

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Bakalářská práce

2024

Lumír Buneš

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Prvky politické ideologie v sovětských science fiction
filmech 70. let 20. století**

Bakalářská práce

Autor/ka práce: Lumír Buneš

Studijní program: Mediální studia

Vedoucí práce: PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

Rok obhajoby: 2024

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 18. 6. 2024

Lumír Buneš

Bibliografický záznam

BUNEŠ, Lumír. *Prvky politické ideologie v sovětských science fiction filmech 70. let 20. století*. Praha, 2024. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí práce PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

Rozsah práce: 123 127 znaků s mezerami

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá ideologickým přesahem vybraných science fiction filmů natočených přímo v Sovětském svazu či jiných zemí východního bloku v koprodukcí se Sovětským svazem v 70. letech 20. století. Je obecně známé, že Sovětský svaz využíval film k propagandistickým účelům, tato práce se snaží zjistit, zda se tyto tendence objevují i v žánru science fiction, který díky svému charakteru dával možnost prozkoumávat budoucnost lidstva a zároveň dával autorům jistou míru volnosti navzdory silné cenzuře.

V teoretické části práce popisuje science fiction v průběhu dějin a vysvětluje rozvoj žánru z obecného pohledu. Samostatná kapitola se pak zaměřuje na rozvoj žánru přímo v Rusku (později SSSR). Praktická část práce se pak věnuje pěti konkrétním filmům: *Zkouška pilota Pirxe* (M. Piestrak, 1979), *Stalker* (A. Tarkovskij, 1979), *Eolomea* (H. Zschoche, 1972), *Hotel „U mrtvého horolezce“* (G. Kromanov, 1979) a *Solaris* (A. Tarkovskij, 1972). Rozbory filmů vychází z dobových periodik vycházejících v Československu, odborné literatury a akademických textů.

Zajímalo mě, zda se filmy nějakým způsobem ideologicky vymezují a zda to bylo reflektováno v dobových periodikách, případně jaké prostředky filmy pro vyjádření těchto postojů využívaly. Pro úplnost jsem tvrzení obsažená ve filmových časopisech doplňoval o akademické texty vydané z velké většiny po konci studené války.

Klíčová slova

film, science fiction, sci-fi, Sovětský svaz, SSSR, východní Evropa

Abstract

This bachelor thesis deals with elements of ideology overlapping into science fiction films shot in (or in coproduction with) the USSR in the 1970s. It is known that the USSR used film for propaganda purposes, this thesis tries to discover whether this applies to the films of the science fiction genre as well, since sci-fi allowed writing more freely despite heavy censorship.

The theoretical part of the thesis describes the history of the science fiction genre and seeks to explain the evolution of the genre from a broader perspective. A separate chapter is dedicated to the evolution of sci-fi in Russia (later the USSR). The practical part focuses on five specific films: *Piolt Piry's Inquest* (M. Piestrak, 1979), *Stalker* (A. Tarkovsky, 1979), *Eolomea* (H. Zschoche, 1972), *Dead Mountaineer's Hotel* (G. Kromanov, 1979) and *Solaris* (A. Tarkovsky). The analysis of given films is based on contemporary Czechoslovakian periodicals, specialized literature, and academic texts.

I was interested in whether the films were ideologically defined in any way and whether this was reflected in the periodicals of the time, or what means the films used to express these attitudes. For the sake of completeness, I supplemented the statements contained in the periodicals with academic texts published largely after the end of the Cold War.

Keywords

film, science fiction, sci-fi, Soviet Union, USSR, Eastern Europe

Title

The elements of political ideology in Soviet science fiction movies of the 1970s

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu své práce PhDr. Petru Bednaříkovi, Ph.D. za podnětné připomínky a trpělivost při tvorbě této práce.

Obsah

Úvod	9
1. Science fiction jako žánr	11
1.1 Definice pojmu	11
2. Obecná historie science fiction	12
2.1 Antika	12
2.2 Středověk.....	13
2.3 16. a 17. století.....	13
2.4 18. století.....	15
2.5 19. století.....	15
2.6 První polovina 20. století	18
2.7 Druhá polovina 20. století.....	20
3. Science fiction ve světové kinematografii	23
4. Science fiction v carském Rusku a SSSR	27
5. Analýza vybraných filmů	30
5.1 Eolomea (1972)	31
5.2 Solaris (1972)	36
5.3 Zkouška pilota Pirxe (1979).....	42
5.4 Stalker (1979).....	49
5.5 Hotel „U mrtvého horolezce“ (1979)	57
Závěr.....	62
Conclusion.....	64
Použitá literatura	66
Seznam použitých obrázků	71

Úvod

Má práce si dává za cíl určit, zda vybrané science fiction filmy natočené v SSSR anebo v jiných státech východní Evropy v koprodukcí se SSSR obsahují ideologická sdělení. Tohoto cíle chci dosáhnout nejprve popisem vývoje science fiction jako literárního žánru z obecného pohledu s následným zaměřením přímo na carské Rusko a Sovětský svaz.

Dále se práce zabývá výběrem pěti science fiction filmů, každý z nich byl vybrán z jiného důvodu. *Zkouška pilota Pirxe* režiséra Marka Piestraka zastupuje filmy cílené na mladé publikum, *Stalker* Andreje Tarkovského jsem vybral pro jeho atypický styl v rámci žánru, *Eolomea* byla na seznam umístěna, protože byla produkována převážně ve východním Německu a v rámci koprodukce se Sovětským svazem se na natáčení podíleli sovětsí herci, *Hotel „U mrtvého horolezce“* zpracoval Grigorij Kromanov jako kombinaci sci-fi a hororu, film k vytvoření „mimozemské“ atmosféry využívá zcela pozemské prvky a Tarkovského *Solaris* jsem na seznam zařadil jakožto film, který není pro science fiction svým zpracováním tak atypický jako *Stalker*.

Oproti schváleným tezím se v práci nevyskytuje kapitola zabývající se minisérií *Elektronkova dobrodružství*, pro nedostatek relevantních zdrojů jsem se jí v konečném důsledku rozhodl z práce vynechat. Všechny filmy posuzuji po jejich zhlédnutí v kombinaci s informacemi z dobových filmových periodik, odborných publikací a akademických textů, které se filmy z hlediska ideologického ukotvení alespoň okrajově zaobíraly. Období 70. let minulého století jsem zvolil jakožto dobu, kdy L. I. Brežněv zastával funkci generálního tajemníka Komunistické strany Sovětského svazu. Toto období se obecně považuje za dobu přísnější vlády, zajímalo mě proto, jak se to v jednotlivých filmech projevovalo.

Zdroje, ze kterých jsem čerpal, byly buď v českém, slovenském nebo anglickém jazyce, práci by pravděpodobně bylo možné rozšířit o zdroje v dalších jazycích, převážně pak o ruský jazyk. Všechny filmové dialogy citované v práci jsou vlastní překlad anglických titulků (totéž platí i pro přímé citace cizojazyčných zdrojů), zmiňovaná díla jsou v práci označována názvy, pod kterými byly v Československu vydány nebo distribuovány, pakliže český překlad neexistuje, odkazují na ně anglickými názvy.

Rozdíl oproti schváleným tezím je pak ještě v samotné struktuře práce, původní struktura se zprvu jevila jako adekvátní, ale v průběhu psaní se ukázala jako příliš obsáhlá a bylo nutno ji zkrátit. Teze se oproti výsledné práci liší i v použité literatuře, základní literaturu

bylo nutné změnit, protože většina knih v konečném důsledku neobsahovala dostatek informací, kniha *The History of Science Fiction* od Adama Robertse tak nakonec zůstala v základní literatuře jako jediná, ostatní v tezi zmiňované publikace buď neobsahovaly dostatek relevantních informací (například kniha *Národní kinematografie Sovětského svazu* Jana Bernarda se zkoumaným filmům věnuje jen velmi okrajově) anebo se ve finále ukázaly jako nadbytečné, to platí například pro knihu *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*, pro dosažení cíle práce nebylo srovnání s nacistickým Německem nakonec nutné. Základními zdroji se tak stala již zmiňovaná dobová periodika, převážně pak časopisy *Filmový přehled*, *Scéna* a *Záběr*, každá kapitola o filmech alespoň s jedním ze zmíněných periodik pracuje, vždy se jedná o číslo zabývající se konkrétním filmem. Některé kapitoly obsahují i veřejně dostupné komentáře režisérů, převážně pak kapitoly o filmech Andreje Tarkovského.

1. Science fiction jako žánr

Tato kapitola se zaměřuje na science fiction z obecnějšího pohledu. Představuje historii žánru od jeho počátků až po 20. století, následně se zaměřuje specificky na filmovou tvorbu pro širší kontext a na konci kapitoly se zabývá výhradně obdobím 70. let minulého století.

Pro začátek je ale nutné definovat, co vlastně science fiction znamená.

1.1 Definice pojmu

Definice není jednotná a existuje jich celá řada, Roberts vyzdvihuje tři konkrétní. Kanadský akademik Darko Suvin definici pojmu science fiction staví na základě obsahu, dílo musí obsahovat prvek, který Suvin nazývá „novum“. Jedná se o materiální (vesmírná loď) či nemateriální (nový gender) prvek obsažený v díle, který jasně odděluje svět čtenáře (případně diváka) od světa, ve kterém se odehrává děj.¹ Suvin novum také označuje jako „podivnou novotu“, která je nadále rozvíjena v průběhu příběhu, samotná přítomnost onoho prvku není dostačující, je potřeba, aby ve vyprávění sehrál nějakou roli.²

Tuto definici následně rozšiřuje kritik Damien Broderic, dle jeho tvrzení se science fiction jistým způsobem odráží technologický pokrok doby, ve které vzniká.

Třetí výklad si zakládá na zcela odlišném přístupu. Spisovatel Samuel Delany tvrdí, že science fiction lze definovat na základě výkladu obsahu konkrétních sdělení. Dle této definice obsahuje science fiction sdělení, která by v jiných žánrech dávala smysl pouze jako metafory, zatímco v případě science fiction je lze chápat doslovně, aniž by ztratila smysl. Roberts jako příklad uvádí větu „její svět explodoval“, která se dá chápat vícero způsoby právě v závislosti na žánru.³

Tyto tři definice poskytují dobrý základ pro pochopení science fiction jako žánru, nejedná se však o ustálená a obecně platná vymezení, která by platila za každé situace do posledního detailu.

¹ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 1-4. ISBN 978-1-137-56957-8.

² EVANS, Rebecca. Nomenclature, Narrative, and Novum: “The Anthropocene” and/as Science Fiction. *Science Fiction Studies*, 2018, s. 486. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.45.3.0484>

³ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 1-4. ISBN 978-1-137-56957-8.

2. Obecná historie science fiction

Samotný termín science fiction se poprvé objevil v roce 1851 a za jeho autora je považován William Wilson, do veřejného povědomí se název tohoto žánru dostává až kolem roku 1916, kdy Hugo Gernsback přišel s pojmem „scientifiction“, který o 10 let později použil ve svém časopise *Amazing Stories*. Je ale poměrně samozřejmé, že díla obsahující prvky, které bychom dnes mohli nazývat science fiction, vznikala mnohem dříve.⁴ Nepanuje obecná shoda na prvním science fiction díle dnešního rázu, někteří autoři tvrdí, že science fiction vzniká právě u Gernsbacka, jiní za první science fiction označují román *Frankenstein* (1818), za první autory jsou označováni i H. G. Wells, E. A. Poe či Jules Verne.⁵ K odhalení úplného původu tohoto žánru se musíme vrátit do období antiky, kde mají různé fantastické příběhy o výpravách za hranice našeho světa a chápání své kořeny.

Cílem této kapitoly tak není přesně určit, které dílo bylo tím prvním, ale spíše prozkoumat díla, která vedla k postupnému vývoji science fiction v moderním slova smyslu a také jaké společenské události za tímto rozvojem stály.

2.1 Antika

Za jakéhosi „otce“ science fiction lze označit řecko-syrského satirika Lúkiana ze Samosaty. Jeho dílo *Pravdivé příběhy* popisuje dobrodružné výpravy do neznámých míst, je mezi nimi např. výprava na Měsíc a následný boj s obyvateli Slunce. Texty jsou psané jako pravdivé navzdory své naprosto očividné fikční nátuře, čímž Lúkianos poukazuje na fakt, že „vědění a víra jsou dvě odlišné mentální aktivity.“⁶ Ostatně sám na začátku *Pravdivých příběhů* píše „...zaměřil jsem se na lež daleko čestnější než ti ostatní. Neboť aspoň v té jedné věci řeknu pravdu, že totiž budu lhát.“⁷

⁴ BOULD, Mark; VINT, Sherryl. *The Routledge concise history of science fiction*. Routledge, 2011, s. 20. ISBN: 978-0-203-83016-1.

⁵ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016. ISBN 978-1-137-56957-8.

⁶ SWANSON, Roy Arthur. The true, the false, and the truly false: Lucian's philosophical science fiction. *Science Fiction Studies*, 1976, s. 228. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/4239038>

⁷ VARCL, Ladislav; FROLÍKOVÁ, Alena; BORN, Adolf; BAHNÍK, Václav a VYSOKÝ, Zdeněk K. *Pravdivé výmysly*. Praha: Odeon, 1983, s. 145.

Lúkianos ovšem nebyl zdaleka prvním autorem, který by využíval prvky, které by dnes bylo možné považovat za science fiction, ostatně motiv plavby vesmírem, který byl v antice vnímán spíše jako moře, na různé „ostrovy“ (vesmírná tělesa) se objevoval již ve starších dílech autorů jako Plútarchos či Antónios Diogenés. Lúkianos je považován za průkopníka převážně z důvodu celistvého dochování jeho děl.⁸

2.2 Středověk

Středověcí autoři samozřejmě také tvořili díla popisující fantastické výpravy na neznámá místa, ale z velké většiny se omezovali na místa na Zemi a veškeré fikční elementy příběhu pochází spíše z nadpřirozena a nikoli z vědy a techniky, na rozdíl od zmíněných antických textů, které sice byly spirituální, ale kladly důraz i na technickou stránku věci. Roberts sice zmiňuje například Dantovu *Božskou komedii*, kde se protagonista skutečně vydává mimo pozemský svět a setkává se s věcmi, které by se z jistého úhlu pohledu daly kategorizovat jako Suvinovo „novum“, všechny tyto aspekty jsou ale v díle přisuzovány božské (tím pádem nadpřirozené) moci, nejedná se o fiktivní technologii či nemateriální koncept pramenící z vědeckého poznání a tím pádem do Suvinovy definice zcela nezapadají. Příkladů se jen v Robertsově knize najde mnoho, závěr je ale vždy podobný: fiktivní prvky ve středověkých dobrodružných dílech zpravidla vychází z boží moci a nikoli z technologie.⁹ Jiné zdroje středověk zcela vynechávají a omezují se jen na konstatování, že díla připomínající science fiction skutečně vznikala, bez dalšího hlubšího prozkoumávání.¹⁰ Z toho důvodu období středověku dále není potřeba rozebírat, dle mého názoru je to pro účel této kapitoly nadbytečné.

2.3 16. a 17. století

Důležitý bod ve vývoji science fiction byl vznik prvních utopistických děl v 16. století, kdy jich vyšlo prvních pár jednotek. Prvním utopistickým dílem byla krátká kniha *Utopia*, jejímž autorem byl Sir Thomas More. Větší rozmach zažily utopie až o století později.¹¹ Jedná

⁸ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 27-34. ISBN 978-1-137-56957-8.

⁹ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 37-39. ISBN 978-1-137-56957-8.

¹⁰ TYMN, Marshall B. Science fiction: A brief history and review of criticism. *American Studies International*, 1985, s. 47-60. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41278745>

¹¹ SARGENT, Lyman Tower. Themes in Utopian Fiction in English Before Wells. *Science Fiction Studies*, 1976, s. 275-282. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/4239043>

se o mírně odlišný (pro vývoj sci-fi ale důležitý) žánr. Byla to totiž první díla, která popisovala budoucí uspořádání společnosti odlišné od té soudobé s důrazem na systém fungování daného společenství, což přidává nutný technický rozměr.

Roberts zmiňuje i autory, kteří ve své vizi utopie popisují znatelný technologický pokrok, např. Tommaso Campanella v *La Città del Sole* mluví o různých (v té době neznámých) strojích, které do jisté míry připomínají automobily či jiné moderní dopravní prostředky.¹²

V konečném důsledku většina utopistických společností vykazuje znaky autoritářského až teokratického zřízení. L. T. Sargent pak tyto společnosti popisuje jako „křesťanské a hierarchické,“ lidé jsou považováni za „slabé a je na ně potřeba neustále dohlížet, aby se chovali tak, jak autor zamýšlí.“ V podobném duchu se nesou i díla 17. století, pomalu se zde již ale objevují drobné rozdíly (např. potřeba trestat se postupně nahrazuje potřebou vzdělávat).¹³

Ke vzniku science fiction v dnešní podobě by nemuselo dojít, kdyby se autoři nezačali věnovat budoucnosti ve snaze nastínit možná společenská uspořádání. Byť je zde stále silný vliv křesťanství, posun od středověkých vyprávění je i tak znatelný. Přesouváme se od Boha zpět k člověku a ve světle končící renesance se tak vracíme i zpět k antice, kde byl tento rozměr patrný. Otázka již není „Co stvořil Bůh?“, ale spíš „Co můžeme vytvořit my lidé?“, což s dalším vědeckým vývojem vede přímo k science fiction, jak ho známe dnes.

Je nutné podotknout, že se stále jednalo o záležitost okrajové části společnosti, lidé v tomto období stále četli převážně náboženské texty. Dalšímu rozvoji žánru pak přispěl Mikuláš Koperník, když objevil, že středobodem sluneční soustavy je Slunce. Další vlivné postavy byly např. Giordano Bruno se svou tezí o nekonečnosti vesmíru a jeho nekonečném množství „světů“ nebo Johannes Kepler se třemi zákony o pohybu planet a dílem *Somnium*, které Roberts označuje za „první jednoznačný science fiction román“.¹⁴

¹² ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 44. ISBN 978-1-137-56957-8.

¹³ SARGENT, Lyman Tower. Themes in Utopian Fiction in English Before Wells. *Science Fiction Studies*, 1976, s. 275-282. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/4239043>

¹⁴ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 51. ISBN 978-1-137-56957-8.

2.4 18. století

Období osvícenství udává science fiction konkrétnější směr než předešlé epochy paradoxně tím, že staví vědu a fantazii proti sobě.¹⁵ Osvícenství se snažilo zavrhnout „barbarství a středověké pověry“ a nahradit je „liberalismem, vědou a sekulární filozofií“¹⁶, hodnoty osvícenství jsou tak v přeneseném významu na první pohled hodnotami science fiction; fakticky je ale science fiction 18. století žánrem, který mýtické prvky pouze posiluje, i když se je pokouší aktivně zavrhnout.

Theodor Adorno a Max Horkheimer uvádí: „Nic nemůže zůstat venku (pozn. mimo lidské vědění), protože samotná idea „venku“ je tím skutečným zdrojem strachu.“¹⁷; jinými slovy: snaha vše rozumem vysvětlit v konečném důsledku plodí více neznámého a s tím spojený strach z toho, co nám ono neznámo může způsobit. Proto se díla osvícenského období zabývají setkáním s neznámými národy, fascinace technologiemi se zde prolíná se strachem. Ve vývoji science fiction je toto ovšem důležité, autoři tak začínají klást důraz na budování fikčního světa, usilují o vysvětlení neznámého do detailu, aby se zbavili zmíněného strachu. Díla jako Swiftovy *Gulliverovy cesty* jsou toho důkazem.¹⁸

V podstatě tak navazují na utopistické tvůrce minulých století, kteří také psali s větším důrazem na fikční svět. Tento trend se ostatně vrací v období Velké francouzské revoluce, kdy úvahy nad budoucím uspořádáním světa opět začínají získávat význam.¹⁹

2.5 19. století

Největším zvratem pro science fiction však nebyla revoluce velká francouzská, nýbrž průmyslová, která přinesla dojem neomezených možností, to opět vedlo k dalším vědeckým objevům. Počátek sice datujeme do 18. století, ale s 19. stoletím přichází výrazné posílení víry

¹⁵ BENDER, John. Enlightenment fiction and the scientific hypothesis. *Representations*, 1998, s. 6-21.

Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/2902945>

¹⁶ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 85. ISBN 978-1-137-56957-8.

¹⁷ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialectic of enlightenment*. Verso, 1997, s. 16. ISBN 1-85984-154-6.

¹⁸ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 92-96. ISBN 978-1-137-56957-8.

¹⁹ Ibid.

v ony neomezené vědecké zázraky²⁰ a science fiction tak může začít získávat proporce, které jsou pro něj charakteristické dnes.

Pozvolný proces započatý už u raných utopistických děl, kdy fantastické fiktivní příběhy přestávají klást důraz na náboženství a začínají se orientovat na vědu a techniku, je v 19. století dokonán. Roberts mluví o vícero aspektech science fiction v tomto období, ale jako klíčový udává „mnohem větší důraz na budoucnost.“²¹ Romány jako *Frankenstein*, který je mnohými kritiky považován za první čistě science fiction dílo, dokazují, že strach z d'ábla nahrazuje strach ze šílenství, které může postihnout i vědce a mít tak přímý dopad na budoucnost světa.²² Jules Verne ve svých románech pro změnu vykresluje budoucnost forem dopravy, když popisuje výpravy do neznáma za použití všemožných do detailů propracovaných dopravních prostředků.²³

Můžeme tak vidět, že science fiction se v této době skutečně kompletně stává „žánrem budoucnosti“, podtrhují to díla H. G. Wellse. Romány jako *Stroj času* jsou jasným důkazem toho, že příběhy už nerozebírají jen prostor, ale i čas. Přidanou hodnotou je i zakomponování kritiky společenského uspořádání. Jeho díla zároveň varují před překračováním jistých limitů pokroku, které Wells považoval za nebezpečné.²⁴

Můžeme tak vidět, že strach z neznámých míst a jejich obyvatel, který se objevuje v předešlém století, je nahrazen obavou z neisté budoucnosti, tu může nekontrolovaný pokrok „za každou cenu“ přinést. Objevují se motivy „posledního člověka“ či „robotizace“ nebo „budoucí války“. Přetrvává motiv cest za hranice známého světa, který je přítomný již delší dobu.²⁵ Stejně kategorie motivů pod lehce odlišnými názvy (např. „apokalyptická fikce“ namísto „posledního člověka“) uvádí i kniha *The Routledge Concise History of Science Fiction*,

²⁰ TYMN, Marshall B. Science fiction: A brief history and review of criticism. *American Studies International*, 1985, s. 47-60. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41278745>

²¹ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 121. ISBN 978-1-137-56957-8.

²² STABLEFORD, Brian. *Science fiction before 1900*. A Virtual Introduction to Science Fiction, 2012, s. 4. Dostupné z: <http://virtual-sf.com/wp-content/uploads/2012/04/Stableford.pdf>

²³ TYMN, Marshall B. Science fiction: A brief history and review of criticism. *American Studies International*, 1985, 47-60. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41278745>

²⁴ Ibid.

²⁵ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s.121-166. ISBN 978-1-137-56957-8.

přidává ještě kategorii „prehistorické a evoluční fikce“, kde se silně projevuje vliv myšlenek Charlese Darwina. Všechny tyto populární motivy mají přesah až do 20. století.²⁶

Ústřední motivy děl jsou tedy poněkud různorodé, spojuje je ale důraz na budoucnost, který byl sice přítomen již dříve, ale až v tomto období dochází k jeho citelnému rozmachu.

Dle Robertse je období posledního desetiletí 19. století spojené s největším nárůstem popularity science fiction v historii a žánr se tak dostává na vrchol.²⁷ Toto období je důležité i kvůli počátku filmové tvorby v roce 1895, kdy bratři Lumièreové předvedli světu první filmovou projekci, která otevřela pro science fiction do té doby nevídané obzory. Začátek 20. století pak přinesl zájem o speciální efekty a lidé jako Georges Méliès se tak stali nejen průkopníky filmového řemesla, ale i autory prvních science fiction filmů.²⁸

²⁶ BOULD, Mark; VINT, Sherryl. *The Routledge concise history of science fiction*. Routledge, 2011, s. 29-31. ISBN 978-0-203-83016-1.

²⁷ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 176-178. ISBN 978-1-137-56957-8.

²⁸ HERFURT, Ivan. *Zlatý fond světové kinematografie: 100 filmů vybraných anketou UNESCO*. Horizont, 1986, s. 15-20.

2.6 První polovina 20. století

Rané 20. století se těšilo obzvláště velkému rozmachu science fiction ve vícero formách a nabírá na popularitě napříč společenskými vrstvami. Roberts sci-fi tvorbu v tomto období v podstatě rozděluje na dvě kategorie: „vysoká moderna“ a „brak“. Do vysoké moderny řadí dnes světoznámé autory románů jako byli např. Huxley, Čapek či Bulgakov. Společným znakem této kategorie byl strach či skepse ohledně nových technologií. Většina těchto děl popisuje svět budoucnosti, ve kterém dojde k nějaké katastrofě způsobené nerozumným zacházením s technologickými vymoženostmi. Tento strach dle Robertse pramení do jisté míry i z nástupu fašismu (a nacismu), mnoho románů se proto zabývá i možnou budoucností, kdy Hitler a jemu podobní ovládnou svět (či jeho velkou část). Dobrým příkladem je kniha Katharine Burdekin *Swastika Night* (1936) vyprávějící o světě 700 let po Hitlerově smrti, kde je Evropa a Afrika pod kontrolou nacistů, Hitler je uctíván jako bůh a ženy jsou v této fikční budoucnosti považovány za pouhé stroje na plazení dětí.²⁹ Kritika fašismu v tvorbě Burdekin není zaměřena jen na fikční světy, kde tato ideologie kompletně ovládla svět. V knize *Proud Man* (1934), která předcházela *Swastika Night*, autorka kritizuje potřebu rozdělovat lidské bytosti do kategorií, hlavním bodem jejího zájmu je pak kategorizace na základě pohlaví a genderu.³⁰

Braky, jejichž popularita začala strmě narůstat díky nižším produkčním nákladům a tím pádem nižší koncové ceně, na druhé straně přistupovaly k technologickému pokroku s jistou mírou nadšení a optimismu.³¹ Důvodem pro tento diametrálně odlišný přístup může být i fakt, že tvůrci braků vnímali své fiktivní technologie z úplně jiného pohledu než spisovatelé velkých románů, kniha *The Routledge concise history of science fiction* popisuje tuto skutečnost takto: „autoři píšící do těchto časopisů vnímali nové vynálezy jako izolované fenomény, které nemohou mít velký vliv na společenský vývoj anebo jsou zničeny dříve, než mohou společnost nějakým způsobem ovlivnit.“³² Tento přístup může na první pohled dělat z brakových časopisů jakousi nižší formu sci-fi literatury (ostatně samotný název není příliš lichotivý), i Roberts přiznává, že příběhy publikované v těchto časopisech byly mnohdy „dětinské a esteticky limitované“, nazývá je „literaturou rozptýlení“, jejímž primárním účelem bylo trávení volného

²⁹ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 227-250. ISBN 978-1-137-56957-8.

³⁰ BOULD, Mark; VINT, Sherryl. *The Routledge concise history of science fiction*. Routledge, 2011, s. 56-57. ISBN: 978-0-203-83016-1.

³¹ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 253. ISBN 978-1-137-56957-8.

³² BOULD, Mark; VINT, Sherryl. *The Routledge concise history of science fiction*. Routledge, 2011, s. 53. ISBN: 978-0-203-83016-1.

času, když čtenář neměl nic lepšího na práci. Zároveň ale zmiňuje ještě jiný rozměr. Science fiction braky byly oproti brakům jiných žánrů specifické a měly velký vliv na vývoj svého žánru, což se o ostatních bracích dle něj říct nedá. Jedním z důvodů takového silného dopadu na celý literární žánr je dle Robertse fakt, že levné a kýčovité provedení většiny časopisů bylo zcela otevřeně přiznané a mnozí autoři ho dokonce využívali jako svou přednost.³³

První striktně sci-fi brakový časopis *Amazing Stories* (do té doby sci-fi příběhy vycházely v brakových časopisech bez žánrové specifikace), jehož vydavatelem byl lucemburský rodák Hugo Gernsback (autor pojmu „*scientifiction*“, ze kterého vychází dnešní termín „*science fiction*“) se na pultech objevil až v roce 1926 a stal se okamžitě populárním.³⁴

Gernsbackovým cílem bylo vymýt ze science fiction mystické prvky. Chtěl, aby žánr vycházel čistě z vědeckého poznání a aby tak v podstatě opustil své kořeny, protože z fantastických pověstí s nemalou dávkou spirituality celý žánr vzešel. Gernsback však neuspěl a byl postupně donucen ke změně přístupu, převážně protože jeho vlastní publikum mystické prvky opouštět nechtělo. Navzdory nesplnění své původní vize se Gernsback rozhodl pokračovat, dovolil žánru růst a mnozí kritici ho tak považují za jakéhosi „otce science fiction“.³⁵

Kniha *The Oxford Handbook of Science Fiction* (kterou zmiňuje i sám Roberts) na Gernsbackův vliv nahlíží s o poznání menším optimismem. I po vzniku *Amazing Stories* a dalších science fiction časopisů (např. *Astounding Stories*) bylo „přibližně 60 % veškerého science fiction obsahu publikováno v obecných časopisech“ a časopisy dedikované sci-fi netvořily více než 7 % trhu. V žebříčku popularity se držely kolem šestého místa.³⁶ I proto je nutné nahlížet na Gernsbackův vliv s rezervou, je sice nepopíratelný, ale i nezávisle na něm vznikalo nemalé množství sci-fi příběhů.

Období 40. let pak Roberts nazývá „zlatým věkem“ science fiction. Tuto dobu spojuje mimo jiné s osobou J. W. Campbella, který měl nezanedbatelný vliv na vývoj celého žánru.

³³ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 256. ISBN 978-1-137-56957-8.

³⁴ TYMN, Marshall B. Science fiction: A brief history and review of criticism. *American Studies International*, 1985, 47-60. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41278745>

³⁵ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 256-257. ISBN 978-1-137-56957-8.

³⁶ NEVINS, Jess. Pulp Science Fiction. In: LATHAM, Rob (ed.). *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Oxford University Press, 2014, s. 93-104. ISBN 978-0-19-983885-1.

Měl jasnou představu o podobě science fiction jako žánru a jako editor časopisu *Astounding Stories* (od roku 1938) se nebál své myšlenky přetvářet v realitu. Aktivně kontroloval publikované příběhy, vracel je autorům k přepracování a mnohé se nebál odmítnout.³⁷ Tento přísný přístup mu umožnil začít dávat v té době stále relativně malému žánru ucelenější ráz. Součástí jeho snahy bylo znatelnější oddělení science fiction od fantasy. Dle *The Routledge concise history of science fiction* byly tyto pokusy v dlouhodobém měřítku v podstatě zbytečné, protože poválečný společenský a technologický vývoj vyvábily dojem, že svět postupně připomíná fiktivní světy popisované nejen v Campellově časopise.³⁸

2.7 Druhá polovina 20. století

Jedním z motivů druhé poloviny 20. století bylo postupné opadávání nadšení z technologií a zaměření se spíše na následky, které tyto technologie mohou mít, což bylo v předválečném období výsadou pouze „vysoké moderny“, ale poválečné období tento skeptický pohled rozšiřuje i do brakového odvětví.³⁹

Dále toto období charakterizovala studená válka. Ve vztahu k science fiction byl jedním z jejích nejpodstatnějších období vesmírný závod mezi USA a SSSR. Když v roce 1957 Sovětský svaz tento závod odstartoval vypuštěním satelitu *Sputnik* na oběžnou dráhu, nebyl to začátek pouze pro vesmírný závod, ale také pro novou etapu sci-fi tvorby. Roberts rok 1957 pak označuje za „jakýsi přelom“. Opustit naši planetu a vydat se prozkoumávat vesmírný prostor bylo do té doby možné jen ve fantastických příbězích, od tohoto momentu se ale začínalo zdát, že se tato mnoholetá fantazie pomalu stává skutečností. Tento optimismus ovšem nevydržel dlouho, jelikož se poměrně rychle začalo ukazovat, že lidská schopnost cestovat vesmírem je velmi silně limitovaná a po konci programu Apollo se omezení spojená s vesmírnými cestami jen potvrdila.⁴⁰

³⁷ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 287. ISBN 978-1-137-56957-8.

³⁸ BOULD, Mark; VINT, Sherryl. *The Routledge concise history of science fiction*. Routledge, 2011, s. 61. ISBN: 978-0-203-83016-1.

³⁹ TYMN, Marshall B. Science fiction: A brief history and review of criticism. *American Studies International*, 1985, s. 46-47. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41278745>

⁴⁰ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 333. ISBN 978-1-137-56957-8.

Roberts dále uvádí, že toto uvědomění vyvolalo v science fiction velké změny. Sám píše, že se někteří autoři snažili „znovuvytvořit novum“. Byla zde kolektivní snaha o tvorbu s větším přesahem například skrze větší zastoupení žen či národnostních a etnických menšin. Tvůrci, kteří tento směr ztělesňovali se začali nazývat jako „Nová vlna“. To ovšem neznámá, že zcela nahradili jejich předchůdce, kteří stále vydávali knihy původního rázu (např. Asimov).⁴¹

Campbellův odkaz začal postupně ztrácet na důležitosti a rozdíly mezi science fiction a jinými fantastickými žánry začínaly mizet. V komunitě se tak začalo uvažovat o nutnosti změny, která by sci-fi opět odlišila od ostatních žánrů. Mnozí se snažili přinést nové techniky a témata, jiní ale nechtěli nic měnit a soustředění upřít na udržení jednotné identity žánru (formát časopisu, měkká vazba).⁴²

Deziluze z vesmírného cestování v kombinaci s napjatou situací v science fiction komunitě vedla ke vzniku Nové vlny autorů. Ti se pokoušeli o oživení žánru a vyřešení problematické situace spojením vysoké moderny s braky do jednoho celku. Dle Robertse se ale nejednalo o spojení 1:1 a ve finále byl důraz po obsahové stránce kladen spíše na braky. Nová vlna se tedy pokusila o změnu po praktické stránce se zaměřením na „formu, styl a estetiku“.⁴³

Díla vznikající v tomto období se vyznačovala značnou mírou komplexnosti, zpravidla zde bylo vícero dějových linek, které se mohly odehrávat i napříč různými časovými úseky (či dokonce napříč paralelními realitami), Roberts jako jeden z příkladů vyzdvihuje dílo *The Female Man* (Joanna Russ, 1975), které se odehrává rovnou ve čtyřech různých realitách. Sci-fi žánr v tomto stavu však nepřetrval dlouho, asi nejpodstatnější změna se odehrála na konci 70. let. Nositelem této změny nebyla literatura, ale film. První *Hvězdné války* (George Lucas, 1977) zcela změnil směřování žánru, který od tohoto momentu vstoupil do povědomí většinové populace. Film byl lineárním vyprávěním bez zásadních časových skoků, což ho dělalo velmi jednoduchým na sledování, estetické zpracování bylo barevné a celkově zde byl

⁴¹ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 377. ISBN 978-1-137-56957-8.

⁴² BOULD, Mark; VINT, Sherryl. *The Routledge concise history of science fiction*. Routledge, 2011, s. 106. ISBN: 978-0-203-83016-1.

⁴³ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 334-335. ISBN 978-1-137-56957-8.

velký důraz na vizuální stránku.⁴⁴ Zcela běžně je celá Lucasova sága známá i pro svou práci se zvukem a zvukové efekty. Jednoduše řečeno, Lucas vstoupil do světového povědomí především díky práci s efekty (zvukovými i vizuálními).

⁴⁴ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 378. ISBN 978-1-137-56957-8.

3. Science fiction ve světové kinematografii

Jak již bylo naznačeno film se v průběhu let stal jedním z hlavních prostředků pro vyprávění příběhů v žánru science fiction. Za jeden z prvních sci-fi filmů tohoto žánru vůbec lze označit *Cestu na Měsíc* (Georges Méliès, 1902). Jednalo se o krátký němý film, ve kterém je skupina lidských cestovatelů doslova vystřelena z kanónu na povrch Měsíce (legendární je scéna přistání, kde projektil s lidmi uvnitř zasáhne Měsíc do oka). První desetiletí se tak neslo ve znamení podobně jednoduchých filmů. Roberts uvádí ještě snímek *The? Motorist* (Walter R. Booth, 1905), ve kterém dvojice lidí jedoucích v autě nečekaně opustí Zemi a vydává se na cestu vesmírem (např. jezdí po prstenci Saturnu).⁴⁵

S koncem prvního desetiletí minulého století ale přichází změna a diváci požadují od filmů větší náročnost. Tato změna v požadavcích diváků přiměla filmaře, aby začali vytvářet první adaptace science fiction literatury. Začíná tak vznikat celá řada adaptací klasických literárních děl jako například *Podivný případ Dr. Jekylla a pana Hyda* (Roberts uvádí adaptace z let 1908, 1910, 1913 a 1920), *Dvacet tisíc mil pod mořem* (Stuart Paton, 1916), či *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910). V již sovětském Rusku přichází do kin film *АэлиТъа* (*Kráska z Marsu*, Jakov Protazanov, 1927). V Německu později vychází snímek *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) odehrávající se v budoucím městském prostředí. Byť existovala snaha o větší důraz na sofistikovanost příběhu, i tak filmy se v tomto období ale převážně zaměřovaly na vizuální stránku, dle Robertse k tomuto docházelo, protože žánr, který se „obvykle zaobíral novými technologiemi byl najednou zpracováván za použití nové technologie (pozn. filmu)“⁴⁶

Důležitou etapou pro film obecně byl příchod zvuku. Filmy už nemusely být němé a filmařům to otevíralo nové možnosti. Zvuk se stával standardem ve filmu v průběhu 20. let a kolem roku 1931 už byl alespoň v americkém Hollywoodu běžně používán.⁴⁷ Zvuk také přinesl větší rozmanitost, filmy byly najednou méně přenosné, dabing a titulky sice existovaly, ale v překladu se mohou jisté věci ztratit.⁴⁸ 30. a 40. léta se také stala věkem seriálů, ty sice byly do jisté míry populární už dříve, ale s rozmachem zvukového filmu jejich popularita

⁴⁵ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 275-277. ISBN 978-1-137-56957-8.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ CRAFTON, Donald a HARPOLE, Charles. *The talkies: american cinema's transition to sound, 1926–1931*. Berkeley: University of California Press, 1999, s. 1-8. ISBN 0-520-22128-1.

⁴⁸ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 278. ISBN 978-1-137-56957-8.

stoupala. Svou roli sehrála i Velká hospodářská krize, seriály měly za úkol přivádět do kin diváky pravidelně každý týden, protože příběh skončil vždy nějakým napínavým zvratem, kina si tak zajistila stabilní přísun diváků. Science fiction žánr byl na seriálech do jisté míry závislý, ve 40. letech v USA nevznikaly prakticky žádné celovečerní sci-fi filmy, seriály ale ano. V tomto období vzniká například dnes již světoznámý *Flesh Gordon*, který se prvně představil právě v podobě seriálu vycházejícího pravidelně v kinech.⁴⁹

50. léta přinesla snahu najít rovnováhu mezi „vědeckou věrohodností“ a dobrodružnými prvky typickými především pro dříve zmiňované brakové časopisy. Roberts také toto desetiletí označuje za „boom filmů o monstrech“. Asi nejznámějším příkladem je japonský film *Godzilla* (Iširó Honda, 1954), monstrem v tomto filmu vzniklo mutací způsobenou radioaktivitou. Je zde patrný odkaz na destrukci, kterou Japonsku způsobily atomové bomby svržené USA na konci druhé světové války, Roberts však podotýká, že význam Godzilly se napříč dalšími filmy (těch vyšlo přes 50) měnil a v některých mořské monstrem vystupuje i jako spojenec lidí.⁵⁰

Následující období se vyznačovalo především větším důrazem na speciální efekty, to vedlo i ke zvýšení jejich kvality. Roberts vyzdvihuje film *Stroj času* (George Pal, 1960) jako příklad pokroku ve speciálních efektech, který 60. léta do sci-fi kinematografie přinesla. Jeho slovy „*Stroj času* stojí na prahu nového druhu filmu...“⁵¹ Dokonání tohoto vývoje speciálních efektů ovšem přišlo až v roce 1968, kdy se do kin dostal snímek Stanleyho Kubricka *2001: Vesmírná odysea* (dále jen *2001*). Kubrick používal počítačem ovládanou kameru v kombinaci s detailními modely vesmírných těles a plavidel, čímž vytvořil vizuál, který zcela předběhl svou dobu a svým způsobem otevřel cestu pro již zmíněnou revoluci, kterou George Lucas přinesl za necelých 10 let.⁵² 60. léta také přinesla vývoj v televizní produkci, začaly se totiž vysílat dva velmi vlivné sci-fi seriály, jejichž odkaz je velmi silný dodnes; *Star Trek* a *Doctor Who*. První zmíněný začal jako animovaný seriál mezi lety 1966 a 1969, druhý se začal vysílat v roce 1963 a s drobnou přestávkou pokračuje až dodnes. Roberts říká, že na těchto příkladech můžeme vidět schopnost sci-fi příběhu „přeskakovat“ mezi jednotlivými formami médií,

⁴⁹ TELOTTE, J. P. *Science fiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 90-92. ISBN 1-107-11451-9.

⁵⁰ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 320-323. ISBN 978-1-137-56957-8.

⁵¹ *Ibid*, s. 385.

⁵² TELOTTE, J. P. *Science fiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 101-102. ISBN 1-107-11451-9.

příkladů je samozřejmě více, *Duna* od F. Herberta či již zmiňované *Hvězdné války* nemají zastoupení jen v jednom typu média, existují jejich knižní, filmové (celovečerní i seriálové) anebo komiksově verze, nejedná se však vždy jen o adaptace stejných příběhů z jednoho média do druhého, naopak častokrát vznikají příběhy nové, spojuje je ale společný vesmír. Jinými slovy, síla science fiction z tohoto úhlu pohledu je ve schopnosti vydržet po velice dlouhou dobu.⁵³

Začátek 70. let se nesl ve světle nálad ve společnosti a světové politické situace. Odráželo se to ve všech filmových žánrech a sci-fi nebylo výjimkou. Filmy vycházející v tomto časovém období byly velmi ponuré a místy násilné. Příkladem může být Kubrickův druhý sci-fi film *Mechanický pomeranč* z roku 1971. Stejný rok přinesl také první celovečerní film George Lucase *THX-1138*, jde o dystopický, který Roberts považuje za zajímavý především vizuálně, tematika do ponurého období začátku 70. let však zapadala dobře. O rok později vyšel Tarkovského *Solaris*⁵⁴, který sice z jistého úhlu pohledu má pozitivní sdělení, ale atmosféra celého filmu skutečně ponurá je.

Konec 70. let s přesahem do dalšího desetiletí přinesl změnu ve znamení návratu k seriálům a komiksům ze 30. let, Kubrick toto svým způsobem předpověděl již v roce 1968 svým filmem *2001*. Nositeli této změny se stali převážně Steven Spielberg (s filmy jako *Blízká setkání třetího druhu* z roku 1977 či *E.T. mimozemšťan* z roku 1982) a George Lucas. Lucasovi se s jeho *Hvězdnými válkami* podařilo vyprávět příběh lineárním a jednoduchým způsobem, se zaměřením na hrdinství. Co bylo ale nejdůležitější byla schopnost oddělit se od skutečného světa, film hned na začátku divákovi velmi jednoznačně ukazuje, že příběh se odehrává „kdysi dávno v jedné předaleké galaxii.“⁵⁵ Svými úvodními titulky, které odkazují na zmiňované seriály 30. let, zároveň dává najevo, že příběhů z této „předaleké galaxie“ může být celá řada, protože právě onen úvod (dnes pro *Hvězdné války* zcela typický) dává divákovi nutný kontext, který lze umístit před příběh z jakéhokoli období tohoto fikčního světa. Spielberg ve svých filmech z této doby pro změnu prozkoumává vztah člověka s mimozemskými bytostmi a jak by takové setkání mohlo proběhnout.⁵⁶

⁵³ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 390-393. ISBN 978-1-137-56957-8.

⁵⁴ *Ibid*, s. 396-399.

⁵⁵ TELOTTE, J. P. *Science fiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 105. ISBN 1-107-11451-9.

⁵⁶ *Ibid*, s. 105-107.

Konec 70. let tak změnil mnohé, nejdůležitější změnou, která ale s Lucasem a Spielbergem přišla, byl fakt, že sci-fi bylo opět populárním a vysoce výnosným žánrem. V 80. letech tak přišel velký příval nových science fiction filmů, který postupně přinesl hlavní téma sci-fi pro konec 80. a nadcházející 90. léta; vztah člověka s umělou inteligencí a obecně téma automatizace⁵⁷, které se ve sci-fi literatuře již v minulosti objevovalo opakovaně.

⁵⁷ Ibid, s. 108.

4. Science fiction v carském Rusku a SSSR

Science fiction byl jeden z žánrů, který se mohl v rámci možností nerušeně rozvíjet i v socialistickém bloku. Mnohé rané sci-fi tituly od světoznámých autorů (Verne, Wells atp.) byly pro cenzory akceptovatelné, protože budoucnosti, které ve svých dílech popisovali, častokrát obsahovaly fungující socialistické společnosti. Dostupnost těchto knih v socialistických státech proto byla poměrně dobrá a sci-fi žánr se tak mohl rozvíjet dál.⁵⁸

Vývoj science fiction v Rusku (a později SSSR) započal již v období carské vlády, ale kvůli cenzuře se příběhy do knižní formy zpravidla nedostávaly a šířily se ve formě rukopisů. Jako příklad lze uvést asi nejvlivnější knihu raného tohoto období *Co dělat?* (sci-fi prvky se objevují v kapitole *Sen Věry Pavlovny*), kterou napsal Nikolaj Gavrilovič Černyševskij v roce 1862 (dle jiných zdrojů až v roce 1863)⁵⁹, ale knižního vydání se dočkala až po revoluci roku 1905.⁶⁰ Roberts knihu popisuje jako „utopistický program pro budoucí společnost postavenou na principu socialistické rovnosti“, což mělo silný vliv na mnohé obyvatele Ruska včetně Vladimira Iljiče Lenina, který byl knihou silně ovlivněn.⁶¹

Období po Ruské revoluci v roce 1905 přineslo citelný rozmach science fiction i díky úpadku cenzury, který byl jedním z výsledků revoluce, carův režim se však ještě pár let u moci udržel. Prvky sci-fi se tak začaly objevovat i v jiných žánrech a utopie popisující vzdálené budoucnosti byly dle Suvina vnímány jako díla, která „se v době nutnosti jednat tady a teď vyhýbala problému“. Potřeba jednat a provést radikální společenské změny se promítla např. do díla Valerije Brjusova, který ve svých příbězích vyprávěl o revoltách a vzepření se (typicky kapitalistickému) útlaku. Utopistická díla se tak zaměřovala na budoucnost nadcházejících dvou set let. Ještě jedním vhodným příkladem byl člen bolševiků Alexandr Alexandrovič Bogdanov, který se ve svých dílech zaměřoval na sociopolitické zřízení těchto budoucích civilizací. V románu *Rudá hvězda* popisuje mimozemskou společnost na Marsu, která je lidmi ze země obdivována za své technologické i společenské vymoženosti.⁶² Bogdanovovi

⁵⁸ FORRESTER, Sibelan ES. Russian And East European Science Fiction, 2011, s. 107. Dostupné z: <https://works.swarthmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=fac-russian>

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ CANAVAN, Gerry; SUVIN, Darko. Metamorphoses of science fiction, 2016, s. 247.

⁶¹ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 180. ISBN 978-1-137-56957-8.

⁶² CANAVAN, Gerry; SUVIN, Darko. Metamorphoses of science fiction, 2016, s. 250.

obyvatelé Marsu mají kompletně lidské atributy, což bylo pro marxistické sci-fi běžné, člověk byl považován za vrchol evoluce.⁶³

Pád carského režimu přinesl science fiction ještě větší popularitu, protože společně s ním došlo k probuzení zájmu o mnohdy radikální společenské teorie. Sci-fi prvky se stále dostávaly i do ostatních žánrů, autoři ruské moderny či futurističtí básníci jsou toho příkladem.⁶⁴ Suvin uvádí, že atmosféra tohoto období „vyvolala příval očekávání a planetárních románů“, díla vznikající v tomto období se stále orientovala na blízkou budoucnost, ve velkém se začal objevovat motiv celosvětové revoluce, ve které se lidem podaří vytvořit zpravidla beztrždní společnost, zároveň se začaly objevovat i motivy katastrofy. Zmíněná katastrofa ovšem měla velice blízko k motivu revoluce, v těchto dílech obvykle došlo k velké společenské změně (častokrát k pádu kapitalismu) za použití nějakého nového vynálezu (Suvin jako příklad uvádí „paprsek smrti“). Toto období se ve sci-fi tvorbě tedy vždy vyznačovalo jakýmsi finálním historickým ukončením lidské snahy o dosažení dokonalé společnosti. Velkým tématem byl jednoduše řečeno poměr nového (společenského uspořádání) se starým a konečné vítězství novoty (revoluce) nad starými pořádky.⁶⁵

Za autora, který se v tomto období odlišoval jde označit Jevgenij Zamjatin se svým románem *My*, který se v Rusku ve 20. letech minulého století šířil (stejně jako díla za cara) v podobě rukopisu. Anglický překlad vyšel v roce 1924, v roce 1952 pak v USA vyšla první ruskojazyčná verze a v Rusku se kniha oficiálně dostala k lidem až po rozpadu Sovětského svazu⁶⁶ (dle jiných zdrojů došlo k publikaci ještě v SSSR a sice v roce 1988).⁶⁷ Zamjatin se stejně jako ostatní autoři nepochybně zabýval stejnou tematikou, tedy vztahem revoluce ke starým pořádkům, ale jeho dílo se zásadně lišilo v konečném rozuzlení. Nejlépe to demonstruje Darko Suvin, který tvrdí, že „Zamjatin nevěřil v eschatologický konec historie“.⁶⁸ I z toho důvodu byla kniha v Rusku (a později SSSR) zakázána. *My* se díky své kritice totalitního způsobu vlády stalo vzorem pro Huxleyho *Brave New World (Konec civilizace)* anebo Orwellův román *1984*. Navzdory tomu, že Zamjatinovo dílo se často vykládá jako kritika

⁶³ FORRESTER, Sibelan ES. Russian And East European Science Fiction, 2011, s. 107. Dostupné z: <https://works.swarthmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=fac-russian>

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ CANAVAN, Gerry; SUVIN, Darko. Metamorphoses of science fiction, 2016, s. 253-254.

⁶⁶ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 241. ISBN 978-1-137-56957-8.

⁶⁷ FORRESTER, Sibelan ES. Russian And East European Science Fiction, 2011, s. 108. Dostupné z: <https://works.swarthmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=fac-russian>

⁶⁸ CANAVAN, Gerry; SUVIN, Darko. Metamorphoses of science fiction, 2016, s. 255.

sovětského Ruska, bylo z velké části inspirováno jeho zkušeností z Británie v době první světové války.⁶⁹

Kolem roku 1927 začala science fiction tvorba v SSSR spíše upadat, mezi hlavní důvody lze zařadit ustupující zájem o celosvětovou revoluci a změnu zaměření spíše na technologický pokrok v rámci státu. V této době se tak science fiction autoři zaměřovali spíše na popisy výprav na neznámá místa a na nové vynálezy (návrat k tradici 19. století). Jakési znovuzrození se dostavilo až kolem roku 1956. Dvacátý sjezd KSSS znamenal konec stalinismu a nové vědecké úspěchy (Sputnik 1 v roce 1957) znamenaly novou vlnu sci-fi, jejíž zájem se soustředil na široké pole témat, která se zabývala otázkami společenskými, ale také zkoumáním vesmíru a cestováním po něm nebo např. kybernetikou.⁷⁰

Tato éra opětovného revolučního nadšení netrvala navždy a zhruba od poloviny 60. let opět došlo ke stagnaci. Neznamená to, že science fiction v SSSR přestalo vycházet, díla jen ztratila své revoluční nadšení.⁷¹ Příkladem mohou být díla bratrů Arkadije a Borise Strugatských, jejichž tvorba se postupem času propadala do hlubokého pesimismu, např. na konci *Ničivé vlny* dojde ke kompletnímu zničení planety a *Stalker* (zfilmoval Andrej Tarkovskij v roce 1979)⁷² je zakončen melancholickým přiznáním, že člověk nikdy nezjistí, co přesně v životě chce.

Vývoj science fiction v SSSR tak v podstatě kopíroval nálady ve společnosti (i vědecké komunitě), prvotní revoluční nadšení z pádu carova režimu vystřídal úpadek za vlády Stalina, po jejímž konci došlo k opětovnému návratu nadšení i díky četným úspěchům sovětského vesmírného programu, které vystřídal opětovný pád do pesimismu.

⁶⁹ FORRESTER, Sibelan ES. Russian And East European Science Fiction, 2011, s. 108. Dostupné z: <https://works.swarthmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=fac-russian>

⁷⁰ CANAVAN, Gerry; SUVIN, Darko. Metamorphoses of science fiction, 2016, s. 262-265.

⁷¹ Ibid.

⁷² FORRESTER, Sibelan ES. Russian And East European Science Fiction, 2011, s. 108. Dostupné z: <https://works.swarthmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=fac-russian>

5. Analýza vybraných filmů

Tato část práce se věnuje výše zmíněné pěti science fiction filmům natočených v 70. letech minulého století. Hlavním cílem analýzy je popis ideologických prvků na základě informací z dobových periodik a odborných textů. Je pravděpodobné, že by analýza mohla být rozšířena o ruskojazyčné zdroje. Další užitečné úhly pohledu by mohly být obsaženy v německých, polských a estonských dokumentech.

5.1 Eolomea (1972)

Eolomea je film režiséra Herrmanna Zschocheho vyprodukovaný východoněmeckým studiem DEFA v roce 1972, film byl natočen podle námětu bulharského scénáristy Angela Wagensteina a vyhrál mezinárodní cenu za speciální efekty na VIII. Mezinárodní filmové technické soutěži při příležitosti zasedání X. kongresu UNIATEC. Na tvorbě filmu se podíleli také herci ze SSSR (např. Vsevolod Sanajev), jde tak o koprodukcii mezi NDR, SSSR a Bulharskem.⁷³ Herrmann Zschoche se narodil v Drážďanech v roce 1934. Vystudoval režii (studium ukončil roku 1959) a krátce fungoval jako asistent, od začátku 60. let se stal režisérem na profesionální úrovni. Jeho hlavním zaměřením byla tvorba pro děti a mládež.⁷⁴

Autor námětu A. Wagenstein se narodil v roce 1922 v bulharském Plovdivu a v roce 1950 získal v Moskvě titul v oboru scénáristiky. To mu umožnilo začít kariéru jako scénárista, pracoval nejen pro východoněmecké studio DEFA a dohromady napsal scénáře pro 50 filmů.⁷⁵ Film *Hvězdy* (natočený podle jeho scénáře) získal v roce 1959 na festivalu v Cannes speciální cenu poroty.⁷⁶ V československém prostoru si větší míru pozornosti vysloužil např. film *Goya, neboli nesnadná cesta k poznání*, o kterém v roce 1971 vyšel v periodiku *Panoráma zahraničního filmového tisku* s Wagensteinem rozhovor.⁷⁷

Eolomea se odehrává v blíže nespecifikované době, lze předpokládat, že se jedná o budoucnost skutečného světa. Fakt, že se příběh neodehrává ve fiktivním světě lze odvodit z dialogů postav (v jednom z nich je například zmíněn Jurij Gagarin).

V krátkém časovém úseku tři dny zmizelo z radarů osm vesmírných nákladních lodí a později i došlo k přerušení komunikace mezi Zemí a vesmírnou stanicí Margot, která zmizení lodí zprvu pozemské centrále nahlásila. Členové vesmírné rady musí jednat, aby zjistili, proč k této záhadné události došlo. Aby se zabránilo dalším ztrátám, profesorka Maria Scholl (Cox Habbema), která vesmírné radě předsedá, se rozhodne pro dočasný zákaz letů do postižené oblasti. Proti tomuto rozhodnutí se staví profesor Tal (Rolf Hoppe), který tvrdí, že na lodích

⁷³ *Eolomea*. Online. DEFA-Stiftung. 2018. Dostupné z: <https://www.defa-stiftung.de/en/films/film-search/eolomea/>

⁷⁴ ZIMMERLINGOVÁ, Ingeborg. *Herrmann Zschoche: „Štěstí je vždycky někde jinde“*, v: *Interpressfilm: materiály o zahraniční kinematografii*. 1990, roč. 17, č. 2. 1990, s. 31. ISSN 0862-4720.

⁷⁵ *Angel Wagenstein*. Online. IMDb. ©1990-2024. Dostupné z: https://www.imdb.com/name/nm0883074/bio/?ref_=nm_ov_bio_sm

⁷⁶ *Sterne*. Online. Festival de Cannes. Dostupné z: <https://www.festival-cannes.com/en/f/sterne/>

⁷⁷ VOSSOVÁ, Margit. *Filmový rok 1972 v NDR: známka „dobrá“*, v: *Panoráma zahraničního filmového tisku*. 1971, č. 8. 1971, s. 380. ISSN 0139-9950.

došlo k výbuchům, posádky jsou po smrti a není důvod ostatní vesmírné lety zakazovat, rada ho ale nakonec přehlasuje. Na základě existence této světové vesmírné rady lze předpokládat, že se svět nachází ve stavu jakési globální kooperace. Večer po jednání rady se profesorka Scholl ještě setká s profesorem Talem, který se jí omluví za své chování v průběhu jednání, ona omluvu přijme a informuje ho, že mezi členy posádky ztracených lodí byla i jeho dcera. Tal tuto informaci už ale má, i když ji Scholl obdržela jen chvíli před jejich rozhovorem a nikdo jiný k ní tak zatím neměl přístup, Tal tuto skutečnost zdůvodní intuicí.

Děj se následně přesouvá na stanici na asteroidu ve vzdálenější části sluneční soustavy, kterou mají na starost pilot Kun (Vsevolod Sanajev) a jeho kolega Dan Lagny (Ivan Andonov). Dan má určité romantické vazby na profesorku Scholl z doby, kdy trávil čas na Zemi (konkrétně na Galapágách) a touží po návratu. Kun zase sní o návratu na Zemi, aby mohl trávit čas se svým synem, kterého si stále představuje jako malého chlapce (později se ukáže, že je již roky dospělý muž). Jejich působení ve vesmíru tak provází nostalgické rozpravy o časech mimo stanici. Vesmírné prostředí je ve filmu zpracované podobně jako například ve *Zkoušce pilota Pirxe*, ale určité rozdíly zde k vidění jsou; např. interiéry lodí působí méně stísněným dojmem (výjimkou jsou spojovací chodby, které se od Pirxova příběhu v podstatě neliší) a osvětlení místy poskytují běžné žárovky, podoba s Piestrakovým filmem je ale patrná v kovovém obložení a analogových systémech. Komunikace je ve filmu prováděna skrze audio hovory, video hovory, ale také dochází k předávání zpráv skrze telegram či dopisy. Dan a Kun se v závěru této pasáže vydávají na rutinní návštěvu Pierra Brodskyho (Petar Slabakov), ten má na starosti jinou stanici nedaleko od té jejich a říká se o něm, že je mimořádně schopný navigátor, mimo to je také těžce nemocný. Při setkání mu předají láhev koňaku na oslavu nového roku a on jim dá tajuplnou tubu s neznámým obsahem, pro kterou se dle jeho slov má někdo dříve či později zastavit.



Obr. 1: Dan přebírá zprávu z telegrafu

Zhruba v polovině filmu probíhají oslavy příchodu nového roku, které pro Marii Scholl naruší nečekaná zpráva: jedna ze ztracených lodí se objevila na radarech. Maria se proto vydává na záchrannou misi společně se čtyřmi dalšími muži, jejichž identity nejsou blíže rozebírány. Skupina vyrazí vstříc nalezené lodi, kterou se zprvu pokusí kontaktovat audio hovorem, ten ale zůstane bez odezvy. Maria tak usoudí, že posádka musí být po smrti a dva členové záchranného týmu se tak ve skafandrech vydají ven, aby se do lodi dostali. Jakmile se ale pokusí dostat násilím dovnitř, loď zažehne motory a uniká. Posádka se pokusí kontaktovat stanicí Margot, ale ta v tento moment přestává komunikovat. Rozhodnou se proto kontaktovat Dana, který by měl být schopen unikající loď odříznout. Maria s posádkou se následně vydává směrem k Margot. Po přistání se zdá, že na stanici nikdo není, posádka zde nalézá pouze pokusná zvířata, po kratší době se ale ukazuje Dan, který se prchající loď pokusil zastavit, ale její pilot ho oklamal a zamknul uvnitř stanice. Dan Marii a její posádce následně ukazuje porouchaného (ale do jisté míry stále funkčního robota), který jim žádné užitečné informace nepředá, jen se přizná, že dostal rozkaz ke zničení relé na palubě lodi, od koho rozkaz dostal už ale nevyzradí. Maria a Dan dále prohledávají stanici a zkoumají zvuky vycházející z ventilace, stanice se během krátké chvíle začne otřásat a ze skrytých hangárů odstartují všechny ztracené lodě. Následně se opět vrací robot, který nese táč s kávou a vede dvojici do řídicí místnosti. Tam čeká profesor Tal, který přizná, že za celou situaci ohledně zmizelých lodí stojí on. Tal vytvořil plán, kterého se dobrovolně zúčastnila posádka stanice Margot i všech lodí, jejich cílem bylo odletět směrem k planetě Eolomea, která byla před nalezena před lety jako hvězda s potenciálem pro vznik života v jejím okolí. Tal se rozhodl, že je v zájmu lidstva zjistit, zda tomu tak skutečně je a věděl, že by mu rada nikdy neudělila povolení takto riskantní misi podstoupit.

Maria a Tal se vydávají zpět na Zemi, kde se Tal pokusí obhájit před vesmírnou radou a Dan se vrací zpět na své stanoviště. Zatímco Tal vysvětluje své motivace, za které od rady sklídí potlesk ve stoje, nad Danovým pracovištěm prolétá flotila lodí mířící na Eolomeu. Její kapitán Sima (Benjamin Besson) se s Danem a Kunem spojí a požaduje tubu, kterou v minulosti dostali od Pierra, je v ní totiž přesný plán cesty. V tento moment se ukazuje, že Sima je Kunův syn a Kun mu tubu dát odmítá, protože chce, aby se s ním Sima vrátil zpět na Zem. Sima ale odmítá a také zmiňuje, že Pierre své nemoci podlehl a celá flotila tak zůstala bez navigátora. Bez plánu tak nemají šanci do své destinace zdárně doletět. Dan se tak vzdá svého snu o životě na Galapágách s Marií a převezme Pierrovo místo. Film končí odletem flotily do dalekého vesmíru.

Kromě vzhledu vesmírných plavidel spojuje *Eolomeu se Zkouškou pilota Pirxe* ještě množství informací v československých filmových periodikách, stejně jako v případě Piestrakova filmu se většina časopisů omezuje jen na zmínku o existenci filmu bez jakékoli hlubší analýzy. Jednou z výjimek je *Filmový přehled*, který film jednou větou označuje za „utopistický“. ⁷⁸ Ve stejném duchu se vyjadřují ještě další dva časopisy (*Kino*⁷⁹, *Záběr*⁸⁰). Tento nedostatek analytického pohledu na Zschocheho snímek lze odůvodnit faktem, že se na plátnech kin objevil jednou v rámci Letních filmových dnů a poté následovala osmitýdenní pauza, kdy se film přestal promítat.⁸¹ Lze tak předpokládat, že *Eolomea* zkrátka nezbudila dostatečný zájem na to, aby se o ní autoři článků zmiňovali s hlubším zájmem. Shoda tak panuje alespoň napříč třemi periodiky, která tvrdí, že je film utopistický. Film sice konkrétně neprozrazuje mnoho informací o světě, ve kterém se odehrává, ale je patrné, že lidstvo dosáhlo spojení na globální úrovni a pozornost je tak upřena směrem k vesmíru.

Takový svět by se z jistého úhlu pohledu za utopii označit dal, zároveň ale hned tři postavy spojuje jistá forma zklamání. Dan, pilot Kun i profesor Tal touží po věcech, které jim stávající stav odepírá a řešením je výprava ke hvězdám za lepší budoucností. Zatímco Dan se se svou nespokojeností vyrovná tím, že se přidá k oné fantastické výpravě, Tal a Kun se svého zármutku zbaví tím, že cestu na *Eolomeu* podpoří a umožní tak svůj vysněný nový začátek alespoň následujícím generacím.

Sonja Fritzsche ve své práci zabývající se studiem DEFA (konkrétně jeho skupinou defa-futurum) tvrdí, že *Eolomea* v sobě skrývá kritiku stagnace NDR v období 70. let podobně jako Tarkovskij. Fritzsche sice píše o *Solaris* (1972)⁸², ale podobný sentiment deziluze je k vidění i ve *Stalkerovi* (1979). Fritzsche konkrétně uvádí, že ve filmu skupina mladých lidí pod vedením profesora (tím je myšlena postava Tala) unikne z „komunistické Země“ ve snaze najít „nový začátek“⁸³ Toto tvrzení je poměrně zvláštní, protože film nikde explicitně nemluví o socioekonomickém zřízení světa, ve kterém se odehrává. Autorka žádným způsobem nevysvětluje, kde zjistila, že se Země ve snímku nachází pod kontrolou komunistů. Zbytek

⁷⁸ -ta-. *Láska v šesnáci*, v: *Filmový přehled*. 1973, č. 10. 1973, s. 6. ISSN 0015-1645.

⁷⁹ REICHOW, Joachim. *Filmy pro diváky*, v: *Kino*. 1972, roč. 8, č. 27. 1972, s. 5. ISSN 0323-0295.

⁸⁰ NESG. *Jednou větou*, v: *Záběr*. 1971, roč. 4, č. 16. 1971, s. 7. ISSN 0139-7664.

⁸¹ VOSSOVÁ, Margit. *Filmový rok 1972 v NDR: známka „dobrá“*, v: *Panoráma zahraničního filmového tisku*. 1971, č. 8. 1971, s. 380. ISSN 0139-9950.

⁸² FRITZSCHE, Sonja. East Germany's "Werkstatt Zukunft": Futurology and the Science Fiction Films of "defa-futurum". *German Studies Review*, 2006, s. 367-386. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/27668040>

⁸³ *Ibid*, s. 375.

jejího pozorování ale s filmem koresponduje, jakási deziluze a nostalgická touha po minulých časech je skutečně přítomna napříč celým filmem a na konci se již zmíněná skupina mladých lidí vydává hledat nové místo k životu.

Eolomea je tak z tohoto pohledu vyjádřením nespokojenosti se stavem, který sliboval světlé zítřky, ale zasekl se v bodě stagnace. Postavy tráví své dny posmutnělým vzpomínáním na hezčí časy a vysvobozením jim je až možnost vydat se do neprozkoumané části vesmíru.

Ze subjektivního diváckého pohledu se jedná o vyprávění, ve kterém touha po objevování neznámého zvítězí nad byrokratickým aparátem, hlubší ideologický rozměr na první pohled ale patrný příliš není. Film je provedením i dnes velmi příjemný na sledování, kulisy i efekty jsou dobře provedené a vypadají uvěřitelně. Příběh udržuje diváka v pozoru i pomocí drobných odlehčení (například pasáž s robotem).

5.2 Solaris (1972)

Solaris je v řadě třetím celovečerním filmem režiséra Andreje Tarkovského.⁸⁴ Snímek vyšel v roce 1972, produkčním studiem byl sovětský Mosfilm (v Československu měly distribuci na starost krajské podniky pro film, koncerty a estrády). Jedná se o adaptaci stejnojmenné knihy polského autora S. Lema. Film byl uveden na 18. ročníku MFF v Karlových Varech a na 26. ročníku MFF v Cannes, kde také získal Zvláštní cenu poroty.⁸⁵

Děj filmu začíná na Zemi v malém domě na blíže nespécifikovaném místě v nespécifikovaném období (dialogy později ve filmu zmiňují Dostojevského a Tolstého, díky tomu lze předpokládat, že se děj odehrává v budoucnosti naší reality, specificky to však určit nelze). Podobně jako v případě *Zkoušky pilota Prixe* nejsou jména typicky ruská (popřípadě východoevropská), ale většina z nich zní spíše „západně“, na rozdíl od Pirxova příběhu ale *Solaris* o stavu svého světa příliš neprozrazuje. Psycholog Kris Kelivn (Donatas Banionis) se zde setkává se svým kolegou pilotem Bertonem (Vladislav Dvorjetski). Kelvin se má zanedlouho vypravit na misi k planetě Solaris. Od vědců pracujících na stanici obíhající kolem planety, jejíž povrch tvoří pouze oceán, totiž již delší dobu přichází zvláštní zprávy. Ukazuje se, že planeta je jedním komplexním žijícím organismem schopným myšlení. Toto potvrzuje i sám Berton, který se v minulosti již expedice na Solaris zúčastnil, i na základě své osobní zkušenosti chce Kelvina od jeho úmyslu odradit, jeho snahy jsou ovšem neúspěšné.

Berton po výměně názorů s Kelvinem viditelně rozrušený odjede do města. Toto je jediný moment, kdy má divák možnost alespoň na chvíli spatřit, jak ve filmu vypadá Země budoucnosti. Berton jede v autě po rušné městské dálnici, tato pasáž byla natáčena v Japonsku⁸⁶, při bližším pohledu si i lze povšimnout japonských znaků na dopravním značení. Město je vyobrazeno jako chaotické a „neživé“, ulice jsou jen změtí dálnic ucpaných auty. Film tak vytváří silný kontrast mezi klidným venkovským prostředím na začátku a touto od člověka odpojenou městskou oblastí. Tento kontrast přetrvává i po Kelvinově příletu na Solaris, ten je totiž stejně neživý jako město na Zemi.⁸⁷

⁸⁴ Viz kapitola *Stalker*

⁸⁵ -jb-. *Solaris*, v: *Filmový přehled*. 1973, č. 1. 1973, s. 9. ISSN 0015-1645.

⁸⁶ *Solaris*. Online. IMDb. ©1990-2024. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0069293/locations/?item=lc0286110>

⁸⁷ URALOV, Gennadij. *Spoluvorba*, v: *Interpressfilm: materiály o zahraniční kinematografii*. 1975, roč. 2, č. 1. 1975, s. 17. ISSN 0862-4720.

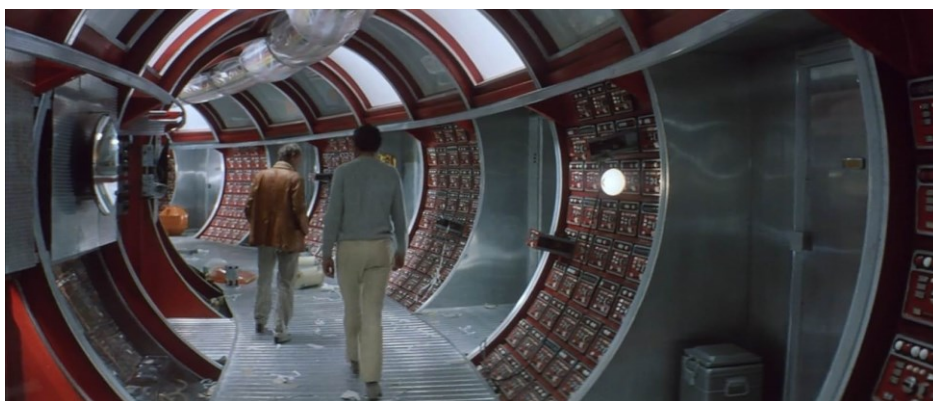


Obr. 2: Venkovský dům Kelvinova otce



Obr. 3: Vyobrazení města

Kelvin se po hádce s Bertonelem rozloučí se svým otcem (Nikolaj Griňko), se kterým má poněkud komplikovaný vztah a vyráží na Solaris plnit svou misi, kterou je pokus o navázání spojení s onou myslící planetou. Na stanici obíhající Solaris se má Kelvin (dle jemu dostupných informací) potkat se třemi vědci, kteří na stanici stále působí; kybernetik Snaut (Jüri Järvet), astrobiolog Sarotrius (Anatolij Solonicyn) a fyziolog Gibarjan (Sos Sargsjan). Po přistání na stanici se Kelvin ocitá ve zcela neznámém prostředí, diskomfort z celé situace ještě umocňuje stav, ve kterém se stanice nachází; je v dosti žalostném stavu, na zemi jsou poházené věci a celkově působí vylidněně. Exteriér stanice není ve filmu detailněji vidět, to samé platí o povrchu planety. Z povrchu Solaris můžeme vidět jen oceán, záběry na něj jsou využívány jako přechody mezi scénami. Většina filmu se pak odehrává uvnitř samotné stanice, její interiéru není nějak výrazně odlišný od jiných filmů, ve kterých se objevují kosmická plavidla, např. rozdíl mezi *Solaris* a *Zkouškou pilota Pirxe* je převážně v barvách interiéru (*Solaris* má výrazně světlejší barevnou kompozici, interiéru je převážně bílý s červenými detaily), tvar spojovacích chodeb i odhalené trubky či kabely jsou velmi podobné.



Obr. 4: Interiér vesmírné stanice

Jako prvního člověka na palubě potkává Kelvin Snauta, ten ho jen varuje, že je možné, že se dostane do kontaktu s podivnými bytostmi, o kterých mu v detailu ale nic neřekne. Více informací Kelvin dostane až od Gibarjana, ten před časem spáchal sebevraždu kvůli psychickému vypětí, které na oběžné dráze Solaris zažíval, před svou tragickou smrtí ale nahrál pro Kelvina vzkaz. Obsahem zprávy je detailnější zdůvodnění Gibarjanovy sebevraždy, varování před vlivem planety na mysl člověka a zároveň výzva k rentgenovému ozáření povrchu Solaris ve snaze navázání kontaktu.

Nedlouho poté se Kelvin setkává s Hari (Natalja Bondarčuk); s tou měl v minulosti milostný vztah a po jeho ukončení spáchala sebevraždu. Kelvin si uvědomuje, že se jedná jen o působení planety, naláká proto Hari do rakety a vystřelí ji do vesmíru. Následně se jde o svém zážitku poradit se Snautem a Sartoriem. Oba vědci již ve výzkumu planety značně pokročili, prozradí Kelvinovi, že bytosti pocházejí z hlubin mysli člověka, planeta se umí člověku dostat do mozku a následně zhmotnit jeho představy. Bytosti jsou zároveň nesmrtelné a Sartorius na nich v minulosti dělal pokusy. Společně se dohodnou, že se pokusí kontakt s planetou navázat odesláním Kelvinova EEG snímku do vod oceánu.

Hari se po čase skutečně vrátí a její vztah s Kelvinem se prohlubuje až do bodu, kdy se do ní Kelvin zamiluje. Ona mu tvrdí, že k němu cítí totéž. Jednoho večera v průběhu oslavy Sanutových narozenin se všichni (včetně Hari) dostanou do vášnivé debaty o tom, zda je Hari člověk či nikoli. Hari se po vypjatém rozhovoru pokusí o sebevraždu vypitím tekutého kyslíku, vrací se ale potřetí. Kelvin je již ve stavu naprostého odpojení od reality, malátně chodí po prostorách stanice, nakonec padá k zemi a propadá se do hlubokého kómatu. Po probuzení Kelvin zjišťuje, že je Hari pravděpodobně nadobro pryč, Snaut a Sartorius ji na její vlastní

žádost zničili v jakémsi „anihilátoru“ (jeho fungování film nevysvětluje a neukazuje ani zničení Hari).

V závěru filmu trojice skutečně odešle zmíněný EEG snímek směrem k povrchu planety, která v reakci na to začne na svém povrchu vytvářet jakési ostrovy, které jsou zhmotněním Kelvinových myšlenek; mise je tak tedy zdánlivě dokončena, kontakt s planetou byl navázán a nezbývá než se vydat zpět na Zemi. Kelvinovi se ale zdá, že by se kontakt s planetou dal ještě prohloubit a v návratu domů nevidí smysl. Film končí záběrem na Kelvina přicházejícího k domu jeho otce ze začátku příběhu. Otec na Kelvina čeká na zápraží a Kelvin před ním pokleká. V následující moment kamera odhaluje, že se Kelvin nenachází na Zemi, ale na jednom z ostrovů vytvořených Solaris po navázání kontaktu.

Podobně jako o několik let později natočený *Stalker* je film předmětem mnohých debat a interpretací, do toho ještě vstupuje sám Tarkovskij, který o filmu veřejně mluvil mnohokrát. V rozhovorech například uváděl, že on sám nikdy nečekal, že natočí science fiction film, ale že Lemův román ho svým nápadem zaujal a rozhodl se pro natočení své verze.⁸⁸ Z monografie *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema* je ale velmi patrné, že Tarkovskij s odstupem času považoval rozhodnutí pro implementaci sci-fi prvků ve filmu spíše za chybu, sám v knize říká, že tyto prvky působily spíše „rozptýlení“ a že by celá myšlenka filmu vynikla lépe, kdyby sci-fi prvky nebyly v příběhu tak prominentní.⁸⁹ Je paradoxní, že právě za schopnost zakomponovat science fiction do velmi hluboké filozofické úvahy o člověku nazval deník *The Guardian* v roce 2010 Tarkovského *Solaris* 6. nejlepším sci-fi filmem všech dob.⁹⁰

Film se tak sice odehrává ve fantastickém prostředí, ale jeho hlavní myšlenka je zaměřena na realismus. Tarkovskij ve filmu dle jeho vlastních slov vypráví příběh o skutečných morálních problémech, *Solaris* je (stejně jako např. *Stalker*) z Tarkovského pohledu hlavně o lidech a případně o vztahu člověka s planetou. Filmové prostředky tomu odpovídají, Tarkovskij sám říkal, že se ve filmu snažil používat co nejjednodušší postupy a nejraději by byl, kdyby film ani nebyl barevným. V rozhovoru, který publikovalo periodikum *Film a divadlo* zmiňuje

⁸⁸ *Solaris*, v: *Kino Ponrepo: co hrajeme v...* 1973, č. 10-12. 1973, s. 92. ISSN 2571-4015.

⁸⁹ TARKOVSKY, Andrey a HUNTER-BLAIR, Kitty. *Sculpting in time: reflections on the cinema*. 9th University of Texas press print. Austin: University of Texas Press, 2006, s. 199. ISBN 978-0-292-77624-1.

⁹⁰ *Solaris: No 6 best sci-fi and fantasy film of all time*. Online. *The Guardian*. ©2024. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2010/oct/21/solaris-tarkovsky-science-fiction>

i film Stanleyho Kubricka *2001: Vesmírná Odysea* a tvrdí, že Kubrick na jednoduchost ve snaze ukazovat pokročilé efekty zapomněl a ve spojení s tím zapomněl také na člověka.⁹¹

Navzdory údajné snaze o jednoduchost a přímočarost ale v dobové kritice docházelo ke střetu dvou pohledů, v krátkosti šlo o spor, zda je film dobrý či nikoli a zda dostatečně dobře adaptuje knižní předlohu. Obě strany sporu se ale shodly na jedné věci; film je nesrozumitelný a vyvolává více otázek, než dává odpovědí.⁹² Zmatení z obsahu filmu je patrné i z Tarkovského deníků, kde sám popisuje poznámky, které ohledně *Solaris* obdržel ještě v době jeho tvorby. Tarkovskij vypisuje dohromady 35 bodů, které mu příslušné úřady zaslaly, mezi nimi byl i požadavek na přesnější vymezení společenského uspořádání na Zemi v době Kelvinova letu. Konkrétně jde o dotaz, zda se společnost nachází v socialismu, komunismu či kapitalismu. Hned prvním bodem je, že film nedostatečně ilustruje, jaký je svět budoucnosti. Mezi další dotazy pak patří například požadavek na zkrácení pasáže odehrávající se na Zemi či dotočení Kelvinova letu na *Solaris*.⁹³

Je tedy jasné, že ani samotné úřady příliš nerozuměly celkovému ideovému sdělení filmu. Důvodem pro to může být, že film neobsahuje snahu o ideologické sdělení, jedinou ideologií by z jistého úhlu pohledu mohl být humanismus, protože člověk je tím elementem, na který Tarkovskij klade celou dobu důraz. Již zmíněná monografie *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema* je toho důkazem, Tarkovskij o *Solaris* říká následující: „*Solaris* byl o lidech ztracených ve vesmíru, kteří mají povinnost... postupovat po žebříku vědění... Postavy v *Solaris* byly hnány kupředu zklamáním a cesta ven... ležela ve snech a v příležitosti poznat vlastní kořeny – ty kořeny, které člověka spojují se Zemí...“⁹⁴

Odlíšné názory kritiků či nepochopení úřadů v konečném důsledku ukazují, že Tarkovskij svým způsobem filmem dosáhl svého cíle, film neměl být přímým sdělením, ale spíše podnětem k zamyšlení, což si někteří vyložili jako nedostatečnou přímočarost sdělení. Pro účel této práce je ale důležité určit, zda film obsahuje sdělení politického rázu, vzhledem k dostupným informacím je možno konstatovat, že spíše ne, případně alespoň ne v silně

⁹¹ -si-. *Realismus představ o budoucnosti*, v: *Film a divadlo*. 1972, roč. 16, č. 14. 1972, s. 20-21. ISSN 0323-2921.

⁹² KOZINCEV, Grigorij Michajlovič a KOZINCEVA, Valentina, ed. *Doba a svědomí: z pracovních sešitů*. Praha: Čs. filmový ústav, 1988, s. 158. Texty Čs. filmového ústavu; Čís. 27.

⁹³ TARKOVSKY, Andrey. *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*. Faber and Faber Limited, 1994, s. 49. ISBN 978-0571167173.

⁹⁴ TARKOVSKY, Andrey a HUNTER-BLAIR, Kitty. *Sculpting in time: reflections on the cinema*. 9th University of Texas press print. Austin: University of Texas Press, 2006, s. 198-199. ISBN 978-0-292-77624-1.

znatelné míře. Jak již bylo zmíněno ani sovětské úřady nebyly s ideologickým vyzněním filmu příliš spokojeny, protože jim připadalo nejasné. Film se tak (pakliže se přikloníme k Tarkovského tvrzení) zabývá zcela jinými otázkami, politika a ideologie nejsou jeho hlavním bodem zájmu.

Tarkovského filmy jsou převážně podnětem k zamyšlení. Film od samého začátku nevysvětluje nic o světě, ve kterém se odehrává, ani o postavách zprvu divák neví mnoho. Postupem času se ale film dostává hluboko do jejich nitra, zatímco světy (jak Země, tak svět pod výzkumnou stanicí) zůstávají tajemné až do samotného konce. O systému, ve kterém lidé žijí, Tarkovskij nemluví.

Stejně jako v případě ostatních filmů jde opět o člověka jako středobod zájmu, film je polemikou o významu lidství. Tarkovskij, jak jsem již zmínil dříve, tvrdil, že sci-fi prvky ve filmu dle jeho názoru působí spíše jako rozptýlení, dle mého názoru jsou ale využity velmi dobře. Finální otázkou totiž je, zda být člověkem znamená mít jisté kvality a být schopen cítit jisté emoce anebo zda se jedná o něco, s čím se rodíme. Hari toto dilema ztělesňuje, je po biologické stránce zcela jiný organismus, ale navzdory tomu cítí lásku. Tarkovskij nechává prostor k zamyšlení hlavně tím, že toto dilema nevyřeší, nechává ho naopak otevřené. Zda je Hari člověk (a tím pádem, co vůbec znamená být člověkem) musí posoudit divák sám.

5.3 Zkouška pilota Pirxe (1979)

Zkouška pilota Pirxe (Test pilota Pirxa) je filmová adaptace povídky od polského spisovatele Stanisawa Lema. Jedná se o koprodukcí SSSR a Polska režírovanou Markem Piestrakem. Na filmu se podílela celkem tři studia estonský Tallinnfilm, polské studio Zespoły Filmowe a ukrajinské Dovženkovovo studio.⁹⁵ Film získal na 17. ročníku mezinárodního festivalu vědeckofantastických filmů v Terstu ocenění *Zlatý asteroid*.⁹⁶ Vydání časopisu *Filmový monitor* ze srpna 1979 pak toto tvrzení potvrzuje.⁹⁷ Režisér Piestrak vystudoval režii na filmové škole v Lodži. Po dokončení studia se vydal do Spojených států, kde působil jako asistent režiséra Romana Polanského v Paramount Pictures (konkrétně šlo o film *Rosemary má dítě*). V Polsku se po návratu věnoval tvorbě dokumentárních filmů.⁹⁸

Polský autor předlohy S. Lem byl velmi populární v SSSR, východní Evropě a jistý čas i na druhé straně železné opony. Kromě *Příběhů pilota Pirxe* (1968) napsal také např. *Solaris* (1961), který posloužil jako předloha pro obě stejnojmenná filmová zpracování (první v roce 1972 od A. Tarkovského v SSSR a druhé v roce 2003 od S. Soderbergha v USA). Tato dvě díla dokazují, že se Lem zaobíral celou řadou témat, *Solaris* je hluboce filozofická kniha, zatímco *Příběhy pilota Pirxe* jsou zaměřené spíše na mladší publikum, ale ani to jim nebrání rozebírat celou řadu témat (např. vztah člověka a umělé inteligence). I z toho důvodu Roberts Lema nazývá „největším kontinentálním spisovatelem poválečného science fiction“.⁹⁹ Podobný názor patrně existoval již za studené války. V Literárních novinách o Lemovi v roce 1961 vyšel sloupek, ve kterém Ludvík Veselý napsal, že jeho v té době nová kniha (*Invaze z Aldenbaranu*) dokazuje Lemovo prvenství v žánru science fiction v rámci socialistického bloku.¹⁰⁰ Christopher Priest ve svém článku pro *The Guardian*, který vyšel krátce po Lemově smrti v roce 2006, mluví o výrazném nárůstu popularity ve spojení s vydáním Tarkovského adaptace Lemova *Solaris*. Ironií je, že Lem osobně Tarkovského adaptaci nepovažoval za dobře zpracovanou a říkal, že režisér sdělení knihy nepochopil.¹⁰¹ Dle článku *Russian and East European Science Fiction* se Lem osobně za autora sci-fi nepovažoval a jeho knihy si často

⁹⁵ *Pilot Pirx's Inquest*. Online. IMDb. ©1990-2024. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0080010/>

⁹⁶ FOLL, Jan. *Kino zve do kina na filmy letního FFP 80*, v: *Kino*. 1979, roč. 34, č. 19. 1979, s. 7.

⁹⁷ *Filmový monitor*. 1979, č. 16. 1979, s. 15. ISSN 1804-0292.

⁹⁸ -ta-. *Zkouška pilota Pirxe*, v: *Filmový přehled*. 1980, č. 6. 1980, s. 31-32. ISSN 0015-1068.

⁹⁹ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 375. ISBN 978-1-137-56957-8.

¹⁰⁰ VESELÝ, Ludvík. *Lidé budoucnosti*, v: *Literární noviny*. 1961, roč. 10, č. 21. 1961, s. 4. ISSN 0459-5203.

¹⁰¹ *Stanislaw Lem*. Online. PRIEST, Christopher. *The Guardian*. 2006. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/news/2006/apr/08/guardianobituaries.booksobituaries>

nenápadně utahovaly ze „socialistických klišé“.¹⁰² Navzdory tomu však nebyl odpůrcem režimu (v dopise pro FBI ho Philip K. Dick dokonce křivě obvinil z členství v komunistické straně) a díky vysoké popularitě dostával na poměry sovětského bloku neobvyklou míru svobody slova i pohybu (na nějaký čas se i přestěhoval do Vídně, na západě trvale ale zůstat nechtěl). Důvod, proč se nepovažoval za autora sci-fi, lze ilustrovat na jeho komentáři k *Solaris*, o kterém řekl: „Je to lidský příběh o něčem, co dozajista existuje...“¹⁰³ Z této věty lze usuzovat, že z Lemova pohledu jeho knihy znamenaly něco zcela odlišného od výkladu jeho publika či autorů filmových zpracování. Lem si zkrátka připadal nepochopený.

Film režírovaný Piestrakem se odehrává v blízké budoucnosti. Z filmu vše nasvědčuje tomu, že je svět nějakým způsobem spojený a existuje obecná snaha o dobývání vesmíru, důvod pro tuto snahu film nespecifikuje. Svět, ve kterém se příběh odehrává, je anglofonní, lze tak usuzovat na základě cedulí u silnice či ve výlohách obchodů. Vše také nasvědčuje tomu, že se děj filmu odehrává v kapitalismu; Pirx (Sergej Děsnickij) se v první polovině filmu nachází v obchodním centru, kde navštěvuje rychlé občerstvení (zcela jednoznačně jde o řetězec McDonald's), dalším příkladem jsou jednání šéfů korporací (velkou roli hraje společnost United Atomic Laboratories), kteří stojí za vynálezem androidů. Androidi i lidé jsou na první pohled k nerozeznání, androida od člověka lze poznat jen nahlédnutím pod kůži, kde se namísto biologických tkání nachází zmeť kabelů. Film nevyobrazuje ani člověka budoucnosti jako odlišného od dnešních lidí. Lze to přisuzovat faktu, že sci-fi vznikající v marxistickém prostředí obecně považuje člověka za vrchol evoluce a nevyobrazuje tak vyšší formy života nijak odlišně (viz předešlá kapitola). Dalším důvodem pro tuto skutečnost může být, že se děj jednoduše odehrává v blízké budoucnosti a autor žádné zásadní změny v lidech nepředpokládal.

Mezinárodní organizace (OSN, UNESCO) se obávají, že by masová výroba těchto strojů mohla mít negativní dopad na lidskou kulturu, existuje také obava z reakce tisku a veřejnosti. Dohodnou se proto na vyslání testovací mise, kterou povede zkušený velitel, jehož hlavním úkolem je posoudit schopnosti androidů v terénu, aniž by věděl, který člen jeho posádky je android a který člověk. Projekt je ale extrémně výnosný a UAL se tak snaží na misi

¹⁰² FORRESTER, Sibelan ES. *Russian And East European Science Fiction*, 2011, s. 109. Dostupné z: <https://works.swarthmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=fac-russian>

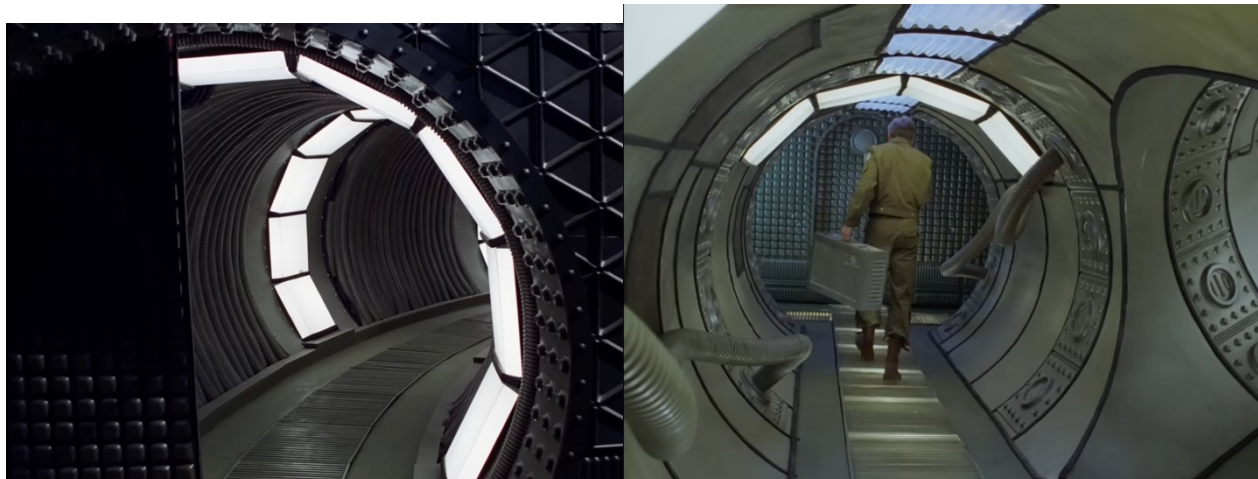
¹⁰³ *Stanislaw Lem*. Online. PRIEST, Christopher. *The Guardian*. 2006. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/news/2006/apr/08/guardianobituaries.booksobituaries>

vyslat svého spřízněnce kapitána Kenta (postava se ve filmu neobjeví, jen je slovem zmíněna), pro svou rozvahu je k nelibosti UAL nakonec vybrán Pirx. I proto se ho korporace ještě před začátkem mise pokusí zabít. Pokus o atentát je ale neúspěšný, a i kvůli němu se Pirx rozhodne na misi vyrazit.

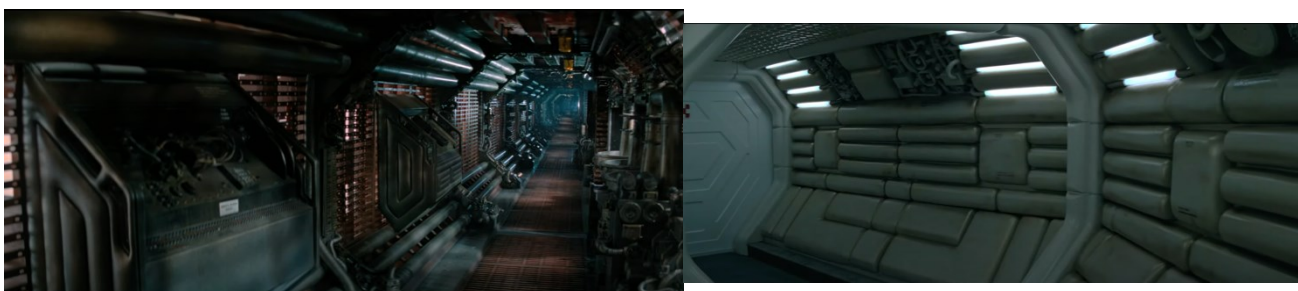
Oficiálním cílem mise je doletět k Saturnu a navést do prostoru mezi jeho prstenci sondy. Neoficiální a zároveň hlavní záměr mise je již zmíněný test androidů, kteří by měli v budoucnosti nahradit lidské posádky nejen na palubách vesmírných lodí. Test, kterým musí Pirx projít, je v principu snadný. Jeden či více členů Pirxovy posádky jsou totiž androidi, zbytek tvoří lidé a Pirx tak musí zjistit, který konkrétní člen posádky není člověk a porovnat schopnosti mezi lidmi a jejich robotickými protějšky. Členové posádky o původu svých kolegů nevědí a jsou instruováni, aby na jakoukoli otázku o svém původu odpověděli větou: „Jsem obyčejná lidská bytost.“ První polovina filmu tak divákovi ilustruje intriky probíhající na pozadí chystané operace s možností porozumět motivacím a povahám jednotlivých představitelů organizací, které misi řídí.

Druhá polovina filmu se odehrává na palubě vesmírné lodi, která svým vzhledem není příliš odlišná od svých současníků. Má mnoho podobností s vesmírnými plavidly ve filmech, které vycházely v podobném období. Jako příklad lze uvést americký film *Vetřelec* (1979) od Ridleyho Scotta. Exteriér lodí se sice mírně liší, loď v Pirxovi je vcelku malá a neskládá se z členitých částí, zatímco loď ve *Vetřelci* je velká a již zvenku působí složitým dojmem. Interiér lodí ale dojem rozdílnosti naopak nepodporuje. Posádka se po obou lodích pohybuje skrze síť úzkých chodeb, místy připomínající tunely, které lemují nejrůznější kovové prvky (např. odhalené trubky či kabely). Osvětlení na lodích poskytují světelné panely a zářivky. Ovládání lodi je posádce umožněno za použití analogových počítačů, které obklopují blikající diody různých barev a velikostí. Estetika je tak podobná, na Piestrakově filmu je ale znát nižší kvalita zpracování (to ostatně přiznává i časopis *Záběr*, který zmiňuje, že film za mnohými západními díly z technického hlediska zaostává).¹⁰⁴

¹⁰⁴ NOVÁK, J. *Hosté FFP – Léto 80*, v: *Záběr*. 1980, roč. 13, č. 16. 1980, s. 5. ISSN 0139-7664.



Obr. 5 + 6: Interiér chodby na lodi ve filmu *Zkouška pilota Pirxe*



Obr. 7 + 8: Interiér chodby na lodi ve filmu *Vetřelec*

Za Pirxem postupně přichází několik členů posádky, kteří se mu navzdory rozkazům přiznávají ke svému původu a zároveň tvrdí, že vědí, kdo z jejich kolegů je ve skutečnosti android. Výjimkou je neurolog a kybernetik Tom Nowak (Alexandr Kajdanovskij), který se Pirxovi přizná, že člověk není a že si není jistý, kdo další by mohl androidem být. K přiznání ho dle jeho vlastních slov motivuje egoismus, chce, aby Pirx po ukončení mise dal ohledně androidů kladné stanovisko, čímž by zajistil další využívání androidů napříč vesmírnými misemi.

Ke konci filmu se Pirx dozvídá, že druhý android na palubě (John Calder ztvárněný Zbigniewem Lesieńem) chce misi ohrozit zvýšením přetížení v kabině, což by zabilo všechny lidské členy posádky. Pirx se proto snaží vymyslet způsob, jak ze své pozice může Caldera zastavit. Jediný způsob, který umělou inteligenci disponující schopností vypočítat jakýkoli možný scénář předem, může zastavit, je nedělat nic. V osudovém momentu při vypouštění

sondy tak Pirx neudělí žádný rozkaz a android nemá podnět, na který by reagoval. Lidská nejistota a možnost pochybovat v konečném důsledku zvítězí nad přesnými robotickými výpočty a Calder je zničen. Po návratu na domů je předvolán mezinárodním soudem kvůli obvinění z pochybení, které vyústilo ve zničení stroje za miliony. Díky nahrávce myšlenek zničeného androida, kterou se Nowakovi podařilo získat z jeho ostatků, soud shledá Pirxe nevinným. Calder v nahrávce popisuje již zmíněný plán na zabití lidských členů posádky umělým zvýšením přetížení v kabině, aby dokázal nadřazenost robotů nad lidmi, nepočítal však s ryze lidskými aspekty Pirxova jednání (i protože lidmi pohrdal) a tím byla jeho snaha zmařena. Závěr soudu je tak Pirxovo osvobození a zákaz masové výroby robotů.

Z ideologického hlediska se ohledně filmu mnoho zdrojů nevyjadřuje. Československé dobové časopisy se obvykle omezují jen na konstatování, že film existuje, pár výjimek uvádí trochu rozšířené informace, většinou jde však jen o stručný popis děje, v pár případech se časopisy věnují ocenění, které film získal na festivalu v Terstu; *Záběr* zmiňuje vysokou kvalitu příběhu a filozofický přesah, který cena z festivalu dokazuje, dodává také, že obtížnost natáčení z technického hlediska byla hlavním důvodem pro koprodukcí se Sovětským svazem, studia v Kyjevě (Dovženkovovo studio) a Tallinnu (Tallinnfilm) totiž disponovala potřebným vybavením a odbornými znalostmi pro tvorbu trikových a kombinovaných scén. Zprvu se také uvažovalo o koprodukci s Československem.¹⁰⁵

Technické provedení ovšem nebylo jediným důvodem pro vznik koprodukce, další důvod byl značně ovlivněn politikou. V období, kdy film vznikal, byla úřady silně podporována spolupráce mezi jednotlivými státy východního bloku, Československo (nebo také NDR) tak nakonec nebylo jako partner pro koprodukcí vybráno, protože polské úřady nedostatečně splňovaly plány na koprodukcí se Sovětským svazem. Kniha *Red Alert* také uvádí, že estonský Tallinnfilm byl pro Piestrakův tým nakonec nejpřívětivější volbou i proto, že Tallinn sám o sobě disponoval dostatečně „západním“ vzhledem. Estetika města tak Piestrakovi vytvořila ideální lokace pro natáčení, které korespondovaly se světem, ve kterém se Pirxův příběh odehrává.¹⁰⁶ Film se samotnou vizí fungování budoucího města nezaobírá, lze tak předpokládat, že Tallinn jen na pohled působil futuristicky a filmaři toho využili pro vytvoření atmosféry, která divákovi stále připomíná, že se děj odehrává v budoucnosti, i když

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ MAZIERSKA, Ewa. *Red alert: marxist approaches to science fiction cinema*. Wayne State University Press, 2016. ISBN 978-0-8143-4012-7

se zrovna jedná o scénu mimo kosmickou loď. Film také futuristické kulisy Tallinnu dává dost viditelně na odív.

Časopis *Film a doba* zmiňuje, že Zkoušku pilota Pirxe v československých kinech vidělo přes 160 tisíc lidí (na druhý Piestrakův film, horor Vlčice, se přišlo podívat více než 573 tisíc diváků)¹⁰⁷, článek v časopise podotýká, že žánry, které Piestrakovy filmy zastupují (science fiction a horor), nedostávaly v rámci československé filmové tvorby mnoho prostoru.¹⁰⁸ I tímto způsobem si lze nedostatek detailnějších rozborů vysvětlit.

Jediný časopis, který se filmu věnuje ve větším detailu, je pak *Filmový přehled*, který Zkoušku pilota Pirxe rozebírá hned na dvou stranách. Kromě detailního popisu děje filmu a technických specifikací filmu článek obsahuje také kratší sloupek s hodnocením. Piestraka chválí za zachování původní myšlenky příběhu, tedy za „obhajobu humanistických hodnot“. Jako „šťastné“ také hodnotí obsazení herců ze Sovětského svazu a odkazuje také na technickou náročnost filmu, kterou je zdůvodněna i koprodukce se SSSR.¹⁰⁹ Právě zmíněný odkaz na „obhajobu humanistických hodnot“ je jednou z mála ideologicky zabarvených zmínek o filmu, které lze v knihovně českého Národního filmového archivu dohledat. Co nazýváme humanistickými hodnotami velice silně záleží na úhlu pohledu.

Piestrakův film na první pohled otevřeně kritizuje západní způsob života, převážně pak fungování nadnárodních organizací a korporátních firem. UAL je firma, kterou zajímá jen vlastní profit, celospolečenský dopad jejich jednání vedení firmy nezajímá a jsou ochotni zajít tak daleko, že se pokusí o vraždu jen proto, aby zajistili, že jejich roboty bude hodnotit zaujatý Kent, a ne objektivní Pirx. Z opačného pohledu se film ale dá chápat jako kritika fungování sovětského systému, UAL se nedaří plnit cíle (neschopnost zabít Pirxe) a je morálně pokřivená (nezájem o důsledky vlastního jednání), z pohledu člověka žijícího v sovětské sféře vlivu tak Pirxův příběh může být spíše kritikou socialistického bloku. Konečné poučení filmu je, že ani vysoce vyspělý kus technologie vytvořený v laboratoři bohaté firmy nemůže překonat člověka (možná proto *Filmový přehled* psal o „humanistických hodnotách“), tomuto poučení se ale těžko důvěřuje, protože film vcelku nápadně technologickou úroveň Pirxova světa obdivuje, jako důkaz slouží četné záběry na moderní futuristicky vyhlížející budovy a prostory napříč

¹⁰⁷ DANIELIS, Aleš, HÁJEK, Radko. *Polská a maďarská kinematografie*, v: *Film a doba*. 1989, roč. 35, č. 5. 1989, s. 267. ISSN 0015-1068.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ -ta-. *Zkouška pilota Pirxe*, v: *Filmový přehled*. 1980, č. 6. 1980, s. 31-32. ISSN 0015-1068.

filmem doplněné častokrát o pozitivně znějící hudbu. Jak bylo již výše zmíněno, Piestrak si Tallinn vybrali proto, že působil „západně“. Samotný Pirx si konzumní společnost příliš neužívá, například scéna v rychlém občerstvení nám ukazuje (především skrze Pirxovu mimiku), že Pirx je v prostorách obchodního centra nespokojený, svůj volný čas raději tráví na horách.¹¹⁰

Film je tak jako celek ideologicky dysfunkční. Na jedné straně nevybíravě kritizuje kapitalistické struktury, fungování korporací, které vykresluje jako nehumánní, a i mezinárodní organizace, které se prezentují jako ochránci lidstva, ale v konečném důsledku podporují status quo. Na straně druhé je ve filmu k vidění neskrývaný obdiv technologické úrovni celé společnosti a samotná kritika kapitalistického zřízení se dá z jistého úhlu pohledu namířit přímo proti sovětskému systému, stačí bezohledné a hamižné korporátní ředitele zaměnit za šéfy státních úřadů.

Je zároveň na místě uvědomit si, že cílovou skupinou tohoto filmu je spíše mladší publikum, i proto si myslím, že film na ideologii příliš nelpí. Ptá se na otázky vztahu člověka s umělou inteligencí, což ve spojení s vesmírným dobrodružstvím a jistou dávkou (občas poněkud zmatené) akce přebíjí snahu vykreslovat Západ či kapitalismus ve špatném světle, příběh je v konečném důsledku o zcela jiných věcech.

¹¹⁰ MAZIERSKA, Ewa. *Red alert: marxist approaches to science fiction cinema*. Wayne State University Press, 2016. ISBN 978-0-8143-4012-7

5.4 Stalker (1979)

Stalker je filmové zpracování díla *Piknik u cesty* (1972) bratrů Arkadije a Borise Strugackých, jehož režie se ujal Andrej Tarkovskij.¹¹¹ Film o celkové délce 155 minut vyprodukovalo sovětské studio Mosfilm, časopis *Filmový přehled* film žánrově označuje jako „filozoficko-psychologickou sci-fi“.¹¹²

Tarkovskij vystudoval na Vsesvazovém státním institutu kinematografie (zkráceně VGIK, dnes Gerasimovova všeruská státní univerzita kinematografie). Jeho debutovým celovečerním filmem se stal snímek *Ivanovo dětství* (1962) a za svůj život natočil ještě dalších šest celovečerních filmů¹¹³, poslední dva již mimo Sovětský svaz, *Stalker* tak byl posledním celovečerním filmem, který Tarkovskij v SSSR natočil. Důvodem pro odchod ze Sovětského svazu byly ztížené pracovní podmínky. *Ivanovo dětství* vyhrálo na Benátském filmovém festivalu cenu Zlatého lva v roce 1962, tento mezinárodní ohlas vyvolal v Sovětském svazu „ideologické obavy“, které kolem roku 1966 přerostly v silnou vlnu kritiky. Dalším filmům pak sovětské úřady vytvářely překážky v distribuci, filmy často získávaly povolení k zahraniční distribuci až několik let od jejich vzniku. Tarkovskij tak v roce 1982 vycestoval do Itálie (kvůli natáčení filmu *Nostalgie*), odkud se do své vlasti už nevrátil. Je pohřben ve Francii na hřbitově ve městě Saint-Genevieve-du-Bois s dalšími sovětskými emigranty.¹¹⁴ Za disidenta se ale nepovažoval. V dopise adresovaném otci napsal: „Nejsem disident, jsem umělec, který přinesl svůj vklad do pokladnice sovětského filmu... Když už jsem jednou byl sovětským umělcem, tak jím zůstanu, ať by cokoli říkali ti, kteří mě donutili odejít do zahraničí.“ V dopise také uvedl, že se má do SSSR v plánu vrátit.¹¹⁵

Bratři Strugačtí napsali řadu science fiction knih (dohromady 27 románů) a v Rusku jsou nejznámějšími sci-fi autory hned po J. Zamjatinovi. Jejich první román *From Beyond* (v ruském originále *Извне*, do češtiny kniha přeložena nebyla) byl poprvé publikován v roce

¹¹¹ FORRESTER, Sibelan ES. Russian And East European Science Fiction, 2011, s. 108. Dostupné z: <https://works.swarthmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=fac-russian>

¹¹² -gk-. *Stalker*, v: *Filmový přehled*. 1981, č. 5. s. 29. ISSN 0015-1645.

¹¹³ Tarkovskij natočil následující filmy: *Ivanovo dětství* (1962), *Andrej Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *Zrcadlo* (1975), *Stalker* (1979), *Nostalgie* (1983), *Oběť* (1986), seznam Československé filmové databáze ještě zmiňuje dva studentské filmy: *Dnes se nikam nejede* (1959) a *Válec a housle* (1961). V seznamu se také dokumentární film *Temto di viaggio* (1983) a studentský krátkometrážní snímek *Zabijáci* (1956).

¹¹⁴ TARKOVSKY, Andrey. *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*. Faber and Faber Limited, 1994, s. vii. ISBN 978-0571167173.

¹¹⁵ *Dopis otci*. Online. Nosthalgia. © 2002-2024. Dostupné z: http://www.nosthalgia.cz/webs/andrej/zrcadlo/zrc2/at_dopis.php. [cit. 2024-05-10].

1958, o třicet let později v roce 1988 pak vyšlo první vydání jejich posledního románu *Obtěžkáni zlem aneb Po čtyřiceti letech* (v originále *Отягощённые злом*, v angličtině vyšlo jako *Weighed Down by Evil*).¹¹⁶

Oba bratři pracovali společně a chtěli, aby jejich knihy byly čteny jako dílo jednoho autora. Jejich první román vyšel v roce 1959. Kniha *Je těžké být bohem* (1964), která překročila hranice komunity čtenářů sci-fi, se stala populární i v kruzích sovětské inteligence.¹¹⁷ Roberts dílo označuje za jejich první výrazný úspěch. V knize lidé objeví planetu, na níž se vývoj civilizace zastavil v období středověku. Agenti ze Země v přestrojení pak pomáhají místním v dalším vývoji. Jako další významné dílo také označuje právě předlohu pro *Stalkera*, román *Piknik u cesty* (1972).¹¹⁸

Bratři se také osobně podíleli na tvorbě scénáře Tarkovského *Stalkera* (1979)¹¹⁹, jejich kniha *Piknik u cesty* (1972) mu posloužila jako velice volná předloha. Kniha a film mimo autorů sdílí jen málo společných parametrů. Podle listopadového vydání časopisu *Záběr* z roku 1981 film převzal jen základní motiv „Zóny“ jako tajuplného prostoru, který byl upraven pravděpodobně působením jakési mimozemské síly. Díky tomu se v tomto prostoru nachází různé neobvyklé předměty s až magickými vlastnostmi a Zóna také disponuje schopností plnit lidská přání. Zatímco kniha je spíše thriller, kde jsou stalkeri vykreslováni jako dobrodruzi prahnoucí po pokladech Zóny a jejich následném prodeji na černém trhu. Filmová verze k zóně přistupuje odlišně a stalker není povolání, které by člověk dělal kvůli materiálnímu zisku, ale jde o hluboké morální poslání, jak jinými slovy píše pro *Záběr* Jan Foll: „...uskutečňuje své výpravy do Zóny proto, aby vybraným jedincům ukázal schůdnou cestu z krize jejich ducha.“¹²⁰

¹¹⁶ GIVENS, John. The Strugatsky Brothers and Russian Science Fiction: Editor's Introduction. *Russian Studies in Literature*, 2011, s. 3-6. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.2753/RSL1061-1975470400>

¹¹⁷ FORRESTER, Sibelan ES. Russian And East European Science Fiction, 2011, s. 109. Dostupné z: <https://works.swarthmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=fac-russian>

¹¹⁸ ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016, s. 375. ISBN 978-1-137-56957-8.

¹¹⁹ -gk-. *Stalker*, v: *Filmový přehled*. 1981, č. 5. s. 29. ISSN 0015-1645.

¹²⁰ FOLL, Jan, ŠKAPA, Ivan. *Stalker očima kritiků*, v: *Záběr*. 1981, roč. 14, č. 24. 1981, s. 5. ISSN 0139-7664.

Film vypráví příběh tří mužů; Profesora (Nikolaj Griňko), Spisovatele (Anatolij Solonicyn) a Stalkera (Alexandr Kajdanovski). Tato trojice se setkává v baru na blíže nespecifikovaném místě a po krátkém rozhovoru se vydává do Zóny. Svět, ve kterém se příběh odehrává, není ve filmu popsán, nevíme tak, v jakém se nacházíme státě, politickém zřízení, a dokonce ani v jakém časovém období. Vidíme však chodbu, ve které lidé žijí. Ulice jsou špinavé a blátivé, omítky domů otlučené, interiéry nevypadají o nic lépe. Atmosféru světa mimo Zónu ještě podtrhuje monochromatické zpracování. Vnější svět je tak v jakémsi rozkladu, je to společný atribut, který se Zónou z jistého úhlu pohledu sdílí. Zóna je ale ve filmu vyobrazována jako plná barev, což jen podtrhuje rozdíl mezi ní a světem okolo, zmíněný rozklad je tak to jediné, co spolu obě místa sdílí. V Zóně můžeme vidět například rozpadající se budovy (stejně jako mimo Zónu), tanky a jiná vozidla, která postupně překrývá porost vegetace.¹²¹



Obr. 9 + 10: Prostory Zóny a vnějšího světa spojuje rozklad

Profesor na otázku, proč se rozhodl na tuto výpravu vydat, odpoví slovy „No, jsem v jistém smyslu vědec,“ je tak patrné, že si od cesty do Zóny slibuje nějaké vysvětlení jejího fungování, později se ukazuje, že si také chtěl vyřešit rozbroje se svými nepřáteli. Spisovatel na druhé straně chce v Zóně prosit o inspiraci, na Profesorův dotaz, zda vyčerpал svůj talent, odpovídá souhlasně. Stalker do Zóny nevstupuje proto, aby se dostal do pokoje, který by mu splnil přání. Jeho motivace je zcela odlišná, vydává se na tyto výpravy, aby do pokoje

¹²¹ RILEY, John A. Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky's *Stalker*. Online. *Journal of film and video*. 2017, roč. 69, č. 1, s. 18-26. ISSN 0742-4671. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jfilmvideo.69.1.0018>.

doprovodil druhé a také proto, že má k Zóně velice vřelý vztah, jeho první slova po překonání vojenské blokády¹²² a následném vstupu do Zóny to jasně ilustrují: „Tak jsme tady, konečně doma,“ v jeho hlase je slyšet radost, Stalker si pochvaluje, že je v Zóně ticho a nikdo další tam není. Na pozdější otázku, zda nikdy neměl touhu moc pokoje využít sám pro sebe, odpovídá „Je mi dobře tak, jak jsem.“ Skupina se tak vydává na cestu nebezpečnou krajinou, která se vymyká zákonům našeho světa. Pokoj je sice na dosah ruky, ale v Zóně není možné jít přímo k cíli, je potřeba jít oklikou po bezpečné cestě, Stalker proto používá kovové matice zabalené do obvazu, které hází před sebe, aby zjistil, zda se na cestě před skupinou neskrývá nějaké nebezpečí.

Stalker dvěma mužům také vypráví část příběhu svého učitele; Dikobraz je postava, která se ve filmu neobjevuje, jeho příběh však provází celou expedici. Zprvu se divák dozvídá jen to, že Dikobraz se jednoho dne vrátil ze Zóny a byl neuvěřitelně bohatý, po krátké době pak spáchal sebevraždu. Až později se ukazuje, že Dikobraz v „mlýnku na maso“ (jedna z pastí, které se v Zóně nachází) obětoval život svého bratra a v pokoji si pak přál, aby byl jeho bratr opět naživu. Zóna ale Dikobrazovi nesplnila to přání, které vyřkl, nýbrž to, které si niterně skutečně nejvíce přál; bohatství. Proto po návratu ze Zóny Dikobraz zbohatl, sebevraždu spáchal, protože neunesl fakt, že přímo zodpovědný za smrt svého bratra a chamtivost v něm byla silnější než touha po bratrově životě.

Skupina nakonec skrz rozpadající se průmyslovou budovu dojde až ke vchodu do samotného pokoje, dovnitř ale ani jeden z mužů nakonec nevstoupí. Dikobrazův příběh ve spojení s novým pohledem na sebe samé, kterého se jim v Zóně naskytlo, jim nedovolí vstoupit a po dlouhé rozpravě se všichni tři vrátí zpět odkud přišli. Film je pak uzavřen opětovným setkáním Stalkera s jeho ženou a dcerou.

Dobové československé časopisy na film nahlíží z různých úhlů pohledu, ale v konečném důsledku se ve výkladech častokrát opakují podobné motivy.

Časopis *Scéna* Stalkera rozebírá v rámci článku o hrdinech v sovětském filmu 70. let a zaměřuje se tak převážně na postavy. Profesor i Spisovatel jsou sice odlišné osobnosti, ale do

¹²² Vstup do Zóny brání armáda, skupina proto musí pod palbou ze samopalů proniknout za plot, dá se tak učinit následováním vlaku, pro který vojáci otvírají bránu, po překonání blokády se do Zóny dá pokračovat jen po kolejích za pomoci drezíny.

pokoje nevstoupí, protože Zóna u obou z nich odhalí „pokřivenost jejich charakteru“, časopis také dodává, že postavy ztělesňují „zkušenost klasické ruské literatury.“¹²³

Vztah filmu ke klasické ruské literatuře 19. století se objevuje i v časopise *Záběr*, ve kterém se Stalkerovi věnují hned dva autoři, oba ale ruské literární dědictví, které se ve filmu dle jejich pohledu odráží, nějakým způsobem akcentují. Jan Foll v prvním článku samotnou postavu Stalkera nazývá „rozporuplným mužem z rodu slavných postav z Dostojevského“ a autor druhého článku Ivan Škapa každou z postav rovnou označuje za jakési inkarnace jedné ze tří idejí (či duchovních principů), odkazuje rovněž na Dostojevského. Stalker osobně reprezentuje ideu víry, která je tou ideou ztělesňující ruskou mentalitu, Stalker přichází na pomoc Profesorovi a Spisovateli, kteří zastávají roli „čistého rozumu“ a „mravního étosu,“ ve chvíli, kdy jejich ideje selhaly. Právě důraz na víru tak z filmu činí dílo „neevropské“ či „protievropské“ (a tím pádem dílo ruské), protože v konečném důsledku je to právě Dostojevského idea víry (ta dle něj pramení z Ruska), která dovede všechny postavy k v rámci možností šťastnému konci.¹²⁴

Filmový přehled zase říká, že Tarkovského filmy jsou „ryze národní,“ nikoli však „úzce národní“ a označuje postavy ve filmu za reprezentativní vzorek celého lidstva, což je možné díky silnému napojení Tarkovského na světovou kulturu.¹²⁵ Zde se může zdát, že *Záběr* a *Filmový přehled* proti sobě stojí v opozici, ale ve finále oba výklady přiznávají jednu věc; postavy reprezentují lidstvo jako celek. V *Záběru* Škapa zmiňuje tři Dostojevského ideje, kde každá z nich pramení z jiné části Evropy a každá z postav jednu z těchto idejí reprezentuje. Z toho vyplývá, že oba časopisy skutečně vnímají postavy jako ztělesnění celého lidstva, i když je zde patrný důraz na Rusko (případně Sovětský svaz).

Film a doba se omezuje na popis děje filmu a význam vysvětluje pomocí citací přímo od Tarkovského.¹²⁶ V závěru článku se ostatně k Tarkovskému osobnímu výkladu vrací i *Filmový přehled*.

¹²³ ZAORAL, Zdeněk. *Hrdina v sovětském filmu 70. let*, v: *Scéna*. 1981, roč. 6, č. 7-8. 1981, s. 12. ISSN 0139-5386.

¹²⁴ FOLL, Jan, ŠKAPA, Ivan. *Stalker očima kritiků*, v: *Záběr*. 1981, roč. 14, č. 24. 1981, s. 5. ISSN 0139-7664.

¹²⁵ -gk-. *Stalker*, v: *Filmový přehled*. 1981, č. 5. s. 28. ISSN 0015-1645.

¹²⁶ BERNARD, Jan. *Andrej Tarkovskij posledního období*, v: *Film a doba*. 1980, roč. 26, č. 2. 1980, s. 107-109. ISSN 0015-1068.

Tarkovskij některé věci (nejen) o *Stalkerovi* objasňuje v knize *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Z řemeslného hlediska je zde například vysvětlena značná absence hudby, film s ní sice pracuje, ale není všudypřítomná, naopak se ve filmu objevuje zřídka. Tarkovskij se v knize snaží vysvětlit, že z jeho pohledu by filmy v teoretické rovině nemusely hudbu obsahovat vůbec, *Stalker* a později *Nostalgie* byly dva první pokusy o „vydání se tímto směrem...“ Sám pak ale dodává, že hudba má v jeho filmech místo, jen předpokládá, že film provedený zcela podle teoretických předpokladů by hudbu obsahovat nemusel a její účel by nahradil zvýrazňováním jiných zvuků.¹²⁷ Vnímal film jako médium, ve kterém „se je možné obejít bez doslovnosti, bez následnosti...“¹²⁸ *Stalker* je stejně jako v případě hudby velmi blízko k dosažení tohoto ideálu, Tarkovskij také považoval film za médium, jehož hlavním účelem je zachytit čas.¹²⁹ Ve *Stalkerovi* čas plyne velmi pomalu, film neobsahuje žádné zásadní zvraty a i jediná akční sekvence (průnik do Zóny) je dosti pomalá, na konci dochází k vyvrcholení příběhu a žádná z postav nevstupuje do Pokoje, celé toto dramatické rozuzlení probíhá formou pomalého dialogu mezi postavami. Tarkovskij se snažil, aby byl ve filmu „čas a jeho průběh... zachycen v každém snímku.“¹³⁰ Proto film neobsahuje žádné skoky v rámci děje, je zde snaha o jednoduchost a minimalizaci možného rozptýlení, vše se odehrává chronologicky. Tarkovskij chtěl pomocí této „jednoduché estetiky“ dosáhnout „jednoduché a tlumené kompozice.“ *Stalker* je tak z Tarkovského pohledu pokusem o předvedení, že film může pouze umožňovat „pozorování života“ bez zásadnějších zásahů.¹³¹ Britský filmový institut řadí *Stalkera* mezi „nejlepší filmy všech dob“, pomalé tempo je zmiňováno jako jedna z hlavních předností. Za další důležitý a dobře provedený aspekt filmu označuje symbolismus.¹³²

Jiný pohled na film přináší článek *Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky's Stalker*, jehož autor se zaměřuje na jiné aspekty než dobové časopisy. Dle autora článku obsahuje film i jistý politický význam. V článku se zaměřuje na již zmíněné ruiny a celkový rozklad světa, ve kterém se děj odehrává. V Zóně můžeme vidět rozpadající se

¹²⁷ TARKOVSKY, Andrey a HUNTER-BLAIR, Kitty. *Sculpting in time: reflections on the cinema*. 9th University of Texas press print. Austin: University of Texas Press, 2006, s. 158. ISBN 978-0-292-77624-1.

¹²⁸ KŘIPAČ, Jan. *Andrej Tarkovskij: Pravé umění vyjadřuje naději*. Online. In: Film a doba. 2020. Dostupné z: <https://filmadoba.eu/andrej-tarkovskij-prave-umeni-vyjadruje-nadeji/>. [cit. 2024-06-12].

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ TARKOVSKY, Andrey a HUNTER-BLAIR, Kitty. *Sculpting in time: reflections on the cinema*. 9th University of Texas press print. Austin: University of Texas Press, 2006, s. 192. ISBN 978-0-292-77624-1.

¹³¹ Ibid.

¹³² *Stalker (1979)*. Online. BFI. ©2024. Dostupné z: <https://www.bfi.org.uk/film/0ee193c2-080e-5ff8-9d4b-842cfd8e53a/stalker>. [cit. 2024-06-12].

průmyslové budovy, které se v reálném světě nacházejí poblíž estonského Tallinnu a ve skutečnosti se jedná o opuštěné vodní elektrárny, jsou výsledkem ekonomické recese, do které Sovětský svaz za Brežněvovy vlády vstoupil. Kulisy filmu tak všude připomínají minulou snahu o budování zářné budoucnosti, kterou SSSR nedokázal svým občanům doručit. Odkazy na krutou minulost státu, který sliboval světlé zítřky, jsou přítomny i v jazykové stránce filmu, slova jako „zóna“ nebo „mlýnek na maso“ byla požívána jako označení pro gulag (dle knihy *Gulag: A History* od Anne Applebaum sloužil výraz „zóna“ jako označení konkrétního tábora, zatímco „mlýnek na maso“ označoval celý proces, který člověka do tábora dostal, jako celek¹³³). Film je tak dle článku pronásledován jakýmsi „duchem“ slibované prosperity země, kterou stát nedokázal proměnit ve skutečnost.¹³⁴

Ve filmu je tak možné vidět různé věci, ale žádný z těchto výkladů není ve vzájemném rozporu. Tarkovskij sice odmítal označování za disidenta a opakoval, že film je primárně o lidech a hlavní význam jeho interpretace filmu by se dal shrnout do věty, kterou cituje *Filmový přehled* „Nikdo a nic nemůže člověku pomoci než člověk. Mimo nás není žádné síly, která by nám usnadnila existenci...“¹³⁵ Zároveň ale nelze přehlédnout, že děj se skutečně nese ve znamení zmaru, lidé žijí v bídě a štěstí hledají v magické Zóně, kterou se jejich vláda rozhodla neprodyšně uzavřít za ostnatý drát. Svět filmu pronásleduje „duch“ neúspěchu SSSR stejným způsobem, jakým „duch“ Dikobraza pronásleduje celou výpravu. Tento pohled nevyklučuje ani vlastenecký rozměr filmu zmiňovaný v dobových periodikách, protože právě Dostojevského idea víry (ta je dle zmíněných článků ryze ruská) je tím, co v konečném důsledku pomůže celé výpravě uspět. Úspěch ani jeden z mužů nenajde v pokoji, který plní přání, ale sám v sobě. Z jistého úhlu pohledu tak všechny výklady stojí na stejné straně; Tarkovskij i přes nesplněné sliby vidí v Rusku (a převážně v jeho lidu) naději na lepší budoucnost.

Film je na sledování poměrně náročný, celková délka i tempo filmu diváka může dosti unavit. Z osobního hlediska je na *Stalkerovi* nejdůležitější až to, co přijde po něm. Film skutečně podněcuje k přemýšlení. Pakliže je divák obeznámen s historií SSSR, tak může vidět jisté narážky na gulagy či sovětský systém jako celek. Tarkovskij to osobně popírá, v konečném důsledku mu dává za pravdu fakt, že divák neznalý realit SSSR ve filmu spíše

¹³³ APPLEBAUM, Anne. *Gulag: A History*. Anchor Books, 2004. ISBN 978-0-307-42612-3.

¹³⁴ RILEY, John A. Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky's *Stalker*.

Online. *Journal of film and video*. 2017, roč. 69, č. 1, s. 18-26. ISSN 0742-4671. Dostupné

z: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jfilmvideo.69.1.0018>.

¹³⁵ -gk-. *Stalker*, v: *Filmový přehled*. 1981, č. 5. s. 29. ISSN 0015-1645.

uvidí úvahu o lidskosti než kritiku konkrétního režimu, to lze podpořit i faktem, že za celou dobu příběhu jsou místo i doba, kde se odehrává, divákovi zatajeni.

5.5 Hotel „U mrtvého horolezce“ (1979)

Hotel „U mrtvého horolezce“ je filmovou adaptací díla bratrů Strugatských *Hotel U mrtvého alpinisty*, kteří se stejně jako v případě Tarkovského *Stalkera* přímo podíleli na tvorbě scénáře (na rozdíl od *Stalkera* je tento film ale výrazně blíží své knižní předloze). Film vyprodukoval v roce 1979 estonský Tallinnfilm a jeho režii měl na starost Grigorij Kromanov, jedná se o propojení žánru science fiction s detektivními prvky.¹³⁶ Premiéra v Československu se konala až v roce 1981.¹³⁷ V Estonsku je film údajně považován za jeden z deseti nejlepších estonských snímků.¹³⁸

Grigorij Kromanov se narodil v Tallinnu, ruský znějící jméno získal od svých předků, kteří se v Tallinnu v minulosti usadili.¹³⁹ Po ukončení studia na GITIS (Ruská akademie divadelního umění) působil jako divadelní herec, následně se stal hlavním režisérem Estonské televize a později také přednášel na Tallinnské konzervatoři, ve stejné době byl i divadelním režisérem ve Státním akademickém divadle.¹⁴⁰ Za jeho nejpopulárnější film (44,9 milionu diváků) je považován snímek *Poslední relikvie* (1970). Mimo tento film Kromanov režíroval ještě další dva, které spadají mezi tisíc nejvýdělečnějších sovětských filmů (*Hotel „U mrtvého horolezce“* a film z roku 1975 *Brilianty pro diktaturu proletariátu*). Zemřel předčasně v 59 letech roku 1984.¹⁴¹

Příběh filmu začíná záběrem na auto policisty Glebskiho (Uldis Pucitis) na horské cestě na blíže nespecifikovaném místě. Na konci cesty Glebski přijíždí k hotelu a na recepci sděluje majiteli, že policie obdržela z jeho hotelu tísňové volání, které přijel prověřit. Majitel hotelu Alex Snevar (Juri Jarvet) ale o žádném stavu nouze neví, Glebski tak usuzuje, že se jedná o planý poplach. Zavolá proto svým kolegům a oznámí jim, že se kvůli mlze z hor vrátí až druhý

¹³⁶ -ta-. *Hotel „U mrtvého horolezce“*, v: *Filmový přehled*. 1981, č. 10. 1981, s. 9. ISSN 0015-1645.

¹³⁷ NESG. *Premiéry*, v: *Scéna*. 1981, roč. 6, č. 6. 1981, s. 2. ISSN 0139-5386.

¹³⁸ CEDERLÖF, Henriette. *Alien Places in Late Soviet Science Fiction: The "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as Novels and Films*. 2014, s. 263. Disertace, obhájeno 27. 9. 2014. Acta Universitatis Stockholmiensis. Dostupné z: <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?dswid=-2752&pid=diva2%3A731934>

¹³⁹ NESG. *Představujeme delegáty FFP 71*, v: *Zpravodajství: filmového festivalu pracujících*. 1971, roč. 22, č. 4. 1971, s. 7-9. ISSN 2694-9814.

¹⁴⁰ -ta-. *Hotel „U mrtvého horolezce“*, v: *Filmový přehled*. 1981, č. 10. 1981, s. 10. ISSN 0015-1645.

¹⁴¹ FEDOROV, Alexander. *Soviet science fiction movies in the mirror of film criticism and viewers' opinions*. *Moscow: Information for all*, 2021. Dostupné z: https://www.researchgate.net/profile/Alexander-Fedorov-3/publication/371780475_Soviet_science_fiction_movies_in_the_mirror_of_film_criticism_and_viewers'_opinions/links/64945e3795bbbe0c6ee90ccf/Soviet-science-fiction-movies-in-the-mirror-of-film-criticism-and-viewers-opinions.pdf

den, Snevar dává Glebskimu pokoj a seznamuje ho s dalšími hosty. Osazenstvo hotelu se skládá ze vcelku podivných lidí; mladá dívka Brjun (Nijolė Oželytė-Vaitiekūnienė) a její partner Olaf (Tiit Härm), Chinkus (Mikk Mikiver), který tráví většinu času vysedáváním na terase, paní Mozesová (Irena Kriauzaitė), její manžel pan Mozes (Kārlis Sebris) a fyzik Simone (Lembit Peterson).

V průběhu večera dostává Glebski anonymní vzkaz, jehož autor varuje Glebskiho před Chinkusem, který dle jeho tvrzení chystá vraždu. Glebski se vydává Chinkuse konfrontovat na terasu, ale v jeho kožichu objevuje jen sníh a nedaleko pohozenou pistoli. Krátce poté se poblíž hotelu zřítí lavina, která odřízne hotel od jediné příjezdové cesty a také od elektrického proudu (elektřinu Snevar obnoví pomocí záložního generátoru, ale spojení s vnějším světem stále není možné). V lavině je nalezen promrzlý mladý muž (Sulev Lujk), který jen stihne zmínit, že hledá Olafa a následně upadá do bezvědomí. Krátce poté je nalezeno také Olafovo tělo na podlaze jeho pokoje s hlavou v nepřírozené poloze a s rukou nataženou k tajemnému kufru. Podivné nálezy pokračují, když Glebski najde Chinkuse svázaného u něj v pokoji, ten tvrdí, že ho někdo přepadl, omráčil a svázel. Krátce na to ještě vyděšený Simone oznamuje, že i paní Mozesová byla zavražděna, po příchodu do jejího pokoje ji ale Glebski nachází veselou a plnou života.

Obsahem kufru je neznámé zařízení, které fyzik Simone identifikuje jako dílo armády či mimozemské civilizace, Glebski je ale skeptický a uzavírá kufr do truhly, ke které má přístup jen on. Glebski ještě v průběhu večera vyslýchá jednoho hosta po druhém, výpovědi jsou ale zmatené a jako celek nedávají smysl.

Je paradoxní, že vše pomůže vyřešit až neznámý muž. Když se probere z bezvědomí, představí se jako Luarvik a znovu se ptá na Olafa, na žádné další otázky neodpovídá, Glebskimu to ale stačí k tomu, aby si Olafa, Luarvika a pana Mozese zařadil do jedné skupiny. Předpokládá, že tito tři muži mají nevyřešené záležitosti s Chinkusem a v hotelu chtěli vše uzavřít (klidně i násilím), ráno tak všem lživě oznamuje, že se mu pomocí poštovního holuba podařilo kontaktovat policii, která jejich směrem vyslala vrtulník. Glebski tak chce získat kontrolu nad situací, ale stane se opak; Chinkus Glebskiho napadá a tomu se jen díky pomoci ostatních podaří souboj vyhrát. Chinkus je spoután a přiznává, že je členem teroristické skupiny Hnědé oddíly.

Glebski chce zatknout i domnělou trojici zločinců. Simone ho ale zastavuje s tvrzením, že pan Mozes ve skutečnosti není člověk, ale mimozemšťan z Venuše, který lidský zevnějšek používá jen jako maskování (jeho skutečný vzhled ve filmu není popsán ani vyobrazen, to samé

platí o paní Mozesové, Olafovi i Luarvikovi, všichni jsou ve filmu vyobrazeni jako obyčejní lidé). Mozes osobně následně doplňuje chybějící informace; je skutečně z Venuše, Luarvik je pilot jeho lodi a paní Mozesová s Olafem jsou roboti (Olaf nezemřel, Mozes mu pouze nestihl doplnit zdroj energie.) Mozes na Zemi přiletěl s cílem pozorovat lidstvo, dostal se ale do kontaktu s Hnědými oddíly, jejichž členové mu nalhali, že jsou revolučními bojovníky za svobodu a Mozes se s vidinou konání dobra rozhodl, že jim bude v jejich aktivitách pomáhat. Po útoku na banku ale zjistil, že Hnědé oddíly usilují o životy ostatních lidí a rozhodl se tak s pomocí přestat, uniknout do hor a počkat na transport zpět na Venuši. Hnědé oddíly za ním ale vyslaly Chinkuse, aby ho lokalizoval a pomohl s jeho zabitím. Mozes byl i autorem tajného dopisu ze začátku filmu, snažil se upoutat pozornost policie na Chinkuse, aby mohl ze Země snáze uniknout. Mozes Glebskiho prosí o vydání Olafova kufru, zanedlouho mají k hotelu totiž dorazit vrtulníkem další členové Hnědých oddílů a obsah kufru je nezbytný pro aktivaci vesmírné lodi, kterou Luarvik ponechal kdesi v horách poblíž hotelu.

Glebski ale odmítne kufr vydat s tím, že jak Chinkus, tak skupina okolo Mozese jsou zločinci a jeho povinností je takové zločince předat do rukou spravedlnosti, zároveň se pořád zdráhá uvěřit, že před ním skutečně stojí bytosti z jiné planety. Simone je Glebskiho jednáním znechucen a s pomocí Snevara Glebskiho přemohou, kufr mu násilím vezmou a předají ho Mozesovi. Ten s Luarvikem nasedne na záda robotů a vydají se sněhem směrem k jejich lodi, na horizontu se ale objevuje vrtulník Hnědých oddílů a vypálením raket ukončuje životy obou mimozemšťanů i robotů. Po výbuchu padá do údolí ještě jedna lavina.

Poslední scéna je detailní záběr na obličej Glebskiho, který se snaží si své jednání ospravedlnit, a i když je zřejmé, že si svým počínáním není sám úplně jistý, v konečném důsledku dochází k závěru, že pokud nebyli členové Mozesovy skupiny mimozemšťané (o čemž je pořád do jisté míry přesvědčen), tak si jakožto zločinci zasloužili zemřít, a pokud nelhali a mimozemšťané skutečně byli, tak na jejich smrti také není nic špatného, protože přeci nebyli lidé.

Film sice v rámci dialogů ani jiným očividným způsobem nezmiňuje, kde nebo kdy se odehrává, ale z detailů lze usuzovat, že se děj neodehrává v Sovětském svazu ani jiné zemi východního bloku, ale spíše na západě. Nikde sice není explicitně řečeno či napsáno, kde konkrétně se děj odehrává, hned v úvodní scéně si ale lze povšimnout, že rádio, které má Glebski v autě po cestě do hotelu zapnuté, vysílá ve francouzštině. Francouzština je pak přítomna i v hotelu, cedule na chodbách jsou francouzsky, a i ona tajemná zpráva, kterou

Glebski obdrží od Mozese, je psána francouzsky. Ve filmu se také objevují cigarety značky Marlboro či láhev alkoholického nápoje Cinzano. Henriette Cederlöf pak ve své práci *Alien Places in Late Soviet Science Fiction* mimo výše uvedené detaily zmiňuje, že pro určení lokace je důležitější vybavení interiéru. Kulisy jsou sice sovětského původu, ale mají vyvolávat „západní“ dojem, který má zároveň působit moderně.¹⁴² Ostatně i budova hotelu má atypický a futuristický vzhled. Můžeme tak předpokládat, že se děj odehrává kdesi v oblasti Alp, pravděpodobně ve francouzské či francouzsky mluvící švýcarské části, s naprostou jistotou a přesností to však určit nelze.



Obr. 11: Atypický exteriér hotelu

Cederlöf také uvádí, že Strugačtí používají západní estetiku ve snaze vytvořit cizí prostředí, čímž nahrazují běžné sci-fi prvky, ze sovětského pohledu je západní svět v tomto případě využíván jako tajemné místo, které slouží k „projekci různých strachů a fantazií“. Film (toto do jisté míry platí i pro knižní předlohu) se tak podle tohoto pohledu odehrává ve světě, který je pro diváka naprosto neznámý, takový svět pak označuje za „heterotopii“, tak jak ji popisoval M. Foucault. Autorčinými slovy: „na rozdíl od utopie (dobrého místa), a dystopie

¹⁴² CEDERLÖF, Henriette. *Alien Places in Late Soviet Science Fiction: The "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as Novels and Films*. 2014, s. 96-98. Disertace, obhájeno 27. 9. 2014. Acta Universitatis Stockholmiensis. Dostupné z: <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?dswid=-2752&pid=diva2%3A731934>

(špatného místa) je Foucaultova heterotopie jednoduše ‚jiné místo‘... ve více konkrétní formě se může jednat o místo mimo běžný život, kam lidé odcházejí v rámci procesu změny...“¹⁴³ Tuto tezi o snaze vytvoření až ‚mimozemského‘ dojmu za použití západních prvků podporuje i fakt, že například zmiňovaný rádiový přenos je sice francouzsky, ale divák si toho nemá příliš šanci všimnout, rádiu je velmi špatně rozumět a cílem je tak pravděpodobně jen navození dojmu, že se děj odehrává na onom ‚jiném místě‘. Alexandr Fedorov ve svém souhrnu kritiky sovětských science fiction filmů tuto myšlenku ještě podtrhuje, když jazyk znějící z rádia označuje pouze za ‚nesrozumitelný‘.¹⁴⁴

Kromě otázky prostoru, která v sovětských science fiction dílech hraje dozajista důležitou roli (jako další příklad můžeme uvést Zónu v Tarkovského *Stalkerovi*, ta splňuje kritéria onoho ‚jiného místa‘ pravděpodobně ještě lépe než tajemné horské údolí v Kromanovově filmu), se film také zaměřuje na otázku hranice mezi povinností a ryzí lidskostí, tento konflikt idejí ztělesňuje postava detektiva Glebskiho. Je zajímavé, že Glebski k nějakému konečnému rozřešení této otázky nedospěje, sice si v konečné scéně své jednání sám před sebou obhájí, ale obhajoba je to jen těžko uvěřitelná, už způsob vyjadřování ukazuje, že Glebski není o správnosti svého jednání přesvědčen.

Filmový přehled pak za hlavní téma filmu označuje kontakt s mimozemskou civilizací. Přesněji pak otázku ‚jaké formy života by tu (pozn. na Zemi) představitelé mimozemských civilizací našli?‘¹⁴⁵ Pakliže se na film koukáme touto optikou, odpověď není (a vzhledem ke konci filmu ani nemůže být) příliš optimistická, protože jediná věc, která na mimozemské bytosti na naší planetě v konečném důsledku čeká, je smrt.

Film je již na první zhlédnutí velmi zajímavý vizuálně, horské prostředí ve spojení s malým a velmi zvláště koncipovaným hotelem jen podporuje tajemnou atmosféru, Vizuálně je zde patrná velká snaha o práci se světlem, Kromanov využívá tmou ke zvýšení napětí. Základní premisa je vyobrazit setkání člověka s jiným inteligentním (a hlavně mimozemským) druhem a následně se pokusit prozkoumat, jak by takové setkání dopadlo. Stejně jako v případě *Stalkera* je film tedy opět zaměřený spíše na člověka a jeho chování než na předávání nějaké komplexní ideologické myšlenky.

¹⁴³ Ibid, s. 16.

¹⁴⁴ FEDOROV, Alexander. Soviet science fiction movies in the mirror of film criticism and viewers' opinions. *Moscow: Information for all*, 2021, s. 49.

¹⁴⁵ -ta-. *Hotel „U mrtvého horolezce“*, v: *Filmový přehled*. 1973, č. 10. 1973, s. 9-10. ISSN 0015-1645.

Závěr

Zkoumané filmy vykazují častokrát podobné znaky, sdělení filmů však není nutně ideologické. Většina filmů se zaobírá spíše otázkami člověka ve vztahu k nějakému fenoménu jako je například umělá inteligence, setkání s bytostmi z jiné planety či vztah člověka se Zemí. Za pokus o vyjádření nějakého ideologického postoje lze považovat patrně jen Piestrakovu *Zkoušku pilota Pirxe*, kde snaha o vyobrazení západního světa do jisté míry kontrastuje s jeho obdivem. *Eolomea* a oba Tarkovského filmy jsou spíše voláním po lepším zítřku, který by korespondoval s nostalgickou touhou po časech minulých, v konečném důsledku filmy ukazují víru v lidstvo a jeho schopnost posunout se dál. *Hotel „U mrtvého horolezce“* pak využívá západního světa k nastolení pocitu tajemna, ve své podstatě se ale příliš nevěnuje ideologii, západ nekritizuje ani nechválí, řeší lidskost, co znamená povinnost a vyobrazuje setkání člověka s mimozemskými bytostmi jako situaci, která by pro mimozemské přichozí vinou člověka neskončila dobře.

Jisté úhly pohledu zmiňované v této práci naznačovaly, že by ideologická sdělení (obvykle spíše v podobě lehké kritiky systému) ve filmech přítomna být mohla, to však rozporují dobová periodika a například v případě Tarkovského i sám režisér.

Závěrem tak lze konstatovat, že pro propagandistické účely byly využívány spíše jiné žánry, sovětská science fiction tohoto období zřídka sděluje, kde, kdy a v jakém socioekonomickém systému se odehrává. Západní motivy využívá spíše k navození již dříve zmíněného pocitu neznáma, v některých případech se však tyto motivy neobjevují vůbec, *Eolomea* například zasazuje svůj děj do světa, kde je lidstvo patrně spojeno do jednotné síly za účelem vesmírného výzkumu bez hlubších detailů o jeho fungování. Za výjimku lze označit maximálně *Zkoušku pilota Pirxe*, která obsahuje alespoň náznaky snahy o demonizaci západního stylu života, i když v kontextu celého filmu je tato snaha poměrně nefunkční.

Takto malý ideologický rozměr všech filmů si tedy vysvětlují převážně tím, že pro účely propagace tehdejšího režimu sloužily jiné žánry, jak již bylo zmíněno, lze předpokládat, že takovým žánrem mohl být například socialistický realismus. Sci-fi se zaobíralo spíše lidskými otázkami, ve všech rozebíraných filmech je vždy důležitý vztah člověka s nějakým fenoménem, případně se ve filmech odráží jakási nostalgická touha po něčem, co postavy nemají. Ideologie státu či stát samotný se ve filmech nezmiňují a pakliže ano, tak se divák zpravidla dozvídá velmi málo (například, že lidstvo společně jako jeden celek prozkoumává

vesmír), kde je ale v čele této jednotné snahy už není jasně řečeno, výjimkou je výše zmiňovaný Piestrakův film.

Celý výzkum byl značně omezen nutností pracovat výhradně se zdroji v českém, slovenském a anglickém jazyce kvůli mé nedostatečné jazykové vybavenosti. Jak je již zmíněno v úvodu práce, veškeré poznatky by se pravděpodobně daly značně rozšířit použitím převážně ruskojazyčných zdrojů, jisté rozšíření by dále mohlo přinést i zakomponování zdrojů v němčině, estonštině či polštině.

Conclusion

The examined films showcase often similar features, but the core message of the films is not necessarily of an ideological nature. Most of the films deal with issues regarding human relation to certain phenomena e.g. artificial intelligence, alien beings, or the Earth. The only film that could be considered as an attempt to make an ideological statement is Piestrak's *Pilot Pirx's Inquest*, where we can see the depiction of the Western lifestyle from a critical perspective yet ironically the movie also admires the West in some regards. *Eolomea* and both films by Tarkovsky are rather a call for a better tomorrow which corresponds with their nostalgic setting, in the end, they all show faith in humanity and its ability to move forward. *Dead Mountaineer's Hotel* uses the Western world to create a mysterious atmosphere, however in its core, it does not criticize nor praise the West, it deals with humanity, and the meaning of duty and it depicts the encounter between humans and aliens that would not end well for the alien beings because of human actions.

Certain points of view mentioned in this thesis suggested that ideological statements could have been hidden in the films (usually that would mean a light criticism of the establishment) however the contemporary periodicals claim otherwise, in the case of Tarkovsky's films these claims are disregarded by the director himself.

In conclusion, it is safe to say that different genres of films were used for spreading propaganda, soviet science fiction rarely tells its viewers where, when, or in what kind of socioeconomic system it takes place. Western themes are rather used to create the earlier mentioned alien feeling, in some of them these themes are not present at all. *Eolomea* for example depicts a global human society connected to explore space without any further explanation of the way this united world functions. *Pilot Pirx's Inquest* could be considered the only exception for it contains an attempt to criticize the Western lifestyle however in the context of the whole film this attempt is nonfunctioning.

I can explain such a small ideological dimension of all the films mainly by the fact that other genres were used to promote the regime at that time as already mentioned, it can be assumed that such a genre could have been, for example, socialist realism. Science fiction dealt more with human issues, and in all the films discussed here, the relationship of people with a certain phenomenon is always important. Some of the films reflect a kind of nostalgic longing for something the characters do not have. The ideology of the state or the state itself is not mentioned in the films, and if it is, the viewer usually learns very little (for example, that

humanity is exploring the universe together as a single unit), but it is not stated who the leader of this unified effort is, the exception being the already mentioned Piestrak's film.

Použitá literatura

Literatura

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialectic of enlightenment*. Verso, 1997. ISBN 1-85984-154-6.

APPLEBAUM, Anne. *Gulag: A History*. Anchor Books, 2004. ISBN 978-0-307-42612-3.

BOULD, Mark; VINT, Sherryl. *The Routledge concise history of science fiction*. Routledge, 2011. ISBN: 978-0-203-83016-1.

HERFURT, Ivan. *Zlatý fond světové kinematografie: 100 filmů vybraných anketou UNESCO*. Horizont, 1986.

KOZINCEV, Grigorij Michajlovič a KOZINCEVA, Valentina, ed. *Doba a svědomí: z pracovních sešitů*. Praha: Čs. filmový ústav, 1988. Texty Čs. filmového ústavu; Čís. 27.

MAZIERSKA, Ewa. *Red alert: marxist approaches to science fiction cinema*. Wayne State University Press, 2016. ISBN 978-0-8143-4012-7

NEVINS, Jess. Pulp Science Fiction. In: LATHAM, Rob (ed.). *The Oxford Handbook of Science Fiction*. Oxford University Press, 2014. ISBN 978-0-19-983885-1.

ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. Egham: Palgrave Histories of Literature, 2016. ISBN 978-1-137-56957-8.

TARKOVSKY, Andrey a HUNTER-BLAIR, Kitty. *Sculpting in time: reflections on the cinema*. 9th University of Texas press print. Austin: University of Texas Press, 2006. Str. 158. ISBN 978-0-292-77624-1.

TARKOVSKY, Andrey. *Time Within Time: The Diaries 1970-1986*. Faber and Faber Limited, 1994. ISBN 978-0571167173.

TELOTTE, J. P. *Science fiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. ISBN 1-107-11451-9.

VARCL, Ladislav; FROLÍKOVÁ, Alena; BORN, Adolf; BAHNÍK, Václav a VYSOKÝ, Zdeněk K. *Pravdivé výmysly*. Praha: Odeon, 1983.

Elektronické zdroje

Angel Wagenstein. Online. IMDb. ©1990-2024. Dostupné

z: https://www.imdb.com/name/nm0883074/bio/?ref_=nm_ov_bio_sm

BENDER, John. Enlightenment fiction and the scientific hypothesis. *Representations*, 1998, 61: 6. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/2902945>

CEDERLÖF, Henriette. *Alien Places in Late Soviet Science Fiction: The "Unexpected Encounters" of Arkady and Boris Strugatsky as Novels and Films*. 2014. Disertace, obhájeno 27. 9. 2014. Dostupné z: <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?dswid=-2752&pid=diva2%3A731934>

CRAFTON, Donald a HARPOLE, Charles. *The talkies: american cinema's transition to sound, 1926–1931*. Berkeley: University of California Press, 1999. ISBN 0-520-22128-1.

Dopis otci. Online. Nostalgia. © 2002-2024. Dostupné

z: http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/zrcadlo/zrc2/at_dopis.php

Eolomea. Online. DEFA-Stiftung. 2018. Dostupné z: <https://www.defa-stiftung.de/en/films/film-search/eolomea/>

EVANS, Rebecca. Nomenclature, Narrative, and Novum: "The Anthropocene" and/as Science Fiction. *Science Fiction Studies*, 2018. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.45.3.0484>

FEDOROV, Alexander. Soviet science fiction movies in the mirror of film criticism and viewers' opinions. *Moscow: Information for all*, 2021. Dostupné z: https://www.researchgate.net/profile/Alexander-Fedorov-3/publication/371780475_Soviet_science_fiction_movies_in_the_mirror_of_film_criticism_and_viewers'_opinions/links/64945e3795bbbe0c6ee90ccf/Soviet-science-fiction-movies-in-the-mirror-of-film-criticism-and-viewers-opinions.pdf

FORRESTER, Sibelan ES. *Russian And East European Science Fiction*, 2011, s. 107.

Dostupné z: <https://works.swarthmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1162&context=fac-russian>

FRITZSCHE, Sonja. East Germany's " Werkstatt Zukunft": Futurology and the Science Fiction Films of " defa-futurum". *German Studies Review*, 2006, 367-386. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/27668040>

GIVENS, John. The Strugatsky Brothers and Russian Science Fiction: Editor's Introduction. *Russian Studies in Literature*, 2011, 47.4: 3-6. Dostupné z: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.2753/RSL1061-1975470400>

KŘIPACĚ, Jan. *Andrej Tarkovskij: Pravé umění vyjadřuje naději*. Online. In: Film a doba. 2020. Dostupné z: <https://filmadoba.eu/andrej-tarkovskij-prave-umeni-vyjadruje-nadeji>

Pilot Pirx's Inquest. Online. IMDb. ©1990-2024. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0080010/>

RILEY, John A. Hauntology, Ruins, and the Failure of the Future in Andrei Tarkovsky's *Stalker*. Online. *Journal of film and video*. 2017, roč. 69, č. 1, s. 18-26. ISSN 0742-4671. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/10.5406/jfilmvideo.69.1.0018>.

SARGENT, Lyman Tower. Themes in Utopian Fiction in English Before Wells. *Science Fiction Studies*, 1976, 275-282. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/4239043>

Solaris. Online. IMDb. ©1990-2024. Dostupné z: <https://www.imdb.com/title/tt0069293/locations/?item=lc0286110>

Solaris: No 6 best sci-fi and fantasy film of all time. Online. The Guardian. ©2024. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/film/2010/oct/21/solaris-tarkovsky-science-fiction>

STABLEFORD, Brian. *Science fiction before 1900*. A Virtual Introduction to Science Fiction, 2012. Dostupné z: <http://virtual-sf.com/wp-content/uploads/2012/04/Stableford.pdf>

Stalker (1979). Online. BFI. ©2024. Dostupné z: <https://www.bfi.org.uk/film/0ee193c2-080e-5ff8-9d4b-842cffd8e53a/stalker>. [cit. 2024-06-12].

Stanislaw Lem. Online. PRIEST, Christopher. The Guardian. 2006. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/news/2006/apr/08/guardianobituaries.booksobituaries>

Sterne. Online. Festival de Cannes. Dostupné z: <https://www.festival-cannes.com/en/f/sterne/>

SWANSON, Roy Arthur. *The true, the false, and the truly false: Lucian's philosophical science fiction*. *Science Fiction Studies*, 1976, s. 228. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/4239038>

TYMN, Marshall B. Science fiction: A brief history and review of criticism. *American Studies International*, 1985. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41278745>

Periodika

Film a divadlo. Roč. 16. 1972.

Film a doba. Roč. 35. 1989.

Film a doba. Roč. 26. 1980.

Filmový monitor. Č. 16. 1979.

Filmový přehled. Č. 1. 1973.

Filmový přehled. Č. 10. 1973.

Filmový přehled. Č. 6. 1980.

Filmový přehled. Č. 5. 1981.

Filmový přehled. Č. 10. 1981.

Interpressfilm: materiály o zahraniční kinematografii. Roč. 2. 1975.

Interpressfilm: materiály o zahraniční kinematografii. Roč. 17. 1990.

Kino Ponrepo: co hrajeme v... Č. 10-12. 1973.

Kino. Roč. 8. 1972.

Kino. Roč. 34. 1979.

Literární noviny. Roč. 10. 1961.

Scéna. Roč. 6. 1981.

Panoráma zahraničního filmového tisku. Č. 8. 1971.

Záběr. Roč. 4. 1971.

Záběr. Roč. 13. 1980.

Záběr. Roč. 14. 1981.

Zpravodajství: filmového festivalu pracujících. Roč. 22. 1971.

Seznam použitých obrázků

Obr. 1: Eolomea. *IMDb* [online]. ©1990-2024 [cit. 2024-06-25]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0068542/mediaviewer/rm2216599809/?ref_=ttmi_mi_all_18

Obr. 2: Solaris. *IMDb* [online]. ©1990-2024 [cit. 2024-06-25]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0069293/mediaviewer/rm3074812161/?ref_=ttmi_mi_all_56

Obr. 3: Solaris. *IMDb* [online]. ©1990-2024 [cit. 2024-06-25]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0069293/mediaviewer/rm1397090561/?ref_=ttmi_mi_all_67

Obr. 4: Solaris. *IMDb* [online]. ©1990-2024 [cit. 2024-06-25]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0069293/mediaviewer/rm54913281/?ref_=ttmi_mi_all_124

Obr. 5 + 6: *Zkouška pilota Pirxe* [дознание пилота пиркса] [film]. Režie Marek PIESTRAK. Polsko, SSSR: Zespoły Filmowe, Tallinnfilm, 1979. Délka 104 minut. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=6pRW_IF5YsU&t=1692s&ab_channel=Kinomehanik

Obr. 7 + 8: 4K Archives, 2021, *Alien (1979) - The USCSS Nostromo interior design [HDR - 4K - 5.1]*, YouTube video. [cit.: 25-06-2024]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=kayDshI7iXE&ab_channel=4KArchives

Obr. 9 + 10: *Stalker* [Сталкер] [film]. Režie Andrej TARKOVSKIJ. SSSR: Mosfilm, 1979. Délka 163 minut. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Q3hBLv-HLEc&t=2359s&ab_channel=Mosfilm

Obr. 11: Dead Mountaineer's Hotel. *IMDb* [online]. ©1990-2024 [cit. 2024-06-25]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0204526/mediaviewer/rm2588934657/?ref_=ttmi_mi_all_6

V případě obrázků 5, 6, 9 a 10 se jedná o printscreen přímo z filmu.

Teze bakalářské práce

SCHVÁLENO

4.10.23
M J

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze BAKALÁŘSKÉ diplomové práce													
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:													
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Buneš Lumír	Razítko podatelny: <table border="1"> <tr> <td colspan="3">Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd</td> </tr> <tr> <td>Došlo dne:</td> <td>13-09-2023</td> <td>-1-</td> </tr> <tr> <td>Čj:</td> <td>280</td> <td>Příloh:</td> </tr> <tr> <td>Přiděleno:</td> <td></td> <td></td> </tr> </table>	Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd			Došlo dne:	13-09-2023	-1-	Čj:	280	Příloh:	Přiděleno:		
Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd													
Došlo dne:		13-09-2023	-1-										
Čj:		280	Příloh:										
Přiděleno:													
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2021/2022													
Fakultní e-mail diplomantky/diplomanta: 98634155@fsv.cuni.cz													
Studijní program/specializace: Komunikační studia/Mediální studia													
Název práce v češtině: Prvky politické ideologie v sovětských science fiction filmech 70. let 20. století													
Název práce v angličtině: The elements of political ideology in Soviet science fiction movies of the 1970s													
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2022/2023) (diplomovou práci je možné obhajovat nejdříve šest měsíců od schválení tezi) LS 2023/2024													
Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků): Sovětská kultura, potažmo kinematografie byly neodmyslitelně spojeny s politickou ideologií, která se ve výsledku do vznikajících kulturních artefaktů promítala. Tato bakalářská práce zkoumá několik snímků z období 70. let minulého století z žánru science fiction, a to právě z hlediska politické ideologie. Teoretická část obsahuje krátké vymezení jednotlivých pojmů, popis historie samotného žánru science fiction, jeho dobový kontext a definici sovětské ideologie a s ní spojených prvků propagandy v kinematografii. Praktická část pak zkoumá, jak se tyto hodnoty projevují skrz konkrétní ideologické prvky ve všech snímcích. Cílem práce je zmapovat tyto ideologické potažmo propagandistické prvky, důkladně je popsat a prezentovat v praxi na příkladech.													
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): Úvod Motivace výběru tématu, krátký popis tématu, nastínění struktury práce													
1. Teoretická část													
1.1. Science fiction													
1.1.1. Obecná historie science fiction													
1.1.2. Počátky science fiction ve filmu													
1.1.3. Science fiction filmová tvorba v 70. letech 20. století													
1.2. Propaganda													
1.2.1. Jedinečnosti sovětské kinematografické propagandy													
1.3. Ideologie													
1.3.1. Ideologické vymezení SSSR													
1.3.2. Sovětské smýšlení v 70. letech 20. století													
2. Praktická část													
2.1. Tematická analýza vybraných filmů													
2.1.1. Stalker													
2.1.2. Solaris													
2.1.3. Elektronikova dobrodružství													
2.1.4. Hotel 'U mrtvého horolezce'													
2.1.5. Zkouška pilota Pirxe													
2.1.6. Eolomea													
2.2. Souhrn poznatků													
Závěr – shrnutí výsledků práce, návrhy možností dalšího zkoumání, reflexe použitých metod výzkumu													

Vymezení zpracovávaného materiálu (např. konkrétní titul periodika a období jeho analýzy):

Stalker [Сталкер] [film]. Andrej Tarkovskij. Sovětský svaz: Goskino, 1979.

Solaris [Солярис] [film]. Andrej Tarkovskij. Sovětský svaz: Mosfilm, 1972.

Elektronikova dobrodružství [Приключения Электроника] [film]. Konstantin Bromberg. Sovětský svaz: Gosteleradio, 1979.

Hotel 'U mrtvého horolezce' [Dead Mountaineer's Hotel, "Hukkunud Alpinisti" hotell, Отель "У погибшего альпиниста"] [film]. Grigori Kromanov. Sovětský svaz: Tallinnfilm, 1979.

Zkouška pilota Pirxe [Inquest of Pilot Pirx, Дознание пилота Пиркса] [film]. Marek Piestrak. Polsko/Sovětský svaz: Zespoly Filmowe, Tallinnfilm, 1979.

Eolomea [Эоломея] [film]. Herrmann Zschoche. Východní Německo/Bulharsko/Sovětský svaz: DEFA, 1972.

Postup (technika) při zpracování materiálu:

Kvalitativní obsahová analýza

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2–5 řádků):

BERNARD, Jan. *Národní kinematografie Sovětského svazu*. Praha: Čs. filmový ústav, 1989, 332 s. Autor v knize rozebírá vývoj kinematografie v jednotlivých svazových republikách v období od úplně prvních snímků až do 80. let 20. století. Poskytuje tak dobrý přehled bez zaměření na konkrétní žánr. Kniha je vhodná, jelikož v práci rozebírám filmy produkované v různých sovětských republikách.

ROBERTS, Adam. *The History of Science Fiction*. 2nd ed. 2016. London: Palgrave Macmillan UK, 2016, 1 online resource (XXII, 524 p. 18 illus.). ISBN 1-137-56957-3. Dostupné z: doi:10.1057/978-1-137-56957-8

Jedná se o důkladný popis historie žánru science fiction. Autor popisuje všechny vývojové etapy žánru od jeho vzniku až po současnost. Kniha je tak užitečná pro vysvětlení science fiction jako organicky se vyvíjejícího se žánru v různých oblastech světa.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Čtvrté, přepracované a rozšířené vydání. Praha: Portál, 2016, 437 s. ISBN 978-80-262-0982-9.

Kniha se zabývá kvalitativním výzkumem a popisuje jeho metodologické a technické parametry. Vysvětluje sběr dat v praxi, jejich kódování, následné vyhodnocení a interpretaci. Obsahuje i kapitolu zaměřenou na obsahovou analýzu, kterou v této práci používám.

TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Praha: Academia, 2016, 429 s. ISBN 978-80-200-2534-0.

Dílo pojednává o propagandistických praktikách užívaných Sovětským svazem a nacistickým Německem ve filmové oblasti. Popisuje, jak režimy využívaly kinematografie a samotných filmařů k ovlivňování veřejnosti.

SAKWA, Richard. *The rise and fall of the Soviet Union, 1917-1991*. London: Routledge, 1999, xxi, 521 s. ISBN 0-415-12289-9.

Detailní rozbor historie SSSR od jeho vzniku až po jeho pád. Kniha rozebírá jednotlivá období v historii sovětského svazu. Jedna z kapitol se pak zaměřuje na období vlády Leonida Brežněva, jehož pochopení je důležité pro kontext při analýze jednotlivých filmů.

Diplomové práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let):

NĚUDAČINA, Natalija. *Sovětská filmová komedie konce 60. a 70. let*. Diplomová práce (Mgr.) -- Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, 2019, 2019.

TVRDÁ, Kristina. *Srovnání filmové propagandy v nacistickém Německu a Sovětském svazu*. Bakalářská práce (Bc.) -- Univerzita Karlova. Fakulta sociálních věd, 2019, 2019.

Datum / Podpis studenta/ky
8. 9. 2023

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

BEDNABÍK PETR
Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

13. 9. 2023
Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO VE VYHLÁŠCE ŘEDITELE INSTITUTU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO PROGRAMU.