Vladimír Suchánek
Univerzita Palackého Olomouc, Filozofická fakulta, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

HODINA MEZI PSEM A ORIONEM

Horizontalita a vertikalita v tématické kompozici člověka jako obrazu transcendence ve filmech Františka Vláčila: *Pověst o stříbrné jedli* a *Sírius.*

Abstrakt:
Tématem studie je rozbor duchovních souvislostí dvou filmů Františka Vláčila – Pověst o stříbrné jedli a Sírius, které vytvořil ve Filmovém studiu Gottwaldov [1] v období po roce 1969. Analýza je založena na třech východiscích, které vstupují do problematiky vzájemných duchovních vztahů lidského života zobrazovaného v kontextu uměleckého díla. Základními analytickými hledisky jsou vertikalita a horizontalita vnitřní kompozice příběhu, nutnost transcendence lidského bytí a pohyb ke smyslu lidského konání jako směřování k věčnosti. První rovina studie se věnuje celkovému vymezení základních pojmů, se kterými se operuje (horizontalita, vertikalita, směřování, dynamika, statičnost, pohyb). Druhá rovina je už samotnou analýzou těchto aspektů v kontextu témat a vnitřních vztahů a charakteristika hrdinů, kteří se uvnitř těchto souvislostí nacházejí. Obě tyto roviny se vzájemně prolínají a doplňují v rozborech duchovních principů, které působí v souvislostech s jednáním hrdinů či nezávisle na nich, jako eticko-duchovní imperativ jenž existuje sám o sobě. Oba analyzované filmy k této interpretaci vybízejí svým inspirativním zakotvením do struktury pověstí a řádu astronomických souvztažností, které mají univerzální charakter.

Prolog. Smrt a vzkříšení.

Za jasných zimních nocí, když se mrazem třpytí i tma, vyplouvají nad jihovýchodní horizont dvě překrásná souhvězdí, Velký pes a Orion. Nejjasnější hvězdou souhvězdí Psa je Sírius a vychází vždy věrně doprovázejíc mezi hvězdami široce rozkročené souhvězdí Orion, kterému se klaněly dávno zaniklé civilizace. Právě tak Eset následuje svého boha, jako ochránkyně života a matka králů. Orion, jehož zářivou korunou je Betelgeuze, je souhvězdí, které podle starodávných mytologií připomíná, jak božského původu je člověk. A možná i proto, že ona božskost nemůže být zpochybněna, existuje člověk ve stínu sebe sama, jako bytost jdoucí svým nitrem v hodině mezi psem a vlkem. Nevidíc skrze svou vinu, že mu nad hlavou svítí souhvězdí bohů se svými osudovými hvězdami. Orion, ten k němuž směřovali staří Egypťané svou naději na život věčný, jmenovali ho Osirisem a pokládali jej za cíl svého života, Řekové za lovce oslepeného pro spáchaný hřích. On však hledal a znovu prozřel nalezeným jitrem vždy následován věrným psem Síriem. Lidé však zůstávají slepí, až na ty, kteří hledají v sobě jitro světla nebo si na zemi před sebou povšimnou stínu letícího ptáka, zvednou hlavu a spatří vycházet hvězdu. Každý člověk by měl ze svého stínu vykročit, aby se stal hvězdou na nebi a jako vyvolený doprovázel bohy. Jako jdou se svou věrností Eset po boku s Osirisem.[2] K tomu je ovšem přinejmenším nutná odvaha ducha.

---

[1] Celý název: Krátký film Praha, Filmové studio Gottwaldov. (Poznámka autor).
[2] Viz Black, Green. *Bohové, démoni a symboly starověké Mezopotámie.* Praha 1999., *Encyklopedie antiky*. Praha 1973. p. 269., Owusu, Heike: *Egyptské symboly*. p.143. Eliade, Mircea: *Dějiny náboženského myšlení I.* p.234-284. Zamarovský, Vojtěch: *Bohové a hrdinové antických bájí.* p.303.

Šírání aneb J.S.Bach *„Jesu meine Freude“*.[3]

Hodina mezi psem a vlkem Františka Vláčila, hodina, kdy světlo potemnělo a hvězdy ještě nevyšly, nastává v polovině jeho vrcholného tvůrčího období, kterým bezesporu byla celá šedesátá a sedmdesátá léta.[4] Jeden z našich nejvýraznějších a nejtalentovanějších filmových tvůrců je nucen odejít do stmívání času a sám tím bezděky metaforicky naplnit poslední záběr svého filmu *Adelheid (1969),* když hlavní hrdina Viktor Chotovický, pozbyv veškeré naděje, odchází kolem Božích muk do zasněženého minového pole. Do života, který jej svou nevyzpytatelností může deformovat, zlomit i zničit. Jakoby tak symbolicky předznamenal i svou příští profesní dráhu. Do zatmění jenž mohlo přijít kdykoliv, avšak podle vůle Boží. Vláčil v tom ztmavlém polostínu hledá slova i znění hudby, které by mohl transformovat do obrazů průzračných a plných nevrstvené naivity. Aby to vycházelo z těch nejpravdivějších a duchovně nejvěrohodnějších pramenů modlitby za život, pro život a ve jménu života. To, co se skrývá až za obrazem, to co se chvěje v těch nejskrytějších zákoutích lidské bytosti a k čemu se choulíme jako bezmocné děti. To, co je dětem vidět v očích, když se ztratí úplně všechno a zůstane jen úpěnlivá prosba tryskající jako pramen nejčistší, vycházející z esence tak hluboké jako noční nebe přikryté pláštěm Mléčné dráhy. V těch chvílích je pokora vzletem do kříže utrpení i radosti. Odchází patřit tam, kam patří. Nevyhýbá se tomu, ani to neobchází. Prosí pokorně, s naléhavou vášní a oddaně. Jako člověk, který poznal naději v celé její bolestné hlubokosti a trpké nevyhnutelnosti, ale i velebnosti krásy – a dále už je pouze vyznání, Johann Sebastian Bach: „Ježíši, má radosti.“ [5]

Nastupující politická normalizační mašinérie, počínaje r.1969, začala dusit všechno, co se nějakým, byť sebemenším způsobem, odlišovalo od nastaveného ideologického klíče. Na všech úrovních celé společnosti. Umění v tomto smyslu postrádalo nejvíce, protože pracovalo s uměleckým obrazem, tedy s metaforou, alegorií, symbolem a podobenstvím, které v sobě mohly ukrývat zobecňující a kritické obrazy. Celá Československá nová vlna je zlikvidována a s „tichým nedoporučením“ nesmí pracovat nejen režiséři, ale i scénáristé, dramaturgové, herci a kameramani.[6] Po mimořádném tvůrčím vzmachu, který přinesl československému filmu pevné a jasné místo jedné z nejuznávanějších kinematografií světa přichází zmar, který se jako proud nicoty dotkl i Vláčila.

František Vláčil (1924-1999) se po dokončení filmu Adelheid (1969) ve studiu [7] pokoušel o realizaci scénáře Zjevení o ženě rodičce, napsaného společně s Vladimírem Körnerem, a současně se snažil převést na plátno baladickou novelu Josefa Čapka Stín kapradiny. Oba projekty byly zastaveny na přímý zákrok Ludvíka Tomana.[8] Na přelomu let 1971-1972 bylo Vláčilovo jméno spojováno se scénářem Výstřely v Mariánských Lázních. Režisér o projekt velmi stál, neboť v něm spatřoval příležitost ukázat podhoubí, z něhož ve třicátých letech vyrostl nacistický režim. Pro režii filmu Vláčila prosazovalo také vedení příslušné skupiny

---

[3] Moteto č. 3 E moll „Jesu, meine Freude“, BWV 227, (asi 1723 – 1735), pro čtyřhlasý smíšený sbor. Použito ve filmu *„Adelheid“* jako základní hudební a významový aspekt.

[4] Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let.* p.12. Žalman, Jan: *Umlčený film. Kompletní vydání.* p.292-299.

[5] Část textu moteta: „Vy však nejste živi ze své síly, ale z moci Ducha, jestliže ve vás Boží Duch přebývá. Kdo nemá Ducha Kristova, ten není jeho. Je-li však ve vás Kristus, pak vaše tělo sice podléhá smrti, protože jste zhřešili, ale Duch dává život, protože jste ospravedlněni. Jestliže ve vás přebývá Duch toho, který Ježíše vzkřísil z mrtvých, pak ten, kdo vzkřísil z mrtvých Krista Ježíše, obživí i vaše smrtelná těla Duchem, který ve vás přebývá.“ (Řim 8, 9-11)

[6] Ptáčková, Brigita: „Hraný film v období normalizace (1970-1989).“ p.157-193.

[7] Filmové studio Barrandov Praha. (Poznámka autor).

[8] Ústřední dramaturg (cenzor) Filmového studia Barrandov Praha, působící v letech 1969-1982. (Poznámka autor).

Vojtěcha Trapla. Ústřední dramaturg však nakonec látku přidělil tvůrci s nesrovnatelně menším tvůrčím potenciálem Ivo Tomanovi. Poté co byly zamítnuty také jeho další tvůrčí záměry, nalezl Vláčil útočiště mimo Barrandov v Krátkém filmu.[9]

V tomto období nebyl zdaleka sám. Mnoho jeho kolegů (např.: E.Schorm, V.Chytilová, D.Vihanová, V.Hapl. aj.) skončilo v ochranné síti ředitele Krátkého filmu Praha, dr.Kamila Pixy[10], ale zůstali pracovat v Praze. Kdežto Vláčil jakoby se podvědomě vracel domů, na Moravu. Daleko od centra, na pomezí Beskyd ve Filmovém studiu Gottwaldov, básnicky nadneseno, blíže nebi v doteku rukou. Vláčil vždycky tiše doufal a věřil v nápovědu vlastního srdce. Šel po své cestě a měl neustále na mysli bolest života a trápení duše, s minovým polem pod nohama a hvězdami nad hlavou. On byl ochrnutým Michalem střílejícím na holubici, on byl Mikolášem toužícím po spasení, rytířem Arminem umírajícím žízní v píscích Palestiny i zoufalým Ondřejem zasvěceným Panně Marii. On jako Chotovický ztrácí naději v nepochopení Adelheid, on byl Fandou i Ondrou na kotárech beskydských hor. On byl i doktorem Meluzínem, a proto měl plné právo si s ním povzdechnout v okamžiku smrti i zrození. Vyslovit pravdu, kterou každý člověk tak důvěrně pociťuje v bolesti svého srdce. Zašeptat slova do mžení sklánějícího se podzimu i života ve smutečním zvonění telegrafních sloupů naší lidské křížové cesty jako umělec jenž se onoho nepoznaného intimně dotýkal každým svým dílem: „*Něčeho jsem se dotknul – a nevím čeho*.“ [11]
Kolem se rozhostilo ticho. Nikoliv však ticho napjatého očekávání, ale prázdno opuštěného domu s naříkáním osleplých okenic. Všechno co bylo, vstoupilo do stínu. Není ani světlo ani tma. Bytí spočívá v přítmí. Až po sedmi letech při znamenitém i když nenápadném návratu filmem *Dým bramborové natě (1976)* vychází jeho slunce. Je to sice slunce polární, které nikdy nevystoupá až do zenitu a zanedlouho se rychle začíná klonit k tmavému horizontu, ale ten uplynulý čas nelze nazvat mlčením ani samotou ani tvůrčí izolací. V polozapomnění provinčního filmového studia – daleko od hlučícího davu – natočil Vláčil dva výjimečné filmy *Pověst o stříbrné jedli (1973)* a *Sírius (1974)* a tři vynikající dokumentární eseje[12]. Je zde, je přítomen i když tak trochu přehlížen. Jeho bytí je značně odpoutáno od hluku doby a spíše přirozeně souvisí s kosmickým principem hledání sebe samého a spění ke smyslu vlastního života než dobýváním úspěchu. Procházeje svým minovým polem stále jakoby doufal v naději na přežití, ale s vědomím možného vlastního konce v záblesku oslnivého světla. To vše bez viditelnějšího úkroku a kompromisu v přístupu k vlastní tvorbě.[13] Vláčil i v tomto období v podstatě zůstává u jednoho ze svých základních témat – návratu člověka v souvislostech vlastního směřování k sobě samému jako neoddělitelné části duchovního řádu. Každý, je lhostejné či dítě nebo dospělý, prožívá svou metanoiu uprostřed kříže nemilosrdného uskutečňování života, rozpjat mezi horizontálou pozemskosti a vertikálou lásky. Života nabízejícího pouze dvě alternativy, věčnost pravdy nebo zánik selhání. Vláčil však ví, že zánik je součástí věčnosti a smrt je jejím předstupněm. Otevírá téma vnitřní

---

[9] Hulík, Štěpán: *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973).* p. 214-215.

[10] Tento významný účastník protinacistického odboje (vězněn v koncentračním táboře v Mauthausenu), zakladatel a vysoký funkcionář STB, později člen i NKVD a KGB, zločinný a brutální vyšetřovatel v 50. letech, důležitý agent československé komunistické zahraniční rozvědky (prošel elitním vězením v Paříži) a po roce 1968 ředitel Krátkého filmu Praha (pod který v té době patřilo i Filmové studio Gottwaldov, kde v letech 1973-1974 mohl pracovat i František Vláčil) byl mimořádně kontroverzní osobností, která vždy působila „na tři strany“ a hrála v kulturním, politickém a mocenském boji po r.1968 významnou roli v dějinách normalizované Československé kinematografie. (Poznámka autor).

[11] Viz *Dým bramborové natě*. (František Vláčil, ČSSR 1976).

[12] *Město v bílém* (1972), *Karlovarské promenády* (1973) a *Praha secesní* (1974).

[13] Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let.* p.129-130.

bytostnosti člověka, jakoby bytí samo o sobě bylo emanací věčnosti a současně imanencí subjektivního pocitu z ní. Jeho invence neztrácí nic na svém kosmickém proudění. Ale to musíme začít od samého začátku.

Básnivost jako koncepce existenciálního vědomí tvorby.

Budeme-li brát význam jeho tvorby v obecných souvislostech filmového básnického obrazu, vždy dojdeme v nějaké míře k podstatě jeho subjektivního vnitřního spění, vyvěrajícího jak z tématu, tak z jeho zpracování, tak z návaznosti na duchovní kategorie uměleckého díla jako celku. „*Tyto estetické vztahy, které mají výsostně subjektivní charakter, nabývají objektivních hodnot právě skrze svou vnitřní subjektivní podstatu. Je proto bezpodmínečně nutné vnímat každý umělecký výrazový prostředek, každého uměleckého druhu v jeho subjektivní jedinečnosti. Jedině tak lze pochopit objektivní svobodu významové imaginace k této subjektivitě vztažené*.“ [14]

Vláčil se neuzavíral do čistě formálních principů tvorby, nevytvářel neopakovatelné vizualizace reálného časoprostoru pro jejich vlastní ojedinělost. Jedinečnost jím vytvořeného básnického obrazu vyvěrala z jeho nenahraditelných souvislostí vertikálního a horizontálního bytí, které bylo vždy přirozeně propojené jak s hlavní ideovou linií, tak s nositelem této ideje. Přesněji řečeno, nikoliv s hlavním hrdinou, ale s komplexem souvislostí, jež hlavního hrdinu a jeho vnitřní a následně vnější spění vytvářely. Tak budoval základní strukturu všech svých filmů, včetně hrané prvotiny *Skleněná oblaka (1958).*

Byl tvůrcem, který neodmítal klasické a přijaté výrazové postupy a formální struktury filmového obrazu, ale dával jim zcela nový obsah právě vkládáním zákonitostí básnického obrazu.[15] „*Podstata básnického obrazu spočívá v tom, jak od předmětu, jež známe v jednom vztahu, přecházíme k předmětu, který v témže vztahu neznáme*.“[16] V tomto kontextu a ve vztahu vnímatel a dílo tak částečně přestávají být funkční základní souvislosti smyslového vnímání vnitřní vizuality filmového obrazu. Projeví se fakt, že básnický obraz v uměleckém filmu není esteticky dokonaná realita mimetické paraboly bytí, ale spíše naopak. Je to skutečnost výsostně nezavršená a překvapivě otevřená. Je to jakýsi proud nebo spíše pramen nepřetržitě se rozvíjejících a proměňujících esteticko-filozofických vztahů, které jsou uskutečňovány více méně mimo reálné vědomí časoprostoru existence. Je to jakýsi zvláštní typ jsoucnosti, která uskutečňuje sama sebe skrze svou schopnost být sama sobě podobenstvím. Jestliže film všechny výrazové prostředky všech druhů umění zachovává v jejich původní podobě, ale dává jim nový obsah a tím je kongeniálním nositelem jejich vnitřní podstaty, je přímo předurčen touto svou vnitřní esencí percepce bytí k navázání takových estetických vztahů, které nelze uskutečnit mimo něj. A tyto skryté vztahy vytvářejí souvislostní síť propojující všechno do jediného smyslu bytí, existujícího jako duchovní rovina estetické skutečnosti jejíž vnitřní podstatu lze nazvat básnickým obrazem.

Transsubstanciace transcendentního bytí.

V uměleckém filmu se tyto procesy projevují nejvíce v mimosmyslovém vnímání obrazu. Tento pohyb od známého k neznámému je pohybem uskutečňujícím se výhradně uvnitř vnímatelovy tvůrčí účastnosti, ale pramenícím v podstatě básnického obrazu, v nitru uměleckého díla. Je jakýmsi spolutvůrcem, který podvědomí účastného diváka vybídne k zapojení jeho osobního tvůrčího potenciálu. Tím se stává každé filmové dílo čistě subjektivním básnickým odkrytím pro každého zvlášť. Ostatně jako u každého uměleckého díla. Ovšem ve filmu je to neskonale hlubší, protože všechny známé výrazové prostředky chápané skrze svou tradiční definici (např.: herec, rekvizita, prostředí, slovo nebo barva), se

---

[14] Suchánek, Vladimír: *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu.* p.164.
[15] Viz *Ďáblova past* (František Vláčil, ČSSR 1961)
[16] Begiašvili, Arčil Fjodorovič: *Filozofie a poezie*. (*Filozofické problémy básnického jazyka*). p.11.

mění na skutečnosti vnímané výsostně vizuálně, a to jako imaginace jejich bytostného smyslu. *„Symbol […] označuje bytostné jádro – esenci – uměleckých děl a demonstruje jejich potenci být – a nikoli jako je tomu např. u pojmu alegorie – pouze znamenat, spojení nekonečna se smyslovým světem. Symbol umožňuje překonat diferenci obou ontologicky různých oblastí bytí. Umožňuje znázornit umělecké dílo jako jednotný významový celek, který ve svém partikulárním jevu bezprostředně reflektuje univerzum v celé jeho ideálně-reálně podobě.*“[17]
Výsledkem všech těchto souvztažností je sice hodnota imaginativní podstaty, ale vždy silně determinovaná duchovní parabolou lidství ve smyslu klasického filosofického postulátu: kdo jsem, odkud přicházím a kam jdu. Tak se uskutečňuje reálné bytí básnického obrazu. V nás, vnímatelích, ale výsostně mimo náš smyslový vjem, ovšem v souvislostech našich smyslů. Je to paradox pouze zdánlivý a víceméně virtuální. Transcendentní skutečnost jako estetická teze se nenachází vně bytostnosti člověka, ale bez výjimky uvnitř jeho podstaty. Není mimo subjekt, ale je výsostně subjektivní. Právě tato transsubstanciovaná podstata všech forem výrazových prostředků všech druhů umění je převratným přínosem filmové umělecké tvorby v chápání významu souvislostí hmotného a duchovního principu lidské existence ve smyslu jeho života. *„Je imaginativní esencí jediného všeznamenajícího a všeobsahujícího principu estetického bytí. Jak ve formě, tak v obsahu existence básnického obrazu. Filmový básnický obraz musí být subjektivně duchovní, jinak není filmovým básnickým obrazem, protože mu chybí transcendentní rozměr.*“[18]
Pouze při takto propojeném vztahovém užití emočních, smyslových a intelektuálních výrazových souvislostí jsou básnické obrazy schopné vyvolat určitá vnitřní východiska ve vztahu ke sledovanému objektu. Příkladem nad jiné je právě umělecký film a jeho formálně-ideová esence, filmový básnický obraz. Právě film je ve své tvorbě zaměřen především na emoce a díky své mimořádné způsobilosti sjednocovat do filmového obrazu transformované výrazové prostředky nám tyto reálně zaznamenatelé, tedy intelektuálně uchopitelné emoce poskytuje. Sděluje nám něco, co nelze v ostatních uměleckých druzích definovat tak přesně a v takové šíři. *„Při analýze těchto případů oprávněně používáme termín emotivní poznání, jestliže za prvé: zde se něco, co je pro nás emotivně neznámé, stává emotivně známým, tj. získává určité emotivní zabarvení, jež básník navozuje. Je zde tudíž přítomno to, co je charakteristické pro každý poznávací proces a co v něm přítomno být musí: po určitých stránkách neznámé objekty se právě po těchto stránkách stávají srozumitelnými, přístupnými.*“[19]
V tomto smyslu se dá porozumět duchovní úrovni tvorby Františka Vláčila. Otevírá nám známé emoce, které nicméně překvapí svými vztahy a souvislostmi, jenž bychom s těmito emocemi nespojovali. Podívejme se na tato propojení v námi sledovaných filmech.
Oba hrdinové, dvanáctiletý Fanda ze *Síria* a asi patnáctiletý Ondra z *Pověsti o stříbrné jedli*, jsou nečekanými průsečíky, příjemci a současně svědky toho, co se děje vzhledem k nim samým. Nevědomky se navrací sami k sobě, přes těžko popsatelné duchovní chvění, přes dotyk oné transsubstanciace, kdy z nich samých je vysáta krev i tělo, aby byli učiněni syny, tedy těmi, kterými ve své podstatě jsou. Fanda skrze obětovanou smrt milovaného psa, Ondra skrze poznání oběti jako záchrany života. U obou tedy krev a tělo, doslova, bez metafor. Jenže smrt je metaforou vždy. Při vší prostotě těchto básnických obrazů, jde o složitý systém vytvořený z nejrůznějších významových a výrazových prvků, vytvářejících složitou koncepci, která je schopna „zviditelnit“ utajené výchozí aspekty existence zakódované do jediného pojmu - smysl bytí.[20]

---

[17] Zátka, Vlastimil, „Umění jako symbol vertikální transcedence světa.“ p.97.
[18] Suchánek, Vladimír: *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu.* p.165.
[19] Begiašvili, Arčil Fjodorovič: *Filozofie a poezie*. (*Filozofické problémy básnického jazyka*). p.17.
[20] Viz Blažejovský, Jaromír: *Od Hořických pašijí k nové spiritualitě. Kinematografické cesty k vyjádření posvátna.* p.7-19.

Pohyb jako základní princip spirituality obrazu.
Je zapotřebí si uvědomit, že filmový pohyb ve svých třech podstatných aspektech (dynamika, statičnost a směřování) tvoří celistvost – všechny tři vycházejí a navracejí se do jediné podstaty. Takto existující celek vyjadřuje především prameny, které vyjevují a svým způsobem definují etické a duchovní hodnoty. Ty pak zpětně určují smysl filmového obrazu jako celku. Právě ve filmech Františka Vláčila tyto tři aspekty existují jak odděleně ve vztahu k jednotlivým skutečnostem týkajících se hrdinů, tak i souvztažně, jako jednota mnohostí. Jsou tak vztahovým komplexem nejen souhrnem výrazových prostředků, ale především směřujícím významem vnitřního duchovního pohybu, který se v nich nachází jako mimosmyslová skutečnost. Jako subjektivní makrokosmos, který hrdinu směřuje aniž je jím samým vnímán. Jako smysl, který tomuto pohybu veškerenstva přináší spění k veškerenstvu. *„Umění je elementem odhalujícím vlastní jádro – život – absolutna v jeho základních určeních a projevech. Je privilegovaným orgánem zjevování jeho dynamického pohybu a podílí se na procesu estetické strukturalizace a individualizace absolutna. Umění tak plní dvojí funkci: umožňuje odhalit nejen jeho obecnou logickou esenci, ale také poznat a zpřítomnit jeho konkrétní estetickou existenci.“*[21]
Tak jak se tyto tři výrazové složky pohybu vzájemně prolínají v závislosti na určující úrovni bytí hlavního hrdiny, založeném na subjektivním pocitu vnitřního směřování, tak z něj bytí vychází jako emanace jeho duchovního stavu. Jestliže vnímáme, že dynamika je vždy tam, kde je směřování probíhajícího duchovního pohybu scény k pozitivním hodnotám, tak je jasné, že statičnost je tam, kde je toto směřování k hodnotám negativním. Pocit dynamičnosti (což může být i spočinutí, ztišení, vnější neaktivnost) vyvolává spění k harmonii a pocit statičnosti zmrtvuje vnímání do chaosu. Přijmeme-li tuto koncepci, není už tak složité dynamiku a statičnost filmu pocítit jako určující duchovní pohyb. Ovšem nám nejde o rozpoznání těchto skutečnosti, ale jejich interpretaci. Jak se projevují v konkrétních souvislostech a vztazích a jak se podílejí na otevírání tématu filmu. Mluvíme-li o dynamice a statičnosti filmového obrazu, nejedná se totiž vždy o pohyb. V souvislostech námi zadaných a sledovaných příčin spění ke smyslu jako takovému je nejdůležitějším a jediným podstatným směřováním v lidském životě – zrození, láska a smrt. *„Směřování ve filmu nelze zaměňovat s dynamikou a statičností. Dynamika a statičnost mohou být součástí směřování, ale nemusí. Směřování ve filmu je totožné s procesem odkrývání tématiky, vyjasňování myšlenky, přibližování se k výslednému obrazu a poslání filmového díla. To znamená, že směřování je reálně smyslově nepostřehnutelné, nelze na něj ukázat a pragmaticky popsat jeho průběh. Směřování je vnitřní strukturou tématiky.“* [22]
Pokud je ústřední postavou jediný člověk, skrze kterého jsou tvořeny veškeré hodnoty, tak on ovlivňuje i esenciální průběh pohybu ve vývoji celého filmu. Ale ve filmu *Pověst o stříbrné jedli* dynamika, statičnost a směřování nejsou velmi úzce spojeny s bytím hlavního hrdiny, kterým je Ondra. Zde veškerý pohyb vychází z existence třetího, z neznámého příchozího, sběrače šišek Lojzy – persone in media res. Tak jako ve filmu *Sírius*, kde touto „osobou ve středu věcí“ a pramenem pohybu je milovaný pes, nikoliv Fanda. Přicházejí proto, aby se oba hrdinové skrze jejich dynamiku a směřování navrátili k podstatě samých sebe.

Metanoia jako vzkříšení sebe sama.
Tento zvláštní návrat do nitra vlastní existence je v kontextu námi sledovaných filmů aplikován jako nevědomý vstup do nejniternějších vztahů vlastního podvědomí, které postupně vyjevuje smysl existence jako cestu duchovního činu. I když pro nezralého, nedospělého člověka zatím nezřetelně a nesrozumitelně. Jde o ono známé schéma donekonečna opakované, které v evropském kontextu známe jako návrat ztraceného

[21] Zátka, Vlastimil, „Umění jako symbol vertikální transcedence světa.“ p.103-104.
[22] Suchánek, Vladimír: *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu.* p.54

(marnotratného) syna.[23] Každá hlavní postava je součástí systému, který sama vytváří, protože je jednak jeho hybatelem a současně s tím nositelem archetypálních znaků jenž ji přirozeně povyšují na hrdinu.[24] Ona je tvůrcem i nositelem vztahů jenž uvnitř příběhů formují duchovní časoprostor, skrze který se vrací v uvědomění metanoie k podstatě své vlastní existence. Osobním prožitím této cesty se dobírají k poznání a pochopení pokory.
Naši hrdinové jsou jakoby ztraceni v obyčejnosti. Každý z nich si uvědomuje svou podstatu jinak a víceméně nevědomě, zatím spočívajíc ve své nedospělosti. Zejména ve vztahu k časoprostoru své jedinečnosti. Oni nejsou schopni pojmout universum jako zrcadlení obrazu věčnosti ani mentálně, ani duchovně, protože ještě nedorostli ani základnímu poznání, jsou to ještě děti. I když vstupují do brány, která nemá čas ani prostor, která nezanechává stopy ani v mysli ani v paměti. Vstupují nevědomky leč zákonitě do podsvětí na stezku zapomnění, ale jejich cesta přes řeku Léthé je čirou zvědavostí ducha. Umírají od něčeho, aby se zrodili v něco. Jejich stav se nachází mimo vědomí vztahů s realitou a prostupují jimi první náznaky věčnosti. V těchto chvílích v jejich srdci vychází hvězda. Celou živou jsoucnost spoutává tušení něčeho, co změní jejich cestu. Ocitají se na rozhraní mezi sebou a smyslem. V tomto bezmezí, kde není ani čas, ani svět, jakoby se ztrácela v probuzené touze i jejich paměť. Hlubokost volání k sobě samému je na jiné úrovni bytí. Přichází okamžik, kdy se objevuje tušení podstaty vlastního života, ve které se otevírá „jiná úroveň bytí“. Cestu návratu vyjevuje někdo třetí, kdo jakoby celou dobu stál vedle nich, byl očekáván i když neznám. Zjevuje se jim ve chvíli, kdy hodnotu, kterou jim přináší může odevzdat, protože bude přijata. Je to ona kvalita, která otevírá archetypální vztah jejich životů v souvislosti jejich návratové křivky k samým sobě. Je to okamžik zrození jejich vlastního duchovního vědomí.
Dlouhý proces pomalého pronikání (navracení se) do skutečných vztahů bytí člověku je otevřením universa, které v sobě tušil. Jeho probuzení je plné otázek: Co to bylo, kde bloudím, proč odmítám, proč přijímám, kde je nebe a kde země, jak vypadá stříbrná jedle a jak peklo zrazené lásky? Co je to zrada, existuje smrt, kde je má hvězda, kde svítí mé nebe a zapadá nebo vychází? To jsou všechno pro dětskou mysl samozřejmě imaginární a víceméně neexistující otázky. Nám však napomáhající k proniknutí do smyslu dětské myšlenky jejíž esencí je čistota, věrnost, hledání a touha. Všechna tato nevyslovená chvění plná bolesti z nezodpovězení, plná zmatku, ale i horkého tepu neznámého čehosi, přichází do života vložit a ozřejmit onen třetí. Odnikud, bez času, beze jména, bez minulosti a bez budoucnosti. Jak závan větru nebo andělských křídel. Nikdo jej nečeká, ale všichni jej znají. Přináší světlo, které uvnitř nás rozsvítí, aby už nezhaslo. Nejsou a ani to nemohou být rodiče, ti ukážou na hodnoty a poskládají je tak, jak mají být, ale světlo do těchto hodnot přinese ten třetí.

Vertikalita a horizontalita dětského hrdiny.

„[…] horizontální a vertikální dimenze světa […] – konečný svět a nekonečné absolutno – k sobě nutně patří a doplňují se. Obě dimenze se organicky spojují v umění, a umění tím, že zachycuje a zobrazuje transcendentní absolutno v imanenci konečného světa se stává symbolem jejich jednoty.“[25]

Proto jak vertikalita tak i horizontalita pohybu nikdy nemohou existovat samy o sobě, jsou nerozdělitelně propojeny jediným všeobecným pohybem určujícím smysl celého díla. Je to jeho dech i tep. U Vláčila tento princip prostupuje celou jeho tvorbou v univerzálním obraze

[23] Lk 15, 10-32; Viz: Nouwen, Henri J.M.: *Návrat ztraceného syna.* Praha 2001.
[24] Hrdinu ve smyslu heroye v mytologickém kontextu. Viz Campbell, Joseph: *Tisíc tváří hrdiny. Archetyp hrdiny v proměnách věků.* Praha 2000.
[25] Zátka, Vlastimil, „Umění jako symbol vertikální transcedence světa.“ p.106.

ženy.[26] To, co bylo v *Marketě Lazarové* jen naznačené (svaté mateřství), pokračovalo v plném rozsahu v *Údolí včel* jako Panenství. Člověk, který nedůvěřuje Kristově moci se dostává pod vliv jeho matky Panny Marie. Stabat Mater Dolorosa. Není větší bolesti než stát v krvi vlastního syna. Pán z Vlkova! A završeno to snad mělo být filmem, který zůstal jen v podobě literárního scénáře, *Zjevení o ženě rodičce podle svatého Jana.* Vláčilovo výsostné téma – mariánské – se po tomto scénáři už nikdy v takto akcentovaném koncepčním schématu nevrátilo (i když jej můžeme velmi silně vysledovat jak v *Dýmu bramborové natě, Stínech horkého léta, Koncertu na konci léta,* i svým způsobem v *Hadím jedu*). U předešlých témat: *Marketa Lazarová, Údolí včel* a *Zjevení o ženě rodičce podle svatého Jana* lze hovořit dokonce o jakémsi „mariánském triptychu“, kdy Marketa přináší spásu Mikolášovi a mateřství pro syna Alexandry, Panna Maria v *Údolí včel* znamená „pramen vody čisté a nevěstu, která podává pohár čisté vody “ srdci Arminovu i Onřejovu a žena ve *Zjevení o ženě rodičce* je už nadreálným obrazem dvojjedinosti utrpení nebeského a pozemského, kdy není až tak zřejmé odkud přichází zlo, které chce pohltit naději, ale je určeno, že pouze žena může tuto naději skrze svou oběť spasit. Jestliže si tyto souvislosti uvědomíme, vymezí se nám zdánlivě nenápadná témata duchovní povahy i v sledovaných dvou filmech.

Kdybychom to podstatně zjednodušili, dala by se odkrýt překvapující návaznost ve smyslu povyšování ženy do hlubin spirituálního bytí a možná bychom mohli otevřít i jungovskou parabolu s anime v mužském principu sebeurčení u každého z jeho hrdinů. Však se toto téma otevírá už ve filmu *Holubice (1960)* v přibližování Michala k neznámé pozitivní esenci (jím zpočátku nijak netušené Susanne), skrze holubici jako představitelce oné vždy toužebně očekávané zprávy o existenci světla. Michal rozumově není schopen pochopit toto poselství, ale je naveden do vlastního srdce, které spí, třetím, který přichází, kdo tomuto poselství dá smysl. Ten, který žije pod nebesy, aby nasměroval jeho srdce do vertikály života a oči tam, kam mu vždy směřovaly, k nebi. Vláčil jakoby opět otevíral téma, které předložil už ve svém prvním filmu *Skleněná oblaka (1958).* Vždyť nejde o oblohu, ale o nebe, nejde o ospravedlnění se a omluvu za své selhání, ale proměnu tohoto selhání v objevení naděje uvnitř vlastního srdce.

To ale neznamená, že v následných filmech přestalo téma ženy jako srdce naděje existovat samo o sobě. Stalo se sice submisivnějším avšak přesto zřetelně proudícím chvěním v duchovním časoprostoru jakéhosi „podvědomí“ každého filmu. Jakoby odněkud kradmo a neviditelně tahalo za nitky náhod proplétajících se vztahů. Právě ona žena, jako všudypřítomnost naděje, stála v trvání a pokaždé zdánlivě nenápadně, ale zcela rozhodně střežila svým pláštěm skrytý příběh lásky, který se odehrával hluboko v pramenech všeobjímajícího člověčenství. Nezáleží na tom jaké „jméno“ ji přisoudíme. Naděje, cesta, láska, touha nebo smrt. A právě v tomto smyslu je jednoznačně zřejmá jako vertikalita v horizontálním směřování hrdinovy mysli. Tak to činí Marketa ve vztahu s Mikolášem v *Marketě Lazarové*, tak se projevuje Maria, které je zasvěcený Ondřej i Armin v *Údolí včel.* O obraze ženy v nerealizovaném scénáři *Zjevení o ženě rodičce podle svatého Jana* se lze pouze dohadovat kam až by Vláčil dospěl. I v jeho dalších filmech to bylo podobné.[27]

---

[26] Je to velmi podobné, jak v koncepci, tak i ve zdůraznění duchovnosti, jak to má ve svých filmech Andrej Tarkovskij. Žena nemusí být akcentována jako hlavní či důležitá postava, ale je přítomna jako sjednocující princip, který dává všemu smysl. (Poznámka autor).

[27] Ať již v *Dýmu bramborové natě (1976), Stínech horkého léta (1977), Koncertu na konci léta (1979)* nebo v *Hadím jedu (1981).* Žena existuje jako obraz nejvyššího stupně člověčenství. V duchovním smyslu dějin spásy byla stvořena jako poslední, tedy jako vrchol. Jako zjevený projev transcendentní emanace lidského srdce. Možná je to onen nejvyšší stupeň možnosti zobrazení animy. Žena je u Vláčila vždycky rozhodujícím aspektem, který propojuje veškerý smysl toho, co v daném časoprostoru probíhá a jak hrdinové jednají. Stačí si vzpomenout na „mariánské scény“ z *Markety Lazarové* nebo *Údolí včel*, či o osudovou roli ženského principu ve filmech *Koncert na konci léta* a *Hadí jed*, kde se toto téma povyšuje až do archetypu animy. (Poznámka autor).

Z těchto důvodů se zdá být žena onou rozhodující složkou pro chápání vztahů horizontality a vertikality v koncepci projevování duchovnosti v jeho filmech.

Stromy a hvězdy.

V námi sledovaných filmech je situace zdánlivě jiná. Ve filmu *Pověst o stříbrné jedli* jakoby vůbec nebylo s horizontalitou života počítáno. Systémově chybí, zdánlivě se nepromítá ani do myšlení hlavních hrdinů. Všechno se od samého počátku odehrává vertikálně. I když první záběry otevírají horizontální pohled skrze přední sklo auta na zasněženou horskou silnici v lesním průseku. Veškerý časoprostor je však zobrazován jako vertikalita, nahoru dolů po kmenech vysokých smrků až do zvlněných kotárů beskydských hor. A dál, na hřebenech smrky jako kříže dotýkající se nebe a pro nevinné srdcem stříbrné jedle, ze kterých se rodí hvězdy zavěšené na nebi jako lampy. Naivní obrázek namalovaný na kousku plechu je klíčem, ukazuje tuto vertikalitu v dimenzích srdce a kříže. Muž po pádu ze stromu, ležící horizontálně na zádech, zvedá ruce k nočnímu nebi a hvězdám třpytícím se vysoko nad korunami vznosných stříbrných stromů. Volání člověka, který v hluboké noci umírá pod stříbrnými jedlemi a dívá se na to jak se rodí hvězdy z jejích vršků. Někde tam je skrytá hvězda naší touhy. Tam je Orion, Betelgeuze i Sírius.[28] Sběrači šišek (nebo hvězd?) mají vysokost v očích, dlaních i srdci. Všechny směry cest, činů i slov jsou vždy vedeny vertikálně. Jakoby takto bylo nutné hledat odpověď na nikdy nevyřčené výkřiky. Horizontalitou těchto lidí je pád. Čím větších výšin dosáhneš, není-li v tvém srdci láska, tím hlubší je propast. A právě láska tvoří onu základnu horizontality, a zaručeně je jí žena. V *Pověsti o stříbrné jedli* projde nenápadně několikrát obrazem, jako všudypřítomná a samozřejmá skutečnost. A jen letmo si lze všimnout, že harmonizuje tok času a uspořádává prostor. Peče vánoční cukroví a chystá tím příchod Syna pro svého syna. Advent. Spočinutí. Ticho jenž je stálé aby srdce mohlo slyšet.

Ve filmu *Sírius* je matka tichou oporou, v mysli Fandy zdánlivě nepřítomnou. Není nikde, ale je stále přítomná se svým ochranným pláštěm, aby spasila, jako láska. Protkává celou strukturu a slévá se do svého syna jako ono nebe, na kterém od věčnosti vychází hvězda. Zde pro změnu zdánlivě schází vertikalita. Od prvního záběru, pod kterým jdou titulky, je definován horizont jako základní pilíř života, lemovaný ve své skryté podstatě bolestí a utrpením, a člověk jako Kristus, jde pouť s křížem na ramenou.

Na počátku vždycky svítá. Jednokolejka se vine alejí telegrafních sloupů, kterými je obraz zarámován jako Golgota. Koleje ubíhají do hloubky prostoru a obloha se barví červánky. Po kolejích se blíží člověk. Shrbený, pomalu míjí sloup za sloupem a kontroluje spoje. Kladivo zní jako zvon. Tiše, v dlouhých intervalech, bim, bam. Tak zvoní umíráček. Cesta se zdá být nekonečná. Časová délka záběru umožňuje horizontálu proměnit do vertikály. Člověk nevědomky stoupá nahoru podél křížů, které už splnily svou roli, čekajíce na to až přibude kříž nový, kladivo zvoní o železo cesty, bim, bam. A nahoře je dům a v něm pes, kluk a hvězda v srdci. Jsme součástí veškerenstva a nezbývá než se tomuto ideálu podřídit. Proto dovolíme srdci zpívat věčnost. Neopakovatelný závan něčeho bolestivě krásného, co je daleko pravdivější než všechny příběhy světa, co se mimoděk z Vláčilových filmů přenáší přímo do vědomí diváka jako žasnutí nad pravdivostí života. Jako by tím Vláčil, možná podvědomě, uskutečňoval dávný Schellingův ideál umění, ale nikoliv jako akt bytí, ale jako sám jeho smysl: *„Umění bylo nástrojem vertikální transcendence světa a jeho úkolem bylo zjevit nejvyšší metafyzický základ, který jej předchází a podmiňuje – nekonečné absolutno, absolutní totalitu všeho co jest, ovšem totalitu koncipovanou […] jako dynamický, imanentně sám ze sebe se rozvíjející ideálně-reálný prazáklad všeho bytí.*“[29] To je patrně ono duchovní chvění, které nás v jeho vrcholných dílech tak fascinuje, oslňuje silou výjimečné poetičnosti a

[28] Barrow, John D.: *Vesmír plný umění*, p.149-218.

[29] Zátka, Vlastimil, „Umění jako symbol vertikální transcedence světa.“ p.93.

spoutává jemnou a diskrétní spirituální hlubinou. Oba klukovští hrdinové zažijí stejné probuzení, stejnou bolest a stejnou naději. Latentní spánek, vzlet, pád, bolest ze selhání a procitnutí do výšin hlubin srdce lásky.
Oba filmy začínají horizontálně, cestou k vlastnímu návratu zpět na Golgotu, nechat se znovu ukřižovat. *Pověst o stříbrné jedli* je dominantně vertikální. Vede Ondru stále nahoru a nahoru, jakoby toho stoupání nebylo konce. Než se však dostane na hřebeny Beskyd, několikrát se mihne kříž, hřbitov, kostel s krucifixem a stále ten neznámý, ten někdo, který Ondru něčím odpuzuje a něčím zoufale přitahuje. Ten třetí, ten kdo přináší zjevení, který otevře srdce a to otevře oči a poté už mysl sama pozná, že stříbrná jedle existuje jako láska a nad ní v nekonečném horizontu bytí plane hvězda. Zatím Ondra spí v hodině mezi psem a vlkem. V hodině nebytí. Ve chvíli, kdy tato hvězda zazáří je sám a srdce chce tak hodně uvidět její světlo, její třpyt. Vystoupá do poslední výšky, až do koruny stromu, a propast se stane jako bolest. Jeho pád zachytí ten třetí. A sestupování pokračuje až na dno, až k odchodu. Teprve teď, když pochopí, že jde daleko o víc než o stromy a šišky, uvidí onen Strom, který ho srazil na kolena, jakoby nově, poprvé a v plné záři stříbrných hvězd. Uvidí svou vlastní touhu.
V *Síriovi* je celá koncepce založena na dominanci horizontálního vnímání časoprostoru. Je to neustálý pohyb po horizontu, kde není ani dole ani nahoře, ale pouze v ploše. I když Fanda každý den stoupá z městské školy nahoru do horské chalupy, jeho hvězda Sírius klesá v podobě psa k němu, do údolí pozemského žití, aby mu ukázala jak je vysoko a jak hluboká je jeho propast. Opět ten třetí, který přichází aby svou obětí probudil bolest zrození poznání. Do jeho života vstupuje zánik. Tiše a bez zvonění zvonu, toho který jej oznamoval na počátku. Je prostý a rychlý jako výstřel z pušky. Sírius pes se stal hvězdou Psa. A právě tato hvězda je onen vertikální sloup kříže jeho oběti, o které ještě neví, že učiní jeho bytí smysluplným, i když je v jeho životě jako imanentní znamení ticha.

***Sirius* – smrt a vzkříšení skrze oběť.**
Telegrafní sloupy podél lesknoucích se železničních kolejí směřujících ke svému úběžníku do jakési perspektivní hlubiny, nad obzorem které růžově svítá. Bolest je zatím nedospělá. Hvězda spí, protože Sírius vychází jen v noci. Zprostřed této nekonečnosti přichází člověk. Horizontála se střetává s vertikálou hned v úvodním záběru. Telegrafní sloupy jako křížová cesta lemují lidskou pouť zdánlivě směřující nikam. Bim bam, pochůzkář kontroluje kladivem spoje. Železo na železo, srdce na srdce, jako umíráček, jako zvon posledního času, bim bam. Pomalu a shrbeně se přibližuje jakoby nesl tíži břevna na ramenou, tíži nebe ve zhroucení lidského selhání. Je válka, vykoupení přichází až posléze. Postava je blíž a blíž a cesta mírně stoupá. Je sám, snad proto, že nejvyšší utrpení a největší bolest je schopen člověk unést pouze sám. Nic se nepohne, ticho pohlcuje zvonění kolejí a dusí veškerý pohyb. Jsme opět v hodině mezi psem a vlkem. Je to mimořádně tiché s velmi silnou vnitřní statičností v emoci počínajícího svítání, které samo o sobě přináší nečekaně silnou dynamičnost. Tento rozpor je v pocitovém konfliktu tušené vertikality a zjevné statičnosti, která jakoby dusila i tento tušený zárodek naděje. Pohyb se tím stává skrytou nadějí spíše v duchovním slova smyslu. „*Už nastala hodina, kdy je třeba probrat se ze spánku. Noc pokročila, den se přiblížil. Odložme tedy skutky temnoty a oblečme se do výzbroje světla.*“[30]
Vertikálou Fandy je každodenní stoupání z hlubin studny do výšin nebe, ke své psí hvězdě, k psu Síriovi a Sírius jako hvězda sestupuje ke svému pánu. Po této vertikále se vine i ono znamení, které jej jako nevinného zradí a vina zůstane na hvězdě v jeho srdci, jenž nechtěla zapadnout. Ale právě jen jeho věrnost (transcendence vertikality) umožní Síriovi zemřít pro opětovný východ hvězdy.[31] Tak. jak je pes zvyklý na zapískání vyrazit rychlým nedočkavým během ke svému pánu (hvězdě), tak vybíhá i ke svému poslednímu běhu, před hlaveň pušky.

[30] Řím 13, 11b,12
[31] Porovnej: Suchánek, Vladimír: *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu.* p.53-56.

Jeho hvězda nechce aby sloužil zlu a proto ho posílá sloužit skutečné hvězdě. Zde se pohyb doslova tříští v množství svých protikladných významů. Současně s napětím prudké dynamiky celé sekvence je zde silně cítit i paralyzující statičnost střetu bezvýhradné důvěry (vertikalita) a nečekaného úskoku (horizontalita). Vnitřně se situace v duchovním smyslu vrací na začátek, ke křížové cestě, k jakémusi skoro proroctví, které Fanda čte z hvězdného atlasu: *„Bude tedy nejprve Sírius, největší hvězda Velkého Psa a nejkrásnější stálice na nebi, klesati stále hlouběji k horizontu, až asi po šesti tisíci letech zmizí pod ním úplně.“* [32] Vysvobozená bolest nejvíce sráží na kolena poznáním viny z nutnosti. Pohled do inferna před vycházející psí hvězdou je pohledem do oslovení vlastní smrti. Není on a já, jsme jedno. Oba jsme hvězdou, která spojuje naše srdce v radostné bolesti bytí.

Obě hlavní postavy.
Lojza a Ondra – *Pověst o stříbrné jedli.*
Celý pohyb v tomto filmu je založen na vertikalitě subjektivního pocitu pohybu nikoliv hlavní postavy, ale vedlejší, sběrače Lojzy. Jeho duchovní hodnota jakoby Ondru obcházela, nedotýkala se jej. Lojza je zdánlivě pomalý, trochu netečný člověk, který ale zřetelně někam směřuje. Ondru vnitřně dráždí, bojí se ho, skrývá se před ním na hřbitově cestou ze školy. Kolem kříže, hřbitovní kaple, ticho, zastavený nebo chybějící čas, doteky něčeho, čemu Ondra nerozumí, ale co jej přitahuje. Už na začátku, kdy poprvé uvidí Lojzu skrze zavřené okno, má strach. Říká mámě: *„Nerozsvěcuj. […] Mami, na dvoře je nějaký cizí chlap*.“[33] Strach a touha. Zmrtvění a dynamika. Cesta mezi nimi se otevírá pomalu. Netuší, že ten, před kterým se ukrývá do tmy mu přináší světlo. Opět známý protiklad vnější statičnosti a vnitřního pohybu vytváří silné napětí a obrovskou hybnost, která se přenáší zevnitř ven. Ondra se pomalu probouzí ze svého jakoby prenatálního stavu do zrození. Jeho světlo se s konečnou platností rozsvítí a on uvidí, že on dole je zván nahoru. Ještě neví, že jej čeká pád do sebe sama, a že ono konečné procitnutí jej zabolí a vstoupí do své viny, ale už je. V závěru filmu se všechno obrací na vnitřní, tedy skutečnou dynamičnost, která je silně pozitivní, protože hrdina směřuje k záhubě vlastní smrti na konci spánku. Uvidí stříbrnou jedli, přichází úsvit jeho života, je ve své nejvyšší možné vertikále. V této chvíli neexistuje reálný časoprostor světa, krajina je vertikální, Ondra je vertikální, jeho reálný pohyb je vertikální. Existuje pouze duchovní spění. Toto vše se děje ve třech strukturách současně. V pohybu, který je směřováním nitra, v duchovním ponořování se, které se dotýká vtělení do mýtu a v prolínání vertikálního s horizontálním, kde se uskutečňuje kříž. Strach se transformuje do touhy, horizont země se mění na obzor hvězd a bolest je o to větší, čím více se dostavuje vnitřní poznání radosti.

Sírius s Fanda – *Sírius.*
Zde opět dochází ke zdánlivému paradoxu, ale pouze při povrchním pohledu. Z jedné strany velká dynamika hlavního hrdiny zdůrazněná jeho směřováním k cíli, vlastnímu pozitivnímu vyjádření. Současně toto vlastní sebevyjádření vyvolává ztrátu vnitřního pohybu až do naprosté statičnosti, protože hrdina ztratil smysl vlastního směřování ve chvíli, kdy se rozhodl zabít věrné, důvěřivé zvíře. Navíc se zde prolínají vztahy horizontality a vertikality uvnitř obou postav. U psa je to dvojjedinost jména, zvíře a hvězda, jedno a totéž. Stoupání i klesání. Oběť i vzkříšení. Cesta mezi kříži na kříž, který si staví sám, aby z něj mohl procitnout do svítání hvězdy. Tento paralelně jdoucí protiklad dynamiky a statičnosti ve směřování Fandy znásobuje Vláčil právě nekompromisním důrazem na jeho věk. Je to nezralost dítěte, která ve chvíli nejbolestivějšího pádu dozrává do poznání radosti vzletu.

---

[32] *Sírius* (František Vláčil, ČSSR 1974).
[33] *Pověst o stříbrné jedli*. (František Vláčil, ČSSR 1973).

Čas a prostor.
V obou filmech by se tyto dva více méně filozofické a do velké míry estetické principy daly charakterizovat jako: čas – nutnost, prostor – touha.
S touto vnitřní dynamikou a statičností času a prostoru ve směřování se všechno prolíná do něčeho esenciálnějšího. Pro oba hrdiny je rozhodující projevení touhy a nutnosti, odevzdat spění svého života tomu, kdo rozžal a přijmout skrze toto odevzdání i bolest věčného snu. Je to takové chápání času a prostoru, které dovoluje autorovi vyslovit koexistenci i protiklad reality a naděje, ideálu a kompromisu. Neexistuje žádné omezení. Čas nemusí být určován prostorem a prostor časem, protože lidské podvědomí nikdy nekoná podle zákonů logiky a rozvití děje. Nacházíme se v bezčasí věčnosti.[34]
Všechno v čem se v *Síriovi* časoprostor nachází je v určitém smyslu absurdní. Dětským hlasem čtené citace z astronomického atlasu, válka, kamenolom, ve kterém se odehrávají scény odebírání psů, které nejsou nepodobné na některé výjevy inferna z Boschových pláten. I narůstající strach, lehce zavátý výbuchem německého muničního vlaku.[35] To vše osudově směřuje do slepé uličky, ze které není východisko. V *Pověsti o stříbrné jedli* Ondra ani na okamžik nezaváhá má-li přestoupit práh své touhy, když je mu svěřen čas jeho světla. Jako dítě žije věčností. Minulost ani budoucnost nejsou časem ani prostorem jeho existence.
Dítě nevnímá smrt jako neexistenci. Fanda i Ondra jsou obyčejní bezstarostní kluci, žijí tady a teď. Něco je směřuje, něco je volá, k něčemu spějí, až do toho posledního okamžiku, kdy přichází teď. Jedině přes práh věčnosti. Dívají se přitom na nebe. A znenadání uvidí to, co viděli na samém počátku. Dvě vytoužené hvězdy, jak vychází jedna pro druhou, jak se objímají, jak se stávají jedinou hvězdou života. Protože na konci, právě jako na počátku, vždycky svítá.

Epilog. Prostupování křížem.

Pověst o stříbrné jedli.
„Říkalo se, že osud člověka bývá spjat s určitým stromem, který ho pak provází od kolébky až k hrobu. Podle jedné z legend prý ten, kdo vykoná něco krásného a dobrého, uvidí stříbrné stromy.“[36]
Zrozený a zastavený čas. Hvězdy v průseku. Advent. Do ticha vkročilo Ticho. Narození, objetí a naděje. Maminka peče cukroví a někdo přichází. Jsou Vánoce. Nezván, ale přesto tušený host. Vrací se domů. Tam, kam patří. Neviděn a spatřen jako návštěvník, onen očekávaný u stolu. Pád do náruče a krev na těle i na srdci. Jedle jak prsty do nebe, ve zjevení věčné radosti a pramene bytí se rozzáří hvězdami v hlubinách dospívajících očí. Jako vyléčený čas, který nastane po vzkříšení věčnosti. A na konci je vždy věčnost, protože – Zrození.

Sírius
Až na kříž, až do konce nebes jde dítě bez přestání cestou srdce jako čistotou bolesti a zrození. V dlani princip bytí a s hvězdou psí až nad obzor. Z lásky, přes utrpení a zrcadlo slz, které je až do duše. Záře obětní smrti se stmívá jako slunce ve svém západu, přes chvíli šírání do dlouhého, krvavého záblesku kříže před příchodem tmy, aby učiněno bylo pravdou dávné proroctví vzkříšení, které je nutno naplnit:

---

[34] Viz Suchánek, Vladimír: *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu.* p.56-57.
[35] Skutečnost absurdního stavu chvíle, kdy tragické může být komické, vertikalita je stržena do horizontality a horizontalita pochopena jako vertikalita, je náznakem existence souvislostí, ve kterých vzniká řecká antická tragedie. Viz *Ostře sledované vlaky (*Jiří Menzel ČSSR 1966).
[36] *Pověst o stříbrné jedli*. (František Vláčil, ČSSR 1973).

„Na místě zmizelého Oriona a Velkého psa vyjdou hvězdy a souhvězdí nová, která se postupně budou také ztráceti, aby se na jejich místě, po čase vyměřeném zemskou ekliptikou, Sírius se svými hvězdami opět se počal objevovati.“[37]

We shell not cease from exploration
And the endof all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time.
Thomas Stearns Eliot „Little Gidding“ (Four Quartets)

Neustaneme ve zkoumání
A na konci všeho bádání
Dospějeme tam, kde jsme začali
A poprvé poznáme to místo.
Thomas Stearns Eliot „Malý Gidding“ (Čtyři kvarteta)

Bibliografie:

Barrow, John D.: *Vesmír plný umění.* Brno 2000.
Begiašvili, Arčil Fjodorovič: *Filozofie a poezie*. (*Filozofické problémy básnického jazyka*) Praha 1979.
Black, Green. *Bohové, démoni a symboly starověké Mezopotámie.* Praha 1999.
Blažejovský, Jaromír: *Spiritualita ve filmu.* Brno 2007.
Blažejovský, Jaromír, „Od Hořických pašijí k nové spiritualitě. Kinematografické cesty k vyjádření posvátna.“, in: *Teologický sborník, roč. 8, č. 2 (2002),* Brno 2002, p.7-19.
Bordwell, David – Thompsonová, Kristin: *Umění filmu.* Praha 2011.
Březina, Václav: *Lexikon českého filmu.* Praha 1997.
Campbell, Joseph: *Tisíc tváří hrdiny. Archetyp hrdiny v proměnách věků.* Praha 2000.
Český hraný film V. Národní filmový archiv, Praha 2007.
Eco, Umberto: *Dějiny Krásy.* Praha 2005.
Eliade, Mircea: *Dějiny náboženského myšlení I.* Praha 1995.
Eliot, Thomas Stearns: *Four Quartets.* Mariner Books 1968.
Encyklopedie antiky. Praha 1973.
Grygar, Jiří – Horský, Zdeněk – Mayer, Pavel: *Vesmír.* Praha 1979.
Hames, Peter: *Československá nová vlna.* Praha 2008.
Hulík, Štěpán: *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973).* Praha 2011.
Jeruzalémská Bible. Kostelní Vydří 2009.
Körner, Vladimír: *Údolí včel.* Praha 2008.
Körner, Vladimír: *Zjevení o ženě rodičce podle svatého Jana.* Praha 2008.
Nouwen, Henri J.M.: *Návrat ztraceného syna.* Praha 2001.
Owusu, Heike: *Egyptské symboly*. Praha 2003.
Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let.* Praha 2002.

[37] *Sírius* (František Vláčil, ČSSR 1974).

Ptáčková, Brigita: „Hraný film v období normalizace (1970-1989).“ in *Panorama českého filmu.* Ptáček, Luboš (ed), Olomouc 2000.
Suchánek, Vladimír: *A vdechl duši živou …* . Olomouc 2004.
Suchánek, Vladimír: *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu.* Olomouc 2002.
Zamarovský, Vojtěch: *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha 1965.
Zátka, Vlastimil, „Umění jako symbol vertikální transcedence světa.“, in: Vrabec, Martin et al., *Filosofické reflexe umění,* Praha 2010, p.91-107.
Žalman, Jan: *Umlčený film. Kompletní vydání.* Praha 2008.

Filmografie:

František Vláčil *Skleněná oblaka (ČSR 1958)*
František Vláčil *Holubice (ČSR 1960)*
František Vláčil *Marketa Lazarová (ČSSR 1967)*
František Vláčil *Údolí včel (ČSSR 1967)*
František Vláčil *Adelheid (ČSSR 1969)*
František Vláčil *Město v bílém (ČSSR 1972)*
František Vláčil *Karlovarské promenády (ČSSR 191973)*
František Vláčil *Pověst o stříbrné jedli (ČSSR 1973)*
František Vláčil *Praha secesní (ČSSR 1974*
František Vláčil *Sírius (ČSSR 1974)*
František Vláčil *Dým bramborové natě (ČSSR 1976)*
František Vláčil *Stíny horkého léta (ČSSR 1977)*
František Vláčil *Koncert na konci léta (ČSSR 1979)*
František Vláčil *Hadí jed (ČSSR 1981)*
Jiří Menzel *Ostře sledované vlaky (ČSSR 1966)*