

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM**

**2015 – 2018**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Božena Vorobjová**

**Filmová řeč ve filmu Východní a Západní Evropy na  
příkladech Tarkovského Stalkera a Wendersova Nebe nad  
Berlínem**

**Praha 2019**

Vedoucí bakalářské práce: Doc. Petr Kaňka

**COMENIUS UNIVERSITY PRAGUE**

Bachelor Full-Time Studies

2015 – 2018

**BACHELOR THESIS**

**Bozhena Vorobyeva**

**Film Language in East and West Europe on Tarkovsky's  
Stalker and Wenders Wings of Desire**

**Praha 2019**

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

Doc. Petr Kaňka

### Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Božena Vorobjová .....

## Poděkování

Mé poděkování patří Doc. Kaňkovi za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnoval.

## Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá filmovou řečí děl, vytvořených tvůrčími osobnostmi západní a východní kinematografie, zkoumá závislost filmové řeči na etnologických kontextech a znaky oblasti mytologii ve filmu. Na základě tohoto výzkumu zjišťuje příbuznost kultur.

## Klíčové pojmy:

Archetyp, film, filmová řeč, mýtus, sémiotická analýza, západní a východní kinematografie.

## Abstract

This bachelor thesis deals with the film language of pieces created by artists of West and East Europe, studies the dependence of film language on ethnological contexts and mythological signs in the film. Based on this research, it defines affinity of the cultures.

### Key words:

Archetype, film, film language, myth, semiotic analysis, Western and Eastern cinematography.

# OBSAH

ÚVOD.....	8
1 MÝTUS .....	10
1.1 Mýtus ve filmu Nebe nad Berlínem .....	15
1. 2 Mýtus ve filmu Stalker .....	22
2 FILMOVÁ ŘEČ V MYTOLOGICKÝCH FILMECH .....	27
NEBE NAD BERLÍNEM A STALKER.....	27
2.1 Filmová řeč Nebe nad Berlínem .....	27
2.1.1 Shrnutí .....	41
2.2 Filmová řeč Stalkera.....	43
1. 2.1 Shrnutí.....	85
ZÁVĚR.....	89
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ .....	91

## ÚVOD

Zájem o zkoumání projevů různých kultur s cílem jejich porovnání je přirozený, protože umožňuje pochopení člověka a vyvážené zhodnocení potenciálů těchto kultur. Aktuálnost zkoumání filmové řeči s kořeny v kultuře východní a západní Evropy se objasňuje nesrovnaností hodnocení potenciálů, z něhož vyplývá civilizační opozice Západ – Východ. Rusko jako obrovský geopolitický region, vytlačený na periferii centrů civilizací Evropy a asijských regionů (Jihozápad a Východ), představuje zvláštní kulturní entitu pro zkoumání, protože je ovlivněno těmito poli, což je půdou ke kulturnímu rozporu mezi tak zvaným Západem a Východem Evropy. Jak se tyto rozdíly projeví v tvorbě velkých umělců kinematografa 20. století německého režiséra Wima Wenderse a ruského režiséra Andreje Tarkovského? Jestli tyto rozdíly mají vliv na koncipování estetik vybraných děl?

V průběhu zkoumání formálních a estetických zákonitostí složek mytologických filmů *Nebe nad Berlínem* Wenderse a *Stalker* Tarkovského v závislosti na historických a etnologických kontextech se budeme snažit verifikovat hypotézy:

Hypotéza č. 1: Filmová řeč děl vytvořených tvůrčími osobnostmi západní a východní kinematografie je ovlivněna etnologickými kontexty.

Hypotéza č. 2: Oblast mytologie je u obou kinematografií užívána ke konstruování symbolické řeči.

Hypotéza č. 3: V mytologických filmech nalezneme specifické znaky, které nás odkazují na archetypy mýtů, u nichž lze pojmenovat náboženské a filosofické kontexty.

Výzkum bude zahrnovat širokou škálu nejrůznějších humanitních oborů, metody komparatistické a sémiotické analýzy a hipotetiko-deduktivní metodu. Vlastní část práce bude obsahovat: hlubinnou definici mýtu; pojmenování stop mýtu ve filmech a jejich strukturální jednotky; zjištění kulturně-historických kontextů, v nichž autorské mýty vznikaly; analýzy filmové řeči filmů.



Přínos práce shledáváme v interpretaci filmové řeči děl, která sice pochází z rozdílných kulturních kontextů západní a východní Evropy, ale spojují je archetypy mytologie. Dale práce pojmenovává duchovní kořeny ve filmu konstruovaných světů a jejich orientaci filosofickou a sociální. Práce přináší analýzu přesahových obsahů filmů a jejich humanistická poselství publiku.

# 1 MÝTUS

„Mýtus je jeden z ústředních fenoménů v dějinách kultury a nejstarší způsob koncipování okolní skutečnosti a lidské přírody. Mýtus je prvotní model jakékoliv ideologie a synkretická kolébka nejen literatury, ale i ostatních druhů umění.“<sup>1</sup> Totální přítomnost mýtu ve všech oblastech lidské kultury všech dob je všeobecně uznána badateli. Zřejmé je, že existuje početné množství interpretačních přístupů k definici mýtu. V dané práci se především budeme opírat o ty dominantní rysy mýtu, které jsou zařazené do tří interpretačních modelů: existenciálně ontologického, kulturně sémiotického a sociálně komunikačního. Každý z těchto modelů vyděluje určité formální a obsahové aspekty mýtu a jim příslušné funkce.

Existenciálně-ontologické paradigma interpretace definuje mýtus jako formu bytí, a to v různých od sebe se lišících filozofických kontextů od období klasického až po období postneklasické. Nejvhodnější definicí mýtu pro nás bude ta, již nabízí A. F. Losev: „[...] logicky, tj. především dialekticky, [mýtus] je nezbytná kategorie vědomí a bytí vůbec [...]“<sup>2</sup> protože celkem zahrnuje základní myšlenku jiných myslitelů a také umožňuje nazírat na mýtus jako na něco, co vyjadřuje bezpodmínečnou lidskou potřebu a schopnost neustálého překonávání starých a formování nových systémů představ transcendentálního charakteru o pravé skutečnosti pro dosažení zvláštního stavu existenciální plnosti.

Mýtus je starý jako sama kultura a je součástí veškerých sociálně-kulturních jevů a stojí u jejich zrodu. V rámci sémiotického přístupu se kultura pojímá jako komunikační systém, prostor k výměně informací, vznikající a zhmotňující se ve formě znakově symbolické, tedy kulturní jevy jsou vnímány jako znakové systémy. Francouzská strukturalistická sémiotika popsala zvláštní znakovou povahu mýtu. Podle názoru R. Barthes má mýtus tutéž trojčlennou strukturu, jakou má znak, ale specifikum mytologického diskurzu spočívá v tom, že mýtus se jeví jako sekundární sémiologický systém. Struktura mýtu jako sekundárního znakového systému se staví podle modelu jazykových vztahů, proto mýtus je systém modelující stejně jako jazyk. J. M. Lotman formuluje fundamentální myšlenku pro mytologické výzkumy v tom, že sekundární

---

<sup>1</sup> MELETINSKIĀ, E. M. *От мифа к литературе*. Москва: Российский государственный университет, 2000, s. 5. ISBN 5-7281-0095-3.

<sup>2</sup> LOSEV, A. F. *Диалектика мифа*. Москва: Азбука, 2014, s. 7. ISBN 978-5-389-07840-6.

modelující systém uměleckého typu konstituuje svůj vlastní systém denotátů<sup>3</sup>, tedy obraz světa se vším množstvím hodnot a představ, který komunikuje s okolním prostředím a navzájem se s ním ovlivňuje. V koncepci C. G. Junga mytologie má spojení s nevědomím, protože oba jsou projekcemi matrixu archetypů lidské psychiky. Mýtotvorba je těsně propojena se strukturami kolektivního nevědomí a je zvláštní etapou v dějinách lidského vědomí a kultury.<sup>4</sup> Mýtotvorba je činnost tvůrčí, autonomní, a proto jí chybí racionalita – pracuje s jakýmsi původními formami lidského vědomí a myšlení a vytváří potenciálně nekonečné množství významů na základě těchto univerzálních obrazců. Rumunský religionista M. Eliade<sup>5</sup> zkoumá společnosti, ve kterých je mýtus „živý“ ve smyslu, že nabízí lidem vzorce k napodobování a tím vypovídá o významu lidského života. Eliade hovoří o „velkých mytických tématech“, které se „neustále opakují v mlhavých hloubkách podvědomí.“ Stejně jako psychoanalýza i strukturalismus tvrdí, že existují konstantní mechanismy myšlení, přítomné ve všech kulturách, jež produkují univerzální sémantické obrazy. Kulturně sémiotická interpretace za použití komparativně-historické metody umožňuje odhalit společenské, náboženské tradice a zjistit specifické vlastnosti příslušných kultur v každém konkrétním období.

Barthesova<sup>6</sup> studie mýtu jako jevu komunikační povahy má přínos nejen v chápání ve vztahu ke kultuře, ale také má zásadní vliv na sociologický směr interpretace mýtu, který vznikl v rámci sociálně filozofické myšlenky na konci 19. a na počátku 20. století (K. Marx, É. Durkheim). Mýtus u Barthes je jakákoliv ideologická řeč, je redukován na jakékoliv formy znakových vztahů. Mytologické obrazy světa se neustále mění v průběhu společenských dějin, nové mýty navazují na starší a vznikají pod vlivem sociálně politických a ekonomických podmínek, tím mýtus nabývá statusu sociálního faktu. A takto vzniká pojem sociálního mýtu, který v širším smyslu chápání zahrnuje všemožné druhy mýtů ve společnostech. Skrze interpretační a sociálně komunikační paradigma budeme nahlížet na mýtus jako na součást sociálních procesů, jenž je schopen kodifikovat a sakralizovat tradice, normy a pravidla života ve společnosti, také reprodukovat, upevňovat nejstabilnější sociální vztahy a reprezentovat všechny systémy vztahů sociální reality za použití analytické metody.

---

<sup>3</sup> LOTMAN, J. M. *Внутри мыслящих миров*. Москва: Азбука, 2014, s. 6. ISBN 978-5-389-08742-2.

<sup>4</sup> JUNG, K. G. *Архетип и символ*. Москва: Канон+, 2015. ISBN 9785883734556.

<sup>5</sup> ELIADE, M. *Аспекты мифа*. Москва: Академический проект, 2014. ISBN 978-5-8291-1670-5.

<sup>6</sup> BARTHES, R. Mýtus dnes. In: *Mytologie*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-865-69-73-X.

Výše uvedená hlubinná definice mýtu jasně dokazuje, proč je vhodné zkoumat mytologické filmy pro stanovení formálních a estetických zákonitostí tvorby v závislosti na historických a etnologických kontextech: mýtus je univerzální sociokulturní fenomén proměnlivé podoby a lidská psychologická či intelektuální konstanta. Proto dalším krokem našeho výzkumu bude určení zásadních strukturálních mytologických jednotek, etnicko-náboženských mýtů filmů *Stalker* a *Nebe nad Berlínem* a také témat a idejí, které zakládají obsahové a formální hodnoty těchto filmů.

Kardinální rys mýtu je v uchopení podstaty věci skrze její genezi.<sup>7</sup> Hlavní vnitřní smysl veškeré mytologie je odhalení nějakých univerzálních vzorových jevů či procesů, „počátků“. Místo a čas jejich reprezentace jsou označeny jako *zvláštní*, stojící před počátkem empirického času. Tím pádem mytologéma „počátku“ nejen vysvětluje původ a počátek světa, ale také konstituuje kosmický a sociální řád a formuje systém světonázorových a behaviorálních souřadnic. Kosmogonické mýty vyprávějí o sakrálních událostech epochy prvopočátků a definují „počátek“ jako činorodý moment střetnutí Chaosu a Kosmu, věčné přeměny všeho, tj. jako moment obnovení cyklů. Prvobytný mýtus se drží cyklické koncepce času v důsledku sakralizace přírodních cyklů a tvoří základ mytologické ideje věčného návratu. „V kontextu kosmogonie a kosmologie odráží věčný návrat cyklickou povahu kosmu, předvedenou v různých sakralizovaných modifikacích. Ve své lidské dimenzi se „věčný návrat“ konkretizuje jako problém nekonečného vzniku, věčnosti, smrti a nesmrtelnosti atd. A tak vidíme, že každý jedinečný jev opakuje v sobě strukturu univerza. Mytologéma „počátku“ podřizuje si gramatiku posloupnosti narativních událostí, kompozici mytologického vyjádření, sděluje status sakrálности nejen Času, ale i Prostoru, který je prezentován ve formě univerzálního modelu „Centra“ – osy světa. Symbolické významy Posvátného Prostoru se odvíjejí v sémantickém horizontu kultury a jsou reprezentovány obrazy, jako jsou chrám, město, dům. Takový aspekt sémiotické úvahy o prostoru v textu lze podmíněně nazvat fyzikálním. V případě uvažování o prostoru v podmíněně matematickém aspektu říkáme, že prostor je souhrn homogenních objektů. Tímto způsobem zkoumá umělecký prostor J . M . Lotman: „Pojmy ‚vysoký‘ – ‚nízký‘, ‚blízký‘ – ‚daleký‘, ‚otevřený‘ –

---

<sup>7</sup> MELETINSKIĀ, E. M. *Поэтика мифа*. Москва: Академический проект, 2012. ISBN 978-5-8291-1318-6.

‚zavřený‘ se objevují jako materiál k budování kulturních modelů s obsahy neprostorové povahy a nabývají významů ‚hodnotný‘ – ‚nehodnotný‘, ‚dobrý‘ – ‚zlý‘, ‚vlastní‘ – ‚cizí‘.<sup>8</sup> Na pozadí těchto konstrukcí vznikají významné ojedinělé případy prostorových modelů vytvořených nějakým textem či skupinou textů“. Taková opoziční vlastnost strukturálních vztahů chronotopu aktualizuje binární logiku, jenž je součástí budování mýtu jako nástroj mýtotvorby (C. Levi-Strauss).

Zatím jsme prozkoumali základní strukturální jednotky mýtu a v tomto kontextu jsme se dotkli definice mýtu kosmogonického, jelikož výrazně obsahuje rysy mýtu jako takového a tvoří základ autorských mýtů filmů. Kromě toho, zkoumaná díla obsahují i jiné druhy mýtu, a to jsou eschatologický, soteriologický a hrdinský.

Eschatologický mýtus je takový, který předpokládá obrazné vyličení budoucnosti, případně konce světa. Eschatologické mýty o chaotizaci kosmu, o posledních věcech, o konci světa se opírají o modely mýtů kosmogonických. Kosmogonické mýty o cyklické změně epoch, včetně výrazné koncepce „počátků“ a idejí postupující „degradace“ Kosmu, přímo ovlivnily vznik eschatologických mýtů. Ve skutečnosti však žádná eschatologická tradice nehovoří o „konečné smrti vesmíru“. Všechny známé eschatologické příběhy hovoří o blížícím se zániku stávajícího vesmíru a o následném vzniku nového, lepšího světa, „zlatého věku“, prostřednictvím blížící se katastrofální transformace světa (válka, celosvětové otřesy atd.). Katastrofismus je jednou z hlavních složek eschatologické transformace světa jako formy očekávání uskutečnění sociálního a kosmického ideálu.

Eschatologické učení tvrdí, že jednou dojde k apokalypse, doprovázené četnými kataklyzmaty a zázraky (ohně z nebe, vzkříšení mrtvých, zjevení andělů), po které přijde Království Boží na Zemi, kde každý bude přebývat ve stavu blaženosti a bude bezprostředně komunikovat s Bohem tak jako kdysi před pádem rodu lidského ve ztraceném ráji. Přesto, že biblické mýty jako by vyprávěly o skutečných událostech jako, deklarují čas lineární a historický finalismus, podmiňující křesťanský eschatologismus, však postapokalyptické události popsané v evangeliích mají přísně sakrální charakter a zcela zachovávají sílu paradigmatu, tj. základní strukturu mýtu: mytologéma „ztraceného

---

<sup>8</sup> LOTMAN, J. M. К проблеме пространственной семиотики. In: *Семиотика пространства и пространство семиотики: труды по знаковым системам XIX*. Тарту: Тартуский государственный университет, 1986, s. 442.

ráje“ vnitřně je blízká mytologémě „zlatého věku“, jež se pokaždé vrací na počátku obnoveného cyklu. Z pozice křesťanského učení je idea věčného návratu v antickém chápání omezující. Křesťanství nazírá na ni jako na nesmyslný koloběh, jako na myšlenku, která vsazuje člověka do závislosti na biologických cyklech, určuje jeho věčnou tělesnost, což brání jeho duchovní proměně. Křesťanství řeší tento problém idejí návratu do věčnosti, jehož důsledkem je proměna stavu bytí Ducha přes opuštění lidské tělesnosti a jeho konečné dosažení statusu věčnosti.

Překážkou ke vstupu do věčného Království Božího na začátku nových časů je prvotní hřích, který je přirozenou součástí každého člověka od narození. Soteriologie jakožto teologická nauka o spáse člověka z hříchu učí, jak se vrátit do původního stavu jednoty s Bohem, kterou měl ve ztraceném ráji. Postava Ježíše Krista má primární vliv na soteriologii, protože se zjevil lidstvu za účelem její spásy. V západní a východní teologické tradici se klade důraz na různé aspekty Ježíšova života, a tak vznikají rozdíly v definování cesty ke spáse. Jelikož Ježíš „se zjevil jako člověk, aby tak udělal z nás Bohy“ (svatý Atanáš Alexandrijský), tyto rozdíly budeme hledat v nazírání na theosis (zbožštění, vnímání Boha člověkem). Pojetí zbožštění je přítomné jak v pravoslaví, tak i v katolicismu, ale odlišné chápání tohoto pojetí tvoří teologický konflikt, jenž nábožensky rozštěpil Východ a Západ. Jestliže v katolicismu se ztotožnění s Bohem uskutečňuje racionálním duchem ve své intelektuální síle a zbožštění se dosahuje v posmrtném životě (důraz na ukřižování a vzkříšení), pak v pravoslaví se zbožštění dosahuje za života a je cílem „postaveným před tvorem a spočívá v zasvěcení do blaženosti Božstva“<sup>9</sup> (důraz na etickou stránku Jeho života, život samotný, mučení). Theosis v pravoslaví není abstraktní představa, ale teologický princip, založený na rozlišení Božské esence (Otce) a energie (Ducha). Otec je „nevýchozí“, ale prostřednictvím vypouštění energie (emanace), esence ze svého neprojeveného stavu se stává bytím tvárným. „Skutečnost“ energií spočívá v jejich podílení se na tvoření bytí. Z důvodu „skutečností“ energií, se ony „nějak jmenují a jsou myšleny nějakým způsobem“ (G. Palama), a proto mohou být pochopené. Cesta k pozorování Boha skrze jeho energie byla vyvinuta v mystických praktikách hésychasmu. Konečný cíl veškerého konání hésychasty je stanovení božstvem, chápání věčných praktik hésychasmu: smírlivost, „chytrá“ (mlčenlivá) modlitba, askeze, „chytré dělán“ (myšlenky, slova a chování člověka se mají zakládat na spolupráci mysli a srdce). V obou

---

<sup>9</sup> KASTALSKIJ-BOROZDIN, A. K., BELOV, I. *Догматическое богословие*. [online]. [cit.2018-12-15]. Dostupné z: <https://azbyka.ru/otechnik/bogoslovie/dogmaticheskoe-bogoslovie-kastalskij/>.

křesťanských tradicích je dobrovolné obětování se klíčový moment spásy, v duchovním obrození, novém narození pro život věčný bez hříchu.

Mýtus hrdinský nejvíc ovlivnil podobu mýtu filmu *Nebe nad Berlínem*. I přesto, že archetyp kulturního hrdiny tvoří psychologický obraz hlavní postavy filmu *Stalker*, hlavně díky tomu, že archetyp Krista, kterým je *Stalker* především charakterizován, tkví v archetypu kulturního hrdiny *Prométhea*, teorii hrdinského mýtu začleníme do podkapitoly *Mýtus ve filmu Nebe nad Berlínem (1.1)*. A to z důvodu dosažení většího vztahování k tomuto filmu, jenž je mnohem víc ovlivněn tímto druhem mýtu.

## 1.1 Mýtus ve filmu *Nebe nad Berlínem*

Jeden z neznámějších filmů Wima Wenderse *Nebe nad Berlínem* vypráví o jednom z mnoha andělů, žijících ve zchátralém Berlíně, *Damielovi*. V tomto andělském světě neexistuje čas ani fyzické pocity, jenom beztvarý duch a mysl. Andělé puntičkářsky pečují o lidi, sledují je i jejich nejintimnější myšlenky, nejmenší události a navzájem si je sdělují. Jako i všichni ostatní andělé i *Damiel* má na starosti hodně lidí, ale jedna nešťastná cirkusová akrobatka *Marion* upoutává jeho pozornost a nutí ho ještě více litovat nemilosrdného lidského osudu, toužit po sdílení chybějícího pocitu smysluplnosti a naděje a přát si prožít lidský život, sice krátký, ale plný zážitků, stát se částí *Dějin*. Proto *Damiel* vydává napospas svou andělskou povahu, vzdává se svých nadpřirozených schopností a stává se člověkem. A tak se hrdina vypravuje na civilizační misi, potvrzuje právo člověka na štěstí a konstituuje svět, ve kterém je místo pro absolutní hodnoty – dobro a lásku.

Jaký mýtus by nám mohl posloužit jako základní vzorový příběh? Takový mýtus má být kosmogonický a hrdinský zároveň, s tématem vítězství dobra nad zlem, jakým je mýtus o *Prométheovi*. Je to příběh o titánovi, který stvořil člověka a chtěl zachránit lidskou rasu před *Diem*, a oklamal ho tedy tím, že ho donutil vybrat si jako první dar bohům kosti a tuk místo masa. Kvůli tomu, že ho *Prométheus* přelstil, se *Zeus* rozzlobil a udusal všechn oheň na *Zemi*. Lidé museli tedy jíst syrové maso a mrznout. *Prométheovi* to bylo líto a propašoval z *Olympu* oheň v holi a dal jej zpět lidem. Poté, co se to *Zeus* dozvěděl, nechal *Prométhea* připoutat k hoře *Kavkaz* a seslal na něj orla, který se mu každý den vracel vytrhávat játra. *Prométheus* zdědil věštecké schopnosti a věděl,

že nastane pád Olympu. Zeus mu nabízel za prozrazení věštby svobodu, ale on odolal. Po 12 generacích jej osvobodil Herkules a Prométheus se vrátil na Olymp.

Tento mýtus není třeba dělit na kosmogonický ani na hrdinský, neboť činnost kulturního hrdiny má zjevně kosmizující charakter a je korelativní činnosti bohů, kteří stvořili vesmír. „Sekundární kosmizace (ze strany hrdiny) se často uskutečňuje prostřednictvím stejných metod, které se používají jako prvotní (ze strany bohů).“<sup>10</sup> Prométheus porušuje zákon, který existoval dlouho před lidmi, dlouho před tím, než začali uznávat bohy Olympu. Jenže poté, co lidé dostali oheň a Prométheus byl propuštěn, příroda získává dokonalost a Prométheovy činy se ukazují jako legitimní a Diovy – nespravedlivé. Jedná se o přechod z jedné éry do druhé. Pohyb tohoto kosmu získává historičnost, odkloňuje se od stavu příznačného pro mýtus věčné rotace, stavu, který byl pevně zakořeněn v myšlení starověkých lidí a definoval mnoho klíčových pojmů antického náboženství, jako je osud. Mýtus o Prométheovi není typický v tom, že nese zárodky nového myšlení, odlišného od toho starověkého. a to svou představou o probíhání procesů dle evoluční logiky procesů.

Jádrem tohoto mýtu je příběh hrdinské konfrontace mezi humanismem a osvícením Prométhea a tyranii nejvyššího boha Dia, jehož vůle byla zaměřena proti mladé slabé lidské rase, která ještě neuměla uctívat bohy a směřovala k udržení řádu, jenž měl nezrušitelné vazby na osud (moira). Vše, co je v tomto pojmu, je nezměnitelné a nezávislé na svobodné vůli. Moira neznamená jenom osud, je to spíše úděl či podíl, nejsilnější element antického náboženství. Pro antickou náboženskou myšlenku je příznačná představa o „přátelském“ a „spolupracovním“ vztahu mezi bohy a lidmi v jejich společné snaze vzdorovat osudu. Člověk v řecké mytologii je vznešený, snaží se překonat všechno sám a poznat sebe sama, statečně překračuje své hranice a demonstruje svobodu a svou jedinečnost. Statečnost v řecké mytologii pochází z nitra bytosti a patří mezi jeden ze čtyř požadavků na antického hrdinu.

Profil hrdiny v řecké mytologii je pečlivě prokreslen a je jakousi objektivizací lidských vlastností, které umožňují naplno projevit svou individuální povahu a prosadit změny ve světě podle vlastních představ o spravedlnosti, a to vždy navzdory pravidlům a božské vůli. Kategorie hrdiny zahrnuje bohy a lidi. Bůh s profilem hrdiny je kulturní

---

<sup>10</sup> ČERNÁVSKAJA, J. Идентичность на фоне мифа. *Антропологический форум*. 8. vyd. s. 198-224. [online]. [cit. 2018-01-03]. Dostupné z: <https://cyberleninka.ru/article/v/identichnost-na-fone-mifa>.



hrdina. Formování obrazu kulturního hrdiny je logickým důsledkem propojení dvou základních antických kulturních konceptů „hrdina“ a „demiurg“ (tvůrce), tedy důsledkem procesu heroizace tvůrce.

Prométheus nastavuje starodávnou perspektivu „prométheovské“ formy evropské kultury, ztělesňuje ducha či racionální a tvůrčí stránku osobnosti. Jeho osobnostní aktivita je intrapersonálně podmíněna personalogickou orientací. Chápání člověka podobným způsobem prošlo formací v kontextu antické antropologie, raných křesťanských učeních o člověku, formováním personalismu zralého středověku, renesancí a novodobým vědeckým poznáním.

Antický hrdina je člověk osamělý, individualista, „bohoborec“, jehož osud je často tragický. Jeho tragismus má různé příčiny. Mytologické syžety často zobrazují hrdinskou oběť. Idea oběti pronikla do všech náboženství jak starého, tak i nového světa, ale má různé podoby. Prométheova oběť je dobrovolná a odčínující. Takový druh oběti není typický pro koncepci oběti archaika, status, který vylučuje možnost jejího prožívání jako dojemný či žalostný. Vysoká hodnota dobrovolné oběti Prométhea se legitimizuje prostřednictvím humanistických hlavních úkolů a její antropologická interpretace je v souladu s křesťanským chápáním oběti. Český filozof a religionista O. Funda ve své knize *Ježíš a mýtus o Kristu* hovoří o jejich podobnosti: „Prométheus, přikovaný ke skále, je oplakáván ženami a země se třásla a skály pukaly. [...] To vedlo některé badatele k hypotéze, že postava historického Ježíše je veskrze překryta kultem Krista a křesťanskou mytologií, koncipovanou namnoze v závislosti na helénistických mýtech a mysteriích“.<sup>11</sup>

V příběhu o Prométheovi můžeme zdůraznit dvě základní události vyjadřující ideu věčného návratu: obnovení epochálních cyklů skrze hlavní výtvar Prométhea – lidstvo a kulturu; utvrzení nevyčerpatelné tvůrčí energie tvůrce prostřednictvím „věčného“ obnovení a utrpení, metaforicky zobrazené jako „věčné“ ničení „věčných“ jater demiurga. Lze upozornit, že v obou těchto případech koncepce cykličnosti nereprezentuje ideu cyklu jako absolutní, přitom vnitřně není rozporná, protože je nerozlučně spjata s ještě jednou nejdůležitější mytologickou představou o postupující „degradaci“ jakýchkoliv druhů kosmických procesů<sup>12</sup>. Eschatologie mýtu Nebe nad Berlínem vychází z principu neustálého mravního pádu jedince, jehož fáze ontogeneze (individuální vývoj organismu)

---

<sup>11</sup> FUNDA, O. *Ježíš a mýtus o Kristu*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2007, s. 57. ISBN 978-80-246-1276-8

<sup>12</sup> ELIADE, M. *op. cit.*, s. 20.

se aplikují na společnost, aby se tak mohlo hovořit o stejném principu pádu ohledně lidské společnosti v historii. Svět dila se už dlouho nachází ve své fázi „stáří“ a jeho obnovení přichází spolu s duchovním obrozením Damiana, který se obětuje ve jménu odčiňující lásky ve chvíli, kdy a se rodí k pozemskému životu. O cyklické povaze tohoto procesu například svědčí archetyp „věčného“ starce, který, kromě jiného, je personifikací tohoto věčného záměru o světě. Mytologéma věčného návratu mýtu o Prométheovi se zcela zachovává v mýtu našeho filmu a také se vztahuje na dvě věci: epochální obnovení světa je důsledkem projevu svobodné vůle hrdiny darovat svůj život Druhému, aby tak spasil celé lidstvo; a na „návratu z věčnosti“ Damiana do pozemského života, vyžadující od něho prožívat koloběh narození a smrti.

Ve snaze definovat mytologéma „věčného návratu“ dle vzorového mýtu o Prométheovi jsme se dotkli všech zásadních bodů mýtu filmu. Základ mýtu tvoří mýtus eschatologický, soteriologický a hrdinský ;a ten druhý podmiňuje kosmogonický (jako sekundární kosmizace světa). Označili jsme mýtus soteriologický jako za zvlášť stojící, protože podmiňuje etický moment jako příčinu degradace světa, dotváří psychologii Damiana archetypem Krista a určuje předmět spásy – lásku.

V kosmogonických mýtech model světa je velmi důležitý, protože má za úlohu vysvětlit původ světa sakrální událostí doby prvopočátků. Ústřední prostorový model Nebe nad Berlínem je město. Město je místo shromáždění jedinců, domov lidstva. Město se v první řadě objevuje jako svět ve smyslu souhrnu obyvatelného, uspořádaného, kulturního prostoru. Město je inspirativní příklad demiurgické strukturizace prvotního chaosu, proto se jeho obraz uschovává v archaických vrstvách mytopoetického vědomí jako symbol kosmosu a Vesmíru. Volba města jako základního obrazu fyzikálního prostoru perfektně splňuje všechny požadavky autorského mýtu. Obraz města je stejně vhodný jak pro zobrazení prostoru reálného, tak i metafyzického. Obraz města jako prostoru nadčasovosti je zdůvodněn kulturně a je používán v křesťanské mytologii jako další obraz ráje. Obraz města pozemského se navazuje na obraz pekla, a tak výborně rámuje eschatologii mýtu. Volba města Berlína posiluje dichotomii obrazu města posvátného (Jeruzalém) a hříchu (Babylón). Berlín je symbolem ponoření lidstva do největšího hříchu a epochy do svého konce v důsledku všech těch válečných zvěrstev, které i dnes jsou těžko k pochopení. Berlín by měl být tím městem, kterým začne nová doba, protože začátek má následovat po úplném uzavírání cyklu, spása je účelová pouze v případě ponoření do hříchu. Mytologéma „počátku“, vysvětlující původ světa, je

ovlivněna soteriologií. Rysy křesťanského mýtu o spáse, jako jsou vzkříšení, mytologéma „ztraceného ráje“ (na základě dichotomického obrazu města) a volba lásky jako objektu, plnicího funkce kulturního objektů v mýtech o kulturních hrdínech (oheň u Prométhea). To znamená, že zrod světa stojí u Ducha, protože obnovení světa se uskutečňuje prostřednictvím duchovního obrození bytosti přes lásku, což je podmínkou pro vstup do Království Božího.

Na závěr doplníme teorii poznatky, které mají vliv na formování podoby autorského mýtu filmu *Nebe nad Berlínem* v aspektu obsahově formálním a především v estetickém, protože estetika zkoumaných filmů je nejinformativnější zdroj při zobecňování rozdílů ve filmové řeči západní a východní Evropy.

Mytologická idea věčného návratu má různé sémantické nuance. V kultuře doby moderní je tradiční spojovat tuto myšlenku s postavou německého filozofa F. Nietzscheho, který ji aktualizuje a odhaluje její heterogenní podstatu. Nietzscheovo učení „věčného návratu téhož“ je komplikovaným propletením mytických, křesťanských, filozofických a vědeckých pohledů. Toto učení má antický původ, avšak na rozdíl od antických předchůdců filozof již mluví ne o opakování podstaty, ale jsoucna, a to ve dvou aspektech – ontologickém i existenciálním. Nietzsche upřednostňuje imanentní před transcendentálním, přitom je nedává do protikladu, ale ničí hranice mezi nimi: věčnost se objevuje v samém imanentním, které ale nepřichází o své časové limity. Obsah přítomnosti je dán obsahy minulosti, ve kterých se opakují veškeré stránky života, jak ty „zlé“, tak i ty „dobré“. Jako moderní filozof se Nietzsche spíše zaměřuje na existenciální složku svého učení, ze kterého odvozuje morálku, podle níž musí člověk vědomě přijmout koloběh „nesmyslných“ návratů, osud, a vzdorovat mu tím, že také bude neustále umírat, aby se pokaždé objevoval jako lepší bytost. Nietzscheova interpretace smyslu mytologémy věčného návratu je sice nová, ale lze říci, že se vyvíjí v rámci evropského světónázoru, pro který obecně platí, že něco je uznané za pravdivé, pokud tento předmět lze označit za samostatnou významovou jednotku. To znamená, že Nietzsche aplikuje tuto logiku uvažování na „věčný návrat“, protože obezřetně počítá s každou věcí. Wenders také používá mytologému „věčného návratu“ a sakralizuje pozemský dočasný život, pro který stojí za to obětovat božskou blaženost věčnosti. I přesto, že Wenders porušuje původní mýtus o vzkříšení tím, že Damiel se přesouvá na rozdíl od Ježíše opačným směrem z nebe na Zem, stejně apeluje k názoru individualismu jako jisté součásti křesťanství, který mu umožňuje sakralizovat „věčně vracející se“. Počátky individualismu v křesťanství lze

pozorovat na příkladu pojetí humánního, které je především vyjádřeno jako vztah jedné svobodné a samostatné osobnosti k Druhé. Křesťanství je uzlem stanovení humanismu a individualismu. Zdůraznění role osobnosti v křesťanství spočívá také i v tom, že jde o konečnou spásu každé duše, která prochází jedinečnou a neopakovatelnou životní cestou individua, k níž se obrací Ježíš jako konkrétní osoba ke konkrétní osobě.

Nietzscheovo usilování o hledání univerzálních hodnot a orientačních bodů, vycházejících z idealizované minulosti, je podmíněno uvědomováním si systémové krize západní kultury, spočívající v rodícím se masovém vědomí, potlačování lidské osobnosti, nadvládě masové kultury, krizi křesťanské ideologie. Lze tvrdit, že v průběhu celého 20. století byla kultura považována za dekadentní (dekadentní estetika také charakterizuje Nebe nad Berlínem), k čemuž byl počáteční impulz dán Nietzsche. Vedle jeho koncepce „věčného návratu téhož“ další jeho nejpolemičtější koncepcí je „smrt Boha“. Popularita teze o smrti Boha v západním světě byla podmíněna bezprecedentní krizí důvěry v křesťanství, obzvláště po druhé světové válce, kdy katolická a protestantská církev otevřeně anebo mlčky podporovaly nacistické režimy. Existuje řada konotací vyjádření „Bůh je mrtev“, ale obecně moderní člověk ho chápe jako náboženskou nekompetentnost křesťanství, určitou vzdálenost Boha od skutečnosti, jeho rezignaci na lidské utrpení, životní nespravedlnosti a, jako důsledek, osamělosti jedince před četnými životními výzvami s povolením tvořit svůj vlastní osud sám. Koncepce mrtvého Boha stejně jako popsany historický kontext, v němž byla tato koncepce vypěstována, se promítly v jisté míře do filmu. Wenders poskytuje přesné informace ve svém eseji<sup>13</sup> k filmu o implicitním pozadí svého mýtu, včetně Boha, neboť On se po druhé světové válce odvrátil od světa kvůli z nekonečnému zklamání z člověka. Wendersova koncepce o roli Boha v jeho mýtu se fakticky neliší od smrti Boha. A to je důležitá poznámka, protože je podmínkou k formování hrdinského profilu hlavní postavy a odráží se na obsahu antropologického významu vůle, svobody a volby.

Křesťanství v rámci evropské civilizace prošlo cestou od zrození a dominance do postupného oslabení a ztráty zjevného vlivu na duchovní a sociální procesy v důsledku sekularizace (zesvětštění) a desakralizace (odposvátnění). Genetický proces etnické a sociální autonomizace začal v důsledku impulzů, pocházejících z lůna samého

---

<sup>13</sup> WENDERS, W. An attempted description of an indescribable film: from the first treatment for 'Wings of Desire'. In: *Wim Wenders On Film: Essays and Conversations*. New York: Faber and Faber Inc., 2001, s. 237. ISBN 0-571-20718-9.

křesťanství, jež obsahuje určité rysy antického náboženství a judaismu. Rané křesťanství zdědilo ústřední antické představy o svobodě a důstojnosti člověka, na jejichž základě zpracovalo hlubší koncepci a samé kategorie sekulárního a sakrálního. Antické kulturní dědictví, zesílené křesťanskou antropologií, se nejdřív projevilo v renesančním kultu člověka a uvolnění pevných představ o sakrální, hierarchické podstatě uspořádání světa. Vzhledem k tradiční evropské tendenci zvýšení významu vůle a volby a současnému snížení významu osudu v životě člověka je zcela opodstatněné, že se mýtus o Prométheovi zachoval ve formě živého a aktuálního dědictví v evropské kultuře. Damiel realizuje své právo svobodně rozhodovat a v jeho kosmozujícím hrdinském činu je založena zpráva významu svobody v aktu volby, na což upozorňuje i Marion ve svém monologu k Damielovi v závěrečných scénách setkání se: „Nevím, jestli je to osud, ale rozhodnutí existovat má. Rozhodni se. My jsme teď čas“.

Sekularizační a desakralizační procesy, mechanismus kulturního dialogu epochy obrození a dialogu kultur předcházejících mu se u historických epoch také odrazily na zrodu novátorských kulturních paradigmat, jako jsou humanismus a individualismus. Individualismus v existenciálním chápání patří k duchovním základům bytí a je jakousi formou hledání pravého Já ve vzájemném vztahu k okolnímu světu a ostatním lidem. Sebeidentifikace znamená identifikaci Druhého. Popis obrazu Druhého jako odrazu specifík personální identity umožňuje vyvodit závěry o hodnotě individuality jako faktoru, který aktivně ovlivňuje osud společnosti a kulturní procesy. Individualismus jakožto vrcholný případ té zvláštní evropské logiky uznání věcí skrze jejich posouzení jako zvláštních celků, určuje způsob interakce jedince se společností tak, že přiděluje prioritní význam ne společnosti, ale druhému individuu a tím realizuje strategii prosazování změn ve společnosti „přes jedinečné ke všeobecnému“. Definice typu interakce jedince se společností má zvláštní význam nejen pro formálně obsahové složky filmu, ale i pro estetickou složku. Podmínkou pro obnovení světa Damielem je spása jednoho člověka. Spasitelný patos setkání muže a ženy je natolik zjevný, že autor je nucen mytologizovat jejich setkání přes redukci postav Damiela a Marion na genderové archetypy za účelem odhalení příběhu jejich lásky jako kategorie univerzální, jako erotický princip udržování celistvosti a kontinuity bytí. Individualismus ve zvrácené podobě sobectví se stává předmětem autorovy kritiky a vysmívání se na adresu německého národa a jeho obviňování z vypuknutí války, stejně jako z jeho duchovní strnulosti a neschopnosti být otevřený a milosrdní tomu Druhému. Individualismus se

projevuje v roli postavy Kasela, andělského kamaráda Damiela. Kasel je personifikací Druhého, z jehož souhlasu a s jehož pomocí Damiel porušuje řád při „odlidšťování“. Kasel de facto nahrazuje Boha a je tou mocí, která legitimizuje odstoupení od normy Damiela na základě principu společenské smlouvy. Stylistický vliv individualismu se promítl do filmu především ve výběru chronotopů. Wenders natočil film o lidech a tím je zdůvodněna volba města jako ústředního modelu světa. Město je městem lidí, proto je celá řada prostorů, jako jsou byty, nejrůznější druhy dopravních prostředků, zvolena synekdochicky pro reprezentativní mapování obyvatelstva. Kromě toho, časté použití soukromých a omezených prostorů záměrně i nezáměrně, se projevuje jako individualistická společenská pozice zvýšeného hodnocení soukromí. Soukromí obyvatel se také zachovává v jejich právu na prožívání svých životů sami, bez zásahu andělů. Film vypráví o velkém množství lidských příběhů, jenom malá jejich část se v průběhu filmu dostává do styku, soudržnost těchto příběhů je náhodná. Takže stylisticky film připomíná koláž z krátkých příběhů či skic všedního života ve velkoměstě. Potom jednou ve filmu narazíme na úsek sestavený z extrémně rychle se střídajících chaotických záběrů smutků a zmatku padlého města. Shrnutím tohoto odstavce bude tvrzení, že estetika filmu, vzatá jako produkt etnicko-historického prostředí, v němž dílo vznikalo, může být podmíněně charakterizována jako estetika atomizovanosti, která se promítá jak do plánu kompozičního, tak i výtvarného řešení obrazu a projevuje se v přesném a stručném vymezení předmětu zobrazení, které má čistě kulturní konvenční původ a jednoznačně označuje jeho konotaci explicitním slovním vyjádřením.

## 1. 2 Mýtus ve filmu Stalker

Fantastický film – podobenství Andreje Arsenjeviče Tarkovského z roku 1979 Stalker je jedním z nejvýznamnějších v jeho tvorbě. Příběh se odehrává ve vymyšleném chronotopu, kde prostor je rozdělen na dva světy: policejní Rusko (profánní svět) a Zónu (zázračný nezkoumatelný areál, který umí plnit hlubinné touhy), která kdysi vznikla v důsledku jakési katastrofy. Hrdinové nemají vlastní jména, ale jmenují se podle druhu své činnosti: Stalker, Spisovatel a Profesor. Všichni tři hrdinové jsou hlavními postavami, avšak psychologie postavy Stalkera je vnitřně rozpornější a individuálnější, dokonce lze říci, že není tak typická, na rozdíl od těch ostatních. Doopravdy všichni tři hrdinové jsou postavy – typy, ale na rozdíl od Stalkera Spisovatel a Profesor reprezentují ruskou elitu a

skupiny zastupující odlišné názory, jež uskutečňují názorový konflikt mezi racionalismem a idealismem, který se vyvíjí v průběhu celého filmu. Stalker má obrovskou víru v člověka a cítí svou misi v tom, že má pomáhat zoufalým lidem nalézt vlastní štěstí v Zóně, kterou dobře zná. A tak Stalker jako průvodce bere do Zóny Spisovatele a Profesora. Tři čtvrtě filmu cestující procházejí podivnými zkouškami, které jim nabízí Zóna, než se budou moci dostat do Pokoje, jenž plní přání. Zóna jako taková představuje divočinu, rozlehlé území polí a lesů, všude jsou vidět pozůstatky vojenského vybavení a dávno opuštěných budov. Hned po dorážení do Zóny nás Stalker seznamuje s pravidly chování se v ní: pohybovat se lze pouze podle určitého rituálu, z místa na místo, kam předtím byla hozena matice s přivázaným kusem látky; nelze chodit krátkými cestami, protože „cesta musí být co nejdelší, aby byla bezpečná“; je potřeba uctívat Zónu, „neubližovat“ jí apod. Na konci filmu se cestující dostaví do pokoje přání, ale těsně předtím se ostře pohádají na ohledně toho, jestli je člověk dle původu čisté povahy, aby měl právo poznat Zónu. Stalkerna rozdíl od ostatních trval na tom, že ano, za to byl strašně ponížen, a zažil hluboké zklamání z cestujících, kteří nevěřili, že člověk může obětovat soukromé štěstí, zdraví své rodiny ve jménu vyššího úkolu, ve jménu bližního výměnou za pozorování cizího štěstí (Stalker si nesmí nic přát) a možnost pobývání v Zóně, v jediném místě, kde Stalkerova představa o životě dosahuje nejvyšších hodnot. Kromě popsaného hlavního příběhu film obsahuje i vedlejší, který vypráví o soukromém životě Stalkera, o jeho manželce a dceři.

Autorský mýtus Stalkera tvoří mýtus eschatologický, kosmogonický s rysy pohádky. Mýtus eschatologický a kosmogonický tvoří pevný základ díla.

Rysy eschatologického mýtu ve filmu se projevují ve stylistice totálního degradování světa, přítomnosti katastrofální události vzniku Zóny, začleněním eschatologických motivů do kompozice díla, do zvláštního imaginativního prostoru, použití obrazu s implicitně zakódovanými náznaky motivů souvisejících s eschatologickými, motivu obnovení cyklů. Kosmogonický mýtus se projevil ve filmu mnohem výrazněji a představuje velký komplex mytologém, archetypů, symbolů, binárních opozic, motivů. Stalker je vyprávění o zrodu světa, ve filmu je kladen velký důraz na rekonstrukci vesmírné struktury pomocí nejrůznějších filmových prostředků, včetně symbolizace technik natáčení, filozofických úvah ve formě přímé řeči, čtení básně a bible mimo obraz a v obraze, použití mimosyžetových obrazů na základě návaznosti na hlubinná témata atd. Zrod světa původem ze sakrální Zóny vzniká takovým jemným

způsobem, ale zároveň působící jako nesmírně globální, že spíš nese rysy kosmogonie Východu a předkřesťanských archetypických představ.

Ještě před tím, než vznikla folkloristika, objevila se celá řada badatelů, kteří se snažili oddělit mýtus od pohádky, protože se často stává, že nelze přesně určit, zda konkrétní vyprávění je mýtus anebo pohádka. Strukturálně pohádka a mýtus jsou velmi shodné, proto na pohádkové prvky v mýtu lze nazírat jako na mýtus. Syžet Stalkera souzní s mnoha pohádkami, například s Pohádkou o třech bratřech, ve které tři cestující bratři procházejí různými zkouškami a za uniknutí Smrti dostávají dárky. Vzhledem k variabilitě folklorní literatury a jejímu obecnému rysu lze určit jenom archetyp pohádky, který je nejvíc podobný našemu filmu. Dokonce ani neexistuje jediný archetyp pohádky, sloužící jako vzor pro Stalkera, protože současná autorská mýtotvorba používá velké množství motivů, obsahujících vysoký významový potenciál a také kombinuje různé žánry. Pohádky se často stýkají s širokým spektrem jiných žánrů a mají tak silný konstitutivní účinek, že je plně ospravedlněné pojetí pohádky jako modu (pohádkovost).<sup>14</sup> Pohádkovost se určuje širokou škálou prvků a vlastností, jako jsou dějová a kompoziční schematičnost (nenáročná obtížnost), kompoziční půdorys (zkoušky, cesta), psychologická stavba a motivace postav (ve smyslu jednoznačnosti, funkčnosti), důraz na morální sdělení a atmosféru nadpřirozeného světa kouzel. Motiv putování se stává základem syžetu a přivádí do popředí motiv cesty, zkoušek a redukuje výchozí informace pro dramatickou situaci na informace o postavách, které souvisejí s jejími funkcemi a které jsou uvedené jimi samými; vedle toho vnímáme klasický pohádkový motiv kouzelného čísla „tři“. Tyto pohádkové motivy zesilují zvláštní poetičnost snímku, protože jsou základem folklorní poetiky. Použití těchto motivů aktivizuje divákovu podvědomí a nastoluje jeho vnímání archetypických symbolů.

Portrét Stalkera se shoduje s archetypálním obrazem z ruského folkloru sociálně vyděděného jurodivého Ivana prost'áčka. Ivan prost'áček je nejoblíbenější postava ruských pohádek. Pochází z nejspodnější třídy, je to nejmladší syn, prost'áček bez zlovyků, zatímco jeho dva starší bratři jsou pragmatičtí chytráci, kteří ho považují za blázna a klamou ho, ale nakonec prohrávají.

---

<sup>14</sup> ŠIDÁK, P. *Úvod do studie genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. 1. vyd., Praha: Akropolis, 2013, s. 187. ISBN 978-80-7470-040-8.



Jurodivý je nábožensky oddaný asketa zvláštního druhu, který si zvolil způsob služby Kristu, nikoli jako mnich v modlitbách v kláštorech, ale ve městech přes ponižování sebe sama a vyvolání obviňování ze strany společnosti. Jurodivý vědomě nasazuje masku šílenství, blázna a odhaluje sociální zla. Jurodiví se nebáli hněvu knížat ani carů, protože je nikdo nebral vážně. Mnoho jurodivých na Rusi bylo kanonizováno, v jejich nevědomých jednáních vždy hledali hluboký smysl.

Jurodivost má přímý vztah s hésychasmem, proto je motiv následování či napodobování Krista velmi důležitý, což především znamená ochotu sdílet jeho osud a utrpení. Psychologie postavy Stalkera obsahuje archetyp Krista. Obraz Krista jako obětujícího se Spasitele má své místo obzvláště v pravoslaví.

Pro hlubší chápání mýtu Stalkera jako mýtu východní Evropy uvedeme některé teoretické poznatky. Do centra uvažování o podstatě ruské kultury uvedeme pojetí „duchovnosti“ a výchozím bodem v tomto uvažování učiníme následující tezi: jistá estetika pravoslavního patosu utrpení nastiňuje koncepční jádro „ruské duchovnosti“, které je ústředním prvkem formování ruské mentality a pramení v historických, politických a náboženských událostech, tedy především ve svazku pravoslaví a samoděržaví (forma absolutistické monarchistické vlády v Rusku). Stalo se tak, že dějiny Ruska od formování státnosti až do počátku 20. století nemohou být studovány izolovaně od fenoménu soudržnosti církve a světské moci, ve které se státní moc stala mluvčím morálních a náboženských ideálů pravoslaví a byla zachována, obecně řečeno, kultivací pravoslavných morálních a etických hodnot v mentalitě národa. Za účelem dodání nových impulzů vlastní kultuře proběhlo částečné převzetí byzantské kultury a to vyvolalo následující: představu o Božím vyvolení ruského národa, mesiášské nálady a právní nihilismus. Podle našeho názoru jsou tyto transformace snadno realizovány v řečišti zvláštního ruského pravoslavného vkusu, který zahrnuje styl chování, pohyby těla, sakrální umění, duchovní výřečnost modliteb, chorálů a kázání. „Vkus pravoslavný[...] je cítit, ale [...] není předmětem aritmetického účtu“<sup>15</sup> – odkazuje na slova otce Pavla Florenského velký ruský odborník v oblasti studia poetiky a filozofie kultury, S. S. Avěrincev, aby zdůraznil zvláštní poetičnost projevů v ruské kultuře. Autor ve snaze odhalit podstatu pravoslavního vkusu vysvětluje, že pod tím se skrývá „odraz

---

<sup>15</sup> FLORENSKIJ, P., In: AVĚRINCEV, S. S., *Поэтика ранневизантийской литературы*. Москва: Азбука-Классика, 2004, s. 426. ISBN 5-352-00743-X.

Transcendentního v imanentním jako svátost, smyslové porozumění paradoxu mystické perspektivy“. Obecně platí, že ruská kultura je charakterizována tvrzením transcendence a pravdy, vyjádřené v teologicko-filozofické koncepci „duchovního realismu“, který lze oprávněně aplikovat jako kategorii estetickou. Jinými slovy, ruské pravoslaví jako celistvé světonázorové učení zformovalo jistý behaviorální vzorec nebo jinak – pózu protestu s duševním vypětím, který je poznamenán stejným estetickým patosem, jaký je obsažen v doktrinálních tezích hésychasmu, pláčových a mnišských tradicích. To znamená, že výše zmíněná Boží vyvolenost a mesianismus se ve společnosti projevíly snadno, protože vnitřně nejsou v rozporu s „ruskou duchovností“, která však nemá přesnou definici. Podle našeho názoru je životaschopnost a specifčnost „ruské duchovnosti“ určena právním nihilismem. Geneze tohoto společenského fenoménu leží v rovině psychologicko-morální a je vyjádřena nedůvěrou k vysokým účelům, možnosti a dokonce i nutnosti práva. Velký ruský historik V. O. Ključevskij napsal: „Není to moje vina, že málo dbám na zákony: naučil mne tomu ruský život, který nikdy neviděl žádné právo“.<sup>16</sup> Tento fenomén ve skutečnosti funguje jako součást veřejného vědomí, způsob života, mentalita, které byly kultivovány staletými negativního příkladu „shora“, jak jsme to viděli na příkladu zrození ruské státnosti, asimilace právní kultury z Byzance, což ukázalo, že ruská společnost není schopná zajistit dialog a proceduru aplikací práva, že se člověk v kontextu těchto podmínek je vynucen řídit vlastním pojetím pravdy, blahodat' (nestvořené Boží energie).

---

<sup>16</sup> KLJUČEVSKIJ, V. O. *Письма. Дневники. Афоризмы и мысли об истории*. Москва: Наука, 1968, s. 378. ISBN 978-00-1323492-0.

## 2 FILMOVÁ ŘEČ V MYTOLOGICKÝCH FILMECH

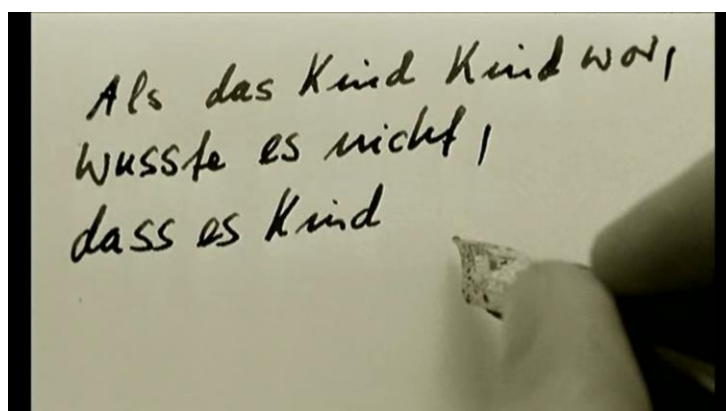
### NEBE NAD BERLÍNEM A STALKER

My jsme se seznámili se stopy mýtů ve filmech, jejich strukturálními jednotkami a historickými a etnologickými kontexty, v nichž vznikly zkoumána díla. Přistoupíme k analýze form jejich umělecké reprezentace. V této kapitole budeme hovořit o archetypických chronotopech, tématech a motivech, symbolech a binárních opozicích jako paternech, které nám umožní prozkoumat filmovou řeč mýtů. Termín archetyp pochází z analytické psychologie K. G. Junga a byl pevně začleněn do diskursu různých humanitních studií, včetně literární vědy. Archetyp jako literární kategorie nám umožňuje identifikovat některé opakující se obsahy jako výchozí ve vztahu k historickým a kulturním přeměnám těchto obsahů.

#### 2.1 Filmová řeč Nebe nad Berlínem

Na počátku bylo slovo (viz Obrázek 1), to slovo bylo u anděla Damiela, to slovo bylo: „Když děcko bylo děckem, klimbalo volně rukama, z potoka chtělo řeku mít, z řeky veletok a z této louže moře. Když děcko bylo děckem, nevědělo o tom. Svět byl plný duší z jedné velké jediné. Když děcko bylo děckem, názory nemělo, návyky také ne, po turecku sedalo...“

Obrázek 1: Obraz slova na začátku filmu



Zdroj<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Fr. H. In: YouTube [online]. 2019-02-09. [cit. 2019-02-19]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cE4A-J9b3oU>.

Hned na začátku pozorujeme mytologéma „zlatého věku“ a „ztraceného raje“. Mytologické myšlení tyto mytologémy často nekategorizuje, protože se odehrávaly „kdysi před počátkem časů“, kdy všechno bylo lepší, ale to skončilo a už nikdy nebude líp než tenkrát. Použití archetypu dítěte je zdůvodněno představou o původní čistotě člověka a přispívá k symbolizaci rané etapy vývoje, a tak dějiny nabývají historického charakteru, ustavuje se lineární chápání času. Je to vyprávění o počátečních událostech a použití mytologémy „počátku“ sledujeme nejen na základě obsahu textu, ale také vizuálního ztělesnění: psaní a slovo je aluzí na Nový zákon (Jan 1:1). Slovo (Syn) je způsob manifestace jiného bytí (prostor logosu, ideje), má čínorodý moment, odhalující původ věci (Otec). Slovo bylo na počátku u anděla, to slovo bylo anděl. Anděl patří do světa metafyziky a nadčasovosti, světa skrytého, ale odpovídajícího tomu jsoucímu.

Toto rozdělení je zásadní pro zkoumané dílo. Podíváme se na následující sekvenci záběrů otevírajících film (viz Obrázek 2).

Obrázek 2: Sekvence záběrů s topoy díla



Zdroj<sup>18</sup>

Tato sekvence odhaluje smysl názvu filmu: nebe a město jsou ony topoy, ve kterých se odehrává děj. Okénka se zobrazenými prostory jsou prostřihána přes velký detail lidského oka, dívajícího se nahoru. Na jednu stranu tento prostředek výstižně popisuje uspořádání světa se dvěma prostorovými protipóly pomocí implikace binární opozic „vrch - spodek“. Na druhou stranu, vzhledem ke směru pohledu, můžeme interpretovat spojení okének tak, že je město přirovnáváno k nebi. Dané rozdělení odpovídá Platónovu dualistickému systému koexistence dvou protikladných prostorů idejí a věcí. Díky neviditelným idejím existují věci, jež je ztělesňují. Na základě tohoto principu fugování světa andělů, se seznamujeme v průběhu filmu s velkou řadou lidských příběhů z perspektivy světa onoho či z perspektivy obsahů důležitých životních pojmů, definovaných anděli.

<sup>18</sup> Fr. H. tamtéž.

Město je kulturním symbolem Posvátného Prostoru. Když se podíváme na záběr, ve kterém se poprvé objevuje anděl Damiel s průhlednými křídly, sedící na zachátralé kapličce natočené z pohledu (viz Obrázek 3), hned poznáme sakrální symbolismus města jako Centrální osy, která spojuje sakrální svět nebe a profánní svět země.

Obrázek 3: Kaplička jako reprezentace města a symbol Posvatného Prostoru



Zdroj<sup>19</sup>

Tento pohled na starobylou, ohroženou a chátrající architekturu nás ponoří do dějinného kontextu poválečného Berlína, díky němuž si vytváříme historické asociace Berlína jako města bratrovraždy a násilí. Městský prostor je složitý útvar, zahrnující celý komplex fyzických prostorů.

Berlín je reprezentován celou skupinou znaků, jako jsou dopravní prostředky. V nebi nad Berlínem v letadle se seznamujeme s malou dívkou, která přemýšlí: „Domek, dvě patra, tady terasa, tady se koupeme. Bydlí tu člověk jménem Pedro“. Město je chápáno jako prostor zahrnující i zemi, i nebe, stejně jako dům svá patra. Nebe je totéž město, ale v jiné dimenzi. V této dimenzi letadlo symbolizuje celou společnost, která uskutečňuje pohyb po časové ose a historické směřování. Toto potvrzují myšlenky, které hned po dívence slyšíme od postavy Petera Falka, detektiva Kolomba, hrajícího sama sebe: „Já téhle roli nerozumím. Nic o ní nevím. Snad se to zlepší během natáčení. Dost záleží na kostýmu. Berlín... Emil Jannings... Kennedy... Von Stauffenberg... Pašák! To nebylo v Berlíně? Ale co na tom“. Berlín symbolizuje celý svět obydlený všude stejnými

---

<sup>19</sup> Fr. H. tamtéž.

lidmi, z nich na každém leží vína za zvěrstva německého národa během druhé světové války, po které se Berlín stál symbolem pádu lidského rodu.

Prostor vlaku metra se stává kontrastním k prostoru letadla a aktualizuje binární opozici „vrch-spodek“, která se také projevuje v „pozemskosti“ myšlenek lidí, se kterými se ve vlaku setkáváme: „Jsi vyřízený. Může to trvat pěkně dlouho. Rodiče tě neznají, žena ti utekla, přítel žije daleko, děti si tě nepamatují. V zrcadle se nemůžeš ani vidět“. Tato scéna objevuje opuštěnost a zoufalství člověka v moderním světě, jeho odcizenost a ztrátu bezpečí.

Auto se stává oblíbeným autorovým obrazem pohybu a vyjadřuje rychlost jako topos bytí člověka. Slova Damiela: „Proč já, který jsem já, mohl jsem kdysi nebýt? A jednou já, co jsem já, ten, co jsem já, nebudu?“ jsou synchronizovány se scénou s těhotnou ženou před porodem v ambulantním autu s vysokou rychlostí jedoucím po silnici. Daný kinematografický obraz zobrazuje silnici jako životní cestu v existenciálním aspektu vývoje osobnosti. Po tomto záběru v autě vidíme řadu dalších: žena hystericky mlátící svého muže, osamělá stará paní bloudící po městě se psem, velká muslimská rodina. Tato sekvence záběrů odhaluje obraz auta jako další metaforu vlastního prostoru vedle domu s tím rozdílem, že obraz auta podtrhuje rozmanitost a atomizovanost společnosti přes obraz cest jdoucích paralelně s každým autem, které se nikdy nesečkají. Auto je symbolem přemísťování, migrace, bloudění a znakem vykořeněnosti a ztráty domova.

K tématu vysokého stupně individualizace evropské společnosti uvedeme případ řidiče jedoucího autem v modelu z doby druhé světové války: „Byly tu stále hranice? Víc, než vždy! Každá ulice má svoje závory. Pozemky dělí pásmo nikoho maskované živým plotem. Kdo tam vleze, narazí na překážky nebo bude zasažen laserovými paprsky. Německo má tolik států, kolik obyvatel. Ty malé státy se pohybují. Každý si nosí svůj s sebou. Německé duše se může dnes zmocnit jen ten, kdo zná hesla všech jedinců. Naštěstí to nikdo nedokáže. A tak každý cestuje a vztyčuje svoje vlajky své říše pro jednoho všude po světě.“ Toto nejsou slova řidiče, řádného německého občana, ale andělovo komentování k jejímu životu, které si poznamkuje do zápisníku. Postava řidiče není nijak zajímavá a ničím příznačná (viz Obrázek 4), řidič má jednoduchý úkol dorazit na natáčecí lokace filmu o druhé světové válce s Peterem Falkem, aby tak propojil časoprostor minulosti a přítomnosti. Řidič je bezvýraznou personifikací toho sobeckého individualismu, tvořícího podstatu mentality německého národa, a jeho starobylé auto je

symbolem dědictví tohoto mentálního konstruktů. Z oken auta také vidíme pohledy na zničený Berlín, uvedené dokumentárními záběry. Tento filmový prostředek je znakem onoho dědictví a můžeme jej interpretovat i v tom smyslu, že tato postava žije starými zvyky a že přese změnu politického režimu je to uvnitř tentýž nacista jako dříve.

Obrázek 4: Postava řidiče



Zdroj<sup>20</sup>

Motiv auta výhodně zvýrazňuje aspekty lidského bytí, jako jsou vývoj osobnosti, osamělost, životní cesta, smrt a narození. A to vše je cizí andělům, jak je krásně vidět na scéně, uzavírající záběry na jedoucí auta po silnici: andělé sedí v moderním kabrioletu v autosalonu BMW. Kromě použití obrazu statického auta daná scéna zdůrazňuje rozdíl mezi lidským a andělským dvěma dalšími způsoby. Kolemjdoucí se dívají přes obrovskou vitrínu salonu na luxusní auta a tím, že nevidí scénu odehrávající se mezi anděly, je obrovské sklo symbolem překážky, která existuje mezi světy hmoty a ducha. Rozdíl mezi těmito světy se také objevuje pomocí poetizace světa živých samými anděly. Damiel: „Žena zaklapne v lijáku deštník a klidně mokne. Žák vypráví, jak roste kapradí, a učitel žasne. Je krásné žít duchovně a být den co den svědkem věčnosti a toho, co je duchovního v lidských myslích. Ale někdy mám chuť opustit svou duchovní existenci“. Tento okamžik sdělení pravých pocitů Damiela v autě se stává vrcholem expozičního rychlého střídání lidských příběhů s dějovou zápletkou. Touha Damiela po lásce bude posouvat děj a odhalí jeho hrdinskou povahu.

---

<sup>20</sup> Fr. H. tamtéž.

Sepětí dvou obrazů vlastního prostoru jako domu a auta se používá u postavy Marion, lásky Damiela. Cirkusová akrobatka Marion bydlí v maringotce. Její bydliště se tak dostává za hranice obydlí ostatních obyvatel Berlína, a tak zdůrazňuje zvláštnost její povahy, rozrušenost ducha, hledajícího domov v domově, a fixuje se sakrální místo. Láska táhne Damiela do světa živých a to místo, kde ta láska bydlí a kam on směřuje, je označeno kruhem. Damiel přijde v lidské podobě na místo, kde se předtím nacházel cirkus Marion a nalézne opuštěnou zem, na které nohou načrte kruh (viz Obrázek 5).

Obrázek 5: Místo bydlení Marion



Zdroj<sup>21</sup>

Obraz města jako domova se projektuje hlavně pomocí přirozeného obrazu domu či bytu ke kterým se synekdochicky přenášíme leteckým pohledem na město. Spousta příběhů, odehrávajících se v domech, je jakýmsi sociologickým řezem, mapou nejrůznějších lidských archetypů a společenských rolí. Předvedení těchto lidských příběhů z perspektivy andělů, kteří nemají moc ovlivňovat jejich osudy, ale pouze pozorovat, implicitně demonstruje princip individualismu jako uznání práva každého žít svůj život sám. Každý z těchto příběhů je hodnotný a důležitý sam o sobě. Tento „analytický“ přístup k zobrazování světa tvoří zvláštní estetiku díla.

Město je reprezentováno velkým množstvím záběrů z leteckého poledu. Zmenšené měřítko města reprezentuje topos nebe, nebeského města ve městě pozemském. Nazírání na osudy lidí z této perspektivy plní účel povznášení divákova

---

<sup>21</sup> Fr. H. tamtéž.



vnímání nad banalitu jedinečného, vytváření pocitu shovívavosti k lidským slabostem, odlišnostem a nastolení vidění komplexního obrazu světa na úroveň andělů. Také tento prostředek „Božího pohledu“ na město veškerého hříchu implicitně připomíná neúčast Boha na lidském životu a jaksi toto vysvětluje.

Město, reprezentované lokacemi ulice, se objevuje jako topos města pozemského a jako metafora pekla, díky umístění do ulic scén smrti, hříchu a napojení na dějinný kontext. Na mostě umírá motocyklista (viz Obrázek 6) při nehodě, které nečinně přihlížejí zvědavci.

Obrázek 6: Smrt na ulicích



Zdroj<sup>22</sup>

Výraz utrpení v obličeji umírajícího je ztvárněním toho zla a smutku, které jsou nedílnou součástí lidského života. Hrůzy života donutí spáchat sebevraždu mladého kluka, který se vrhne ze střechy paneláku na pozadí Berlína v mlze z pocitu bezúčelnosti bytí. Pod mostem, tvořeným pozemní dráhou metra, pozorujeme drama v duši šolačky, která začala s prostitucí. Město se zobrazuje jako místo pádu a násilí, obydlí padlými anděly. Tento obraz města a lidí je přesně prokreslen na příkladě sekvencí záběrů (viz Obrázek 7), spojených dohromady tak, aby vyvolávaly pocit hrůzy a zmatku z toho chaosu událostí tvořícího lidský život bez víry a pokání a celé dějiny lidstva. Noc přichází a lidské zlo může vyjít najevo: anděl padá na zem, a vlastními očima vyplašeně pozoruje svůj zločin, jako ztracené dítě volající matku. Násilí mezi blízkými a bližními. Války. Člověk čím dál tím víc poznává hřích, cynismus a ztrácí nevinnost, naivitu, kterou kdysi

<sup>22</sup> Fr. H. tamtéž.

měl. A navíc odmítá spasení, odpuštění, pokoru a lásku k bližnímu. Proviňuje se dnes a denně proti křesťanskému Desateru. Člověk je ve své podstatě je čisté dítě, anděl, který se vzdaluje od své podstaty a z toho nabývá strachu, duševního traumatu. Lidstvo se tak hluboce ponořilo do hříchu, že si už ani neuvědomuje, že jeho dějiny připomínají cirkus klaunů, kteří ve skutečnosti jsou čisté duše. Cirkus je symbol světa, model celého světa, ve kterém se vyskytují i slzy i smích, radost i smutek v jednom. Interpretaci druhé světové války jako cirkusu odvozujeme z posledních dvou okének sekvence, jejíž finální pohled na cirkus následuje po dokumentárních záběrech z války. Metafora války jako absurdní a kruté podívané z hříček-duší je také odůvodněna scénickým obrazem Marion jako anděla (viz Obrázek 8). Pro Marion je její role traumatická, proto vnímá život jako peklo a z tohoto důvodu se nenechá předvádět a říká si před vystoupením: „Dnes vystupuji naposledy. Potřebuji se probudit z tohoto snu“. Život reálný není život skutečný. Opoziční pár „peklo-ráj“ se odhaluje pomocí opozice „sen-bdění“.

Obrázek 7: Město hříchu



Zdroj<sup>23</sup>

Ulice měst jsou formou zachycení dějin. Berlín je pamětí zločinů proti lidstvu. Stopy těchto zločinů jsou přítomny i dnes, nikam nemizí, otvírají se pohledy na město z oken aut. Metafora na Berlín jako dějinnou mizanscenu se zářně vyvíjí po linii Petera

<sup>23</sup> Fr. H. tamtéž.

Falka. Herec Falk, hrající sam sebe, přijíždí do Berlína natáčet americký televizní seriál, jehož děj se odehrává v roce 1945. Falk má roli amerického detektiva, který je najat jedním Američanem německého původu, aby našel v Berlíně ztraceného bratra a jeho syna. Fakt, že film o Berlínu vypráví o filmu, vypravějícím o Berlínu doby druhé světové války, je znakem kontinuity historie. Idea dědictví hříchu tvoří mýtus filmu jako eschatologický. Dějiny lidstva jsou dějiny hříchu, které ponořily svět do tmy: „Ano, tohoto Francouze jsem potkala někde na ulicích Berlína, a ten mi řekl: „Berlín už neexistuje“, pověděla stará židovka z natáčecího pavilonu seriálu. Svět zestárl spolu s člověkem pod tíhou hříchu.

Obrázek 8: Marion v obraze anděla



Zdroj<sup>24</sup>

Příběh světa je příběh starce. Archetyp starce má zásadní vliv na formování eschatologie mýtu. Obrátíme se k příběhu postavy starého spisovatele. Poprvé se stařec objevuje v knihovně a jeho slova jsou: „Vyprávěj, Múzo, o starém vyprávěči, který padl kdysi v dětství a je zahazen na kraj světa, aby se v něm poznal každý z lidu. [...] Jsem vetřelý stařec se zlomeným hlasem, ale mé vyprávění stále tryská z hlubin a plyne mi ze rtů lehce, opakuje se a získává na síle“. Příběh pádu starce začal narozením a končí u okraje světa. I přesto, že se příběh blíží ke konci, nikdy nekončí: „Svět se ponořuje do tmy, ale já pokračuji svůj příběh,“ (viz Obrázek 9), protože „pokud by lidstvo přišlo o svého vyprávěče, znamenalo by to, že přišlo o své dětství“, tedy o svůj nový začátek. Autor vychází z idejí o vzájemně závislých počátcích lidské přirozenosti, ve které splývá

---

<sup>24</sup> Fr. H. tamtéž.

tvůrčí a destruktivní, což je výchozí myšlenkou pro mytologickou představu o periodické degradaci a obrození světa. Autor tuto myšlenku vyjadřuje použitím opozic: „dětství - stáří“, „ráno - noc“, „jaro - zima“. Jako důkaz uvedeme ještě jeden citát z dialogu andělů o původu člověka: „Ale pak začal kličkovat a kameny létaly. Tím začala jeho druhá historie. Historie válek, která trvá dodnes. Ale trvá i ta s trávou, sluncem, ohništi a tanci“.

Obrázek 9: Stařec



Zdroj<sup>25</sup>

Vrátíme se ke starcově replice o světě ponořeném do tmy, kterou odříkává před mechanickým modelem planetárního systému mezi glóbusy. Tento kinematografický obraz jednak zobrazuje starce jako Boha, symbol duchovní znalosti, jednak jako symbol staré epochy. Ještě Svatý Augustin definoval historii jako organismus, který krok za krokem prochází stadia lidského života od dětství ke staří (infantia – senectus). Také obraz starce je symbol budoucna: „Pouze římské ulice vedou do dálky. Nejstarší stopy vedou dál“, – pokračuje stařec někdy před půlnoci uprostřed pustiny, kde zůstal až do noci ve snaze najít už dávno zničené Postupimské náměstí.

A tak vidíme, že autor porovnává princip obnovení historických cyklů s denním cyklem východu a západu slunce. „Kde jste, mí hrdinové? Kde jste, moje děti? Jmenuj mi, Múzo, nesmrtelného pěvce, jenž je opuštěn svými posluchači. Pověz mi, jak se z anděla vyprávění stal ubohým flašinetářem, ignorovaným nebo vysmívaným na prahu

---

<sup>25</sup> Fr. H. tamtéž.

země nikoho,“ říká stařec v očekávání nového dětství dějin. Za svítání nového dne se zrodí nové dítě – nový hrdina, jehož narození uzavře starý a započne nový kruh.

Příběh Damiela začíná iniciací „na prahu země nikoho“, uvnitř zakázaného pásma mezi berlínskými zdmi. Podíváme se na způsob uměleckého zpracování iniciačního rituálu uvedení anděla do člověka. Zaprvé, symbolismus zvolené lokace jednak podtrhuje hrdinskou povahu postavy Damiela, nezbytnou součástí které je statečné překročení sémantické hranice světů, jednak zdůrazňuje kosmizující roli lásky ve společnosti. Anděl obětuje svou božskou povahu kvůli tomu Druhému, díky lásce, která umí zbavit člověka nutnosti dbát na společenské konvence, zbavit ho strachu vystoupit ze své „říše pro jednoho“ do „země nikoho“, aby tak konal skutek duchovního milosrdenství, vedoucí ke spáse. Překročení hranice se uskutečňuje ve dvou krocích. První krok je sestoupení z nebe, které je uvedeno dvěma prvky vertikálního členění prostoru: pohybem kamery shora dolů, sledujícím pohyb očí Kasela, který si všiml stopy Damiela na písku; a pohybem kamery shora dolů, zaznamenávajícím stopy samotné, symbolicky začínající uprostřed cesty. Druhý krok je smrt anděla, který je doprovázen horizontálním členěním prostoru: rychlý pohyb kamery do strany k části policistů Stasi a zpátky (viz Obrázek 10) má symbolický význam přechodu světů samotného. Když se vracíme zpátky, Kasel drží mrtvé andělské tělo Damiela a prochází skrze vypouklou část zdi, na druhé straně které potom poprvé nalezneme živého Damiela. Prolínání okének se zobrazením vypouklé a duté zdi (viz Obrázek 11) ztvárňuje rozdíl mezi dvěma světy ducha a tělesnosti či, pokud se budeme vyjadřovat slovy Damiela, „řeky času a smrti“.

Obrázek 10: Iniciační překročení hranic světů



Zdroj<sup>26</sup>

Kromě toho k symbolismu scény přispívají barevnost zobrazení, hudební prvek a symboly kamene a králíka. Uprostřed rozhovoru dvou andělů, se Damielův obličej

<sup>26</sup> Fr. H. tamtéž.



najednou rozzáří barvou, nato kamera sjede dolů na stopy a vrátí se zpátky na obličej, ale již s kamenem (viz Obrázek 12), za krátkého hudebního doprovodu, který má čistě funkční úkol symbolického označení iniciace. Stejný audiální prvek často nalzáme v průběhu filmu při zvláštních fantastických událostech, jako například když andělé ovlivňují myšlenky lidí při dotyku.

Obrázek 11: Protikladné útvary zdí



Zdroj<sup>27</sup>

Obrázek 12: Symbolické chování při iniciaci



Zdroj<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Fr. H. tamtéž.

<sup>28</sup> Fr. H. tamtéž.

Iniciální rituál samotný ve smyslu symbolického chování postav je složen z dotknutí se kámen Damielova čela. Kámen se zřetelnou podélnou dvoubarevností zase může být interpretován jako symbol jednoty dvousvětí ducha a materie. Ale vzhledem k tomu, že rituál je doprovázen replikou Damiela „Já obejmu ji a ona obejmě mě“, nám to dovoluje interpretovat symbolismus dvoubarevného kamene jako Éros bytí představující princip věčné soudržnosti materie a kontinuity její existence v čase. Láska mezi mužem a ženou je synekdochou kosmického všudypřítomného životadárného počátku, který je podkladem „věčného návratu téhož“. Sakralizace „každého vrácejícího se jevu“ jako jevu jedinečného se uskutečňuje prostřednictvím mytologie opačné k „návratu do věčnosti“, „návratem z věčnosti“ pomocí obětování nesmrtnosti anděla pro život konečný a použití symbolického obrazu králíků, skákajících mezi zdi. Králík je velikonoční symbol a ve starogermánské lidové tradici je spojen s vítáním jara. Damiel „se vzkřísí“ pro život konečný, pro lásku, aby „v hluboké noci začalo jaro“ – říká Damiel sedící uprostřed poušti v místě bydlení Marion. Láska je jaro nových dějin a cesta ke spáse. Hrdinským činem dobrovolného sebeobětování se uzavírá starý cyklus a začíná nový, to zároveň dodává dějinám směrnost, protože to přináší naději celému lidstvu. Anděl se zjevil lidstvu jako člověk, aby se člověk stal člověkem, protože láska člověka odlidšťuje. Psychologický obraz Damiela obsahuje archetyp Ježíše, který se za člověka obětoval jako člověk.

Takže láska je to, co motivuje Damiela hrdinsky překročit sémantickou hranici světů. Abychom porozuměli lépe tomu, jak mýtus kosmogonický a soteriologický dotváří autorský mýtus Wenderse, rozebereme scény setkání Damiela a Marion. Setkání je uvedeno dvěma scénami, každá z nich zvlášť je určena projevu jedné ze dvou postav. Toto kompoziční řešení rozuzlení se ukazuje být důležitým, protože zde příběhy těchto postav úplně ztrácejí svou individuální povahutím, že na popředí vystupují nadindividuální obsahy vyjádřené explicitně a to vytváří z postav pouhé archetypy muže a ženy. Žena: „Dnes je novoluní nových rozhodnutí. Nevím, jestli je to osud, ale rozhodnutí existovat má. Rozhodni se. My jsme teď čas. V tuto chvíli je s námi nejen celé město, ale celý svět. Teď jsme více než jen my dva. Teď něco ztělesňujeme. My sedíme na náměstí národů a kolem nás je moře lidí. Všichni si přejí to, co my. Jsem připravena. Řada je na tobě. Držíš hru ve svých rukou. Neexistuje větší příběh než náš, příběh muže a ženy. Bude to příběh nových zakladatelů rodu. Podívej, moje oči jsou obrazem nutnosti, budoucnost všech tady. Obklopit ho [muže] labyrintem společné blaženosti. Dnes jsme nesmrtný jednotný obraz“. Jeden z významů této archetypizace postav je, že jde o depersonifikaci

heroismu Damiela: Marion se dívá do kamery se slovy: „Jsem připravena. Řada je na tobě“, kdyby promluvila k divákovi. Příběh jejich lásky se rozpadá na množinu jiných stejných „lidí z náměstí národů“, mužů a žen. Postavy tady se objevují jako Adam a Eva, ale po hříchu, oni už hřích nespachají. Jejich příběh není unikátní ve svém druhu a je jeden z mnoha „příběhů zakladatelů rodu“. A to můžeme pozorovat na příkladě finální scény se starcem. Z ní odvodíme, že starce nezemřel tenkrát „v noci před jarem“ rodící se lásky, což postavu starce redukuje na archetyp jako představu o „nekončícím příběhu“, „nesmrtelném obrazu“, který v sobě nese známky veškeré minulosti (tj. včetně všech příběhů lásek) a tím poskytuje prostor pro budoucnost. Tato myšlenka je zdůvodněna závěrečnými slovy starce: „Řekněte mi jméno muže, ženy a dětí, kteří mě hledají, mě, svého vypravěče, učitele a předzpěváka, protože mě potřebují nadevše na světě“. A my tvrdíme, že depersonifikace zde vystupuje jako odvrácená strana individualismu, jako základ křesťanského humanismu a může být vyjádřena formulí „přes jedinečné ke všeobecnému“. Právě proto, že depersonifikace heroismu je založena na humanismu, říkáme, že nepopírá hrdinskou povahu Damiela, ale naopak ji zdůvodňuje. Avšak v žádném jiném aspektu charakterizování povahy Damiela, nenalzáme nic, co by mohlo zpochybnit jeho profil hrdiny. Shrnutí je, že v důsledku sepětí archetypu hrdiny a muže probíhá unifikace obrazu hrdiny při zachování patosu antického hrdinského mýtu, což vede k decentralizaci demiurgické sekundární kosmizace světa kulturním hrdinou, tj. kosmizace se ukazuje jako příběh zvláště lásky a spásy, které se propojují do jednotné nesmrtelné látky dějin lidstva.

Další projev genderové archetypizace postav je sepjetí archetypu ženy a domu. Muž: „Dnes jsem se naučil se divit. Ona mne odvedla domů a já jsem získal domov“. Pro anděla Damiela domov a hledání domova vystupují v roli topologických konstant bytí člověka ve světě, protože sní o bytí člověkem jako o „snu o domově doma“. Toto sepjetí archetypu dovoluje rekonstruovat mytologému „návratu do věčnosti“ a „ztraceného ráje“. Obraz ženy je symbol chybějící plnosti bytí, kterou člověk získává při dosažení ráje. Paradoxní je, že se „návrat do věčnosti“ odhaluje přes „návrat z věčnosti“. Krátká pozemská láska je výrazem nekonečného v konečném. Láska stojí u zrodu světa, u počátku, chráního jej od smrti.

Kosmizující role lásky v autorské variantě vyjádřuje princip časové nepřetržitosti materie a je fixována v čistě filosofickém přístupu k reprezentaci mytologémy „počátku“. Ještě jeden účel, který plní genderová archetypizace postav, je jejich redukce na pouhé



celky, při jejichž splnutí se tvoří nový celek, který tak ztělesňuje čas. Pojem „počátku“ se tak stává metafyzickým principem. Což ale je důležité ne samo o sobě, ale v souvislosti s realizací subjektivního práva volby. Právě proto, že Damiel toto právo realizuje, je ten hrdina, po kterém volá stařec, aby ten pokračoval jeho příběh, zachovával jeho obraz, tedy posouval čas svými stvořenými prostory. Archetyp Boha se přenáší na Damiela. Navíc částečně funkce Boha plní i jeho kamarád Kasel, ten Druhý, s jehož souhlasem Damien „porušuje“ zákon. Zde si autorský mýtus protičeří s Písmem Svatým, podle něhož se člověk vlastními silami spasit nemůže, protože spása se objevuje jako akt volby, vlastního rozhodnutí.

### 2.1.1 Shrnutí

20. století začalo revolucemi, pokračovalo dvěma světovými válkami a holokaustem, a tak dalo Evropanům pocit existenciální osamělosti a bezprecedentní apokalyptický pocit z bytí. Nebe nad Berlínem je dílo, které reflektuje tento dějinný kontext a zakládá na něm svou soteriologickou problematiku. Jak máme nazírat na oblundný vztah člověka k ničení? Jak se může člověk spasit ze svého hříchu? Problém pádu člověka a společnosti stojí v centru pozornosti Wima Wenderse, který se obrácí ke křesťanské mytologii a teologii za účelem porozumění tomuto problému a budování vlastního autorského mýtu. Stručně popíšeme filmovou řeč mýtu Nebe nad Berlínem.

Motiv obnovení světa přes individualizovaný příběh o lásce mezi mužem a ženou koncentruje v sobě všechny typy mýtu, bizarně propletených dohromady do podoby mýtu autorského. Cyklická povaha tohoto obnovení se odrazila v použití binárních opozic „stáří - mladí“, „ráno - noc“, „jaro - zima“ jako synonymických vzhledem k páru „počátek“- „konec“. Archetypická představa o postupujícím pádu člověka v průběhu celého života se přenáší do uvažování o společnosti a historii, a tak zmíněné opozice popisují všechny tyto úrovně. Soteriologie mýtu podmiňuje výběr mravního pádu jako příčiny degradace světa a výběr motivu lásky, jež má odčiňovat hřích. Jelikož chaos, ničící svět, pochází z duše člověka, motiv zápasu Kosmosu a Chaosu jako ústřední pro kosmogonický mýtus se také odehrává v duši. Láska vyhrává a uspořádává svět. Láska je vyjádřena mytologérou „počátku“ několika způsoby. Za prvé, jde o přímé verbální označení zvláštnosti lásky „jarem“ a starcova přirovnání zrodu hrdiny k novým dějinám, kompoziční synchronizaci setkání se ženou ráno po „poslední noci“. Za druhé jde o

narativizaci filozoficky pojmaných archetypů muže a ženy jako jednotek, při jejichž splynutí dochází ke stvoření nového. Za třetí, láska vystupuje v roli způsobu realizace subjektivního práva volby jedince, který tak tvoří chronotop zde-a- teď, a budoucnosti. Genderová archetypizace postav přispívá k unifikaci hrdinského činu, aby se tak odhalil vesmírný erotický princip soudržnosti materie a její časové kontinuity a zároveň se tím zdůraznil význam jedinečného a patos hrdinského dobrovolného obětování se pro Druhého. Kosmizace světa je proces sekundární, protože doprovází kulturně hrdinský čin hlavní postavy. Znakem hrdinství Damiana je překročení sémantických polí světů ducha a hmoty a iniciace, které se spojily dohromady. Iniciální rituál se skládá z obrazových prostředků (barva, vertikální / horizontální členění prostoru, pohyb kamery, symbol králíka jako vzkříšení a kámene), symbolického chování postavy (dotknutí se kámene symbolizuje vazbu na pevnost bytí) a symbolismu lokace (pásma mezi berlínskými zdi symbolizuje „zemi nikoho“, jako prostor svobody od společenských konvencí a hranice mezi lidmi, tvořené jejich nemilosrdností). Konečný cíl rituálu je smrt anděla a jeho narození jako člověka, a tak vidíme, že se mytologéma „návrat do věčnosti“ vyvíjí přes mytologémy „návratu z věčnosti“, „ztraceného ráje“ a „počátku“, aby tak bylo vybudováno mytologéma „věčného návratu téhož“ v pozitivní konotaci krátkého a rotujícího pozemského života mezi narozením a smrtí. Mytologéma „ztraceného ráje“ je podpořena použitím archetypu ženy k symbolizaci hmotného světa jako domova. Místo, kde Marion bydlí, je označeno archetypickým obrazem kruhu jako centrum „vlastního“ prostoru. Hrdina překračuje hranici polí, aby se z města přemístil do města a ocitl se doma, v prostoru vlastním, a proto ve filmu chybí obecné rozdělení světa pro mýtus párem „vlastní - cizí“. Obraz města jako ústřední prostorový model se používá pro zobrazení dvou sémanticky protikladných polí, která však jsou výrazem téhož a jsou výtvarně vyjádřena přes pár „barevné - monochromatické“ zobrazení. Jako synekdochu jednoty města nebeského a pozemského autor používá obraz vícepatrového domu. Pro budování symbolických významů Posvátného Prostoru města se používá binární opozice „vrch - spodek“, která našla své vyjádření v párech „ráj - peklo“ a „sen - bdění“. Výběr města jako základního fyzikálního prostoru je podmíněn křesťanskou mytologií, ve které je ráj symbolizován městem Jeruzalém, a peklo – Babylónem. Město je synekdochicky reprezentováno znaky obydlených prostorů (dům, byt, maringotka) a dopravními prostředky (letadlo, vlak, auto). Letadlo a vlak symbolizují historické směřování, přes které se stanovuje lineárnost času, účelovost směřování a smysl dějin. Auto vyjadřuje

vývoj osobnosti, osamělost, vykořeněnost, životní cestu, smrt a narození. Další kulturní symbol města je cirkus, který se vztahuje na autorovo hodnocení dějin jako na cynickou podívanou, traumaticky se odrážející na duši jedince. K vytváření této představy přispívá binární opozice „ted’ - tehdy“ pomocí použití krutých dokumentárních záběrů druhé světové války a propojení znakových chronotopů „minulosti“ a „přítomnosti“ přes postavu „řádného Němce“. Pro budování sakrálního obrazu města nebeského se používá montážní speciální efekt prolínání okének tak, aby vyvolala dojem, že andělé umí procházet zdí, a vizuální efekt andělských křídel. Pro označení sakrálních událostí se používá akustický prvek, čistě funkční krátký hudební doprovod. Archetyp dítěte se používá k vyjádření mytologémy „zlatého věku“ a symbolizaci čistoty lidské duše. Křesťanská představa o bezpodmínečné čistotě duše se zdůvodňuje různými způsoby: postava Marion nese znaky archetypu anděla; nikdo z lidí, jimž andělé naslouchali, nebyl zlý; anděl dokázal porozumět člověku natolik, že se jím chtěl stát; člověk se ukazuje jako padlý anděl a duševně traumatizované dítě. Ráj a peklo existují vedle sebe v duši člověka. Pouze osobnostní rebelská aktivita ducha může ovlivnit to, jestli bude žít láskou v ráji anebo nemilosrdností v pekle. Damiel toho ducha má, a tak realizuje archetyp kulturního hrdiny Prométhea a Krista. Iniciační rituál „vzkříšení“ stanovuje obětování se jako nezbytnou součást individuálních a společenských proměn. Hrdinský prvek je natolik výrazný ve smyslu zvýšení významu vůle, svobody a volby individua, že obraz člověka a archetyp anděla se mísí s archetypem Boha. Částečně funkce Boha přebírá ten Druhý. Archetyp Boha se také projevil v postavě starého spisovatele, který vyjadřuje Logos samotný, tedy představě o božském záměru o bytí, o starém a „nesmrtelném příběhu“ bytí, o „věčném obrazu“ lásky jako kódu vznikání věcí a tvarování prostoru a času.

## 2.2 Filmová řeč Stalkera

Kosmogonická povaha původu Zóny je zaznamenána v prologu s fiktivním citátem z rozhovoru profesora Nobelovy ceny Wallace: „... Co to bylo? Pád meteoritu? Návštěva obyvatel kosmické propasti? Tak či onak, v naší malé zemi vznik zázrak ze zázraků – ZÓNA. Okamžitě jsme tam poslali vojáky. Nevrátili se. Pak jsme obklopili Zónu policejními kordony... A pravděpodobně jsme udělali správnou věc... Ale nevím, nevím...“ Dojem, který máme z prologu, že je málo informativní, je zdánlivý: je důležité si uvědomit „nevysvětlitelný“ původ Zóny. Úmyslné odmítnutí konkretizace místa a času

v prostředí nás ponoří do světa fikce a mytologické nadčasovosti a určuje hlavní charakteristiky uměleckého prostoru: svět je rozdělen na dva: „zde“ a „tam“. Zóna porušuje stávající zákony přírody, proto můžeme mluvit o takovém základním archetypickém motivu, jako zápasu Chaosu s Kosmem, aktualizujícím mytologému „počátku“. Toto tvrzení lze argumentovat následující myšlenkou Meletinského: „V prostorovém vztahu je kosmos v rozporu s chaosem jako vnitřně uspořádaný prostor vnějšimu. [...] Základem existence Kosmu (i lidstva) je světový řád, zákon, pravda, pravidelnost. [...] Destrukční síly chaosu v mýtech o kosmických cyklech oslabují působení světového řádu, což vede ke zničení vesmíru (popsaného eschatologickými mýty) a jinému stvoření“.<sup>29</sup> Prostorový model filmu se buduje na základě archetypického kódu „kosmos - chaos“ a „vlastní - cizí“. Při zkoumání prostorových kategorií J. M. Lotman poukázal na jejich starobylost a univerzálnost: „Každá kultura začíná rozdělením světa na vnitřní („vlastní“) prostor a vnější („jejich“). Jak se toto rozdělení interpretuje, záleží na typologii kultury. Však samo rozdělení je univerzální“.<sup>30</sup> Důležitým atributem tohoto rozdělení je hranice: „...tuto hranici lze definovat jako linii, na které končí periodická forma. Tento prostor se definuje jako „náš“, „svůj“, „kulturní“, „bezpečný“, „harmonicky organizovaný“ atd. Oponuje mu prostor „jejich“, „cizí“, „nebezpečný“, „chaotický“.<sup>31</sup> Podle archaické koncepce prostoru, „vlastní“ svět je heterogenní: je sakrální prostor (Centrum, Osa světa) a profánní (periferie). Na jednu stranu, prostor ve filmu je vybudován podle všech zákonitostí mýtu: existují nějakí „my“ z „malé země“ a mají svůj sakrální centrum – „zázračnou“ Zónu, ale na druhou stranu pozorujeme nesoulad s klasickým obrazcem mytologického řádu: Zóně se přidělují takové vlastnosti jako nebezpečná, nepřátelská; ona je „cizí“. I když my jako diváci zatím jen tušíme tento rozpor, na konci filmu se objeví jako zásadní pro naše dílo a na závěr analýzy budeme muset odpovědět na otázku „proč Zóna její „vlastní“ i „cizí“ zároveň“? V čem tkví potřeba budovat svět na základě dvojité binární opozice? Pokusíme se odpovědět na tuto otázku později, zatím se obrátíme k analýze prostorového modelu Zóny.

Základním prostorovým modelem uměleckého prostoru Stalkera je archetypický sakralizovaný obraz Země, jenž kolem sebe seřazuje ostatní, protože tento obraz konstituuje mýtus filmu jako kosmogonický. Vztah mezi chtonickým (patřícím k zemi) a

---

<sup>29</sup> MELETISKIJ, E. M. *О литературных архетипах*. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 1994, s. 2. ISBN 5-7281-0067-8.

<sup>30</sup> LOTMAN, J. M. *Семiosфера*. СПб.: Искусство-СПб, 2000, s. 257. ISBN 978-5-210-01562-4.

<sup>31</sup> LOTMAN, J. M. *tamtéž*. s. 257.

kosmickým je genetický. Prototyp Země má přednostní význam ve formování představ o nejrozsáhlejších jevech bytí v archaických kulturách, protože vše existující na zemi tvoří kosmickou jednotu. Kosmos samotný podle názoru M. Eliadeho je „zásobárnou všude rozptýlených sakrálních sil“, které dohromady tvoří nedělitelný celek. Abychom mohli zkoumat kompletní množství smyslů obsažených v obraze Země v aspektu hierofanie (posvátna), je potřeba zkoumat pár „Matka-Země“. Prototyp Matky-Země tvoří základ celé archaické kultury, vyjadřující myšlenku vesmírné plodnosti. Země je matka v archaických náboženských představách, ona plodí veškeré formy života tím, že je vytěžuje ze své vlastní substance. Z důvodu své plodnosti má sílu a je považována za „živou“. Zóna je vyjádřena v obraze Země a symbolizuje celý svět. Motiv plodnosti určuje mytologému „počátku“ a je použit hned v prologu, ze kterého se dozvídáme o „nevysvětlitelném“ původu Zóny. Následně zjistíme, že v Zóně věci vznikají stejným způsobem jakoby z ničeho, pouze díky své síle. Archetypický motiv plodnosti určuje principy fungování Zóny, protože v něm jsou zakořeněny ideje měnivosti, rozmanitosti a hojnosti, tvořící základ těchto principů, a jsou vyjádřeny implicitně. Pro popis uspořádání Zóny autor především volí mluvené slovo jako výrazový prostředek, jelikož potřebuje zapůsobit na pojmové myšlení, proto sděluje následující repliku Stalkerovi: „Zóna je jakýmsi složitým systémem pastí. [...] Nevím, co se tu děje za nepřítomnosti člověka, ale jakmile se tady objeví člověk, všechno se uvádí do pohybu. Bývalé pasti mizí a objevují se nové. Bezpečná místa se stávají neprůchodnými. A cesta se stává buď jednoduchou a snadnou, anebo se nemožně zamotává...“ Pasti a přání jsou ty samé „plody“ Zóny, které jsou rozptýlené po ní, podobně jako vegetace: Zóna je dynamická a mnohotvárná. Země a z ní vznikající vegetace se objevují jako jsoucno, které se neustále znovuzrozuje prostřednictvím procesu polygenese (vznik na různých místech nezávisle na sobě).

Z toho vyplývá, že nyní můžeme hovořit o Zóně ne jako o prostoru fyzickém, ale matematickém, tedy jako o součtu homogenních objektů. Jinými slovy, lokusy Zóny (uzavřené prostory do ní zahrnuté) reprodukuje vlastnosti samotné Zóny, tj. každý jedinečný jev, jenž se objeví v Zóně, opakuje v sobě strukturu univerza. Živým příkladem popisu ontologického uspořádání Zóny je sekvence scén překonání Suchého Tunelu. Podstata této sekvence spočívá v tom, že cestující končí cestu tam, odkud ji začali. Polodetailní velikost záběru, kamera sledující postavy vylučují možnost diváka porozhlížet se a definovat, jak se postavy ocitly u Tunelu. Divákova pozornost je obrácena na vnitřní stav postav. Scéna překonání Tunelu samotná je uvedena jedním jediným

záběrem: kamera se zpomaleně hýbe do strany spolu se Spisovatelem na pozadí prudce vířících vod a proudících skrze tlející pozůstatky cihlové stavby (viz Obrázek 13). Mizanscéna zde hraje klíčovou roli ve smyslu scénografie, prostorového řešení a kompozice. Voda v Stalkeroviteče ze všemožných míst, celý svět je doslova prohnílý. To je velmi silný a oblíbený obraz autora. M. Eliade definuje vodu jako „základ jakéhokoliv kosmického jevu, zásobárnu všech zárodků“.<sup>32</sup> V dané scéně voda představuje nespoutaný živel, který je schopen „strávit“ vše dočasné a vytvořit prostor pro něco nového. Motiv obnovení světa se promítá do Stalkerova vnitřního monologu-modlitby: „Když strom roste, je jemný a ohebný. A když je suchý a pevný, umírá. Ohebnost a slabost vyjadřují svěžest bytí. Proto to, co ztvrdlo, nevyhraje“.<sup>33</sup>

Obrázek 13: Suchý Tunel



Zdroj<sup>34</sup>

Trosky stavby, skrze které proudí voda, jsou symbolem všeho podmíněného, zkostnatělého „starého“ světa, jenž nevyhnutelně musí zažít pád. Cihlové pozůstatky rámuji filmové okénko, a tím se vytváří dojem, že proudy vody se z nich vyrývají, jakoby z ničeho, z hloubky okénka. Hloubka zde má sakrální význam, protože divákovi není předkládáno uspořádání lokace, a proto má kategorie hloubky samostatný význam. Kompozičně se trosky střídají s vodními proudy, a tím, že se kamera hýbe do strany, stíháme si všimnout tohoto střídání mnohokrát, což vyvolává pocit cykličnosti.

<sup>32</sup> ELIADE, M. *Traktáty po historii i religii*. SPb.: Alтейя, 1999, s. 347. ISBN 5-89329-159-X

<sup>33</sup> Tarkovský používá parafrázi Ľutčeva na Tao Te Ching (kap. 76).

<sup>34</sup> Концерн «Мосфильм». In: YouTube [online]. 2017-01-18. [cit. 2019-02-19]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=TGRDYpCmMcM>.

Procházení skrze Tunel se ukazuje jako překvapení pro cestující: dostali se tam, odkud přišli. Výchozí úsek lokace Suchého Tunelu je tentýž, který jsme viděli v předchozí scéně, což je fantastické, protože určitě víme, že mezi nimi je velká časová a prostorová mezera. Na tomto úseku také vidíme batoh, který Profesor kdysi zapomněl a najde se, teprve když se všichni tři u něj opět sejdou. Poutníci se pohybovali po přímce dokola. Sekvence scén s Tunelem reprezentují mytologému „věčného návratu téhož“ pomocí sakralizace archetypického obrazu vody a aplikace archetypu kruhu v časoprostorovém vztahu.

Obrázek 14: Hloubka Zóny



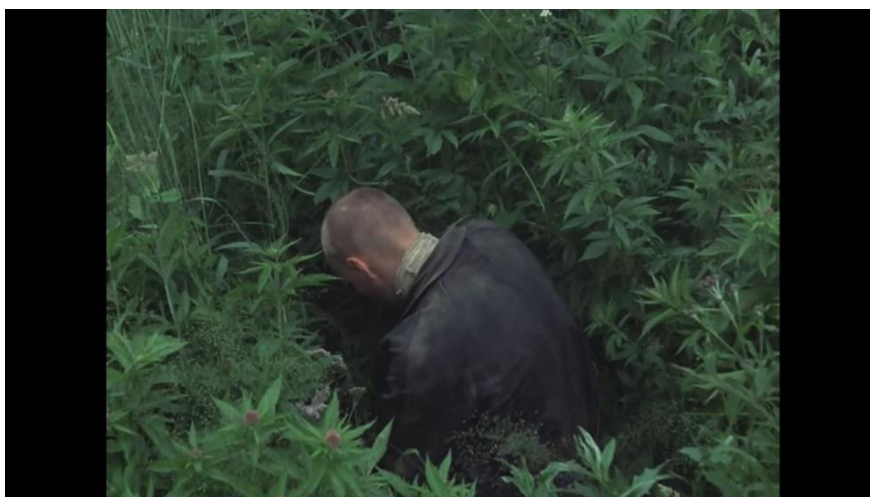
Zdroj<sup>35</sup>

Běžná logika časoprostorových vztahů je přerušena záměrně, aby zobrazené objekty byly redukovány na základní charakteristiky, které umožňují zkoumání těchto objektů v matematickém aspektu a v roli samostatných obsahů, jež mají sakrální významy. Pro příklad se zase vrátíme k charakteristice hloubky Zóny. Záběry příjezdu do Zóny probíhají výhradně z nadhledu (viz Obrázek 14), Zóna se dívá skrze postavy zdola. Stalker se rozhoduje „sestoupit“ do Zóny, než nastoupí na cestu. Scéna Stalkerova „ponoření“ (viz Obrázek 15) má zvláštní význam, protože v ní jasně rozeznáváme další archetypické prostorové obrazy Zóny, jako je dům a chrám, o nichž budeme hovořit dále. Stalker provádí akt uctívání tak, že se ponořuje do vysoké husté trávy, „rozpouští“ se v ní a dotýká se jí. Pro archaickou mentalitu přibližování či dotyk ke stromu, stejně jako k zemi, je blahodárný čin, který má posvátný charakter, protože vegetace ztělesňuje nevyčerpatelnou moc života, totožnou absolutní skutečnosti. Matice, hozená do Tunelu,

<sup>35</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

padá *dolů*, aby před námi otevřela pohled na vroucí pěnivé vody (viz Obrázek 16), jako kdyby byly „prvotním bujónem“, vroucím v lůně světa – Zóně.

Obrázek 15: Uctívání Zóny



Zdroj<sup>36</sup>

Obrázek 16: Prostředí u Tunelu



Zdroj<sup>37</sup>

Pojetí všeho hlubinného jako „klíčového“ a „pravého“ určuje autorovo použití obrazu studny jako symbolu duše. Duše nalézá své umělecké ztvárnění ve formě subjektivního prostoru studny (viz Obrázek 17), ve kterém Stalker podmíněně přebývá a vede vnitřní monolog-modlitbu: „Budiž je to, co zamýšleno. Necht’ uvěří. Necht’ se

---

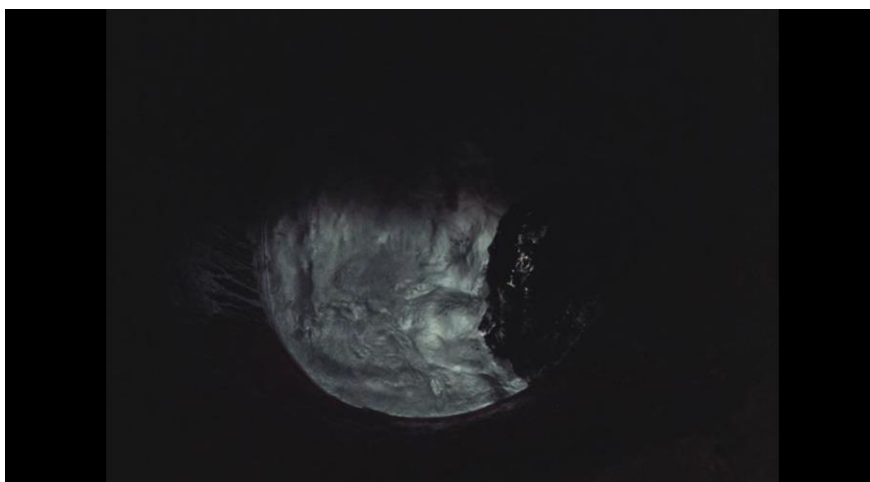
<sup>36</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéж.

<sup>37</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéж.



vysmějí svým vášním. Neboť to, co oni nazývají vášní, ve skutečnosti není duševní energií, ale pouze třením mezi duší a vnějším světem. A hlavně necht' uvěřit sobě a stanou se bezmocnými jako děti...“ Vodní obraz je pro změnu základem ideového útvaru záběru, protože symbolizuje životní prvotní podstatu a je metaforou lidského ducha jako předchůdce jakéhokoliv jednání. Prostřednictvím tohoto obrazově-zvukového synchronu se odhaluje zásadní myšlenka díla, že pravá povaha věcí je v rovině hlubinného, a nikoliv na povrchu. Význam binární opozice „hlubinný - povrchní“ se v kulturním poli rozvíjí jako „klíčový - podřízený“. Další binární opozice, jež se podílí na budování uměleckého prostoru filmu, je pár „omezený – rozsáhlý“, kterým je prostor studny charakterizován také.

Obrázek 17: Stalkerova Studna



Zdroj<sup>38</sup>

O správnosti tohoto tvrzení jsme plně přesvědčeni na příkladu sekvence dvou scén: překonání Roury Spisovatelem a jeho následného vynoření se ze studny, kterou roura končí. „Jdu“ – mnohoznačnou ozvěnou zazněla Spisovatelova replika, která ztělesňuje obsahovou a syžetovou složku scény (viz Obrázek 18, 19). Lze upozorovat, že děj je redukován na pohyb samotného Spisovatele po rouře. Doopravdy, měl Spisovatel pochopit něco takového zvláštního v Rouře, co ho donutilo povědět o svých pravých pocitech bez obvyklého cynismu, když se ocitl u studny: „Kdysi jsem věřil, že moje knihy mohou někoho zlepšovat. Ale nikdo mne nepotřebuje.

---

<sup>38</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

Obrázek 18: Roura



Zdroj<sup>39</sup>

Obrázek 19: Iničiální procházení Roury



Zdroj<sup>40</sup>

Zemřu a druhý den začnou jíst někoho jiného. Myslel jsem, že já změním je, ale změnili oni mne k obrazu svému a podobě“. Skutečné odhalení se vylilo ze Spisovatele uprostřed lhostejných k jeho utrpení písků. Pár „omezený - rozsáhlý“ se v hodnotovém plánu rozvíjí jako „individuální - beztvary“. Prostorový model Roury je postaven v souladu s obrazem „životní cesty“, který je dán nejen v omezenosti, ale prodlouženosti. Roura je metaforizovaným obrazem pouti-cesty, který v narativních formách uměleckého vyjádření splňuje důležitou syžetovou funkci, o níž M. M. Bachtin psal ve spojitosti s

---

<sup>39</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.

<sup>40</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.

historií románu takto: „Toto je stanoviště zápletky a místo konání událostí. Tady se čas vlévá do prostoru a teče po něm (a tvoří cesty). [...] Metaforizace cesty je různorodá a vícerozměrná, ale její hlavní jádro je tok času“.<sup>41</sup> V Rouře čas jakoby zhoustnul do úzké prodloužené roury a vynese do popředí pohyb samotný, jak již bylo poznamenáno dříve. A tak procesualita a metamorfóza je klíčem k chápání všech životních a gnoseologických procesů. Proto člověk, jenž je bytost nacházející se v neustálém stanovení, musí snést připravené utrpení, než dosáhne touženého, musí projít „dlouhé cesty“.

Scéna v Rouře odhaluje smysl binární opozice „dlouhý - krátký“, kterou Stalker aplikuje ve svém projevu o Zóně: „V Zóně není přímá cesta nejkratší. Čím dál, tím méně rizika.“ Stalker jakoby parafrázuje slova apoštola Pavla: „Ó hlubokosti bohatství i moudrosti i umění Božího! Jak jsou nevyzpytatelní soudové jeho a nevystižitelné cesty jeho!“ [Ř 11:33]. V hodnotovém plánu opozice „dlouhý - krátký“ se rozvine jako „počestný - chybný“. Daný hodnotný aspekt „cesty“ je posílen myšlenkou globální smysluplnosti života, přítomnosti cíle u všech věcí: „Právě jste mluvili o smyslu našeho... života. [...] Všechno má svůj význam koneckonců. I význam i příčinu“ – říká Stalker poutníkům, jejichž pohledy směřují do dalšího záběru na Rouru. Cesta-zkouška se jeví být katarzí pro Spisovatele, vnitřním růstem. Zrovna pochopení přirozenosti člověka jako duchovně rostoucí bytosti určuje fantastické prostorové přemístění Spisovatele z roury do studny.

Logika daného přemístění je opodstatněná zabudováním prostorových archetypů vrchu a spodku. V závěrečné fázi cesty v rouře (viz Obrázek 20) se má Spisovatel ponořit do vody a vylézt po schodech nahoru a vstoupit do dveří, kde má čekat podle pokynu Stalkera. Spisovatel vstoupil do dveří a hned se ocitl u studny (viz Obrázek 21). Mezi dveřmi a studnou je obrovská vzdálenost, kterou by Spisovatel nestihl projít, a navíc je prošel jen jednou, protože na písku vidíme jen jeden pár stop (viz Obrázek 22). Proto můžeme interpretovat sestup do vody jako obřad iniciace a konkrétněji – křesťanský obřad křtu, podle něhož se člověk očišťuje od hříchů pro nový duchovní život.

---

<sup>41</sup> BACHTIN, M. M. *Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике*. [online]. [cit. 2018-01-15] Dostupné z: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/hronmain.html>.

Obrázek 20: Závěrečná fáze zkoušky v Rouře



Zdroj<sup>42</sup>

Obrázek 21: Spisovatelova Studna



Zdroj<sup>43</sup>

Při křtu z pohledu církve člověk zemře k tělesnému životu a narodí se od Ducha Svatého pro život duchovní. Jednou z klíčových pasáží Nového zákona týkající se křtu jsou slova Ježíše Krista židovskému rabínovi Nikodémovi: „Amen, amen, pravím tobě, nenarodí-li se kdo z vody a Ducha, nemůže,“ vejít do Království Božího“ (Jan 3:3-5). Fantastické přemístění Spisovatele z roury do studny symbolizuje duchovní znovuzrození v důsledku integrace archetypických obrazů obsažených v biblických textech, kde voda symbolizuje

---

<sup>42</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.

<sup>43</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.

očistu a životní pramen a prostorový pár „vrch - spodek“, „vznešený - nepoctivý“. Zóna je reprezentována prostory-cestami, které jsou explicitním vyjádřením subjektivní zkušenosti a vnímání postav.

Obrázek 22: Stopy Spisovatele



Zdroj<sup>44</sup>

Kosmický rozum je doslova rozpuštěn v prostoru Zóny, což nám umožnilo analyzovat prostory, které jsou do ní zahrnuty, nejen ve fyzickém, ale i v matematickém aspektu. Zatím jsme uvažovali o parametrech těchto prostorů, ale to nám umožnilo hlubší pochopení filozofie zakotvené v díle. Teď se obrátíme k samotným předmětům, které tyto prostory vyplňuje, a budeme pokračovat zkoumáním skrze prizma měřítka vesmíru, tj. v jejich homogenitě. Podrobíme analýze scény odpočinku s její četnými lyrickými odchylkami. Hlavní látkou scény je zobrazení postav ležících na svých úsecích země ve snaze usnout. Každá postava se zobrazuje zvláštním záběrem. Spisovatel se snaží najít místo na mokřím mechu s blátem (viz Obrázek 23) se slovy: „Plivu na lidstvo. Z celého lidstva mě zajímá jenom jeden člověk, a to jsem já. Jestli stojí za něco anebo jsem stejné hovno jako i ty ostatní,“ vyjadřuje svou touhu vrátit se ze Zóny jako génius. Stalker doslova splývá s bahnem na pozadí vroucích vod (viz Obrázek 24), a na otázku Spisovatele, jestli by nechtěl aspoň jednou použít Pokoj Přání, odpovídá: „Je mi i tak dobře.“ Profesor se vyhýbá zásadnímu komentování. Spisovatel si našel místo suché a na hladkém povrchu obrovského kamene (viz Obrázek 25).

---

<sup>44</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

Obrázek 23: Spisovatel ve scéně opdočinku



Zdroj<sup>45</sup>

Obrázek 24: Stalker ve scéně opdočinku



Zdroj<sup>46</sup>

Estetická a stylistická složka zde vystupuje do popředí. Staticky fixované figury postav jsou malebně vkresleny do prostředí (z hlediska barev, stínových poměrů, kompozice), s nimiž nejsou rozlišitelné. Vidíme postavy se zvláštnostmi svých povah a individuálními osudy. Tyto záběry, plné vysoké umělecké hodnoty, kterými spolu se slovy postav o vidění jejich životního účelu nejen pokračuje motiv vesmírné různorodosti,

---

<sup>45</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.

<sup>46</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.



ale také jsou výchozím bodem, „přednastavením“ synergického způsobu vnímání světa, který je potřebný pro sled hlubinných obrazů v lyrických odchylkách scény.

Obrázek 25: Profesor ve scéně odpočinku



Zdroj<sup>47</sup>

Utichají spory, poutníci usínají a vidíme záběr na krajinu s půdou, nad kterou fouká písečný vítr (viz Obrázek 26).

Obrázek 26: „Proudy“



Zdroj<sup>48</sup>

Mimořádnost tohoto záběru spočívá v použití optické deformace obrazu: země, celá v podélných zvlněných brázdách, fluktuuje a tak opakuje linie brázd, to ještě zvyšuje

---

<sup>47</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

<sup>48</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

vizuální efekt „vzrušení“ země. Centrálním předmětem zobrazení je pískové proudění vzduchu. Z nerozlišitelné kalné substance v hloubce záběru, proudy strádavě vytvářejí víry a současně s pohybem kamery ve směru jejich pohybu, před námi se objevuje silný vírový sloup, ještě následuje pohyb – kamera zastaví – a vír se rozptýluje do velkých zrn písku, které rovnoměrně naplní filmové okénko (viz Obrázek 27) a za chvíli úplně zmizí. Vysoká umělecká hodnota tohoto vyjádření odhaluje absolutní harmonii nepřetržité sítě metamorfóz a transformací univerza.

Obrázek 27: Rozptýlení pískových proudů



Zdroj<sup>49</sup>

Obraz „proudu“ je, dá se říci, učebnicí ilustrací hlavních myšlenek holistické filozofie a představ o chaosu a kosmu. Filozofie Východu rozumí vztah části a celku k holismu (hledisko ve filozofii a vědě, vycházející z kvalitativní svéráznosti a priority celku ve vztahu k jeho částem), zdůrazňuje zásadní celistvost světa. Východní způsob vnímání světa je založen nejen na nerozporné jednotě části a celku, makro- a mikrokosmu, ale i na myšlence dynamičnosti, tekoucí měnivosti toho či onoho systému. Proto holismus ve filozofii slouží jako způsob popisu vývoje určitého systému. Díky schopnosti systému interagovat a vytvářet nové složitější a kvalitativně odlišné systémy proto můžeme mluvit o všeobecné spojitosti a jednotě všeho s vším, o problému stanovení věcí – o cyklickém proudění do sebe navzájem Bytí a Nic. Existence dvou protikladných režimů rozvíjení evolučních procesů byla metaforicky vyjádřena v taoistické dynamice jin a jang, které jsou myšlené jako projevy jediné univerzální energie qi. V taoistických textech je

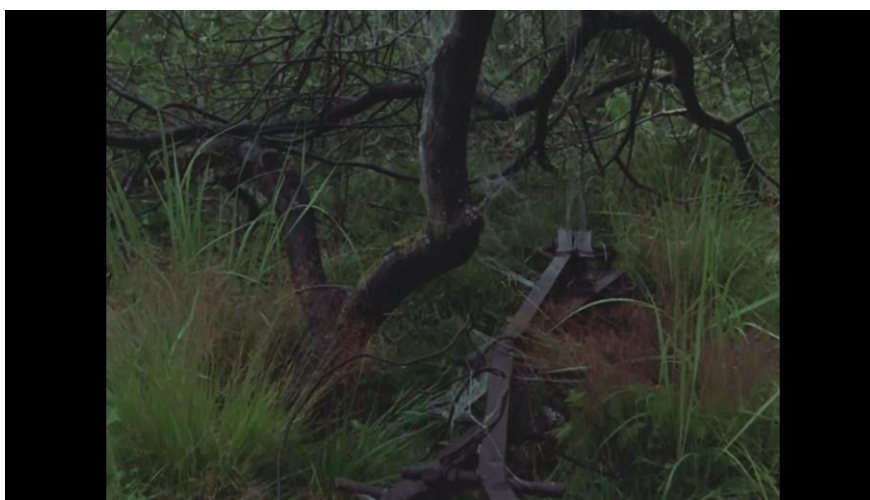
---

<sup>49</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.



kosmogenezе interpretována dvěma způsoby: smrt chaosu a zrození světa. Člověk, i přestože je považován za nejcennějšího tvora ze všech, stejně je umístěn do řady vedle „deseti tisíce věcí“, na které se rozpadl svět z „vejce vesmíru“ (archetypický obraz světa před jeho stvořením v kosmogonických mýtech) – Chaosu, do kterého se tyto věci musí vrátit. Fluktuující Země má sakrální význam a symbolizuje Chaos jako úložiště všeho potenciálního a neprojeveného, odkud všechno pochází a roste jako z vesmírného zrna a také to budí chtonickou hrůzu před ničivými silami. Písek a ostrůvky husté tmavě-zelené trávy uprostřed představují celé jsoucno, pocházející z Chaosu a symbolizující Bytí. Vzdušné proudy symbolizují neviditelnou sílu (Aristotelova entelechie, Platónova světová duše, taoistické qi), která se vyjadřuje v soudržnosti a sladění interakce věcí. Pohyb částic písku a pohyb celého proudu se navzájem ovlivňuje díky cyklické příčinnosti. Nakonec koherentní vazby podstruktur – zrn – se porušují a proud ztrácí svou podobu, všechno se vrací do původního stavu neuspořádanosti.

Obrázek 28: Kovové objekty ve vežeraci



Zdroj<sup>50</sup>

Analyzovaná odchylka je obsáhlým a stručným vyjádřením na motiv zápasu Chaosu a Kosmosu. Pro antiku, stejně jako pro Východ, chaos má úlohu jak činorodou, tak i destruktivní. Antická mysl se pohybovala ve směru chápání věci v jednotě jejich protikladů, ale nepřekonala dichotomii, dualitu západního myšlení. Taoistické mytologéma „návratu do věčnosti“ se rozumí jako ukončení destruktivních procesů, spojených s mnohostí v důsledku oddělení od jednoduché původní jednoty. Je velmi

---

<sup>50</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

důležitá sociální implikace tohoto mytologému určuje pro taoistickou myšlenku fundamentální opozici „přirozenost - civilizace“. Civilizační zásah do přírody se považuje za odchylku od přirozeného procesu realizace Tao. V Stalkerovi je zjevné negativní hodnocení civilizace. V Zóně jsou všude viditelné stopy silového zásahu civilizace: tanky, pozůstatky velkých kovových objektů splývajících se zemí a vegetací (viz Obrázek 28). Divák snadno rozlišuje marnost veškerého úsilí civilizace o násilnou intervenci do Zóny: všechny tyto cizí objekty se chystají proměnit v prach neúprosným náporem přírodních sil, které je doslova stráví.

Svět Stalkera se nachází v úplné degradaci a čeká na konec světa. Eschatologický motiv ve filmu je nesmírně důležitý. Podrobíme analýze další lyrickou odchylku ve scéně odpočinku. Záběr s proudy se střídá se statickým záběrem tváře Stalkera (viz Obrázek 29), který přesně zachycuje všechny emocionální odstíny jeho stavu.

Obrázek 29: Stalker vnímá vesmírné metamorfózy



Zdroj<sup>51</sup>

Ve výrazu jeho zatuhlého vráscitého obličej je vidět nejen emotivní napětí a žal, ale i to, že se nachází ve stavu podobném transu: skleněně oči se dívají někam do prázdna, lehce otevřená ústa, napjatá ruka pod hlavou. Stalker viděl osud zrněk proudu a uhádl v nich osud všech tří poutníků i všech ostatních; Stalker se dívá do dalšího záběru.

Mimo obraz je čtena pasáž z apokalypsy Zjevení svatého Jana: „...nastalo veliké zemětřesení, slunce zčernalo jako smuteční šat, měsíc úplně zkrvavěl a nebeské hvězdy

---

<sup>51</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

začaly padat na zem, jako když fik zmítaný vichrem shazuje své pozdní plody, nebesa zmizela, jako když se zavře kniha, a žádná hora a žádný ostrov nezůstaly na svém místě. Králové země i velmoži a vojevůdci, boháči a mocní – jak otrok, tak svobodný, všichni prchali do hor, aby se ukryli v jeskyních a skalách a volali k horám a skalám: „Padněte na nás a skryjte nás před tváří toho, který sedí na trůnu, a před hněvem Beránkovým! Neboť přišel veliký den jeho hněvu; kdo bude moci obstát?“ (Zjevení 6:12-16). Tento apokalyptický text o konci časů je synchronizován s dlouhým monochromatickým velkým detailním záběrem na věci ponořené do vody. Na začátku vidíme spícího Stalkera (viz Obrázek 30) a hlemýždě na maličkém ostrůvku špíny a mechu (na toto zobrazení slyšíme slovy „králové země i velmoži“), potom věci skryté v kalné vodě: injekční stříkačka, jiskřivý podnos, zrcadlo, mince na fragmentu ikony Uctívání Beránka s obrazem Jana Křtitele (viz Obrázek 31), hadry, kovové díly, pistole, kalendářní stránku (alegorie na čas ve věčnosti), kal a Stalkerovu ruku částečně ponořenou do vody.

Obrázek 30: Stalker spící



Zdroj<sup>52</sup>

Touto lyrickou odchylkou pokračuje rozhovor o cyklické povaze věcí skrze eschatologický obraz a asociativní napojení obrazů, které mají ostré sociální a životní konotace. Obraz vody symbolizuje to jednotné prvotní prostředí všeho neprojeveného a potenciálního, chaos, kam se každá věc vrací. Avšak důraz v této pasáži je kladen spíše na konečnou povahu věcí než na cykličnost, a to díky důslednému budování archetypického obrazu smrti a implikaci binární opozice „život - smrt“ do celé scény tak, aby spojovala

---

<sup>52</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

odchyly do jedné linky a propojovala ji do jedné dějové linie s tou základní. Argumentujeme toto tvrzení. Na začátku scény, dokud poutníci ještě nespí, vidíme záběr blížícího se černého psa, který běží po dnu podél umělého kanálu, který je mělce naplněn vodou (viz Obrázek 32). Salynský ve své knize *Kinogermeneutika Tarkovského* klasifikuje autorem často používané archetypy a archetyp psa přiřazuje ke skupině biologického života. Zvláštností archetypů dané skupiny je to, že jsou odvozeny od primárních významů, a „jejich vlastní význam je založen na fundamentálních archetypech první skupiny“<sup>53</sup> (voda, oheň, strom). Při interpretaci významu archetypu autor odkazuje na V. Proppa a tvrdí, že archetyp „psa jako „strážce podsvětí“ se vrací k základním archetypům „jámy“ a „vody“ a ke chtonickým obrazům podsvětí“.<sup>54</sup>

Obrázek 31: Frgment ikony s Janem Křtitelem



Zdroj<sup>55</sup>

Spojení dvou obrazů psa a vody do vícevrstvé symbolické tkaniny spojí primární prvek „vodu“ s negativním počátkem, a jak poznamenává V. Propp: „voda, řeka, rybník, jezero jsou vstup do říše mrtvých“.<sup>56</sup> Negativní významy vody jsou zesílené díky tomu, že záběry na kanál jsou natočeny v monochromu, ale jenom tehdy, když kanál je již zaplaven vodou (viz Obrázek 33). Černého psa vidíme během celého snímku, ale jenom jednou se pes přibližuje ke Stalkerovi, a to když si sedne vedle něj na „řece smrti“. Fantastické a imaginativní přemístění Stalkera do prostoru kanálu, monochromatické zobrazení,

<sup>53</sup> SALYNSKIJ, D. A. *Киногерменевтика Тарковского*. Москва: Квадрига, 2009, s. 355. ISBN 978-5-904162-02-03.

<sup>54</sup> PROPP, V. J. In: SALYNSKIJ, D. A. *tamtéž*. s. 355.

<sup>55</sup> Концерн «Мосфильм». *tamtéž*.

<sup>56</sup> PROPP, V. J. In: SALYNSKIJ, D. A. *tamtéž*. s. 354.

spojení obrazu psa jako symbolu smrti s neočekávaně stoupajícími vodami v „jámě“ kanálu – to vše dohromady tvoří obraz smrti a materiál, do kterého je umístěna apokalyptická pasáž.

Obrázek 32: Objevení psa ve scéně odpočinku



Zdroj<sup>57</sup>

Obrázek 33: „Řeka smrti“



Zdroj<sup>58</sup>

Skrze prizma monochromatických vod kanálu budeme klouzat po jejich hladkém povrchu s bolestivým smyslem pro ztrátu a žalem po věcech už ztracených. Křesťanské eschatologické texty se v zásadě liší pesimistickým pohledem na konec věcí, neboť čas v

---

<sup>57</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.

<sup>58</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.

rámci křesťanské eschatologie není rozkvětem dějin, jako v judaismu, ale naopak: „Neboť tehdy nastane hrozné soužení, jaké nebylo od počátku světa až do nynějška a nikdy již nebude“ (Matouš 24:21). Proto opozice „život - smrt“ se v autorské interpretaci používá ne v klíči východního chápání ve smyslu přiřazování dvou pólů opozice, což by mohlo být vyjádřeno formulí „život je smrt, a smrt je život“, ale v západním dualistickém chápání, podle něhož smrt je terminální událost jedinečné životní cesty, která se už nikdy nezopakuje.

Podíváme se na implikaci dané opozice ve struktuře textu. Porovnáme dvě zobrazení: původní otevírající pasáž (viz Obrázek 30), a první zobrazení Stalkerova probouzení ze základní scény (viz Obrázek 34). Tato dvě zobrazení jsou kompozičně identická (hlava ve velkém detailu uprostřed), a také jsou zrcadlově protikladná svou barevnou složkou (monochrom-barva), opačného uspořádání hlavy a podle typu aktivity postavy (spánek-bdění). Porovnáme ještě jeden pár zobrazení: psa v kanálu vedle Stalkera (viz Obrázek 33) a zobrazení, předcházející samotnému probouzení Stalkera (viz Obrázek 35).

Obrázek 34: Probuzení Stalkera



Zdroj<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéж.



Obrázek 35: Pes



Zdroj<sup>60</sup>

Tato zobrazení jsou protikladná podle barevné složky, vzdálenosti psa od Stalkera (blízko-daleko), podle typu činnosti psa (sedání-vstávání) a podle charakteru lokace (chladný minimalismus kanálu-přirozená životodárná vegetace). Poslední kategorie opozic je klíčová při čtení dvou párů zobrazení, protože jednoznačně reprezentuje binární opozici „život - smrt“. Vytlačení obrazu smrti do samostatného vyjádření (uvedené součtem monochromatických záběrů) a jeho začlenění do základní látky scény určuje danou opozici. A její metaforická realizace v podobě páru „sen - bdění“ spojuje dějové linie dohromady. My nepozorujeme vzájemné pronikání pólů dané opozice, ale naopak jejich odloučení. Absolutně pesimistická eschatologická nálada scény, jednoznačné oddělení pojetí života a smrti, to jsou vlivy západní tradice. Současně vidíme přítomnost vlivu východní tradice: důraz na jednotě jsoucna prostřednictvím použití obrazu proudu, popisujícího přírodu jako nepřetržitý tok věcí; a určitá stylistická vzdálenost od jednotlivých osudů postav, které však jsou dány jako svérázné. A tak můžeme vyvodit obecný závěr: autorský mýtus nese prvky jak eschatologického západního mýtu, tak i kosmogonického východního, přitom tyto prvky se smíchají bez toho, že by ztrácely svou původní čistou podobu.

Na začátku této podkapitoly jsme hovořili o tom, že obraz Zóny koreluje se sakrálním prototypem Matky-Země, a proto je plodná, silná a živá. My jsme probrali způsoby zobrazování Zóny jako hojné, měnivé, rozmanité a silné (ve smyslu její

---

<sup>60</sup> Концерн «Мосфильм». тамтёж.

schopnosti plnit přání a nepodléhat technologickému zásahu civilizace). Teď se dotkneme způsobu realizace obrazu Zóny jako živé. Když jsme mluvili o způsobu realizace binární opozice „život – smrt“ v textu, dospěli jsme k závěru, že barva je symbolem života. A na rozdíl od „malé země“ je Zóna jako zdroj světových transformací, které jsou předpokladem vzniku nového, uváděná v barvě. Přítomnost základních archetypů je dána nejen na obrazové, ale i na audiální úrovni. To znamená, že zvukové efekty primárních prvků vody a vzduchu nejen vytvářejí přirozený design akustického prostředí filmu, ale také mají znakovou povahu díky své převaze ve smyslu hlasitosti, intenzity reprodukce tak, aby zesílily dojemový efekt archetypů a vytvořily pocit jejich neustálé přítomnosti a „živé“ aktivity Zóny; vytváří stylistickou originalitu snímku.

Prototyp Matky-Země není vyčerpávajícím podkladem při popisu ontologických charakteristik Zóny, protože její schopnost plodit je zdůvodněna přítomností nějakého rozumného plodného substrátu, který odpovídá archetypu ducha. V řečtině jsou „dech“, „pohyblivý vzduch“ a „duch“ označovány stejným slovem „pneuma“. V mnoha kulturách je představa o pneumatické povaze ducha běžná. Ve Starém zákoně se píše o stvoření člověka: „Hospodin Bůh pak z prachu země zformoval člověka a do jeho chřípí vdechl dech života. Tak se člověk stal živou bytostí“ (Genesis 2:7). Takže duch (rouakh) je „Dech Boží“. V taoismu „qi“ doslovně znamená „dýchání“, „jemnou energii prvotní materie“. V době vzestupu a rozkvětu hésychasmu se věřilo, že srdce tlačí pneumu (i vzduch, i ducha). O spojení Ducha Svatého a vzduchu hovoří Ježíš: „Amen, amen, pravím tobě, nenarodí-li se kdo z vody a z Ducha, nemůže vejít do království Božího. Co se narodilo z těla, je tělo, co se narodilo z Ducha, je duch. Nediv se, že jsem ti řekl: Musíte se narodit znovu. Vítr vane, kudy chce, jeho zvuk slyšíš, ale nevíš, odkud přichází a kam směřuje. Tak je to s každým, kdo se narodil z Ducha“ (Jan 3:5-8). Božská pneuma působí jako skrytá sakrální síla přírody, taková zvláštní ne-ontologická realita, nadpřirozená existence pravdy, metaforicky ztělesněná v primárním živlu vzduchu, se kterým je korelována ve své všudypřítomnosti, intangibilitě a dynamičnosti. V křesťanství se „dynamičnost“ ducha projevuje v jeho plodné, tvůrčí aktivitě a způsobu bytí jako osobnostní hypostázy Trojice. V Novém zákoně je hodně odkazů na jeho činnost. Duch se rozhoduje, učí, dává pokyny, lže, rozčiluje se, brání se, vzdoruje. Duch má vlastnosti rozumné přírody, neboť má mysl, vůle z životní energie. Ve filmu jsou příznaky antropomorfizace Zóny, které jí přiřazují funkci postavy, a to jsou narativní a komunikativní. Pod narativními příznaky rozumíme takové způsoby realizace syžetu v



textu, které posunují narativní perspektivu k vyprávění od první osoby Zóny pomocí vytváření iluze její bezpodmínečné přítomnosti na všech událostech.

Zóna je inteligentní a vševědoucí, pozoruje poutníky a dívá se na nich po očku. Pro příklad vezmeme scénu, kde poutníci poprvé vkročí do Zóny (viz Obrázek 36).

Obrázek 36: První krok poutníků v Zóně



Zdroj<sup>61</sup>

Kamera najíždí na pozůstatky auta a zastavuje tak, aby v něm zůstala a boční okno rámovalo filmové okénko. Ohnisko se zachovává na trávě v prvním plánu, kam přichází poutníci, které vidíme zezadu. Profesor a Spisovatel se několikrát otočí dozadu, jako kdyby se spletli. Spisovatel se znovu otočí a zděsí se slovy: „Pane Bože...“ a na to kamera „odpovídá“ prudkým pohyblivým nájezdem na Spisovatele s hrůzou v obličejí. Podobná rychlost pohybu kamery není vůbec typická pro stylistiku celého díla, a jak se ještě potom přesvědčíme, je specifickým znakem aktivity Zóny. Spisovatel viděl mrtvoly, jež zůstaly v autě a my je nevidíme, protože jsou mimo okénko, a tím se dodatečně vytváří dojem zřejmé interakce mezi kamerou a Spisovatelem. Souhrnně všechny uvedené techniky (umístění kamery na „odloučeném místě“, umístění postav před kamerou zády, iluzorní posun bodu pozornosti postav z objektů mimo filmové okénko na kameru, „chytré“ pohyby kamery jako odpověď na zážitek Spisovatele) vytváří atmosféru tlaku a strachu z přítomnosti někoho jiného, nějakého neznámého subjektu. Danou interakc

---

<sup>61</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

kamery s postavou vnímáme jako vyvrcholení změněného režimu vyprávění v ich-formě od osoby Zóny, který je součástí celé scény od začátku.

Poté, co poutníci hodí matici a mizí, ohnisko přechází na tanky (viz Obrázek 37) uprostřed pole v pozadí, zobrazení se zvětšuje pod sotva slyšitelný zvukový doprovod mystické hudby a přetrvávající hlasité zvuky větru. Tato krátká odchylna na pohledy Zóny uskutečněná prostřednictvím změny ohniska z polodetailu na velký celek demonstruje její vesmírné měřítko, měřítko působení ducha.

Obrázek 37: Stopy civilizačního zásahu do Zóny



Zdroj<sup>62</sup>

Další příklad změny perspektivy vyprávění nalézáme ve scéně přibližování Spisovatele k domu „rovně“ (viz Obrázek 38). V úvodním záběru scény ve fokusu je zátylek postavy, a na rozostřeném pozadí vidíme tmou civící z dveřního otvoru domu, ke kterému se opatrně blíží pod hlasité zvuky vlastních kroků. Daný kinematografický obraz nejen vytváří intimitu scény či zapojuje diváka do zážitků Spisovatele, ale také předkládá povahu interakci domu: černá propast se upřeně dívá na bezbranného Spisovatele a zná veškeré jeho myšlenky. Spisovatel porušil bezpečnou vzdálenost od Zóny, a my ji tedy pozorujeme v akci. Ve druhém záběru vidíme Spisovatele v celku ze strany domu (viz Obrázek 39). Zdvihá se silný vítr, vegetace je rozrušena pod jeho nápor. Spisovatel se s hrůzou ve tváři pomalu blíží k domu a jeho shrbený postoj ukazuje, že chce něco zpozorovat. Najednou slyšíme klapání křidélek ptáků, nějaký řev, repliku mimo obraz „Stůjte, nehýbejte se!“, vyslovenou neznámým mužským hlasem, potom slyšíme

---

<sup>62</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéж.

mystický zvuk a kamera extrémně a až nepřirozeně prudce odjíždí dozadu tak, aby se ocitla uvnitř domu.

Obrázek 38: Spisovatel se vydává na „krátkou“ cestu do Pokoje



Zdroj<sup>63</sup>

Obrázek 39:



Zdroj<sup>64</sup>

Zevnitř domu vidíme k smrti vyděšeného Spisovatele skrze otvor, přes který se mihne jakási pavučinová vata (viz Obrázek 40), neverbální znamení varující před nebezpečím, zákaz vstupu; znak ztělesňující nějakou stvořenou podstatu, symbolizující ducha. Tato scéna je důkazem toho, o čem mluví Stalker: přímá cesta v Zóně není nejbližší, zde je

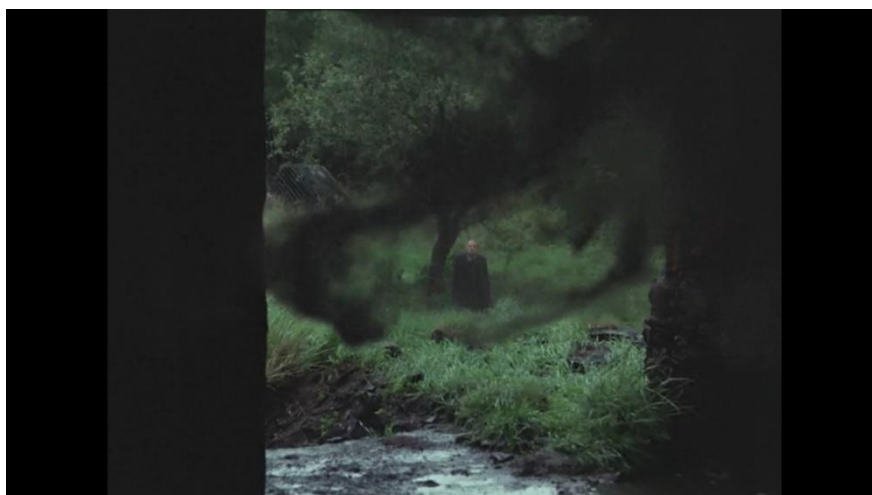
---

<sup>63</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.

<sup>64</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.

potřeba chodit kolem. Cesta „rovně“ je bezvýhodná: Spisovatel jde na kameru směrem „dozadu“.

Obrázek 40: „Substance Zóny“



Zdroj<sup>65</sup>

Toto tvrzení je zdůvodněno také tím, že ve scéně prvního kroku se poutníci posunuli „dopředu“ ve směru opačném od kamery-narátora. A tak můžeme tvrdit, že ve scéně přibližování Spisovatele k domu, narátorem je také Zóna, včetně úvodního záběru ze zad. Očima Zóny vidíme Spisovatele zezadu jdoucího k budově a hledícího do kamery z hloubky domu. Zóna sleduje cestující a ví o nich doslova všechno. Vlastnost vševědění má božský Duch. Kromě toho je scéna plná křesťanské symboliky Ducha: vítr, zvukový znak – index přítomnosti ptáků (holub je biblický symbol Ducha), hlas (v bibli Duch poskytuje verbální instrukce k jednání). Zahrnutí binární opozice „dopředu - dozadu“ do prostoru filmu je způsobem změny narativní perspektivy do Zóny. Také tomu přispívá: umístění kamery v hloubce prostorových objektů za účelem vytvoření efektu tajného pozorování, aktivní a prudký charakter pohybu kamery, použití symboliky Ducha Svatého a znaků komunikace.

Kromě uvedených znaků komunikace, které z ní dělají „živou“, nalézáme i jiné. Když poutníci dorazí do Zóny, mají konverzaci o tom, že tam možná někdo žije, ale v momentě, kdy Stalker odpovídá: „V Zóně nikdo není a být nemůže“, se za nimi z hloubky Zóny se rozsvítí zářivé červené světlo, které rozptýlí mlhu (viz Obrázek 41).

---

<sup>65</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

Obrázek 41: Komunikace světlem



Zdroj<sup>66</sup>

Druhý důkaz komunikace Zóny prostřednictvím světla nalzáme ve scéně na chodbě před Pokoji Přání, když se najednou rozsvítí žárovka a všichni zjistí, že v takovém mrtvém místě je elektřina. Světlo je všezahrnující univerzální symbol božskosti, duchovního prvku, který pronikl do původního chaosu a načrtl hranice světa a temnoty. Blesky světla v Zóně jsou znaky přítomnosti božského, cestovní znaky, které informují poutníky: „Jsem tady“, „Jděte tam“. Světlo, stejně jako oheň (u stoiků pneuma má ohnivou povahu) je také symbolem ducha. Ve filmu se obraz ohně také používá jako symbol ducha díky svému sakrálnímu významu, projevujícím se ve vlastnosti nevysvětlitelného samovznícení. Daný symbol nalzáme ve scéně setkání poutníků po Suchém Tunelu, kde pozorujeme opakující se „nevysvětlitelné“ vzplanutí i poté, co Profesor oheň uhasí. A tak vidíme, že obraz Zóny jako „živé“ se buduje prostřednictvím barevného zobrazení, použití zvukových znaků-indexů archetypických obrazů vody a vzduchu, použití obrazů vzduchu, ohně a světla jako symbolů ducha, sdělení Zóny roli postavy v aspektu realizace syžetu od její osoby jako vypravěče, její komunikační aktivity a korelaci s osobnostním obrazem božského Ducha.

Duch Zóny se tak důkladně prolíná do její struktury, způsobu jejího zobrazení a do ideové roviny celého díla tak, že podstatně proměňuje smysl jejich kosmotelurických sil. Samozřejmě že ve snaze najít kořeny autorova chápání ducha je třeba se obrátit ke křesťanské mytologii. Křesťanství posunulo chápání ducha po cestě spiritualizace a

---

<sup>66</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.

odcizilo ho od fyzikálního a primitivního magického významu. Biblický obraz ducha je postaven na dogmatu jednoty tří hypostáz Trojice, v souladu se kterým je Duch stejně jako Otec (a Syn) nekonečný, božský a vševědoucí, podílí se na účasti stvoření všech věcí a také je prostředníkem božských činů a jednou ze složek trojitě lidské přirozenosti, kromě těla a duše. Archimandrita Alipij ve své knize Dogmatická teologie mluví o spojitosti duše a ducha a odkazuje na slova svatého Jana z Damasku: „Duše je bytost živá, jednoduchá a beztělesná, ve své podstatě neviditelná tělesnými očima, nesmrtelná, obdařená rozumem a myslí a nemá určitý tvar (formu). Ona působí pomocí organického těla a poskytuje mu život, růst, pocit a sílu zrození. Mysl či duch patří duši, ne jako cosi odlišného, ale jako nejčistší její část. Co je oko v těle, je mysl v duši. Duše je bytost svobodná a má schopnost přání a jednání“.<sup>67</sup> Stvoření je v křesťanství považováno za původně dobré, protože každé stvoření má svou příčinu – přebytek Božské Milosti (blahodati) a účel: „Neboť Bůh vnímal všechny věci ve věčnosti před jejich bytím a představoval je v Mysli Svě; a každá věc dostává své bytí v určitý čas v souladu s Jeho věčnou, spojenou s přáním, myšlenkou, která je předurčená, i obraz, i plán“.<sup>68</sup> Účel stvoření patří kategorii etických pojetí, takových jako jsou láska, krása, svoboda, hodnota, milost, protože Duch „je vyšší než život, stejně jako celistvý smysl je vyšší než nesmysl a zmatek“.<sup>69</sup> Duch je smysl bytí a duše. Duch je od logu a zpřístupňuje nadosobní obsahy duši, které jí udělují schopnost přát si, to jest schopnost tvořit. To znamená, že zrod věcí stojí u *hodnot*. Z toho vyplývá, že křesťanství uznává absolutní samohodnotu křesťanských etických pojetí a člověka samotného jako bytosti duchovní, nositele těchto hodnot. Tarkovský křesťansky chápe lidskou přirozenost a dělá hlavní myšlenkou filmu souzvuk křesťanské mysli: štěstí je účel, cíl a příčina lidské existence. Na základě tohoto je samotná touha ducha po proměně myšlena jako svědčení přítomnosti nejvyšší pravdy bytí. Může být předmět touhy něčím jiným než bohulibým, pokud je od ducha i pro ducha? Stalker klade poutníkům rétorickou otázku: „Může vzejít štěstí z neštěstí druhých?“ Neexistuje problém „špatného“ štěstí, protože pojmy ducha, jako jsou láska, pravda, krása patří do jiného řádu věcí a leží v rovině kategorií absolutních, jejichž znaky jsou plnost a nadbytek. Přání ducha směřují k hodnotám tohoto řádu, nejvyššího požitku

---

<sup>67</sup> JAN Z DAMASKU. In: KASTALSKIJ-BOROZDIN, A. K., BELOV, I. *Догматическое богословие*. [online]. [cit. 2018-12-15]. Dostupné z: <https://azbyka.ru/otechnik/bogoslovie/dogmaticheskoe-bogoslovie-kastalskij/>.

<sup>68</sup> KASTALSKIJ-BOROZDIN, A. K., BELOV, I. *tamtéž*.

<sup>69</sup> BERDAJEV, N. A. *Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности*. [online]. [cit. 2018-12-19]. Dostupné z [https://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Berd/\\_Duh\\_Real01.php](https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Berd/_Duh_Real01.php).



ducha spočívá v jeho proměně, dosažení stavu plnosti bytí. Ve filmu je zdůrazněn zvláštní význam touhy. Tarkovskij velmi obsažně rámuje ideu sakrálního významu vůle, tvůrčího potenciálu člověka prostřednictvím použití motivu matice. Motiv matice má pohádkovou tradici, ale nese mytologickou funkci. Poutníci cestují rituálním způsobem od místa k místu, kam byla hozena matice. V souvislosti s tímto motivem uvedeme slovy Stalkera o uspořádání Zóny: „Může se dokonce zdát, že je rozmarná, ale v každém okamžiku je taková, jakou jsme ji učinili svým stavem. [...] Ale všechno, co se tady děje, není závislé na Zóně, ale na nás samých.“

Obrázek 42: Matice



Zdroj<sup>70</sup>

Místo hození matice odhaluje posvátnou skutečnost působení ducha. O správnosti tohoto tvrzení se přesvědčujeme na příkladu scény proměny Spisovatele u studny. Když Stalker zjišťuje, že Spisovatel ho „neposlechl“ a nezůstal u dveří vedoucích ven z roury a ocitl se daleko v píscích, zažívá strašné zoufalství, protože tam ke Spisovateli matice nebyla hozena. Stalker vši mocí hází matici ke Spisovateli a sám s Profesorem padá na zem, jako kdyby očekávali výbuch. Jedná se o vcelku podivné chování při tak triviální akci. Podivné pro všední život, ale ne pro posvátnou Zónu: k výbuchu došlo v duši Spisovatele. Velkým detailem ve slow motion je zobrazen malebný dopad matice na zem na pozadí mokrých „suterénních vod“ písků (viz Obrázek 42). Těsně před montáží se záběr osvětluje, jako kdyby vedle byl nejsilnější zdroj světla, poté vidíme Spisovatele držícího si hlavu kvůli migréně či oslepení světlem. Následující záběr je promítnut

<sup>70</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

vcelku, vidíme „poušť“ se studnou (viz Obrázek 43), ale bez Spisovatele. Zato vidíme dva ptáky střídavě letící z filmového okénka do hloubky záběru. Přesněji řečeno nevíme, zda byli dva nebo jeden, a jestli se doopravdy uskutečnil let prvního ptáka. Všechny tyto paradoxy jsou vysvětlitelné, pokud připustíme, že daný záběr zobrazuje skutečnost jinou: skutečnost možností a ducha.

Obrázek 43: „Dimeze Ducha“



Zdroj<sup>71</sup>

Uvedeme argumenty. Použití symbolu ptáka letícího přitom zezadu filmového okénka, spolu s umístěním kamery ve směru cesty Spisovatele (od roury ke studně) s házením matice do kamery, naznačuje, že vyprávění není od ducha-subjektu, ale o duchu objektivizovaném v obraze ptáka. Upřesníme toto tvrzení. Při analýze záběru, v němž se Zóna chovala jako postava v roli ducha-narátora, jsme zjistili, že vektory cest poutníků „dopředu“ a „dozadu“ jsou konstituovány prostřednictvím fixace dvou bodů: z bodu „centra stažení“ cesty – místa s maticí, a z bodu polohy kamery (očí ducha-narátora) tak, aby se pohyb postav uskutečňoval rovně a od kamery. Ale v daném záběru není přepínání typu vyprávění, protože duch je objektivizován v podobě ptáka. Ovšem ten fakt, že ptáci letí zezadu okénka ve směru studny, naznačuje, že pozorujeme postavu, ducha Zóny v akci. Je důležité, že ptáci letí „rovně“ - to je symbol aktivity ducha, protože „Duch je průlom. On působí jako síla transcendingící, překračující předěly a hranice. Duch je subjekt a odhaluje se v subjektu.“<sup>72</sup> Bezprostředně aktivitě ducha předchází přání, jeho přirozená

<sup>71</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.

<sup>72</sup> BERDAJEV, N. A. *Дух и реальность. Основы богочеловеческой духовности*. [online]. [cit. 2018-12-19]. Dostupné z [https://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Berd/\\_Duh\\_Real01.php](https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Berd/_Duh_Real01.php).



vnitřní potřeba, která se symbolicky promítá do záběru: druhý pták si přece sedne u studny. Koneckonců sled všech těchto mystických událostí se začal objevovat po házení matice (zopakujeme – *do kamery-ducha*). To znamená, že studna už není profánní místo, nyní je to Posvátný Prostor, Centrum, místo odehrávání se posvátných událostí – zjevení duše Spisovatele – skutečnosti ducha. Ale proč tam byli dva ptáci? Let prvního ptáka (pravděpodobně sovy, která je symbolem moudrosti) byl přerušen v úseku u studny, pták zmizel a znovu se objevil až daleko za studnou v hloubce záběru. V okamžiku jeho zmizení slyšíme obnovené hlasité třepotání „druhého“ ptáka, což vyvolává dojem určité cykličnosti a neskutečnosti prvního letu. První let není skutečný, ale možný: on se neuskutečnil, protože odpovídal jiné skutečnosti než té, jež se doopravdy stala, že Spisovatel se v studně ocitl, protože si to doopravdy přál. Může-li se stát to, co se nestalo? Doopravdy se Spisovatel ocitl u studny bez předcházejícího házení matice v souladu se svým přáním. Přesto si to Spisovatel neuvědomoval, že se pustil do roury jako na cestu bolestivé proměny podle vlastního rozhodnutí: „Jaké ty máš právo se rozhodovat, kdo má žít a kdo má lézt do Roury?!“ - říká Spisovatel Stalkerovi, který mu na to odpovídá: „Já nic nerozhoduji, věřte mi, vy jste to vybral sám.“ Podle našeho názoru, prostřednictvím takového komplikovaného symbolismu scény, autor ukazuje divákovi své pojetí pravdy, že realita není ontologická. Tarkovskij zdůrazňuje důležitost, posvátnost touhy jako strukturu tvořící konstantu světa. Lze tvrdit, že autor sakralizuje život sám, protože je postaven na principu krásy, pravdy a lásky „živorodého“ ducha – jediné, pravé a absolutní síly světa.

Obraz Zóny jako Posvátného Prostoru se především projektuje pomocí archetypu Matky-Země a ducha. Kromě toho, nalézáme v díle archetypy domu a chrámu, jež jsou způsobem translace Posvátného Prostoru v kultuře. Podrobíme analýze realizaci těchto obrazů. Stalker se po návratu z vězení nezdržuje doma se svou ženou a dcerou a okamžitě jede do Zóny navzdory jejich přání. Prvními slovy Stalkera po příjezdu do Zóny jsou: „A už jsme doma“. Vidíme opozici domova jako místa patřícího domácnostnímu a společenskému rozměru života a domova jako místa uspokojení duše, které se dává do protikladu k „malé zemi“. Obraz domova podmiňuje horizontální členění prostoru a sociální problematiku díla. Podíváme se na úvodní záběr filmu, kde Stalker leží v posteli se svou manželkou a dcerou (viz Obrázek 44).

Obrázek 44: Stalker v posteli s rodinou



Zdroj<sup>73</sup>

Kamera pomalu jede do strany a postupně zobrazuje ženu, dceru, prázdný prostor a samotného Stalkera. Daný kinematografický obraz zobrazuje propast mezi ním a jeho rodinou. Při přibližování kamery ke Stalkerovi zazní ruská revoluční píseň Pracovní Marseillaise (také známá pod názvem Nová píseň a Popřeme starý svět), což ve spojení s horizontálním pohybem kamery jednoznačně nastoluje konflikt osobnosti a státu a antisovětskou tematiku. Symbolika Posvátného Prostoru Zóny jako chrámu má metaforický charakter, který je vyjádřen pomocí obrazu domova a rituálního chování Stalkera ve vztahu k domu ve scéně jeho „ponoření“. Pro argumentaci je potřeba zvážit posloupnost dvou záběrů (viz Obrázek 45, 15). Záběr zobrazující dům je dán vertikálním pohybem od země až nahoru k budově, což aktualizuje prostorový archetyp vrch - spodek, odpovídající páru vznešený- nízký. Zde vidíme vertikální strukturu prostorové orientace od centra domu. Úhel polohy budovy a Stalkera poskytují logiku spojení dvou záběrů: Stalker se klaní domu. Na druhou stranu jiné záběry, které by mohly poskytnout širší informace o lokaci, nejsou a podle charakteru uvedených lokací se domníváme, že se nachází izolovaně od sebe, což všechno dohromady potvrzuje metaforičnost vyjádření, že Stalker uctívá Zónu jako chrám přírodních sil. Obraz domu působí jako zprostředkovatel kulturního symbolu chrámu ve světě, a tak pokračuje asociativní řadou příroda-dům (člověk)-chrám. Dům se stává centrálním obrazem, kterým prochází

---

<sup>73</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéж.

vertikální a horizontální členění prostoru. Žádné další obrazy chrámu ve filmu nejsou. Ale můžeme sem zahrnout motiv ticha.

Obrázek 45: Dům v Zóně



Zdroj<sup>74</sup>

Stalker upozorňuje poutníky, jaké je v Zóně ticho, hned potom se jde „poklonit“. Ticho je starý mytopoetický univerzální symbol, pomocí kterého se dostáváme k pochopení jediného, univerzálního jazyka ducha. Ticho a mlčení se tradičně spojují se zkušeností duchovního stanovení. Mlčení symbolizuje přítomnost duchovního sebepoznání, héesychnastické „chytré konání“ (slovo „hésychasmus“ pochází z řeckého „ticho“ a „mlčení“). Chytré konání je v ortodoxní asketické literatuře chápáno jako vnitřní úkon křesťana. Podle Svatých Otců si Bůh v člověku podřizuje základní části duše – mysl a srdce. Při jejich podřízení Bohu se celá duše a dokonce i tělo stávají klášterem Ducha Svatého. Podle sv. Pavla je člověk ve své tělesnosti chrám Boží a Duch Boží žije v tomto chrámě. A tak vidíme, že dům hraje roli klíčové metafory vlastního prostoru, člověka vůbec, jako místa odehrávání se skutečně hodnotných událostí. Není to náhoda, že Stalker říká o Zóně: „Může se zdát, že je rozmarná, ale přitom je v každém okamžiku taková, jakou jsme sami ji udělali svým stavem. [...] Ale všechno, co se tu děje, záleží ne na Zóně, ale na nás“. Z toho vyplývá, že autor staví do centra univerza člověka. Posvátný Prostor je člověk, metaforizovaný v podobě Zóny, domu, Pokoje Přání jako prostoru působení ducha. N. A. Berďajev dokonale poznamenává symbolismus ducha: „Vnitřní je symbolem ducha. Všechno duchovní pochází zevnitř, z hlubin. Ale vnitřní přechází do

---

<sup>74</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

vnějšího, odhaluje se“.<sup>75</sup> Autor sakralizuje místo házení matice, neboť je posvátný i ten prostor, ve kterém se duch ukazuje a odhaluje jako místo posvátných dějů (původních, „počátečních“). Autor staví znaménko rovnosti mezi obrazem domu a člověkem, proto i Zóna, i Pokoj Přání symbolizuje člověka. Cesta do Pokoje Přání je cesta k sobě. Vynesení domu za hranice „malé země“ vytváří původní prostorovou strukturu „vlastní - cizí“ a fixuje univerzální prostorové archetypy domu a cesty jako topologické formy bytí člověka ve světě. Stalker žije ve světě cizím, mezi cizími lidmi, protože jeho pravý domov se nachází jinde. V obraze cesty se prostor sblíží s lineárním časem s důrazem na budoucnost, na účelovém pohybu.

Pravoslavné rozlišení energie (Ducha) a esence (Otce) Boha a hésychastická praxe pozorování „skutečných“ energií stanoví způsob, jakým autor představuje mytologéma „návratu do věčnosti“ a „počátku“. Analýzu způsobu její realizace provedeme podle linie chování Stalkera a Spisovatele (cesta do Pokoje-Království-Božího) a scény v Pokoji Přání. Stalker přerušuje vazby s rodinou a společností, odmítá využívat Pokoj Přání (jako pravý průvodce) a tak realizuje asketičnost a smířlivost (lhostejnost k vášním); Stalker uctívá svět – klaní se Zóně; „chytře“ se pohybuje po Zóně (viz Obrázek 46). Stalker opatrně krade a přitom „se modlí“; Spisovatel prochází zkoušky, které ho očisťují od zbytečných vášní a proměňují jeho ducha a připravují ho na Pokoj Přání.

Obrázek 46: Stalker kradoucí



Zdroj<sup>76</sup>

<sup>75</sup> BERĐAJEV, N. A. *tamtéž*.

<sup>76</sup> Концерн «Мосфильм». *tamtéž*.

Samotný fakt, že existuje možnost dosažení Pokoje Přání, naznačuje spojitost s tradicí hésychasmu, protože v tomto spočívá mystičnost přítomnosti Ducha ve světě. Samotná scéna v Pokoji Přání (viz Obrázek 47) má mystickou atmosféru nasycenou sakrálními významy.

Obrázek 47: Pokoj Přání



Zdroj<sup>77</sup>

Zprvé, přechod k této scéně je symbolický: postavy nemění lokaci, mění se pouze úhel natáčení. Když se postavy uklidňují a smiřují se svými vnitřními impulzy a Profesor beznadějně hází části své bomby do vody, hned v tomto okamžiku přichází záběr ze strany Pokoje, který se předtím pečlivě z obrazu vynechával. Symbolické je, že v zásadě nebyl žádný „poslední krok“, který by přivedl postavy do Pokoje, ony se tam nacházely už dlouho, to znamená, že tento záhadný pokoj není ničím jiným než duší. Poutníci se usadí uprostřed otvoru do Pokoje a kamera pomalu odjíždí, v průběhu toho pozorujeme hru světelných obrazů. Nejdřív zářivý paprsek rozdělí záběr, jako kdyby symbolizoval přítomnost božského, začátek nějakého dění. Potom se osvětlení posunuje z poutníků do Pokoje a mění barvu z bílé na žlutou, to ej dělá viditelným. Stalker opět upozorňuje poutníky, jaké je v Pokoji ticho. Potom říká: „Co kdybych všechno opustil a nastěhoval se sem se ženou a dcerou?“ V tomto okamžiku se opět světlo přemísťuje na postavy jako symbol jejich duševní duchovní práce. Stalker sdělí své přání a slyšíme hrom, v Pokoji začíná silně pršet, jako kdyby tam chyběla střecha. Světlo osvětluje deštěm se vlnící povrch Pokoje a tím zdůrazňuje posvátnost přání schválených nebem. Symbolika scény

---

<sup>77</sup> Концерн «Мосфильм». tamtéž.

je jednoznačná: světlo aktualizuje dualistický systém polárních sil „světlo - tma“, symbolizující binární opozici „chaos - kosmos“. Zdrojem či pramenem řádu, posvátným „počátkem“ je tvůrčí duch světa, ve spojení se kterým duch člověka dosahuje plnosti svého individuálního bytí, a tak člověk přebývá v blaženosti a „stává se bohem“ a vrací se do věčnosti. Humanista Tarkovskij tvrdí, že každý člověk má nedotknutelné právo na své vlastní štěstí, protože příroda mu sdělila bezpodmínečnou schopnost přát si, to znamená přinést k absolutní úplnosti své individuální bytí. Štěstí je axiomaticky považováno za dobré a člověk je přirozeně dobrý. V tomto klíči chápání štěstí se téma víry a utrpení projevuje jako důležitý aspekt lidské existence. Utrpení je přirozený stav člověka, který se v tomto světě hledá; tento stav neúplnosti nutí člověka hledat sama sebe. Pouze skrze utrpení, získávání osobního konkrétního prožitku, procházení cest a zkoušek může být člověk odměněn vědomím na oplátku víry, návratem do věčnosti. Štěstí je takový požadavek od života, který vyžaduje od člověka obrovské množství vnitřních zdrojů a dokonce i oběti. Na otázku, „co je štěstí“, autor odpovídá v paradigmatu křesťanského humanismu. Každý má vlastní štěstí, štěstí je individuální. Člověk při zasvěcení Bohu neztrácí sebe, nerozpouští se v Brahmanu (v hinduismu je „duše světa“, primární princip všech věcí), ale naopak sebe nalézá, zažívá blaženost při nabytí svého vlastního štěstí.

My jsme zmínili, že pravoslavné rozdělení esence a energie Boha tvoří určitou specifickou realizaci mytologému „návratu do věčnosti“ a „počátku“. Myšlenka, že člověk jako tvor duchovní je schopen tvořit, tedy být „počátkem“ věcí jako Božstvo, patří křesťanské myšlence obecně. Podrobíme analýze realizaci mytologému „počátku“ v aspektu zavádějícím charakteristický rozdíl mezi Západem a Východem. Rozvíjení myšlenky odlišnosti esence a energie Boha zdůrazňuje roli Ducha ve světě. Transcendentální princip původu věcí – emanace esence energiemi – deklaruje nepřetržitou přítomnost Ducha v imanentním. Motiv plodnosti Zóny (vznik věcí „z ničeho“), „rozptýlení“ po Zóně všudypřítomných „počátků“ prostřednictvím budování obrazu Zóny jako dynamického prostoru, kterému chybí běžná kauzální logika, jsou způsoby translace přítomnosti „skutečného“ a plodného ducha-energie ve světě. Pravoslavné chápání Ducha je hodně podobné buddhistické a hindské logice celého, čínské pneumě „qi“ jako fundamentální, kontinuální, dynamické a duchovně-materiální

substanci, jenž je základem vesmíru. M. Eliade v knize *Jóga – nesmrtelnost a svoboda*<sup>78</sup> zaznamenal fenomenologické podobnosti mezi hinduismem a hésychasmem a předložil hypotézu o pravděpodobném vlivu indické mystiky na hésychasmus. Nicméně křesťanský spiritualismus ducha přináší kvalitativně odlišnou vlastnost ducha, jeho osobnost. Duch ve *Stalkerovi* – další postava díla. Můžeme pouze odhadovat, do jaké míry byl autor inspirován Východem, avšak pocit spojitosti s Východem je zjevný, a to ve smyslu „propojení všeho se vším“. V jednom ze svých rozhovorů Tarkovskij odpovídá na otázku o účelu umění a v této souvislosti mluví o zásadním rozdílu mezi uměním a ostatní intelektuální aktivitou člověka a zdůrazňuje destruktivní vliv vědomosti (přeceněné Západem), jenž vzdaluje člověka od vidění světa v jeho celistvosti: „Vědomosti nás stále více a více odvádí od hlavního cíle, od hlavní myšlenky ohledně našich poznatků o světě. To znamená, že čím více víme, tím méně o něm víme, protože jdeme do hloubky, a tím pádem ztrácíme příležitost se dívat ze široka na to, co nazýváme životem a světem“.<sup>79</sup> A tak vidíme, že kořeny autorova chápání mytologému „počátku“ patří jak východní křesťanské tradici, tak i obecně východní.

V tvorbě Tarkovského náboženské motivy převažují. My neznáme přesný stupeň povědomí autora v otázkách ortodoxní teologie, a v jeho rozhovorech potvrzení toho, že se považuje za věřícího, nenalzáme. Pro Tarkovského je důležitá víra: „Jediné, co doopravdy máme, je víra. Voltaire řekl: ‘Kdyby Bůh neexistoval, musel by být vynalezen’, a ne proto, že nevěřil, i když tomu tak bylo. Příčina je jinde. Materialisté a pozitivisté nesprávně vyložili jeho slova. Víra je to jediné, co může člověka zachránit. To je moje nejhlubší přesvědčení. Co bychom jinak vůbec mohli dokázat? To je jediná věc, kterou bezpochyby člověk má. Všechno ostatní je nepodstatné“.<sup>80</sup> Autor se ve svém uměleckém hledání aktivně obrací k původům ruské pravoslavné kultury při poskytování vlastních odpovědí na věčné problémy bytí. Tarkovskij nepřemýšlí pomocí teologických termínů, ale protože základním aspektem poznání světa postavami je objevení skutečnosti jiné, doopravdy skutečné – reality ducha, umělecká estetická rovina díla se nezbytně překrývá s rovinou teologicko-filozofickou. *Stalker* je motivován duchovním tajemstvím. Je-li *Stalker* mnich-hésychasta? Není. *Stalker* je moderní člověk opuštěný ve světě, ve

---

<sup>78</sup> ELIADE, M. *Йога. Бессмертие и свобода*. 3. vyd. Москва: Академический проект, 2000. ISBN 978-5-8291-1350.

<sup>79</sup> TARKOVSKIJ, A. A. In: YouTube [online]. 2017-10-12. [cit. 2019-01-06]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bBStA7IKpD8>.

<sup>80</sup> TARKOVSKIJ, A. A. In: *Интервью с Шарлем-Анри де Брантом*. [online]. [cit. 2019-01-06]. Dostupné z: [http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Brantes.html#\\*\\*](http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Brantes.html#**).

kterém technický progres a státní stroj potlačují individuální projevy osobnosti. Stalker je občan, vydělává na práci průvodce za štěstím, neodmítá emoce, ale naopak jimi žije a trpí. Samotná terminologie hledání štěstí je sekulární. Štěstí není stav nábožensko-mystický, ale všední. Poutníkům chybí obyčejné lidské štěstí. Snad jenom mniši mají držet svou mysl v čistotě a citlivě reagovat na to, co se děje kolem? Je to povinnost každého, kdo chce žít podle pravdy. Je důležité, že Tarkovskij zaměřuje pozornost zrovna na etickou stránku života. A jakým hlubokým mystickým patosem je proniknuto dílo, jehož svět je tak důsledně rozdělen na profánní a sakrální. Doslova všechno imanentní v Zóně je odrazem transcendentního. Neodbytná lidumilnost, zdůrazněný moralismus, duševní utrpení Stalkera jsou otištěny v estetice celého díla. Pro ruského diváka je svět Zóny a postava Stalkera mimovolně pochopitelný. A jsou tyto věci pro něho pochopitelné ne proto, že je seznámen s jejich teologicko-filozofickým diskurzem, který tvoří hlubinnou rovinu díla. Podle našeho názoru příčina spočívá ve zvláštní „duchovní“ poetičnosti díla. Fakt objektivizace svátosti a zázraku samotný nutí i postavy, i diváky vnímat svět podle určitých kulturních obrazců, které nejsou ve vnitřním rozporu s jejich estetickou složkou a vnitřním patosem. Krásný je pohled upřený skrze věc a přitom chápající její podstatu. Krásný je smutný sklon hlavy u člověka pokorného duchem. Krásný je pláč člověka, který truchlí nad věcmi, po kterých je či bude. Atraktivní je mírný obraz uraženého člověka. Estetično je sklon duše k jakýmsi vyšším tenkým materiím. Toto je ideál formující jádro „ruské duchovnosti“ a dělá ji nezřetelnou pro racionální porozumění.

Podrobíme analýze archetypy postav. Obraz hlavní postavy Stalkera obsahuje celou řadu archetypů: hrdiny, Prométhea, prostřáčka, Krista, Mesiáše, jurodivého. Archetyp hrdiny v obraze Stalkera není jednoznačný, protože obsahuje archetypické rysy hrdiny, odpovídající různým historickým obdobím. Stalker obsahuje rysy kulturního, epického a pohádkového hrdiny. Stalker-kulturní-hrdina získává nějaký kulturní objekt, ale na základě své nehmotnosti nepřekonává jeho držitele, držitele kosmických sil. Stalker jako epický hrdina se vyznačuje umíněností a tvrdohlavostí povahy, díky které se dostává do konfliktu se státní mocí. Stalker-pohádkový-hrdina je pasivní prostřáček, který se spoléhá na vůli magických sil a dostal plnění svých přání. Stalker-prostřáček odolává nátlaku bratří. Navíc v pohádkách sociální horizontální členění světa hraje důležitou roli, protože v pohádce pozorujeme tendenci k uspořádání sociálního a rodinného řádu prostřednictvím nového společenského postavení hrdiny. Opravdu po návratu ze Zóny je



Stalker jediný ze tří „bratří“, na kterého čeká žena, a záběr cesty domů je barevný, což je znakem velké proměny, se kterou se Stalker vrací do domova z Pokoje Prání (viz Obrázek 48).

Obrázek 48: Stalker se vrací domů



Zdroj<sup>81</sup>

Sociální dimenze filmu má v principu přednostní význam v uspořádání světa díla a v jeho ideovém obsahu, neboť zrovna ono rozdělení na „vlastní“ a „cizí“ zajišťuje vstup do Posvátného Prostoru a charakter překážek po cestě, spočívající v nevěře jako takové poutníků a jejich odlišném společenském postavení. Aktivita, příznačná pro hrdinu, jako je usilování, vytrvalost, přechod sémiotických polí, to všechno se odhaluje prostřednictvím sociálního. Stalker opouští domov, aby našel domov, a proto překračuje hranice své „malé země“. Stalker žije ve světě „cizím“ a chce z něho udělat „svůj“. Stalker patří k marginální kastě lidí „malé země“, ve které on je „oni“ ve vztahu k „my“ této země. Vzhledem k tomu, že Zóna není součástí „země“, není lokus (omezený prostor ve struktuře neomezeného; jakou bychom ji měli vidět, kdybychom uvažovali podle pravdy obyvatel „země“), ale je samostatný topos neomezeného ducha uvnitř jiného, proto je Stalker hrdina jiného typu, typu proroka. Kristus kázal o Království nebeském, o tajemstvích života duchovního v podobenstvích. Stejně tak i Stalker si podle vlastního pocitu jistoty bere za cíl své mise vyprávět lidem o skutečnosti ne všední, ale neviditelné a patřící vyššímu řádu. Stalker je lidumilný, je trpitel, dobrovolně se obětující při získávání „kulturního“ objektu. V tomto vidíme křížení rysu archetypu Prométhea a

---

<sup>81</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

Krista v postavě Stalkera. Přestože tyto archetypy jsou geneticky spojené, stále zde existuje výrazný rozdíl. V archetypu Krista zdůrazňujeme extrémní filantropii, a v archetypu Prométhea zdůrazňujeme téma stvoření, kosmizaci chaosu. Můžeme říci, že Stalker změnil svět? Pravděpodobně, daná otázka může být interpretována mnoha způsoby. Ale dovolíme si odpovědět na tuto otázku kladně. Argumentem k tomu je analýza finální scény s dcerou (viz Orázek 49).

Obrázek 49: Dcera Stalkera



Zdroj<sup>82</sup>

Dívka čte knihu a my slyšíme mimoobrazové čtení básní F. Ťutčeva: „Miluji tvé oči, můj kamaráde...“, a potom ona silou mysli posunuje sklenici přes celý stůl , zatímco pes kňourá. Barevnost záběru symbolizuje život a sílu, která se přenesla magickým způsobem na dceru (archetyp „koloběhu energie“). Dcera realizuje archetyp dítěte. Obraz dítěte v nás vyvolává mnoho asociací, ale především v něm vidíme budoucnost, příležitost a faktor rozvoje, nové znalosti (obraz knihy symbolizuje znalosti). Síla, kterou dívka vlastní, zdůrazňuje symbolismus scény o změně epochy. Kňourání psa-smrti symbolizuje oslabení úpadku a degradace světa. Zdůvodníme to tvrzení citátem z básně Ťutčeva: „Miluji tvé oči, [...] když [...] obejměš pohledem celý kruh...“ Tato scéna dává dohromady mýtus eschatologický a kosmogonický pomocí archetypu dítěte. Dítě Stalkera reprezentuje budoucí generaci nového a lepšího budoucna, kvůli kterému se Stalker obětoval. Rodina Stalkera se stává jeho domovem pouze dotud, pokud celý svět „země“ se stává tímto domovem, protože Stalker vnímá svět v řečišti logiky „globální se

<sup>82</sup> Концерн «Мосфильм». тамтёж.

projevuje přes jedinečné“. Stalkerovo pravé přání bylo nastolení světa pravdy v umírající „malé zemi“, a právě díky své víře prolomil cestu do „zlatého věku“, „ztraceného ráje“.

Stalker jako kulturní hrdina stojí u zrodu nového světa a tvoří ho láskou k lidstvu, a to se stává tím kosmizujícím činem, uskutečňujícím přechod na éru druhou. Avšak Stalkerův obraz se spíš blíží k Ježíšovi, protože tento předmět hledaný a sdílený lidem pro lepší život nemá hmotnou povahu, ale duchovní. Stalker jako Ježíš nese lidem lásku a naději na lepší život.

Je možné vysledovat korelaci obrazu Stalkera s archetypem Krista v dualitě postavy Stalkera a Spisovatele. Spisovatel je dvojče-antagonista. Budování mýtu Stalkera se uskutečňuje dle typu mýtu o dvojčátcích na bázi binární opozice archetypu postav „dobré - zlé“ dvojče („Kristus - Antikrist“). Antikrist popsáný v křesťanské mytologii je zlý člověk, který předstírá, že je Mesiášem. Ve scéně přechodu postav z chodby do místnosti před Pokoji si Spisovatel navléká trní (viz Obrázek 50) a mluví na Stalkera: „Mimochodem, vidím, že celé toto čtení básní a chození dokola není nic jiného než zvláštní forma omluvy. Zlé dětství, prostředí. Ale nenechejte se zlákat. Já vám to neodpustím.“

Obrázek 50: Spisovatel s trním



Zdroj<sup>83</sup>

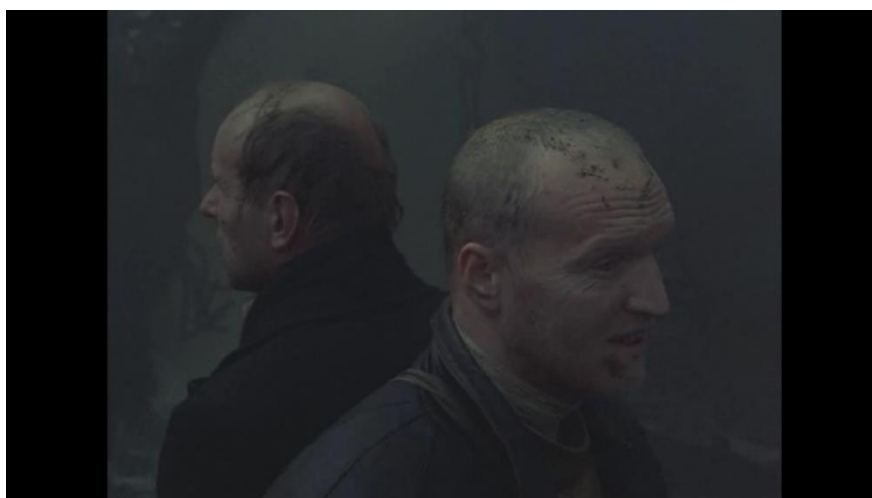
Spisovatel, na rozdíl od Krista a Stalkera, neumí odpouštět. Spisovatel pyšně vypíná hrudník, věnec na hlavě, a cítí se být Kristem po zkoušce v rouře; na jeho pozadí stojí

---

<sup>83</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

podceňovaný Stalker-dvojče. Uvedeme ještě jeden záběr, prokazující, že Stalker a Spisovatel jsou postavy vůči sobě v opozici. Před průchodem skrze Suchý Tunel (viz Obrázek 51) se jejich figury se v kompozici nacházejí obráceně. Oba stojí zády k sobě a dívají se do opačných stran. Lze říci, že Spisovatel je v určitém smyslu hrdina, protože prochází zkoušky, což odpovídá archetypickému motivu iniciační zkoušky hrdiny a je nedílnou součástí profilu hrdiny.

Obrázek 51: Zrcadlení postav



Zdroj<sup>84</sup>

Ale je podstatné, že Spisovatel nevěří. Spisovatel na konci porozumí Zóně, ale nebude doopravdy chtít ji použít, protože chápat není totéž jako věřit. Spisovatel, stejně jako Stalker, nemá zistný cíl, on jenom chce objevit v sobě talent spisovatele, aby sloužil umění. Ale Spisovatel je zlý, na rozdíl od dobrého Stalkera, a v tomto spočívá podstata jejich duality. Spisovatel je antagonist a vzdoruje Stalkerovi na cestě k dosažení jeho cílů. Zde narazíme na rozpor. Pokud Stalker nese svou misi, službu lidstvu, a jeho cíl je pomáhat lidem, pak proč jsou právě lidé překážkou k jejich plnění? Víra je kritériem rozdělujícím lidstvo. Koneckonců, i „my“ uznáváme zázrak Zóny, to znamená, že i pro nás je Zóna Posvátným Prostorem. Nelze neuznat primát krásy. Ale v nich převládá strach, a proto se chovají k posvátnému neuctivě. To znamená, že i Spisovatel i Profesor jsou personifikací „nás“ - obyvatel „země“, to jsou „oni“ ve vztahu k Zóně a Stalkerovi. Stalker je přesvědčen, že každý člověk je přirozeně dobrý, proto idealisticky odmítá dbát na to, že poutníci nejsou připraveni na Pokoj a že jej doopravdy nechtějí dosáhnout a

---

<sup>84</sup> Концерн «Мосфильм». тамtéž.

nerozumí tomu, proč jsou v Zóně: „V tomto případě vůbec nic nechápu. Jaký je důvod sem chodit?“ ptá se Profesor a sedá si před Pokoji Prání. Stalker plní jejich přání přes nechtění a nerozumění pravého cíle cestování, on je skoro donucuje věřit. Na jednu stranu, Stalker přistupuje ke každé osobnosti individuálně (poutníci specifikují svá přání sami), v tom je křesťanská humanistická idea individuálního štěstí, ale na druhou stranu, Stalker zná jednu pravdu za všechny: absolutní pravda existuje, a pro to, aby člověk splnil svůj nejvyšší účel, musí lidem otevřít výhodu víry – schopnost rozpoznání pravé přirozenosti věcí. Stalker říká poutníkům před Pokoji: „Já to chápu, není to jednoduché. Ale neznepokojujte se, za chvíli to přejde.“ Stalker bojuje proti nevíram poutníků, zapálený pro myšlenku udělat z „cizího“ světa „vlastní“. V tomto spočívá celý patos a podstata ruského mesianismu, který je v těsném spojení s „ruskou duchovností“ a právním nihilismem. Stalker ignoruje pravidla. Ale je potom zločinec? Jak můžeme charakterizovat naši empatii ke Stalkerovi? Je to empatie k zločinci, pravda, kterého je předložena v takové plnosti, že ho potom chápeme a „odpouštíme“ mu? Anebo to je empatie vůči nespravedlivě a silně uraženému jurodivému? Jistě, to druhé. Tarkovskij buduje svět, ve kterém primát práva patří duchu a legitimita činů patří hrdinně spasiteli, který je přesvědčen o své vyvolenosti. Svrhnout postavu Stalkera, nechat se z něj zklamat, znamená vynechat sakrální chronotop filmu a zbavit celé dílo ideje.

### 1. 2.1 Shrnutí

Žádné století v dějinách lidstva nezažilo tolik sociálních metamorfóz jako to dvacáté, které poznamenaly dvě světové války a studená válka, vznik totalitních států, rychlý růst počtu obyvatel, šíření masové kultury a intenzivní technologický pokrok. V takovém dějinném kontextu žije autor, když vzniká jeho Stalker. Tento kontext se promítá do filmu v rovině obrazové, tematické, ideové, problematické a stylistické. Obraz Zóny je inspirován skutečnou jadernou havárií, která se také jmenuje Kyštymská katastrofa, roku 1957 v Čeljabinsku v sovětském Rusku. Pocit osamělosti, nejistoty, beznadějnosti a ztracenosti, únavy z podtlaku individuality totalitou, dojem degradovanosti životního prostředí, to všechno bylo známo jedincům žijícím v sovětské společnosti, ovšem pouze tím, co byli schopní reflektovat tento život. Tarkovskij vytváří svět obydlený zoufalci, kteří se vydají na cestu za účelem hledání štěstí. Co spase lidstvo? Kdo spase lidstvo? Co je štěstí? Kde je pravda? To jsou ty otázky, které tvoří problematiku díla. Tarkovskij

odpovídá na tyto otázky formou mýtu, který mu umožňuje co nejkonzistentněji a nejpřesněji vyjádřit své autorské vidění reality, a to prostřednictvím budování sakrálního chronotopu Zóny, mystické a magické atmosféry, hyperrealistické stylistiky a důsledného použití symbolismu archetypických obrazů a předmětných symbolů.

Podstatou struktury autorského mýtu je sjednocení dvou typů mýtů, kosmogonického a eschatologického, zvláštním způsobem. Stalker je film o zrodu světa z vnitřku prohnílého světa starého. Neobvyklé je, že Zóna, prezentována symbolikou Posvátného Prostoru jako chrám a dům, je zdrojem destrukčních sil, chaosu a nebezpečí, což v eschatologických mýtech pochází zevně, ale ne zevnitř pád očekávajícího prostoru, jakým je „malá země“. Tento rozpor je podmíněn sociální dimenzí díla, která nastoluje konfrontační charakter mezi světy „země“ a Zóny, stejně jako mezi majoritou a minoritou. O pravé povaze tohoto rozporu se dozvídáme čím dál tím více v průběhu seznámení se se Zónou. Stručně popíšeme filmovou řeč, která nám umožnila vyčíst toto z díla. Napojení chronotopů Zóny neodpovídají běžné logice reálného světa, což ji na jednu stranu definuje jako sled imaginativních prostorů, reprezentujících individuální příběh postav a pokračujících vyprávění o skrytých idejích; a jako prostor matematický, to umožňuje nazírat na základní charakteristiky objektů (hloubka, pohyb, prodlouženost, omezenost) a na součet homogenních objektů jako věci nesoucí samostatné obsahy, jenž mají sakrální význam. Posun do imaginativních prostor se uskutečňuje za použití binárních opozic „smrt - život“, „vrch - spodek“, „hlubinný - povrchový“, „dozadu - dopředu“, řady archetypických symbolů (barevnost, voda, země, pták, pes, vegetace), předmětných symbolů (kalendář, mince, pistole, zrcadlo, kniha) a použití mluveného slova mimo obraz (čtení bible, vnitřní monolog-modlitba). V matematickém chápání fyzického prostoru Zóny v podobě archetypického obrazu Země potom vydělujeme motiv plodnosti a související s ním ideje měnivosti, rozmanitosti a hojnosti, které se implicitně promítají v různé míře do každého jedinečného jevu, jenž se objevuje v Zóně a napodobuje obecnou strukturu univerza. Idea měnivosti přírody se odrazila v dynamičnosti Zóny a je fixována v mytologémě „věčného návratu“ a „počátku“. Mytologéma „věčného návratu“ je implikováno pomocí použití archetypu kruhu v časoprostorovém vztahu, aby se u diváka vytvořila představa o cestě jako zakulacené přímce. Mytologéma „počátku“ je reprezentována ve třech rovinách: jako motiv zápasu Kosmosu a Chaosu v měřítku makro– (vznik Zóny) i mikrokosmu (použití obrazu pískových proudů jako metafory na metamorfózy bytí); v rovině obrazové jako

pohyblivost prostředí Zóny; a v rovině postav hlavně přes motiv matice, sloužící jako vyjadřovací prostředek významu touhy a volby člověka v životě. Dvě poslední roviny se nacházejí ve vzájemném vztahu díky účasti na tvořivých procesech Zóny rozumně-plodného substrátu (archetyp ducha), který je stejně vlastní i člověku. Archetyp ducha zesiluje ideu hojnosti přírody, která se implicitně projevuje obrazově ve všudypřítomnosti vegetace a schopnosti Zóny plnit přání člověka. Myšlenka o rozmanitosti přírody se promítla do díla v rovině stylistické a umožnila vnímání homogenity postav jako objektů vzhledem k prostředí přes jejich svéráznost, což odkazuje k holistické filozofii Východu. Nastolení holistického vnímání přidává autorskému mýtu charakter mýtu kosmogonického na východní způsob (smrt a život jsou opačnými manifestacemi téhož), však oddělení pojetí „smrt“ a „život“ je zřetelné, což je jednoznačným znakem západní tradice. Binární opozice „smrt - život“ se buduje vytlačením obrazu smrti do zvláštního imaginativního prostoru, jenž zůstává součástí scény vedle prostoru reálného na základě metaforizace párem „sen - bdění“ a použití celé řady prostorových („daleký - blízký“), kompozičních (zrcadlový odraz) a výtvarných („barevný - monochromatický“, „vegetace - umělost“) opozic ve vybraných párech okének scény. Obraz smrti je budován hlavně použitím toposu řeky, archetypu psa a monochromatickosti zobrazení. Barevnost se stává jedním z mnoha symbolických způsobů zobrazení Posvátného Prostoru Zóny vedle optické deformace obrazu (pro dosažení efektu „vzrušení“ země, symbolizující chaos a vyvolávající chtonickou hrůzu), akustických deformací hlasu (ozvěna slov „jdu“, „Zóna“ má vliv na formování mystické stylistiky a má za úkol zprostředkovat divákovi vstup do sakrálního chronotopu díla), zvýrazněných zvukových efektů živlů a ticho. Obraz Zóny jako Posvátného Prostoru se transluje pomocí archetypů Matky-Země a ducha, jehož subjektivnost proměňuje smysl kosmo-telurických sil Zóny. K antropomorfizaci Zóny dochází v důsledku její korelace s osobnostním obrazem Božského Ducha prostřednictvím sdělení Zóně roli postavy v aspektu realizace syžetu od její osoby v ich-formě a komunikační aktivity. Znaky komunikace Zóny jsou biblické symboly Ducha: hlas, pták, světlo a jiné: oheň a vata-substance přecházející prostor uvnitř budovy jako varování a zákaz vstupu. Příznaky Zóny jako vypravěče se projevily skrze netypický způsob natáčení některých scén (zvýšená rychlost pohybu kamery, složitost pohybu kamery jako odraz individuality přítomné a neviditelné bytosti) a chování postav vzhledem ke kameře jako známka přítomnosti nějaké bytosti. Zásadní vliv na rozlišování Zóny jako postavy má napojení znaků aktivity bytosti Zóny na nějaký uzavřený prostor

(dům, pokoj, auto) a zahrnutí binární opozice „dopředu - „dozadu“ do prostorové orientace, jež se fixuje neontologicky, ale vzhledem ke vzájemné poloze matice – volby a kamery, přičemž pohyb „dopředu“ se uskutečňuje ve směru opačném od kamery. Dům je klíčová metafora vlastního prostoru člověka a prostoru působení ducha, a tak dochází k metaforizaci člověka v podobě Zóny, jeho duše v podobě Pokoje Přání. V centru univerza se ocitá člověk jako Posvátný Prostor se svou symbolikou domu, podle níž se uskutečňuje vertikální (rituální chování Stalkera k domu a natáčení zdola nahoru) a horizontální členění prostoru znázorňuje původní prostorovou mytologickou strukturu „vlastní - cizí“ a projevuje se vnesením domova za hranice „malé země“. Prostorové archetypy domova a cesty se objevují jako topologické formy bytí člověka ve světě. V obraze cesty se prostor sblíží s lineárním časem s důrazem na budoucnost. Stalker sní o domově v „malé zemi“ a nese ho tam se sebou z Pokoje Přání. Příběh Stalkera získává historičnost přes motiv změny epoch, nastolení domova bez utrpení, „zlatého věku“, „ztraceného ráje“. Příchod „zlatého věku“ poznáme podle archetypu dítěte, symbolizujícího nový život, a dle jeho výjimečné síly. Kosmogonismus kulturně hrdinského činu Stalkera spočívá v obnovení světa skrze jádro tohoto světa, jenž je „živorodý“ duch se svým sakrálním přáním a vírou. A tak rozpoznáváme v postavě Stalkera dva základní psychologické archetypy Krista a Prométhea. Přítomnost opozičního archetypu Antikrista ukazuje na budování mýtu Stalkera podle mýtu o zlém a dobrém dvojčátku. Mýtus Stalkera také tvoří staré motivy cestování, zkoušek a iniciací jako součást profilu hrdiny. Jelikož postavy procházely zkouškami a iniciací proměnou ducha za účelem konečného stavu plnosti bytí, můžeme hovořit o motivu utrpení jako přirozeného stavu bytosti, hledající se v tomto světě. Utrpení se objevuje jako nezbytná součást životní cesty k sebepoznání a je důsledkem přirozené touhy dosáhnout Božské blaženosti a „návratu do věčnosti“.



## ZÁVĚR

Mýty jsou takové univerzální symbolické konstrukce, které umí „absorbovat“ nejrůznější sociokulturní i jiné obsahy a vztahují se ke zkušenostem, které má člověk se světem a tvoří další konotace znaků vypovídajících o obsahu lidského života. Pojménování stop mýtu ve filmech Wendersova *Nebe nad Berlínem* a Tarkovského *Stalkera* v průběhu zkoumání formální a estetické složky filmové řeči umožnilo dospět k pozitivním závěrům ohledně našich hypotéz.

Filmová řeč děl, vytvořených tvůrčími osobnostmi západní a východní kinematografie, je ovlivněna etnologickými kontexty (zejména nábožeskými a filosofickými), které se promítly do děl prostřednictvím užití znaků z oblasti mytologie. A v rámci formy filmu sloužily k výpovědi o světě a lidském údělu v něm pomocí užití archetypů v kontextu tvorby symbolické řeči. Výzkum archetypů a jejich znaků umožnil vyvodit závěr o příbuznosti kultur spojovaných hlavně díky křesťanské etice, s ní související symbolikou, mýtem o Kristovi, teologií svaté Trojice, ale olidšťující se filosofickými kořeny a sociálními modely. Podle našeho názoru lze projevy rozdílů ve filmové řeči studovat díky kritériím, která vyplývají ze srovnání znaků a práce s nimi v rámci filmové řeči.

Pro filmovou řeč *Stalkera* je příznačná vysoký stupeň splývání znaků, protože je pro ni specifické použití velkého počtu binárních opozic, primárních archetypů živelů, předkřesťanských představ o uspořádání světa, pohádkových prvků, metaforických a synekdochických obrazů, propojení reálných a imaginativních chronotopů. Tendence ke splývání znaků se projevila v budování některých obrazů na základě holistické filosofie Východu, což vysvětluje i charakter humanistického poselství a hlubinnou filosofii díla. Mesiášství *Stalkera* je zaměřeno na štěstí celé společnosti, což předpokládá možnost obětování bližního, který se nepovažuje za elitního jedince, ve jménu vyššího úkolu. Kosmizující aktivita *Ducha* je ve filmu interpretována jako absolutní, proto se její zásah projevila ve všech rovinách díla extrémní implicitností uměleckého vyjádření.

*Nebe nad Berlínem* je spojeno s archetypem křesťanské mytologie o andělech stražných. Svět je tady definován jako prostor po apokalypse, v němž se obnovují opět základní humanistické principy. Anděl se stává člověkem, protože v konečnosti lidského života je určité tajemství jeho krásy, i když je nevyhnutelně spojeno s pomíjivostí.

V individualizované oběti, v níž anděl ztrácí nesmrtelnost pro možnost prožívat lásku, se zrcadlí západní princip jedinečnosti, kterému je svěřen klíč k pochopení k budoucnosti lidstva.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

- BARTHES, R. Mýtus dnes. In: *Mytologie*. 1. vyd. Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-865-69-73-X.
- FUNDA, O. *Ježíš a mýtus o Kristu*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2007. ISBN 978-80-246-1276-8.
- ŠIDÁK, P. *Úvod do studie genologie: teorie literárního žánru a žánrová krajina*. 1. vyd., Praha: Akropolis, 2013. ISBN 978-80-7470-040-8.
- AVĚRINCEV, S. S. *Поэтика ранневизантийской литературы*. Москва: Азбука-Классика, 2004. ISBN 5-352-00743-X.
- ELIADE, M. *Аспекты мифа*. Москва: Академический проект, 2014. ISBN 978-5-8291-1670-5.
- ELIADE, M. *Трактаты по истории и религии*. СПб.: Алетейя, 1999, s. 347. ISBN 5-89329-159-X.
- ELIADE, M. *Йога. Бессмертие и свобода*. 3. vyd. Москва: Академический проект, 2000. ISBN 978-5-8291-1350.
- JUNG, K. G. *Архетип и символ*. Москва: Канон+, 2015. ISBN 9785883734556.
- KLJUČEVSKIJ, V. O. *Письма. Дневники. Афоризмы и мысли об истории*. Москва: Наука, 1968. ISBN 978-00-1323492-0.
- LOSEV, A. F. *Диалектика мифа*. Москва: Азбука, 2014. ISBN 978-5-389-07840-6.
- LOTMAN, J. M. *Семиосфера*. СПб.: Искусство-СПб, 2000, s. 257. ISBN 978-5-210-01562-4.
- LOTMAN, J. M. К проблеме пространственной семиотики. In: *Семиотика пространства и пространство семиотики: труды по знаковым системам XIX*. Тарту: Тартуский государственный университет, 1986.
- LOTMAN, J. M. *Внутри мыслящих миров*. Москва: Азбука, 2014. ISBN 978-5-389-08742-2.

- MELETINSKIJ, E. M. *От мифа к литературе*. Москва: Российский государственный университет, 2000. ISBN 5-7281-0095-3.
- MELETINSKIJ, E. M. *Поэтика мифа*. Москва: Академический проект, 2012. ISBN 978-5-8291-1318-6.
- MELETISKIJ, E. M. *О литературных архетипах*. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 1994. ISBN 5-7281-0067-8.
- SALYNSKIJ, D. A. *Киногерменевтика Тарковского*. Москва: Квадрига, 2009. ISBN 978-5-904162-02-03.
- WENDERS, W. An attempted description of an indescribable film: from the first treatment for 'Wings of Desire'. In: *Wim Wenders On Film: Essays and Conversations*. New York: Faber and Faber Inc., 2001. ISBN 0-571-20718-9.
- BACHTIN, M. M. *Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике*. [online]. [cit. 2018-01-15] Dostupné z: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/hronmain.html>.
- ČERŇAVSKAJA, J. Идентичность на фоне мифа. *Антропологический форум*. 8. vyd. s. 198-224. [online]. [cit. 2018-01-03]. Dostupné z: <https://cyberleninka.ru/article/v/identichnost-na-fone-mifa>.
- KASTALSKIJ-BOROZDIN, A. K., BELOV, I. *Догматическое богословие*. [online]. [cit.2018-12-15]. Dostupné z: <https://azbyka.ru/otechnik/bogoslovie/dogmaticheskoe-bogoslovie-kastalskij/>.
- TARKOVSKIJ, A. A. In: *Интервью с Шарлем-Анри де Брантом*. [online]. [cit. 2019-01-06]. Dostupné z: [http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Brantes.html#\\*\\*](http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Brantes.html#**).
- Fr. H. In: YouTube [online]. 2019-02-09. [cit. 2019-02-19]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=cE4A-J9b3oU>.
- TARKOVSKIJ, A. A. In: YouTube [online]. 2017-10-12. [cit. 2019-01-06]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=bBStA7IKpD8>.

Концерн «Мосфильм». In: YouTube [online]. 2017-01-18. [cit. 2019-02-19].  
Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=TGRDYpCmMcM>.