrajinec? – okamžite nastúpi irónia v hlase.

– Záleží na tom?

– Ale predsa, čo robí?

– Je spisovateľ.

– A nevolá sa náhodou Dostojevskij?

– Dostojevskij...

– Takže doteraz nenapísal ani čiarku. Nikto ho nepozná. Zrejme má štyridsať, áno? To znamená – bez talentu...

– Vieš čo, ty si sa veľmi zmenil.

– Znamená to, že je netalentovaný. Nič nepíše!

– Prečo, píše, píše, len sa nevydáva, – vzdychá Manželka, ale nevyznieva to presvedčivo.

Počas celého dialógu sa žena presúva popri stene k zrkadlu a naspäť zase k oknu, výraz jej tváre sa stále mení, črty prezrádzajú vnútornú búрку pocitov – strach, odpor, únavu, hnus a napokon vari aj nudu. Od Tarkovského je to však hrdinská, priam šialená odvaha držať herečku tak dlho, celé minúty v detaile, pričom s každým pohybom sa jej svetlo na tvári premieňa, síce vždy „nelogicky“, no stále „bezchybne“ (podobne svietil Storraro *Posledné tango v Paríži*,

svetlo v byte milencov lezie „každou dierou“, a predsa je scéna pravdivá a v umeleckom zmysle „geniálna“).

Keby Rusi odovzdávali svojim hercom a tvorcom variant Oscarov, Terechovová by za tento záber jedného musela dostať.

Na dvore pred domom páli Ignat suchý konár. Manželka si zvnútra pred zavretým oknom zapletá dlhé krásne vlasy (má ich zlaté ako lady Godiva) do vrkočov, Ignatov otec z „večnej tmy“ svojej neidentifikovanej situáciu komentuje:

– Pokochaj sa pohľadom na nášho milého štvorkára. Niečo podpálil. Budem musieť zaplatiť pokutu.

A skutočne, na malom, špinavom dvorčeku zovretom starými mestskými domami si Ignat rozložil vatru, to znamená, že pôvodne súkromná modlitba s lampou sa za krátku chvíľu rozrástla na verejnú „službu“ celebričanú prvým z veľkňazov. Veď k nemu hneď aj pristupuje trasľavý deduško s horúcim slovom idúcim zo srdca, jeho vyznanie má však celkom inú orientáciu než klaňať sa horiacemu drevu... zatiaľ ho však nebije.

– Zbytočne si ironický kvôli štvorkám, – bráni syna Manželka.

– Neskončí školu, pôjde do armády a ty budeš chodiť po úradoch, aby si ho odtiaľ dostala, pričom hanbiť sa budem ja. To je ovocie tvojej výchovy, mimochodom. Nie je pripravený na vojnu! Okrem toho, nič hrozné by sa mu tam nestalo.

– Prečo nezavolaš matke? Po smrti tety Lízy ležala tri dni.

– Nevedel som o tom! – falošne korektne riekne Autor.

– Keď netelefonuješ!

– Mala sem prísť dnes o piatej.

– Tebe samému je zaťažko urobiť prvý krok?

– O Ignatovi sa rozprávame, nie? Neviem, možno som tiež na vine.

Manželka sa oprela o zrkadlo, podvedomými pohybmi ho nakláňa zo strany na stranu, odrazná plocha tak „trhá na kusy“ zariadenie bytu.

– Zburžoáznilí sme sa! Ale sme nejakí čudní buržuji, – pokračuje vo svojich voľných myšlienkach stále rovnako sebaistý Autor, – takí prispatí, aziatski. Nič sme si nenahromadili. Mám len jeden oblek, v ktorom môžem ísť medzi ľuďmi, nič nevlastním a blahobyť rastie, už sa v ničom nedá vyznať...

– Prečo si stále podráždený?

Autor spomenie príhodu svojho známeho, ktorý sa „apropo tiež považuje za spisovateľa“.

- Jedni moji známi majú syna, asi pätnásťročného. Raz prišiel za rodičmi a povedal - odchádzam od vás, koniec. Je mi odporné sa pozeráť, ako sa za všetkým trháte... dobrý chlapec. Nie ako ten náš hlupák, náš, žiaľ, nič také nepovie... (povedal, len „ste nepočuli“).

- Viem si predstaviť tvojich známych! - smeje sa na cudzom dieťati žena matka, pričom o tom vlastnom stále nič nevie, lenže nevie, že nevie.

- Mimochodom, nie sú o nič horší od nás. On pracuje v novinách, tiež sa vlastne považuje za spisovateľa, len nevie pochopiť, že kniha nie je grafománia ani zárobok, ale predovšetkým čin. A že má vyvolať duševné pohnutie, nie budovať idol pre čitateľov.

Až teraz sa kamera odtrhne od Ignata páliaceho drevo na malej „ploščadke“, rodičia si ho nevšímajú, hoci musia vidieť jeho následný konflikt so starým mužom. Manželka sa však opäť venuje len sebe.

- Čo mám robiť, ničomu nerozumiem...

- Akože čo, vydať sa!

- Nepamätáš sa, komu sa zjavil horiaci ker... anjel v horiacom kríku?

- Neviem, nepamätám, v žiadnom prípade nie Ignatovi.

- Možno by sme ho mali dať do Suvorovovho učilišťa, - s ľahkosťou jednej vyslovenej vety by matka zničila život synovi, hodila by ho drakovi do papule a srdce by sa jej pritom nepohlo...

- Aha, Mojžišovi! Anjel v horiacom kríku sa zjavil prorokovi Mojžišovi, on aj previedol cez more svoj ľud...

- Prečo sa mne nikdy nič také nezjavilo? - opýta sa Manželka zamyslene samej seba.

Tu je zaujímavý aj rozmer absurdnej rozmanitosti tém oboch manželov, ich iracionálnej prepletenosti, akoby sa totiž dohovárali dva blázni, ktorí nevedia čo skôr, nechápu samých seba a doslova nemajú predstavu, čo so životom, s dieťaťom už vôbec nie. Nesú sa na vlnách biologickej existencie ako zvieratá vlnami trávy nekoenečnej savany, tu podnet, tam druhý, prežívajú, serú a pozorujú, kývajú pritom ušami, „prirodzene“ trasú chvostíkmi, ale o čo vlastne ide, to vie podľa nich len ten, ktorý sa zjavil v horiacom kríku. Ani im nenapadne, aby vlastný morálny postoj, hoci aj nepevný, uviedli do praxe...

Autor tu vlastne priznáva svoju slabošskú povahu a fatálnu závislosť od matky hlavne tým, že proti obvineniam Manželky neprotes-

tuje. On sám matku viac nemal, ako mal, aj keď podľa spomienok spolu žili a nie úplne zle (v každom prípade „odišiel“ otec, nie ona). No matka vždy čakala na otca, a pretože on nebol prítomný natrvalo, nemohol sa medzi otcom a synom odohrať „zápas“. Záporný Oidipov komplex, ktorý tak vznikol, predpokladá pre syna automaticky identifikáciu s útočníkom, teda s otcom, namiesto toho, aby stál proti nemu. Takýto muž je potom predisponovaný k celoživotnej sexuálnej alebo psychickej poruche. Raz je to závislosť od materských typov žien, inokedy homosexualita kombinovaná s výrazne repelentným vzťahom k ženám alebo abstinenčná asexualita, celkovo nekonzumovaný telesný život, ktorý je nutne len trápením a zdrojom psychických deviácií. Takíto „nemuži“ majú potom odpor k postaveniu „samca“ ako absurdne násilného, racionálne nepochopiteľného a citovo prázdneho len „nosiťľa vajec“, ktorý je v podstate dobrý akurát tak na strašenie vlastnej rodiny. Tarkovskému nepomáha dokonca ani fakt, že v prípade jeho otca išlo o nadmieru citlivého muža, veľkého básnika, umelca a vzácneho človeka.

Závislosť od matky sa v Autorovom prípade prejavila prvým typom poruchy, oženil sa vlastne s predstavou o nej, s jej mladším vydaním, teda obrazom, ktorý si pamätá z detstva. Veril, že ho manželka bude nosiť na rukách. Avšak tá, ktorá odmieta hrať úlohu inej ženy, má svoj vlastný problém. Ním je uplatnenie tela (spolužitie s Autorom viedlo zákonite k frustrácii), chce mať niekoho, kto ju bude brať ako ženu komplexne a nielen ako „duchovný princíp“ (takisto však podlieha jedu ilúzie, že svadba s iným „umelcom“, v skutočnosti Ukrajincom bez talentu, je tým pravým riešením).

To je pre Autora už druhé bolestné sklamanie zo žien. Jeho matka myslela viac na otca než na neho a manželka myslí viac na muža ako takého než na neho ako „svojho muža“ – opäť sa mu teda žena vyhýba. Je to práve túžba jej tela, živočíšny pud, ktorý ničí vnútornú rovnováhu Autora, týra ho po celý život. (Tu je možno ukrytý aj zdroj premeny vzťahu k Leonardovi, jeho krása je desivá morálnou ľahostajnosťou, je za ňou krutosť valiaca sa zo ženskej sliznice nezávisle od masky, ktorú nosí „hore“, oná krása totiž v sebe nenesie automaticky aj „dobro“ či nepodmienenú lásku, práve naopak – „služí len na oklamanie mužov“. Ale Piero della Francesca a jeho Madonna dell Parto, to je už iná pieseň, skutočná záchrana, „matka panna“, akokoľvek zle to znie už len z gramatického hľadiska, dobrá a Božia zároveň, hodná klaňania...)

Autor je teda k žene „zásadne zlý“, neustúpi, nepohladi, naopak, keď má možnosť ju zraniť, urobí to a najmä tak, aby úder naozaj zabol.

V ruskej spoločnosti je pre ženu asi ponižujúce vydať sa za Ukrajinca, a potom, ak už je to spisovateľ, tak by mal byť veľký a „slávny“, aspoň ako Dostojevskij... Tu Autor zasahuje dvakrát: V ZSSR mohol byť veľkým spisovateľom len ten, kto v skutočnosti spisovateľom nebol (s rizikom účelovej generalizácie), a stať sa ženou Dostojevského by mohlo byť väčšie peklo než sa narodiť ako sestra kapitána Lebiadkina... Skrývajúci sa exmanžel tvrdí, že kniha nie je o sláve a modloslužbe poklonkárov, no vzápätí poprie sám seba hlúpy a extrémne nízkym nárokom na toho druhého, navyše aj jemne rasistickým predsudkom... vskutku aziatsky aristokrat.

Manželka sa usiluje prelomiť bludný kruh tým, že nabáda Autora, aby urobil prvý krok (aby bol konečne mužom) a zmieril sa s matkou, avšak nechápe, že cieľom celého jeho snaženia je teraz už len masochistické ukávanie sa predstavou toho „ubliženého“, pohrdnutého a nie konečný zmier. Lebo z dlhotrvajúceho trápenia pramení aj umelecká sila, preto si Autor zdroj svojej traumy zároveň chráni (podobne v *Obeti* neustále plačúci Alexander, ktorého nezaujímajú reakcia matky na zničenú záhradu, ale len samotná možnosť trpieť tým, že jej fatálne ublížil).

Je zrejme, že aj Autor by si želal byť takým silným ako syn jeho známeho, ktorý rázne ukončil „nezmyselnosť“ života s vlastnými príbuznými a dokázal z rodiny odísť. Obviňuje zo slaboštvá syna, zabúdajúc pritom, že dieťa je hlavne jeho obrazom a že chlapec trpí predovšetkým jeho bezbrannou neschopnosťou, zrejme preto ho aj Ignat viditeľne nemá rád.

Ale mladík je nádejou budúcnosti, ešte sa len odhalí a príde deň, keď aj on povie svoje „ja môžem hovoriť“. Zatiaľ páli na dvore suchý konár – zblízuje sa so živlami a množí silu svetla, už tým dokáže vyvolať ozvenu „bývalého sveta“ skameneného pod lávou komunistickej prítomnosti – Ignat dáva znamenie ohňom a muž-umelec si ihneď spomenie na archetypálnu súvislosť, jeho duch tu na chvíľu vystúpi zo zabudnutia. Tak „strácaný syn“ iniciuje duchovnosť u svojich rodičov, pretože „kameň, na ktorý zabudli stavitelia...“

A keďže túto predstavu Manželka mať „nemôže“ – v jej prípade ide o „daň z pohlavia“ – vie si z nej vybrať len éterickú senzibilitu, „fyziologický charakter“ konkrétneho deja – „pálenie dreva“, nie-

čo také si pamätá z čítania Biblie – mytologický archetyp jej však zostáva nedostupný. Preto sa jej nikdy nič podobné snívať nebude (podobne Adelaida v *Obeti* páli papier a tvrdí, že takto sa dá vidieť budúcnosť, v porovnaní s Máriinou bielou mágiou je však len trápne smiešna).

Kamera opäť blúdi stemneným lesom a vzápätí interiérom Autorovho „rodného domu“, jeho sestra ako dieťa zvešľava zo stropu petrolejovú lampu, on sám sedí na zemi na teplej „huni“ a cez priehľady v otvorených dverách či spolu s panorámou kamery po polotmavých kútoch, no vždy ako „centrálna figúra“ prechádza domom Matka v šatách s ruskými výtvarnými motívmi v hornej polovici tela...

– S neústupnou nástojčivosťou sa mi sníva stále ten istý sen, – počujeme Autorov hlas, – akoby ma neúprosne nútil vrátiť sa na tie trpké drahé miesta, kde predtým stál dom môjho deda, v ktorom som sa pred viac ako štyridsiatimi rokmi narodil, priamo na obednom stole pokrytom bielym naškrobeným obrusom... Vždy, keď chcem vojsť dnu, niečo mi zabráni. Tento sen sa mi sníva často, už som si na to zvykol, a keď vidím tie zrubové steny stemnené zubom času a pootvorené dvere vedúce do dvora z tmavej izby, už vo sne viem, že sa mi to len sníva, a nezvládnuteľnú radosť mi kalí očakávanie prebudenia. Niekedy akoby sa niečo stalo a mne sa prestane snívať o dome a sosnách okolo domu môjho detstva a začína mi byť clivo. Čakám a nemôžem sa dočkať toho sna, v ktorom opäť uvidím seba ako malého chlapca a opäť sa budem cítiť šťastný preto, že všetko je ešte predom mnou, ešte všetko len bude možné...

Autorov komentár je dôkazom, že ide o vykofajeného človeka, ne-cíti sa dobre vo svojej „podobe“ a chcel by z nej vykĺznúť proti času späť do stavu nevinnosti a detskej čistoty. Typ samovrahov, ktorí zachovávajú svoje telo, túži po návrate do lona matky, je im vzdialený cieľ reinkarnácie, ktorý si tí druhí zabezpečujú deštrukciou telesnej schránky, aby si tak uvoľnili dušu. Muž sice výsostne trpí návratmi do detstva, lebo mu bránia stať sa dospelým, no na druhej strane ho utvrdzujú v presvedčení o skutočnej hodnote vlastnej existencie, navyše v ideálnom stave – akoby hovorili „takýto si, toto si naozaj ty, aj keď v realite takým už byť nemôžeš“. Pretože sa mu „súčasný stav“ nepáči, podstupuje vždy nanovo cestu bolestného návratu až do chvíle, keď začína byť „naozaj šťastný“. A tak šťastie je bolesť a naopak... Vyriešenie ktorejkoľvek z dávných konfliktných situácií, ktoré zakladajú jeho aktuálny psychický stav, by znamenalo, ako

sme povedali, porušenie záruky slasti po prežitej bolesti, a preto sa takémuto riešeniu vždy šikovne vyhne.

Obrazy spomienok, pohľady do interiéru domu... Matka mu ešte niečo prikazuje... Prechádza cez izbu von a zasa dnu, obliekajúc si sveter, zatiaľ čo „účastník sna“ čaká v tme prilytku. Na dvore si Matka berie jablko zo stola, zahryzne... Dievča sa hrá na verande pri veľkej sklenej fľaši plnej vody, holohlavý chlapec v tme zapaluje zápalku, vybieha z domu do húštin lesa a pritom sa znova (časopriestorovo nelogicky) k nemu približuje.

Na tomto mieste je jeden zaujímavý moment. Čiernobiela sekvenčia sna sa uprostred na chvíľu zastaví v takmer neostrom zábere vzdialeného domu, v popredí sa ukáže prázdny plôtik. Presne tu sedela Matka v úvode filmu a teraz, keď tu „nie je“, chlapec zakričí „mama“! Zobrazenie „jungovského archetypu“ je predvedené jednoducho a nevinne, divák si súvislosť na prvýkrát azda ani neuvedomí. Chýbajúca matka, ktorá na plôtku pre Tarkovského vlastne „existuje“, prezrádza nielen nadzemskú lásku, ktorú k nej syn, jej „večné dieťa“, pociťuje, ale hlavne geniálnu zručnosť Tarkovského v literárno-režijnom uchopení vlastných obrazov. (Podobne Antonioni pozoruje miesto záverečného „stretnutia“ milencov, ktorí tam pre neho „sú“ napriek tomu, že objektívne ich láska nebola dostatočne silná na to, aby ich k sebe naozaj priviedla, a teda miesto, kde malo prísť k objatiu, je v skutočnosti prázdne.)

Holohlavý chlapec sa pokúša otvoriť dvere do šopy, ale nedarí sa mu, keď podstúpi, dvere sa otvoria samy, kohút vyletia cez sklo okna, rozbije ho a vyslobodí sa. Na stole v záhrade tancuje v prudkom vetre zvyšok pecňa čierneho chleba a petrolejka... Autorov rodný dom stojí zatiaľ pevne uprostred stromov a krikov, teraz náhle zasiahnutých veľmi prudkým vetrom, akoby uragánom, chlapec vbieha do domu, za ním padá sprška okvetných lístkov strhnutých zo zakvitnutých korún okolitých čerešní, vízga studňa... Dieťa opäť skúša otvoriť dvere na šope, znova sa vzdá a dvere sa v zopakovanom „duchovnom poučení“ zasa otvoria samy, tu čupí Matka a zbiera z podlahy zemiaky, malý pes sa motá okolo nej, v pozadí zo striedky čvrkajú kvapky dažďovej vody, pozostatky búrky (a ani Giorione by sa za tento námet nemusel hanbiť)... Zábery koncentrujú melancholicko-nostalgickú emóciu a násobia ju do takej intenzity, že sa ňou Autor môže psychicky ukájať, je to jeho „náhradný svet“, ale je dokonalý, tu ho matka vlastne stále nosí na rukách, jedine

tu, vo svojom sne, dosiahol ako človek všetko, po čom túžil. Či je to málo alebo dosť, nie je vlastne podstatné, lebo kto zmeria, na akých váhach a akými závažiami, šťastie človeka? Obrazy strhávajú závoje v bludiskách pamäti, každý pohyb skrýva živý dotyk – ten bolí, akoby syn hrýzol matkinu bradavku – so smiechom neviniatka, nevediaceho, čo je bolesť a že ju vôbec možno spôsobiť... Sám seba vyvrhuje do svetla vo všetkých náhlych a mimovoľných zazreniach tela matky či prírody (zdravej a čistej, ako kedysi bola voda) a v krátkom – filmovom – čase priepastne hlboké precítenia spája do aktuálnej prítomnosti iracionálne koncentrovaného bytia. Smútok zo strateného detstva a pochopenie „veľkosti a hĺbky nezmyselnosti“ života ako celku vytvára dostatočný základ intelektuálnej a emočnej trýzne. Človek navyše môže prepadať záchvatom „posvätnej hrôzy“, keď zistí, že z detského stavu sa vyvinul na osobnosť stojacu omnoho nižšie, než bol na začiatku, že vlastne „degradoval“ na existenciu z hľadiska duchovnej účasti vo svete padnutú hlboko pod úroveň citlivého, svet vnímajúceho dieťaťa, že totiž – inými slovami – „už nič viac nemôže byť“. Dodnes mnohí intelektuáli zaváhajú pri otázke, ktorý „komplexný svet“ im dal viac, či ten Kantov, či ten Mayov. Odtiaľ aj srdcervúci plač „zbytočného človeka“ prikovaného na mäkučký gaučik alebo výkrik tridsaťročného, na smrť životom unaveného... „Anna Andrejevna, bojím sa zájsť tamto k parku a vy že – poďme do Ameriky!“, červíky týchto perfídnych súvislostí nám všetkým trčia z nosa...

Autor ako chlapec pobieha teraz zmätene pred dverami domu Susedy, ku ktorej ide Matka predať šperky či ich aspoň vymeniť za jedlo. Dom je vzdialený od ich samoty na niekoľko desiatok minút chôdze. Matka ho poslala napred, no on nenašiel odvahu zaklopať.

– Mama! Mama, tu je otvorené!

– Čo ti je?

...a teraz, keď žena s „turbanom na hlave“ náhodou sama vyšla von vyliať lavór, skáče ako splašené zviera zo strany na stranu. Nevie, kam sa ukryť pred „silnou samicou“. Suseda ich neprijíma s nadšením, Matka musí hľadať známych, cez ktorých sa obe poznajú. Je vojna, opäť je to teda spomienka z Ignatievskeho lesa. Nakoniec ich na pohľad nevrlá panička predsa len pozve dnu. Nahromadenú zlosť z pokorenia si potom Matka vyleje na synovi.

– Dobrý deň! – začne Matka odvážne.

-
- Dobrý deň!
- Dobrý deň, – zamumle aj Aľoša.
- Vy ste Nadežda Petrovna?
- A čo? Ja som vás predtým... – žena sa na oboch prosebníkov díva z bezpečného zázemia predsienky, zatiaľ sa náhle rozprší. Matka musí teraz vysvetľovať svoju existenciu ako otrok pred pánom.
- Viete, ja som nevlastná dcéra Matveja Ivanoviča Ivanova. Myslím si, že sa priatelil s vašim mužom.
- Matveja Ivanoviča? Akého Matveja Ivanoviča?
- Ivanov, Matvej Ivanovič, lekár. Predtým býval tu v Zavraží a potom sa presťahoval do Jurievca a tam pracoval ako lekársky znalec.
- Aha. A vy ste skadiaľ, z mesta?
- My sme z Moskvy. Ale v Jurievci máme prechodný pobyt.
- Hm, – na ženu to neurobilo bohvieaký dojem, Matka takmer rezignovala.
- Evakovali sme minulú jeseň, – skúša to ešte raz.
- Čo si sa tu usadil? Si unavený? – Aľoša si naozaj kamsi sadol, ale teraz okamžite vyskočí a hnevľivým pohľadom zazerá na zlú ženskú.
- V Moskve sa začalo bombardovanie a ja mám dve deti... moja mama tu má starých známych, – vnucuje sa naďalej Matka.
- Dmitrij Ivanovič teraz nie je doma, je v meste!
- Prestaň sa škriabať, už som ti to tisíckrát povedala! Ja potrebujem vás, chcela by som sa vám zveriť s malým ženským tajomstvom.
- Podťe ďalej. Čo tu stojíte? Len si utrite nohy, Maša umyla dlážku, – pustí ich Suseda nakoniec dnu.
- Matka má na ňu prosbu, chce sa zdôveriť s „malým ženským tajomstvom“. Obaja stoja v dome bosí, zablatenými nohami šúchajú po bielej handre, ktorú im žena predhodila – vzbudzujú ľútosť. Šperky, ktoré prišla Matka predať, sa jej rozsypú po zemi, niektoré na handru, do ktorej si Aľoša práve nemotorne utiera „čierne“ nohy (spojenie zlata a blata si Tarkovskij, samozrejme, nenechá ujsť).
- Zatiaľ sa posaď tu, – povie mu Suseda.
- Nezdržíme sa dlho, – doplní ju ešte Matka.
- Zostane sám, ženy ho opustili, nedovolia mu vstúpiť medzi seba vo chvíli, keď si vybavujú čosi veľmi „dôležité“. Poprechádza sa po tmavej izbe dreveného domu (i v tomto prípade spĺňa interiér národné estetické kritériá – veľký krčah s mliekom vedľa petrolejky

vrhajúcej žiarivé žlté svetlo na strieborné podnosy a misky dodáva priestoru ľudovej chyže charakter „kráľovskej“ izbice), potom si sadne k petrolejovej lampe pod hranaté vypuklé zrkadlo (podobné, hoci tvarom okrúhle vložil Jan van Eyck na stenu za *Manželov Arnolfiniovcov*). Na zemiaky porozkladané na poličke kvapká mlieko. Aľoša sa po chvíli donúti pozrieť na svoj obraz, hoci tak robí akoby nerád, zdá sa, že by sa chcel tomuto pohľadu vyhnúť, ale pretože „musí“, urobí to. Študuje črty vlastnej tváre spôsobom pripomínajúcim „posvätnú chvíľu“ objavovania vlastného Ja, možno sa tak deje po prvýkrát, až teraz vidí sám na sebe nové znamenia, niečo sa zmenilo, stalo alebo zlomilo, toto je jedna z najzázračnejších chvíľ v jeho živote, je to ono ešte nikdy nevyslovené „ja, ja, ja“. Autor ako dieťa je v tejto chvíli tematicky spriahnutý s chlapcom v úvode filmu a s jeho prvými slovami – avšak scéna nie je vôbec explicitná, naopak, poetickou intimitou, mníšskym mlčaním zakrýva výsostnosť celoživotnej dôležitosti, zamľčiava tajný akt „veľkej prisahy“...

V ďalšom obraze sa na ploche zrkadla stojaceho v tlejúcej pahrebe bozkávajú dve rozostrené tváre (ani krokovým spomalením sa nedá zistiť, o koho ide, Tarkovskij núka každému možnosť vlastného výkladu) a vzápätí vidíme polonahé dievča pri ohni. Je to objekt Autorovej dávnej túžby – mladá žena „s porušenou perou“. Kľáči pri pahrebe a pozerá sa ako „anjelik Amor“ priamo do kamery, azda svoj pohľad adresuje Aľošovi, hovorí ním – takto to je, môj zlatý, okrem veľkého Boha a absolútnej krásy existuje ešte medzi ľuďmi aj možnosť „robiť si dobre“, dokonca je to nutnosť, ako sám neskôr pochopíš. Tvár dievčaťa je teraz krásna a čistá, vskutku vyzerá ako Pierova Madona, ale zároveň tiež ako pouličná „rozkošnička“ tesne po akte, v poradí však piatom. Je možné, že tváre na zrkadle patria Matke a Susede, vo svete príbehov Tarkovského žien by to bol celkom pravdepodobný motív (nakoniec, dôvod by bol prostý, vojnová situácia v zázemí, samota...) a potom, bolo by pre režiséra príznačné, že nechá chlapca „metafyzicky“ trpieť práve tým „tušením deja“, kozmogonickým pozadím inak banálnej erotickej situácie. Je potom logické, že aj on sám si predstavuje svoj sexuálny objekt v takmer neospravedlniteľnej póze. Ktosi zatvorí dvierka na skrini osadenej zrkadlom, práve v nich sa odráža dievča, ktoré teraz len v nočnej košielke vyzývavo a zároveň ľahostajne hľadá „na Aľošu“, ohrieva si holé kolená, plameň preráža aj cez dlaň, žiara ohňa farbí jej nežnú ruku na červeno. Sebauvedomenie nie je len intelektuálny výkon,

nie je to iba prebudenie „toho druhého“ v sebe, človek musí vstúpiť aj do iných vôd, otvárajú sa mu oči pre nové, doteraz nepoznané obzory, jeho duša sa zapaluje komplexne pre „celý svet“, rovnako tak i jeho sliznice...

Aloša zostáva sám v tme, petrolej v lampe sa míňa a spolu s lúpačným zvukom dohasínajúceho, vlastným zánikom týraného plameňa prichádza temnota, oheň akoby sa zúfalým trepotaním pokúšal ešte udržať pri živote. Je to Alošov starý svet, ktorý odumiera raz a navždy...

Suseda si pripína náušnice a Matka jej útrpne prikyvuje. Keď sa táto inak tiež mestská pani pyšne obzerá, ovešaná Matkinými šperkami, prudkým preostrením sa vzadu za nimi oboma náhle objaví čistá, asexuálna (a úplne pohlavne neidentifikovateľná) tvár ožiarená len rembrandtovským závanom svetla. Teoreticky by to mal byť Aloša, sám sediaci v tmavom priestore izbice, ale toto dieťa má úplne iné črty a tiež krátke, hladké vlasy, možno je to ten istý herec, len inak upravený, v každom prípade však ide o ďalší z Tarkovského poetických záhybov, hĺbkových ponorov do svetovej matrice všetkých obrazov, ktoré kedy boli – je to teda „pre nás“ smutný anjel, ktorý stojí za ženami so šperkami, nie náhodne v tom istom dome, kde mladý umelec len pred pár sekundami prisahal vernosť svojmu ideálu do jemne deformovaného zrkadla...

Obe ženy sa vrátia.

– Ach, čo sedíš potme? Zhaslo svetlo? Prečo si nás nezavolať?
– petrolejka po chvíli opäť svieti. – Ako sa voláš? – vyzvedá teraz náhle rozveselená Suseda.

– Aloša, – zamrmle chlapec neochotne.

Žena pozýva Matku, aby sa išla pozrieť na jej synčeka.

– Viete, aj ja mám syna, ale nie takého veľkého. Božemôj, teraz je ťažko s deťmi, veď je vojna. Chcela by som ešte dcérku, poďte sa pozrieť, on teraz spí, – hovorí spevavým tónom, deklamuje city ako antický chór, keď predestinuje „deus ex machina“.

– Nezobudíme ho? – Matka sa bráni už aj náznakom nutnosti „pravekého prežívania emócií“.

Aloša sa pozerá na obe ženy pohľadom plným citového zmätku, nepochopenia, čo to vlastne robia, o čo tu ide, neomylné cíti, že s jeho matkou sa niečo deje...

Všetci traja spolu pozorujú spiace dieťa, ktoré „sladko sníva“ v nádhernej postieľke pod zvonom z čipkovaných záclon. V teplom

svetle z viacerých lúčov je práve ono stelesnením inak vzácneho vyvolenia, pretože dostáva nepodmienenú lásku, maximálne možnú starostlivosť, nehu nie ako na prídelový lístok – je skutočným stredom pozornosti matky, jej „nezabíhajúceho“ záujmu a vôbec, toto dieťa je „absolútne milované“. Matka hladká Al'ošku po hlave s výrazom porozumenia pre jeho pochopenie jej nepochopenia všetkých základných princípov materstva (veď má mladý umelec v tvári aj poriadne nasratý výraz). Suseda rozpráva o rozumových výkonoch a múdrych poznámkach svojho malého miláčika a predvedie takú lavínu citov, hlavne vo chvíli, keď sa chlapec zobudí, venuje sa mu s toľkou láskyplnosťou, že sa Matka musí kvôli vynútenému porovnaniu s vlastnou frigiditou zhlboka nadýchnuť...

– No, budeme tichučko... je nádherný. Dnes prišiel k otcovi a pýta sa ho, prečo je päťkopejka väčšia a desaťkopejka menšia. Až som sa posadila. A Dmitrij Ivanovič nič nepovedal, nedokázal to, najskôr chcel dcéru, dokonca jej vybral meno, Laura, pripravila som jej výbavičku, zavinovačku, stužku a musela som všetko prešif. No narobil nám starosti, zbojník, veď sme boli presvedčení, že to bude dcéra! – dieťa sa zobudí a hneď sa „krásne smeje“, napokon, má aj dôvod. – Tak som ňa zobudila, to je celá mama, stále rozpráva, pozri, kto k nám prišiel, cudzí... No čo ty na to, nemôžeš sa zobudiť, však, ani netreba, spi, snívaj, anjelik...

Matka sa chytí za hrdlo a vybehne. Príde jej zle, lebo sa stala svedkom hraničnej možnosti naplnenia princípu „žena-matka“, úplne ju zaplavili city inej ženy, ktoré ona sama v sebe nepozná, ktorých by nebola nikdy schopná ani voči svojmu synovi. Takéto hlboké a vášnivé srdce jednoducho v nej „nie je“, Matka je predsa redaktorka, píše, publikuje a... nebojí sa Stalina! A žije sama! To je veľmi veľa na jednu ženu, možno príliš na to, aby ženou zostala... Suseda, naopak, netuší, čo to je „byť v obraze“ a koľko to stojí vnútorných síl a ako ľahko sa tým stráca to podstatné z identity ženy, ona je jednoducho matkou a svojou primitivitou a zahmlenými rozlišovacími schopnosťami je chránená pred skepsou racionálnej analýzy a tak aj prípadným chladom bojovného srdca.

– Svedčia mi, čo myslíte? – aj Suseda vyjde z izby a hneď sa obzerá v zrkadle. – Nie je ten prsteň príliš hrubý? Čo vám je?

Matka sa oprela o stenu, jej nová kamarátka až teraz spozorovala, že niečo nie je v poriadku.

– Viete, nie je mi dobre, – klame Matka, lebo musí.

– Ste unavení z cesty? A ja som sa nedovtipila, zatiaľ vypite toto, zahreje vás to, – podáva Matke „stakanček“. – Zatárala som sa. Veď treba variť večeru! Kedy ste odišli z domu?

– Ďakujeme, nerobte si, prosím, starosti, – Matka sedí pri stole v polohe, akoby ju náhle úplne opustili sily.

– Akože vás teraz pustím?

– Veď my sme sa najedli pred odchodom, nedávno.

Aľoša zakašle, už aj laikovi to neznie inak, ako prejav tubery.

– Akosi nepekne kašle! – zastará sa žena so šperkami.

– Áno, všade behá, to sú deti, viete, – odbije Matka túto tému, teraz sa Suseda stará o cudzie dieťa omnoho viac než tá, ktorej je to povinnosťou.

– Musí ho prezrieť Dmitrij Ivanovič. Mimochodom, čoskoro príde!

– Nie, ďakujeme, nemôžeme počkať, musíme ísť spať viac ako dve hodiny!

– A čo náušničky? Peniaze má manžel! Pozrite, aký je chlapec unavený! A teraz zarežeme kohútika, ale mám k vám malú prosbu, som v štvrtom mesiaci, stále ma napína, aj keď dojím kravu, prepadá ma to, a teraz kohúta, chápete... nemohli by ste?

– Viete, ja sama... – vyhovára sa Matka, naozaj chce len utiecť, nič viac.

– Čo, tiež?

– Nie, nie v tomto zmysle, ale nikdy som to nerobila!

– Veď to je maličkosť, v Moskve ste asi jedli zarezaných! – strašná veta, aj keď za ňou nič zlé nie je. – Ja to robím tu na pníku. Tu je sekeru, Dmitrij Ivanovič ju ráno nabrúsil.

– A to tu, priamo v izbe? – nechce veriť Matka vlastným očiam.

– Podložíme lavór a zajtra ráno vám dám so sebou sliepočku, aby ste si nemysleli, to je darček!

– Viete, aj tak to nedokážem!

– To sú naše ženské slabosti. Možno poprosíme Aľošu, je to predsa len muž! – Suseda rýchlo podloží pník a šikovne hneď nájde aj veľkú sekeru, len ráno ostrenú.

– Nie, načo Aľošu, – aspoň raz ho bráni.

– Tak teda, držte! – a už aj vkladá Matke do rúk veľkého bieleho kohúta. – Držte! Pevnejšie držte! Lebo sa vytrhne a pobije všetok riad. No... tak! Ach, mne je predsa len... no!

Matka jej po chvíli váhania vyhovie, prijme do náručia krásneho kohúta s dlhým bielym perím... Ozve sa tupý náraz a piskot zvierata,

Matka nielen zabíja, ale predovšetkým „vraždí“ (Susedu to trochu vzrušilo), v spomalenom zábere sa cynicky usmieva, pozerá na niekoho, kto „stojí nad ňou“, v očiach má nenávisť, zlobu a zároveň radosť z usmrtenia, to ju na chvíľu naplnilo uspokojením... Vidíme tvár Otca, ktorý ju v nasledujúcom obraze upokojuje.

Kohút, symbol plodivej sily, sa v rukách pomstychtivej ženy mení na obeť. Jeho „pustená krv“ je dôkazom veľkosti zradenej lásky, žena zabíja muža, ktorý ju odvrhol. Už sa nepýta, čo vo mne nie je, že si odo mňa ušiel, ale chápe, teraz už vie presne, kde v nej samej nastala chyba... Aj keď je „sťatie“ kohúta ako symbol fatálneho útoku na muža tak trochu prchavým, nadužívaným prvkom, predsa len zostáva v nadväznosti na ďalší obraz výsostne organickou a funkčnou metaforou. Sekvencia s levitáciou je u Tarkovského použitá po prvýkrát a odtiaľ sa bude opakovať aj v ďalších filmoch.

Matka leží vo vzduchu nad posteľou, jej láska k Otcovi prekonala prírodné zákony, on sám ju nežne hladká po ruke. Žena takto vífaziaca nad zemskou príťažlivosťou je však axiomatickou definíciou metafyzického ženstva, vyjadrením absolútne prítomného princípu tak tajomnej sily „pohlavia“, ako zároveň aj hĺbky „duše“ – už bez zmätku konfúzných, romantických či hysterických „citov“. Skutočne „najsenzitívnejšia membrána“, „kráľovná matka“ sa skrýva pod maskou cynicky chladnej tváre, no existuje akoby len sama pre seba, teda už vždy bez realizačnej možnosti v životnej „citovej praxi“. A práve taká, paradoxne a tým hádam aj pravdivo, plodí básnika génia, zatiaľ čo „milučký a inteligentný“ Susedin syn, zahrnutý každodennou nádielkou sladkými slinami zasoplených bozkov, určite skončil ako poručík v administratíve NKVD. Ale jedno je „pravda“ a druhé „závisť“ a nech Boh dá tak detstvo, ako aj cestu a osud všetkým a vôbec každému, len čo jeho je...

– To nič, upokoj sa, to nič, všetko bude dobré, – hovorí Otec svojej žene, tá letí a pritom leží, krásne vlasy jej padajú k zemi, takisto ako „pásik“, ktorý sa jej uvoľnil na šatách, ten jediný ju spája so zemou. Okolo preletí biela holubica.

– Škoda, že ňu vidím, len keď je mi veľmi zle, – hovorí Matka úplne závislá od svojho muža. – Počuješ ma?

– Áno.

– Tak som vzlietla, – šepká zmierená.

Otec sa pýta:

– Mária, čo ti je? Je ti zle?

- Nečuduj sa, je to tak ľahko pochopiteľné. Lúbim ťa, - hovorí veselo...

Scéna je čiernobiela, umiestnená do Autorovho rodného domu. Tu sa teda odohrala najväčšia z ľudských lások, nemá, bez výkriku či vyslovenia, zostala realizovaná iba vo sne, tam najviac a dokonalo, v ľudskom svete však jej obraz nikdy namaľovaný nebol, prečo ani raz s radosťou vášnivej odovzdanosti neobjala? Až teraz, v desivo trpiacej fantázii ich spoločného, na smrť zraneného dieťaťa ukazuje svoje city - no už len my, diváci, sme tu svedkami a to je na skutočnú lásku málo...

Matka náhlivo opúšťa priestor domu, panicky dezertuje z aktuálneho vzťahu - zadusil by ju. Osobnosť potrebuje čerstvý vzduch „prázdna“ a nie puch citmi zadymenej izby. Uteká, v ruke zvierajúč škatuľku s nepredanými šperkami.

- A čo, už odchádzate? - vykrikuje za dvojicou duševne do seba zakliesnených dezertérov náhle popletená Suseda.

- Už je neskoro! - odsekne jej Matka.

- A čo náušničky, teraz príde z mesta Dmitrij Ivanovič, on má peňazi!

- Nie, nie, rozmysleli sme si to! Prepáčte! Bože! - vyskočia z domu ako dva tigre pustené z kletky.

- Je to do mesta pätnásť vierst! Kam idete proti noci? - vykrikuje za oboma „pútnikmi proti svojej vôli“ teraz už fakt „nič nechápajúca“ žena, zásobáreň emócií.

- To nič, to nič, neznepokojujte sa, prosím! - to sú Matkine posledné slová k nej... a zmiznú za rohom domu-zrubu.

Kráčajú už teraz pomaly vedľa seba v akejsi „osudovej“ vzdialenosti, bosí po mokrej tráve, po brehu lenivej riečky, ktorej tok je spomaľovaný ostrovčekmi plnými trsov tráv, lekien, divých kvetov... Idú so smutne zvesenými hlavami, bez peňazi a bez perspektívy večere, opustení - matka a syn - každý vo svojom svete. Matka si zapáli cigaretu a bezmyšlienkovite vracia do čierneho sveta biely dym svojej ťažko stvárniteľnej duše.

Človek má iba jedno telo

Jedno, ako samotár

Dušu omrzela

Pevná schránka

S ušami a očami

Veľkými ako dukát

*I kožou – samá jazva –
Natiahnutou na kostru*

*Odlieta cez rohovku
V nebesky čistý prameň
Na ihlu ľadovú
Na vtáčí kolotoč
A počuje cez mreže väznice
Živej veže
Rapkáčik nív a lesov
I trúbku siedmich morí*

*Je hriech mať dušu bez tela
Sťa telo bez košele
Ani myšlienka, ani skutok
Ani úmysel, ani riadok
Hádanka bez odpovede
Kto sa späť vráti, kto
Po tanci na parkete
Kde plesať niet komu*

*A sníva sa mi s inou
Dušou v odeve druhom
Planie, stále sa zmieta
Od plachosti k nádeji
Horí ako lieh, bez tieňa
Odchádza po zemi
A stravec orgovánu
Necháva na stole
Na pamiatku*

*Dieťaťko, bež, nenariekaj
Nad Eurydikou úbohou
A kolo svoje medené
Žeň paličkou po svete
Kým aspoň na dosluch
Ozve sa každý krok
Tak veselo i tupo
Znie v ušiach zeme hluk*

Holohlavý chlapec sa teraz v čiernobielym priestore svojho sna pohybuje slobodne a sám akoby lietal... Interiér rodného domu je už len „básňou“, teplo a čaro skutočného sa náhle stratilo, nahradila ho „výtvorná štylizácia“ voľne zavesených transparentných obrusov či čipkových plachiet s výraznými „folkórnymi“ vzormi. Tieto „závoje pamäti“ padajú alebo sa rozostierajú v inak prázdnom dome pod náporom prudkého vetra, to sám Autor strháva a ničí všetky svoje spomienky, rozbíja a drví záhyby plné krásnych obrazov, vylieva pláсты s medom, aby nebolo už nič, len smrť pamäti, neexistencia skutočného citu, lebo už bolo dosť – treba vstať z postele! Alebo zomrieť... Kamera nakoniec dospeje k zrkadlu, v ktorom vidíme odraz postavy holohlavého chlapca. V pietnej kontemplácii nad veľkým krčahom plným mlieka zachytáva navždy unikajúcu vôňu, prikláňa hlavu k jeho hrdlu, hladina mlieka sa nepokojne nakláňa do strán, len ticho a vánok sú svedkami najintímnejšieho nazerania na vlastné detstvo a vesmír citov koncentrovaný v chlapčenskom srdci. Zahúka vlak, je koniec?

Nie, tak ešte raz a naposledy. Farba sa vracia: nahý chlapček pláva ako psík v plytkej lesnej tóni až k brehu s vysokou trávou, tu vyskočí a postaví sa, „ako ho Pánbožko stvoril“, pred svoju matku. Tá na lavičke perie bielizeň nad potokom spolu s ostatnými dedinskými ženami, ešte je mladá a krásna... V dome je opäť všetko tak ako kedysi, kvety vo váze, slnkom zaliata izba, kniha v okne, len radosť, šťastie, toľko šťastia, až sa človeku chce spievať... Kamera vychádza cez okno do slnečnej krajiny, je opäť horúce letné popoludnie... pred vojnou, počas nej, v súčasnosti? Nie, je to „objektívna realita“ zrodená z najsilnejšieho ľudského želania, z „absolútnej vôle“, je teda „Božia“, naozaj existuje! Jedine tak totiž môže stáť rodný dom Autora a zároveň, keď holohlavý chlapec pribieha k žene, ktorá fajčí na lúke pred týmto domom, môže to už byť starena, skutočná Tarkovského matka v súčasnosti...

– Mama, petrolejka dymí, – povie chlapec.

– Čo? – pýta sa síce už s vekom zhasnutým, viac ničoho už neschopným, no predsa len aspoň „záujmom“ táto starobou zlomená žena.

Minulosť a sen sa miešajú s prítomnosťou a realitou „tu a teraz“, tá sa nedá poprieť jednoduchým spochybnením „fyzickej prítomnosti“ účastníkov deja, lebo všetci sú tu! A život je aj tak len sen – Autor ako dieťa stojí pred svojou skutočnou matkou teraz vo vysokom veku – všetko v intenzívnom dennom snení depresívneho zúfalca...

Preto veríme aj poslednej scéne filmu: veľký Aľoša – Autor – leží vo svojom byte za španielskou stenou a Lekár v bielom plášti, možno síce z výjazdu súčasnej pohotovosti, no skôr, ba takmer naisto rodinný lekár, ktorý si len na krátku chvíľu odskočil z Čechova, so zadkom posadeným v spodkoch kúpených tam, presne v tom obchode, kde občas zašiel aj sluha Dostojevského požiadať o zľavu, teda tento tučný, citeľne dýchavičný Oblomov vedie o pacientovi diológ s prísnou Vílou, ktorá poučala Ignata slovom Puškina bláznovi Čaadajevovi, a s jej Slúžkou, tá pokojne pletie, veď, Bože, čo iné by mala robiť? Horí Moskva? Vpadol Napoleon či Hitler? Ešte „obrútiť“ tento riadoček... Anjeli v kompletnej zostave ruského archetypu vyrazeného matricou z 19. storočia navštívili ruského umelca „v sovietskom hovne“ v obave, že si už naozaj ublíži, alebo sa nebudaj nadobro zblázni a povie komusi pravdu do očí, ešte by ho „citlivku“ nakoniec nebudaj strčili do „diery“... Je to reálna, absurdná, surrealistická a pritom pravdivá scéna.

– Všetko bude závisieť od neho samého, – hovorí vážne Lekár.

– To angína mohla zanechať také následky? – pýta sa starostlivo Víla.

– Čo s tým má spoločné angína? – Lekár sa pokojne prechádza po miestnosti vyzdobenej všetkými možnými druhmi rámov so zrkadlami (toľko príležitostí sa spoznať). – Je to bežný prípad...

– Bežný?

– Viete, úplne nečakane vám zomrie... matka, žena, dieťa, niekoľko dní a človeka niet. Hoci bol úplne zdravý. – Lekár má od cigariet sipavý, dušnosťou poznačený hlas.

– Veď jemu nikto nezomrel, – zapoji sa do rozhovoru Slúžka.

– Ale predsa len, existuje svedomie, pamäť...

– Čo s tým má pamäť? – paradoxne kladie túto otázku Víla. – Vy si myslíte, že je v niečom vinný?

– Nie, to on si tak myslí, – pridá svoj obranno-materský názor stará Slúžka.

– Nechajte ma na pokoji! – hovorí Autor spoza zásteny.

– Prepáčte, niečo ste povedali? – chyti sa Lekár možnosti komunikácie s inak výrazne „uzavretým“ pacientom.

– Nechajte ma na pokoji... nakoniec, chcel som byť len jedno-ducho šťastný... – Tarkovskij veselo odstrihol ležiacemu pacientovi hlavu (teda sebe samému, lebo on hral „trpiaceho“), aj keď už bola v jazde kamery (to sa na amatérskych filmových súťažiach hodno-

tí ako vskutku veľmi „amatérske“), bez hanby ponecháva divákovi len jeden pohľad, odhalené prsia muža, inak skrytého pod zeleným paplónikom s nutne prikrášeným „čipkovaným lemom“.

– Áno? A čo bude s matkou? S tvou matkou, ak teraz nevstaneš? – búši do neho Víla, tá jediná má právo...

– To nič, nič, všetko sa urovná, všetko bude... – šepká človek na hranici. – Ach...

V spomalenom zábere chytí do dlane vtáča, ešte chvíľu otáča päšť, akoby váhal, či drobného tvora z „pomsty za všetko“ neudusi, no potom ho vyhodí do vzduchu... vysoko nad svoju posteľ.

Tak ako sa film začínal, aj sa končí. Záverečná epizóda sa spája s tou úvodnou, jedna je dieťaťom, druhá matkou – obe v objatí. O Autora ako dospelého človeka sa starajú už len víly a lekár z „Palaty nomer šesť“, teda mimo sna zostáva sám, ako vlastne chcel – bez matky... stane sa mužom činu či bude bláznom až do smrti? Vykročí, alebo zostane „na divánčiku“? Dáva voľnosť vtáčaťu – púšťa svoju dušu zo zovretia trápení, komplexov, bolestí oprávnených a aj takých, na ktoré vlastne podľa prírody nárok nikdy nemal, matka nebola jeho ženou, ale manželkou jeho otca, a to teda „je rozdiel“...

Záverečná sekvencia sa otvára v hlbokom mierovom zázemí. Krásna krajina, dedov dom, ktorý sa čochvíľa zmení na „Autorov rodný“, a mladí milenci, možno čerství manželia, ležia pred ním na tráve. Kamera prudko zbieha líniami latiek plôtika až na zem... tu sú Matka a Otec na sebe (oblečení), ešte bez detí, v šťastnej chvíli ničnerobenia, užívania života, je to ich „hodina nula“, milenci z Verony prežili všetky nástrahy a teraz sa konečne začína ich skutočné šťastie... Tu sa „zrkadlí“ počiatok Autorovej fyzickej i kozmogonicko-duchovnej existencie, v tejto vesmírnej kvapke času sa zakladá jeho osud... Ako to teda bolo?

– A koho by si radšej chcela, chlapca alebo dievčaťko? – pýta sa Otec.

Matka sa náhle bolestne usmeje, ťažko vzdychne, je jej do plaču a nielen z tejto otázky, viac zneistie z „tušenia“, aj prorokuje, rozvíbovaná... Vidí „neodvratnosť svojho osudu“, no zároveň nevie na otázku odpovedať naplno a úplne, celostne a len za seba, pretože si „nie je istá“, či vôbec nejaké dieťa chce, či sa nakoniec mala vydať, či by „nebolo bývalo lepšie“ utiecť a žiť, žiť, žiť, zavrieť dvere a zmiznúť do Moskvy, len do Moskvy alebo dočerta kdekoľvek, no

žiť! Možno by chcela kričať: „Chcem byť slobodná a zažiť všetko, čo sa len dá – ja nechcem dieťa.“ Ešte nechcem! Vôbec nechcem?! ...ale nemôže, nemôže, lebo nechce, nechce, lebo to nedokáže, nejde to – lebo nie je sama sebou... Odvráti hlavu, pravda je viditeľná, ale nevysloviteľná – žalujem, trpím a viem, že lieku pre mňa niet!

Ozýv sa *Jánove pašie* vo svojich najmohutnejších vrcholoch... Krajina detstva, les, teraz už rozborené základy domu v „ozajstnej“ súčasnosti, všetko sa navracia k hmote, strhávané dolu, rozkladá sa, mizne. Zostáva len pamäť, aj to len kým bije pulz hrubej žily na spánku, Matka starena prechádza okolo zhnitých trámov (nesie si lavorík plný čerstvo opranej bielizne, rozvešia ju po zlámaných základoch vlastného domu), počiatky sa teraz spájajú s poslednými minútami bytia „ešte trpiaceho vedomia“, v orgiastickom kvílení Autorovo zlomené srdce zaniká alebo sa definitívne oslobodzuje a mení... Život je krátky ako vzdych, studňa sa otráвила, zahľtená odpadom hrcov a starých petrolejových lúčok, cez hnijúce základné trámy rodičovského domu v Ignatievskom lese preráža burina... Starena s dvoma holohlavými deťmi prechádza cez obraz skazy, akoby sa jej vôbec netýkal. Nepamätá si? Necíti? Naozaj jej v srdci nič nezápasi? A tiež ona, Matka na „počiatku“, sa bolestne usmieva, plače a zároveň sa smeje, nič čudné... Otcova otázka ju úplne zlomila, hoci sa jej život, na ktorý tak dlho čakala a snivala o ňom, vlastne ešte ani poriadne nezačal, ona už vie, že prehrala, a to je strašné... Časové roviny sa bijú jedna s druhou o účasť na žiarivej ploche zrkadla pamäti, mladá žena vidí ako nikdy predtým... Starene tvár zbrázdili vrásky, prežitý čas – nech bol akýkoľvek, je preč – a ona je stále taká ľahostajná... Ťahá deti cez pole pred žatvou, ktorému dominuje handrový strašiak na krivej tyči, len preč, rýchlo, hocikam do neznáma, no hlavne ďaleko.

Už ňa neponesie na rukách, aj keď si sa sám stal Bohom... matku si v čase jej staroby vytrhol a vrezal do obrazu k sebe, dieťaťku... ale ani synchronicita časových slučiek ti nepomohla, ani absolutórium stvoreného „obrazu“, hoci ty sám si sa napol ako kohút pred ohlásením príchodu nového sveta a na zablatenej „ceste osudu“ si zakvílil silou ducha nad vodami...

– Ooooooh! – takto si zaspieval živý i „mŕtvý“ zároveň, dieťa i blázon, tu stojac v sandálkoch a krátkych gaťkách na kraji tmavého lesa, a tvoja matka, hoci na to mala miliardu svetelných rokov, až

do hodiny smrti tvojej nesmrteľnej lásky ťa ani v tomto momente na ruky nezobrala.

Kamera sa stráca medzi stromami, ešte urobí prudkým nájazdom posledný pokus o návrat, no deti a zhrbená starena už zmizli v krajine so zapadajúcim slnkom...

Námetom, s ktorým by sa dal *Stalker* porovnať, je Orwellova apokalyptická vízia zániku prirodzenej pravdy sveta – román *1984*. V oboch prípadoch ide o príbehy tých „posledných ľudí“, ktorí ešte nepodľahli štátnomonopolistickej mašinérii vymývania mozgov a nezlomili sa pod krutým tlakom fyzického násillia. *Stalker* je oproti Winstonomu predovšetkým človek-duša. Nesie v sebe podstatné metafyzicko-eschatologické pravdy, je postavou mytologickou, biblickou a z hľadiska našej doby anjelským zjavením. Tam, kde „obyčajný“ človek Winston Smith zabáva svojim hororovým príbehom, *Stalker* hromadne krstí a sila jeho obete trasie základmi sveta obráteného v galeje. Je to moderný a v tragickom zmysle slova súčasný príbeh o nevratnej skaze, náš obraz a my sme tí mŕtvi.

Dej sa odohráva v dvoch základných priestoroch: vo sve-
te zdevastovanom priemyselnou činnosťou človeka, v spoločnosti postihnutej sociálno-kultúrnym rozkladom a v Zóne, tajomnom území ohradenom vojenskými zátarasmi, kde výbuch (predpokladá sa, že meteoritu) spôsobil nevy-svetliteľné úkazy. Následne tu pri návšteve človeka vzniká taký druh vzťahov medzi ním a prírodou, že ich „vláda“ pokladá za deštruktívne a nebezpečné tak pre návštevníkov, ako i seba samu, a preto Zónu uzavrie a prístup do nej znemožňuje. Do Zóny sice vyslala vojská, no tie sa „nikdy nevrátili“, a preto v čase príbehu, za ktorý máme pokladať „budúcnosť“, v čitateľnej metafore však ide o stav „teraz a tu“, je Zóna neprístupná nikomu zvonku a ani by sa z nej prípadne nikto nemal vrátiť...

Spoločnosť môžeme považovať za industriálnu, jej kul-túrny vývoj prežíva hlboký regres a vzťahy vláduce medzi ľuďmi by sa možno dali prirovnať k stavu v potrestanom Babylone. Jazyk tohto sveta je zrejme len mátežou „tech-nických opisov výrobných postupov“ s nevyhnutnou dáv-kou bazálnej komunikácie, ktorá nie je citová, len vulgárna a násilná a vytvára iba dohodu o vegetatívnych podmien-kach vlastnej existencie.

Stalker je bublina pod ropnou magmou, špinavý a trasú-ci sa, leží medzi ostatnými „len biologicky živými“ a dýcha dvakrát, raz verejne a potom tajne, s dušou skrývanou na



dne svojho Ja. Je človekom s absolútnym princípom, s ešte neza-
dusenou schopnosťou rozoznať pravdu. Stalker je stelesnený MAT
– podzemná jazyková štruktúra, ktorá sa ako zlatá žila zhody slova
a podstaty veci vinie černozemou oficiálnej makulatúry, je tiež ZEK,
politický „zakľučonnyj“, päťdesiatosmičkár omylom prepustený na
rok, aby potom zase mohol „fasnúť štvrtku“, chlapík smrdiaci od
oleja s hnilobným zápachom z úst. Je to hladný anjel, ktorého si
Boh zabudol naložiť na chrbát, keď zbabelo zdrhal zo sveta aktu-
álnej entropie.

A Zóna je jeho pôvodný princíp, teraz zranený a zlý ako býk v aréne.
Obnažený krvotok pôvodných zámerov Tvorcu, vyschnutý takmer
ku koreňu v štáte, ktorý škrtí Zónu v železnom zovretí otrávených
riek a mŕtvych jazier, vzduchom plným popola, vrčaním tankových
motorov a neviditeľnou radiačnou smrťou... Smrť tu vládne všade,
rýchla či pomalá je tu jediným cieľom života.

Zóna prepustí ľudí do Izby splnených želaní, ktorá je jej najväč-
ším tajomstvom, jedine vtedy, ak idú v úprimnej snahe poznať sami
seba. V prípade, že ktorýkoľvek záujemca klame, „mlynček na
mäso“ ho roztrhá na kusy.

Áno, je taká možnosť – mať splnené to najnútornejšie želanie.
Ak človek prekoná všetky nástrahy a nebezpečenstvá a ide verne
so „sebou samým“, môže sa dozvedieť, kým skutočne je. Stalker
je vodcom, ktorý pozná možnosti prechodu do Zóny. Takých ľudí je
síce viac, prevádzajú však uchádzačov z čisto finančných dôvodov.
Jeden z nich sa pravdu o sebe dozvedel, pretože vstúpil až dnu,
a po návrate sa hneď obesil. Bol to Stalkerov učiteľ...

Stalkera vedú iné záujmy, pre ne sa podujíma na riskantnú úlohu
aj pod hrozbou žalára či zastrelenia. Jeho motiváciou nie je len sa-
motný prechod Zóny, ani nie zdolávanie nevyspytateľných prekážok
a prekonávanie pascí, ktoré mu duchovný princíp kladie do cesty,
jeho cieľom je doviesť ľudí k sebe...

Do špinavého baru, ktorý zostal zapadnutý zrejme na okraji faž-
kým priemyslom zdevastovaného mesta, prichádza Profesor, stro-
hý, vysoký muž okolo päťdesiatky, na hlave má nešikovne nasadenú
čiapku s brmbolcom a cez plece ledabolo prehodený plecniak. Sa-
motný priestor baru nesie všetky stopy rozkladu hmoty. Na podlahe
sú kaluže vody, blikajúci neón nezastupuje len techniku ako takú,
ale celý štát – lebo ten zlyháva vo všetkom.

Bar napriek tomu, že ide o výsostnú štylizáciu, nemá ďaleko k po-

dobnému zariadeniu v ktorejkoľvek krajine napadnutej komunizmom. Celá výtvarná koncepcia *Stalkera* okrem svojbytnej estetickej hodnoty, ktorá je „vymyslená“, nesie „dokumentárne“ presnú výpoveď o „komunistickým červom“ zničenej realite sveta – tak sa spája estetický symbol s nenápadnou a dokonca všedne pôsobiacou existenciou nahromadených súčiastok „totalitného stroja“ rozozratého hrdzou presne podľa pravdy.

Stalkerov byt takisto nesie znaky tohto nezadržateľného rozpadu. Z podlahy a stien cítiteľnú zatuchlinu vlhkého pivničného priestoru, materiál kórnatie, podlieha hnilobe a tá na stenách puchne, mapy sa postupne rozťahujú, mokvajú, naplňajú sa degradovanou hmotou a praskajú ako vredy, potom zatvrdnú v strup. Všetky predmety, ktoré sa tu vyskytujú, akoby boli napadnuté infektom vodnej plesne, ona sa po plástoch či vrstvách odliepa a už ako prach sa stráca – to odumiera štát.

Uprostred takmer prázdnej izby stojí posteľ, na ktorej spí Stalker, jeho invalidná dcéra Marta a Manželka. O stenu je opretý staveľský uhlomer. („Tento nástroj je atribútom apoštola Tomáša, ktorý neveril Kristovým ranám a musel sa ich dotknúť. Neveril ani nanebevzatiu Panny Márie, až kým sa mu nezjavila a nedarovala mu svoj pás.“)

Prechádza vlak, dunenie jeho náprav sa mieša s hudbou prerývajúcou sa približujúcou z vagónov, rezonancia roztrasie poháre na tálke. (Podobne sa deje v *Obeti*, symbol apokalypsy prichádza zvonku, zo sveta, ktorý už nechce ďalej žiť.) Je zjavné, že ťažká technika svojou prítomnosťou rezonuje nielen v obydliach ľudí, no aj v nich samých, stáva sa alternatívnym biorytmom, ktorý ruší pôvodnú „ľudskú podstatu“, srdce človeka tu pulzuje v rytme tankového motora.

V pomalej jazde prechádza kamera po spiacej rodine. Vyzerajú ako schnúce mŕtvolky, žena má však otvorené oči, dcéra Marta spí ako každé „nevinné“ dieťa, hoci pod perinou skrýva strašné zohavenie, a Stalkerova tvár, už plná „nového činu“, naozaj pripomína posmrtnú masku blázna dobra a citu strápeného silnejším zlom všetkých ešte žijúcich, no len „prežívajúcich“.

Stalker si potichu navlečie nohavice a prejde do kuchyne, kde si pri obrovskom bojleri, ktorý je technickou starožitnosťou a zároveň možno aj moderným výrobkom z obchodu, umýva ruky a zuby. Kuchyňa pôsobí skôr ako garáž, ubijajúca chudoba sa križi so sociálne plne deštruovaným dizajnom totality. To ona rozkladá a usmrcuje, aj keď sa nedotýka stále len fyzickým násilím. Veci sa matne lesknú

mastnotou „poľahu“, nové „neexistuje“ a odumieranie postupuje v zásade rovnakým tempom v celom priestore, a hoci si rakovina synchronizuje rast jednotlivých metastáz vo vynútenej tvorivosti zo základného princípu zla, rastie už len v smutne nudnej expanzii, ktorá sa koordinuje presne zo zotrvačnosti, nie v boji o výhru, tá je aj tak dávno na jej strane. Zlo je tu natoľko ľahostajné, že sa stráca samo v sebe. Predmetom zaneseným usadeninou priemyselnej špičky, ktorá padá na krajinu ako manna smrti, chýba tvár. Oblečenie samotného Stalkera pripomína skôr úbor sovietskeho väzňa, jeho bundoška je poznačená dlhoročným táborovým životom.

Manželka sa zobudila, je na neho napojená, cití s ním, miluje ho, z jej strany ide o výnimočný vzťah, inak všeobecne medzi ľuďmi už zabudnutý, vlastne „zakázaný“... Vojde a zasvieti, no žiarovka sa v momente vypáli. Jej predznamenanie je typické – žena predstavuje zásobáreň obrovskej energie, ktorá sa vybija vždy v zúfalom a hlavne nezmyselnom akte živočíšnej vášne... Jeho vrcholom je paradoxne tehotenstvo, ktoré by asi malo byť sväté. (Môžeme hovoriť aj o paralele so ženským princípom Zóny, o možnosti výkladu tejto tajomnej oblasti ako jungovského archetypu animy – ona je tou „rišou matiek“, ktorá poskytuje možnosť sebaoprotivenia mužskému Duchu, len na nej sa On môže vystavať – cestou jej popretia či použitia. Veľkosť Zóny je v jej pasivite, zatiaľ čo Duch ju chápe ako príležitosť prekonať pasce a zároveň ako možnosť zbaviť sa záťažou zvrhlej racionality, zákona štátu – vraha pravdy a krásy ako takej.)

– Prečo si mi zobral hodinky? Kam chceš ísť? Veď si mi slúbil... a ja som ti verila... Nemyslíš na seba, ale čo my? Pomyšli na svoje dieťa! Vlastne ťa nepozná a ty zase odchádzaš... Veď ja už som stará baba, to je tvoja práca! – zúfalo hovorí Stalkerova žena.

– Buď ticho, zobudíš Škaredku! – vyštekne Stalker. Neha nie je jeho silnou stránkou.

– Nemôžem celý čas na teba čakať, zomriem! – prosí ho Manželka v takom zúfalom výraze, že by k citu „prebudila aj mŕtveho“.

Stalker si umyl zuby a práve v tejto chvíli si vyplachuje ústa takým spôsobom, akoby vracal. Významový kontrapunkt k ženinmu výkriku je jasný.

– Veď si chcel pracovať! Slúbili ti normálnu, ľudskú prácu!

– Rýchlo sa vrátim, – Stalker skromne raňajkuje čosi z taniera položeného pri okne. Jedlo tam bolo aj cez noc a je lepšie neskúmať, o čo konkrétne ide.

- Rýchlo sa vrátiš do basy a tentoraz ti dajú nie päť, ale desať rokov. A ja zatiaľ zdochnem.

- Čo tam väzenie... - znechutene odloží tanier späť na okno.
- Pre mňa je všade väzenie... (Tieto slová v sovietskom filme z roku 1978!)

Stalker sa vyslobodzuje z jej rúk.

- Tak teda zmizni! Nech je prekliaty deň, keď som ťa stretla, naničhodník, Boh ťa potrestal takým dieťaťom! A mňa potrestal kvôli tebe. Si lump!

Pokúšala sa Stalkera zadržať, no ten sa jej silou zbavil. Bezvôľne padá na zem a zmieta sa na podlahe v kĺčoch hysterického záchvatu.

Psycho-sexuálna frustrácia, ktorou trpí, je len jednou z príčin, prečo reaguje na mužov odchod takým autodeštruktívnym záchvatom. Tarkovského ženy buď milujú, alebo nenávidia svoju submisívnu pozíciu, je pre ne nemožné zbaviť sa jej intelektuálnym rozhodnutím či „morálnym“ činom a zároveň nezraníť samu seba tak, aby sa onen dotyk pre ne nestal smrteľnou ranou. Navyše majú aj skutočný sociálny rozmer, ktorý je odrazom reálií života v rusko-sovietskej spoločnosti: muž je rozmaznávaným samčekom a žena musí zastupovať takmer všetky jeho sociálne roly vrátane tých, kde musí vystupovať z pozície sily. Preberá tak mužskú úlohu a prestáva byť femininnou, prerážajú u nej rozporuplné pohlavné a sociálne znaky a stáva sa hybridom, čímisi neprirodzeným, odpadom ľudstva. Stalkerova žena prebrala aktívnu mužskú rolu pri výchove dcéry Marty a teraz ani nemala čas zvyknúť si na normálny stav a už sa opäť musí vzdávať svojej submisivity, a teda preberať zodpovednosť bojovníka. V ruskej (sovietskej) spoločnosti bola závislosť žien od mužov až patologickým javom, čo zrejme spôsobili sociálne šoky počas vojny a teroru a aj výsostne originálny „sovietsky spôsob života“, kde sa potlačená mužskosť utápala vo vodke. Takisto typ spoločnosti, ktorý je konfúznym reziduom feudálneho a predkapitalistického charakteru štátu s výrazne ázijskými črtami, vytvára pre ženu určitý pevne daný typ postavenia, do ktorého sa musí zmestiť. Hlavne orientálne vplyvy spôsobujú, že sa na ženu stále nazerá ako na bytosť druhostupňovú. („Podľa jednej z predstáv blízkej hinduistickej viery žena nemôže dokonca ani dúfať v prevtelenie, ktoré je vyhradené iba mužom, lebo podľa zákona o reinkarnácii je žena o sedem stupňov nižšie než muž, tri stupne za ťavou a jeden stupeň za prasacím.“) Ázijský

charakter ruskej kultúry uzatvára ženu do pevne zahradenej jurty jedného sociálneho osudu, do tmy len vaginálnych dimenzií, do úlohy „osobného otroka“ maskulinity, teda do kasty, z ktorej sa vzlieta už len do neba...

Je zrejmé, že Stalkerova manželka odráža celý vesmír týchto zjavných či skrytých spoločenských vzťahov, aj podvedomých súvislostí a jej individuálna bolesť, u Tarkovského vždy implicitne žene vpisovaná ako hystéria, je len vonkajším prejavom, prerazenou zástenou omnoho hlbších, takmer archetypálnych nezrovnalostí bytia v tomto geograficko-kultúrnom okruhu. Kľúč, ktorému žena prepadne, sa prelína s prechodom ďalšieho vlaku niekde pod oknami ich zničeného bytu.

Stalker prechádza cez koľajnice na železničnej stanici v sychravom, hmlistom ráne, jeho krok je klátivý, už teraz na sebe nesie ťaž svojej úlohy... Chlad zalieza pod kožu, koľajnice sa strácajú v hmle, stanica je plná špinavých priemyselných vagónov – v tomto prostredí sa narodil, tu je jeho väzenie a cesta k slobode zároveň. Typický dych beznádejnej ničoty vyráza z gulagovskej papule tohto odporného miesta.

Pri športovom aute, ku ktorému prichádza, stojí Spisovateľ so ženou v spoločenskej róbe a s pohárom na šampanské v ruke. Žena a auto pôsobia nielen nepatrične, ale tak trochu aj divadelne v konfrontácii práve so Stalkerom. Predstaviiteľka lokálnej elity však nadšene počúva.

– Moja drahá, svet je nekonečne nudný, – vykladá Spisovateľ, muž stredného veku a vodkou zničenej tváre, svojej spoločníčke vlastnú filozofickú koncepciu sveta. – Preto neexistuje telepatia, príznaky ani ufóni... Zákony, ktorými sa svet riadi, sú na smrť nudné. Nikto ich neporušuje. Nejde to. Neverte na UFO. Narušili by tú nudu.

– A bermudský trojuholník? Predsa netvrdíte, že...

– Tvrdím. Žiadny trojuholník neexistuje. Trojuholník ABC je trojuholník A1, B1, C1. To je však nudná poučka! Stredovek bol zaujímavý, lebo každý dom mal svojho ducha a každý kostol svojho boha. Ľudia boli mladí, dnes je každý štvrtý človek dedko! Prišerná nuda!

– Ale hovorili ste, že Zónu zrodila supercivilizácia...

– Aj to bude nuda. Zase zákony, trojuholníky... žiadny škriatok a už vôbec nie Boh. Ak je Boh trojuholník, tak neviem... Á, prišli po mňa, zbohom, drahá.

Obráti sa k Stalkerovi:

- Táto dáma by s nami rada išla do Zóny, je odvážna, volá sa... prepáčte, ako sa to vlastne...

Žena sleduje Stalkera pátravým pohľadom.

- Vy ste Stalker?

- Vysvetlím vám to, - ten ju obchádza, akoby sa jej štilil alebo sa dokonca bál ako zdroja nákazy. Prejde okolo auta a nakloní sa, počuť ešte slovo „idite“, teda choďte, ale to ostatné už nie. No poďľa toho, ako žena zareaguje, Stalker zrejme povedal na rovinu, že „v pizdu“.

Spisovateľ pozval „krásavicu“ do Zóny a ona sa prichystala na spoločenskú udalosť. Stalkera hltá hladným pohľadom, páčia sa jej vychudnutí otrhanci, sex s nimi vonia takým úžasným dobrodružstvom, keď jej srdca už dávno stiekol dolu... Zobrala si aj pohár, veď herečka života nikdy nevie, kedy jej nalejú šampanské...

- Idiot! - povie na adresu svojho nápadníka a prudko odštartuje.

Na streche jej auta zostal Spisovateľov klobúk. Až teraz si to inžinier ľudských duší s masťnými vlasmi rozhádzanými na poloplešatej hlave uvedomí, podvedome si lysinu pohladí. Z igelitovej tašky vyberie fľašu a napije sa.

- Takmer ste uhasili svoj smäd, - poznamená Stalker.

- Ako to myslíte? - bráni sa Spisovateľ, lebo cíti mravnú prevahu tohto čudného pseudočloveka. - Len som si vypil ako polovica obyvateľstva. Tá druhá polovica chľastá... ženy, deti... ja som si len vypil malý hlt. - A má, samozrejme, pravdu.

Spisovateľ vlastní „svetonázor“, aj píše, tiež vydáva, je úspešný a možno ešte stále konzumuje „súkromný život“, klobúk na streche auta prostitútky odkazuje na trhané mäso pritulných obdivovateľiek. Ale predovšetkým duševne má veľkú pochybnosť - nie je si istý vlastnými slovami, ako pán slova sa viac necíti byť „bohóm významu“, sračky mu vytekajú spod rúk, najradšej by sa obesil ako Judáš, len aby sa to už skončilo, no hlavne nevie, o čom by sa „malo“ písať. A či vôbec?! Preto ide do Zóny - poznať sám seba, obnoviť zdroj inšpirácie, zasa sa stať slávnym...

Stalker vstupuje do baru, za ním pomaly vchádza Spisovateľ, ktorý sa pred dverami pošmykne a spadne.

- Dočerta! Je tu mokro.

Vchádza do „pohostinského priestoru“ tej najnižšej možnej cenovej skupiny, aj na sovietske pomery je to posledný „pajzel“, stoka

štátu, niečo omnoho horšie než izba „infekčného“ v likvidačnom gulagu.

- No čo, necvakneme si, než pôjdeme? Čo poviete? - obracia sa na Vedca, ktorý už stojí opretý o pultik. Spisovateľ ako veľká voda obsadzuje priestor, dolial hladinku, tak je veselo... Stalker sa rozpráva s barmanom, no teraz odtiahne Spisovateľa od pultu, strčí mu do rúk jeho vlastnú fľašku.

- Preč s tým!

- Chápem, suchý zákon! Alkohol je bič ľudstva, no čo, dáme si pivo!

- On ide s nami? - pýta sa Profesor.

- To nič, veď vytriezvie. Musí tam ísť.

Spisovateľ si naleje pivo do hrdla a už aj ide naplno:

- A vy ste vážne Profesor?

- Možno...

- Tak dovoľte, aby som sa predstavil. Volám sa...

- Ste Spisovateľ, - preruší ho Stalker, - a vy ste Profesor.

- Isteže, píšem, a preto ma ľudia volajú spisovateľ.

- A o čom píšete? - pýta sa Profesor.

- O čitateľoch.

- Nič iné zrejme nestojí zato.

- Písanie je vôbec zbytočné, - okamžite kontruje Spisovateľ.

- A vy ste chemik?

- Skôr fyzik.

- Tiež asi nuda. Hľadanie pravdy. Márne ju hľadáte raz tu, raz tam... Potom zistíte, že jadro pozostáva z protónov a že trojuholník ABC je trojuholník A1, B1, C1... Ja som na tom inak, mne sa pravda mení pred očami. Hľadám pravdu, ale nájdem len hromadu... Vy sa máte! Skúmate antický hrniec, zvyšky jedla v ňom... Dnes vyvoláva nadšenie lakonickou kresbou a dokonalou formou. Všetci sú vo vytržení. Potom sa zistí, že ho do múzea podstrčil nejaký vtipkár... zo žartu. A je po nadšení. Experti!

- Na toto vy myslíte? - pýta sa ho Profesor, od prvej chvíle ho pokladá za idiota.

- Vôbec nie. Myslím málokedy. Myslenie škodí, - pokúša sa o iróniu Spisovateľ.

- Nemôžete pri písaní myslieť len na úspech!

- Natürlich! Ale prečo vlastne písať? Za sto rokov ma nikto čítať nebude! Prečo ste tu, Profesor? Načo vám je Zóna?

- Som predsa len Profesor. A načo je vám? Ste módnny spisovateľ, obdivujú vás ženy...

- Stratil som inšpiráciu. Idem o ňu prosiť.

- Neviete, o čom písať?

- Prosím? No, v určitom zmysle... áno.

Stalker ich preruší. Začul pískanie.

- Počujete? To je náš vlak... Dali ste z auta dole strechu?

- Dal, - prítakáva Profesor.

Všetci traja náhlivo odchádzajú, Stalker sa ešte obzrie.

- Luger, ak sa nevrátim, zájdi za ženou...

Barman menom Luger to potvrdí mávnutím ruky.

Spisovateľ zabudol kúpiť cigarety, chce sa vrátiť, ale Profesor mu to nedovolí.

- Nevracajte sa.

- Prečo?

- Nesmie sa...

- Takí ste všetci... Neverte nezmyslom. Schovám si ich na najhoršie. Vážne ste vedec?

Za dverami baru sa črtá gigantický komplex chemickej fabríky. Traja muži sa vydávajú do Zóny.

Zo Spisovateľa kričí zúfalstvo z vlastného poznania. Profesor sa prejavuje ako pokojný, múdry muž, no obidvaja sú nervózni a nesústredení. Stalker ich pozoruje, na rozhovore sa však nezúčastní.

Prechádzajú priestormi bývalej obytnej štvrte, ktorá je teraz zakázaným pásmom. Zdevastované domy sa pomaly rozpadávajú, nikde niet trávy či kvetov, len hrubé nánosy odpadu a olejovej mastnoty pomaly párajú organizovanú stavbu na ruiny. (Mestečko Pripiať neďaleko Černobyľa je v súčasnosti podľa dostupných obrazových materiálov vernou kópiou Tarkovského predstavy.)

V zničenom objekte hliadkuje polícia. Traja muži sa pred „orwellovským“ príslušníkom so „zatupeným ksichtom“ musia hodiť na zem, do blata. Terénnym džípom preliezajú ako potkany na úteku cez uličky medzi pomaly padajúcimi stenami, cez haly „bývalej výroby“, masovej produkcie železa a ocele...

- Je tam niekto?

Stalker pošle Spisovateľa, aby sa išiel pozrieť do tmavého interiéru...

- Rýchlejšie, preboha, - poháňa ho.

- Nikto tu nie! - hlási strhaný muž, už teraz spotený strachom.

- Utekajte k východu! - prikáže mu Stalker a prudko pridá plyn. Keby neušiel, rozdrvila by ich čierna lokomotiva, ktorá po úzkom priestore vzápätí prejde. Na ťahači má naložené „technologické zariadenie“, mamutí transformátor... nadrozmerný vodič energie. (Je možné, že Zóna „živí“ civilizáciu „inou“ energiou, že štát ako násilná organizácia potrebuje ešte aj ďalší zdroj vlastného pohybu než ten technologický.)

Vletia autom do uličky, ale tam je policajná motorka.

- No čo je to, Spisovateľ...

Muž pera sa díval a nevidel, takmer na to doplatili životom ešte na začiatku svojej veľkej cesty.

Vlak prechádza do Zóny cez veľkú železnú bránu, tú otvára „otrok“ v montérkach a s ohorkom v ústach. V tesnom závесе za vagónmi prudko prejdú bránou. Muž uteká, aby podal hlásenie o „nedovolenom prekročení“, na lesklej ploche sa šmykne, takmer spadne...

Styk štátu so Zónou je reprezentovaný ťažkým strojom, priemyselným produktom, čímsi, čo je od základu agresívne a zlé.

Ukrytí odpočívajú v interiéri rozbitej budovy pred pokusom o prechod nasledujúcej bariéry. Spisovateľ sa prizná Profesorovi:

- Viete, to, čo som vám predtým povedal, to sú všetko klamstvá. Na inšpiráciu kašľať. Ako to mám nazývať, čo by som chcel, a odkiaľ mám vedieť, že v skutočnosti chcem to, čo chcem, alebo naozaj nechcem to, čo nechcem. To sú všetko tak ťažko postihnuteľné veci, pokúšame sa ich pomenovať, ale slová sa rozpúšťajú ako medúza na slnku. Moje svedomie je vegetariánske, túži po víťazstve rozumu na celom svete, ale moje podvedomie chce len kus šťavnatého mäsa. No čo chcem ja?

- Ovládnuť svet, - pridá sa pokojne Profesor.

- Ticho! - zahriakne ich Stalker, ktorý pozoruje cez rozbité okno priestor a ako mačka čaká na vhodnú chvíľu. Zatiaľ čo oni slovným duelom krčmovo filozofujú a vychutnávajú si dobrodružstvo výletu, on sa topí v existenciálnej monodrame skutočnej účasti na iniciačnom obrade samozvaných hľadačov šťastia.

- Čo tu robí lokomotiva? - pýta sa Profesor.

- Chodí na stanicu, ďalej nepôjde, nechodia tam radi... - oznamuje Stalker s tvárou poznačenou vysokým duševným vypätím.

Poslednou prekážkou je čosi ako hraničný priechod. Prechod je dramatický, vojaci po mužoch strieľajú zo samopalov a oni vďaka (nie práve šťastnému) žánrovému podfarbeniu scény prežijú bez

úhony. (Tarkovskému sa málokedy stáva, aby takto „podradil“ – a aj medzi jeho jednotlivými ústupmi z umenia je rozdiel, napadnutie Vladimira tatárskymi hordami je omnoho kvalitnejšie než kovbojka na hranici.)

Do samotného priestoru Zóny prenikajú na malej železničiarkej drezine. Skôr než nájdú tento kus rachotiaceho plechu v ďalšej z opustených hál, Spisovateľa donúti strelba zo samopalu hodiť sa na zem. Spadne však nečakane do hustej spleti tráv plnej hlavičiek drobných, nežných kvietkov. Stúli sa tu ako dieťa, avšak na rozdiel od Stalkera, ktorý sa k zemi priťahuje rovnako ako k matke, Spisovateľ, hoci v tej istej „figúre“, na ňu len omylom padá. Ihneď sa však zviecha a v postoji „prichyteného zbabelca“ uteká naspäť k autu.

Nastupovanie na drezinu sa odohráva v priestore plnom typických znakov miznúcich stôp industriálnej výroby kombinovaných s pozostatkami obrovských parných kúpeľov už desaťročia nefunkčných a postupne zalievaných bahnom. Pokrútené, kedysi funkčné železo zábradlia, kamenné schody vedúce do vody, opadané kachličky ako symbol pomijajúcej ľudskej snahy o estetizáciu života a hlavne všade prítomná vodná pleseň, z nej rastúce trávy všetkých druhov a divá krása víťaziacej prírody, ktorá zubom času rozomelie na prach to ľudske i materiál tvorený s rozumom, všetko sú dôkazy, že „márnosť nad márnosť“... A práve z tohto konca ľudskeho sveta vyrážajú tri zásadne a hlboko trpiace bytosti za svojou spásou do krajiny sebazpoznania.

– A nechytia nás? – Spisovateľ chce získať aspoň malú istotu.

– Nie. Boja sa jej, – uistí ho takmer s úsmevom Stalker.

– Koho?

Otázka zostane bez odpovede.

Jazda drezinou je piesňou o slobode. Voľní ako vtáci, stiesnene učupení sedia uzímení a zlomení traumou stresu na železnom čude, ktoré ich s vrčaním vezie do neznáma. Scéna je snímaná výhradne v detailoch. Postupné ubúdanie železného materiálu, potrubí, rúr a voľne ležiaceho odpadu z metalurgickej výroby, ktoré cítime v druhom pláne za ich tvármi, dokazuje, že útek zo zveráka systému bol úspešný, vyvrhnutím zvyškov okolo svojej drvicej čeluste štát končí.

Spisovateľ časť tejto cesty prespí. Je to ďalší prípad obľúbeného Tarkovského motívu. Depresívna či priam desivá situácia natoľko zaťaží vedomie, že sa vypne. Tu je zaujímavý nápad vytvoriť hudobný

motiv postupným inštrumentalizovaním reálnych zvukov, prelínanie rytmu úderov železných kolies dreziny o kov koľajníc vytvára špeci-
ficky cinkotavý zvuk, ktorý sa následne rytmizuje s hudobným mo-
tívom tak, aby sa v monochromaticky znejúcom tóne a v minimalis-
tickej tónine zrodila tvár „novej hudby“, súlad „piesne stroja“ s ódou
smrti raz a navždy zlomeného ľudského srdca.

Prvé, čo udrie do očí, je farba. Zóna je priestorom, kde ešte žijú
chrobáky, červy lezú pod koreňmi stromov a blizny kvetov púšťajú
samičiu šfavu, džungľa života dýcha a vonia. Aj keď to zase roz-
hodne nie je obraz „romanticky materskej prírody“, Stalker dokonca
verbálne popiera vôňu a prítomnosť kvetov, stopy civilizácie a systé-
mu sú aj tu zreteľné, zásadne však v podobe prehry techniky a ob-
novujúcej sa nezničiteľnosti života. Zóna nie je symbolom možného
„návratu k prírode“, naopak, tu leží zomierajúca matka, má však
ešte silu dojsť svoj dieťa a zároveň ho z milosti škrtiť.

Muži zosadnú z dreziny a obzerajú sa. Polámané elektrické vede-
nie, autá obrastené machom, koľajnice utopené v poraste, nevedú-
ce už nikam – zvyšky násilnej ľudskej organizácie Zóna postupne
stravuje, premieňa ich na nový druh hmoty, rozklad, ktorému sa
predmety podrobujú, je však iného druhu než ten, ktorému podlie-
hajú v štáte. Tu vífazi invalidný život, teda vynúteným zánikom rozzú-
rená „príroda“.

– A sme doma, – takmer šťastne oznámi Stalker. – To je ticho.
To je najtichšie miesto na svete. Uvidíte sami. Je tu krásne. Nikto
tu nie je.

– A čo my? – Spisovateľ predsa je „niekto“, nie? Čo si to dovoľuje
tento špinavý podčlovek?!

– Sme len traja, – utišuje jeho ego Stalker. – Traja ľudia nedokážu
zničiť všetko za jeden deň.

– Prečo nie? Môžu, – nedá sa Spisovateľ zastaviť.

– Čudné, vôbec necítim vôňu kvetov. Vy nič necítite? – Stalker má
v hlase obavu.

– Smrdí tu bahno.

– Nie, nie, to je rieka. Tu neďaleko bol záhon kvetov. Dikobraz ich
pošliapal, ale voňali ešte dlho, niekoľko rokov...

– Prečo ich pošliapal?

– Neviem. Pýtal som sa ho na to, povedal, že neskôr to pochopím.
Asi začal Zónu nenávidieť.

– A to čo je... Dikobraz... To je meno?

- Prezývka. Aj vy ju máte. Dlhé roky vodil ľudí do Zóny. Nikto mu v tom nemohol zabrániť. Bol to môj učiteľ. Otvoril mi oči. Vtedy mu ľudia nehovorili Dikobraz, ale Učiteľ. Potom sa zmenil. Akoby sa v ňom niečo zlomilo. Podľa mňa ho stihol trest. Pomôžte mi... K týmto maticiam priviažeme obvaz... Idem sa prejsť. Musím tu niečo... hlavne nechodte ďaleko!

Stalker sa rozpráva so Spisovateľom potichu. Ten ako neveriaci Tomáš pozoruje trávu a železo okolo seba s pohrdavým výrazom v tvári, fľaštičku si nesie v taške, obe ruky vo vreckách, hrbí sa v čiernom dlhom kabáte, a ako Stalker odchádza, zostáva s Profesorom sám.

- Kam ide? - pýta sa zase neisto, čím vkladá dôveru do rúk človeka, ktorým ešte pred chvíľou pohrdal.

- Možno chce byť sám.

- Prečo? „Ani v trojke sa necítim útulne...“? - zažartuje Spisovateľ.

- Víta sa so Zónou, je predsa Stalker.

- No a?

- Byť Stalkerom, to je vlastne poslanie.

- Myslel som si, že je iný.

- Aký?

- Kožené nohavice, vesta, dlhé zipsy...

- Mal ťažký život, párkrát ho zavreli, tu sa zmrzačil... Má invalidnú dcéru, obeť Zóny, vraj je chromá.

- A čo ten Dikobraz? Prečo ho stihol trest? Je to len slovný obrat?

- Jedného dňa sa odtiaľto Dikobraz vrátil a náhle zbohatol. Ale fantasticky!

- To je ten trest?

- A o týždeň sa obesil.

- Prečo?

- Ticho!

Zavyje divé zviera, vlk... alebo drak...

Spisovateľ sa strhne.

- A toto je čo?

Zaujímavá definícia rolí: Stalkerovu duchovnú senzibilitu obhajuje technik, empirik, ktorý ak Boha nevidí, tak Boh „nie je“, a človek ducha si ho predstavuje ako chuligána, peňazomenca v sovietskom štýle sedemdesiatych rokov. Pre Spisovateľa je Stalker vlastne je-

den z prvých „DJ“, ktorí v temných kútoch podsvetných klubov, kostýmovaní ako ufóni, predvádzajú cirkusovú cestu do delirického raja zakázaných dobrodružstiev tela, sami pre efekt obložení baterkovými žiarovkami – že by mohlo ísť o boj so sebou samým, ani mu nenapadne.

Stalker kráča vysokou trávou a z jeho pohľadu je už aj viditeľný cieľ: opustený dom, stavba pripomínajúca románsky kostol osadený uprostred divej prírody. V popredí sa týči nalomený stožiar elektrického vedenia, je úplne osamelý, presne ako aj prázdny chrám skrývajúci vrchol možnosti ľudského bytia – Izbu splnených želaní. Tu môže každý spoznať sám seba. Stačí prejsť pascami Zóny, teda nájsť pravú cestu a potom ešte mať odvahu prestúpiť prah, naozaj, naozaj chcieť.

Stalker s pohľadom upretým na dom vzdialený len niekoľko sto metrov padá na kolená a vzápätí sa slastne, odovzdane „oddá“ voňajúcej papradi. Po chrbte ruky mu prechádza maličký chrobák... Zo scény žiari latentná nežnosť, to matka príroda láska jedno zo svojich pomaly zomierajúcich detí. Aj teraz sa jasne ukazuje rozdiel medzi zatuchnutou mŕtvološťou štátu a slobodou, ktorú už dáva jedine Zóna.

Profesor priväzuje na železné matice kusy bielej látky, budú slúžiť ako ukazovateľ smeru. So Spisovateľom pokračujú v osamelom dialógu:

– Pred dvadsiatimi rokmi tu vraj spadol meteorit. Dedina vyhorela... Hľadali ho, samozrejme, nenašli nič...

– Prečo samozrejme? – Spisovateľ je ešte viac zmätený než pred minútkou, bude treba si trochu upíť, aby sa ruky netriasli...

– Potom začali miznúť ľudia. Nikto sa odtiaľto nevrátil... Zistili, že to nakoniec asi nebol meteorit. Na začiatok to teda obohnali ostnatým drôtom... proti zvedavcom... a začalo sa šuškať, že niekde v Zóne je miesto splnených želaní. Začali ju strážiť ako oko v hlave. Ľudia mávajú všelijaké želania...

– Čo to bolo, keď nie meteorit?

– To nikto nevie.

– A vy si čo myslíte?

– Neviem. Čokoľvek... posolstvo ľudstvu alebo darček...

– Fajn darček... Ale prečo? – špekuluje Spisovateľ ako chlapec dumajúci, prečo sú oblaky také rôzne.

– Aby sme boli šťastní! – ozve sa prichádzajúci Stalker. Jeho prí-

tomnosť ohlasuje v obraze padajúce brvno elektrického vedenia.
– Zase kvitnú, ale nevoňajú. Prepáčte, že som odišiel, ešte je skoro...

Znova sa ozve zavýjanie, všetci traja pozerajú do zahmlenej diaľky.

– Možno sú tu...

– Kto? – spýta sa posmešne Stalker.

– Vy ste o tom hovorili, predsa turisti. Boli tu, keď vznikala Zóna...

– V Zóne nikto nie je a ani byť nemôže, – vyhlási Stalker. – Tak čo, pôjdeme?

Podíde k drezine, naštartuje ju a pustí prázdnu na cestu späť. Hrkotajúci traktor na kolesách sa stráca v hmle. Teraz sú tu – a bez možnosti návratu tou istou cestou.

– Ako sa vrátíme? – pýta sa Spisovateľ.

– To sa odtiaľto nedá.

– Ako to myslíte?

– Pôjdeme, ako sme sa dohodli. Budem ukazovať smer. Je riziko ísť inam... Prvý cieľ je posledný stĺp. Choďte prvý, Profesor.

Profesor sa opatrne pohne a zmizne v hmle.

– Teraz vy, – Stalker hlavou pokynie Spisovateľovi, – a držte sa v jeho stope.

Pohli sa. Začína sa cesta... Ako prvý motív nasleduje obraz skazy, auto zarastené trávou, vnútri pozostatky mŕtvych ľudí (avšak niet tu ani stopy po žánrovej ilustratívности, obraz je plný dôstojnosti smrti a všade prítomného zmaru, v estetickom zmysle stále krásny a hlboko meditatívny).

Spisovateľ je šokovaný.

– Bože! Kde sú... Oni tu takto zostali? Ľudia...

– A kto ich pozná? Pamätám sa len, ako sa zhromažďovali u nás na stanici, aby sem mohli vyraziť. Bol som ešte chlapec, – hovorí Stalker. – Tí chytráci si mysleli, že nás niekto napadol, že je to okupácia...

Hodí maticu priamo k hromade tankov.

– Chodte, Profesor.

Otvorená krajina, všetci traja sa ťahajú za sebou, ide jeden, dvaja ho dobehnú, vždy po tej istej stope, zrýchleným krokom, opatrne...

Stoja zadýchaní uprostred tráv a stromov, Stalker ukazuje hlavou pred seba.

-
- Tam je vaša Izba. My ideme tadiaľto...
 - Načo tie odbočky? Je to pár krokov, - šomre Spisovateľ.
 - Áno, ale pre obra. A to nie je nikto z nás.

A hodí maticu iným smerom náhodným pohybom ruky.

Profesor sa poslušne pohne a Spisovateľ ho nasleduje, píška si pritom. Opúšťa ho magická nálada, „nadprirodzeno“ už nemá tú šľavu ako na začiatku, sadol by si na kávu, bar tu nie je?

Ísť podľa vnútorného princípu, kam ťa ruka vedie, tam choď... - to je pre Stalkera jediná možnosť, ako sa dostať k cieľu. Prísť k Izbe najkratšou cestou sa vlastne „nedá“ a tí, ktorí to skúšajú, skončia roztrhaní na franforce. Ako vidieť - i fyzicky. Tým, že Stalker posielala drezinu nazad, že priväzuje matice k handričkám, aby bolo zreteľné, kam dopadnú, dáva najavo, že hodnota cesty tkvie v jej momentálnom objavovaní, že do Zóny vždy vchádza iným spôsobom, rovnako to platí aj pre návrat z nej. Každý vstup je novým prejavom duše, originálom vlastného činu a voľbou znútra pravého Ja už vždy v nasledujúcej slučke „večného času“. Nevstúpiš dvakrát do tej istej rieky a nikdy nevieš naisto, kto vskutku si v danej chvíli... Človek sa musí ustavične konfrontovať s osudom, a ak objavovať seba, tak len pomocou konzultácie s Bohom v sebe. Je to ten istý uzavretý kruh ako fyzické blúdenie v Zóne. Matica na handričke je princípom nášho slobodného života, jeho podstatou zasa „slobodná voľba podľa ducha“, lebo ten vedie ruku pri hádzaní. A vždy sme na úteku zo štátu do Zóny. A stále s rizikom smrti. Či už fyzickej, alebo vnútornej.

Motiv skúšky seba samého, objavenie možností „vlastnej výšky“ je známy už z *Rubl'ova*, mužik Jefim chcel lietať v časoch, keď to ešte nebolo ani oficiálne vymyslené... Jefim - takisto aj Chan-šan, ktorý sa raz ráno prebudil a zdalo sa mu, že je včelou aj motýľom naraz, a nevidel dôvod, prečo by to tak nemohlo byť - sa stal slobodným človekom, hoci aj samovrahom tiež v tej istej chvíli, no hoci oba postoje niekedy „korelujú“, nemusia byť vždy „viazané kauzálne“, takže možnosť byť slobodným je nekonečný počet... Napríklad Boriska - nikdy predtým zvon neodlial, stal sa tvorcom a hlavne zvestovateľom, lebo veril, že je toho schopný, a prežil... Inak by bol zostal „pri konskom zadku“, vlastne už „mŕtvy“. Aj Stalker patrí do radu týchto samoosloboditeľov (rovnako aj Gorčakov z *Nostalgie* a Alexander z *Obete*), je takisto „pod znamením“ - na hlave sa mu vytvoril pás šedin, ktorý na ploche nakrátko ostrihaných vlasov dáva signál

„iného“, ako ostrov v oceáne, „technický“ symbol odlišnosti, no zároveň ide o odkaz na svätosť, „gloriolu“, tá vyjadruje koncentráciu životných energií sídliacich v hlave, teda najmä duchovnej a nie telesnej orientácie človeka. Stalker má na krku šatku, používa málo slov, podobne Maličký v *Obeti* nehovorí pre zranené hrdlo až do chvíle, keď už musí vysloviť prvé závažné slová. Znamenania, mlčanie, slobodný čin, to je princíp vôle k fatálnej zámene, k prelomeniu... Stalkerove hlavné znaky.

Prvý konflikt vyvolá Spisovateľ, keď zo zvedavosti či nudy začne ťahať trs trávy. Zatrásie sa tak aj mladý strom neďaleko, akoby rastliny boli mechanicky prepojené.

- Prestaňte! Nechajte to! Nesiahajte na to!

Stalker v náhlom zúfalom strachu vezme z kameňa železnú tyč a hodí ju po Spisovateľovi.

- Zbláznili ste sa?

- Vrazil som vám, že toto nie je promenáda. Kto Zónu nectí, toho potrestá!

- Potrestá?! Tak to teda nie! Skúste ešte raz niečo takéto a... neviete mi to povedať?

- Prosil som vás!

- Ideme tam? - pýta sa Profesor a ukazuje hlavou na dom s Izbou.

- Áno, teraz sa ide hore, dovnútra a je to naľavo... Ale my ideme inou cestou, obídeme to, - vysvetľuje stále napätý Stalker.

- A to zasa prečo? - zvyšuje hlas opäť Spisovateľ.

- Tadiaľto jednoducho nie. Priama cesta nie je v Zóne tá najkratšia, čím dlhšie idete, tým menšie je riziko...

- Priama cesta vedie k smrti? - čuduje sa Spisovateľ, ale neverí...

- Už vám povedal, že je nebezpečná, - zamieša sa do rozhovoru Profesor.

- Tá dlhšia nie je?

- Je... ale ani tá sa nepoužíva.

- Počúvajte, zbytočne to obchádzame, je to naozaj len pár krokov. A riziko je všade, kašlem na to...

- Ste príliš ľahkomyselný, - Stalker vedie dialóg len s nespokojným Spisovateľom a ten už naozaj stráca trpezlivosť.

- Kašlem na vaše matice s obväzmi! Ako chcete, ja idem!

- Je to blázon! - zašomre Profesor.

- Vy ste blázon! - odpovedá mu Spisovateľ okamžite a vyberá si fľašku. Stalker po nej siahne veľmi jemným gestom a vezme si ju.

- Dovoľte...

Odchádza od dvojice a v obradnom geste vylieva alkohol na zem.

- Zdvíha sa vietor, cítite? Tráva... - hovorí pomaly a nežne, akoby recitoval haiku.

Veľký detail Spisovateľovej tváre. Zničený muž prišiel o vodku. Pokrčí plecami.

- No čo, tým skôr...

- Čo tým skôr?

Profesor a Spisovateľ sa pohnú, Stalker sa pokúsi posledného zadržať.

- Stojte!

- Nesiahajte na mňa! - zúri už Spisovateľ.

- Dobre. Ale Profesor je svedok, že som vás tam neposielal. Idete dobrovoľne.

- Áno. Čo ďalej?

- Nič. Choďte. Daj vám pánboh šťastia. A počúvajte, - kričí ešte Stalker s obavou na odchádzajúceho Spisovateľa, - ak niečo uvidíte alebo vycítite niečo výnimočné, okamžite sa vráťte! Inak...

- Hlavne po mne nič nehádzte!

Spisovateľ sa sám pohne k domu, pomalým krokom postupne prichádza k stromu, ktorý je od kamennej brány len na niekoľko metrov.

Tento dialóg plný odhodlanosti, či už neznalej alebo agresívnej, a stále podmieňujúcich Stalkerových korekcií sa nápadne podobá iniciačnému rozhovoru Alexandra a Otta v *Obeti* vo chvíli, keď poštar presviedča „myškinovca a idiotistu“, aby navštívil posluhovačku Máriu, a tým zachránil svet. Ak by sme sa držali talmudistickej vety „Kto zachráni sám seba, zachráni celý svet“, tak aj Stalkerovo nabádanie na cestu podľa matíc je tým istým zasväcovaním prostredníctvom retardujúceho dialógu - vrstvy múzicky znejúcich slov nútia adepta interaktívne zvažovať svoj inak už vždy „zásadný postoj“, obopínať situáciu rôznymi „kombinovanými“ náhľadmi, či citom alebo len parciálnymi prienikmi rozumu, teda aj výkonom inteligencie, a tak vlastne pomaly spoznávať, odkrývať celok pravdy, popritom má takýto „zasvätenec“ ešte aj opatrne kráčať okolo fyzických pascí, miest skutočnej bolesti... a kto k sebe skočí priamo, hynie.

Spisovateľ sa pohne aj od stromu, pod ktorým stál ako dieťa (sní-

maný v takom uhle, aby jeho telo bolo v pomere k stromu „malé“). Keď už prichádza k domu, ozve sa hlas:

– Stoj, ďalej ani krok!

Spisovateľ zostane šokovaný stáť.

Stalker sa pýta Profesora (obaja stoja v pozadi):

– Prečo ste ho zastavili?

– To ste neboli vy? – Profesor je prekvapený.

Spisovateľ sa náhlivo vracia, opäť uteká, teraz však vydesený na smrť. (Zaujímavé je, že hlas Zóny sa dá identifikovať ako hlas Solonicyna, takže u diváka môže podvedome vzniknúť dojem, že Spisovateľ prehovoril sám k sebe. Je zrejmé, že Tarkovskij vo svojej maniakálnej dôslednosti hrá aj s takmer neviditeľnými „figúrkami“ na veľkej šachovnici mnohvrstevného výkladu, a to nielen tohto filmu.) Prečo priame porušenie zákona Zóny nestálo Spisovateľa život? Aspoň podľa Stalkerovho výkladu sa všetky prekročenia zákona trestajú smrťou. Tentoraz však len hlas upozornil muža, že nejde správnym smerom, a to práve vo chvíli, keď stál pod stromom. Nebol to Boží hlas upozorňujúci Adama na možnosť hriechu?

– Čo sa stalo? Prečo ste ma zastavili? – pýta sa zmätený muž slova, už bol na dosah čomusi ozaj veľkému a zasa mu to nevyšlo...

– Ja som vás nezastavil.

– A kto... Vy?

Profesor pokrčí plecami a pokrúti hlavou. Spisovateľ si unavene sadne.

– Dočerta!

– Výborne, pán Shakespeare! Ísť vpred je strašné, vrátiť sa trápne... Zavelili ste si cudzím hlasom, od strachu ste vytriezveli, – posmieva sa mu Profesor.

– Čože?

– Nechajte to...

– Prečo ste mi vyliali vodku? – zúrivo a zároveň prosebne sa Spisovateľ obráti na Stalkera.

– Tak dosť! – teraz zase ten akoby naraz stratil nervy. V náhlom citovom rozporení sa odvráti a prejde pár krokov od oboch mužov k hustému lesíku. V hlase sa mu odráža intenzívny citový zápas.

– Zóna, to je... zložitý systém neviditeľných pascí, všetky sú smrteľné... Neviem, čo sa tu deje bez ľudí, no keď sa objavia ľudia, Zóna sa dá do pohybu. Staré pasce miznú, nové sa zjavujú... Bezpečné miesta sa zrazu stávajú nepriechodnými, cesta je buď ľahká,

alebo je takým bludiskom, že je nemožné ho prekonať. To je Zóna... Niekedy dokáže byť náladová, je taká, akú sme si ju urobili, našou vnútornou bytosťou. Niektorí ľudia sa museli vrátiť, niektorí zahynuli na prahu Izby. To, čo sa tu deje, nezávisí od Zóny, ale od nás.

– Dobrých nechá prejsť a zlým odtrhne hlavu? – pýta sa posmešne Spisovateľ.

– Neviem, skôr si myslím, že nechá prejsť tých ľudí, ktorí stratili akúkoľvek nádej, ani zlých, ani dobrých, ale... nešťastných. No aj ten najnešťastnejší tu zahynie, keď sa nevie správať. A vy máte šťastie, vás len varovala... a nemusela! – potichu povie Stalker.

Zóna je teda „našou vnútornou bytosťou“, ak ňou žijeme, máme nádej poznať sami seba tak dokonale, že sa prirodzenou cestou začnú plniť naše najvnútornejšie želania. Je to zároveň tá jediná možnosť smerujúca k poznaniu zmyslu života – realizovať sa duchovnou cestou, vylietť sa z bahna materialistickej existencie (štátu), prekročiť v bolesti a riziku hranicu telesna a postupným, inštinktivným pohybom, ktorý je založený na prvotnom, absolútnom dobre, vystavať sa ako bytosť spirituálna, prebudená do skutočnej pravdy existencie, ktorá je „stvorená“, teda Božia. Strhnúť „mája“, závoj, cez ktorý vidíme falošne, spoza ktorého každý štát klame svojich otrokov a dokonca aj falošný Boh, modla, vďaka závoju klame, že je inde než v srdci človeka... (Závoj padá aj v dome tesne potom, ako neznámy hlas zastaví Spisovateľa, takisto v *Obeti* pri zobrazení prechodu zo sna do najhlbšieho podvedomia človeka plachtí k zemi pred Alexandrovým vnútorným zrakom biely závoj – len handra ilúzie nám bráni vidieť pravdu.)

Návrat zo Zóny, ako je zrejme zo záveru filmu, je nezobraziteľný, pretože už „nie je fyzickým aktom“. Tento postup späť je len láskavým sklonením sa k materiálnemu svetu, chápaným gestom zahrnujúceho k zahrnovanému, je aspoň na chvíľu slasťný, lebo je vedomím prekonania, úľavy z poznania možnosti skutočnej záchrany. Takisto je však aktom dobrovoľným. Pretože človek žije v čase a vždy sa realizuje v procese „len existencie“, mohol by každý z nás po odmietnutí návratu pokračovať ďalej, priamo do Izby splnených želaní, teda k stavu osvietenia, „satori“ – keď dokonale prebudené Ja začína v úžase nad sebou samým vyslovovať svoje pravé meno. Je však zrejme, a záverečná scéna to opäť naznačuje, že z tohto stavu by už nebolo návratu do materiálnej existencie (to je skutočný mlynček na mäso!), stratila by sa možnosť harmónie

telesného a duchovného, čistý duch by ovládol telo a roztrhal by ho na kusy.

Profesor si skladá plecniak, je unavený z večných hádok.

- Viete čo, ja vás tu počkám. Kým sa nevrátite... postihnúť šťastím...

- To nejde.

- Mám maslové chleby aj termosku.

- Bezo mňa nevydržíte! - argumentuje Stalker.

- A po druhé?!

- A po druhé, cesta späť je iná.

- Aj tak chcem...

- Vraciame sa všetci. Teraz. Peniaze vám vrátim, nechám si len poplatok za obťažovanie alebo ako to povedať...

- Profesor vytriezvel? - zapojí sa teraz do debaty Spisovateľ.

Vedec s povzdychom vstane, prehodí si ruksak na plece a rezignovane sa odovzdá do Stalkerovej moci.

- Tak dobre. Hod'te maticu.

Všetci traja sa dostanú do priestoru, ktorý opäť pripomína bývalú promenádu kúpeľného mesta.

- Hej, vy tam... pod'te sem!

Profesor spolu so Spisovateľom oddychujú v jednom z kedysi určite príjemných zákutí parných kúpeľov.

- Čo je? Ste unavení? - Stalker dvíha neprestajne, tak z biedy ducha, ako aj lenivý zadok zo zeme.

Obaja ťažko vstávajú, fučia od námahy a únavy.

- Och, Bože... - prejaví sa náhle výrazne utrápený Spisovateľ. Teraz nevzýva trojuholník ABC, ale čosi hlbšie v sebe samom. - Už zase nás bude poučovať...

Do studne, ktorej hladina je potiahnutá chemickou reflexnou látkou, Stalker nedopatrením zhodí kameň. Hladina, ktorá pôsobila tak stabilne, akoby mala pretrvať tisícročia, sa roztriešti na miliardy úlomkov a tvarov, no po chvíli sa opäť spojí a je zasa pokojná a jednotná, tvarom pripomína mesiac v splne, keď jeho plný kotúč matne žiari na nočnom nebi.

Stalker prelieza okolo steny, pod ktorou je studňa s teraz už zase „navěky“ vyrovnanou plochou... Podáva pritom fyzicky náročný výkon, nedíva sa dole, aby ho hĺbka nestiahla, celé jeho telo v tejto chvíli podlieha jedinému vnútornému rytmu, aj črty odzrkadľujú maximálne vypätie, osobnostné nasadenie bez pretvácky. A nie je to

len fyzický výkon. Ozve sa jeho hlas plný duchovného pnutia medzi pólmi nutnosti a neistoty, prikázania a pochybnosti, „hlas Jakubov“, ktorý, zápasiac s anjelom, mohol mať podobné myšlienky:

- ...nech sa udeje, čo sa má, nech uveria a nech potlačia svoje vášne. Veď to, čo nazývajú vášňami, nie je v skutočnosti duševná energia, ale spor medzi dušou a vonkajším svetom. Podstatou je, aby verili v seba samých, a nech sa stanú deťmi, slabými ako deti. Lebo slabosť je veľká a sila je ničomná. Keď sa človek narodí, je slabý a tvárny, keď zomiera, je silný a tvrdý. Keď strom rastie, je jemný a tvárny, keď je suchý a tvrdý, zomiera. Tvrdosť a sila sú znamením smrti, jemnosť a tvárnosť slabých sú zárukou života. Nemôže vyhrať to, čo sa stalo tvrdým.

Táto „litánia“, premiešaná jedným z taoistických zákonov, je u Tarkovského zrejme prvou narážkou na východnú filozofiu, tá zohrá významnú úlohu v *Obeti*, kde sa prejaví ako samostatný svet nielen východiskového filozofického konceptu, ale aj oslobodzujúceho estetického posolstva čistej krásy.

Stalker vlezie do tunela, kde ho obaja čakajú.

- Ideme dobre! Teraz sa začne suchý tunel, ľahšia cesta...
- Len aby!
- Už tam budeme?
- Iste. A čo?
- Myslel som, že nám chcete len niečo ukázať... A čo môj ruksak?! - pýta sa znepokojene Profesor, nechce prísť o svoj najzávažnejší argument v dialógu so svetom.
- A čo s ním je?
- Akože čo je s ním?! Nechal som ho tam! Nevedel som, že pôjdeme...
- Nič sa nedá robiť.
- Musíme sa vrátiť!
- To nie je možné.
- Bez ruksaku nejdem! - vyhlási kategoricky, na svoj mäkký charakter nezvyčajne tvrdo, muž vedy.
- Ešte nikto sa nevrátil tou istou cestou! - bráni Stalker svoj postoj.
- A čo ten váš ruksak! Máte tam brilianty?! - oborí sa znova Spisovateľ na Profesora, čím na chvíľu preruší jeho hádku so Stalkerom.
- Neviete, kam idete? Izba vám dá všetko, čo chcete, - povie Stalker.

- Jasné, naserie vám ruksakov! – pridá sa Spisovateľ.

- Je to ďaleko?

- Asi dvesto metrov. Ale tu sa priamo nechodí. Bohužiaľ.

Stalker odchádza tunelom od oboch mužov, Spisovateľ ešte poučí Profesora.

- Vzdajte sa skúsenosti! Zázraky sú inde. Aj svätý Peter sa takmer utopil...

Stalker je už opäť v napätí pred prekonaním ďalšej pasce. Hodil maticu priamo pod seba, do tunela... Spisovateľ sa díva do hĺbky spolu s ním.

- Chod'te, Spisovateľ.

- Kade?

- Po rebriku. Profesor, kde ste?

Stalker lezie za Spisovateľom a vedec zostáva vzadu. Pod nimi je obrovské jazero pokryté penou chemickej látky.

Za prázdnyimi oblúkmi arkád hučí vodopád, dunivá vodná masa padá z výšky a postupne sa približuje, chystá sa zahltiť práve ten priestor, v ktorom sa obaja muži objavili. Hrdzavé lampy hojdajúce sa na tenkom drôte pripomínajú niekdajšiu účasť človeka, jeho pôžitkársky pobyt, ktorý sa – ako vidno – skončil katastrofou, takmer zabudnutím, pretože dôkazy rozumného bytia pomaly miznú.

Stalker a Spisovateľ sa k sebe inštinktívne tlačia chrbtami, uprostred hučiacej riavy sa cítia smrteľne ohrození.

- Konečne suchý tunel, – oznamuje Stalker.

- Tento je suchý? – neverí vlastným ušiam Spisovateľ.

- Miestny žartík. Inokedy sa tadiaľto pláva...

Už vchádzajú dnu, keď si všimnú, že chýba Profesor.

- Postojte, kde je Profesor? – zakričí Spisovateľ.

- Čože?

- Profesor sa stratil!

- Išiel stále za vami!

- Asi zablúdil!

- Skôr sa vrátil po ruksak! Teraz nenájde cestu.

- Počkáme?

- To sa nedá. Všetko sa tu stále mení. Ideme sami.

Obaja vstúpia do arkády.

Pahreba. Spisovateľ je šokovaný.

- Pozrite. Čo je to?

- Hovoril som vám, to je Zóna, rýchlo...

Kamera panorámuje od uhlíkov tlejúceho ohňa k vode. Pomaly kĺže po plytkej vode, pod hladinou, na zatopených kachličkách sú viditeľné zvyšky ľudských potrieb a nielen tie agresívne (injekčná striekačka, samopal), ale aj zatopená kniha...

Spisovateľ vchádza do priestoru, v ktorom už raz spolu s Profesorom oddychoval, a teraz ho ako prvý vidí. Vedec si už stihol rozložiť skromný ohník a pri ňom pokojne desiatuje.

– Ďakujem vám, že ste...

– Kde sa tu beriete? – nechce veriť Stalker.

– Väčšiu časť cesty som liezol po štyroch...

– Neuveriteľné. Ale ako ste nás mohli predbehnúť? – stále nechápe sprievodca Zónou.

– Ako predbehnúť? Vrátil som sa po ruksak, – sucho konštatuje Profesor.

– A kde sa tu vzala naša matica? Božemôj! Ved' toto je pasca! Dikobraz sem zavesil maticu. Ale Zóna nás prepustila! Bože, neurobím ani krok dopredu, kým... To sú veci! Prestávka!

Stalker od nich opäť odchádza.

– Len sa držte od tej matice čo najďalej, – poprosí ešte Profesora. – Báľ som sa, že tam Profesor zostane. Nikdy neviem, koho viem. Dozviem sa to až tu, keď je už neskoro...

– O nás predsa nejde, – nesúhlasí Spisovateľ, ktorý si tiež hľadá miesto na odpočinok. – Hlavný je predsa ruksak s trenkami!

– A vy nestrkajte svoj nos do cudzích treniek! Keď tomu nerozumiete... – pokojne mu odvetí Profesor. Všetci traja sa teraz rozišli na miesta oddychu na tomto nepohodlnom, mokrom a chladnom mieste, jedinou posteľou je im kameň obrastený vodnou plesňou a machom. A hoci na ceste nesmie byť zastávka, aby človek neprišiel o hlavu, predsa len má Zóna svoje podivné úmysly a aj ich realizuje. Človek stúpa, myslí si, že kráča dopredu, obetuje sa a nasadí všetky sily, aby prekonal prekážku, dokonca opustí iných, aby ho nezdržovali – a ukáže sa, že výsledok tejto námahy je zbytočný, hrdina vlastnej cesty kráčaľ v kruhu (ako šváb okolo taniera) a vyčerpaný sa ocitol na tom istom mieste, ktoré zanechal, keď si zvolil „svoju“ cestu. Zóna donúti človeka k návratu až k tomu momentu, v ktorom nastalo zlyhanie. (Na moment obratu upozorňuje Domenico v *Nostalгии*, keď káže ľudstvu jedinú možnú cestu spásy, teda záchrany pred apokalypsou – návrat k čistote vody.)

Ale zároveň, ak už poznáme veselú tvár paradoxu, môže ísť o na-

rážku na absolútnu nezmyselnosť vlastného rozhodovania, človek je v područí väčšej sily, rozhoduje „fatum“, a nech sa pohne akokoľvek, môže prísť o hlavu, vstúpiť do Izby splnených želaní alebo len kráčať dokola. Ktovie, aká je v skutočnosti logika tohto zákona... Stalker podľa Dikobrazovej matice rozozná pascu, „ale Zóna nás prepustila!“, konštatuje zdesený okamihom milosti. A neurobí krok dopredu, kým sa nepomodlí.

– A čom mám rozumieť, pán Newton?! – pokračuje v slovnom súboji Spisovateľ. – Váš charakter ja poznám! V ústave vás klamú, neplatia žiadne expedície, tak nastrkáte do ruksaku pár hovnometrov, tajne preniknete do Zóny, všetky zázraky preveríte algebrou... Svet o Zóne nič nevie, takže konečne senzácia! Televízia, obdivovateľky, vavrínové vence... Prichádza Profesor, celý v bielom, a oznamuje: „Mene – Tekel – Uparsin!“ Všetci žasnú a kričia: „Dajte mu nobelovku!“

Pre Spisovateľa, ktorý si ľahne, „kde príde“, hlavne aby sa už zvalil, je to ďalšia príležitosť analyzovať peklo tých druhých. Podľa neho je Profesor majiteľom „hovnometra“, teda poznať svet rozumom je podľa Spisovateľa nemožné. Zároveň si neodpustí narážku na celú vedu, ktorá len „dekóduje“ Božie znamenia a myslí si, že objavuje či nebodaj tvorí sama zásadné premeny ľudstva. Lebo aj Danielovi sa podarilo rozlúštiť „tajničku“ na stene len vďaka sviečke, teda s pomocou Božej vôle, a tak sa mohol kráľ Baltazár dozvedieť, čo by mu ani vo sne nenapadlo. (Priamy význam kódu podľa Knihy proroka Daniela znie takto: „Boh spočítal tvoje kráľovstvo a urobil mu koniec. Odvážili ťa na váhe a našli ťa príľahkým. Rozdelené je tvoje kráľovstvo a odovzdané Médom a Peržanom.“ Pretože však ide o „ezoterné kódovanie“, existujú k nemu hneď aj teórie „správneho“ čítania a tak aj nové, skryté významy. Pre nás je podstatná metafora o Božom odkaze, takže nejde o „objav“ empiricky overiteľných faktov, chápeme tu dôraz na „nevedomú službu“, teda „vlastné tvorenie“ vedou sa nekoná a nakoniec si máme všimnúť aj „zbytočnú pýchu“ vedca na niečo, čo v skutočnosti nepatrí jemu, lebo je to „perie“ samotného Stvoriteľa a ním sa pýšiť je znakom hlúposti.)

Profesor však nie je len stroj na technologický jazyk. Keď sa ho dotknú, vie sa vyjadriť – tak „chuligánske“ výrazy zo záchodu gymnázia spúšťajú dialóg dvoch zásadne protikladných ideových ríš.

– Zaprdený grafoman, psychológ amatér, píšete po stenách hajzlíkov, vy idiot a tlčhuba!

– Päťka! Neviete, ako nato, – smeje sa mu Spisovateľ. V týchto veciach má fakt prevahu.

Profesor oddychuje schúlený do tvaru plodu. Stalker si vyberie plochu čerstvej trávy vedľa mláky, slastne sa ukladá na tvrdú zem.

– Áno, chcem Nobelovu cenu, ale za čím sa pachtíte vy? – pýta sa Profesor. – Chcete obšťastniť ľudstvo perlami svojho predajného talentu?

– Obšťastniť ľudstvo! Kašlem na ľudstvo, z celého ľudstva ma zaujíma len jeden človek – ja! Pýtam sa sám seba: Som niečo hoden, alebo som len taká istá sračka ako všetci ostatní?

– A čo keď zistíte, že ste vlastne...

– Viete čo, pán Einstein? Ja sa s vami nechcem hádať. „V hádkach vzniká pravda“, nech je prekliata...

Spisovateľova otázka pre Stalkera:

– Počujte, Čingadžgúk, vy ste sem privedli množstvo ľudí...

– Menej, než by som chcel.

– Na tom nezáleží. Prečo sem išli, čo chceli?

– Asi šťastie...

– Ale aké šťastie?

– To nikto nepovie nahlas. A nič nás do toho nie je...

– Aj tak šťastie máte vlastne vy. Nepoznám nikoho, kto je šťastný, – pokračuje v dialógu Spisovateľ.

– Ani ja, – uisťuje ho Stalker. – Ľudí privediem naspäť, viac sa nevidíme. Pranie sa nesplní hneď...

– A vy... vy sám ste sa nikdy nechceli potešiť v izbičke... hm?

– Mne je aj takto dobre.

Spisovateľ nevládze prestať so svojou témou:

– Počúvajte, Profesor, ešte k tomu vášmu „predajnému talentu“. Povedzte, že pôjdem do Izby a vrátim sa ako génius. Čo potom? Človek predsa píše preto, že sa trápi, že dokazuje svojmu okoliu, že je užitočný. Ale keď ja zistím, že som génius, tak načo písať? Myslím, že existujeme, aby sme...

– Nechajte ma. Chcem si pospať. Nespál som celú noc. Vaše komplexy ma nudia.

– Hm, no v každom prípade... tá vaša technológia, vysoké pece, elektrárne, stroje, celé to nezmyselné pechorenie sa techniky je len na to, aby sa menej pracovalo a viacej žralo. Sú to všetko barly a protézy. Ľudstvo predsa existuje, aby bolo tvorivé, aby sa vytvárali veľké umelecké diela. V každom prípade je to ne-

sebecké – tie veľké ilúzie, obrazy absolútnej pravdy... Počúvate ma?

– O akej nesebeckosti hovoríte? Ľudia zomierajú od hladu každý deň. Spadli ste z mesiaca?

– Tak toto je naša duchovná aristokracia. Ľudia, ktorí nedokážu myslieť abstraktne.

– Chcete ma učiť chápať zmysel života? A tiež myslieť...?

– Všetko je márnosť... Ste síce profesor, ale hlupák.

A obaja majú pravdu. Spisovateľ je duchovný človek 20. storočia – telesne slabý, predčasne zostarutý, závislý od drogy, vnútorne vyprahnutý, neistý a infantilne iluzívny, no drieme v ňom zvyšok veľkej kultúry, nesebeckého ideálu, práve ten „obraz absolútnej pravdy“ – základ ducha v ňom vzdoruje a bráni sa systematickej lži, konštrukcii novej reality, ktorú totalita vytvára, aby zakryla svoj zločinný základ. Je pudový, v určitých momentoch sa prejavuje ako primitívny agresor (prudký výpad proti Stalkerovi z banálneho dôvodu), no je aj vášnivý, pociťuje bezodný strach a zúfalstvo a určite by bol schopný lásky a obete – ešte stále žije.

Profesor, naopak, je potomkom Descartovej čelade. Keďže cieľom tohto vedátora bolo „pekne zatočiť s tou kurvou prírodou“, jeho ideoví nasledovníci sa snažia úlohu všetkými silami realizovať a smrteľné zamorenie tak vo svojej slepote nazývajú pokrokom. Profesor určite rád používa slová ako „životná úroveň“, „technický rozvoj“, „zvýšenie spotreby“ – je to práve jazyková fikcia šťastia, rétorická demagógia o dokonalej budúcnosti, ktorou štát indoktrinuje otrokov, aby zostali nasatí jedom ilúzií lepších zajtrajškov a boli tak totálne ovládateľní (je to teda opak fenoménu MAT, oficiálny „newspeak“ vymýva mozgy všetkým obyvateľom štátu práve na základe rozťahovania nožníc medzi pravým významom a jeho pomenovaním, medzi objektívnou pravdou, ktorej viditeľný či inak archetypálny charakter sa nedá poprieť, a jej iluzívnou interpretáciou konštruovanou vždy na ideologickej báze a s výhradne materialistickým cieľom).

Profesor nosí čiapku s brmbolcom a so ženou mu pravidelne súloží šéf. Jeho prázdnota je omnoho beznámejšia než tá, ktorou trpí Spisovateľ, a to práve len kvôli fanatickej technickej istote „majiteľa kľúčov“ – za ňou však zívá prázdnota zakrpatenej duše ničiteľa, jeho rozum expanduje matematicky, ukája sa aritmetickým rastom vlastného výkonu, „viac a rýchlejšie“ je potom jeho zakladajúcou fixnou ideou a tá sa vždy žíví „dolu“, pudmi. Jej vyvrcholením je následne

len spenená spupnosť hlavného elektrikára v Černobyle, ktorý „kurvaže môže, kedy len sa mu zachce“, zakúriť na maximum...

No oboch spája strach pred vlastným odrazom v zrkadle, preto si do Izby splnených želaní nesú pre seba adekvátnu zbraň – Spisovateľ nástroj individuálnej záhuby a Profesor prostriedok masovej deštrukcie – v existenciálnom ľudskom chvení sú si podobní. Aj keď na druhej strane – a v tom sa skrýva tajomstvo kvality dobrej dramatickej postavy – je Profesor na prvý pohľad citlivejší a lepší človek než Spisovateľ.

Stalkerov polospánok je zobrazený do deja náhle intervenujúcimi čiernobielymi sekvenciami, v ktorých sa relativizuje len jeho poloha, objektívny fakt „spánku“ je potvrdený (hoci Stalker vedie dialóg), no Boh takto možno nazerá na jedného zo svojich anjelov. Aj Stalker sám sa môže snívať seba a nakoniec metafora krehkosti jeho duchovnej podstaty už nemôže vyzerať poetickejšie práve v tom bolestnom rozdieli medzi „bdelým slovom“ a „snovým obrazom“.

V týchto fragmentárnych odleskoch tušeného celku Božej duše (niektorých čiernobielych) spí Stalker uprostred vodnej hladiny (akoby sa vznášal nad vodami), na malom kúsku pevniny, ktorý však nevnímame. Ruku má vo vode a cez ňu sa kamera pomaly dostane na „symboly civilizácie“, tie sa skvejú „potopené“ na dne. Vo svojom sne vidí Stalker – či teda Boh sám – všetky predmety „bývanej dennej potreby“, sveta minulého, rozboreného a strateného, po ktorom zostali len stopy násilnej aktivity – injekčné striekačky, zbrane, kusy pokrútených drôtov, mince, no aj krása ako taká... portrét sv. *Jána Krstiteľa* (z gentského oltára bratov *van Eyckovcov*), to všetko sa spolu prepadáva do ničoty v entropickom procese večného zmaru, do bezdejnej slučky času, odkiaľ sa už nikto nevráti, aby sa ešte raz pozrel na svet – kedysi živý, no teraz už zmenený na špinavú, olejnatú bažinu. V nej sa zanášajú žiabre posledným rybám... Apokalypsa je dokonaná, onedlho nebude žiadnych svedkov... („My sme tí poslední,“ tvrdil Rilke v roku 1914.)

Tarkovskij spája prejavy ľudského násillia (zbrane a peniaze) s elitnými znakmi vyspelej duchovnej kultúry (jeden z vrcholov starej holandskej maľby). Stalker je v tomto obraze Brahmom s desivým snom, spiacim na hniúcom lotosovom kvete, vyhreznutým plodom explodovanej vesmírnej duše, naplneným len olovom otrávenou krvou a Kristovým svetlom, dieťaťom všetkých narýchlo zabudnutých bohov, teraz len omylom preťaženým krížom hmotnej existencie

– zahŕňa v sebe všetky nutnosti pozemského bytia, no zároveň bytostne patrí tomu vyššiemu, čo nespôsobuje ani bolesť, ani slasť, len je z toho a tým, „ktorý je“.

Vo sne prichádza k Stalkerovi čierny pes, jediný „živý most“ medzi Zónou a Mestom. Ľahne si k nemu. (V mytologickej ikonografii je čierny pes častým symbolom zla, takisto v Goetheho *Faustovi* sa Mefistoteles prvýkrát predstaví v podobe čierneho psa.) No pes je sprievodcom duši a napriek novozákonnému odporu k nemu (apoštol Pavol) je najvernejším súputníkom človeka, líže ľudské rany a môže obrániť pred nepriateľom. V egyptskej mytológii mal boh múdrosti psiu hlavu a pes všeobecne zasa vzťah k ríši mŕtvych. Stalkerov pes bude zrejme patriť k tým, ktorí sprevádzajú osamelých a zúfalých po vždy bolestnej hrane biologického života a duchovnej pravdy.

Pod obrazmi konca jednej z kultúr striedanými s pohľadmi na voľnú prírodu (opäť motív zadusenej vodnej plochy, na prvý pohľad vyprahnutá planina sa hýbe, je to voda pokrytá stuhnutou odpadnou hmotou), zmietanú silným vetrom, číta žena ľahkým, veselým tónom, dokonca so smiechom niekoľko veršov zo Zjavenia sv. Jána:

– „A keď otvoril šiestu pečať, videl som – nastalo veľké zemetrasenie, slnce sčernalo ako srstená vrecovina a mesiac bol celý ako krv. Hviezdy nebies padli na zem, ako keď figovník zmietaný veľkým vetrom striasa figy. Nebo sa rozostúpilo ako zvinutá kniha a všetky vrchy a všetky ostrovy pohli sa z miesta. Zemskí králi a veľmoži, vojvodcovia, boháči, mocní a všetci otroci aj slobodní skryli sa do jaskýň a medzi bralá vrchov. A volali vrchom a bralám: Padnite na nás a skryte nás pred tvárou sediaceho na tróne a pred hnevom baránkovým, lebo prišiel veľký deň ich hnevu! Kto obstojí?“

Je to ženský hlas – no opäť môže patriť Stalkerovi, lebo on je anjelom Hospodinovým. Aha, muž i žena – tu sa kladie dôraz na hermafroditickú bipolárnosť človeka, tento muž je navonok tvrdým bojovníkom, a predsa je v ňom prevládajúcou časťou jeho anima... V každom je duša a duch, „riša matiek“ skrýva ubolenú hlavu Otca nebeského alebo naopak. Jin a jang zrastené v objatí zakladajú pôvodnú bezhriešnu slobodu človeka. To modla, kultúra či štát vnučujú stvorenému hriech a vypaľujú mu tak pečať otroka. Potlačenie má mnohé mená – idea, ktorá človeka ohýba, morálka, ktorá sklon kontroluje... Stalker však čerpá silu byť slobodným zo Zóny, ktorej základ nie je tak jednoducho pokoriteľný ako ten ľudský, aj keď

symbolicky je Zóna vlastne Stalkerovou dušou a prienik do nej platónskym dialógom žiakov zasväcovaných pod stromom.

Spisovateľ sa prebudí opretý o Profesora. Ešte pred chvíľou na neho ostro útočil a bol zlý, no v spánku sa prejaví tá časť jeho osobnosti, ktorá je hlboko ukrytá pod nánosom obranných reakcií – dieťa potrebuje Otca. Sú chvíle, keď sa agresivita samca stráca, sila svalov ochabne a muž sa prejaví taký, aký vskutku je – stále tvárny.

Stalker je sám, oni ešte spia (samozrejme, že sa prebúdzajú, počujú a vidia). Cituje z Lukáša o zjavení Ježiša emauzským učeníkom:

– „V ten deň išli dvaja z nich do dediny zvanej Emauzy, ktorá bola od Jeruzalema vzdialená šesťdesiat stadií, a zhovárali sa o všetkom, čo sa prihodilo. Ako sa tak zhovárali a spoločne uvažovali, priblížil sa k nim Ježiš a išiel s nimi. Ich oči boli zastreté, aby ho nepoznali. I spýtal sa ich: O čom sa to cestou zhovárate? Zastavili sa zronení a jeden z nich, menom Kleopas, mu povedal: Ty si vari jediný cudzinec.“

Tarkovskij bol presvedčený, že vo svojom duchovnom vývoji dosiahol úroveň tretieho stupňa zo siedmich (vo vzostupnom rade hodnoty), pričom Kristus bol na štvrtom. Nech už si o tom myslí každý, čo chce, nemožno mu uprieť sebazničujúcu vášeň pre duchovnú cestu, aj keď je jej realizácia hlbkovo kontroverzná (spor medzi nesebeckou láskou k blížnemu a cisárskym sebamilovaním v úlohe spasiteľa). Stalkerovo presvedčenie o vlastnom poslaní je nespochybniteľne z toho istého rodu... „Čingadžúk“ je v projekcii skutočnosti svojej viery naozaj vzkrieseným Kristom, ktorý sa obom učeníkom „len nedáva spoznať“ (téma svätosti triumfujúcej na cisárskom voze rastie Tarkovskému pod rukami ako ruža skrývanej pravdy v postave Domenica v *Nostalgii*), takže každý nakoniec bojuje o materiálny cieľ... Freud vraj v súkromnom liste o sebe napísal: „Nie som lekár, ale conquistador.“ Alebo pri „vývoze“ psychoanalytickej metódy do USA cestou v lietadle poznamenal: „Vezieme im mor.“ Conquistadorská misia do nekresťanského sveta bola úspešná, na rozdiel od nej má však Stalkerovo misionárstvo čisto záchranný charakter.

Stalker sa pozrie na oboch mužov, vie, že ho počuli.

– Už ste hore? – odvráti hlavu a zrazu sa celkom pokojne, akoby to bol úplne iný človek, pridá k dávnejšiemu dialógu oboch „žiacov“ vlastným názorom, jeho výklad sveta však nesúvisí s hľadaním predajnej inšpirácie ani s možnosťou technologického pokroku...

- Hovorili ste o zmysle nášho života, o nezištnosti umenia... Napríklad hudba, ona jediná najmenej súvisí s predmetnou skutočnosťou, a keď, tak len mechanicky, iba zvukom... bez asociácií... A napriek tomu hudba akoby zázrakom zasahuje priamo dušu. Čo tento harmonický šum v človeku vlastne rozoznieva? Čo ho čini zdrojom blaha a zjednocuje nás? Načo je to všetko? Kto to potrebuje? Odpoviete: Nikto... Je to „nezištné“, ale nie... sotva je to tak, všetko má nakoniec nejaký zmysel, príčinu...

Ani trochu nie je náhodná obrazová skladba pomaly pretekajúca pod Stalkerovým vyznaním lásky k vyššiemu duchovnému princípu. Najskôr pohľad zo skaly na čistú vodnú plochu, zdôraznenie „prázdneho“ priestoru medzi zemou a nebom a potom prekvapené tváre „bojovníkov“, ktorí „stuhnutí“ počúvajú kázanie „zoči-voči“ – vidia totiž Boha pred sebou a vždy, keď ten zostúpi, človek ustrnie v úžase z poznania jednoty, harmónie a dokonalosti. Tak i teraz, celkom nečakane otvorí Stalker srdce „prajednoty“ a oni počúvajú slovo Božie, ktoré sa nevynáša, ale zjednocuje, nepokoruje, len oslobodzuje, je pravdou, cestou a svetlom v jednom a zadarmo, navyše v milosti lokálneho zázraku od „bližneho svojho“. Bez slova zostávajú Spisovateľ i Profesor pozerať do prázdna, primknúť k sebe ako náhle osvietení vojaci teraz už v celkom zjavne „nezmyselnej vojne“...

Všetci traja stoja pred tunelom, ktorý sa v slangu Stalkerov nazýva „mlynček na mäso“. Niekedy sa takto nadáva aj spoločnosti postihnutej vývinovým regresom, kde vládnuca idea zotročuje človeka a spoločenský proces vedie len k jeho vegetatívnej existencii, ale i systému založenom na pokryteckej lži.

- A toto je čo? Tadiaľto máme ísť? - pýta sa zneistený Spisovateľ.

Situácia sa zmenila - stoja v temnom interiéri natesnaní pri mamutích pancierových dverách.

- Málo svetla, pán profesor, - sťažuje sa vlastne ironicky Spisovateľ. - Nechcem ísť prvý, Drak nebyva dobrovoľníkom...

- Prepáčte, - Stalker prichádza zozadu, teraz akoby plný strachu či bázne. - Budeme losovať, ste za?

- Dobrovoľník, to bude najlepšie...

- Máte zápalky? - Stalker osloví Profesora a ten mu podá škatuľku.

- Ďakujem, - duchovný vodca namáhavo odlamuje hlavičky zápaliek. - Ide dlhá, ťahajte!

Spisovateľ akoby tušil, čo ho čaká, a keď si naozaj vytiahne najdlhšiu zápalku, usmeje sa na Stalkera s pochopením človeka, ktorého zabija nenávisť celého sveta. Jasné, že ja musím zomrieť, ved som ten najhorší, hovorí si určite Spisovateľ.

– Dlhá, tentoraz máte smolu, – oznamuje mu Stalker s napätím v hlase. Je však jasné, že v rámci iniciačnej skúšky je „prvý muž do tmy“ pokynom pre obľúbenca, vyvoleného... Spisovateľ si svoj lós strčí do úst, potrebuje si pred spasením ešte vybrať mäsko spoza zuba.

(Ak nepripúšťame možnosť, že Stalker klame a pošle Spisovateľa na smrť – ihneď totiž uhýba, priviera železné vráta, akoby chcel chrániť sám seba. Možno však nechce vidieť Boha pri práci. Ten však, koho povinnosťou či dobrovoľnou službou je sýtiť duchovne druhých, mal by hoc aj riskovať život, keď má ukázať cestu. V tomto prípade sa však Stalker vzdáva možnosti nechať sa „križovať“. Tarckovskij je v predvážaní paradoxov diabolicky dôsledný.)

– Hodte tam maticu! – Solonicyn tu vynikajúco hrá muža plného strachu, aktuálne hľadajúceho v sebe charakter, vidíme rásť chlapa ťahajúceho sa z vody len za vlasy, Spisovateľ je tu fénixom sám pre seba...

– Iste, prosím...

Stalker šokujúco použije veľký kameň, hodí ho do tunela a prudko privrie dvere potriesnené hromadami pavučín. Keď znova nazrú dnu, po hrozivom zadunení sa ledabolo spýta:

– Ešte?

Spisovateľ dospel k vrcholu svojich vnútorných schopností urobí krok k sebe. Hoci sa mu trasie hlas, predsa len sa drží na nohách.

– Dobre, idem, – a skutočne vykročí, aj keď predtým ešte vyšle na Stalkera prosebný pohľad. Keby to tak chlapčisko teraz celé vyhlásil len za malú „šutku“, bozkával by mu nohy, ale situácia je kruto pravdivá, a preto musí ísť sám a bojí sa naozaj.

Vstúpi dnu a pomaly kráča, pod nohami mu chrapčí rozbité sklo. Prechádza kostrou neznámeho monštra, zhora tu preniká svetlo ako cez rebrá práve objaveného mamuta, spolu s ním „padá“ dovnútra masa zdrapov mazľavej hmoty, čvrika voda... Tá bude pomaly rozkladať „pascu“ až do osudnej chvíle, keď sa celá táto zvláštnosť zrúti. (Útvar môže pripomínať pomyselný tunel, ktorý vraj vidia umierajúci ako prvú z vízií, no prechod troch mužov sa dá vyložiť aj ako „prestup za zrkadlo“, či už do ríše smrti, nebytia, alebo do sféry podvedomia, kde sa z celého človeka dostanú len jeho duchovné ústrojenstvá.

Takisto však môžeme „rúru“ chápať ako symbol vagíny, cez ktorú sa muži vracajú naspäť – vo svojom najtajnejšom želaní byť dokonale šťastnými. Tak alebo onak, prechod „pascou“ či „mlynčekom na mäso“ je tu už vrcholom iniciačnej skúšky, zásadnou zmenou, po ktorej sa nikto nevráti rovnaký. Scénický tvar, sama „plastika“ tuneľa inšpirovala mnohých filmárov k bohatým citáciám v komerčných žánroch do tej miery, že sa dá hovoriť o masívnom kopírovaní originálneho kinematografického motívu. Podobne rozhodovanie zvona v *Rubl'ovovi* nezostalo bez ohlasu – bez hanby ukradnuté a v barokovo-manieristickom tvare zdefraudované v *Dobyťí raja* R. Scotta podáva dôkaz o hĺbke originality Tarkovského vizuálneho sveta.)

Tunel teda zomelie každého, koho úmysel poznať vlastnú tvár nie je úprimný. Väčšinou, ako tvrdí Stalker, ľudia neprejdú. (Zdá sa teda, že Učiteľ vo chvíli, keď vstúpil do Izby a „niečo sa v ňom zlomilo“, náhle sa zmenil, keď potom pošliapal kvetinový záhon v Zóne a stal sa Dikobrazom – odkryl v sebe zónu pravdy, základ zásadného a neliečiteľného egoizmu... No mlynček ho prepustil, lebo naozaj chcel spoznať sám seba. A keď zbohatol, zistil správnu odpoveď – že totiž „vo svojej podstate je taká istá sračka ako tí ostatní“. Ved' prečo by inak siahol k poslednému riešeniu? Učiteľ uniesol ťarchu spoznávania samého seba, obraz pravdy už nie. Prečo jeho žiak do Izby nikdy nevstupuje?)

Vaginálna rúra však môže byť smrteľnou pascou aj pre človeka, ktorý ešte len prichádza na svet. Možno naozaj neexistuje väčšie utrpenie než podstúpiť samotný proces zrodu a následný šok z opustenosti. A hoci je to neoveriteľné, skúsme uveriť, že aj „tunel smrti“, posledná zo slastí rozumu, má tento tvar, potom príbuznosť významov zrodzenia a zániku je zrejماً a odkazuje na akt elementárnej hrôzy či už symbolicky na „vstupe“ do života alebo pri „výstupe“ z neho. Tento „Uroboros“ je potom jediným skutočným „životným prostredím“ každého z nás, či sa nám to páči alebo nie.

Spisovateľ príde po dlhej a pomaly zdolanej ceste, počas ktorej sa zrejme vnútorne obrodzuje (Stalker sa pritom ako „posledný zo zbabelcov“ chráni za Profesorovým chrbtom, obaja za ním „cupkajú“ v dostatočnej vzdialenosti), na dlhom pochode bez slov, až k pancierovým dverám, ktoré opäť pripomínajú uzáver bunkra. Tu treba pripomenúť Solonicynov herecký výkon, v ktorom minimum mimických pohybov, skôr žiara „mŕtvolnej tváre“, úplne stačí na komplexné vyjadrenie emocionálneho stavu postavy.

-
- Chod'ťe! – kričí na neho Stalker.
 - Zase ja! Aj donútra mám ísť ja...
 - Padol na vás lós! Chod'ťe, tu sa nečaká!

Pretože má sám, bez pomoci, prekonať túto bariéru, prestúpiť prah do neznáma, Spisovateľ vytiahne pištoľ, aby sa náležite pripravil na obranu. Nabíja ju.

- Čo je? Zbraň nie! Zahyniete a my s vami! Spomeňte si na tanky! Prosím vás! – skuvíňa z diaľky Stalker.

- Nerozumiete? – pridá sa rezolútnym hlasom Profesor.
- Môžem vás zachrániť, ale nie takto! Prosím vás! – z hĺbky tmy ustavične naliehavo opakuje „duchovný učiteľ“. – Na koho tam... na koho chcete strieľať?

Spisovateľ po chvíli poslúchne. Odhodí pištoľ a otvorí dvere.

- Je tu voda! – hlási obom mužom za sebou.
- Držte sa zábradlia, – povzbudzuje ho Stalker.

Spisovateľ pomalým, ťažkým krokom vstupuje až po krk do kalnej vody. Prejde a opäť namáhavo, teraz už zafažený vodou v šatách a kabáťe, ťahá sa po schodoch hore.

- Hlavne nikam nechod'ťe, čakajte nás hore! Vy nemáte nič také, však? – pýta sa Stalker Profesora.

- Nie, v podstate nie. Mám síce ampulu pre každý prípad...
- Akú ampulu?
- Obrannú ampulu, tu... – ukáže si na golier kabáťa. – Jed.
- Božemôj! Prišli ste sem zomrieť?
- Mám ju pre krajný prípad, – Profesor takisto opatrne vstupuje do bahnitej kaluže (súčasťou krstu na pravoslávny spôsob je ponorenie do vody po hlavu).

Stalker opatrne zasúva pištoľ do vody. Dotýka sa jej len zľahka na hlavni, akoby to bola jediná vec na svete, ktorej sa treba naozaj štítiť. Vzápätí sa ozve jeho vystrašený výkrik:

- Spisovateľ! Naspäť! Vy samovrah! Vráťte sa... Stojte, ani sa nepohnite!

Stalker ešte za ním hodí maticu, aby dodatočne kvalifikoval jeho smer ako inštinktívny.

Vstupujú do novej oblasti Zóny. V ireálnych tvaroch zmenšeného modelu púšte lietajú vtáci náhle miznúci z obrazu (prostým stoptri-
kom). Spisovateľ urobí „jeden krok navyše“ a všetkých oslepí prudká žiara.

- To je tá rúra... – šepká Stalker Profesorovi.

- Vy ste mali ísť prvý! On sa splietol... zo strachu...

Spisovateľ leží v mláke. Najskôr sa zdá, že je mŕtv, ale potom predsa len vstáva s rukami tvrdohlavo založenými vo vreckách (ako správny ruský opilec, ktorý si udrží svoju dôstojnosť za každých okolností). Len veľmi pomaly sa postaví a unavene si sadne na kraj obrovskej plechovej rúry, ktorej ústie trčí z podivnej kopcovitej štruktúry dohora ako kovový obvod najvyššieho komína najväčšej lode sveta, teraz úplne zasypanej pieskom.

Zohne sa po kameň a hodí ho dovnútra. Zvuk nárazu a echo následných úderov sa vráti až po dlhom čase. Rúra akoby viedla priamo do stredu zeme, Spisovateľ sa dotkol jej vnútra, ono je dosiahnuteľné, aj Gaia má dušu a práve v Zóne je jedna z ciest k nej odkrytá. Tak stoja pri sebe: stroskotaný človek a obnažené srdce zeme.

- Ďalší experiment, pokusy, fakty... pravda Posledného súdu...
- hovorí Spisovateľ prerývano unaveným hlasom, niečo v ňom sa definitívne zlomilo. - Fakty neexistujú, tu už vôbec nie... Všetko je to vymyslené, je to niečí idiotský nápad, necítite to? Vy, Profesor, samozrejme, musíte zistiť, či je to nápad, ale... načo? Aký zmysel majú vaše znalosti? Čie svedomie sa nad tým pohne? Moje? Ja nemám žiadne svedomie, iba nervy. Jeden špinavec mi nadáva, zraní ma, iné svine ma chvália - zase rana! Nesiem im srdce a dušu na dlani a oni zožerú... zožerú srdce aj dušu! Strasiem zo seba hnus, zožerú aj ten! Všetci sú supergramotní... citovo hladní... A tak sa ten krdeľ dokola motá... novinári, kritici, redaktori, neodkopnuteľné ženské a všetci kričia - dávaj nám, dávaj nám! Aký som to, dočerta, spisovateľ, keď písanie tak nenávidím? Keď je to pre mňa niečo ako vytlačené hemoroidy? Odporné a ťažké... Myslel som si, že moje knihy ľuďom pomáhajú, ale nikto ich nepotrebuje. Ani o mňa nikto nestojí... Zdochnem a o dva dni začnú žrať knihy niekoho iného. Myslel som si, že ich zmením, ale to oni zmenili mňa na svoj obraz! Predtým bola budúcnosť pokračovaním súčasnosti, všetko bolo niekde za obzorom, no teraz sa to zlialo, súčasnosť a budúcnosť sú jedno a to isté. O tom však nechce nikto nič vedieť! Všetci chcú len jedno: žrať! - porazene skloní hlavu.

- Vy teda máte šťastie! - Stalker mu blahoželá. - Teraz budete žiť sto rokov!

- Áno, ale prečo nie večne? - čuduje sa Spisovateľ. - Ako večný Žid?

Ráznym krokom sa vracia „cez púšť“ k oboj svojim súputníkom. Spisovateľ vyhlasuje prechod Zónou za experiment a niečí „idiotský nápad“ a dokonca obviňuje Profesora zato, že on určite bude chcieť „rozpoznať“ pôvodcu tejto myšlienky. Nevzdáva sa podozrenia, že akékoľvek poznanie jednotlivostí, či už v sebe alebo sveta ako takého, je porušením zákona viery v Boha... Načo spoznávať a trápiť sa, keď by malo stačiť iba veriť. Lenže nestačí. Niet viac svedomia, zostali len nervy, čiže niet už istoty vo viere („Boh je mŕtvy, všetko je dovolené“), uprostred prázdneho sveta sa trhá živý organizmus v rytme svojho srdca, no bez cieľa, bez základného ospravedlnenia, a teda konečného zmyslu... Načo potom žiť? Aká môže byť pravda Posledného súdu, keď samotná táto inštanca je len neveselou ilustráciou v rozprávkovvej knižke pre idiotov, otrokov ilúzie? Musíte vidieť Boha na svete? Alebo unesiete, že je to len trstina, čo sa kláti vo vetre? A ak neunesiete? Pošliapete záhon...

Svojím vnútorným monológom však Spisovateľ dokazuje, že sa vydal na cestu, že sa odhaľuje „zoči-voči“... V jeho prípade už nejde o experiment, ktorý chcel na začiatku cesty dobrovoľne podstúpiť, ale o zásadný, a teda nevratný prielom do nového sveta vlastnej duše – integrálnu súčasť vývoja skutočne slobodnej osobnosti – nevyhnutne však musí trpieť jej výsledkami. A ako už neraz i v tomto prípade je archetyp nanovo spoznaného srdca bipolárny, na jednej strane „nenávisť k písaniu“, za ktorou je jasne čitateľná predovšetkým láska k nemu a snaha zmeniť svet k lepšiemu, a tá druhá tvár patrí ako vždy túžbe po cisárskom voze... Umelec chce byť „večným Židom“, teda mať na sebe trvalé Kainovo znamenie, byť naveky odsúdený na vyvrhnutie, zatratenie, a tým sa vlastne stávať elitným, múdrom a nepreniknuteľným, večne mystickým a predovšetkým vnútorne neporaziteľným – jednoducho zazmluvneným Židom, ktorý má vnútri svojej hlavy ešte tú druhú, zásadne väčšiu a až tú skutočne pravdivú. Vyhlásiť sa za večného otroka sveta, aby som mu mohol naveky vládnuť – nie je to ideál príliš vzdialený od „pokornej služby“ inak do kosti zmaterializovaných kresťanských cirkví...

Je možné vidieť v narážke na Ahasvera aj snahu upozorniť na podvedomú túžbu udrieť Krista, tak ako to urobil tento Žid, popohnať ho, uraziť a ponížiť, ako sa len dá. Mohlo by sa totiž zdať z toho, čo Spisovateľ v monológovi hovorí o svojej duši, že ho Kristovo dobro nudí, že je pre neho „nevýhodné“, lebo svojou bezvýhradnou milosťou len obmedzuje možnosti hĺbok témy, kladie hranicu, za ktorú sa

nedá ísť, lebo ona sama je neprekonateľná vo svojej jednoduchosti. To len zlo je pre umelca spásanosnou oblasťou, Satan ako jediný v nebeskom panteóne dokonale dezintegruje človeka, odkrýva na kosť, trhá z reťaze démona vášne a uvoľňuje pud k ničeniu, materiálnemu usmrteniu všetkého živého. A to je teda galaxia tém! Spišovateľ je možno „gnostik“ alebo „bývalý veriaci“, z veľkej nádeje ležiacej „za obzorom“ a intenzívnej lásky k ľudstvu mu však zostala len pudová sila, z nej prameniace zúfalstvo a zviazané ruky trasúce sa „od nervov“. A tiež „absencia témy“, prečože to?! Tarkovskij v tejto postave skúma, či práve takýto stav nie je oným dnom priepasti, ktoré nemilosrdne prichádza tri dni pred obrátením.

– Ste fantastický človek! – chváli ho ešte stále vydesený Stalker.
– Vedel som to... Také trápenie ste vydržali! Rúra je najhoršie miesto v Zóne! My jej hovoríme „mlynček na mäso“, ale v skutočnosti je to ešte horšie! Koľko ľudí tu už zahynulo. Aj Dikobraz sem poslal brata, to bol veľký talent... Počúvajte: Leto prešlo, bohviekde je... Výslnie ešte hreje, ale to je málo. Moje sny a túžby ako ihličie v lese mi do ruky padajú, ale i to je málo. Dobro ani zlo môj osud nezničia, horel som ako svieca, no takisto málo... Život mi prial a mal ma rád, bol som šťastný, to nestačí... Okolo úsmevy, ľudia už neplačú, každý deň priezračný, lenže aj to je málo... Pekné verše napísal, však?
– Stalker recitoval poéziu tak precitene, akoby spieval pred popravou hymnu viery...

– Nenapínaj sa toľko, všetko je to hnus! – schladí jeho duchovné nadšenie Spišovateľ.

– Naozaj mám veľkú radosť! Málokto príde až sem. Ste slušní a čestní, nezmýlil som sa vo vás.

– Slintá blahom, že to dobre dopadlo! Že osud, Zóna... a ja som vraj krásny človek! A ty si myslíš, že som nevidel, ako si mi podstrčil dlhú zápalku? – slintá teraz Spišovateľ, ovládaný hnevom z poznania.

– Ale to azda...

– No iste! Nechcem sa vás dotknúť, Profesor, neviem, prečo si vás vybral ako svojho obľúbenca!

– Prečo takto hovoríte?! – Stalker zvyšuje hlas.

– Ja som podľa neho podčlovek, strčil ma do rúry... do mlynčeka na mäso! Akým právom rozhoduješ o osude ľudí?

– To bola vaša voľba!

– Čo som si zvolil? Jednu z dvoch dlhých zápalky?

- Vás Zóna prepustila ešte na začiatku. Ako jediného kandidáta do mlynčeka na mäso... Teraz sme len išli za vami...

- No určite!

- Ja nikdy nevyberám, mám strach, že sa zmylím... A niekto musí ísť prvý!

Všetci traja sú teraz nepohodlne natlačení v malej izbe domu, v miestnosti s drevenou podlahou. Cez škáry dosák presvitá mi-hotavé svetlo, je to odraz z hladiny rieky. Časť domu, ktorý je ich konečným cieľom, zrejme stojí nad vodou.

Už dlho zvoní telefón. Nikto z nich mu v hádke nevenuje pozornosť, nakoniec ho Spisovateľ v geste hnevu zdvihne.

- Áno! Nie! To nie je klinika! Niekto musí ísť prvý! Vynikajúce!

Až po chvíli si všetci v šoku uvedomia, čo sa stalo. V Zóne funguje aj elektrina, žiarovka sa však hneď po zažatí vypáli. (Zóna sa predznamenáva takisto ako Stalkerova žena, dá sa teda usudzovať na jej potlačený ženský princíp.)

Profesor okamžite využije možnosť telefonického spojenia a dovoľá sa svojmu šéfovi do ústavu.

- Prosím si laboratórium číslo 9, - hovorí slušne, aj poodišiel, aby nerušil ostatných.

- Haló... - ozve sa mužský hlas.

- Dúfam, že neruším...

- Čo chceš?

- Len pár slov... Našiel som vašu skrýšu, bunker číslo 4. Počuješ ma?

- Ohlásim to bezpečnosti!

- Pokojne hlás a udávaj, štví proti mne ľuďi! Neskoro! Som odtiaľ len na pár krokov! Počuješ ma?!

- A ty chápeš, že je to koniec tvojej kariéry? Vieš, čo sa stane, keď si na to trúfneš? - skúša Profesora zo sily jeho charakteru šéf.

- Zase sa vyhrážaš! Áno, celý život som sa bál, dokonca aj teba, ale teraz už nemám strach! - vyhlasuje Profesor sebavedomo.

- Božemôj, - odpovedá mu posmešne jeho nadriadený, - ty nie si Herostratos, nenávidíš ma len preto, že som ti pred dvadsiatimi rokmi zvedol ženu... Teraz jasáš, že si mi to natrel... Dobre, choď spraviť tú špinavosť!

Profesor chce položiť, ale vedúci ho zrejme dokonale pozná, pretože ho aj na diaľku drví:

- Teraz neskladaj! Čaká ťa niečo omnoho horšie než väzenie. Sám

sebe neodpustiš, keď urobíš tú špinavosť, viem to. Už ťa vidím, ako visiš na vlastných trakoch.

Profesor porazene skloní hlavu a položí.

Tu je zaujímavý moment. Súdruhovia z cenzúrnej komisie Goskina museli byť ranení slepotou, keď prehliadli bezprecedentný útok Tarkovského na sovietsku vedu. Ved' Profesor je celkom zjavný otrok, ktorý vlastne „nemôže“ odhaliť tajomstvo. V strachu z udávania a represálií bezpečnosti žil a pracoval celý život... Nikdy nemohol dopočítať rovnicu podľa seba, pretože práve individualita sa netolerovala! Kto poznal veľkosť ideálu vedeckého pokroku v ZSSR, chápe silu tohto pľuvanca do tváre. Roku 1978 bolo sebazničujúce predviesť niečo také hoci aj na uzavretej schvaľovacej projekcii. Tarkovskij túto pravdu síce maskuje osobnou tragédiou slabého muža, no aj tak – vymôcť si stav vedeckej slobody v ZSSR násilným aktom, to je priame obvinenie systému.

Profesor nosí opasok aj traky zároveň, túži teda po dvojnásobnej istote, zrejme sám nemá ani polovicu z nej. Vedci – experti, ľudia, ktorí ovládajú svet a ktorí „jediní vedia, čo treba naozaj robiť“ – sú zároveň tými najslabšími, najpokrivenejšími charaktermi, sú to „zlomené duše“, nemuži, frustrovaní polodémoni večného strachu, obeť byrokratického šaškovania. Oddávajú sa analýzám a syntézám, alchymickým premieňaním stavu hmoty zvyšujú obrátky tzv. technologického pokroku a pritom život im preteká pomedzi prsty, semená vzťahov schnú na púšti nežitia, živia len neľudskosť superlogickým jeden plus jeden rovná sa „čo povieme my“... a nevidia, že svojimi hovnometrami priviedli svet na hranicu, o ktorej barbari, hnaní bezuzdným násilím, ani nesnívali. Chcú dosiahnuť bod, v ktorom technika definitívne zvíťazí nad prírodou a tak nastane pre človeka nový raj, kde sa bude užívať bez bolesti, práce či aspoň námahy, kde nikto nebude potrebovať nádej, lebo existencia sa prekonzujuje a milosť nahradí orgazmus. Na tomto mieste sa prebúdzajú Profesorovo svedomie, láme sa kra okolo jeho srdca, pancier logickej rozumnosti zložený z argumentov o spotrebe a blahobyte kľže po jeho „novom tele“ ako roztečený sliz z rozbitého hovnometra... Profesor bol zasiahnutý celkom ľudsky – za ironickým úsmevom experta sa teraz ukazuje duša prizabitého človeka.

Pre „mystikov“ bude možno zaujímavé, že Profesor ukradol superbombu „z bunkra číslo 4“ – roku 1986 horel v Černobyle práve štvrtý reaktor. Takisto na zdrape z kalendára pod hladinou špinavej

vody v sekvencii Stalkerovho spánku je dátum dňa Tarkovského smrti, resp. dátum posledného dňa jeho života, pretože 29. decembra 1986 dve hodiny po polnoci zomrel. Takisto Otto v *Obeti* zdôrazňoval, že sa fajčiť nesmie, pretože „videl“ pľúca fajčiara. V tej chvíli Tarkovskij ešte nebol diagnostikovaný, dokonca vôbec netušil, že je chorý na rakovinu pľúc... Nakoniec sa „dožil“ aj realizácie svojich prorociev, 30. apríla 1986 si do denníka zapisuje: „... včera alebo predvčerom došlo k havárii v atómovej elektrárni v Černobyle na Ukrajine. Steny reaktora sa rúcajú, grafit horí, evakuujú celú oblasť, je to 70 kilometrov severne od Kyjeva. Obrovský rádioaktívny mrak zamieril na sever a včera zasiahol Nórsko a Švédsko, ZSSR zavolať na pomoc NSR a Švédov. Andrej Jablonskij nám práve oznámil ďalšiu správu, ktorú počul na BBC, horí ďalšia elektráreň, neďaleko tej prvej a Dneper je celý kontaminovaný...“

– Viete, čo bude, až tomu uveria všetci? A vrhnú sa sem!? Je to len otázka času. Keď nie dnes, tak zajtra... Budú ich tisíce! Padlí vládcovia, inkvizítori, vodcovia... dobrodinci ľudstva! Vôbec nie pre peniaze, ale pre inšpiráciu! Zmeniť svet!

– Takých sem nedovediem, ja tomu rozumiem! – presviedča ho Stalker.

– Čomu už len môžete rozumieť! Nie ste jediný Stalker na svete a vôbec nevidíte do ľudí, s čím sem prichádzajú a čo v nich zostáva, keď ich odtiaľto vyvediete, – rozčuľuje sa Profesor. – Zločinnosť stúpa! Nemáte na tom náhodou podiel? Čo vojenské prevraty? Vládne mafie – to nie sú vaši klienti? Čo lasery a superbaktérie skryté v trezoroch až do hodiny nula...

– Profesor, prestaňte s touto sociologickou sračkou! – zahriakne ho Spisovateľ. – Vy tým bájkam veríte?

– Strašidelným áno, dobrým nie, ale strašidelným verím, koľko len chcete... – Profesor sa odkryl, ukazuje sa ako „človek“ a to je znamenie veľkej nádeje...

– Ale choďte! – Spisovateľ sa oprie o stenu pri okne. – Jediniec predsa nemôže milovať alebo nenávidieť celé ľudstvo, – na rímse okna našiel trňovú korunu, teraz sa s ňou pohráva, – ešte tak... Peniaze, ženy... Pomsta... zabiť autom šéfa či tak... Ibaže svetovláda, Božie kráľovstvo na zemi, to predsa nie je želanie, ale ideologická koncepcia... Neuvedomený súcitiť je nanič ako každé inštinktívne želanie...

– Nie, šťastie sa nerodí z nešťastia iných, – Stalker sa postaví zo stoličky pod oknom.

- Chcete zdeptať ľudstvo dobrými skutkami... Ale ja sa nebojím, ani o nás dvoch nie, ani o ľudstvo. Nič nezmôžete... Možno nakoniec dostanete Nobelovu cenu, no najskôr pridete len na nejaký nezmysel. Jednu vec chceme, inú získame...

Spisovateľ popri filozofickej úvahe zatiahol akúsi páčku. Zo stropu visiaca holá žiarovka sa naplno rozsvietila a praskla pod tlakom vlastnej energie, na chvíľu zaliala miestnosť oslepujúcim svetlom.

- Prečo to robíte? - Stalker si chráni hlavu svojou krátkou budoškou.

- Telefón, elektrina, - pokračuje po krátkej odmlke Spisovateľ.
- Skvelé prášky na spanie, dnes sa už také nevyrábajú, kde sa tu vzali?! - Na okne našiel tento muž nespavého ducha svoj milovaný prostriedok na únik zo sveta a teraz sa radostne čuduje vzácnemu nálezu.

- Tak čo, - opatrne začne Stalker, - nepôjdeme tam? Pomaly sa začne stmievať...

- Mimochodom, všimol som si, že toto recitovanie básničiek a stále chodenie do kruhu je niečo ako ospravedlnenie... Rozumiem vám, nemusíte sa ospravedlňovať. Ťažké detstvo, rodina... Ale ne nechajte sa uviesť do omylu, ja vám neodpustím, - hovorí Spisovateľ Stalkerovi a nasadí si na hlavu trňovú korunu.

- Toto nerobte, prosím, - Stalker od neho odstúpi.

Jahve sľubuje Židovi vyvolenie, Kristus podáva neoznačenému ľudu „spásonosnú ruku“ - ale (akoby ďalej pokračoval Spisovateľ) tento Kristov výmysel je oproti zmluve len chodením do kruhu. Ako ovce! Blúdime dookola a raz nás Učiteľ strčí do studenej vody, potom zase do rúry a pritom nás chváli, akí sme „dobrí ľudia“, napľuť... A čo ten Kristus... Čo by bol bez Judáša, bozk ho zachránil, stal sa niekým! Kráľovstvo Božie na zemi, ale pre neho! Pozrite na moje rany, zvolal a smial sa pritom nad slzami bláznov, ktorí uverili. Nič nebolo sľúbené, nič nebude odpustené, milosti a Božej lásky niet, nič nie je, len márnosť nad márnosť a všetko je márnosť - preto žiadny Kristus nemôže ospravedlniť (akoby dokončil Spisovateľ)...

Profesor si všimne čierneho psa, ktorý kňučiac zaliezol do úzkej chodby. Vietor tu podchvíľou otvorí okenicu z vonkajšej strany a tak sa pred jeho zrakom na pár sekúnd odhalí hrozný pohľad. Dve zoschnuté mŕtvolky ležia obrátené tvárou tvár k sebe v poslednom objatí, zrejme muž a žena, jej rusé vlasy sú ešte zachované... Spomedzi tieľúcich tiel vyrastá do výšky stonka s pravidelným listovím, posledný

dôkaz prítomnosti ich duší. Alebo vidíme silu ľudskej vášne konečne dôstojne premenenú, obrátenú na bezbožnú, chladnú krásu?

– Profesor, podťe sem!

Vedec poslúchne a pomalým krokom prechádza popri ploche podlahy možno bývalej „knížnice“, zaliatej teraz stojatou vodou. V celku sa opäť a naplno prejavuje Tarkovského stvárnenie industriálnej ška-redosti. Hladina je potriesnená olejom so zreteľným plastovým odpadom rôzneho druhu, avšak ten je vždy transparentný, nesúci, prepúšťajúci či odrážajúci svetlo... Steny podliehajú hnilobnej skaze.

Stoja pri sebe. Už by mali ísť do Izby, ale nikomu sa akosi nechce.

– Pokojne, netreba sa náhliť, – hovorí Stalker s jasnou obavou v hlase.

– Ja sa nikam neponáhľam, – reaguje okamžite Spisovateľ.

Stalker prejde na prah Izby. Ten vyzerá neromanticky, ako prechod medzi dvoma bunkrami, navyše budovaný sovietskymi stavbármi presne na ľvana, rozliaty stvrdnutý asfalt, brutálne holý betón... a tri hľadajúce, hladné duše na pomyselné čiare...

– Viem, že sa budete hnevať, – Stalkerov tichý hlas občas preruší vtáči spev, ktorý sem dolieha z exteriéru Zóny. Je podvečer, slávky trilujú, zmráka sa a možno bude pršať. – Ale aj tak vám to musím povedať. Stojíme na prahu... je to najdôležitejší moment vo vašom živote... Nezabúdajte, že tu sa splní vaše najtajnejšie želanie, to najúprimnejšie, najbolestnejšie... Netreba nič hovoriť, musíte sa len sústrediť. Spomínajte na svoj život, keď spomíname, stávame sa lepšími. Ale hlavné je, – Stalker namáhavo kráča od mužov preč, potí sa od napätia, zasa ho chytá duchovný zápal, zmieta sa pod tlakom duševnej trýzne dusiacej ho až po hranicu hysterického plaču, jeho tvár teraz odzrkadľuje Kristovu bolesť na kríži, – hlavné je veriť! – vykrične a po chvíli sa upokojí, záťaž z neho spadne. – No a teraz choďte...

Obráti sa tvárou k obom hlboko sústredeným mužom, ktorí fyzickou únavou a dlhotrvajúcim, tiež extrémnym nervovým zaťažením akoby zostarli o dvadsať rokov, všetci traja v tejto chvíli vyzerajú ako otroci z gulagu na cigaretovej pauze pred ďalším vyvážaním mŕtvych detí.

– Kto chce ísť prvý? Chcete vy? – otázka smeruje na Spisovateľa.

– Ja? – Spisovateľ sa usmeje, akoby ho práve prichytili pri vražde matky. – Nie...

- Chápem, je to ťažké, - hovorí potichu a mierne Stalker, - ale to prejde.

- Ťažko, - Spisovateľ sa pohne nervóznym krokom, - to neprejde. Po prvé moje spomienky ma zošľachtia len ťažko... a potom, čo nevidíš, aké je to všetko trápne? - začne Stalkerovi tykať, pokojne pritom zavesí trňovú korunu na klinec trčiaci zo steny a odchádza od nej. - Ponižovať sa, slintať, modliť sa...

- Čo máte proti modlitbe? Hovorí z vás pýcha, ale upokojte sa, ešte nie ste pripravený. To prejde, stáva sa to... Nepôjdete najskôr vy? - pýta sa Stalker Profesora.

- Ja... - Profesor čosi drží v oboch rukách, vyzerá to moderne, je to valcovité, lesklé. Spisovateľ sa hneď chytí:

- A pozrime sa na Profesora, priniesol si prístroj na meranie ľudských duší! Dušometer! (Hodnotný rovnako ako hovnometer, prirodzene...)

- To je bomba, - oznámi všetkým Profesor.

- Čože? - pýta sa neveriaco Spisovateľ. - To je vtip?

- Nie. Normálna bomba. Dvadsať kiloton.

- Na čo?

Profesor si kľakne a začne bombu pripravovať na odpálenie.

- Zostrojil som ju spolu s kamarátmi, bývalými kolegami. Toto miesto nikomu neprinesie šťastie. Keby sa dostalo do zlých rúk... Teraz už naozaj neviem... Vtedy nám napadlo, že Zóna by sa ničť nemala. Ak je to zázrak, tak potom je súčasťou prírody. Takže je to vlastne nádej... Oni tú minu schovali, ja som ju našiel... v starej budove, štvrtý bunker! Zrejme platí zásada: nerobiť nič, čo sa nedá odčiniť. Ja nie som maniak, ale pokiaľ je to tu otvorené, dostane sa sem kadejaký dobytok a ja nebudem pokojný... Alebo si nikto netrúfne?

- To ste si našli problémik! - komentuje Spisovateľ.

Stalker sa najskôr postaví obďaleč, ale to len preto, aby mohol v nestráženej chvíli na Profesora zaútočiť.

- Dajte to sem! - vrhne sa na neho s výkrikom a snaží sa mu bombu vytrhnúť z rúk. Do bitky sa okamžite zamieša Spisovateľ, ktorý Stalkera odtrhne a sotí do vody. Keď sa Stalker opäť vrhne na Profesora, Spisovateľ použije úder pod bradu.

- Čo to robíte? - zasiahne Profesor. - Ste predsa inteligentný človek!

- Falošný hajzel! - Spisovateľ udrie Stalkera do tretice.

- Za čo? - kričí Stalker, ktorý sa opäť namáhavo pokúša vstať zo špinavej vody. - Za čo ma... Chce zničiť našu nádej! Dajte mi to! - a znova sa zúfalo pokúsi vytrhnúť Profesorovi bombu z rúk. Vzápätí ho Spisovateľ zrazi k zemi po štvrtý raz.

- Ľuďom už na svete nič viac nezostalo, je to jediné miesto, kam ešte môžu prísť, - plačlivo obhajuje Stalker Zónu, - keď sú úplne na dne... Veď aj vy ste sem prišli! Tak prečo? Neničte vieru!

A ešte raz zaútočí na Profesora. A už po piatykrát ho Spisovateľ brutálnou silou zhodí do vody. Tvár má skrivenú zúrivosťou, črty znetvorené nenávisťou...

- Drž hubu! - kričí na Stalkera. - Ja do teba vidím! Napľuť chceš na ľudí! A len zarobiť na našej túžbe... Ty sa tu ukájaš, tu si cár a Boh! Ty tu rozhoduješ o živote a smrti, ty falošná hniada! On si tu vyberá... rozhoduje! Už chápem, prečo Stalker nikdy nevkróčí do lzby, načo aj? Stačí mu moc a autorita! Čo viac si môže priať?

- To nie je pravda! Mýlite sa! - Stalker je na kolenách, plače, vzlyká, prosí pohľadom o dôveru, je teraz posledným z posledných. - Stalker nesmie ísť do lzby, musí byť nezištný! Kvôli sebecktu by vôbec nemal ísť do Zóny, spomeňte si na Dikobraza... Áno, máte pravdu, som ploštica, nič som nedokázal a v tomto svete ani nič dokázať nemôžem. Ani svojej žene nič nedávam, nemám priateľov, ale toto mi neberte, už mi všetko vzali... tam, za ostatným drôtom... Všetko, čo mám, je tu v Zóne, tu je moje šťastie, sloboda a dôstojnosť, vodím sem rovnakých ľudí, ako som ja, ktorí už stratili poslednú nádej... Nikto im nedokáže pomôcť, ale ja to dokážem, ja ploštica môžem! Plačom od šťastia, že to dokážem! To je všetko, čo chcem! Viac nič nechcem!

Tu vidíme Stalkera v podobe „vyššieho princípu“. Ukazuje sa, že človek tej najhlbšej viery môže pomáhať a duchovne sýtiť iných aj bez Judášovho bozku a svetskej slávy na kríži... Stalker prenáša cez bolesť materiálnej existencie tým, že učí ostatných stávať sa bytosťami, priznať sa k maximu ľudských schopností a objaviť tak v sebe absolútny morálny imperatív („hviezdne nebo nado mnou a mravný zákon vo mne“), ktorý jediný je tým pravým archetypálnym „tvarom stvorenia“. To je ten „len kríž“ bez Ježiša, na ktorý sa pribíja každý vedome či proti svojej vôli, alebo na základe poznania a rozoznania dobra a zla, pravdy a lži, zmyslu a nezmyslu...

Stalker žije pre iných a to jediné ho robí šťastným. Je však príznačné, že medzi tých druhých sa nemôže počítať vlastná žena a dcéra,

tie sú, naopak, zdruvujúco ničené jeho egoizmom a odovzdanosťou viere. Následkom jeho ožiarenia v Zóne prišla Stalkerova dcéra Marta mutagénnou deformáciou o nohy, nenarástli jej, zostala znetvorená. Tak slobodu jedných musia druhí platiť strokotaním a totálnou porážkou. A všetko je márnosť a chytenie vetra. V tomto bode však treba zdôrazniť, že ide o jeden z vrcholov v Tarkovského filozofickom boji o pravdu. Ako sa Boriskovi zlievali do veľkej pece jednotlivé toky žeravého kovu, tak sa i Tarkovskému v zúrivej bitke veľkých detailov tvári dari zahustiť alchymické substancie až na tvrdosť kameňa mudrcov. Látka je nedozerne hlboká, vrhnutý kameň sa v nej ozýva až po veľmi dlhom čase...

Predovšetkým sú všetci traja veľkými dramatickými postavami, na tomto mieste sa stretávajú základy a nejednoznačnosti, paradoxy a náhle citové obraty, tri ľudské duše ako na Božom súde tu transparentne demonštrujú katastrofickosť svojej nedokonalosti a veľkosť na smrť ubitej lásky. Okrem obrazu všeobecne „ľudskej biedy a slávy“ je to i pravdivý – a jurodivý zároveň – zrkadlový odraz sovietskej spoločnosti. (Tu opäť zdôrazňujeme výraz „stará budova“ a „štvrtý bunker“ vo vzťahu k Černobyľu. Ak by sme zobrali vážne „bylinnú“ Kyjevskú Rus ako matku „ruskej duše“, tak prepojenie snahy moderného človeka apokalyptickou explóziou zničiť svoju dušu dnes reálnym vývojom situácie nadobúda desivý rozmer skutočného proctva. Ak sa totiž nájde človek, čo vidí presne súčasnosť i budúcnosť a zároveň podá o tom dôkaz, ktorý sa potvrdí, okrem bázne a strachu nás môže prepadnúť i hlboká viera. Máme tak nádej a môžeme sa stať lepšími. V tom by teda mal byť základ „skrytého“ Tarkovského posolstva z roku 1978, ktoré najmenej na tomto jednom mieste rozhodne nie je „z tohto sveta“, ako nám ukazuje samotný rok 1986. Upečené je! – spieval Skomoroch. Ale čo bude ďalej?)

Pred Izbou splnených želaní sa stretávajú tri kompletne entity ľudského ducha, dalo by sa dokonca hovoriť o „svätej trojici“, aj keď čisto pozemského charakteru – Spisovateľ ako duša zvrátená racionálnou pochybnosťou, Profesor ako zvrátený rozum korigovaný potláčanou, no dobrou dušou a Stalker ako androgýnna bytosť výraznej a nezneužitej inteligencie, vedená zázrakom zjavenia svojho duchovného Ja k základnej pravde sveta – harmónii človeka a prírody už vždy v absolútnom presahu hoci aj k nezjavenému Bohu.

– Neviem, možné to je, – reaguje na Stalkerov emocionálny výstup náhlým poryvom zlého svedomia zmietaný Spisovateľ. – Pre-

páč, ale... si blázon! Ty ani netušíš, čo sa tu vlastne deje. No, prečo sa podľa teba Dikobraz obesil?

- Pretože prišiel do Zóny s korisným cieľom. Aj brata zničil pre peniaze.

- Rozumiem, ale prečo sa obesil? Prečo sa nevrátil... po brata, ha? A ako sa kajal?

- Chcel... Nevieam, po pár dňoch sa obesil...

- Lebo pochopil, že sa tu želania nielen plnia, ale tie najtajnejšie sa tu aj odkryjú... A ty to ešte aj vykrikuješ! - Spisovateľ teraz poučuje Stalkera s prevahou človeka, ktorý všetko pochopil. Spolu stoja na prahu Izby. - Tu sa splní len to, čo zodpovedá tvojej náture, tomu, čo nosíš vnútri... Netušíš, že to v tebe sedí a riadi to tvoj život... Nič si nepochopil, Dikobraz vôbec nebol zisťný! Chcel zachrániť brata a dostal za to hromadu peňazí... pretože čo je Dikobrazovo, Dikobrazovi! Zlé svedomie, duševné muky, to je len výmysel hlavy! Pochopil to a obesil sa.

Spisovateľ nebude veriť, nemôže... Ved' je to také jednoduché. Ľudia žijú ako zvieratá, pre žrádlo, matke zabijú syna a ona chce náhradu, peniaze... Ľudia sa milujú a potom sa nenávidia a chcú peniaze za čas stratený „láskou“. Každý chce len peniaze, nič viac. A Boh to vidí, tak čo má robiť? Dikobraz išiel do Zóny zachrániť brata, ale vo svojom srdci za to niečo celkom prirodzene chcel. Napriek tomu bol nezišťný - pretože je prirodzené pre človeka, že „za všetko niečo chce“. No tak - čo je Božie, Bohu a cisárovi, čo je cisárovo, a človeku, čo jeho jest. Načo sa trápiť? Všetko sú to aj tak nezmysly, plačeme, mučíme sa navzájom a pritom stačí tak málo - daj sem peniaze a je po problémoch, budeme naveky šťastní. Aj opica ide za banán, prečo by človek nemohol milovať svojho blížneho za nejaký ten grajciarik?! A na pohrebe ľľušočku... ako to bolo? Lievance, jedzte lievance! A svätý Zosima, ten smrdel, či nie? Smrdel, pravdaže, páchol ako rozpučený šváb, svätosť sama - nevinný Aľoška z toho skoro umrel - no čo už, takí sme...

Spisovateľ mlčky stojí na prahu. Premýšľa, spomína, nafaľhuje dušu ako plachtu...

- Nejdem. Nechcem tú špinu, čo sa na mňa nalepila za celý život, vyliat' niekomu na hlavu a potom ako Dikobraz liezť na stoličku... Aj teba ochránim... A radšej budem ďalej nahovno písať a nenápadne sa ožierať v domčeku. Nie, nie, veľká zmija, nevyznáš sa v ľľudoch, keď sem do Zóny vodiš takých, ako som ja, a navyše, odkiaľ vlast-

ne vieš, že ten zázrak vskutku funguje? Kto vám povedal, že sa tu naozaj plnia želania? Videli ste niekoho, kto odtiaľto odišiel šťastný? Ha? Žeby Dikobraz? No, ale naozaj, kto vám to natáral... o Zóne, o Dikobrazovi, o Izbe...

- On, - povie Stalker.

Spisovateľ sa v absolútnej istote svojho odhalenia celého podvodu jemne zakolíše a v náhlom obrannom krči takmer spadne dnu, nebyť Stalkera, ktorý ho zadrží... plne v intencii Spisovateľovej slobodnej vôle... bol by sa skydal sám na seba, tvárou v tvár by sa spoznal. A to radšej smrť!

Je to zbabelosť alebo veľkorysosť? Je človek v zásade taký dobrý, že je schopný myslieť na druhých dokonca tak, že ich „chráni pred sebou“? Alebo zostal Spisovateľ stáť pred najdôležitejším krokom svojho života a už nikdy ho nebude môcť zopakovať? Pred svojou skutočnou hodinou spásy? Zlyhal? Bude ešte niekedy písať, ako si to sľubuje? Je tento proces otvoreného priznania sa hľadanou očistou alebo, naopak, je to prejav nepreklenuteľnej vnútornej malosti, lokajstva v tom najpejoratívnejšom zmysle? A čo Profesor, ako on bude naďalej žiť s opaskom a trakmi na jedných nohaviciach a s platónsko-fašistickou ideou „vyšších a nižších“ v hlave?

A čo keď si to Stalker naozaj všetko vymyslel, aby robil ľudí lepšími? Čo keď si to sám Kristus len pekne „marketingovo zacieliil“ na všeobecnú cieľovú skupinu 6 až 60...? Pobláznil ľudí magickým slovom, pošliapal vodu silou svojich nôh, poliečil spôsobom „ver a bude ti dané“, vyviedol bláznov do polí a oni napriek tomu, že videli len trstinu klátiť sa vo vetre, uverili. (Na každej púti predsa dôjde k bodu živého navštívenia Pannou Máriou a niekoľko minút ju všetci vidia, ale „kde ona je“?)

V Zóne opäť zvoní telefón, Spisovateľ sediac objíme Stalkera, Profesor odmontuje z bomby rozbušku a hodí ju do vody.

- Teraz už naozaj nič nechápem, - hovorí muž opäť pod vládou rozumu. - Aký to má zmysel chodiť sem?

Všetci traja sa usadia na prahu Izby, bok po boku, ako hladní a nepochopiteľným svetom zlomení členovia pravekej hordy pozerajú do prázdna.

Kamera pomaly ustupuje a tak sa odhalí vlastný priestor Izby. Ako vyzerá tento konečný cieľ nás všetkých? Ako zatopená operačná sála v obrovskej nemocnici, teraz stemnená, už bez nástrojov, len holá stavba so zázračne teplým, tmavožltým svetlom vnútri.

– To je ticho, počujete? – hovorí spokojný, vari aj trochu šťastný Stalker. – A čo, vzdám sa všetkého, zoberiem ženu, Martušku a odťahujem sa sem... naveky. Tu nikto nie je, nikto im neublíži...

V Izbe sa rozprší. Je zhora nekrytá, priamo pod nehom... Tu dolu sedí svätá trojica nositeľov vlastného mravného zákona. Do už ustálenej hladiny hádže Profesor kamienky.

Bomba leží na rozbitých kachličkách, bezpečne zaliata. Dunia nápravy dlhého vlaku, na hladine vody, ktorá zneškodnila smrtiacu silu nástroja všeobecnej deštrukcie, sa zjavuje mohutná čierna olejová škvrna, pod ňou „ešte“ dýcha ryba. Za zvukov Ravelovho *Bolera* sa vodná hladina pokryje závojom zániku. Zóna umrie.

Dospeli až na kraj, a keby prestúpili hranicu, už by ich nikto nevidel. Nevieme, čo by sa s nimi stalo, zostali by azda „astrálnymi telami“, esenciami ducha či „imanenciami hľadajúcimi možnosť rein-karnácie“? Zošaleli by, umreli? Stali by sa z nich slintaví idioti, alebo géniovia, proroci, alebo spáči na gauči... nevieme. Všetko sa môže začať odznova. Profesorovo poznanie sa na bláznovstvo obrátilo, on sám je na hranici viery. Spisovateľ dostúpil vskutku len „k sebe“, čo je zároveň najviac... Jediné, čo mu v tomto svete zostáva, je nádej... Na prahu svojho Ja kričí ako Šatov: „Budem veriť!“ Stalker, hoci bez upotrebitelnosti v ľudskom svete, nekonzumovateľný ani pre táborových psov, pretože príliš chudý, je schopný lásky zadarmo (teda nie úplne za honorár, ale iba za skutočne symbolický „poplatok“). Misia bola splnená. Čaká sa rovnako ako po Černobyli – čo bude so svetom zajtra...

Do baru, v ktorom už teraz po návrate všetci traja stoja pri pultiku, zmrazení poznaním hodnoty cesty, popijajú a žijú každý sám v sebe – príde Manželka. Dcéru Martu nechala sedieť v sychravom počasí vonku na lavičke. Stalker si ju všimne ako posledný, kŕmi čierneho psa, ktorý bol ich súputnikom v Zóne.

– Tak si sa vrátil, – hovorí mu pokojne a vyrovnané žena. – Kde sa tu berie tento? – reaguje na psa.

– Prišiel so mnou odtiaľ... Predsa ho tam nenechám.

Žena si sadne na podobločnicu. Je zlomená niečím, na čo slová nie sú. Ako sa dá pomenovať šťastie a zúfalstvo ruského rozmeru, žité v jedinej chvíli?

– Tak čo, nepôjdeme? Škaredka čaká. Ideme? – Martuška Škaredka skutočne sedí vonku v zime a bezducho pozerá do diaľky pred sebou.

- Nechcete niekto psa? – pýta sa žena pri dverách oboch zasvä-
tencov... Tí na ňu pozerajú, akoby bola z Marsu, každý už je iný,
prešli očistcom ako žiaci Platónovej školy náhodne spadnutí do jas-
kyne na dvadsať rokov... Všetko už vedia, všetko, všetko, všetko...

- Takých mám doma päť, – zasmeje sa náhle Spisovateľ.

- Máte rád psy?

- Čože?

- To je dobre, – ignoruje jeho neodpoveď Stalkerova žena.

Stalker za ňou poslušne kráča von z baru, podá jej svoju pútnickú
kapsu, aby mal voľné ruky a mohol niesť dcéru. (So Stalkerom tak
odchádza aj čierny pes, ktorý sa k nemu v snových sekvenciách
pridal. Tieto motívy prestupu jednotlivých prvkov sna do následných
sekvencií už reálneho dňa sa objavujú aj v *Rubľovovi*, no v *Obeti*
prerastajú do samostatnej pravdy, navyše tvrdenej s absolútnou is-
totou. Je život len sen?)

Obaja majstri duchovnej premeny sa za ním pozerajú vytrešteným
pohľadom, sú špinaví, spotení, strhaní v tvári, zničení fyzickým i du-
chovným výkonom, ktorý ich takmer stál život a celkom zreteľne tak
muža slova, ako aj vedca na dlhý čas „rozlomil“ či naopak – zachrá-
nil...

Spisovateľ si zapáli cigaretu a oprie sa o rám okna, tak „ako je to
vlastne“, hovorí pohľad jeho pichľavých očí.

Stalker nesie Martu na pleciach. (Jej dlhý detail je predznamena-
ním láskyplného vzťahu k Pierovi della Francesca, Martina podobi-
zeň je čistou citáciou portrétu *Federiga da Montefeltra* a obrazu je-
ho manželky *Battisty Sforza* alebo aj obrazu *Portrét dievčaťa* od
Pisanella.) Kráčajú okolo mŕtveho jazera na hladine potriesneného
chemickou látkou, ktorú vypúšťa mamutí chemický komplex, hrozi-
vo rozložený na horizonte ako jediná realita tejto krajiny, akoby pred
a za ním a všade naokolo už nič iné nemohlo byť, len priemysel-
ná špina, chemický odpad a smrť. Všemocná technika, ktorá je tu
len sama pre seba, stelesňuje zlo, požíera ľudský svet, napučíava
v kvadratickom raste dusiacej hmoty. Na rozdiel od večnej hydry
ona sa násobí bezdôvodne, chaoticky expanduje rastom smrtia-
cich chápadiel – je to rakovina metastázovaná v podobe gulagov
a zdevastovaných miest, v zničených oblastiach, vydrancovaných
lesoch a mŕtvych jazerách, v otrávenej vode a pôde zaliatej sírou,
v stepiach rozožraných roztečenou ropou a zamorených rádioaktív-
nym odpadom... Chorí ľudia jej ustupujú po krajnú medzu vlastného

bytia, sú však už dopredu stratení, udusia sa presne tak ako ryby v Zóne.

Dôsledným ovinutím do „zlatej“ šatky omotaná Martuškina hlava je jediným a zároveň posledným ľudským centrom odporu proti zániku života a entropii. Na Stalkerových pleciach nadobúda navyše tento ľudský netvor s pohlavím ženy rozmer „nadčloveka“, pohanskej bohyne, ktorá – hoci je nemá a bez citového výrazu – predsa v duši rozzúrená zostupuje do sveta rozvráteného do základov. Martuška je silové pole, je to vlastne zástupná Stalkerova hlava a on je v skutočnosti len jej „nosičom“, vykonávateľom jej vôle, ona je naozajstné dieťa Zóny, jej materializovaná sila, prvé z jej milovaných stvorení...

Apokalyptický obraz rodiny v krajine na pokraji smrti je vo svojej podstate taký strašný, až sa dá hovoriť o jednom z najotrasnejších zobrazení údely človeka vo svetovej kinematografii vôbec. A čo sa týka sovietskych cenzorov, hoci film nakoniec – vďaka bohu – zakázali, predsa len je čudné, že režiséra za túto scénu osobne nezavliekli na KGB dať zastreliť ihneď a bez „pohovoru“ – dôvod by teda určite bol...

Záver *Stalkera* je totiž takou brutálnou, bezprecedentnou a esenciálnou „antisovietskou propagandou“, že hádam v celých dejinách rusko-sovietskeho filmu ani niet podobného príkladu. Ako mohla táto do očí bijúca pravda o boľševickom pekle v Rusku, navyše na trikrát pretáčaná až na úroveň vysokého umenia, stať Tarkovského len zvyčajný „zákaz“, patrí k premnohým mystériám Ruska samotného a jeho kultúry zvlášť. (Aj Fiodor Michajlovič po ôsmich rokoch v „diere“ pochopil, že bez básničky na bátkuška cára to nepôjde, na rozdiel od jeho ľubostného popevku však Tarkovskij prednáša cárovi výrazne nezdvorilú poéziu.)

Stalkerova žena vo veľkom detaile nalieva psovi do misky mlieko (emocionálny dosah spojenia týchto dvoch záberov je jedným z najsilnejších momentov filmu).

Stalker je úplne zničený, ľahne si na podlahu vedľa chlípajúceho psa.

– Keby ste vedeli, aký som vyčerpaný, len sám Boh to vie... Ešte sa nazývajú inteligentmi... spisovatelia a vedci! – udrie v hneve päťou do podlahy.

– Upokoj sa, – tiši ho Manželka.

– Neveria ničomu, orgán pre vieru im zakrpatel... nepotrebujú ho!

- Ticho, upokoj sa, pôjdeme si ľahnúť! Pod' do postele, - Stalkera opäť chytá hysterický krč, prichádza na neho posttraumatická reakcia, trasie sa. - Pod', je tu vlhko, tu nemôžeš byť! - Manželka mu pomáha prejsť do postele. - Vyzleč sa.

Prechádzajú okolo obrovskej knižnice natoľko prepchatej knihami, že jednotlivé exempláre stoja na krajoch v nakrivených stĺpoch, vypadávajú z poličiek. Ozve sa kukučka na hodinách, teda strojová náhrada tej živej, ktorá kukala v Zóne vždy v tých najvypätejších momentoch výpravy. Stalkerovi už toto „knižné poznanie“ neprináša úžitok (je to zárodok postavy Alexandra z *Obete?*), už ani nevedie k slastnej skeptickej rovnováhe. Ako intelektuál skončil už dávno, ešte za drôtom... (Jeho spoveď pred Izbou je aj tak len jediným „symbolom“, posledným výkrikom ZEKa pred výstrelom do tyla.) Stalker musí podstúpiť cestu, ktorá je zároveň obeťou, pretože jeho jediným pravým cieľom, a tým teda konštitučným aktom Ja, je dostať sa do Zóny naveky - byť spasený.

Už to teda nie je intelektuálny hlad, ani racionálne motivovaný, ideologicko-revolučný čin, ani pud, ale je to vôľa k obeti, „permanentné obrátenie“, zrkadliace sa zosobnenie anjela - a ono je dôkazom nielen absolútnej viery, ale predovšetkým potvrdením Božej podstaty človeka. Alebo je Stalker už dokonaným bohočlovekom a bude až do konca života oslobodzovať a tvoriť druhých, križovaný pritom vlastne každodenne?

Leží v posteli, akoby zomieral. Manželka sa nad ním s láskou skláňa.

- Bože, to sú ľudia! - ustavične vzdychá Stalker.

- Nie sú vinní, nemôžu zato, chudáci. Nesmieš sa na nich hnevať.

- Veď si ich videla, majú také prázdne oči, - zrejme ako zvyčajne dostane liek, namáhavo ho zapije. - Rozmýšľajú len o tom, ako sa nepredať lacno, ale stále drahšie, aby sa im zaplatil každý poryv duše. Považujú sa za vyvolených! Veď žijú len raz! Môžu takí ľudia v niečo veriť?

- Utiš sa, už to nechaj tak! Skús si pospať...

- Nikto neverí, nielen tamtí dvaja, nikto... Koho tam budem vodiť? Ach Bože... a najhoršie je, že o to nikto nestojí. Ani tú Izbu už nikto nepotrebuje... Snažím sa márne! - plače duchovný vodca ľudí.

- Čo to hovoríš? To nie...

- Viac tam nepôjdem.

-
- Chceš, pôjdem tam s tebou ja... Chceš?
 - Kam?
 - Mám o čo požiadať, – Manželka teraz celkom zreteľne a jasne naráža na Martuškinu zdravie. Stalker otvorí oči, pozerá na ňu...
 - Nie. To nejde.
 - Prečo?
 - Nejde to. Čo keď ťa to takisto sklame...

Aj keď Stalker sľubuje, že už do lzby nikoho nepovedie, veď už „nikto z ľudí nemá vieru“, predsa len je zrejmé, že takéto scény zažíva jeho manželka v priebehu rokov pravidelne, preto ho chlácholí a sľubuje mu, že tam pôjde s ním. To Stalker z posledných síl, no zásadne odmieta (trikrát „nelzja!“). Manželka apeluje na všeobecný ľudský súcit a jej ženský princíp predpokladá u každého stvorenia prezumpciu nevinu, teda hovorí: Sú ako deti, nepoznajú skutočné zlo, a preto nevedia, čo činia. Vy všetci (muži) ste vlastne deti, ktoré nerozumejú veciam naozaj, len sa tak hráte, no podstata vám uniká... Jej výpoveď sa môže viazať na tichý odkaz Zóny, ktorá takisto predváža podstatné a muži sa k nej a k jej tajomstvám len doťahujú.

Rázne „nelzja“ zo strany Stalkera je však strmým a určite nie prvým odmietnutím spoluúčasti ženy na iniciačnom obrade. A tak „dovnútra“ nemôže ani kurva (dáma so šampanským), ani matka (Manželka), a tým je ženský svet vybavený (okrem Martušky, ale to nie je žena). Tarkovskij je v téme účasti ženy na duchovnom procese ortodoxný od začiatku do konca. Vari najvýraznejší stupeň spirituálneho zasvätenia nesie čarodejníca Mária z *Obete*, ale aj to je viac gejzírový výron sexuálnej mágie frustrovanej kresťanky než realizácia duchovného zdroja zo ženy ako takej. Ani za cenu, že by vymodlíla pre ich dcéru zdravie, že by sa mohol stať zázrak, Zóna by mohla udeliť veľkú milosť a zachrániť dieťa, Stalkerovo dieťa, ani vtedy nie... To „ono“ nie je svet pre ženy, a kto podľahne, toho Zóna roztrhá. Zákon si treba pamätať raz a navždy a nikdy neurobiť chybu – Stalker to vie a dokonale rešpektuje... Láska má byť bratská a dosť už o tom...

Na Stalkerovu tvár začína padať páperie, je veľmi riedke, takmer nepozorovateľné, len jemný dych Ducha Svätého ako pochvala anjelovi za jeho dnešnú prácu.

Manželka nechá muža spať, sadne si k oknu a rozpráva priamo do kamery. (Je to dosť odvážny prvok, najmä v hranom filme a hlavne

ak ide o sólový prejav, ktorý sa nikde inde nevyskytuje, sila vyjadrenia však stojí nad prekvapením z náhlej zmeny univerzálneho štýlu príbehu. To strihačka Ľudmila Feganovová presadila tento záber na úplný koniec, pôvodne patril do sekvencie baru po ich návrate. Takisto vďaka nej dnes poznáme „neoficiálnu“, najdlhšiu verziu *Rubľova*, obetavá žena skrývala kotúče doma pod posteľou...)

Ak bola doteraz pravda to, čo zažil Stalker so svojimi učeníkmi, hoci sme to do určitej miery museli považovať za ilúziu, duchovný prelud či fantáziu, tak toto je pravda utýranej ženy, ničím nezakrytá a neprikrášená výpoveď strápenej rusko-sovietskej manželky a matky, ktorá vie, čo je to práca v tehelni a rad na zemiaky už od štvrtej ráno... Zapaluje si cigaretu spôsobom, ako to robievajú nevratne zranení ľudia...

– Viete, mama bola vtedy proti tomu, veď už hádam chápete, nie? Je to blázon. Všetci sa mu smiali... Bolo mi ho ľúto. A mama mi povedala: je to Stalker, odsúdenec na smrť, večný väzeň, vieš, aké mávajú Stalkerí deti... Ja som sa nehádala, vedela som, že sú to veční trestanci, aj to o deťoch som vedela, ale bola som si istá, že mi s ním bude dobre... aj že nešťastia bude dosť... No radšej trpké šťastie ako nudný život. Možno som si to len vymyslela potom, dodatočne. Prišiel ku mne a povedal mi: pod' so mnou, a ja som išla... Ale neľutujem, nikdy som neľutovala... A potom bolo veľa trápenia, aj veľa strachu, aj hanby... No nikdy som neľutovala a nikdy som nikomu nezavidela. Jednoducho, taký je osud, taký je život, takí sme my... Keby v našom živote nebolo nešťastia, nemal by zmysel... Bolo by to ešte horšie, lebo potom by sme nepoznali šťastie a ani žiadnu nádej. Tak, – a usmeje sa.

Žena prináša vytriezvenie z duchovného blúznenia svojho muža, jeho lietanie nad vodami vykupuje absolútnou materialistickou mizériou, z ktorej niet východiska, ako ho niet zo smrteľnej choroby. A predsa prijíma, pretože je to žena-anjel. Zoči-voči sa priznáva ako na súde, že všetko vedela dopredu, a hovorí to priamo... Vidíte, pochopili ste – je to blázon, navyše oziarený, večný väzeň, ale milujem ho. Nazrela kristovský rozmer svojej obete dopredu (takisto Matka v *Zrkadle* na konci filmu bez slov „prorokuje“ svoju budúcnosť, jasne ju pred sebou vidí. Obe tieto ženy sú v tom istom stave, v rovnakej časovej slučke svojich životov a obe prijímajú svoj údel)... Stalker je jej plodom, Spasiteľom i obopnutou reťazou tragédie a Martuška nevyhnutnou obeťou. Muža za dieťa... podľa slobodného výberu.

A žena dá vždy prednosť mužovi, nezištne, pravdaže, ale aj blázon donesie predsa len nejaký ten grajciarik... Ibaže čo je to za lásku, keď žena kvôli svojmu šťastiu dobrovoľne zabije vlastné dieťa? A čo je to za ženu, ktorá ešte potom žije ďalej? Ani Bláznivá z *Rubľova* tak neurobila a tá naozaj nevedela, čo činí. Ale „takí sme, to je náš život“. Nakoniec každému len jeho diel, podľa toho, čo v ňom sedí – a všetko je márnosť a chytanie vetra.

Martuška však žije, jej pohlavný orgán takisto ako hlava sú dôsledne zabalené, zakryté, musia byť chránené... teraz z dôvodu zraniteľnosti (tiež hygienickej hranice estetiky), jedného dňa však môžu explodovať v omnoho viac než „dvadsaťkilotonovej“ energetickej desivosti, totiž v expanzii zjavenia náhlejšej a nekonečnej milosti pre ňu samu, v prielome do netušenej slobody ducha v znetvorenom tele, alebo v dokonalom súzvuku s posledným „amen“ všetkých národov, či obojím naraz... To ukáže osud. V každom prípade túto silu už potom nič z ľudského sveta nedokáže zastaviť...

Zatiaľ si Martuška vo svojej izbe číta báseň. Nepohybuje pritom perami, lebo je nemá, jej nežný a pritom nezaujatý vnútorný hlas však počujeme...

– Milujem tvoje oči, priateľ môj, žiaria sťa plameň krásy, keď sa na mňa náhle pozrieš, blesky osvetlia ma vôkol... viac však čarujú oči privreté, vo vášni bozku nimi presvitá driemajúci plameň túžby...

Keď ju tých pár slov unaví, položí hlavu na stôl tak, ako si ju zmierená obeť kladie na katov klát, a telekinetickým pohľadom po ňom posúva poháre. Pes v izbe kňučí, Martuška sa na neho pozrie, akoby nechápala, čoho sa bojí, nič zlé sa predsa nedeje.

V jednom z pohárov je rozložená škrupina vajička. Vysoký pohár so zaschnutým mliekom postupným posunom „pride“ až ku kraju stola a spadne na zem.

Pod oknami Martuškinej izby opäť prechádza vlak, steny domu sa roztrasú. Zóna kvíliacej Duše a krajina žijúcich Ľudí sú navždy spojené krvavou snúrou plnou plodovej miazgy... Znie mohutné „alle Menschen würden Bruder“, teraz sa už prudko kýve aj stôl s hlavou monštruózneho neviniatka... hlava alebo orol? Povstane dobrotivý Boh z mŕtvych? Ako sa „obrátí“ človek sám? Kým sa stane, čo sa má stať, bude Duch platiť vždy tú najvyššiu cenu za telo zlepené z prachu a krvi.

Ruskí emigranti všetkých čias nemávajú dobré sny, prenasledujú ich výčitky svedomia, obrazy detstva, spomienky na blízkych a priateľov, na všetkých, ktorí zostali „tam“, vedú nekonečné dialógy s Ruskom ako takým a národom samotným, hrdlo prelievajú vodkou a sebaobviňovanie nemá konca-kraja, „odlúčenie ich rozhodá, bolesť napoly rozlomí“, alebo „všetko, čo mám, je osem útlých zväzkov, v ktorých celá je moja zem“...

Materiál *Nostalgie* je poskladaný z duchovných ozvien existenciálneho smútku, ťaživého prijímania pravdy o strate zázemia či snahy človeka vrátiť sa hocako k matičke Rusi, detstvu prežiatému slnkom a budúcnosťou snovo veľkou a krásnou, ešte kdesi za horizontom...

Vnútorňá štruktúra filmu je založená na „naťahovaní“ jednej z takýchto emigrantských duší až do podoby obrovskej plachty pokrytej obrazmi a zúfalými výkrikmi, mnohými srdcervúcimi slovami. Už od prvého ožiarenia oka látka v literárnom zmysle „hustne“, sme svedkami a čoraz väčšími aj účastníkmi zdĺhavého prerodu, obracania vajca života v rukách „stýraného básnika“ – to osamelé ruské srdce vstupuje do archetypu fatálnej, hoci pohanskej obete. Na konci je smrť, a všetko tak, akoby sa nič nebolo stalo...

Nostalgia je film s takmer rovnakou vnútornou dramaturgiou ako *Zrkadlo*, čiže vlastne žiadnou alebo teda „licenčnou“, aj keď tu je osnova „príbehu“ o niečo čitateľnejšia. No aj tak sa vznáša nad vodami dramatických zákonov a ako každý Tarkovského film je ťažko uchopiteľná výkladom, navyše oproti *Zrkadlu* omnoho tajomnejšia a menej jednoznačná a podobne ako *Stalker* pripomína obrovské ľanové vrece naprasknutie nadrúzané orechami – slovami... Ešte jedno navyše a ľudská hlava zarachotí naposledy. Ako keď v preplnenej synagóge kresťanský figliar spod lavice zakričí, že Jahve neexistuje – to, čo nastane, nájdeme v *Nostalgii*.

Napriek tomu, že pri nakrúcaní tohto prvého emigračného filmu Tarkovskij ešte ani zďaleka netušil, že je či v krátkom čase bude smrteľne chorý, predsa práve dych smrti poznačil oba posledné filmy a vlačil im pečať hraničných



výpovedí. Práve v nostalgii vyhnanca už môžeme vidieť zárodok posledného, univerzálneho posolstva oslobodeného človeka – blázna Alexandra.

Film sa začína snovým obrazom idealizovaného ruského vidieka. Biely kôň ako „idea prima“ čistoty, ušľachtilosti a dobra a ženy v čierno-bielych kostýmoch pomaly prechádzajúce jedna k druhej v choreografii „tanca anjelov“... Tichá ruská ľudová pieseň pomaly zaniká v mohutnejúcom chorálovom speve – „od dreva k mramoru“, ako povedal Končalovskij – aj na miniatúrnej ploche titulkov sa Tarkovskij prediera z mäkkej maternice detskej spomienky na vrchol ľadového štítu univerzálnej bolesti človeka z Ruska „vyvrhnutého“.

Do malého, no lúbezného talianskeho mestečka Monterchi prichádza ruský básnik Gorčakov so svojou kolegyňou, talianskou prekladateľkou Eugeniou. On sám sa vydal po stopách ruského skladateľa Sosnovského, ktorý sa ako emigrant pohyboval v týchto miestach pred sto rokmi (inšpirácia vychádza zo životného príbehu ruského skladateľa M. S. Berezovského, nevoľník grófa Šeremetijeva sa po úspešnom pobyte v Taliansku obesil, pretože mu jeho „pán“ odoprel možnosť vykúpenia).

Z deja je zrejmé, že Gorčakov nie je emigrantom a že sa k takému rozhodnutiu u neho ani neschyľuje. To, čo ho v Taliansku postihlo, je melanchólia, depresia, smútok za Ruskom, v širšom zmysle slova za všetkým, čo mu je drahé, teda za stratenou veľkou ilúziou, ktorá kedysi dokázala byť zároveň i hlbokou pravdou. Aj keď niektoré monológy budia dojem, že Gorčakov trpí svojím rozhodnutím zostať (nelegálne, a teda bez možnosti návratu) v Taliansku natrvalo, ide o osobnú Tarkovského spoveď, ktorá je len šifrovaná do výpovede postavy (Tarkovskij zostal v Taliansku nelegálne a Rusko už nikdy nevidel).

V krajine milovanej Bohom pri stvorení, pod nebom, ktoré zrkadlí len krásu a ona je tu taká samozrejmä ako kamene pri ceste, kde sa jej idea stala živým princípom každodenna... svitá a modré, studené svetlo sa stráca spolu s ustupujúcou rannou hmlou. Tu stojí opustený, ešte stále drevený stĺp elektrického vedenia. Akoby sa Stalkerova Zóna zázrakom zmenila na raj a z pôvodnej, zničenej oblasti zostal iba tento dôkaz minulého zla v postrenesančnej záhrade rajských rozkoší začína sa putovanie ruskej duše po mukách, sem dobrovoľne vstupuje Ježiš „inkognito“, aby v krajine zapečatenej krásy našiel zmysel vlastnej bolesti a tiež hrob.

Do záberu vchádza „chrobácke“ auto natreté na čierne, urobí veľký oblúk, aby sa z celku dostalo priamo pred kameru. Hneď v prvej scéne Tarkovskij ľahkým ťahom štetca jasne predznamenáva exkluzívnu vizualitu diela sytenu ako zvyčajne mohutnou duchovnou i estetickou dispozíciou v každej realizačnej zložke.

– Chvalabohu, už sme tu, – povie Eugenia, vysoká nymfa s nádhernými dlhými vlasmi. Žiarivo jej planú ako toskánske obilie v júlový podvečer a vo vlnách padajú na chrbát. Je to madona aj prvá zo žien zrodených pre telesnú rozkoš.

– Nehovor po rusky, – zamrmle Gorčakov, keď vystupuje z auta (vo svojej životnej úlohe Oleg Jankovskij).

– Prepáč. Tak sme konečne prišli. Zastala som tu, aby sme mohli urobiť ešte pár krokov. Uvidíš, je to mimoriadny obraz, keď som ho videla po prvýkrát, rozplakala som sa. Toto svetlo mi pripomína popoludnia v Moskve, v Sokoľnikoch. Tak poď už!

V módnom kabáte sa pustí hore strmým chodníkom, ktorý sa hadí do širej vrchoviny s reliéfom chrámu na obzore. Gorčakov však zostáva pri aute.

– Nechcem, – opakuje si pre seba zničený ruský intelektuál v trápne škaredom sovietskom plášti do dažďa.

– Idem prvá a počkám na teba hore, – oznamuje mu krásna žena.

– Povedal som, že nechcem. Stačilo mi už vašej krásy, už nechcem. Nechcem už nič viac okrem seba, žiadnu vašu krásu... Nemôžem ďalej, stačilo, – hovorí si muž potichu, zatvára dvere chrobáka a predsa len „otrocky“ kráča za „Venušou“ chodníčkom do mierneho svahu teraz už v plne otvorenej, priam „ideálnej“ toskánskej krajine s „motívom“ ranného oparu. Obaja sa idú pozrieť na fresku *Madonna del Parto* (Madona Rodička) od Piera della Francesca, ktorá žiari v stemnenom ranogotickom kostolíku v Monterchi.

Gorčakov je asi štyridsaťpäťročný ruský intelektuál, básnik, zničený množstvom sklamaní a dezilúzií, takmer zmierený s poriadkom sveta a vlastným osudom. Bolesť a sila „nejako prežiť“ sa mu odráža v tvári, zároveň v neprirodzenom pruhu sivých vlasov (podobne Stalker) vidíme jasné znamenie anjelského utrpenia daného už od Boha a s takým, ako vieme, sa nedá nič robiť...

Z úvodných dialógov s istotou vycítíme, že tento muž vášnivo podliehal ideálom dobra, lásky a hľadanie krásy bolo jeho „povinnosťou“, zmyslom života. Dnes už mu srdce búši na hranici smrti – fyzickej, to sa dozvieme neskôr. Prestupuje zo svojich denných snových vízií do

reality síce „krásnej“, no jemu cudzej kultúry, navyše jej veľkosť ho dlávi k zemi dokonalosťou všeobjímajúcich, všade prítomných štruktúr umenia v zásade vždy v majstrovských realizáciách, ale i kvantitatívne prehustených a akoby už prirodzene recyklujúcich v sebe... Absolútna krása tu Gorčakova zovrela ako najväčšia z kuriev „ocelovými stehnamí“. Muž je už znechutený záplavou veľkých ideí a citov maximalizovaných na veľkorozmerných plátnach stredomorskej superkultúry. Ved' vyjsť si „z nevyhnutosti“ zo zatuchnutého moskovského bytu do Tretiakovskej galérie, to môže byť jedine prejavom veľkej lásky a zmyslom na celý život, no možnosť lízať horúcu čokoládu v Palazzo Vecchio zatĺka do citlivého srdca len strašnosť a nudu. Gorčakov reaguje podráždene, duchom je v Rusku... Absolútna krása zostáva v jeho očiach za zamurovanou bránou vzdorného odmietnutia.

Prekladateľka Eugenia vstúpi do kostola sama, prechádza pomedzi ranogotické stĺpy stavby ešte zaťaženej románskou hutnosťou, klopká opäťkami vysokých topánok a jedine na jej žiarivých vlasoch (stvorených z morskej peny) sa odráža skúpe svetlo nového dňa. Akoby ho ona prinášala do tohto priestoru inak pivnične studeného, ktorý už len masívnosťou oblúkov tlačí človeka do bezvýhradného prijatia Božej existencie. Kontrapunktom je prekvapujúco nežný záber plný teplého, jagavého svetla mnohých tučných sviec vytvárajúcich aureolu priam magickej žiary pod freskou *Madonny del Parto*. Mrmlavý šepot modliacich sa domácich žien rytmicky narúša cvakot opätkov modernej samice...

- Aj vy si želáte dieťa? Alebo prosíte o milosť nemať žiadne?
- osloví ju starý kňaz s hlavou už vekom naklonenou dolu. Tvár má zarastenú niekoľkodňovým strniskom a nebyť talára, mohol by strašiť zbojstvom.

- Prišla som sa len pozrieť, - Eugenia je zneistená výzorom muža, zvyknutá je na opálených krásavcov s retiazkou a vôňou dobrej značky, tomuto chudákovi sa v črtách odráža hlboký duchovný zápas, zároveň ich zatvrdnutosť poukazuje na dlhodobú absenciu telesného života, v tvári je zreteľné tisíckrát prekonané zúfalstvo bezradnosti. Ide opäť o obľúbenú hru s motívom latentného zrkadlenia, Gorčakov by o dvadsať rokov mohol vyzeráť rovnako - Eugeniu to odrádza...

- Ak je tu niekto, kto je nezúčastnený a nesústredený, kto nepočuje volanie, tak sa, bohužiaľ, nestane nič, - povie kňaz pokojne (súdi bez rozsudku, nič neočakáva okrem ľudského rozhodnutia).

- A čo sa má stať? – takmer ironicky sa opýta Eugenia.

- Všetko, čo chceš, čo chceš a potrebuješ... Nech už je, ako chce, prinajmenšom musíš urobiť jedno, musíš si kľaknúť.

Eugenia sa pokúsi zlomiť v kolenách, ale nejde jej to. Emancipovaná moderná žena, plná túžob po seberealizácii, životnom štandarde a hlavne zážitkoch, plná elánu a ambícií, životných plánov – nemôže robiť takéto hlúpe gestá... Predsa nepodlieha žiadnej „autorite“ a určite je od svojej ranej mladosti zvyknutá na „prax života“, na tú fyziologicky slastnú stránku každodennosti, naučila sa v nej žiť a z nej aj ťažiť základ svojho „obsahu“. Teraz pociťuje nervozitu, možno bázlivý druh úcty pred starým kňazom (ako ju to učili na základnej škole), ten ju núti nebyť hneď bezočivou, neudierať... Je to pre ňu určite nový životný pocit, chce byť milá, lebo nie je „sprostá“, za všetko, čo tuší, že v nej nie je, sa aspoň ospravedlní:

- Nie, to nezvládnem.

- Pozeraj sa, ako to robia ostatné ženy.

- Tie sú na to zvyknuté.

- Ony veria...

- No možno...

Sprivedok žien vchádza cez stĺporadie k oltáru, nesú sochu sediacej Panny Márie. Žiara prinesených sviec preteplí okolie sochy. Ženy pokľaknú a potichu sa modlia. Eugenia urobí pár krokov, podíde ku kňazovi. V tvári sa jej odráža neistota a vari úcta pred nepoznanou hodnotou života, o ktorej „naisto vie“, že je „veľká“. Jej otázka je však prekvapujúco praktická.

- Chcela by som sa vás niečo spýtať. Čo myslíte, prečo sú to len ženy, ktoré sa tak veľa modlia?

- To sa ty pýtaš mňa? – hovorí prekvapený kňaz.

- Veď tu vidíte toľko žien...

- Ja som len kvestor, také veci neviem.

- Ale možno ste si niekedy položili tú otázku. Prečo sú ženy odmeranejšie než muži?

- Takže... to by si mala asi vedieť lepšie ty než ja.

- Pretože som žena? Nerozumiem tomu, nikdy som nerozumela...

- Ja som... ja som jednoduchý človek, no podľa môjho názoru žena je tu na to, aby rodila deti. Aby ich vychovávala. S veľkou trepezlivosťou a obeťami.

- Myslíte si, že nie je na nič iné užitočná?

- Nevieam.

- Porozumela som. Ďakujem vám, veľmi ste mi pomohli.

- Položila si mi otázku, spýtala si sa, čo si o tom myslím. Viem, chceš byť šťastná, ale sú veci, ktoré sú dôležitejšie, - hovorí kňaz Eugenii, tá však odchádza. - Počkaj ešte, - obaja sa zastavia, oproti nim sa odohráva vrcholiaci akt „kláštornej púte“.

Ako sa ukáže, Eugenia dovedie svoj zápas o iné šťastie, než je tehotenstvo, do konca - a stroskotá. Je pozitívnou črtou tejto postavy, že na svojej ceste ohmatá balón ducha, aj keď len zvonku, a hoci hneď zhrozená zuteká, predsa len sa pokúsi dotknúť. Už to, že „pochybuje“, hľadá, a samotná návšteva kostola, sťažaná navyše neprítomnosťou Gorčakova (on je jej hlavným dôvodom), to všetko pridáva žene na príťažlivosť v zmysle hodnoty ľudskej, vyššej, než je hranica lona. Samozrejme, ona nie je madona - ako slúžka Júlia v *Obeti* - chce svoj život „žrať“, nenásytne a naplno, užij si to, preto sa jej zdá, že sa ženy priveľa modlia nato, aby to malo nejaký význam. Zápas o vieru je u nej povrchný, aj keď ju vnútorný hlas nabáda k nazretiu súvislostí, bráni sa, nechce byť tým slabším, poddávajúcim sa, „obeťou“ Boha v zmysle jeho trofeje. Ak ju však „zostrelí“ samec, rada sa mu podloží pod čižmu. U kňaza hľadá potvrdenie profánneho zmyslu ľudskej existencie, z neho by potom mohla absolútne zdôvodniť ten svoj - slobodný ženský princíp, nezávislý a nezáväzný, pud autokonzumácie vlastného telesna, použitia tela a užitia jeho predností ako tej najhodnotnejšej možnosti ženskej existencie, ku ktorej ostatné ženy - modliace sa a len rodiace - nemajú to šťastie dospieť a zažiť ju... Lenže kňaz jej takéto rozhrášenie ani teoreticky neposkytne. Práve naopak, celkom jednoducho zavrhuje slávu dňa, aby uprednostnil biedu noci - lebo len v nej je pravda a žena je nato, aby rodila deti...

Kňaz dôsledne ignoruje intelektuálne delenie žien na matky a kurvy, tento bezvýchodiskový kruh neberie do úvahy - *Madona Rodička* definuje ženu absolútne a kánon nepozná skepsu. Z toho axióma: žena, ktorá nerodí, je zlá a nech umrie, muž, ktorý nepozná odpoveď, ju vždy s Božou pomocou zase nájde, ak nie, nech umrie tiež, amen.

Jedna z modliacich sa žien vrúcne a pošepky vyslovuje stále opakujúce sa oslovenia:

- ...trýznená matka, svätá matka, milostivá matka, omilostená matka, láskyplná matka, očarená matka, bolestivá matka, ponížená matka, hrdá matka, osvietená matka, nanebovzatá matka, matka,

ktorá poznáš moju bolesť byť matkou, matka, ktorá poznáš hrdosť byť matkou... A všetci synovia, ktorí poznajú tú radosť mať tvojho syna v sebe... matka všetkých synov, ktorá pozná bolesť nemajúcych v láske tvojho syna... matka, ktorá všetko chápeš... pomôž svojej dcére stať sa matkou...

Žena roztvorí plachtu prikrývajúcu útroby sochy Panny Márie. Znútra vyletujú vtáčiky, ich pohyb je taký prudký, že sa stelesnenie Bohorodičky jemne trasie. Perie padá do ohňa sviečok, zachytáva sa na roztopenom vosku. V koncentrácii extrémnej sily milosti na jedinom mieste citíme „Jej“ prítomnosť, z hľadiska estetiky sa zjavuje absolútnou krásou – a nielen perím páleným plameňmi... aj vylet vtáčikov, ktorých nikto neživí, je Božím darom života ako slobody a krásou samou. Tak pôrod nemôže byť vrhnutím, ale jedine zrodom v zmysle zámerného stvorenia, roztrhnutie megalona bábkovej už vždy Panny je jeho abstrahovaná esencia, zdôrazňujúca lásku v slobodnom a tvorivom akte a či je gýčom alebo potvrdením zjavenia, nech súdi každý sám.

Krátky záber na Eugeniu, tá si ako svedok intenzívnej modlitby k „matke“ musí v hrdom geste hlavy upevniť vnútornú integritu bezdetnej ženy, uistiť sa, že sama nepadá pod ťarchou anjelského výrazu Madonny del Parto a hlavne jej princípu, teda že ona to vydrží ako bojujúca kurva a nikdy v sebe nebude potrebovať pokoru...

Objaví sa detail Madony Rodičky – jej črty sú jemné a ona sama pôsobí upokojujúcim dojmom, akoby na svete nebolo žiadneho zla. Svetlo, ktoré ju zalieva, privádza k záhrade milosrdenstva inou bránou než farebné ilustrácie z katolíckeho trhu, vysoké umenie (tiež však za zlatú mincu!) otvára tu v človeku ten breh rieky, na ktorom sídli bezbrannosť a sila nepodmienennej lásky, základ spásonosného diela v každej „ľudskej“ dobe.

„Má širokú, prístupnú tvár a vysoké čelo, v zraku jemne sklopenom k zemi sa tají cudnosť. Mohla by to pokojne byť mladá vidiecka žena náhle prepadnutá nábožným vytržením, predstavou o svojom dieťati, ktoré nosí. Matka je čistá a iná ani nemôže byť...“

V čiernobielym zábere Gorčakov pozerá akoby na svoj odraz v zrkadle. Jeho pohľad upretý priamo do kamery skúmavo pátra po očakávanej odpovedi. Nerušene sa obráti a v tej chvíli preletí vzduchom okolo jeho hlavy biele pierko, špirálovitým letom klesá k zemi. Gorčakovov pruh šedin je graficky jasne podobný vzhľadu pierka. Obzrie sa a zohne sa poň.

Sen sa odohráva opäť v krajine idealizovaného Ruska. Muž si predstavuje sám seba v kraji, kde sa narodil, tu sa mu žily plnili miazgou z „maľory“, lúky detstva sálali vlny krásnych vôní... No z krátkeho úryvku z Gorčakovovho vnútorného sveta rezonuje už len ozvena energie veľkej lásky, teplo rodného domu známe zo *Zrkadla* z „katedrály“ vypitvanej znútra vyvanulo – čistý, ale formálny je obraz veľkej Rusi, objímanie milých stuhlo spolu s rukami zopnutými putami elegického smútku. Nostalgia je len vrcholné zúfalstvo v bode, keď ho už organizmus nevládze, a predsa musí ďalej niesť. Významové napätie medzi padajúcim pierkom a pásom šedin vytvára predpoklad na vyrozprávanie básnikovho životného osudu – celej ruskej bolesti, ktorej symbol tak, ako je stvárnenny, kričí z priepastnej hĺbky komplexnej ruskej skúsenosti, zo smradľavej diery určenej na pálenie „holubičích duší“ a tiež z aziatskej jurty povýšenej nad tupé stádo vždy zakrvavenou mramorovou nohou, kde sa vnútri „v teple“ na mäkučkej kožušinke navzájom vraždia titanské ľudské svine nasiaknuté vodkou. Gorčakov síce priamo neutiekol spod Dostojevského periny, no aj tak v sebe zahŕňa znaky „veľkého charakteru“ blúdiaceho peterburskými tmavými zákutiami...

Pierko preletí okolo neho. Mohol ho chytiť, ale on sa práve díval inam, teraz sa musí zohnúť, aby ho už mokré podržal v rukách. Ako krásne a jemne sa dá vyjadriť esenciálna tragédia mnohého v živote strateného či zlomeného neliečiteľnou bolesťou... Zaujímavé je i spojenie dvoch detailov v priam identickej veľkosti: spodobenie talianskej madony a tvár ruského básnika sa strihom stretnú v jednom bode vnemu – Tarkovskij okrem svätíc miluje aj ruské kniežatá a jedno vyhlási za druhé v geste absolútnej vnútornej istoty. Sila vlastnej kultúry mu pritom kryje chrbát.

Gorčakov je otočený chrbtom ku kamere, fajčí. Spolu s Eugeniou čakajú vo foyer hotela na recepčnú. Chodba sa norí do tmy a studeného modrého svetla. Je to typický taliansky hotelík, tu sa dá zoskokom z vízgavej stoličky definitívne uzavrieť veľký životný príbeh a to dokonca „krásne“, pretože vždy v prítomnosti jemného lesku medzníkov dejín umenia...

– Nie, naozaj ti nerozumiem. Ty si ma otravoval s príbehom Madonny del Parto, prešli sme polovicu Talianska, takú dlhú cestu... Prečo si nešiel so mnou do kostola si ju pozrieť?

– Čo čítaš? – pýta sa Gorčakov usadený na lavičke v šere, svetlo mu skúpo dopadá na tvrdé črty.

- Tarkovského, verše od Arsenija Tarkovského, - Eugenia má vlasy prehodené okolo krku ako hada večného pokušenia, tentoraz však voľne podlieha zvodom pokornej múzy.

- Po rusky?

- Nie. Sú preložené a celkom dobre...

- Daj to preč! Ihneď!

- Prečo? Muž, ktorý tú knihu preložil, bol takisto básnik.

- Poézia sa nedá prekladať, ako každé umenie, - moralizuje Rus rýchlo a dôrazne.

- Môže byť. Pri poézii súhlasím, nedá sa preložiť, ale čo hudba... Hudba napríklad...

Gorčakov si začne potichu mrmlať ruskú „piesenku“.

- A to je čo? Čo to znamená?

- To je ruská pieseň.

- No dobre... Ale ako inak by sme vás ešte mohli spoznať a porozumieť vám... Tolstoj, Puškin... Ako porozumieť Rusku?

- Ničomu nerozumiete z Ruska, - mrmle Gorčakov a vypúšťa kúdoly modrého dymu.

- Tak ani vy nerozumiete ničomu z Talianska, keď sú nepoužiteľní, - ohradí sa prudko Eugenia, - Dante, Petrarca, Machiavelli...

- Samozrejme, že je to pre nás nemožné, sme len úbohí diabli...

- Tak čo máme robiť, aby sme sa spoznali?

- Pretrhnúť hranice.

- Ktoré hranice?

- Hranice štátu.

Dialóg o neporozumení je plný nedorozumení, zároveň správou o priepastnej oddelenosti veľkých kompaktných celkov, či už kultúrnych alebo pohlavných, pretože neprestupnosť poézie je skrytým symbolom nezmieriteľnosti muža a ženy, pokiaľ to nie sú „Janko a Marienka“ zrefazení v slepej plodivosti. Gorčakov a ani Eugenia takí nie sú, nakoniec hrdina ducha zamení život za obeť a vyslúžila kurva bez detí si bude chodiť už „len kupovať cigarety“... Ako ani Dante nesplodí v Rusku spasenie, lebo nezrozumiteľnosť bráni oslobodeniu cez ideu, ani muž pravdy neprijme orgán rozkoše k svojmu srdcu (a naopak), pretože si nemajú čo povedať - spor vnútorných kódov vyústi vždy len do prázdna. Nemôžeme byť „spolu“ vďaka vrozeným, krížiacim sa síce, no mimobežným diskurzom... Tarkovskij ešte prítvrdí túto tézu dvoma klipovými zábermi. Gorčakov sa po výzve na strhnutie hraníc pozrie na Eugeniu a vidí čiernobielu spo-

mienku na ženu v ruskej krajine čistiacu pohár. Eugenia si vzápätí prehodí zlatisté vlasy, svoju leviu hrivu, prvotné znamenie rozkošnic-tva, to aby nebolo pochyb, okolo čoho sa to tu celé v skutočnosti „krúti“. Veď iste, „stará polievka“ sa dá ohrievať aj cez ostatný drôt (na základnej „vojne“ to mnohí „mazáci“ praktikovali bežne a fakt sa to dalo)...

Po chodbe hotela prejde dáma so psičkom. Mohla by to byť len náhodná okoloidúca, rekreatka v kúpeľnom stredisku, ktoré je neďaleko, keby jej tvár nezakrýval široký klobúk a chôdza nebola „bezstarostne nonšalantrná“. Aha, „Dáma so psičkom“, Gorčakov vidí náhodný ruský motív a určite ho vníma ako bolestnú pripomienku domova.

– Vieš, že slúžka v Miláne podpálila dom svojim pánom? – hovorí Eugenia.

– Ktorý dom?

– Dom svojich pánov...

– Prečo?

– Bolo jej smutno za domovom, chcela ísť naspäť za rodinou do Kalábie. Takže zapálila ten dom, lebo obmedzoval jej túžby. Prepáč, ale ten skladateľ Sosnovskij, prečo sa chcel tak veľmi vrátiť do Ruska, keď vedel, že tam bude zasa otrokom? Prečo sa mi nechceš zdôveriť, môžem to vedieť? Nerozumiem tomu.

– Čítaj toto, potom pochopíš, – Gorčakov jej podáva zdrap papiera.

– Čo je to? Aha, to je list, čo nám dal muž na konzervatóriu v Bologni. Chcela som sa ňa spýtať, mohol by si mi povedať, či mal Sosnovskij úspech, keď sa vrátil do Ruska, bol šťastný?

– Počul som, že začal veľa piť a potom... – vzdychne Gorčakov ako kôň po porážke.

– Aha... spáchal samovraždu?

– Áno, tak to bolo...

Príde žena z recepcie ešte v nočnej košeli s kabátcom prehodeným okolo pliec.

– Prepáčte, ešte som spala. Prepáčte, môžem vás poprosiť o preukazy?

Obaja jej ich podajú.

– Moment, prosím, donesiem kľúče.

– Dúfam, že si nezobral tie kľúče z bývalého hotela so sebou?

– Nie, nie, to sú moje kľúče od domu.

Gorčakov postupuje z tmy chodby do slabého svetla, ktoré ho osvetlí len na polovicu. Stále je konfrontovaný s tvárou svojej ženy, tá zostala v Rusku... Opäť ju vidí, smutno usmiate v čiernobielym obraze...

– Prosím, toto je váš kľúč. Tadiaľto, prosím...

Sekvencia pokračuje pomerne rýchlou, horizontálnou jazdou kamery odhaľujúcou drevený vidiecky dom v pozadí, kľukaté chodničky dôverne známe bosým nohám „Autora“ a aj dievča v bielej „košulke“, ktoré beží k veľkej mláke nasledované vlčiakom. Je to vrúcne milovaná „detská láska“ alebo sestra? Pes skáče do kaluže a tento násilný zvuk spomienku doslova „strhne“ z básnikovho vedomia.

– To je najlepšia izba, akú máme, – recepčná sa motá popri Eugenie, obe idú smerom k osvetleným schodom.

– Dobrú noc, Andrej.

– Podťe, vaša izba je o poschodie vyššie.

– Je to tu veľmi pekné, – Eugenia je za každých okolností otvorená a komunikatívna, napokon nemá dôvod nebyť takou.

– A to ešte uvidíte, aké to je v noci, – pridáva reklamné slovo správkynia hotelika. – Aj okolie je veľmi pekné... rieka... Veľmi veľa ľudí si to tu obľúbilo aj preto, že tu vzniklo veľa ľúbostných príbehov.

– Áno? Naozaj?

– Uvidíte, budete sa tu cítiť veľmi dobre so svojim snúbencom.

– To nie je môj snúbenec.

– Ja viem o týchto veciach svoje. Je smutný, lebo je zaľúbený, – bráni koncepciu „vítaznej lásky“ energická pani.

– On má v hlave úplne iné myšlienky...

Obe stúpajú hore, z tmy do svetla.

Eugenia „chce vedieť“, pýta sa už na druhú zásadnú vec, ktorej „nerozumie“. Zároveň sa tiež podriaďuje v poradi už druhému mužovi a žiada od neho návod, čo si myslieť, ako sa uviesť do sveta súvislostí. Je zreteľné, že jej na týchto znalostiach záleží, čo je trošku v rozpore s vyznievaním postavy, ale zase svojim charakterom zakladá paradox, a to je pre Tarkovského alfou i omegou... Ešte raz sa (omnoho neskôr) Eugenia obráti o radu k mužovi, tentoraz si vyberie toho pravého... A strokotá spektakulárne, tiež banálne, vlastne nudne. Tarkovskij necháva krásnu ženu, ktorá nechce byť matkou, visieť vo vzduchoprázdne pudových ambícií, upiera jej aký-

koľvek nárok na ozmyslený život, trestá ju „len telesnou existenciou“ a pritom s prirodzenou samozrejmosťou tvrdí, že ona sa trápi „literárnym pseudoprobémom“. Aká to postava! No možno naozaj nezávisle od troch mužov (kňaz, básnik, bojovník) dožije v šťastí – nakoniec, je pre ženu „len telesnosť“ tragédiou premárnenej existencie alebo je to najprirodzenejšia výhoda, akú môže od Boha dostať? Aká je ona hriešnica? Teda napriek tomu, že láska má byť bratská...

V izbe si Gorčakov otvorí okno, no hneď ho pribuchne. Lampa (ako obyčajne) zlyháva, vrhá prerušované modré svetlo, preto ju radšej zhasne. Prejde okolo postele, ktorá má ten istý pseudosecesný rám záhlavia, ako mali postele v *Zrkadle* a *Stalkerovi* (je to posteľ, na ktorej spali obe malé holohlavé deti v *Zrkadle*, chlapec sa zdvihol a povedal „ocko“ – podobne vyzerala aj Stalkerova posteľ).

Na stenách izby opäť cítiť porušenosť, no ide už viac o „zdanie“ narušenia štruktúry než o dôkaz odumierania hmoty. Tu predsa len nemôže Tarkovskij tvrdiť, že svet sa nezadržateľne rozpadáva. Že zhorí, to áno, ale nie že „vidím ohavnú škaredosť podobnú umieranu“... Nič v týchto priestoroch nie je hnilé, špinavé, skôr naopak, nesú stopy až staromilsky dôsledného ošetrovania, dokonca sterility (chodby hotela akoby boli divadelnou kulisou bez známok „života žitého“), avšak to, čo je vskutku závažné, je bezduchosť, absencia „odrazu ľudskej prítomnosti“, ako by ju chcel vidieť Gorčakov, respektíve ako on chápe „autenticitu“. Pochopiteľne, netreba zabúdať na jeho deklaráciu: „mne nadajelo vašej krásoty“ a z pohľadu „pohľadania lokálnou estetikou“ sa zrejme treba pozeráť aj na jednotlivé interpretácie architektúry, stavby či dokonca rekvizít (napr. špinou zafarbené fľaše, ktoré čierna žena vyberá z prázdneho bazéna).

V obdĺžniku dverí sa črtá presne geometricky vhodný (kontradiktívny, vzpierajúci sa) kruhový rám zrkadla v kúpeľni, po stenách bežia dôkladne rovnomerné línie zdobných zárubní a rámov, na bielom podklade pôsobia svojou temnotou ako úsečky v architektonickom pláne izby zo sci-fi filmu, môžu vyžarovať bezvýznamové „snové konštrukty“ alebo byť „momentálnymi“ symbolmi pokoja a odovzdanosti, keď meditatívne nahliadame. No v konkrétnom, materiálovom vyhotovení stavby je zrejmy pokus o zlúčenie predstavy tvorcu o ideále krásy, samote a bolesti s nutnosťou aktuálneho rozmeru sociálnej pravdy, ktorá vždy viac než napoly spoluzakladá kvalitu výsledného umeleckého diela. S talianskymi reáliami aj tak Tarkovskij

pracuje voľne, sú pre neho licenčne posúvateľnými náhradami inak vždy zúrivého „kriku“ každého „ruského“ materiálu filmovej stavby, tieto si však podľa chuti sklincuje do vlastnej ikonografie a štýlu vždy výsostne artistne, hoci, ako sme povedali, už cez ne nemôže tvrdiť, že svet odumiera v plesni. Pre mystikov opäť ďalšia príležitosť: je možné vidieť v porušenosti omietky tvary zámerne zakrytých reliéfov s náboženským motívom, všimnite si napravo od dverí do kúpeľne tri postavy, ktoré by mohli byť znázornením svätcov! Čoho je to metafora?! Hľadaj zajaca! Žartujem...

V tomto priestore chýba „výkyv“, predpokladaný pád prehnitej steny, ktorú by už dlho rozkladala priemyselná špina – z izby, naopak, cítiť imperiálne vedomie kruhovo večnej sebanasýtenosti, moridlo starého, no stále zdravého dreva, vôňu červeného chianti a veľkých perín s husím perím, do ktorých prdel Garibaldi, keď zakladal taliansky štát. Je to pokoj génirov natrvalo vrytých do mramoru nespochybniteľnej kultúry. Zdá sa, že život sa odtiaľto vytratil (život ako šialená príležitosť „letieť ponad svety“), aj keď tu „vzniklo mnoho úbohostných príbehov“ – ako hovorí studená recepčná zabalená v kabátcí. Ale ženy vždy prehávajú, lebo chcú jediné, aby sa neustále „zasúvalo“, takže ona môže aj klamať (navyše je stará, takže tieto veci vidí ako mnisi nájazd Tatárov, inverzne). Hotel v skutočnosti môže byť len miestom pre osamelých zúfalcov, ako je Gorčakov. A možno práve v ňom sa chcel Sosnovskij obesiť. Sám, bezradne na dne, ktovie... kto rozozná detaily týchto banálnych právd?

Gorčakov vstupuje do cudzieho sveta s kufrom v ruke, no doslova „nemá kam ísť“ okrem tých pár desiatok centimetrov k posteli. Postava ide po stopách skladateľa Sosnovského celkom realisticky, „šliape“ po „tej istej podlahe“, navyše v podobnom citovom rozpolžení. Nič si, samozrejme, nezapisuje, neskúma, nepýta sa, nie je to „vedec“, ale anjel, ktorý meditujúcim bytím naplno precituje a prijíma dušu iného tvorca a tak hlavne tú svoju. Koľko „filmových umelcov“ sa už pokúšalo priniesť na plátno postavu, ktorá práve masívnym ničnerobením spasí svet, len silou svojho srdca, a ako antimeditatívne sa to vo väčšine prípadov skončilo. (A ruský poet bez bázne a hany preháňa chudáka chlapa v dlhom kabáte dve hodiny po starých kúpeľoch a vytesá z toho biblickú kapitolu.)

Prázdno v duši je zrkadlovo obrátené do fyzických rozmerov obsahovo „dehydrovanej“ izby, v nej sa hosť nevie pohybovať, bývať, ani dýchať, dokonca posadiť sa nedokáže. Musí si okamžite umyť tvár,

na posteľ padnúť, hneď snívať, snívať tak intenzívne, že mu zo sna prelezie k posteli – ako sa už stalo dobrým zvykom – pes, sprievodca mŕtvych v siedmom kruhu tam dole...

Nazerá do prázdnych skriň, pri stolčeku s pietnym zátiším listuje v starom vydaní Biblie. Pôsobí bezvládne, túži len po spásonosnej hĺbke východnej exaltovanosti. Keby k nemu pristúpil Rubľov, kolenačky by mu bozkával jutovú kutňu. Naráža však na odmeraný výraz vysokej civilizácie, ktorej nemôže rozumieť napriek tomu, že vlastným telom „strhol hranicu“. (Gorčakov totiž prichádza s rukou na srdci a to je aj vo veľkej kultúre smiešne, navyše „dnes“, teda roku 1983, keď posolstvo je „have fun!“ či „fuck!“; ťažko povedať – citlivka zreteľne patrí k nemnohým, ktorí by dali tisíc Picassov za smradľavé Vincentove bagandže, takže sa nezmesť nikdy nikam, musí len umrieť – tak sám sebe nadelil...)

Padá minca, kotúľa sa, krúti na mieste, kým jej cinkotavý pohyb neustane kdesi na chodbe. Gorčakov počká pár sekúnd, pomaly položí Bibliu a ide k dverám. Hudobný motív mince vystrieda ťažký škripot vŕzgavo sa otvárajúcich dverí – na chodbe stojí nádherná žena.

– Klopala si?

– Nie, ešte nie... – cítil ju aj na diaľku, veď je básnik.

Gorčakov vyjde na chodbu, samoučelne prejde pár krokov, aby zasvietil.

– Mám vytočiť hovor do Moskvy? Už dva dni si nehovoril so svojou ženou, – plná záujmu a cynickej radosti sa pýta Eugenia.

– Nie, ďakujem, – odpovie, opäť nemotorne stojac na prahu, a rázne zatvára dvere. „Keks nebudeť.“

Aj Eugenia má v sebe vnútornú silu, ktorá obyčajne prislúcha Tarkovského ženám. Keď stojí na chodbe pred dverami (plná žiarivej krásy ako Madona del Parto), tie sa začnú otvárať samy od seba (podobne sa predznačuje Mária v *Obeti*, ide o zásah magnetických vnútorných síl či o náhodu?). Gorčakov je „tu a teraz“ atakovaný jej erotickou aktivitou, podtextom stoicky pokojného správania ženy je žiarenie túžby, vábenie (jej lono ponúka rajskú slasť, zvolá prírody ohýba telo do ladvých kriviek, skrásňuje črty tváre a celú ju mení na „bohyňu“, neverbalizovateľná mágia by postavila „na nohy“ aj mŕtveho, nie však inak už „neživého“ Gorčakova). Básnikovi do určitej miery ponuka lichotí (je predsa len mužom, či nie, veď má doma tehotnú ženu?!), no beštii sexu bije bičom železným jeho

hlad po pravde, čistote a separácii od diktátu pudov a tak ju láme sám v sebe v podobe „nádoby hlinenej“ – ale vždy flagelantsky – priamo pred nechápajúcim zrakom rozkošničky, ktorá dáva všetko a zároveň iba to, čo je len prirodzené... A to je základ (už komickej) nedohody, ktorá sa vari ani nedá racionálne objasniť, pretože muž nemá šancu vysvetliť absenciu dotyku vo chvíli otvorenej ponuky, skrátka, pôsobí ako ortodoxný „gomik“ alebo úchyl akéhokoľvek druhu. Odmietnutá žena si zachová hrdosť pohrdnutím „veci ako takej“, degradovaním vážnej životnej situácie na „už akože dopredu“ hodnotovo stanovenú hru, ktorú muž len „nepochopil“. Ona ho aj tak iba skúšala... malčika... náhlým, bláznivým vyvrcholením tejto jej „vopred vyhratej zábavky“ je „skok“ na prázdnej chodbe, samozrejme, nezmyselný, no vo vnútornom zdôvodnení je to jediné možné východisko z intenzívne prežívanej porážky, tá zakladá hĺbku jej urazenosti. Nasleduje infantilné uvoľnenie energie cestou regresu k detskej radosti – obsahovým kontrapunktom k nemu je vážne mienené gesto Gorčakova: prudké odhodenie Biblie do kúta. Eugenia sa pokúsi prebehnúť a skokom dosiahnuť schody na chodbe, no v sekunde jej atletického výkonu zhasne svetlo a ona padá v „teraz“ už najsvetlejšom bode náhle stemnenej chodby. (Tarkovskij reinterpretuje obľúbený motív použitý najmä v *Rubl'ovovi* – pád človeka na zem v najžiarivejšom bode priestoru.)

– Jeden, dva, tri, ideš! – vykrikuje a rozbehne sa, no zároveň padá. Na zemi sa bláznivo rozosmeje, vyhadzuje nohy do vzduchu, váľa sa ako mladá kobyľka po tráve. Tvorca rád pozoruje ženy v takýchto pseudoerotických polohách (tie ich najviac odhaľujú), s maniackálnou rozkošou vysochá ženu do výrazne sexuálnej pozície, no vždy až vzápätí po mohutnej rane „päšťou do žalúdka“, takže ako „mučená“ už potom môže prebudiť libido jedine v sadistovi. (Stalke-rova ponížená žena sa zvíja nahá na zemi v ľahkej košielke s výrazne stvrdnutými bradavkami, Eugenia bola skopnutá z postele a to, čo predvádza v pantomime orgazmu, je tak či onak len holé zúfalstvo, no a Adelaida z *Obete*, žiarivý vrchol tohto motívu, tá rozfahuje dlhé nohy v sexi jagavých pančuškách, akoby sa chystala „gélovaná akcia“ v jednodolárovom pornofilme, ale robí tak na konci „svojho sveta“, psychicky na dne a navyše ako absolútna príčina veľkej bolesti všetkých vrátane seba samej – rozťahnutím nôh ponúka celému svetu to svoje podivné „čosi“, teraz definitívne vyschnuté za studena.)

Eugenia nemôže dať Gorčakovovi, čo by on očakával, nie je hlboká, záujem o literatúru je len rafinovaným spôsobom realizácie vôle k sexu. V skutočnosti je „len“ telesná, nádherne mäkká, extrémne vzrušujúco kyprá, vnútri však duní „dynamickým tichom“ a hlavne dôsledným odmietnutím obete materstva vzdáva sa i možnosti preraziť beznádejnú horizontálu náhlym diskurzom poslania, na čo je logicky predurčená aj svojou podobnosťou s Madonnou del Parto. Jej najvyšším výkonom v duchovnej oblasti je preklad, čo je opäť ďalší krok k zmätenosti a zahmlievaniu pôvodného významu, takže nesmeruje k „pravde“, obstaráva jej kompromisný priemer – bazálnu komunikáciu bez oslovenia špecifickým archetypom, výsostnosťou. (A najmä neprináša „nič naozaj“ – a to je u Tarkovského veľký hriech, Stalkerova žena obetovala aspoň dieťa.) Avšak aj táto povrchná komunikácia musí v jej rukách smerovať k naplneniu hmotných zámerov, k telesnej slasti. Keď nezvedie Gorčakova, prudko vzlietne ako čajka v momente, keď sa jej zo zobáka vyšmykne ryba, zamáva krídlami a už je na obzore, krákajúc hľadá si ďalšie sústo pod modrou oblohou. Nemožnosť pokračovať v práci je tu po odmietnutí styku len smiešnou zámienkou...

Gorčakov teda ráznym gestom veľkého hnevu hádže Bibliu do kúta svojej „palaty nomer šest“, dokonca chytá do ruky kufor, akoby sa náhle chystal „pocestovať si“ medzi posteľou a vaňou. No potom radšej pozhasína, v tmavej izbe otvorí okno – je za ním len sivá stena, po ktorej stekajú prúdy vody, ozýva sa šum dažďa a vzdialené dunenie búrky. Sadne si na posteľ a jeho postava sa postupne stráca, pretože svetlo od neho ustupuje, v siluete sa prehýna dopredu a už-už by bol spadol hlavou na zem, keby ho „trhnutie nervov“ rýchlo nevystrelo. Zostáva ponorený do hlbokej intimity náhlejšej „neexistencie“, ani v obraze vlastne nie je prítomný, svietia len plochy okien, človek je skrytý. Modlí sa, určite sa teraz priamo dohovára s Bohom, oslovuje ho dôvernými menami a prosí... Po chvíli sa vyčerpaný zvalí na deku... Z kúpeľne presvitá intenzívna modrá, vyjde odtiaľ vĺčiak a ľahne si k jeho výtvarne úžasnej posteli. Gorčakov ho hľadá po srsti, no zároveň sa díva do prázdna, takže sa zdá, že on sám psa nevníma ako materiálno-fyzický predmet, no skôr ako „takmer materializovanú predstavu“ vždy už v inej rovine skutočnosti – tak intenzívne prežíva svoje spomienky na domov. V extrémne pomalom dojazde kamery sa pôvodne silné zadné svetlo, iluminujúce siluetu postavy, vytráca a zjavuje sa pruh predného

svetla, ktoré odhaľuje len na chvíľku, zato neprikráslene, strhané črty mužovej tváre.

V čiernobielej sekvencii kráča ruská žena popri bielej stene s porušenou štruktúrou (teraz je to len „nečitateľná dekompozícia línií“ na povrchu stavebného materiálu). Z kontextu vyplýva, že je to Gorčakovova manželka, ktorá „pripláva“ v dôstojnom kroku k Eugénii a privinie si ju na plece. Prekladateľka sa k nej teraz s vlasmi zopnutými do „hniezda“ obracia pohľadom plným „prosby o záchranu“, akoby očakávala aspoň slovko účasti či ľútosti. Zrazu má ten istý výraz ako „modliaca sa žena“ s vtáčikmi, Gorčakovova žena zmierene nesie vo svojich črtách obraz milosti všetkých protorenesančných madon.

Veľmi vzdialene, no predsa pripomína táto scéna podobne tajomný výjav zo *Zrkadla*, totiž dve bozkávajúce sa ženy v odraznej ploche. Tu takisto nie je jasný vzťah oboch, ich objatia vyzerajú pri najmenšom čudne. Či ide o náznak prenesenia túžby byť matkou z Gorčakovovej manželky na Prekladateľku, teda o pokus „zvestovania“, alebo sa len predvádza „tieňohra“ polohmotných projekcií básnikovi blízkych žien, nevieme, no čosi dusivé sála z tejto scény. Prečo Eugénia plače, keď sa otočí v náručí ruskej ženy, ide azda o citové prebudenie sa do sveta? O základné pochopenie? Teraz by už pokľakla? Tušíme, no nevieme...

Možno je to nakoniec len čistá erotická fantázia, vyabstrahovaná pohlavná vízia osamelého muža, ktorý sa bojí žien a pritom o nich sníva ako o statuárnych symboloch – a tie sú len variáciami jedinej skutočne erotickej fantázie o matke. Pretože však tá „nesmie“ byť sexistická, ani tieto potom nemajú charakter ukájajúci vášne, sú skôr sentimentálnym plačom svedčiacim o hlbokom utlmení v oblasti erotiky, fetišisticou básňou, vždy zakázaným dotykcom pre trpiaceho tvorcu.

Eugénia sa v ďalšom zábere na posteli skláňa ku Gorčakovovi, „je nad ním“. Dráhu medzi jej mokrou tvárou a jeho odvráteným pohľadom (spí?) vyplňajú bohaté vlny krútiacich sa vlasov, ona má ruky zrejme krvavé, čo sa z kontrastného, čiernobieleho obrazu nedá odčítať, zovrie prsty v orgazmovom záchveve... Obe ženy sa vzápätí obracajú ku kamere, manželkina tvár sa stráca a Eugénia plače, no slastne pritom vzdychá.

Nemôžeme „vedieť“ ani to, či v nasledujúcom zábere, keď tehotná Gorčakovova manželka leží v reále v hotelovej izbe (na posteli, na ktorej v skutočnosti sníva on sám), nejde viac o podvedomú pro-

jekciu básnikovho vedomia zobrazujúcu matku nosiacu ešte jeho ako plod než o skutočnú spomienku na manželku, ktorú tiež tehotnú zanechal v Rusku. Záverečný titulok dokazuje, že film venoval Tarkovskij svojej matke, a aj spomienkové obrazy sa väčšmi viažu k vidieckemu domu z čias detstva než k súčasnosti, tá akoby ani nebola zastúpená v jeho výhrezkoch z pamäti.

Prečo je krv na ženiných rukách? Tak veľmi ho miluje, túto mŕtvolu? Na najhlbšom dne duše sa vyššia láska a pud možno nakoniec prekryjú, slzy z vášni a morálny hnev vyvanú, nenaplnená vôľa k slasti zaschne a zúrivosť vyprchá, príde strach a za ním sa do dverí natlačia jeho naveky smrduté sestry – staroba a bezbranná zmierlivosť. Na moment sa zazdá, že pravda vyzerá ako duchovný vzlet, človek aj vykročí plný odhodlania, napriahne sa k obeti... vtedy smrť. Steny sa potom pýta duch: Bola to láska či nie? A toto bolo všetko? Malo to byť kompletne inak, chcem skúsiť ešte raz... „si tu, si tu, čierna tetka, som, som, som“...

Ktosi klope.

– Andrej, – slovo zaznie nežne z úst ruskej ženy pod obrazom jej tela s bruchom.

– Andrej! – to už je hlas Talianky, rázny, energický, tá si dokáže muža „napriamiť“ (nie nadarmo má väčšina Talianok jemné fúziky všelikde po tvári).

Gorčakov sa strhne na posteli. Spal tu v starom, dobrom kabáte „Made in USSR“.

– Andrej, vstaň! O polhodinu sa bude jesť. Čakám na teba dolu. Je to krásne miesto. Aj svätá Katarína sem prišla!

– Čo? Idem! – ale nadšený nie je.

Popod klenbu kráča zhrbený starší muž s vlčiakom. Vyzerá ako zronený starec, ktorého úplne ovládol smútok. Domenico má čieru pletenú čiapku, ktorá mu svojim dôsledným obopnutím zvýrazňuje obrys hlavy proroka.

Vo štvorcovom zovretí starých domov s tmavými arkádami namiesto prízemí dominuje stredú priestoru veľký kamenný bazén s teplou, zrejme liečivou vodou. Naokolo ako nemé stoja domy, možno obývané, no teraz bez akýchkoľvek prejavov, spevných výkrikov z užívanej „la dolce vita“... Atmosféra je, naopak, novembrovo studená, no z vody v bazéne stúpa para ako jediný zdroj tepla v širokom okolí. Cestou, ktorá sa lomí do pravidelného štvorca (po obvode bazéna), kráča aj Eugenia a takisto Gorčakov. Ten si ešte upravuje kabát,

dobieha neskoro, vychádza spoza Domenica, vstupuje do novej situácie, spoznáva a... trasie sa.

Ľudia, ktorí sa zrejme nahí rozvaľujú v bazéne, sa pýtajú Eugenie:

- Prepáčte, slečna, ale čo robí tento Rus?
 - Je to básnik.
 - Píše o Taliansku? – položí automaticky otázku prvý muž.
 - Pracuje na životopise jedného ruského skladateľa.
 - Aha...
 - A prečo prišiel sem? – opäť z pozadia sa pýta druhý chlap spokojne oddychujúci vo vode.
 - Pretože ten skladateľ študoval v Bologni a my sme tu v lete našli jeho obrazy.
 - Kedy to bolo?
 - Koncom 18. storočia, – odpovedá Eugenia.
 - Kto to bol? Čajkovskij?
 - Nie, volal sa Sosnovskij.
 - To bol ten, čo si zobral za ženu jedno z tvojich dievčat, – vysvetľuje žena v bazéne mužovi.
 - Myslím, že nie, Sosnovskij bol zaľúbený do jednej ruskej nevoľníčky, kvôli nej aj zomrel...
 - Neodpustiteľné, – zamrmle Domenico, ktorý teraz prechádza okolo Eugenie a ľahkým nárazom sa jej netaktne dotkne.
- Ľudia s roztriahnutými rukami polostoja, pololežia v horúcej vode, akoby to bola tá najväčšia slasť v živote, pripomínajú hrochy peľšiacie sa v bahne. Kamera v pomalej jazde odhaľuje plány priestoru, domy v pozadí, chvíľkovo šťastných rekreantov, emigrantov z každodenna do ilúzie „zážitku“ a kamenný portál okraja bazéna, ten je vizuálne stále „skrášľovaný“ – malým psikom, čistými fľašami s vodou či nesmelo rašiacou veľmi peknou rastlinkou leonardovského typu, ktorá už „preráža“ ako ratolesť plná života cez žulu stavby. Po okraji bazéna kráča Domenico so psom (len s nim sa zhovára, s ľuďmi si nemá čo povedať), tiež Gorčakov a Eugenia.
- A páči sa vášmu básnikovi Taliansko? – kladie tentoraz otázku žena s čímsi podobným turbanu na hlave.
 - Ale áno, a ako! No neviem... – hovorí Eugenia, jej hlas však zanikne v dialógoch zdola.
 - Generál, čo je to za podivuhodnú hudbu, čo nám každý deň púšťate?
 - Fantastická hudba, stokrát lepšia než Verdi!

- Urobte mi láskavosť a nechajte Verdiho na pokoji, to sú len vaše výplody.

- Iná civilizácia, bez sentimentálnych sťažností... je to hlas Boha, hlas prírody.

A ich rozhovor preberá Domenicovo dohováranie psovi:

- Tvár sa, akoby tu neboli, ideš svojou cestou, nie je tam nič...

- Teraz sa mi niečo dostalo do úst, - sťažuje sa žena v bazéne.

- Pohybujte sa pomalšie...

- Ako to chutí? - zisťuje muž.

- Je to tekutá síra.

- Preto to aj robí dobre.

- Cítim sa veľmi dobre, asi zaspím, - chváli sa muž.

- V roku 1960 tu našli utopeného chlapa.

- Nehovorte o tom, lebo ma prepadne strach.

- Vo vojne som videl tisíce mŕtvych...

A opäť Domenico šepká vlčiakovi:

- Ale musíš počúvať, vždy sa dá niečo naučiť... A čokoľvek sa stane, nemôžeš sa zapojiť... Mimochodom, počul si, o čom sa rozprávajú? O čo sa zaujímajú? Musíš byť iný vo svojom živote...

- Keď som bola mladá, odcestovala som do Paríža, videla som Moulin Rouge, - chvastať sa žena s uterákom natesno zakrúteným okolo spánkov.

- Vieš, prečo sú tam vo vode? - vysvetľuje ďalej Domenico takmer šeptom, pritom posmešne sprievodcovi Hádrom. - Chcú žiť večne...

- Hehe, pozrite, kto je tam, - muž komentuje Domenicovu prítomnosť.

- Zino, pozri, pozri sa na nich, - ticho hovorí Domenico a nakláňa sa k vlčiakovi.

- Teraz mi zase zhasla cigara, - sťažuje sa muž. - Podajte mi zapaľovač!

- Prosim pekne, pán generál.

- Prečo sa vždy tak ponízuje? - nespokojne sa zaujíma o Domenicove motivácie žena s uväznenou hlavou.

Domenico vylezie na okraj bazéna a ponorí do vody nohy aj v topánkach. Ľudia v bazéne si navzájom vysvetľujú Domenicov život, najaktívnejší je Generál.

- Pred niekoľkými rokmi sa s celou svojou rodinou zavrel do domu, aby čakal na koniec sveta. Sedem rokov boli zatvorení...

Domenico vylezie von a prechádza sa okolo bazéna.
Ludia tam dolu, oblepení závojom predstavy o šťastnej a hodnotnej chvíli svojho života, pokračujú v domnienkach a komentároch:

- Hovorí sa, že to bola náboženská kríza.
- Nezmysel, bola to žiarlivosť. Celý život bol žiarlivý na svoju ženu. Potom ho opustila a odišla s dvoma deťmi do Janova.
- Á, to nie je žiarlivosť, ten muž je šialený, to je jasný prípad, vidieť to na prvý pohľad.
- Nie, tak to nie je.
- Má strach, má len strach, nič viac.
- Ale z čoho, z čoho má strach?
- Zo všetkého, to je jasné...
- Nie, mýlite sa, je to len muž, ktorý má silnú vieru.
- Priveľa viery, sedem rokov držal rodinu zavretú.
- Videl som, ako vyrazili domové dvere, malý vybehol von ako myš a on bežal za ním... Všetci sme mali strach, že ho zabije. Kdeže viera!
- Pozrite sa, tam je ten ruský básnik! – upozorní ostatných žena.

Gorčakov sa opieral o jeden zo stĺpov, pozoroval a počúval, teraz vykročí po mokrom chodníku smerom k Eugénii. Medzitým z bazéna vystúpi Domenico a osloví ju:

- Prepáčte, pani, nefajčím, dali by ste mi cigaretu? Eugénia mu ju poskytne.
- Samozrejme, keď nefajčíte, – pripaľuje mu. – Prepáčte, zhasla...
- To je pravda.

Pokúsi sa ešte raz, obaja sú pritom naklonení hlavami k sebe. Gorčakov plný neistoty pozoruje výjav z bezpečnej vzdialenosti. Cigareta zrejme horí, Domenico odchádza, ešte sa otočí za ženou:

- Ďakujem.

Obíde Gorčakova a pokojne zahlási:

- Nikdy nezabudnite, čo jej on povedal.
- Kto je ten on? – opýta sa ho Eugénia.

Domenico ukáže prstom hore.

- A komu?
- Svätej Kataríne, – vysvetlí v urazenom tóne, akoby nechápal, prečo to ona či oni nevedia, nevie pochopiť, že oni môžu nevedieť...
- Takže, čo povedal Boh svätej Kataríne? – spýta sa znovu Eugénia.

Domenico sa dostane do tmy pod arkádou, za ním a presnejšie „pod ním“ je len hmla, hoci plná ľudských bytostí.

- Ty si tá, ktorá nie je, ale ja som ten, ktorý som, - káže starý muž všetkým „topiacim sa za závojom ilúzie“.

- Počuli ste to? - zašepká prekvapená žena z bazéna.

- Bravo, Domenico! - vykrikne so smiechom muž v klobúku.

- Tento Domenico hovorí osobne so svätou Katarínou?

- Opatrne s tým ponížovaním, pán generál, on nie je sprostý, - oponuje mu druhý.

- Je všetko iné, len nie sprostý, - takisto ho bráni žena. - Domenico je lekár.

Zaparený bazén s hľiviacimi návštevníkmi je zrejmým výsmechom a pohrdnutím Západom ako takým. Tento motív poznáme v literárnej podobe zo slávnej tradície slavianofilov, arcikniežaťom antizápadných antiliberalistov bol, samozrejme, Dostojevskij, ten zúrivo chriachal cez západnú hranicu Ruska výrazne krvavé sople (v Baden-Badene však s chuťou pooblizoval západnú šľahačku a aj iné, nemorálne „pochúťky“). Provokujúce je tu i tvrdenie, že všetko, čo Západ môže a je schopný z Ruska prijať, je len to, čo sa dá formálnou mohutnosťou prirovnať k ich vlastnej kráse, čo akosi patrilo aj im (Čajkovského úspech na Západe) a čo nakoniec nie je metafyzicky temné a priepastne hlboké (jeho „salónna tvorba“) – čomu sa teda dá aspoň „rozumieť“, to „podobajúce sa“. Tu Tarkovskij zdôrazňuje nemožnosť skutočného porozumenia a poznania oboch kultúr (teda takej akceptácie cudzieho umenia, ktoré dôkazne oslobodzuje vedomie prijímateľa, verifikovateľne pôsobí katarzne v emóciách a jeho estetika je natoľko „krásna“, že môže zakladať nový ideál dokonalosti aj mimo miesta svojho vzniku), lebo ak „to nebol Čajkovskij“, tak to nikoho nezaujima. Potom to už môže byť aj nejaký Sosnovskij alebo Tarkovskij, okrem smiešneho mena nezbavíva ničím. Prítom sú to väčšinou práve tí „nepredajní“, ktorí držia pochodeň kultúry najvyššie.

Túto konzumentskú demenciu komentuje Domenico sám pre seba, prípadne sa snaží „zachrániť“ aspoň svojho psa tým, že ho pred ňou varuje. Tu máme aj definíciu vrcholu „života žitého“, plného elánu a túžby po zážitkoch, je to nenápadná veta: „Keď som bola mladá, videla som Moulin Rouge.“ Ako by povedal Otto z *Obete*, „...keď šváb chodí okolo taniera, tiež si myslí, že napreduje“...

Domenico potom naznačí, že by chcel vstúpiť do bazéna „suchou

nohou“. (Hádam jediný raz u Tarkovského má práve na tomto mieste voda vlastne negatívny význam, je plná siry, teplá a kalná, drží sa nad ňou lenivá para sajúca ľudský pot a sprosté reči.)

Najdôležitejšou témou, ktorú následne ľudia v bazéne preberajú, je čin, ktorého sa Domenico dopustil na svojej rodine. V strachu pred apokalypsou zatvoril všetkých do domu na plných sedem rokov.

„Sedmička je natoľko používaným číslom v mágii, že poskytuje celú plejádu možných špekulácií a ľubovoľných výkladov. Sila, dokonalosť, náboženská a rituálna čistota, víťazstvo, svätosť a pravda.“

Obava z konca sveta je hlavným Domenicovým problémom (tento motív sa zhodne opakuje v postave Alexandra z *Obete*, dokonca i v kontinuite tváre herca Erlanda Josephsona), preto sa zúfalým gestom takmer fyzickej autodeštrukcie pokúša svoju rodinu zo sveta odstrániť (podobne tigre v ohrození zožerú svoje mladé), ukladá ich do bezpečia „útrobu“ domu, aby prežitím „konca všetkých dní“ otvorili prvú stránku „novej knihy“ života. Ako to už u Tarkovského býva, hneď takéto sväté motivácie usadí rovno medzi nohy, niekedy spredu, potom zasa z druhej strany (u Dostojevského takisto ľudskosť, pokora a láska vychádzajú spolu s hihňavým šklebom zo slintavej papule rôznorodých ľudských červov). Pravou motiváciou uväznenia mohla byť „neoblomná sexuálna požívateľnosť“ Domenicovej ženy. A takéto preľnutie motivácií Tarkovského zaujíma – možnosť spojenia najčistejšej duchovnej starostlivosti (Domenicova obava o zázrak stvorenia reprezentovaná symbolom dieťaťa) s tým najnižším pudovým mechanizmom, ten však len blázon skúša ovládnuť pásom cudnosti (čo je pre muža ponížujúcejšie než strážiť ženu, ktorá to „má rada“?), teda skúmanie temných zákutí paradoxov ľudského správania v oblasti duchovnej purity následne „čistými rukami“ zväzovanej so sliznicami tam dole...

Táto radostná filozofická práca (niečo ako detská hra „prečo – lebo“) nachádza svoju dokonalú tvár až v *Obeti*, až tam sa už úplne stráca rozdiel medzi sexuálnou hystériou kurvy a sesterskou láskou asketickej svätice.

Takisto dialógy tejto časti filmu sú vlastne len vyjadrením extrémnych polôh: Ak hľadá človek pravdu, je šialený alebo, naopak, plný viery? Majú šialenstvo a hlboká viera spoločné črty? Teda – určite áno, ale ktoré to sú a ako ich rozoznať, ako sa dopátrať pravdy motivácií činov, ako vstúpiť do Izby a potom ešte mať možnosť reflexie

poznaného? A, samozrejme, ako sa zmeniť? Kde je na to priestor, s kým sa to dá, sám človek to môže dokázať? A je duchovnosť vo svojej „pastoračnej“ praxi kauzálne spojená so sexuálnou frustráciou, je teda askéza „chorobou“, nie „darom“? A ako má človek žiť, ak musí byť pravdivý, len v „schizme“ a ako blázon, treba sa stať zúfalcom, ktorému deti priväzujú k nohaviciam plechovky na šnúrke, a potom to už pôjde? Domenicovi totiž ide o zásadu a „zmysel“ ľudskej existencie, teda o možnosť nahradenia ním prežitého poznania, že život je „len rehlíaci sa idiot“, on verí, že ľudské bytie viaže svoj zdroj absolútne, verí v Boha, hoci jasne vidí neadekvátnosť takej predstavy – cesta sa však v kruhovom zápase „s anjelom“ nekončí „novou vierou“, to by bolo príliš jednoduché... Každý nezlomný svätec túži byť Kristom (aj keď Domenico nie je z cirkvi, tou pohádza), preto sa musí obetovať absolútne a to je vzhľadom na nerovnaký uhol pohľadu „svätca“ a „davu“ vždy len divadelný výstup na hranici trápnej frašky. Nakoniec, takto a nie inak sa frustrovaní chudáci stávajú „vavrínovými hlavami“, marionetami na cisárskych vozoch alebo „odpadom ľudstva“, filozofmi zadných dvorov... Ako sa tomu vyhnúť, pýta sa Domenico sám seba, aj Boha spodobeného v rovnici $1 + 1 = 1$. Kam sa vrátiť a odkiaľ začať odznova, aby bol človek slovom i telom naozaj človekom, teda hneď i Kristom, bohočlovekom, dokonalým stvorením, najvyšším dobrom, lebo dobro tiež svätcov veľmi láka... A to všetko v mieri a láske s ľuďmi? Tu sa Tarkovskij tajne rúha. Existuje vôbec možnosť naplnenia vyšších cieľov, alebo je to všetko len farizejský „kleiner Witz“?

Analýzy užívateľov teplej vody určenej na záchranu a predĺženie ich životov sú nepresné, Domenicova pravda je z rodu originálnych, rázi z hlavy už primitíva, teda pôvodcu, jeho oko vidí jasne (podobne Céline je najlepší vtedy, keď „neuvažuje“, keď grcia tak, ako píše, a naopak – tvorca je priamy). Ďalšie udalosti priniesú Domenicov návod, ako by sa pravda mohla stať všeplatným zákonom, Platónova ústava to však nie je... Existuje priama úmera medzi Kristovými štyridsiatimi dňami na púšti, jeho odmietnutím Satanových ponúk a následne jeho všeobecným plánom spásy? Existuje súvislosť medzi fyzickou obeťou a vnútorným prelomením sa k slobode ducha? Ak je pre človeka svet púšťou, zmení ho vlastným telom odovzdaným plameňom? Alebo ani to nie je riešenie? Čo sa musí stať, aby ľudská sloboda bola „nová pod slnkom“ a zároveň život nebol iba márnosťou? Má Boh prehovoriť? Onedlho sa to stane... a nič sa

nezmení. (Postava bývalého lekára tu predznačuje charaktery zutekaného herca, učiteľa na dôchodku a tajomnej ženy z Islandu, mágiou vibrujúci trojuholník *Obete*.)

Domenico sa rozhodne náhodným poslucháčom objasniť základy – existuje Boh, ktorý sa dokazuje v zázraku stvorenia, v obraze bazálneho bytia sveta, vyzerá takto a nie inak a diskusia o „tamtom a hentom“ je len zbytočným nachyľovaním sa cez palubu veľkej lode. Domenico káže pomocou jedného z najdokonalejších mystifikujúcich slovných archetypov, ktorých je v mytológiách, náboženstvách a vedách len niekoľko, totiž bravúrnym Jahveho autoafirmačným gestom „Som ten, ktorý som“. (Tie ostatné vyznievajú podobne: „Tao je cesta tao“, „Kto mňa nájde, nájde život“ alebo to najobsažnejšie „Boh je veľký!“) Akoby Domenico hovoril všetkým: Nezabudnite na to, že nie ste, hoci by ste mali šancu byť. Pretože vždy je najskôr Boh a potom podoby jeho vôle a či bola skôr sliepka alebo vajce, alebo či je lepší sex či múdrosť je viac, to prenechajte debilným deťom, nech sa hrajú s vlastnými hovňami, ale vy, vy ľudia a vy psy, pamätajte si, že On je a vy len máte tú možnosť... A to je dôležité! Prečo? Pýtate sa prečo? A prečo je život ako reťazový most?!

Gorčakov sa postaví vedľa Eugenie, v Domenicovi zacítil človeka svojho druhu...

– Nerozumiem, viera... (v tej sekunde vysloví muž v bazéne slovo „filozofia“) Čo je to?

Eugenia sa na neho ironicky usmieva:

– Ty si vôbec nepokročil v jazyku. Keď si prišiel do Talianska, hovoril si lepšie!

– Takže, čo je to viera? – pýta sa Gorčakov na význam slova, ktorému nerozumie. Samozrejme, táto otázka je zámerne položená druhýkrát, pričom pripomína aj jazykovú hru určenú na „zapamätanie“ dôležitého slova.

– Viera znamená „viera“, – vysloví to slovo Eugenia po rusky.

– Ale prečo hovoria, že je šialený? On nie je blázon, má len vieru!

– Je veľa takýchto bláznov tu v Taliansku. Blázince otvorili, ale mnoho rodín si ich nechce zobrať naspäť, takže niektorých musia znova zavrieť.

Gorčakov sa pohne tmavými arkádami. Jeho telesná silueta sa vykresľuje na pozadí svetlejšej hladiny bazéna a stúpajúcej hmly, tá tvorí samostatnú odraznú plochu či doslova „clonu“, od nej sa odčleňuje tu už v poradí „druhý kazateľ“.

- Nevieme, čo je to bláznovstvo, blázni nás rušia, sú nepohodlní, a my im nechceme rozumieť, - mrmle si Gorčakov počas pomalého kroku. - Sú osamelí, ale istotne sú pravde bližšie než my...

- Že vraj má teraz inú utkvélú myšlienku.

- Áno? Akú?

- Hovorí sa, že chce vojsť do bazéna s horiacou sviečkou, ale ľudia nevedia prečo. Všetci sú, pochopiteľne, presvedčení, že sa chce utopiť, tak ho vyhadzujú, to znamená, že ho zachraňujú, - odpovedá Eugenia z diaľky.

- To neverím...

- Tak sa ich spýtaj!

- Bolo by možné ho pozvať s nami na večeru? Hneď teraz...

- Teraz? Vieš, ako je neskoro?

- Koľko je hodín?

- Bude desať hodín ráno.

- Čo? Ráno? Nie... - Gorčakov celkom zreteľne stratil pojem o čase, žije v prázdnote nielen kultúrnej, no akoby sa kúpал v osvietení prevrátenom nimbom do zeme. Podobne Rubľov vo svojom srdci odvisol dolu hlavou okamžite, keď ho ohrozil sex a slávnosti bôžika Pana. To ich spája, tieto Tarkovského projekcie vlastného ducha a zápisky zo „živého podzemia“ pod „mŕtvym domom“...

- Počúvajte, príde ten muž s mokrými teniskami tiež sem? - vykrikuje ktosi z bazéna v snahe byť vtipným.

- Kto? Domenico?

- Aha, takto to je, - uvedomí si Gorčakov stratu svojej orientácie, no nielen časovej. Tarkovskij sa hrá s mnohými dôležitými vecami na jednom mieste, je to „škatuľkár“, svižným pohybom zakrúti handrovými hlavami drakov, za ktorými sa ťahajú ohnivé telá metatextových významov, a kým sa človek lenivšieho ducha stihne nadýchnuť, už je so svojim teátrom o Bohu a iných veciach o uličku ďalej... Gorčakov vidí „rodného“ priamo pred sebou, má dôkaz, že nie je sám ani v cudzom kraji - musí sa s ním stretnúť. To je pravý pôvod jeho „aha“.

- Áno, záleží na tom, niekedy príde, niekedy nie, záleží na tom...

- A kde býva? - pýta sa kúpajúcich Eugenia, všetko kvôli náhle vytriezvenému Rusovi.

- Nad Bagno Vignioni, - odpovedá jej muž.

- Na námestí pri kostolíku, - doplní ešte žena.

Na chodbe hotela povie Gorčakov Eugenii, aby chvíľu postála.

- Andrej!

- Zostaň stáť!

- Prečo?

- ...si taká krásna v tomto svetle... really, really... – šušle Rus posadnutý hľadaním krásy... krásy ale v Bohu, nie v žene, aby sme si rozumeli...

Eugenia sa usmeje, tvár sa jej rozžiari nádejou, vari konečne úspech? Vyhrala? Začína koketovať (je to najslabší moment filmu, mizerný herecký výkon Domiziany Giordano, musela to byť pre ňu nekonečná slasť počúvať Tarkovského „výlevy“, explikácie jej postavy), uvoľnená blúzka náhle odkryje plné ňadrá... No Gorčakov chce iba oznámiť, že v tej chvíli sa ona stáva „nosiiteľkou skutočného princípu krásy“... Nebola to erotická hra, žiaľ, išlo znova o pravdu. Prekladateľka to pochopí vo chvíli, keď sa Gorčakov zamyslí...

- Vieš, mám pocit, že začínam rozumieť...

- Čo rozumieš? – Eugenia stráca nadšený výraz, už tuší, čo príde... „prekliata filozofia“.

- Ty si čo myslíš, prečo zavrel rodinu na dlhých sedem rokov?

- Odkiaľ to mám vedieť? – stuhne žena, o ktorú „nie je záujem“, a odíde. Gorčakov sklonom hlavy dáva najavo, že chápe, aké slová mali nasledovať, lenže práve ony sú jedny z tých, ktoré „stratili význam“, označujú totiž svet, ktorý ho bytostne nezaujímá. Zostáva v tme sám. V pozadí, v druhom pláne obrazu, sa leskne podlaha vzorne čistého hotela a do tmy žiari vo vestibule osvetlená socha, jedna z replík klasického ideálu gréckej krásy. Láska môže byť jedine platonická...

Gorčakov prišiel navštíviť Domenica. Jeho starý dom, vlastne bývalé panské sídlo, s vysokou trávou pred vstupnou bránou má rôzne typy okenných mreží, tvary a veľkosti okien (jedno je zamurované, pokryté ľúbezne disharmonickou postmodernou štruktúrou) a tie vystavujú chaos slohov a štýlov, výsmech dokonalosti, ideálu architektúry, sú však zároveň vyznaním Domenicových hodnôt – zamrežovaný je tak hlavne „život za oknami“, domy už dávno prestali byť ulitou života, ako už „v každom kostole nebýva Boh“... Preto si Domenico vystaval svoj „chrám zraneného srdca“, je to jeho „Izba splnených želaní“, tu má možnosť každý deň spoznať sám seba a tak sa zároveň odhodlávať k záverečnému činu, lebo „treba urobiť niečo veľké“.

- Á, tak tu je, – oznamuje taxikár, šťastný, že našiel svoj cieľ. – Dovidenia.

-
- Ďakujem pekne, - povie Gorčakov.
 - Dobrý deň, - pozdraví slušne Eugeniu.
 - Dobrý deň, - odzdraví ona.

Malý muž odchádza, zostávajú Gorčakov, Eugenia a na nadvihnutom bicykli sediaci Domenico, ktorý intenzívne tlačí pedále, poctivo zaberá, hoci jeho bicykel stojí na mieste... (Tento motív sa formálne viaže k známym námetom vo výtvarnom umení, keď dieťa alebo mladá žena poháňa paličkou koleso - symbol vyjadruje márnosť vecí pozemských, azda aj neprestajné krútenie „karmického“ kolesa opakujúcich sa životov... Domenico tento motív potvrdzuje ako pravdivý, alebo ho karikuje a nadužívaním prijíma, keďže muž ako on, „ktorý nie je hlúpy“, vykonáva čosi také bizarné vytrvalo a bez odдыхu, akoby to bolo to hlavné či jediné, čo sa dá v živote stihnúť. Akoby totiž hovoril: aj tak sa nič viac urobiť nedá.)

- Dobrý deň, - začne Eugenia opäť slušne. - Pozrite, je tu so mnou ruský spisovateľ, je známy...

- Môj život je celkom normálny. Nie je na ňom nič zaujímavé pre ruského spisovateľa, - dostane okamžitú odpoveď. Domenico sa so ženou rozprávať nebude.

- To je pravda, ale povedali nám, že máte peknú životnú skúsenosť...

- Áno, áno, aj ja som to čítal v novinách, - Domenico sa vyjadrí ľahostajne, Prekladateľku si nevšima.

- Prečo s ním nechcete hovoriť?

- Neoplatí sa to.

- To je možné, ale tento muž prichádza až z Moskvy.

- Kvôli mne?

- Áno, - povie Eugenia automaticky a teraz sa dá povedať, že sa naozaj snaží, ale klamať je zvyknutá...

- Prichádza z takej diaľky... - Domenico zlezie z bicykla a zmizne v útrobach domu. Eugenia sa pomalým krokom vracia k básnikovi, ten ako malý chlapec stojí v bezpečnej vzdialenosti. Opäť máme možnosť vidieť okná s rôznymi tvarmi mreží, výtvarná štylizácia pripomína snahu naivistického maliara stvárniť „škaradosť“, no práve jednoduchosť a originálna tvár Tarkovského estetizácie, ktorú by si mohol dať patentovať pod názvom „zapečatený čas vo filme“, spôsobujú tú umelcom vždy vytúženú „akceptáciu“ v oku diváka, a to do takej miery, že ono práve „rozklad“ vníma ako svojbytnú organizáciu samotného ideálu krásy.

- Čo povedal? - Gorčakov sa pýta ako chlapec, ktorý u mladšej sestry testuje reakciu otca na rozbité auto.

- Nechcelo sa mu s tebou hovoriť... Ideme!

- Prečo odchádzame? Skús to ešte raz, je to veľmi dôležité, - nalieha, ale sám nejde, bojí sa konfrontácie.

Eugenia sa znova vráti, rezkým krokom prechádza od nesmelého básnika späť k bláznovi lekárovi, ktorý už opäť veselo bicykluje.

- Počúvajte, prosím vás, prepáčte, nemôžete na chvíľu zastať?

- Chod'te, chod'te! - Domenico je už otvorene bezočivý (bráni sa aj teatrálnym gestom zdvihnutia rúk nad hlavu, teda hrá „ako herec“ na javisku falošnú hystériu „obľetovanej ženy“). Eugenia má ale práve dosť týchto homosexuálnych hier medzi dvoma debilmi.

- Tak vidíš! - zakričí smerom, kde stojí Gorčakov. Nahnevane sa vracia a tentoraz už naposledy. Gorčakov sa jej veľmi nezvyčajne, takmer hrubo dotkne - zdrapí ju za rukáv kabáta.

- Kam ideš? Urazil ťa?

A to nemal robiť.

- Ty si ten, ktorý ma uráža, nie on, on je len blázon, rozumieš? Nezáleží na mne, či hovorí alebo nehovorí... Je mi to ľúto, ale idem... Ak je to pre teba také dôležité, skús to ty, veď sa dokážeš dorozumieť. Ak sa ti nepáči, ako prekladám, tak mi to povedz jasne. No ja nielenže dobre prekladám, ale aj zlepšujem to, čo hovoria tí, ktorí ma používajú. Idem naspäť do Ríma. Čo sa mňa týka, cesta sa skončila, - a odíde.

- V poriadku, - lakonicky komentuje Gorčakov.

Zahrmí.

U Tarkovského je skutočne málo takýchto humorných miest... Keby sme „preklad“ na chvíľu vyňali zo súvislosti filmu, teda by sme v tejto činnosti nevideli zahmlievanie skutočného významu slova a predovšetkým potvrdenie „nemožnosti pochopenia“ - ale, naopak, by sme o preklade hovorili ako o jednej z najnáročnejších duchovných disciplín určených len „elitným duchom“, ktorí skúmajú energetickú hodnotu slova zakladajúcu hĺbku jeho významu, a teda jeho pravdivosť, považovali by sme túto disciplínu za rovnoprávnú filozofii, pretože takisto ako ona je bytostným váhaním a neistotou, snahou pomenovať význam tak, ako bol myslený jeho pôvodcom, potom by bolo prinajmenšom vtipné, že táto žena, ktorá už trikrát za sebou čomusi „nerozumela“ a pýta si vysvetlenie, vyhlási, že nielenže dobre „prekladá“, ale ešte aj „zlepšuje“ pôvodný význam slov.

Nie je to len problém hlúposti alebo pýchy – ona pre vrodenu vnútornú nedostatočnosť abstrahuje od nutnosti slova pomenovať svet ako celok, teda sice „transcenduje“, no bez nároku zostúpiť k už danému zmyslu vôbec. A nielenže si myslí, že keď ona myslí, tak automaticky správne, ale nekriticky predpokladá, že svojim uvažovaním nevyhnutne musí zlepšovať pôvodný, teda akoby nedostatočný význam slova. Ak sa Prekladateľka pokladá za „nového stvoriteľa“ slova, poukazuje to na slepačiu namyslenosť tejto „osobnosti“, navyše samu seba pokladá v pozitívnom zmysle za „používanú“, čo je v priamom rozpore s autoreflexiou akejkoľvek dostatočne diferencovanej individuality.

Gorčakov sa postaví k Domenicovi a skúsi, či má dobre dofúknutú pneumatiku. Ako dvaja chlapci na dedine, stretnú sa, obzerajú bicykel a vždy niečo príde, slovko zviaže druhé, ukáže sa „témička“, nastane „veľký dialóg“ pod bielymi oblakmi...

– Prepáčte, myslím, že viem, prečo to robíš, – povie Gorčakov, neisto sa opierajúc o múr domu.

– Čo? Bicyklovanie?

– Nie, nie, skôr... to s tvou rodinou.

– Som unavený.

Domenico „zastane“, pomaly zlezie dolu a vojde dovnútra, pes beží za ním.

Gorčakov vchádza do domu. (Po dialógu s Eugeniou „vypadne z obrazu“ chladnej krásy reprezentovanej sochou ženy na chodbe hotela smerom dole a pred vstupom do Domenicovho domu sa opäť „vynorí“, vyskočí či vhpne tentoraz do obrazu, ktorý naozaj miluje, zdola nahor. Takisto to robí aj jeho pes, keď prechádza zo sna k nemu samému, aby sa nechal poískať na temene. Vizuálna hra zdôrazňuje „pád“ v prostredí, ktoré je pre Gorčakova neprijateľné, naopak, poukazuje na „rast“ postavy vo chvíli, keď vstupuje do priestoru tvoreného s duchovným zámerom.)

Gorčakov otvára dvojkrídlové dvere (tie sú takmer vernou kópiou dverí zo Stalkerovho bytu) a prechádza do miestnosti, v ktorej je na zemi rozložený model krajiny z hliny, trávy, kamenia, plný vody tam, kade vedie koryto rieky. Reliéf prechádza do zeme empiricky overiteľnej a tá leží priamo za oknom. Detailný záber zdôrazňuje, že medzi nimi niet žiadneho rozdielu, voľným okom realitu od ilúzie nerozpoznáš, potrebuješ teda duchovný nástroj... Model je podobným „ideálom“ krásnej krajiny, ako je katedrála modelom ideálu srdca

horiaceho vierou – obe sú od Boha, ale staval ich človek, boho-
človek, pretože už nepopierateľný stvoriteľ, a niet znaku diferencie
medzi „malou krajinou“, modelom a skutočným svetom tam vonku,
takže človek je ako Boh – vlastne je z praxe jasné, ničím nepopie-
rateľné, že to človek je tým, ktorý je...

Otvorením dverí v Domenicovom dome prináša Tarkovskij aj nový
prvok do starého motívu, realizmus či priam modelársky verizmus
novostvoreného sveta... Púšť v Stalkerovi bola predsa len abstrak-
ciou, viac surrealistickým motívom než racionálne explikovateľným
významom, čiže obsahovým znamením s tajomným kontextom, bola
len napoly čitateľným dobrodružným uvedením do viac formálnej
dimenzie Zóny než zobrazením jej obsahovej charakteristiky, jas-
ným symbolom, skrytým posolstvom. Kôpkam „akože“ piesku síce
nechýbajú znaky podobnosti s veľkým územím sveta, ale nie sú no-
siteľom špecifického jadra vecí, umeleckej metafory, ktorá zakladá
silu vyjadrenia tvorcu, jeho aj racionálne obhájiteľného postoja.

V *Nostalгии* sa začína odvíjať nová línia (naplno zarezonuje v *Obe-
ti*), tá spája materiálnu realizáciu mohutného, plastického korpusu
s vpečatenou ideou „vnútornej pravdy“. Ide o motív „presného“ pre-
nesenia obrazu originálu do tvaru jeho kópie vo výslednom filozofic-
kom postoji. Zrkadlový odraz vecí pre postavu nadmieru dôležitých
(krajina, dom) vzniká vždy rukou hrdinu samotného a vystavením na
porovnanie s originálom stáva sa dôkazom prítomnosti základnej
stvoriteľskej myšlienky stelesnenej v človeku. Tým, ako organicky
sú tieto kópie včleňované do živého organizmu reality spolu s či-
rou filozofickou ideou, vzniká nová výtvarná licencia, ktorá štýlovou
originalitou a literárnou hĺbkou nielen pomáha vnášať do kontextu
nový význam, umelecky výsostnejší a aj z čisto dizajnérskeho hľa-
diska „noblesný“, ale sama v sebe je ona metóda vynálezom jazyka,
obrazovým objavom variantného spôsobu podania posolstva vo fil-
movom médiu, teda vyjadrením už vždy na úrovni tých, ktorí „módu“
ideou iniciujú.

Krajina v Domenicovom dome bola stvorená človekom, ako bola
tá za oknom tvorená kedysi Bohom, a ak Boha viedla k takému činu
zásadná nespokojnosť s daným stavom vecí a nekonečná, nese-
becká láska, podobná bola i motivácia ľudská (lebo ako hore, tak
i dolu).

Domenico, neúspešný lekár vlastnej rodiny, stvoril ako Boh novú
realitu, aby v nej býval pod zákonom $1 + 1 = 1$... A tak sa stal defi-

nitívne slobodným. Mohol by tým skončiť, ale keďže v nirváne sa žiť nedá a živá duša sa vždy vracia, odkiaľ vyšla, teda do sveta ľudí, je zrejmé, že v stave absolútneho odhalenia musí opäť naraziť na pôvod svojich bolesti a byť zasa zasiahnutá dôvodom prvotného úteku. Keď sa Domenico zo svojho trónu vybojovanej a dokonale dokonanej vernosti Bohu vráti na námestie, lebo peklo je to miesto, kde treba pracovať, stretáva sa presne s onou „prvou zo všetkých bolesti“. Vtedy hrozbu veľkého konca „originálu“, teda planéty Zem, svetovej duše a všetkých duší vôbec, premieňa na bolestný zánik „kópie“, teda svojho tela a vlastnej duše, inak tiež jedinej a neopakovateľnej – v nádeji a viere, že práve táto zámena zachráni všetko. Domenico najskôr prehliadol samovražednú orientáciu „descartovského“ sveta a vzdal sa účasti na ňom, v prielome do nového priestoru neviazanosti zákonmi profánneho, pokúsil sa o záchranu vlastnej rodiny, no aj to bola len malovernosť, egoistický akt, pretože ozajstná sloboda predpokladá buď záchranu všetkých, alebo len seba samého. Domenico odložil poznanie, aby sa pokoril v absolútnej viere, teraz už len modré nebo nad ním a mravný zákon v jeho srdci – nič iné ako skutočne spasiteľský čin ho už nečaká. Najväčšie veci robia ľudia, ktorí sú na dne, ale keďže hmotný svet visí dolu hlavou v tom väčšom, ideálnom, ich dno je v skutočnosti vrcholom každého ľudského snaženia, a keďže najvyšším bodom sebapoznania je slobodnou vôľou vedený čin, jedine „kniežatá v prachu“ skutočne vstupujú do sveta „rabov na paripách“, aby ho naozaj, a teda empiricky citeľným spôsobom premieňali k lepšiemu.

Gorčakov v hlbokom duchovnom úzase hľadá na model krajiny pred sebou.

– Tak kde trčíš? Pod' dnu! – zakričí Domenico, len čo mu totiž Rus pochválil bicykel, zmenil názor.

Prekvapený básnik sa pohne ďalej, v interiéri sa ozýva zvuk cirkulárky. (Tento motív použil aj Bergman v *Dotyku* na zdôraznenie opustenosti bytu mileneckej dvojice.)

Ozve sa krátky motív z Beethovena, ktorý povyšuje príchod Gorčakova do samotného priestranstva na prekročenie slávobrány. Prvý dlhý záber v Domenicovom dome vypovie všetko o Tarkovského ideále krásy. Na stene trpiacej zubom času visí svätý obrázok a vedľa remence – nástroje flagelantov, k stropu sa ťahá rebrik (odkazuje na Jakubov sen), okno je zahľtené popínavou zeleňou a tá je znútra prekrytá hustým vzorom ťažkej, no stále ešte priehľadnej

záclony, v rohu je „slepé zrkadlo“, poznačené vekom tak, že Gorčakov, ktorý sa v ňom chvíľu študuje, nemôže už vidieť svoju tvár, a keď sa obzrie vedľa, vidí pred drobiacou sa stenou (rozpadáva sa takým spôsobom, že pripomína zničenú obriu mapu sveta), ako na drevenej poličke kraľuje pažitka. Budík, prázdna fľaša, stará nádoba na víno (roh) a trsy makovic v podobe šípov strieľajúcich do priestoru chránia tento kus skutočného Božieho tela v štýle starých Holanďanov – krásu a smrť, smrť krásy, krásu smrti – túto hmotnú elégiu o nezmyselnosti stvoreného v nádhernom rembrandtovskom svetle. Gorčakov stojí celkom nečakane pred svojim Stalkerom.

– Počul si, to bol Beethoven, – hovorí Domenico. Rus postupne začína chápať „bezdôvodnú“ prítomnosť vecí povytíraných z ich prirodzeného prostredia, sú to „zachránené zvieratá z každého druhu“, zanikajúce podoby prirodzeného sveta. Domenicov dom je Stalkerovou knižnicou prevedenou do obrazov, jeho malou súkromnou Zónou, kam sa vysťahoval z krajiny pred potopou – a počas nej. Gorčakov vrasť do jeho „nadreálnej reality“, necháva sa strhnúť ako colník, ktorý nasleduje volajúceho...

Básnik hľadá na zátiešie a kamera, zobrazujúca jeho tvár z profilu, pomaly ju stráca a opäť objavuje na druhej strane (podobný princíp zjavenia sa postavy „za zrkadlom“ poznáme zo scény rozhovoru Rubľova s mýtym Teofanom Grékom).

Zo šerosvitu pri poličke vystupuje bábka s prázdnyimi, vypálenými očami (fotografia z Hirošimy) – v *Zrkadle* by bol možno takýto záber nasťahovaný samostatne, ako archívny materiál, tu však tvorí organickú súčasť „stvoreného sveta“ v celej jeho paradoxálnej rozmanitosti. Ľudská dokonalosť v podobe hudobného génia či možnosť vnímania estetických ideálov sa na jednom mieste brutálne konfrontuje s mizériou ďalšej schopnosti človeka podávať veľké výkony.

Domenico nesie v ruke štuflom uzavretú fľašu oleja, zdvihne dlaň pred Gorčakova a obradne si na ňu olej „leje“:

– Kvapka a ďalšia kvapka. Vznikne väčšia kvapka, nič viac, – ukaže ruku ako dôkaz. Je to snaha predviesť márnosť akejkol'vek ľudskej činnosti, nemožnosť „pohnúť“ s materiálom, zmeniť ju, pretvoriť? Alebo stoický návrh na koexistenciu s prírodou prostredníctvom prijatia jej dokonalosti ako nemenného faktu? Tarkovskij tu cituje aj svoje vlastné názory na vodu, o ktorej tvrdí, že je nielen jedným z najviac kinematografických prvkov (pretože je flexibilná, transparentná, nedeliteľná vo svojej podstate a prepúšťa svetlo), ale záro-

veň ho fascinuje, že spojenie akéhokoľvek množstva vody vytvorí vždy len jednu molekulu. Z tohto faktu by sme mohli usudzovať na jeho tendenciu pátrať po prajednote vecí, po spoločnom základe všetkého, čo sa javí ako rozmanité, nespojiteľné... Voda je zároveň nepokoriteľná, nezlomiteľná, nedá sa rastom či násilím organizovať alebo zbaviť svojej podstaty a tieto hodnoty Tarkovskij miluje...

Gorčakov sa na vtipе o kvapke z dvoch kvapiek zasmeje a vyberie si cigaretu.

– Môžem? – spýta sa slušne.

– Jasné, – pokojne odpovedá Domenico. – Keď neviem, čo povedať, tiež si dám zapáliť cigaretu, ale nikdy som sa nenaučil fajčiť. Je to príťažké, človek sa musí naučiť nefajčiť, urobiť niečo dôležité...

– Čo?

Obaja sa chvíľu motajú v stále sa premieňajúcom svetelnom chráme „nového zasvätenia“. Tarkovskij rád zobrazuje priebeh iniciačného rituálu, keď majster pomalým tlakom z mnohých strán privádza učňa k pravde. Nie je to jednoduchý proces, človek sa bráni poslaniu, zapiera nohy do zeme, nechce ísť za hlasom pravdy a tak sa trápiť, doslova čumieť na ničotu zblízka, lebo to pre nikoho nie je v ničom príjemné.

Gorčakov vstúpi aj do Domenicovej „obývačky“, ktorá pripomína jeden z interiérových priestorov domu v Zóne, ak by sme ju nemali považovať priamo za „Izbu splnených želaní“, teraz len obsadenú nevyhnutným mobiliárom. Je to tiež hala „bývanej výroby“, cez zdevastovanú strechu prší a voda by dopadala aj na posteľ, keby nad ňu Domenico nebol natiahol veľký igelit (tvorom a transparentnosťou materiálu sa približuje symbolu siete, v tom prípade je voda v sieti samozrejmým zázrakom a potvrdením princípu $1 + 1 = 1$, ktorý má Domenico napísaný hneď vedľa na stene). Voda padá na mokrú podlahu a do džbánov i váz rozostavených po zemi, svetlo sólovo tancuje v tejto symfónii tieňov tvorených prúdmi vody stekajúcimi po skle, tu sa prelínajú farebné valéry tmavnejšie hnede a iskrivé štruktúry odrazov samotných fliaš.

– Piješ víno? – Domenico podáva Gorčakovovi krajec chleba a pohár červeného vína („toto je moje telo a toto je moja krv“), ten s úsmevom a gestom vďaky prijíma.

Tentoraz sa zasa Domenico nedôverčivo pozerá do zrkadla, nachádza v ňom tvár starca zničeného pravdou o živote, je nespokojný, nedôverčivý sám k sebe, akoby sa pýtal: „Urobil som maximum

toho, čo som mohol?“ Tlačí si do úst kúsok striedky. Gorčakov pozoruje triešť vody padajúcu na fľaše (ideál krásy). Zavládla spoločná chvíľa meditácie v tichu, dlhý tok plynutia času v nostalgickom tavení duše v prázdne nekonečna, magický moment súzvuku bez slov, bod totálneho porozumenia v obapolnej účasti na sebe i iných, zázrak pre každého a dôvod byť vďačný tomu, kto takto dáva...

– Treba mať väčšie myšlienky, – preruší skrytú slávnosť Domenico, ktorý žuje striedku s otvorenými ústami ako nevychovaný sedliak zvyknutý naplno púšťať vetry na večeri u svojej dementnej matky.

– Čo? – celkom civilne sa spýta Gorčakov ešte stále jednou nohou v chráme nesmrteľnosti. – Áno, áno... – pritaká neochotne a položí prázdny pohárik na policičku, čo o to, vínko bolo chutné... Vytušil však pascu.

Domenico si sputuje svedomie, obrátený skloneným čelom k oknu „zamurovanému“ živou zeleňou i štruktúrou záclony, pred zatieneným priehľadom na svet sa kajá.

– ...v minulosti som bol sebec, chcel som zachrániť svoju rodinu, ale človek musí zachrániť všetkých... celý svet...

– Ako?

– Je to celkom jednoduché, – zoberie horiacu sviečku do oboch rúk a drží si ju pred tvárou. – Vidiš tú sviečku?

– Áno, dobre... – pritakáva Gorčakov.

Domenico prudko sfúkne plameň.

– Prečo hovoríš „áno, dobre“?! Zneisťuješ ma. Treba prejsť cez vodu s horiacou sviečkou.

– Akú vodu? Čo? – nechápe ruský umelec, postupne zaťažovaný poslaním.

– Teplú vodu... bazén sv. Kataríny... tam vedľa hotela, pariacu sa vodu...

– V poriadku. Kedy?

– Hneď. Ja to už nedokážem, nechcú to... Len čo tú sviečku zažnem a vojdem do vody, vyhadzujú ma. Kričia: Si šíalený! Rozumieš?

– No dobre, – Gorčakov súhlasí prirýchlo, a keď je pokarhaný zato, že situáciu dostatočne „neprežil“, pozerá sa na Domenica zospodu ako žiak trestaný prísny učiteľom.

– Prečo dobre? Práveže nie dobre! – Domenico sa opäť postaví tvárou k oknu, šepká a prosí: – Pomôž mi, pomôž mi...

– Áno, dobre, ale... dobre, iste... – váhavo jachtá básnik, na ktorého sa naložilo zrazu priveľa. Otázne je, či Gorčakov chápe, čo

tým Domenico myslí, či sa vlastne v kútiku duše nezačína prikláňať k názorom rekreatantov z bazéna...

– Kde je ten Rus, čo chce odísť do Bagnioni? Taxík je tu! – počuť spoza okna náhle mužský hlas.

Domenico podáva malú sviečku so sklonenou hlavou (magické odovzdávanie posolstva) a básnik si ju vezme, prejde však len pár krokov a položí ju na skriňu. Domenico si to všimne a pod tlakom jeho pohľadu si Gorčakov „posvätný“ kus vosku zoberie. Poslanie demokraticky prijal.

Aký je to vlastne spasiteľský čin prejsť cez bazén teplej vody, je to magické zaklínadlo, pohanský úklon kameňu, alebo to máme chápať ako Domenicovu snahu o ustavičný krst? Ide vari o prejav naliehavého vnútorného procesu, nevyhnutného, samozrejme, u dôsledných bojovníkov, ktorý buď vždy vyústi do konverzie, alebo sa skončí samovraždou? Je zrejmé, že konverzia by bola pre Domenica znakom ústupu, veď Boh je predsa omnoho priateľskejší a jednoduchšie uchopiteľný než „vec o sebe“ – idea pravdy neposkytujúca nádej. Boh so svojou kauzálnou láskou stojí ďalej od dokonalosti univerzálneho poznania a najmä jeho prijatia než Ono, po ktorom Domenico tak intenzívne pátra. Alebo sú jeho snahy živou a jedinou pravou kristovskou vierou – hereticky vyznávanou v pivnici pod kostolom, „už navždy bez matky cirkvi“? Takéto (konfúzne) signály síce Domenico vydáva, no zase autodeštrukcia je plúvancom do Božej tváre už akokoľvek veriaceho, je pohrdnutím eschatologického prijatia sveta, a teda predovšetkým odmietnutím nádeje, je zásadným „nie“ tak Trojici, ako aj Synovi samotnému, stvoreniu v láske, ale aj sv. Kataríne, či nakoniec aj sebe samému ako človeku skrytého kríža. Kým teda Domenico je?

– Je čas odísť, – Gorčakov sa snaží byť na záver ešte trochu milý. – Ďakujem, – zašepká tiež so sklonenou hlavou v dvojdetale týchto zasvätených ponorených do tieňa... ešte krátka chvíľa najvyššej účasti...

Domenico hovorí, že treba prejsť cez teplú vodu, že on chce „vstúpiť do vody“. Je opäť symptomatické, že v závere filmu je už bazén vypustený, takže Gorčakov nerealizuje priamu obeť, ale iba zástupnú, obetnú modlitbu. Napriek tomu sú jej následky pre neho fatálne. Je to zároveň dôkaz, že bola myslená úprimne. Gorčakov nechce prijať zodpovednosť hneď na prvýkrát. Ponúkanú sviečku síce od Domenica prevezme, no zároveň ju chce potichu odložiť.

Je totiž ťažké byť mravným. Nakoniec, Gorčakov má svojho trápenia dosť. Napriek tomu si „záväzok sľubu“ opäť berie so sebou...

Dvere, cez ktoré Domenico prejde, sú síce osadené v zárubni, no predsa osamelé a „bez steny“ stoja uprostred „Izby“. Rešpektovanie ich „funkcie“ napriek zjavnej, možno smiešnej „dysfunkčnosti“ môžeme považovať za znak dôslednosti, fanatického lipnutia na „ceste“, iracionálnom riešení, ktoré jediné môže byť pravdivé. (Motív takýchto dverí sa v podobnej súvislosti vyskytuje v *Ivanovom detstve*, tam je však dôvodom na paradoxálne chápanie sveta fakt vojnovej deštrukcie.)

Vzápätí sa opäť ukáže aj teoretický výklad Domenicovej filozofie. Na stene, ako sme povedali, je nápis $1 + 1 = 1$, teda na jednej strane opäť paradox ako základ všetkého (výsmech newtonovskému chápaniu fyzikálnych zákonitostí) a znak najhlbšej jednoty zároveň, znamenie nedeliteľného...

Domenico bol možno racionalistický špekulant, ktorý chcel nazrieť dovnútra stroja (aj ľudského tela, zaujímalo ho, ako funguje), avšak táto snaha, no najmä úprimnosť ho prelomila do sveta praktickej mystiky, nezaťaženej cirkevným putom, slobodnej a akosi popri tom, žiadalo by sa povedať „prirodzene“ aj „milostivo“ Božej... Zrodila sa jeho starostlivosť o svet ako taký... Ako Alexander z *Obete* aj Domenico sa zľakol apokalypsy, a takisto ako Alexandrovi neumožňuje bláznovstvo návrat späť, k „Slovu“, tiež Domenico zjednocuje paradoxy v totálnej dôslednosti šialenca, jeho „absolútny princíp“ splýva s veľkým morálnym nárokom jurodivého – zmeniť ľudstvo k lepšiemu. A pritom si nič „hmotné“ neponecháva, lebo by to bola redukcia stupňa jeho zasvätenia. Na rozdiel od Alexandrovej zástupnej obete je jeho obeť priama a neodvolateľná.

Pri básnikovom odchode sa zrazu rozprúdi živý rozhovor.

– Prepáčte, ale prečo práve ja? – musí sa naposledy opýtať otrok zaťažený určením.

– Máš deti?

– Áno, dve, dievča, veľké... A syna, ten je takýto malý...

– A tvoja žena... je pekná?

– Ako Madonna del Parto.

– Piero della Francesca?

– Áno, taká, ale to bolo... – Gorčakov priskočí k Domenicovi a oboma rukami naznačí, že žena stučnela. Smeje sa, ale Domenico zostáva vážny.

– Pôjdeš so sviečkou... aj my v Ríme sa chystáme pripraviť niečo veľké. Niečo obrovské...

Gorčakov odíde, doslova sa stratí a aj pes sa kamsi zatúlal. Domenico je náhle osamotený.

– Zoji, kde si? Zoji, prečo neodpovedáš? Ale, Zoji, vieš, že sa bojím, keď som sám, – Domenica prepadne smrteľná úzkosť. – Viem, na čo myslíš, no teraz koniec, koniec... Nemôžeš vždy myslieť na to isté, – hovorí sám sebe, akoby sa bránil neodbytným predstavám.

Gorčakov ukáže Domenicovi fotku svojej manželky, o ktorej sám povie, že je „krajšia ako madona Piera della Francesca“. Samozrejme, žiadalo by sa dodať, veď bude rodiť...

Domenico posielala Gorčakova pripraviť „príchod baránkov“. Vykonáva teda už teraz Súd a seba pri ňom pokladá za nič. Dôkazom je jeho autodeštrukcia pri poslednej modlitbe. Pritom – hoci najmocnejší vo svojom duchu – má najprirodzenejšie ľudské slabosti, strach ho prepadne ihneď, ako ho opustí pes, Domenico je vtedy ako dieťa, okamžite sa rozplače. Ale nielen samota je dôvodom jeho zúfania, spomienky na rodinu, pamäť a z nej stále sa obnovujúce výčitky svedomia, dôsledky hrozného činu, to všetko prichádza na Domenica v jeho ťažkých stavoch.

V čiernobielej sekvencii vidíme už koniec tejto „strašnej veci“ (z objektívneho pohľadu tretej osoby, pretkaného však dvoma zábermi v reálnom čase na spiaceho psa a potom Domenica, ktorý už spolu s ním zdoláva schody vo svojom dome, kamsi odchádzajú, na tvári starého muža je teraz zreteľná tuposť línií v dôsledku permanentného duševného trápenia)...

Po siedmich rokoch čakania na všeobecný zánik otvorila polícia dom a manželka s deťmi boli opäť slobodní. Domenicova žena z vďačnosti bozkáva policajtovi čižmu. Vedľa nej leží fľaška, z ktorej pomaly vyteká mlieko. (Nie, ženy nikdy nemali a ani nebudú mať šancu pozdvihnúť sa z horizontály, nikdy nepochopia zmysel „iného“, neprežijú „nádej“. Namiesto Spasiteľovej nohy bozkáva žena čižmu strážcu. Ale zase na druhej strane, prečo by mala trpieť pri násilnom bláznovi a žiť zavretá v pivnici?)

Vo zvukovej stope sa stále ozýva cirkulárka, ktorá sprevádzala celú scénu návštevy Gorčakova u Domenica, takže je jasné, že ide o následnú Domenicovu predstavu tesne po básnikovom odchode.

Jeho malý syn beží v košielke nad kolená po schodoch kostola a Domenico uteká za ním, akoby ho chcel chrániť pred pádom.

Rozpriahnuté farárovo náručie si dieťa nevšímne a Domenico sa ho spýta:

– Čo chcete? – akoby nechápal ani samotný dôvod existencie „herca“ v sukňovom kostýme.

Chlapec uteká nielen z „podzemia“, v ktorom bol sedem rokov zavretý, ale predovšetkým z otcovej predstavy o spásе... Ani smrť, ani milosť Pantokratora neprichádzajú a chlapček, ešte anjeli, vyráža na vlastných nohách do sveta (ktorý sa má skončiť) len preto, aby sa naň slobodne pozrel a zhlboka sa nadýchal čerstvého vzduchu plného letných vôní.

Domenico chcel chrániť svoju rodinu uvalením Zákona na ľudí neschopných prijať ho, a nielen to – veď sami sa k takej špecifickej viere nehlásili, bolo to teda z jeho strany násilie, spáchal zločin! Realizácia všeobecného verejného blaha vedie vždy len k hrubému poníženiu ľudskej dôstojnosti a vidíme, že sa tak nedeje iba v historickom kontexte, ale aj doma v kuchyni. Keď si chlapec sadne na schody za krásneho, sparného dňa a opýta sa:

– Ocko, je toto koniec sveta? – nemá mu na to Domenico čo povedať. Zdá sa totiž, že sa planéta Zem práve nerozpadá a že sa, naopak, ešte chvíľu pokrúti, aj keď pri výrazne podlomenom zdraví... Chlapec je nevinný (keďže každá nevinnosť u Tarkovského je zaťažená, aj on si nesie stopu porušenia, znamenie nečistoty pochádzajúce z hmoty; ako dievčaťu v *Zrkadle*, tiež mu na perách hnisá výrazka – už si ho hmotný svet priťahuje, pomaly vykíza z Domenicových rúk, nezachráni ho, nespasí v zárodku, chlapec musí prejsť svoju cestu sám)...

A Domenico naozaj nemá v rukách ani jeden argument, ktorému by chlapec mohol porozumieť – nie, nie je koniec ničoho, ba práve naopak – pre dieťa svitla nová nádej na život na svetle, na čas skutočného života zbaveného šialených indoktrinácií. Domenico sa pokúsil o vraždu svojej rodiny (Gorčakov sa takisto odtrhol od „svojich“, zabíja ich vlastnou neprítomnosťou, obaja sú vinní, patrí im trest)...

„Ocko, je toto koniec sveta?“ je otázka, ktorá bude bývalého lekára trápiť ešte dlho. Ale – „lekár, vylieč sa sám“...

Pred domom Domenico objíma Gorčakova, zrejme si ešte vymenia pár slov, možno básnik potvrdzuje svoju prísahu...

– Dobrý deň, ideme? – pýta sa taxikár z bieleho chrobáka. Gorčakov nastupuje do auta a odchádza úzkou uličkou. Následným strihom sa scéna vracia na to isté miesto, no v inom čase. Presne

na mieste, kde sa Domenico lúčil s Gorčakovom, sa teraz odohráva policajná akcia.

- Späť, odstuňte! - kričí muž, polícia totiž násilím otvorila Domenicov dom.

- Pozeraj, vyťahujú ich von, - počuť vzrušený detský hlas. - Ja som vedel, že v tom dome niekto býva... už veľa rokov... (Tarkovskij scény prehodil, najskôr vidíme „oslobodenú“ rodinu a až potom násilné otváranie domu, Domenico už po návšteve niekam odchádza a potom sa ešte s básnikom objima, v toku obrazov a vnímania deja ako celku to však neprekáža.)

Gorčakova stretnutie výrazne ovplyvnilo, dá sa predpokladať, že náhlym duševným zaťažením natoľko vzrástla jeho vnútorná vitalita, až blúdívá spomienková letargia náhle explodovala do vášnivej „moralizátorskej zúrivosti“. Ak sa totiž na Rusa položí morálny nárok, väčšinou je jeho reakciou neskrývané zúfalstvo... alebo divý mesianizmus. Gorčakov vlastní sviečku, pomocou ktorej spasí svet a tá ho aj bez plameňa páli v dlani... Komu sa pochváli kristovským poslaním?

Rozhodným krokom vchádza do hotela, no ak sa niekto príliš povznesie, svet sa mu pripomenie... Aj teraz je obrátený nostalgik náhle vrhnutý naspäť - rukáv sa mu zachytil o kľučku dverí. Jemný ruský humor je nenápadný, určený len tým bláznom, ktorí trpeli mnoho a hlavne „zbytočne“.

Gorčakov otvorí dvere na svojej hotelovej izbe. Aké trpké... na posteli sedí Eugenia v priesvitných šatách a v necudnej póze (motív by sa mohol volať „Madona s rozťahnutými nohami“), ešte mokrá po búrke, suší si vlasy ticho pradúcim fénom. Gorčakov sa zhnušene odvráti, nesie v sebe obrovskú ideu a zrazu takéto niečo...

- Prestala mi v kúpeľni tiecť voda. Dúfam, že ma preto nezabiješ.

- Myslel som, že si odcestovala.

- Nie, ešte som tu.

- To je lepšie...

- Tvoj výraz hovorí niečo celkom iné.

- Čo?

- No dobre...

Gorčakov si prisadne na posteľ. Eugenia sa na neho v napätí pozerá. Možno nakoniec, na posledný pokus...

- Pozri, čo mi dal, - ukazuje malú sviečku.

- Kto?

- Domenico.

Tu musíme riskovať vyhlásenie, že sme na jedinom „really, really“ humornom mieste v celej Tarkovského filmografii. Vskutku je kúsok vosku, ktorý Gorčakov ukazuje Eugenie, aj vážnym motívom, veď sviečka je súčasťou modlitby a v jeho rukách už aj nástrojom na spásu sveta – avšak zároveň je tento „malý predmet“ Gorčakovovou jasnou sťažnosťou na neschopnosť byť mužom, prejavom mužského kastračného komplexu (a vrcholne infantilným), lebo cez dekompenzovaný falický symbol poukazom na strach z odňatia pohlavia. Je to zároveň podvedomé priznanie sa k impotencii alebo sťažnosť matke, prejav lásky voči nej, totiž syn akoby hovoril: „Vzdal som sa svojej sexuality, lebo ťa nechcem dobýjať ako muž, naopak, chcem byť tebou vlastnený ako dieťa, lebo jedine tak môžem byť naozaj šťastný.“ Priamy styk ruskej ženy s Eugeniou je dôkazom básnikovej identifikácie ženy – prípadne milenky – so ženou, ktorá je projekciou vlastnej matky a o ktorej básnik sníva, že je ňou nosený. Tento motív sa neustále opakuje – poznáme ho zo *Zrkadla*, kde je explicitný, v *Stalkerovi* je vzťah Manželky k duchovnému vodcovi takisto len asexuálnou láskou matky a syna (ako erotický je teda incestom, tu je potom invalidná dcéra možným trestom za „hriech“), opakuje sa v *Nostalgii* a mohutne šifrovaný vrcholí v *Obeti*, kde ho už nachádzame v dokonale rafinovanej podobe vzťahu Alexandra akoby k dvom matkám naraz.

No Eugenia nechce byť matkou, hľadá sexuálnu slasť. Preto je jej reakcia už prudko negatívna, namiesto šarmu a elánu, priamej výzvy na styk, ktorý by od muža-dobyvateľa očakávala, narazila na prostotu a hravosť, doslova nenáročnú úprimnosť okamžitého porazenectva, teda na „tretie pohlavie“, človeka bez záujmu o sex. Je príznačné pre dispozíciu ženy, a ona svoju hranicu väčšinou nedokáže prekročiť, že odmietnutie chápe plošne, ako pohrdnutie jej osobnosťou... A keďže sa tak deje už po tretikrát, ovládne ju pud, ním jediným sa dokáže brániť – nenávisť k mužovi, snaha deštruovať ho, zničiť tak, aby to neprežil. Zase je len tragikomické, že ho zasahuje na miestach, o ktorých by – po intelektuálnej úvahe – mala predpokladať, že sú necitlivé (na rozdiel od nej napríklad manželka najuctievanejšieho samovraha a zároveň najväčšieho činiteľa zákona Obce, v dejinách pikantne známa svojím hysterizmom a „zlým správaním“ k mužovi, vydáva na vrchole zúfalstva namiesto výbuchu hnevu len kvilivú prosbu. Ono síce historicky neoveriteľné, no predsa z hľadiska výkladu našej veci psychologicky zásadné

„Sokrates, veď aj ja mám riť“ expanduje Xantipu na čelo všetkých žien trestaných prírodou až príliš kruto tam, kde vinné naozaj nie sú). Eugenia vyskočí z postele a postaví sa k zrkadlu v krásnom historickom ráme. Jej reakcia je teda neskrývane „hysterická a zlá“, ale teda viac-menej oprávnená...

– Prečo sa všetkého bojiš? Si plný komplexov, neslobodný. Myslí, že všetci hľadáte slobodu, stále hovoríte o slobode, ale poviem ti, keď sa vám dostane viac slobody, nebudete vedieť, čo s ňou. Veď ju nepoznáte... Koniec, hotovo... Áno, viem to. Musí to byť táto krajina, vzduch, ktorý tu dýchame, lebo v Moskve, tam som mala krásne stretnutia s výnimočnými ľuďmi... Ale chcela by som vedieť, čo odo mňa chcete? Chcete toto? Na! – odhalí mohutný prsník a ukáže ho Gorčakovovi. Teraz stojí pri okne a vskutku vyzerá ako madona vypadnutá z obrazu či už Fra Angelica, alebo Piera della Francesca, alebo iných klaňajúcich sa svätosti v žene. – Nie, ty nie, to je jasné, ty si niečo ako svätec, zaujímaš sa o madony. Ty si celkom iný... niekto, kto sa vydáva za intelektuála, aby ma mohol zamknúť v dome... Je to vôbec možné, že nestretnem žiadneho normálneho muža? Nehovorím o tebe, ty si najhorší zo všetkých. Ale sľubujem ti, že sa nevzdám, nájdem toho pravého, už som ho našla! Čaká ma v Ríme. Okrem toho sa veľmi zle obliekaš. Si plný nudy, až po podrážky. Vieš, čo je nudný človek? Poviem ti, to je taký človek, s ktorým radšej ideš do postele, než by si vysvetľoval, že na to nemáš chuť.

– Ale čo to rozprávaš, Eugenia...

– Rozumieš predsa, nie? Rozumieš tomu... že som sa ocitla v trápnej situácii. Koniec... preč... – pokračuje ďalej bohyňa sexu, nervózne sa prechádza po hotelovej izbe, odhodí kefu na vlasy tak prudko, že rozmláti sklo. Vo chvíli vrcholiaceho hnevu jej spod priesvitných šiat žiaria obrysy krásnych dlhých nôh.

– Chcela by som desať dní spať a vygumovať ťa zo svojej hlavy. No možno nie je čo gumovať, možno vôbec neexistuješ. Je to výlučne môj problém. Nevie, prečo sa mi páčia hlupáci, to je to... muži bez skutočného šarmu, rozumieš? Ale jedno musíš vedieť, vyzerám ešte mladá, no už rozumiem tomu, čo je to šarm... Preč, preč... Vieš čo? Keď som sa s tebou zoznámila, ešte v tú noc som mala sen o veľkom červovi, mal veľa nôh, padol mi na hlavu, pohrýzol ma pod vlasy, bolo to niečo jedovaté... Stále som sa snažila hlavou naraziť, až kým to nechutné zviera nespadlo na zem, a snažila som

sa to roztlačíť, kým sa to nedostalo ku skrini, ale nešlo to... lebo som vždy trafila vedľa. Nemohlo sa mi to podariť, nemohlo sa mi to podariť... Od tej noci si stále prehrabujem vlasy. Našťastie nebolo medzi nami nič intímne. Už pri pomyslení na to sa mi chce vracaf.

Gorčakov odchádza na chodbu, zašomrúc si sám pre seba:

- Zbláznila sa.

Žena vyjde za ním.

- Bež za svojou ženou! A predsa si ju takmer podviedol! Si prasa ako všetci ostatní, dokonca ešte horší!

- A čo ešte?

- Si pokrytec!

Gorčakov ju udrie po zadku. Napriek tomu, že to urobí veľmi decentne, pustí sa mu z nosa krv. Muž s dieťaťom na rukách, ktorý bol svedkom chodbovej scény, sa pohne ku schodom...

- Čo sa stalo? - pýta sa žena so psikom, ktorá okamžite vojde do uvoľnenej plochy scény.

- Nič, nič, choďte, choďte! - Gorčakov odpovedá po rusky.

- Rozumiem... Panebože, teraz aj pán generál s tou svojou čínskou hudbou! Ale nepodari sa vám vyštvaf ma odtiaľto! - hneď to celé berie na seba „stará dáma“, lebo svet sa spriahol proti nej...

- Čort... - hovorí Gorčakov na jej adresu, ale i sám sebe. Ako slušný človek, navyše Rus, nechce pošpiniť čistotu Západu svojou otrockou krvou, preto ju nemotorne stiera z podlahy vreckovkou.

Tým, že Gorčakov (alter ego Tarkovského) nezískal svoju matku, trpí teraz frustráciou z prvého, zásadného neúspechu. Jeho vzťah k ženám sa nemohol vyvinúť pozitívne. Pretože sa však nejako vyvíjať musel, stal sa z neho syndróm automatického odmietnutia, ktorý akúkoľvek ženu ohrozujúcu sexom postavenie vysnenej matky stavia do pozície nepriateľa. Uspokojenie zo vzťahov k ženám sa potom takisto obracia - Gorčakov je šťastný vtedy, ak je ženami nenávidený, a čím viac odporu mu ženy prejavia, tým si je istejší sám sebou, svojou absolútnou oddanosťou matke (sen o červovi je vlastne pre Tarkovského „autoerotickou fantáziou“, ktorou sa stavia do pozície ne-muža hodného len najhlbšieho pohrdania). Gorčakov „hrá“ chlapa ochotného za „pravú“ existenciu, teda za najväčšiu lásku, aká kedy bola, obetovať všetky vzťahy s ostatnými ženami, tiché i fyzické súvzťažnosti, svojou podstatou vždy hroziace, že zdefraudujú jeho ideál smrtonosnou hrdzou fyziologických žiadostivostí. Čím väčšie pokorenie, prejav hnusu či vynútenej ľa-

hostajnosti zo strany žien, tým vyššie obranné valy frustrovaného ega a pevnejšie vedomie neporazitelnosti vlastného Ja, založeného však na falošnej viere. Lebo táto sila môže byť najnedobytnejšou pevnosťou len vtedy, keď je zároveň aj divadlom, teda ak sa „víťaz“ v procese boja premieňa na obeť. Muž môže vždy nanovo svojou ignoranciou ponižovať ženu ako bezcennú a tá zase, zúriva z pudevovej nenávisti, ubíja ho všetkými zbraňami, verbálne či fyzicky, až kým sa jej tesáky nezafarbia načerveno... Ak však predstaviteľ tejto tragikomédie osamie, stratí sa motivácia bludu, realita opustenosti rozovrie chladnú náruč a prichádza pravé peklo, utrpenie z pravdy, výčitky svedomia za činy voči všetkým „milým, drahým, milovaným, nežným, vzácnym, krásnym“ a krv sa valí prúdom...

Eugenia definitívne odchádza, drobčí po schodoch na vysokých opätkoch, zavalená batožinou, no predsa len sa pristaví vo svetle, v ktorom „je taká krásna“ (na hlave má čiapku nápadne pripomínajúcu pokrývku hlavy Madonny del Parto). Chcela odovzdať básnikovi jeden list, ale teraz sa rozhodla, že si ho opäť prečíta sama. Keď si nájde to správne postavenie – ako herečka na javisku vytvorí pózu čítajúcej ženy – z obrazu prekvapujúco prehovorí mužský hlas:

„Drahý Platon Nikolajevič, už dva roky som v Taliansku. Boli to dôležité roky pre prácu skladateľa, ako aj pre môj každodenný život. Mal som dnes v noci zvláštnu nočnú moru... Mal som pripraviť veľkú operu, ktorá mala byť uvedená na grófovom panstve. Prvé dejstvo sa odohrávalo vo veľkom parku s množstvom sôch. Tie predstavovali nahí, nabielo zamaskovaní muži. Nikto sa nesmel pohnúť. Aj ja som hral úlohu jednej z týchto sôch. Vedel som, že mi hrozí strašný trest, ak sa pohnem, lebo náš poručník nás osobne sledoval. Cítil som chlad, ktorý vystupoval od nôh, stál som na mramorovom podklade, zatiaľ čo jesenné lístie padalo na moje vystreté ramená. A predsa som sa nepohol... Ale keď som cítil, že sa musím pohnúť pre vyčerpanie, zobudil som sa. Ovládol ma strašný strach, lebo som zistil, že to nebol sen, ale moja skutočnosť. Mohol by som sa pokúsiť nevrátiť do Ruska, no táto myšlienka ma zabíja, zdá sa mi nemožné, že by som už nikdy nevidel krajinu, v ktorej som sa narodil... brezy, vzduch môjho detstva... Láskyplný pozdrav od Tvojho chudobného, opusteného priateľa... Pavel Sosnovskij.“

Gorčakov prejde v prvom pláne obrazu, vzadu čítajúca žena si ho nevšímne, alebo ho už nechce vidieť? Lahne si na lavicu a usiluje sa zastaviť krvácanie...

List, ktorý čítala Eugenia, písal pred sto rokmi skladateľ Sosnovskij inému mužovi do Ruska. Je zrejmé, že ani po takom čase sa na pocitoch ruského emigranta nič nezmenilo, Gorčakov a Sosnovskij sú spojení tou istou neviditeľnou pupočnou šnúrou, ktorej pretrhnutie spôsobuje najskôr „nostalgiu“ a potom smrť. Predovšetkým sa v liste Sosnovskij priznáva k predstave, že stelesňuje nahého bieleho muža, ktorý pasívne a trpne očakáva trest od svojho pána. Ten mu prikázal „nepohnúť sa“ a samotný pohyb nastane až vtedy, keď už vyčerpanosť dosťupí vrchol. Tento prejav je vyslovene femininny a navyše pôsobí ako príznak sadomasochistickej úchyľky, takej typickej pre pasívne, ženské typy homosexuálov. Predstava jemného lístia padajúceho na biele ramená týraného je dostatočne hodnotná nato, aby sme ju považovali za jasnú a nezameniteľnú osobnú sved' o erotických pocitoch. Tarkovskij má rád typy slabých mužov, no vždy sa akosi pokúša prekryť definíciu ich pohlavnosti niečím závažnejším, čo vyzerá omnoho nutnejšie a naliehavejšie než „len“ sexuálna orientácia. Tak je to už v *Rubľovovi*, kde geniálny maliar bozkáva ruku svojmu priateľovi a prosí ho, aby ho neopúšťal – tu máme ešte dojem, že môže ísť o čistý, duchovný vzťah.

Tarkovskij chodí okolo tejto témy, akoby sa bál, že spadne do hnoja a stane sa „nízkym“, že niečo predá príliš „lacno“ a príde o gloriolu. Na tomto mieste sa teda zo svojho hľadiska trochu „spustil“, paralela medzi Gorčakovom a Sosnovským je priveľmi priama a otvorená nato, aby sme podobné pocity či stavy duše nezačali pripisovať aj samému básnikovi. Je pravda, že tento predpoklad by trochu skomplikoval interpretáciu nielen Gorčakova, ale aj ostatných pasívnych mužov, no zdá sa, že aj Tarkovskému ide predovšetkým o to, aby bol dobýjaný meter za metrom, aby bol odhaľovaný vždy novým a omnoho prekvapivejším spôsobom, akoby totiž chcel, aby sme ním postupovali v rovnakej námahe, akú vyžaduje bludisko pyramidy, tá po objavení mnoho odhalí, no nevydá ľahko hrobku faraóna...

Je ešte, samozrejme, možnosť „zachrániť“ Sosnovského česť a považovať ho za syna, ktorý sa bojí trestu otca (opäť kastračný komplex), a tým ho zaradiť do galérie kafkovských charakterov, kde sa predpokladá radikálny a zásadný odpor k sexu všeobecne. No aj tak statuárnosť symbolov, ich „stuhnutie“ a biela farba nevinosti zvädzajú skôr k interpretácii, že ide o homoeroticky citiaceho muža, ktorý trpí aj tým, že musí svoju inverziu stále vytesňovať, čo ho stojí nemálo vnútorných síl. Tu je zaujímavá predovšetkým mie-

ra telesnosti, ktorá sa nahromadila na jednom mieste, a čo je najčudnejšie, je explicitne pomenovaná. Zvláštne sú totiž už narážky Eugenie, ktorá priamo používa označenia samotnej činnosti, teda vyslovuje slová ako „ísť do postele“, „niečo intímne“, a ani replika, v ktorej si predstavuje samotný koitus s Gorčakovom ako niečo neopísateľne hnusné, po čom sa jej okamžite chce vracať, nie je pre Tarkovského typická a v takejto podobe sa nikde predtým a ani potom nevyskytuje. Existencia pohlavného aktu akoby sa ani veľmi nepripúšťala, a pokiaľ sa naň naráža (*Zrkadlo*, *Obet'*, *Rubl'ov*), je pokrytý symbolom. V tejto časti filmu (a svojej tvorby) sa Tarkovskij rozhodol, že aj on „ohreje starú polievočku“, a to hneď nad silnejším plameňom, takže teraz sa veci hýbu priamo a dá sa povedať, že jeden-dva dialógy by sa už veru uživilí aj v americkom filme, hoci by musel byť „veľmi nezávislý“. Doteraz ani jedna z postáv nijako vášnivo netúžila po sexe a „nič“ sa nevyslovilo nahlas. Dokonca ani Marta v *Obeti*, ktorá azda ani nemá inú funkciu než poradovo zamieňať signály svojich prostitučných tendencií, nepovie Lekárovi priamo, čo chce, ale radšej „symbolicky“ poprosí o pomoc. Je teda vskutku výnimočné, ak v *Nostalgii* vidíme takú otvorenú sexuálnu aktivitu ženy a navyše, že sa u muža zvyčajný a dobre známy „horror feminae“ explicitne pomenuje ako homoerotický motív. Možno však, že zatiaľ čo Tarkovskij telefonoval do Moskvy, dopísal mu starý lišiak Tonino Guerra do scenára takéto chlipnosti.

– Mária... – povie Gorčakov jemným tónom.

V čiernobielej sekvencii sa na posteli zobudí žena s výrazne čiernym obočím a tiež vlasmi (sicilsky typ), tá vystupuje vo všetkých snových obrazoch o Rusku (zrejme ide o postavu Gorčakovovej manželky). Prechádza „moskovským bytom“, ktorý je inak vernou kópiou Autorovho bytu zo *Zrkadla* (aj keď bez čara „sovietskej deštrukcie“), až k vysokým oknám zahaleným husto tkanou záclonou, prudko ju odhrnie. Na rímse sa trepoce biela holubica...

Za škripavo sa otvárajúcimi dverami stojí v krajine chlapček zabalený v hrubom kabátcí siahajúcom mu až po členky, vlčiak, biely kôň a už známe ženy v čiernych vlniakoch – všetci takmer nehybní. Iná žena v čierno-bielom kostýme vyjde von z vidieckeho domu, berie chlapca za ruku. Kamera v odstupe panoramuje po ženách rozostavaných v hĺbke poľa do podôb sôch, obzerajú sa jedna na druhú, niekoho hľadajú... Zúfalo čakajú, trpia jeho neprítomnosťou, aj pes otáča hlavou zneistený náhlym napätím... Z obrazu sála „vnútorná

energia“ skrývanej bolesti. Obzrú sa, teraz všetci spoločne, a za ich hlavami, kdesi nad kominom vidieckeho ruského domu náhle vyjde slnko, zažiarí... Sekvencia je takmer nemá, ozýva sa len vzdialený „ruch“ fyzického sveta, ladenie rádia a dych sprevádzajúci úzkostlivé sny.

Na rozdiel od *Zrkadla* sú všetky tieto obrazy detstva (či absolútnej Rusi) chladné (dokonca poznačené snahou priehľadným trikom dosiahnuť želaný vizuálny efekt), stratila sa tak milovaná farebnosť „dreva a tráv“ a zostala abstrahovaná idea, základná „matrica všeobecnej lásky“, cez ktorú sa prepadli všetky infantilno-romantické emócie a pôvodné, veľké vzrušenia... – tu sa len „manifestuje“ univerzálny súzvuk básnikovej duše s ideálnym Ruskom, ideálnou ženou, ideálnou matkou, príznačne nehybným koňom či poslušne chodiacim psom. Je to panteón platónskych ideí, vznášajúci sa nad jaskyňou... No matkina vôňa, teplý letný dážď, v ruštine „všetko, všetko, všetko“, zaschlo do tvrdosti mramoru a tiež aj jeho podoby a ani v *Obeti*, čiže už nikdy, sa späť k životu nevráti.

A naopak – súčasnosť „vylieta“ až na „vrchol pyramídy“ v následnej, vnútorne strhujúcej scéne.

Spustnutý chrám, „po členky“ zaliaty priehľadnou vodou, pripomína teraz už skôr podzemnú jaskyňu než obydlie domáceho Boha. Potôčik, ktorý doň vteká, ukrýva sošku anjela – znamenie duchovnej veľkosti bývalého sveta na tomto území. Voda však už nie je konzervačným prvkom spájajúcim paradoxy, no dokonale čistou substanciou, akoby práve vyšla zo Stvoriteľových rúk, je generátorom svetla, ktoré prijíma, násobí a vracia – jej tajomstvo nie je desivé, skôr nostalgicky jasné. Akoby totiž už bolesť utíchla a nebolo viac „pamäti vecí prvých“. Apokalypsa sa stala minulosťou – všetci sme dávno mŕtvi. Voda tak už neprekrýva mechanické pozostatky industriálnej spoločnosti plnej symbolov týraného života, ale iba pokojne obmýva znaky zaniknutej jednoty a zvyšky všetkých podstát...

Gorčakov vstupuje do chrámu cez zatopený chodník, pretože iná než „zasutá“ cesta už do nefunkčného svätostánku nevedie. Pospevuje si a recituje jednu z básní svojho otca:

– V detstve som ochorel od smútku a strachu. Z pier kôrku som zodrel, pery si oblizol a slaná, studená chuť mi dodnes páli jazyk... Pot ma zalieva, rozopínam si golier, ležím, znejú trúbky, svetlo mi zreničky reže, kone bežia, matka sa nad vozovkou vznáša, rukou kýva... a odletela...

Vnútri vládne ponurá atmosféra. Voda odráža pozostatky lámaného svetla na hrubých stenách poznačených časom a machovou plesňou, „cerkev“ sa pomaly rúca... Tak sa určite stratia aj dôležité „súvislosti“, ktoré zakladali rýdzo duchovnú hodnotu stavby (jednou z nich je aj v kruhu uzavretý kvadratický kríž, ktorý má mnoho významov: môže ísť o prasymbol, teda ešte predkresťanský archetyp, takisto o tzv. koordinačný kríž, ktorého ramená sú veľkostne rovnaké, jeho využitie bolo nielen praktické v každodennom náboženskom živote, ale aj užité symbolicky v obradoch mysticky orientovaných spoločenstiev, no môže ísť aj o jeden z variantov rytierskeho kríža, ktorý symbolizuje nikdy sa nekončiace dobrodružstvo života)...

Malé dievčatko sem vkročí cez dieru v stene, a keď zbadá votrelca, rýchlo sa stratí.

Predtým než sa básnik vydal na osamotený výlet, trochu si vypil. Na kameni, ktorý mohol byť kedysi obetiskom, si založí ohnik, k nemu hodí knihu básní a ešte raz si naleje z fľašky (biela fľaša Stoličnej je azda jedinou neupravenou, neštylizovanou rekvizitou v celej Tarkovského tvorbe).

– Treba vidieť otca, – povie si sám pre seba.

Interiér síce nesie stopy deštrukcie takisto ako v *Stalkerovi*, avšak na rozdiel od industriálnej špiny, ktorá rozožiera Mesto a Zónu, nie je zaťažovaný konkretizujúcim negatívnym prvkom, typickým pre prostredie totalitného štátu – štruktúra korózie sa „nekryje“ s vnútornou stavbou „sociálne patologickej idey“. Tu ide o prírodný proces, postupné účinkovanie času na materiáloch, ktoré si nemuseli odpykať besnenie zvrhlej konštrukcie sociálneho inžinierstva. Obraz „ducha doby“ je takto minimálne dôkazom o ľudskej radosť z teraz už iných, výsostne materialistických hodnôt, maximálne správou o odstúpení civilizácie z teistických vzťahov, no v každom prípade bez šialeného, morbidného pôrodu „nového veku“, ktorý v Meste, Zóne, a teda v Rusku ako takom zanechal reálnu spúšť... Do Talianska prichádza koniec „ľudského sveta“ len v podobe mäkkej plesne (aj to voňajúcej po *chianti classico*).

Gorčakov sa brodí a rozpráva sa sám so sebou:

– Mám v Moskve v skrini kožuch, už tri roky, len čo sa vrátim, hneď si ho oblečiem. Nebudem vychádzať, nikoho nebudem vidieť...

Možnože na podobnom individuálnom úteku je aj dievčatko v galošiach, ktoré sa pred ním na začiatku scény skrývalo a teraz sa zase nebojácne ukáže. Gorčakova pozoruje a on sa jej napokon prihovori:

– Nič, nič, zľakla si sa? Mňa sa nemáš prečo báť, to ja sa teba bojím, ale dúfam, že ma nezastreliš. Rozumieš... tu v Taliansku sa všetci len strieľajú... – hovorí už poriadne nasatý vodkou, upíja si znova z bieleho plastového pohárika a káže:

– A máte tu veľa topánok, veľa talianskych topánok... všetci kupujú. Ber to čert! Tieto topánky mám desať rokov, – ukazuje škatuľovité sovietske „botinky“, ktoré na chvíľu vyťahne z vody. – Rozumieš, to predsa nie je také dôležité... Poznáš veľké ľúbostné príbehy, táraniny... To nie je žiadne bozkávanie, nič, vôbec nič, úplne čisté... Áno, a to práve preto, lebo city, ktoré sa nevyjadria, na tie sa nezabúda... ako v Rusku... Vieš prečo? Ja neviem... Vieš, nerozprávam dobre po taliansky (prejde do ruštiny v geste prežívanej radosti z „malého rozhovoru“). Je taký príbeh...

Rozpráva dievčatku ruský vtíp, no zároveň sám sebe potvrdzuje jeden z mnohých dôvodov, pre ktorý pije. Je to totiž dosť závažná vec, z Ruska kvôli tejto „sociologickej pravde“ odchádza veľa „tvorivých a múdrych“ a aj pre ňu sa zase emigranti vracajú, aj keď sa potom trápia alebo sa lúčia so životom natrvalo. Tento dôvod sa ťažko definuje bez automatickej urážky „ponižených a urazených“, no dá sa povedať, že je jedným z nosníkov obrovského chrámu „ruskej intelektuálnej nostalgie“... A tu je základ toho piliera:

– Jeden človek zachraňuje druhého z hlbokej mláky, chápeš, riskuje preto svoj vlastný život. Ležia na kraji mláky, sú ustatí, ťažko dýchajú, – Gorčakov si pripáli cigaretu. – Nakoniec sa opýta zachránený: „Ty čo (chceš)?“ „Akože čo?“ pýta sa záchranca. „Ja som ťa zachránil!“ „Ty idiot, veď ja tam žijem!“ – Smeje sa, ukazuje biele zuby, rehoce sa, akoby to bola tá najveseľšia vec na svete. – ...ja tam žijem! Bol z toho hlboko urazený, – chechtá sa ďalej a neveriacco krúti hlavou, akoby vtíp počul po prvýkrát.

Dievčatko ho nezúčastnene pozoruje.

– Ako sa voláš? – opýta sa jej nakoniec Gorčakov.

– Angela.

Pred chrámom udusený vodou a zabudnutý v čase leží anjel, symbol minulej doby, ale tu prítomná Angela je veľkou nádejou, jej útle teličko a holé nohy v galošiach zvädzajú k predstave anjelika zoslaného ľútostným Otcom špeciálne na túto príležitosť.

– Angela... nádherné, – úctivo zhodnotí Gorčakov. – Si spokojná?

– Spokojná s čím?

-
- So životom...
 - So životom? Áno, - a prehodí si jednu nožičku cez druhú.
 - Bravo.

Keď sa Gorčakov konečne dostal k tomu, že si mohol schuti pofajčiť, odpadol mu filter. Vypľuje ho do vody, pokrčí plecami smerom k Angele, tak vidíš, milá moja, to je zase môj príbeh, ale, chuj s tým, taký je život...

Angela sedí pred prasknutou stenou, hádže si do vody kamienky (ona je vlastne stelesneným duchom „Stalkerovej trojice“). Ozve sa básnikov hlas, hovorí teraz k sebe, obrátený tvárou k svojej duši, medituje, prorokuje, prosí:

- ...zrak sa zahmlieva, dva skryté diamantové šípy... sú mojou silou... a sluch sa zatemnieva pri ďalekom hukote z otcovho domu, ktorý dýcha... v tvrdých svaloch nervové uzly slabnú, zostarutým volom pred vzletom... a keď príde noc, dve krídla za mnou už nesvietia, pri slávnosti sa rozpálím ako sviečka, nazbieram si v rannom šere stečený vosk... a prečítam v ňom, čo oplakávať a na čo byť hrdý... a ako v ľahkosti zomrieť, keď človek rozdá posledný kúsok radosti... no potom sa pod ochranou poddanstva treba znova zapáliť ako Slovo...

Pod priezračnou hladinou sú uprostred chrámu zreteľné základy ohniska, tu sa triasla zimou praveká horda, na tomto mieste v kruhu plakali nad novoobjavenou nádejou prví kresťania, templári tu kalili meče popri zborovom recitovaní rôznych prisah a takisto ako valdenci, spriadali pri tomto ohníku sny o skutočnej slobode tiež talianski partizáni, no i mafiáni skrývajúci sa inak v kurníkoch medzi sliepkami, chodievali si sem ohriať ruky potriesnené krvou - všetci práve pri týchto kameňoch, oni spoločne, hoci rozdelení časom, brali si energiu života z ohňa v tomto bode zeme. Je to veľké miesto, a predsa je mŕtve. Už nikdy nič nebude. Alebo ako? Má Angela priniesť niečo nové a zásadné, čo obnoví chrám v základoch a vznieti plamene Ducha tak, že zasa vyšľahnú do výšky?

Gorčakov leží na studenom kameni a opakuje si útržky myšlienok, s ktorými akoby sa definitívne lúčil. Vedľa neho horí kniha básní.

V čiernobielej sekvencii sa na ulici, ktorá môže byť súčasťou štvrte, kde žije Domenico, zjavujú porozkladané súčasti interiéru, akoby čísi byť, násilne vyvlečený na ulicu, postupne dokonával - rozpadáva sa, trhajú sa vzťahy a neviditeľné súvislosti, ktorými žili jeho obyvatelia. Vo zvukovej stope sa opäť objavuje cirkulárka.

– Ale prečo na to musím myslieť? Nemám dosť svojich vlastných starostí? Bože, prečo, prečo som to urobil? Veď je to moja rodina, moje deti, moja krv, ako som len mohol, celé roky som nemohol vidieť slnko a bál som sa denného svetla... Prečo to, prečo celé toto trápenie?

Gorčakov, spaľujúci sa výčitkami, stojí pred zrkadlom, v ktorom sa po jeho roztvorení ukáže Domenicova tvár, no prudké pribuchnutie opäť fyzicky dokazuje, že pred odraznou plochou sa v skutočnosti nachádza Gorčakov.

Tu ťažko rozhodnúť, či má Tarkovskij na mysli spoločnú vinu oboch mužov, ktorej sa dopustili na svojich rodinách. Gorčakov tu uvažuje ako emigrant (hoci, ako sme povedali, z filmu je jasné, že ním nie je), ktorý zradil vlastných, opustil všetkých „drahých a na smrť milovaných“ bez možnosti ešte niekedy ich uvidieť (a teda doslova ich takto svojim útekem v Rusku „zavrel“). Domenico zase môže lamentovať nad tým, že celé roky nevidel slnko, že nepochopil „život“ v jeho jednoduchosti (nažrať sa a ležať s mláďatkami na tráve), a tým ublížil svojim najbližším. Možnože v tomto sne halucinujú obaja naraz, kajú sa v rovnakom monológu tými istými slovami.

Mohli by sme potom vidieť symbol hlbokej jednoty v motíve „celostnej žerty“, ktorú síce každý vykonáva iným spôsobom, no pre oboch je ona konečným riešením, a teda predovšetkým potvrdením závažnosti predchádzajúcej myšlienky či citového stavu. Takáto zhoda by mohla byť zárodkom predstavy panidentity na úrovni kolektívneho nevedomia, ktorou sú „duchovní“ ľudia obdarení, alebo si ju sami vybojujú – a ktorá v hmotárskom svete vyzerá ako maniakálny egoizmus či explicitné šialenstvo.

V ďalšej čiernobielej sekvencii prechádza Gorčakov interiérom opustenej ranogotickej katedrály, z ktorej zostali len obvodové múry a kde sa nad chýbajúcim oltárom skvie kruhový otvor, symbol Otca či Syna Vládca. V chráme rastie tráva a zem pokrýva blato. V diaľke sa ozývajú slabé ozveny azda islandských pastierskych spevov či nápevy a škreky iných čarodejnických rituálov. Vo veľkom celku je zreteľné, že básnik v kostre chrámu fajčí.

Nad ruskou dušou sa zľutoval ktorýsi z anjelov a prosí Boha, aby mužovi pomohol. Dialóg dvoch neznámych hlasov, ktoré akoby prichádzali „zvrchu“, Gorčakov určite „nepočuje“, no je to práve úprimnosť a veľkosť jeho prítomnosti v modlitbe, ktorá v snovej skutočnosti týmito hlasmi prehovorí:

-
- Pane, vidíš, ako sa modlí, prečo mu niečo nepovieš?
 - Predstav si, čo by sa stalo, keby počul môj hlas.
 - Daj mu pocítiť svoju prítomnosť.
 - Dávam mu ju pocítiť, ale on ju nevníma.

Hlasy Boha sa náhle zmiešajú so smiechom výskajúcich detí, no priestor je fyzicky prázdny. Prudko sa zatrepocú krídla holubov, to „posol odletel ku kniežaťu s prosbou“...

Na rozdiel od Bergmana, ktorý degradoval Boha na handrovú marionetu (*Fanny a Alexander* v sekvencii „U Izáka“), zaoberá sa Tarkovskij Bohom veľmi seriózne, hoci ho stále podozrieva zo zásadného klamu či úskoku, teda najmä z toho, že svoju existenciu len predstiera. Je to však stará choroba intelektualizmu (samozrejme, že nielen ruského), ktorej základ asi najlepšie vystihol Dostojevskij ústami Šatova v *Besoch*. Ten na priamu otázku, či verí, odpovedá adekvátne: „Ja... ja budem veriť v Boha.“ Tu sa stretávame s veriacim Gorčakovom, ktorý sa na jednej strane síce „bojí“ Božieho hlasu, uznáva teda autoritu jeho existencie, ale nie je schopný „vnímať“ jasné znaky, dôkazy onej „veľkej“ prítomnosti, čo je síce výhradne individuálna záležitosť, no predsa len u veriaceho sa zdá schopnosť vidieť a cítiť „stopy“ sily „najväčšej lásky“ akousi podmienkou... tak potom, aká je to viera? Len na hrane dôvery, alebo viera zlomená, ešte vlažná, už stratená... a kresťan si v chráme zapáli cigaretu? Vyobcovať, neobjímať...

Gorčakov sa však aj priamo viní zo slabosti svojej viery, čo by sme mohli považovať rovnako za znak vnútornej čistoty, jej nekonečnej a nesobeckej pokory pred Bohom, no takisto sa zdá, že tento muž nepotrebuje Boha ako osobu, ale „chápe“ ho a uvedomuje si „Pána“ ako ľahostajný princíp, ktorého prejavom je síce bytie také, aké je vo svojej rozmanitosti, ale už vždy bez morálnej väzby, čiže v absencii zámeru...

Tu by sme potom mohli vidieť určitú súvislosť medzi vierou Domenicovou a Gorčakovovou, pretože, ako sa zdá, Domenicov pokus „o krst“, či ako on hovorí „kolektívne spasenie“, nemá výsostne kresťanský charakter, skôr sa v jeho snahách ozývajú „divé spevy“ obradov polyteistických náboženstiev, v hlave mu dunia tamtamy barbarov skákajúcich v kruhu okolo ohňa pri obete živého srdca. Prechod vodou s horiacou sviečkou sa nedeje s Kristom v srdci a priama zápalná obeť, navyše herostratovský spektakulárna, to je určite viac úklon kameňu než služba pod krížom.

Podobne sa prejavuje Gorčakov, ktorý sa nemodlí ako Ja k Ty, no uznáva a naplno prežíva „Božie kráľovstvo“ v sebe samom – toho dôkazom by aspoň mal byť rozhovor anjela s Otcom v jednej z nebeských siení, sidliacich však priamo v básnikovej hrudi. Stropom takejto „herézy“ je vzťah k Bohu v *Obeti*, ktorý sa radikalizuje do podoby trojitej tváre jedného Ducha: Alexander, Otto a Mária sú zviazané prúty základných kresťanských entít: viery, nádeje a lásky, pričom len a iba ich predvedenie je zmyslom samým, obrazom v zásade a vždy absolútne bezkonfliktného, už na počiatku dokonaného kruhu života, v ktorom voda zakaždým celkom prirodzene hltá základy spálených domov a vo vetre márnosti sa nikto na nikoho nehnevá naozaj. A týmto nahlavu prevráteným argumentom sa vlastne dokazuje sama Božia existencia. „Obet“ tak „potichu“ a len technicky pripomína filozofickú logiku Dostojevského, hlavne sposed’ „veľkého kajúcnika“, ktorý sa v podstate prišiel pochváliť... z kapitoly „U Tichona“ (*Besy*).

Udalosť v opustenej katedrále bola jedným z Gorčakovových snov. Ešte stále je totiž v zatopenom chráme, kde dotlieva kniha básní a on pri nej leží opitý. Otvorom v rozbitom strope padá dovnútra pierko. Ide o ten istý motív ako v snovej sekvencii o Rusku, tentoraz je to jasná odpoveď Boha, ktorý mu cez „dieru“ v nebi posielal ďalší z dôkazov svojej existencie, básnik ho však opäť nevidí a necíti. On sám je v tejto chvíli taký krehký, že by stačil vánok na jeho povznesenie... plače, je ako dieťa.

Pohľad na Rím zaliaty popoludňajším slnkom. Teplá atmosféra prudko kontrastuje s predchádzajúcou scénou. Teraz už Gorčakov prechádza temnou chodbou na dvor hotela, popiskuje si, živa, starostlivo si obzerá batožinu s množstvom plastových tašiek prepŕnených darčekmi (to bude doma radosti!). Skrátka, je „absolútne pripravený“ na návrat do krajiny „mlieka a medu“. Sadne si na lavičku a stiahne sa do seba ako každý, kto musí do Ruska.

– Teraz idem a priveziem auto, – oznámi mu mladík. – Asi o desať minút budem pred hotelom.

– V poriadku.

– Pán Gorčakov, máte telefón! – kričí akýsi muž znútra.

– Pre mňa?

– Áno.

– Počkajte chvíľu, prosím.

– V hale!

-
- Ďakujem.
- Haló, tu je Eugenia, - to krásna žena telefonuje zo svojho rímskeho bytu, kde za pracovným stolom sedí jej vyvolený, ten, ktorého tak dlho hľadala.
- Ako sa máš?
- Dobre, veľmi dobre. Háдай, prečo ti volám...
- Možno preto...
- Nie, nie, nie... - Eugenia sa zľakne, že by „blázonko“ povedal nejakú „hlúposť“ o jej „nikdy neexistujúcej“ vášni. - Počúvaj, Domenico je tu, ten šialenec z Bagno Vignoni... Ó, zabudla som, viem, že nie je šialený, len som to povedala, aby si mi rozumel. V každom prípade, je tu v Ríme na demonštrácii, robia výnimočné veci... Rozpráva už tri dni, vyzerá ako Fidel Castro. Prečo mu nepovieš „dobrý deň“?!
- Idem preč...
- Kedy?
- Hneď.
- Domenico sa tak často na teba pýtal, teda pýtal sa, či si urobil, čo si mal.
- Áno, urobil som to, - klame Gorčakov.
- Tak pôjdem hneď za ním a poviem mu to, lebo čaká na tú správu. Som rada, že sme spolu hovorili. Mimochodom, tiež cestujem preč s Vittorio, ešte sme sa nerozhodli, ale pravdepodobne letíme do Indie. Vittorio je môj priateľ, zaujíma sa o duchovné problémy, pochádza z veľmi zámožnej rodiny z Orvietta...
- Želám ti všetko dobré, Eugenia...
- Aj ja tebe a pozdravuj odo mňa Moskvu. Ale čo tvoje zdravie? Tvoje srdce, všetko v poriadku?
- Ja neviem. Už nemôžem viac... nudí ma to, chcem ísť domov. Slúžka v byte upravuje záclony, Vittorio sedí za stolom a pripaľuje si cigaretu. Muž a žena, ktorí skromne postávali v rohu, sa k nemu teraz priblížia - muž položí na stôl zväzok bankoviek, Vittorio ich prikryje obrúskom.
- Čau, Vittorio, - povie muž a obaja odídu.
- Eugenia si to všimne a zrazu sa pozerá na svojho vyvoleného tak, že v črtách jej tváre sa odráža to isté sklamanie zo sveta a tá istá rezignácia ako v tvárach Domenica a Gorčakova po celý čas. Žena, ktorá prekladá lepšie, ako hovoria tí, ktorí ju používajú, naozaj nikdy nestretne „toho pravého“ - bola to ilúzia a ona jej obetovala svoj

život. Vittorio síce môže pochádzať zo starej zámožnej rodiny a mať „duchovný obzor“, no určite sa zaujíma viac o kšefty než o duchovné problémy a do Indie cestuje len s vídinou zisku.

– Idem si kúpiť cigarety, – povie Eugenia so sklopenými očami. To je to, čo jej zostalo – teraz, keď už všetko pochopila, bude si až do konca života chodiť po cigarety. Alebo má ešte nádej? Patrí už ku skupine skrachovancov, akými sú Domenico a Gorčakov, pôjde sa teraz pomodliť k Madonne dell Parto a bude mať silu zlomiť sa v kolenách, aby si tak vyprosila zdravie pre svoje budúce dieťa bez otca?

Tu musíme Tarkovskému tolerovať trúfalosť, s akou „naivne“ tvrdí, že žena ako Eugenia a žena ako taká by bola „duchovne zlomená“ z faktu, že jej muž zarába peniaze pokútnym spôsobom. Išla by si kúpiť kožuch a nie cigarety, ale v anjelskej licencií Tarkovského sa dá prehľnúť aj tento malý prehrešok proti jednotnej a nemennej pravde života. A pokiaľ Andrej zrovna figliarsky nežartuje, tak sa len opäť grandiózne pokúša „stvoríť novú pravdu, nový vesmír“ a hoci aj o krásnych ženách ako duchovných bytostiach, veď strašiak Andersen robil to isté a nikto neprotestoval, ľudia si zvyknú na všetko...

Gorčakov sa vracia na dvor.

– Musia mi zmeniť letenku, – oznamuje šoferovi, – chcem odletieť až o dva dni.

– Niečo sa stalo?

– Nič, môžete ma odviezť na Bagno Vignoni?

– Kedy?

– Hneď.

– Áno, ale musíme informovať Taliansko a Sovietsky zväz...

– V poriadku, v poriadku. Počkám tu, hej?

– Očakával som, že dnes neodídete, – poznamená muž, ktorému je „jasné“, prečo Rus nechce opustiť Taliansko. Aký výsmech ľudskej obeti na záver, Gorčakov tu vyzerá ako slaboch, ktorému je predsa len po všetkých snoch o krajine detstva a preplakaných veľkých slovách milšie krochkať v tieni olivovníka než sa triasť v zasmradenej ruskej klietke (zároveň však Tarkovskij uvádza svoje alter ego do takých súvislostí, že o odchode básnika treba informovať vlády dvoch krajín). A pritom je to už úplne iná bytosť – už takmer zvíťazil. Ešte pár minút a bude z neho bohočlovek... Z hotela sa ozve zvuk splachovacieho zariadenia, len malá pripomienka života žitého...

Následne Gorčakov vyjde na ulicu, pripáli si, chyti sa v oblasti srdca a zahodí poslednú cigaretu. Pochopil, že svojmu osudu neunikne. Aspoň si nebude musieť v Rusku smiešnymi pohybmi pod sebou podkopávať rozheganú stoličku.

Domenico si postavil lešenie okolo Michelangelovej sochy Marca Aurelia a práve z nej káže „strnulým davom dole“. Produkcia jeho „divadelnej skupiny“ či „protestnej organizácie“ (alebo čo to vlastne je za spolok) má vskutku veľkorysý charakter. Zaplnili námestie, prinesli si rekvizity, ktosi celkom umne celú scénu zrežiroval, možno to bol sám Domenico! Ten práve reční naozaj ako cisár, stojac pánovi vtedy známeho sveta takmer na hlave.

– Ktorý z mojich predkov vo mne hovorí? Nemôžem žiť naraz vo svojej hlave a vo svojom tele, preto sa mi nedarí byť jednou osobou súčasne. Som schopný cítiť sa v jednej chvíli ako nekonečne veľa vecí... Pravá neblahosť našej doby spočíva v tom, že už neexistujú veľkí majstri a cesta nášho srdca je pokrytá tieňmi. Treba počúvať hlasy, ktoré sú zdanlivo zbytočné, je nutné, aby do mozgov, ktoré sú zatemnené kloakami a múrmi škôl, asfaltom a aktami sociálnych úradov, prenikol bzukot hmyzu. Treba naplniť naše oči a uši vecami, ktoré sú počiatkom veľkého sna. Nieкто musí kričať, že budeme stavať pyramídy, a nie je dôležité, že ich potom nepostavíme. Ale treba živiť želanie, treba dušu natahovať zo všetkých strán ako plachtu, ak chcete, aby svet napredoval, musíme sa všetci držať za ruky... a musíme sa všetci premiešať – takzvaní chorí a takzvaní zdraví. Vy zdraví, povedzte mi, čo znamená vaše zdravie... Oči celého ľudstva sa upierajú na dno priepasti, k nej sa bližime všetci spolu... Sloboda nám nie je nič platná, ak nebudeme mať odvahu sa jej konečne pozrieť do tváre. To znamená, že musíte s nami jesť, s nami piť a s nami spať... Takzvaní zdraví sú tí, ktorí dovedli svet tak ďaleko, že je na pokraji katastrofy... Ty, človek, počúvaj ma, v tebe je voda a oheň a potom popol, a kosti z popola a kosti a popol...

Gorčakov v priestoroch kúpeľov vystupuje z auta, šóférovi povie, aby ho počkal vzadu (až priveľmi slušne pozdraví starého muža, ktorý kráča okolo, až tak slušne, že to vyzerá ako paródia). Bazén je už vypustený a prázdny, len jedna dušou neprítomná žena vyberá z dna zvyšky použitých vecí, koleso z bicykla, lampáš, fľaše, všetko zanesené, hrdzavé... prežité... stále rovnaké znaky vyhasínania svetla života.

Básnik sa postaví čelom k stene bazéna, je mu zle, zoberie si liek.

Scenária demonštrácie, ktorú Domenico realizuje, pripomína svojou atmosférou obrazy maliarov talianskej ranej renesancie. Ide však skôr o vnútornú, latentnú charakteristiku než o možnosť presného pomenovania zhodných prvkov (hádám iba výtvarnosť kostýmov a celková farebná nálada pripomínajú videnie sveta podľa Fra Angelica či Piera della Francesca). Inšpirácia tým druhým je zrejmä aj v riešení scény statickým usporiadaním postáv, tie definitívne zmŕtveli, zatiaľ čo výjav, ktorý vyjadrujú, je určite rázne dynamický. Tarkovskij nás tu núti chápať filmový obraz ako výtvarné dielo, sám sa totiž pred našimi očami premenil na majstra dielne kdesi z centra Benátok či Florencie a celkom bezočivo tvrdí, že sa píše rok 1490 alebo tak podobne... a on nám práve poskytuje to potešenie nazrieť na ďalšiu z objednávok pre milovaného Lodovica Sforzu... a ako každý veľký majster pridáva momentálne aktuálny námiet, tentoraz si dovolil do obrazu zapracovať inak veľmi obľúbený motív „blízky koniec sveta“, ktorým si chce získať priazeň najdrahšieho vojvodu, slniečka nášho... alebo aspoň vyvolať poobedňajšiu diskusiu v Akadémii... a keby náhodou ani to nie, tak aspoň postraší sprosté pážacie deti...

Práve paradoxiálny pomer „nutnej“ vnútornej dynamiky výjavu a jeho úplne statického formálneho stvárnenia je v tejto sekvencii nielen hravou citáciou Francescu, ale predovšetkým zjavením dôležitého obsahu (teda okrem estetickéj pastvy pre oči z celkového vyznenia scény)...

Tarkovskij uplatňuje tento ranorenesančný maliarsky prístup celkom svojrázne, totiž „spomalenie pohybu“, známe od Piera, dofahuje vo svojej kopistickej originalite až do dokonalosti tým, že používa dva „pohyby“ naraz. Prvý je daný samotným typom média: na maliarskom plátne sa jednoducho nikdy nič hýbať nebude, tento nevyhnutne nulový pohyb Tarkovskij čisto replikuje vo filmovom obraze, ale pretože Francesca bol génus, ktorý dokázal stvárnením deja „spomaliť“ absolútnu rýchlosť „reálneho“ pohybu, Tarkovskij rafinovaně napodobňuje toto spomalenie „pomalým“ pohybom figúr, ich veľmi jemným presúvaním, prípadne hýbaním len ojedinelou figúrou medzi ostatnými znehybnenými... a tak dosahuje doslova zhodný efekt ako Piero della Francesca na svojich obrazoch.

Ale v tvárach ľudí, ktorí Domenica pozorujú, niet duchovnosti, hĺbka sa z nich vytratila, sú len atrapami, napodobeninami „ľudí“ (a to dvojitémi, lebo oni sami sú herci; v tejto chvíli sa tiež s radosťou

vyhne úvahám, či a ako alebo do akej miery vyjadruje ľudské city ranorenesančná maľba práve na tvári), napriek tomu, že sú títo „obyvatelia“ priamymi pokračovateľmi, potomkami živých, ľudsky prítomných postáv ranorenesančného maliarstva a že sa pohybujú v tých istých kulisách, evidentne umreli zaživa. „Spoločnosť súčasnosti je mŕtva“ – to by mohlo byť jedno z hesiel tejto happeningovej demonštrácie. Chlebíčky nebudú?

Scéna Domenicovej kázne má pseudochristologický charakter, nie je úplne „vážna“, lebo jej serióznosť naruša predpoklad, že Domenico-Kristus sa hrá na cisára a tak všetko, čo povie, je len magickým divadlom pre ľud. Jeho obetovanie sa napodobňuje šašo, ktorý akoby ho takto degradoval iba na rétorické gesto. Zároveň ide o divadlo ako také, „pašiovú hru“ rozohranú skupinou dobrovoľníkov, ktorí ešte zatiaľ nestihli vyberať do klobúka...

Mohli by sme sa venovať tisícim cestám výkladu o tom, do akej miery bol aj Kristus „rituálny tanečník“, ktorý si dovolil chodiť po vodách, meniť vodu na víno, môžeme Mesiáša začať podozrievať, že nebol Božím synom, ale viac ľudským cisárom, ale nedožili by sme sa takto odmeny „správneho pohľadu“ na Domenica samého, na jeho „pravú tvár“, ktorá napokon, zdá sa, nie je jednoznačne pomenovateľná. (Aj sv. František, ideál chudoby a odriekania, vzdania sa pozemských túžob, sa na Giottovom obraze *Zjavenie ohnivého voza* ukazuje svojim spolubratom na nebesiach – síce v mnišskej kutni, ale na cisárskom triumfálnom voze, ktorým sa zvyčajne vládcovia Ríma vrátili do hlavného mesta za frenetického burácania davu.)

Domenico sa teda hrá nielen na Krista-cisára, ale aj na moderného ekologického aktivistu. Nad hlavou si rozťahal heslo, rozhadzuje letáky presne vo chvíli, keď kričí, že svet je postihnutý „katastrofou“, vyrevuje už tretí deň a vyzerá „ako Fidel Castro“. A nakoniec, je sólistom hereckého súboru a to tiež nie je bohvieaká vizitka, keď chce človek požiť trochu vážnosti vo vzťahu k vlastnej osobe...

– Kde som, keď nie som v realite ani vo svojej fantázii. Uzatváram so svetom novú zmluvu, aby slnko svietilo v noci a aby v auguste padal sneh... Veľké veci sa stratia, malé veci pretrvávajú. Spoločnosť sa musí stať zase jednotnou, nesmie byť roztrieštená, musíme pozorovať prírodu, aby sme rozumeli tomu, že život je celkom jednoduchý. Treba ísť naspäť k tomu bodu, k tomu určitému bodu, kde sme sa vtedy pustili zlou cestou, musíme sa vrátiť späť, k najdôležitejším

princípom života, bez toho, aby sme pošpinili vodu... Čo je to za svet, keď blázon musí hovoriť vám zdravým, aby ste sa hanbili? A teraz hudba...

Pomocníci lezú na lešenie a podávajú Domenicovi kanister.

– Oh, na toto som zabudol, – číta z lístka. – Ó matka, ó matka, vzduch, ktorý krúži okolo tvojej hlavy, je taký ľahký a taký svetlý... a bude ešte oveľa svetlejší, keď sa budeš usmievať.

Domenico si stiahne čiernu pletenú čiapku až na krk. Poleje sa benzínom. Čaká na hudbu.

– Hudba nefunguje! Pomôžte mi! – skrikne ktosi.

Šašo, ktorý pripomína pouličného mima, hrá teraz scénu s motívom „upálenie“. Gestom šľuknutia zapaľovača navádza Domenica, aby to už stlačil. Domenicov pes skučí a vyskakuje, jedna z figúr (prostitútka) sa maľuje pred ďalším použitím... Domenico ukáže Zip-pa zapaľovač v poslednom geste...

Vzbĺknu plamene, Domenico padá zo sochy a z Beethovenovej *Ódy na radosť*, z jej motívu „všetci ľudia budú bratia“ zostáva len akýsi nevydarený break jingel (to zlyhala zasa „technika“). Pomedzi nohy ľahostajných divákov sa plazí predmet spaľujúcej lásky k Bohu, lekár, ktorý sa nevyliečil sám – slepý, ktorý uvidel. Akosi sa však vytratila zábava tingel-tanglu spod šiatrovej búdy, trojgrošová komédia ihneď pritiahne davy, keď sa rozletí, že Hamlet sa zapichol naozaj. A tak aj teraz... najväčší krikľúň tancuje po zemi v plápolavom plameni. Nech mu slúži ku cti, že za svoj „spielfest“ nechcel ani halier.

Po schodoch vedúcich k námestiu pribieha Eugenia s dobrou správou (zatiaľ klamstvo), za ňou sa v pozadí zoraďujú autá karabiniarov (potvrdenie, že plamene nie sú len pyroefektom na oblaženie luzy). Ozve sa bláznov srdcervúci výkrik z neznesiteľnej fyzickej bolesti. Domenico sa zabil, upálil sa.

Gorčakov zapaluje sviečku (tzv. obeť zástupná). Ruku položí na stenu bazéna a pomaly prechádza na druhú stranu kamenného priestoru. V polovičke cesty mu miniatúrna pochodeň nového veku pre všetkých zhasne. Vráti sa, opäť položí ruku na kraj a ide, plameň chráni dlaňou, postupuje pomalými krokmi a otáča sa tak, aby náhodný závan vetra tentoraz sviečku nezhasol. Na polceste sa však tak stane. Gorčakov sa pomaly vracia, zdá sa, že za tú chvíľu ostarol o desať rokov, po dvoch pokusoch je absolútne vyčerpaný. Napriek tomu opäť položí ruku na kraj bazéna a pohne sa s horiacou fakľou

svojej novej viery dopredu. Jeho cesta je smrteľným zápasom, totálne vypätie síl vysáva z básnika-spasiteľa posledné zvyšky energie.

Takú hlbokú vieru, aká v ňom teraz rýchlosťou svetla narastá, ešte nikdy nemal. Keď príde k okraju bazéna, prudko dýcha (jeho srdce predsa len nie je v poriadku), oprie sa, sklóni hlavu... Plameň stále žiari. Ruky náhle zmiznú...

Šofér beží cez bazén, vzadu už vidno prvých divákov. Šialená žena sa obzrela za bežiacom mužom, teraz musí vidieť Gorčakova ležať na zemi... a na rímse druhej strany bazéna stále žije plameň prenesenej sviečky.

V čiernobielym obraze položí ruská žena asi desaťročnému chlapcovi s rozstrapatenou šticou blondých vlasov ruku na hlavu. V ruskej krajine, uväznenej (ako model) v troskách už známej rano-gotickej katedrály, sedí na zemi Gorčakov spolu so svojim psom. Vzadu sa črtá starý drevený dom, chodník k nemu, stožiar elektrického vedenia. A nad zemou detstva, vytesanou teraz do „mramoru platónskej idey“, vzpínajú sa skutočné múry kedysi funkčného chrámu, dnes len ruiny. Ako sa kamera vzdaluje, perspektíva sa mení a dom sa stále zmenšuje, až je taký malý ako Gorčakov sám, prišiel, synok... Začína snežiť.

Záverečný titulok oznamuje, že Tarkovskij venoval film svojej matke.

Domenico prinútil Gorčakova, aby sa zbavil kontemplácie a nahradil ju činom, ten hodnoty zápasiacej duše nielen zahŕňa, no dokonca násobí, ale predovšetkým cez obeť vytvára „novú pravdu, nový vesmír“. Práve tento bývalý lekár, ktorý spoznal nezmyselnosť snahy zachrániť len svoju rodinu, ktorý zavrhol individuálny útek zo sveta a zapálil v sebe nutnosť plného nasadenia pre obec, poskytne básnikovi možnosť „nebyť otrokom“ po predpokladanom návrate do Ruska. Pod jeho vedením sa neistý, trpiaci muž môže stať anjelom a to priamo v krajine tak vrúcne ľúbenej Bohom... Tarkovskij tu druhýkrát predpovedá vlastnú smrť s podmienkou, že svoju misiu dovedie do konca. A naozaj zomiera ďaleko od Ruska, uprostred krásy, ktorá mu už nič nehovorí, a svoje poslanie skutočne naplní...

Domenico realizuje obeť pohanskú, herostratovskú, Gorčakov sa nakoniec určite modlí tak, že v sekunde svojej smrti zahliadne Božiu tvár, no obaja zídu zo sveta v čisto sokratovskom geste odmietnutia možnosti zmieru. A to je dôležité, pretože jeden i druhý sa dokonaním svojho činu stávajú absolútne slobodnými pred sebou, Bohom

i ľuďmi. Spravili maximum pre záchranu sveta a spoznali seba samých, hoci až v hodine dobrovoľnej smrti... Práve tento u človeka vzácny prielom do novej pravdy je oným „grálom“, teda skutočným kameňom základu, na ktorom len tí „poslední“ nakoniec ako prví obnovia svoj chrám...

Obet'

Obet' je jedným z vrcholov dejín svetovej kinematografie a možno aj posledné skutočne majstrovské dielo umeleckého filmu, a azda tiež úplný záver toho obdobia, v ktorom sa film vymanil z reťaze púťového krikľúňa, stal sa na „15 minút“ umením, aby sa vzápätí ako slintavý otrok s lobotomicou jazvou na čele opäť poslušne zasunul do starej okovy malomeštiacko-fašistickej zábavy pre masy tvorené podľuďmi.

Prvým obrazom vo filme je Leonardovo *Klaňanie* – tvár Spasiteľa, detská, nevinná tvár zaujatá žiarou sálajúcou z darčeka, a králi, strhnutí úžasom z veľkého poznania, dobrovoľne sa klaňajúci...

Kamera stúpa po kmeni stromu a miňa nedokončené výjavy jednej z „najväčších udalostí“. Pre Leonarda však akoby až zelená, živá koruna stromu bola tým najdôležitejším „Slovom“, tu sa totiž končí kydanie guláša ľudských besov, rýchle ťahy náčrtov sochajú vďaka pretlaku ultrageniality hneď večné symboly človeka a jeho údely, hoci „len ľahko nahodené“ v podmaľovke na dreve kraľujú dejinám maliarstva a napriek ich do očí bijúcej „metafyzickej podstate“ a estetickej dokonalosti začína sa pre da Vinciho realizácia skutočného ľudského ideálu, nový vesmír, až, ako sme povedali, zelenou korunou z listia – aj Tarkovskij mieri len sem.

Krása vo svojej naplnenej výsosti – koruna ako pohanská bohyňa objíma všetkých dolu, modlu zaujatú darom nevyvímajúc. Stromom sa začínalo bytie vecí prvých, z neho (stojaceho na Adamovom hrobe) je drevo Kristovho kríža. „Strom nám ukázal nahotu, strom nás zaodel listím zľutovania,“ povedal sv. Augustín. Aj prorok Jonáš mal súciti so suchým stromom. „Strom korení v zemi a dotýka sa neba, človek patrí zemi, ale jeho duch je z iného sveta.“

V otvorenej severskej krajine stojí na brehu mora Alexander so svojim asi sedemročným synom, hovoria mu Chlapček. Po operácii mandlí nerozpráva, hrdlo má oviazané šatkou. (Podobne ako Stalker aj on môže byť v budúcnosti duchovným vodcom.)

Alexander sa pokúša medzi skaly osadiť suchý strom, Chlapček, chránený bielym klobúčikom, prihadzuje men-

šie kamene, aby sa kmeň udržal. Nevidno mu do tváre, celý je ešte „skrytý“.

– Teraz môžeš prísť a pomôcť mi, chlapče. Raz pred dávnymi časmi žil v ortodoxnom kláštore starý mních, – hovorí Alexander a trápi sa s neživým drevom. – Volal sa Pamve. Zasadil na kopci suchý strom. Presne takto. A svojmu žiakovi, ten bol tiež mníchom, volal sa Ioan Kolov, Pamve povedal: „Musíš tento strom denne zalievať, kým sa neprebudí k životu.“ Daj kamene sem... A tak Ioan každé ráno zavčasu naplnil vedro s vodou a vydal sa na cestu. Vystúpil na kopec, zalial suchý kmeň stromu a večer, keď už bola tma, vrátil sa naspäť do kláštora. Tak to robil tri roky. A potom jedného pekného dňa prišiel na kopec a videl, že celý strom je posiaty kvetmi. Môže si každý hovoriť, čo chce, ale je na tom niečo veľkolepé, na tej metóde, na systéme... Vieš, niekedy si poviem, keby človek každý deň presne v ten istý čas robil presne to isté, ako rituál, nechcejme, každý deň v tom istom čase – svet by sa zmenil. Niečo v ňom by sa zmenilo, inak to ani nemôže byť. Človek by sa ráno zobudil, vstal presne o siedmej, išiel by do kúpeľne, zobral by pohár, naplnil ho vodou a potom by ho vylial do záchoda...

– Tak ľahko sa ma nezbavíš! – kričí z diaľky poštar Otto, ktorý práve prichádza.

– Je to pekné, však? Ako v Japonsku. Ikebana... – poznamená ešte Alexander.

Strom sa podarilo upevniť. Chlapček obkladá jeho korene novými skalami.

Alexander je päťdesiatročný muž (práve slávi narodeniny) s tvárou poznačenou intenzívnym vnútorným životom, kumulovanou existenciálnou bolesťou. So svojim synom sa nachádza v hraničnej situácii, breh mora v drsnej severskej krajine je vyprahnutý, niet na ňom vegetácie, za ním sa rozprestiera veľký, neznámy živel, ktorý je prvotným zdrojom života, no zároveň bytie aj berie, môže ho udušiť a nenávratne pohltiť. Kamenná línia je preto hranicou, za ktorú sa nedá dostať, a cesta človeka – ako obraz názorne ukazuje v symbole ohybne sa vinúcej poľnej cestičky – vedie kdesi pomedzi istotu zeme a bezodnú hĺbku veľkého neznáma. Po tejto udupanej hline prešli už mnohí, vlastne „všetci“, je plná neviditeľných stôp nesúcich „skryté znaky“ ľudských príbehov, po okraj nasýtená pamäťou, síce nevyvolateľnou, no utajene kmitajúcou čistou energiou už raz prežitého duševného pnutia.

Zasadený suchý strom môže ozaj pripomínať ikebanu – tá je zmenšeným modelom prírody. Už tu Alexander stvoril niečo nové a absolútne zároveň, sám sa stal „rozsievačom“, hoci na výsledok svojej práce bude musieť čakať dlho, nie však večne. No teraz musí predovšetkým „veriť“. Alexander však v podstate „neverí“...

K obojm filozofom „v službe“ prichádza starší muž. Je to poštár Otto z neďalekej dediny, v tejto chvíli sa blíži križom cez pole na svojom rozheganom bicykli a prináša „dobré správy“ (zároveň vykrikuje, že bude ťažké sa ho dnes zbaviť, čo je vzhľadom na jeho úlohu v príbehu roztomilá pripomienka sily osudu).

– Alexander, dnes večer som pozvaný k tebe domov, aby som ti zagrataloval k narodeninám. Je to pre mňa veľká česť, – vyťahuje z tašky telegramy. – Tak tu je posledný, pošta je už zavretá. Ostatné budú musieť počkať do rána.

– Nemám okuliare, môžeš to prečítať za mňa? – poprosí Alexander „dobrého priateľa“.

– Aha... „Gratulujeme dobrému priateľovi k narodeninám. Stop. Objímame veľkého Richarda, dobrého kniežaťa Myškina. Stop. Nech ti Boh dá zdravie, šťastie a lásku. Stop. Večnú vieru a lásku. Tvoji richardovci a idiotisti.“ – Otto pokojne dodáva: – To bol žart! Ach, priatelia si robia žartiky. Títo idiotisti nie sú až takí sprostí! Nech ti Boh dá šťastie... Mimochodom, aký je tvoj vzťah k Bohu?

– Bojím sa, že žiadny. Čo tým myslíš? – Alexander pokojne odpovedá, dialóg sa začína odvíjať od nenápadného „prvého slova“...

– No, to nie je až také zlé... – konštatuje sucho „anjel“ Otto.

Pohnú sa od brehu späť, opúšťajú cestu života i oceán nebezpečenstva či „dobrodružstva“, „krásny“ suchý strom a nakoniec aj malý „japonský domček“, ktorý si Alexander spolu s Chlapčekom postavili v pevnej viere, že sú Japonci. Kráčajú teraz doslova „po krajine“, teda mimo vyšliapaného chodníka, a ako sa vnárajú do vnútrozemia, začínajú v postupne sa vlniacom teréne pribúdať porasty, objavujú sa prvé stromčeky, vyššia, hebká tráva... Život sa prejavuje intenzívnejšie „vnútri“ priestoru zeme než na kraji studeného mora a oni sa ocitajú naspäť v lone matky prírody, ona rodí kvety a stromy, včely a vtáky (v závere bude rozľahlá zeleň spásaná kravami, a teda aj posiata ich lajnami).

Otto na bicykli obchádza Alexandra a Chlapčeka veľkými oblúkmi, rozvážne šliape na pedále, akoby sa chystal začať veľkú a nie vždy príjemnú tému.

- Tak si tu, - hovorí pokojne a vlastne otvára bránu „veľkému príbehu“, pretože je to on, kto uvádza Alexandra do nového sveta pravdy spôsobom, akým matka oboznamuje dieťa s tajomstvom zrodu života. - Známý novinár, autor divadelných a literárnych kritik, prednášaš o estetike, učíš mládež na univerzite... a eseje, tie tiež píšeš! Ale stále si taký... smutný...

(„Diabol je smutný, lebo nemiluje“ - sv. Tereza.)

- Čo tým myslíš, že smutný? - nechápe Alexander.

- Nemal by si sa tak veľmi trápiť, nemal by si toľko očakávať. Nemal by si na nič čakať, to je dôležité... človek nemá očakávať.

- Kto ti povedal, že očakávam?

- Všetci predsa očakávame, čakáme na niečo. Napríklad ja, celý život som na niečo čakal. Celý život som mal dojem, že stojím na stanici. A že to, čo bolo, nebol ten pravý život, ale iba čakanie naň, čakanie na niečo skutočné. Na niečo dôležité... Ty si nemal taký pocit?

- Keď to myslíš takto, tak potom áno, - pritakáva ochotne Alexander.

Krajina sa zatiaľ v dlhom zábere premieňa. Zopárkrát sa cez oblačky predralo slnko, v obraze zažiarili odrazy mlák a živá zelená náhle vydýchla v čistote „prvotnej farebnosti“, áno, je to raj.

- Nevedel som, že sa zaujímaš o podobné problémy, - oznamuje prekvapený Alexander.

- Ach, samozrejme, nanešťastie, bohužiaľ, - hovorí Otto stále s rozvahou nadradeného „vediaceho“, no tiež nepodmienečne milujúceho. - V hlave sa mi niekedy prehánajú naozaj komické veci. To ti môžem povedať! Napríklad ten... ten obávaný trpaslík...

- Aký trpaslík? Teraz si ma v skutku zmiatol.

- Vieš, ten hrbatý, ten z Nietzscheho, ktorý Zarathustru priviedol až k bezvedomiu...

- K bezvedomiu? Čo to hovoríš? To znamená... ty poznáš Nietzscheho?

- No, nie osobne... Neštudoval som ho až tak detailne, ale zaujíma ma, to nemôžem poprieť, - Otto skladá bicykel, sadá si na zem. Alexander stojí nad ním v učiteľskom postoji. - No vieš, niekedy pred sebou vidím niečo na ten spôsob ako „dējà vu“, večný návrat... Tu žijeme, máme svoje starosti, nádejame sa, čakáme na niečo, veríme a strácame nádej, blížime sa k smrti a potom nakoniec zomrieme. - Nad krajinou zahrní, Alexander sa obzrie, ale

zachová pokoj. Otto sa znamením búrky nenechá vyrušiť. – Znova sa narodíme, no nič si nepamätáme. A potom sa to začne znova, všetko od začiatku, nie všetko doslova, trochu inak, ale predsa tak beznádejne a my nevieme prečo...

Chlapček zatiaľ – vo svojom priestore života, svet je pre neho zatiaľ hrou – priviazal dlhým lanom Ottov bicykel o stromček, nezaбудne vyskúšať pevnosť kmeňa, aby ho bicykel náhodou nevytrhol aj s koreňmi.

– Nie... mimochodom, predsa len sa všetko opakuje doslova, takisto, takpovediac ako ďalšie predstavenie... Ja by som to tiež tak zorganizoval, keby bolo po mojom. Trochu komické, nemyslíš?

– No, ale to sme už predsa počuli, to nie je nič nové. Vari si nemyslíš, že si na to prišiel sám? – Alexander akoby bol úplne ľahostajný k Ottovej téme. – Myslíš si, že človek môže stvoriť nejakú konštrukciu, univerzálnu konštrukciu, povedzme vytvorí model absolútneho zákona, absolútnej pravdy? To by znamenalo, že človek môže stvoriť nový vesmír. Byť stvoriteľom sveta! Ale ty veríš asi iba na nejakého trpaslíka a smiešne návraty.

– Áno, – Otto vstáva a chystá sa odísť. – Niekedy tomu naozaj verím, a keďže tomu verím, tak to tak aj bude. Ver, že ti bude dané, a bude ti dané. Ale teraz už musím ísť domov, bliži sa večer. Ešte ti musím obstaráť darček.

Otto odchádza, avšak pri spätnom náraze uviazaného bicykla takmer spadne. Konár na stromčeku sa odtrhne. Otto vyskočí do výšky a zahrá čerta. Alexander so synčekom sa smejú.

– Tak toto je skutočný sviatok, – kričí Otto, – si zaplavený telegramami! Au revoir...

A odchádza.

Alexander s Chlapčekom idú ďalej. Chlapec čosi zamrmle.

– Čo si povedal? – spýta sa Alexander a mentorsky mu oznámi: – Predsa vieš, že na počiatku bolo Slovo. Ale ty si nemý. Nemý ako ryba.

V zábere zostane iba malý strom – „ikebana“.

Otto akoby sa vzdával, už nemá chuť ísť ďalej, chce zostať pri zemi, unavený „vzostupmi a pádmí“, túži si konečne sadnúť a poriadne si to všetko premyslieť – celú tú komédiu diagnostikovanú ako „hrozná náhoda“. Avšak jeho pochybnosť o živote a „zmysle“ je poznačená zmierením, súhlasom, a aj keď si jednotlivé príznaky márnosti a zmaru ľudskej existencie uvedomuje a aj ich bolestivo prežíva,

predsa len už je za hranicou... (Kafka si do denníčka poznačil: „Stáčí prekročiť prah, je tam iný svet, už nemusíš hovoriť...“)

Alexander je, ako sa zdá, fascinovaný vlastným konštruktom ideálneho priestoru, do ktorého by chcel vstúpiť ako do nového, osobného vesmíru... V ňom by hral rolu stvoriteľa i stvoreného zároveň. A či je už tento svet myslený ako skutočná jednota slova a činu, alebo je to túžba po plavbe na „lodi bláznov“, či ide o ideálny stav ortodoxie, alebo sa, naopak, ozýva zo srdca človeka „len materiál-na“ túžba byť navždy chrochtajúcou prasnicou v hnoji, je jedno, pretože ide o muža opitého veľkou nádejou, jeho duch sa teší už len sám na seba. A hoci sa racionálne ukladá „na vrchol“, doslova „nechápe“, že v objektívnej „Božej skutočnosti“ poškuľuje na Stvoriteľa obrátený dolu hlavou a že teda „prevrátenie“ ho bude stáť nie „ešte veľa síl“, ale „všetko, všetko, všetko“. Lebo jedine to je pravý základ skutočnej obete...

Alexander sa zriekol života žitého, opustil hereckú rolu i úlohu „byť hercom“, priateľov, celý ten falstafovský svet bláznenia a idiotickej radosti, aby sa uvrhol do krištáľovej veže rigidnej pravdy, do systému, v ktorom sa každé ráno povinne vylieva voda do záchoda, aby sa tak dokázala oddanosť Bohu – a On by za to mal obetujúceho obsypať kvetmi svojej lásky, spasiť ho, „nanebevstúpiť ho“ a poískať mu hlavu zbelenú od zúrivej vernosti. Ale teraz Alexander „začína vidieť“, že táto posvätná úloha, kúpaná v žiare Božích lúčov, túži po ešte vyššom naplnení, hladná po plameňoch skúšky, pýta si intervenciu Noci, ešte pravdivejšiu pravdu, než je tá Božia, chce sa vidieť nanovozrozená, obapolná, aj ľudská, aj Božia zároveň, aj jin, aj jang v incestnom objatí... lebo cesta má vždy dva smery (hoci sama môže byť kruhová), jeden vedie k Slovu, druhý k plameňom Domu a medzitým tancuje chudáčik „verný“ ako veselý Šiva na hlavě kobry.

Alexander hovorí, že Boh podľa jeho názoru neexistuje. Otto zase, ako by sme mohli predpokladať, prekonal hranicu individuálnej viery, teda Boha zjavenia, a dnes chápe Boha ako depersonalizovaný princíp, ako Boha filozofov – Ono, ktoré je prvotným hýbateľom a pestúnom antropomorfných bohov. Práve v beznádeji (zásadnej neospravedlniteľnosti) existencie človeka a v nemožnosti pamätať si bývalé životy (teda cyklickej reinkarnácii „jednej“ duše do nových tvarov hmoty) vidí Otto absenciu láskavej ruky Tvorcu. No zároveň je tento systém opakujúceho sa sebanevedomého vedomia dôkazom

prítomnosti nezainteresovaného Ono, spúšťača prvých príčin, ktorý je sám osebe a výhradne sám sebe mierou všetkých vecí.

Prečo človek podlieha ilúzii, že v živote ide vždy o čosi „viac“, že samo bytie má okrem existencie ako jediného účelu ešte aj akýsi vnútorný, skrytý význam a cieľ? Navyše automaticky vznešený...

Otto sa snaží priviesť Alexandra na cestu absolútneho súhlasu, totálneho zmierenia s poriadkom sveta, chystá pre neho iniciačný večierok s následnou slávnosťou zasvätenia, lebo „nový majster“ musí zložiť skúšku. Činí tak vo vhodnej chvíli, keď Alexandrov starý systém stojí nad priepasťou. Alexander je však aj muž plný udupanej nádeje, hoci je osobne „slabý“ (rozhodne „pasívny“), veľkosť jeho sily spočíva v tom, že sa na úsvite svojho nového dňa realizuje „mužským princípom“. Zdalo by sa, že v budúcnosti zakvitnutý strom je vyvrcholením tejto realizácie, dokonaním deja, no je to zrejme omyl. Detská tvár Spasiteľa pod zelenou korunou, Chlapček zalievajúci strom v závere filmu, nás presviedčajú o hodnote zázraku len ako znaku skutočného začiatku – Spasiteľ musí dorásť a nechať sa pribiť na kríž. Chlapček sa musí stať mužom a obetovať (ak je vyvolený), aby druhým ukázal cestu. Ak sa strom zazelená, je to len znamenie, že cesta je voľná, je to návšteva Gabrielova s ratolesťou v ruke, oznam o možnosti, dobrá správa – nič viac. Otto je základňou, z ktorej môže vyrásť Alexandrov čin, Alexander sám je Kristom uberajúcim sa na Golgotu a Chlapček má možnosť sa rozhodnúť, ktorým smerom pôjde, má nielen nádej, ale aj „more času“. Prítom tu Tarkovskij dráždi predstavou, že ide o skrytý symbol jednej duše žijúcej pre ľahšie pochopenie posolstva v troch telách naraz, teda v starom a posilňujúcom Ottovi, vo váhavom a obetujúcom Alexandrovi a nakoniec v tom najdôležitejšom – v človeku budúcnosti, ktorý je teraz korunou tvorstva, najväčšou príležitosťou...

Alexandrov útek do krásnej krajiny samoty s celou rodinou sa končí neúspechom (podobne Domenico a jeho sedem rokov v uzavretom dome), nová konfrontácia s vlastnou dušou sa vynúti sama a tak sa bývalý herec bude musieť znova zaoberať voľbou úlohy...

V hájiku sa Alexander stretne s Lekárom a svojou ženou Adelaidou (Matka), ktorí idú „náhodou“ autom okolo. Lekár je tajným Matkiným milencom, je to asi štyridsaťročný príťažlivý muž s krásnym šalom okolo krku. (Tarkovskij tu prísne rozoznáva, kto akým spôsobom prišiel o svoj „hlas“.) Lekár sa nenápadne vysmieva Alexandrovi ako každý hmotársky človek duchovnému hľadačovi.

- Môj malý, - hovorí Alexander Chlapčekovi vo chvíli, keď je v obraze prichádzajúce auto milencov, - stratili sme sa, úplne sme sa stratili, ale aj ľudstvo je na zlej ceste, na ceste, ktorá je veľmi nebezpečná. Si naozaj ťažký... Prvý vnem, ktorý človek mal, keď pochopil, že sa stal človekom, bol strach, strach...

- Ako sa mu darí v poslednom čase? - pýta sa Lekár Alexandrovej ženy. - Dobre?

- Áno, prečo? Veľa pracuje.

- ... a namiesto toho, aby žil s prírodou, aby sa s ňou delil o svoj osud, - pokračuje Alexander v poučaní syna, - spriatelil sa s ňou...

- Jeho monológy sa mi nepáčia, - oznamuje Lekár. - Alexander! Haló!

- ... strach je zlý radca, - Alexander sa už musí s prichádzajúcimi konfrontovať. - Počkajte, počkajte, ideme za vami! Nie si pripravený na takú túru... križom cez Afriku, to je ale výprava! Ver mi! - kričí na „dobre oblečeného“ Lekára.

Pri stretnutí sa všetci objímajú. Skupinka zastala uprostred strovmov, motá sa v odrastenej tráve.

- Dobrý deň. Vitajte!

- Srdečne blahoželám.

- Ďakujem, ďakujem.

- Ako sa má mamičkin miláčik? Je ťažké byť stále ticho? - pýta sa žartom Lekár Chlapčeka, no svoju poznámku adresuje vlastne Alexandrovi. - Viem si to predstaviť, ale je to veľmi užitočné. Pozri, priateľ môj, sociabilita je ťažký náklad, nie všetci ho unesieme.

Matka je statná vysoká žena, ktorá svoje plné tvary zakrýva voľnými šatami v štýle idealizovaného ženského kostýmu starého ruského vidieka. (Podobne, aj keď historicky vernejšie sa obliekala Matka v *Zrkadle*.) A zase ona, Matka, je aj tu zdrojom hystérie, prameňom nezrovnalostí, matricou falošnosti a dôvodom zásadného nesúladu vo vzťahoch každého ku každému, je rovnicou „jeden plus jeden rovná sa čokoľvek, čo je dobré pre mňa“. Teraz si vzdychne:

- Ach, môj statočný chlapček!

- Prečo „môj“? To je náš chlapec! - bráni si Alexander svoje dieťa.

- ...a kloktá, keď pije! A chodí sám do postele! - pridáva Matka svoje čudné žarty.

- Kloktá? Ved' to je nič! - kontruje jej Lekár. - Predstav si, ako zvládol tú operáciu! Teraz rastieš na skutočného malého muža, nie

je tak?! – obráti sa k Chlapčekovi, zoberie ho na ruky a usadí na vrchol nízkeho, okýpteného stromčeka. – Pod', urob veľké „á“!

– Á... – Chlapček poslúcha.

– Výborne, keď to takto pôjde ďalej, o týždeň môžeš začať rozprávať! Apropo, vieš o tom, že Gándhí vždy jeden deň v týždni s nikým nehovoril? Po dlhé roky, bol to jeho systém.

– A to už prečo? – Adelaida sa zbežne interesuje o všelijaké zaujímavosti.

– Myslím, že mal všetkých ľudí po krk, – oznamuje Lekár svoju „načítanú znalosť“.

Chlapček je teraz vlastne vrcholom koruny stromu (aj gotický Majster vyšebrodského oltára stvárňuje v obraze *Kristus na Olivovej hore* nádherné vtáčiky, ktoré sú fyzickou veľkosťou na tej istej úrovni ako samotné kruhové koruny stromov. Samozrejme, že nejde o dobovú neznalosť perspektívy, ale o zobrazenie skutočnej „koruny krásy“).

Matka zoberie dieťa do náručia a nesie ho až do chvíle, keď je nútená odovzdať „nevinného“ do Alexandrových rúk, ten ho vzápätí spustí na zem, oslobodí ho zo zovretia...

Rozlúčia sa, pretože Alexander musí dokončiť rozhovor so svojim synom a Lekár je príliš „elegantne oblečený“ nato, aby sa pohyboval vo vysokej tráve, ktorá pripomína Afriku. Tak aspoň hodnotí situáciu Alexander, zreteľne dáva najavo svoj porazenecký obdiv krajšiemu samcoví. Alebo mu inteligentne vracia výsmech?

Lekár otvorene napadne Alexandrov „systém“, s touto svojou prezentáciou témy „večný filozof“ zrejme otravuje už dlhší čas a nielen vlastného syna. Takže – Gándhí na rozdiel od Alexandra mlčal a stal sa „osloboditeľom“ miliardy ľudí, zatiaľ čo Alexander svojou záplavou slov len „leje vodu do misy“... a kde je výsledok?

– Pôjdeme už, Viktor? – Adelaida je nervózna...

– Odišiel si od všetkých svojich pacientov? Aký si elegantný! – obdivuje Alexander svojho soka vo všetkých oblastiach.

– No, na takýto sviatočný deň sa musíme pokúsiť naplniť všetky očakávania! – prehájuje Lekár medový motúzik hlavne popod Matkin fajnový noštek, lebo aj tak len jej sú venované všetky páčivé odpovede. – Darček je v kufri, večer ho predvediem!

– Čo? Ešte nejaké darčeky? – bráni sa Alexander dosť chabo.

– Myslím, že by sme už mali ísť domov! – pritvrdí Matka.

– Áno, to aj urobíme! Urobíme to takto. Vy si zoberiete auto a my

s chlapcom prideme pešo neskôr. Musíme dokončiť náš rozhovor, nie je tak, Chlapček?

– No ale nie veľmi dlho, buďte takí dobrí! – Matka je konštantne prísna, vždy však bez príčiny a stále bez oddychu. – Počuješ, chlapče, doma je už skoro všetko pripravené!

A odchádzajú k autu, tým pádom má Alexander so synom opäť voľné pole na svoj zvláštny, verbálne jednostranný dialóg. Sadne si pod strom a dieťa vezme na kolená. Rozpráva, ako objavili s Matkou ich terajší dom.

– Už som ti rozprával, ako sme s tvojou mamou našli toto miesto? Raz sme počas cesty prišli sem na ostrov, dlho predtým, než si existoval čo i len v myšlienkach. Boli sme tu vtedy po prvýkrát. Nemali sme mapu, zabudli sme ju a navyše nám došiel benzín. Tu sme ostali stáť a pokúšali sme sa dostať ďalej pešo. Skrátka, stratili sme sa. Začalo pršať, bol to nepríjemný, studený dážď. Prišli sme na zákrtu, kde stála stará vysušená borovica. A práve vyšlo slnko, prestalo pršať a celý priestor sa náhle osvetlil. Vtedy sme zbadali dom... A zrazu som bol smutný, že som to nebol ja, to znamená, že sme to neboli ja a tvoja mama, ktorí bývali v dome pod touto borovicou, priamo pri mori. Aká krásna poloha, pomyslel som si, keby sa dalo tak pekne bývať, bol by som šťastný až do konca života... čo? Čo je? – Chlapček zamrkná a pohniezdí sa. – Neboj sa, chlapče, smrť neexistuje. Máme iba strach zo smrti, lebo to je tá najväčšia hrôza, často privedie ľudí k tomu, čo by robiť nemali. Ako by mohlo byť všetko inak, keby sme sa nebáli smrti. Čo? Ach, áno, odišiel som od témy... Takže, ako hovorím, stáli sme tu ako pobosorovaní, ja a tvoja mama, a obdivovali sme celú tú nádheru. Nemohli sme sa nasýtiť tohto ticha a mieru. Bolo jasné, že tento dom bol postavený pre nás. Ukázalo sa, že je na predaj, to bol skutočný zázrak. A ty si sa narodil v tomto dome. – Chlapček sa vymani z otcovho náručia a po kolenách sa odpláží. – Páči sa ti? Páči sa ti tvoj dom, chlapče? Človek sa vždy iba bránil... proti ostatným ľuďom, proti prírode, ktorej je súčasťou. Vždy bol proti prírode násilný a výsledkom je civilizácia založená na sile, moci, strachu a závislosti. Ten náš takzvaný technický pokrok viedol vždy len k pohodlnosti, k „životnému štandardu“ a k nástrojom násilia na zachovanie moci... Sme ako divosi, mikroskop používame ako palicu. Nie, to nesedí, divosi sú omnoho duchovnejší. Každý vedecký pokrok premeníme na niečo zásadne zlé, a čo sa týka životného štandardu, jeden múdry človek povedal:

„Hriech je to, čo nie je potrebné.“ A ak to tak je, potom je celá naša civilizácia postavená na hriechu. Dosiahli sme strašnú disharmóniu, vytvorila sa nerovnováha medzi materiálными potrebami a duchom. To je to zlo v našej kultúre. Ale povedzme radšej, že celá naša civilizácia je úplne zlá, môj chlapček. Teraz si myslíš, že by sme sa mali zaoberať týmto problémom a spoločne hľadať východisko. To by sa dalo, keby už nebolo neskoro! Príliš neskoro! Panebože, dosť už týchto rečí! Words, words, words! Až teraz som pochopil, čo tým Hamlet myslel. Nemohol už viac vydržať tú bolesť! Tak sa deje aj mne! Nie, ale prečo takto rozprávam? Keby sa našiel niekto, kto by prestal s rečením a namiesto toho by už konečne niečo urobil! Alebo by to aspoň skúsil! Chlapče?!

Zatiaľ čo Alexander sedel v tráve opretý o strom, Chlapček s kvetom v ústach sa štvornožky plazil pomedzi stromy. Dlhý záber zdôrazňuje jeho kolenačkový, „zvierací“ pohyb trávou. Chlapček tu symbolizuje čisté, živočíšne vedomie, je to ešte neskazený, prvý človek bez hriechu, ktorý namiesto jablka žuje trávku (na rozdiel od neho Alexander na konci, už vo svojej najväčšej „úlohe“, spektakulárne „nahryzne“ jablko, aby bolo jasné, že sa práve vzdáva poznania dobra a zla a oddáva sa celostne stavu nevinnosti a čistoty, približuje sa tak dieťaťu či svätcovi).

Keď sa Alexander spamätá a volá ho, Chlapček na otca v geste svojej hravosti skočí odzadu, akoby ho chcel nastrašiť. Alexandrova okamžitá a pudovo silová reakcia svedčí o hlboko zakorenenej tvrdosti a tá, ako sám tvrdí, vyviera zo strachu. Práve o ňom a jeho dôvodoch ešte pred chvíľou spriadal spovedný monológ (pretkaný narážkami na vlastný egoizmus) a teraz, zasiahnutý dôsledkami „strašného, zvieracieho strachu“, pozerá na skrvavenú tvár svojho syna. Hoci nechtiac, predsa Chlapčeka zraní, tomu spadne klobúčik a odhalí sa detská tvár potriesnená krvou, ohmatáva si ústa, akoby nevedel pochopiť, prečo dostal ranu alebo čo to úder vlastne je...

Alexander sedí v háji ako Adam pod rajským stromom, je „prvým človekom“, ktorý sa z vrcholu civilizácie vrátil na začiatok (tak to odporúča Domenico v *Nostalгии*) a teraz z „buddhovského posedu“ jasne vidí jednoznačný omyl v smerovaní ľudského rodu.

Dôležitým momentom pri výbere domu bola predovšetkým absencia mapy, teda radostné blúdenie v neznámom kraji, ten ich oboch očaril krásou (doslova ich „pobosoroval“), a Alexander ihneď pocítil, že tu môže byť šťastný. (Ako veľmi sa mýlil, na úteku pred sebou

samým hľadal „kraj sveta“, aby sa mohol skryť, zoskočil z javiska preludov a predstierania a ušiel do krajiny „mlieka a medu“, inými slovami, naplnil Stalkerov sen a presťahoval sa do Zóny, ale teraz je jasné, že človek nikdy nikam definitívne neutečie, nič sa nedá vyhrať naveky.) A v tejto chvíli, pri rozprávaní príbehu synovi, sa zdá tým najpodstatnejším posolstvom práve „otvorenosť duše“, absencia racionálneho úsudku, uvoľnenie zovretia hlavy, teda jedinou zárukou autentického prežitku je nepripravenosť a odovzdanosť do vôle osudu (došiel im benzín a stratili sa), stáli tam obaja „bezbranní“ a vtedy sa im ukázal dom, v ktorom sa dá žiť až do smrti (a hoci to bol omyl, navždy zostáva krásnym momentom pravého šťastia).

Narážka na to, či sa Chlapčekovi vlastne páči dom, ktorý vybrali, je dôkazom, ako na ňom Alexander s Matkou lipnú. O to väčšia bude hodnota zápalnej obete. Alexander sa na ňu pripravuje už dávno, lebo ako sám hovorí, kruh slov (hamletovskej váhavosti) je bezvýchodiskový a môže sa prelomiť len činom. Ten, ako sa zdá, jediný môže byť skutočne oslobodzujúcim. A Matka musí byť potrestaná, pretože človek nemôže klamať stále a natrvalo bez ohlasu.

Keďže Alexander je takisto len dieťaťom doby, je agresívny a bráni sa neprimeraným násilím. Keď to o sebe zistí, jeho citlivosť mu podlomí kolená a on ako podľatý padá do mäkkej trávy hájika.

– Bože, čo je to so mnou? – v okamihu pádu sa obracia Boha, hoci ešte pred chvíľou tvrdil, že neexistuje. Nasleduje prvá z jeho apokalyptických vízií.

Prázdne námestie je poznačené dôsledkami katastrofy globálnych rozmerov, na čiernobielym obraze sa dajú omnoho lepšie rozoznať tvary a línie poznačené mohutnou deštrukciou. Akoby uprostred mesta vybuchla atómová bomba. Predmety tu nie sú „postupne ničené“ priemyselnou špinou, boli vo svojej dizajnovnej „kráse“ používané ešte pred pár minútami, čas, ktorý uplynul od výbuchu, je krátky, no predchádzajúca civilizačná sýtosť sa v zlomku okamihu zmenila na gigantickú hnojnú jamu, kde sa plechy, papiere a igelitové tašky zlievajú do plastovej kaše.

V zábere sa objaví sklo položené vo vzduchoprázdne, na ňom sú zreteľné prúžky krvi, v odraze však vidno neporušené fasády obytných domov v meste. Vojna nie je „vonku“, ale, naopak, „vo vedomí“ a tu je celkom zreteľný dôkaz o Alexandrovom hrôzyplnom snení.

V spoločnom „ideálnom“ dome, náhodou objavenom, vrúcne milovanom, vzdialenom od civilizácie na kilometre, uprostred lesov,

neďaleko mora sedí teraz Alexander v starom kresle a pokojne listuje v knihe ruských ikon, ktorú dostal k narodeninám od Lekára. Prechádza po obrázkoch svätcov celou dlaňou, hladí ich nielen v geste odovzdanej lásky, ale predovšetkým z jeho dotykov vyžaruje túžba po „spojení“ so symbolickými entitami čistoty a troch kresťanských cností.

– Fantastické! Najvyššia jemnosť, čo za múdrosť a duchovnosť, a potom tá detská nevinnosť. Hĺbka a nevinnosť zároveň. Neuveriteľné, je to ako modlitba. Potom sa to všetko stratilo. Viac sa už nemôžeme modliť, – hovorí Alexander sám pre seba, no vzrušeným hlasom. Je plný detského obdivu voči ikone, tá je pre neho priam živým Kristom (tak aký je to bezverec)?

Lekár, ktorý stojí pri okne, sa Alexandrovi zdôveri:

– Dnes som mal ťažký deň, lepšie povedané, deň, nad ktorým som stratil kontrolu. – Aký smiešny kontrast k Alexandrovmu záchytnému bodu vo vesmíre strát!

– Ďakujem, Viktor, je to nádherná kniha, aj za víno ďakujem, potom si ho vypijeme pri jedle, a predovšetkým ďakujem, že si prišiel.

– Nemáš pocit, že tvoj život je nevydarený? – pýta sa Lekár, ktorý unavene zapadol do kresla a pritom je napnutý vnútorným trápením, stresom.

– Nie. Prečo? – Alexander prejde do stredy izby. – Vlastne áno, predtým to tak bolo, ako hovoríš, ale ako sa narodil Chlapček, všetko sa zmenilo. Nie hneď, samozrejme, postupne, v tom rytme, ako vyrastal... Vieš, Viktor, veľmi som s ním zviazaný, až príliš, obávam sa, a potom... je tam jedna vec, ktorá ma trápi. Pripravoval som sa na povedzme vyšší život, študoval som filozofiu, dejiny religionistiky, estetiku, a skončilo sa to tým, že som si sám nasadil putá... Áno, áno, úplne dobrovoľne, mimochodom, a zároveň... som šťastný. Napríklad dnes, – chvíľu postojí pri okne, na ktorom sa jemne vzdúva záclona, potom pomalým krokom vstúpi do hĺbky zorného poľa izby. V rohu v kresle sedí Viktor a počúva ho.

Vojde Marta, Alexandrova dcéra (s ňou nie je zviazaný, je to žena). Vo chvíli Alexandrovho zamyslenia nad telegramom od richardovcov a idiotistov položí na Lekárovo koleno hrušku, veľký, šťavnatý plod. Lekár ustrnie, Alexander je pár centimetrov od jeho nôh a mohol by všetko spozorovať. Ale ten sa teraz zaujíma o iné veci.

– A čo sa dnes stalo? – pýta sa Lekár.

– Ja som... dostal som telegram. – Alexander z neho číta. – Zo

žartu sa podpísali ako richardovci a idiotisti, to sú priatelia z divadla, hrávali sme spolu Shakespeara... a Dostojevského...

– Na to sa pamätám! – vstúpi náhle do rozhovoru dcéra Marta.

– Nie, nie, – Alexander ju chce prerušiť.

– Na čo sa pamätáš? – Lekár sa zaujíma o duchovné veci, keď o nich rozpráva žena, rád pozoruje jej pery...

– Pamätám sa na tie vystúpenia.

– Nesnaž sa, – znevažuje ju Alexander.

– Áno, je to pravda. Viem, ako ti padla váza z podnosu a rozbila sa... a potom ti celý čas padali slzy. Na to si spomínam úplne presne a na tú vázu tiež, bola biela, s modrými kvetmi, – dcéra Marta si posunie stoličku tak, aby sedela presne medzi týmito dvoma mužmi.

– Áno, bolo to tak, správne, ona to naozaj ešte vie! – žasne herec, ktorého dospievajúca dcéra si spomenula na jeho starý, inak už dávno zabudnutý výkon v úlohe veľkého idiota. – Ale čo sa týka slz, na tom nebolo nič geniálne, mal som niečo v oku a tak to bolelo, že som nevedel, ako to predstavenie dokončiť, – skrýva pred ňou Alexander skutočnú hĺbku svojich citov.

– Alexander bol vynikajúci ako knieža Myškin, – vchádza Matka s kyticou poľných kvetov a na sexi tele jej povieva viacvrstevná sukňa, súčasť inak vyslovene divadelného „retro kostýmu“. Je to žena bohyňa, ak by sa niekto vzoprel jej príkazu, okamžite schytá jednu do zubov a hneď nato ho zaleje kaskáda hysterických výkrikov, žiadostí o súhlas s „týmto nevyvrátiteľným argumentom“ a faktických zdôvodnení, ktoré sa nedajú poprieť nakoniec už ani gramaticky, teda spolu s úderom pride od takej ženy aj „jasná pravda“ o vine všetkých ostatných okrem nej samej... Tomuto peklu sa každý rozumný muž, samozrejme, vyhne, ale sú takí, ako Alexander, ktorí to kedysi podpísali v presvedčení, že si berú „osobnosť“.

Viktor, jej milenec, akosi prirýchlo, azda inštinktívne vstane.

– To bol aj jeho najväčší úspech, nie?! – pokračuje Adelaida a usiluje sa esteticky správne umiestniť na stôl kyticu poľných kvetov.

– Lenže potom, potom sa toho všetkého vzdal... divadla, úplne všetkého. Aj to, ako si hrával v *Idiotovi* aj *Richardovi III.*, nikdy som tomu neporozumela... – z jej repliky len tak „náhodou“ vôbec nie je jasné, či neporozumela Alexandrovým úlohám alebo dôvodu, pre ktorý odišiel z divadla...

– Hovoriš, že som sa všetkého vzdal, čo myslíš tým všetkým?

– No divadlo predsa! Všetko! – Matka nakoniec vo svojej bezradnosti hodi kyticu do rúk Marty, nech zodpovednosť za správnosť „aranžmánu“ poniesie ona.

– Takže úspech! Aha! – komentuje to Alexander. – Lenže divadlo naozaj nie je všetko. Už som to jednoducho nemohol zniesť. Nerozumieš tomu?

– Čo tým myslíš? – pýta sa Lekár tentoraz so skutočným záujmom.

– Z nejakého dôvodu som sa na pódiu začal hanbiť. Hanbil som sa za to, že predstieram, že som niekto iný, hral som city niekoho iného. Podstatné bolo, že som sa hanbil byť na javisku čestný... Bol to vlastne jeden kritik, ktorý to postrehol. Samozrejme, že to neprišlo naraz, len tak z ničoho nič...

– Chceš povedať, že herec nesmie mať svoje vlastné ja? Alebo žiadnu vlastnú identitu? – pýta sa Lekár, spaľovaný žiadostivými pohľadmi Matky (Marta odišla s kyticou).

– Nie, tak to nie je. To, čo mám na mysli, je, že „ja“ každého herca sa rozpúšťa v jeho úlohách. A ja som sa nechcel rozpúšťať. Je v tom niečo hriešne, v tom rozpúšťaní, niečo ženské, nesvojprávne...

– Aha, feminínne, to je hriešne, čo?! – vysmieva sa mu Adelaida a nešetrne sa ho dotkne. – Nie, ja som to mala rada, že si bol herec, a práve preto si to zanechal, tak to bolo...

– Ja neviem, mohlo to tak byť.

– Nieže to tak mohlo byť, ale to tak bolo!

– Áno, hovorím, že to tak mohlo byť...

– Vždy musíš odvrávať! – musí mať Matka posledné slovo.

– Ona ho utrápi k smrti, – zašepká slúžka Júlia, urastená a veľmi dobre stavaná žena s úplne čiernymi vlasmi a dokonale upokojujúcou, sedliackou tvárou. Obzrie sa a vidí posluhovačku Máriu, ako práve vchádza do domu. Dvere sa prudko pribuchli, akoby nimi otriasol náhly prievan.

Slúžka Júlia svojim výzorom pripomína madony južných oblastí Európy, zato posluhovačka Mária vnáša do mozaiky typov celkom opačný obraz, je vychudnutá a pôsobí divoko, na pehavej tvári dominujú veľké oči (len gotika ich dokázala ženám tak vypúliť) a so šatkou pevne uviazanou okolo hlavy (ako Stalkerova dcéra) skôr postraší okoloidúceho, než by mala vzbudiť náklonnosť. Svojím vikinským vzhľadom môže dokonca navodzovať predstavu, že sa neumýva, čo je u ženy vrcholne odpudzujúce. Jej vnútorné ustroje-

nie i vzhľad zvädzajú Matku k spontánnemu ponížovaniu, otrockým výrazom si totiž Mária priam pýta kopanec do tváre. A Matka jej ho zakaždým s radosťou uštedrí.

– Nie dnes, priatelia, dnes má Alexander narodeniny, – Lekár inteligentne zahladí rozhárajúci sa plameň bojovnej túžby v Adelaide.

– Ďakujem ti, Viktor, za obhajobu!

Ale obaja sa prerátali, stroj sa už rozbehol.

– Inými slovami, najskôr ma zvedol svojim divadlom, potom ma dostal z Londýna a... nechal ma v štiche. A predsa som mala potešenie z toho, byť ženou slávneho herca. Nemôžem, prepáčte mi, vidieť na tom nič zlé! Kto je to tam? – Adelaide popri obhajobe svojej mizernej malomeštiackej duše stihne ešte aj zahrať telom, pretože ona sa neustále „predvádza“, akoby bola na javisku, v striedavých úlohách, ktoré okrem prázdna majú spoločné už iba „veľké gesto“.

Lekár šeptá informáciu určenú len Alexandrovi:

– Vieš čo, Alexander? Odchádzam odtiaľto.

– Kam ideš?

– Všetkého sa vzdám.

– Niečo sa stalo?

– Ponúkli mi kliniku v Austrálii.

– Zbláznil si sa? Musíš mi to potom porozprávať.

Marta v priesvitných šatách si sadla k oknu a zamyslene študuje knihu ikon. No nie preto, aby ich naozaj vnímala, ale iba z dôvodu tesnej blízkosti oboch mužov, takto totiž môže nenápadne počúvať ich reči. Zrazu však jej pozornosť upúta dej za sklom.

– Poštár Otto prichádza. Niečo nesie, – oznamuje a vstáva, jej mladistvé nahé telo je teraz celkom zreteľné pod ľahkou látkou.

Krídlo príborníka sa otvorí samo od seba.

– Júlia, ide tvoj obdivovateľ! – zakričí Matka mimo obrazu.

Interiér Alexandrovho domu vyzerá sľaby scéna divadelného predstavenia *Idiota*, akoby ho mohli vidieť hoc aj talianski divadelní výtvarníci. A aj napriek implikovanému, zreteľne „ruskému prvku“ pôsobí moderne v komerčnom zmysle slova – kostýmy by sa dali pokojne priradiť ku kolekcií „jar – leto“ z dielne parížskeho módneho domu a štylizáciu exteriérových scén by zasa privítali „glamour fotografi“ kvôli tým ich „beauty sexy photosessions“...

Zaujímavý je pomer archaického alebo archetypálne „klišeovitého“ ruského motívu a žiarivej čistoty moderného výtvarného názoru. Akoby sme totiž spálení južným slnkom, posilnení zľahka opečenou

rybkou a omámení bielym sauvignonom vstúpili do tmy veronského divadla s posvätnou úctou na *Tri sestry* – práve taká „čuť-čuť“ rusky vyzerajúca scéna by nás očakávala... Tarkovskij sa tu veľmi nena-máha so sociálnou pravdou a aj inšpirácia Fra Angelicovým svetlom a Francescovým „statickým pohybom“ sa vytratila, vo farebnej časti filmu je zjavná potlačená chromatickosť, a aj keď jednotlivé farby vyžarujú svoju energiu do plastického, mäkkého svetla, za ktorým akoby sa museli doťahovať, predsa len sa duchovná zanietenosť „rembrandtvskej svadby svetla a farby“ z *Nostalgie* mení na viac-menej konvencionalizovaný kánon, obraz už nie je rubľovovsky „žiarivou ikonou“, ako bol v rukách krásou spitého Beppe Lanciho, ale cez chladne bergmanovské oko večne osamelého Svena Nykvista prichádza skôr šepot nespochybniteľnej sútry zenového majstra, alebo teda v našich súradniciach, nastáva diktát kánonu „maniera grecca“, náhle vytriezvenie z „absolútneho blúznenia du-cha“, chagallovského lietania nad rodnou dedinou – obraz je síce krásny, no vane z neho strnulosť príkazu Pantokratora.

Alexander bol známym a váženým mužom, veľmi dobrým hercom (slzy mu priam „padali“) a pripravoval sa aj na tzv. vyšší, teda duchovný život tým, že študoval religionistiku, estetiku, zároveň však chcel byť osobnosťou v literatúre, objavným teoretikom, určite prísny kritikom. No takisto rád prezliekal kostýmy, možno si zopárkrát s piskľavým smiechom v divadelnej šatni navliekal farebné sukni-ce a plieskal sa pritom dľaňou po holej riti, len tak, pre potešenie ožratých idiotistov a myškinovcov, veď herci sú už raz takí. Ale kým vlastne bol Alexander v skutočnosti? Výborne zahral Myškina – jeho identita sa rozpustila v tejto postave, ale vynikajúco sa stotožnil aj s démonom Richarda III., aj ním teda chvíľu musel byť... A zrazu, celkom nečakane, začal sa na javisku hanbiť za „pravdivosť“ jednotlivých identít, akoby totiž prišiel na to, že človek sám už vždy „bez vlastnej tváre“ nemá žiadne právo nosiť v sebe absolútnosť identity niekoho iného, čo aj len zo žartu... Tak sa teda radšej vzdal všetkého – jednoducho prestal byť „niekým“, no zároveň prestal predstierať, a to je pre múdreho muža azda tá najväčšia sloboda. Tým sa ale náhle skončilo aj bláznivé obdobie prezliekania, no a tiež spolu s ním sa stratila chuť písať, možno i smiať sa – zostal len systém v tvare korzetu, isteže, „celkom dobrovoľný“ a vlastne vytúžený ako osvietenie, no potom už nič iné nesmelo prísť, len „šťastie“ – a tak sa v tomto pocite Alexander začal každé ráno zobúdzaf akosi „povinne“...

Následne prišlo to „posledné“, čo človeka v takejto vzácnej chvíli okamžite či po krátkom čase osloví, totiž túžba stvoriť „novú pravdu, nový vesmír“, avšak vo vyfahaných gatiach, šmatlajúc papučkami po izbici s gýčovými záclonkami, sa veľká úloha napína ťažko (veľmi podobný problém mal aj Domenico, dokonca sa dá povedať, že sa tento motív bez zásahu opakuje). Ako sa v takej chvíli zachovať? Akou dierou z tmavého vreca falošného raja von?

Čo môže byť skutočné a nepredstierané v živote herca? Matka jeho detí ho milovala ako symbol, bol prijímaný ako „niekto“, ale kým je dnes? Len mužom pred zásadným rozhodnutím, nič viac. Skutočné riešenie láme podstatné veci a rozhoduje sa o ňom na rázcestí, nie už na ceste.

Nikto ho nemiluje! Alexander mal pocit, že jeho život je prehra. Dcéra Marta mu ako dieťa nedávala nádej (žena je hriešna a hodnotovo, ako sme povedali, stojí tri stupne za ťavou), všetko sa zmenilo, keď sa narodil Chlapček. Aj Traja králi sa čudujú – toto dieťa je Spasiteľom? Aj Alexander sa diví, Chlapček môže byť zmyslom môjho života? Môžem sa ja, na „vertikálu“ orientovaný muž, stať jednoduchým článkom reťaze, teda znížiť sa, byť „takou istou sračkou ako ostatní“ (Spisovateľ v *Stalkerovi*) a zároveň ešte byť šťastný? Tak, nakoniec – moje dieťa je môj Spasiteľ? Alebo som prehral, pretože som nikdy nebol ničím naozaj? Bože, čo je to so mnou? Von z diery, späť do diery, stále rovnaká tma... Čo má urobiť Alexander, päťdesiatnik, ktorý už všetko povedal? Toľko slov napísal! Toľko veľkých, hoci cudzích myšlienok zadeklamoval a s akým úspechom! Taký potlesk, bože, čo ten zažil výkrikov „bravo“!

V hĺbke priepasti skepsy, kde sa dá šmýkať z jednej sklamanej dôvery na druhú, z jedného oporného bodu, ktorý sa ukáže ako prázdno, na ďalší, plný nádeje v žiarivý zajtrajšok, sa Alexandrovi náhle ukazuje čosi nezvyčajne pevné. Zmenilo narodenie syna jeho život tak vážne, či pocítil chuť autenticity v prázdnom dome plnom „šťastia“, alebo našiel na hadovitom chodníku cesty života základnú hodnotu osobnú i všeobecne ľudskú, ale v radikálne novej podobe? Určite áno, veď ho spoznávame v momente obrovskej zmeny. Chcel byť „vyšším človekom“, vlastniť pravdu, dokonca sám ňou byť, namiesto toho sa po rokoch tvrdej práce stal profesionálnym luhárom. Nemohol na javisku hovoriť o cti, lebo sám nebol čestný. Poznal to vtedy, keď sa dokonale stotožnil s pravdou svojich postáv, keď teda dokonale klamal. Táto lož zakladala jedinú legitimitu

jeho osobnosti. Čím lepšie klamal, tým väčším človekom sa stával. Alexander mohol takto žiť ako Adam v raji, zamieňať masky a nerozpoznávať, len užívať šťavnaté plody lži. Bol milovaný – a čo môže človek chcieť viac? Byť autentickým tvorcom svojho Ja? A načo? No napriek všetkým lesklým, klzkým a príjemným odmenám musel zastať, znehybnieť a vidieť, chcieť, musel urobiť krok k vytvoreniu toho „nového vesmíru“ a zároveň byť jeho prvým obyvateľom, a teda hlavne neživiť novú pravdu starou lžou.

Hľadanie identity sa tak preňho postupne stáva objavovaním Boha a priznávaním viery v sebe (aj keď odvážne tvrdí, že Boh nie je, v skutočnosti si to už dávno nemyslí, teda už verí, už na brehu mora verí takmer absolútne) – a prvou podmienkou tejto cesty je nevyhnutný nárok na morálny zákon v sebe, na zákryt slova a činu, opak sa začína pociťovať ako kríza či dokonca úplná prehra, ako najťažšia, pretože hlboko existenciálna bolesť.

Zrejme preto aj Alexander opúšťa Londýn a na svojom úteku pred „všetkým“, teda pred samým sebou, zastavuje sa na brehu veľkej vody, kde na rozhraní svetov istoty a neznáma osadzuje strom nádeje. Jeho rozkvitnutie, ako sme povedali, je začiatkom, nie vyvrcholením. Už „tu a teraz“ je svet pre Alexandra zjavením, sám predpokladá jeden z atribútov Božej existencie, teda zázrak ako racionálne prijateľnú vec. Aj keď sa verbálne Bohu bráni, už sa mu jemne podlamujú kolena, rastie do výšky svojej viery. Zalievanie stromu je rituál, ktorý je ešte na hranici Ottovho sveta metafyzickej pravdy, čarodejných síl a dôkazov o synchronicite času v nie zrovna lineárnom zmysle, a nie je to ešte modlitba, tá príde neskôr ako predstupeň finálnej obete. Na brehu mora je Alexander „citiacim kresťanom“, v modlitbe je už samokrstencom, a to hneď aj „ortodoxným“. Chápe Boha ako osobu, ako nadradené „Ja“. Rozpráva sa len s ním, Jediným, teda neklania sa kameňu... No namiesto oslavy eucharistie ako zástupného symbolu Jeho plnej účasti na svete prežíva nakoniec Alexander túto „autenticitu Božej prítomnosti“ v rovine dôkazu o hodnote vlastného sľubu, a teda aj veľkosti svojho Ja, a to v rámci zmluvy „uznávaš, Bože, že veľkosť mojej obete je mierou dôkazu tvojej existencie“, teda nepokľakne, ale radostne vyskočí na Boží trón ako seberovný (hoci už sám bláznom), spáli svoj dom, pretože on takisto môže tvoriť i borieť... Hlboko pokorná modlitba noci sa ráno mení na absolútne slobodný čin bohočloveka.

Kniha ikon je pre Alexandra dôkazom, že pred technickou civilizáciou mohli byť ľudia silní a zároveň nevinní ako deti. Ako je možné, že oni – akoby sa pýtal Alexander – dokázali používať svet tak, že pritom neodumieral? Svätí na ikonách sú zdržanliví a pokorní. Ich osobné osudy sú často až neuveriteľne krutými príbehmi, napriek tomu sa im z očí nestráca naivita, mäkkosť. (Všetko mäkké smeruje k životu, čo stvrdlo, odumiera.) Alexander si uvedomuje, že „toto všetko sme stratili“, že hlboké, múdre mlčanie nahradilo používanie vodopádov prázdnych slov. Nakoniec aj on sám používa slová ako barbari palicu... Dosť bolo verbálnych klíšé, žiada sa čin! Svätých na ikonách charakterizuje predsa spásonosný akt obete pre druhých („treba spasíť všetkých“, hovorí Domenico v *Nostalгии*) – dokonalosť, ktorú Alexander toľko obdivuje, dosiahli títo muži činným spôsobom, duchovným syténím („ľuďom treba pripomínať, že sú ľudia“ – Teofan Grék v *Rubľovovi*), až podstúpením rizika za pravdu o „svete ako celku“, absolútnou obeťou, niektorí na kole, iní vo vani s vriacim olejom, ďalší na kríži, na púšti, v jaskyniach malomocných, stali sa samými sebou. Dá sa tomu veriť? Dá sa tak dôverovať práve týmto príkladom, že človek zmení svoj život raz a navždy krutým spôsobom? A čo ak sa potom stane len bláznom, ktorý v trstine videl Boha? Sám seba obráti na ďalší hagiografický gýč, to bude rovnako strašné ako smiešne...

Otto prichádza z hĺbky krajiny, namáhavo vlečie na bicykli položenú veľkú starožitnú mapu v krásnom hnedom ráme.

– Dobrý večer, – pozdraví slušne. – Môžem ti gratulovať? Tu prichádzam s niečím ako darčekom pre teba... odo mňa, – pristáva s nákladom pred verandou domu, naokolo povievajú priehľadné závesy. Rodina vybieha a slúžka Júlia mu iniciatívne prichádza na pomoc.

– Ďakujem ti veľmi pekne. Čo to je?

– Myslím, že to nezvládnem sám, – Otto sa vyjadruje v symboloch.

Slúžka Júlia mu zručne a prakticky pomáha obrii mapu zložiť. Náhle opustený bicykel spadne a zvonček ešte dlho doznieva.

– Je to mapa Európy, – vysvetľuje Otto spoločnosti, ktorá sa užasnuto prizerá. Alexander podíde k mape, je naozaj „veľká“. – Asi tak z konca 17. storočia, – dokončí Otto hrdo.

– Je pravá? – pýta sa Marta.

– Ako by mohla byť pravá? Je to, samozrejme, kópia, reprodukcia, – Lekár s mentorským prízvukom vysvetlí takú samozrejmosť.

– Nie, vôbec nie, je pravá, je to originál. Ako o tom možno pochybovať, – bráni sa Otto.

– To predsa nie je možné, – pridá sa Matka, ktorá sa fascinovaná skláňa k mape a pritom opäť a zasa hrá telom, akoby bola obrátená zadkom k veľkému hladisku, samozrejme už aj počíta, mapa originál, sedemnásťte storočie, koľko by to mohlo byť v dolároch, tak povedzme... – Och, aká je krásna! Musíme ju dať dnu, podíme!

Všetci sa teraz snažia mapu uchopiť a preniesť do hlavnej sály.

– Je to naozaj príliš drahý darček, neviem, či môžem... – Alexander je dojatý.

– Nie, preboha, nehovor nič také, – zmierňuje jeho rozpaky Otto.

– Ale to je naozaj príliš veľa, priveľa, Otto. Chápem, že to nie je od teba žiadna obeť, – pokúša sa zase Alexander znížiť význam daru.

– Prečo by to nemala byť žiadna obeť, samozrejme, že to obeť je! – vykrikuje spokojne Otto smerom k Alexandrovi. – Každý dar je aj obeťou. Aký by to už potom bol len dar? – zasmeje sa veselým smieškom. – Ó pardon, ospravedlňujem sa, volám sa Otto, – zoznamuje sa s lekárom Viktorom.

– Prepáč, Otto, ako sa mohlo stať, že ty si skončil tu... v tejto oblasti? Ako som počul, nebývaš tu dlho. Fajčíš? – Lekár okamžite nadväzuje rozhovor.

– Ó, ďakujem. Raz som bol na návšteve v márnici a videl som rozpitvanú mŕtvolu muža, ktorý celý život fajčil. Videl som jeho pľúca znútra, odvtedy nefajčím.

– Počul si to, Alexander? – Lekár sa pýta Alexandra na niečo, čo je dostatočne absurdné, preto ani žiadnu odpoveď nedostane. Alexander je už aj tak zaujatý mapou, sadne si k nej tak, že zaujme ženskú polohu – ako malé dievčatko s veselými vrkôčikmi, ktoré očarené pozerá na obrázok námornika a húžve si pritom kvetovanú sukienku, tak on uchvátené pozerá na mapu, na „bývalú pravdu“ o svete.

Zmenšený model sveta a na zemi sediaci Alexander sú spolu tí „maličkí“ oproti stojacim postavám ostatných, ktorí sa okolo nich prechádzajú. V obraze dominuje najmä „mohutnosť“ Matkinej postavy, tá Alexandrovi prejde zo žartu po hlave cípom šiat, doslova mu zastiera zrak „závojom“. Tarkovskij sa tu krásne pohráva s vizualizáciou etymológie slova „závoj“ – indický termín „mája“ je v sakrálnom jazyku „závojom“ brániacim duchovnému zraku prejsť ilúziou spodstatňovania hmoty, a tak žena oslepuje muža, ktorý chce vidieť

skutočný svet (aj keď je stará mapa, samozrejme, klamlivá) a bráni mu v tom nielen „závojom“ ako takým, ale zároveň aj svojou sukňou a tá, ako je zrejme, symbolizuje jasnú vec. Hoci sám pre seba, no predsa je tento miniatúrny motív šperkom veľkého majstra (i keď nie osamoteným, veď za padajúcim závojom vidí Alexander v hlbokom snení „jaskyňu“ svojho podvedomia a cez meštiacky vzorne upravené záclonky bude vybiehať z plameňov vlastného horiaceho domu). Alexander je teraz samým sebou (nevinným dieťaťom) a nezaujima ho „veľký svet“, kde dominuje Matka so svojou „sukňou“. Študuje „starú ilúziu o pravde“ – jeho už dávno neplatnú projekciu – a, pochopiteľne, teší sa z darčeka.

– Áno, máš úplnú pravdu, – vzdychne si Otto, akoby mu Lekár položil hodnotnú otázku. – Bývam tu len dva mesiace. Predtým som učil dejiny na gymnáziu. Potom som sa dal penzionovať a presťahoval som sa sem. Tu som skončil... Teraz mám menej výdavkov a viac času na svoje záľuby. Moja sestra tu bývala... predtým... je mŕtva.

– Rozumel som tomu dobre, že si zamestnaný na pošte? – kladie teraz Lekár otázku naozaj.

– Áno, som poštár, ale nie stále, iba vo voľnom čase. Dobrý deň, Mária.

Otto sa upravuje, akoby mu veľmi záležalo na tom, čo si o ňom Mária pomyslí. Tá vošla dovnútra a nie veľmi si všima ľudí naokolo. Oznamuje Matke:

– Všetko som pripravila, pani Adelaida. Môžem už ísť?

– Áno, isteže, Mária, ďakujem veľmi pekne, – hovorí Matka a priam sa topí vo vlastnej dôležitosti. – Ach, mohla by si ešte nahriať taniere, ostatné spraví Júlia, – vychádza z obrazu a Mária sa pomaly približuje do detailu.

– Iste, pani Adelaida, hneď postavím taniere na zohriatie do pece. Zohrejeme taniere a potom môžem ísť. Už nič iné?

– Nie, nie, môžeš ísť. Júlia tu ostane... á... ešte jedna vec, môžeš dať sviečky na stôl a potom už choď.

Mária pristúpila ešte bližšie ku kamere.

– A otvorila si fľašu s vínom? Nie? No, tak ešte otvor víno a potom už môžeš ísť.

Mária v úzkom detaile vypočítava, čo všetko musí ešte urobiť, aby mohla odísť, hoci jej to Matka už predtým dovolila.

– Taniere, sviečky, víno, – opakuje a díva sa pritom priamo do kamery. Je to pohľad podobný záverečnej priamej konfrontácii

Stalkerovej ženy s divákom, takisto aj pohľadu Matky zo *Zrkadla*, keď sa jej muž pýta, aké dieťa by chcela, a pritom je to stále jeden a ten istý moment zásadnej účasti na pravde, nech už je akákoľvek, miera stotožnenia sa s najhlbšou možnou identitou veci, ktorá sa rieši, je práve v tomto bode najvyššia – a Tarkovskij to dokladuje odvážnym prvkom, v hranom filme používaným vskutku výnimočne (a s veľkým rizikom). Mária je zároveň prvý človek v *Obeti*, ktorému je poriadne vidieť do tváre. Aj to má svoj dôvod. Tento čistý človek bol trikrát ponížený hlupákom a zniesol to bez reptania. Preto je jej tvár hodná zapamätania, preto sa do nej treba pozrieť. Jej veľké oči, plné pokory a mäkkosti, môžu pripomenúť tváre gotických madon, tie v hlbokom, kontemplatívnom postoji, vždy zásadne asexuálnom vyžarovaní „čistého“ ženstva vyjadrujú najvyššie možnosti ľudskej duše v prijímaní násillia a zla materiálneho sveta – podobne aj Mária. Matka je žena zásadne kontradiktická k tomuto ideálu, samozrejme, že nevie, čo chce, a nielen teraz a tu, ale vôbec a nikdy... A takisto je v zmysle „frigidity“ necitlivá aj v prístupe k ostatným ľuďom, nielen k Alexandrovi. Musí sa realizovať z pozície sily, teda bez prvotného ublíženia niet pre ňu druhého kroku na ceste k bližnému svojmu. Realizácia zla je jediná forma komunikácie, akej je táto žena schopná. Prevádzková „kokeretéria“, ktorej sa dopúšťa v presvedčení, že práve mávaním sukňou sa stáva príťažlivejšou, je nielen dôkazom o pokračujúcom regrese jej už aj tak dosť infantilnej dušičky, ale predovšetkým svedčí o silnom vnútornom krčci, absencii skutočného citu a práve z neho rastie tak rád a hlavne rýchlo slizký plod teatrality, ktorý je u žien väčšinou len automatickou reakciou na poruchu orgazmického prežívania. Hoci vizuálne práve Mária vyzerá ako posledná z tých „najnižších“, je to v skutočnosti Adelaida, ktorá v záhyboch luxusného kostýmu skrýva pravé otroctvo párijskej kasty nedotknuteľných... Pravda sa skrýva v ľuďoch rovnako ako na „starých mapách“ sveta.

- My dvaja sa poznáme, – poznamená Otto, keď Mária odíde.
- Gratulujem, – povie Lekár takým tónom, akoby sa rozprával so starčekom o jeho podivnej láske k psikovi s dlhým jazykom. No Otto si to nevšima.
- Prišla z Islandu... pred pár rokmi.
- Je skutočne zvláštna, – doplní Alexander.
- Kto? – spýta sa Matka, ona je stále mimo akýchkoľvek skutočných súradníc.

– Mária, – hovorí Alexander a jeho tvár svedčí o tom, že hoci nevedomo, no intuitívne a predsa len absolútne priznáva Márii rolu spasiateľky, – áno, Mária...

– Niekedy sa jej bojím, – vyštekne Matka, ale nič to neznamená, pretože ona sa bojí aj vetra, alebo takto: aj Martuškin pes kňučal od strachu, keď si ona položila hlavu na stôl...

– Aké nádherné to muselo byť, keď sa verilo, že svet je taký, ako je tu znázornený! – hovorí pomaly Alexander stále kľáčiaci pri mape.

– Európa tu vyzerá ako planéta Mars. To znamená, že to nemá nič spoločné s pravdou.

– Nie! – potvrdzuje okamžite Otto výhradu skeptického oslávenca. – Ale žilo sa! A vôbec nie zle! – podíde k oknu a „zamyslí sa“.

– Počkať, aký máme dnes dátum? 1392! Tak!

Z Ottovej gestikulácie je zrejmé, že práve vyslovenú absurditu myslí vážne, jej úlohou je pripraviť všetkých na krátky prienik za „závoj“ a ten príde už onedlho. Matka a Lekár ho pozorujú, a hoci s evidentnou námahou skrývajú smiech, aj túto krátku chvíľu využijú na vášnivý milenecký pohľad. Lekár odklepne z cigarety dlhý kus popola – tento muž praxe v oblasti slizníc si z „večnosti“ a jej príbuzných tém nič nerobí, on je totiž človekom prítomnosti, a hoci nie je hlúpy, veď reflektuje zbytočnosť svojej existencie, tiež otrockú podstatu vlastnej práce, teda sluhovskú úroveň „profesionálnej“ starostlivosti o týchto meštiakov, je aj citlivý, napokon sa pokorí pred Alexandrom a ako jediný sa ho zastane. Nemá síce otvorené „tretie oko“, aby videl tam, kde Otto, a to, čo Alexander viac prežije srdcom, než spozná rozumom, je pre neho už úplne španielskou dedinou, ale nie je „hovädo“, ako Adelaida. Ottove úvahy sú mu však smiešne, pokladá ich za blábot blázna. Lekár, skrátka, „nedorástol“ a zrejme sa mu to ani do smrti nepodarí. Hoci ktovie, ako sa vraví, „nikdy nepodceňovať“!

– Asi bude najlepšie, keď tú mapu odložíme. Otto, môžeš mi pomôcť? Mám taký svojský pocit, že ani naše, moderné mapy nemajú s pravdou nič spoločné, – hovorí Alexander a spolu s Ottom prenásajú „klamlivý obraz sveta“ na iné miesto.

– S akou pravdou? – pýta sa Otto. – Celý čas trváš na nejakej pravde.

– Pravda... Čo je to pravda? – pridá sa Lekár.

– Žiadna pravda neexistuje, – odpovedá hneď Otto. – Čumíme, ale nič nevidíme. Tu prichádza šváb!

- Šváb? - zvriskne Matka.

- Par exemple, madame, excusez moi, - Otto sa Matke ospravedlní po francúzsky, na rozdiel od nej je to vychovaný človek. - Tu príde šváb, chodí dookola po hrane taniera a namýšľa si, že ide rovno... a to veľmi cieľavedomo!

- Ako môžeš vedieť, čo si myslí šváb, keď chodí okolo taniera?

- pýta sa Lekár s úsmevom. - Možno je to preňho forma rituálu.

- Určite áno, - smeje sa Otto, obrí rám umiestňujú pod schodmi.

- „Švábí rituál“. Je to možné, všetko je možné. Tak tu stojíme s touto pravdou... s touto pravdou!

- Môžem pomôcť? - chce sa obetovať Júlia.

- Nie, nie, ide to dobre, - Alexander je naplno zaujatý vlastným fyzickým výkonom. - Postavíme ju tam... Otto, fantastická mapa!

- Teší ma, že sa ti páči. Je to prvotriedna mapa!

Otto sa sklóni k svojmu daru, aby sa ešte raz potešil pohľadom na „túto pravdu“, ktorá „je“ napriek tomu, že „nie je“... Alexander sa spamätá z duchovného opojenia, zistí, že v spoločnosti chýba jeho dieťa.

- Kde je Chlapček? Mamička (doslova „chlapčekova mama“), kde je Chlapček? - spýta sa, znepokojený jeho náhlou neprítomnosťou.

- Neviem! Pred chvíľou tu ešte behal!

- Mám ho ísť hľadať? - ponúka sa opäť Júlia s celým svojim emocionálnym svetom. Ten je síce úplne čistý, čo je u ženy vzácné, ale výhradne plošný, a to je samozrejmosť... Až Mária prelmuje túto femininnu kľatbu horizontály, svojím čarodejníckym mrmlaním sprevádza seba samu dolu, preskakujúc štebliky naopak obráteného Jakubovho rebrika a preliezajúc Krista, ktorý uviazol kdesi v strede, zostáva visieť na kraji, tesne nad chuchvalcami chaotickej magmy zrodenia a smrti, ako „prvá tvár“, ktorú vôľa k životu vyvrhla na znamenie svojej prítomnosti, to preto práve ona zachraňuje...

- Zdalo sa mi, že pôsobil trochu strápene, - nevinne poznamená Lekár.

- Stalo sa niečo? - Otto sa teraz odtrhol od pozorovania pravdy a ľži zároveň.

- Hneď som tu, - Alexander náhlivo všetkých upokojuje. - Jedlo je hotové! - a mizne cez kuchyňu von.

Otto pripomenie Alexandrovi existenciu sveta, ktorý je síce nepoznateľný, ale predsa len stojí za to, aby ho človek kontinuálnym od-

krývaním vlastných ilúzií odhaľoval až k základom. Svojím frivolným narábaním s presnosťou dátumu „súčasnosti“ privádza Alexandra dokonca na myšlienku, že časové súradnice sú len ďalšou zmluvou o prijatí ľži za pravdu, veď kto vymyslel letopočet a hlavne, nájde sa záruka, že najmocnejšia hlava v Európe tej chvíle neposunula počítanie rokov zo „správnych“ 1292 na ihneď rovných 1392, a to len pre potešenie najtučnejšej milostnice, s ktorej veľkými cecíkmi sa kráľ maznal v zlatej vani? Svet, život, to „všetko, všetko, všetko“, ako sa zdá, nikdy nepodlieha možnosti jednoznačného výkladu, ono „Ono“ je neuchopiteľné a nepomenovateľné – niekedy môžu ľudia považovať za pravdu čosi, čo sa zdá nanajvýš iracionálne a dokonca nepredstaviteľné – avšak práve v takom poriadku, dokonale nepravdivom, žijú a dokonca „nie najhoršie“. Neopekali sa azda prasiatka v dobe, keď Zem bola doskou? A keby sa nebolo upieklo aj tých pár nezbedníkov, ktorí tvrdili, že sa podobá na guľu, čo by sa bolo zmenilo? A prečo by mala byť naša interpretácia minulosti zásadne nadradená, na čo také veľké sme prišli, že sa môžeme vyhlasovať za „majiteľov kľúčov“?! Prečo si myslíme, že ľudia minulosti nutne žili „horšie“ a boli vždy vystavení väčšiemu zlu, hlbšej nepravde a bolestnejšej ľži než my súčasníci? Kde na to berieme odvahu, aký máme kredit na také tvrdenia? Je to pokus našej mysle o automanipláciu, o pomoc sebe samému v ťažkej situácii chaosu z poznania protikladov, zreteľne pocíťovaného zúfalstva z neznalosti pevného bodu, strachu z násillia života a nevyhnutnej smrti, je to dôkaz o úpornej bitke s každodennou dezorientáciou nielen v časopriestore veľkých dejín, no hlavne v zradnej chvíli súčasnosti či v živote ako takom, besnom, nezmyselnom blúznení s trápnyim koncom, a potom, s bezbrehým, zvieracím prekliatím v sebe samom...

(Solženicyyn, ako sme povedali, zúrivo napadol Tarkovského za jeho interpretáciu Ruska v časoch Andreja Rubľova, hlavne za vykresľovanie života ľudu ako nevyhnutne tragického a zásadne zlého. Komu by napadlo, že aj *Andrej Rubľov* môže byť „starou mapou“, že aspoň jeden ruský mužik v roku 1392 alebo 1498 žil na blate zemľanky šťastne a spokojne? Sme pripravení to predpokladať?)

Otto naznačuje Alexandrovi, že odstúpenie od sveta len z toho dôvodu, že sa už nedá uniesť „ľživost“ jeho každodenna, môže byť detinsky smiešne, že sú v nás a pre naše duše nachystané ešte tragickejšie trápenia, a že sa teda budeme musieť vyrovnáť s ešte hlbšími pádmami a krutejšími bolesťami, než je táto... malá nepresnosť

z nástenného kalendára („...pre väčších nepriateľov sa šetrite, priatelia moji“, hovoril ten, ktorý cez trpaslíka pokoril Zarathustru).

Otto použije pekný príklad so švábom, ktorý pokladá svoju kruhovú cestu za napredovanie a pritom vôbec netuší, že ho vedie pud, že je to jeho nevedomý „švábí rituál“, ktorému sa dobrovoľne podriaďuje. Hľadanie miesta pre mapu, ktoré absolvuje Alexander s Ottom tým, že blúdia a nevedia, kam majú veľký rám s oznamom o „stave sveta“ odložiť, len podčiarkuje aktuálnu hĺbku metafory Ottovho výroku. Vskutku sú ako dva šváby, ktoré s „touto pravdou“ postupujú vpred a stále dopredu, až nakoniec ju uložia pod schody, pretože podľa diktátu pudu ani nič lepšie nemohli spraviť.

Alexander odišiel. Lekár naďalej provokuje Otta. Alebo sa tak zaujíma o „veľké veci malých ľudí“?

– Povedal si, že máš teraz viac času na svoje záľuby. Čo tým myslíš?

– Ha? Čo? – spýta sa Otto, ktorý už zrejme dobre nepočuje (Lekárove otázky).

– Upokoj sa, – medzitým ráznym šeptom vydá Lekár príkaz Matke, tá prežíva nápor okamžitého hysterického záchvatu, nevedno, či kvôli Chlapčekovi alebo jej už Alexander pretiekol cez povestný pohár „zničených nervov“. No napriek tomu, že sa trasie, nepohne sa z miesta ani o krok. Ved' on to vonku nejako vybaví...

– Pred chvíľou som ho videl, – dokončí Lekár a Adelaidu obleje vlna úfavy, podľa zákona džungle upokojíť ju môže len ten muž, ktorý ju „uspokojuje“.

– Áno, áno, som zberateľ... istým spôsobom, – hovorí Otto a pokojne sa prechádza po veľkej hale z oboch strán lemovanej rovnakými dvojkrídlými dverami („divadelnosť“ stavby je tu najviac zreteľná, ako reálna architektúra interiéru domu neobstojí, je totiž celkom zreteľne, s priznaním „absurdne štylizovaná“).

– Naozaj? – Adelaida by sa aj chcela zapojiť, ale zjavne myslí na niečo iné.

– Ako to myslíš, istým spôsobom?

– Ako to mám povedať... Zbieram udalosti, také, ktoré sa považujú za nevysvetliteľné, ale pravdivé, a keď chce človek zbierať dôkazy, že sú pravdivé, potrebuje veľmi veľa času. Takisto musím veľa cestovať a tiež potrebujem peniaze. Takže preto som poštár. Aj preto...

– Čo myslíte pod pojmom „nevysvetliteľný“? – Adelaida kladie

otázku so zhovievavým tónom v hlase, zhovára sa predsa s bláznom, navyše „ona – žena, osobnosť“.

– Teraz by tu mal byť Chlapček, takéto príbehy miluje! – poznamená Marta.

– Áno? Skutočne? – Otto sa usmeje, veď Chlapček má v tomto príbehu dostatočne veľkú úlohu, netreba ho zaťažovať profánnymi cvičeniami...

– No dobre, ale ešte stále tomu nerozumiem, – spochybňuje Lekár Ottovu existenciu.

– Tak napríklad... – zamyslí sa a po krátkom posúdení prípadu mávne rukou. – Nie, to je nič... áno, ale tento prípad... – rozpráva pomaly, uvádza neveriaceho do ťažkého stavu, ktorý ho bude trápiť určite ešte aj po rokoch v Austrálii. – Stalo sa to pred vojnou. V Königsbergu žila vdova so svojim synom. Vypukla vojna a syn musel narukovať. Mal osemnásť rokov. Rozhodli sa ísť do fotoateliéru a urobiť si spoločnú fotku, na pamiatku. Tak boli spolu odfotení... matka a syn. Potom syna poslali na front, – Otto náhle ustane vo svojej reči, začuje totiž tichý spev anjela. Pochopí, že sa teraz už neodvratne stane čosi veľké, v tomto momente o tom dostal nepopierateľný dôkaz (hoci o „zásahu“ vedel dopredu, veď on je tým veľmajstrom), ale ten hlas počul iba on sám a, pochopiteľne, divák filmu. – A o pár dní padol.

– Och, Bože... – Matku roztrasie akákoľvek správa, doslova úplne každá, ale to automaticky neznamená, že je citlivá.

– V celom tom zmätku a vo svojom nešťastí zabudla tá žena, samozrejme, fotku vybrať, – pokračuje Otto so sklonenou hlavou, ako každý, kto prijíma podstatné veci cez absolútne sústredenie.

Matka okamžite reaguje hysterickým záchvatom.

– Ale akože „samozrejme“! Ako mohla takú fotku zabudnúť?

– To predsa nie je podstatné! – Lekárova trpezlivosť s ňou nemá hraníc.

– Nie, na čom to spočíva, nie je až také dôležité, ale zostane faktom, že tá žena fotky nikdy nevyzdvihla, – dokončí myšlienku Otto.

Ešte raz – netreba na základe tejto Matkinej reakcie ihneď k nej nadobúdať sympatie, jej „láskyplný“ záujem vyvolala formálna nezrovnalosť v konaní ženy, čudné pre ňu je, že vdova „zabudla ísť po fotky“, a nie samotný fakt nezájmu o dieťa. Nakoniec, práve v tejto chvíli sa jej stratil vlastný syn a ona namiesto toho, aby ho vybehla hľadať, počúva „romantické príbehy“ a trasie sa nad ich štylistický-

mi detailmi. Tarkovskij striefa do tejto ženy každú sekundu z ozaj ťažkých zbraní, ona je však stále veľmi prirodzená a hlboko pravdivá vo svojej citovej a inej tupošti...

Lekár ju opäť upokojuje logickým vysvetlením, že sa to prirodzene „mohlo stať“, a Matke len týchto pár slov uvoľní svalové napätie. Taká je skutočná miera jej vnútorného záujmu o tému – podnet, reakcia, podnet, reakcia, nič viac, žiadne skutočné city a už vôbec nie srdce. Ako ďaleko je teraz Alexander od svojej ženy, nielen tých pár metrov od prahu domu! Je príznačné a možno aj spravodlivé, že sa s ňou v ich spoločnom dome (v normálnych podmienkach) už nikdy viac nestretne.

– Vojna sa blížila ku koncu a ona sa odsťahovala do iného mesta, – pokračuje Otto, stojac pri stole. – Ďaleko od svojich spomienok...

– Ale to ju nehľadala? Ved' to bola posledná fotka jej syna! – vykrikuje Matka v neustálom boji za nič a Otto sa pritom decentne odvracia.

– Nikdy nenecháš nikoho dohovoriť? – napomína ju Lekár o málo prísnejšie než doteraz.

– Prepáč, – „uvedomí“ si Adelaida svoju chybu.

– Ale, mama, – Marta sa tiež pridá, no iba preto, aby mohla byť proti nej, a teda bližšie k Viktorovi.

– Už som ticho. Prepáčte, Otto, – Adelaida dokáže zahrať aj úprimnú ľútosť, jediné, čo nedokáže, je prestať aspoň na chvíľu hrať.

– Ale to nič! – smeje sa na nej Otto, dobre on vie, ako je táto žena existenciálne nezaťažená. – Niekoľko rokov potom, myslím, že to bolo v roku 1960, išla opäť k fotografovi. Chcela si dať urobiť fotku, ktorú by mohla darovať svojej priateľke. Dala sa odfotiť, no keď si tie fotky vyzdvihla, nevidela na nich len samu seba, ale aj svojho padlého syna... Mal osemnásť rokov... na tom obrázku... a ona bola presne taká stará ako v čase, keď sa naposledy fotila.

Všetci sú príbehom vydesení.

– Stalo sa to naozaj tak? – pýta sa neveriaci Marta. – Tak, ako to rozprávate?

– Ako ste si to overili? – Lekár okamžite zasahuje argumentom nutnej empirie.

– Hovoril som s tou ženou, – vysvetľuje Otto teraz už pri kuchynských dverách, kde opretý o zárubňu psím pohľadom sleduje slúžku Júliu pri utieraní riadu. Vo všeobecnosti má rád ženy ponižované

alebo znižované vďaka svojej profesii. – A mám tú fotografiu, na ktorej ju vidno z roku 1960 a syna v uniforme z roku 1940... a potom mám kópiu jeho rodného listu a oficiálne overenú správu o synovej smrti.

– Nechceš si z nás uťahovať? – Lekár nadhodí ľahší tón.

– Nie, vôbec nie, – Otto je, naopak, veľmi vážny, už predsa vie, čo sa blíži, čomu sa nikto z nich nevyhne. – Mám približne tristo podobných prípadov, dvestoosemdesiatštyri, ak mám byť presný. Sme úplne slepí, nič nevidíme.

Otto prechádza izbou k oknu a zastane tam, kde sa svetlo odráža na parketách najintenzívnejšie, obzrie sa, akoby sa lúčil. Vzápätí sa zrúti v „hysterickom“ kříči, ktorý môže byť podobný začiatku známeho tanca sv. Víta, teda epileptickému záchvatu. Znehybnie, ostatní k nemu pribiehajú, Lekár mu kontroluje pulz, no vzápätí sa bez slova zdvihne (ako keď sa starý docent, celoživotný praktik, pokojne odvráti od všetkými masťami mazaného hypochondra). Otto otvorí oči, hovorí pokojne.

– A čo bolo toto, čo myslíte? – kolenačky prechádza k stoličke (ako Chlapček v hájiku) a sťažka na ňu dosadne. – Nie, nebolo to žiadne nebezpečenstvo, bol to len zlý anjel, ktorý sa ma dotkol...

– Rád s nami žartujete, pán postilión, – smeje sa Lekár.

– Čo to znamená „žartujete“, pán doktor? Tu nie je nič na žartovanie.

V tej chvíli sa končia folklórne prekáračky, uzatvára sa rozcvička nervov, iniciačné ohnivé koleso sa spojí v sebe samom a... prichádza Noc.

Otto sa po kolenách presúva k stoličke a namáhavo si sadá, oddychuje po ťažkom stave výkonu „zločinu“, teda poodhalení záblesku absolútnej pravdy v empiricky nevysvetliteľných súvislostiach a následnom „treste“, okamžitom zrazení k zemi, ktoré vykonal „zlý anjel“ – ako odpoveď napokon každému zasvätenému, ktorému sa pošmykne jazyk (ale len sa hráme, stále je to iba hra vedomých s nevedomými, nezabúdajme na to!).

Otto nás ustavične zneisťuje, ako starý Sokrates sa pýta: „Naozaj si myslíte, že to, čo vidíte, je skutočnosť, ste o tom presvedčení?“

Nepravdivá mapa sveta, presne 284 prípadov iracionálneho časopriestorového posunu, to všetko sú dôkazy vychýlenia „pravdy“, ako ju konvenčne vnímame, do novej, pre nás neznámej a zároveň desivej roviny. Akoby Otto hovoril „zobudte sa!“, teda „nebudte

viac slepí, energia ducha ovláda hmotu a jedine jej sa môže človek dokonale otvoriť“.

V tomto odkaze je zároveň upozornenie pre odhodlaných – za konvenciou jednoduchého vnemu, za zástenou prvoplánového videnia sveta „naokolo“ veselým, požívачným okom materiálneho hedonistu sa skrýva ríša tajomných, krutých i v bizarnom slova zmysle „dobrých“ sil, ktoré medzi sebou súperia. Ale nie pre všetkých je táto znalosť oslobodením, rovnako nie každému je určená... A presahy sa trestajú, zlý anjel strčil Ottovi nos do prachu v okamihu, keď tento srdcom znalý človek vyrazil jedno z tajomstiev Božej kuchyne (povrchná interpretácia). Ale muselo sa tak stať, pretože Alexander stojí na pokraji samovraždy alebo ešte čohosi horšieho, preto sa sily skrytého poriadku sveta vzopru a Zákon udrie. Ale nič nie je isté! Nedúfajte v absolútne ovládanie, maximalizované cieľenie hoci aj s amorálnym zámerom, mnoho detí zomiera vo vojnách, mnoho detí je znásilnených a veľmi veľa týraných, ale v hojných množstvách sa chechocú tiež tie šťastné, krmené, dokonca utopené v prehnanej láske, pričom vzhľadom na „večné hodnoty“ uložené najhlbšie v ich srdiečkach sa osudový výber deje náhodne, je to len hra, poznáte hokej? Tak hokej je to, čo to je... Ani Alexander by nemusel byť zachránený, záleží len na jeho slobodnej vôli. Celé je to totiž – „pasca v Zóne“.

Tento zápas nie je bojom dobra so zlom, Ottov príbeh nepísal Andersen pre naivných dospelých, ani hagiografická sračka o živote svätého rebra z Krista to nie je, tu ide o bolestivý dôkaz existencie mimocirkevného Boha, toho, ktorý naozaj „je ten, ktorý je“, a teda nikdy nevyteká v pornograficky ladenej koloratúre z príručky katechizmu, nie je jarmočným Bohom zjavenia v horiacom krikú či trhačom morských vôd a ani radostným Bohom „skrývanej múdrosti“ patriarchov, ale je to Boh, ktorý nikdy nebol mŕtvy, Boh „hviezdného neba nado mnou a mravného zákona vo mne“, Boh viery napriek poznaniu...

Ottov trpný princíp je síce hlboko poznačený „mariánskym kultom“ uctievania posluhovačky Márie, ale opäť nie podľa kánonu matky cirkvi, práve naopak, Mária môže byť aj panna (veď kto by ju chcel, všakáno), ale jej „bohorodičstvo“ (teda na nového boha obrátený Alexander) by sa nepáčilo nijakému skutočnému katolíkov. A hoci sa ona klania pred pekným domácim oltárikom, obracia muža k Bohu jednoznačne „nemanželským“ sexom, už nech je akokoľvek „lásky-

plný“. Takisto aj Otto ako anjel dvojznačnej milosti využíva každú príležitosť na milý pohľad, hľadiaci sukňu slúžky Júlie, ešte by si aspoň rukou pobehal... A predsa poštar dokáže spasíť! (Zároveň pri postave Otta netreba zabúdať ani na možnosti iných výkladov, hlavne si pripomeňme afekty manickej psychózy, najmä v jej depresívnych fázach vrcholiacich v stuporoch, kľčovitom stuhnutí – aká potupná tu potom môže byť odôvodnená spojitosť s Adelaidiným svetom. U mužov Tarkovského má síce svoje zásadné slovo napríklad aj „zlý anjel“, rovnakým dielom však do deja zasahuje i patologicky hrubnúca prostata a teraz ako v maľovánke: „Hľadaj rozdiely!“ Tarkovskij akoby kázal: Nevyhýbajte sa životu! Je vždy väčší ako my.)

Škaredá Mária s vypúlenými očami prechádza teraz mokvajúcou krajinou zahľtenou depresívnou hmlou. Slúžka Júlia, ktorá naďalej čistí poháre v izbe, sa prekvapene pozerá, ako sa jej nečakane roz-tancovali pod rukami. Ozýva sa mohutný hluk, ktorý sa približuje. Lekár v zmätku prebehne miestnosťou, potom Marta, ale na opačný koniec a z neho opäť vyrazi Júlia, no zasa do protismeru... Nad domom veľmi nízko preletia nadzvukové stíhačky a obrovská karafa s mliekom, ktorá stála v príborníku, sa asi z metrovej výšky zrúti na zem, kde sa spektakulárne roztrieska na milióny žiariacich kúskov. Ako sme povedali, skončil sa Deň – prichádza vláda Noci. Odteraz až po Alexandrovo prebudenie sa filmový materiál stane čiernobielym, vysoko kontrastným, temným, svet úplne stratí farbu a vynoria sa bielka očí. Nastáva neustále hnačkovému Bergmanovi taká drhá „hodina vlkov“.

Lekár vyslovil postoj všetkých „zdravých“, zosmiešnil paradoxálny základ sveta a jeho najvnútornejšie prejavy nazval „strašením“. Možno aj tým privolal jazdcov Noci, výsmechom karteziána zobudil spiacich psov podvedomia a rozpútal tak hry vyšších síl. Boh sa pozrel na Adelaidu a Lekára a spýtal sa: Myslíte si, že ste to, čo sa zdáte byť, že „máte“ svoj život, že ho vlastníte, že je niečo na svete, neoddeliteľné od vás, a že teda čokoľvek môžete mať a dokonca naveky? Ukážem vám plamene tancujúce vo vetre a vy spoznáte, že vám nepatrí nič, a neviete ani to, kto ste a čím sa stanete, kým sa skončí táto noc... budete len prosíť.

Na vývoji situácie má zásadný podiel, prirodzene, Alexander (lebo je to jeho sen), hoci sa spoločnosti a jej konfrontačnej nálade vyhol, no sám, ako sa ukáže, po súboji Noci túžil... Pochopiteľne, aj Otto je spúšťačom vecí prvých, ten celú situáciu vlastne navodzuje,

no tiež len preto, že Alexander je viditeľne zúfalý a nevie, ako ďalej... Takisto však môže snívať aj Chlapček, ktorý akože spí a pritom má otvorené oči. Ktokoľvek v tomto rašomonovskom svete štvoritej pravdy môže otvoriť knihu svojich snov a tá bude pravdivá vždy podľa cesty charakteru a pritom aj poeticky – a nakoniec sa všetci zákonite stretnú na križovej ceste, teda pri horiacom dome.

Takisto ide o prirodzený vývoj, ako po bytí nasleduje nebytie, aj po dni prichádza noc. Do reality preráža mýtus, usporiadané sa stane chaotickým a zjavné prestane byť zrejmým, a kto bdie, bude snívať a vo sne sa posunie dej reálneho, veď aj Kristus prespal búrku, hoci zmenil tvár sveta. Nevedomie ponúka obrazy aktuálnej prítomnosti a v nich sa autenticita bytia zdá tak neotrasiteľne hodnoverná, až stríha ohlávku osudu, bariéry Dňa sa tratia a rastú nové zoskupenia autodeštrukčných či samozáchranných síl – to všetko prináša so sebou strach, rozhodnutia idúce proti nemu zbavujú pút, telo zver-sky bolí a duch pritom pomaly lieči tieto rany, začína sa pociťovať prísľub nepoznanej slobody, takisto ako je desivo prítomná hrozba okamžitej smrti... a napriek tomu ráno musí človek konať tak, ako prisahal za tmy.

Otto po celý čas sedí pokojne na stoličke, je pripravený. Mária, ktorá by najradšej ušla krajinou preč od svojej úlohy, do samoty chladných múrov opusteného sedliackeho domu, tiež po svojom začína „svätajánsku noc“. A absolventi len telesného sveta sú zdesení, pobejú ako tchory vydurené z nory.

V čiernobielym obraze sa Alexander skláňa nad zmenšeným, no v detailoch presným modelom domu. Obchádza okolo neho, akoby ho skúmal.

– Which of you have done this, oh, lords? – pýta sa sám seba ako správny herec Shakespearovým jazykom.

V temnúcej, vlhkej a sychravej krajine stretne v hájiku neďaleko domu Máriu, ktorá je pred ním pokorná. Zostanú stáť medzi hadovitými kmeňmi malých stromov, ktoré sa vlnia, akoby tancovali vo večnom Šivovom kolese raz korunou hore, potom zas naopak, zem sa leskne tisícimi mlákami, pôda je rozbahnená, medzi skutočným domom a jeho modelom niet veru žiadneho rozdielu.

– Mária, kto to urobil? – pýta sa jej.

– To bol Chlapček.

– Chlapček... a kde vlastne je?

– Je tam hore. Myslím, že bol vo svojej izbe.

- To je dobre. Ale čo je toto?

- To urobil pre vás, on a Otto, poštár, urobili to spolu, ale nepovedzte, že som vám to vyhradila, pán Alexander. Chcel vám to sám ukázať. - Mária hovorí vo veľkom detaile. - Teraz už pôjdem. Gratulujem... - odchádza, no ešte sa obzrie. - Chodte domov, je príliš vlhko, - a stráca sa doslova „nocou temnou“, odchádza poľom do svojej zatuchnutej chyže, kam sa už onedlho za ňou vyberie aj samotný hrdina tohto smutného, a predsa smiešneho príbehu.

Chlapček prispieva k Alexandrovej neistote, a teda aj k jeho neskoršej obeti tým, že (zrejme na Ottov popud) vystaví ich dom ako zmenšený model do voľnej krajiny, kde sa stráca v mase zeminu ako nepotrebná hračka. Tak vlastne zosmiešňuje Alexandrov heroický únik zo „zlého sveta“ (až na jeho samý kraj, kde si tento polomuž chcel vybudovať ostrov svojho definitívneho Ja, nový a vlastný vesmír), a robí to tým, že ukazuje Alexandrovi „skutočnú polohu“ domu, jeho miesto v ozajstnom vesmíre, v reálnej mierke „sveta ako celku“. Tu je Alexandrova veža zo slonoviny len detskou stavebnicou a jeho zamietnutie sveta infantilne naivným gestom.

Na druhej strane má výstavba modelu aj rozmer stvorenia, Alexander prisudzuje toto dielo „bohom“ a sám sa k nemu z takejto „nadradenej pozície“ skláňa, teda povyšuje Chlapčeka na Stvoriteľa a pritom, rešpektujúc jeho fyzický rozmer, ochotne sa k nemu úklonom približuje...

Mária je dobrá, všetko urobila tak, ako jej Matka prikázala, vie, kde je Chlapček, a strachuje sa, aby Alexander neprepadol smútku (aby nevidel pravé usporiadanie sveta), to je plná a dojemná láskyplnosť ženy. O takejto citovosti môže Alexander naozaj len snívať, pretože Adelaida je jednoducho frigidná xantipa (tentoraz v zmysle konvenčného výkladu). Otázne je, či si je Mária vedomá svojej „schopnosti väzby s mystickými silami“, z jej správania to nijako nevyplýva, aj keď o nej Otto tvrdí, že je to „biela čarodejníca“, teda že jej činnosť je reflektovaná a cielená. Ona sama, naopak, pôsobí skôr zlomeným dojmom a necítiť z nej ani prax „rutinnej lásky“ takej Matky Terezy, teda skôr sa zdá, že táto žena nevykonáva nič okrem domácich prác.

Chlapček spí vo svojej izbe so zrkadlom, nepokoje sa prevracia. Detská izba to v každom prípade nie je, dokonca aj licencia divadelnej štylizácie sa ťažko znáša pri pomyslení, že životný priestor milovaného dieťaťa je strohejší než cela sv. Ignáca z Loyoly.

- Áno, poď dnu, - šepká Alexander kdesi neďaleko.

- Tam dole sa deje niečo dôležité, - vysvetľuje mu Otto, ktorý k nemu do izby celkom nečakane zavítal na návštevu. - Čo je tamto?

- Čo? - pýta sa Alexander, ktorý je ešte len na začiatku ozajstnej zmätenosti svojich otázok.

- Tam... ten obrázok tam, na tej stene, čo je to? Nevidím to dobre, je to určite pod sklom a tu je taká tma, - Otto prikloní svoju hlavu k Alexandrovi, teraz obaja, tesne pri sebe, pozorujú tajomný obraz, do temnej nočnej atmosféry im žiaria len bielka očí.

- To je *Kľaňanie troch kráľov*, - vysvetľuje potichu Alexander.

- Leonardo... je to reprodukcia, samozrejme...

- Božemôj, aké je to strašné! - hovorí Otto a v tvári má naozaj strhaný výraz vystrašeného človeka. - Vždy som sa bál Leonarda.

Prudko vyjde z izby na balkón a ráznym pohybom schádza po rebríku tak rýchlo, že vskutku zmizne ako prízrak. Na skle však po jeho dychu zostáva škvrna zrazenej pary (podobne sa „zhmotní“ po svojom zmiznutí aj dobrá víla v *Zrkadle*, potom ako oboznámi malého Ignata s veľkosťou kultúrneho kódu Ruska, takisto v *Rubl'ovovi* naráža čln zo sna do člna, ktorý je v reálnom dejí).

Vzťah k Leonardovi, ako sme už povedali, sa časom zmenil. Amorálna dokonalosť veľkého umenia, ktorá Tarkovského tak fascinovala v *Zrkadle* (na obraze *Dáma z Lichtenštajnska*), sa teraz stala desivou. Leonardo ako stroj na vysoké umenie a najmodernejšie zbrane je zrazu strašidlom, a to práve pre svoju ľahostajnosť voči mravnému prikázaniu. Do popredia sa dostáva Piero della Francesca, ktorého moralizátorstvo prekryva láska k svätému životu a žánrový, no pritom akoby absolútny morálny korektív, najviac však oddanosť Kristovi, ktorého krst stvára „svätosväte“, fragilne a s presvedčivou pokorou, a nikdy, tiež nikde nedáva možnosť zapochybovať o hodnote najvyššej - kresťanskej viere. To je pre Tarkovského v *Obeti* viac než Leonardovo dokonalé, no morálne chladné *Kľaňanie*. Ved' malý Ježiš sa tu teší na darček, za Máriinou hlavou sa dvaja milenci vášnivo bozkávajú a je veľkým šťastím, že nie sú dokončení, lebo určite by to boli muži, všade naokolo vládnu besy boja o život, vraždy a potoky krvi, chroptenie a erdzanie koní sa mieša s orgiastickými výkrikmi, chaos zrodu a smrti bez cieľa privádza do úžasu aj tých najbezcitnejších, hystéria sa zmocňuje nielen žien, no predovšetkým mužov a roztrasie aj starcov, panujú orgie nestálosti,

neznášateľnosti a rýchlej lásky, bleskovo sa meniacej na najhlbšiu zášť, tu náhle prerazí poklona modle, vzápätí sa ako predmet modloslužby ukáže pravý Spasiteľ – (ale kto zaručuje jeho pravosť?), črtá sa sporo odetá deva s vojakom vyhliadajúcim si cestu, zatiaľ čo zúfale kone dochnú od bolesti, sú však krásne a majú hlbšie city než ľudia. Jeden stavec so zvončekom vyzerá, akoby bol na hrane šialenstva, iný ako prorok prežíva azda prvé obrátenie, v tomto komposte márnosti tróni takmer priesvitná Mária a tá nemá okrem pokory nič, nuž hádam len to dieťa... a že sa Majster pohral s korunou stromu, to je na morálne poslanstvo príliš málo. Takže, je to strašný obraz, desí hĺbkou pravdy o živote a geniálnou formou. Ale odkaz v zmysle príkazu je sporný. O *Jánovi Krstiteľovi* je takisto ťažko povedať, či ide o portrét svätca alebo o šifrovaný radostný odkaz nasledujúcim generáciám homosexuálov, o duchovnú oslavu výlučnej lásky. Leonardo síce je vrcholom umenia, chýba mu však konkrétny morálny apel – akoby na to Tarkovskij prišiel až teraz – a zdá sa, že práve „ortodoxný súd“ je to, čo režisér presadzuje v *Obeti* najdôslednejšie. Aké paradoxné, veď on chce strašiť ľudí! Teofan Grék by ho za to vyprášil palicou, Rubľov by pred ním zutekal, len u Kirilla by vari našiel pochopenie, u tohto spoly človeka a psa napoly...

Alexander počuje z televízora v miestnosti na prizemí hlas prezidenta krajiny, ktorý vyzýva k poriadku.

– ...to je predsa úloha generálov... Každý uvedomelý občan by mal byť odvážny... a mať jasnú hlavu... a podporovať armádu... pokoj, poriadok... náš jediný nepriateľ je teraz panika, ktorá je nákazlivá a v konečnom dôsledku mimo zdravého rozumu...

Alexander prechádza k Leonardovmu obrazu, zrejme aby sa mu ešte raz a lepšie prizrel. Jeho tvár sa na chvíľu v hre svetla a tieňa stane rovnako žiarivou, ako je kresba madony s dieťaťom. Máme si všimnúť, že on sám by mohol byť obojím, alebo sa hodina jeho znovuzrodenia začína rátať od tohto momentu mimovoľnej identifikácie s vrcholnými inkarnáciami tak mužského, ako aj ženského princípu v láskyplne zovretej jednote?

Vypne magnetofón, japonská obradná hudba, ktorá doteraz celý výjav sprevádzala, náhle utíchne. Vtedy sa prezidentov hlas ozve naplno. Alexander si dá pohárik koňaku a schádza po točítých schodoch dolu k ostatným.

– ...poriadok a organizácia, moji milí spoluobčania... iba poriadok, poriadok proti tomuto chaosu... všetkých vás prosím... ape-

lujem na vašu odvahu a napriek všetkému na váš zdravý úsudok... nanešťastie...

- Budeme jesť? - pýta sa Alexander ostatných.

- Chlapček spí, - oznamuje mu Otto.

- Zobudíme ho? - pýta sa opäť Alexander, nevediaci, netušiaci, hluchý, slepý, začína od nuly...

Prechádza do obývačky, ktorá je teraz v úplnej tme, osvetlená len stroboskopickým efektom vychádzajúcim z obrazovky, interiér nazaj pôsobí ako scéna zo „zlého sna“, hororový zážitok na starom zámku...

- ...aj v našej krajine máme takúto základňu... so štyrmi odpaľovacími rampami a je pravdepodobné, že sa to teraz nanajvýš tragickým spôsobom obráti proti nám...

- Čo sa deje? - Alexander stále nechápe.

- ...spojenie medzi nami môže byť kedykoľvek prerušené, - pokračuje prezident. - Ale to najdôležitejšie som vám už povedal, moji najdrahší spoluobčania. Každý by mal zostať na svojom mieste, v Európe nie je bezpečnejšie miesto ako toto... Všetci sme v tej istej situácii, všetky oblasti sú kontrolované špeciálnymi vojenskými jednotkami s cieľom...

Kamera prechádza po kamenných tvárach Otta, Marty, Matky, Júlie, Lekára, všetky rovnako ožaruje blikajúci obraz postupne zlyhávajúceho televízora a každý z nich je v póze ustrnutia z hrôzy, akoby zakliaty do kameňa. Blízkosť strašnej a neodratnej smrti tesá z ľudí sochy.

- Ale to predsa... - povie potichu Alexander, ktorý sa posadí k ostatným. Až teraz, pomaly, akoby prichádzal z veľkej diaľky, začína konečne rozumieť, najmä celostne prijímať...

Začnú sa odratávať čísla smerom nadol (je to modifikovaný vizuálny motív číslíc na „štart-páse“ každej filmovej kópie) a malý televízor sa náhle vypne sám. Matka k nemu podíde a jemne naň buchne.

- Ale... nemali by sme niečo urobiť? - hovorí. Otto zdvihne zo zeme dlhý šál, súčasť jej kostýmu, a položí ho k nej na stoličku, Adelaida je ešte ku všetkému aj neporiadna...

Všetci chápu skutočnosť atómovej vojny ako reálnu situáciu. V hrobovom tichu, v atmosfére všeobecného zdesenia a smrteľného křča sa zrazu zjaví Alexandrova tvár v nečakane veľkom detaile.

- Celý život som čakal na túto chvíľu, - hovorí potichu a sám pre seba. - Celý život bolo len čakanie na toto...

Čakal Alexander celý život na atómovú vojnu? Určite nie. Nevedel sa však dočkať Noci, teda možnosti skutočnej zmeny, tej vzácnnej chvíle, keď človek nazerá bytie vecí v pravom zmysle slova „pravdivo“. Zrazu sa každému vyjasní a tento bod obratu býva výnimočný, väčšina ho nezažije vôbec, tí šťastnejší vycitlia jeho možnosť, no jedine vyvoleným sa dostane milosti vidieť „tvár Boha“ a ešte si chvíľu požiť...

Nakoniec aj forma tejto udalosti je zásadná, hoci Armageddon, samozrejme, nie je vynález človeka 20. storočia, predsa len až v tomto období môže človek celkom reálne a jedným ťahom zničiť celý svet, fyzicky rozbiť planétu a ukončiť tak život raz a navždy. Ľudia snívajú o skaze vlastného tela i ducha, o zániku sveta ako zeme, z ktorej vyšli, a aj o smrti Boha, o jeho vražde či večnom zabíjaní a páchaní veľkých, strašných hriechov... Táto predstava absolútneho konca (a zároveň prvého dňa čohosi nového) vžila sa ako jeden z mytologických archetypov už na počiatku „vecí prvých“. Atómová katastrofa je len aktualizovanou metaforou napr. výjavov z evanjelia sv. Jána, rakety a stíhačky predstavujú úroveň súčasného (technicky orientovaného) „verbálneho klišé“, ktoré má sprítomniť štyroch jazdcov obrazom takým jasným a zrozumiteľným, aby ich galop naozaj naháňal smrteľný strach. No celá udalosť je aj tak „závojom“ (ako vždy boli aj tie ostatné, v mytológiách najviac rozmaznávané a s láskou obhospodarované idey „konca“), za ním, za touto „tu a teraz“ vystavanou kulisou, maľovanou výhradne modernými technikami ilúzie, čakajú na odhalenie – v tomto konkrétnom prípade – dvaja starí učitelia vecí ľudských, skutoční hýbatelia základov, totiž „genitálny orgazmus“ a „smrť“.

Alexander túžil po sebe samom, po dosiahnutí stavu, o ktorom vedel, že v ňom latentne je, trvalo mu však presne päťdesiat rokov, než sa dopracoval k možnosti úplne realizovaného Ja. Teraz stojí na prahu Izby splnených želaní a na rozdiel od ostatných naokolo do nej vstupuje (Stalker na to nikdy nenašiel odvahu).

Otto sa chce nakloniť k Matke, chce k nej byť milý.

– Nedotýkajte sa ma! – kričí Adelaida po anglicky. Spolu s kostýmom by to vyzeralo na hlboko prežívanú rolu, ale obľúbená pozícia na doskách, ktoré znamenajú svet, sa stratila ako mávnutím kúzelníka, práve naopak sa teraz deje, svet sám vstúpil do ilúzie, celkom zreteľne a kruto.

– Urobte niečo, prečo nič nepoviete... Nemôžeme niečo urobiť?
– zakričí si Adelaida po prvom nádychu. Prebehne pár krokov po

miestnosti a potom sa zrúti k Lekárovým nohám, ako prosebnica padá na vyleštenú dlážku, len nedávno drhnutú rukami ňou poníženovej Márie. – Viktor! – hystericky sa trasie v neovládateľnom záchvate.

– Mama, utíš sa, – potichu hovorí dcéra Marta, ale určite len zo závisti, byť takto položená v jeho náručí, navyše celkom legálne, pred očami všetkých, to by bolo naplnením jej sna...

– Viktor, oh, my God, Viktor, aspoň ty niečo urob! Prosim! – Adelaida sa zvíja živočíšnym strachom o svoj život, zatiaľ jediná z celej spoločnosti.

– No tak... Chlapček spí! – chlácholí ju Viktor. – Nemôžeme ho v žiadnom prípade zobudiť!

– Všetko je moja vina, to je môj trest! Chlapček... Kde je Chlapček? – zúrivo syčí Adelaida.

– Spí! – nalieha opäť Viktor.

– Nie! Kde je? Doneste Chlapčeka! – šteká a chrčí Matka. – Alexander, ešte nerozumieš? – a teraz sa Adelaida už dostáva do obrátok skutočne vážneho hysterického záchvatu, ten sa môže skončiť hoci aj infarktom.

Pritiahne sa k podlahe, jedine tu má istotu, zem je jej základom a zároveň hranicou, ktorú neprerastie. Lekár si sadne za ňu a drží ju v náručí, ona sa prudko myká, zápasí, chcela by sa oslobodiť. Lemšiat sa jej zosunie až na bedrá a ukážu sa nohy v lesklých bielych pančuchách, dlhé krásne nohy predĺžené ešte vysokými opätkami, ktorými rozhadzuje po dlážke, rozťahuje ich naširoko od seba. Táto ponuka je pudová, ona sama je výsledkom priesečníka ohrozených kozmogonických síl, ktoré sú zodpovedné za stvorenie ľudskej hmoty, podľa jej zákonov aj Matka koná – „výbuch vaginálnej energie“ vyrazí tam, kde hrozí zánik životu. „Rýchlo musím plodiť!“ kričí v skutočnosti matka Adelaida.

Zaujímavé je priznanie vlastnej viny vo chvíli „ponuky koitu s kýmkoľvek“ a jeho fyzické spojenie s „prízemnosťou“, jeho doslovné obrazové usadenie „dole“, na podlahu. Pri podobnej činnosti Mária levituje. Adelaida môže celkom vedome „týrať a trápiť“, lásku len brať a predstierať jej dávanie, no vo chvíli, keď si uvedomí, že za „skazu sveta“ môže len ona a nikto iný, bez „hrania“ ponúkne na výmenu za pôvodný stav to jediné, čo má u nej naozaj hodnotu. Ona sa „podvoľuje osudu“ spôsobom sebe vlastným a ten je zbavený akýchkoľvek duchovných vlastností, „odovzdanie sa“ chápe jedine

vo fyzickom rozmere, a preto namiesto objatia, bozku, účasti, teda „srdca“ vo všetkých jeho podobách, dáva každému ďalšiemu psovi len neustále rovnakú radosť ulice...

Ale aj „excusez moi, madame“ musíme s úklonom vysloviť, pretože pravda života je neúprosná – sex s Alexandrom musel vždy byť len utrpením, veď akú už len slasť mohol spôsobiť... Toto dušou hravé dieťa, najviac však „spasiteľ sveta“, citlivý prezliekač identít, ktorý zostarol v nerozhodnosti (zatiaľ čo Hamlet by už bol stokrát mŕtvy, on sa ešte stále šuchce v papučiach do kúpeľne umyť si ruky po cikani) – aká „telesná rozkoš“ s takýmto?! Viktor, to je iný hráč, lekárske znalosti a silné telo, síce ľahko depresívny, ale zvieria každým svalom, to je pre Adelaidu viac než potlesk na otvorenej scéne, „tisíc Hamletov“ jej srší z očí, keď si Viktor prihladí bujnú šticu... takže ju treba v tejto jednej veci čiastočne ospravedlniť...

– Júlia, prinies čiernu tašku, stojí tam vzadu pri klavíri! – Viktor vidí, že je zle, objíme Adelaidu a spolu s ňou sa zvezie zo stoličky na zem.

– Prosim! – Matka kvíli.

– Prinies lampu! – Viktor adresuje príkaz opäť Júlii, tá všetko poslušne a rýchlo vykoná.

Alexander ponúkne Otta koňakom. Ten najskôr odmieta, no potom si predsa len vezme, aj keď nepije. Položí pohárik na okno.

– Neskôr... a veľa... – zamrmle pre seba. Vzniknutá situácia ho trápi, ale nie je zúfalý, neprepadol panike či strate psychickej orientácie.

– Polož ju na stôl!

– Alexander, ja už to nevydržím, už to viac nevydržím... – zavýja Adelaida.

– Pod', pod'! – utišuje ju Viktor, pripravuje si injekciu, Júlia mu pomáha (tento záber pripomína atmosféru niektorých Repinových obrazov), Matka sa zvíja na zemi ako zdochýnajúci pes.

– Viktor! Nie, och, už nemôžem! – v hodine dvanástej volá meno svojho milenca, ten jej pomaly vlieva do žily upokojujúcu drogu.

– Pomôž mi! Pusti ma! – chroptí k zemi zrazená pýcha, necitlivosť a zloba.

– No tak... no tak... – opäť ju tiši Lekár.

Matke miestami hlas tak zhrubne, až pripomína spevné prejavy buddhistických mníchov pri čítaní sútry. Táto mocná a panovačná žena teraz pripomína zdeformovanú handrovú bábiku, dostáva in-

jekciu, aby ešte chvíľu mohla uniesť náklad svojho Ja, zúrivosť ľudskej svine sa prelína s úpením na smrť zraneného človeka...

– Nie... nie... nie... – na gauči ju prikryjú dekou, Matka postupne stíchne.

– Júlia, chceš tiež? – pýta sa Viktor tichej a skromnej slúžky, ale tá hrdo odmietne.

– Nie, nechcem, nie je to potrebné, – vzápätí na Viktorovu ponuku vnútrožilovej aplikácie sedatíva odmietavo reaguje aj Marta.

Lekár ju však chytiť za nos ako dieťa, pár sekúnd sa k nej správa vskutku „otcovsky“, akoby len „normálne“ vyjadroval vzťah k svojej ratolesti, no vzápätí jej palcom začne krúžiť okolo úst a hladiť líca...

– Ako chceš, ale je to naozaj potrebné, je to úplne bezpečné a pre nás upokojujúce, keď to urobíš...

Marta sa podrobí, je predsa po matke, navyše tento akt berie aj symbolicky, tiež „telesne“ – v bolesti a s podvedomou rozkošou prijíma Viktora, ten jej pomaly aplikuje látku. Je bezpochyby správne, že táto postava nezabúda na svoje poslanie ani vo chvíli najťažšej... Aj v pohľade, ktorým Lekár atakoval Júliu, bola žiadostivosť, muž-telo realizuje svoj princíp bezohľadne, a to dokonca aj v celkom odkrytej juvenilnej (ak nie pedofilnej) linii. Zvádžanie ženy-dieťaťa sa u Tarkovského vyskytuje jediný raz, ak nerátame zimnú ofenzívu na sexuálne vyspelú spolužiačku Autora, tú ešte nie pätnásťročnú madonu s herpesom na pere v spomienkových pasážach *Zrkadla*.

– Bude to dobré... Alexander, aj ty chceš?

– Nie, nie, – Alexander vždy vedel, čo nechce, to rozpoznal jasne.

– Ja si namiesto toho radšej niečo vypijem.

– Nepi priveľa, len sa to zhorší, – radí mu Viktor.

– Otto... – Lekár ponúka svoje služby aj tam, kde ich naozaj netreba.

– Nie, nie, nerob si starosti. Ďakujem pekne, nepotrebujem to.

– Júlia, – Viktor preberá v ťažkej situácii velenie, koniec koncov, je to jediný chlap v dome, – musíte ísť k Chlapčekovi, teraz sa nesmie zobudiť.

– Môžem ísť ja, – ponúkne sa Marta. – Júlia nech zostane pri mame.

– Pospi si trochu, o chvíľu sme tu, – adresuje Viktor Matke svoj tichý príkaz, ešte sa bude dať s dcérenkou niečo malé stihnúť...

Alexander odmietne injekciu s tým, že pije, Lekár ho upozorní, aby

to neprehnal, veci sa potom zvyčajne ešte zhoršia. Otto odmieta radikálne, nepotrebuje žiadny z podporných prostriedkov. Načo aj – anjeli majú studenú krv. Aj keď potom na víťazstvo bude piť zrejme dlho a „veľa“.

Z dialógu mimo obrazu je jasné, že Lekár sa ide pozrieť na Chlapčeka a chce, aby s ním išla Júlia. Avšak zasiahne Marta a prikáže Júlii, aby zostala s Matkou, a sama ide s miláčikom vykonať obhliadku. Dozaista je dôležité si všimnúť, s akou dokonalou dôslednosťou prístupuje Tarkovskij k svojim postavám, nedá im ani na chvíľu vydýchnuť, v každom momente sa prejavujú tak, že odhaľujú ďalšiu zo svojich doteraz nepoznaných stránok. Môžeme vidieť, že nátlaková situácia vyburcovala pohlavnú aktivitu u Matky, Lekára, Marty, Alexandra, Márie a azda aj u Júlie, tej však bolo dovolené prejavíť sa až na záver a aj to takmer nepostrehnuteľne. Je však pre Tarkovského príznačné, že túto orgiastickú kapacitu svojich postáv rafinovane prikrýva a tak ju kóduje, že až pri niekoľkonásobnom pozretí filmu divák odkryje spodné prúdy, motivačné zdroje konania jednotlivcov – tie sa zdajú často sterilné alebo „prázdne“, je to však naopak.

Alexander odchádza von do krajiny, na horizonte sa belie morská hladina. Obraz je inak tmavý, výrazný šerosvit a farebná redukcia spôsobujú, že prostredie i postavy v priestore vyzerajú prízračne a snovo, len ako „odrazy“ skutočných tvarov...

Otto skúša telefón.

– Je hluchý. Telefón je hluchý.

– Ach bože, – vzdychne si Matka, ktorá sa medzitým na gauči upokojila. – Prečo vždy robíme presný opak? Vždy. Vždy som ľúbila jedného a druhého som si vzala. Prečo?

– Chcete si niečo vypíť? – ponúkne ju Otto s jemnosťou seba vlastnou.

– Nič, ďakujem, Otto, nie. – Matka sa posadí na gauči a jej strhaný výraz svedčí o hlbokom prežívaní. Pomaly priznáva jedného z pôvodcov zla vo svojom srdci, ľudia síce celý život klamú až na kosť, ale pred smrťou sa aspoň na päť minút musia uvoľniť. Väčšinou sa tak deje verejne. – Myslím, že teraz to už viem. Nechceme byť závislí jeden od druhého. Keď sa dvaja milujú, nikdy to nie je rovnocenná láska. Jeden je silnejší a druhý slabší. A slabší je vždy ten, kto ľúbi nevypočítavo, bez výhrad. Teraz mám taký pocit, akoby som sa zobudila z niečoho ako sen... do iného života. Z nejakého dôvodu som vždy kládla odpor. S niečím som bojovala. Bránila

som samu seba. Akoby bolo vo mne nejaké iné ja, ktoré hovorilo: nemies sa vzdaf a nikdy sa nedaj na niečo, čo nechceš, inak zomrieš. Bože, akí sme všetci hlúpi... napriek všetkému...

- Ako dobre, že si to nakoniec pochopila, predsa len... - Lekár sa vracia od Chlapčeka sám, schádza po schodoch. - Ako to ide? Je to už lepšie?

- Áno, pochopila som to, len o niečo neskôr... Čo teraz urobíme?

- Telefón, samozrejme, nefunguje, - pokojne oznamuje Viktor. - Mohli by sme sadnúť do auta a ísť na sever, je to tam pokojnejšie. Ale to nejde...

- Všade je to rovnaké, - hovorí Otto. - A nikto nevie, kde to je najhoršie.

- Nie, nie, zostaneme tu, - Matka sa prebúdzka k životu, vstáva, bude opäť rozhodovať, ale zakrúti sa jej hlava. Viktor ihneď priskočí, zakliesnia sa do seba ramenami.

- Opatrne, opatrne, - Viktor vie byť príjemne nežný a ako vonia, gumkáčik chrumkavý...

- Nikam nepôjdeme, zostaneme tu! - Adelaida sa postaví a pozere sa v temnote noci na tvár svojej zrejme najväčšej lásky. To on bol ten silnejší vo vzťahu, kde ona hrala druhé husle, Viktora ľúbila a vzala si Alexandra, bože, aká len bola „hlúpa“... Napriek všetkému...

- Viktor, Viktor! - na sekundu sa prestane ovládať (to sa ženám stáva), privinie sa k mužovi svojho sna, z ktorého sa teraz prebudila (do snovej reality svojho muža, ktorý zachraňuje seba, a teda celý svet), a to práve vo chvíli, keď po schodoch schádza Alexander a celú scénu, pochopiteľne, vidí. Adelaida bozkáva Viktora, raz na ústa, potom na obe líca a robí tak priamo pred zrakom budúceho bohočloveka, to preto, aby si ten nebudaj nemyslel, že sa dá na svete vlastniť čo i len špendlík, lebo ani ten nie a o láske nevraviac. Prvými sa môžu stať len tí poslední, ktorí sú naozaj na dne...

- A teraz, - zavelí ako znovuzrodená, - teraz ideme jesť!

- Ospravedlňte ma, už musím ísť, - Otto vycíti, že jeho úloha sa blíži, a keďže Adelaidu nezastaví ani koniec sveta, odchádza. - Musím ešte niečo vybaviť.

Marta vystupuje po schodoch, takisto nenápadne mizne spod matkinho tlaku.

- Čo chceš urobiť, Marta? - výhražne sa ju pokúsi zastaviť Adelai-

da, no dcéra si ju nevšíma, bozkávanie Viktora pred očami všetkých ju zrejme úplne dorazilo. Adelaida sa teda obráti na Júliu – už je znova vo forme. – Júlia, choď zobudiť Chlapčeka. Toto je významný deň. Dnes musíme byť všetci spolu.

– Nechaj to tak, moja milá, – pokúsi sa veci ešte trochu zmierniť Alexander (teraz najviac vidno, ako nosí okrem opasku ešte aj traky, a aj tak mu nohavice padajú).

– Júlia, počula si, čo som povedala?

– Bude lepšie, keď ho necháme spať, – zašepká Júlia, no Matka, ktorá k nej pristupuje „silovo“, získava v hlase opäť ten známy, zdrvivý, odporný, panovačný tón.

– Júlia! – a to už je Messalina na tróne, v ruke žezlo poříkané krvou obetí.

Júlia sa v detaile otočí, oči má plné sĺz. Otrok sa postavil na zadné, duša prehovorila mohutným hlasom a bude bojovať, bude sa biť o najsvätejšiu hodnotu, pokojný spánok dieťaťa.

– Nezobudím ho! Neurobím to a ani nikomu nedovolím, aby to urobil! Zaspal! Nemôžeme ho vystrašiť! Čo všetko sa môže stať, pokiaľ spí! Ak to Boh chce, nikdy sa nedozvie, čo všetko sa stalo! Nemôžete ho strašiť! Nie, prosím vás! Ak niekoho musíte týrať, tak týrajte pána Alexandra alebo v najhoršom prípade týrajte mňa. Týrajte niekoho, lebo inak neviete! Ale nedovolím, aby ste týrali Chlapčeka.

Matka ustrnie, no potom sa opäť, už druhýkrát, vzdá, a bude ju to čakať ešte raz, potom už s katastrofálnymi dôsledkami. Podíde k slúžke a objíme ju. Tá jej objatie vráti. Je ochotná sa zmieriť, je empatická, vie odpúšťať, je dobrá, a predsa je „o čosi menej“ než Mária. Prečo nezachraňuje Alexandra ona, plná „mlieka a medu“, s materskými prsami a hrubo okrúhlou tvárou, veď ona je zem a rozkoš, vernosť a šťastie... Bohu je to však málo, kto ide za Kristom (alebo sa inak roztápa v pravde), musí opustiť svoj dom, musí zanechať všetko, čo doteraz „mal“, a preto cesta je Mária, a hoci nemá čo dať, dáva najviac, pretože dáva lásku absolútnu, lásku súcitu a tiež to, čo sa zdá absurdné, totiž „sex ako lásku bratskú“ (no dobre, tak teda sex zo súcitu)...

– Moje dievčatko, moje milé dievčatko, prepáč mi, – rozlieza sa Adelaida v romantickom spriaznení s podriadeným „podčlovekom“.

Matkin monológ však dokazuje, že každá bytosť v sebe ukrýva hlbinu a tajomstvá, ktorých odhalenie si vyžaduje čas a predovšetkým absolútny nárok seba samého, či v prípade neochoty svedomia prie-

razný hrot vyskladaných súvislostí, ktoré synchronne zapadnú ako mechanizmus pasce, a človek je náhle v situácii totalnej konfrontácie – vec sa tak rieši sama. Možno sa bojíme otvoriť sami, musí sa nám pomôcť, aj keď to potom bolí viac a dlhšie. Matka odhaľuje pôvod „zlej krvi“, ktorou trpí... Ako pod nepriedušným plášťom školskej rovnošaty môže kristovsky trpieť duša nešťastne zaľúbeného dievčatka, takisto Matka, zmietaná túžbou po „pravom milencovi“ (ale aj peniazoch a sláve „svojho muža“), ničí sa celé roky najkruťejšou bolesťou nenaplnenej lásky, neukojenosťou teraz doslova duchovnou a v náhle vynútenom poryve úprimnosti odhaľuje svoju ranu v sebazničujúcom kúpeli krvi a slz, akoby podľa receptu poslednej kapitoly Biblie. Neboli to však len vonkajšie okolnosti, ktoré ju zdeformovali, ona sama sa bránila vrodenej submisivite (práve preto, aby nemusela slúžiť, si zobrala sluhu Alexandra a nie pána Viktora), mala strach podľahnúť mužovi, stať sa „žensky slabšou“, oddať sa, a tým aj uvoľniť. Obávala sa o konštitúciu svojej „osobnosti“, ktorú si zrejme vždy mimoriadne vážila, považovala sa za „niekoho“, za skutočný, vnútorne vysokohodnotný charakter, ktorý treba len chrániť pred mrzkými a nízkymi požiadavkami životnej praxe. Inými slovami, chcela žiť vo veľkej láske, ale zásadne ako tá silnejšia, pretože inak by jej ani ten najväčší vzťah nebol nanič. Sebaláska je Adelaidina najväčšia životná vášeň, je to prvá „veľká láska“ križená s tou „osudovou“. Ono sebamilovanie je však vytlčené z poznania skutočnej hodnoty či pravej tváre medzipohlavnej lásky, z veľkého hnevu na mužov, márných snov o budúcnosti, možno v sebe zabitých detí, trápneho sexu a strachu zo smrti – všetko je už teraz ničím... zabité Ja sa klania modle sily v sebe – podarilo sa jej ubrániť, avšak dnes je z nej už len karikatúra, zabarikádovaná v charakterovom pancieri so srdcom trepotajúcim sa nezmeným zúfalstvom. Najhorším zlyhaním javí sa teraz jej priznanie. Slabosti a priepustnosti sa však bude rozhodne brániť, aj keby si mala vlastnou rukou podrezať štihty krk...

„Žena, ktorá nechce podliehať, bojí sa ‚imissio penis‘, pretože má predstavu, že ten ju zvnútra roztrhá, zabije alebo aspoň poníži tak, že bude ničím, nie je schopná normálneho sexuálneho života, ani orgazmu nie. Takýto blud vedie nielen k neschopnosti prežiť vaginálny orgazmus, teda k vynútenej frigidite, ale konvertuje k psychickým poruchám, ako je nutková neuróza či hystéria. Takáto žena je potom ‚studená‘, neprijemná k okoliu, panovačná a zlá. Nestačí, že

si svoje ‚nedostatky‘ uvedomuje, musela by ich liečiť, na to však väčšinou nemá sil.“ (Reich)

Len čo sa Matka zobudí do nového života a na chvíľu sa mu „vystaví“, ihneď sa v nej obnoví koncentrovaná obrana pôvodnej poruchy a tá začne produkovať už známe symptómy. Jej okamžitým cieľom je „vymyslieť“ všetkým činnosť, každého naplniť programom, aby ona sama nebola predmetom riešenia. Musí sa rýchlo dostať inému dovnútra a „vyžrať“ ho, aby sa nasýtila energiou a mala silu ďalej cediť krv pomedzi ostré tesáky. Adelaida je konfekčný typ ženy stvorenej v geniálne opísanej postave. Je to hrdina, akých je vždy málo.

Júliin jediný sólový výstup zobrazuje „slabšieho“, ktorý sa vzbúril, aby chránil „nevinného“. Nech Chlapček všetko prespí, hovorí Júlia a určite pritom myslí na Krista, ktorý prespal búrku.

Alexander v tej chvíli nájde v Lekárovej taške pištoľ. Tým sa potvrdzuje, že Lekár je prototypom „pravého muža“, je to „zarastený krásavec“, akého majú ženy rady, kovboj a Indián v jednom, paničkin maznáčik. A detailom, ktorý o ňom vypovedá najlepšie, je jeho pracovná taška, vybral si poslanie zachraňovať ľudí a namiesto liekov pre chorých si nosí dôkaz o svojej slabosti – zbraň je totiž väčšinou argumentom zbabelcov. Ale ani on nie je jednoznačný, lezie mu už na nervy „čistenie nosov“ a iné „služby“, mení sa Adelaidie pred očami, horí novou vášňou, chytajú ho plamene slobody... tie už onedlho budú olizovať aj Matkin dom. Všetko sa mení, nič nie je stále a pevné („stále sa niečo deje“), koleso sa krúti a osudy v ňom hrkajú ako koráliky na hrudi nezmyselne krásneho Šivu, toho ľahostajného tanečníka s hadmi...

Chlapček spí vo svojej izbe so šatkou na krku („žánrovým“ strihom dvoch záberov na seba, teda pištole v Alexandrovej ruke a hlavy dieťaťa, môže prísť k navodeniu „hustej“ atmosféry, ale táto sa rozplynie po pokojnom geste Alexandra, ktorý len chlapcovi prihladí vankúš), Maličký ešte stále nemá hlas. Keď ho Alexander príde pozrieť, otočí sa mu chrbtom a vtedy otvorí oči. Predstiera spánok takisto ako Stalkerova žena, ktorá nemala nič vedieť, a predsa všetko počula, videla, cítila, bola zúčastnená na svete presne takisto ako trestaný spasiteľ ľudstva, hoci len trpným spôsobom, pasívnou službou, zatiaľ čo anjel pravdy aktívne bojoval o autentické bytie. Ale bolo jej „poslanie“ menšie len preto, že musela sedieť doma? Takisto dieťa trpí celou situáciou a teraz dokonca odmieta otca, pretože je pomýlené výbuchmi negatívnych citov dospelých, uzatvára

sa do seba a tak si buduje predispozíciu k poruche „obraného typu“. Jablko vraj od stromu ďaleko nepadá.

Je teda ilúziou myslieť si, že Spasiteľ spal počas búrky? Je azda jeho predstieraný spánok len „jediným východiskom“, ako neuviesť do šialenstva ostatných? Musí za každú cenu zostať pokojný a odovzdať sa do vôle osudu, aj keď je to proti všetkým pravidlám logiky ľudského správania? Chlapec spoluprežíva Noc presne tak autenticky ako všetci ostatní. Jeho svet sa ničím nelíši od priestoru tých druhých („všetky bytosti sú si rovné“ znamená aj to, že každý človek neodvolateľne „je“ účastný na svete rovnako, aj keď to nevie, nechce alebo nemôže dať najavo). Možno práve tejto noci v ňom dozrieva rozhodnutie „predsa len zalievať suchý strom“, aj keď sa mu to predtým videlo otravné. Musel sa k tomuto súdu prepracovať, narodilo sa to v ňom, poznanie ho donútilo k „nezmyselnej činnosti“, pretože na ceste Noci prirodzene dozrel, to ona mu k prielomu do sveta novej slobody poskytla podmieňujúce „amen“.

Alexander vo svojej izbe pije koňak, bezradne sa otáča, akoby si nevedel nájsť miesto, niečo si mrmle a pomaly sa zosúva na zem.

– Otče... otče náš, ktorý si na nebesiach, posväť sa meno tvoje... chlieb náš každodenný daj nám dnes... tvoje je kráľovstvo nebeské... Amen. – Odrieka otčenáš, spomína si na dávno zabudnuté slová, ony sa v ňom vlastne vynárajú samy, prichádzajú ako vlajkonosiči pred prvými jazdcami nebeského vojska. Tvár sa mu mení na obraz esenciálneho utrpenia, je to tvár Jóbova v čase, keď hľadal odpoveď na svoju najväčšiu otázku. (Charakterovo pripomína obraz *Jób vysmievaný vlastnou ženou* od Georgea de la Tour.) – Otče, neopúšťaj nás v tejto ťažkej hodine, nedaj mojim deťom zomrieť, ani mojim priateľom, ani mojej žene, Viktorovi... všetkým, ktorí ťa milujú a ktorí v teba veria... a všetkým, ktorí v teba neveria, lebo sú slepí a ešte nie sú schopní na teba myslieť, lebo ešte nikdy neboli naozaj nešťastní... naozaj nešťastní. Nedaj zahynúť tým, ktorí v tejto hodine strácajú nádej vlastnej budúcnosti, života a možnosti naplniť tvoje želania, tvoje myšlienky... všetkým naplneným strachom a tým, ktorí cítia, že prichádza koniec. Nepociťujú tento strach kvôli sebe, ale kvôli svojim najbližším. Sú to ľudia, ktorým nikto okrem teba nemôže poskytnúť ochranu. Toto je posledná vojna. Strašná vojna, nič už po nej nezostane... Nebude víťazov ani porazených, potom už nebude žiadne mesto ani dedina, žiadna tráva ani strom, žiadna voda v prameňoch a žiadny vták na oblohe... Dám ti všetko, čo mám, opustím

svoju rodinu, ktorú milujem, zničím svoj domov a vzdám sa Chlapčeka. Vzdám sa všetkého, budem nemý... s nikým viac neprehovorím. Vzdám sa všetkého, čo ma viaže k životu. Len keby si spravil, aby bolo všetko tak ako predtým, ako dnes ráno... a zbav ma tohto smrtonosného, trýznivého, zvieracieho strachu. Áno, všetko! Pane, pomôž mi! Urobím všetko, čo som slúbil.

Zmučená tvár v detaile pôsobí odstrašujúco a zároveň je plná nehy a hlbokkej dôstojnosti viery, čistoty... ako tvár svätca z knihy ikon, ktorú Alexander s takou láskou pohľadzal v úvode svojho nočného príbehu.

Po štyroch sa dovlečie na gauč a tu sa namáhavo vytiahne na mäkké vankúše. V tme a samote zaborí hlavu kamsi „hlboko dovnútra“... Vypadne mu minca, ktorá sa kotúľa až k stene (podobne Otovi sa tak dialo). Je to motív, ktorý dokazuje, že tento muž už nemá viac síl, že je práve na konci a ďalší krok by pre neho znamenal už len smrť. Zároveň z neho vypadla „posledná minca“, teda nič z materiálneho sveta – okrem dvakrát poistených nohavíc – mu už nezostalo. Je pripravený na cestu spásy.

Boh, povedal Alexander, neexistuje. V tejto chvíli sa s ním však rozpráva tvárou v tvár. A aká je to teraz tvár! Zmučená uvedením si najhlbšej pravdy, poznamenaná znakmi najúprimnejšej odovzdanosti, konsternovane „civi“ – stalo sa čosi veľké, Alexander našiel nielen vieru, ale vskutku vystúpil na horu a „tiež zahalený“ v oblaku uvidel pred sebou to, čo hľadal on i mnohí pred ním. A či prežije, uvidíme, všetci vieme, že fyzicky sa síce dožije ďalšieho dňa, ale či to bude ten istý človek, či azda bude lepší, múdrejší, či sa takým vôbec môže hocikto z nás stať, inými slovami – je naozaj obrátenie možné podľa mýtu zlého Šavla a Pavla, už syna Božieho?

Alexander čakal na túto chvíľu a možno si ju aj mnohokrát predstavoval, no ani v najodvážnejšom „hľadačskom“ sne by si nebol pomyslel, že situácia bude musieť byť taká hraničná a jednoduchá zároveň, že sa mu skrútia kĺby a on pokľakne, že sa jeho hlava akosi sama vyvráti podobná slnečnici na poludnie a že bude dokonca prosiť, pokorne a absolútne zúfalo – to nepredpokladal určite. Musí sa zbaviť sebeckého, vlastnickeho pudu, vyhodíť „zo seba“ duše milovaných bytostí, aj pýchy na „dieťa“ sa musí zdržať (čo je vlastne rovnaké ako byť hrdý na Boha, a to sa môže). Prosí totiž o záchranu celého sveta takisto ako o konkrétne životy milenca svojej ženy, Chlapčeka (ktorý mu svojím narodením vlastne zachránil psychickú

rovnováhu), dcéry, ženy, vtákov na oblohe... všetkého, čo presahuje z len-existencie a robí život ľudským – a to „všetko“ zároveň musí ísť z balóna von. Alexander zostáva nahý ako Adam, dobrovoľne sa rozfahuje na kríž, no teraz už nemyslí len na seba – jeho nádej patrí všetkým a to celkom v konkrétnom zmysle slova...

Modliaci sa Alexander teraz chápe Boha ako osobu, ako Vykupiteľa, ktorý môže... On jediný a sám má tú moc, nikto iný okrem neho...

O chvíľu príde Otto a postaví proti tejto téze tú svoju, že totiž Boh nie je „deduško na obláčiku“, ale princíp prítomný v priesečníkoch úplne všetkých siločiar, že je to „živá príroda – matka všetkých matiek“, ktorá je už vždy viac než len „mechanickým agregátom na počasie“, je zároveň mnohostou empiricky nedokázateľných prejavov, zhmotnené rozmanité i neviditeľné, netelesné „jedno“. Otto popiera Boha osobu a namiesto Prosby ponúka Alexandrovi veľký, slobodný a ozaj slasťný Orgasmus, dokonaný súhlas s materializovaným prírodným princípom, cez ten potom levitáciou, teda len znásobením všetkých prijatí prírodných zákonov, ich akoby „nadľudskou“ koncentráciou, teda magickou cestou, môže Alexander dosiahnuť prírode neprotirečivé rozplynutie sa v absolútnom Ja. Ale také Ja už je buddhovsky osvietené, nevratné a skutočne Božie.

Marta sa vo svojej izbe vyzlieka, spoza zásteny vychádza k posteli, jej nahé telo sa črtá v odraznej ploche zrkadla v temnej atmosfére takisto puste, neútulnej izby.

– Pod' sem, Viktor, pomôž mi, – hovorí.

Ktosi vybieha chodbou tmavého domu, zrejme je to Alexander, ktorý panicky prchá (vo svojom sne) pred ponúknutou možnosťou pozorovania sexuálneho aktu svojej dcéry s tým istým mužom, za ktorého sa modlil a ktorý bol pevný „ako socha“, keď ho symbolmi vzrušivá Adelaida zasypávala dažďom vrúcnych bozkov. Dosť bolo ústupkov, váhavosti, teraz musí Alexander zísť do seba, úplne na dno.

Sedí pri okne v prázdnom priestore „čiernej izby“, nahýna sa, a predsa sa ani nepohne, zamrel pri pozorovaní vlastného duchovného sveta, vystúpil z času ako Lótova žena a jeho miazga sa trasie bytím len v najhlbšom vnútri... Za oknom sa črtá chmúrna krajina. Keď sa „nezávislé vedomie“ približuje k rámu okna, záclona leda bolo prevesená, no v skutočnosti závoj („mája“) zakrývajúci výhľad, náhle spadne a tak sa ukáže fasáda Máriinho domu. Už teraz k nej

Alexander, hoci len vo svojom podvedomí, vzťahuje najväčšiu z ľudských nádejí. Prehliadol a pochopil ešte pred návštevou anjela.

Prechádza blatom, rozbahnenou zemou, z mazľavého humusu listia, kameňov, hliny a vody vyťahuje koreň rastliny, ukázu sa pôdou vyvrhnuté mince, biela handra... Zastane v krajine s platanmi. Obzerá sa okolo seba, no nevyzerá, že by hľadal únik, skôr sa začína orientovať v novom svete. Zvyká si.

V jazde z nadvhľadu sa v blate ukazujú opäť drobné peniaze, zhnité listie, sneh a náhle sa v obraze zjavia bosé nohy dieťaťa...

– Môj Chlapček! – vykrikuje Alexander, dieťa však niečo vyplaší a ono utečie. Zo zeme sa začína dymiť, akoby horela, bliži sa neznámy, hrozivý hukot. Drevené dvere na dome sa prudko otvoria a nárazom sa skoro rozlomia, ledabolo zbité laty tresnú o vchod, ktorý je však zamurovaný tehľami, cesty dnu (či von) už niet – nízko nad strechou preletia nadzvukové stíhačky a zavalia svet desivou zvukovou ranou. Alexander sa strhne zo spánku, prudkým pohybom sa posadí na posteli. Pastierske (čarodejné) spevy, ktoré sprevádzali celú scénu, umlknú.

Alexander po modlitbe na gauči zaspal, sniva sa mu o dcére, o ňom samom, ako sa upína k Márii osloboditeľke, pociťuje toho vystrašeného panáka v čiernom kabáte a nohaviciach so vzorom rybej kosti ako súčasť „zeme“ – spolu s jeho hrubými topánkami sa v bahne strácajú predmety dennej potreby človeka, koreň rastliny zrejme vedie do Iona Gaie, peniaze hrdzavejú a ako opotrebované pružiny „mŕtvych hodín“ miznú v čase spolu s tlejúcimi handrami. Krajina pokrytá snehom a ľadom vydáva nový impulz, akoby sa obnovoval ďalší, veľký cyklus – „doba ohňa“.

V tvári má Alexander paniku psychicky sa rúcajúceho človeka. Hrozba smrti v podobe hukotu stíhačiek mu odhalí zastavený príchod do „Izby splnených želaní“, tu je jeho bod zlomu, nie však vo sne sa Alexander musí spoznať, ale činom. Teraz zasiahne vedomie, aby neprišlo k infarktu. Doslova vyrazí z postele, stuhnutý zdesením z nočnej mory, no aj tak sa prebúdzajú len z „kolektívneho nevedomia“, kde zazrel časť obrazu svojho Ja alebo kde „parciálne spoznal sám seba“, do spánku utlmeného vedomia, ktoré je navyše v tejto chvíli mimoriadne tenzné na základe vzniknutej situácie, zásadných zážitkov predchádzajúcich chvíľ a celkového, veľmi dramatického súbehu udalostí. Ak by sme mali byť úplne presní, scéna s Martou je podobne farebne redukovaná ako celá atmosféra Noci, avšak ultra-

vysoke kontrastný čiernobiely obraz sa začína až mužom bežiacim po chodbe. Takže by do sekvencie najhlbšieho Alexandrovho zážitku mali patriť obrazy medzi chodbou a zamurovanými vrátami. Tak by Marta nebola súčasťou Alexandrovej najhlbšej duchovnej vízie a jej scéna by hrala úlohu pokračovateľa deja v mimoriadne neurotickom Alexandrovom sne. Takéto delenie je dôležité aj z hľadiska možnej významovej parity – Lekár súloží s Martou presne v tom istom čase, keď sa Alexander miluje s Máriou. Oba koity majú rovnaké časopriestorové umiestnenie, avšak ich výsledok je rozdielny. V prvom prípade Marta „prosí o pomoc“ a myslí tým svoju osobnú radosť (je predsa len vernou dcérou svojej matky), v druhom „prosí o pomoc“ Alexander a myslí na všetkých, na záchranu sveta a pokračovanie ľudského rodu. Tak sa všeobecnému významu pomoci priradujú dva rozdielne výklady, diametrálne odlišné nielen vo svojich dramaturgických vyústeniach, no predovšetkým v absolútnom rozdieli mravnom.

Alexander prechádza izbou, ešte stále je rozrušený svojim „najhlbším“ snom. Po rebriku zasa vystupuje na balkón nočný návštevník Otto (prichádza už druhýkrát) a klope na okno (podobne Rubľovov sen, v ktorom mu mal prísť na pomoc Teofan Grék). Otto ešte chvíľu „nútene“ študuje Leonardovo *Klaňanie* (lebo nenávisť je len inverzná láska), kým sa mu zrak v nočnej tme konečne podarí upriamiť na svojho žiaka – zasvätenca.

- Čo je? – pýta sa Alexander spoza okna.
- Prepáč, ak som ťa zobudil, – šepká Otto a opiera nos o sklo.
- Asi si spal...
- Čo sa deje? Prečo si prišiel?
- Ešte vždy máme poslednú šancu!
- Šancu? Akú šancu?
- Šancu! Nádej!
- Akú nádej? Čo sa to s tebou stalo? – Alexander sa nechápavo, až šokovane pozerá na svojho priateľa, zatiaľ čo ten si sám otvorí balkónové dvere a tlačí sa dovnútra.
- So mnou sa nestalo nič. Ale Mária môže... Mária... – zdôrazňuje Otto spôsobom, akoby sa rozprával s mentálne narušeným.
- Mária... aká Mária? Čo môže? – nerozumie Alexander.
- Musíš k nej ísť a musíš ju prehovoriť, rozumieš? – nalieha ešte dôraznejšie priateľ.
- Kam mám ísť a koho mám prehovárať? Pod ďalej, potrebuješ koňak, ja som jeden vypil a cítim sa lepšie.

Otto cupká do stredu vskutku chudobne zariadenej Alexandrovej izbice. Muž bojujúci o spásu sveta má teraz na sebe pelerínu, akú nosievajú tučné manželky svojich fúzatých manželov. Skutočný „chlap“ by si nikdy nič také na seba nedal, dokonca ani po hroznom sne nie, ale Alexander to urobil automaticky, cítil to tak. Pelerína mu nielenže neprekáža, doslovne mu „nevadí“ – práve naopak, „tak príjemne hreje“.

– Už nie je žiadne svetlo, – hovorí Alexander akože nenápadne symbolicky... Hodiny odbijú polnoc, začína sa teda „hodina duchov“. – Ako dlho som spal? – nalieva koňak pre oboch.

– Nemal by sa nalievať plný pohár, to je veľmi dobrý koňak, – upozorňuje Otto (zženštilého a nevychovaného, len akademicky vzdelaného, inak úplného sedliaka) Alexandra.

– Kde sú všetci? – pýta sa ten, Ottovu radu vôbec nepočúval. Zažína stolnú petrolejovú lampu, tá dobre horí a tak dáva znamenie, že v nej bolo dosť petroleja. – Spia?

– Sú dole. Sedia pri stole... majú ťa veľmi radi.

– Za akým stolom? – nechápe zasa Alexander „súčasný“ stav situácie, ústretovým gestom podáva pohárik Ottovi.

Otto rýchlo sfúkne lampu, tvári sa pritom groteskne, poskakuje drobnými krokmi ako herec na javisku, nervózne a hlavne „teatrálne“ sa češe a vôbec všelijako dáva najavo, že chce teraz drobnou pantomímou „rozchechotať diváka“. A naozaj, keď sa mu lepšie prizrieme, vyzerá ako „Dottore“ rozdrapujúci sa v roku... no povedzme 1654 na jednom z malých námestí Benátok, kde sa zišli ctihodní mešťania i „spodina“, aby im krv spenená karnevalovým bláznovstvom doslova vykypela burácavým rehotom. Otto spíňa aj náročnejšie kritériá pre postavu „Dottoreho“, je celý v čiernom, a hoci namiesto bielej šatky okolo pása má bielu len košeľu a ponožky, tak nos má akosi samozrejme červený, je predsa alkoholik, o tom „niet pochyb“. Avšak rovnako „nespochybniteľná“ je snaha Tarkovského uzemniť túto postavu práve v okamihu, keď začína naplňať svoje anjelské poslanie, v krátkom geste definuje Otta ako šašovsky ladeného prostáčka, trošku neotesanca (hoci Alexandra pouča o aristokratickej maniere), ktorý si počas „svätého predstavenia“ pred strnulou tvárou panovníka práve počas scény križovania Ježiša dunivo prdne a ešte sa to pokúša „zdôvodniť“ dupaním po dreve podlahy šiatrového voza. Otto tak prichádza z „trhu márnosti“ vo chvíli, keď má „zachrániť svet“ vo „veľkom“ zmysle slova, teda jedine podľa nadľudských citov ospie-

vaných antickým chórom vždy v dostatočnom predstihu... Vidno, že sa Tarkovskij vo voľnom čase venoval „celostnému chápaniu“ Dostojevského, pretože k takému hlbokému a zásadnému poučeniu od tohto objaviteľa duše človeka a zvestovateľa absolútnej ľudskej pravdy vo všetkých jej paradoxálnych podobách nemohlo prísť len cez emocionálnu impresiu vzrušeného čitateľa.

– Musíš ísť okamžite k Márii, – hovorí naliehavo Otto. Chvíľu „pozoruje“ okno, či ich nejaký zloduch „nešmiruje“, veľmi pekne zahrá aj „strach“ z príchodu nečakaného hosťa.

– K akej Márii? – ďalšia Alexandrova nechápavá otázka smeruje zase len k prehĺbeniu zasvätenia v „ezoternom“ dialógu majstra duchovného osvietenia a jeho žiaka a takisto, teda „zároveň“, je „kontrou“ v nekonečnej prekáračke Dottoreho a Pulcinellu. – Nemôžeš sa vyjadrovať jasnejšie?

– Mária, veď vieš ktorá, je u vás posluhovačkou. Áno, áno, áno... viem, viem, viem, všetko ti neskôr vysvetlím. Nenechám sa tebou poháňať, – Alexander si pod tlakom jeho nejasnej argumentácie unavene sadol na gauč a vzdáva sa obranných gest, Otto sa zasa nenechá „poháňať“ žiakom, on sám najlepšie vie, koľko si takýto dialóg vyžiada času, kým sa duša mnícha otvorí ako tá patriarchova, ešte dobre, že ho poštar, nositeľ veľkej správy, nemláti po chrbte bambusovou palicou... nie, naopak nad ním teraz len milo, hoci nervózne gestikuluje. Obaja popritom pijú hlbokými dúškami „veľmi dobrý koňak“.

– Ale kto ťa poháňa, preboha?! Prečo musíš robiť zo všetkého tajomstvo a komplikovať to? – Alexander sa pohodlne usadil na mäkkej váľande a len nastavuje nechápavú tvár.

– Žije na farme, na druhej strane jazera, – vysvetľuje Otto a jemne pritom dupká nohami (no neprdí, vďaka bohu), – hneď vedľa kostola, ktorý zavreli.

– Ale kto?

– Akože kto? Ja nehovorím o niekom, hovorím o kostole, ktorý je zavretý.

– Áno, ale... pýtam sa, kto tam žije?! Nepýtam sa na kostol, čo má kostol s tým spoločné?

– Kto tam býva sa pýtaš? Mária, vaša slúžka... To sa ti snažím celý čas vysvetliť. Už pol hodinu... Nemôžeš lepšie počúvať?

– Čo?

– Toto je veľmi dôležité, rozumieš?!

- Čo mám čo „počúvať“? - Alexander tvrdohlavo pokračuje vo svojom nechcení a nemožnosti pochopiť „dôležité veci“ a Otto už od nervozity poskakuje, akoby sa u neho hlásila o slovo netrpezlivá prostata. - Viem predsa, kde žije, moja žena mi to ukázala.

Otto sa zloží, najskôr sa mu podlomia kolená, potom sa zakymáca a ihneď aj zošuchne na dlážku, hoci pôvodne si chcel slušne sadnúť (vskutku mu stačí málo koňaku). Je zronený z Alexandrovho necitlivého správania, tento bývalý herec si totiž vôbec neuvedomuje, že sa „naozaj“ blíži koniec sveta, v krátkej chvíli na to úplne zabudol, akoby vypadol z roly a zaspal priamo na javisku...

Alexander sa pokúša Otta zachytiť, ale keď sa mu to nepodarí, len si k nemu prisadne o niečo bližšie. Teraz sú spolu v rovnakej situácii, bratia z „mokrej štvrte“...

- Ó, myslím, že... - Otto sa chytí za hlavu.

- To je ospravedlniteľné, - Alexander zvažnie, možno si „v tejto chvíli“ uvedomil eschatologický rozmer celej situácie, postaví sa, prejde okolo príliš rýchlo opitého priateľa a opäť hupne na gauč, len z druhej strany, a predsa na „to isté miesto“. - Áno, je to ospravedlniteľné, to ti hovorím, sadnem si vedľa teba. Čo si hovoril o tej posluhovačke?

- Áno, áno, vaša posluhovačka, - súhlasne prikyvuje anjel so zamotanou hlavou a náhle spozornie, v krajine (ich vedomia) sa opäť ozvali pastierske spevy, výkriky čarodejníc sú celkom zreteľné (alebo si tak spieva večne osamelá Mária?). - Počul si? - pýta sa preto rýchlo, za každú cenu totiž treba práve teraz Alexandra pritiahnúť k jeho spasiteľskej úlohe.

- Čo?

- Čo to bolo?

- Neviem, neviem... - Alexander si takisto sadne na dlážku, obaja chvíľu počúvajú vzdialený ženský spev. - Vyzeralo to ako hudba, - hodnotí, no je zrejmé, že sa nachádza v stave zvláštnej rozumovej beztiaže, nemyslí, jeho rozum sa obostrel hrubou pelerínou strachu „priemerného“ charakteru, no tiež skrývanými ohlasmami nádeje a dôvery, takisto sa ozýva titanská, hamletovská váhavosť, človek sa v takých chvíľach ťažko vyzná sám v sebe a navyše „teraz myslieť“, to by znamenalo všetko pokaziť.

- Tak či onak musíš ísť k Márii, - pripomína Otto.

- Prečo?

- Nechceš, aby sa toto všetko už konečne skončilo?

- Čo sa má skončiť, čo tým myslíš? - a ešte raz a znovu si treba

pripomenúť, že ľudia sú slepí, že zasväcovanie do pravdy nie je vecou okamihu, ale láskyplnej dôslednosti, akou oplývajú len svätí, kto iný by vydržal tú idiotskú drinu?

– Všetko, áno, všetko, – zdôrazňuje Otto opäť v snahe roztrhnúť Alexandrov „duchovný závoj“.

– Božemôj, Otto, – vzdychá Alexander, pelerína mu spadla z pliec a on šeptavým hlasom vyráža priateľovo meno veľmi podobným spôsobom, akým prevravela vášeň z Adelaidy, keď sa zhrubnutými bradavkami dotýkala sympatického lekára Viktora.

– Celá vec sa skončí, – nalieha poštár na filozofa a pedagóga spôsobom, akým by presviedčal určite aj svoju manželku, aby už prestala „kotkodákať“, dohovára totiž „sliepke“.

– Otto, – šepká Alexander a vyzerá to tak, že mu prísny tón iného muža neprekáža. Aj jeho „posed“ pripomína spôsob sedenia u žien zvyknutých žiť „na zemi“, v horúcich alebo extrémne chudobných krajoch, Alexandrov postoj nie je mužský, filozofický, ale celkom zreteľne ženský, praktický.

– Áno, musíš ísť k Márii a ležať s ňou.

– Čo si to povedal? – zhrozí sa verný manžel, ktorý na seba určite s veľkou úľavou vzal bremeno celibátu.

– Hovorím, že musíš ísť a ležať s ňou. Ležať pri Márii!

– Ale čo to znamená „ležať pri Márii“?!

– No to je úplne jednoduché. Žije sama... Ak máš v tejto chvíli jedno jediné želanie, aby sa toto všetko skončilo, tak sa to skončí a nikdy viac to nepride!

– Ale to je šialenstvo, Otto! – šepká zdesený Alexander. Vzápätí sa rozosmeje, akoby už nevládal ďalej trpieť, prípadne pochopil absurdnosť Ottovho nároku a teraz sa zabáva pri pomyslení na nemožnosť naplnenia úlohy, alebo – popri všetkom naraz – možno sa ako muž teší na konečne „dobrý“ sex, veď všetko prebehne presne podľa staromeštiackeho ideálu, toľkokrát overeného a dokonca aj zobrazovaného na necudných pohľadniciach v námete *Pán a slúžka*, a Mária je ešte menej, je to vlastne otrok, to najnižšie stvorenie, svojim spôsobom „podčlovek“ (možno aj smrdí a to je vzrušujúce). Alexandra teda očakáva nádherne perverzná noc, tak prečo by sa šťastím nezachichúňal? – Preboha, Otto! – zväžnie náhle tento adept na veľký orgazmus.

– Nič si nepochopil. Je to pravda! Je to svätá pravda! Má zvláštne schopnosti, zozbieral som o nej dôkazy, je to čarodejnica!

- V akom zmysle?
- V dobrom zmysle, - zdôrazňuje Otto.
- Robíš si zo mňa blázna? Pokračuješ so svojimi fórikmi „à la Nietzsche“?

- Existuje iné východisko? - pýta sa Otto a zároveň záporne pokrúti hlavou. Alternatívy niet. Muž musí ísť a bojovať, lebo hrať sa na matku v akejkoľvek forme nikdy nepomáha nadhlo, Alexander sám je toho živým príkladom.

- Aká alternatíva, Otto, aká alternatíva? O čom vôbec hovoríš?
- Alexander zápasí s anjelom celkom svojsky, nakoniec však, na veľké šťastie celého sveta, prehrá. Stratí svoj život, a teda ho nájde.

- Bude lepšie, keď pôjdem, - Otto sa zberá na odchod, - nechal som tam pre teba stáť bicykel, tam dole... Neber si auto, mohli by ňa počuť. K balkónu som ti pristavil rebrík. Choď za Máriou!

Otto prejde v tmavej miestnosti len pár metrov a zastane v úzkom pruhu svetla, vtedy akoby mu patrila celá táto intenzívna žiara prichádzajúca zhora, teraz on sám vychádza iba zo svetla a ono je tak jedným z „večných znakov“ tajomného priateľa, učiteľa na dôchodku a poštára dobrých správ...

- Ale buď opatrný! Uvidíš, že na prednom kolese sú zlomené dve špajle. Zachytil som sa do nich sárrou nohavic, - potichu sa zasmeje, - a takmer som spadol do vody.

- Ktorou nohavicou?

- Pravou. Buď opatrný! Už si konečne pochopil, čo som ti povedal? Počuješ, čo hovorím?

- Čo? - ešte stihne hlesnúť naozaj zmätený adept vyššieho poslania, ale to už vstáva a ide k Ottovi, možno sa mu chce objatím poďakovať, ten však ustupuje, akoby sa ho náhle preľakol.

- Nie, nie, nikdy! Dávam prednosť Pierovi della Francesca! - teraz on zmätene vyhrkne a už aj schádza po rebríku.

Alexander si sadne a zamyslí sa. Potom sa zasmeje, no vzápätí opäť zväžnie, akoby čosi zásadné pochopil. Rozhodným pohybom sa postaví, zhodí pelerínu a vyjde na balkón. V skle chrániacom reprodukcii Leonardovho *Klaňania* sa odrážajú koruny stromov. Krajina s borovicami ako z japonského závesného zvitku je teraz ponorená takmer v úplnej tme, aj keď práve v tejto podobe je nádherná, plná tajomstva blúznivej noci, veľkého mystéria tela a prosebných slov apokryfných modlitieb, nových možností duchovnej cesty - karcirskej krásy života...

Otto prichádza ako anjel zvestovateľ, priateľ a majster iniciačného obradu zároveň. Ako sme povedali, je tiež jedným zo symbolov kresťanských cností – nádeje. Vystupuje po rebríku, ktorý pri Alexandrovom okne zostal ešte z Jakubových čias. Klope na zhutnený kryštál nedobytej Alexandrovej veže zo slonoviny, kde sa v nehostinnom úkryte trasie už len duševne naruby vyvrátená „slabá žena“.

Alexander nevie, že koňak sa nalieva iba na dno pohára, on teda v žiadnom prípade aristokrat nie je, aj keď sa ním usiloval byť. Napriek tomu, že študoval dejiny estetiky a pripravoval sa na „vyšší život“, základy stolovania mu nič nehovoria a roky rýchleho prezliekania identít v dusnej hereckej šatni v ňom úplne zabili individuálny vkus. Jeho duch sa nestihol povzniesť a tak teraz o každý krok „hore“ musí úporne bojovať.

Iniciačný obrad, ktorý prebieha, veľmajster realizuje pomaly, žiak sa poddáva jednotlivým stupňom zasvätenia len neochotne (ale aj školiteľovi sa od alkoholu krúti hlava, sem-tam sa zakymáca, stráca rovnováhu, tiež teda „bojuje“), učeň sa zdráha a zapiera nohy do zeme (nechce nič počuť ani o kostole, veď je to pre neho taká istá pretváрка, ako aj divadelné dosky), a keď mu Otto už po stýkrát prikáže ísť k Márii, v jednom momente sa vážne zdá, že sa Alexander ponoril viac do predstavy o koite, že teda neberie do úvahy alebo úplne „nechápe“ zmysel návštevy a nočnou tmou ho následne vedie len hučiaci testes...

„Proces prijatia je zároveň procesom zmeny.“ (Rogers)

K zásadnej zmene vedie dlhé dozrievanie. Vo chvíli, keď je Alexander osvietený, zmena je dovŕšená, proces konverzie, ktorý vyzeral ako nezdoľné „nie“, sa v okamihu mení na zásadný a neotrasiteľný súhlas práve na základe dlhého premieňania. Tarkovskij ukazuje prstom na hodinky – sú zbytočné, vnútorný čas človeka tečie iným korytom.

Otto stojaci v páse svetla (komu sa zjavil anjel v horiacom kříku?) upozorňuje Alexandra na vtipný detail, ktorý sa mu na Ceste prihodil. Smeje sa len preto, že vie, ako skončí Alexander – niet totiž inej možnosti, ako ísť po tejto ceste a stretnúť sa so všetkým, čo prináša (Alexander tak pádom do blata dokazuje pravdivosť mýtu o neoklamateľnom osude). Ak je nutné, aby „človek v poslaní“ skončil v bahne mláky, ak je to skúška alebo dokonca nevyhnutnosť, nech sa tak stane, aby každý, kto sa rozhodol, zistil o sebe čo najviac. Cez kánon k pravde! A nakoniec – osudy pútnikov, svätcov a bláznov sa

aj tak podobajú jeden druhému, zhodujú sa v tej jednej – osudovej – chybe na kolese.

Alexandrovo rozhodnutie „ísť a ležať s Máriou“ je už mužské, moment zlomu sa odohráva v odraze zrkadla – ono podáva pravdivý obraz o tvári „nového“ človeka. Zároveň sa v zasklenom Leonardovom *Klaňaní* odrážajú aj koruny živých stromov, jednoduchosť popiera dokonalosť, život napreduje cez ďalší list poskakujúci vo vetre v bohatej korune stromu, v tej vskutku najprostejšej z možných verzii (Janko zasa „skláti“ Marienku), no v pozadí sa skvie prvotná idea vo svojej majestátnosti a veľké slová stvárnené do Božieho obrazu strážia, usmerňujú a nakoniec aj v mystickom zmysle slova „korunujú“ jeden z mnohých večne sa opakujúcich príbehov.

Alexander vyjde na balkón, jeho tvár je teraz opäť detsky nevinná, zasa pripomína výrazy svätcov, ktorých duchovnú čistotu obdivoval v knihe ikon.

– Nie, ako som to pochopil ja, – hovorí Lekár, sediac dole pri stole spolu s ostatnými členmi Alexandrovej rodiny (a ten ako „otec“ na nich z výšky pozerá), – Alexander si myslí, že je nezvyčajné, ak sa človek sám od seba, celkom dobrovoľne, zmení na umelecké dielo. Väčšinou je výsledok umeleckého snaženia taký vzdialený od pôvodcu, až ťažko uveriť, že majstrovské dielo vytvoril práve ten človek. Ale u herca je to presne naopak, tam je pôvodca sám umeleckým dielom. Ospravedlňte ma, hneď prídem...

– Nebuď príliš dlho, – okamžite ho nabáda Matka, chce sa na neho dívať aj v nočnej tme, aj na konci sveta. – Ach, koľko plynu ešte máme?

– Minulý týždeň tu vymenili fľaše, – hlási poslušná dcéra Marta.

Alexander počúva tieto slová vo vytržení, veď Viktor hovorí o ňom, o základe jeho bolesti, teraz je tá chvíľa pre skutočnú zmenu, už sa nedá váhať (aj keď všetci tam dole sa správajú nanajvýš čudne, zrejme by uprostred atómovej vojny nikto nemeditoval nad morálnym poslaním hereckého povolania) a nakoniec, sľúbil veľa, ba vlastne najviac, ale akoby si uvedomoval, že modlitba a sľub nestačia, že ešte treba vykonať čin, a to hneď výnimočný, ako už len akt veľkej lásky môže byť – dokonca dostane aj fyzickú rozkoš. Ponižovaná žena sa obetuje kvôli nemu, zahreje ho svojím telom a poskytne mu slasť, ktorú doteraz nepoznal: Alexander sa stane skutočným mužom! A potom splní sľub, aby svoje postavenie potvrdil. Vykoná veľkú obeť, a keďže on už bude zachránený, možno sa nakoniec

podarí spasíť aj Chlapčeka, strom zakvitne a tak bude svet žiť ďalej, vtáky na oblohe, herci v kostýmoch, všetko zostane pri starom, len sa človek nesmie báť, strach je vždy najhorší radca.

Alexander sa napriek tomu desí, zmätočne sa rozhoduje, tu vnútorné kvili, podchvíľou zase zafňuká ako dieťa s boľavým kolenom (jeho tvár však duchom priam žiari), no predsa len sa mení, stáva sa novým človekom, identickým so svojim hľadaním, autentickým vo svojej ochote nastúpiť Cestu. A tak teda ide.

Po jeho tichom úteku z balkóna rebrikom „dolu“, na zem (možno ju aj pobozkal vo „svätom vytržení“), zostávajú na stole zviazané stránky rukopisu, veľmi jemné papieriky... Sú to určite „Alexandrove úvahy o svete“, zrejme ich písal ešte v časoch veľkej nerozhodnosti, keď bol čin od neho vzdialený ako voňavé okvetia od suchých pahýľov stromu.

Môžeme podať výklad tejto veci aj inak – po vystriedaní mnohých rolí, za ktoré získal uznanie sveta, no stratil predstavu o sebe samom, herec Alexander konečne našiel rolu, ktorú si môže zahrať s chuťou a verne a pritom sa nespreneveriť sám sebe. Je to jeho najväčšia herecká príležitosť! Sám sa stane „umeleckým dielom“, ako hovorí Viktor. Prichádza zahrať úlohu prvého milovníka a to bude jediná skutočná, autenticky prežívaná postava jeho života. Jej „vyvrcholením“ sa stane totálne teatrálné gesto podpálenia vlastného domu, ktoré vo svojej podstate nič nerieši, len ubližuje jeho rodine. Toto „pseudobuddhovské oslobodenie“ sa odohrá akoby na veľkom javisku, pričom herec za sebou ťahá nohu ako Richard III., gestuálne hryzie do jablka, odhadzuje ho symbolicky, v akte poznania „nepoznateľnosti sveta“ a v praskote pyrotechnických efektov odchádza sanitkou, ktorá ako „deus ex machina“ doslova spadne z neba. Takže herec Alexander nemôže prestať hrať ani na chvíľu, čím len potvrdzuje svoju vrozenú a neprekročiteľnú lásku k afektom, formálnemu exhibicionizmu na úkor vlastnej identity. To najpodstatnejšie z jeho činnosti je potom realita koitu. Ani rozhovoru s Bohom sice nechýba určité „dramatické“ napätie, ide však len o psychickú „búrku“, podobne teatrálnu „infernálnu“ pôsobia následne aj plamene šľahajúce do výšky na pozadí modrej oblohy – všetko rekvizity z vreca kúziel. Zostáva otázka: Kým vždy bol a kým teraz je Alexander? Stále rovnakou osobou? Je zmena identity, alebo absolútna identita vôbec možná?

Ďalšia verzia, šitá ihlou demystifikátora „globálnych právd“: Päťdesiatročný hysterik počas narodeninovej noci podľahne jednému z častých neurotických afektov a napájaný zdrojom svojej poruchy, hrá sám pred sebou „chudáka na konci sveta“. Krytý tmou, uteká do domu posluhovačky, kde sa plačlivým výlevom snaží dosiahnuť hlboko pudový cieľ. Až veľmi rýchlo sa mu to podarí (predtým sa dôkladne umyje a citlivo zahrá na pianine, ako každý dôstojný návštevník kurvy, a keďže obaja súložníci pri sexe levitujú, ide o jasný symbol najvyššieho stupňa rozkoše – môžeme si tak domyslieť reálny priebeh situácie, už nepokrytá symbolom, ukazuje svoj pornografický základ). Ráno sa zobudí do bežného dňa, ale pretože mu osobná frustrácia nadobro pomútila rozum, podpáli svoj dom, koniec. Tak vzniká otázka: Akú hodnotu má náš život, keď aj klasický a tragický príbeh je len trápnu komédiou, bláznovstvom, rehotom idiota? Načo zapaloval ten dom? Aby sa zohrial?

Satanský úškrn Tarkovského na nás číha za každým rohom, medituje nad morálnym a priori ako takým, spochybňuje ho, skúša jeho možnosti, pevnosť, rozmery a vôbec podmienky jeho existencie v ľudskej duši. Pri nazeraní problému identity človeka (herca na scéne života) sa Tarkovskij pýta, či je možné stáť v zákryte so svojim deklarovaným či skrytým morálnym postojom, či sa dá žiť „každý deň v pravde“, pretože ľudská duša je zradná a človek nikdy nevie naisto, či činí v súlade so svojimi najhlbšími túžbami alebo dokonca čo chce vlastným konaním dosiahnuť (problém Stalkera). Vzniká otázka, prečo musí Alexander svoju modlitbu, svoj sľub a svojho nanovo nájdeného Boha potvrdzovať arcikacírskym úklonom modle – pohanskou súložou s čarodejnicou (hoci obvešanou relikviami matky cirkvi) – a navyše ešte aj provokovať otázkou, čo má „kostol s týmto spoločné“... V tejto abnormalite nie je čitateľné nič z posolstva ruskej ortodoxie ani z kánonu západného katolicizmu, a keďže z prvých piatich kníh Biblie vieme, že žena, ktorá prorokuje, bude ukameňovaná, ani v nich nenájdeme podpierku hlavy. Takže, čo je to, táto noša kontroverzných právd, ktoré sa hryzú ako kĺbko hadov (my síce, ktorí Dostojevského ľúbime ako rodnú matku, vieme, ale musíme sa aspoň formálne spýtať), no odpoveď je ľahučká: „nová pravda, nový vesmír“. Ani dobro a ani žiadne zlo nie je, bratia v Kristu, niet zločinu, a preto ani trest nie je možný (Boh je mŕtvy, takže všetko je dovolené, ale pokiaľ nemusíte, skúste sa zdržať vraždenia) a len veľké vnútorné zápasy o seba samého, vždy

s absolútnou neistotou výsledku – život ako taký, teda boj o oheň, mäso a sex, a v ňom či nad ním chvejúce sa záblesky duchovných nazretí a nahota celého nezmyslu, to nám zostáva, jedine to sme. Morálky niet, identita možná nie je. Je len život taký, aký je, a potom nič, koniec všetkých slov a veľkých dôkazov.

*Život, ten nesmrteľný je a smrti
sa netreba báť v žiadnom veku, veď
jasnejšiu pravdu ťažko vymyslieť.
Tmy ani smrti nieto v tomto svete.
Na morský breh sme stali, na mólo,
a ja som z tých, čo vyťahujú siete,
keď nesmrteľnosť tiahne okolo...*

Ak by morálne a priori nebolo možné dodržať (Alexander teda celý čas „hral“ rolu herca, profesora, otca a vyššieho človeka sám pred sebou), potom sa „nič nestalo“, jeho modlitba k Bohu je blúznivým snom, Ottova návšteva len dobrou susedskou radou, „ktorá baba určite dá“, a láska sa mení na profánnu banalitu z herbára zvieracej ríše. Zápalná obeť zostáva tak na konci už len ako veľkolepý scénický trik, po ktorom uspokojený herec odchádza do šatne – chudák, nemohol vo svojom živote urobiť viac než používať „slová, slová, slová“ na to, aby len klamal, predstieral a konzumoval (svojim životom teda naplnil typický „štandard dvojitej morálky“).

Ak by sme však takto nemali uvažovať, lebo nevieme s istotou vysloviť súd, ak je „rola“ človeka predsa len zároveň jeho možnou a definitívne udržateľnou identitou, tak sa Alexander prekonal, je čestný sám pred sebou, morálny, pretože slovo a čin sa u neho teraz kryjú (a najmä je od tejto chvíle v každej sekunde života „sám sebou“), a nikto mu to nepredpísal, ani písmeno z jeho autoafirmačných monológov nepochádza z pera majstrov slova – a to je už výkon! Potom je jedno, že pretiahol slúžku a následne spálil celej rodine strechu nad hlavou, už nie je dôležité, že sa nespýtal: „Kde bude Chlapček dnes v noci spať?“

V každom prípade, podľa takéhoto kázania treba byť vždy a za každých okolností sám sebou. Napríklad Hitler by vo svetle tejto morálky mohol byť pre nás veľkým ideálom, pretože v zásade dosiahol, čo chcel (nebuť banálnej vojenskej chyby, bol by dobyl svet a zmenil jeho tvár na desaťročia), a v momente uvedomenia si konečnej

prehry ako antický hrdina ukončuje dobrovoľne svoj život. Bol sám sebou a vykonal dielo a teraz je otázne, akým spôsobom „veľké“ – už vždy s ohľadom na milióny obetí alebo bez nich, len z hľadiska dosiahnutého zásahu do behu sveta? Je prikázanie „Nezabiješ!“ morálne relevantným vzhľadom na tie milióny zavraždených počas expanzných vín kresťanstva (nerátajúc 600 rokov dobrotivej ruky svätej inkvizície a jej skutočne perverzné, monštruózne vraždy, mučenia, devastáciu ľudských životov po tisícoch)? Je alebo nie je? Ak má naďalej toto jedno slovo, „zákon“ kontextuálnu hodnotu, tak potom sa „vo svetovej praxi“ odhliada od jednoty slova a činu bez akejkoľvek výčitky svedomia, a keďže ani Boh nezasiahne, všetko je totálny podvod... Alexandrov príbeh sa tak stáva banálnym, pretože niet z hľadiska vyššieho princípu mravného žiadneho „pevného bodu“, o ktorý by sme mohli jeho obeť oprieť.

Ale ak prikázanie „Nezabiješ!“ už nemá vôbec nijakú relevantnú hodnotu vzhľadom na rieky krvi tečúce pod tými istými, nežnými mafiánsko-pedofilnými rukami, ktoré podávajú hostiu deťom do úst, potom máme nádej, lebo taký „stav sveta“ by znamenal, že jeden a jeden sú naďalej dvoma – jedine v tom prípade totiž padá „štandard dvojitej morálky“ a pravda, skutočná pravda môže byť základom veľkej nádeje. Ak bol Hitler fanatický vrah, ktorý len „použil“ svoju šikovnosť na hrozný cieľ, a nie nadčlovek a génus, ak nemá cirkev právo kázať a súdiť vinu a merať trest pre človeka, pretože je to len mocenský stroj (bol aj vraždiacim mechanizmom, teda absolútnou mocou, kým mu toto postavenie nevyfúkli korporátne mafie a liberálne médiá), tak áno – Alexander vytvoril svojím činom novú pravdu o možnosti pevnej identity človeka, stvoril nanovo vesmír „Božej“ morálky bez prikazu kánonu a stal sa slobodným bohočlovekom, tiež samokrstencom, a to dokonca pod svojím občianskym menom! S Kristom, ale bez cirkvi, s vierou, ale bez predispozície hriechu, v morálnom imperatíve, no nikdy pod ľudskou autoritou – a ešte niečo... Nemôžeme sa tu vyhnúť pripomenke jedného z najmilovanejších Dostojevského anjelov, totiž Kirillova (*Besy*). S Alexandrom má tento podivný bohohľadač mnoho spoločné – aj on je intelektuálne vyspelý, veľmi rozumný, Boh podľa neho zrejme neexistuje, a keďže on sám túži len po jednom, jedinom akte spásy (myslí tým záchranu vlastnú i všeobecnú), verí, že po obsadení prázdneho Božieho trónu svojou dušou dosiahne cieľ vykúpenia pre všetkých. Jeho následná samovražda má však dvojitý dôvod,

alebo je teda zaťažaná „dvojitou morálkou“. Jednak zabitie vlastnej osoby nemôže byť zároveň vyvrcholením predchádzajúcej modlitby, pretože ak je výstrel do vlastnej hlavy zároveň aj hlboko autenticky precitným „amen“, človek Boha vlastne odkopol, hoci sa spálil v celostnej obeti. Na druhej strane ale týmto aktom dokázal sebe i ostatným svoju absolútnu slobodu, pretože vyššieho dôkazu už niet. Podstata problému tejto veci spočíva v jej nejednoznačnosti, nemožnosti existencie „pevného bodu“, z ktorého by sa „vec“ potom dala vysvetliť bezkonfliktne. Kirillov v Boha neverí, ale obetuje práve a jedine Bohu svoj život a verí v spasenie ľudstva, no zároveň pľuje do Božej tváre aktom strašného hriechu, ktorý a priori predpokladá zatratenie. Toto nie je „stavroginovský problém“ pýchy, ale úžasná metafora ľudskej rozdvojenosti v tej najzásadnejšej otázke: Je zlo na svete Božie alebo nie? Ak áno, potom vrah nevinných môže hlboko veriť, Hitler môže prijať hostiu, desať príkazní môže platiť napriek tomu, čo sa v mene týchto slov udialo, ak nie a napriek tomu sa to deje, máme pevný bod pre svoj kontinuálny zápas o dobro. Ale čo ak „pevný bod“, z ktorého čerpáme morálne právo v boji o dobro, zaskrutkuje prax života žitého práve do aktu špinavého hriechu? Čo sa v Kirillovom prípade deje úplne presne, a tak nemôžeme Dostojevského po sto rokoch čítania jeho diela obviňovať zo zásadných chýb v chápaní, zobrazovaní a dokazovaní pravdy života – Kirillov najsilnejšie verí, žiadalo by sa povedať, „absolútne verí“ vo chvíli vraždy svojho stvorenia. Boh i Satan tu stoja v tomto momente v pästiarskych rukaviciach proti sebe a my čakáme, kto pôjde prvý dolu. A čakáme už dlho. Takže ak zoberieme do úvahy názov filmu, je Alexander bohohľadačom prinášajúcim najviac, vlastne všetko, čo má, a zrejme v sanitke sa dozvedá, či jeho obeť bola prijatá, a potom sa aj my môžeme potešiť v budúcnosti zakvitnutým stromom – alebo v hrkajúcom záchrannom voze len ručal a púšťal sliny a potom sme videli smutný príbeh blázna, nakoniec plne podobný príbehom nás všetkých. Tak však okrem poznania hlbokkej duality pravdy nemáme vlastne nič.

Toto je, samozrejme, „trestné“ evanjelium (a vôbec pritom nehľadiac na senzitivitu uvedených príkladov), s jeho „nekódovaným“ poslanstvom sa určite nechodí medzi pospolitý ľud. A predsa ho tu máme „čierne na bielom“ rovno pred očami, Tarkovskij sa svojím príbehom nebál vysloviť priamy a jasný odkaz: „Budte slobodní sami v sebe a budete všetkým, čím byť môžete. Viac sa

nedá.“ Žiť tak v Rubľových časoch, posekali by ho za to do kompostu...

Lekár sa na chvíľu vypýtal od Matky, tá ho pustila, no povedala mu s dôrazom, aby nebol dlho – stará už je zase vo svojej koži.

Alexander zíde na prízemie, v momente sa skrýje pred slúžkou Júliou, ktorá prechádza miestnosťou s misou plnou teplej polievky (vo vlastnom dome sa skrýva, chudák!), z Lekárovej tašky si vyberá pištoľ. Predsa len je cesta plná nástrah a človek sa bojí (ba čo viac, ako uvidíme, Alexander si natoľko nie je istý váhou svojej osobnosti, že vôbec neverí v možnosť dostať lásku inou cestou, než je vynútenie „slastného dotyku“ chladnou zbraňou). Tu vidíme „Nebojsu“ v ženskej kutni, na ceste temnou horou, a čo ho čaká, vlk s ostrými zubami alebo pochopenie samého seba, prijatie?! Nevieme, ešte stále sme len svedkami zápasu, veľkého boja.

So zbraňou v ruke sa ide rýchlo pozrieť na Chlapčeka, ten však zrejme pokojne spí (už po druhýkrát vzniká dojem, že k nemu vchádza s agresívnym úmyslom, naozaj je ťažko posúdiť, či je to náhoda alebo to už Tarkovskému všetko tak hrá dohromady, že každý krok jeho postavy za sebou automaticky a pritom úplne prirodzene ťahá vesmír paradoxov). Je však možné, že Chlapček trpí s ním, hoci sa k tomu, pochopiteľne, neprizná. Rozhodne bdie – a teda vidí a cíti. Takže vie. Prežíva to isté. Vie Adelaida o tom, čím teraz žije jej dieťa? Nič nevie. Takto to je vždy a stále dokola. Znie to ako axióma.

Rodina sedí za stolom v atmosfére brieždenia skutočne „temnej noci“. Stôl pred domom s lampou uprostred, tichá konzumácia nápojov a pohľady na účastníkov „poslednej večere“ spoza stromov (najskôr sú tieto nazretia „objektívne“, v pozadí domu vidíme utekajúceho Alexandra, neskôr sa stávajú „subjektívnymi“ pohľadmi za poslaním miznúceho záchrancu sveta, hoci charakter náhľadov sa formálne vôbec nemení). Marta jemným pokynom vyzve (zrejme v jej očiach dôstojnú bytosť) Júliu, aby si k nim prisadla – na konci sveta, v smrti sú si všetky bytosti naozaj rovné.

– Júlia! Pod' k nám!

Júlia je takto zafinovaná opäť a celkom evidentne (navyše „mimo obrazu“) ako žena s názorom (pretože od Matky uteká, kde len môže). Slúžka s morálkou skaly! Už zjavne nekritická láska k Dostojevskému vedie u Tarkovského k takýmto mimovoľným nutnostiam, svätice musia byť v civilnom živote zásadne kurvy – a pokiaľ ide o skutočné city, tak tam vedia dávať len vládkyne kanálov. Príbeh

Soničky Marmeladovovej má veru ďalekosiahle dôsledky v európskom zobrazovaní duševných hnutí...

Alexander uteká z domu, popredie obrazu vyplňajú tmavé siluety stromov, v druhom pláne sa črtá záhradné sedenie pri dome, rustikálne pôsobiaci drevený plôtik a pokrivená šopa, no úplne vzađu žiari hladina mora, už do nového dňa sa prebúdzajúce nekonečné súcno Božie. Obraz názorne predvádza „závoj“ hmoty, za ktorým sa skvie duchovná žiara „novej pravdy“. Cililing! Alexandrovi zazvoní zvonček, keďže narazil kolesom, no ihneď ho rukou utlmí.

Rodina sedí a popíja. V čase, v ktorom sa jeden obetuje za všetkých, tí „všetci“ zvyčajne pokojne trávia. Ich scéna je teraz vyslovene „žánrová“, sediaci rodinka pri čudesnom rannom pikniku, všetci nemo civia do prázdna, niet čo povedať, veď slová stratili akýkoľvek význam...

Tu je zaujímavý Matkin vynútený záujem o stav zásoby plynu, svedčí o tom, že sa nestará o nič, okrem seba a vlastnej slasti. V nasledujúcej scéne dochádza Márii petrolej v lampe, a keď ho ide doplniť, počuje Alexandra klopať. (Dobre naplnila lampu svoju, preto nezmešká príchod ženicha...)

Mária si dopĺňa petrolej, aby mohla spásou jedného zachrániť všetkých. Rútiaca sa triedš dialógov filmu je v skutočnosti podzemným veľtokom uceleného významu, jednoty sveta a Boha – i keď vždy tu človek kráča nakrivo, rôzne ohýbaný ihlicami teraz už „lámaného jarma“.

Nočná krajina, vlastne už zem na kraji úsvitu, čas anjelov... Alexander sa vezie na bicykli po poľnej ceste. Uprostred je mláka. Čo sa asi tak stane? Osud je, prirodzene, neodvratný. Spadne a zrejme sa aj poriadne udrie. Obráti sa a chce ísť domov, avšak čosi ho zadrží, volanie víly alebo to, čo znelo ako hudba... a on pokračuje v nastúpenom poslaní. Mimo vyjazdených pásov chátra uprostred poľa opustené auto dlhoročných manželov, trčia z neho zdrapy látky, vyzerá ako vybrakované a pomaly podliehajúce zubu času, ale nedajme sa pomýliť, takto ho opustili zúrivi milenci, keď ukojili v nevyhnutne krátkom čase svoj vilný smäd, Adelaida tam potrhala drahé šatky a kašmírové šály, ktoré jej inak boli vždy také vzácne, Viktor nohou rozkopol dvere – no bol to skrátka báječný sex!

Máriin dom, táto časom zlomená ošarpaná kúria, pôsobí v jase skorého rána ako strašidelný zámok plný duchov. Alexander dvakrát zabúcha na dvere.

Po ceste okolo domu sa preženie stádo oviec. Raz tam, a len čo Alexander vstúpi dnu, hneď zasa naspäť.

Keďže švédski rekvizitári nezohnali zakvitnutú čerešňu, ako si to Tarkovskij želan (v dokumente z nakrúcania pekne vidieť tvár nešťastnej producentky Katinky Faragovej, ktorá v tej chvíli určite preklínala deň svojho narodenia a okamih, keď kývla na spoluprácu s ruským bláznom), môžeme si aspoň predstaviť, ako by scéna vyzerala, keby Alexander podľa predpisu scenára chvíľu postál pod tmnou korunou plnou krásnych kvetov a držiac bicykel, nešikovne by si zhadzoval z pliec popadané okvetia... Takto podľa predstavy režiséra malo vyzerať pristúpenie Alexandra k spásu.

- Kto je to? - pýta sa vystrašená Mária spoza dverí.

- To som ja, - odpovedá chvejúcim sa hlasom bohohľadač a obeťujúci v jednej osobe.

- Pán Alexander! Prečo tu stojíte?

Vojde do domu.

- Bola to náhoda, že som počula klopanie. Došiel mi petrolej, preto som vstala, aby som doplnila lampu, - hovorí Mária prostomyseľne. - Stalo sa niečo?

Na príborníku má táto „najnižšia z bytosti“ oltárik s dominantným Kristom na kríži. Do tmy izby vchádza tak, že lampou „náhodne“, no dostatočne dlho „podsvecuje“ kríž s umučeným telom.

- Prečo nič nehovoríte? - pýta sa skromne oblečená posluhovačka, žena s tvárou „pokazenej“ madony. Čakala ho, či nie? - Stalo sa niečo doma?

Alexander mlčí. Ani ona dlho nič nepovie. Nakoniec, ani ich veľmi nevidieť, celé sekundy sa dívame iba na lampu a kytičku, ktorá pri nej stojí. Izba je ponorená v tme, zo ženy vidno len ruky skromne zložené v lone. Mária poodíde a Alexander si opatrne sadne na stoličku pri stole.

- Iste sa stalo niečo doma, nie je tak?

- Nemáš televízor? - vyjachtá zo seba muž na hranici zúfalstva a „smrti“.

- Mám, taký malý, ale o pol jedenástej vypli prúd a odvtedy nič, - vysvetľuje Mária. - Čo... čo sa vám stalo s rukami?

Alexander sa rozosmeje.

- Spadol som z bicykla.

- Vy ste prišli na bicyklí?

- Áno. A spadol som.

- Podŕte, nemôžete pobehovať so špinavými rukami, - hovorí málému „Alošovi“ jeho „dobrá mama“.

Sníme utierku zo secesného dŕžbána stojaceho v štýlovom lavóre (staré časy) a zoberie hrubé mydlo na pranie (spojenie týchto prvkov je samo osebe stelesnením prostoty bývalých čias, zároveň dôkazom o prirodzenom výskyte žiarivej krásy, ktorá existovala úplne normálne, hoci v realite sociálnej biedy).

- Ŕakujem.

- Prosim pekne, - čo slovo, to pokora, áno, Mária je tiež anjel.

Teraz zalieva Alexandrovi ruky čistou vodou (kto umýval Kristovi nohy?). Podá mu ručník a on si ho na chvíľočku privinie k tvári, akoby voňal kus šatu svojej matky, a vskutku sa táto emócia nevytráca... Alexander vdychuje vôňu a určite spomína, potom objaví pianino, otvorí ho, začína hrať Bacha.

- Toto prelúdiom som hrával už ako dieťa, - vraví pomaly, s tvárou Krista na kríži. - Matka ho milovala. V časoch, keď som ešte nebol ženatý, často som chodil k matke na dedinu, - Mária si sadne, priam sa schúli do seba, počúva svojho „pána“. - Vtedy ešte bola nažive. Jej dom, učupená chalúpka, ležal v záhrade, v malej záhrade, - Alexander clivo spomína a do hlasu sa mu vtiera plač, za ním sa v temnom obraze jasne črtá opustená klaviatúra pianina, pred ňou vzpriamená hlava oslobodzujúceho sa trpiteľa, - tá bola strašne zanedbaná a zarastená, roky sa o ňu nikto nestaral. Myslím, že tam nikto ani nechodil. - Vstane a prejde k oknu, počuť bečanie vonku pobehujúcich ovečiek, ale iba krátko. Stojí v temnote sveta úplne opustený, slabé svetlo mu osvetľuje zbelené vlasy, stavec sa sponedá, toto je život a už o chvíľu tu môže byť nebytie. - Mama bola vtedy už vážne chorá, vôbec nevychádzala z domu. A predsa, medzi všetkým tým neporiadkom bolo niečo svojím spôsobom veľmi krásne. Teraz viem, čo to bolo. Keď bolo pekne, sadla si k oknu a pozerala sa na záhradu, mala na to dokonca aj zvláštne kreslo. Jedného dňa mi napadlo, že to dám všetko do poriadku, vykosím a spálím burinu, ostrihám stromy... áno, ale vlastne som chcel vytvoriť niečo podľa vlastného vkusu, vlastnými rukami. Všetko, aby som urobil matke radosť. Dva týždne som bez prestania pracoval, nožnicami a motykou som strihal a sekal, pilil, doslova s nosom v zemi... Celé úsilie som venoval tomu, aby to bolo čo najskôr hotové. Matkin stav sa stále zhoršoval, už neopúšťala posteľ. Chcel som, aby to zvládla, aby si mohla znova sadnúť do svojho kresla a pozrieť

sa na krásu svojej novej záhrady. Skrátka, keď som to skončil, okúpam som sa, dal som si novú bielizeň, nové sako, dokonca som si uviazal aj kravatu, a potom som sa posadil do jej kresla a pozrel sa von, aby som videl všetko jej očami... Áno, sedel som tam, hľadel von z okna, bol som pripravený si to užívať... A čo som tam videl? – Alexandrova tvár je teraz zmučená utrpením, ale aj Mária, pokorná poslucháčka, plače od dojatia. – Kde zostala všetka tá kráska, všetko to prirodzené? Bolo to všetko také nechutné, také odpudzujúce, všetky tie stopy násillia... Pamätám si, že keď bola moja sestra malá, išla raz k holičovi, dala si ostrihať vlasy, lebo to bolo v móde, mala neuveriteľne krásne vlasy, zlatožlté ako lady Godiva. Spokojná prišla domov a vtedy ju zbadal otec. Rozplakal sa. Myslím, že to bolo niečo také ako s tou záhradou... – vrátil sa k pianinu a doslova bez síl zaň dosadol.

Mária teraz plače bez snahy skrývať svoje city, rozprávanie ju naozaj úprimne dojal, veď je to vskutku smutný príbeh, navyše hlboko tragický, jej samej trčí do temnoty sveta len polovica žiariacej tváre, ale aká je to podoba! Škaredé sú tváre skutočných spasiteľov! So záujmom sa spýta:

– A vaša mama?

Hodiny odbijú celú. Alexander sa náhle strhne, vypadne z matkinho príbehu do svojho vlastného... musí to predsa urobiť!

– Už sú tri hodiny, už to nestihneme, – hovorí preľaknuto, akoby bol úplne prepadnutý do pekla svojho navždy strateného Ja. – Nezostáva nám čas.

Mária sa na neho diva z inej vesmírnej dimenzie, pretože ona ešte stále naivne očakáva odpoveď, ukončenie príbehu. Zostáva z nej v tej tme už len zarosené oko prosebníčky. Jej úloha sa však mení rýchlejšie, než to ona sama dokáže vnímať.

– A čo vaša matka? – slzy ľútosti jej stekajú po tvári. – Videla to? Alexander padá na kolena.

– Mária, musí ňa obťažovať, že som tu, – vraví vzrušeným hlasom, prosí ako trubadúr pred kovanými dvierkami mohutnej veže ukrytými v šáchorí. Podarí sa mu prepíliť hrubú železnú konštrukciu pod zvonovitým držiakom suknice, či bude k maličkému zámku dajaký kľúčik... – Nemôžeš spať...

– Čo tým myslíte, čo tým myslíte? – pýta sa panna, táto aj bez reťaze nepoznala hriech, nie, nie, nie, len sa umyla, trošku sa popylachovala mydlovou vodou a teraz je zase očistená, úplne čistá

pred Bohom i pred ľuďmi, jej hriechy nieže nemajú počet, zbeleli ako sneh. Ó, Alexander, si vítaný ženich, petroleja je v lampe dosť a ešte viac, než kam siaha tvoja fantázia, len pod', vojdi, milovaný! Obaja sú „náhodou“ na posteli, on kľačí, ona zvierá spotené dlane medzi pevne zovretými kolenami (prachy máš, starý debil?).

– Mohla by si ma... – prosika na kolenách pán domu, filozof a he-rec, chudák a kráľ, troska a Boh, – mohla by si ma milovať, Mária?

– Čo to hovoríte? – pýta sa Mária, služobnica Božia, obrázok pátra krásavca mala na oltárik, videli sme, hoci bol v tme!

– Miluj ma, prosím ťa! – žobroní Alexander s nohavicami naplnenými z oboch strán a kladie jej hlavu do lona, ako to obeť robieva, keď si zamiluje klát svojho kata. – Zachráň ma! Zachráň nás všetkých! Viem, kto si, on mi povedal! Milá, milá... Zachráň nás, prosím ťa!

– Čo to hovoríte, pán Alexander?! Chod'te domov, chod'te. Chcete, aby som išla s vami? Mám tiež bicykel!

Prudko vstane, ide k stolu a ovoniava petrolej na lampe. Alexander sa na ňu zúfalo díva. Ale už je neskoro, už sa musí stať, čo je napísané, musí, lebo „ja som ten, ktorý som“. Priloží si pištoľ k spánku.

– Nezabijaj nás, – hovorí pokojne a odovzdane, teraz „tvárou v tvár“.
– Zachráň nás, Mária! – prosí tú, ktorá má kľúče pekla i smrti.

Začínajú sa triasť poháre, blíži sa známy hukot, ten rýchlo prerastie do trasu motorov nadzvukových stíhačiek. Mária sa obráti, jej tvár je podivne poznačená nadľudskou bolesťou, skrivená do grimasy. Kto je ona?

– Prečo? – pýta sa a prudko sa pohne k Alexandrovi. – Úbohý... úbohý...

Váza s poľnými kvetmi, ktorých okvetia zastierajú žiariace tienidlo lampy, sa pod nárazmi vzduchových a zvukových vln posúva po stole tak, že postupne odkrýva čistú svetelnú auru. Toto je srdce nášho Pána, pokľaknite. Ale aj nekresťanský výklad je možný...

– Pokojne, rozumiem, rozumiem... Je zlá, poznám ju... Vystrašili vás, nemusíte mať pred ničím strach, všetko bude zase dobré, všetko bude dobré, chudáčik... úbohý... Žiadny strach, všetko bude v poriadku... Tu nič nestratíte... Neplač... miluj ma, môj úbohý... Čo to s tebou spravili?

Mária hladí Alexandra, kľačí mu pri nohách, vyzlieka sa z haleniek služobníčok a kuriev, to už ho bozkáva „matka“, ale práve s chuťou erotickej lásky, bože, tá slasť, doteraz len v piesňach opozna-

ná... Vyzlieka mu sako a opäť ho vášnivo miluje, pritom jemne sfa-
huje dolu...

Alexander plače. Spolu s Máriou levitujú na lôžku, ktoré sa stráca
v tme tak rýchlo, ako z neho mizne svetlo, aby zažiarili len zdrapy
plachty visiacej z „nebeskej postele“ a potemnené okná, matne
svetielkujúce v pekle ľudských vzťahov.

Scéna apokalypsy, prudká zmena, stále však na pozadí čarodej-
nických spevov, zmätení ľudia bežia cez zdevastované odpady ci-
vilizácie, výdobytky technického pokroku sa rozpadávajú ako psie
hovná vo vetre (symbolom všetkého zla je rozbité, na boku ležiace
auto). V mene zeme, lebo zem mi je svedkom, zvolal Buddha, keď
premohol krásu svojho zrkadlového obrazu – a tak Alexander za-
chránil zem svojich predkov a deti svojich vnukov a spolu s Máriou
žili, až kým nepomreli...

– Nie, nie! – vykrikuje Alexander zo sna. – Nie!

– Čo je? Upokoj sa! – počuť hlas Matky, zatiaľ čo otrhaní otro-
ci ľudského údely do seba narážajú v panickom strachu a zmätku
(ktosi sa na nich pozerá zhora) a objavuje sa zrkadlo postriekané
krvou. V jeho odraze sa však opäť ukazujú fasády neporušených
domov, je vojna vo svete a je boj v srdci, jedno od druhého ťažko
rozoznať.

– Nie, nie, nemôžem! – vykrikuje Alexander zo zlého sna.

– Utiš sa, áno, takto, už sa to čochvíľa skončí... Kto ťa tak naľakal?
Alexander... – dohovára mu Matkin hlas.

Na skle sa zjavuje spiaci Chlapček, od zlého sveta k jeho hlave sa
ťahá pramienok krvi. Už vieme, čo ho čaká v budúcnosti.

V nasledujúcom obraze vidí Alexander sám seba ako mŕtveho, je
to zrejme na tom mieste, kde sa rozprával s Chlapčekom a kde ho
aj zranil. Teraz pri ňom sedí Matka v bielom kostýme a pozerá sa
kamsi doďaleka, akoby ju Alexandrova mŕtvola nezaujímala. Keď sa
obzrie, ukáže sa, že v šatách Matky to pri ňom sedí Mária, jej tvár
je pokojná a vyrovnaná, zároveň neprehrádza žiadne pocity – je bez
výrazu.

V Leonardovom *Klaňaní* sa prudko zobrazí tmavá chodba domu,
po nej nahá Marta vyháňa von sliedky, ako pastier ich zaháňa za
roh... Mohla ju pritom pozorovať Adelaida, ktorá ako všadeprítomné
„večné oko“ všetko vidí a nič mu neunikne, a je to tiež ona, kto teraz
prechádza „neutrálnym priestorom“, skutočným „štvrtým rozmerom“
medzi snom a realitou, čiernou dierou nášho odstupu od Božieho

súcna (v skutočnosti z chodby do Alexandrovej izby) a zastane na prahu ako príliš očarený divák, ktorý vyskočil na divadelné javisko, aby sa sám mohol zúčastniť na milovanom príbehu. Rozvidnieva sa, prichádza ráno, slnko už vyslalo pár studených lúčov na tvár veľkého osloboditeľa. Znie japonská kláštorňá hudba.

– Mama? – je prvé Alexandrovo slovo, keď sa prebúda. Skončila sa vláda Noci, je opäť Deň. Farba sa vrátila do obrazu a rovnako vedomie vstúpilo späť do reality, besniace psy iracionálna sa stiahli do „Satanovej budy“, hlboko na dno Alexandrovej rozbúrenej duše, takže sľuby Noci sa teraz budú dať beztriestne poprieť...

Rázne sa posadí na gauči, vstane, prejde pár krokov a prudko narazí nohou do klavíra. Ide k magnetofónu, ktorý v noci vypínal, a vypne ho aj teraz. Skúša, či svieti lampa. Niekoľkokrát zažne a zhasne. Všetko funguje, vojna bola len preludom, život ide ďalej, život pokračuje... Sadne si za klavír, na ktorom má položený telefón, je tu aj pohár koňaku, vypije ho. Zdvihne slúchadlo a vytočí číslo, s napätím čaká, či sa na druhom konci niekto ozve.

– Haló, je tam Martin? Samozrejme, to som ja... Aha, je to lepšie teraz? – dá si slúchadlo bližšie k ústam. – Iba som sa chcel spýtať, je tam redaktor? Alebo... nebolo to nič dôležité, chcel som len... len zopár maličkostí, ale to nič, zavolám zajtra. (Muž mu gratuluje.) K čomu? Aha áno...

Položí a krivajúc prejde ku skrini, zoberie si domáci plášť s veľkým znakom jin-jang na chrbte, pomaly si ho oblieka. Plače. Skriňa sa váhavo otvára a popri škrípote sa ohlasuje aj obrazom, ponúka Alexandrovi v odraze zrkadla jeho samého ako „celého človeka“, ktorý jedine teraz ako nikdy predtým bude môcť dokázať, že je samým sebou. Alexander plače ako dieťa, spakruky si utiera slzy (Tarkovskij ukradol tento motív z Viscontiho *Posadnutosti*, vášnivo sa bozkávajúci milenci, vrahovia sú tiež konfrontovaní odrazom zrkadla na skrini plnej bielizne)...

Ovce pred Máriiným domom môžu hrať úlohu symbolu čistoty, samotná omietka na fasáde a aj interiér domu poukazujú na motív chudoby a symbol Krista by mohol slúžiť ako prejav sľubu vernosti. A predsa je táto žena nečistá, veď je čarodejnica! Zostane tajomstvom, či Mária vie, o čo ide (odklatie prostredníctvom aktu ako daru), a len neznalosť predstiera, alebo je skutočne nevedomá a to, čo poskytuje, je len „úprimné“ oddanie sa... Lákavým výkladom je ešte možnosť deflorácie panny Márie, ktorá dáva po prvýkrát to, čo

nechcela dať z iných dôvodov, než je ten absolútny a ním je spása sveta. Takisto sa autoafirmovala matka Ježišova, len akt nahradilo zázračné zvestovanie. Takáto verzia je o to prístupnejšia, že na Márii nie je zreteľný intenzívny duchovný život a ani nesľúbila oficiálne... Jej prestup do sveta magických schopností sa mohol uskutočniť jedine za cenu zadržiavania, minimálne obmedzenia sexu, u ženy je takýto prielom do morálky o to heroickejší a hodný obdivu, že ide o prekonanie prirodzených, výsostne „horizontálnych“ aktivít, ktorými sa žena riadi popri a niekedy aj napriek racionálnej kontrole. Aj tak sa nikdy nedozvieme, aká Mária v skutočnosti je.

Cesta, po ktorej k nej Alexander prichádza, je, pochopiteľne, tou istou cestou, pri ktorej stojí zasadený strom ikebana, a auto, z ktorého trčia franforce látky, môže byť spomienkou na opustené auto snúbencov Adelaidy a Alexandra, ktorí práve v tej chvíli našli svoj nový dom, ale takisto aj autom milencov – Adelaidy a Lekára, ktorí ihneď po odchode z hájika neudržali nápor telesnej vášne. Podvedený muž môže vo svojom sne toto auto-dôkaz vidieť ako nevyhnutnú súčasť procesu „utrpenie – očista“, ktorý práve podstupuje. Takisto motív „lady Godiva“ zvädza k dvojitému výkladu, na jednej strane nevinná čistota dievčatka, Alexandrovej sestry, ktorej vlasy boli pre otca stelesnením krásy, a potom zdroj tejto metafory – skutočná lady Godiva budila verejné pohoršenie tým, že sa po uliciach prechádzala nahá na koni či pešo, a celkovo to bola žena výrazne uvoľnených mravov. A aby toho „podvojného“ výkladu nebolo dosť, aj Alexander jednu miluje a druhú si vzal... Mária v Matkinom kostýme je zámenou celkom zreteľne odkazujúcou na skutočnú túžbu muža, jeho výber „z presvedčenia“ je celkom jasný.

Alexandrovo rozprávanie o matkinej záhrade a sestriných ostrihávaných vlasoch je z rodu starých Tarkovského tém, prejavuje sa v nich dominujúci prvok nešťastného vzťahu človeka k latentnému princípu krásy, ktorý väčšinou svojou aktivitou zničí, hoci sám sa domnieva, že niečo dokonalé vytvoril. Zaujímavý je však (zrejme autobiografický) prvok abstraktného humanizmu, ktorým sa Alexander prejaví. Dojímavý príbeh zoberie Máriu tak, že by dala život za to, aby mala matka radosť. (Veď ona by sa nakoniec možno aj naozaj potešila pohľadom na pekne upravenú záhradku.) No Alexander na jej otázku neodpovedá, to bol totiž „jeho príbeh“ a zásadne „jeho posun“ vo vnímaní krásy a bol to predovšetkým „on“, kto trpel metafyzickým poznaním zavraždenia princípu vlastnými rukami, a samotný fakt, či

sa matka potešila alebo zdesila, hoci pridusená na smrteľnej posteli, zaujíma Alexandra presne takisto ako predpoveď počasia. Aká úžasná schopnosť variovať ľudské sebestvo v tých najnečakanejších momentoch!

Azda jedným z najzaujímavejších momentov *Obete*, ale aj celej Tarkovského tvorby je koitus Alexandra a Márie, respektíve to, čo mu len malý moment pred jeho začatím predchádza – totiž neuveriteľné spojenie atómovej katastrofy a vrcholu Alexandrovej sexuálnej frustrácie, možno dlhoročnej impotencie, ktorú získal pri svojej manželke. Vo chvíli milovania spája Tarkovskij tri motívy: stíhačky, ktorými sa všetko začalo v okamihu, keď Mária vstúpila do jeho domu a prievan prudko zabuchol dvere, teda začiatok apokalypsy... Máriin výrok o tom, že pozná príčinu Alexandrovej bolesti, z jej úst to musíme chápať ako axiómu, teda „ona je hrozná“ znamená predovšetkým, že „ona“, Adelaida, je príčinou všetkého, čo sa teraz deje (Matka si to sama priznáva), a motív lampy, ktorej svetlo sa začína naplno ukazovať, keď ho prestáva prekryvať sieť rastlinných výhonkov, inak pekných kvietkov.

Máme teda rozumieť veci tak, že sa Alexander oslobodzuje na vrchole svojich bolesti predovšetkým od absencie schopnosti prežiť genitálny orgazmus a prelamuje sa do nie neurotickej možnosti milovať, k čomu ho predurčuje jeho snaha a vôľa (má predsa nietzscheovské bolesti) a Máriina obeť? Môžeme celú vec prijímať tak, že išlo o vyvrcholenie „kultúry“ v jej civilizačnom, zásadne rozštepnom zásahu do „prírody“ človeka, že Alexander prežil vo svojej ontogenéze celé trápenie vývoja západnej civilizácie (v duchovnom zmysle) a po jej vrcholnom prejave – technickom odpútaní človeka od prírody – sa on sám prostredníctvom jednoduchého, no teraz priam stvoriteľského, pretože láskyplného, milostného spojenia vracia naspäť, na začiatok, a očistený plameňmi predstupuje pred trávu klátiacu sa vo vetre, aby sa mohol vydať „novou cestou“ (z pohanského sveta bez Boha cez modloslužbu, klaňanie sa kameňu) k novému, veľkému sľubu a ďalšej, večnej nádeji, hlavne k novému jazyku ako základu budúcnosti, a teda k ďalšej vlne „kultúry“?

Je len prirodzené, že tento jazyk nemôže nájsť iba spálením vlastného domu, teda hoci celostným, no predsa len materialistickým vyviazaním sa zo sveta, ale jedine jeho absolútnym a totálnym popretím, odvrhnutím a zabudnutím, a takým je vždy len strata jazyka, iba mŕtvy jazyk, neexistencia slova, jazyková apokalypsa je tým

skutočným koncom, je dierou mŕtvej ničoty a vždy už aj stavebnou jamou pre kameň nových základov. Len totálny vývrat ducha, jeho vyklbenie z kodifikovaného obrazu, prestúpenie do mlčanlivého šialenstva (lebo skutoční blázni vždy len mlčia) je zároveň šancou, po návrate k sebe, na stvorenie nových slov a ich nového poriadku a ozmyslenia. To je dozaista zmysel Alexandrovej obete.

Tak vrcholom Tarkovského tvorby je téma 21. storočia – popretie technickej civilizácie a jej materializovaného produktu – človeka konzumenta – duchom a výsostne spirituálnou stránkou realizácie ľudskej bytosti, obnovenie pohansko-matriarchálneho postavenia ženy, jej prirodzeného návratu k mužovi, ktorému ako jediná medzi tvorstvom môže poskytnúť plnohodnotnú a nie negujúcu autoafirmáciu oboch jeho daností – telesnej a duchovnej. Tak sa dovŕšením Tarkovského celoživotného úporného hľadania stávajú Modlitba a Orgazmus, v tieni smrti a zániku niet v tomto tvorcovi stopy po deklamácii márnosti, naopak, modlitba na kolenách a levitovaný koitus vyrovnávajú smútok z poznania a rozkoš vášne do novej dimenzie nádeje rozkvitnutého stromu a ten, ako sme povedali, je len začiatkom celého spasiteľského diela a záchranu sveta ako celku.

Je tu však ešte jeden aspekt celej veci. Čarodejnica Mária uživa koitus – nepopierateľný prvok krvavej mágie – ako thaanatickú praktiku. Zaklína ňou, súdi zločinca a deštruuje jeho „auru“. Zato, čo Matka vykonala svojou frigiditou, ju čaká trest (ona sama o tom vie) – Mária ju miesením svojej prekrvenej, dobre kĺzavej vagíny o Alexandrov úd nielen preklína, no priamo mení jej osud, zráža ju ako Boží anjel späť na dráhu, ktorá jej v skutočnosti patrí, pretože to Matka je naozaj kurva a ako taká skončí v starobe na rohu, ohnutá v predklone „sviečkovej baby“, ťahajúc sa ako markytánka zadných dvorov za kupcami z ulice a nakoniec poprosí Boha nie o peniaze, ale o smrť. Nezačuje však žiadny hlas, lebo nikdy nemilovala naozaj a vlažných Hospodín vyvrhuje zo svojich úst.

Pretože, ako sme už spomínali, je taká možnosť, že v „riši matiek“ počala Duša Ducha a dodnes sa o neho s láskou stará (napriek tomu, že On ju nemá príliš rád), ľahko pochopíme, prečo je Alexandrovo prvé slovo „mama“. Je to zároveň jeho posledné vyslovené slovo (ešte bude nasledovať list a „omyl“), a teda – znova – možno prvé slovo „nového jazyka“, ktorý onedlho vyrastie z Alexandrovej duše. Vstane a hneď sa zraní, no len preto, aby mohol krívať.

Vieme, že kríval aj Richard III. Avšak v tejto súvislosti by sme mali

zrejme pamätať väčšmi na Jakubov zápas s anjelom, po ktorom vysilený muž hľadajúci svoju vieru tiež nemohol dobre dostúpiť. To sa takisto Tarkovskému veľmi hodí, lebo krivanie sa všeobecne považuje za symbol slabosti, avšak Jakubov príklad zase odkazuje na nezmerné vnútorné hrdinstvo, na prerod, konverziu, ku ktorej prišiel človek sám, vlastným poznaním – ako fénix!

V tejto súvislosti je zaujímavý ďalší režisérov paradoxný poetizmus. Jakubovi sa na ceste snívalo, že k nemu po rebríku zostupujú poslovia Boží, anjeli. Jeden z nich prichádza k Alexandrovi práve opačne – po rebríku vystupuje, teda akoby „vchádzal“ k Pánovi, namiesto toho, aby „schádzal“ k jeho služobníkovi.

Otto dáva „prednosť Francescovi“ pred Leonardom. Ak však explicitne definuje Máriu (a v spojitosti s ňou aj seba) ako „inú“ silu, pochádzajúcu zo sveta mágie, musíme to zobrať vážne a podľa toho aj dešifrovať jeho poslanie. O troch kráľoch iniciačná legenda hovorí ako o „veľmajstroch“. Keď Otto dáva prednosť „čistému“ Francescovi, zbavenému akýchkoľvek teurgických prímiesí, hoci „zásadným riešením“ Noci a spasiteľským poslaním je poverená osoba čarodejnice, ľahko tým ironizuje samo *Klaňanie* ako teologickú pravdu, ale aj ako Alexandrov zrejme vrele milovaný obraz, ktorým sa on sám vo svojej bezradnosti tak trochu riadi...

Ako to chápať? Goetheho Faust takisto plače nad nemožnosťou zbaviť sa mágie, tvrdí, že bez nej by mohlo byť všetko omnoho a „definitívne“ lepšie – no celý Faust je o Mefistotelovi, on vytvára konflikt a nakoniec aj garantuje vlastným telom jeho riešenie. Aj Hospodin sa hnevá na zvedavcov, ktorí požreli jablko a „chceli zažiť“, no bez ich záujmu o presah daného obsahu, bez „nového významu“, ktorý len a len oni vytvárajú svojim uvedeným bytím, bez ich autentickej vnútornej definície seba samých by nebolo ani kánonu či zákona, ani Hospodina, lebo aké vedomie by bolo schopné sa opýtať „Kto je On?“, nespoznané? Tarkovskij veľmi dobre vie a vo svojich filmoch to stále zdôrazňuje, že „prvý hýbateľ“ má dve tváre. Obracia ich proti sebe a necháva robiť grimasy. Jedným z takých konfúzných, mystických výrazov je aj Ottova snaha poprieť „magickú nadrealitu“ Leonardovho obrazu (stvoreného viac-menej v súlade s kánonom), pričom on sám iniciuje vznik nového priestoru na realizáciu Božej lásky práve v úlohe magického veľmajstra. Maskuje sa pritom ako šašo.

Technika tentoraz nezlyhala, lampa vrhá svoje žlté svetlo a rea-

guje na zapnutie i vypnutie úplne presne. Svet je teda zachránený – Alexander dopije koňak, ktorý začali s Ottom popíjať uprostred ich spoločnej noci.

Alexander telefonuje a naozaj sa rozpráva s kolegom o veciach, ktoré sú nádherne nepodstatné. Až keď položí, uverí, že sa nemýli. Chlapčekova postieľka je prázdna, ten, ako sa zdá, pochopil už o niekoľko minút skôr. Aj to je dobré znamenie.

Alexander si oblieka plášť a plače. Zrkadlo na dverách skrine mu nastaví možnosť nazretia na prerodeného, obráteného Pavla. Zároveň je to, ako sme povedali, aj skúška, zrkadlo sa pýta: Tak aký si, aká je jednota tvojho slova a činu, absolútna alebo len hraná (pretože srdcia svätých, ako je známe, bývajú tekuté)... Alexander plače, plný sily a ľahkosti kríva a my by sme zrejme mali mať dojem, že je ešte stále slaboch...

Zlieza po rebríku. Rodina je napočudovanie presne tam, kde v noci, teda vonku za stolom, a Marta práve škodoradostne oznamuje Matke:

– Mama, vedela si, že náš Viktor ide do Austrálie?
– Čo hovoríš? Do Austrálie?
– Áno. A už sa nevráti. Ponúkli mu tam dole kliniku. Včera som to počula. Nie je to pravda, Viktor? – Marta sa rozosmeje. Ale to môže byť aj smiech už „novej ženy“, bohvie, čo sa v noci dialo naozaj, nikdy sa to nedozvieme. Veď aj teraz už o atómovej vojne nikto nehovorí, nič sa teda v skutočnosti neodohralo, boli sme len v Alexandrovom svete na návšteve... áno či nie?

– Na čom sa smeješ? – zúrivo zahučí Adelaida.

– Nesmejem sa! – hovorí a smeje sa Marta.

Matka je teraz v takom istom detaile, ako bola Mária na začiatku, keď bola tretikrát ponížená (tiež sa pritom navlas rovnako díva do kamery). Takisto je v tejto chvíli Adelaida pokorená inou ženou (Božie mlyny rozhodne neprestajne melú), rozdiel je len v tom, že jej to vnútorne ubližuje, zatiaľ čo Mária bola uzrozumená so svojim postavením. Alexander prechádza domom tak, aby ho ostatní nevideli.

– Kedy si sa tak rozhodol? – obráti sa Matka prudko na Lekára.
– Ty si sa úplne zbláznil! – jačavo piští.

– Neviem, prečo práve Austrália, – pokojne odvetí Lekár. – Neviem a je to bezvýznamné. Mám tu všetkého po krk.

– All right, no čo bude s nami? A Alexander? – dojemne sa sta-

rá Matka. Aby si chytila chlapa do postele, je schopná byť aj morálnou.

– Ale veď to ste vy, ktorých mám najviac z celého sveta po krk! Mám toho dosť robiť vám dojkú, opatrovnika, čistiť vám nosy...

– Viktor, ty si sa zbláznil!

– Pardon, – hovorí Lekár ľahostajne priškrteným hlasom, tlmí svoj veľký sluhovský hnev. Teraz je čas povedať paničke, ktorú obrábal za peniaze, čo si o nej myslí, nie priamo, samozrejme, nikdy nie priamo a nahlas, ale pomaly a potichu, aby to bolelo čo najväčšmi.

– Čo to hovoríš? – plače Matka a nevie, koho to teraz vlastne pred sebou má. Ľuďom „absolútne známym veci“, ktorí majú vždy a všetko „pod kontrolou“, sa svet niekedy stane tajomným, neznesiteľne nepoznatelným miestom.

– Nebude vám prekážať, keď si zapálím? – Viktor je fakt bezočivý.

V priehľadnom interiéri stavby sa zjaví silueta potichu miznúceho Alexandra, ten zase chodí po vlastnom dome ako duch. Je krásne, keď má niekto dom, cez ktorý sa dá dívať „od mora k moru“, z jedného brehu na druhý a pritom cez dvere... Aj to vypovedá čosi podstatné o trvanlivosti ľudského snaženia.

– Marta, choď dnu, no choď, choď! – maminka teraz musí zabojovať o ukojenie svojej žiadostivosti, dcéra je len zbytočný konkurent.

– Dočerta, mama, ja už nie som dieťa! – dupe na prahu domu dospelou nôžkou víťazka tohto nerovného boja, už „žena“ Marta.

Takže je to potvrdené, Lekár zneužil dieťa s jeho súhlasom – ona veľmi túžila stať sa ženou a v momente, keď mu kládla hrušku na koleno, bola dávno rozhodnutá, že to urobí. Obaja sa v tej chvíli dohodli, muž a žena si rozumejú aj bez slov, a tak je tiež jasné, že nielen Alexander, ale aj oni dvaja už dlho čakali na „túto noc“...

– Popros otca, nech príde na raňajky, určite je už hore! Panebože, to chcem od teba tak veľa?

Marta sa podriadi a vojde dnu.

– Taká je... taká rafinovaná, – hovorí Matka na vrchole svojho hnevu, svojej nenávisťi k mužovi, ktorý naveky odvrhol jej telo. Júlia odnáša tanieriky, a keď vstupuje do domu, zrazí sa vo dverách s Martou, ktorej ešte niečo dôležité napadlo a musí to vyjadriť. Júlia s táckou plnou porcelánu okamžite ustúpi a počká, kým si Marta vyleje svoje morálne a priori:

– Ja ťa odtiaľto nepustím, Viktor, neviem, čo mama, ale ja ťa nepus-

tím preč! – kričí a máva pästičkou. (Niet pomoci, za týmto gestom je len jeden predobraz, totiž stýraná Matrioša, ktorá takisto z diaľky mávala Stavroginovi zaľatou ručičkou za to, čo jej tento génus zla vykonal, tiež to bolo dieťa s veľmi zlou matkou. Samozrejme, Tarkovskij nepracuje explicitne s touto témou a ani nie je tak hlboko, démonicky zlý, ale takisto obchádza okolo pekelného ohňa, a to dokonca ako najhorlivejší z jeho strážcov.) Takže za slasť prvého orgazmu bojuje až do konca táto dcéra svojej matky, ktorá prišla ku šťastiu presne takisto „rafinovane“ ako Adelaida pred dávnymi rokmi k perspektívnemu Alexandrovi...

Tarkovskij je taký dôsledný, že keď Marta vykrikne svoj záväzok, ozve sa kdesi úplne vzadu, takmer na hranici možného uvedomenia, zvuk rozbíjajúceho sa riadu. Nemuseli by sme si to všimnúť, ale predsa len – Júlia celý čas v druhom pláne pokojne zbierala tanieriky a šálky. Teraz, keď je sama v kuchyni a môže sa prejavíť, dať najavo svoje city, hodí zrejme plnú tácku o zem. Tak teda, dozaista si hovorí, „všetko je stratené, Viktor odchádza, moja nádej je mŕtva“.

Je to tak asi správne, že v každej dobrej dráme sa vzťahy pri konci ukážu úplne iné, než sme si na začiatku mysleli. Aj keď Tarkovskij riskuje, že drvivá väčšina divákov jednoducho v záplave nahustených informácií a podnetov tento motív ani podvedome neodčíta, predsa dovádza svoju hru do konca – práve tu máme možnosť si uvedomiť, že Júlia bola jediná z troch žien, ktorá Lekára naozaj milovala (hoci a napriek tomu, že si najviac vážila Otta). Je zaujímavé, že u Tarkovského existuje žena, jediná žena, ktorá je reálna aj ideálna zároveň.

– Je tu niečo úplne choré a ja mám toho dosť, – hovorí Viktor.

– Na mňa môžeš zabudnúť, aj na Martu a Chlapčeka, ale Alexander... je predsa твоjím priateľom.

– Tým aj zostane.

– Ale potrebuje ňa!

– Má ženu, ktorá sa oňho môže starať! V každom prípade by to mala robiť! Má rodinu, krásny dom, syna, ktorého zbožňuje...

– No, aké pekné! – Matke sa od falše teraz určite kriví nos, vieme to, aj keď to nie je vidieť. Dívame sa na drámu omnoho dôležitejšiu.

– Júlia, prines Adelaidu plášť, je úplne premrznutá, – povie náhle Viktor.

– Aký starostlivý! – Matka by ho najradšej zabila, isteže, len popri sexe, len v slasti by ho mlátila a ubila na smrť, zlatičko...

– Chlapček... kde je Chlapček? – vzdychá zatiaľ Alexander v temnej diere drevenej šopy.

– Pozri sa, on sa zavrel a nechal lístok, – kričí Marta, čím dáva všetkým na známosť, že Alexander zmizol.

Zatiaľ čo sa odohráva tento rodinný dialóg, Alexander beží po pobreží a skrýva sa za stromami. Uteká, stráca sa všetkým... Vidíme aj bicykel, ktorý v noci použil na ceste k Márii, a aj to je ďalší dôkaz, že sa „veci“ naozaj stali (aj pohár koňaku to dosvedčuje). Matka stále fňuká a zdôrazňuje, že Alexander je Lekárov priateľ, že ho všetci majú radi a on ich takto opúšťa... Nevysloví nahlas, hoci sú chvíľu sami, dôvod svojej zúrivosti, na to je ako človek príliš slabá, ženská túžba sa v nej ozýva napriek všetkému tlaku zďaleka, je takmer chladná, hoci pripravená na sex okamžite, no to teraz nie je dôležité, iné veci sú podstatné... Ale predsa len, na rozdiel od Adelaidy vie Marta svoj názor vyjadriť a nemá s tým žiadny problém. Marta je „veselé žihadielko“, ako bola aj Adelaida, bože, to bol kedysi radostný život, brala všetko plným priehrstím! Obe sú však vo svojej najnútornejšej podstate len zúrivé kravy, ale ani to nie je dôležité, ešte iné veci sú omnoho zásadnejšie... Poďme s Alexandrom do šopy, do temnej diery, do tmy. Tu je, tu sa popri Viktorových „kvázitragických“ výlevoch o ňom samom skrýva človek podzemia, muž černe, dieťa konca a starec na začiatku. Alexander vo svojej starosti o Chlapčeka zájde do akejsi príručnej dielne, čo je vo filme vyjadrené – dokonca dvakrát – úplným zatmením, akoby vošiel do pekla a už sa nemal vrátiť... Ale tu zrazu, dvakrát za sebou, vybehne z konca sveta človek odetý v zlatohviezdnom Prosperovom plášti a týraný mukami pekelnými ide ďalej svojou cestou. Ale aj Chlapček už vie, už spoznal tvár svojej úlohy...

– Pozrite, nechal odkaz, – číta Marta list písaný trasúcou sa rukou osvieteného Buddha. – Draží moji, v noci som zle spal, prosím Vás, nebudte ma. Chodte na prechádzku. Chlapček Vám ukáže japonský strom, ktorý sme včera zasadili. Alebo to bolo dnes? Už neviem, ale na tom nezáleží. Všetkých Vás bozkávam. Vzal som si prášky. Prepáčte mi teraz... 19. júna 1985 10:07 dopoludnia. Otec.

– Pôjdeme na prechádzku predtým, než sa zmení počasie? – pýta sa Lekár.

– Čo tým myslel „prepáčte mi teraz“? – Matka je náhle prepadnu-

tá strachom, že okrem milenca stratí aj muža, ktorý sa nečakane zbláznil. Tentoraz celkom jasne vidí, už žobráčka... – A prečo je tam presný dátum?

– Mami, vieš predsa, aký je, – odpovedá hneď Marta a najradšej by matku vyhnala hneď...

– Aký je?! – zamrmle Lekár. – Tak ja si myslím, že jeho nežnosť by stačila všetkým až do konca, a niečo z neho aj tak zostane. Aký on je...!

– Čo som také zlé povedala? – bráni sa Marta.

– Otázka je, či ty máš dosť nežnosti pre neho?! – opýta sa jej krásavec-deflorátor.

– Dobre, Viktor, ale prečo musí byť taký detinský? – sťažuje sa Matka. – Možnože ja by som chcela byť tiež detinská!

– Je toho veľa, čo chceme! Ja napríklad chcem ísť do Austrálie.

Marta podá Matke Alexandrov odkaz a tá sa ho pokúsi podpáliť, ale nepodarí sa jej to. Preto ho zhúžve a odhodí.

– Tak a teraz chcem, aby si ten popol pozbierala. Daj ho do pohára, zalej vínom a vypi! – prikazuje Matka dcére. Obidve sú náhle zdebilnené nešťastím zo straty samca.

– Prečo?

– Neviem, – hovorí Matka, – niekto to povedal. A keď to urobiš, budeš si to pamätať po celý zvyšok života. – V zúfalstve sa odvráti a hneď sa bezbranne rozosmeje. – OK, tak poďme... Júlia, poď s nami, zober Chlapčeka a ideme!

Zberajú sa na prechádzku ako veselý kolektív, Marta sa hrá s pe-
lerinou (možno tou istou, ktorú mal Alexander počas Noci, predsa
len sú skryté veci medzi otcami a ich dcérami), necháva ju plávať vo
vetre, je plná radosti z okamihu hry a hádam aj na sekundu zabudla
na Viktora, veď príde niekto iný, sú chlapci aj v dedine, traktoristi,
správcovia chlievov, „kolíkov“ je dosť, len sa nebať...

– Mala som taký sen dnes v noci, – prezrádza Matka len tak mi-
mochodom veľmi dôležitú informáciu o svojej budúcnosti. – Chodi-
la som ulicami a žobrala. A keď som sa zobudila, len som plakala
a plakala...

– Chlapček nie je doma! – príbehne Júlia.

– Išiel dopredu, – hovorí sebaisto Lekár, je zvyknutý upokojuvať
a poskytovať úľavu trpiacim. – Myslím, že viem kam...

– Čo je to za japonský strom? Chlapček aj on sú úplni blázni z to-
ho Japonska. Čo je to s tým Japonskom? Raz je to Austrália, raz

Japonsko. Ó, panebože, – vzdychá úplne popletená Matka, – už viac nevydržím.

– Počula si to dnes ráno? Doniesla som mu kávu a pustila hudbu, – dodáva Marta, – ale on svojich obľúbených Japoncov nechcel počuť, vypol ju. Povedal, že on a Chlapček boli Japoncami v predchádzajúcom živote.

– Ó, nemôže mu niekto vysvetliť, ako má začať tento svoj život? – sťažuje sa Adelaida tentoraz oprávnene...

– Pravdepodobne je to silná vnútorná potreba, možno je pre neho ľahšie takto žiť... – dodáva ešte Viktor na obranu priateľa.

Skupina duší „rozháraná“ rodina, prechádza okolo šopy a tu sa Alexander skrýva tak nešikovne, že ustavične naráža do jednoduchého dreveného náradia a pobehuje ako splašený kôň popri miniatúrnom plôtku starej dielne. Smeruje však naspäť k svojmu veľkému domu v rámci záväzku, sľubu, prisahy a nevyhnutnosti dokončiť budúcu, najväčšiu z obetí...

– A prečo si ja nemôžem nájsť niečo, čo mi umožní ľahšie žiť? – opýta sa Matka.

– Nemôžeš? – zareaguje Lekár. – Zdá sa mi, že využívaš všetky prostriedky na to, aby si si niečo také našla.

– Ale Austrália mi nenapadla, – hovorí Matka sprisahanecky, akoby sa priznala, iste, som kurva a ty si môj býk, ja zostávam a ty by si mal „prichádzať“ až do konca svojich dní, veď takto to je a bolo či bude navždy a je jedno, koľko manželov idiotov budem mať, dôležitá je „večná zmluva“, ale ty ju porušuješ, ty hajzel!

– Božemôj, čo sú to za nezmysly, nonsense, – jachtá Alexander, ktorý beží späť k domu. – Austrália, veď je to absurdné! – ale to vlastne hovorí, načo som žil so ženou, prečo som mal rodinu, ako som mohol „nebyť bláznom“ už pred dvadsiatimi rokmi?!

Zahryzne do jablka a vo svojom plášti, na ktorého zadnej strane, ako sme povedali, žiari znak jin-jang, vbehne do domu, po ktorom tak túžil vo svojej „slepej“ nádeji, že človek môže byť „šťastný“.

Alexander si sice nepamätá, kedy s Chlapčekom sadil suchý strom, je to totiž nad jeho schopnosti žiť v konvenčnej časovej norme, pohybuje sa v „inej dimenzii“ a v tomto „časorytme“ môžu tisícročia ubiehať ako minúty alebo naopak... Avšak znakom jeho snahy aspoň trochu sa prispôbiť svetu je „presný dátum“, aj to však musíme počítvať s možnosťou, že nejde o zúfalú potrebu dostať sa do časových súradníc Dňa, ale o cézarské gesto, ktoré má dokladovať

presne na minútu, kedy sa veľký Alexander rozhodol obetovať svoj dom Bohu.

Príznačné je, že Alexandra podceňuje tak manželka, ako aj dcéra. Znie to takmer neuveriteľne, no zdá sa, že Lekár neklamal, keď povedal, že Alexander zostane navždy jeho priateľom. Čo povie o jeho nežnosti a ako ho vyzdvihne, znamená, že napriek všetkým klinickým pochybnostiam o jeho duševnom zdraví (ktoré prejavuje priebežne) si Lekár tohto bývalého kaukliara váži predovšetkým ako človeka. Ale to mu nebráni „položiť“ jeho ženu a dcéru súčasne, v rovnakom čase a azda aj do tej istej postele. Keby Tarkovskij zobrazil pekne, ako má byť, incestuálnu trojsúlož, dostal by Zlatú palmu v Cannes, no za cudnosť a umenie sa na Západe dáva len Cena kritiky... Vlastne ich Dostojevskij ohodnotil presne, sú to len „liberálne svine“ bez skutočných citov...

Možnože ho Alexander dokonca nakazil svojím zápasom o osobnostnú slobodu a personálny rast, dá sa predpokladať, že ho priateľova Noc tiež prelomila do nového obrazu o sebe samom. Aj Viktor, hoci jednoznačne hlboko materializovaná postava, bojuje o svoje oslobodenie... Už nebude otrokom, slúžiacim nosičom vody, ktorý utešuje a podáva drogy vždy, keď sa sfašizovaná malomeštiacka pseudoaristokracia v hysterickom záchvate z nudy a presýtenosti v existenciálnom strachu poserie do plienok, s tým je koniec! Napokon o tom svedčili už verbálne náznaky v rozhovore s Alexandrom hneď na začiatku filmu. Aj jeho citlivosť a vysoký vkus pri výbere daru pre Alexandra – kniha ikon – svedčia o skrytých možnostiach tohto „kovbojského srdca“ so zarastenou tvárou a dlhočizným údom.

Je jasné, že Lekárovi už vzťah s Matkou poriadne lezie na nervy, dokonca sa z jeho podráždených a odsudzujúcich poznámok zdá, že ju chce zraniť. To by mohlo svedčiť o tom, že sa v ňom pohlo svedomie (takže ešte predsa len platí v ľudskej mysli zákon slova, ešte si niekto kladie za povinnosť dodržať – aspoň v budúcnosti – príkaz „Nezosmilniš!“) a teraz je na počiatku mravnej očisty – z pretlaku vnútornej slabosti však neprestajne atakuje predmet svojej túžby namiesto toho, aby analyzoval vlastnú úlohu v jej tragédii. Predsa len je to pre neho príliš nový pocit – trápiť sa pre milenecký vzťah so ženou svojho priateľa. „Biftek a zákon zápasia v srdci každého skutočného muža“, aspoň teda podľa Spisovateľa v *Stalkerovi*.

Jedným z mála svetlých miest v Matkiných replikách je jej sťažnosť na Alexandrovu detinskosť. Skutočne je pre ženu ťažké žiť so

slabochoom, ktorý je „nemužom“ a hrá sa ako dieťa. Takáto žena potom musí prebrať jeho rolu (po koľký raz už sa Tarkovskému zjavuje v jeho ženských postavách predobraz vlastnej matky opustenej v roku 1935) a niesť na svojich pleciach celú ťarchu rodinného života. Nečudo, že sa táto žena odcudzila svojej feminínno-submisívnej úlohe a stala sa chladným, frigidným strojom na hysterické záchvaty a hlúpe poznámky. Krásnym a novým prvkom je pre jej postavu prekvapujúca poloha malosti, ešte sa na ňu môžeme pozrieť aj z omnoho horšej strany, aby sme videli stále tú istú nízkoť ľudského prázdna – keď sa pokúsi spáliť Alexandrov odkaz, povie Marte, aby vypila popol s vínom a tak že si „bude tento deň pamätať na celý život“ (papier nespálila, lebo jej zlyhal zapaľovač, alebo bol silný vietor, Tarkovskij zrejme zase zobral pokazenú klapku). Ťažko by sme v tomto obrade hľadali „korene“, ono to totiž nie je ani „redukcia“, exoterická aplikácia magickej cesty – je to „hlúpa“ ľudová povera, postavená nižšie než „prevádzkový folklór“, niečo tragicky podobné zvykom klinicky liečených idiotov ochutnávať spod seba a navodzovať si tak pocit sladkého na jazyku... Vzácná je však schopnosť Tarkovského spojiť slávu Noci s biedou Dňa, skutočne sa tu na chvíľu stretáva Máriino „magické“ umývanie Alexandrových rúk alebo jej „svätý koitus“ s Matkiným vrтанím sa v hovne.

Aby sme si však predsa len neboli nikdy ničím istí, zamieša tvorca karty ešte raz – Matka mala videnie, prorokovala. Zdalo by sa, že také-muto človeku sa nič podobné stať nemôže (podobne v *Zrkadle* Manželka, ktorá smúti za vidinami iných), a predsa mala videnie, o ktorom s istotou predpokladáme, že sa vyplní. Po následnom vývine udalostí jej asi nič iné nezostane, len sa zblázniť a s nastavenou dlaňou prosiť pri teplovodnom potrubí (herec okrem dlhov aj tak nič mať nemôže).

Rozpor medzi Matkiným správaním a jej občasnými deklamáciami prinúti Lekára k „obraznému vyjadreniu“ o jej ľahkosti – že totiž celý život nič iné nerobí, len nachádza cesty menšieho odporu (a väčšieho zisku). Ona narážku, samozrejme, nepochopí, no mimovoľne prizná to, čo je podstatou jej problému vo vzťahu k Lekárovi – že totiž nepotrebuje žiadnu Austráliu ako zásadný krok k slobode, jej cestou je len kontinuálne sa opakujúci koitus a ten vyhľadáva, lebo jeho konzumácia je prostriedkom i cieľom zároveň (frigidita sa teda prejavuje len pri Alexandrovi).

A ten už v tejto chvíli pôsobí, akoby sa prepadal do stále väčšej tenzie, zrejme takisto nesúhlasí s Lekárovým odchodom. Nie je jas-

né, či ho považoval za priateľa alebo si len zvykol na symbiózu tak, že teraz sa desí jeho absencie predovšetkým kvôli vzťahu k dvom ženám. Hoci by mal byť dokonale vyrovnaný sám so sebou (plášť so znakom jin-jang), predsa len v zábere nahryzne jablko, aby mohol byť „následne vyhnaný z raja“. Možno sa raz vráti do japonského rybárskeho domčeka na brehu mora s jednoduchým náradím a sieťami a dožije tam zvyšok svojich dní a snov, na mieste, kde spasil svet.

Alexander v dome vracia pištoľ do Lekárskej tašky a tú vloží do jeho auta. Upratuje šálky, zberá všetko vzácne zo stola. Prechádza z priestoru jednej izby do ďalšej tak, že jeho postavu bojovníka, podpaľača a spasiteľa stále vidíme za rozhrnutými záclonkami (teda divadelnou oponou), ktoré sú na jednom okne spustené pozdĺžne, inokedy zase akoby boli v strede upnuté – to preto, aby sme samotného Tarkovského, tvorcu tejto biedermaierovskej rodinnej komédie, nemohli upodozrievať z imaginatívnej neschopnosti či nebudaj nedostatku kreatívnej invencie. Jeho hrdina sa poriadne dlho namáha s ukladaním nábytku na hromadu, s odťahovaním auta, so samotným zapalovaním látky, od ktorej sa má vznietiť celý dom, a robí to fučiac a vzdychajúc, akoby ho na kôl narážali – a pritom ešte aj kríva! Skutočný hrdina! Pán dosiek, ktoré znamenajú svet! Tlieskajte mu, klaňajte sa (Tarkovskij vyhodil z finálnej verzie filmu scénu „Klaňanie Alexandrovi“).

– Kde som ich nechal, kde sú? – hovorí síce, ale omylom, to sa len pýta Hospodina, pána našich myšlienok a činov, kde je svorka jeho jednoty – škatuľka zápaličiek – a, chvalabohu, ihneď ju aj nachádza.

Je to však také namáhavé a zdĺhavé podpáliť vlastný dom, že si „musíme“ uvedomiť, aký je tento hrdina nešikovný, trápny a smiešny vo svojej snahe urobiť z prostoduchej veselohry skutočnú drámu. Ešte si dokonca pustí obľúbenú japonskú hudbu a zlieza zo svojej izby do priestoru, ktorý vďaka kompozícii už neodvolateľne „je“ výjavom z japonského drevorezu, nazvime ho *Krajina a sosny*, a keď už sme pritom, spomaľme, veď ani večnosť sa neponáhľa, Alexander by sa spolu s nami tiež potešil, keby vedel, že si teraz zašepkáme haiku... „Hory, ktoré už nikdy neuvidím, sa strácajú v diaľke“ alebo „Moje srdce je znavené a hory i more také krásne...“

Už by sme mohli počkať iba na to, že si sadne s nohami skriženými pod seba a zmení sa na „lotosový kvet“, ale on nie, naopak,

je veľmi činný. Namiesto pokojnej meditácie si tento trápny šašo, úbohý herec bez vlastnej identity, ktorý nevie uspokojiť vlastnú manželku, z dcéry vychoval kurvu a syna pobláznil tak, že ten zalieva suchý strom, namiesto nejakého skutočne „srandovného“ záveru si naozaj dom podpáli.

Za zvukov kláštornej hudby starého Japonska dom na brehu mora horí. Alexander ho chvíľu pozoruje, počúva praskanie skla a potom zmätene pobieha po krajine. Je skoré ráno, chlad ešte preniká do kostí, takéto niečo ani vtáčiky v korunách stromov nikdy nevideli. Alexandrova rodina sa vracia, všetci bežia po zemi pokrytej mlákami, Matka do jednej z nich aj spadne a Alexander omylom tiež niečo povie... dejú sa aj malé veci popri tých väčších.

– Alexander! Alexander! – kričí budúca žobráčka, žena, ktorej už nič nepatrí a vôbec nič nemá, bohovia jej všetko zobrali v krátkej chvíli.

– Alexander, čo sa stalo? – Viktor ako lekár teraz naozaj nechápe.

– To ja, nerobte si starosti, – vyzerá to ako žart, no vzápätí si uvedomí, že už nemal prevravieť, veď to predsa sľúbil. – Chcel som niečo dôležité, nie, nie... – sú jeho posledné slová. Tie nasledujúce prídu až na počiatku nového sveta.

– Alexander, zostaň tu! – reve pološialená Adelaida.

Panika vrcholí. Alexander ešte ide k domu, no potom prebehne na druhú stranu, kde stojí náhle „zjavená Mária“, a on si kľakne a bozkáva jej ruky. Mária sa pokúsi k nemu priblížiť, ale Matka ju odstrčí.

– Nechajte ho na pokoji, čo s ním robíte!? – zrúkne na škaredú posluhovačku do nepričetnosti rozdráždená „pani domu“.

– Do toho vás nič nie je! – Viktor je na Adelaidinej strane, špinavé ženy nepreferuje.

– Daj mu pokoj! – zareve na anjela ešte raz Matka.

Prišla sanitka (naozaj spadla z neba, veď telefón zhorel), dvaja zriadenci sa už majú k činu, už je tu aj Otto. Alexander dobrovoľne nastupuje, zopína ruky do prosebného výrazu.

– Do skorého videnia, Alexander! – Otto chápe, všetko vie, je to v poriadku, takto je to dobre...

Sanitka odchádza, obracia sa okolo Márie a tá prebieha k bicyklu a tiež sa stráca v širšej krajine s mlákami a stromčekmi.

Matka ide k domu a sadne si do mláky. Ostatní bežia za ňou,

zhluknú sa do tvaru malej hordy, chcú ju zdvihnúť, ale vtedy sa horiaci dom spektakulárne zrúti.

Chlapček ťahá vedro vody po ceste, na ktorej sa to všetko začalo. Počuť pastierske spevy, čarodejnicke zaklínanie, výkriky, ťahavé a radostné trilkovanie ženského hlasu... To spieva kráľovná Matka, podarilo sa jej odvrátiť jeden z dôsledkov ľudskej nedokonalosti...

V krajine, ktorou prechádza Mária a križuje tak cestu sanitke, sa pasú kravy, tie nám nadoja veľa teplého mliečka a ich rozľahlé lajná zúrodnia zem...

Chlapček sa díval na auto, keď prešlo okolo, ale zrejme si neuvedomil, kto v ňom sedel. Pokojne zalieva strom. Ľahne si k nemu. Nakoniec, čo iné má urobiť po dobre vykonanej a hlavne zmysluplnej práci? Mária ho pozoruje, potom sa zvrtna a ide po „ceste osudu“ do voľnej, slobodnej krajiny na rozheganom bicykli (s kolesom polámaným v strede) a stráca sa, táto bezmenná spasiteľka človeka, v diaľke ďalších dní, nových a vždy tých istých príbehov. Znejú Matúšove pašie, sólový ženský spev...

Chlapček po prvýkrát prevrávi a uvažuje takto:

– Na počiatku bolo Slovo. Prečo, otec?

Kamera stúpa po kmeni stromu ku korune, ktorá sa trblieta miliardami odrazov slnka na vodnej hladine a pôsobí teda tak, akoby už teraz boli jej inak holé pahýle obsypané kvetmi žiarivých farieb.

Spálenie domu je pohanským obradom zmäteného kresťana, ktorý sa vo svojom vlastnom stroji času vracia až pred prvé slovo Genezis, je aktom bláznov, nového typu tvorca, už bez nietzscheovských bolestí, Jóbovho odhodlania, Adamovho spasiteľného hriechu, je tiež otváraním pečatí, Matka teraz prosí vrchy, aby na ňu spadli a prikryli ju...

Alexander sa obetoval. Aj zahral, aj zabavil, aj sa zamyslel, všetko spravil – ale už to nemalo zmysel ďalej naťahovať, roztvoril preto náruč a všetko to, čo bolo medzi „som ten, ktorý je“ a „Boh je mŕtvý, všetko je dovolené“ – zobral, poskladal na hromadu a zapálil. Vstúpil do mandaly ako dalajláma...

Na malého spasiteľa s vedrom v slabej ruke sa neďívajú traja magickí veľmajstri, nikto sa mu neklania, už je iná doba. Predsa sa však v jeho záujme objavuje znamenie „základu“, je to vesmírny Logos roztancovaný v podobe planúcich, hoci suchých konárov na krivom strome...

Mária, „najvyššia Matka“, odchádza, aby dala priestor ďalšiemu zo Synov – pretože Otec stvoril novú možnosť. Hoci je tento ešte Chlapčekom, v skutku dieťaťko, pracuje už zúriavo a presne na svojej veľkej úlohe, jeho neduživý strom bude napájať obrovská sila, ktorú práve On prinúti svojou vierou, nádejou a láskou oživiť korunu... s kráľmi alebo bez nich, je na to úplne sám. Táto slabosť, ako vieme, sa však môže stať najväčšou silou nášho sveta, takisto ako sa poslední z nepovolaných obvykle prerodia v prvých medzi vyvolenými...

Tarkovskému sa iba raz podarilo odbočiť z cesty, ktorú by sme mohli nazvať „spasiteľskou“ s dôrazom na duchovný rozmer pomoci, oslobodenia a ideálu krásy, ktoré jeho filmy prinášajú. Nie je úlohou nášho textu analyzovať túto podivnú „úchylku“, ale keďže ide o absolútnu výnimku a v kontexte Tarkovského tvorby vlastne o fenomén, úvod nášho záveru bude patriť filmu *Solaris*.

Kto videl nemecký dobrodružný opus *Winnetou* v hlavnej úlohe s vynikajúcim plavcom Lexom Barkerom a krásnym kočovným umelcom Pierrom Briceom, vie, že je to brilantný príklad veľkej idey roztečenej do toho najnižšieho, čo žánrové klišé ponúka vo formálnych výrazových cestách. Napriek tomu môže byť Dr. Harald Reinl (hneď po Tarkovskom druhý najlepší režisér dejín svetového filmu) spokojný, milióny chlapcov dodnes snívajú podľa jeho autorskej obraznosti a dokonca sa na základe tohto filmu určite vytvorilo nejedno skutočne priateľské puto. Takže – veľký úspech. Keby *Solaris* režíroval práve Reinl, pustil by sa do scény, kde Kelvin zachraňuje Charim potom, ako vypila tekutý dusík a následne mu, už vrátená do života „iluzívnej chiméry“, vyznáva lásku – určite spôsobom „realistickej“, no pritom hlboko romantickej hereckej interpretácie. Urobil by tak z jednoduchého dôvodu snahy o jednotu plytkej duchovnej úrovne s dovysoka prepiatym výrazom, ktorý má mechanicky vygenerovať „vyššie city“ tam, kde v skutočnosti chýba pravda, krása a duchovné posolstvo, čiže by len po hrdlo naplnil smädné ústa žánru. Priblížil by Kelvinov výraz k črtám Winnetuovej kamennej tváre, režíroval by ho ako „postavu“ a tak by stvoril ďalšieho vydareného kozmického hrdinu, síce s trochu pomútenými myšlienkami, ale predsa len sympatického bojovníka za dobro a spravodlivosť pod chladnými hviezdami. Inými slovami, Dr. Harald Reinl by ľavou rukou zvládol to, čo Tarkovskij nevedel a hlavne by ani „nebol mohol“ dokázať, ani keby bol naozaj veľmi chcel. Len veľmi krátko, čo sa vlastne deje v *Solarise*? Najsympatickejšie je, že Kelvin cestuje zo Zeme na vesmírnu stanicu v mydlovej bubline a že jeho vzhľad a kostým stále odkazujú na motív *Fantozzi a pokažená zásuvka* – ostatné veci sú už len horšie.



Tarkovskij akoby chcel v každom zábere Natálii Bondarčukovej veľmi ublížiť, necháva ju pozeráť do prázdna tupým pohľadom, ona síce mechanicky vyslovuje repliky, no pozícia herečky ju núti ešte k tomu predstierať „oduševnenie“, čo v jej prípade vzbudzuje skôr lútosť než smiech (scéna vyznania lásky Kelvinovi je však už aj na sovietske pomery šokujúco strašná), a jediné pekné v jej konaní je spôsob, akým si dokáže desaťkrát za sebou prehodiť cez plecia kockovanú pelerínu. Anatolij Solonicyn v úlohe jedného z profesorov poctivo opakuje vety zo scenára a v neuveriteľne trápnej scéne „obrany laboratória“ pred Kelvinom sa snaží akejsi mutovanej poloopici (hranej človekom-trpaslíkom) zabrániť, aby nevyrazila dvere, to je jeho jediný prínos k dobrej veci. Kelvin počas celého filmu pôsobí, akoby vôbec nevedel, kde je a čo robí, len sa bezradne obzerá a usiluje sa aspoň držať výraz, o ktorom si myslí, že je „charakterový“. Trasľavá kamera bez konceptu, výtvarnej hodnoty alebo čo len minimálnej remeselnej zručnosti dodáva materiálu dokonca dadaistický rozmer, a to v jednej z nekonečných dialógových scénok, keď zakončí svoju surrealistickú púť úplne nečakane v hrdinovom uchu. Divák si vtedy uľahčene vydýchne, že sa to chaotické trápenie aspoň podarilo priviesť do konca. Avšak úplným vrcholom tejto edwoodovskej tragikomédie plnej len „kúzla nechceného“ je scéna spoločnej levitácie Kelvina a Charim v luxusnej izbiči inak „originálne“ zariadenej vesmírnej stanice. (Ilustrátor nekonečne dementných amerických komiksov typu *2001: Vesmírna odysea* Stanley Kubrick sa musel pomôcť od smiechu, keď videl – a určite si nenechal ujsť tento film – na seba naskladané produkty sovietskeho elektronického priemyslu, ktoré pre istotu ani neblíkajú, len pôsobia ako hromada storočného šrotu napriek tomu, že by mali pochádzať z „čistej a dokonalej“ budúcnosti.) Toto „nalietavanie“ totiž, pri ktorom sa obaja tvária, akoby recitovali zdravicu Stalínovi, nasadzuje filmu smutnú korunu totálneho pádu medzi filmový brak.

A tak dôvodom, že sa hlavný hrdina Kelvin nakoniec stáva kýmisi ešte omnoho horším než *Winnetou*, naozaj totiž figúrkou typu *Fantozzi* z talianskej komediálnej série *Maléry pána účtovníka*, nie je len náhodná vizuálna podobnosť oboch týchto hercov, ale predovšetkým je to vina fenoménu Tarkovskij, jeho skutočnej podstaty, ktorá sa okamžite formálne prejaví ako nedosiahnuteľná hranica čo aj len jednoduchej remeselnej zručnosti, ako nemožnosť zá-

kladného „uchopenia filmu“ hoci v ideálnych podmienkach štátnej veľkoprodukcie, a to vo chvíli, keď posolstvo, krása a idea nie sú už v srdci tvorcu bez spochybnenia absolútne, a priori a neodvolateľne Božie. Tarkovskij cez *Solaris* ukazuje nielen pravdu o sebe samom, jeho zlyhanie je predovšetkým dôkazom o tenkosti ľadu, na ktorom sa „veľké umenie“ pohybuje. Takto sa zároveň dokazuje, že Tarkovskij bol anjel, ktorý vedel hovoriť „Božím jazykom“, lebo Boh mu na tento účel prepožičiaval geniálny talent. V okamihu „zrady“ však, čiže vo chvíli čo len trochu vlažného srdca, sa tento dar nielen bez náhrady vytráca, no akoby regredoval do zvláštnej formy fatálnej neschopnosti, ktorou sú „zaštepení“ napríklad mnohí „veteráni“ rutinnej televíznej publicistiky, podobne Tarkovskij by zrejme nevedel nakrútiť ani *Pol'nohospodársky magazín*, pretože on v skutočnosti „nebol dobrým režisérom“ (a že to nie je len trápny pokus o vtip, dokazuje jeho taliansky dokument o sebe samom *Tempo di Viaggio*, pri ktorom nepripravený „tarkovskológ“ len neveriaco študuje zakúpenú vstupenku). Ale keďže život je krásny zázrak, slepý paradox a básnik Chan-šan bol, našťastie, včelou, vtákom a motýľom zároveň, budme vďační za Tarkovského s krídlami, lebo takých „Tarkovských bez nich“ máme dosť okolo seba a mnohokrát ich nájdeme aj ráno v zrkadle... A už len pár slov pre tých, ktorí radi pozorujú Boha paradoxov pri práci: mnohé vizuálne motívy zo *Solarisu*, „tunel“, „renesančná maľba“, „vedec a morálka vedy“, „zbraň a zbytočnosť násillia“, „izba splnených želaní“ v podobe stánice *Solaris*, tu realizované na spominatej úrovni, sa v *Stalkerovi* menia, vskutku však akoby zázrakom, na plnohodnotné, tragické, sociálne pravdivé a dramaticky pravdepodobné, esteticky i obsahovo nespochybniteľné „vysoké umenie“ zakladajúce jedny z pilierov dejín svetovej kinematografie. Nato ale, ako sa medzi *Rubľovom* a *Stalkerom* dá s vážnou tvárou a za desiatky miliónov rubľov natočiť *Fantozzi*, nestačí len racionálna úvaha, preto to zoberieme od podlahy – *Solaris* je podľa nás evidentným dôkazom Tarkovského momentálnej straty viery. Boj so *Zrkadlom*, pretáčanie *Stalkera*, zápas o tento film i všetky nasledujúce a konečný výsledok Tarkovského tvorby sú zase potvrdením, že opäť Boha našiel a ten vo svojej neskonalej milosti prijal svojho syna späť. Pre neveriacich je tu aj náhradná verzia, že sa totiž *Solarisu* zľakol smrteľným spôsobom a strach mu už nikdy viac nedovolil nezamieňať za každý film niečo iné než vlastný život.

Príbeh astronauta, ktorý odletí na vzdialenú planétu, aby tu namiesto svojej skutočnej misie objavil pravdu o sebe a ľudskej technickej civilizácii, je prvým Tarkovského „osobným filmom“, je prelomením sa do slobody Ja prostredníctvom pádu na hlavu, vykročením za správnym cieľom úplne opačným smerom, hlbokým nepochopením vlastnej celoživotnej témy, a teda najspodnejším šteblikom Jakubovho rebríka, od ktorého sa odrazil vo svojej nikdy neporazenej viere. A ak bolo *Ivanovo detstvo* výkrikom mladého génia, *Andrej Rubľov* geniálne zvládnutou objednávkou, *Zrkadlo* len na hrane žiletky obrátené tvárou k umeniu a nie ku katastrofe, tak *Solaris* je nutnou porážkou na ceste za sebou samým, je nahliadnutím výsledku prípadnej „zmluvy s diablom“ a priznaním skutočnosti, že ak sa nedáva život, nedáva sa nič. Zároveň poznanie absolútnej nevyhnutnosti prítomnosti sociálnej pravdy v každej postave, v každom kubickom centimetri stavby vlastného „nového vesmíru“... až toto uvedomenie spôsobuje, že sa až *Stalkerom* začína existencia pravého Tarkovského sveta. Po *Solarise* mu však už sovietske výrobné podmienky ani finančný pragmatizmus Západu nikdy neublížili. Ale ako povedal jednouchý Vincent: „Nedá sa to, nejde to...“ Tarkovského rakovina prichádza na počiatku predpokladanej „gigantickej syntézy“ jeho umeleckých i životných možností.

IDEA

Postupným rozkrývaním jeho filmov odhaľujeme zrkadlenie zaujímavého duchovného vývoja, vynáranie sa „absolútneho morálneho imperatívu“ – už nečakane expandujúca postava detsky nevinného Borisku je zárodkom sokratovsky dôslednej obete starého muža Alexandra, obe sú pritom len rôznorodým vyvretím jedného princípu, totálnej odovzdanosti rozprávkovej „panne“, nech má podobu práce v blate alebo sna osvietenej, čistej mysle končiacej v plameňoch bláznovstva – srdce stále slúži s láskou a veľkou nádejou. A či hmota-zvon hlaholí, či dom alebo telo bláznovo horia, nemenia charakter pútnika (a pútnik nie je mních) – ale oddanosť a čistota, „večné sľuby“ a život podľa nich sú tým základným kameňom zmyslu, zdrojom lásky a obete zároveň.

Tarkovskij vo svojej najhlbšej identite vychádza z odovzdanosti toho, kto nad Izákovým hrdlom držal nôž, a hoci žil s láskou ku Kristovi (bol ochotný meditovať o rozdiely „troch stupňov“, ktorým sa jeho údajné zasvätenie a duchovná hodnota líšia od tej Kristovej), nikdy sa ani náznakom neznížil k cirkevnej propagande a v *Nostalгии* dokonca chlapec, ktorý sa práve stal slobodným, úplne jasne miňa roztvorenú kňazovu náruč.

Ústrednou témou Tarkovského (aj keď je nanajvýš rizikové ju definovať) je azda zobrazenie funkčne antagonickej bipolarity duše človeka, ktorá sa v určitých momentoch stáva dokonale súhlasnou so sebou, s vesmírom, prírodou, kultúrou, ostatnými ľuďmi, a vtedy sa ukazuje bytosť vo svojej síce nedokonalnej sile, v absurdite tragickej lásky, no pritom žiarivo krásna – len tak, nezmyselne. Ako „Božia sláva“ bez Boha, ktorý nie je doma. Aj keď silný podtext viery je nakoniec výrazne prítomný. Tarkovskému však najviac kontradiktické významy ladia dokonale harmonicky.

Tvrdenie o obraze sveta sa premieta aj do tichej definície „poruchy stvorenia“ – nenapraviteľná nespokojnosť tela i ducha, večné a niekedy aj vedome nezmyselné hľadanie dobra alebo aspoň tej lepšej polovice druhých i seba, ustavičné zdôrazňovanie paradoxálneho základu ľudského konania, hlúpo bolestného a diabolicky presného zla v kauzalite ľudských vzťahov, to všetko sú na kosť odhalené pravdy, skúmané chladným zrakom demystifikátora, ktorý sa trasie tajne za zástenou, trpí ako Boh pri pohľade na žalostný majestát svojho diela.

Zásadný dôkaz o nezmyselnosti bytia človeka je u Tarkovského zároveň potvrdením zmyslu jeho existencie a jedným dychom i oslávením slobody, ktorá ako stav ducha (nezahrňajúci hodnotu voľby) otvára najhlbšie poznanie pravdy a spôsobuje tiež súcit.

Malý zvonár Boriska určite preklína deň svojho narodenia, keď sa opiera o rímsu okna pomaly hnijúcej drevenice, no jeho duša už v tej chvíli obsahuje fakt existencie zvučiaceho zvona, rozhodnutie o veľkosti jeho zápasu patrí jednému z primitívnych bojovníkov, ten väčšinou nie je, ale aj môže byť nositeľom šťastený. Malý zvonár koná práve takto, pretože jeho srdce je na dne sociálnej mizérie síce úplne slobodné, no morálne viazané, oddané obeti. Zvon je základným kameňom „najväčšieho z posolstiev“, ľud i páni sa mu klaňajú, a hoci tvorca skuvíňa v blate, takisto ako plakal nad životom na začiatku, nemennosť stavu ducha ho vedie od uvedomenia Ja až k smrti, od zvona k zvonu, od jednej nádeje k ďalšej, ešte väčšej a to je posolstvo zmyslu. Ale isteže je rozdiel aj medzi nič nerobiacim otrhancom a majstrom odetým v handrách, totiž len nádej premenená v skutok je pilierom ospravedlneného života a materiálna chudoba činných morálnych víťazov nikdy cti neutratí...

Tarkovskij skúma nezhody medzi tiažou tela a vanutím ducha tak, ako aj sám Stvoriteľ, ľahostajne, no prikláňa sa k človeku vždy len s nádejou – je to nakoniec jediné možné východisko z daného faktu už-existencie.

Postavy vždy smerujú k spaseniu, aj keď to často vyzerá, akoby sa práve poddávali definitívnemu zatrateniu – rozplynutiu v hmotárskej nízkosti, zúfalstve z nemennosti sveta i bezvýhodnosti vlastného osudu, totálnej neschopnosti vo svete žiť a vôbec „byť“. Už vonkoncom sa nemôžu považovať za šťastné. No práve ochota k zápasu je zásadnou podmienkou ich vývoja a samotvorby charakterov, ich vnútorného rastu, vyslobodenia sa a úplne nového prijatia samého seba, teda plného nazretia a odovzdania sa „tvárou v tvár“.

Je zrejmé, čo na akte zámeny fascinuje režiséra najviac. Ak chce človek poznať sám seba, svoje možnosti, schopnosti a svoj pravý stav, musí obetovať svoj život. Musí „zomrieť“, aby sa mohol znova narodiť, musí dať „všetko“, aby to jediné mohol dostať. Tarkovského osobný život potvrdzuje hlboké zopätie umelca s touto morálnou axiómou, no absolútne odovzdanie, ktoré sa nedá vydržať až do „šťastnej staroby“, posielala človeka do hrobu rýchlo, duch, ktorý to podstatné už pomenuje, zmierený s poriadkom vecí, vzdáva sa

svetla (po obrazovom zničení „rodičovského domu“ v *Obeti* Tarkovskij umiera), pretože nádej už nie je potrebná.

Hoci tvrdil, že umelec nemusí žiť podľa toho, ako sa dajú vidieť a prijímať morálne princípy v jeho dielach, dokonca že môže ísť čelne proti nim a svojim konaním ich aj popierať (Senecova „chvála chudoby“ písaná na zlatom stole), vyzerá to skôr ako dôsledok jeho lásky k filozofii než ako reálne životné krédo, razil si totiž cestu k smrti v dôslednom zopätí obeť proklamovanej s otvorením srdca obetným nožom vo vlastnom živote, každý jeho „veľký“ film je tak úspešne vykonaným pokusom o „spálenie krídel“.

OBEŤ

Ochota k obeti nie je prvoplánovo samozrejmá, človek si ju musí sám so sebou vybojovať a zdá sa, že jeho zápas sa definitívne môže skončiť až fyzickým zánikom. Nie je teda možné dosiahnuť úplné a uspokojivé spasenie v tomto živote, nedá sa len tak vytrhnúť z kolobehu materiálnej i duchovnej mizérie a „konzumovať“ potom v „raji“ plody Božej lásky, pretože spasenie u Tarkovského viditeľne nerastie v záhrade Božej moci, proces nekonečnej prosby a večnej nádeje, takisto aj akt okamžitého vykúpenia cez spasiteľský čin samotného človeka, to sú najvyššie stupne dokonania. Možnosť „rajského užívania“ stavu realizovanej spásy sa vlastne ani nepredpokladá. Takže na rovinu – šťastie neexistuje.

Nahromadený potenciál energie viery vrcholí u Tarkovského v rozdielnych typoch obete, pričom on sám zásadne neprikladá moralistickú mierku žiadnej z nich. Obeť je tak exhibujúcim vrcholom intimného procesu poznania seba samého a oslobodenia vlastného Ja, táto pomalá premena si je sama sebe cestou i cieľom zároveň, no vždy dôsledne odrazená v nemilosrdne krutom „krivom zrkadle“ desivo podzemnej verzie výkladu „šľachetného dôvodu“, jeho karnevalovej interpretácie vždy „namokro“ prdnutej zo šiatrových dosiek šašom, ktorý sa popri deklamácii „Božieho, len svätého“ nezabudne pohrať s vlastným „pipíkom“.

Záver *Obete*, kde po modlitbe, návšteve a (zápalnej) obeti chorého egoistu prerastá do „vážneho“ významu posolstva úplne diferentný prvok – nádej Maličkého, je podobným príkladom paradoxálneho výkladu jednej pravdy dvoma či tromi spôsobmi odetými teda naozaj v rozdielnych šatách... Zalievanie stromu a horiaci Alexandrov dom sú proti sebe stojace, a predsa identické ciele jednej cesty, ktorou sa do kruhu, ako šváb okolo taniera, motáme všetci...

Tarkovskij dáva celkom zreteľne najavo, že najvyššou hodnotou nie je obeť sama, ale cesta k nej, kontinuálny proces zápasu, ktorého hodnotu si človek nikdy nemôže uvedomiť, pretože ponorený do vlastných časopriestorových súvislostí a zamestnaný formálnym priebehom procesu, žítím života, nereflektuje „zmysel“ či „hodnotu“ svojho konania. Vtedy je však najčistejší, zabúda na fyzický rozmer vlastnej existencie a koexistuje s Duchom na tej istej rovine ako „on mňa poznal“...

Rozdielne typy obetí zvädzajú, samozrejme, k výkladom o ich špecifickej úlohe. Ak by sme však mali klasifikovať jednotlivých obeťujúcich, mohli by sme sa ľahko pomýliť, pretože, ako sme povedali, Tarkovskij stavia svoje charaktery vždy bipolárne a najvyššie protiklady sa stretávajú spektakulárne v krajných miestach – v dvojdomčeku Pána paradoxov. Ten má v rodine aj Máru, boha smrti, ale aj Bakchus či Afrodita sa môžu hlásiť k jeho príbuzenstvu. Jahve a Ježiš Nazaretský usadzajú za rodinný stôl, pochopiteľne, stále ako prví.

Jefimova obeť je teda pohanská, niet v nej zákonného motívu. Človek popiera tiaž hmoty a nato, aby mohol vzlietnuť, obetuje život. Stáva sa slobodným sám pre seba, pretože úplne nečakane a proti všetkým pravidlám spoločenstva doslova vyparatil šialený kúsok. Ak by sa aj nezabil, narazili by ho cez ríť na kôl pre výstrahu ostatným záujemcom o podobné žartíky a takisto aj preto, aby konkrétne už nikdy nevzlietol – pribiť človeka o zem fyzicky je tiež dôležité, ak má byť skutočne otrokom. Jeho zámena bola v každom prípade priama, vedomá a neodvolateľná. Tým sa stáva, samozrejme, hrdinom svojej doby a polobohom ľudstva ako celku. V postave Jefima je oslávená neznáma a zabudnutá časť všetkých generácií, tá „lepšia polovica“ človečenstva, ktorá popri samotvorbe morálneho a priori nikdy zozadu nezafarbí nohavice. Tento Jefimov leonardovský akt (ale aj na Pieninách sa lietalo a mních Cyprián si tam príkazom musel sám krídelká podpáliť, takže aj my, tupci a chudáčikovia, niečo máme) predznamenáva Boriskovu obeť, ktorá vyzerá novozákonne, pretože privádza ostatných do chrámu, k pokániu, prípadne iniciuje „moment“ kolektívnej spásy. Sám Boriska, obrútený na konci filmu okolo kola, parafrázuje obeť Kristovu, lebo doslova stratil svoj život pre ostatných (vskutku je blízko smrti), a tento jeho problém sa bude periodicky opakovať až do hodiny jeho skutočného skonu (spoločná práca s Rubľovom ťažko prinesie niečo iné). Mužik Jefim sa rozhodol vo svojich zablatených válenkách nazrieť Pánu Bohu do okien, Boriska strháva Boha na zem, rozlieva ho v žilách ľudí cez hlahol zvona, oba morálne princípy pritom vychádzajú z blata („kto stavia na národe, stavia na blate“) a oba expandujú k hranici najväčších ideálov humanity.

Stalker je vlastne v tomto zmysle podobnou postavou, pretože jeho sebaobeta sýti duchovne druhých a prebúdza ich do sveta. Ten proti nemu stojí v symbolickom zastúpení pomäteného kňaza moderného, svetského slova a v druhom prípade zasa garanta

vedy, a teda samovraždy súčasnej civilizácie cez techniku, no obaja, Spisovateľ i Profesor, sú fatálne na dne, zúfali a potrebujú od neho pomoc. Presne tak i svet, ktorý vytvorili. Stalker, nový a skutočný Kristus, druhýkrát zostúpený, znova zjavený a stále a akosi zákonite nerozpoznateľný, odumiera zaživa. Podobne obetoval svoju dcéru a zdá sa, že Boh, ktorý tentoraz ruku obetujúceho nezadržal, prijíma s úľubou túto žertvu. Zato však zostupuje na Martušku priazňou, ktorú zvyknú užívať len ozaj pomazaní proroci... No Stalkerova obeť priamo zachraňuje celý svet, spasením oboch stroskotaných duší vzniká iskra nádeje, že oni teraz ponosú bremeno a obrátia sa novým činom proti vlastnému zlu.

Ťažšie je určovať význam pri výklade hlavných motívov *Nostalgie* – totiž autodafé Domenicovo a Gorčakovova nepredvídaná smrť sú obe spojené na prvý pohľad v podobnej bipolarite individuálnej a kolektívnej záchranu.

Forma zápalnej obeť alebo takej, ktorá je totálne autodeštruktívna, sa nevyskytuje nikde v Biblii (Kristus sa síce nechal ukrižovať, ale vstal z mŕtvych). Jej vykonanie Domenicom môžeme pokladať za akt priam opačný – totiž za vzburu proti Bohu, pretože berie čosi, čo nedal, a na čo teda nemá právo. Jeho sebaobetovanie je viac než flagelantský počin, odkazuje aj na bezcieľny, zúrivy, sektársky fanatizmus, ktorý sa prejavuje v každom náboženstve (sebatryznenie) a ktorý je tiež z hľadiska jednotlivých systematik síce tolerovateľným prejavom, no vždy už redukciou pravej viery, resp. sa pozitívne chápe len v určitých dejinných etapách. Je to v každom prípade najdrastickejší Tarkovského motív a môžeme ho pokladať aj za pokus o popretie „linie lásky“ vôbec, za symbolický, generálny útok na „celú“ kresťanskú kultúru.

Je otázne, či prechod Gorčakova bazénom s horiacou sviečkou (pochodňou nového veku) skutočne prináša ten účinok, ktorý mu Domenico predpovedal („urobiš niečo obrovské“). Či napokon tento akt, ktorý nie je nijakým zmysluplným, resp. „kanonizovaným“ rituálom, nepredstavuje len (prázdny a vykonštruovaný) symbol možného vrcholu ľudskej snahy o dotyk s Bohom – totálne iracionálny výstrelok, ktorý síce s prižmúrením oboch očí vyzerá ako obeť, no je len divadlom pre seba samého (zase na druhej strane, Buddha víťazí až vtedy, keď môže povedať „svedkom je mi len zem“). Dosiahnutie takého výkonu, teda prejav vôle k dokonalému uzatvoreniu okruhu Ja, Boh a Svet (bytie – vedomie – blaženosť),

je podmienené rovnakou vnútornou silou, akú si žiada aj priama zápalná obeť, no tu obe defilujú s rovnakým výsledkom – buď sú totiž ľahostajnými divákmi „ľudia sveta“ (u Domenica jeho ekologicko-divadelná spoločnosť), alebo len Boh sám (u Gorčakova), takže na základe čoho máme predpokladať, že tieto obeť boli videné, prijaté, a teda zmyli ľudský hriech? Zmenili niečo? Nevieme. Môžeme len... veriť.

Ani Domenico, ani Gorčakov svojim obetovaním zásadne naozaj nič nemenia – a to Tarkovskij potvrdzuje tým, že v *Obeti* nakoniec expanduje postavu Maličkého ako pevný bod koncentrácie všetkých siločiar príbehu, jedine táto postava „zachraňuje“, pretože je nositeľkou nádeje do budúcnosti, roztáča koleso „uvedomeného“ života a zato jej vďaka, hoci jej budúcnosť bude a musí byť rovnaká ako minulosť nás všetkých...

Prekladateľka z *Nostalgie* je na konci zničeným človekom a my nevieme, či sa stane matkou. Naopak Alexander, zdeštruovaný na podobnú úroveň ľudskej trosky, vytvára priestor pre nového človeka a jeho existenciálne slobodné vedomie.

Tarkovskij skúma energiu hodnoty jednotlivých obetných aktov, relativizuje ich, stavia do protikladu, no nikdy žiadnej z nich neprikladá pozitívne či negatívne znamienko – nesúdi. Horiaci dom nie je „lepšie riešenie“ než horiaci Domenico, už opäť pracujúci Rubľov nie je viac než podivný bohočlovek Gorčakov, o ktorom sa nedozvieme, či ho neporazilo len kvôli odobratej možnosti ďalších „pokupok“ v talianskych butikoch... Obeť je forma, ako sme povedali, predovšetkým človek a proces jeho odhodlania mení sa k Božiemu obrazu sú tým obsahom, z ktorého vyrastá strom a oživujú sa kvety jeho koruny.

SMŤ

Zrodenie a zánik majú u Tarkovského tú istú hodnotu, lebo obe sú z lona nádeje. SmŤ predovšetkým potvrdzuje hodnotu zmyslu ľudského života ako unikátnej udalosti, vzhľadom na ktorú sa fyzické bytie vždy už podriaďuje nároku zámeny, teda prielomu do podobných súvislostí, akými sú aj tie posmrtné – a pretože po smrti už neexistuje konvenčná časopriestorová orientácia a hodnota fyzického jednoducho prestáva existovať, akt veľkej zámeny počas života je zároveň prejavom nesmrteľnosti, straty nároku na fyzické, materiálne, teda profánne idoly (ilúzie), je uvedomením si pravého a jediného možného rozmeru „pobytu“, a tým vlastne prekonaním lži prírody, popretím strachu zo smrti, je nesmrteľnosťou samou. SmŤ tak neberie človeku schopnosť byť v nádeji, a teda ona (nie život) je „nezmyselná“. Potom jediným, pravým „zmyslom“ života je popretie smrti schopnosťou v nádeji byť a zostať až do posledného dňa.

Tarkovského „smŤ“ je prekonateľná ľudským duchom, je možným zdrojom morálneho a priori, zachraňujúceho život. Nebyť plnosti strachu zo smrti, jeho všeobjímajúcej komplexnosti, nebolo by ani veľkosti nádeje, jej neporaziteľnosti či skôr bezhraničnosti, ktorá odkazuje na neexistenciu smrti ako takej, pretože predpokladá takú „prajednotu“, kde všetci aj tak od počiatku „súhlasíme“, inak by sme v absolútnom zmysle vôbec neboli. A v spore, či absolútne sme (Boh existuje) alebo nie (Boha niet), sa Tarkovskij jednoznačne prikláňa k prvej možnosti a to vždy v zmysle axiómy, aj keď cirkev by z tohto obrazu Boha radosť určite nemala. Treba priznať i výhodu našej boľševicko-fašistickej dobe, že totiž umelec dnes môže pekne vymaľovaného cirkevného Boha poprieť bez toho, aby skončil na katolíckom ražni. Čo by za takúto možnosť dal milovaný Leonardo, ktorého dvadsaťtri rokov naháňali milánski mnísi z bratstva Nepoškvrneného počatia Panny Márie kvôli „kacírskemu“ rozloženiu postáv Ježiša a Jána Krstiteľa na obraze *Madona v skalách* – pre jeden prst obrátený inam než tam, kde si to oni priali (druhá vec je, že ich da Vinci svojou maľbou „nasral“ akosi bytostne).

U Tarkovského má smŤ ako konkrétny fyzický akt aj heroizovaný, dalo by sa povedať, „divadelný charakter“, vždy však napadnutý skrytým výsmechom, ktorý akoby proces zániku nadľahčoval, re-

lativizoval jeho „veľkosť“ (to preto, lebo on sám, Tarkovskij, je tým hrbáčom, ktorý porazil Zarathustru).

Otto sa zaoberá „večným návratom“, tým „opakujúcim sa divadelným predstavením“, ktoré má človek zažívať po každej nasledujúcej reinkarnácii. Pretože jednotlivé obdobia fyzického pobytu sú nespojité, človek sa vždy uvádza do podobných súvislostí a zápasí s rovnakými ilúziami. U Otta, ktorý sa „o tieto veci zaujíma“, je zrejme tendencia k nenávratu, teda snaha o také dovriešenie existencie, ktoré by nenútilo ducha hľadať možnosť včlenenia sa do hmoty ešte raz a dávalo mu – už definitívne slobodnému – signál na návrat do prajednoty veľkého súhlasu, do raja „prvého hýbateľa“. Ale zase na druhej strane, aj (vôbec) netrpieť telesnou existenciou, hoci sa v nej duch už raz nachádza, takisto patrí k dokonalosti dovriešenia, ako si ju zrejme predstavuje Otto. No tak utrpením nedokonalých, ako aj netrpením osvietených malo by sa prísť vždy k rovnakému výsledku, veľká úloha ľudského ducha sa dá naplňať rôzne, treba nazerať a popritom tiež vidieť.

Sama nesmrteľnosť ducha večným návratom nestráca, existuje predsa pamäť, štruktúra archetypov, kráľovstvo matiek – tie všetky môžu človeka priviesť k spomienke na minulý život. (Ignat si pri zbieraní rozsypaných mincí spomína na podobný výjav, ktorý „už raz bol“ – následne dráždi predstavou, že sa mu zjaví anjel v horiacom krikú, mŕtvy Teofan sa zjavuje Rubľovovi a zachraňuje ho, žije v obraze a pritom je už duchom, anjel Otto na rozhraní telesnej a „astrálnej“ existencie vstupuje k Alexandrovi, aby ho zasvätil a zároveň upozornil, že zámena je nevyhnutná a pravé poznanie je prvotné v zmysle úlohy.)

BOH

Boh má u Tarkovského pozíciu, ktorú na jednej strane vyjadruje Alexandrov oneskorený vzťah k nemu – teda najskôr uznanie deperonalizovaného (žiadalo by sa povedať „panteistického“) princípu, zhmotňujúceho sa v magických zjaveniach, v diskrétnych posunoch fyzicky možného, a potom na strane druhej úlohu osoby, individuálneho partnera, na ktorého sa človek obracia v stavoch (nie len) najvyššej úzkosti a ktorého dotyk je celoživotným vykúpením. (V *Obeti* sa realizácia tohto „styku“ predpokladá dôslednosťou raného splnenia nočného sľubu, v *Nostalгии* Boh dokonca prehovorí.) Ani jeden z týchto božských majestátov však nie je u Tarkovského nijako poistený – magický veľmajster Otto aj tak dáva prednosť Pierovi della Francesca, teda viac-menej dogmatizovanej, novozákonnej mravnosti, a Alexander spáli svoj dom a zničí svoju rodinu tak, že Matka bude žobrať, čo Boh v Novom zákone v žiadnom prípade od človeka nepožaduje. Takže môžeme povedať, že oboch týchto bohov zvierá v paprčkách ako handrové marionety skutočný Tarkovského Boh a tým je predsa „Boh filozofov“, ktorého najväčším tajomstvom je, že chvíľu je a potom zase nie je, ako sa mu v jeho neskonalej milosti „zachce“...

Mária je čarodejnica, a predsa má na oltárikú Krista a eucharistické relikvie a pred jej domom sa preháňajú ovce, symboly „Jeho“ vykupiteľského diela. Môže byť Pannou, a predsa sa Alexandrovi oddá hneď, len čo ju o to požiada. Je to dvojité Matka, jej synmi by mohli byť tak Satan, ako aj Mesiáš. Boh, ako sa zdá, je v jej prípade ľahostajný voči mravnému nároku, dôležité je, že ona vyrovnáva protikladné sily sveta, a tak ho udržuje v chode.

Tarkovskij niekedy pomenuje Boha priamo (*Rubľov*, *Nostalgia*, *Obet'*), inokedy ho nazýva Matkou (Domenico) alebo ho zahŕňa ako zhmotneného Ducha do hávu Zóny v *Stalkerovi*. Veď čo je vlastne *Stalkerov* príbeh, ak nie obraz človeka, ktorý hľadá Boha. V možnosti zhliaďnuť ho zoči-voči každý z nás uhne. Ak je Mojžišov dialóg s Jahvem metaforou o priamom styku s najhlbším archetypom ľudského ducha, ukazuje sa, že moderný človek už takého „ponoru“ schopný nie je, prežitie ozajstnej „účasti“ je nám definitívne odopreté.

Takmer všetky postavy sa k Bohu vzťahujú, aj keď z nich nikdy nie je cítiť dogmatický cirkevný dych (výnimkou je Kirill). Tarkovskij je

skôr skrytý heretik, ako sme povedali „panteista“, novoplatonik či rafinovaný člen valdenskej spoločnosti než verný syn cirkvi. (Domenicov syn obehne farára roztvárajúceho náruč, mních Kirill je stelesnením Satana, hoci je z Cirkvi, Gorčakov nepočuje Boží hlas v rozpadnutej katedrále, teda už nefunkčnej cirkevnej ustanovizni.) Nielen kresťanský Boh má u Tarkovského miesto, takisto sa objavujú stopy niektorých východných filozofických systémov, ktoré alternujú Boha iným princípom (tao), a tie akoby v posledných filmoch prerastali do stále väčšieho významu.

Nakoniec – človek sa u Tarkovského tiež môže stať Bohom. Stalker nasýti a pretvorí Spisovateľa a Vedca, doslova „zrodí“ nových ľudí, Domenico sa posadí na trón a vzdá sa zaviazanosti k hmote a Alexander sa ako Stvoriteľ skláňa k modelu svojho domu strácajúcemu sa v blate, teda „vesmírnej matérii“. Aj Chlapček je zasiahnutý svetom a jeho krv je fyzickým dôkazom prebiehajúcej apokalypsy, aj keď v obraze zrkadla sú fasády budov neporušené – Boh trpí s ľuďmi zvnútra, odtiaľ Andrejovo i všeobecne ľudské trápenie...

Vzťah človeka k Bohu je veľmi tesný, niekedy sa zdá, že obaja splývajú v jednu bytosť, no to len na chvíľu a akoby hneď potom mala nasledovať smrť alebo úplne „nové ráno“.

MUŽ, ŽENA, SEX

„Utrpenie a pasívne znášanie utrpenia sú výsledkom straty organickej schopnosti prežívať slasť.“ (Reich)

Takmer u všetkých Tarkovského postáv sa sexuálna porucha viac alebo menej prejavuje, prinajmenšom sa ozýva v rôznych typoch manifestácií. Kultúrno-civilizačný faktor prekrýva v bojujúcich charakteroch prirodzený pud prírodného sveta, zdroj neporušenej orgazmickej kapacity a vytvára priepasť medzi už vždy neurotickou snahou o vyrovnanie sa s vlastnou existenciou a svetom konzumovaných slasí. Od Andreja Rubľova po Alexandra je režisérovi svet galériou postáv s narušeným vzťahom k sexu.

Ženám pripisuje Tarkovskij jednoznačne hystériu a jej následné afekty ako jedinú možnosť konverzie sexuálnej frustrácie do spoločenskej adaptability. Takmer niet u neho pozitívnej ženy, u ktorej by sa neprejavila zakrývaná dysfunkcia pohlavnosti (Bláznivá, Manželka Stalkera, Matka a Manželka v *Zrkadle*, Matka v *Obeti*). Výnimku tvorí Prekladateľka v *Nostalгии*, tá však nechce byť matkou, takže jej zdravie je otázne. A dievča v *Zrkadle*, ktoré je azda predsa ešte len pannou, a teda je platonickou ilúziou. Mária z *Obete* je viac vykonštruovaným symbolom než ženou, o ktorej by sa dalo reálne hovoriť. Vodopád významov, ktoré prináša, takmer znemožňuje odhad jej „ženstva“ – je čistá alebo perversná, nevedomá, len telesná, divo spirituálna, či všetko v jednom? V každom prípade hovorí o nej ako o ideále ženy by bolo nerozumné, lebo je deprimujúco škaredá a pôsobí výsostne asexuálne. Aj keď jej spôsob súložie zrejme spôsobuje Alexandrovi nezmernú slasť. Takže jediná „zdravá a normálna“ ostáva slúžka Júlia v *Obeti*.

Druhým extrémom, u Tarkovského ojedinelým, je apetencia ženy, ktorá sa prejavuje za akýchkoľvek okolností a len – chce... (Marta v *Obeti*). Ona je zrejším protikladom Márie (napriek tomu, že uzatvára Noc „tiež magickým“ obradom, keď nahá vyháňa sliedky z chodby domu, čím podľa ľudovej povery odkláňa dom od zlých duchov), jej súlož s Lekárom je egoisticky cieleným aktom, zameraným na seba a vlastné prežívanie rozkoše. Tak stoja proti sebe koitus ako konzumácia (Marta a Lekár) a koitus ako záchrana (Mária a Alexander).

Tarkovskij kombinuje a mieša vlastnosti žien s kontradiktickými signálmi ich správania (presne podľa života), a tým buduje hlboko

pravdivú „dramatickosť“ svojich ženských postáv. Bláznivá síce plače nad potriesnenými múrmi chrámu a nie je „hriešnica“, aj keď nemá šatku, no za slaninu okamžite prijme prostitučnú rolu a ešte na jej obhajobu napľuje svätcovi do tváre. Matka v *Zrkadle* síce „čaká“ na svojho muža a je mu duchovne verná, levituje, keď je on s ňou, no Lekárovi by sa oddala okamžite. Či naozaj predáva náušnice alebo prišla na návštevu kvôli nepotlačiteľnej apetencii, nie je úplne jasné. Je jemná a citlivá a zároveň je to žena tyranka, ktorá sa presadzuje takmer ako muž (obvinenia Jelizavety Pavlovny), je hrdá a tvrdá, nebojí sa a pôsobí chladne. Reakcia na susedino dieťa by svedčila o frigidite.

Stalkerova manželka obetovala zdravie svojej dcéry, aby sa v živote nenudila, chcela žiť výnimočne. Za svoje pravé dieťa pokladá Stalkera, ktorý nie je schopný ju sexuálne uspokojiť, no ona svoj neurotický postoj rozpúšťa v deviantnom vzťahu, ktorý odkazuje na incest. Ukája sa asexuálnou projekciou syna, no pretože Stalker je jej muž, ide vlastne o masochistický vzťah (najlepšie sa to ukáže v afekte na začiatku filmu, to, čo predvádza na dlážke pri Stalkerovom odchode, by žena s nerozvráteným pohlavným životom nikdy nespravila).

Stalkerova dcéra Marta zrejším znetvorením pohlavných orgánov, teda absenciou akejkolvek nádeje stať sa ženou, získala parapsychologické schopnosti, ktoré ju uprednostňujú pri prielome do oblasti individuálnej duchovnej slobody. Avšak táto predstava, akokoľvek imponuje svojimi spirituálnymi obzormi a možnými bielomagickými výkonmi, je len obyčajnou ľudskou mizériou, najhlbšou tragikou a vyslovene amorálnym, teda dokonale katarzným posolstvom.

Prekladateľka hľadá umiestnenie pre svoj prirodzený telesný nárok, z ktorého chce zároveň skonštruovať zásadné ospravedlnenie existencie ženy ako takej, ale hlavne seba samej. Teda hľadá zmysel svojho života a všetkých žien – už vždy bez ohľadu na dieťa. Tarkovskij ju dovádza do pozície akejsi životnej penzistky, ktorá si už len „ide kúpiť cigarety“ – aj keď zo záveru nie je úplne jasné, či to práve nie je začiatok jej novej cesty k modlitbe pod Madonnou dell Parto.

Matka v *Obeti* jedného milovala a druhého si vzala, evidentne to viedlo k vyššiemu zisku. So svojím nutkavým hysterizmom intervnuje do štruktúry Alexandrovho sveta, lebo stále očakáva simultánne (sexuálne) uspokojenie – adekvátne tomu materiálnemu (prirodze-

ne, očakáva ešte niečo ďalšie, tisíce iných vecí, lenže ani Hospodin by ich nedokázal pomenovať)... Neuspokojenosť tejto ženy je možným zdrojom mimoriadne tenznej Alexandrovej nálady, jeho „horror feminae“ prerastie do apokalyptickej vízie konca sveta a je taký silný, že môže byť aj zdrojom kolektívneho bludu zúčastnených.

Máriin orgazmus vyrovnáva absenciu slasti u Matky, mor jej frigidity, tváriaci sa počas Noci ako univerzálna deštrukčná vízia sveta, končí sa metafyzickým aktom prekonania zemskej príťažlivosti (v rámci prizemnosti telesnej slasti) a nástupom denného svetla, teda už vždy nového života.

Najdôstojnejšie sa so svojou sexuálnou apetenciou vyrovnáva Júlia, ktorá zrejme čaká na „príležitosť“ a nikdy túžbu neprezdí, až nakoniec uvrhne v zlosti na zem tácku s riadom. Tento prejav je však taký sympatický, pretože vlastne „čisto“ ženský a hlavne nezaťažený chorobným predpokladom, až môžeme o Júlii povedať, že je to azda „najkrajšia“ Tarkovského žena. Jej obrana dieťaťa a potlačená apetencia voči objektu lásky (teda intelektuálna kontrola) to dosvedčujú. Sympatie k nej môžu ešte vzrásť, keď si všimneme Matkinu ironickú poznámku pri Ottovom príchode: „Júlia, tvoj miláčik prichádza.“ Znamená to, že táto žena v sebe tají veľmi zaujímavé oblasti, ktoré by stálo zato odhaliť. No práve takéto ženy bývajú zvyčajne tými poslednými v zadných traktoch väčšiny ľudských sídiel a to Tarkovskij s úškrnom nezabudne zdôrazniť...

U mužov je sex problémom, s ktorým zápasia neprestajne. Vyrovnávajú sa so svojou neschopnosťou prežívať slasť. (Keďže ide o chronický prvok mužských charakterov, je to zrejme motív výsostne autobiografický. Svedčila by o tom naviazanosť na matku, chýbajúci otec, hypersenzibilita, režisérova osobná uzavretosť, zjavná mizogýnia...)

Rubľov a Boriska libido sublimujú – maliarova sexuálna vlačnosť je citeľná v scéne s pohankou Marfou (láska má byť bratská), hoci ho sex prirodzene atakuje (nie je teda patologickou osobnosťou), o čom by mal svedčiť symbol horiacej kutne. Rubľov nie je mužom, odmieta túto úlohu. (Otázne je, či nie je ženou. Scéna bozkávania Danilových rúk je azda prejavom priateľstva a pokory pred autoritou, možno však aj prejavom nepriznaného vzťahu.)

Boriskova zajakavosť a hysterizmus odkazujú na všetky minulé i budúce nenaplnené želania, komplexy a sklamaná, takže sa dá veriť záverečnému obrazu, v ktorom Rubľov objíma Borisku ako

syna – aj on zrejme čoskoro konvertuje a pôjde podobnou cestou ako mních sám. K pohlavnému šťastiu mu to, samozrejme, nepomôže ani trochu (hoci treba myslieť aj na to, že sexuálne praktiky stredovekých mníchov boli rôzne, v určitých spoločenstvách či „šťastných dobách“ sa vzťah k sexu do cností nezahŕňal).

V *Zrkadle* sa Rozprávač sexu akoby vzdáva, z postavy odčítame depresívno-melancholický stav a zrejmu nechúť k slasti. Je to určite jeden z dôvodov, prečo sa s ním Manželka rozvádza. To, že váha s vydajom, je jasným dôkazom jej otázky: Mám opustiť tohto asexuálneho muža a súložiť s iným, alebo mám počkať, či sa nezmení? Rozprávač mal v detstve lásku, pred ktorou sa hanbil, vzrušovala ho svojim exhibujúcim erotizmom, no on sám pred ňou zlyhával (skrýva sa, kloní hlavu). Bola omnoho väčšia a pevnejšia než on. Takmer by sa dalo uvažovať o spätnej, fyzicky nadsadenej projekcii ženy, ktorej sa „treba báť“, ktorú nemožno dosiahnuť, lebo je „veľká a silná“ (čo je neurotický ekvivalent „zakázaného“ pojmu „sexi“). Je neporaziteľná a smeje sa každej snahe o pokorenie. Spolu s večne nedosiahnuteľnou matkou (ktorá „do konca života“ unikala k vlastne „fiktívnemu“ otcovi) je to dostačujúci základ neskoršieho negatívneho vzťahu k ženám.

Stalker takisto nie je mužom v sexuálnom zmysle, jeho sexualita je dokonale sublimovaná, je to zrejme impotentný hysterik, mizogýn podliehajúci nenávisťným afektom (reakcia na frivolnú ženu v krásnych šatách). Žije s manželkou, do ktorej si projektuje matku.

Spisovateľ upadá do spánku príliš často (predsenilný symptóm?) a navyše sa „ožiera v domčeku“, je teda určite sám. V jeho živote boli „vzťahy“, ale iba v časoch, keď bol ako-tak slávny (klobúk na aute frivolnej ženy), teraz sa „vytratila inšpirácia“ a zostal len strach zo smrti. Možno ešte tak namiesto Vianoc sa u neho objavuje chuť obetovať na oltári boha Onana.

Profesor nespáva so svojou manželkou, nosí opasok a k nemu traky. A „fešnú“ čiapku s brmbolcom. Rutinnú povinnosť za neho plní jeho nadriadený. On sám zasúva akurát tak falický valec do ťažkej vagíny megabomby (maternice matky Satanovej), no aj keď ju nakoniec odhodí, skrutku-rozbušku si predsa len pedantsky vyberie von a schová do vrečka (akože na pamiatku, do vitríny), takže ihneď rozpoznáme ďalšieho poctivého onanistu.

Gorčakova môžeme podozrievať z homosexuálnej predispozície a Domenico je zrejme senilný. Napriek tomu, že básnik zanecháva

doma tehotnú manželku a má sterilné sexuálne predstavy (odkazujú na incest s matkou), vzdáva sa ponúkanej možnosti slasti s krásnou ženou a ospravedľňuje sa mystickým spojením s tragickým osudom ruského umelca, ktorý zasa chápe svoje „postavenie“ ako submisívne a vlastne homoeroticky. Možno ide aj o skrytý odkaz na tradíciu ruskej intelektuálnej a umeleckej elity, tých „ruských kniežat“, ktorí sa vždy pokúšali o spásu Ruska a medzi ktorými bola „náklonnosť“ akýmsi sprievodným sociologickým faktorom (napokon, kde nie je, všakže?).

Gorčakov nemôže byť „dominantným“, ako to vyžaduje Prekladateľka, lebo aj po najmenšom náznaku agresie sa mu pustí z nosa krv, a sex je u muža predsa len útok. Ide o jednorazové zlyhanie či je to stará známa „osudová“ predurčenosť k nemožnosti?

Otázne je, či v oboch prípadoch samovrážd nemôžeme pomýšľať aj na alternatívny dôvod – na vrchol procesu odcudzenia sa všetkým, každému, aj sebe... a neschopnosti ďalej tento náklad niesť. To by mohol byť dostatočný zdroj autodeštrukčných tendencií (Alexander sa chce pred Máriou zastreliť, hoci už je koniec sveta)...

Otto je tiež zrejme senilný, aj keď „má známosť“ s Máriou, ale tu sa predpokladajú iné motivácie vzťahu a jeho úplne odlišná realizácia, možno sa spolu pri kávičke a koláčiku veľa nasmiali...

Lekár ukája svoju apetenciu zdravým spôsobom, ale predsa len je to inteligent a v krízovom období „stredného veku“ zisťuje, že sa nechal oklamať orgazmickým tlakom (zlákala ho hra s Matkiným závojom). Jeho predchádzajúci spôsob existencie mu pripadá ako „prehra“, preto sa teraz chce realizovať vo funkcii riaditeľa kliniky v Austrálii, zrejme bude následne konzumovať veľa čokolády namiesto „tých vecí“ a zomrie ako tučný farmár s bolestnou spomienkou na „hrdinského“ Alexandra, ktorý „vždy vedel, čo chce“...

Alexander je neurotik s výraznými hysterickými črtami, závislý od obrazu matky a tú si projektuje do manželky (už „večný“ motív Tarakovského, jeho „vanitas“), je to tiež femininny slaboch, „papuča“. Vrcholom jeho slabošskej neurózy je halucinačná predstava konca sveta, vďaka ktorej sa dostáva k nie neurotickému koitu, ktorý ho zrejme zbavuje pasívnej pozície a patologických závislostí. Ak sa však vôbec dá takto pekne hovoriť o slobode bláznov a svätcov...

INÉ MOTÍVY

Deň a Noc majú rovnakú hodnotu, nikdy sa nedá povedať, čo je reálne, čo výmysel, sen, čo len denná fantázia alebo iracionálny, metafyzický symbol narušeného ľudského vnímania.

Zdá sa však, že sa atribúty Noci pevne viažu na konkrétne zdroje osobnostných rozporov jednotlivých postáv tak, ako ich potom vidíme v divadle Dňa. Majú však vyššiu hodnotu práve preto, že odkazujú na komunikáciu s „kolektívnym nevedomím“ a tak navádzajú k riešeniu osobnostnej krízy podľa signálov archetypov. Je to teda dialóg s Bohom či najvyšším Ja, ktoré sa v Noci zrkadlí, aby jeho žiara sýtila zdroje variabilných duchovných energií. Sen má potom veľmi špecifickú úlohu, lebo v ňom sa človek môže poradiť s mŕtvymi, vidieť krajinu detstva, prežiť slasť v matkinom náručí. Jedine vo sne, zdá sa, môže človek urobiť zásadné rozhodnutie a zvrátiť vývoj situácie vo svoj prospech – teda spoznať sa a na základe toho kráčať v smere slobodnej cesty života.

Motív spálených kníh, ktorý prestupuje Tarkovského filmy, sa viaže k jeho presvedčeniu, že „slová stratili význam, treba mlčať“. Svet ako záhrada sa rozpadol, dochádza v ňom k barbarskému zlu (*Rubľov*), alebo sa človek sám rozhodne zničiť svoj predchádzajúci život, jazyk, praobraz domova, a tak spáli knihu vlastnou rukou (*Nostalgia*). Knihy, ktoré sa menia na popol, a slová bez významu sú popretím jazyka, nosného prvku reflexie, základného kameňa ľudského ducha. Sú zobrazením „horiaceho Krista“, pretože na počiatku bolo Slovo... odtiaľ možnosti výberu pre každú ľudskú dušu, individuálna či kolektívna apokalypsa, koniec života, alebo ako názorne predváža mytologický vták Fénix, „povstanie“ človeka v zmysle jeho znovuzrodenia a tak „vytiahnuť sa za vlasy“ je cieľom každého bojovníka z Tarkovského živých drám.

Podobne sa k motívu všeobecného zmaru „vecí ľudských“ viažu obrazy zničených či nefunkčných chrámov, do ktorých sneží. Neexistencia kupoly, teda symbolu neba, raja, trónnej siene „všetkých svätých“, je dôkazom cyklického uzlenia ľudského hriechu, beznádeje a nie spásy, defilé kolektívneho pudu k všeobjímajúcej skaze smrti.

Jednotlivé postavy sú poznačené hmotným princípom (poruchy verbálneho prejavu, vyrážky na perách), ľudia padajú v najsvetlejších miestach podlahy, zeme, po ktorej kráčajú, tiež sa šmyknú,

zakolísajú a zem si ich pritiahne, teda vždy ich zneisťuje v snahe po odpútaní a upozorňuje tak na hmotný rozmer ich existencie.

Hmota človeka pokoruje, no môže ho i povýšiť (opitý mužik váľajúci sa v bahne ako zviera a Boriska v tej istej situácii, keď nachádza správnu hlinu na zvon, ktorý je pre ľud „duchovnou bytosťou“)...

Zápasiaci charakter sa obyčajne nemôže pohnúť z miesta, nevie, ako ďalej, má strach, zároveň sa správa iracionálne, je egoistický a orientovaný väčšinou na „dielo“ – len vzťah k nemu zakladá tézu individuálnej morálky človeka v boji o svoju záchranu. Až keď „zástava“ dostúpi vrcholu (spánok alebo afekt), až potom, keď sa človek naozaj presvedčí o svojej poctivosti voči dielu (vždy na hranici totálnej prehry), uvoľní sa Diablovej obruči a vzniká „nová pravda“, ktorá je dôkazom skutočnej zámeny fyzickej existencie človeka za jeho pravú, čiže duchovnú podobu.

Tarkovskij chápe svet takmer podobne ako Herakleitos (štyri základné živly), len stále k nemu „dohľadáva“ postavu prvého hýbateľa. V obraze sa živly ustavične prestupujú, ich vzájomná súčinnosť je často prekvapivá a iracionálna (požiar v *Zrkadle*), a ak sa prejaví, ľudia sú väčšinou bezbrannými divákmi. No obraz prírody je tak žiarivo teistický, že by to stálo za samostatnú knihu výkladu o milujúcom uchopení, artistnom stvárnení a priamom „tvorení“ prírody v rovine jasného dôkazu absolútnej spätosti človeka s jemu prirodzeným svetom a azda i tvorcom, ktorým je Boh.

No práve proti nej, „matke“, stojí človek, teraz vlastne produkt technickej civilizácie a jej obeť zároveň. Len technika, tento civilizačný klin medzi prírodou a človekom, používa mikroskop ako palicu a priviedla svet na okraj zničenia. Jej dysfunkčnosť sa prejavuje tak v sovietskom štáte (*Zrkadlo*), ako aj v jeho zástupnom symbole (mesto v *Stalkerovi*), no aj vo vyspelejšej kultúre (*Nostalgia*), aby napokon smrtonosne exhibovala v konzumnej spoločnosti (Švédsko ako vrchol možností západného sveta). Technika má vždy jednoznačne negatívny aspekt (transformátor vysáva Zónu, prezident oznamuje atómovú vojnu cez televíznu obrazovku) a človek s ňou nevie a nedokáže mierovo koexistovať, doslova ho ničí (i keď by sa dalo hovoriť o možnostiach synonymickej zámeny slov „technika“ a „veda“). Aj tak však napokon – v nezlomnej viere a nádeji, že život zvíťazí – bude musieť „technológia“ podľahnúť procesnému rozvratu v sebe samej, lebo sila nič neznamená a zákon sveta nemožno oklamať, preto nakoniec uvoľní „pracovný stôl“ jedno-

duchému rybárskemu náčiniu, suchý strom opäť zakvitne a bude o príbeh viac...

Postavy filmov by sme mohli rozdeliť na tri základné typy: víly, čarodějnice, anjeli, duchovia (a „astrálne telá mŕtvych“), potom duchovní ľudia alebo prinajmenej „bojovníci o svoj charakter“, o duchovné určenie, čiže zápasníci s hmotou – a nakoniec materializovaní, obyčajní smrteľníci, ktorí nevidia za horizont každodenná a len konzumujú svoju existenciu, ako to robia zvieratá (aj keď ony väčšinou bez porúch správania).

Prvá skupina pomáha druhej, vedie ju, kým tretia skupina prepadá zatrateniu. Morálka tu pritom nehrá dôležitú úlohu, dôležitá je duchovná aktivita v akomkoľvek smere – aj negatívnom (mních Kirill je dôkaz nutnosti byť vypätým a svojbytným, jedno kým, spíjať sa, opíjať do nemoty, jedno čím, poéziou, alkoholom, mocou, umením, len byť, a ak iba „prašivým psom“, tak potom rozožratý červami na smrť, a ak duchom v človeku, tak vždy len Kristom, nikdy nie menej!).

Je jedným z prvkov Tarkovského veľkej hry skrytých významov, že nadprirodzené bytosti zanechávajú hmotné stopy, zatiaľ čo hmotári, práve naopak, nenechajú po sebe nič, vari len tú pozíciu v zmysle bariéry, s ktorou tí poctivejší museli zápasiť.

S tým súvisí aj postavenie „tvrdých“, teda tých, ktorí sa prispôbili životu, vedia v ňom chodiť, užívať a tendenčne predstierať, čiže „dobro sa orientujú“, samozrejme, kvôli zisku („dajú si zaplatiť každý poryv svojej predajnej duše“), majú ambície a, pochopiteľne, elán (hmotný kontrapunkt k nádeji). To sú tí, ktorí stratili možnosť rastu, čaká ich „len smrť“, pokiaľ v nej už každodenne vlastne nežijú...

A ešte sú tu deti (tie majú u Tarkovského výnimočnú úlohu spasiťelov a vyznáčov pravdy, hlboko a najpresnejšie cítiacich bytostí, čo je vlastnosť nehanebne ukradnutá Dostojevskému) a duše dospelých, čo sa im podobajú, väčšinou už nemajú nič, len fyzický pobyt na zemi a stále tú nanovo vymodlenú nádej... Sú schopní lásky, mäkkí a slabí, naivní a nie zo sveta, sklamaní, skeptickí, pochybujúci a väčšinou mimo akéhokoľvek hmotného ideálu. To sú ľudia, ktorých „Zóna prepustí“, lebo oni ako jediní majú ešte rozmer zahŕňajúci hodnoty rastu a premeny. Sú zárukou záchranu sveta...

Niektoré postavy majú fixnú ideu, ktorá je z hľadiska ich súčasnej situácie ireálna alebo na hranici možného, na čiare medzi známou skúsenosťou so svetom a novým, väčšinou zlomovým zážitkom. Se-

baobetný výkon poskytuje „nový príklad“ (Gorčakov v bazéne), no až dokonaním tvorivého aktu stáva sa viac než cvičením v zotrvaní, teda iným ľudským rozmerom, rozšíreným priestorom na „kolektívnu spásu“ v zmysle najväčšieho diela, aké je možné. Jednotlivec vlastnou odvahou láme steny konvenčnej reality a prestupuje do sveta, zobúdz sa...

U Tarkovského je však pravidlom, že takýto rozmer nie je úplne samostatnou, nezávislou abstrakciou, akýmsi avantgardným racionálnym konštruktom pre plošné očarenie idey chtivého diváka – naopak, je dobrovoľným pádom v zmysle priznania sa k archetypálnej hĺbke bytia a jej obradnosti, väčšinou odetej vo formálnom šate aktuálnej prítomnosti, je vyjadrením pochopenia základného i súčasného konfliktu zároveň, nájdením absolútneho riešenia (teda cesty spasenia) a popritom sa stáva aj aktom definitívneho zmierenia, teda oslobodením, za ktorým je – ako si myslíme – už len prázdno a vanúci duch, alebo teda pre optimistov „šťastie“...

Modely krajín a domov, pomer „malého“ k „veľkému“, to všetko sú pasce „nových významov“, voda v sieti, nápis $1 + 1 = 1$ zase paradoxy odkazujúce na nulitnú hodnotu hriechnej karteziánskej povýšenosti, ako aj na hĺbku taoistického zmierenia protikladov. Model a realita splyvajú ako Deň a Noc, no zároveň poskytujú jeden druhému nové, neantagonické, hoci jasne kontradiktické pozície (Chlapček je stvoriteľom malého domu, ktorý je taký istý v rámci jeho optickej veľkosti ako Alexandrov dom z pohľadu Boha – a kto povie, ktorá optika je objektívna? – je teda bohom, no zároveň je „malý“ oproti skutočnému Stvoriteľovi). Ako sa dá skutočnosť pomenovať a odlišiť od zdanía? Podobné otázky kladie prítomnosť zmenšených modelov a v pomere k nim prichádza zneistenie pravých veľkostí skutočných predmetov.

Reflexiu a zrkadlenie používa Tarkovskij často. Vždy akýsi odraz svetla tancuje na skle, hadí sa po hladine rieky, aj v hustom daždi sa vytvára sústredený, živý vír svetla, žiara ohňa presvecuje dlaň, po výlach a anjeloch zostáva stopa zrazenej pary, ktorá sa stráca, a „aktivitu miesta“ preberá silný, svetelný bod. Starej žene sa zjaví za zrkadlom mladá tvár, ktorá sa jej podobá, listie živých stromov sa odráža v Leonardovom *Klaňaní* práve v mieste, kde tróni na „dreve“ maľovaná koruna stromu... To všetko sú znaky vnútornej väzby, čohosi viac, než je len fyzikálny odraz či kinematografický efekt, kontinuita tej istej tváre na inom človeku, zrkadlenie tvári, ich záměna – čosi neuchopiteľné

sa opakuje bez ohľadu na spriaznenosť či, naopak, nesúvzťažnosť rodovú a krvnú, vyjadrenie hlbokého princípu, ktorý sa nedá vysvetliť logickými prostriedkami, ktorý ruší náš pokoj z konvencie a ustáleného, „dohodnutého“ vnemu – a práve tá hra zrkadlenia odkazuje na neistý základ tajomstva zrodenia. Svetlo priťahuje, pohlcuje, odráža, môže poskytnúť akýkoľvek obraz, ktorý viaže človeka s tými najspodnejšími prúdmi jeho vedomia a ducha sveta ako celku.

Ottova teória večných návratov, ktoré sa opakujú v reži divadelných predstavení, má zväzdať Alexandra k postaveniu „nadčloveka“, teda k pochopeniu faktu biologickej existencie ako účelu v sebe samom a k prijatiu tejto nemennej pravdy ako základu „budúceho“ prekonania materiálneho sveta nástrojom úplne novým, totiž ozajstným „nadčlovekom“, už bez podporného systému Boha, akéhosi praktického panteistu, ktorý k nerealizácii Zla v sebe a cez seba nepotrebuje príkaz k úklonu od autority, navyše od tej s totálne zdevastovanou mravno-morálnou základňou (cirkev).

Alexander túto úlohu prijíma, aj keď prechádza fázou viery v „Boha zjavenia“, aby sa vzápätí oddal bláznovstvu, ktoré môže byť cestou tak k svätosti, ako aj k veľkej skepse, tiež k „prijatému veľkému smútku“ – k „Bohu filozofov“, ktorý nemá tvár. A odtiaľ už je k úplne novému človeku rovnako blízko ako na psychiatriu.

V Ottovej poznámke, že ho zaujíma trpaslík, ktorý porazil Zarathustru, sa možno skrýva snaha upozorniť Alexandra, aby „nič veľké“ neočakával, aby nežil v presvedčení, že stvorí nový vesmír, novú a dokonalú ľudskú pravdu, lebo tak ako Zarathustra, ktorého trpaslík usvedčil z pýchy, aj Otto v úlohe malého (sediaceho pevne na zemi) dokáže Alexandrovi, že za jeho veľkou ideou stojí len potlačený (zmenšený), nespokojný človek, muž bez schopnosti byť šťastným a urobiť takými aj ostatných okolo seba. Ale kto rozsúdi, čo je lepšie a viac, šťastný občan F. M. Dostojevskij, inžinier mostných konštrukcií, príležitostne obchodník s mydlom, vatou a krémom na topánky, otec rodiny a vážený člen cigarového klubu, po nociach „hnusák“ (veď vieme, o čom je reč), alebo ten, ktorého ako Dostojevského poznáme? Quo vadis, domine? Kam musím...

Porucha stvorenia však človeka neospravedlňuje v žiadnom z jeho činov a tam, kde sa objektívna apokalypsa zamieňa za individuálnu úzkosť zo slasti, je potrebné zničiť zdroj poruchy, konštrukciu idey, odhaliť sa počas Noci, vrátiť sa... a stať sa samým sebou, sám sebou spasený...

Tarkovskij využíva „vizuálne hry“, ktoré zneisťujú divákovu orientáciu v priestore. Postava, od ktorej kamera švenkom prechádza k ďalšej postave, sa zrazu objaví v smere jazdy kamery – akoby lietala – a tak to vyzerá, že sa hrdina v krátkej chvíli dostal „za zrkadlo“, že sa pohľadom skúma nielen v rovine materiálneho obrazu, no predovšetkým preniká do „astrálnej projekcie“ svojho Ja. Vzniká tak dojem iracionálneho efektu v autentických súvislostiach, ako aj predpoklad otvorenosti skutočného priestoru pre človeka, alebo aspoň neexistencie naozaj obmedzujúcich časopriestorových súvislostí. Človek je otvorená možnosť, slobodná voľba, a to stále a vždy.

Vo filmoch *Andrej Rubľov* a *Nostalgia* sa tento vizuálny efekt stáva samostatným výrazom, metaforou nepostihnuteľnosti sveta ľudským vnímaním, ale aj dôkazom akejsi zásadnej „opustenosti“ postáv. Keď sa totiž obracajú s naliehavým slovom k niekomu, ukáže sa, že hovorili do prázdna, prípadne sami k sebe. Takto Tarkovskij zaplňa výjav „energetickým napätím“, ktoré neustále premieňa aj pomocou výrazne „nátlakového“ výtvarného prejavu, ten vždy v nových uhloch záberu pomaly jazdenej kamery uhrančivo zasahuje oko a spolu s hlbokým literárnym obsahom replík, preduchoveným herectvom shakespearovskej intenzity prežívania dviha kvalitu obrazu, obsahu, a teda filmu ako takého na úroveň svetovo najlepších diel.

Kinetickosť média využíva ako obsahovú vlastnosť, prejav samotného materiálu, ktorý je ochotný sa „vystaviť“ len za tých presných podmienok, teda keď je ustavične nahliadaný akoby zo všetkých strán a v miernom pohybe. Takže celý Tarkovského obdivovaný „pohyb“ vyzerá ako nevyhnutnosť, ktorú si látka sama, jej „srdce také, aké je“, pri svojej interpretácii žiada.

Obsedantnosť pohybom je pre Tarkovského charakteristická, málokto vo filme dokázal zlúčiť dva antagonické prvky, totiž vnútorný, obsahový princíp, ktorý je vlastne a priori inhibujúci, s formou, ktorá musí byť nutne exhibujúca, aby bola pozerateľná, príťažlivá, teda aby bola „kinematografická“. Takže hoci jeho poslanstvo sprevádza neatraktívny dej, špecifickým a neprestajným pohybom kamery vizualizuje tie najpodstatnejšie obsahové prvky, ktoré sú vyjadritelne len mimotextovým zjavením. Veci sa ukazujú v procesuálnosti síce fyzicky registrovateľnej, avšak tajomstvo uchopenia je v tom, že len maximálne sústredenie a odovzdanie sa látke nám postupne odhaľuje stále nové roviny „vnútra“, takže „obsah“ vyvíera úmerne koncentrácii našich poznávacích schopností a výšky stupňa ich

rozlišovacích znalostí (inteligencia, skúsenosť, poznanie, duch), jedine tie môžu zabezpečiť rozkrytie a dešifráciu symbolov, metafor a jednotlivých kultúrnych kódov tak, aby boli vskutku prijaté a mohli sa stať hodnotným vnemom, vplyvom, postupne rastúcou zmenou v duši prijímateľa...

Sledovanie Tarkovského filmov by sme mohli prirovnať k listovaniu knihou ikon, kde pri laickom pohľade sú všetky obrazy rovnaké, tematika zrozumiteľná len plošne, rovnako ako radostná farebnosť, avšak srdce ikony nám zostane skryté, pokiaľ nie sú splnené špecifické podmienky.

Pri „postupnom“ skúmaní diela, ktoré je založené aj na „malej zmene“, sa nám odhalí obraznosť takej mohutnej, archetypálnej symboliky, naivnej prirodzenosti, rafinovaného racio-matematického kalkulu a autentického moderného výtvarného názoru, že sa nevyhnutne ponárame do stále nových (predovšetkým autoafirmačných) výrokov o prijatí sveta ako celku či zmierení so životom, aký je... No to je len začiatok „veľkej premeny“, katarzia nás vedie k objaveniu vždy hlbších súvislostí a vzťahov k nám samým, ako sa na jeho filmy dívame, takí sme. To je veľký výsledok hlavne pre film ako médium, pôvodne jarmočná radovánka dosiahla vo svojich najvyšších výsledkoch úroveň literatúry.

Jedným z tých „rafinovaných kalkulov“ je aj konanie postáv v dlhých záberoch, ak si ho všimame pozorne a nepodľahneme tlaku prvotnej explikácie, vidíme figúry, ktoré nielen akoby trpeli neurotickými tikmi, totiž len postávajú a obzerajú sa, stále sa zohýňajú a robia polkroky, prejdú do hĺbky poľa a zasa sa vrátia, otočia sa, sadnú si a vstanú a hneď si ľahnú... No spoznáваме predovšetkým bojovníkov, veľké charaktery v napätí medzi dvoma brehmi nad priepasťou, kývajú sa nie preto, že by váhali, ale z dôvodu strašnej bitky medzi hmotným pudom a hlasom svojho ducha. A pritom nepoužívajú ani zbrane, ani nie triešť gestuálnych efektov či dokonca žánrové barličky, nie, všetko je čisté ako Kristovo ľavé oko, vesmirne chladné ruky tvorcu sochajú v čase vždy pravdivé podoby ľudskej duše.

Z hľadiska formálnej analýzy filmovej reči je zaujímavý ten zvláštny prvok „pomalého a minimálneho diania“, ktoré je ustavične v toku, mení sa systematicky a takmer nepozorovateľne (aj za cenu rizika, že si väčšina divákov nahustený obsah jednoducho „nevšimne“). Tak si látka sama vynucuje elitný typ pozornosti, akoby sa totiž za slúžene zahaľovala vzhľadom na hodnotu svojich tajomstiev.

V *Obeti* sa dajú rozoznať tri stupne farebnosti materiálu, tak vznikajú nové kontrapunkty v obrazovom vyjadrení, súvislosti, ktoré si postupným, podvedomým priradovaním a triedením znakov „posolstva“ vytvára divák sám. Zárukou „mnohovýkladu“ je už vždy archetypálna kvalita obsahových motívov, prevedená do interakcií príbehu, teda apriórna závažnosť každého slova a obrazu voči základným nábožensko-filozofickým témam aktualizovaným metaforickou cestou v konaní postáv a obrazovom vyjadrení. Práve schopnosť konvertovať archetyp do jednoduchého výrazu – bez poškodenia umeleckej hodnoty – je základom Tarkovského geniality, v unikátnej, umelecky cennej ceste rozpúšťa strnulosť tézy či dogmy do hlboko ľudského konania, tu vyrastá jedna z najvyšších hodnôt jeho tvorivosti...

Logika svetelného zdroja Tarkovského nezaujima, vychádza predovšetkým z „vnútornej pravdepodobnosti“ jednotlivých scén, momentálneho stavu či psychickej nálady postavy, svetlo odráža „ducha“ jeho hrdinov. V dlhých záberoch, ktoré sledujú putovanie postavy krajinou, chodbou, uzavretým priestorom, sa svetlo mení, dovŕšuje hrdinov výraz, je nositeľom emočného náboja a zároveň má symbolickú hodnotu. Svetlo takisto poskytuje možnosti výkladu a hlavne sa nikdy nevnučuje, skôr ponúka, láka, táto zdanlivá neutralita však zakrýva znak vysokého majstrovstva – jednoduchosť. V schopnosti byť jednoduchým sa u Tarkovského spája možnosť individuálneho výrazu s čo najprirodzenejším vyjadrením pravdy o stave snímaného objektu. Jednotlivé svetelné nálady sa menia podľa vnútorných dispozícií, nezávisia od „zmeny obrazov“ v zmysle „kánonu“ technického scenára...

Môžeme hovoriť o zásadných rozdieloch v použití svetla a farby, napríklad v *Zrkadle* je Rusko či jeho snová interpretácia zachytená akoby cez leonardovské „sfumato“, farby sú teplé, tóny mäkké, línie sa strácajú v rozptýlenom svetle, prevláda žltohnedá až červená, farby ruských ikon. Predmety vystupujú zo šerosvitu a žiadajú si svetlo, a keď ho dostanú, zažiaria. Oproti tomu v *Nostalgii* je ten istý snový materiál prevedený do farebne redukovaného, tvrdého, kontrastného obrazu.

Zvuk je rovnocenným partnerom svetlu, farbe a ostatným formotvorným prostriedkom. Tarkovskij zaplňuje zvukovú stopu do posledného detailu, často zvuk dokonale vyjadruje realizmus scény, zatiaľ čo obraz akoby sa sústreďoval iba na symbol samotný (Gorčakovov

prechod bazénom, Noc v *Obeti*). Jeho filmy sú preplnené zvukmi, ktoré vnímame len akosi druhoplánovo, no predsa plasticky dotvárajú atmosféru, dávajú jej celkom nový, svojbytný charakter, ktorý obraz dokáže len naznačiť. (V *Obeti* neprestajne húka siréna veľkej lode, je to vlastne „trúbenie na rohan“ označujúce koniec sveta i príchod Mesiáša zároveň.)

Tarkovského krása je krásna tým, že pochádza práve z najväčšej, teda „ľudskej pravdy“, že je v nej tá istá kvalita obsahu ako v stvorení či smrti. Sú to však otázky a tajomstvá života, ktoré sa v jeho filmoch zrkadlia najviac. Takže zvolajme znovu, ako na pohrebe milúčkého Il'ušocku, „hor sa na lievance“ a ešte aj trikrát „urá“ Tarkovskému.

Literatúra

- Achmatovová, Anna: Vrcholiaca luna.
(Preložil Ján Zambor) Tatran, Bratislava 1989.
- Berdajev, Nikolaj A.: Duše Ruska. Petrov, Brno 1992.
- Biedermann, Hans: Lexikón symbolov. Obzor, Bratislava 1992.
- Bergier, Jacques – Pauwels, Louis: Jitro kouzelníků.
Svoboda, Praha 1990.
- Delumeau, Jean: Strach na západě ve 14. – 18. století.
Argo, Praha 1999.
- Dostálová, Ružena: Byzantská vzdělanost. Vyšehrad, Praha 1990.
- Figes, Orlando: Lidská tragédie.
Beta – Pavel Dobrovský a Jiří Ševčík, Praha – Plzeň 2000.
- Figes, Orlando: Natašín tanec – kulturní dějiny Ruska.
Beta – Pavel Dobrovský a Jiří Ševčík, Praha – Plzeň 2002.
- Franzen, August: Malé církevní dějiny. Zvon, Praha 1992.
- Gurevič, Aron: Nebe, peklo, svět. H&H, Jinočany 1996.
- Jílek, František: Muž z Vinci. L. Horáček, Paseka, Praha 2003.
- Jung, Carl Gustav: Duše moderního člověka.
Atlantis, Brno 1994.
- Keffer, Jan: Syntetická magie. Trigon, Praha 1991.
- Kolektiv: Slovník biblické teologie.
Velehrad – Křesťanská akademie, Řím 1991.
- Kratochvíl, Stanislav: Psychoterapie – Směry, metody, výzkum.
Avicenum, Praha 1987.

-
- Kyralová, Marie: Ignác z Loyoly. Zvon, Praha 1992.
- Lao-c': Tao-te-ting. CAD press, Bratislava 1994.
- Lazarev, Viktor: Styl a kultura. Odeon, Praha 1989.
- Liehm, Antonin: The most important art.
University of California Press, Los Angeles 1977.
- Molnár, Amedeo: Valdenští. Kalich, Praha 1991.
- Montefiore, Simon S.: Stalin, na dvoře rudého cara.
Beta – Pavel Dobrovský a Jiří Ševčík, Praha – Plzeň 2004.
- Morus, Lewinsohn, Richard: Světové dějiny sexuality.
Naše vojsko, Praha 1992.
- Největší malíři – život, inspirace a dílo, č. 60: Andrej Rublev.
Inverze, Praha 2000.
- Neumann, Stanislav K.: Dějiny ženy.
Otakar II. a Knižní Klub, Praha 1999.
- Nový biblický slovník. Návrat domů, Praha 1996.
- Pondělíček, Ivo: Stárnutí: osobnost a sexualita.
Avicenum, Praha 1987.
- Rahn, Ewald – Mahnkopf, Angela: Psychiatrie.
Grada, Praha 2000.
- Reich, Wilhelm: Funkce orgazmu. Concordia, Praha 1993.
- Ryś, Grzegorz: Inkvizice. Mladá fronta, Praha 2004.
- Spencer, Colin: Dějiny homosexuality.
Slovart, Bratislava 1999.
- Studený, Jaroslav: Křesťanské symboly. Olomouc 1992.

-
- Sväté písmo Starého i Nového zákona.
Spolok svätého Vojtecha, Trnava 1998.
- Tarkovskij, Andrej: Collected Screenplays.
Faber and Faber, New York 1999.
- Tarkovskij, Andrej – Končalovskij, Andrej: Andrej Rubľov.
Východoslovenské nakladateľstvo, Košice 1977.
- Tarkovskij, Andrej: Denník 1970–1986.
Větrné mlýny, Brno 1997.
- Tarkovskij, Andrej: Sculpting in time.
University of Texas press, Austin 1998.
- Tarkovskij, Arsenij: Kniha trávy.
(Preložil Teodor Križka) Slovenský spisovateľ, Bratislava 1989.
- Tinková, Daniela: Hřích, zločin, šílenství v čase odkouzlování světa.
Argo, Praha 2004.
- Vasari, Giorgio:
Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů (II).
Mladá fronta, Praha 1998.
- Vondráček, Vladimír – Holub, František:
Fantastické a magické z hlediska psychiatrie.
Columbus, Bratislava 2000.
- Zvěřina, Josef: Teologie Agapé. Scriptum, Praha 1994.



IGOR KOVÁČ

SVETLO V CHRÁME

(meditácie nad filmami Andreja Tarkovského)

Ako svoju prvú publikáciu vydalo nakladateľstvo

Uptown Production

Sputniková 8, 821 02 Bratislava, Slovenská republika

uptown@zutom.sk

Bratislava 2005

Jazyková korektúra Daniela Števčeková

Grafická úprava Jakub Meisner

Tlač COLOR PRINT

Táto kniha vychádza ako samizdat a je nepredajná.