

**M A S A R Y K O V A
U N I V E R Z I T A**

FILOZOFICKÁ FAKULTA

**Piknik u cesty bratrů
Strugackých a jeho
filmová adaptace**

Diplomová práce

DARINA KHARNIKOVA

Vedoucí práce: doc. Mgr. Jan Tlustý, Ph.D.

Ústav české literatury
Literatura a mezikulturní komunikace

Brno 2025

M U N I

Bibliografický záznam

Autor:	Darina Kharnikova Filozofická fakulta Masarykova univerzita Ústav české literatury
Název práce:	Piknik u cesty bratrů Strugackých a jeho filmová adaptace
Studijní program:	Literatura a mezikulturní komunikace
Vedoucí práce:	doc. Mgr. Jan Tlustý, Ph.D.
Rok:	2025
Počet stran:	103
Klíčová slova:	adaptační studia, filmové adaptace, naratologie, filmová analýza, intermedialita, intertextualita, bratři Strugačtí, Andrej Tarkovskij, Piknik u cesty, Stalker

Bibliographic record

Author: Darina Kharnikova
Filozofická fakulta
Masaryk University
Ústav české literatury

Title of Thesis: Roadside Picnic by the Strugatsky brothers and its film adaptation

Degree Programme: Literature and Intercultural Communication

Supervisor: doc. Mgr. Jan Tlustý, Ph.D.

Year: 2025

Number of Pages: 103

Keywords: adaptation studies, film adaptations, narratology, film analysis, intermediality, intertextuality, Strugatsky brothers, Andrej Tarkovsky, Roadside Picnic, Stalker

Anotace

Předkládaná magisterská diplomová práce se zabývá románem *Piknik u cesty* bratrů Arkadije a Borise Strugackých a jeho filmovou adaptací v režii Andreje Tarkovského (*Stalker*). První část práce nabízí základní přehled tvorby zmíněných autorů a režiséra se zaměřením na charakteristické rysy jejich uměleckého přístupu. Druhá a třetí část se věnují samotné analýze literárního a filmového díla. Analýza má převážně komparativní charakter a soustředí se na podobnosti a rozdíly mezi literární předlohou a filmovou adaptací, především na způsob převodu textových prvků do filmového jazyka. Práce poskytuje ucelený a podrobnější pohled na díla Strugackých a Tarkovského v českém prostředí a může sloužit jako východisko pro další výzkum v oblasti literární a filmové adaptace.

Abstract

This master's thesis examines the novel *Roadside Picnic* by Arkady and Boris Strugatsky and its film adaptation *Stalker*, directed by Andrei Tarkovsky. The first part of the thesis provides an overview of the authors' and the director's creative work, with a focus on the distinctive features of their artistic approaches. The second and third parts are devoted to an analysis of the literary and cinematic works. The analysis is primarily comparative and explores the similarities and differences between the original novel and its film adaptation, with particular attention to the transformation of textual elements into cinematic language. The thesis offers a comprehensive and detailed perspective on the works of the Strugatsky brothers and Tarkovsky in the Czech context and may serve as a foundation for further research in the field of literary and film adaptation studies.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma **Piknik u cesty bratrů Strugackých a jeho filmová adaptace** zpracovala sama. Veškeré prameny a zdroje informací, které jsem použila k sepsání této práce, byly citovány v textu a jsou uvedeny v seznamu použitých pramenů a literatury.

V Brně 21. dubna 2025

.....
Darina Kharnikova

Poděkování

Upřímně děkuji svému vedoucímu, doc. Mgr. Janu Tlustému, Ph.D., za jeho odborné vedení, trpělivost a vstřícnost, které mě provázely celým studiem. Jeho zaujetí pro téma bylo pro mě velkou motivací a inspirací. Zvláštní poděkování patří také mým nejbližším za jejich neustálou podporu během psaní této práce – zejména mé mamince a mé drahé přítelkyni Anastasii Syrotě.

Obsah

Seznam obrázků	13
Seznam příloh	14
1 Úvod	15
1 Arkadij a Boris Strugačtí a Andrej Tarkovskij	17
1.1 Strugačtí a jejich přínos pro fantastickou literaturu	18
1.2 Charakteristické rysy fikčních světů bratrů Strugackých	21
1.3 Andrej Tarkovskij a jeho přínos pro filmové umění.....	25
1.4 Tarkovskij a jeho filmový jazyk.....	29
2 <i>Piknik u cesty</i>: struktura románu	34
2.1 Proměna původního díla ve scénář.....	35
2.2 Syžet.....	37
2.3 Vypravěč a postavy.....	41
2.4 Prostor a čas.....	49
2.5 Zóna v knize	55
3 Filmová adaptace Andreje Tarkovského <i>Stalker</i>	58
3.1 Adaptace syžetu	59
3.2 Vyprávění a postavy.....	64
3.3 Prostor a čas.....	73
3.4 Zóna ve filmu	78
3.5 Zvuk ve filmu <i>Stalker</i> a jeho význam	79
4 Závěr	82
5 Summary	84
Použité zdroje	87
Příloha A <i>Stalker</i> (1979, režie Andrej Tarkovskij)	93

Seznam obrázků

Obr. 1: Schéma 1	39
Obr. 2: Schéma 2	67

Seznam příloh

Přílohy v textu

Příloha A Stalker (1979, režie Andrej Tarkovskij)

93

1 Úvod

Tato magisterská práce je věnována třem významným současníkům – spisovatelům bratrům Strugackým a režisérovi Andreji Tarkovskému – a jejich společnému tvůrčímu odkazu. Zaměřuje se na román *Piknik u cesty*, napsaný v roce 1971, a jeho filmovou adaptaci či spíše interpretaci v podání Andreje Tarkovského pod názvem *Stalker*, která měla premiéru v roce 1979.

Cílem práce je analyzovat tato dvě díla v kontextu celkové tvorby jejich autorů, jejich tvůrčích metod a přístupů a současně prozkoumat vzájemné vztahy mezi literární předlohou a filmovou verzí. Hlavní metodologický rámec tvoří komparativní a kritický přístup. Pomocí srovnávací analýzy budou určeny strukturální a narativní rozdíly mezi oběma díly, jejich tematické a estetické zaměření. Pozornost bude věnována také problematice intermediality a způsobu, jakým se literární dílo transformuje při převodu do filmového jazyka.

Teoretický základ analýzy textu tvoří kritické práce Ivonne Howell, Eleny Gomel a Istvána Csicsery-Ronayho. Při studiu filmu budou využity teoretické koncepty Sergeje Ejzenštejna a kniha samotného Tarkovského *Zapečetěný čas*. Pro pochopení historického kontextu vzniku filmu budou zohledněny studie amerického kritika a filmového historika Davida Bordwella. V oblasti naratologie bude analýza vycházet z teorií Gérarda Genetta, Jiřího Hrabala a H. Abbota. Široká teoretická základna umožňuje detailně zkoumat proměnu narativu a jeho filmovou interpretaci.

Práce je rozdělena do kapitol a podkapitol. První kapitola se zaměřuje na biografické údaje a umělecký přínos Andreje Tarkovského a bratří Strugackých, každého v jeho vlastním oboru, a zároveň charakterizuje specifika jejich tvorby. Druhá kapitola analyzuje román *Piknik u cesty* se zaměřením na klíčové narativní prvky a jejich filmovou transformaci. Sleduje se zde přechod od původního textu k režijnímu scénáři, včetně narativních strategií, konstrukce prostoru a charakterizace postav. Třetí kapitola se soustřeďuje na film *Stalker*. Jelikož druhá a třetí kapitola mají podobnou strukturu, analyzovány jsou shodné narativní prvky – syžet, vyprávění, postavy, prostor a čas. Zvláštní důraz je kladen na roli zvuku a barev v Tarkovského filmovém jazyce a na intertextualitu filmu.

Kromě toho práce čerpá z různých autentických materiálů, mezi něž patří deníky, textové a video rozhovory, korespondence, kritické články a vzpomínky současníků. Jsou využívány také biografické publikace, například knihy Marie Tarkovské, sestry režiséra. Tyto materiály pomáhají osvětlit autorský záměr a historické souvislosti vzniku díla.

Ačkoliv je *Stalker* v mnoha ohledech volnou adaptací *Pikniku u cesty*, práce ukazuje, jak Tarkovského film přetváří původní dílo ve filozofickou reflexi o víře, osudu a hledání smyslu života. Závěrem se práce snaží odpovědět na otázku, jaké významy

a estetické hodnoty získává literární předloha v novém médiu a jak film jako umělecká forma rozvíjí literární motivy jinými prostředky.

Téma této diplomové práce je aktuální a relevantní nejen v rámci literárních a filmových studií, ale také v oblasti intermediálních přístupů ke kultuře. V českém prostředí dosud neexistuje dostatečně rozsáhlá analýza vztahu mezi těmito dvěma díly a jejich interpretacemi, a proto tato práce může sloužit jako základ pro další výzkumy v oblasti filmové adaptace, naratologie a intermediálních studií.

1 Arkadij a Boris Strugačtí a Andrej Tarkovskij

Spisovatelský duet bratrů Strugackých se začlenil do světové literatury řadou významných literárních děl jako *Piknik u cesty*, *Odsouzené město* a *Les*. Několik děl bylo adaptováno do filmu, videoher a dalších mediálních děl, například filmy Andreje Tarkovského *Stalker* a *Hotel U mrtvého alpinisty* Grigorije Kromanové, počítačová hra *S.T.A.L.K.E.R* od studie GSC Game World. Spisovatelé Arkadij a Boris Strugačtí a režisér Andrej Tarkovskij byli současníky a velmi známými lidmi ve svých profesionálních oborech. Duet bratrů konečně vznikl v roce 1955, když se Arkadij vrátil do Leningradu po demobilizaci ze služby na Dálném východu. Arkadij byl o osm let starší a už začal jít spisovatelským směrem a napsal několik děl, například *Jak zemřel Kang* (1946) a krátkou povídku *První* (1953).¹ Brzy začali spolu aktivně psát (přestože se Arkadij 1956 vrátil domů a Boris zůstal v Leningradě) a získali popularitu: v roce 1964 byli dokonce přijati do svazu spisovatelů.^{2,3}

Životy bratrů Strugackých a Tarkovského se zkřížily 26. ledna 1973. Andrej Tarkovskij píše ve svém deníku: „Právě jsem dočetl fantastickou novelu bratří Strugackých *Piknik u cesty*. I z toho by mohl být výborný scénář.“⁴ V té době zažíval Tarkovskij úspěšnou tvůrčí kariéru, natočil dva filmy, které získaly zahraniční ocenění, například film *Ivanovo dětství* (1962) obdržel italskou cenu Zlatý lev sv. Marka (1962) a film *Andrej Rublev* (1966), který získal prestižní cenu FIPRESCI⁵ (1969), a již 12 let pracoval v Mosfilmu.⁶

Tarkovskij a Strugačtí začali pracovat na společném filmu v roce 1974, který dostal název *Stalker* podle činnosti protagonisty románu *Piknik u cesty*. Navzdory odmítnutí filmu ze strany filmových distributorů⁷ psal sám režisér o *Stalkeru* jako

¹ Můj překlad, rusky *Как погиб Канг а Первые*.

² STRUGACKIJ, B. *Komentáře k prožitému* [Комментарии к пройденному]. Moskva: AST, 2003, s. 154–156.

³ Svaz spisovatelů SSSR byl organizace profesionálních spisovatelů SSSR (1934–1991).

⁴ TARKOVSKIJ, A. A. a SEČKAŘ, M. *Deník: 1970-1986*. Brno: Větrné mlýny, 1997, s. 81. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:6a4b0c60-47b7-11e7-80b4-001018b5eb5c>.

⁵ FIPRESCI (zkratka z francouzského Fédération Internationale de la Presse Cinématographique – Mezinárodní federace filmových kritiků). Na vybraných filmových festivalech, jako jsou Cannes nebo Benátky, uděluje FIPRESCI svou vlastní cenu filmům, jež považuje za hodnotné a přínosné.

⁶ Život a tvorba sovětského génia: k 90. výročí Andreje Tarkovského [Жизнь и творчество советского гения: к 90-летию Андрея Тарковского] Online. Dostupné z: <https://www.mosfilm.ru/about/news/zhizn-i-tvorchestvo-sovetskogo-geniya-k-90-letiyu-andreya-tarkovskogo-/>. [cit. 2025-04-12].

⁷ Arkadij Strugatský v nekrologu na Tarkovského píše, že jeden z distributorů nahlas označil film za nesmysl na soukromé cenzurované demonstraci, načež většina distributorů opustila místnost. Záleželo na těchto lidech, kolik kopií filmu bude uděláno. Výsledkem tohoto promítání bylo vydání jen 196 kopií filmu pro čtvrt miliardy sovětských diváků. Arkadij píše, že i když v Moskvě byly jen tři kopie, dva miliony diváků zhlédly *Stalkera* za první dva měsíce projekce v Moskvě. Plný text nekrologu byl vytištěn v periodiku *Ohýnek* (rusky *Огонёк*) v 1978. Viz BORISOV, Vladimir. *Spisovatelé sci-fi bratři Strugačtí:*

o nejlepším filmu ve vlastní kariéře.⁸ Film *Stalker* se považuje za jeden z nejdůležitějších filmů v dějinách sovětské filmové fantastiky z několika důvodů. Za prvé, film natočil favorit intelektuálů a držitel prestižních mezinárodních cen, mezinárodně uznávaný režisér s pověstí vynalézavého a subtilního umělce. Za druhé, film je určen pro dospělé a přemýšlivé diváky, existuje v protikladu k masové kinematografii a bez nálepky „pro děti a mládež“. A konečně, na rozdíl od Tarkovského *Solarisu*, který vznikl na základě stejnojmenného zahraničního románu, *Stalker* vychází z románu a scénáře bratrů Strugackých, nejvlivnějších sovětských sci-fi spisovatelů druhé poloviny 20. století.

1.1 Strugačtí a jejich přínos pro fantastickou literaturu

Příspěvek bratrů Strugackých do světové fantastické literatury je unikátní. Jenom několik úspěšných spisovatelských dvojic se zapsalo do dějiny světové literatury (např. bratři Grimmové, Anne a Serge Golonové, bratři Goncourt), avšak žádná z nich se neskládá z lidí z různých oborů (Boris Strugackij byl astronom a programátor; Arkadij Strugackij byl lingvista a překladatel z japonštiny). Arkadij a Boris měli různé profese a byl mezi nimi věkový rozdíl, ale psali spolu a spolu vytvořili vlastní spisovatelský styl, který se vyznačuje propojením exaktní vědy, filozofie a religie. I když díla Strugackých jsou ovlivněná výtvoři zahraničních spisovatelů (v dětství bratři četli Jacka Londona a Alexandra Dumase, v dospělosti – Franze Kafku a Stanislava Lema, Ernesta Hemingwaye a Karla Čapka⁹), ale nemáme zájem je srovnávat s jejich kolegy. Tvůrčí vesmír bratrů není lehce přístupný pro globálního čtenáře, protože je úzce propojen s realitami života v Sovětském svazu. Jejich texty (především, dialogy) je těžké přeložit i do slovanských jazyků, jako je čeština, což samozřejmě omezuje čtenářovo pochopení literární kvality děl.

Podle Yvonne Howellové jsou opusy Arkadije a Borise Strugackých výjimečné i tím, že s jejich pomocí můžeme prozkoumat rozvoj žánru ruské fantastiky a sci-fi v sovětské době. Texty bratrů jsou rovněž užitečné jako historické svědectví, protože přesně ukazují proměny v sovětském *Zeitgeist(u)* (česky „duch doby“)¹⁰. Když se hlavní hrdina románu *Piknik u cesty* bratrů Strugackých Redrick Schuhart ocitl před magickou

Knihy: Jak jsem ho znal [Фантасты братья Стругацкие: Книги: Каким я его знал] [online]. Dostupné z: <https://www.rusf.ru/abs/books/publ28.htm> [cit. 4. 1. 2025].

⁸ TARKOVSKIJ, A. A. a SEČKAŘ, M. *Deník: 1970-1986*. Brno: Větrné mlýny, 1997, s. 201. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:6a4b0c60-47b7-11e7-80b4-001018b5eb5c>.

⁹ Bratři pojmenovali tyto spisovatele v jednom rozhovoru jako své učitele. Zejména je vidět Kafkův vliv v románu *Les. Viz. USOV, Dmitrij a VATOLIN, Alexandr. Spisovatelé sci-fi bratři Strugačtí: Skupina Ludenové – Sborník publicistiky Strugačkých* [Фантасты братья Стругацкие: Группа „Людены“ – Сборник публицистики Стругацких] [online]. Dostupné z: <https://www.rusf.ru/abs/ludeni/publ-all.htm> [cit. 4. 1. 2025].

¹⁰ HOWELL, Y. *Apocalyptic realism: The science fiction of Arkady and Boris Strugatsky*. Berlin: P. Lang, 1994.

koulí, zakřičel na ni: „ŠTĚSTÍ PRO VŠECHNY, ZADARMO A NIKDO AŽ NEODEJDE S PRÁZDNOU.“¹¹ Ovšem těmito slovy „štěstí zdarma pro všechny“ můžeme popsat atmosféru plnou nadějí, optimismu a náladu veřejnosti v období *Chruščovova tání*¹², které ale netrvalo dlouho, přesto zanechalo svou stopu i v literatuře. Po dlouhých a krvavých letech stalinismu zasáhl závan větru liberalizace Sovětský svaz a v literatuře se znovu objevily utopické tendence ze začátku století. První povídka bratrů *Izвне* (*From Without*, 1958) je svou stylistikou podobná románu Andreje Romanova *Rudá hvězda* (1908) nebo povídce Andreje Platonova *Lunnaja bomba* (*Lunar bomb*, 1926) – dílům, jak říká polský literární vědec Wojciech Kajtoch, „julesverneovského“ typu technické fantastiky¹³, jejichž děj zahrnuje vesmírná dobrodružství a zobrazení budoucí ideální komunistické společnosti. Raná tvorba Strugackých (podle různých odhadů lze ranou etapou nazvat díla před rokem 1964) existuje v kontextu společnosti plné naděje, když před dvěma roky Sovětský svaz úspěšně odpálil Sputnik, první satelit do oběžné dráhy Země, kdežto v pozdní tvorbě se projevují dystopické rysy. S proměnou paradigmatu se čtenář setkává už v cyklu *Poledne, XXII. století* s rozčarováním a kolapsem idejí, což byl důsledek začátku období stagnace v SSSR. Spisovatelé se tak začali pokoušet zobrazovat perfektní progresivní socialistický svět v povídce *Dalekaija raduga* (česky *Vzdálená duha*, 1962). Další díla, například *Odsouzené město* a *Kulhavý osud*, můžeme charakterizovat jako chmurná a apokalyptická. V těchto dílech se děj odehrává na pozadí totalitního režimu, který velmi připomíná sovětský, a je jím ovlivněn.

Dnes můžeme s jistotou tvrdit, že tvůrčí tandem bratrů Strugackých si zasloužil získat širší popularitu než jejich ruští kolegové. Dokonce i Stanislav Lem ve svém rozhovoru z Peymanem Esmaeilim tvrdí, že závidí bratrům, protože když četl *Piknik u cesty*, pomyslel si – „musel jsem [Lem] to napsat já“¹⁴. Ačkoliv Sovětský svaz nebyl přátelským prostředím pro talentované a myslící lidi, natož pro spisovatele, a díla bratrů byla hrubě censurovaná, knihy se dostaly k čtenářům v limitovaném počtu. Některá díla byla psána do šuplíku, například jako již zmíněné *Odsouzené město*, a to bez naděje, že uvidí svět. Mít knihy Strugackých ve své knihovně znamenalo patřit k intelektuální vrstvě. To však neznamená, že tvorba ABS (zkratka pro Arkadije a Borise Strugacké, jak bratry nazývali fanoušci) byla šířena pouze mezi profesionální a akademickou elitou sovětské společnosti – mnozí z jejich příslušníků totiž dosáhli svých postavení spíše loajalitou a souhlasem s oficiální „pravdou“ komunistické strany. Dílo Strugackých si nacházelo čtenáře také mezi širší veřejností, která usilovala o intelektuální,

¹¹ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 155. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹² *Chruščovovo tání, období tání* nebo jen *tání* označuje období v dějinách Sovětského svazu po Stalinově smrti, které trvalo od poloviny padesátých let do poloviny let šedesátých 20. století. Ve vnitropolitickém životě Sovětského svazu došlo k určitému uvolnění a oslabení totalitní moci.

¹³ KAJTOCH, W. *Bracia Strugaccy. Wydanie drugie, uzupełnione*. Stawiguda: Solaris, 2016, s. 570.

¹⁴ LEM, Stanisław. *Interviews* [online]. Dostupné z: <https://english.lem.pl/home/reading/interviews> [cit. 4. 1. 2025].

etický a kulturní rozvoj. Nicméně není divu, že nejoddanějšími fanoušky byli vědci a lidé technických oborů.

Vliv autorů se na formování ruské a světové fantastiky a sci-fi neomezuje na jejich knihy. Boris Strugacký aktivně mentoroval workshopy psaní pro začínající mladé spisovatele v letech 1974–2012 a jeho semináři prošla značná část spisovatelů fantastiky Petrohradu. Spousta filmů pochází z klíčových témat a obrazů, se kterými jsme se poprvé setkali u Strugackých. Podle názoru existujícího na poli veřejné diskuse (a tento názor zastává Boris Strugacký), James Cameron se inspiroval dílem *Les* (jako u Strugackých Cameronovi domorodci Navi bydlí v myslícím lese na planetě Pandora¹⁵), ačkoliv to sám režisér popírá. Strugačtí se také oddávali kinu, psali scénáře ke svým vlastním dílům (například *Hotel U mrtvého alpinisty*, režisér G. Kromanov, 1979) a vytvářeli originální (například *Dopisy mrtvého člověka*¹⁶, režisér Konstantin Lopušanský, 1986).

Adaptace Strugackých vycházely jak doma (nejznámější je *Stalker* A. Tarkovského), tak i na obrazovkách v jiných zemích (*Je těžké být bohem*, režisér Petr Fleischmann, 1989; *Čaroději*, režisér Konstantin Bromberg, 1981; *Nesmluvená setkání*, režisér Irena Pavlásková). Strugacké neminul ani průmysl počítačových her. Kromě velmi známé „střílečky“ *S.T.A.L.K.E.R* od ukrajinských vývojářů existují i jiné úspěšné projekty jako *Galactic Assault: Prisoner of Power* (hra v žánru tahové strategie) a *Je těžké být bohem* (RPG hra). Spisovatelé po sobě zanechali své stopy nejen v kultuře, ale i v jazyku. Díky Strugackým se ruština obohatila alespoň o dvě slova – stalker a luden. Neologismus „stalker“ autoři stvořili na základě anglického slovesa „to stalk“¹⁷ pomocí transliterace¹⁸, avšak má jiný význam. V povídce *Piknik u cesty* je „stalker“ ten, kdo je nadšen hledáním a průzkumem málo známých, často život ohrožujících míst a kdo je průvodcem po nich. Dnes je „stalkerství“ subkulturou a stalkery jsou ti, kteří se vkrádají do opuštěných budov, osad, měst (zvláště atraktivní pro stalkery se stal Černobyl). Na rozdíl od prvního slova, druhé se používá zřídka. V cyklu *Poledne, XXII. století* se nadlidská rasa nazývá „Liden“. Lidenové se rodí jako lidé, ale od narození mají skryté duševní schopnosti. Ve skutečnosti jsou „Lidenové“¹⁹ názvem skupiny nadšenců, která zkoumá práci Arkadije a Borise Strugackých.

¹⁵ Je zmíněna u Strugackých mnohem dříve v cyklu *Poledne, XXII. století*.

¹⁶ Překlad můj, originální název *Письма мёртвого человека*.

¹⁷ V angličtině znamená „pronásledovat“ (nelegálně, např. pronásledovat dívku, tudíž „stalker“ – pronásledovatel).

¹⁸ STRUGACKIJ, B. *Komentáře k prožitému* [Комментарии к пройденному]. Moskva: AST, 2003, s. 94–95.

¹⁹ Nebo „Lidenové“ jak přeložil Konstantin Šindelář ve vydání *Piknik u cesty* od nakladatelství Triton v roce 2021.

1.2 Charakteristické rysy fikčních světů bratrů Strugackých

Darko Suvin, kanadský literární kritik, specializující se na sovětskou a východoevropskou sci-fi, se domnívá, že „práce Strugackých byla jádrem sovětského SF”.²⁰ Bratři Strugačtí začali svou spisovatelskou kariéru v roce 1950 a ihned získali na rozdíl od svých západních kolegů popularitu nejen uvnitř sci-fi žánru, ale i na velké literární scéně. Úspěch bratrů jistě hodně souvisí i s výběrem žánru. Časově můžeme zařadit tvorbu bratrů do „zlaté éry“ sci-fi (období zhruba od konce 30. do 50. let 20. století²¹), jejímiž nejdůležitějšími událostmi jsou publikace povídky Isaaca Azimova *Příchod noci* a založení ceny Hugo v roce 1953. Adam Roberts popisuje sci-fi literaturu tohoto období jako „hard SF, lineární vyprávění, hrdinové řešící problémy nebo čelící hrozbám ve vesmírně-operativním nebo technologicko-dobrodružném duchu”²², ale tvorba ABS se výrazně liší od této definice.

Za prvé, pokud se podíváme na rozvoj tvorby celkově, uvidíme, že ve svých dílech autoři věnovali značnou pozornost svým postavám a na druhém místě pro ně byla „vědecká atmosféra“ románů. Bez veškerých podmínek raná díla Strugackých patří do řady klasické *hard science fiction*²³ literatury (například, *Planeta nachových mračen* – povídka o expedici sovětských lidí na konci 20. století na planetu Venuši; hrdinové řeší problémy v kosmickém prostoru a obětují se ve jménu úspěšné kolonizace). Přesto se ve svých vyzrálých opusech bratři soustředili na sociální problematiku a na zobrazování spekulativních společností a vztahů mezi postavami (například *Odsouzené město* je spíše filosofickým románem, důraz není kladen na experiment, který je zápletkou, ale na psychologickou evoluci hlavního hrdiny). Pozdní díla bratrů, i když mají „hard“ prvky, spadají do kategorie *soft science fiction*.²⁴

Za druhé, unikátním rysem fikčních světů Strugackých je jejich způsob časové výstavby: příběh se často rozkládá na mikroprostředí a mikroúrovně. Například ve větším prostředí Harmontu se nachází Zóna (Harmont obklopuje Zónu). Mikroúrovně se

²⁰ SUVIN, D. *Parables of freedom and narrative logics: Positions and Presuppositions*²⁰ Nebo „Lidenové“ jak přeložil Konstantin Šindelář ve vydání *Piknik u cesty* od nakladatelství Triton v roce 2021. *ositions in Science Fiction and Utopianism*. Lausanne: Peter Lang Limited, 2021., s. 239.

²¹ SCITHERS, G. H. a SCHWEITZER, D. *SF Encyclopedia The Science Fiction Encyclopedia*. Online. *BioSCIENCE*. 1981, 31(1), 76. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1308204>.

²² ROBERTS, A. *The history of science fiction*. London: Palgrave Macmillan UK, 2006, s. 287. Dostupné z: <https://doi.org/10.1057/9780230554658>.

²³ *Hard science fiction* je subžánr sci-fi literatury, který se vyznačuje zaměřením na „hard science“ jako jsou fyzika, astronomie, matematika, chemie, kybernetika. Hard sci-fi nemusí detailně zkoumat reálnou vědu, ale měla by respektovat vědecký přístup a poskytovat logická a přirozená vysvětlení událostí a jevů místo nadpřirozených či transcendentálních interpretací. Více CLUTE, John; NICHOLLS, Peter a STABLEFORD, Brian M. *The encyclopedia of science fiction*. London: Orbit Books, 1999. s. 1018.

²⁴ *Soft science fiction* je subžánr sci-fi literatury, který se vyznačuje zaměřením na „soft science“ jako jsou biologie, psychologie, sociologie, nebo se vůbec na vědu nezaměřuje, ale zdůrazňuje lidské pocity. Více CLUTE, John; NICHOLLS, Peter a STABLEFORD, Brian M. *The encyclopedia of science fiction*. London: Orbit Books, 1999.

objevují v časové výstavbě: hlavní osa příběhu se rozkládá na několik odboček a vložených prvků. Jako příklad můžou posloužit Redrickovy vzpomínky na rodinu a rozhovor s doktorem Pillmanem, předbíhající původní děj románu.

Typ vyprávění, který autoři nejčastěji využívají, můžeme popsat jako *nelineární* nebo *anachronie*. Gerarde Genett definuje pojem anachronie jako „různé typy nesouladu mezi dvěma uspořádáními příběhu a vyprávění“²⁵. Anachronie se objevuje při čtenářově interpretační činnosti, když srovnává chronologickou posloupnost událostí s pořadím událostí, jak jsou v textu příběhu podány. Konkrétním případem anachronie je fragmentace vyprávění. Fragmentární vyprávění se znovu objevilo a značně se rozšířilo na konci 19. – začátku 20. století jako reakce umění modernismu na nejasnost a neurčitost doby – jednotlivci museli skládat dohromady celkové pochopení života pomocí interpretace nespojených a nepochopitelných faktů a událostí. Jinými slovy, fragmentární vyprávění je narativní strategií, která představuje události příběhu v nelineárním pořadí, často s použitím nespojitých scén, různých perspektiv a množstvím časových linií.²⁶ Například v románu *Brouk v mraveništi* existují kromě generální linie Maxima Krammerera i úryvky vložených textů od jiných vypravěčů (zprávy Lva Abalkina; fragment *Tajemství identity Lva Abalkina*, jehož domnělým autorem je Exelenz; text radiogramu). Narativní čas vyprávění u Strugackých také nelze označit za lineární, ale spíše za přerušovaný (*diskontinuita*). Autoři se často uchylují k různým technikám „diskontinuity“, jako jsou *elipsa* (čas příběhu ubíhá, ale vyprávění ho zcela vynechává) a *shrnutí* (čas na vyprávění je zkrácený, dlouhé úseky jsou shrnuty stručně).²⁷ V již zmíněném románu *Brouk v mraveništi* se děj odehrává dvacet let po událostech z knihy *Obydlený ostrov* a čtenář o tom ví, protože Maxim v jedné z kapitol říká, že je mu 45 let. Fragmentární charakter vyprávění bratrů spíše přitahoval, než odvracel fanoušky, kteří se zabývali tím, že sestavovali chronologii cyklu *Poledne*.

Za třetí, Strugačtí se neomezují jen na podání událostí textu v „technologicko-dobrodružném duchu“, ale i překračují hranice sci-fi žánru. Podle kánonu je sci-fi žánrem, který se obvykle prolíná s jinými populárními žánry, jako jsou detektivka, krimi román a dobrodružný/historický román, a ukazuje čtenářům netypické postavy v cizím prostředí. Postavy jsou vedeny napjatým syžetem a existují v rámci podmínek, stanovených žánrem. Nejčastěji představuje takové podmínky souhrn konfliktů a zápletek: konfrontace mezi lidskými a mimozemskými formami života, konflikt mezi lidskými hodnotami a technologickým pokrokem, konfrontace minulých a budoucích společností.²⁸ Ve tvorbě Strugackých samozřejmě najdeme tyto konvenční rysy žánru, zejména v prvních románech, avšak vyznačujeme stopy jiných literárních směrů, jež

²⁵ GENETTE, G. *Narrative discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980, s. 36.

²⁶ KRAUTH, N. *Fragmented narratives: Minding the textual gap*. Online. TEXT. 2019, 23(2), s. 6. Dostupné z: <https://doi.org/10.52086/001c.18601>. [cit. 2025-04-14].

²⁷ GENETTE, G. *Narrative discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980, s. 86–122.

²⁸ HOWELL, Y. *Apocalyptic realism: The science fiction of Arkady and Boris Strugatsky*. Berlin: P. Lang, 1994, s. 4–5.

autoři zanechali. Literární vědci zabývající se zkoumáním opusů Strugackých stanovují prolínání žánru sci-fi s jinými, méně populárními žánry (například žánr apokalyptické literatury, žánr pohádky).

Yvonne Howellová, profesorka ruských a globálních studií na Richmondské univerzitě nabízí pojem „apokalyptický realismus“, který využívá pro vyznačení unikátní hodnoty děl Strugackých a jejich odlišnosti od západních kolegů. Ve své knize *Apokalyptický realismus* nazývá profesorka původ tvorby bratrů za „stříbrný věk“ ruské literatury (míjející sovětskou epochu „socialistického realismu“) a její biblické (jinak řečeno – eschatologické) motivy a objasňuje její výjimečnost a širokou popularitu tím, že ve svých knihách „přehodnocují filozofické, náboženské a kulturní dědictví ruské moderny“²⁹. Do jisté míry lze romány bratrů Strugackých interpretovat způsobem mysticko-náboženské interpretace (zejména v pozdní tvorbě, což můžeme objasnit proměnou v paradigmatu myšlení sovětského člověka: od záblesku nadějí, inspirovaný vědeckým pokrokem doby, do jeho ztráty, stagnace a hledání smyslu), avšak nemůžeme tuto interpretaci považovat za centrální a tím vyloučit sci-fi elementy a interpretace, které jsou typické pro tento diskurz (např. dichotomie mimozemšťani/lidi v *Pikniku u cesty*).³⁰

Americký redaktor a kritik Istvan Csicsery-Ronay zařazuje literární umění Strugackých do „pohádkového paradigmatu“. Csicsery-Ronay tvrdí, že Strugačtí představují čtenářům vlastní interpretaci pohádky, totiž „převrácenou pohádku“ (v originálu „inverted fairy-tale“). Tak i když se v dílech bratrů ukazují typické pohádkové rysy (motiv překonávání překážek jako základ syžetu, magičtí pomocníci nebo přímo pohádkové postavy, jako je například v *Pohádce o Trojce*, a morální dichotomie), autoři mění klasickou konstrukci tropů. Na rozdíl od tradičních pohádek s jasným rozuzlením příběhů Strugačtí často zpochybňují optimistickou jednoduchost žánru. Jejich pohádky se vyznačují nejednoznačností a představují morálně složité světy, kde jsou šťastné konce vzácné nebo nejisté. Hrdinové už nevybírají mezi dobrem a zlem, ale mezi „blahem a větším blahem“³¹ ve futuristickém nebo mimozemském kontextu. Věda (nebo jinak řečeno – vědecký element v dílech) „stala se historickým nositelem nového pohádkového paradigmatu, které bylo realističtější motivované než to staré (protože zločinci nikdy nejsou absolutně zlí a šťastné konce nejsou absolutně šťastné), ale mělo

²⁹ HOWELL, Y. *Apocalyptic realism: The science fiction of Arkady and Boris Strugatsky*. Berlin: P. Lang, 1994, překlad – můj

³⁰ VÍC GOMEL, E. *Escape from Science Fiction*. Online. *Science Fiction Studies*. 1995, 22(3), 439–444. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/4240462>. [cit. 2025-04-14].

³¹ SUVIN, D. *Parables of freedom and narrative logics: Positions and Presuppositions*³¹ Nebo „Lidenové“ jak přeložil Konstantin Šindelář ve vydání *Piknik u cesty* od nakladatelství Triton v roce 2021. s. 229, překlad můj. Anglicky: „This first Strugatsky cycle is still fairly idyllic. Except for the occasional egotistic and capitalist survivals, conflicts take place – as they formulated it – „between the good and the better,” that is, within absolute and generally accepted ethics“.

stejnou strukturu”³². Avšak odvážíme se předpokládat, že i pokud *masterplot*³³ of *quest*³⁴ je nejčastěji strukturním základem pohádky, není ale unikátním rysem pohádkového narativu a můžeme podobnou strukturu najít v jiných příbězích. Tak se *masterplot of quest* uplatňuje napříč různými žánry od epické literatury (Homerova *Odysea*, *Beowulf*) k hororu (A. Stocker, dílo *Dracula*, Josh Malerman – dílo *Bird box*³⁵). Kromě toho Vladimir Propp, na kterého hodně odkazuje Csicsrey-Ronay v *Morfologii lidové pohádky* píše, že strukturní elementy pohádky, které odhaluje, můžeme použít i při analýze textů jiných literárních forem.³⁶

Bratři Strugačtí jsou výjimeční autoři, jejichž romány vykazují znaky různých literárních žánrů: sci-fi, pohádkové, apokalyptické. Jejich díla lze mimo jiné interpretovat také jako postapokalyptická. Literární věda dlouho nahlížela postapokalyptickou literaturu jako subžánr science fiction, teprve v posledních letech se však začínají objevovat studie, které postapokalyptickou fikci vymezují jako samostatný žánr. Profesorka Heather J. Hicks definuje tento žánr jako „materiál, který zobrazuje něco, co by se dalo nazvat „globalizovaným úpadkem“³⁷. I když konec světa nenastal v žádném díle Strugackých, jsou tam náznaky postapokalyptických elementů: zničené či degradované společnosti (*Piknik u cesty*, a *Les*), technologie, které se vymkly kontrole (*Far Rainbow* a *Obydlený ostrov*), obraz lidí žijících v izolaci a úpadku (*Odsouzené město*), téma mutací a deformací přírody (*Piknik u cesty*). Považuji právě *Piknik u cesty* za původní dílo ruské postapokalyptické fikce, o čem ještě budu psát v dalších kapitolách.

Stojí také za zmínku i specifická atmosféra děl bratrů Strugackých. Nezávisle na tom, kde a kdy se odehrává děj, čtenář rozeznává velmi známý sovětský *Zeitgeist*. Ve svých opusech autoři napodobili náladu, kterou tvořil každodenní život v Sovětském svazu: banální, nedokonalý, byrokratický a duchovně chudý život. Tento zvláštní rys prózy ABS Yvonne Howell nazývá „osou bytu“³⁸ („axis of byt“) a vysvětluje to takto: *Byt* je nepřeložitelný ruský termín, který zhruba znamená nudnou, rutinní, beznadějnou marnost, která je součástí fyzické reality každodenního života. Dlouhé fronty jsou

³² CSICERY-RONAY, I. *Towards the Last Fairy Tale: The Fairy-Tale Paradigm in the Strugatskys' Science Fiction 1963–72*. Online. Boston: Academic Studies Press, 2019, s. 5. Dostupné z: <https://doi.org/10.1515/9781618117243-012>. [cit. 2025-04-14].

³³ Podle P. Abbota, „existují příběhy, které si vyprávíme stále dokola v nesčetných podobách a které se životně spojují s našimi nejhlubšími hodnotami, přáními a obavami“ a takové příběhy nazýváme *masterplots*. Více ABBOTT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative* [online]. Cambridge: Cambridge University Press, 2008 [cit. 4. 1. 2025]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1017/cbo9780511816932>. s.42

³⁴ Ronald Tobias ve své knize *20 Master Plots And How To Build Them* objevuje *masterplot of quest* jako zápletku, když „je pátrání hlavního hrdiny po osobě, místě nebo věci, hmotné či nehmotné“. Více TOBIAS, Ronald B., *20 Master Plots and How to Build Them* (Cincinnati: Writer's Digest Books, 1993), s. 60.

³⁵ Česky *Ptáci krabička*

³⁶ PROPP, V. I. *Morphology of the folktale: Second Edition*. Texas: University of Texas Press, 1968.

³⁷ HICKS, H. *The Post-Apocalyptic novel in the Twenty-First century: Modernity beyond Salvage*. New York: Springer, 2016, s. 7.

³⁸ Od rus. *быт*, co znamená česky *každodenní život*.

součástí *bytu*. Jednoduché přístroje, které nefungují, jsou součástí *bytu*. Partie barviva v nepříjemné, ošklivé sytě oranžové barvě, která určuje barvu všech dostupných záclon a čalounění po dobu pěti let, je součástí *bytu*. Je zřejmé, že velká část ironie Strugackých míří na žalostný stav „nového tisíciletí“³⁹. K atmosféře sovětského života značně přispívá mluvní chování postav. Jejich řeč je plná manýrismů a dialektismů; je záměrně moderní a hovorová. Z hlediska stylistiky mluvní projev postav čtenářům spíše připomíná sovětský lidový jazyk než řeč, která byla zformovaná v mimozemské kultuře ve vzdálené budoucnosti.

1.3 Andrej Tarkovskij a jeho přínos pro filmové umění

Tři dny po narození Andreje Tarkovského, 4. dubna 1932, jeho otec Arsenij zaznamenal do deníku, který si vedl se svou manželkou Marií: „[...] narodil se syn... [...]. Oči má tmavé, světle šedomodré, modrošedé, šedozelené, úzké; vypadá jako Tatar a rys. Kouká rozzlobeně“^{40,41}. Stejně jako množství jiných rodin v pozdní Ruské říši a pak v Sovětském svazu přežila rodina režiséra Andreje Tarkovského hodně útrap. Jeho dědeček Alexander byl básníkem a členem revoluční strany *Народная Воля* (*Narodnaja Volya*) a za své liberální názory strávil většinu života ve vězení a ve vyhnanství. Andrejův otec, též básník a tlumočník, přišel o nohu během druhé světové války. Jeho matka Marie po rozvodu s Arsenijem sama vychovávala Andreje a jeho sestru Marinu. Sám Andrej Tarkovskij zemřel na rakovinu v nuceném exilu v Paříži 29. prosince 1986.

Ačkoli měl Andrej Tarkovskij složitý a rozporuplný vztah se sovětskou vládou, jeho životní dráha byla výjimečná. Navzdory silné konkurenci – na patnáct míst se hlásilo pět set uchazečů – se mu podařilo uspět při přijetí na Vsesvazový státní institut kinematografie. Historické okolnosti se vyvinuly ve prospěch Andreje, protože léta jeho studia a rané tvorby spadaly do období Chruščovovského tání. Výsledkem liberalizace bylo obrození sovětského filmového průmyslu: začalo se natáčet a vydávat více filmů, z nichž některé získaly mezinárodní uznání. Krátce po převzetí Zlatého lva v Benátkách byl za svůj debut *Ivanovo dětství* Tarkovskij na Západě okamžitě uznán jako významný režisér. Když francouzský filozof a spisovatel Jean-Paul Sartre napsal dopis Mariu Alicatovi, editorovi italského časopisu *L'Unità*, aby obhájil Tarkovského debut, jenž se stal terčem kritiky tohoto periodika, označuje *Ivanovo dětství* za „jeden z

³⁹ Překlad můj. HOWELL, Y. *Apocalyptic realism: The science fiction of Arkady and Boris Strugatsky*. Berlin: P. Lang, 1994, s. 18.

⁴⁰ TARKOVSKAJA, M. A. *O Tarkovském: vzpomínky ve dvou knihách* [*О Тарковском: воспоминания в двух книгах*]. Moskva: Dedalus, 2002, s. 17.

⁴¹ Můj překlad, rusky: „[...] родился сын [...]. Глаза темные, серовато-голубые, синевато-серые, серовато-зеленые, узкие; похож на татарчонка и на рысь. Смотрит сердито“.

nejkrásnějších filmů, které jsem měl tu čest v posledních letech vidět“⁴². Andrej Tarkovskij byl uznáván řadou významných režisérů včetně Ingmara Bergmana, Victora Ericheho, Terryho Gilliama, Petera Greenawaye, Krzysztofa Kieślowského a Larse von Triera. V roce 1982 zařadili kritici časopisu *Sight and Sound* ve své anketě o deset nejlepších filmů všech dob Tarkovského druhý celovečerní snímek *Andrej Rublev* na druhé místo. Tento výsledek byl mimořádný, protože film byl ve Spojeném království uveden teprve v roce 1973, což z něj činilo nejmladší titul v žebříčku.⁴³

Kromě Tarkovského, který celkově získal 12 různých mezinárodních cen, i jiní režiséři dosáhli úspěchu na Západě, například Michail Kalatazov, Larissa Shepitková, Andrej Mikhalkov-Konchalovský, Sergej Parajanov. Avšak ve srovnání se svými kolegy, zejména s Parajanovem, který byl zavřen do vězení dvakrát, měl Andrej Tarkovskij poměrně širší svobodu. Například i když nebyl členem komunistické strany, bylo mu dovoleno odjíždět do zahraničí na delší dobu. V 70. letech často cestoval, pravidelně navštěvoval filmové festivaly a občas působil i jako člen poroty – například v roce 1972 v Locarnu, kde zastával roli předsedy. Pět ze sedmi Tarkovského celovečerních filmů režisér natočil v Sovětském svazu. Pokud byl apolitickým člověkem, jeho díla nepřiváděla sovětskou propagandu na obrazovky.

Přestože byl Andrej Tarkovskij světově uznávaným *auteurem*⁴⁴, měl alespoň tu výsadu, že se do jeho natáčení Mosfilm⁴⁵ ani Goskino⁴⁶ nevměšovaly. Ovšem režisér měl problémy s vydáním filmů převážně proto, že ten proces byl velmi komplikovaný. Projekt se nejprve postoupí redaktorovi scénaristického oddělení studia, který ho před posunutím do vyšší hierarchie zkontroluje. Nakonec se scénář dostane na stůl šéfa studia. Šéf studia však nemůže dát filmu zelenou, dokud se celý proces v Goskinu nezopakuje. Většina Tarkovského filmů byla v Sovětském svazu zařazena do druhé distribuční kategorie⁴⁷ (s výjimkou *Solarisu*), což znamenalo, že se k širokému publiku prakticky nedostaly. Režisér musel dlouhá léta zoufale trvat na svém, žebrat o nové projekty, a proto často zůstával bez finančních prostředků, bez zaměstnání, a dokonce i bez střechy nad hlavou, o čemž si pravidelně píše do deníku:

⁴² STRONDS, T. *Sartre and Tarkovsky*. Online. In: Nostalghia. 19. 9. 2009. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20090919024923/http://people.ualgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTo-pics/Sartre.html>. [cit. 2025-04-06].

⁴³ MARTIN, S. *Andrei Tarkovsky*. Chicago: Pocket Essentials, 2011, s. 13.

⁴⁴ *Auteur* (franc. *auteur* – autor) je označení pro umělce s výrazným osobitým přístupem, nejčastěji filmového režiséra, jehož tvůrčí kontrola nad filmem je natolik rozsáhlá a osobní, že je považován za „autora“ díla. Tento přístup se zpravidla projevuje jedinečným stylem nebo konzistentním tematickým zaměřením.

⁴⁵ Mosfilm (rusky Мосфильм) je ruské filmové studio.

⁴⁶ Goskino SSSR (rusky Госкино СССР) byl to ústřední státní direktivní orgán pro sovětskou filmovou produkci.

⁴⁷ Když film má první distribuční kategorii, promítal se ve velkých kinech pro širokou veřejnost.

Jak je život smutný! Jak závidím těm, kteří mohou pracovat, aniž by jim záleželo na státě! V zásadě jsou všichni svobodní, kromě lidí od divadla a od filmu (nemluví o televizi, která není umění). Také nemají žádný plat, to je pravda, ale přinejmenším mohou pracovat! Jak sprostý režim! Co udělali pro literaturu, poezii, hudbu, malířství, film...? Nic! Absolutně nic! Naopak, chtěli by je zničit: zbavili by se tak problémů.⁴⁸

Cítil hluboké rozhořčení a postupně v něm sílil dojem, že je neustále sledován. S postupem jeho kariéry v Sovětském svazu se tento pocit stále více prohluboval, až se stal jedním z klíčových důvodů, proč se rozhodl zůstat na Západě. Své rozhodnutí oznámil veřejnosti na tiskové konferenci v Miláně 10. července 1984.

Přestože Andrej Tarkovskij natočil jenom sedm snímků, stal se jedním z těch režisérů, kteří výrazně formovali světovou kinematografii. Mnoho současných filmových tvůrců považuje Tarkovského za svého učitele nebo se řadí mezi jeho obdivovatele. Nejvýznamnějším následovníkem sovětského režiséra je Dán Lars von Trier, který mistrovi dedikoval svůj *sexploitation*⁴⁹ film *Antikrist*. V interview časopisu *Time Out* na otázku novináře, proč věnoval svůj film Tarkovskému, Von Trier odpovídá: „Je to mé nejbližší náboženství – pro mě je to Bůh. A kdybych film nevěnoval Tarkovskému, všichni by říkali, že ho vykrádám. Když už kradeš, udělej z toho poctu“^{50,51}. Avšak jeho debutový film *The Element of Crime* obsahuje nejvíce odkazů na Tarkovského – vizuálně cituje *Solaris*, *Zrcadlo* a *Stalkera*. Celá jeho filmografie je však plná dalších inspirací a převzatých motivů.⁵²

Mexický režisér Carlos Reygadas uvádí film Tarkovského *Nostalgia* jako filmový zážitek, který proměnil jeho tvůrčí vnímání. Podle Reygadasa předposlední snímek Tarkovského není narativním filmem, který vypráví příběh, ale spíše vizuálním potěšením, kdy jsou divákovy emoce vyvolávány vším, co slyší, a pohybem kamery, jež zachycuje plynutí času.⁵³ Britský kritik Nagel Andrews v recenzi na první film píše, že

⁴⁸ TARKOVSKIJ, A. A. a SEČKAŘ, M. *Deník: 1970-1986*. Brno: Větrné mlýny, 1997, s. 82. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:6a4b0c60-47b7-11e7-80b4-001018b5eb5c>.

⁴⁹ *Sexploitation* film (nebo sex-exploitation film) je kategorie nezávisle produkováných, nízkorozpočtových celovečerních filmů, které jsou obecně spojovány s 60. lety a počátkem 70. let. Tyto filmy slouží především jako prostředek k zobrazování nenásilných sexuálních situací a samoučelné nahoty.

⁵⁰ JENKINS, D. *Lars Von Trier discusses Antichrist*. Online. In: *Time Out*. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20130331005612/http://www.timeout.com/london/film/lars-von-trier-discusses-antichrist-1>. [cit. 2025-04-14].

⁵¹ Můj překlad anglicky: „It's the closest I've got to a religion – to me he is God. And if I didn't dedicate the film to Tarkovsky, then everyone would say I was stealing from him. If you are stealing, then dedicate“.

⁵² ROPERT, Titouan. *Zone – Tarkovsky's Stalker*. [videoesej]. Vimeo, 2016. Dostupné z: <https://vimeo.com/185789013> [cit. 4. 1. 2025].

⁵³ IUCINEMA [@IUCinema]. Final draft: Carlos Reygadas on film. Online, video. 22. 5. 2019. Dostupné z: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=M0PHWZIV7zM>. [cit. 2025-04-14].

„*Japonsko* je nejlepší Tarkovského film, který Tarkovskij nikdy nenatočil“⁵⁴. Stejně jako i u Tarkovského ukazuje Carlos Reygadas v *Japonsku* halucinogenní krajiny v dlouhých záběrech; jako soundtrack používá hudbu Tarkovského přítele Arvo Pärta; cituje *Solaris* a *Andreje Rubleva*. Poté, co jeho film *Post Tenebras Lux* získal v roce 2012 v Cannes cenu za nejlepší režii, se Reygadas zúčastnil mezinárodního festivalu *Zerkalo* (česky Zrcadlo), pořádaného na počest Tarkovského.⁵⁵

Reygadasův krajan a kolega, který ale uspěl v Hollywoodu, také zmiňuje vliv Tarkovského na jeho tvorbu. Alejandro G. Iñárritu, první mexický režisér oceněný Oscarem za nejlepší film (*Birdman*, 2015), v rozhovoru s dalšími významnými filmovými tvůrci o současné kinematografii říká:

*Když se mě zeptáte, jaký druh scény budu mít, především si vzpomínám na scény nebo filmové momenty, u kterých ani teď úplně nerozumím, co pro mě znamenaly, ale nějak mě zasáhly a přenesly do stavu, kterému jsem nerozuměl. Přesto jsem cítil jakési vnitřní odhalení. Jako třeba Stalker od Tarkovského, který jsem nedávno sledoval se svým dítětem.*⁵⁶

Ve svém filmu *REVENANT Zmrtvýchvstání* se Iñárritu odkazuje na *Ivanovo dětství*, *Stalkera*, *Andreje Rubleva*, *Zrcadlo* a *Nostalgie*. Na rozdíl od Reygadase a Triera, kteří čerpají z Tarkovského především esteticky a tematicky, Iñárritu využívá podobné dramatické prvky – na plátně se objevují opuštěné kostely, tajemné ikony a hořící domy.⁵⁷

Otisk Tarkovského snímků si najdeme i u jiných režisérů. U Gusa Van Santa ve filmu *Gerry* znovu slyšíme hudbu Arvo Pärta. Bela Tar, maďarský režisér, napodobuje Tarkovského dlouhými záběry a zamyšlením nad lidským údělem. Tarsem Singh, indický režisér, inspiroval se Tarkovským při natáčení *Sněhurky* a podle Davida Finchera jeho film *Pád* je tím, co by se stalo, kdyby Andrej Tarkovskij natočil *Čaroděje ze země Oz*.⁵⁸ Sovětský a ruský režisér Alexander Sokurov byl Tarkovského kamarádem a věnoval mu dokumentární film *Moskevská elegie* (1987). Jiný ruský režisér na otázku

⁵⁴ Sight & Sound (inc. Monthly Film Bulletin) – November 2015. (n.d.). Dostupné z: <https://reader.exacteditions.com/issues/57835/page/53?rc=c63e19f7-da07-46fb-a26b-16ca683f6659-> [cit. 2025-04-14].

⁵⁵ ŠARAPOVA, N. Andrej Plachov: „Ani jsem netušil, že Reygadas dostane cenu za nejlepší režii“ [Андрей Плахов: Я и не подозревал, что Рейгадасу дадут приз за лучшую режиссуру Online. In: OpenSpace. 4. 6. 2012. Dostupné z: <https://os.colta.ru/cinema/events/details/37528/>. [cit. 2025-04-12].

⁵⁶ THE HOLLYWOOD REPORTER [@hollywoodreporter]. *Quentin Tarantino, Ridley Scott, Danny Boyle, & More Directors on THR's Roundtables I Oscars 2016*. Online, video. 5. 1. 2016. [00:13:40 - 00:14:32]. Dostupné z: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=SQ7qKKQrSBY>. [cit. 2025-04-12].

⁵⁷ ALTUG KORBEB [@altugkorbek7652]. *The Revenant & Tarkovsky*. Online, video. 4. 4. 2016. Dostupné z: YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=Vd7W_hlg7go. [cit. 2025-04-14].

⁵⁸ MONGALE, M. *Tarsem Singh and the art of the blockbuster*. Online. In: Film School Rejects. 8. 7. 2015. Dostupné z: <https://filmschoolrejects.com/tarsem-singh-and-the-art-of-the-blockbuster-376aee41dbc1/>. [cit. 2025-04-14].

novináře ohledně svého vztahu k Tarkovskému odpovídá: „Být ruským režisérem a necítit Tarkovského vliv je nemožné.“⁵⁹

Tarkovskij se sice glasnosti nedožil, ale správně předpověděl, že po smrti bude ve své rodné zemi znovu uznán. Jeho rehabilitace přišla v roce 1987 rozsáhlou retrospektivou v Domě kina. Rok nato se veřejnosti poprvé představil původní, nezkrácený sestřih *Andreje Rubleva*. V roce 1989 vznikla Pamětní cena Andreje Tarkovského, jejímž prvním nositelem se stal významný animátor Jurij Norštin. Nejvyšší sovětské vyznamenání, Leninovu cenu, Tarkovskij obdržel in memoriam v dubnu 1990.⁶⁰ Již zmíněný mezinárodní festival *Zrcadlo* se v Rusku koná každoročně od roku 2007. Festival se stal premiérovou platformou pro současnou autorskou kinematografii. V Ivanovu (místo konání festivalu) byl například poprvé uveden film *Paraziti* (Pon Joon-ho, 2019).⁶¹

1.4 Tarkovskij a jeho filmový jazyk

Švédský režisér Ingmar Bergman, který je všeobecně považován za jednoho z největších a nejvlivnějších filmových režisérů,⁶² zmiňuje Tarkovského ve své autobiografii jako mimořádného režiséra, protože jeho film „není dokument, je to sen. To je důvod, proč je Tarkovskij největší ze všech. Pohybuje se s takovou přirozeností v prostorách snů. Nic nevysvětluje. Co by měl vysvětlovat? Je divákem, který je schopen realizovat své vize v tom nejobtížnějším, ale svým způsobem nejpovolanejším médiu“^{63,64}. Na rozdíl od různých kritiků a filmařů sám Andrej Tarkovskij o sobě nikdy nemluvil jako o géniovi. Naopak, píše, že umělec „je vždy sluhou, pokoušejícím se splatit svůj dluh za zářačný dar, který dostal“⁶⁵. Ve své knize *Zapečetěný čas* režisér představuje své teoretické postřehy o kinematografii a umění, z nichž některé si podrobněji rozebereme níže.

⁵⁹ KIČIN, V. *Rozhovor s režisérem Zvjaginцевem* [Интервью с режиссером Звягинцевым]. Online. Ros-sijskaja gazeta. 2003 Dostupné z: <https://rg.ru/2003/09/03/CHernyeloshadkiVenetsii.html>. [cit. 2025-04-12].

⁶⁰ MARTIN, S. *Andrei Tarkovsky*. Chicago: Pocket Essentials, 2011, s. 21–22..

⁶¹ ZERKALO. *Zrcadlo*. Online. 2025 Dostupné z: <https://zerkalo.space/#submenu:16>. [cit. 2025-04-12]

⁶² Například Bergmana takto opakovaně nazývá britský filmový kritik Geoffrey Macnab ve své knize *Ingmar Bergman – The Life and Films of the Last Great European Director*.

⁶³ MORGAN, W. (1989). *The Magic Lantern by Ingmar Bergman*. Online. *Theology Today*. 1988, 46(1). 114–115. <https://doi.org/10.1177/004057368904600126>. [cit. 2025-04-04].

⁶⁴ Můj překlad. Originál: „When film is not a document, it is dream. That is why Tarkovsky is the greatest of them all. He moves with such naturalness in the room of dreams. He doesn't explain. What should he explain anyhow? He is a spectator, capable of staging his visions in the most unwieldy but, in a way, the most willing of media“.

⁶⁵ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009.

Již zmíněný maďarský režisér Bela Tarr má pravdu, když nazývá Tarkovského náboženským člověkem⁶⁶, jelikož jeho chápání umění a jeho smyslu spadá do religiozního vědomí. Podle Tarkovského „funkce umění není [...] vštěpovat nějaké myšlenky, podávat ideje nebo sloužit za příklad a vzor. Cílem umění je připravit člověka na smrt, zúrodnit a zkultivovat jeho duši, dát jí sílu obrátit se k dobru“⁶⁷. Autor nazývá umění a vědu způsoby poznání světa a nástroji hledání „absolutní pravdy“. Na rozdíl od vědy, kde se objev uskutečňuje prostřednictvím logického zkoumání, je umění procesem duchovní tvorby. V umění autor předává svou zkušenost vnímání světa pomocí intuitivně zvolených uměleckých obrazů, které recipient buď přijímá, nebo nepřijímá na víru. Pro vnímání umění, jak píše autor, musí člověk mít zvláštní druh duševního naladění, téměř takový, jaký mají věřící.

Obraz je pro Tarkovského jedním z klíčových pojmů, protože podle něj se film řídí poetickou logikou. Podle sovětského režiséra by posloupnost událostí ve filmu neměla být určována logicko-dramaturgickými principy, ale spíše poetickou organizací, která dílu dodává větší emocionalitu a aktivizuje diváka. Obraz musí být nejen vnitřně pravdivý, aby jej divák vnímal jako autentický na úrovni pocitů, ale také neomezený a mnohovrstevnatý, aby poskytl divákovi prostor k interpretaci.

Režisér, který hledá umělecký výraz, by se však měl vyhýbat klišé a stereotypům. Tarkovskij jako příklad uvádí vztah režisérů k mizanscéně, protože právě v mizanscéně je „zřetelně vidět suchý, formální vztah k problému vyjádření a vyjádřitelnosti“⁶⁸. Sergej Ejzenštejn⁶⁹, předchůdce Tarkovského, usiloval o vyjádření ideje, smyslu mizanscény a jejího podtextu, protože v takovém případě scéna získává hloubku a výraz. Tarkovskij naopak považuje tento přístup za primitivní. Taková vize znamená zjednodušení, které vytváří zbytečné konvence a zničí jakoby přirozenou harmonii uměleckých obrazů. Režisérský úkol spočívá v tom, aby uvedl scénu, která by odpovídala logice skutečného života a zachycovala charaktery postav a jejich psychický stav. Přičemž se mizanscéna nemusí opakovat, protože se tím proměňuje v šablonu, což ovlivňuje její pravdivost. Využití těchto šablon často pozorujeme ve filmech: například nekonečné ploty a ohrady dělící zamilované, nebo scéna rozloučení na nádraží, když jedna postava zůstává na nástupišti a druhá postava na ni mává z odjíždějícího vlaku. Stojí ale za zmínku, že pro Tarkovského je filmová kronika ideální formou kinematografie, protože představuje způsob obnovy a rekonstrukce života.

⁶⁶ FILMKOPATH [@filmkopath]. *A conversation with Bela Tarr | On Godard, Szabo, Tarkovsky | IFFK2022 | Aravindan Memorial Lecture*. Online, video. 18. 12. 2022. [00:45:32 – 00:46:08]. Dostupné z: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=RgOXzTgu0w8>. [cit. 2025-04-14].

⁶⁷ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 50.

⁶⁸ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 31. ISBN 9785931540030.

⁶⁹ Sergej Michajlovič Ejzenštejn (1896, Riga, Lotyšsko, carské Rusko – 1948, Moskva, SSSR), divadelní a filmový režisér. Autor slavného filmu *Křižník Potěmkin* (ruský *Броненосец Потёмкин*, 1925), Stávka (ruský *Стачка*, 1924) a *Alexandr Něvský* (rusky *Александр Невский*, 1938).

Dalším zásadním konceptem v *Zapečetěném času* je zachycení času. Tarkovskij píše, že s objevem kina poprvé v dějinách umění vznikl způsob „bezprostředně zapečetit čas“⁷⁰. Pomocí filmového média můžeme nejen zachytit čas na plátno, ale také jej donekonečna opakovat. Režisér přitom nepojímá „čas“ jako lineární posloupnost událostí, ale jako souhrn nahromaděných zkušeností a emocí. Podle Tarkovského právě hledání této zkušenosti a touha po jejím obohacení přivádí lidi do kina.

⁷⁰ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 66. ISBN 9785931540030.

Autor přirovnává filmového režiséra k sochařovi, jehož materiálem je čas:

Jako jiný sochař ubírá přebytečné kusy mramoru a ve svém nitru cítí rysy budoucí sochy, režisér z „hroudy času“, obsahující ohromný a nepřetržitý souhrn životních faktů, odsekává a odhazuje vše nepotřebné a nechává jen to, co se má stát součástí budoucího filmu – to, co se má projevit jako součást filmového obrazu.⁷¹

Z tohoto následně vyplývá Tarkovského teorie montáže. Andrej Tarkovskij ve svých úvahách o montáži polemizuje se Sergejem Ejzenštejnem, klíčovou osobností sovětské kinematografie a jedním z průkopníků montážní školy.⁷² Předchůdce Tarkovského považoval *pohyb a prostor* za výjimečné prvky kinematografie, které ji odlišují od divadla. Podle Ejzenštejna pohyb nevzniká pouze uvnitř samotného záběru (pohyb kamery, herců, objektů), ale také tehdy, když se pomocí montáže spojí dva statické záběry, které se při své kombinaci dostávají do konfliktu a vytvářejí nový význam. Každý následující záběr se přitom „vrství“ na dojem z předchozího, čímž vyvolává pocit prostorové hloubky vnímání, podobně jako ve stereoskopii, kde překrytí dvou rovin vytváří iluzi objemu.⁷³ Konflikt, který v montáži vzniká v souladu se záměrem režiséra, má vyvolat intelektuální a emocionální dopad na diváka. Míra nesouladu mezi jednotlivými záběry určuje intenzitu napětí, které se stává skutečným prvkem autentického rytmu.⁷⁴ Ejzenštejn věřil, že montáž je základem uměleckého filmu, a dokonce zavedl vlastní pojem – „montáž atrakcionů“, který objasňuje jeho přístup k filmové skladbě. Atrakce Sergej Ejzenštejn charakterizoval jako „jakýkoli agresivní prvek divadla, tedy jakýkoli jeho komponent, který vystavuje diváka smyslovému nebo psychologickému působení, přesně vyzkoušenému a matematicky vypočítanému tak, aby vedlo k určitým emočním otřesům u vnímajícího“^{75,76}.

Tímto způsobem lze jeho režijní metodu charakterizovat jako intelektuální a konceptuální konfrontaci obrazů, objektů a myšlenek, které mají vést k dosažení určitých emocionálních a intelektuálních efektů u diváka.

⁷¹ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 67. ISBN 9785931540030.

⁷² THOMPSON, K. a BORDWELL, D. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 127–149.

⁷³ Stojí také za zmínku, že Sergej Ejzenštejn dosahoval pocitu prostorové hloubky ve svých pracích nejen pomocí montáže, ale ještě pomocí obrácené perspektivy a pečlivě propracovaných mizanscén.

⁷⁴ EISENSTEIN, S. a LEYDA, J. *Film Form: Essays in Film Theory*. Online. Harcourt Brace, 1977, s. 48–63. Dostupné z: <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BA24220912>. [cit. 2025-04-14].

⁷⁵ EISENSTEIN, S. a GEROULD, D. *Montage of Attractions: For „Enough Stupidity in Every Wiseman. The Drama Review: TDR*. 1974, 18(1), 78. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1144865>. [cit. 2025-04-12].

⁷⁶ Můj překlad, rusky: „всякий агрессивный момент театра, т.е. всякий его элемент, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно-выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего“.

Na rozdíl od Ejzenštejna Andrej Tarkovskij upřednostňoval čas jako nejdůležitější prvek kina. Jeho koncepce montáže je v tom, spojuje záběry, které jsou již naplněny časem, a „řídí celistvý a živý organismus filmu, v jehož tepnách pulzuje čas pod různým rytmickým tlakem“⁷⁷, a zajišťuje mu tak život“⁷⁸. Tím pádem je úkolem režiséra kontrolovat tok času v záběru v okamžiku natáčení a usilovat o jeho přesné zachycení a reprodukci. Rytmus filmu u Tarkovského není určován konfliktem mezi záběry ani jejich délkou, ale stupněm napětí, které prostupuje časem uvnitř záběru. Montáž tedy neurčuje rytmus snímku a čas proudí mezi záběry navzdory montážním spojením. Divákův vjem času vzniká ve chvíli, kdy za vizuálním působením cítí „nějakou významnou pravdivost“⁷⁹, a záběr není omezen pouze na zobrazování, ale přesahuje své vlastní hranice, vstupuje do dialogu s divákovými skutečnými zkušenostmi a odkazuje na samotný život. Film by měl stejně jako i obraz prahnout po nekonečnosti významů a vždycky obsahovat víc idejí, než autor vědomě zamýšlel. Tarkovskij nepodporuje Ejzenštejnův přístup, podle kterého režisér dává divákovi hádanku a zároveň i klíč k ní, přitom odmítá předurčenost smyslů. Čas ve filmu by měl ubíhat přirozeně, aby divák neměl pocit, že je jeho vnímání manipulováno, a aby přijal film jako svou vlastní zkušenost. Andrej Tarkovskij sám sebe počítá za umělce, který neimituje skutečnost, nýbrž vytváří svůj svět, ve kterém implementuje individuální chápání času. A tady se částečně projevuje podobnost mezi režiséry: když Ejzenštejn vnucuje divákovi jednotlivé myšlenky, Tarkovskij jim nabízí celý vnitřní vesmír umělce. Dle Tarkovského je pak na divákovi, aby buď přijal režisérův rytmus, nebo jeho dílo odmítl.

Z uvedeného je patrné, že pro Ejzenštejna byl film „stříhem“ jednotlivých záběrů, zatímco pro Tarkovského představoval proud času, který určoval metodiku práce na filmu. Proto by čas ve filmu měl být něčím významnějším a pravdivějším, měl by přesahovat události na plátně a v daném záběru, měl by se stát objektem bezprostředního vnímání, nikoli jen časovým rámcem konkrétní scény. Tento přístup se výrazně liší od montáže atrakcionu, která vzniká skládáním jednotlivých záběrů; struktura filmu by měla vyvolávat asociace s mnoha pojmy a přimět diváka k určité intelektuální práci. Zatímco metoda montáže atrakcí působí jako impuls, který diváka vede k pochopení určitých myšlenek a konceptů, Tarkovského rytmy času umožňují vidět život v jeho podstatě, v jeho pohybech. Toto poetické vyjádření materiálního světa navíc může přesáhnout autorův původní záměr a být vnímáno každým divákem jinak. Ve škole Tarkovského filmový režisér vyjadřuje na rozdíl od vytváření nové verze vnímání reality svou vlastní filozofii života.

⁷⁷ Rytmický tlak je „[konzistence] času, probíhajícího v záběru, jeho napětí, či naopak ‚zřetelnost‘ [...]. V tomto smyslu se můžeme dívat na montáž jako na *způsob spojení jednotlivých částí podle tlaku času*“ (Viz. Zapečetěný čas, s. 121).

⁷⁸ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 119.

⁷⁹ Ibid, s. 121.

2 Piknik u cesty: struktura románu

Román *Piknik u cesty* (originální název *Пикник на обочине*) je nejpopulárnější dílo bratrů Strugackých v zahraničí. Podle údajů z roku 1997⁸⁰ *Piknik* existuje v 38 vydáních v 20 zemích, včetně vydání v Československu (poslední vydání v České republice v roce 2021). Ve svém komentáři k *Pikniku* Boris Strugacký pochybuje o tom, že se kniha dostane do 21. století, ale jeho pochyby byly marné: román se čte a mluví se o něm.⁸¹

Než začneme analyzovat samotný román, zmíníme i dějiny jeho publikace v SSSR. Román autoři napsali poměrně rychle, přibližně za jeden rok a čistopis *Pikniku* měli už 3. listopadu 1971. Novela byla kupodivu vytištěna v leningradském časopisu *Aurora* téměř v autorské verzi. Na rozdíl od jejich kolegů moskevské nakladatelství *Mladá garda* bránilo pokusům bratrů uveřejnit ve sbírce *Nedohodnuté schůzky* román *Piknik u cesty*, která byla vlastně centrální osou knihy. Problémy s *Mladou gardou* začaly už tehdy, když Strugačtí prezentovali jen plán sbírky s dvěma již existujícími díly: *Hotel U Mrtvého alpinisty* a *Špunt*, které prošly ideově politickou kontrolou, plus náčrt *Pikniku*. Vypadalo to tak, že vydavatelství nechtělo pracovat s „těmi Strugackými“ (jak píše Arkadij Strugacký ve svém deníku). Začal boj o publikaci, který trval osm let a se skončil vítězstvím autorů. K velké lítosti Arkadije a Borise Strugackých verze *Pikniku* ze sbírky, která byla konečně vydána v roce 1980, byla úplně cenzurována. Nehledě na to, že novela neměla žádný náznak kritiky sovětského režimu, naopak ukazovala život v „zahnívajícím kapitalismu“, redaktoři a cenzoři donutili spisovatele k četným úpravám: chtěli změnit mluvu Redricka Schuharta, dodat slovo „sovětský“, když je v povídce zmíněn Kirill Panov, zbavit se atmosféry ponurosti a surovosti. Autorovo vítězství tak bylo vítězstvím Pyrrhovým, protože Strugačtí se nechtěli výsledku spolupráce s moskevským nakladatelstvím ani dotýkat.⁸²

Podle plánu v této kapitole probereme strukturu nejznámějšího románu bratrů Strugackých z hlediska naratologie a literární vědy. V první podkapitole představíme syžet *Pikniku* a budeme ho analyzovat. V druhé a třetí se soustředíme na to, jak je zorganizováno vyprávění, zanalyzujeme funkci vypravěče a fokalizaci, prozkoumáme časovou a prostorovou konstrukci příběhu. Na závěr se podíváme, jak je zobrazována Zóna u Strugackých. Prvky objevované při analýze románu budeme ve třetí kapitole porovnávat s adaptací Tarkovského. V textu této diplomové práce budeme citovat

⁸⁰ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 24. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

⁸¹ Tak například ruské nakladatelství AST (rusky ACT) pravidelně publikuje román (poslední vydání v roce 2024) a ruský současný spisovatel Dmitrij Bykov v rámci vzdělávací platformy Arzamas četl přednášku o *Pikniku*. Existuje rovněž i množství současných vědeckých a kritických prací věnovaných bratrům Strugackým a jejich tvorbě. Některé z nich jsou zmíněny v této diplomové práci.

⁸² STRUGACKIJ, B. *Komentáře k prožitému* [Комментарии к пройденному]. Moskva: AST, 2003, s. 95–102.

Piknik u cesty v překladu Konstantina Šinedelára; tento překlad je nejnovější (vydání 2021, nakladatelství Triton).

2.1 Proměna původního díla ve scénář

Spolupráce mezi bratry Strugackými a režisérem Andrejem Tarkovským nebyla jednoduchá, avšak ukázala se jako úspěšná. 25. května 1979 se ve studiu Mosfilm konalo soukromé promítání filmu *Stalker*. Stejně jako spisovatelé, kteří museli podle přání kritiků svůj román výrazně upravovat (Boris Strugacký píše, že provedli 200 oprav textu), Andrej Tarkovskij bojoval za *Stalkera*. Film se navzdory pokusům Goskina dostal se na mezinárodní filmový festival v Cannes a obdržel dvě velké ceny: speciální cenu poroty za mimosoutěžní film v Cannes 1980 a speciální odměnu Luchina Viscontiho od italské národní filmové ceny *David di Donatello*.

Stalker, jak uvidíme dále, se velmi liší od výchozího díla Strugackých. Arkadij a Boris Strugačtí, kteří byli i scenáristy filmu a viděli ho jako více méně přímý přenos *Pikniku* na filmové plátno, aby „uspokojili režisérovu genialitu“, vytvořili asi devět možných scénářů. Boris Strugacký ve svých memoárech píše, že pracovat s Tarkovským bylo pro bratry velmi obtížné, protože Tarkovskij „viděl reálný svět jinak než my, svůj imaginární svět budoucího filmu budoval jinak než my, a tuto individuální vizi nám zpravidla nemohl zprostředkovat – takové věci se nedají slovně zpracovat“⁸³. Podle klasifikace Tomase Leitcha můžeme Tarkovského zařadit do skupiny *auteurs* – režisérů, kteří utváří vlastní filmové vesmíry. Na rozdíl od svých kolegů *metteurs-en-scene*, kteří s fotografickou přesností kopírují text scénáře, Tarkovskij zvažoval každé slovo a každý obraz. Pokud pokračujeme myšlenku v rámci pojmů Leitcha, *Stalker* se stal filmem-*analogií*, který je dostatečně velkým odstupem od původního díla za účelem vytvoření jiného uměleckého výtvaru.⁸⁴ Pokud *Piknik u cesty* je spíše futuristický a dobrodružný román s filozofickým koncem, *Stalker* je podobenstvím o lidských touhách.⁸⁵

Do dnešních dnů se uchovaly pouze dvě verze scénáře. První varianta, která pak získala název *Stroj přání* (rusky *Машина желаний*), se velice podobá původnímu textu, zejména poslední kapitole *Pikniku*, ve které Redrick Schuhart (hlavní hrdina) jde ke Zlaté kouli.⁸⁶ Ve *Stroji přání* jsou ještě jasně vidět rysy *Pikniku* a autorský styl Strugackých: jazyk a obrazy, které čtenář zná, ačkoli postavy jsou jiné – anomálie, vozík a matice, jimiž stalker testuje cestu, krajina místa, kde se nachází Zlatá koule, rozuzlení syžetu (stalker obětuje svého spolucestujícího Zóně a snaží se vyslovit přání o

⁸³ STRUGACKIJ, B. *Komentáře k prožitému* [Комментарии к пройденному]. Moskva: AST, 2003, s. 133. ISBN 9785942784034, s. 133, překlad můj.

⁸⁴ VÍČ LEITCH, T. *Film Adaptations and Its Discontents: From Gone With the Wind to the Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007, s. 152–154. ISBN 9780801892714.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Anomálie, která splňuje přání, ale jen skryté, podvědomé.

uzdravení dcery). Syžet zároveň připomíná finální variantu scénáře, který je přístupný v memoárech Borise Strugackého s názvem *Stalker*⁸⁷. Viktor, silný, zkušený a jistý stalker-avanturista vede do Zóny dva muže – spisovatele a profesora. Spisovatel prahne získat inspiraci, ale nevyjadřuje své přání před Zlatou koulí, protože si během cesty uvědomí, že se bojí svého podvědomí, bojí se své temné duše (ve *Stroji přání* spisovatel nedorazí do Zlaté koule, zůstává u abnormální vidiny). Profesor chce zničit magický předmět, aby zachránil zemi před zlými přáními lidí (ve scénáři *Stalkera* se vzdává této myšlenky, aby nechal lidem naději, a rozebírá bombu; konec *Stroje přání* můžeme interpretovat tak, že se mu to podařilo⁸⁸). Sám *Stalker* se významně odchýlil od své výchozí verze. Jeho postava prochází cestou od pašeráka Redricka, který prodává zázraky Zóny a tím vydělává, surového stalkera se záblesky dobroty přes Viktora, který přímo říká Filipovi (profesorovi), že ho zabije, pokud nepůjde ke kouli první, a který stejně jako všichni slídilové toužil jen po penězích⁸⁹; a ke konečné verzi *Stalkera* (přezdívkou postavy), kterého vidíme ve filmu, k blaženému, bláznivému a slabému Stalkerovi. *Stalker* Tarkovského je blázen, který věří tomu, že je téměř *mesiasem*, nezištným průvodcem do hlubin lidské duše, který nabízí naději na spásu. Tarkovskij značně proměnil původní román, zbavil film zbytečných prvků a soustředil se na jeho filozofii. Jeho adaptace je „procesem přivlastňování, ovládnutí cizího příběhu a jeho filtrování [...] skrze [svou] vlastní citlivost, zájmy a talenty“.⁹⁰ Celkem bez ohledu na těžkou spolupráci měli jak Tarkovskij, tak i bratři Strugačtí skoro stejné chápání poselství díla. Dále uvádím, co píše Andrej Tarkovskij ve svém deníku o filmu:

*V tomto filmu bych chtěl nechat jakoby vybuchnout vztah k přítomnosti a obrátit se na minulost, v níž lidstvo spáchalo tolik omylů, **takže dnes je nuceno žít v jakési mlze**. Film hovoří o přítomnosti Boha v člověku a o ztrátě duchovna skrze nabytí mylného poznání.*⁹¹

Omyly, kterých se lidstvo dopustilo v minulosti, mu brání v cestě do budoucna, a proto dneska lidi žijí v „jakési v mlze“. V deníku A. Tarkovskij píše, že se bojí budoucnosti, obává se kataklyzmat, apokalyptických katastrof a prosí Boha o sílu a víru v budoucnost.⁹² Postava Redricka Schuharta u Strugackých je přesně z tohoto důvodu tak dramatická: Redrick nemá budoucnost, nemůže ovlivnit budoucnost svou ani kohokoli

⁸⁷ Oba scénáře také naleznete na webových stránkách internetového portálu věnovaného Strugackým – Bratři Strugačtí (Arkadij a Boris) – sovětský science fiction. Sebrané spisy. přístup <https://strugacki.ru/>.

⁸⁸ Když se Viktor vrátí domů, vidí z okna atomový výbuch. Filip po sobě před smrtí zanechá nějaký aparát, který by mohl být bombou.

⁸⁹ Ve *Stroji přání* Viktor se vrátí domů s batohem plným peněz. Jeho podvědomí nechtělo uzdravit vlastní nemocnou dceru.

⁹⁰ HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. Online. New York: Routledge, 2006, s. 18. Dostupné z: <https://doi.org/10.4324/9780203957721>. [cit. 2025-04-14].

⁹¹ TARKOVSKIJ, A. A. a SEČKAŘ, M. *Deník: 1970-1986*. Brno: Větrné mlýny, 1997. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:6a4b0c60-47b7-11e7-80b4-001018b5eb5c>. Zdůraznění moje.

⁹² Ibid.

jiného, protože nemá duševní kapacitu to udělat, jeho duše je poskvrněna tíhou jeho minulých činů.

Jsou dvě myšlenky, na nichž se Strugačtí a Tarkovskij shodují: bezmoc a strach z budoucnosti. Boris Strugackij v off-line interviewu vysvětluje zakončení *Pikniku* takhle:

*Řekl bych, že závěr Pikniku je potvrzením **bezmoci dnešního člověka změnit cokoli podstatného v okolní realitě**. Zlepšit skutečný svět je tak obtížné, že i kdyby existovala zlatá koule, nedokázala by nám pomoci, protože bychom prostě nebyli schopni formulovat svůj požadavek: vždyť ani my sami nevíme, jaký by měl být IDEÁLNÍ svět – ideální pro každého, kdo dnes žije.⁹³*

Není divu, že Strugačtí a Tarkovskij měli stejné pocity. Spisovatelé i režisér žili v zemi, která procházela hlubokou stagnací, po níž následovala těžká krize. Stejně jako pro všechny tvůrčí lidi bylo pro ně obzvlášť těžké žít ve světě cenzury a politické nesvobody, v zemi, která po uvedení filmu *Stalker* existovala dalších dlouhých a bolestných dvanáct let.

2.2 Syžet

Piknik u cesty je na první pohled klasický román o kontaktu s mimozemšťany. Téma návštěvy z jiné planety není v literatuře nové. První text, v němž autor implementuje ideu setkání Homo sapiens a mimozemského rozumu, byl napsán ještě ve 2. století n. l. Lúkianosem ze Samosaty. Lúkianova povídka *Pravdivé příběhy* je podle názorů kritiků (například, S. C. Fredericks) první vědeckofantastický příběh.⁹⁴ V současné době námět tohoto druhu popularizoval H. G. Wells svým románem. Většina sci-fi děl současníků bratrů Strugackých popisuje „negativní“ (například, *Vládci loutek* Roberta A. Heinleina, 1951), nebo „pozitivní“ (Carl Sagan, *Kontakt*, 1985) zkušenost s mimozemšťany. Syžet se obvykle vyvíjí po přímém kontaktu (M. Leinster, *První kontakt*) s kosmickou civilizací, či po zachycení zpráv, potvrzujících existence jiných inteligentních forem života.⁹⁵

⁹³ BORISOV, V. *OFF-LINE rozhovor s Borisem Strugackým*. [OFF-LINE интервью с Борисом Стругацким]. Online. 9. 1998. Dostupné z: <https://www.rusf.ru/abs/int0004.htm>. [cit. 2025-04-12].

⁹⁴ FREDERICKS, S. C. *Lucien's True History as SF*. Science Fiction Studies. 1976, roč. 3, č. 8. SF-TH Inc. Dostupné z: <https://www.depauw.edu/sfs/> [cit. 4. 1. 2025].

⁹⁵ LANDON, B. *Science fiction after 1900: From the Steam Man to the Stars*. London: Psychology Press, 2002, s. 80–81.

Piknik u cesty nepatří mezi tradiční sci-fi díla. V případě románu Strugackých se nedá vztah mimozemšťanů a lidí charakterizovat takovým polárním způsobem: návštěva ufonů zároveň přináší blaho (rozvoj medicíny a techniky) a zármutek (mutace u dětí stalkerů). Kromě toho se na rozdíl od jiných děl žádný kontakt ze strany vesmírných bytostí neuskutečnil. Cizinci jako by se o lidi nezajímali nebo si jejich přítomnosti vůbec nevšimli.

Piknik u cesty je mimořádný i díky své struktuře. Román se skládá ze čtyř kapitol a jednoho mimotextového elementu a děj je časově roztržen, o čemž budeme mluvit podrobněji v podkapitole 2.3. Nyní přejdeme k interpretaci syžetu. Při interpretaci vyprávění se budeme opírat o hlavní naratologické koncepty a pojmy uvedené v dílech H. Abbota, G. Genetta, G. Freytaga a také o publikaci T. Kubíčka, J. Hrabala a P. A. Bílka.

Zkusíme představit syžet *Pikniku* jako vyprávění, které je strukturované ve formátu rámcové kompozice (*framed narrative*). Příběh Redricka Schuharta, rozvíjející se v první, druhé a čtvrté kapitole, je vnitřní rovinou vypravování, zatímco vnější rámec je představen rozhovorem s V. Pillmanem a třetí kapitolou, ve které se děj odehrává z hlediska Richarda H. Noonana. Román začíná vloženým pseudodokumentárním prvkem (*embedded narrative*), který seznamuje čtenáře s prostředím, kde se příběh odehrává, a funguje jako analepse. Z rozhovoru s doktorem V. Pillmanem se dozvídáme, že třináct let před událostmi vnitřního příběhu přistáli na Zemi mimozemšťané. Létaající aparáty se posadily současně na šesti různých místech planety a po krátké době zmizely. Jejich návštěva se neobešla beze stop a v místech jejich přistání se vytvořily takzvané „Zóny“, kde zanechaly po sobě nějaké věci, které „mohou zcela změnit běh našich dějin“.⁹⁶ Existuje několik organizací, jež kontrolují a ochraňují Zóny, jedna z nich má název *Mezinárodní ústavu mimozemských kultur*. Je to speciální instituce, která „[dozírá] na to, aby mimozemské zázraky získané v Zónách zůstávaly výhradně pod kontrolou Mezinárodního ústavu“⁹⁷. Tajemství Zóny je především stalkerů – „tak se [...] říká kurážným chlapíkům, kteří na vlastní nebezpečí pronikají do Zóny a tahají odtud všechno, co se jim tam povede najít“⁹⁸. V podstatě už po přečtení této části máme jasnou představu, o čem dílo je, nicméně dále následují tři kapitoly o jednom stalkerovi, které jsou uspořádány podle jeho chronologie života.

Po interview následuje první kapitola románu, ve které se poprvé objevuje Redrick Schuhart, hlavní hrdina románu. Redricku Schuhartovi je mu 23 let, je svobodný a pracuje jako laborant harmontské pobočky Mezinárodního ústavu mimozemských kultur. V místě Harmont se nachází jedna ze šesti Zón Návštěvy a Redrick, odhodlaný ukončit své nelegální výpady do Zóny, začal pracovat s vědci. Kamarádem a šéfem Redricka je ruský profesor Kirill Panov a výzkumník, který přemluví Redricka

⁹⁶ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 32. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

⁹⁷ Ibid, s. 33.

⁹⁸ Ibid, s. 33.

jít spolu do Zóny, aby našli „ničku“, artefakt zanechaný mimozemšťany. Expedice byla úspěšná, kdyby Kirill náhle nezemřel. Redrick se domnívá, že on je příčinou smrti Kirilla, a asi upadá do deprese, ale Guta, Redrickova milenka, ho zachrání. Guta povídá Schuhartovi, že je těhotná a plánuje si nechat dítě, i když „je to děcko od stalkera a že přece nechce porodit nějakou zrůdu“⁹⁹, a s Redrickem „nebudeme pořádná rodina“.¹⁰⁰ První kapitola je jedinou kapitolou, která je vyprávěna z vnitřní perspektivy hlavního hrdiny.

Ve druhé kapitole románu se perspektiva vyprávění mění na er-formu. Čtenář nahlíží do světa příběhu jakoby z hlediska postavy, která se dějů kapitoly nezúčastní, a proto má omezený přístup k událostem kapitoly (ví jenom to, co ví sám Redrick, a má přístup jenom k vědomí hlavního hrdiny, což by mohlo znamenat, že Redrick tuto informaci vypravěči sdělil). Takže podle narativního času příběhu uplynulo šest let, Redrickovi je 28 let, je ženatý a oficiálně „bez stálého zaměstnání“. Schuhart se vrátil ke svému nelegálnímu a nebezpečnému výdělku a vyrazil si do Zóny znovu spolu s druhým zkušenějším stalkerem Burbridgem, který měl přezdívku Šup. V Zóně si Šup poranil obě nohy, když šlápl do nějaké neznámé substance. Nohy Burbridge se změnil tak, že od kolena a „až po chodidlo [byly] jako gumová hadice – klidně by na ní mohl zavázat uzel“¹⁰¹. Burbridge slibuje Redrickovi ukázat, kde v Zóně je Zlatá koule – artefakt, který plní přání. Mladý stalker mu nevěří, ale přesto odnáší Šupa do města. A Redrick by mohl přání mít: doma na něj čeká manželka a dcera. Děti stalkerů opravdu vypadají jinak než jiné – je to Redrickova cena za jeho nelegální byznys. Maria¹⁰², dcera Schuharta, má domácí jméno Opička, protože holčička vypadala spíš jako hravá opička s „teplou zlatavou srstí“¹⁰³. Na konci kapitoly je stalker zachycen a odeslán do vězení.

V třetí kapitole Redrick není, ale rozšiřuje naše představení o světě příběhu. Kapitola je věnována Richardu H. Noonanovi, jedenapadesátiletému zástupcovi dodavatelů elektroniky pro harmontskou pobočku Mezinárodního ústavu mimozemských kultur. Tuto postavu už známe z první kapitoly ze scény v baru, kdy mu Redrick děkuje a chová se k němu jako ke kamarádovi. Ve skutečnosti Noonan¹⁰⁴ pracuje jako agent tajných služeb a kontroluje uniknutí artefaktů ze Zóny, a proto navazuje kontakty se stalkery. Avšak pokud i stalkeři jsou „pod kontrolou“, jejich byznys prospívá. Auta už nepoužívají palivo, ale jezdí pomocí „zdrojku“ – věčné baterie. Když Noonan mluví s Pillmanem v baru o smyslu Návštěvy, dochází k myšlence, že Návštěva – „piknik u jakési vesmírné cesty“ a lidí už umí užívat zázraky Zóny, ale nerozumí, jak to funguje. V kontrastu

⁹⁹ Ibid, s. 88 Guta v rozhovoru s Redrickem uvádí slova své maminky, která jí říká, že ona, Guta, nechce mít dítě od stalkera.

¹⁰⁰ Ibid, s. 88.

¹⁰¹ Ibid, s. 94.

¹⁰² V překladu Konstantina Šindelára má jméno Olga.

¹⁰³ Ibid, s. 106.

¹⁰⁴ Lze předpokládat, že to není jeho skutečné jméno, protože v téže kapitole připomenul, jaké má prostřední jméno: „*A mimochodem, co vlastně znamená to H uprostřed? Čertví!*“ (Viz. *Piknik u cesty*, s. 143).

s filozofickými úvahami o mimozemšťanech a lidech Richard navštěvuje Gutu a vidí, že Marie Schuhart je těžce degradovaná a sotva rozumí lidské řeči.

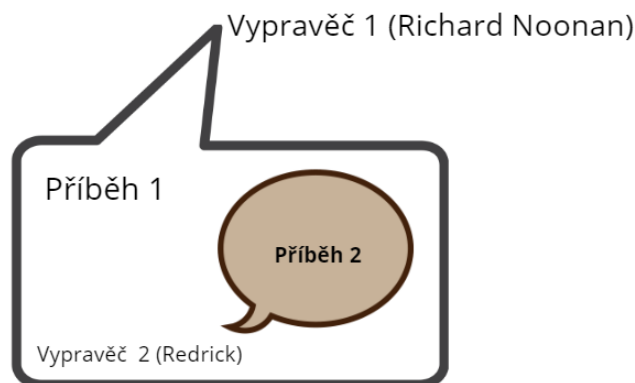
Z názvu poslední kapitoly se jenom dozvídáme, kolik je Redrickovi let. Redrick se vydává na cestu do Zóny s mladým a naivním idealistou Arthurem Burbridgem, synem Šupa. Jdou za Zlatou koulí, aby splnil své přání. Arthur si přeje vrátit otcí nohy, a „aby bylo doma všechno v pořádku...“¹⁰⁵, kdežto Redrick chce, aby se jeho dcera uzdravila. Schuhart ví, že aby se dostal ke kouli, potřebuje obětovat Arthura a posílá ho do „mlýnku na maso“¹⁰⁶. Před smrtí Arthur řve: „Šťěstí pro všechny...! Zdarma... [] Nikdo nepřijde zkrátka...!“¹⁰⁷ Když se Redrick ocitne před „zdrojem přání“ sám, nezbyvá mu nic jiného než zopakovat slova kluka, protože není schopen porozumět svým vlastním pocitům. I pokud se na události díváme převážně skrz Redrickovo hledisko (fokalizace se střídá z vnější na vnitřní, čím je blíž k rozuzlení kapitoly; psychovypřevnění se mění na vyprávěný monolog a pak narativní zobrazení Redrickovy perspektivy vyvrcholí proudem vědomí), vypravěč je skrytý. Vyprávění je představeno *er-formou*, vypravěč má přístup k myšlenkám Redricka, což může znamenat, že dozvěděl o těchto událostech od Redricka (tím nastíním hypotézu o skrytém vypravěči–svědkovi (*observer narrator* nebo *witness narrator*), o čemž budu psát v další podkapitole).

Na konci této podkapitoly jsme dospěli k následujícímu závěru: kompozice *Pikniku u cesty* Strugackých je rámcová, i když neodpovídá tradiční šabloně (čtvrtá kapitola „překračuje“ rámec, což jen umocňuje působení románu na čtenáře). Mimetický element na začátku románu (interview s Pillmanem), který na první pohled nepatří do zásadního syžetu (dobrodružné vyprávění o výšlapech stalkera do Zóny), spolu se třetí kapitolou tvoří první rovinu románu, která jakoby obklopí Redrickův příběh. První rovina textu je vlastně příběh o Zóně, o tom, co se kolem ní děje, a druhá vypráví o stalkerovi a doplňuje vyprávění první roviny osobním dramatickým příběhem (viz obrázek 1).

¹⁰⁵ Ibid, s. 203.

¹⁰⁶ Jedna z nejnebezpečnějších pastí Zóny, která se nachází u Zlaté koule, a tuto past asi nikdo nepřechází.

¹⁰⁷ Ibid, s. 229.



Obr. 1: Schéma 1

2.3 Vypravěč a postavy

Pokud jsme dospěli k myšlence, že s *Piknikem u cesty* jde o rámcovou kompozici s vloženým příběhem, potřebujeme zpřesnit, jak jsou zorganizovány roviny vyprávění a kolik vypravěčů v povídce máme.

Ze čtyř Genettových typů¹⁰⁸ jsou v povídce dva typy vypravěčů: intradiegeticko-homodiegetický vypravěč a extradiegeticko-homodiegetický vypravěč. Intradiegeticko-homodiegetický vypravěč se objevuje v první kapitole *Pikniku*, kde Redrick Schuhart je vypravěčem druhé roviny a vypráví příběh v první osobě (já vyprávění) a zároveň je i hlavní postavou kapitoly (a i celého dalšího příběhu). V první kapitole je fokalizace umístěná uvnitř, dialogy postav se střídají s vnitřními monology Redricka, ve kterých se jakoby obrací na nějakého neviditelného posluchače, což je zdůrazněno záměrně hovorovým stylem vnitřních promluv. Například najdeme ve vypravěčových promluvách urážlivá a parazitní slova a konstrukce:

A taky před plivanci „d’áblova zelí“... No nic¹⁰⁹

***Samozřejmě** že oheň a všelijaké yperity a střelné zbraně, to jsou všechno naše pozemské, lidské věci.¹¹⁰*

***Zkrátka a dobře**, sešli jsme dolů do „budoáru“.¹¹¹*

Zábava skončila, teď to začne doopravdy. Hlavně musíme zůstat v naprostém klidu.¹¹²

¹⁰⁸ KUBÍČEK, T.; HRABAL, J. a BÍLEK, P. A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 136..

¹⁰⁹ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 48. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid, s. 47.

¹¹² Ibid, s. 54.

*A já mu rukou naznačuji, ať stojí, ať **proboha** stojí a ani se nehne.*¹¹³

Kromě toho je v první kapitole *Pikniku* také vidět prvky sebereflexivního vyprávění, které potkáváme u moderních a postmoderních autorů. Sebereflexivní vyprávění ve své podstatě narušuje iluzi fikční reality a zároveň upozorňuje na to, že fikční svět je vytvořený na základě literárních konvencí. V textu se to odráží tím, že vypravěč přímo oslovuje narativního adresáta, čímž usiluje o pocit spolupatříčnosti vypravěče a narativního adresáta ke stejnému světu. Takovýmto způsobem autor vytváří dojem autenticity svého příběhu.¹¹⁴ Tak vidíme toto oslovení i u vypravěče v první kapitole:

*Kdepak, **chlapi**, tahle věc se někomu, kdo ji ještě nikdy neviděl, popisuje pěkně blbě.*¹¹⁵

*No nic, **budu to brát tak, že všechno chápete, no a jestli to nechápete, tak si vezměte** ústavní Věstník – tam jsou v každém čísle články o „nickách“ a taky jejich fotky...*¹¹⁶

*No jo, **milí moji**, Zóna nezná čas.*¹¹⁷

*No a ti hajzlové **vás** nenávidí, vůbec **vás** nechtějí zatknout, protože se k smrti bojí, že jste nakažliví, a tak se **vás** snaží odprásknout.*¹¹⁸

Podle literárního kritika S. Chatmana se můžeme na narativ dívat jako na komunikaci, která má svého původce a příjemce. Komunikační proces zahrnuje tři různé role jak na straně původce, tak na straně příjemce. Původce reprezentuje reálný autor, implikovaný autor a vypravěč, zatímco příjemcem je narativní adresát, reálné publikum a implikované publikum.¹¹⁹ Ve výše uvedených úryvcích z *Pikniku* se objevuje implikovaný narativní adresát, kterého vypravěč oslovuje jako druhého účastníka komunikačního procesu. Chatman píše, že narativním adresátem může být implicitní čtenář, fikční postavou přítomného textu nebo jinou fiktivní entitou. Často je jeho role spojena s tím, jaké informace vypravěč předává, jaký tón používá nebo jaké předpoklady má o porozumění příběhu. Pokud jde o narativního adresáta, který je zároveň i postavou, je pouze jedním z prostředků, jimiž implikovaný autor informuje skutečného čtenáře, jak má jako implikovaný čtenář vystupovat, jaký *Weltanschauung*¹²⁰ má přijmout. Chatman zdůrazňuje, že narativní adresát – postava se obvykle ukazuje v dílech, jejichž morální struktura je obzvláště složitá, kde dobro není snadné odlišit od zla.¹²¹ Pokud si představíme, že narativním adresátem v první kapitole *Pikniku* je další postava

¹¹³ Ibid, s. 53.

¹¹⁴ KUBÍČEK, T.; HRABAL, J. a BÍLEK, P. A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 144–146.

¹¹⁵ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 36. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹¹⁶ Ibid, s. 36.

¹¹⁷ Ibid, s. 63.

¹¹⁸ Ibid, s. 63.

¹¹⁹ CHATMAN, S. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Teoretická knihovna sv. 21. Brno: Host, 2008, s. 147–151.

¹²⁰ Světonázor, pohled na svět.

¹²¹ Ibid.

(nebo postavy) románu, protože vypravěčovo oslovení je spíš implicitní než explicitní (na rozdíl od explicitního oslovení „milí čtenáři“, je v textu více méně obskurní „milí moji“), kdo by mohl touto postavou být?

Vzhledem k tomu, že bereme Redricka Schuharta za intradiegeticko-homodiegetického vypravěče druhé roviny, domníváme se, že extradiegeticko-homodiegetickým vypravěčem první roviny příběhu je Richard Noonan. Za prvé, podle toho, jak vypravěč podává svou promluvu (hovorový styl, pořadová příslovce, parazitní slova a nadávky), můžeme předpokládat, že mluví s přítelem. Ze syžetu víme, že Noonan je jedním z blízkých kamarádů Redricka, a proto zná jeho pocity a myšlenky a předává je čtenáři jako skrytý vypravěč–svědek v druhé a čtvrté kapitole. Za druhé, Richard Noonan je tajným agentem, z toho důvodu může vědět i o událostech, které mu Redrick přímo neřekl (například, co se děje s Redrickem v téže třetí a čtvrté kapitole). Kromě toho, jestli si uvědomujeme, že vypravěč první roviny je tajným agentem, objasňuje to jakousi formální stylizaci díla (názvy kapitol zní jako názvy článků v osobním spise, bibliografické uspořádání kapitol). Za třetí, Richard Noonan je přítomný v každé kapitole románu jako postava, což je pro vypravěče–svědka typické: v první a druhé kapitole má Noonan „epizodní roli“; v třetí události jsou podány z hlediska Noonana; ve čtvrté Redrick zmíní ve svých myšlenkách Richarda.

Poznamenáváme však, že autorka této magisterské práce používá slovo „skrytý“, když mluví o vypravěči–svědkovi první roviny příběhu, protože postava Noonana se neprezentuje jako zdroj informací. Pokud je Noonan vypravěčem, nezmiňuje se o své účasti na tvorbě příběhu a neoslovuje čtenáře. Navíc stojí za zmínku i to, že i když ve třetí kapitole ohnisko vyprávění (fokalizace) patří Noonanovi, je tam slyšet i hlas nepersonalizovaného vypravěče, který mluví v *er*-formě a má omezený přístup k myšlenkám postav (*semi-omniscient*). Na druhou stranu se však může jednat o autorskou stylizaci, která není v rozporu s výše uvedenými předpoklady.

Redrick Schuhart

Přejdeme teď k analýze postav a soustředíme se spíše na ty, se kterými se setkáváme jak v knize, tak i ve filmu. Začneme hlavním hrdinou románu – Stalkerem. Stalker Strugackých se hodně liší od jemného a bláznivého průvodce–filozofa Andreje Tarkovského. Redrick nemá globální misi, je to cynický bandita, který žije jen s ohledem na své vlastní zájmy. Redrick je složitá a nejednoznačná postava: na jedné straně Redrick miluje svou manželku Gutu, ale na druhé ji podvádí s Dinou. Schuhart prodává Ernestovi „zázraky“ ze Zóny, ale hází „pískle“¹²² do jeho baru. Po Kirillově smrti si slibuje, že přestane být stalkerem, ale pořád se k tomu nelegálnímu přivýdělníku vrací. Avšak čtenář sympatizuje s Redrickem, protože celý příběh vnímá z jeho hlediska a na základě jeho jednání a promluv (přímá řeč, polopřímá řeč, vnitřní monolog a proud vědomí)

¹²² „Pískle“ je mimozemský artefakt, který působí tak, že „někoho přepadla melancholie, někoho se zmocnil záchvat vzteku, někdo samým strachem neví, co se sebou...“ (Viz. *Piknik u cesty*, s. 86).

a vnějšího zjevu (jak píše o Redrickovi vypravěč) nemůže o něm uvažovat jako o pozitivní, nebo negativní postavě. Pokud se díváme na text v rámci mimetického chápání, nejednoznačnost postavy Redricka přibližuje ke skutečné osobě, k čemuž nás vede i přitažlivá jednoduchost řeči této postavy. Redrick mluví lidovým jazykem, rozsekanými frázemi a používá slang, což odráží jeho sociální prostředí a profesní život – Red je stalker, který žije na hraně zákona a neustále riskuje svůj život:

*...a u vstupu má zrovna službu seržant, **takový ten čahoun, co jsem mu loni rozbil hubu**, když se jednou opil a začal si dovolovat na Gutu¹²³ (lidový jazyk, nízký styl).*

*A hlavou se mi přitom pořád dokola honilo jenom: **odkud sakra vítr fouká?**¹²⁴ (frazeologismus)*

Vezmi to půl metru napravo od něj... Máš to? Víš, kam zamířit? Jo, zhruba tam, jak je tam to vrboví o fous hustší... Tak do toho. Pohyb!¹²⁵ (členění vět, elipsa)

*„Drž hubu, **dobytku!**“¹²⁶ (nadávka)*

Redrickův mluvní projev připomíná čtenáři řeč reálného kapsáře, lupiče nebo pašeráka. Jako zločinci, stalkeri se nachází v liminalním, v jakémsi hraničním stavu mezi obyvateli Harmontu, dodržujícími zákon, a městskou vládou, což přibližuje stalkery ke goticko-romantickým hrdinům, kteří podle Bottinga stojí na okraji společnosti, a zdá se, že nemůžou k ní najít cestu.¹²⁷

Pokud vnímáme Redricka jako plastickou, „kulatou“ postavu¹²⁸ (překlad pojmu *round character* „kulatý“ podle Hrabala), pozorujeme opačnou dynamiku rozvoje postavy. Na začátku románu můžeme Redricka Schuharta umístit na spektru mezi Burbridgem a Kirillem Panovem. V první kapitole Zrzek¹²⁹ pracuje legálně ve prospěch mezinárodní vědecké organizace a jde do Zóny, aby pomohl kamarádovi. V poslední kapitole se Redrick chová asi jako Burbridge, kterého Red přezírá a jenž dostal přezdívku Šup, protože se často vracel ze Zóny sám, bez společníka. Red zabije Burbridgova syna, čímž v jakémisi smyslu napodobí Gutalinovi¹³⁰ tím, že „[nechal] d'áblovi, co jest d'áblov¹³¹“. Avšak když mluvíme o té vraždě, za motivy Redricka odpovídá jeho

¹²³ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 39. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹²⁴ Ibid, s. 41.

¹²⁵ Ibid, s. 209.

¹²⁶ Ibid, s. 52.

¹²⁷ BOTTING, F. *The new critical idiom*. London: Routledge, 1996, s. 92. ISBN 9780415092197.

¹²⁸ Podle Foster, „kulaté postavy jsou pak ty, které jsou nositeli více idejí či vlastností, čtenáře stále překvapují a mohou se tedy v průběhu vyprávění měnit“ (Viz. KUBÍČEK, T.; HRABAL, J. a BÍLEK, P. A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013, s. 66.).

¹²⁹ Přezdívka Redricka.

¹³⁰ Gutalin je stalker, který založil asi religiální kult, který se zabývá tím, že vrátí mimozemské artefakty zpátky do Zóny. Jako i Gutalin, Redrick vrátil Arthura Burbridge Zóně, protože si Arturův otec jeho (Arthura) vymodlil před Zlatou koulí.

¹³¹ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 81. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

nejlepší část – chce zachránit svou vlastní dceru. Tato jeho část se neprojevuje poprvé jen v poslední kapitole, ale i v předchozích, když jde o Kirilla Panova. Panov je Redrickův morální kompas. Nejasně cítí, že něco v jeho životě, v jeho pohledu na svět je špatně, a proto si váží Kirilla Panova – nezištného člověka oddaného vědě. Když se dozvídá o Kirillově smrti, řve na Ernesta v záchvatu: „Ani z tisícovky takových, jako seš ty, bych neudělal jedinýho Kirilla.“¹³²

Redrick Schuhart není jednoduchý nejen pro čtenáře, ale ani sám pro sebe. Redrick měl několikrát možnost volit mezi dobrem a zlem, ale udělal špatnou volbu. Pokaždé, i když věděl, že jeho činy jsou sobecké a podlé, stejně tyhle věci dělal (odnesl ze Zóny a prodal „vědmin sulc“¹³³, aby jeho rodina měla z čeho žít, a zabil Burbridgova syna, aby zachránil svou dceru). V poslední kapitole celá vnitřní promluva Redricka je zoufalým křikem zmateného člověka, který se ve svém životě mýlil. Redrick smlouvá sám se sebou, nechce toho kluka zabít, je mu ho líto. I když mezi naivním Arthurem a svou dcerou volí dceru, jeho duše s tím nesouhlasí a místo sobeckého přání Redrick vyslovuje slova o štěstí pro všechny.

Guta Schuhart

Arkadij a Boris Strugačtí se ve svých rozhovorech s novináři a fanoušky často zmiňovali, že nerozumí ženské psychologii, a proto je v jejich dílech velmi málo ženských postav, a pokud se tam objeví, hrají podřadnou roli. Například Boris Strugacký v off-line rozhovoru odpovídá fanouškovi na jeho otázku, proč ABS posílají do Zóny jen muže:

Zóna není místo pro ženu. Možná proto, že ABS nikdy nerozuměli ženám. Možná proto, že je uctívali. Možná proto, že si mysleli, že si ženy zaslouží něco lepšího. Možná proto, že pokud byla žena v Zóně

¹³² STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 85. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹³³ „Vědmin sulc“ je jedním z nejnebezpečnějších artefaktů Zóny. Jde o látku podobnou fosforeskujícímu koloidnímu plynu s hustotou vyšší než vzduch. „Vědmin sulc“ dokáže pronikat do jakýchkoli organických materiálů, plastů, kovů, a dokonce i betonu, přičemž mnohé z nich přeměňuje na stejný „sulc“. Jedinou překážkou je pro něj hlína a speciální porcelán, který byl použit některými členy vojenského průmyslu při pokusech o jeho zkoumání. Jeden takový pokus v Carriganově laboratoři vedl ke smrti 35 lidí a zmražení více než stovky dalších. V textu knihy není to přímo řečeno, že Redrick vynesl „sulc“ ze Zóny, ale autoři zanechali na to narážky. Například když se Redrick vrátil ze Zóny v druhé kapitole, přinesl domů nějaký porcelánový kontejner. Když se Redrickovi podařilo utéct od policie, schovává tento kontejner ve skrýši. Poté když už je Redrick ve vězení, Guta odněkud dostává peníze.

porážena, nemáme naději. Žena je pro muže poslední obranná linie, jeho poslední naděje, ULTIMA RATIO – „poslední argument“^{134,135}

V *Pikniku u cesty* Guta – „poslední obranná linie“ Redricka, jeho manželka, je zčásti obhájcem, apologetou normy v abnormálním životě Stalkera. Guta Schuhart nejen zařizuje pro manžela domácnost, ale i stabilizuje jeho život směrem k normalitě, skutečnosti. Když se stalker v druhé kapitole vrátí z expedice do Zóny, smaží ryby, které stalkeři užívali jako alibi¹³⁶, a tím přetvoří iluzi (lež o rybolovu) ve skutečnost (jídlo pro Redricka). Právě Guta je konečnou etapou Redrickova návratu ze Zóny, etapou duševního naplnění: v téže kapitole nazývá svého manžela „splasklým pytlem“, který se potřebuje „naplnit“¹³⁷. S Gutou Redrick na chvíli přestává být stalkerem a je jen manželem a otcem: staví houpačku pro dceru a brání Gutu před sousedy. Pokud považujeme Gutu za postavu, která se nachází v protikladu k Zóně (když Zóna je spojena s nebezpečím a proměnlivostí, Guta Schuhart – domovem a stabilitou), je to pro román přínosné, že její postava je plochou a nedynamickou. Na rozdíl od svého manžela – drsného člověka, který patří spíše do Zóny (ať už jde o Zónu Návštěvy, nebo o vězení¹³⁸) než ke své ženě – je Guta jeho protipólem: citlivá, starostlivá, oddaná domovu a rodině. A přitom Redrickova manželka není naivní ženou, protože i když miluje Redricka, jasně vidí jeho temné stránky. Když se Guta dozvídá, že je těhotná, je připravená na to, že Schuhart nepřevzme odpovědnost za ni a dítě:

A ještě [matka] říká, že jsi mizera, že nikdy nebudeme pořádná rodina, že nám to prostě nebude klapat. Dneska jsi na svobodě, a zítra už můžeš být ve vězení. Jenomže mně je to jedno. Jsem na všechno připravená. Klidně to zvládnou i sama. Sama to děcko porodím, sama ho vychovám, sama z něho udělám člověka. A obejdu se i bez tebe. Ale

¹³⁴ BORISOV, V. *OFF-LINE rozhovor s Borisem Strugackým*. [OFF-LINE интервью с Борисом Стругацким]. Online. 9. 1998. Dostupné z: <https://www.rusf.ru/abs/int0004.htm>. [cit. 2025-04-12].

¹³⁵ Můj překlad, rusky: „Зона – это не место для женщины. Может быть, потому что АБС никогда не понимали женщин. Может быть, потому что они преклонялись перед ними. Может быть, потому что они считали, что женщины достойны лучшего. Может быть, потому, что если уж женщина потерпела поражение в Зоне, значит, надеяться больше не на что. Женщина – последняя линия обороны мужчины, последняя надежда, ULTIMA RATIO – „последний довод“.

¹³⁶ Vstup do Zóny je zakázán a Zóna je střežena hlídkami. Aby je patrola nechytla za nelegální vstup do Zóny, Redrick a Burbridge si vymysleli legendu, že jsou rybáři a jedou z neúspěšného nočního rybolovu.

¹³⁷ V českém překladu Konstantin Šindelář použil zvrtné sloveso s morfémem *se*, což trochu mění původní význam fráze. Plný citát je: „*Splasklý pytel seš, a ne muž. Nejprve se budeš muset znovu naplnit*“ (*Piknik u cesty*, s. 108) a z citátu vyplývá, že Redrick se *sám* musí naplnit. V originále autoři nepoužívají zvrtné sloveso, čímž v čtenáři vyvolávají dojem, že právě Guta bude tím, kdo „naplní“ Redricka. Originální citát uvádím: „Пустой мешок ты сейчас, а не муж. Тебя сначала набить надо“ (*Пикник на обочине*, c. 41).

¹³⁸ Stojí za zmínku, že v ruštině slovo „зона“ je žargonovým ekvivalentem slova „vězení“.

*potom mi radši vůbec nechod' na oči. Nepustím tě k sobě ani na zá-
praží...¹³⁹*

Paní Schuhart stejně jako její filmová adaptace je ženou, o kterou se její manžel může opřít. Avšak na rozdíl od manželky Stalkera podle interpretace Tarkovského je Guta subjektivnější ve smyslu, že má pevnější charakter a neexistuje jen jako funkce. Manželka Stalkera z filmu nemá povolání (v třetí kapitole se dozvídáme od Noonana, že Guta pracovala jako stenografka) ani jméno, svým těžkým životem ztratila své duševní zdraví. Její láska je sebezničující, neumí si představit svůj život bez Stalkera. Na začátku filmu postava Alice Freundlichové vyčítá Stalkerovi v hysterickém záchvatu:

*Ptám se tebe, kam míříš? Dal jsi mi své slovo, věřila jsem ti. Dobře,
nechceš myslet na sebe, ale co my? Vzpomeň si na své dítě. Ještě si na
tebe nestihlo zvyknout, a ty to děláš znovu! Stala se ze mě stará žen-
ská, zničil jsi mě! Nemůžu na tebe pořád čekat, zemřu!*

Pak manželka Stalkera padá na podlahu a sténá. Tato scéna ukazuje divákovi, že je zlo-
mená, že je její láska stejně bláznivá, jako je i bláznivý její manžel. Na rozdíl od Guty,
která je neoddelitelnou částí příběhu, obsazuje narativní prostor a čas (Guta je pří-
tomna v každé kapitole románu jako mluvící postava nebo ve vzpomínkách Redricka),
filmová postava existuje jen jako komentář (svým závěrečným monologem vysvětlila
chování Stalkera divákům) k Stalkerovi a objevuje se před cestou do Zóny a po ní, což
z ní dělá součást rámce filmového narativu. A i když jsou obě postavy vedlejší, Guta má
hloubku a větší potenciál vývoje než postava z filmu, kterou Tarkovskij omezil pouze
na funkci Stalkerovy manželky a jeho obdivovatelky v téměř náboženském smyslu.

Marie (Opička)

Dcera Redricka má od narození jméno Marie¹⁴⁰, ale pak dostala domácí jméno
Opička. Redrickovy výslapy do Zóny měly vliv na vnější podobu jeho dcery: její tělo je
pokryté zlatavou srstí a má úplně černé obrovské oči bez náznaku bělma. Podle myto-
logie světa *Pikniku* se asi vždycky stalkerům rodí mutanti a nikdo neví vlastně, proč se
to děje. Avšak Mariini rodiče byli na to připraveni, a proto milují dceru bez ohledu na
její zvláštnosti. Marie také odpovídá rodičům láskou a ráda si hraje s dětmi z okolí.
I když Opička vypadá jako mimozemská bytost, má něco společného se svými rodiči:
dospělí sousedé ji nemají rádi. O tom dozvídáme z rozhovoru Redricka se sousedem:

- *Ptám se, proč jste postavil tu houpačku? Kdo vás o to prosil?*
- *Moje dcera,“ řekl Redrick s ledovým klidem a otevřel vrata.*

¹³⁹ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 88. Dostupné také
z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹⁴⁰ V překladu Konstantina Šindelára má jméno Olga.

- ***Já se vás neptám na vaši dceru!***“ Správce zvýšil hlas. „***Vaše dcera je kapitola sama pro sebe.***¹⁴¹

V jistém ohledu je Marie s Redrickem propojena silněji než se svou matkou. Marie je v souladu s gotickým kánonem trestána za svého otce. Stejně jako Redrick má přezdívkou (Redrickova přezdívkou je Zrzek) a odpuzuje lidi, protože mají ze Zóny a ze všeho, co k ní patří, strach. Nejen zevnějšek holčičky ukazuje na její mimozemskou podstatu, ale i její chování. Na rozdíl od Opičky z filmu nemá Marie nadpřirozené schopnosti, ale projevuje zájem o mrtvé. Když Redrickův otec vzkřísil, Opička s ním mluví:

*Stalo se to v noci. Probudil ho úplně stejný zvuk, táhlý a teskný. V první chvíli si myslel, že je to jen sen, ale sen to nebyl. To křičela Opička, sedící na své posteli u okna, a z opačného konce domu jí odpovídal jeho otec – velmi podobně, táhle a skřípavě, ale ještě s jakýmsi klototáním. Takto na sebe potmě volali: nekonečně dlouho, po celou věčnost.*¹⁴²

Opička tak vyděsila Redricka, že po této události začal pít. Marie vylekala i Richarda Noonana, kamaráda rodiny a zároveň tajného agenta, když uviděl, jak se proměnila Opička. Od Guty se dozvěděl, že Marie ztratila schopnost mluvit a rozumět řeči, s čímž medicína nemůže rodině pomoci. Podle slov Jamese Catterfielda, „největšího světového odborníka na lidské choroby mimozemského původu“,¹⁴³ už není člověkem. Tato informace a chování Gutiny dcery ho přivádí na myšlenku, že Návštěva nebyla pokusem o kontakt, ale invazí. Podle Noonana mimozemšťané „pronikají do těl našich dětí a mění je k obrazu svému“¹⁴⁴. Pokud zevnějšek Marie Schuhart napodobuje mimozemskou bytost, její mlčenlivost odráží vztah Návštěvníků k pozemšťanům. Stejně jako mlčenlivé artefakty Zóny, kterým chybí jejich intencní význam, je i Opička poselstvím, že kontakt s lidmi není možný.¹⁴⁵ Jak píše Istvan Csicsery-Ronay, Návštěvníci se nechtěli setkávat s homo sapiens ani s nimi kontaktovat a napodobují lidi tím, že zdůrazňují svou jinakost.¹⁴⁶

Opička má antropomorfní rysy a chová se na začátku románu jako normální dítě, ale je jiná než ostatní „děti Zóny“. Ve srovnání s dětmi Burbridge, Dinou a Archiem se Marie od nich liší a zdánlivě zaujímá mezilehlou pozici na přímce mezi nimi, kde Dina představuje jeden pól a Archie druhý. Dina Burbridgová má „dvacetileté tělo

¹⁴¹ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 104. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹⁴² STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 201. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹⁴³ Ibid, s.101.

¹⁴⁴ Ibid, s. 186.

¹⁴⁵ Ufoni nenechali žádnou poznámku o tom, jak používat zanechané artefakty, a proto jejich účel není jasný.

¹⁴⁶ CSICERY-RONAY, I. *Towards the Last Fairy Tale: The Fairy-Tale Paradigm in the Strugatskys' Science Fiction 1963–72*. Online. Boston: Academic Studies Press, 2019, s. 28–30. <https://doi.org/10.1515/9781618117243-012>. [cit. 2025-04-14].

bez jediné vady“,¹⁴⁷ ale zároveň je naprosto amorální a egoistická. Zatímco Marie, energická malá holčička, chechtavá a slušná, Redrick nazývá Dinu „klamem“, a „neživou loutkou“. ¹⁴⁸ Archie naopak je lepší než Dina a Marie. Je bystrý, chytrý a zdvořilý a zdá se, že jeho jedinou slabostí je touha po dobrodružství, která ho přivádí k tomu, aby se s Redem vydal do Zóny.

Avšak mimozemským rysem Burbridgových dětí je jejich nadpozemská krása a neobvykle dobrý zdravotní stav (pro děti stalkera). Dina a Archie Burbridgeové jsou více lidmi než Marie Schuhart, a proto mají bezproblémový přístup do společnosti. Zatímco Opička, která je na konci románu zcela degradována, odpuzuje lidi kvůli svému vnějšku. Tragédie této postavy spočívá v tom, že i když Marie neumírá fyzicky, čeká na ni smrt sociální, ale především zemře pro svou rodinu.

2.4 Prostor a čas

V této podkapitole představíme dvě hlavní perspektivy zkoumání: čas a prostor narativního světa a organizaci vyprávěného textu. Při interpretaci budeme pracovat na mikro- i makroúrovni. Nejprve se zaměříme na to, jak text zachycuje čas a lokalitu děje, a shrneme jejich klíčové rysy. Následně využijeme teoretické koncepty Michaila Bachtina a Michela Foucaulta k širšímu časoprostorovému uchopení románu. Dále se soustředíme na kompoziční specifika textu, přičemž vyjdeme z přístupů G. Genetta a odborné publikace *Naratologie* (T. Kubíček, J. Hrabal, P. A. Bílek). Na závěr se budeme věnovat prostorovým dimenzím v *Pikniku u cesty*.

Čtenář *Pikniku* v povídce nenajde odkaz na konkrétní historický čas událostí příběhu. V první části románu (interview s Pillmanem) je čtenáři rovnou představen dobový kontext konání hlavní dějové linky: před třinácti lety přistáli mimozemšťané na Zemi současně na šesti různých místech. Každá další kapitola se začíná uvedením informací o Redrickově věku, z čehož usuzujeme, že sledujeme vývoj událostí v průběhu osmi let. Tím končí explicitně vyjádřená časová výstavba příběhu, a proto přejdeme na implicitní rovinu. Je z textu pochopitelné, že se děj neodehrává v daleké budoucnosti, ale kdesi na konci XX. století. V narativním světě jsou přítomné reálie současného světa (názvy států, je OSN) a nepřítomné špičkové technologie¹⁴⁹, které se často objevují ve sci-fi literatuře (například zásadně nové způsoby dopravy a komunikace – teleport, auta s pozitronovým mozkem¹⁵⁰, holografická komunikace). Postavy volají na domácí telefon, čtou noviny a jezdí benzinovými auty, což je typické pro lidi žijící v letech 1970–1990. V tom, že jde o tento časový úsek, nás přesvědčí i jiné reálie

¹⁴⁷ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 127. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹⁴⁸ Ibid, s. 196.

¹⁴⁹ Kromě technologií Zóny.

¹⁵⁰ Pozitronový mozek je fiktivní technologické zařízení, které původně vymyslel současník Strugackých a spisovatel science fiction Isaac Asimov. Auta v příběhu *Sully* jsou takovým zařízením vybavena.

města Harmont: militarizace města, účast různých organizací (včetně tajných) na životě města, státní věda je organizována formou výzkumných ústavů připomínajících sovětské a západní vědecké instituce v druhé polovině 20. století. Vzhledem k tomu, že bratři Strugačtí napsali román v roce 1971, je v textu cítit atmosféru studené války, zejména když se dozvídáme, že se o technologie Zóny zajímá vojensko-průmyslový komplex.

Město Harmont samotné vypadá jako provinční průmyslové město v době rozvinutého socialismu nebo západního kapitalismu. Harmont připomíná něco mezi hornickým městem v Evropě nebo USA a sovětským průmyslovým centrem. I když Strugačtí neuvádějí, kde přesně se město nachází, Harmont je pravděpodobně umístěn autory do nějaké anglicky mluvící země. Dospěli jsme k tomuto závěru z několika důvodů. Za prvé, jména postav (například jméno hlavní postavy kapitán Quarterblood, Dikson, James Catterfield, Austin) a názvy firem (například časopis *Nature*, hotel *Metropol*, advokátní kancelář *Korsch*, *Korsch a Simak*) mají anglická znění. Za druhé, ve světě příběhu se mluví o jiných zemích jako o zahraničí. Například když si Redrick povídá s Aloysiem Macnaughtem, zmocněncem Úřadu pro emigraci, odmítá Aloysiův návrh odstěhovat se do Evropy nebo kamkoliv. Objevují se v povídce i názvy jiných (z hlediska hlavní postavy cizích) států: Rusko, Singapur a Uganda, Kanada, Švédsko. Za třetí, víme, že Harmont leží v nějakém království sestávajícím z několika států¹⁵¹, v nichž obíhají dvě různé měny (mince a bankovky).¹⁵² Stojí také za zmínku, že Boris Strugacký v off-line rozhovoru odpověděl na otázku fanoušků o tom, kde se nachází Harmont takhle:

*Podle návrhu autorů je to pravděpodobně Kanada. Nebo někde v Austrálii. Zkrátka bývalá britská kolonie.*¹⁵³

Literární kritička Yvonne Howell píše, že na rozdíl od ostatních děl Strugackých neodráží *Piknik u cesty* sovětský byt. Ať už se Harmont nachází v Austrálii nebo v jiné anglicky mluvící zemi, nese v sobě i odkazy na Rusko. Na začátku románu je čtenáři řečeno, že se jedna ze Zón nachází na Sibiři. Ve třetí kapitole tajný agent Noonan a Redrickova manželka popíjejí Bloody Mary s ruskou vodkou, v Mezinárodním ústavu mimozemských kultur pracuje sovětský profesor, který je zároveň Redrickovým nejlepším přítelem, a Red s ním často navštěvuje bar s ruským názvem Boršč.¹⁵⁴ Dříve se v téže

¹⁵¹ Vycházíme z toho, že na začátku románu doktor Pillman zmíní královské tankové útvary, které podle informace novinářů bojovaly s mimozemšťany.

¹⁵² V originálním textu, když Redrick mluví o penězích, využívá slovy *moneta* (česky mince) a *zeleninkije* (slovo se v ruštině tvoří od názvu zelené barvy a používá se jako eufemismus pro americké dolary).

¹⁵³ BORISOV, V. *OFF-LINE rozhovor s Borisem Strugackým*. [OFF-LINE интервью с Борисом Стругацким]. Online. 9. 1998. Dostupné z: <https://www.rusf.ru/abs/int0004.htm>. [cit. 2025-04-12].

¹⁵⁴ V originálním textu se to slovo píše *Борщ*, což je záměrným zkreslením správného pravopisu slova *Борщ*. Tím autoři vyvolávají dojem autenticity, aby se ruští čtenáři ponořili do atmosféry zahraničního města.

kapitole objevuje Noonanův pomocník Rafael Richard, čí přezdívka má ruský původ.¹⁵⁵ Tím pádem se v prostorové dimenzi prolínají prvky dvou kultur: západní a východní.

Ted' se obrátíme na kompoziční organizaci času v *Pikniku*, a přitom budeme aplikovat Genettovo pojetí času literárního díla. Gerard Genette rozlišuje tři aspekty uvažování o vztazích mezi časem příběhu a časem vyprávění: posloupnost, trvání a frekvence. Události v *Pikniku u cesty* jsou podány chronologicky (i když jsou časově roztržené), avšak text obsahuje i achronické prvky, například analepsi. Z hlediska vzdálenosti od okamžiku vyprávěné přítomnosti¹⁵⁶ vnější analepse zahrnují události, které předcházejí úvodnímu ději výchozího narativu, například Redrickovy vzpomínky na matku a otce.¹⁵⁷ Příkladem vnitřní homodiegetické¹⁵⁸ analepse je Redrickova vzpomínka na setkání s Archiem před výšlapem do Zóny ve čtvrté kapitole. Smíšená analepse začíná vzpomínkou, která je stále součástí hlavního děje, ale pak se rozšiřuje na události mimo hlavní narativní osu. Rozhovor Noonana s Pillmanem je dobrým příkladem smíšené analepse. Vyprávění začíná v přítomném čase rozhovoru, ale následně se retrospektivně rozšiřuje na teoretické úvahy o původu Zóny a důsledcích Pikniku, tedy na události, které přesahují osobní zkušenost postav a posouvají se do širšího kontextu světa.

Druhým aspektem narativního času podle Genetta je trvání. Vyprávění v *Pikniku u cesty* je možné interpretovat jako zrychlené, protože se události střídají dynamicky a text neobsahuje mnoho popisných prvků. Tento dojem je především vytvořen pomocí *elipsy* a *scény* (typy trvání podle Chatmana). Například elipsu pozorujeme ve způsobu organizace kapitol: Redrickův příběh probíhá i mezi kapitolami, ale vyprávění do toho času nenahlíží. Ve třetí kapitole autoři používají hodně *scén* (Noonan se s někým setká a promluví si s ním), a proto se čas vyprávění vyrovnává s časem příběhu. Nicméně si všimněme, že v poslední kapitole se vyprávění zpomaluje díky pauze – popisným scénám, ale především psychovyprávěním a vyprávěnému monologu.

Genette rozlišuje tři typy vyprávění – singulativní, repetitivní a iterativní. Singulativní typ¹⁵⁹ je hlavní osou vyprávění, lze v povídce nalézt i další dva. Repetitivní typ vyprávění zachycuje událost, která se odehrála jednou, ale je vyprávěna vícekrát.

¹⁵⁵ V českém překladu Konstantina Šindelára má postava přezdívku Pršut Kat'uš, což jenom zčásti odráží původní význam. V originálním Rafael má přezdívku Мосол Катюша (Mosol Kat'uš). Podle Ožegova slovníku slovo *мосол* (*mosol*) znamená kost, obvykle velkou, vyčnívající pod kůží. Toto slovo se ještě používá jako slangový výraz pro hubeného člověka. Původ přezdívky a její význam je vysvětlen i v knize: „Přezdívku Pršut získal kvůli svým obludným pěstem, rudohnědým a holým, které z husté srsti na předloktích vyčnívaly jako z manžet“ (*Piknik u cesty*, s. 157). Ohledně druhé části krycího jména je to varianta domácího jména od plné formy prvotně řeckého jména Ekaterina, ale je v Rusku velmi populární. Strugačtí na to ironicky odrazují v textu: „A Kat'uš si zase říkal on sám, neboť byl skálopevně přesvědčený, že se jedná o tradiční jméno mongolských vládců“ (Ibid).

¹⁵⁶ Za hlavní časovou osu považujeme Redrickův příběh, který se odehrává 13 let po Návštěvě.

¹⁵⁷ Tato analepse je zároveň i repetitivní, protože se s ní setkáváme několikrát.

¹⁵⁸ Týkají se stejných postav a událostí.

¹⁵⁹ Událost, která se odehrála jednou, je rovněž jednou vyprávěna.

Například o smrti Kirilla Panova a jejích okolnostech se dozvídáme několikrát z různých perspektiv: v narativní skutečnosti Kirill náhle a bez zjevné příčiny zemřel po expedici do Zóny; podle Ústavu mimozemských kultur podlehl srdečnímu selhání ve sprše; Redrick si jeho smrt klade za vinu; zatímco ve Věstníku Mezinárodního ústavu mimozemských kultur se píše, že Panov „tragicky zahynul v průběhu experimentu“¹⁶⁰.

V povídce nalezneme také příklad iterativního vyprávění, kdy je událost, jež se opakovala vícekrát, zachycena jediným vyprávěním. V první kapitole Redrick zmiňuje, jak obvykle probíhá expedice do Zóny:

*Když se v noci nestihnete vrátit a ležíte v Zóně s ksichtem zabořeným do hlíny a už se dokonce ani nemodlíte, ne, ale spíš jen tak divně blouzníte a ani nevíte, jestli ještě žijete nebo ne... A pak během druhé noci doděláte, co jste začali, a plížíte se i s towarem ke kordonu, jenomže tam čekají hlídky s kulomety.*¹⁶¹

Vrátíme se na Howellův časoprostorový koncept (odkazující na sovětský *Zeitgeist*), který je v souladu s filozoficko-filologickým pojmem **chronotop**, který do literární vědy zavedl Michail Bachtin. Ve svém eseji *Čas a chronotop v románu* Bachtin definuje chronotop jako „bytový souvztah osvojených [literaturou] časových a prostorových relací“¹⁶². Právě chronotop určuje žánrovou tvář díla, přičemž v syntéze času a prostoru je čas významnější kategorií a „stává se hmotnějším a umělecky viditelným“, zatímco prostor zajímá podřízenou pozici a „zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie“. V díle, které tato diplomová práce analyzuje, pozorujeme zvláštní druh časové posloupnosti. Děj se v *Pikniku u cesty* neodehrává v rámci přesného bibliografického času, jak se může na první pohled podle rozvržení kapitol zdát. Na kompoziční rovině se příběh skládá z kapitol, které ukazují neobvyklé okamžiky Redrickova života. Tyto okamžiky ovlivňují postavu hlavního hrdiny, což postupně vede k její metamorfóze. Krok za krokem se Redrick mění na vraha: v první kapitole kvůli Redrickovi umírá jeho přítel a morální kompas Kirill Panov; ve druhé Redrick odnáší ze Zóny smrtelně nebezpečný artefakt; ve třetí pozoruje degradaci své dcery a přežívá návrat mrtvého otce¹⁶³, ve čtvrté – obětuje mladého chlapce, aby zachránil svou dceru. Podle Bachtina *Piknik u cesty* patří do skupiny dobrodružně-mravoličných románů, jejichž klíčovým chronotopem je cesta. Cesta se v povídce objevuje nejen ve smyslu folklorního syžetu, když

¹⁶⁰ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 106. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹⁶¹ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 63. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹⁶² BACHTIN, M. M.; HODROVÁ, D. a SVATOŇ, V. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 222. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:d49f3c50-0e9c-11e4-8c14-5ef3fc9bb22f>.

¹⁶³ Oba tyto momenty jsou pro Redricka emocionálně náročné a možná ovlivní jeho pozdější rozhodnutí odejít do Zóny.

hrdina opustí domov a vydá se na cestu za nějakým kouzelným předmětem (Redrickova cesta ke Zlaté kouli), ale stává se leitmotivem života hlavní postavy. Bachtin píše, že se všední život odbývá stranou hlavní cesty a hrdina ho spíš pozoruje. Z toho vyplývá, že Redrick „někdy do něj [všedního života] vtrhuje jako cizorodá síla, někdy si sám nasazuje masku všednodennosti, ale vlastně se tohoto života neúčastní a ani jím není determinován“¹⁶⁴. Celá existence stalkerů je definována jejich povoláním, cestováním do Zóny a patří spíše do abnormální zóny než do své rodiny a normality.

Zóna v povídce je prostor, který ovládá životy postav a vznáší se nad nimi jako gotická katedrála. V kontextu prostorové výstavby příběhu je Zóna prostor uvnitř jiného prostoru – města Harmontu – a zároveň jeho neoddělitelnou součástí i „jiným místem“. V eseji Michele Foucalta *Of Other Spaces (O jiných prostorech)* projednává koncept odlišnosti, který se především týká určitých specifických kategorií prostoru. Tento koncept se nazývá pojmem heterotopia, který převzal z oblasti medicíny. Heterotopie je prostorová reprezentace podobná pojmům utopie a dystopie. Zatímco si utopii představujeme jako „ideální místo“ a dystopii jako „špatné místo“, heterotopie je „něco jako protiprostory, určitý druh skutečně uskutečněné utopie, v níž jsou reálná místa – všechna ostatní reálná místa, která lze v rámci kultury nalézt – zároveň reprezentována, zpochybňována a převracena“¹⁶⁵. Takovým prostorem může být jak fyzický neexistující prostor (například zrcadlový obraz místnosti, místo telefonického volání, internetový prostor), tak i ve skutečnosti existující místo, které je součástí každodennosti, a zároveň místo proměny (například, hotel, nemocnice, internátní škola). Zóna Strugackých je v určitém smyslu „jiným místem“, pásmo Návštěvy, místo, kde nefungují fyzikální zákony, oddělené od města Harmont policejním kordonem, ale zároveň je „krajina jako každá jiná“¹⁶⁶. Když se Redrick ocitá v Zóně, stává se stalkerem a přizpůsobuje se pravidlům Zóny. Také se mění i Zóna a hrdina při každé další návštěvě naráží na nové i staré (ale nacházející se jinde) smrtící pasti. Dvojitá podstata Zóny je ještě v tom, že je heterotopií smrti¹⁶⁷ (lidi umírají v Zóně), ale je přitom i místem možností (díky Zóně Redrick vydělává peníze pro svou rodinu; Zóna). Vlastně smrt je vlastnost heterotopie u Strugackých, která odpovídá Foucaultovskému diskuzi. Foucaultovská heterotopie je paradoxní, protože odpovídá logice reality, ale zároveň ji proměňuje a zpochybňuje její hranice, zatímco Zóna je místem iracionality v existenciálním smyslu, i když nějaká vágní pravidla má. Na rozdíl od skutečné heterotopie spojené se smrtí

¹⁶⁴ BACHTIN, M. M.; HODROVÁ, D. a SVATOŇ, V. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 254. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:d49f3c50-0e9c-11e4-8c14-5ef3fc9bb22f>.

¹⁶⁵ FOUCAULT, M. a MISKOWIEC, J. *Of Other Spaces. Diacritics*. 1986, 16(1), 24. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/464648>. [cit. 2025-04-14].

¹⁶⁶ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 45. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹⁶⁷ Foucault propojuje smrt s heterotopií tím, že uvádí jako příklad hřbitov. Pokud heterotopie je „jiné místo“, hřbitov je co nejvíce „jiný“, protože smrt je opakem života. Když někdo zemře, lidé často říkají, že odešel na „jiné místo“.

(například, v téže nemocnici pacient umírá kvůli nemoci nebo věku, smrt v Zóně je náhlá a často nastává zcela bez příčiny. Bohužel pro stalkery v Zóně neexistuje stoprocentní pravidlo správného chování, a proto Redrick říká Archiemu, že „v Zóně není po kom střílet“¹⁶⁸.

Heterotopická podstata Zóny se v prvotní rovině interpretace narativního prostoru příběhu projevuje jak fyzicky (kordonem), tak pojmově (jako místo Návštěvy mimozemšťanů, místo technologií, ale i iracionálního nebezpečí). Když se však ponoříme hlouběji do textu, objevíme ještě další rovinu. Město Harmont samo o sobě představuje méně zjevnou heterotopii v *Pikniku u cesty*. Stejně jako i Zóna podle třetího Foucaultova principu heterotopie Harmont sjednocuje v rámci jednoho města několik heterogenních prostorů.¹⁶⁹ Harmont je zároveň městem na periferii, městem-outsiderem a městem, odkud začíná nová technická revoluce:

Naše městečko je díra. Vždycky to byla díra, a i teď je to pořád díra. Jenomže teď [...] je to díra do budoucnosti. A skrz tuhle díru napumpujeme do toho vašeho prašivýho světa takový věci, že se všechno změní. Život bude jiný, bude správný a každý bude mít všechno, co je třeba. Taková díra to je.

Těmito slovy se Redrick obrací na zmocněnce Úřadu pro emigraci ve chvíli, kdy mu Aloysius Macnaught nabízí pomoc své organizace. Přítomnost Aloysia v příběhu je zčásti marná, protože neplní svou práci. Na začátku románu asi nikdo z Harmontu neodjíždí a později ve vyprávění se dozvídáme, že emigrace je zakázána.¹⁷⁰ U Foucaulta heterotopia zahrnuje systém otevírání a zavírání, který je zároveň izoluje i umožňuje jejich průnik, ale v povídce tento princip je trochu zkomplikován. Do Zóny může vstoupit kdokoli, ale odejít mohou jen někteří. Stejně se to děje i s Harmontem: jen lidé, kteří Návštěvu nezažili, mají dovoleno město opustit. Avšak mezi Zónou a Harmontem existuje koridor, kterým lidé vstupují do Zóny a skrze který se do Harmontu dostávají technologie. Kromě technologií do města přicházejí oživlí nebožtíci, což znovu odkazuje na propojení mezi heterotopii a smrtí. Pokud je smrt v Zóně iracionální, smrt ve tvaru, do kterého se promění, je absurdní. Když obyvatelé Harmontu vidí své zemřelé, nebojí se jich. Naopak věří, že vzkříšení rodiče a přátelé mají pozitivní vliv na zdraví živých. Harmont samotný je odrazem Zóny a trpí vedlejšími účinky pobytu v její blízkosti. Fúzí se

¹⁶⁸ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 204. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹⁶⁹ FOUCAULT, M. a MISKOWIEC, J. *Of Other Spaces. Diacritics*. 1986, 16(1), 25. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/464648>. [cit. 2025-04-14].

¹⁷⁰ Lidé, kteří zažili Návštěvu, přestěhovali se do jiného města, způsobují nehody a nikdo neví, proč k tomu dochází. Ta iracionalita, která původně pochází ze Zóny, postupně se vměšuje do prostoru města.

oba prostory vzájemně anihilují, protože počet svědků Návštěvy přirozeně klesá stejně jako množství užitečných a významných artefaktů v Zóně.

Podle Yvonne Howellové využívají Strugačtí prostor jako topografické ztělesnění myšlenek, které je nejdůležitějším prostředkem umožňujícím zprostředkování mezi realistickou a fantastickou vrstvou vyprávění.¹⁷¹ Právě toto vidíme v *Pikniku u cesty*, protože prostor v povídce skrývá mnoho významů. Jeden z nich, Zóna, je místem, kde čas plyne jinak a kde neplatí běžné fyzikální zákony. Jiný je zároveň nějakou anglicky mluvící zemí, ale je v tom prostředí cítit i Rusko. Právě tato mnohovrstevnatost dodává příběhu hloubku a činí z na první pohled typické sci-fi o mimozemšťanech jedinečné dílo.

Lze ale říct, že v *Pikniku* existuje ještě jeden prostor – metaforický, jak jej popisuje Pillman. Podle něj je návštěva Zóny jako piknik na kraji kosmické cesty: dr. Pillman svou hypotézou spojuje známý pojem (piknik) s novým pojmem (návštěva). Označují ho za metaforický, protože na rozdíl od heterotopického prostoru, který je sice reálný a přístupný, a utopického prostoru, který je čistě fiktivní a nedosažitelný, metaforický prostor je přenesení známého myšlenkového vzorce do neznámých okolností.

2.5 Zóna v knize

Zaměříme se nyní na samotné zobrazení Zóny v textu. Na začátku románu novinář mluví s doktorem Pillmanem o objevu – o Pillmanově radiantu.¹⁷² V rozhovoru vědec vysvětluje, že „všech šest Zón Návštěvy leží na zemském povrchu tak, jako by někdo na naši planetu vystřelil z pistole, umístěné kdesi na spojnici Země a Denebu“¹⁷³. Jedna ze Zón se nachází v malém městě Harmont a Valentin Pillman zmiňuje polohu tří dalších – ve východní Sibiři, v Ugandě, v jižním Atlantiku. Harmontská Zóna je přístupnější na rozdíl od Zóny v Rusku, která je však mnohem přísněji střežena – žádní stalkeri tam nejsou, protože se k ní nelze přiblížit ani na sto kilometrů. Oficiálně smí do harmontské Zóny vstoupit pouze zaměstnanci Mezinárodního ústavu mimozemských kultur, přesto však stalkeri stále nacházejí způsob, jak proniknout přes vojenský kordon nelegálně.

Rozloha Zóny ve městě Harmont pravděpodobně činí přibližně sto čtverečních kilometrů. K Zóně patří ruiny města, opuštěná tovární budova, lom (kde se nachází Zlatá koule), pouštní plán a hory. Povídá se, že na severozápadě Zóny žijí jen nějakí zmutovaní pastevci, kteří areál Návštěvy neopustili. Avšak Redrick Schuhart nepotkává žádné lidi ani zvířata. Na první pohled Zóna, jak Redrick popisuje v první kapitole,

¹⁷¹ HOWELL, Y. *Apocalyptic realism: The science fiction of Arkady and Boris Strugatsky*. Berlin: P. Lang, 1994, s. 22.

¹⁷² Podle informací novináře to byl právě doktor Pillman, kdo učinil tento objev, ačkoli sám vědec to popírá.

¹⁷³ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 30. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

vypadá jako obvyklý průmyslový kraj, který ve skutečnosti obvyklý není. Například Reda děsí dva nákladáky, kterým se dokonce i po třinácti letech nic nestalo, a myslí si, že je to jedna z pastí Zóny. Stalkeré se v Zóně setkávají s velkým počtem anomálií, které ohrožují život. Pozice anomálií v Zóně se neustále mění, a proto se stalkeré v Zóně orientují kvůli své výjimečné intuici, reflexům a možná i kvůli nadpřirozené senzitivnosti.¹⁷⁴ Zóna má i jasně definovanou vlastní hranici, protože žádná anomálie (například větrem přenášené „žhavé chmýří“), která se pohybuje v Zóně, nikdy se neobjevuje ve městě. Ačkoliv stalkerovy výšlapy do Zóny jsou nebezpečné, vědci se vydávají na expedici po prověřené trase ve speciálním voze, který má automatickou navigaci a veze je zpátky sám. Nicméně tenkrát když se stalker Schuhart vydal do Zóny, spoléhá na své metody: Redrick pokládá cestu pomocí matic, které hází před „galoší“¹⁷⁵, aby nenastoupily do gravikoncentrátoru (oblastí se zvýšenou gravitací).

Pillman také zmíní, že když mimozemšťané přistáli v Harmontu, začaly se v médiích šířit různé fámy. Novináři zobrazovali Návštěvu jako invazi a psali „o hořících čtvrtích, o obludách, které žerou výhradně děti a starce, o krvavých bojích mezi nezranitelnými vetřelci z vesmíru“¹⁷⁶. Zatímco podle Redrickových vzpomínek byla skutečnost ještě horší, než jak ji líčily panické reportáže. Redrick vzpomíná, že lidé, kteří nebyli evakuováni, trpěli nějakým mimozemským mořem a loupala se jim kůže, slezly jim nehty. Někteří se z toho už neuzdravili, převážně starci, a zemřeli. Lidi z jiné čtvrti částečně oslepli a říkali, že je oslepil nějaký silný rachot, který bylo slyšet jen v této části města.

Zóna ovlivnila nejen lidi, ale i jejich životní prostředí. Město Harmont se ze zaostalé provincie proměnilo v centrum nových možností. Na začátku lidi podle Noonana vnímali Zónu jako „vřed na těle planety“¹⁷⁷, a dokonce byly předloženy návrhy zákonů, aby pevně zablokovaly Zónu. Když se objevili stalkeré a začali ze Zóny vynášet užitečné artefakty, lidský vztah se k ní změnil. Někteří obyvatelé Harmontu nesmírně zbohatli a Redrick je nazývá plísni, která „obrostla, obalila Zónu, která Zónu vysávala, která žrala, hrabala a tloustla díky Zóně a která na všechno z vysoka kašlala – obzvláště pak na to, co se stane, až si pořádně nahrabe a dosyta se nažere, a až se všechno, co předtím bylo v Zóně, ocitne venku a zakoření ve světě“¹⁷⁸. Ačkoli vědci sestrojili robotické stalkery, ti z masa a kostí si stále vydělávají nemalé peníze. Beznohý stařík Burbridge si dokonce otevřel „nedělní školu“ pro výcvik nových stalkerů – to vše pod bedlivým dohledem početných vojenských jednotek ve městě. Do města míří nejen boháči, ale také turisté a nejrůznější dobrodruzi – někteří se stanou stalkery, zatímco jiní, zklamaní ve svých očekáváních, se vracejí domů.

¹⁷⁴ V textu je náznak, že Zóna mění nejen děti, ale i stalkery. V první kapitole Redrick dostává záchvat, když začne rozeznávat různé pachy.

¹⁷⁵ Neoficiální název tohoto vozu.

¹⁷⁶ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 31. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

¹⁷⁷ Ibid, s. 144.

¹⁷⁸ Ibid, s. 118.

Richard H. Noonan popisuje nový zjev Harmontu takhle:

Když zabočil na Hlavní třídu, najednou ho napadlo, jak neuvěřitelně se městečko za posledních pár let změnilo. Těch mra-kodrapů...A támhle se staví další. Copak v něm asi bude? Ach ano, Luna Centrum – nejlepší džezisté světa, špičkové kabarety a obří ne-věstinec, schopný naráz uspokojit potřeby až tisíce návštěvníků. To vše pro naši udatnou vojenskou posádku, pro naše chrabré turisty, ob-zvláště seniory, a pro naše ušlechtilé rytíře vědy... A předměstí se me-zitím vylidňují. Nebožtíci, kteří vstávají z hrobů, se už nemají kam vra-cet.¹⁷⁹

Ačkoli mnohé předměty získané stalkery nacházejí uplatnění v prospěšných oblastech, jako jsou automobilový průmysl či medicína, je v textu několikrát zmíněno, že různé zločinecké organizace a také lidé z vojensko-průmyslového komplexu mají zájem o ne-bezpečné artefakty ze Zóny. Jelikož má román otevřený konec, nelze s jistotou říct, zda Zóny měly globálně negativní dopad, avšak text obsahuje náznaky takového vývoje.

¹⁷⁹ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 143–144. Do-stupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.

3 Filmová adaptace Andreje Tarkovského *Stalker*

*Ve filmu Stalker jsem v tomto smyslu šel ještě dál – lidská líska je onen zázrak, který je schopen čelit suchému teoretizování a beznadějnosti světa.*¹⁸⁰

Andrej Tarkovskij, 1985

Stalker je sovětský fantastický film-podobenství režiséra Andreje Tarkovského, který vznikl ve studiích Mosfilm¹⁸¹ v roce 1979 podle scénáře bratrů Strugackých, natočeného podle jejich románu *Piknik u cesty*. Příběh vzniku filmu byl velmi traumatizující a vyvíjel se dlouhých šest let.¹⁸² Režisér překonával množství překážek: byrokracie v Goskinu, nedostatek finančních prostředků, jednu přírodní katastrofu, neprofesionalitu kolegů. Během natáčení se Tarkovského zdravotní stav výrazně zhoršil a 9. dubna 1978 si Andrej Tarkovskij zapsal do deníku: „Včera se stavil Volod’a Burakovskij¹⁸³: měl jsem infarkt. Teď se dva měsíce budu muset léčit. Ten *Stalker* je snad začarovaný!“¹⁸⁴

„Začarování“ *Stalkera* se objevilo od začátku. Před začátkem natáčení filmu se Andrej Tarkovskij ocitl v patové situaci. Režisér neustále trpěl nedostatkem finančních prostředků, protože mu nebylo dovoleno pracovat, a distribuce jeho filmů byla opakovaně komplikována, jelikož byl považován za ideologicky nespolehlivého. Například vládní kritici vnímali Andreje Rubljova jako příliš krutý film¹⁸⁵ a *Ivanovo dětství* – jako příliš pacifistický na válečný žánr.¹⁸⁶ Aby Tarkovskij získal povolení k natáčení filmu, musel napsat dopis ÚV KSSS, v němž popsal svou konfrontaci s Goskinem, což nakonec přineslo pozitivní výsledek.¹⁸⁷

Jak jsme zmínili v předchozích kapitolách, následovala dlouhá a precizní práce na scénáři, aby text co nejlépe odpovídal Tarkovského vizi. Podle různých zdrojů existovalo mezi 9 a 13 verzemi scénáře.¹⁸⁸ Jedenkrát Strugačtí přepisovali scénář ještě i z důvodu neočekávané proměny terénu natáčení. Prvotní krajinou pro natáčení větší části scén byla Isfara, město v Tádžikistánu, ale 31. ledna 1977 město zničilo zemětřesení.

¹⁸⁰ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 190. V citaci je uveden jiný rok, protože první vydání knihy vyšlo ve Spolkové republice Německo v únoru 1985.

¹⁸¹ Větší část natáčení v terénu probíhalo v Tallinnu, Estonsko.

¹⁸² Pokud bereme na vědomí, že Tarkovskij přečetl příběh bratrů v roce 1973 a film byl natočen v 1979.

¹⁸³ Vladimir Burakovskij – chirurg-kardiolog a přítel rodiny Tarkovských.

¹⁸⁴ TARKOVSKIJ, A. A. a SEČKAŘ, M. *Deník: 1970-1986*. Brno: Větrné mlýny, 1997, s. 183. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:6a4b0c60-47b7-11e7-80b4-001018b5eb5c>.

¹⁸⁵ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 182.

¹⁸⁶ TARKOVSKIJ, A. *Nikdy jsem neusiloval o to být aktuální* [Я никогда не стремился быть актуальным]. Online. Média-archiv Andrej Tarkovskij. © 2012. Dostupné z: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Forum.html>. [cit. 2025-04-12].

¹⁸⁷ SKANDALIS, A. *Bratři Strugačtí* / A. Skandalis. Moskva: AST, 2008, s. 736.

¹⁸⁸ V knize *Komentáře k prožitému* Boris Strugacký zmíní osm možných variant scénáře, Ant. Skandalis (skutečné jméno Anton Molčanov) v životopise bratrů Strugackých píše o dalších verzích (Viz. Skandalis A., c. 491)

Samotnému filmování to nijak nebránilo, ale filmový štáb neměl kde bydlet. Po dlouhém hledání našel George Rerberg (kameraman první verze *Stalkera*) v dubnu 1977 nové místo natáčení v Estonsku poblíž hlavní pošty v Tallinnu a 27 kilometrů od města, a to v areálu staré zničené elektrárny na řece Jagala.

Samotný film prošel podobným osudem jako scénář – k divákům se dostala pouze jedna ze tří variant. První verze filmu byla zničena kvůli nedbalosti personálu, který neuměl správně zacházet s filmovou páskou firmy Kodak. Kromě toho došlo mezi režisérem a kameramanem Georgijem Rerbergem k neshodám a ten po incidentu s páskou opustil natáčecí tým. Přerušení natáčení se však podařilo zabránit, protože ještě před poškozením materiálu získal Tarkovskij od Goskinu povolení k navýšení rozpočtu, takže najal kameramana Leonida Kalašnikova a začal znovu natáčet. Práci však přerušila zima a režisér opět nebyl spokojen s natočeným materiálem, což vedlo k odchodu Kalašnikova. Po prodělaném infarktu v dubnu 1978 se Tarkovskij vrátil k práci už s třetím týmem. Kameramanem se tentokrát stal Alexandr Kňazinskij, s jehož pomocí byl film kompletně přetočen od července do prosince 1978.¹⁸⁹

V poslední verzi filmu vidíme jiného stalkera – ne banditu a pašeráka jako Redrick Schuhart, ale věřícího ve své poslání, avšak téměř šíleného *Stalkera*. Přestože se adaptace výrazně liší od originálu, Boris Strugacký v jednom ze svých rozhovorů uvedl, že se mu film líbil.¹⁹⁰ Andrej Tarkovskij také považoval *Stalkera* za mimořádný film a přiznával, že atmosféra „byla nakonec ze všech mých filmů nejpůsobivější a nejvíce emocionální“¹⁹¹.

3.1 Adaptace syžetu

Ve své podstatě je *Stalker* adaptací díla bratrů Strugackých *Piknik u cesty*. Přesněji řečeno, pokud budeme film posuzovat z hlediska typu mediálního přechodu, tuto adaptaci označíme za intersémiotickou transpozici (nebo remediaci), protože jde tady o přechod díla z jednoho znakového systému (text) do druhého (obraz).¹⁹² Když mluvíme o přenosu nějaké textové skladby na filmové plátno podle kritéria věrnosti originálu, nejčastěji se setkáváme s přímým kopírováním (*borrowing* podle Dudlneya Andrewa) a interpretací (*intersecting*).¹⁹³ Podle kritéria věrnosti originálu, *Stalker* nekopíruje původní text doslova ani nekomentuje Strugackých *Piknik*, ale je spíš samostatným dílem, které uchovává jen málo detailů z původního románu. Jeden z autorů

¹⁸⁹ SKANDALIS, A. *Bratři Strugatčtí* / A. Skalandis. Moskva: AST, 2008, 498–516.

¹⁹⁰ BORISOV, V. *OFF-LINE rozhovor s Borisem Strugackým*. [OFF-LINE интервью с Борисом Стругацким]. Online. 9. 1998. Dostupné z: <https://www.rusf.ru/abs/int0004.htm>. [cit. 2025-04-12].

¹⁹¹ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 189.

¹⁹² HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. Online. New York: Routledge, 2006, s. 16. Dostupné z: <https://doi.org/10.4324/9780203957721>. [cit. 2025-04-14].

scénáře (i samotného románu) Boris Strugacký přiznával, že ačkoli se mu film líbil, s románem *Piknik u cesty* nemá nic společného.¹⁹⁴ Teoretikové nazývají takový typ filmové adaptace analogií (L. Hutcheon) nebo transformací (D. Andrew).

Pokud mluvíme o adaptacích, uvedeme i Tarkovského názor na tuto činnost. Andrej Tarkovskij zastával názor, že filmové umění je třeba oddělit od literatury. Píše, že se vrcholná díla literárního umění nepřinášejí na obrazovky, protože jejich krása je v textu, v jeho působivém kouzlu slova, a ten, kdo chce takový text zfilmovat, „chová se se stejným opovržením jak k filmu, tak k umělecké próze“¹⁹⁵. Lze adaptovat prózu, která má pevný ideový základ a zajímavé téma, ale nestará se o vlastní estetický účinek. Strugackých prózu můžeme připsat k takovému druhu literatury, protože se praktický a zploštělý jazyk *Pikniku* nedá například srovnávat s obrazností a ladností Buninovy prózy v *Temné aleji*.

Pokud se autorova vize budoucí adaptace liší od režisérova pohledu, dochází ke konfliktu. To se stává poměrně často, protože autor si svého díla obvykle velmi váží a je citlivý na jakékoli změny. Tak například Strugačtí si představovali zfilmování *Pikniku* spíš jako pouhý přenos díla na film, což je vidět v jejich prvních verzích scénáře. Avšak takový konflikt řešení má: transformace literárního scénáře ve scénář režisérský. Když režisér pracuje na režisérském scénáři, má právo upravovat výchozí text podle svého mínění tak, aby dílo bylo koherentní a odráželo režisérovu osobní tvůrčí zkušenost.

Tím pádem z románu ve filmu zbývá jen pár detailů: jméno Stalkerovy dcery, ticho Zóny a lidská touha po něčem větším, než je on sám. Tarkovského film nejvíc připomíná poslední kapitolu *Pikniku u cesty*: hrdinové se vydávají na cestu ke Zlaté kouli, ale ve filmu hlavní postava úplně nepřípomíná stalkera z knihy. Do Zóny se vydává s dalšími dvěma postavami, které v původním příběhu nejsou, aby tam našli tajemnou Komoru přání¹⁹⁶. Komora přání je interpretací Strugackých Zlaté koule: Komora splní přání každému, kdo do ní vkročí. Tarkovskij však původní Strugackých koncept trochu mění. V *Pikniku* ten magický zdroj splní jakékoliv *vyřčené* přání, ale ve filmu tajemná Komora plní *podvědomá* přání, o kterých žadatel možná ani neví.

Ve srovnání s románem víme ještě méně o prostředí, do nějž je zasazený děj. Jakýsi muž pracuje v nejmenovaném městě jako „stalker“, a živí se tím, že doprovází lidi do nějaké Zóny – prostoru, kde neplatí běžné fyzikální zákony, a tam mezi ruinami jsou nedotčené pozůstatky něčeho, co by mohlo být mimozemskou aktivitou. Jedním z detailů, který komentuje pozadí a kontext děje a zároveň odkazuje na realie skutečného světa, je scéna na začátku filmu. Hrdinové projíždějí policejním kordónem a na jedné

¹⁹⁴ BORISOV, V. *OFF-LINE rozhovor s Borisem Strugackým*. [OFF-LINE интервью с Борисом Стругацким]. Online. 9. 1998. Dostupné z: <https://www.rusf.ru/abs/int0004.htm>. [cit. 2025-04-12].

¹⁹⁵ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 24.

¹⁹⁶ Rusky *Комната Желаний*.

ze staveb je vidět nápis „UN“¹⁹⁷ (Obr. 1.1). Stejně jako i v povídce je oblast, v níž se Zóna nachází, chráněna vojenským kordonem. Ve filmu stejně jako i v knize je Zóna nebezpečným prostorem a lidé, kteří tam jdou, se možná už nikdy nevrátí.

Ve filmu jsou tři hlavní postavy: Stalker, Spisovatel a Profesor. Ve scéně v baru, když se jeden ze Stalkerových „klientů“ snaží představit, Stalker ho přeruší slovy: „Vaše jméno je Spisovatel.“¹⁹⁸ V téže scéně se postavy domluví, že místo jmen budou používat přezdívkami odpovídající jejich profesím. Toto rozhodnutí postav umocňuje tajemnou a napjatou atmosféru úvodních scén filmu, kterou Tarkovskij vytváří černobílým filtrem a dlouhými záběry – typickými prvky svého stylu. V knize mají přezdívkami pouze stalkeri, přičemž autoři je používají spíše k upozornění čtenáře na nelegální povahu jejich činnosti než jako na prostředek konspirace. Do Zóny tak jdou Stalker (pracuje jako průvodce do Zóny), Profesor (fyzik) a Spisovatel (módní spisovatel).

Film začíná tím, že Stalker opustí svůj domov. Stalkerovo bydliště rozhodně nenaznačuje, že by si nelegální práci vydělával velké peníze – celá rodina spí na jedné posteli a vybavení je skromné. Doma nechává malou nemocnou dceru a manželku, která se bojí toho, že její manžel zemře, nebo skončí ve vězení. Když Stalker odchází, jeho manželka mu do zad křičí kletby.

Aby se dostali do Zóny, Stalker a jeho společníci jedou autem za lokomotivou, aby proklouzli přes vojenskou závoru. Jakmile narušitelé překračují hranice Zóny, vojáci začínají po nich střílet. Tato část je ve filmu nejdynamičtější a nejvíce připomíná původní dílo svou atmosférou: auto projíždí špinavými uličkami zastrčeného městečka, připomínajícího Harmont; před zátahem postavy pijí v baru, který by mohl mít název Boršč¹⁹⁹; vojáci nepronásledují hrdiny v Zóně, protože z ní mají strach. V Zóně návštěvníci mění Land Rover na drezínu. Divákům, kteří přečetli *Piknik*, může drezína připomenout „létající galoše“, speciální zařízení, které Mezinárodní ústav mimozemských kultur používá k bezpečným výpravám do Zóny. Drezína jako i „galoše“ se jakoby vznášela nad zemí. Tento dojem na obrazovce vytváří mlha na pozadí a detailní záběry postav. Divák jen slyší zvuk pohybu drezíny, ale nevidí ji.

Poté dorazí na místo, odkud začíná jejich pěší cesta, a zastaví se na malý odpočinek. Spisovatel a Profesor tráví čas tím, že mluví o Stalkerově osudu, o Zóně a o Dikobrazovi. Dikobraz je filmová verze Burbidge a stejně jako jeho předloha byl Stalkerovým učitelem. Avšak podle slov Profesora Dikobraz na rozdíl od Šupa, který si před Zlatou koulí přál zdravé děti, dostal od Zóny hodně peněz. Po návratu ze Zóny se Dikobraz oběsil.

¹⁹⁷ UN (česky OSN) – Organizace spojených národů.

¹⁹⁸ TARKOVSKIJ, A. (režisér). *Stalker*. Film. Mosfilm, 1979, [17:15 – 17:30].

¹⁹⁹ I pokud název baru ve filmu není, vztah barmana a Stalkera připomínají vztah Redricka s barmanem Boršče. Před tím, než odejde, Stalker požádá barmana, aby zašel k jeho manželce, kdyby se mu něco stalo. Z toho může divák usoudit, že barman ví, jakým způsobem Stalker vydělává.

Přestože je příčina jeho smrti divákovi přímo odhalena ve vrcholné scéně před Komorou přání – Zóna splnila jeho podvědomou touhu po penězích a nevyslovené přání zachránit bratra – pozorný divák si ji může domyslet už dříve, pokud si tento rozhovor spojí s monologem Spisovatele o podstatě lidských tužeb:

Odkud mám vědět, jak pojmenovat to, co chci? A odkud mám vědět, že ve skutečnosti nechci to, co chci? Nebo řekněme, že opravdu nechci to, co nechci. To všechno jsou nějaké neuchopitelné věci. Jakmile je pojmenuji, jejich smysl mizí, taje, rozpouští se. Jako medúza na slunci. [...] Moje vědomí chce vítězství vegetariánství na celém světě, ale mé podvědomí touží po šťavnatém kusu masa. Ale co vlastně chci já?²⁰⁰

Při vstupu do Komory Stalker odhaluje pasti stejným způsobem jako Redrick v románu – házením matic před sebe. Jdou jeden po druhém směrem k odhozené matici. Po této scéně už žádná další vizuálně nepřipomíná román, pouze verbálně – prostřednictvím podobných myšlenek vyjádřených v dialogích a monolozích. Například jak Stalker varuje Spisovatele, že nelze jít dál se zbraní, nebo slovy Stalkerovy manželky ve scéně jejího finálního monologu.²⁰¹ Porovnáváme scény z knihy a filmu.

Film:

STALKER: Co to tam máte? Tady nemůžete mít zbraně!

STALKER: No, do koho tam budete střílet?

Echo: Střílet...²⁰²

Knih:

„Co ti to čouhá ze zadní kapsy?“ zeptal se ledabyle.

„Pistole,“ zabručel Arthur a kousl se do rtu.

„A na co ji potřebuješ?“

„Na střílení!“ řekl Arthur vyzývavě.

„Tak s tímhle si dej pohov,“ řekl Redrick přísně a posadil se.

„Dej ji sem. V Zóně není po kom střílet. Sem s ní.“²⁰³

V obou případech jde o pistoli, kterou má společník stalkera, a postavy pronáší skoro stejné fráze. Při srovnávání je také vidět, že pokud Redrickovi na jeho otázku odpovídá Arthur, na Stalkerovu otázku odpovídá jeho vlastní ozvěna.

Na cestě do Komory Profesor poslušně následuje pokyny Stalkera, zatímco Spisovatel, když zjistí, že cíl je už blízko, odmítá jít oklikou. Spisovatel jde přímo k cíli, ale krok před vstupem ho zastaví cizí hlas. Po této události se už Spisovatel se Stalkerem

²⁰⁰ TARKOVSKIJ, A. (režisér). *Stalker*. Film. Mosfilm, 1979, [28:10 – 28:45].

²⁰¹ Maminka Stalkerovy ženy ji varovala stejně jako Gutina maminka, že Stalkerové rodí nemocné děti.

²⁰² STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974, s. 204. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>. Zdůraznění je moje.

²⁰³ TARKOVSKIJ, A. (režisér). *Stalker*. Film. Mosfilm, 1979, [01:41:30 – 01:42:00]. Zdůraznění je moje, překlad můj.

nehádá a hrdinové, kteří se úspěšně vyhnuli všem pastem Zóny včetně té nejnebezpečnější, zvané „mlýnek na maso“, dorazí ke Komoře. V poslední kapitole *Pikniku* na Redricka a Arthura též čeká „mlýnek“ jako poslední překážka před Zlatou koulí. Čtenáři není vysvětleno, jak přesně vypadá ten „mlýnek“, ale ze slov Redricka víme, že tato past je smrtelně nebezpečná.²⁰⁴ Redrick ji popisuje jako neviditelnou sílu, která Arthura brutálně zabila. Avšak ve filmu „mlýnek“ fyzickou podobu má. Tarkovskij ho zobrazil jako tunel s jakousi černou hmotou, která možná zůstala z lidí rozdrčených „mlýnkem“ (obrázek 1.2.). Tunel končí místností – hlavní částí „mlýnku“ – prostorem pokrytým pískem, který je osvětlen shora, aby zdůraznit obrysy a povrch. Z dálky tato písčitá místnost připomíná melancholické obrazy Caspara Davida Friedricha, zejména *Mnich u moře* (Obrázky 1.3. a 1.4.). Navzdory tomu, co říkal Stalker, že většina pastí je smrtelně nebezpečná, „mlýnek“ Spisovatele nechal projít, ale ovlivňuje ho psychologicky.

Když se hrdinové ocitnou před místností, ukázalo se, že nikdo do ní nechce vstoupit. Spisovatel nechce, protože v tom nevidí smysl a nechce se dozvědět o svých tajných přáních. Profesor původně přišel s úmyslem zničit Komoru, ale nakonec změnil názor a bombu rozebral. Spisovatel a Profesor, aniž by vyslovili přání, odcházejí od prahu Komory zpět.

Stalker se vrací domů ke své ženě a dceři. Říká své ženě, že v lidech už nezůstala žádná víra a žádný „orgán, kterým se věří, atrofoval, protože už byl k ničemu“²⁰⁵. V poslední scéně filmu se ukazuje, že Stalkerova dcera má parapsychologické schopnosti.

Práce na adaptaci původního románu, jak již bylo řečeno, nebyla snadná ani pro autory, ani pro režiséra. Předtím než se film dostal k divákům, překonal spoustu překážek, včetně nesouladu autoru a režiséra během psaní scénáře. Na míru fantastičnosti budoucího filmu měli stejný názor: Tarkovskij chtěl film oprostít od vědeckofantastických prvků a Strugačtí ho v tom podporovali. Boris Strugacký o práci s Tarkovským říkal, že Tarkovskij měl mnoho nápadů ohledně tohoto filmu, ale většinu z nich časem opustil. Podle Strugackého se snažili autoři režisérovi vštípit jen jednu myšlenku o tom, že „čím více realismu a méně fantastiky ve sci-fi, tím je lepší“²⁰⁶.

Veškeré fantastické prvky ve filmu jsou velmi abstraktní a nekonkrétní – neobjevují se žádné artefakty ze Zóny ani vynálezy jako například „létající galoše“. Fantastické prostředí slouží především jako kulisa, která umožňuje co nejvýrazněji vykreslit mravní konflikt filmu – otázku víry.

²⁰⁴ V čtvrté kapitole si Redrick myslí: „Tady v Zóně se dá nějak projít vším, jenom „mlýnkem“ ne.“ (*Piknik u cesty*, s. 217).

²⁰⁵ TARKOVSKIJ, A. (režisér). *Stalker*. Film. Mosfilm, 1979, [02:30:13 - 02:30:19].

²⁰⁶ BORISOV, V. *OFF-LINE rozhovor s Borisem Strugackým*. [OFF-LINE интервью с Борисом Стругацким]. Online. 9. 1998. Dostupné z: <https://www.rusf.ru/abs/int0004.htm>. [cit. 2025-04-12].

3.2 Vyprávění a postavy

Ve filmu *Stalker* se Tarkovskij drží dvou kompozičních principů: lineárního a rámcového. Děj se rozvíjí na časové ose postupně bez návratů do minulosti či přeskoků do budoucnosti, tzv. flashbacků a flashforwardů. Avšak výjimku zde tvoří čtyři vložené prvky (*embedded narrative*). První se objevuje na začátku filmu po úvodních titulcích ve formě prologu: na obrazovce plynule vzniká text, který objasňuje celkové zasazení děje a vtahuje diváka do atmosféry příběhu:

Co to bylo? Pád meteoritu? Návštěva obyvatel kosmické propasti? Ať už to bylo cokoli, v naší malé zemi vznikl zázrak ze zázraků – ZÓNA. Okamžitě jsme tam poslali vojsko. Nezvrátilo se. Pak jsme ZÓNU obklíčili policejními kordony... A asi jsme udělali správně... Ale nevím, nevím...

*Z rozhovoru laureáta Nobelovy ceny profesora Wallace pro reportéra RAI.*²⁰⁷

Takové režisérské rozhodnutí zároveň připomíná dvě díla. Pro diváky, kteří původní dílo četli, vnímají tento úvod jako převzetí z *Pikniku*. I když smysl rozhovoru s Pillmanem je částečně zachráněn²⁰⁸, rozdíl leží v tom, že se ve světě *Pikniku* otázka původu Zóny neobjevuje. V *Pikniku u cesty* návštěva mimozemské civilizace, která se odehrála ve městě Harmont, je fikčním faktem, zatímco ve světě filmu společný konsenzus ohledně příčin vzniku Zóny neexistuje. Tím pádem divák je už od začátku připraven na vágní charakter a metaforičnost budoucího děje.

Pokud divák vychází text nezná, může ten úvodní text pochopit jako odkaz na *Hvězdné války* (1977–1983). Ve svých záznamech Tarkovskij nezmíní Lucasův²⁰⁹ film, teoreticky by si mohl půjčit ideu *opening crawl*²¹⁰ od amerického kolegy, zatímco první díl s názvem *Star Wars: Epizoda IV – Nová naděje* (1977) se dostal do kin o dva roky dříve než *Stalker*.

Stojí také za zmínku, že samotná scéna s úvodními titulky přispívá k vytvoření nálady filmu. V prvním plánu černobílého temného záběru je text se jmény členů filmového štábu, ale na pozadí je vidět Profesora, který sedí v baru a pije kávu a krátce si o něčem povídá s barmanem. Ve vyprávění tento element funguje jako předscéna v divadle, kterou herci často využívají k sehrání krátké scény před zavřenou oponou.

²⁰⁷ TARKOVSKIJ, A. (režisér). *Stalker*. Film. Mosfilm, 1979, [03:31 – 04:03].

²⁰⁸ V rozhovoru s Pillmanem také jde o kordonu kolem Zóny, o zázracích Zóny, o královských tankových útvarech.

²⁰⁹ George Walton Lucas – režisér prvního filmu ve franšíze *Hvězdných válek*.

²¹⁰ Opening crawl – je charakteristickým prvkem úvodních sekvencí všech filmů série *Hvězdné války*, americké epické space opery, kterou vytvořil George Lucas, když se text postupně objevuje na obrazovce.

Druhým vloženým narativem je Stalkerův sen, který komentuje nejen stav postavy, která sní, ale i odhalí možnou interpretační rovinu filmu. Jak již bylo řečeno dříve, Andrej Tarkovskij byl věřícím člověkem a hlavním tématem je právě víra, a proto najdeme v *Stalkerovi* spoustu odkazu na křesťanský mýtus. Když Stalker spí, slyší divák hlas jeho manželky, která se modlí za svého muže a čte úryvek z Janova zjevení²¹¹. Pokud Komora ukazuje lidem jejich pravdivou podstatu, zároveň je i soudí. Poslední soud je jednou z klíčových událostí Zjevení, a právě k němu Stalker vede své společníky. Podobně jako na Posledním soudu, kdy každý pozná svou pravdivou podstatu, i Profesor a Spisovatel by museli čelit sami sobě – pokud by se odvážili vstoupit do Komory. V této chvíli se kamera pomalu pohybuje nad dlaždicovou podlahou zaplavenou vodou, kde leží různé předměty: mince, zbraně, vytržený list z kalendáře, lékařské nástroje. Mezi těmito vyhozenými, nepotřebnými věcmi zvláště vyniká ikona. Tato ikona (obrázek 1.5.) je kopií části Gentského oltáře zobrazujícího Jana Křtitele (obrázek 1.6) Originál se nachází v kostele svatého Jana Evangelisty (dnes kostel svatého Bavona). Volba právě tohoto fragmentu může naznačovat, že poslání Stalkera je podobné poslání Jana – přinášet víru v časech, kdy se zdá, že víra téměř vymizela, stejně jako Jan Křtitel kázal ještě před příchodem Krista. Tak se biblický odkaz objevuje i ve vizuální podobě, čímž potvrzuje domněnku zasvěceného diváka.

U Tarkovského sen plynule přechází do narativní reality: když se Stalker probudí, začíná se modlit sám. Čte 24. kapitolu Evangelia podle Lukáše, verše 13–18. V těchto verších jde o dva muže, kteří mluvili s Ježíšem, ale nepoznali ho, protože neuvěřili v jeho vzkříšení.²¹² Tarkovskij tím jakoby předznamenává, že Spisovatel a Profesor, když narazí na zázrak, ho nebudou schopni rozpoznat a přijmout.

Další dva vložené elementy jsou poetické. Když Spisovatel přežil „mlýnek“, Stalker deklamuje Dikobrazův verš, který je ve skutečnosti báseň Tarkovského otce, Arsenije Tarkovského, *Léto je pryč*.²¹³ Tato báseň může sloužit pro vysvětlení Stalkerova chápání světa, je velmi symbolická. Na konci každé sloky se opakuje verš „Jen tohle nestačí“²¹⁴. Na rozdíl od Spisovatele, který nevěří, že v člověku existuje něco jiného než jeho neřesti a vášně, Stalker věří, že někde v hloubi lidské duše se ukrývá něco většího a čistého.

Ve finálním záběru filmu Opička recituje verš Fjodora Tutčeva, jeho poměrně zralou milostnou lyriku. Holčička je ještě moc malá na to, aby rozuměla tomu, o čem se ve verši mluví, a proto čte s nezúčastněným a chladným výrazem. Můžeme tuto scénu interpretovat tak, že pokud je výtvozem Zóny, mutantem s nadpřirozenými schopnostmi

²¹¹ NADAČNÍ FOND PŘEKLADU BIBLE. *Český studijní překlad – Zjevení Janovo*. Online. © 2019. Dostupné z: <https://obohu.cz/bible/index.php?vs=ano&k=Zj&kap=6&styl=CSP>. [2025-04-19].

²¹² ELSNER, T. J. *Evangelium podle sepsání Sv. Lukáše*. Online. London: Biblická Společnost Britská a Zahraniční. 1913. Dostupné z: <https://archive.org/details/evangeliumpodl00elsn/page/12/mode/2up>. [2025-04-19].

²¹³ Překlad – můj, originální název: „Вот и лето прошло...“.

²¹⁴ Překlad – můj, originální text: „Только этого мало“.

(jak ji na začátku filmu nazývá Profesor), její porozumění pozemským vášním je omezené.

Jiným kompozičním principem, který Tarkovskij ve filmu použil, je princip rámcový, který je především tvořen barvou. Režisér použil černobílý filtr s odstínem sépie k zobrazení světa mimo Zónu, barevné natáčení – pro scény uvnitř Zóny a Stalkerův sen je označen hnědým sépiovým tónem. Podle Tarkovského je černobílý záběr důvěryhodnější. Nadměrná, mechanická malebnost záběru diváka přetěžuje, protože se stává dalším konvenčním prvkem filmu, který musí divák překonat. K tomu dochází proto, že i když je svět v reálném životě pro nás barevný a kamera ho pouze zachycuje, barevný obraz často působí prázdně a falešně, protože je zbaven uměleckého pohledu tvůrce.

Režisér pomocí barevné partitury vytváří logiku filmu a zdůrazňuje klíčové momenty. Andrej Tarkovskij píše, že „vliv barvy je potřeba neutralizovat, střídat barevné a monochromatické scény, aby se rozdělil a omezil dojem vznikající z plného barevného spektra“²¹⁵. Přesně to vidíme ve *Stalkerovi*. Zóna se od reálného světa liší nejen tím, že postavy slovně vyjadřují její „nebezpečnost“ a „abnormalitu“, ale také tím, že s ním významně kontrastuje svou barevností, což v divákovi vyvolává vnitřní disonanci. Když se divák v první části filmu setkává s hojností zelené barvy, kterou lidi často spojují s pojmy „život“, „zdraví“ a „příroda“, pociťuje nesoulad mezi očekáváním a narativní skutečností. Když je nám řečeno, že se děj odehrává v místě dopadu meteoritu nebo v místě přistání mimozemšťanů, očekáváme spatření zničené a znečištěné půdy. Avšak namísto apokalyptické krajiny a zničení vidíme bujnou zeleň, tiché i šumící vodní plochy a slyšíme zpěv ptáků. Teprve ke konci druhé části filmu, kdy se děj blíží k vyvrcholení, se barvy na plátně začínají zahušťovat a temnět. Oproti černobílým záběrům, nabízejí barevné scény větší množství odstínů a detailů, což udržuje divákovu pozornost.

Stejně jako u Strugackých se rámcovost Tarkovského liší od tradičního přístupu – rámec zde jakoby „obklopuje“ druhou rovinu vyprávění podobně jako například v *De-kameronu*. Barevná kompozice divákovi naznačuje, že události odehrávající se v Zóně představují příběh v příběhu. Děj mimo Zónu tedy tvoří první rovinu vyprávění, zatímco děj uvnitř Zóny je rovinou druhou. Nicméně až po návratu hrdinů ze Zóny se černobílé záběry začínají střídat s barevnými, když Opička vstupuje do záběru. Stejně jako v původním textu je Stalkerova dcera součástí Zóny, což Tarkovskij zdůrazňuje pomocí barev. Schematické znázornění vyprávěcích rovin ve filmu *Stalker* je uvedeno na obrázku níže.

²¹⁵ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 141.



Obr. 2: Schéma 2

Pokud v uměleckém textu existuje zdroj vyprávění (skrytý vypravěč, vypravěč jako postava, vševědoucí vypravěč), ve filmovém umění tuto roli zastává kamera. Ve *Stalkerovi* kamera často snímá postavy zezadu, zůstává v širokém záběru a nikdy nepřechází do jejich subjektivního pohledu. Na rozdíl od tradiční filmové řeči, která by scénu zahájila ustavujícím záběrem (*establishing shot*) a následně přešla k detailům a stříhové sekvenci záběr-protizáběr (*shot-reverse*) pro dialogy, Tarkovskij využívá omezený soubor kamerových pohybů a dlouhé, plynulé záběry. Sean Martin uvádí, že podle Tarkovského příliš dlouhý záběr může diváka unavit, avšak pokud se ještě více prodlouží, vzbudí zvědavost.²¹⁶ Tarkovského kamera často pomalu sleduje prostor, přičemž postavy obvykle udržuje uprostřed kompozice – tento přístup je výrazný zejména ve filmech *Andrej Rublev*, *Solaris* a *Zrcadlo*. Ve *Stalkerovi*, *Nostalgii* a *Oběti* však místo panoramatického záběru Tarkovskij upřednostňuje téměř nevýrazné, pomalé zoomy a plynulé kamerové jízdy, které jsou charakteristické i pro jeho další díla. V následující podkapitole se budeme zabývat tím, jak Tarkovského kamera zprostředkovává vnímání času, ale teď přejdeme k analýze postav.

Stalker (Alexandr Kajdanovskij)

Tarkovského *Stalker* se výrazně liší od knižního prototypu. Stalkerův osud na obrazovce, kterého hraje významný herec své doby Alexandr Kajdanovskij, zčásti připomíná život Redricka: stejně jako Schuhart má Stalker manželku a nemocnou dceru, podniká nelegální výpravy do Zóny za peníze, za což už jednou strávil pět let ve vězení. Z prvního dialogu mezi Stalkerovou manželkou a Stalkerem si dozvídáme, že někdo Stalkerovi slíbí, že bude mít „normální“ práci. Stalker na to však nijak nereaguje – je jako Redrick, který se také zdráhá zapojit do běžného života. I pokud si něco svou prací filmový Stalker vydělává, spíše není toho dost, protože jeho obydlí je příliš skromné.

Nicméně Stalker je ve své podstatě úplně jiný. Na rozdíl od sebevědomého, chytrého, drzého a hrubého Redricka je Stalker jeho pravým opakem. Není zločinec, chodí do Zóny, protože v tom spočívá jeho poslání. Ve scéně před vchodem do Komory postava Kajdanovského odůvodňuje své motivy tím, že pomáhá lidem:

*Vždyť sem vodím stejné nešťastníky, jako jsem já, ztrápené, zmučené.
Oni... oni už nemají v co doufat! Ale já můžu! Chápete, já jim můžu*

²¹⁶ MARTIN, S. *Andrei Tarkovsky*. Chicago: Pocket Essentials, 2011. s. 49

*pomocť! Nikdo jim nemůžē pomocť, ale já – hnida, já, hnida, můžu!
Jsem tak šťastný, že jim můžu pomocť, až bych se rozplakal. To je
všechno! A nic víc nechci.*²¹⁷

Je to velice emocionálně vypjatá scēna: herec plāče, když pronāší tento monolog. Kdyby Kajdanovskij hrāl Redricka (jak tomu bylo při prvním, Tarkovským zamítnutém pokusu o natočení *Stalkera*), rozhodně by pokorně nesnášel Spisovatelovy urāžky. Jakmile se soused knižního stalkera jen pokusí urazit jeho dceru, Redrick mu okamžitě ostře odpoví.

Tarkovského Stalker je slabý a blāznivý. Je to divākovi řeceno dvakrát – Spisovatelem a Stalkerovou manželkou. Téma slabosti a šilenství ve vztahu k vnějšmu světu se obzvlāště výrazně projevuje v pozdních dílech Tarkovského. Ve své knize *Zapečetěný čas* režisér píše, že si vāží slabosti více než ostatních vlastností, které člověku pomáhají pragmaticky se přizpůsobit okolní realitě, protože právě za vnější slabostí se skrývá silné duchovní přesvědčení, neúnavné svědomí. Slabost chápal jako nepřítomnost agrese namířené proti vnějšmu světu, proti ostatním lidem, jako neschopnost využívat druhé ve svůj prospěch.²¹⁸

Ačkoli Tarkovskij věřil, že všichni jeho hrdinové do určité míry tyto vlastnosti mají, právě Stalker pronāší monolog na obranu slabosti (výňatek z monologu je uveden výše). Takto režisér píše o své pravděpodobně nejznāmější postavě:

*Podivný Stalker snadno propadal hysterii, ale přesto se díky své pevné
duchovnosti neúplatně stavěl proti světu napadenému rakovinou
pragmatismu.*²¹⁹

Slabost podle Tarkovského představuje náboženskou obětavost, vyjadřuje se v biblickém výroku – „Když tě někdo uhodí do pravé tváře, nastav mu i druhou“²²⁰ – a v neodporování zlu. Spisovatel nemůžē uvěřit, že Stalker vodí lidi do Zóny ne ze zistných důvodů, ale protože v tom vidí vyšší smysl. To je důvod, proč ho ve své reakci na Stalkerův monolog nazývá svatým blāznem (*jurodivým*).

Jurodivost je koncept radikální zbožnosti, která se staví proti společenským i duchovním konvencím a stereotypům. Jde o veřejně prožívanou víru v podobě určitého projevu šilenství, jež poukazuje na chyby lidí i společnosti.²²¹ Stejně jako má *jurodivý* osobní spojení s Bohem, má i Stalker intimní vztah se Zónou – vztah, který Redrick

²¹⁷ TARKOVSKIJ, A. (režisér). *Stalker*. Film. Mosfilm, 1979, [02:13:52 – 02:14:20].

²¹⁸ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 198–200.

²¹⁹ Ibid, s. 199.

²²⁰ Bible. Nový zákon. Evangelium podle Matouše. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 2018, 5:38–42.

²²¹ FARRUGIA, E. G. *Encyklopedický slovník křesťanského Východu*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2010, s. 454. ISBN 9788074120190.

Schuhart neměl. Už na začátku filmu nazývá Stalker Zónu svým domovem.²²² Celá jeho existence je s ní spjata, téměř ji uctívá, což vzbuzuje nepochopení u lidí kolem něj. Pro Stalkera je Zóna místem očisty a pravdy, cesta ke Komoře přání cestou k naději a spáse. Pro ostatní je to však místo spojené se smrtí a nebezpečím a Komora, jak tvrdí Profesor, prostředkem k naplnění temných lidských tužeb.

Jurodivými byli nazýváni lidé, kteří hlásali *bláznovství pro Krista* a žili ve středověkém Rusku. V životopisech jurodivých jsou často obdařeni prorockým darem. Mnozí jurodiví byli v pravoslavné víře kanonizováni, například Vasili Blažený, na jehož počest stojí katedrála na Rudém náměstí. O jurodivých psali i ruští klasici literatury: A. Puškin (*Boris Godunov*, jurodivý Nikolka), L. Tolstoj (*Dětství*, jurodivý Griška), N. Leskov (*Malá chyba*,²²³ jurodivý Ivan Korejša). Nejvýznamnějším *bláznem pro Krista* je kníže Myškin z Dostojevského románu *Idiot*. Andrej Tarkovskij považoval Dostojevského za autora, který se jako první věnoval tématu duševní prázdnoty²²⁴ a opíral se o jeho texty.²²⁵ Téměř každá Tarkovského hlavní postava svou povahou připomíná Myškina: od starce v rozbouřeném domě z *Ivanova dětství* po Alexandra z *Oběti*. I pokud každá z jeho postav existuje v jakési apokalyptické situaci, když jsou neduhy společnosti nejviditelnější (Druhá světová válka v *Ivanově dětství*, Tatarská invaze v *Andreji Rubleovi*, planetární katastrofa v *Stalkerovi*, *Nostalgii*²²⁶ a *Oběti*), avšak jen v posledních třech filmech jsou blázni hlavní postavy. Stalker, Dominico a Alexandr jsou postavy oddané víře, kteří vidí skutečný stav světa a touží po jeho obnově.

Síla Strugackých stalkera Redricka se projevuje navenek, když jeho vnitřní svět zůstává prázdny. Redrick si po dlouhou dobu namlouvá, kým ve skutečnosti je, a teprve v závěrečné kapitole se zoufale snaží dojít k sebepoznání. Naproti tomu filmový Stalker působí slabě, ale v sobě nachází odvahu přiznat si vlastní pravdu. Teprve když se Redrick ocitl před Zlatou koulí, poprvé si všiml své vnitřní prázdnoty – zatímco Stalkerův život je od počátku postaven na pevných vnitřních hodnotách.

Stalkerova manželka (Alisa Freijdlích)

Stejně jako bratři Strugačtí ani Tarkovskij ženám nerozuměl. Ve svých esejích píše, že je pro něj těžké si představit vnitřní svět ženy, který by nebyl spojen se světem

²²² TARKOVSKIJ, A. (režisér). *Stalker*. Film. Mosfilm, 1979, [39:25 – 39:31].

²²³ Rusky *Маленькая ошибка*.

²²⁴ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 100–101.

²²⁵ Tarkovskij v různých rozhovorech nazýval Dostojevského svým oblíbeným spisovatelem, a dokonce chtěl natočit film *Můj Dostojevskij*, o čemž svědčí zápis v jeho deníku z 28. ledna 1973. (*Deník: 1970–1986*, s. 82–83)

²²⁶ Jurodivý Domenico po dobu sedmi let držel svou rodinu v izolaci, aby ji zachránil před koncem světa.

muže.²²⁷ Ženy v Tarkovského filmech jsou redukovány na role matek nebo partnerek, jejichž existence je úzce spjata se životem muže. Pokud muži prožívají duševní krizi a jsou ve vztazích vedoucími, ženy jsou závislé, protože jejich údělem je „podřízení, obětování se ve jménu lásky“²²⁸.

Na jednu stranu můžeme názory Andreje Tarkovského chápat jako šovinistické, na druhou stranu však jeho ženské postavy nelze označit za povrchní nebo prázdné. Zde se znovu vracíme k diskuzi o slabosti. Na první pohled se Stalkerova manželka jeví jako slabá, protože žije s bláznivým manželem, kterého nikdo nemá rád a který si nemůže dovolit ani koupit vlastní hodinky. Pokud se však podíváme hlouběji na její postavu (zejména na její monolog na konci filmu), uvidíme, že v sobě má sílu lidské důstojnosti a věrnosti. Jak píše Tarkovskij, její objevení se v baru na konci filmu je klíčovou scénou:

*Příchod Stalkerovy ženy do kavárny, kde všichni tři cestovatelé odpovídají, postaví Spisovatele i Umělce [Vědce] před záhadný a nepochopitelný jev. Vidí před sebou ženu, která kvůli svému muži prožila nezměrné utrpení, má s ním postižené dítě, a přesto ho stále miluje bezmeznou a nezvladatelnou láskou jako ve dnech svého mládí. Její láska a oddanost jsou těmi posledními kouzly, které lze postavit do protikladu k nevěře, cynismu a vyprahlosti současného světa, jehož obětmi se stal Spisovatel a Vědec.*²²⁹

Podle Seana Martina Tarkovského mínění, že ženská síla pramení z její schopnosti obětovat se, což se může zdát politicky nekorektní. Zatímco tím názorem přiznává, že obdivuje ženy, protože dokážou to, co on sám nedokáže – bezpodmínečně milovat.²³⁰

Ve srovnání s Gutou, čí obraz je feministický, Stalkerova manželka je pasivní. Guta je rázná, samostatná a hrdá: říká Stalkerovi, že ho opustí, pokud nepřijme její těhotenství. Kdežto postava Alisy Freidlichové je definována skrze Stalkera, protože nemá ani jméno, ani přezdívku. Avšak protože Tarkovskij věřil, že každý člověk je obdařen svobodnou vůlí, je to dobrovolná volba postavy – stát se neodmyslitelnou součástí Stalkerova života, o čemž ve svém monologu mluví:

Ale on tehdy ke mně přišel a řekl: „Pojď se mnou.“ Já jsem šla a nikdy jsem toho nelitovala. Nikdy. Měli jsme spoustu trápení, strachu i

²²⁷ TARKOVSKIJ, A. A. *Pro vznešené cíle osobnosti* [Для целей личности высоких]. Online. Médium: Média-archiv Andrej Tarkovskij. Dostupné z: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Tzeli.html>. [cit. 2025-04-13].

²²⁸ TARKOVSKIJ, A. A. a SEČKAŘ, M. *Deník: 1970-1986*. Brno: Větrné mlýny, 1997, s. 109. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:6a4b0c60-47b7-11e7-80b4-001018b5eb5c>.

²²⁹ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 189.

²³⁰ MARTIN, S. *Andrei Tarkovsky*. Chicago: Pocket Essentials. 2011. s. 43–44.

*ostudy. Ale já jsem nikdy nelitovala, a nikdy jsem nikomu nezáviděla.
To je prostě náš osud, náš život, takoví jsme.*^{231,232}

Opička (Natalia Abramova)

Posledním slovem, které Opiččina matka ve svém monologu vysloví, je „naděje“. Pak se černobílý záběr změní na barevný a kamera zachytí Stalkerovu dceru. Slyšíme, jak v duchu recituje báseň Tjutčeva – její rty se přitom nepohnou, což vyvolává dojem, že divákovi předává Tjutčevovy verše telepaticky. Tento předpoklad je potvrzen na konci scény, když Opička posouvá skleničky svou myslí. Na rozdíl od Marie z románu má Opička z filmu nadpřirozené schopnosti. Jak vysvětluje Profesor Spisovatel, Opička je „mutant, „oběť Zóny, říkají lidé. Říká se, že nemá nohy“.²³³

Opička se objevuje na obrazovce třikrát: v první scéně (která je spíš věnována Stalkerovi, a proto je černobílá), ve scéně, kdy Stalker nese dceru na ramenou, a v závěrečné scéně filmu, – ale za celý film nepronáší ani slovo. Redrickova dcera je mlčenlivá jen na konci románu, protože pomalu ztrácí svou lidskost, filmová Opička mlčí podle záměru režiséra. Postava Natalie Abramové se velmi svým zevnějškem od Strugackých Opičky liší a vypadá jako pozemská. Pokud Tarkovskij usiloval o pravdivost ve filmu, možná odmítl původní Opiččin obraz jako nerealistický.²³⁴ Avšak „cizí“ podstata holčičky je vyjádřena svědectvími její nemoci – její jakoby oholená, pevně šátkem omotaná hlava a berle. Stojí také za zmínku, že se Opička chová velmi slušně, působí jako seriózní holka. Například nebrečí, když její otec odchází do Zóny. Její chování a vzhled lze do jisté míry přirovnat k tomu, jak vypadají a chovají se lidé v terminálním stádiu například rakoviny. Blízkost smrti je činí bytostmi patřícími do dvou světů: našeho a onoho.

Režisér pomocí barvy poukazuje na to, že Opička stejně jak i u Strugackých patří Zóně. Obě holčičky jsou nemocné a liší se nejen od svých vrstevníků, ale i od „normálních“ lidí. Nicméně situace knižní Opičky je beznadějnější, protože mutace ovlivnila její tělo, ale i rozum.

Spisovatel (Anatolij Solonicyn)

Nyní se zaměříme na postavy, které v původním díle neexistují. Každá z nich spíše ztělesňuje určitou myšlenku či koncept, než aby představovala konkrétní reálně existující osobnosti.

²³¹ TARKOVSKIJ, A. (režisér). *Stalker*. Film. Mosfilm, 1979, [02:36:10 – 02:37:15].

²³² Překlad z českého skriptu. Dialogová listina filmu dostupná online. Viz NOSTALGHIA.CZ. *Andrej Tarkovskij* [online]. Dostupné z: https://www.nostalghia.cz/webs/andrej/clanky/stalker_dialogy_1.php [cit. 4. 1. 2025].

²³³ Ibid.

²³⁴ V povídce Opička má černé obrovské oči bez bělma a tělo pokryté srstí.

Spisovatel reprezentuje humanitární, filozofický přístup k fenoménu Komory přání. Jeho mluvní projev ve filmu zabírá více času než Spisovatelův, protože neustále nahlas přemýšlí o tom, jak funguje svět, o pravdě, o roli spisovatele. Profesor ho nazývá populárním spisovatelem, na něhož se ženy „věší v celých houfech“²³⁵. Potvrzení tomu vidíme v první scéně se Spisovatelovou účastí: na schůzku se Stalkerem přijel se ženou. Jejich vztah je povrchní, protože si Spisovatel nepamatuje její jméno. Je mu jedno, že s ním jeho přítelkyně chce jet na možná nejnebezpečnější místo na světě, a je mu také jedno, když odjede. Jelikož má slávu a peníze (je vlastníkem vily), jde do Zóny, aby požádal o inspiraci.

Pokud je v povídce právě stalker pijákem a kuřákem, ve filmu tuto roli zastává Spisovatel. Můžeme předpokládat, že pije, protože cítí nesnesitelnost a prázdnotu svého bytí. Je zklamaný ze své práce, ze společnosti i ze světa jako celku:

Co jsem to k čertu za spisovatele, když nenávidím psaní? Když jsou to pro mne neustálá muka, bolestivé, ostudné povolání, jako když vylezou hemeroidy. Dřív jsem si myslel, že někdo bude díky mým knihám lepší. Nikdo mě nepotřebuje! Když za dva dny zemřu, zapomenou na mě a začnou žrát někoho jiného. Chtěl jsem je změnit, ale oni změnili mě! Ke svému obrazu.²³⁶

V tomto monologu Spisovatele je vidět Strugackých vliv na filmový scénář. Tato slova pak převezme spisovatel Viktor Banev, další postava bratrů z románu *Kulhavý osud*:

A to všechno jen proto, že jsem takový hadr, žádný spisovatel, jaký já jsem prosím vás spisovatel, když nemám na skutečné psaní dost trpělivosti, když psát je pro mě trest a muka, ostudná, nepříjemná činnost, něco jako bolestivý fyziologický úkon, něco jako průjem, něco jako unikání hnisu z vředu.²³⁷

I když Spisovatel zastupuje méně pragmaticky přístup, je zároveň skeptikem. Na jednu stranu Stalkerovi nevěří, ale na druhou stranu říká Profesorovi, že se zázraky dějí mimo empirii. Přestože Spisovatel v nic nevěří (ani sám v sebe), připomíná Profesorovi apoštola Petra, který málem utonul, když na okamžik ztratil víru.²³⁸

Když se dostal k cíli, Spisovatel nevstoupil do Komory přání. Chybí mu víra – jak v širším smyslu, tak i víra v čistotu vlastních duševních pohnutek. Odmítá zázrak podobně jako Agasfer, kterého sám zmiňuje.

²³⁵ TARKOVSKIJ, A. (režisér). *Stalker*. Film. Mosfilm, 1979, [00:19:44 – 00:19:58].

²³⁶ Ibid, [01:47:19 – 01:50:02].

²³⁷ STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Kulhavý osud*. Praha: Odeon, 1989, s. 70.

²³⁸ Bible. *Nový zákon. Evangelium podle Matouše*. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 2018, 14:22–36.

Profesor (Nikolaj Griňko)

Profesor zastává vědecký, empiricko-pragmatický přístup. Nicméně v příběhu funguje spíše jako postava-funkcionář, protože více zvýrazňuje filozofujícího Spisovatele, než aby byl plnohodnotnou samostatnou postavou. Jeho mluvený projev je omezen na odpovědi Spisovateli.

Jako fyzik vstupuje do Zóny s cílem ji prozkoumat. Přestože je ve srovnání se svým vis-à-vis nenápadný, chrání tajemství. Ve svém batohu, který neustále nosí a kvůli němuž riskuje, nemá měřicí přístroje, jak se Spisovatel domníval, ale bombu. Později se divák dozvídá, že Profesor přišel do Zóny už podruhé – tentokrát s cílem ji zničit. Profesor nevěří, že by Zóna mohla svět pozitivně ovlivnit, a chce vyhodit Komoru přání do povětří, aby zabránil uskutečnění zlých přání, která by mohla ohrozit lidstvo.

Když se však ocitne u Komory, své rozhodnutí změnit a bombu rozebere. Klíčovou roli v tom hraje Spisovatel, který ho přesvědčí svými racionálními argumenty. Poukazuje na to, že „jediná lidská bytost může mít tolik nenávisti či lásky, že by to ovlivnilo celé lidstvo“²³⁹. Podle Spisovatele je návštěva Zóny ztrátou času, protože pravděpodobně nikdo nezná svá nejhlubší přání. Jakmile Profesorovi dojdou argumenty proti Spisovateli, Komora pro něj přestává existovat a svou původní myšlenku zavrhne.

3.3 Prostor a čas

Začneme tím, že vymezíme narativní a skutečný čas a prostor ve filmu *Stalker*.

Místo natáčení hlavního děje je Estonsko, město Tallinn, areál staré zničené elektrárny na řece Jagala. Na finální verzi filmu pracoval Tarkovskij půl roku, od července do prosince 1978.

Není ve filmu přímo řečeno, kde a kdy se odehrává příběh, ale režisér nechává možnost pro interpretaci. V úvodních titulcích je uvedeno, že se Zóna nachází v nějaké nepojmenované malé zemi, z čehož můžeme usoudit, že se děj rozhodně neodehrává v SSSR. Je to pravděpodobně stejně i původním textu, jde zřejmě o nějakou anglicky mluvící zemi, protože alespoň dvě postavy mají cizí (neslovanské) jména: profesor Wallace (jehož jméno se objevuje v úvodních titulcích) a barman Luter. Můžeme ale předpokládat, že Zóna leží v Itálii, protože na začátku filmu čteme výňatek z rozhovoru profesora Wallace se zpravodajem RAI.²⁴⁰

Nenajdeme v *Stalkerovi* ani přímý odkaz na dobu, kdy se příběh odehrává. Avšak jedná se o dobu po druhé světové válce, jelikož jsou ve filmu zmíněny reálie (Nobelova cena, OSN) a osobnosti (Hitler) tohoto časového úseku.

Tarkovského *Stalker* se vyznačuje pomalým tempem a obsahuje řadu scén, v nichž se zdánlivě nic neděje, přestože trvají několik minut. Výrazným příkladem je již

²³⁹ TARKOVSKIJ, A. (režisér). *Stalker*. Film. Mosfilm, 1979, [01:58:20 – 01:59:02].

²⁴⁰ RAI (Radiotelevisione italiana) – Italská vysílací společnost, která byla založena v 1944.

zmíněná sekvence jízdy trojice mužů na drezíně směrem do Zóny. Kamera sleduje jejich tváře na pozadí ubíhající krajiny, aniž by se v rovině děje odehrávaly dramatické události. Tato scéna však hraje klíčovou roli v prohloubení psychologické dimenze postav – nacházejí se na prahu Zóny, místa, kde se mají naplnit jejich nejhlubší touhy. Každý z nich prožívá tento okamžik jinak, právě v této tiché introspektivní fázi se napětí mezi nimi stupňuje. Mýty o stalkerech, o Komoře přání zůstávají v pozadí – nyní se skutečně vydávají vstříc neznámému.

Příznačnými rysy Tarkovského tvorby jsou *trvání* a *dlouhé záběry*. Dojem trvání režisér vyvolává pomocí své koncepce jednoty času, místa a děje. Na rozdíl od *Zrcadla* ve *Stalkerovi* Tarkovskij usiloval o to, aby mezi jednotlivými záběry nevznikaly žádné časové mezery – chtěl, aby film působil dojmem nepřerušného toku, kde každý záběr zachycuje určitý okamžik a celek směřuje k pocitu jednotné, nedělitelné kontinuity. Tím pádem *Stalker* nepřitahuje diváka neočekávanými změnami místa událostí ani šokujícími dějovými zápletkami, ale upozorňuje publikum na uplynutí času.²⁴¹

Z toho vyplývá totožnost vnitřní a vnější reality. Ve filmech Tarkovského vnitřní svět (vědomí) a vnější realita (sociální a fyzická) splývají v jeden celek. Tato nedělitelnost se projevuje nejen tematicky, ale i prostřednictvím střihu a vyprávěcího stylu, které nezdůrazňují přechody mezi časovými rovinami a úrovněmi reality, protože tyto hranice nejsou pevně zakotveny ani ve vědomí postav. Tarkovského pozdější díla včetně *Stalkera* vyžadují více zhlédnutí, než divák dokáže jasně rozlišit vnitřní a vnější svět. Právě to činí jeho narativní strukturu časově rozlehlou.

Tarkovskij zobrazuje nejen významově, ale i pomocí technického zařízení. Jeho styl práce s kamerou je klíčovým prvkem jeho estetického přístupu založeného na vnímání času skrze trvání záběru. Vladimir Petrić poukazuje na dva typy pohybu kamery ve filmu *Stalker*: boční pohyb s teleobjektivem, který zakrývá všechny roviny obrazu kromě jedné, a pohyb sledující objekty kolmo shora (většinou přírodu). První typ používá mnoho režisérů, ale v Tarkovského světě má jedinečnou funkci. Tento pohyb kamery Tarkovskij nejvýrazněji využívá ve *Stalkerovi* a *Oběti*. Jak poznamenává Petrić, tento i další aspekty Tarkovského mizanscény a práce s kamerou odcizují zaznamenané objekty. Neobvyklý úhel pohledu narušuje běžné způsoby vnímání, protože nás staví do nemožné perspektivy. V některých případech, například při snové „letové“ sekvenci ve *Stalkerovi*, tento pohyb kamery vyvolává metafyzický pocit mimotělní zkušenosti. Tarkovskij ho využívá jako jedinečný znak pro snový čas a subjektivní stavy (*Stalker*, *Solaris*, *Obět'*) i jako prostředek odcizení přírodních a všedních objektů.²⁴²

Stručně řečeno, uvádíme další způsoby, jak Tarkovského styl kamery vyjadřuje plynutí času:

- pohyblivá kamera jako vizuální ztvárnění snů a proměnlivých vzpomínek (*Stalkerova snová sekvence*);

²⁴¹ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 187–188.

²⁴² PETRIĆ, V. Tarkovsky's Dream Imagery. *Film Quarterly*. 1989–1990. 43(2), s. 6.

- statické dlouhé záběry a extrémně pomalé pohyby zdůrazňující vnímání času (scéna po snu, kdy kamera zabírá přírodu a Stalker filozofuje o hudbě);
- dlouhé záběry zachycující reálné napětí přítomné při natáčení scény (pasáž v „mlýnku na maso“);
- pohyb kamery reflektující psychologický čas (moment, kdy Stalker a jeho společníci jedou drezínou);
- pohyb kamery spojující reálný čas s časem paměti (Stalkerův sen a modlitba jeho ženy).

Pokud pohyb Tarkovského kamery neupozorňuje diváka na přechod mezi realitou a snem, pak mu v orientaci v příběhu do určité míry pomáhá mizanscéna. Například postavení herce v záběru může naznačovat úroveň vyprávění. Ve scéně Stalkerova vidění leží protagonista uprostřed záběru, který se nachází v jiném prostoru – ocitá se ve vodě – a jeho tělo zaujímá takzvanou „embryonální polohu“ (Kaidanovskij leží na boku, s pokrčenýma rukama i nohama přitisknutýma k tělu). Protože je tato poloha pro mnoho lidí typická při spánku, Tarkovskij tímto způsobem signalizuje přechod do vnitřního světa postavy (obrázek 1.7).

Začátek Stalkerova snu lze rovněž rozpoznat podle tělesného vyjádření herce. Nejprve vidíme barevný záběr, v němž celé obrazové pole zaujímá Stalker ležící s obličejem zabořeným do země (obrázek 1.8). Poté se barevný obraz mění v monochromatický (hnědá sépie) a Stalker se objevuje znovu, nyní ve větším detailu, stále otočený tváří k zemi (obrázek 1.9). Hlavní hrdina ještě nespí, ale jeho poloha v záběru naznačuje, že se již noří do svého nitra. Následně se obraz vrací k barvě, protože Spisovatel svým dotazem vytrhává Stalkera ze snu. Stalker však odpovídá se zavřenýma očima, jako by se stále nacházel na hranici mezi realitou a snem (obrázek 1.10). Poté Kaidanovskij ze záběru mizí – patrně proto, že již usnul.

Samotná scéna snu trvá přibližně deset minut a zahrnuje nejen ukázkou Stalkerova podvědomí, ale také dialog Profesora se Spisovatelem, který jeho sen přerušuje, a záběry přírody. Když se Stalker probudí, leží na zádech – což představuje antitezi jeho předchozí polohy – a nyní je obrácen tváří k vnějšímu světu (obrázek 1.11). V tomto okamžiku Alexander Kaidanovskij pohlédne přímo do kamery, čímž proráží *čtvrtou stěnu*²⁴³ a vizuálně stvrzuje přechod postavy z jednoho stavu do druhého (obrázek 1.12).

Za zmínku stojí i další scéna, v níž čtvrtou stěnu narušuje Spisovatel, když se ve svém monologu pohledem obrací přímo k divákovi (obrázek 1.13).

Andrej Tarkovskij dává detailnější pozor na inscenaci mizanscény. Umístění herců a předmětu uvnitř záběru má kompoziční význam. Například se podíváme na scénu prvního setkání Stalkera se Spisovatelem (obrázek 1.14). Kamera ukazuje divákům sloupec několika minut nepřetržitě, čímž porušuje princip harmonie v záběru. Ten

²⁴³ Čtvrtá stěna je symbolické pojmenování situace, kdy je stanovená linka mezi publikem (potažmo lidským okem z pohledu diváků) a představením (Bell, *Theories of Performance*, 2006)

sloupec má funkce zdůrazněné hranice mezi postavami. Tím pádem posílá publiku náznak: Spisovatel a jeho souputnice se od Stalkera liší. Stalker jako průvodce do jiného zakázaného místa (do heterotopického prostoru Zóny) nepatří mezi obyvatele, protože je součástí obou světů. Stalker může tuto hranici přestupovat a přiblížit se k hrdinům, ale Spisovatel a jeho dáma zůstávají ve své části záběru. Kromě toho je Stalkerova část značně menší, což vyjadřuje jeho pocit odcizenosti vůči normalitě: je mu cizí flirt Spisovatele s elegantně oblečenou ženou v luxusním autě.

Ve své knize *Zapečetěný čas*, Tarkovskij píše, že při organizaci mizanscény se musí režisér vyhýbat šablonám a otřelým myšlenkám. Režisérovým cílem je vytvořit mizanscénu, která by „nesloužila k ilustraci abstraktního smyslu, ale následovala život – charakteru postav a jejich psychický stav“²⁴⁴. Na rozdíl od Ejzenštejna, který předpokládal, že expresivita mizanscény leží v záměrném a přímém předvedení smyslu scény, Tarkovskij povzbuzoval diváka ke spolupodobě. Když je divák během zhlédnutí veden vlastní fantazií, dílo proniká hlouběji do jeho mysli a žije v jeho rozumu i po odchodu z kina. Režisér by neměl násilně vnucovat své významy, protože to zužuje divákovo vnímání a vytváří myšlenkový strop, za nímž se rozprostírá prázdnota.

Ted' se podrobněji podíváme do Tarkovského kompozice uvnitř záběru. Andrej Tarkovskij je jedním z vizuálně nejvýraznějších režisérů, což je obzvlášť vidět v jeho pozdějších filmech. Navzdory tomu, že usiloval o oddělení kinematografie od jiných druhů umění, při práci převzal prvky z malířství a fotografie. Pokud je kamera v dílech Andreje Tarkovského asi nehybná, jeho záběr spíš působí jako obraz. Kromě již zmíněných Caspara a Eyka, najdeme ve *Stalkerovi* i odkazy na ruskou pravoslavnou ikonografii. Například způsob rozmístění postav ve snímku připomíná ikonu Andreje Rubleva *Trojce* (obrázek 1.15 a obrázek 1.16) nebo ikonu *Tří svatitelů* (obrázek 1.17 a obrázek 1.18). Na prvních dvou obrázcích vidíme tři osoby sedící u stolu, které jsou obráceny tvářemi k sobě. Ústřední postava hraje klíčovou roli: u Rubleva je to Kristus, u Tarkovského – Stalker. Oba fungují jako průvodci: Kristus spojuje božské a lidské, zatímco Stalker propojuje normální svět a Zónu. V případě dalších dvou obrázků je podobnost spíše jen poziční: tři postavy stojí blízko sebe čelem k divákovi. Avšak pocit, že se díváme na ikonu nezmezí ani v jiných záběrech (obrázek 1.19). Na základě počtu takových snímků lze dospět k závěru, že se jedná o promyšlený kompoziční přístup: kamera zachycuje tři postavy stojící blízko sebe uprostřed rozlehlé krajiny.

Obrátím pozornost na ještě jeden podobný záběr (obrázek 1.20). Na obrázku jsou postavy uspořádány tak, že dvě z nich stojí blíže k popředí – jedna (Spisovatel) je otočena zády, zatímco druhá (Stalker) je zobrazena v profilu a hledí směrem k budově. Třetí postava (Profesor) se nachází o něco dál v hloubce záběru mezi prvními dvěma, čímž vytváří trojúhelníkovou kompozici. Prostor kolem nich tvoří divoká příroda a vysoká tráva, což zesiluje pocit opuštěnosti a tajemství.

²⁴⁴ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 32.

Pokud tento záběr porovnáme s ikonou Andreje Rubljoa, vidíme kompoziční podobnost, avšak rozdílný význam. Na ikoně jsou také tři figury uspořádané do trojúhelníku, avšak sedí u stolu v kruhu, který symbolizuje jednotu. Pohledy a gesta na ikoně navozují pocit harmonie, zatímco ve filmu postavy působí (a jsou) rozděleně a napjatě.

Pocitu statickosti záběru je dosaženo také tím, že režisér obvykle umísťuje kameru tak, aby byly stěna, dveřní otvor nebo okna rovnoběžné s rovinou objektivu. Kompozice scény je řízena především pohybem samotných objektů, nikoli pohybem kamery (obrázek 1.21). Pravděpodobně právě tento přístup podmiňuje charakter výstavby záběru, který je bližší fotografickému či malířskému uspořádání než tradičně filmovému.

Tarkovského vizuální organizace záběru je do značné míry určena specifickou interakcí prvků v rámci prostoru. Projevuje se rámováním klíčových bodů záběru stěnami nebo interiérovými předměty (obrázek 1.22), rytmem, který vede divákův pohled (obrázek 1.23), a také uspořádáním objektů, jež zajišťuje buď horizontální rovnováhu (obrázek 1.24), nebo dynamiku podle arabesky (obrázek 1.25). Kromě toho je zejména v pozdních dílech patrná tendence k symetrické kompozici, která dodává záběrům strukturu a výraznost (obrázek 1.26).

Dalším prvkem, který lze zařadit mezi kompoziční postupy, jsou odrazy (obrázek 1.26). Tarkovskij často využíval odrazy v zrcadlech, na vodní hladině či ve skle. Voda v jeho záběrech bývá zpravidla statická (klidná řeka, louže, mělká vodní plocha), což zpomaluje vnímání času v obraze a dodává mu hypnotickou kvalitu. Z hlediska prostorové organizace obrazu odrazy rozšiřují vizuální hloubku a zintenzivňují jeho vnitřní naplnění.

Tarkovskij sám objasňoval význam vody ve svých filmech následujícím způsobem:

*Některé věci jsou více kinematografické nebo fotogenické než jiné. Voda je pro mě například nesmírně důležitá: žije, má hloubku, pohybuje se, proměňuje se, poskytuje zrcadlový odraz, lze se v ní utopit, koupat se, pít ji a tak dále, nemluvě o tom, že se skládá z jediné nedělitelné molekuly. Je to monáda.*²⁴⁵

Voda se stává metaforou prvotního principu existence – základní substance, z níž pramení všechno bytí – zatímco svět, který se v ní zrcadlí, představuje jeho transcendentní protějšek. Například ve snové sekvenci Stalkera symbolizuje voda ponoření postavy do jejího vnitřního světa. Kamera se plynule pohybuje nad dlažbou zalitou vodou, pod jejíž hladinou lze rozpoznat fragmenty lidské civilizace: peníze, injekční stříkačky, zbraně, dráty, rozbité sklo. Mezi těmito odloženými a poničenými předměty vynikají

²⁴⁵ TARKOVSKIJ, A. *Věra – to jediné, co může člověka zachránit* [Вера — это единственное, что может спасти человека]. Online. Média-archiv Andrej Tarkovskij. © 2012. Dostupné z: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Brantes.html>. [cit. 2025-04-12].

ikona a Rembrandtova rytina (obrázek 1.28–1.29). Tarkovskij tímto obrazem naznačuje, že v honbě za vědeckým poznáním lidstvo odvrhlo víru a umění.

Obecně lze Tarkovského chápání kompozice shrnout do tří základních principů: jednotlivé prvky musí být ve vzájemné interakci; detaily mají zásadní význam; pokud je v obraze přítomen kompoziční nesoulad, měl by být divákovi srozumitelný.

Tarkovskij se nemohl shodnout s vedením Goskina na délce *Stalkera*, protože podle jejich názoru měl být film dynamičtější zejména v úvodních scénách. Snímek se skutečně vyznačuje velmi pomalým tempem, což může v dnešní uspěchané době odraďovat běžného diváka. Pro vnímavého a přemýšlivého diváka však sledování Tarkovského díla představuje hlubokou meditativní zkušenost, která podněcuje množství dojmů, emocí a asociací.

3.4 Zóna ve filmu

Nyní se zaměříme pouze na zobrazení Zóny ve filmu a porovnáme její podobu v knize a ve filmu.

Jak už bylo řečeno dříve, geografie Tarkovského Zóny připomíná rozmístění místa návštěvy mimozemšťana v povídce, protože leží v průmyslové části nějaké malé, anglicky mluvící země. Filmový *Stalker* a knižní *Redrick* byli malí, když Zóna vznikla. Stejně jako to je i v povídce, je Zóna obklopena vojenským kordonem a je pod kontrolou mezinárodních organizací (OSN), ale vojáci mají ze Zóny strach a nechodí tam. Bezjezenné město svou atmosférou napodobuje Harmont: malé znečištěné město s ubohými domy a pochybným barem, který hraje roli Boršče. Filmová Zóna má také své zákony – ten, kdo do ní vstupuje, nesmí být opilý a mít u sebe zbraň. Za porušení těchto zákonů Zóna trestá a zabije, což se stalo tankům a armádě.²⁴⁶ Tarkovskij převzal u Strugackých ideu anomálií v Zóně a ukazuje se ve filmu, že je Zóna řízena i jinými zákony fyziky. Například zabrání Spisovateli nějaký cizí hlas jít do Komory přání krátkou cestou a spojuje *Stalkera* a *Spisovatele* s *Profesorem*, i když se jejich cesty rozešly. Stojí za zmínku, že Andrej Tarkovskij pěkně adaptoval pasti Zóny. Například aby přiblížil fantastiku Strugackých skutečnému životu, interpretoval „mlýnek na maso“ jako dlouhou tmavou kanalizační rouru. Scéna v této rouře je dlouhá a emocionálně napjatá díky své atmosféře. *Stalker* neříká *Spisovateli*, co ho čeká, a proto se *Spisovatel* vydává na cesty do nevědomosti. Kromě toho může tato roura asociačně připomenout trubku skutečného kuchyňského spotřebiče. Má i zázraky méně magického původu, jako jsou déšť, který přestává, když trojice vstupuje do Zóny, a elektřina, kterou *Spisovatel* objeví v opuštěném domě.

Tarkovského Zóna celkem odpovídá popisu Zóny v povídce, protože hlavní události filmu režisér natočil v opuštěných vodních elektrárnách v Tallinnu, které připomínají továrnu z *Pikniku*. Místo artefaktů Zóny, které *Redrick* odtud odnáší a tím

²⁴⁶ V knize však bylo tankové vojsko do Zóny vysláno pouze podle zvěstí.

vydělává, vidíme na obrazovce různé pozůstatky lidského bytí nechané uprostřed zeleného lesa: rozbitá auta, nakloněné sloupy elektrického vedení a rozhozené detaily nějakého zařízení, které bylo kdysi součástí vodní elektrárny.

Největší rozdíl mezi Zónami Tarkovského a Strugackých je v tom, že ve filmové adaptaci je Zóna jakoby živá. Všechno záleží na tom, kdo přesně do ní vstupuje. Jako by se přizpůsobovala vnitřnímu stavu člověka, cestu mu buď ztěžovala, nebo naopak usnadňovala. Tato její podstata je vysvětlena i hlavním hrdinou:

*Zóna je velice složitý systém... pastí, řekněme, a všechny jsou smrtelné. Nevím, co se zde děje v nepřítomnosti člověka, ale jak sem někdo vkročí, všechno se dá do pohybu. Staré pasti mizí a nové vznikají. Bezpečná místa jsou najednou neprůchodná. Cesta je chvíli lehká a snadná a hned se zase beznadějně zhorší. To je Zóna. Možná to vypadá, jako by byla rozmarná. Ale v každém okamžiku je taková, jakou jsme ji udělali my, naším vnitřním stavem. Dříve se stávalo, že lidé se museli v půlce cesty vrátit zpět. Někteří dokonce zahynuli na samém prahu komnaty. Ale všechno, co se tady děje, nezáleží na Zóně, ale na nás!*²⁴⁷

Tyto mrtvé na prahu Komory přání vidíme později: kostry muže a ženy, které se objímají. Avšak dojem napětí ve filmu vytváří ne smrt, ale její očekávání (nebo spíš očekávání něčeho neznámého). Zóna u Tarkovského je unikátnější (ve vesmíru filmu existuje jenom jedna Zóna ve srovnání se šesti z románu), ale je stejně nebezpečná, jako je Zóna v *Pikniku*. Nicméně i když Spisovatel a Profesor narušují pravidla, Zóna Stalkerovi a jeho soupeřníkům neublíží. Pokud Zóna soudí podstatu člověka, možná, že mají v duši něco, o čem neví.

3.5 Zvuk ve filmu *Stalker* a jeho význam

Filmy Andreje Tarkovského mají svůj propracovaný zvukový design. Zvuk v jeho dílech se dá rozdělit do dvou typů podle jejich podstaty: hudba a filmové šumy. Hudbě a zvukům Tarkovskij věnoval samostatný esej, který je uveden v jeho knize *Zapečetěný čas*. Autor píše, že hudba ve filmu musí sloužit nejen k zesílení dojmu zobrazeného děje (jak bylo v době němého filmu), ale k odkrytí nových možností materiálu a ke zrození kvalitně jiných dojmů u diváka. Pomocí hudby režisér posouvá divákův smyslový vjem do žádoucího směru, čímž rozšiřuje jeho hranice pojetí a ovlivňuje vztah publika k filmu. Tím pádem, sám předmět nemění svůj původní obsah, ale získává doplňující odstín.²⁴⁸

²⁴⁷ TARKOVSKIJ, A. (režisér). *Stalker*. Film. Mosfilm, 1979, [00:59:27 – 01:00:29].

²⁴⁸ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 158–159.

Stalker má několik výrazných hudebních pasáží, které určitým způsobem přispívají k významové rovině příběhu. První pasáž je sotva slyšet na začátku filmu, když Stalker s manželkou a dcerou ještě leží v posteli. Hlavní téma z *Marseillaise*²⁴⁹ se nenápadně proplétá do šumu odjíždějícího vlaku. V této scéně lze znění francouzské hymny interpretovat různými způsoby. Stejně jako každá hymna je *Marseillaise* výzvou k činu. V kombinaci se zvukem vlaku, který je ve filmu spojován s přechody a přesuny mezi světy (například scény, kdy hrdinové vjíždějí do Zóny), předznamenává *Marseillaise* Stalkerův odchod do Zóny. Stalker jako by skrze rytmus kol slyšel volání – volání Zóny, volání svého osudu. Nejde jen o odchod z domova, ale o něco hlubšího: o nutnost následovat svou cestu, i když to znamená vzdálit se rodinnému životu.

Tarkovskij využívá *Marseillaise* jako symbol nevyhnutelného pohybu vpřed, i když tato cesta nemusí být vždy vědomá. Na druhou stranu může hymna symbolizovat boj, protože je úzce spjata s francouzskou revolucí. Stalker se neustále nachází v opozici vůči reálnému světu – je vydědencem, zločincem, jurodivým.

Druhá hudební sekvence, kterou slyšíme ve filmu, je *Pulherium Rosa*. Tato melodie ze 14. století zní ve scéně Stalkerova snu. Podle skladatele filmu Eduarda Artěmjeva si Andrej Tarkovskij představoval hudbu snímku jako spojení Východu a Západu. Režisér říkal, že potřebuje „východní“ hudbu vytvořenou „západními rukama“. K dosažení tohoto efektu Artěmjev přizval hudebníka Vladimira Martynova, se kterým nahrál improvizaci na *Pulherium Rosa*.

V této pasáži zaznívá i druhý nástroj – dutār²⁵⁰, který hraje ázerbájdžánský mugam²⁵¹. Zvuková kompozice je hluboká a meditativní, což odpovídá dramaturgii scény: noříme se do podvědomí hlavního hrdiny. Kamera pomalu klouže nad podlahou zalitou vodou, čas v záběru se zpomaluje a obraz se stává téměř statickým. Hudba dokonale ladí s plynulým pohybem kamery, což divákovi umožňuje nejen rozjímat, ale i hlouběji vnímat symboliku a význam jednotlivých objektů v obraze.²⁵²

Další scénu, která je výrazně podtržena hudbou, pozorujeme na konci expedice do Zóny. V záběru, kdy ryby obklopuje tmavá olejovitá kapalina a pod nimi leží rozebraná Profesorova bomba, zaznívá *Bolero* Maurice Ravela. Tato scéna připomíná již dříve popsanou, neboť *Bolero* postupně vyvstává z hukotu vlakových kol. Jak bylo zmíněno, vlak symbolizuje přechod do jiného stavu, a proto tato scéna naznačuje Stalkerův návrat do „normality“.

²⁴⁹ *La Marseillaise* je francouzská hymna, kterou složil Claude Joseph Rouget de Lisle v 1792. Hymna byla prohlášena za státní 14. července 1795.

²⁵⁰ Dutār – je tradiční perský drnkací strunný nástroj (chordofon).

²⁵¹ Mugam (ázerbájdžánsky: muğam) nebo mugamat (ázerbájdžánsky: muğamat) je tradiční ázerbájdžánský hudební styl.

²⁵² PETROV, A. Eduard Artěmjev a Andrej Tarkovskij: „Hudbu ve filmu nepotřebuji...“. [Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский: „Музыка в фильме мне не нужна...“]. Médium: Média-archiv Andrej Tarkovskij. Online. Dostupné z: <http://www.tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev02.html>. [cit. 2025-04-13].

Tímto způsobem Tarkovskij nepoužívá k vytvoření rámcové kompozice vyprávění pouze barvu, ale také hudbu. Volbu právě této Ravelovy skladby lze vysvětlit její specifičností: *Bolero* se vyznačuje hypnotickým opakováním rytmické figury a postupnou gradací hudebního napětí, které vrcholí s přidáváním dalších nástrojů. Tento efekt odpovídá atmosféře scény – rytmická neměnnost *Bolera* rezonuje s cykličností cestování do Zóny a zpět, zatímco postupná gradace skladby odráží rostoucí emocionální napětí. *Bolero* tak přispívá k dojmu nevyřčené katarze, kterou postavy prožívají.

Poslední významná hudební pasáž, kterou zaslechneme v *Stalkeru*, je Beethovnova symfonie s *Ódou na radost*. Tarkovskij znovu spojuje znění klasické hudby se šumem vlaku. Pokud je to závěrečná scéna filmu, nejedná se o jakýkoliv přechodu v rámci příběhu, můžeme toto hudební rozhodnutí interpretovat jako posun za hranice filmu. Na závěr zhlédnutí režisér nabízí divákům zamyslet se nad nesouladem nálady scény a skladby. Opička není radostná, když symfonie zaznívá vítězoslavně. *Óda na radost* v kombinaci s lomozem kol v tomto případě označuje vítězství pragmatizmu nad spiritualitou, kterou symbolizuje Stalkerova dcera jako část Zóny. Profesorovi a Spisovateli chyběla víra, a proto se nemohli dostat do Komory přání.

Kromě významných hudebních děl se objeví v Tarkovského filmu i elektronická hudba, kterou speciálně pro Tarkovského složil Andrej Artěmjev. Artěmjev se především zabýval mícháním různých zvuků, aby dosáhl tajemného a fantastického zvukového projevu. Většina zvuků ve *Stalkerovi* je redukována, tedy bez jasného viditelného zdroje. Například v úplně první scéně filmu, kdy Stalker ještě leží v posteli, nejprve slyšíme zvuk vlaku. Teprve později se přesvědčíme o jeho realitě prostřednictvím fyzických projevů ve filmovém světě, například chvěním stolku.

Skladatel sám zvláště vyzdvihoval scénu jízdy na drezíně. Záběr je statický, v obrazy se nic neděje, ale divák by měl pocítit přechod z jedné reality do druhé. Rytmický zvuk kol zpočátku působí přirozeně, avšak postupně se stává stále odtazitějším a „nepozemským“. Takového efektu skladatel dosáhl pomocí řady zvukových manipulací: nejprve přidal reverberaci, poté nahradil přirozené akustické klepání „umělým“ zvukem, do pozadí vložil mužský sbor transponovaný o oktávu níže a doplnil jej dalšími akustickými vrstvami.²⁵³

Přestože zvuková podoba Tarkovského filmů je spíše artová než klasická, sám režisér uznával, že hudba v jeho dílech hraje plnohodnotnou a významnou roli. Zároveň však tvrdil, že film jako médium se bez hudby obejde, pokud její funkci převezmou kinematograficky zpracované zvuky (nebo elektronická hudba). Tento přístup lze pozorovat zejména v jeho posledních dvou filmech – *Stalkerovi* a *Nostalgie*.²⁵⁴

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009, s. 159..

4 Závěr

Tato diplomová práce se zabývala srovnáním literární předlohy *Piknik u cesty* bratří Strugackých a její filmové adaptace *Stalker* Andreje Tarkovského. Cílem bylo nejen identifikovat rozdíly mezi oběma díly, ale také analyzovat, jakým způsobem Tarkovskij přetvořil původní příběh do zcela nového uměleckého díla. Byly zkoumány narativní strategie, tematické rozdíly a estetické prvky, které hrají klíčovou roli v interpretaci filmu a jeho odchýlení od literárního zdroje. Výsledky analýzy ukázaly, že zatímco Strugačtí koncipovali *Piknik u cesty* jako sci-fi příběh s filozofickými prvky, Tarkovského film zcela změnil narativní zaměření, estetiku i samotnou podstatu hlavního hrdiny.

Jedním z klíčových rozdílů mezi oběma díly je přístup k tématu Zóny. V literární předloze je Zóna tajemným místem plným nebezpečí a záhad, které přitahuje lovce artefaktů, vědce a dobrodruhy. Román se soustřeďuje na sociální a apokalyptické prvky, přičemž klade důraz na ekonomické a etické důsledky existence Zóny. Strugačtí konstruují svůj příběh jako akční vyprávění, v němž protagonisté čelí fyzickým i morálním výzvám. Přestože se zde objevují filozofické otázky zejména ve vztahu k přítomnosti mimozemské civilizace a jejímu nepochopitelnému vlivu na lidský svět, reflexe o lidské duši a smyslu existence jsou v původní povídce zastoupeny především v závěrečné kapitole.

Naproti tomu Tarkovského *Stalker* přetváří tento příběh do hlubokého metafyzického podobenství. Film se vzdaluje od původního sci-fi kontextu a místo toho se zaměřuje na otázky víry, naděje a duchovní transformace. Zóna zde není pouze fyzickým místem, ale především symbolem vnitřního světa člověka, jeho strachu, pochybností a nadějí. Tarkovskij minimalizuje vnější akci a místo ní klade důraz na psychologii postav a vizuální poetiku. Atmosféra filmu je kontemplativní, což je podpořeno pomalým tempem, dlouhými záběry a důmyslným využitím zvuku a barev.

Zásadní transformací prošla i postava Stalkera. U Strugackých je Stalker profesionálním průvodcem, který se pohybuje mezi dvěma světy – běžnou realitou a nebezpečnou Zónou – a jeho hlavní motivací je ekonomický zisk. Naopak ve filmu Tarkovského je Stalker zcela jiným charakterem. Stává se jurodivým, prorokem či duchovním vůdcem, jehož hlavní motivací není materiální odměna, ale hledání vyšší pravdy. Jeho vztah k Zóně je téměř náboženský, vnímá ji jako svaté místo, kde se odhaluje pravá podstata člověka. Tato změna zásadně ovlivňuje interpretaci celého příběhu, protože film už neklade důraz na dobrodružství a tajemství, ale na duchovní proměnu jednotlivce.

Kromě změny v postavách a narativní struktuře se liší i způsob, jakým Tarkovskij pracuje s vizuálními a zvukovými prostředky. Film využívá specifickou práci s barvou, kdy přechází mezi monochromatickým a barevným obrazem jako prostředkem k vyjádření různých dimenzí reality. Zvuk hraje také zásadní roli, protože namísto tradiční hudby je využit jako narativní prvek, který pomáhá vytvářet atmosféru filmu.

Tarkovskij tímto způsobem ukazuje, že filmová řeč může být autonomním uměleckým vyjádřením, které nepotřebuje klasický narativ ani explicitní vysvětlení.

Závěrem lze říct, že Tarkovského *Stalker* je zcela novým uměleckým dílem, které využívá původní motivy k vytvoření hluboce filozofického podobenství. Film posouvá původní sci-fi vyprávění do roviny existenciální meditace, kde se otázky o lidské přirozenosti, víře a osudu stávají klíčovými. Tímto způsobem Tarkovskij nejen vzdává hold literární předloze, ale zároveň ji transformuje a přetváří ve svébytné umělecké dílo, které nadále inspiruje filmové tvůrce i diváky po celém světě.

5 Summary

This thesis focuses on the comparison between the literary work *Roadside Picnic* by the Strugatsky brothers and its film adaptation *Stalker* by Andrei Tarkovsky. The aim was not only to identify the differences between the two works but also to analyze how Tarkovsky transformed the original narrative into a completely new artistic creation. The thesis explores narrative strategies, thematic divergences, and aesthetic elements that play a key role in interpreting the film and understanding its deviation from the source material. The analysis demonstrates that while the Strugatskys conceived *Roadside Picnic* as a science fiction story with philosophical undertones, Tarkovsky's film entirely alters the narrative focus, aesthetics, and even the fundamental nature of the protagonist.

One of the central differences between the two works lies in their respective approaches to the concept of the Zone. In the novel, the Zone is portrayed as a mysterious and dangerous place that attracts artifact hunters, scientists, and adventurers. The narrative emphasizes social and apocalyptic themes, particularly the economic and ethical consequences of the Zone's existence. The Strugatskys construct their story as an action-oriented narrative in which the protagonists face both physical and moral challenges. While philosophical questions do emerge—especially in relation to the presence of an alien civilization and its incomprehensible influence on the human world—reflections on the human soul and the meaning of existence are primarily confined to the novel's final chapter.

In contrast, Tarkovsky's *Stalker* transforms this story into a profound metaphysical allegory. The film moves away from the original science fiction context and instead centers on questions of faith, hope, and spiritual transformation. The Zone is no longer merely a physical location but a symbolic space representing the inner world of the individual—their fears, doubts, and hopes. Tarkovsky minimizes external action, focusing instead on character psychology and visual poetics. The film's contemplative atmosphere is reinforced by its slow pacing, extended takes, and sophisticated use of sound and color.

The character of the Stalker also undergoes a fundamental transformation. In the Strugatskys' version, the Stalker is a professional guide navigating between ordinary reality and the perilous Zone, driven primarily by economic motives. In contrast, Tarkovsky's Stalker becomes a radically different figure—akin to a holy fool, prophet, or spiritual guide. His motivation is not material gain but the pursuit of a higher truth. His relationship to the Zone is almost religious; he perceives it as a sacred place where the true nature of humanity is revealed. This shift profoundly alters the interpretation of the story, shifting the emphasis from adventure and mystery to the spiritual transformation of the individual.

In addition to changes in character and narrative structure, Tarkovsky's use of visual and auditory means is also markedly distinct. The film employs a specific approach to color, alternating between monochromatic and full-color imagery to express different dimensions of reality. Sound plays a crucial role as well: instead of traditional music, sound is used as a narrative device that contributes to the film's atmosphere. Through this approach, Tarkovsky demonstrates that cinematic language can function as an autonomous artistic expression, independent of conventional narrative and explicit explanation.

In conclusion, Tarkovsky's *Stalker* emerges as an entirely new work of art that reinterprets the original motifs to create a deeply philosophical parable. The film elevates the original science fiction story into a realm of existential meditation, where questions of human nature, faith, and destiny become central. In doing so, Tarkovsky not only pays homage to the literary source but also transforms it into an original artistic statement that continues to inspire filmmakers and audiences around the world.

Použité zdroje

1. ABBOTT, H. Porter. *The Cambridge Introduction to Narrative* [online]. Cambridge: Cambridge University Press, 2008 [cit. 4. 1. 2025]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1017/cbo9780511816932>.
2. ALTUG KORBEK [@altugkorbek7652]. *The Revenant & Tarkovsky*. Online, video. 4. 4. 2016. Dostupné z: YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=Vd7W_hlg7go. [cit. 2025-04-14].
3. BACHTIN, M. M.; HODROVÁ, D. a SVATOŇ, V. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:d49f3c50-0e9c-11e4-8c14-5ef3fc9bb22f>.
4. BARTHES, R. a DUISIT, L. *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*. Online. New Literary History. 1975, 6(2), 35. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/468419>. [cit. 2025-04-14].
5. BERGMAN, I. *The magic lantern*. Online. Hamish Hamilton, 1988. Dostupné z: <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BA04301192>. [cit. 2025-04-14].
6. *Bible. Nový zákon. Evangelium podle Matouše*. Český ekumenický překlad. Praha: Česká biblická společnost, 2018.
7. BORISOV, V. *OFF-LINE rozhovor s Borisem Strugackým*. [OFF-LINE интервью с Борисом Стругацким]. Online. 9. 1998. Dostupné z: <https://www.rusf.ru/abs/int0004.htm>. [cit. 2025-04-12].
8. BOTTING, F. *The new critical idiom*. London: Routledge, 1996. ISBN 9780415092197.
9. BORISOV, Vladimir. *Spisovatelé sci-fi bratři Strugačtí: Knihy: Jak jsem ho znal* [Фантасты братья Стругацкие: Книги: Каким я его знал] [online]. Dostupné z: <https://www.rusf.ru/abs/books/publ28.htm> [cit. 4. 1. 2025].
10. CSICERY-RONAY, I. *Towards the Last Fairy Tale: The Fairy-Tale Paradigm in the Strugatskys' Science Fiction 1963–72*. Online. Boston: Academic Studies Press, 2019. Dostupné z: <https://doi.org/10.1515/9781618117243-012>. [cit. 2025-04-14].
11. CLUTE, John; NICHOLLS, Peter a STABLEFORD, Brian M. *The encyclopedia of science fiction*. London: Orbit Books, 1999. ISBN 1-85723-897-4.
12. CUNNINGHAM, G. Watts. *Bergson's Conception of Duration*. Online. *The Philosophical Review*. 1914, 23(5), 15. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/2178586>. [cit. 2025-04-12].
13. EISENSTEIN, S. a LEYDA, J. *Film Form: Essays in Film Theory*. Online. Harcourt Brace, 1977. Dostupné z: <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BA24220912>. [cit. 2025-04-14].

14. EISENSTEIN, S. a GEROULD, D. *Montage of Attractions: For „Enough Stupidity in Every Wiseman”*. *The Drama Review: TDR*. 1974, 18(1), 77–85. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1144865>. [cit. 2025-04-12].
15. ELSNER, T. J. *Evangelium podle sepsání Sv. Lukáše*. Online. London: Biblická Společnost Britská a Zahranicní. 1913. Dostupné z: <https://archive.org/details/evangeliumpodl00elsn/page/12/mode/2up>. [2025-04-19].
16. FARRUGIA, E. G. *Encyklopedický slovník křesťanského Východu*. Olomouc: Refugium Velehrad-Roma, 2010. ISBN 9788074120190.
17. FILMKOPATH [@filmkopath]. *A conversation with Bela Tarr / On Godard, Szabo, Tarkovsky / IFFK2022 / Aravindan Memorial Lecture*. Online, video. 18. 12. 2022. Dostupné z: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=RgOXzTgu0w8>. [cit. 2025-04-14].
18. FOUCAULT, M. a MISKOWIEC, J. *Of Other Spaces. Diacritics*. 1986, 16(1), 22. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/464648>. [cit. 2025-04-14].
19. GENETTE, G. *Narrative discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press, 1980. ISBN 9780801492594.
20. GOMEL, E. *Escape from Science Fiction*. Online. *Science Fiction Studies*. 1995, 22(3), 439–444. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/4240462>. [cit. 2025-04-14].
21. HICKS, H. *The Post-Apocalyptic novel in the Twenty-First century: Modernity beyond Salvage*. New York: Springer, 2016. ISBN 9781349716494.
22. HOWELL, Y. *Apocalyptic realism: The science fiction of Arkady and Boris Strugatsky*. Berlin: P. Lang, 1994. ISBN 9780820419626.
23. HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. Online. New York: Routledge, 2006. Dostupné z: <https://doi.org/10.4324/9780203957721>. [cit. 2025-04-14].
24. CHATMAN, S. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Teoretická knihovna sv. 21. Brno: Host, 2008. ISBN 9788072942602.
25. IUCINEMA [@IUCinema]. *Final draft: Carlos Reygadas on film*. Online, video. 22. 5. 2019. Dostupné z: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=MOPHWZIV7zM>. [cit. 2025-04-14].
26. JENKINS, D. *Lars Von Trier discusses „Antichrist*. Online. In: Time Out. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20130331005612/http://www.timeout.com/london/film/lars-von-trier-discusses-antichrist-1>. [cit. 2025-04-14].
27. KAJTOCH, W. *Bracia Strugaccy. Wydanie drugie, uzupełnione*. Stawiguda: Solaris, 2016. ISBN 9788375902488.

28. KIČIN, V. *Rozhovor s režisérem Zvjaginцевem* [Интервью с режиссером Звягинцевым]. Online. Rossijskaja gazeta. 2003 Dostupné z: <https://rg.ru/2003/09/03/CHernyeloshadkiVenetsii.html>. [cit. 2025-04-12].
29. KRAUTH, N. *Fragmented narratives: Minding the textual gap*. Online. *TEXT*. 2019, 23(2). Dostupné z: <https://doi.org/10.52086/001c.18601>. [cit. 2025-04-14].
30. KUBÍČEK, T.; HRABAL, J. a BÍLEK, P. A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 9788072725922.
31. LANDON, B. *Science fiction after 1900: From the Steam Man to the Stars*. London: Psychology Press, 2002. ISBN 9780805709629.
32. LEM, Stanisław. *Interviews* [online]. Dostupné z: <https://english.lem.pl/home/reading/interviews> [cit. 4. 1. 2025].
33. LEITCH, T. *Film Adaptations and Its Discontents: From Gone With the Wind to the Passion of the Christ*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007. ISBN 9780801892714.
34. LEM, S.; SCHIEDER, Elsa a P., R. M. *O Strugackých a Pikniku u cesty* (À propos du "Pick-nick au bord de la route" des frères Strougatsky). Online. *Science Fiction Studies*. 1983, 10(3), 317–332. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/4239570>. [cit. 2025-04-14].
35. MARTIN, S. *Andrei Tarkovsky*. Chicago: Pocket Essentials, 2011. ISBN 9781842434406.
36. MONGALE, M. *Tarsem Singh and the art of the blockbuster*. Online. In: *Film School Rejects*. 8. 7. 2015. Dostupné z: <https://filmschoolrejects.com/tarsem-singh-and-the-art-of-the-blockbuster-376aee41dbc1/>. [cit. 2025-04-14].
37. MORGAN, W. (1989). *The Magic Lantern by Ingmar Bergman*. Online. *Theology Today*. 1988, 46(1). 114–115. <https://doi.org/10.1177/004057368904600126>. [cit. 2025-04-04].
38. NADAČNÍ FOND PŘEKladu Bible. *Český studijní překlad – Zjevení Janovo*. Online. © 2019. Dostupné z: <https://obohu.cz/bible/index.php?vs=ano&k=Zj&kap=6&styl=CSP>. [2025-04-19].
39. NOSTALGHIA.CZ. Andrej Tarkovskij [online]. Dostupné z: https://www.nostalgia.cz/webs/andrej/clanky/stalker_dialogy_1.php [cit. 4. 1. 2025].
40. PETRIĆ, V. Tarkovsky's Dream Imagery. *Film Quarterly*. 1989–1990. 43(2), 6. ISSN 0015-1386.
41. PETROV, A. *Eduard Artěmjev a Andrej Tarkovskij: „Hudbu ve filmu nepotřebuji...“*. [Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский: „Музыка в фильме мне не нужна...“]. Médium: Média-archiv Andrej Tarkovskij. Online. Dostupné z:

- <http://www.tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev02.html>. [cit. 2025-04-13].
42. PONTARA, T. *Andrei Tarkovsky's Sounding Cinema: Music and Meaning from Solaris to The Sacrifice*. London: Taylor & Francis, 2019. ISBN 9781032083773.
43. PONTARA, T. *Beethoven Overcome: Romantic and Existentialist Utopia in Andrei Tarkovsky's Stalker*. Online. *19th-Century Music*. 2011, 34(3), 302–322. Dostupné z: <https://doi.org/10.1525/ncm.2011.34.3.302>. [cit. 2025-04-04].
44. PROPP, V. I. *Morphology of the folktale: Second Edition*. Texas: University of Texas Press, 1968. ISBN 9780292783768.
45. ROBERTS, A. *The history of science fiction*. London: Palgrave Macmillan UK, 2006. Dostupné z: <https://doi.org/10.1057/9780230554658>.
46. ROPERT, Titouan. *Zone – Tarkovsky's Stalker*. [videoesej]. Vimeo, 2016. Dostupné z: <https://vimeo.com/185789013> [cit. 4. 1. 2025].
47. S.C. Fredericks- Lucian's true history as SF [online]. Available at: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/8/fredericks8art.htm>
48. SCITHERS, G. H. a SCHWEITZER, D. *SF Encyclopedia The Science Fiction Encyclopedia*. Online. *BioSCIENCE*. 1981, 31(1), 76. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/1308204>.
49. Sight & Sound (inc. Monthly Film Bulletin) – November 2015. (n.d.). Dostupné z: <https://reader.exacteditions.com/issues/57835/page/53?rc=c63e19f7-da07-46fb-a26b-16ca683f6659->. [cit. 2025-04-14].
50. SKAKOV, N. *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. London: I.B. Tauris, 2012. ISBN 9781848856301.
51. SKANDALIS, A. *Bratři Strugacští / A. Skalandis*. Moskva: AST, 2008. ISBN 9785971382782.
52. STRONDS, T. *Sartre and Tarkovsky*. Online. In: Nostalghia. 19. 9. 2009. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20090919024923/http://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Sartre.html>. [cit. 2025-04-06].
53. STRUGACKIJ, B. *Komentáře k prožitému [Комментарии к пройденному]*. Moskva: AST, 2003. ISBN 9785942784034.
54. STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Piknik u cesty*. Praha: Mladá fronta, 1974. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3f06de10-0616-11e5-9506-005056827e51>.
55. STRUGACKIJ, A. N. a STRUGACKIJ, B. N. *Kulhavý osud*. Praha: Odeon, 1989. ISBN 8020704809.

56. SUVIN, D. *Parables of freedom and narrative logics: Positions and Presuppositions in Science Fiction and Utopianism*. Lausanne: Peter Lang Limited, 2021. ISBN 9781800790575.
57. ŠARAPOVA, N. *Andrej Plachov: „Ani jsem netušil, že Reygadas dostane cenu za nejlepší režii“* [Андрей Плахов: „Я и не подозревал, что Рейгадасу дадут приз за лучшую режиссуру“] Online. In: OpenSpace. 4. 6. 2012. Dostupné z: <https://os.colta.ru/cinema/events/details/37528/>. [cit. 2025-04-12].
58. TARKOVSKIJ, A. A. *Pro vznešené cíle osobnosti* [Для целей личности высоких]. Online. Médium: Média-archiv Andrej Tarkovskij. Dostupné z: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Tzeli.html>. [cit. 2025-04-13].
59. TARKOVSKIJ, A. (režisér). *Stalker*. Film. Mosfilm, 1979.
60. TARKOVSKIJ, A. A. a SEČKAŘ, M. *Deník: 1970-1986*. Brno: Větrné mlýny, 1997. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:6a4b0c60-47b7-11e7-80b4-001018b5eb5c>.
61. TARKOVSKIJ, A. A. *Zapečetěný čas*. Příbram: Camera obscura, 2009. ISBN 9785931540030.
62. TARKOVSKIJ, A. *Nikdy jsem neusiloval o to být aktuální* [Я никогда не стремился быть актуальным]. Online. Média-archiv Andrej Tarkovskij. © 2012. Dostupné z: <http://www.tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Forum.html>. [cit. 2025-04-12].
63. TARKOVSKIJ, A. *Věra – to jediné, co může člověka zachránit* [Вера — это единственное, что может спасти человека]. Online. Média-archiv Andrej Tarkovskij. © 2012. Dostupné z: <http://tarkovskiy.su/texty/Tarkovskiy/Brantes.html>. [cit. 2025-04-12].
64. TARKOVSKAJA, M. A. *O Tarkovském: vzpomínky ve dvou knihách* [О Тарковском: воспоминания в двух книгах]. Moskva: Dedalus, 2002.
65. TOBIAS, Ronald B., *20 Master Plots and How to Build Them* (Cincinnati: Writer's Digest Books, 1993). ISBN 9780898795950.
66. THE HOLLYWOOD REPORTER [@hollywoodreporter]. *Quentin Tarantino, Ridley Scott, Danny Boyle, & More Directors on THR's Roundtables I Oscars 2016*. Online, video. 5. 1. 2016. Dostupné z: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=SQ7qKKQrSBY>. [cit. 2025-04-12].
67. THOMPSON, K. a BORDWELL, D. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 9788071068983.
68. USOV, Dmitrij a VATOLIN, Alexandr. *Spisovatelé sci-fi bratři Strugačtí: Skupina Ludenové – Sborník publicistiky Strugačských* [Фантасты братья Стругацкие: Группа „Людены“ – Сборник публицистики Стругацких] [online]. Dostupné z: <https://www.rusf.ru/abs/ludeni/publ-all.htm> [cit. 4. 1. 2025].

69. ZERKALO. *Zrcadlo*. Online. 2025 Dostupné z: <https://zerkalo.space/#sub-menu:16>. [cit. 2025-04-12].
70. Život a tvorba sovětského génia: k 90. výročí Andreje Tarkovského [Жизнь и творчество советского гения: к 90-летию Андрея Тарковского] Online. Dostupné z: <https://www.mosfilm.ru/about/news/zhizn-i-tvorchestvo-sovet-skogo-geniya-k-90-letiyu-andreya-tarkovskogo-/>. [cit. 2025-04-12].

Příloha A Stalker (1979, režie Andrej Tarkovskij)



Obrázek 1.1. Policejní kordon OSN. Zprava na stavbě je vidět nápis „UN“.



Obrázek 1.2. „Mlýnek na maso“



Obrázek 1.3. Hlavní místnost „mlýnku na maso“.



Obrázek 1.4. Caspar David Friedrich, Mnich u moře, (1808–18010, Drážďany)



Obrázek 1.5. Část Gentského oltáře zobrazujícího Jana Křtitele.



Obrázek 1.6 Jan van Eyck: Gentský oltář, 1432, olej na dřevě, Katedrála svatého Bavona, Gent.



Obrázek 1.7 Stalkerův sen



Obrázek 1.8 Záběr před začátkem Stalkerova snu.



Obrázek 1.9 První záběr Stalkerova snu. Stalker je v polosnění.



Obrázek 1.10 Stalker odpovídá Spisovateli.



Obrázek 1.11 Stalker se probouzí.



Obrázek 1.12 A. Kajdanovskij se dívá do kamery.



Obrázek 1.13 Spisovatel pronáší svůj monolog, obraceje se k divákovi.



Obrázek 1.14 Setkání Stalkera a Profesora.



Obrázek 1.15 RUBLJOV, Andrej.
Trojice. 1411. Tempera na dřevě,
142 × 114 cm. Moskva: Tret'jakovská galerie.



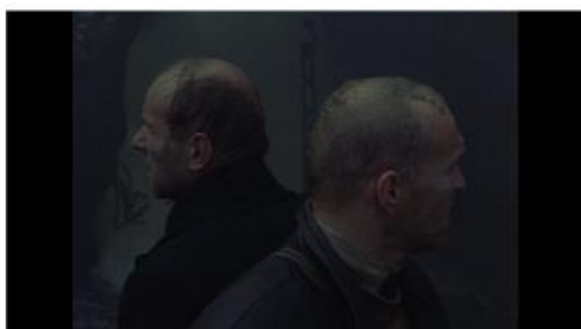
Obrázek 1.16 Spisovatel, Stalker a Pro-
fesor na začátku cesty ke Komoře.



Obrázek 1.17 Neznámý autor. Ikona
Tří svatitelů. Tempera na dřevě.



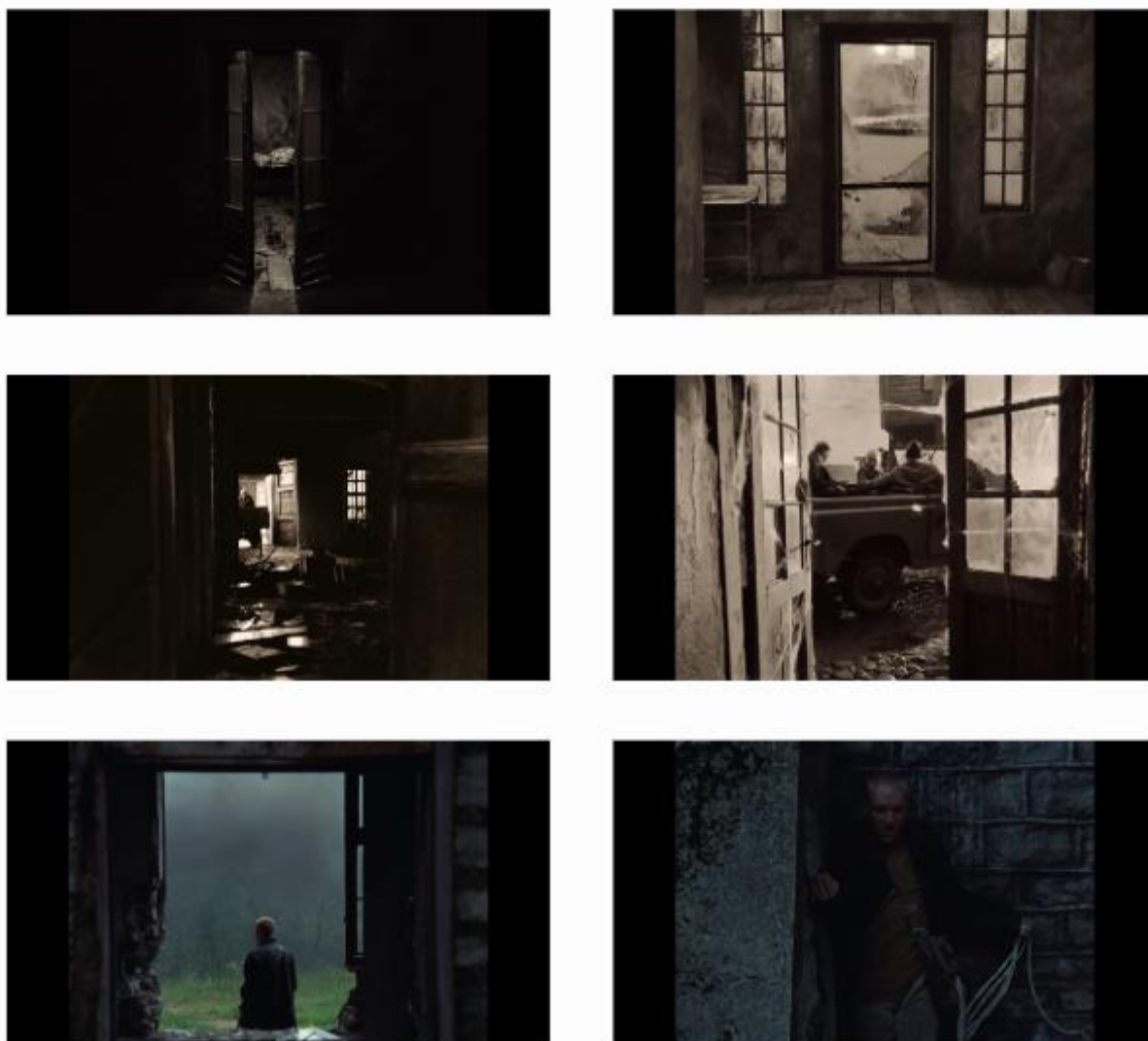
Obrázek 1.18 Stalker, Spisovatel a Profesor
před vstupem do „mlýnku na maso“



Obrázek 1.19 Jeden z kompozičních principů Andreje Tarkovského.



Obrázek 1.20 Stalker, Spisovatel a Profesor se dívají na budovu, ve které se nachází Komora přání.



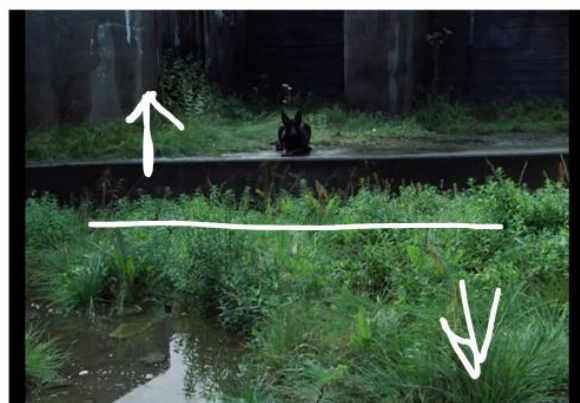
Obrázek 1.21 Příklady záběrů z filmu *Stalker*, ve kterých jsou stěna, okno nebo dveře rovnoběžné s objektivem.



Obrázek 1.22 Rámování záběru u Tarkovského.



Obrázek 1.23 Rytmus v Tarkovského záběru, který vede divákův pohled.



Obrázek 1.24 Horizontální rovnováha záběru.



Obrázek 1.24 Divákův pohled směřuje podle arabesky.



Obrázek 1.25 Tarkovského symetrie v záběrech



Obrázek 1.26 Voda a odrazení u Tarkovského.



Obrázek 1.27 Rembrandt Harmenszoon van Rijn. Tři stromy. 1643. Lept. Rijksmuseum, Amsterdam.



Obrázek 1.28 Stalkerův sen. Jízdní záběr kamery nad vodou.

