

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2014-2019

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Anna Popova

**Využití psychologie při tvorbě postav na příkladu filmu
Stalker Andreje Tarkovského**

Praha 2019

Vedoucí bakalářské práce:

ThDr. PhDr. Radek Mezuláník, Ph.D.

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2014-2019

BACHELOR THESIS

Anna Popova

**The use of psychology in the creation of characters on the
example of film *Stalker* by Andrei Tarkovsky**

Prague 2019

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

ThDr. PhDr. Radek Mezuláník, Ph.D.

Prohlášení

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

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Anna Popova

Poděkování

Ráda bych věnovala poděkování ThDr. PhDr. Radkovi Mezuláníku a Doc. PhDr. Alene Svobodové za podporu při psaní této bakalářské práce a za cenné rady.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá využitím psychologie při tvorbě postav na příkladu filmu *Stalker* (1979) sovětského režiséra Andreje Arseňjeviče Tarkovského. První část je zaměřena na osobu ruské a světové kinematografie Andreje Tarkovského. Pozornost se také bude věnovat teorii tvorby filmového scénáře, filmu *Stalker*. Druhá část je věnována obsahové analýze a procesu vytváření scénáře pro film *Stalker*. Práce si klade za cíl odpovědět na otázku: využil Tarkovskij psychologie při tvorbě postav?

Klíčová slova

Andrej Tarkovskij, film, scénář, Stalker, Piknik u cesty, psychologie

Annotation

The aim of the Bachelor thesis is to examine the use psychology in the creation of characters on the example of film *Stalker* (1979) by the soviet director Andrei Tarkovsky. The first part of the study focuses on person of Russian and world cinema director Andrei Tarkovsky. With attention to the theory of film scripts and to the *Stalker* film. The second part is concerned with the content analysis and *Stalker's* script analysis. The main objective of the thesis is to answer the question: did Tarkovsky use psychology to create characters?

Keywords

Andrei Tarkovsky, film, script, Stalker, Roadside Picnic, psychology

ÚVOD.....	8
TEORETICKÁ ČÁST	
1 TVORBA SCÉNÁŘE.....	9
1.1 STRUKTURA.....	9
1.2 PARADIGMA SCÉNÁŘE.....	10
1.3 POSTAVA.....	12
1.3.1 CO JE TO POSTAVA?.....	12
1.3.2 CHARAKTER.....	13
1.3.3 KONFLIKT.....	14
2 A. TARKOVSKIJ A JEHO DÍLO.....	15
2.1 ANDREJ TARKOVSKIJ.....	15
2.2 TARKOVSKÉHO POSTOJ K FILMOVÉMU UMĚNÍ.....	16
3 ARKADIJ A BORIS STRUGAČTÍ.....	20
4 FILM STALKER.....	22
4.1 STALKER.....	22
4.2 TVŮRČÍ POSTUPY.....	25
4.2.1 MIZANSCÉNA.....	25
4.2.2 BARVA.....	25
4.2.3 ZVUK.....	26
4.3 KULTURNÍ VLIV.....	27
4.4 KRITIKA.....	28
PRAKTICKÁ ČÁST	
5 SCENÁŘ K FILMU STALKER.....	31
6 PŘEHLED ANALITICKÝCH STUDIÍ FILMU STALKER.....	36
7 VLASTNÍ ANALÝZA FILMU STALKER.....	39
ZAVĚR.....	43

ÚVOD

Práce vynikajícího ruského režiséra Andreje Arsenyjeviče Tarkovského je významným, neobvyklým fenoménem světové kultury. Umělecká a koncepční řešení filmů Tarkovského jsou hluboká a originální. Události jeho filmů jsou ponořeny do atmosféry tajemství a nejednoznačnosti, jemně vytvořené režisérem. A kritici jsou nuceni hledat jiné, někdy navzájem se vylučující interpretační verze. Problematika filmů Tarkovského ovlivňuje sféry různých věd i široké lidské zájmy.

Jednou z nejdůležitějších otázek při studiu Tarkovského je struktura jeho filmů, proces vytváření a odhalení charakterů postav. Tarkovskij opakovaně poukázal na to, že pro něj nebylo hlavním úkolem ztělesnění děje, ale vytvoření holistického, organického vnitřního světa ve filmech. Stav tohoto vnitřního světa a hlavně vnitřní svět postav, určitý směr jejich vývoje je silnou sémantickou složkou filmů Tarkovského.

Cílem této bakalářské práce je zjistit a popsat využití psychologie při ztvárnění postav na příkladu filmu Andreje Tarkovského *Stalker*. Zdrojem informací pro výzkum je film *Stalker*, texty Tarkovského, který celý svůj tvůrčí život komentoval svá díla. Tyto poznámky se nacházejí v knize "Zachycený čas", v deníku, v kinematografických přednáškách a v rozhovorech s herci, kameramany, skladateli, kteří spolupracovali s Tarkovským na filmech, stejně jako ve scénářích jeho filmů.

V teoretické části je podrobně popsána teorie tvorby scénáře, historie tvorby filmu *Stalker*. V praktické části jsou zkoumány analytické studie filmu *Stalker*, představena vlastní analýza filmu a podrobně popsán proces vytváření scénáře pro film *Stalker*.

TEORETICKÁ ČÁST

1 TVORBA SCÉNÁŘE

Scénář je příběh vyprávěný pomocí obrazů. Jeho součástí jsou lidé, kteří v určitou dobu na určitém místě vykonávají nějakou činnost, jednají. Scénář má řadu základních koncepčních prvků, které tvoří jeho strukturu. Struktura scénáře má vždy začátek prostředek a konec.

(Field 2007, s. 13)

1.1 STRUKTURA

Hlavní věcí u scénáře je jeho struktura.

Syd Field ve své knize *Jak napsat dobrý scénář* píše, že «struktura je zásadní součástí scénáře. To je síla sjednocení všech složek. Bez struktury nebude historie. Struktura musí být spojena s vyprávěním a tvořit souvislý celek.» (2007, s. 16)

Výchozím bodem pro všechny koncepty, které popisují strukturu scénáře, je Aristotelova *Poetika* (Aristoteles 2015, s. 22). Dále toto téma rozvíjeli autoři, jako Robert Mackee, Rene Balse, Syd Field, Linda Seger; v Rusku pak Nikolaj Figurovskiy, Alexandr Mitta, Leonid Nekhoroshev.

Pokud chceme analyzovat scénář, musíme pochopit, z jakého materiálu je vyroben. Co divák vidí na obrazovce? Vidí zobrazení některých osob a objektů, které se posunují a vydávají zvuky. To je nejnižší úroveň struktury filmu. Jeho nejmenším prvkem je záběr. Robert McKee (1997, s.42) píše: «Záběr – změna ve vztahu mezi postavami prostřednictvím činů nebo reakcí.»

Jsou filmy, které jsou natočené jedním záběrem (Ruská archa, 2001). Avšak ve většině případů je záběr jeden nedělitelný prvek, atom, který je podstatou filmu. Obvykle je ve filmu 200 až 1000 záběrů, v závislosti na žánru a tempu filmu.

Další položkou je epizoda. Je to ta část filmu, která je charakterizována jednotou času, místa a akce. «Epizoda je sekvenční série obrazů (obvykle od dvou do pěti), která končí vrcholem. Má výraznější vliv na další vývoj snímku než kterýkoli z předchozích stupňů.» (McKee 1997, s.44)

Několik epizod spojených dohromady působením jediného protagonisty a omezených námětem tvoří dějství. Syd Field (2007, s.13) ve své knize napsal, že *«každé dějství je jednotka dramatické historie.»* Film může mít dvě dějství (*Život je krásný* /v italském originále *La vita è bella*/), tři dějství (*Terminátor*), čtyři dějství (*Casablanca*) a tak dále, až do osmi či dokonce devíti dějství.

1.2 PARADIGMA SCÉNÁŘE

Základní lineární stavba, tj. struktura příběhu tvoří formu scénáře. Všechny prvky děje v ní mají své pevné místo. Děj, obrazy, dějství, události, epizody atd. vytvářejí celek, tedy scénář. (Field, 2007, s. 16-17)

Field (2007, s. 17) popisuje dramatickou strukturu, kterou nazývá «paradigma»: *«Celý scénář, tedy celek, je držen pohromadě vztahem mezi jednotlivými částmi. Takové je paradigma dramatické stavby. Paradigmatem rozumíme model, pojmové schéma.»*

Podle Fielda (2007, s.19) schematické paradigma vypadá takto:

Začátek	prostředek	konec
1. dějství	2. dějství	3. dějství
expozice	konfrontace	rozuzlení
st. 1–30	st. 30–90	st. 90–120
bod obratu 1	bod obratu 2	
st. 25–27	st. 85–90	

Dějství první, začátek, expozice, je jednotka nebo seskupení dramatického (nebo komediálního) jednání, jež zabírá třicet stran scénáře. Začíná na první stránce a pokračuje přes kulminace na konci prvního dějství, které je spojené s dalším dějstvím dramatickým kontextem – řetězcem. Dějství druhé, konfrontace, je jednotka (nebo seskupení) dramatického (nebo komediálního) jednání, která začíná stránkou třicet a končí stránkou devadesát – od kulminace prvního dějství do kulminace na konci druhého dějství. To trvá šedesát stran a je spojeno s kontextem tzv. dramatickou konfrontací. Dějství třetí je také jednotka dramatického (nebo komediálního) jednání; probíhá mezi devadesátou a

stodvacátou stránkou nebo od kulminace na konci druhého dějství do konce scénáře. Tato jednotka se nazývá závěr.

Abychom přešli od dějství prvního do dějství druhého a od dějství druhého do třetího, musíme vytvořit tzv. body obratu. Podle Fielda (2007, s. 21) *«Bod obratu je událost nebo příhoda, která se, zahákne' do děje a pootočí ho jiným směrem.»*

Jako příklad lze uvést scénář pro film *Svobodná žena (An Unmarried Woman)*, který napsal Paul Mazursky. Dějství první nám ukazuje charakter Ericy Benton (Jill Clayburgh). vidíme, jak flirtuje s manželem Michaelem Murphym, jak posílá dceru do školy, pracuje v umělecké galerii, snídá s nejlepšími přítelkyněmi, z nichž většina je rozvedená a žárlí na Jill Klejbjorg. Mazursky objevuje divákovi charakter hlavní postavy tak, že ukazuje detaily a útržkovité informace o tom, kdo Erica je a co chce.

Příběh manželství Jill Klejbjorg začíná v okamžiku, kdy ještě není vdaná. To vypadá takto:

1. dějství - 2. dějství - 3. dějství

Manželský život – svobodná žena – osamělost.

Expozice - konfrontace - závěr.

Ve *Svobodné ženě* se vše zdá dokonalé. Na stránce dvacet pět ve scénáři Jill snídá se svým manželem a plánuje letní prázdniny. Ten je však od ní daleko ve svých myšlenkách. Když oba vycházejí z restaurace a jdou po ulici, její manžel se dává do pláče.

„Co se stalo?“ zeptala se Jill.

„Potkal jsem jinou ženu a zamiloval se do ní, chci se rozvést,“ říká manžel.

Tady vidíme kulminaci – epizodu nebo událost, která mění směr.

V dějství druhém čelí hrdina nebo hrdinka překážkám a konfliktům, které je třeba řešit a překonat tak, aby mohli dosáhnout své vlastní potřeby. Jill je popsána jako rozvedená žena po sedmnácti letech manželství. Cítí se opuštěně. Na konci druhého dějství potká Jill Alana, ale chce se s ním jen nezávazně setkávat, nemá v úmyslu vstoupit do vážného vztahu. Za několik dní se znovu setkává s Alanem na večíрку. Líbí se jí a má ho opravdu ráda, a tak se mezi nimi brzy vytváří vážný vztah.

Vyvrcholením na konci druhého dějství je jejich rozhodnutí se rozloučit. Dějství třetí se zaměřuje na nové způsoby, jak jednat s Alanem.

1.3 POSTAVA

Pro profesionálního scenáristu je vytváření postavy důležitou fází psaní scénáře. Úspěch scénáře přímo závisí na tom, jak dobře bude postava propracovaná: divák ji musí poznat zevnitř i zvenku, pochopit její sny a obavy, co ji zajímá atd.

1.3.1 CO JE TO POSTAVA?

Field (2007, s. 35) píše: *«Dobrá postava je srdcem a duší scénáře.»*

Co je postava? Tuto otázku si musí položit každý, kdo má něco společného s psaním, od chvíle, kdy píše své první dílo. Vytvoření postavy a její zasazení do situace je univerzální, jedinečná a individuální dovednost a jakýkoli pokus zjistit, jak to udělat správně, je odsouzen k neúspěchu (Field 2017, s. 41). Od Aristotela k Aischylovi, od Ibsena k Ionescovi, Eugene O'Neill i Arthur Miller – každý měl svůj způsob tvorby postavy.

Pokud chceme vytvořit postavu, musíme pochopit svět, ve kterém žije a rozvíjí se. Linda Seger (1990, s. 13) píše: *«První krok na cestě k vytvoření postavy = výzkum. Vzhledem k tomu, že literární činnost je v podstatě zkoumání nového životního prostoru, vyžaduje výzkum, aby byly postavy přesvědčivější a uvěřitelnější.»*

Jako základ pro výzkum postavy může sloužit například pozorování lidské přirozenosti: jak lidé chodí, co dělají, jak se oblékají, jak mluví a jak myslí. Také osobní zkušenosti scenáristy jsou velmi důležité pro vytvoření postavy, stejně tak jako studium psychologie, umění nebo přírodopisu.

Postavy jsou závislé na životním prostředí. Osobnost, která žije v Anglii v 16. století, je odlišná od osobnosti z Moskvy v roce 1945. Muž, který vyrostl v chudobě v Africe, se bude lišit od milionáře v Londýně. Pochopení povahy hlavní postavy začíná pochopením kontextu hrdiny.

Co je to kontext? Syd Field (2007, s. 44) tento pojem definuje. Srovnává kontext s prázdným šálkem kávy. Šálek je kontext. To je prostor, svět, který obklopuje postavu. Největší vliv na postavu mají kulturní zvláštnosti, historické období, bydliště a povolání.

1.3.2 CHARAKTER

L. N. Nechorošev (2009, s. 233) v knize *Dramaturgie filmu* klade otázku: «Co je to charakter?» A podává následující definici: «*Charakter je kombinací určitých lidských vlastností.*» Dále uvádí, že «*charakter se vyznačuje dvěma charakteristickými rysy. První rys: schopnost se změnit. Po dobu života se může charakter velice změnit: velké neštěstí, vážné onemocnění, změna životních podmínek, změna víry... to všechno může způsobit, že člověka, kterého dobře známe, pak nemůžeme poznat: před námi je jiný charakter.*»

R. McKee (2017, s. 378) ve své knize píše: «*Charakter se projevuje prostřednictvím volby při dilematu. Jaké řešení osoba zvolí, co si vybere pod tlakem okolností, taková je ona sama.*»

Je potřeba vytvořit scénář s takovými událostmi, aby postava rozhodovala. Různé okolnosti a konflikty budou nutit postavu rozhodovat a tím odkrývat její povahu a charakter.

Existuje pojem „oblouk charakteru“. Podle R. McKee (2017, s. 379) «*nejlepší dílo nejen odkrývá opravdový charakter, ale mění se vnitřní podstata postavy. Tedy pokud je charakter postavy popsán, ale v průběhu vyprávění se nezmění, znamená to, že je daná literární postava nezajímavá.*»

Struktura a charakter by měly být v celém díle vzájemně propojeny. Když ve scénáři změní jednu věc, změní se i druhá. Když autor upraví strukturu událostí, nastane i změna v charakteru a naopak.

Když se podíváme na práci se scénářem, velká část této práce, 75 % nebo i více, je propracovávání hlubokého charakteru, který je v souladu s událostmi (McKee 2017, s. 380).

Charakter postavy otevírá dialog. Henry James vyvinul teorii vizualizace: protagonista zabírá střed kružnice a je obklopen jinými hrdiny. Když někdo z kruhu spolupracuje s hlavní postavou, „rozsvítí“ aspekty jejího charakteru a objevuje ho jako žárovka v temné místnosti (Field, 2017, s. 58).

1.3.3 KONFLIKT

Field nabízí tři aspekty hrdiny: konflikt, skryté příčiny konfliktu, osobnost.

Jak napsala ve své knize Seger (1990, s. 53): «*Konflikt je základem jakéhokoliv dramatu. Je to základ, na němž je drama postaveno.*» Konflikt vyplývá z různých situací a má mnoho podob. Seger identifikuje pět základních konfliktů, které se mohou v příběhu vyskytovat:

- Vnitřní - nastává v situaci, když si postava není jistá činností, kterou vykonává, nebo svým přáním, a je v konfliktu sama se sebou.
- Vztahový (interpersonální) - většina takových konfliktů je založena na protikladu cíle a přání postavy.
- Sociální - konflikt se nazývá sociální, protože v něm dochází ke střetu zájmů určitých sociálních skupin.
- Situační - nastává tehdy, je-li postava v krizových situacích života a smrti, například ve filmech o živelné pohromě.
- Kosmický – tento konflikt je založen na vztahu mezi člověkem a mystickými silami. Může být pouze základní příčinou, která pak přerůstá v konflikt vztahu.

Postavu je třeba vykreslit prostřednictvím vztahů k jiným osobám nebo věcem. Všechny dramatické postavy podléhají třem druhům interakce (Field 2017, s. 38):

- Zakoušejí konflikt při cestě za svou dramatickou potřebou.
- Vstupují do vztahů s dalšími postavami, ať už jsou to vztahy antagonické, přátelské nebo neutrální.
- Vstupují do vztahu sami se sebou.

Při psaní scénáře je důležité stanovit záměr postavy, čeho chce v dané pasáži dosáhnout. Když je cíl stanoven, může autor tvořit překážky na cestě k němu.

Field (2017, s. 40) navrhl koncept dramatické postavy. «*Základem postavy je děj (action). Postava je to, co dělá.*»

2 ANDREJ TARKOVSKIJ A JEHO DÍLO

2.1 ANDREJ TARKOVSKIJ

Andrej Tarkovskij se narodil v rodině básníka a překladatele šlechtického původu. Dospíval v Moskvě, studoval na hudební a umělecké škole.

V roce 1951 vstoupil do arabského oddělení Moskevského institutu orientálních studií, ale ze zdravotních důvodů opustil školu o rok později. Téměř rok strávil v geologické skupině na Sibiři, kam ho poslala jeho matka, aby ho ochránila před špatnou partou. Po návratu do Moskvy v roce 1954 podal Tarkovskij dokumenty na Gerasimovovu Všeruskou státní univerzitu kinematografií.

První celovečerní prací režiséra byl film «Ivanovo dětství» z roku 1962, který měl velký úspěch. V roce 1971 se na obrazovkách objevil film «Andrei Rublev» a v následujícím roce film «Solaris». V roce 1974 Tarkovskij natočil své další mistrovské dílo «Zrcadlo», o pět let později následoval «Stalker». Všechny tyto filmy byly vysoce ceněny doma i v zahraničí.

Za «Solaris», «Zrcadlo» a «Andrej Rublev» Tarkovskij získal mezinárodní kinematografické ocenění a mezinárodní uznání (Volkova 2004, s. 384). Nicméně, doma, v Sovětském svazu, se režisér setkal s velkými překážkami pro jeho svobodné myšlení a neochotu dodržovat písemná pravidla úředníků. Důvod, proč Tarkovskij upřednostňoval «Piknik u cesty» před všemi jeho dalšími pracemi, jako je například filmová adaptace Dostojevského «Idiota», lze najít v režisérových denících (1967, s. 50): *«Přání natočit «Piknik» je jako můj stav před «Solarisem». Ted' chápu důvod. Tento pocit souvisí s možností právního dotyku transcendentního»*.

Historie filmu «Stalker» má svůj původ v roce 1973, kdy režisér poprvé četl v té době publikovaný «Piknik u cesty». Tarkovskij přemýšlel o tom, že někdy natočí film. Nicméně, trvalo dlouho, než začal nad filmem pracovat, protože scénář byl původně určen jinému členu představenstva - Tito Kalatozishvili, blízkému příteli Tarkovského. Po dohodě se Strugackými se Andrej Tarkovskij rozhodl "Piknik u cesty" zfilmovat.

2.2 TARKOVSKÉHO POSTOJ K FILMOVÉMU UMĚNÍ

Korpus teoretických děl Andreje Tarkovského se skládá ze čtyř textů. Jsou to: neklasifikovaný článek z roku 1964 ve sbírce Mosfilm (Tarkovskij 1964, s. 137-171), «Zachycený čas» (Tarkovskij 1994, s. 45-67) z roku 1967, částečně publikovaný v roce 1979, «Kniha srovnání» (Surkova 1991, s. 176) a «Přednášky o režii» (Tarkovskij 1990, s. 82-155). V těchto dílech není vytvořena žádná systematická teorie filmu, ale existují tři hlavní teze, které autor opakoval mnohokrát.

Za prvé, nezbytným požadavkem «důvěryhodnosti», «konkrétnosti», «objektivity» je vše, co je zobrazeno na obrazovce: *«Mimo organické propojení autorových subjektivních dojmů s objektivním popisem reality není možné dosáhnout nejen autenticity a vnitřní pravdy, ale ani externí hodnověrnosti»* (Tarkovskij 1964, s. 147).

Za druhé, *«jedním z nejdůležitějších kinematografických konvencí je to, že obraz kinematografie může být ztělesněn pouze ve skutečných, přirozených formách viditelného a slyšitelného života»* (Tarkovskij 1994, s. 55-56). *«Kino se uchází o život. A to znamená, že to, co je v zorném poli kamery bylo realizováno s obzvláštní pečlivostí, která vyžaduje realistickou rekonstrukci objektu. Dokonce i v případě, že zobrazený život bude libovolně absurdní, musí být materiál spolehlivý»* (Surkova 1991, s. 106).

Za třetí, *«hlavním estetickým principem, který řídí práci filmového umělce, by měla být forma schopná vyjádřit konkrétní a jedinečnou skutečnost. Nepostradatelnou podmínkou pro každou plastickou, obrazovou konstrukci ve filmu je vždy pravost života a věčná konkrétnost»* (Tarkovskij 1990, s. 124).

Jedná se tedy o požadavek maximální důvěryhodnosti, a to je zodpovědné za předpokladu rozdílu mezi teoretické a praktické činnosti Tarkovského, který se celý život vyhýbal ‚objektivní‘ modalitě ‚tady a teď‘: pět filmů («Ivanovo dětství», «Andrei Rublev», «Solaris», «Stalker», «Zrcadlo»), ve dvou filmech je děj zasazen do budoucnosti («Solaris», «Stalker») a pouze v «Zrcadle» se 28 % děje odehrává «dnes». Co se týká zahraničních filmů, v Obětování se hlavní děj odehrává buď ve snu nebo v blízké budoucnosti, nikoli v přítomnosti, a pouze v Nostalgii 83 % děje probíhá v současnosti.

Estetický koncept režiséra v nejjednodušší formě byl jím formulován v rozhovoru v roce 1966 v časopise VGIK «Cesta k plátnu» (1987, s. 37-38): *«Kino by mělo fixovat život pomocí*

životního prostředí, pracovat s obrazy reality. Nevytvářím záběr a vždycky prohlašuji, že kino může existovat pouze ve formě absolutní identity s obrazy života samotného».

Takže «autenticita» je pro Tarkovského důležitá především jako prostředek k vyjádření subjektivních zkušeností: bez ohledu na to, jak definujete pojem «obraz», je to něco, co se netýká samotného světa, ale pouze subjektu, který to vnímá. Skoro pokaždé, když Tarkovskij mluví o «autenticitě», «objektivitě» a podobně, propojuje tyto kategorie buď přímo s autorskou subjektivitou - jako například v první citaci (Tarkovskij 1964, s. 147), nebo s pojmem «obraz».

«Obraz» je druhým základním termínem teorie Andreie Tarkovského - představil ho v době, kdy «obraz» ještě není uznán jako první princip filmového jazyka a používá se hlavně k tomu, aby se «obraz» ve filmu odlišil od «obrazu» existujícího v jiných uměleckých formách. V «Knize srovnání» (Surkova, 1991) je to již ústřední koncept (publikovaný fragment byl nazván «O filmovém obrazu»). V přednáškách o filmech, které vznikly téměř současně, nebyl tento termín téměř nikdy napadán.

Nikde Tarkovskij nedává jasnou definici tohoto pojmu a navíc výslovně prohlašuje svou neochotu poskytnout takovou definici.

Tarkovskij přesně vysvětluje, jak funguje «obraz», který «nás ovlivňuje, tím, že není schopen se roztrhnout» (Surkova, 1991, s. 80): *«Hlavním principem kinematografie, který proniká z nejmenších buněk, je pozorování», «obraz kina je ve své podstatě pozorování skutečnosti, která se vyskytuje v čase»* (Tarkovskij, 1994, s. 52).

Totéž řekl Tarkovskij v roce 1990 ve svém rozhovoru (s. 325): *«Umělecký obraz, smysl uměleckého obrazu může vyplýnout pouze z pozorování».*

Jinými slovy, nepoznatelný a nesemiotický «obraz» je něco, co spočívá v úzkém pozorování různých životních projevů. Právě z tohoto důvodu Tarkovskij potřebuje požadavek «důvěryhodnosti» všeho, co se děje na obrazovce. Současně «autenticita» není zapotřebí k registraci fyzikální reality, ale pouze jako způsob vyjádření subjektivních zkušeností autora, nicméně spojený s okolním světem. To lze vidět například z následujících výroků Tarkovského (1981): *«Já ... se řadím k režisérům, kteří neradi rekonstruují okolní realitu před objektivem aparátu, dávám přednost vytvoření vlastního světa. Pro mě platí, že důvěryhodnost a vnitřní pravda spočívají nejen ve věrnosti vůči skutečnosti, ale také ve*

věrnosti přenosu pocitu» (Tarkovskij 1964, s. 150): ve filmu «Andrei Rublev», aby se dosáhlo pravdivosti přímého pozorování - pravdy, tak řečeno, fyziologické, musel jsem pokračovat v ústupu z archeologické a etnografické pravdy» (Tarkovskij 1964, s. 65).

«Stručně řečeno, filmový obraz je obraz života samotného. Fotografování snímku, které přesně fixuje objekt, je však stále daleko od obrazu. <...> Obraz v kině není jen reprodukce objektu ve filmu. Ne! Obraz v kině je postaven na schopnosti předávat pozorování vlastního smyslu pro objekt»(Tarkovskij 1994, s. 78-79).

Takže v podstatě původní pojem konceptu režiséra je «pozorování», které je spojeno s požadavkem «důvěryhodnosti» a struktury obrazu. Tento pojem se nachází ve všech dílech Tarkovského i v prvním, kde se náhodně zmínil o «hlubokém studiu a pozorování života» provedeném samotným autorem (Tarkovskij 1964, s. 147) jako o přirozeném základním principu uměleckého díla.

Podle Tarkovského „pozorování“ není dostatečně přesvědčivou estetickou kategorií, nebo příliš společnou vlastností jakékoliv práce, aby se stala ústředním pojetím jeho teorie kinematografie. A ve své tvorbě «Zachycený čas» postuluje jako základní specifikum kina kategorii času. «Poprvé v historii umění, poprvé v dějinách kultury člověk našel způsob, jak přímo zachytit čas» (Tarkovskij 1990, s. 47). «Čas, zachycený ve svých vlastních formách a projevech je pro mě hlavní myšlenkou kina a kina» (Tarkovskij 1990, s. 48-49).

Toto je třetí nejdůležitější pojem jeho estetiky, kterou zvláště poznamenal v obou následujících dílech: «Čas mě nezajímá ani jako filozofická kategorie, nýbrž jako jakýsi vnitřní, psychologický lidský rozměr tohoto pojetí. <...> Mám zájem o možný pocit času každou osobou. Čas ve svém subjektivním významu, v subjektivním vnímání» (Tarkovskij 1990, s. 37).

Tarkovskij spojuje kategorii času s ostatními základními pojmy - s «jistotou» a «obrazem» (stejně jako «pozorováním»): «Obraz kina je v podstatě pozorováním životních skutečností v čase, organizovaných v souladu s formami samotného života a svými časovými zákony» (Tarkovskij 1964, s. 53).

Takže koncept kina Andreje Tarkovského se jeví jako poměrně pevný, ale zároveň nejasný: jediná jasná teze je požadavek «jistoty» (a jak jsme viděli, neznamená to, co by se mohlo zdát na první pohled). Co se týče «obrazu», stále není zcela jasné, co to je, jak se tvoří

z «pozorování» a zda může vzniknout z jakéhokoli pozorování. Psychologický «čas» je taková neurčitá kategorie, že obecně není možné provádět žádnou účinnou analýzu.

3 ARKADIJ A BORIS STRUGAČTÍ

Arkadij Strugacký se narodil v Batumi v roce 1925. Jeho otec Natan Zalmanovič se zabýval historií umění, později působil jako šéfredaktor místních novin «Labor Adzharistan». Matka budoucího spisovatele vyučovala ruský jazyk a literaturu ve střední škole. V raném věku, kdy Arkadijovi nebylo ani deset let, se rodina přestěhovala do Leningradu. Tady se v roce 1933 narodil jeho mladší bratr Boris.

Kariéra Strugackého začala v roce 1955, kdy se stal redaktorem v Goslitizdat. Počátky jeho literární dráhy se však datují v období Velké vlastenecké války, kdy byl obléhán Leningrad. Jeho první příběh «Nález velitele Koroleva» byl ztracen během blokády, stejně jako ostatní práce autora. V roce 1946 byl napsán první příběh – «Jak zemřel Kang», který přežil až do současnosti. Tato informace byla zveřejněna teprve v roce 2001. První vydání se datuje v roce 1956. Je to příběh «Popel Bikini». Arkadij Strugacký ho napsal, když sloužil v armádě. Spoluautorem práce byl Lev Petrov. Námět příběhu není příliš zajímavý a dílo podle samotných výroků Strugatského nenese literární hodnotu. V 60. letech minulého století pracoval Strugacký na Detgizu. V roce 1964 byl přijat do Svazu spisovatelů SSSR.

Hlavní příběhy a romány byly napsány ve spolupráci s bratrem Borisem. Oba bratři se jednou za půl roku nebo za rok setkávali, diskutovali o námětech a popisovali hlavní děj díla. Pak se vraceli do svých bydlíšť v Moskvě a v Leningradě a psali nezávisle na sobě. Poté na příští schůzce vytvořili hotovou práci.

Všechny tyto příběhy a romány vstoupily do zlatého fondu světové literatury sci-fi a staly se klasikou utopické a anti-utopické fikce. První dílo bratrů Strugackých vyšlo v roce 1958 («Zvenčí»). V roce 1959 vyšla slavná «Země brunátných mraků». Nejpopulárnějšími se stala jejich díla «Je těžké být bohem», «Brouk v mraveništi», «Pondělí začíná v sobotu», «Strážci», «Piknik u cesty».

«Piknik u cesty» je fantastický příběh bratrů Strugackých, který byl poprvé vydán roku 1972. Příběh vede mezi jinými autorskými pracemi v počtu překladů do cizích jazyků a publikací mimo bývalý SSSR. V roce 2003 Boris Strugackij počítá s 55 vydáními «Pikniků» ve 22 zemích (Skalandis 2008, s. 708).

V angličtině byl příběh publikován v překladu Antoniny Beauisse. Předmluvu k první americké edici (MacMillan Publishing Co., Inc, New York, 1977) napsal Theodore Starjon.

Epilog k německému vydání z roku 1977 napsal Stanislav Lem, který tuto práci vysoce ocenil (Volodichin, Praškevich 2012, s. 348). V češtině bylo toto dílo publikováno v roce 1974 v nakladatelství Mladá fronta, přeložila Marie Uhlířová.

V roce 1979 nafilmoval režisér Andrej Tarkovskij film «Stalker», bratři Strugatčti byli autory scénáře.

Termín «stalker» vstoupil do ruského jazyka a podle autorů se stal nejpopulárnějším z neologizmů, které oni vytvořili. V kontextu knihy je stalker osobou, která porušuje zákazy, proniká do zóny a vytáhne z ní různé artefakty, které následně prodává a tím si vydělává na živobytí. Po uvedení filmu Stalker získal tento pojem význam průvodce, který se orientoval na různá zakázaná a málo známá místa a území, později byli stolcery nazýváni milovníci průmyslového cestovního ruchu, navštěvující zejména opuštěné objekty a města duchů.

4 FILM STALKER

4.1 STALKER

Rok: 1979

Země: SSSR

Délka: 163 min

Režisér: Andrej Tarkovskij

Scenáristi: Arkadij Strugacký, Boris Strugacký, Andrej Tarkovskij

Kameraman: Aleksandr Knjaženský

Hudební skladatel: Eduard Artěmijev

Umělci: Andrej Tarkovskij, Šavkat Abdusalamov, Aleksandr Boijm

Herci: Alexandr Kajdanovskij, Anatolij Solonicyn, Nikolaj Griňko, Alisa Frejdlich, Nataša Abramova

Výroba: Mosfilm

Premiéra: 19 května 1980

Počet diváků v SSSR: 4 300 000

Žánr: drama, sci-fi, filmová adaptace románu

Andrej Tarkovskij (Tarkovskij 1994, s. 66) řekl o filmu «Stalker»: *«Celý život jsem se připravoval na ten film, točil jsem to dva roky»*.

Film «Stalker», který vytvořil Andrej Tarkovskij, se stal jedním z nejvýznamnějších filmů ve světové kinematografii.

NÁMĚT

Dvacet let před událostmi popsanými ve filmu «Stalker» se na Zemi dostal meteorit a v oblasti pádu se začaly objevovat anomální jevy. Terén byl vyhlášen jako vyhrazená oblast,

uzavřená vojsky a obklopena ostnatým drátem po obvodu. Po nějaké době se rozšířily pověsti, že někde v Zóně existuje tajuplný «pokoj pro naplnění svých přání» a že se brzy uskutečnily tajné sny lidí, kteří je navštívili. Stalker (Aleksandr Kajdanovskij) za platbu doprovází kolem vojenské hlídky a kordonu do Zóny ty, kteří touží navštívit tajemné místnosti. Na pravidelnou cestu do Zóny se stalker vydal se dvěma společníky - slavným spisovatelem (Anatolij Solonicyn) a profesorem (Nikolaj Griňko). Procházejí policejními kordony, kolem vojenských hlídek, vyhýbají se mnoha nebezpečným místům, které se vyskytují v těchto místech. Nejnebezpečnější z nich je «mlýnek na maso». Konečně tři cestující dorazili do pokoje.

NATÁČECÍ MÍSTA

15. února 1977 byla natočena první (pavilonová) scéna filmu - Stalkerův dům v počátečních epizodách. Natáčení v terénu znovu začali v květnu v Estonsku. První vyvolané materiály byly kazové, režisér proto přerušil produkci filmu a odjel do Moskvy. V červenci filmování pokračovalo a v srpnu byla první verze filmu připravena.

Původně potřebný terén pro natáčení byl u města Isfara v Tádžikistánu, ale 31. ledna 1977 bylo město zničeno zemětřesením. Tato okolnost nezasahovala do samotného natáčení, ale filmový štáb neměl bydliště. Po dlouhém hledání v dubnu 1977 našel George Rerberg nový terén v Estonsku, 25 km od Tallinu, na řece Yagale v oblasti staré, zničené elektrárny.

Apokalyptické krajiny Zóny byly spolehlivě také proto, že nedaleko od místa natáčení továrna na výrobu celulózy vyhodila odpad do řeky, která se stala mrtvou. Tam, kde byla epizoda natočena, v základně OSN, poblíž kotelny staré elektrárny v Tallinu, zůstává na trubce nápis «UN». V roce 2006 byla na potrubí v estonštině a angličtině zavěšena pamětní deska, že na tomto místě byl natočen film «Stalker».

Samostatné scény byly natočeny v blízkosti Leningradu, pavilonové natáčení - ve studiu «Mosfilm». Závěrečné scény, ve kterých Stalker nese dceru, stejně jako pohledy na průmyslovou krajinu z otevřených dveří baru, byly natočeny v Moskvě na dálnici Zagorodnoye.

HERCI

Stalker - Alexander Leonidovič Kajdanovskij (23. července 1946, Rostov na Donu, SSSR - 3. prosince 1995, Moskva, Rusko) - sovětský a ruský divadelní a filmový herec, filmový režisér, scenárista. Zasloužilý umělec Ruska (1992).

Stalkerova manželka - Alisa Brunovna Frejldich (8. prosince 1934, Leningrad) je sovětská a ruská divadelní a filmová herečka, zpěvačka. Zasloužilá umělkyně SSSR (1981). Trojnásobný laureát státní ceny Ruské federace (1996, 2001, 2008).

Profesor - Nikolaj Grigorievich Griňko (ukrajinsky Mikola Grigorovič Griňko, 22. května 1920 (1921), Cherson - 10. dubna 1989, Kyjev) - sovětský ukrajinský herec divadla a kina.

Spisovatel - Anatoly (Oto) Aleksejevič Solonitcyn (30. srpna 1934, Bogorodsk, Gorky území, RSFSR, SSSR - 11. června 1982, Moskva, SSSR) - sovětský divadelní a filmový herec. Zasloužilý umělec RSFSR.

PREMIÉRA

Film dlouho nebyl propuštěn do distribuce. Avšak na rozdíl od většiny ostatních filmů Tarkovského «Stalker» nebyl cenzurován a měl v SSSR úspěšné distribuce (Johnson 1994, s. 139).

25. května 1979 se konalo první soukromé promítání filmu v studiu Mosfilm. Premiéra se konala v červenci 1979 v Tomsku. Moskevská premiéra proběhla až v květnu 1980 v kině Mir (Skalandis 2008, s. 510). V Moskvě byl film pouze ve třech kinech a v celé zemi bylo rozdáno 196 filmových kopií. Přehled debutů a recenzí v Pravdě a v Literárním věstníku se objevil teprve v roce 1981 poté, co byl film prezentován na filmovém festivalu v Cannes (Johnson 1994, s. 140).

V roce 1980 získal Tarkovskij titul národního umělce RSFSR, ale «Stalker» se stal jeho posledním filmem v SSSR. Poté režisér pracoval v zahraničí. Další růst zájmu o film přišel bezprostředně po katastrofě v Černobyli a po smrti Tarkovského v roce 1986. Film je často nazýván fatálním pro jeho tvůrce.

4.2 TVŮRČÍ POSTUPY

Tarkovskij je známý používáním dramatických filmových nástrojů. Stalker může být v tomto ohledu považován za jeden z jeho nejpřesnějších filmů, jak ho sám popisuje Tarkovskij ve svém deníku (Tarkovskij 1994, s 120). Obecný příběh je křišťálově jasnou formou dramatu, přeměněného do aristotelské jednoty místa, času a děje.

4.2.1. MIZANSCÉNA

Andrej Tarkovskij sám byl autorem mizanscény. Díval se na detaily a měl velmi jasnou představu o tom, co by mělo a mohlo být na obrazovce. Lze říci, že všechno v záběru má svůj význam. Hlavní rozdíly jsou v záběrech Zóny a mimo Zónu. Kontrast se odráží nejen změnou barvy, ale také celkovou koncepcí scény. Mimo zóny je všechno trochu smutné, jako by vše bylo v dýmu. I dům Stalkera je smutný. Přes špinavá okna nevidí nic. Stěny a podlahy mají chaotickou strukturu. Režisér zřejmě postavil Stalkerovo obydlí takovým způsobem, aby zdůraznil skutečnost, že tu není Stalker, jeho domem je Zóna. Zajímavým rysem mizanscény v bytě Stalkera jsou police knih. Záběr se objeví na konci filmu, když Stalker leží na zemi. Žena mu pomáhá vstát. Tarkovskij napsal o policích: *«Od samého začátku jsem musel trvat na tom, že police byly naplněny knihami, aby se náhle objevily ve filmu. A budou se objevovat na konci filmu, v malebném provedení, absolutně nevhodném pro takový objekt. Chtěl bych mít doma polici. Nikdy jsem neměl takovou polici.»* (Tarkovskij 1994, s 133). Z předchozí citace se dostáváme k důležitému aspektu nastavení scény. Tarkovskij velmi striktně a důsledně aplikoval pravidlo, že pouze ty věci, které ovlivňují děj esteticky, mají právo být ve filmech. Některé věci byly tak populární, že se opakovaly v *«Zrcadle»*, *«Solarisu»* a *«Stalkerovi»*. Dalším prostředím je bar, kde se Stalker a Spisovatel setkávají s Profesorem. Stejně jako v bytě Stalkera je to smutná místnost.

V Zóne, naopak, příroda převládá nad civilizací. Všechno je plné bujné vegetace. Zbytky bývalé lidské přítomnosti se rozpadají. Jsou zde zchátralé hospodářské budovy, které byly od počátku Zóny opuštěny. Podivný komplex obklopuje Pokoj. Elementy hrají zásadní roli.

4.2.2 BARVA

Vztah a interakce mezi fyzickým a duchovním světem se vyjadřuje v "Stalkeru" v obrazovém řešení. Výzkumník umělecké filosofie Tarkovského I. Evlampiev (2001, s. 349) popisuje toto řešení jako klasickou třídílnou formu: *«... ve filmu "Stalker" jsou rozlišovány tři*

protichůdné části: "pozemský" prolog, hlavní část filmu popisující cestu postav do fantastické Zóny a epilog, ve kterém je vykreslena určitá přeměna pozemského bytí. Hlavní část je skutečně zbarvená, ale prolog a epilog již nelze nazývat jen černobíle: Tarkovskij staví mnohem složitější systém barevných poměrů ve filmu». V epilogu se symbolicky objeví barva v záběru se Stalkerovou dcerou). Konkrétně zvláštnosti barevné, stejně jako kompoziční a rytmické struktury jak jednotlivých záběrů, tak i celých epizod ve filmu, přitahují hlavní pozornost výzkumníků a otevírají velké množství významových vrstev v prostoru «Stalkera». Existuje však další oblast, která zaujímá mimořádně důležité místo v estetické sémantické struktuře filmu: je to zvuk.

4.2.3 ZVUK

Eduard Artemijev pracoval na zvuku filmu. Skladatel se narodil v Novosibirsku v roce 1937. Studoval na moskevské chorálové škole, absolvoval také moskevskou konzervatoř v oboru kompozice. Vítěz mnoha ocenění a vyznamenání, člen Svazu skladatelů a Svazu filmařů Ruska, autor hudby k filmům Tarkovského, Michalkova a Konchalovského.

Film Tarkovského «Stalker» ve svých klíčových okamžicích má nerozdělitelné spojení s hudbou. Oblíbenou technikou tohoto významného režiséra bylo to, aby divák přemýšlel. To je v tomto filmu silně vyjádřeno. Není zcela známo, zda se na obrazovce děje pravda, nebo je to celé fikce postav; existuje Zóna nebo je to iluzorní svět. Některá fakta uvádějí jednu teorii, jiná naopak. Tarkovskij šikovně vyrovnává tyto «předpoklady», nedovoluje upadnout do jednoho z extrémů a tím drammatizovat situaci, ve které jsou postavy. Tarkovskij (Tarkovskij 1994, s. 178) sám řekl: *«Mým hlavním cílem je nepoužívat hudby. Potřebuji hudbu v kině, kde končí mé možnosti»* a ve filmu je takové místo. Děj lze rozdělit na dvě části: v první jsou postavy v našem každodenním světě, jsou ponořeny a zatěžovány jejich problémy, a ve druhé se dostanou do «Zóny» - života, kterou procházejí podle svých jedinečných pravidel a zákonů. Bylo nutné, aby Artemijev udělal přechod mezi dvěma částmi, mezi těmito dvěma světy. (Je třeba upřesnit, že film má dvě «hudební» verze této epizody: jedna má čistě psychedelickou (originální) - tam jsou jen efekty, a druhá je stejná, ale s doprovodem syntezátoru (přidáno do dalších verzí filmu). Obě budou pro nás zajímavé, protože jsou téměř stejné, ale druhou verzi budeme považovat za «rozšířenou»).

Ve filmu postavy sedí v kočárku, který by je měl přivést do «světa stalkerů». Vozík se začíná pohybovat a nyní se postupně přibližují k zakázané «Zóně». Za zvuku kol, s každou

sekundou, s každým zdvihem vozíku na kolejích, postavy opouštějí tento svět. Jak ukázat tento přechod? Jak ukázat divákovi všechnen psychedelický charakter toho, co se děje? Ale zároveň zachovat tuto "nejistotu" a nechat diváka v oblasti dohadů?

Artemijev nápaditě používá zvuk klepání koleček vozíku, ke kterému se pomalu a plynule přidávají zvuky antény elektrického vlaku, pohybujícího se podél přenosové linky (ačkoli ve filmu znaky používají benzínovou stopu) a hudba syntezátoru. Postupně se táhnou na železničních kolejích, nahradí je hromové «burácení» se stejným rytmem. To vše postupně, pomalu rozostří hranice mezi «pozemským» a «mimozemským». Realita se stává neskutečná.

Tuto techniku lze nazvat geniální podle základních pravidel elektronických psychedelik. Citlivý a jemný umělecký přístup skladatele a režiséra nejen umožnil ukázat přechod od běžného světa k «zakázané Zóně», při zachování «rovnováhy» Tarkovského, ale také zaměřit veškerou pozornost na postavy, na své zkušenosti a pocity a nenechat se rozptýlit zvláštními efekty kina. V této epizodě hraje hudba klíčovou roli, vykresluje tenkou hranici na křižovatce dvou skutečností.

4.3 KULTURNÍ VLIV

«Stalker» se stal důležitým milníkem v tvůrčí cestě Tarkovského a ovlivnil do značné míry lidi, s kterými spolupracoval, ovlivnil filmový jazyk, položil určité tradice. V průběhu natáčení «Stalkera» vedle Tarkovského studovali budoucí režiséři Jevgenij Tsymbal a Konstatin Lopushansky. Role Stalkera radikálně změnila život a tvůrčí osud Alexandera Kaidanovského. Po natáčení s Tarkovským se Kaidanovský zapsal do kurzu režisérů. Později však oba režiséři nespolupracovali.

V letech 1981-1982 se několikrát setkali Arkadij Strugatsky a Andrej Tarkovskij a společně napsali scénář k filmu «Dávejte pozor! Hadi!» Podle autora životopisů Strugatských Anta Skalandisa je scénář posledního filmu Tarkovského «Obětování» v mnoha ohledech společným dílem Tarkovského a Arkadije Strugatského (Skalandis 2008, s. 513).

Vizuálním řešením filmu je špinavá a rozpadlá krajina, Zóna byla převzata mnoha sovětskými a ruskými tvůrci. Imprese vlivu «Stalker» vzbuzuje takové obrazy jako «Třetí planeta» (1991), «Roy» (1990), «Kin-dza-dza!» (1986) a další.

Film velmi ovlivnil evropskou a světovou kinematografii. Jak uznávají kritici, atmosféra a vliv obrazů Tarkovského se projevují ve filmech Larse von Triera a ve slavném sci-fi filmu Mamoru Hosea «Avalon» (Fedorov 1993, s. 4).

Lars von Trier (2009) řekl: *«Přišel jsem do kina přes Tarkovského, to byl on, kdo mi otevřel dveře do kina, protože jeho filmy byly první, které mi umožnily porozumět této umělecké podobě. Tarkovského považuji za svého učitele. Ale vím, že když Tarkovskij viděl můj první film, jeho reakce byla negativní. A líbí se mi, protože se mi zdá, že je to velmi upřímný postoj».*

Studium filmu jako kinematografického, kulturního a filozofického jevu věnovalo řadu vědeckých prací.

Slavný britský hudebník Brian Williams (Lustmord), inspirovaný obrazem Tarkovského, v roce 1995 spolu s Robertem Richrem zaznamenali album «Stalker» (Fedorov, 1993, s. 4).

Ve videu slavného DJ Richieho Hotina - We (All) Search použil fragment v závěrečné scéně s dcerou Stalkera. Video z tunelu za účasti samotného Richieho také v mnoha směrech připomíná scénu s dcerou (Fedorov, 1993, s. 5).

Na památku filmu Tarkovského, fenoména světové kultury, se Stalker Film Festival koná v Moskvě od roku 1995.

4.4 KRITIKA

Pátá ze sedmi hlavních prací režiséra, otevírá publiku pozdní tvorbu Tarkovského. «Stalker» byl obecně posuzován kritiky jako jedno z jeho nejvýznamnějších děl a jako pozoruhodný fenomén světové kinematografie. Maya Turovskaya napsala, že *«film shrnuje všechny schopnosti nahrané ředitelem»*. Kritik New York Times Vincent Canby ho označil za *«výraznou krásu»* a konkrétně se zmínil o vynikající práci operátora (Turovskaya, 1991, s. 131).

V prvních recenzích se západní kritici dívali na film přes hranici politického a historického kontextu života v SSSR v té době. Obraz zóny (synonymum vězení), hlavní

postava je holohlavá a v oděvech připomínajících vězně, slova o tom, že Stalker «nebyl svobodný», to vše bylo silně spojeno s Gulagem (Johnson, 1994, s. 143). Dalším povrchním pohledem je snaha spojit film s takzvaným ekologickým tématem, který předvídal historii Černobyli. Další analýza odhalila vícerozměrný a hluboký filozofický kontext obrazu (Johnson, 1994, s. 142).

Tarkovskij v «Stalkeru» se odchyluje od symbolu, který proniká do předchozích filmů: motiv letu, obrazy dětství, postavy matky a otce; zvířata (zejména koně); déšť. V poslední fázi své kariéry přichází Tarkovskij k minimalismu. Film je stručnější a holistický, čímž diváka převede na tradice «čistého kina» (Johnson, 1994, s. 155). Asketická sekvence spiknutí, přímá perspektiva klíčových rámců, barevná schéma pomocí monochromatického - vše je podřízeno jednomu cíli. Kontinuita akce, bezproblémová, paradoxně nekonečná, je zdůrazněna slovy Stalkera, že přímá cesta v Zóně není nejkratší. Hudba Eduarda Artemyjeva, která zdůrazňuje oddělené a jiné světové motivy spiknutí, se stala důležitou součástí existenčního působení na obrazovce.

Maya Turovskaya v knize (Turovskaya, 1991, s. 129) o Andreji Tarkovském píše: *«Svět «Stalkera» ve své rutině, chudobě, mrazu je přiveden do stupně jednoty a napětí, když téměř přestává být «vnějším» světem a objevuje se jako krajina duše po zpovědi. Dokonce se zdá, že komplex stálých motivů a obrazových motivů, které už mnoho let obíhal režisér, vyčerpán a přenesen na obrazovku, byl od Stalkera odečten. Z tohoto důvodu vypadá «Stalker» mnohem více holistický, stručnější a jednotnější než «Zrcadlo»».*

V prvních verzích scénáře byl jaderný výbuch, smyčka času a zlatá koule namísto pokoje (Skalandis 2008, s. 491). Po dlouhé práci se scénářem z něj Tarkovskij odstranil sci-fi princip, který byl k dispozici v Pikniku u cesty (Turovskaya, 1991, s.127). Cesta postav do Zóny z dobrodružství se stává filozofickou debatou, která se mění na apokalyptické zoufalství. V pohybu od obyčejného světa k metaforickému světu Zóny, od reálného až po ideální a nakonec až po cíl cesty - pokoj a naplnění přání je smyslem filmu. Identifikace cesty postav a hledání sebe sama je jedním z hlavních filozofických poselství díla (Johnson, 1994, c. 145).

Samotný začátek filmu je považován za cestu do jiného, neskutečného světa. V Zóně se rozpadají všechny obvyklé paměťihodnosti: to, co je v běžném životě nebezpečné, je nesmyslná hromada železného šrotu. Strašlivé «pasti» Zóny ve filmu nejsou natolik fyzickými «pastmi» jako spíše duchovními a psychologickými (Turovskaya, 1991, s. 134).

Herecká práce ve filmu není tak nápadná a jde do pozadí - divák je mnohem více přitahován vizuálními komponenty. Do filmu Tarkovskij vzal své oblíbené herce Solonitsyna a Grinko, ale kritici si všimli i nové tváře - Alexandra Kaidanovského, vypadajícího přesvědčivě jako „blázen“ Stalker. Asistentka režiséra Yevgenia Tsymbalová připomněla, že téměř všichni herci museli najít zcela nepřírozený přístup k inkarnaci role, byli nuceni stát se jinými. To se týkalo zejména Kaidanovského, který se v jeho životě vnímal jako úplný opak obrazu Stalkera, důsledného, pevného a tvrdého muže (Skalandis 2008, s. 507).

Tarkovskij v interview (Turovskaya, 1991, s. 144) hovořil o filmu: Pokud jde o základní myšlenku "Stalkera", nemůže to být slovní formulace. Říkám vám osobně: je to tragédie člověka, který chce věřit, chce donutit sebe a ostatní věřit v někoho. Proto jde do Zóny. V pragmatickém světě chce, aby někdo věřil v něco, ale neuspěl. Nikdo to nepotřebuje a toto místo - Zóna - není nikomu potřebné. Je to film o vítězství materialismu.

PRAKTICKÁ ČÁST

5 SCENÁŘ K FILMU STALKER

Pokusíme se sledovat, jak se dílo změnilo během filmové adaptace na základě materiálu příběhu Strugatských «Piknik u cesty» a filmu Andreje Tarkovského «Stalker». Volba prací je určena zejména tím, že kromě samotných prací existuje mnoho pracovních materiálů: dvě z osmi středních verzí scénářů («Automat přání»), scénáře, který tvořil základ filmu a scénáře A. Tarkovského. Existuje také literární filmový zápis (detailní vyprávění filmu), který vytvořili bratři Strugačtí. Navíc film «Stalker» získal světovou slávu, v tomto případě můžeme mluvit o úspěšné filmové adaptaci. Počet přechodných scénářů naznačuje snaživou práci. A. Tarkovskij se aktivně podílel na psaní scénáře.

Žánr příběhu – vědeckofantastický, zahrnuje dobrodružný námět, mění se postavení postavy (v příběhu se protagonista vždy rozhoduje a tento výběr ho mění), které lze vysledovat během jednoho z postojů, které Andrej Tarkovskij dal bratrům Strugackým při psaní scénáře: sledovat tři klasické jednoty - jednotu času, místa a děje (Aristoteles, 2015, s. 22). Klasická jednota se v Stalkeru stává důležitým nástrojem: vnímání filmu se stává jednodušším, ale je to nezbytné, aby se divák neodvrátil od komplexních filozofických problémů. Recepte navíc není jen vypůjčena z klasického dramatu, ale je přehodnocena a zpracovávána v souladu s úkoly režiséra a se zvláštnostmi kina.

V každé nové variantě scénáře se prostor stále zužuje (zmizí město, vlak, vchod do domu atd.). Film dosahuje působení jediného sémantického prostoru: vnějšího zlomku, ale jako zrcadla, jehož středem je Zóna a tajemná místnost (Stalkerův dům - bar - Zona - bar - Stalkerův dům). Hrdinové opouštějí dům a bar, projdou zónou a vrátí se do výchozího bodu, ale vrátí se v novém stavu. Ve scénáři chyběl pouze poslední odkaz (akce skončila scénou v baru, kde Stalkerova manželka pronesla svůj finální monolog).

Čas filmu odpovídá pravidlům klasického dramatu. Ale události tohoto dne naznačují univerzálnost incidentu, nikoliv jeho originalitu, překvapení atd., jak se to děje v dramatických žánrech. Kromě toho A. Tarkovskij věnoval velkou pozornost organizaci uměleckého času a vesmíru a podřizoval druhé prvnímu. Špinavé zdi, zničené budovy nám umožňují ukázat nejen krásu obyčejných věcí, ale jejich dočasnou hodnotu, «pravou ryzí

krásu starověku, pečeť času», protože «*takový prvek krásy představuje spojení mezi uměním a přírodou*» (Tarkovskij, 1994, s. 79).

Čas v «Stalkeru» spadá do několika vrstev: čas akce, čas postav (jejich minulost, současnost a budoucnost), čas Zóny, nezávisle na čase, který je mimo ni. Navíc čas popsaných událostí (den) slouží jako "důvod" k přemýšlení o osudu každé postavy a o věčných problémech.

Jednota akce je také zachována: Stalker, Professor a Spisovatel jdou do Zóny (každý se svými vlastními úmysly), pak se vrátí - to je děj. Zdá se, že ve filmu je jen velmi málo událostí: postavy jdou, mluví, prožívají několik incidentů, dostanou se do místnosti, hovoří, vrátí se. Každá postava chápe a přehodnocuje situaci a v dialogích ve Stalkeru každá z nich pronáší velmi důležité myšlenky, které vyjadřují nejsilnější zážitky. Vývoj této konkrétní vnitřní vrstvy komplikuje akci. Nicméně vícerozměrná povaha vnitřního konfliktu je jednosměrná, režisér požadoval od autorů scénáře jak sémantickou nejednoznačnost, tak i logický přechod z jednoho problému do druhého.

Největší sémantická zátěž obvykle připadá na konec díla.

V otevřeném finále «Pikniku u cesty» není známo, co se stalo s postavou, ať se jeho přání stalo skutečností, «šťěstím pro všechny» (Strugacký A., Strugacký B. 1997, s. 182)), nebo nestalo. Podle celkové nálady příběhu můžeme odhadnout, že je nepravděpodobné, ale neznáme konkrétní události. Takové závěry jsou charakteristické pro žánr příběhu, zdůrazňují na jedné straně univerzalitu života a na druhé straně nejednoznačnost situace. Ve všech variantách filmového scénáře autoři odstraní otevřený konec: «*Faktem je, že konec, který je pro příběh dobrý (takzvaný «otevřený konec»), je špatný a dokonce bezcenný, pokud jde o kino,*» píše Boris Strugatskij (Skalandis, 2008, s. 122)

Scenáristi nemohli najít optimální konec, v každé verzi konečného scénáře se liší: například v první verzi «Automat přání» profesor Philip uspěje v detonaci bomby a zničení Zóny. Ve scénáři a ve filmu «Stalker» je akce dokončena: postavy se vrací ze Zóny, kde si každý z nich zvolil, obětoval něco. Ve filmu neexistuje žádný otevřený konec v doslovném smyslu slova, ale nejednoznačnost postojů postav klade divákovi mnoho otázek, aniž by jim byly zodpovězeny nebo nabídnuty odpovědi, jež dávají další důvod pro reflexi. V tomto ohledu může být «odhalení» Stalkera považováno za otevřené kvůli jeho «univerzálnosti».

System postav je dalším aspektem, který prochází zjednodušením.

V příběhu máme rozvinutý systém postav (rodina Redrika Šucharta, vědci pracující na mezinárodním institutu, lidé, u kterých pracuje Red a další). Ve filmu «Stalker» máme tři hlavní postavy, stejně jako manželka a dcera Stalkera. Navíc, postavy nemají jména, existují pouze přezdívky: Profesor, Spisovatel, Stalker, Martyška, Dikobraz nebo postava není v průběhu filmu jmenována žádným způsobem, a proto existuje v mysli diváka jako Stalkerova manželka, bratr Dikobraze. Postavy, které ztrácejí jména, se stávají nejen filmovými postavami, ale také symbolem různých typů lidí a lidských vztahů.

Profesor a Spisovatel jsou zástupci intelektuálních profesí. Profesor poznává svět vědecky a myslí logicky. Spisovatel je tvůrčí člověk, jeho metoda znalosti světa je založena na intuici, snaží se odhadnout stav světa, pochopit jeho náladu. Stalker je «pohanem zóny», on se stává jejím apoštolem, vede zde ztracené, nešťastné duše, aby se jejich vnitřní touhy naplnily³¹. Stalkerova logika je založena na pocitech, takže se zdá být slabá. Jeho víra a vůle sloužit lidem ho však činí neporazitelným. Skrze jeho slabost lze vidět sílu «*inspirovanou morálním přesvědčením a morálním postavením*» (Tarkovskij, 1994, s. 101). Pro Stalkera jsou nejdůležitější naděje a schopnost je nést lidem, takže vnímá jako osobní tragédii, že spisovatel a profesor ztratili víru v lidi.

Film vyvolává otázky o štěstí, trápení, naději, rutině, o nichž by každý dříve nebo později přemýšlel, ale nikdo nemůže dát jednoznačnou odpověď. Výsledek «zjednodušení» zobrazené reality lze považovat za postupné vyloučení fantastiky z díla.

V prvních verzích scénáře je stále mnoho fantastiky: jsou tam «komáři», «smyčky» atd. V první verzi «Automatu přání» se postavy dívají, jak se ve vesmíru objevuje kouzlo, vidí to a mohou «kontaktovat» lidi v něm. Druhá verze také popisuje množství fantastických věcí, ačkoli se jich zde nachází již méně.

Ve druhém scénáři zůstává počáteční fantastická situace a navíc v Zóně zůstávají dvě neobvyklé události - cesta čistých duší a nevysvětlitelný hlas. Ve filmu zůstává pouze hlas, který zastavuje spisovatele.

Mnoho mytologických a náboženských motivů, narážky na díla jiného umění «kompenzují» nepřítomnost sci-fi ve filmu a dávají mu univerzální zvuk.

Centrální mytologický motiv filmu lze považovat za iniciační obřad. Všechny postavy, které jdou do Zóny, projdou určitými zkouškami a změní se. Navíc se v «Stalkeru» objeví posvátné číslo tři (tři postavy jdou do Zóny, Spisovatel je podroben třem zkouškám v zóně, rodina Stalkera se skládá ze tří lidí, prostor je rozdělen do tří sémantických polí: mimo Zónu, Zóna, pokoj atd.), stejně jako mytologické obrazy vody, ohně atd.

Náboženské motivy filmu jsou spojeny především s vloženými texty, které se objevují ve scénáři a poté ve filmu a literárním záznamu. Tak mohou být považovány za specifický trik A. Tarkovského, což vytváří další nejednoznačnost. Žena čte rádek z odhalení Jana (apoštola), kde je to otázka počátku všeobecné katastrofy, Apokalypsy; Stalker se probudí a nesrozumitelně odříkává fragment z Evangelia podle Lukáše a popisuje, jak dva studenti nepoznali vzkříšeného Krista, který k nim přišel. První pasáž ukazuje podobnost situace filmové reality se situací Apokalypsy. Druhá pasáž nás odkazuje na tři cestující, kteří procházejí kolem Zóny, z nichž jeden, zřejmě Stalker, nese novou pravdu o životě, ale ještě není uznán a jeho pravda není pochopena.

Tarkovskij přiřazuje do příběhu o cestě do zóny také kulturní prostor. Kromě biblických pasáží se ve filmu objevují další vložené texty: obrazy, básně a hudební díla (Óda na radost atd.).

Ve filmu jsou dvě básně: «To léto prošlo» Arsenije Tarkovského a «Miluju tvé oči, můj příteli» Fyodora Tyutcheva. Oba texty vznikají v souvislosti s obrazy Martyšky a Dikobrazova bratra, o němž víme, že je talentovaný. Je to bratr, obětovaný zóně, který podle filmu je autorem básně «To léto prošlo». Jeho význam spočívá v tom, že když se člověku nedostává obyčejné lidské štěstí, měl by o ně i nadále usilovat. Martyšce je pouze dvanáct let, ale hluboce cítí poezii. Kreativita, poezie jsou v souladu s budoucností, v poezii je ztělesněna «flexibilita» bytí.

Většina odborníků žánr filmu «Stalker» definuje jako podobenství nebo kinematografické podobenství. Podobenství znamená univerzální příběh, zjevnou, často přímo vyjadřovanou morálku (Turovskaya, 1991, s. 233).

Současně druhá definice bere v úvahu rysy kinematografie: na jedné straně odvolání se na specifika dramatu, na druhé straně možnost saturace záběru různými objekty a prostor filmu - vloženými texty.

Na materiálu několika scénářů tedy můžeme pozorovat změny v původním zdroji: konkrétní příběh se specifickými znaky se stává univerzálním podobenstvím o hledání štěstí člověkem.

A proto postavy ve filmu adresují hodně replik ne navzájem, ale přímo divákovi. Zvláště důležitý pro pochopení problematiky filmu je poslední monolog manželky Stalkera, jehož obraz ztělesňuje naději: postavy hledají zázrak v Zóně a zázrak je možnost lásky, která se projevuje mimo Zónu. *«Pokud se poslední slova Stalkera týkají nemožnosti pevné víry a skutečné naděje, pak jeho žena mluví přesně o vytrvalosti víry, v níž se narodí pravá naděje»* (Tarkovskij, 1994, s. 133). Tato žena došla k závěru, že štěstí je důležitější než temnota a naděje je důležitější než štěstí. Ve scénáři se postava obrací pouze na spisovatele a profesora, ve filmu oslovuje svým monologem diváky, což mu dává potvrzující patos.

Jak můžeme vidět, film vyvolává řadu filozofických problémů, ale všechny nějakým způsobem naznačují volbu: postava může zůstat s tím, co má, a může obětovat něco velmi důležitého a tím změnit sama sebe. Profesor obětuje svůj úmysl vyhodit pokoj povětří, uznává selhání své teorie a možná poprvé v životě dělá něco, co je v rozporu s logikou a zdravým rozumem. Spisovatel si uvědomuje, že není hoden, aby si přál něco v Pokoji, obětuje možnost štěstí v zájmu sebeúcty. Pro něj je to poprvé, kdy vyvstala otázka: on je špatný nebo dobrý, ale jakmile o tom přemýšlí, pak to znamená opravnou cestu. Stalker již dávno obětoval celý svůj život, zdraví své dcery, rodinnou pohodu, aby se alespoň někdo stal šťastným.

6 PŘEHLED ANALYTICKÝCH STUDIÍ FILMU STALKER

Unikátní fenomén kinematografické tvořivosti Andreje Tarkovského v současné době podléhá širokému spektru interpretací. Existuje široké spektrum světové vědecké literatury věnované estetice, filozofii a umělecké specifčnosti filmů Tarkovského.

Tato kapitola zkoumá analytickou studii filmu Stalker.

Ve filozofickém centru díla Tarkovského existuje jediný problém: konflikt mezi osobností a světem. V každém jeho filmu člověk cítí velkou důležitost, kterou přikládá vnitřní nezávislosti, jež odděluje člověka od vnějšího světa. Evlampiev (2001, s. 367) ve své knize píše, že bipolární struktura jeho pozemků - paralelní přítomnost dvou světů - je rámem stálého konfliktu mezi jednotlivcem a vnějším světem. Tento konflikt v každém jeho filmu ztělesňuje vše v nové a nové podobě a osobnost ve všem v nových a nových dimenzích brání jeho životaschopnosti.

Názory Tarkovského na konflikt mezi osobností a světem, částečně naznačené, částečně odvozené z jeho díla, jsou v souladu s názory jednoho z nejvýznamnějších představitelů ruského personalismu počátku dvacátého století - Nikolaje Berdyajeva. Ve vizi osobnosti člověka a světa Tarkovského a v Berdyevově pochopení člověka lze nalézt těsné spojení (Surkova, 1991, s. 97). Surkova (1991, s. 103) zdůrazňuje potřebu se zabývat se konkrétním porozuměním jednotlivce, které je tak charakteristické pro celou ruskou duchovní tradici a které může přispět k hlubšímu nahlédnutí do myšlení Berdyajeva a Tarkovského.

Personalistický přístup, včetně Berdyevova, rozlišuje v člověku to, co se v něm vyvíjelo pod vlivem vnějších okolností a co je zcela nezávislé na sobě a je naprosto individuální – jde o osobnost nebo personu. Berdyev (1931, s. 48) píše: *«Osobnost není jako nic jiného na světě, nemůže být srovnávána a porovnána s ničím. Když člověk vstoupí do světa, jediného člověka, světový proces je přerušován a nucen změnit svůj směr, i když navenek to nebylo patrné. Osobnost <...> nemůže být okamžikem ani součástí evoluce světa. <...> Osobnost je průlom, mezera v tomto světě, zavedení novosti. <...> Osobnost není součástí společnosti, protože není součástí svého druhu. <...> Osobnost je nezávislost na přírodě, nezávislost od společnosti a státu. Oponuje veškeré odhodlání zvenčí»*. Je to kvůli tomuto tajemství, které

vyplývá z radikálního oddělení jednotlivce, že Berdyajev považuje člověka za největší tajemství světa.

Přeměna jedince na osobnost, tedy přesahujícího sebe, je možná pouze ve směru společenství jiných osobností. *«Osobnost znamená odchod ze sebe do druhého a ostatních, nemá vzduch, když zůstává uzavřen sám o sobě»* (Berdyajev 1931, s. 56). Vytvoření této duchovní komunity však není úkolem společenství, ale odpovědností každého vůči sobě. Turovskaya (1991, s. 160) píše: *«V jakémkoli filmu Tarkovského lze nalézt jeden nebo několik aspektů Berdyjevových nápadů. Některé jeho filmy - pokaždé z nové strany - se vracejí ke stejné otázce: jak vytvořit a udržet etickou osobnost»*.

Evlampiev (2001, s. 410) píše, že počínaje *«Solarisem»* v porozumění osobnosti se objevují nové dimenze. V té době je Tarkovskij zaujatý nejen nezávislosti jednotlivce, ale cestou, která vede k němu, a obrácením, které musí proběhnout, aby se narodila etická osobnost. *«Solaris»*, *«Zrcadlo»* a *«Stalker»* jsou filmy, které hledají tuto vnitřní cestu. Centrální kategorie těchto filmů jsou utrpení a bolest. Tato etapa se také nachází v Berdyajevovi (1931, s. 80) : *«Osobnost není schopna pouze snést bolest, v jistém smyslu osobnost je bolest. Boj o osobu, prohlášení osoby je bolestivé. <...> Bolest v lidském světě je produktem osobnosti, jejím bojem za svůj obraz. <...> Svoboda způsobuje utrpení. <...> lidská důstojnost, tj. osobnosti, tj. svoboda znamená souhlas s bolestí, schopnost přežít bolest»*. Podle názoru Evlampieva (2001, s. 413) *«Solaris»* je stupeň souhlasu s bolestí, *«Zrcadlo»* je fáze utrpení a nemoci a *«Stalker»* je fáze transcendence osobnosti.

Výstup osobnosti do věčnosti znamená smrt, katastrofu, skok přes propast (Berdyajev, 1931, s. 47). Osoba nemůže vstoupit do *«jiného světa»* v celku - to je závěr *«Stalkeru»*. Spisovatel a Profesor nejsou v místnosti a Stalker nemůže žádat nic pro sebe. Musí se vrátit do světa a tam se realizovat jako osobnost.

Turovskaya (1991, s. 155) píše: *«Boj osobnosti s vnějším světem má pro Tarkovského dvojaký význam. Znamená to na jedné straně hlavní konflikt vyplývající z osobnostních názorů, na druhé straně rozpor mezi moderní materialistickou civilizací a duchovní tradicí. Hlavním dilematem pro Tarkovského je to, že v této duchovní tradici se zdá, že všechno není bez rozporů, a proto je jeho postoj k buržoaznímu individualismu také nejednoznačný»*.

Jak problematická se tato duchovní tradice zdá, popisuje Surkova (1991, s. 170) na příkladu filmu «Stalker». Stalker opouští Zónu zoufalou, téměř beznadějnou, jeho manželka ho uklidní a slibuje, že s ním bude v Zóně žít. Všechno naznačuje, že Zóna jedná ve společnosti jako alternativa empirickému světu. Zázrak Stalkerovy dcery je jediná věc, která dokáže navzdory všem probudit naději, ale právě proto, že je to zázrak, je to spíše naděje a touha, než důvěra, že "víra v Zónu" je něco, co se může shromáždit duchovní komunity. To, co bylo řečeno výše, je důležité pro pochopení následujících skutečností: Tarkovskij, který cestuje do vnitřního světa osobnosti, neztrácí z dohledu to, co se děje mimo osobnost a nezávisle na ní. Filmy Tarkovského jsou založeny na konfliktu mezi osobností a světem právě proto, že protichůdná povaha duální struktury je jejich hlavní význam. Tarkovskij není jen odstraněn "do jiného světa", snaží se současně existovat v obou. Je mezi dvěma světy, ale v žádném z nich se necítí jako doma.

Výzkumníci Tarkovského na prvním místě obvykle zdůrazňují to, co nejvíce postihuje oko: jeho duchovní tradicionalismus. Evlampiev (2001, s. 409) vysvětluje: «*Cesta z jednoho místa do druhého prochází nepřátelským územím a každý nový film Tarkovského je bojem za posunutí kupředu*».

Přemýšlel už někdo, proč Tarkovskij, tento uznávaný nástupce ruských uměleckých a náboženských tradic, vytvořil svá díla v takovéto netradiční podobě jako kino, ne v literatuře ani ve výtvarném umění? Pokud je realizace člověka spojena s bojem a bolestí, pak najde svůj nejvýraznější výraz v prostředí, kde je odolnost materiálu a v důsledku toho i boj nejtvrdší. Duch a věc, svoboda a nutnost nejsou nikde v tak silném rozporu mezi sebou jako ve filmech. Pouze film, tento nejtradičnější, nejvíce materialistický, nejdůležitější druh umění nám dokáže cítit, jaký obrovský úkol je narození osobnosti v podmínkách moderní civilizace.

7 VLASTNÍ ANALÝZA FILMA STALKER

Filmy Andreje Tarkovského jsou harmonickou syntézou videí, hudby, poezie, citátů, obrazů slavných mistrů jako součásti tvůrčího záměru umělce.

Jevgenij Tsymbal (Turovskaya, 1991, s. 100) připomíná: *«Příběh Strugatských, který má miliony obdivovatelů po celé zemi, se stal příležitostí pro Tarkovského za emoční příběh o sobě, ačkoli s následným "filozofickým a etickým" dekódováním "otázek týkajících se smyslu života».*

Tarkovsij (1994, s. 123) řekl: *«Pro mě je tato práce výrazem síly slabého člověka, člověka víry, člověka vyššího ducha. Jeho činnost může být nepraktická a absurdní. Ale neprakčnost jednání pro mě je znamením vysokého ducha. Stalker má nápad. Neexistuje žádná zóna. Je to jen to, že sám se vynalezl, aby vzal dva nebo tři nešťastné lidi, vzal je tam a inspiroval je myšlenkou nějaké naděje ve štěstí. Ale nakonec nikdo z nich nechce vstoupit do této místnosti».*

Myšlenka filmu je převzata z fantastického příběhu «Piknik u cesty», který napsali bratři Strugatčtí. Objevuje se ve filmových scénářích. Z původního příběhu zůstal jenom tmavý stín Zóny a nelegální profese a přezdívka hlavní postavy - Stalker.

Ostatní postavy také nemají jména. Slyšíme pouze přezdívky. To rozmazává rysy, vytváří podmíněné obrazy. Před námi je Profesor - kolektivní obraz vědce, jednoho z těch, kteří nenávidí násilí, ale vynalézá bomby. Spisovatel je reflexní tvůrčí intelektuál a jejich průvodce do tajné a zakázané zóny, kde jsou splněny požadované touhy - Stalker.

Ve filmu nejsou téměř žádné filmové triky. Ne z krásných a impozantních záběrů, ale z rozhovorů postav se dozvídáme, že dvacet let předtím u města spadl meteorit.

Pokoj je srdcem Zóny a účelem cesty.

Později se místo katastrofy stalo anomální zónou, ve které se objevily tajemné jevy, lidé zmizeli a hlavně se objevilo místo («Pokoj»), kde se uskutečňují tajná, zbožná přání. Poté

armáda zóny uzavřela, ale existovalo ještě hodně lidí, kteří by tam chtěli vstoupit. Pak se zde objevila profese průvodce - Stalker.

POSTAVY

STALKER (Alexandr Kajdanovskij)

Má manželku a dceru. Žije ve městě poblíž Zóny. Nechce hledat jinou práci. Jeho rodina žije z příjmu, který dostává jako stalker. Stalker vede lidi do Zóny, aby našli, co chtějí. V minulosti byl ve vězení, zjistíme to na začátku filmu od jeho ženy.

Tarkovského filmy jsou charakterizovány atypickými postavami, které se zdají být slabé, ale přesto vykazují v daných situacích skutečnou sílu. Stalker není výjimkou. Ze slov Spisovatele se zdá, že tomu tak není, ale ve skutečnosti je *«nejsilnější ve své touze sloužit jiné osobě ve snaze učinit ho šťastným»* (Tarkovskij, 1994, s. 126).

Stalker je víra. Avšak jeho vnitřní svět je zničen skutečností, že podle jeho názoru už nikdo nepotřebuje Zónu.

SPISOVATEL (Anatolij Solonicyn)

Představuje umělecký přístup. Prostřednictvím toho divák vnímá emoční rovinu lidské duše. Kouří a hodně pije.

Po prvním setkání vypráví Spisovatel Stalkerovi, že se má vrátit do baru, protože zapomněl koupit cigarety. Ale Stalker říká, že Spisovatel je nebude potřebovat.

Spisovatel je velmi emocionální, hysterický. Má na sobě opotřebovaný kabát a na obličeji má štětinu. Na otázku, proč chce jít do Zóny, říká, že pravděpodobně hledá inspiraci.

Spisovatel se chová jako osoba, která chce zažít něco nového. Jako starší, ale stále nepochopený umělec, který se pokouší nalézt nějakou novou cestu k získání inspirace.

PROFESOR (Nikolaj Griňko)

Představuje vědecký přístup, intelektuální vnímání. Je oblečen zcela obyčejně. V davu si ho nevšimnete. Jediným tajemstvím v něm je jeho batoh, který nese s sebou, stará se o něj, ale téměř celý film nevíme, co je v něm. Nakonec je tajemství odhaleno, když divák zjistí, že Profesor nosí ve svém batohu bombu, aby zničil Pokoj.

STALKEROVA ŽENA (Alisa Frejdlich)

Stalkerova manželka by byla ráda, kdyby si Stalker našel jinou práci, ale přesto ho nezanechává a ve všem ho podporuje. Akceptuje vše, co se děje jako osud.

Následuje monolog Stalkerovy ženy na kameru jako dokument:

STALKEROVA ŽENA: *«Víte, matka byla velmi proti. Už jste si asi všimli, že on není z tohoto světa. Všichni sousedi se mu smáli. Byl to takový povaleč, vypadal tak žalostně. Matka mi říkala: ‚On je stalker, je to zatracenec, věčný vězeň! A děti. Pamatuj na to, jaké mají stalkeri děti...‘ A já... nehádala jsem se s ní. Věděla jsem, že je to zatracenec, že je věčným vězněm, i to o těch dětech. Co jsem ale mohla dělat? Byla jsem si jistá, že s ním budu šťastná. Věděla jsem, že i trápení bude dost, Ale je lepší mít hořké štěstí, než... nudný život. Možná, že jsem si to potom vymyslela. 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 ostudy. Ale já jsem nikdy nelitovala, a nikdy jsem nikomu nezáviděla. To je prostě náš osud, náš život, takoví jsme my. Kdyby v našem životě nebylo trápení, nebylo by to lepší. Bylo by to horší. Protože potom by ani štěstí nebylo, ani naděje by nebyla. Tak je to.»*

STALKEROVA DCERA MARTYŠKA (Nataša Abramova)

Stalkerova dcera je nemocná, nemůže normálně chodit. Musí jít do mateřské školy. Také dívka má schopnost telekineze - může pomocí myšlenek posílit věci, jak je ukázáno v jednom z posledních záběrů filmu. Důležitým bodem v pochopení Zóny je, že děti stalkerů jsou mutanty. Navíc manželka Stalkera vidí své nemocné dítě jako prokletí Boha za stalkerovy výlety do Zóny.

Stalker nemůže žít bez Zóny, jen tam se cítí jako doma. Je to pro něj jako droga. Není divu, že černo-bílý obraz na začátku filmu, kdy postavy vstupují do zóny, se změní na barvu - to můžeme vidět očima Stalkera, který mimo zónu se zdá rybou bez vody, dusí se a nerozlišuje barvy.

Strach z tajných přání postavy zastavil.

Stalker propadl zoufalství. Je dalek od filozofie. Chápe jen jednu věc: že zničit Pokoj znamená zničit naději. Ačkoli Profesor neutralizuje bombu, zanechá svůj záměr, Stalker se

domnívá, že jeho mise selhala: bezpečně přivedl své společníky do místnosti, ale oni odmítli učinit přání.

První asociace se slovem "Zóna" je vězení a Stalker sám si oholil hlavu a nosil beztvaré oblečení, které vypadalo jako vězeňská uniforma. Vypadal jako vězeň. Ale s vývojem námětu vidíme, že pro Stalkera je Zóna významem života a symbolem svobody.

Spisovatel zapojuje spolucestující do nekonečných filozofických sporů - to jsou otázky, které nás trápí, když se snažíme vrhnout se do propasti našeho vědomí, najít příčinu našich činů, přání, sympatie a antipatie. Naše víra v zázrak a náš materialismus jsou v neustálém boji a hádají se navzájem, jako Spisovatel, Profesor a Stalker.

Duchovně křesťanské motivy lze ve filmu jasně vysledovat v citovaných biblických textech. V diskusi postav se odráží konflikt racionálního a iracionálního, vědeckého přesvědčení a naděje na magickou transformaci, splnění přání jedním rázem.

ZÁVĚR

Nepodařilo se nám prokázat využití psychologie při ztvárnění postav ve filmu Stalker. Tarkovskij si nepromýšlel charakter postav podle určitého vzoru, jak je popsáno v první kapitole práce. Režisér se v tomto filmu naopak pokoušel zosobnit postavy, nepředepsal podrobný obraz všech přítomných na obrazovce. Zřejmě pro Tarkovského bylo důležitější vytvořit podobenství z filmu, vytvořit takové postavy, v němž by divák rozpoznal sám sebe, proto dokonce odstranil jména a ponechal všechny nominální přezdívky.

Tento film je o cestě člověka k sobě a k jeho štěstí. V díle postavy nepůsobí navzájem, ale splývají s vnitřním a vnějším světem (přírodou). Tento film je podobenství (vztah mezi charaktery v něm je hluboce sekundární ve srovnání s tematikou duchovní smrti naší civilizace, kterou odhalují jako zástupci svých různých oborů).

Ve skutečnosti je to hlavní objev Tarkovského (díky kterému ti, kteří nejsou jeho fanoušky, říkají, že Stalker je nejzajímavější film režiséra): příležitost vyjádřit abstraktní myšlenky s pomocí skutečného světa.

«Stalker» není modelem budoucnosti (což je v současnosti velké množství spisovatelů sci-fi), není varovným filmem ani není antiutopie. Jedná se o «Božskou komedii» konce dvacátého století. Tarkovskij ve filmu "Stalker" podniká cestu do hlubin lidského ducha, aby zachránil lidstvo.

«Stalker» je extrémně nahá duchovní realita našeho světa, jeho diagnóza. Proroctví v nejvyšším smyslu. Není to triviální předpověď, ale odhaluje důvody. Tarkovskij neformuje, nepředpokládá, nevyhledává.

Za dějem se objevuje hluboký metaforický podtext. Hledání štěstí je hledání víry. Pouze ti, kteří tomu věří, věří v kouzelnou místnost. A Stalker je trápený ztrátou, atrofií víry v lidi. On sám je připraven být zkreslen v nutnosti své profese. Proč riskovat sebou, životem manželky a dcery (Martyška už utrpěla od Zóny, stala se mutantem a má způsobilost k telekinezi), aby konečně poznali lidskou nevděčnost a zažili zklamání ve smyslu vlastního

života. Ale Stalker a jeho společníci neúspěšně hledají někde v zóně, jako by to bylo mimo lidský život (motiv, který hledá Boha, je významný), nazývají víru ve svůj vlastní osud, ve smyslu lidské existence. Vnitřně cítí a rozumí Stalkerově ženě, která je intuitivně schopna porozumět své dceři. Láska a odpuštění manželky smíří Stalkera se sebou. Člověk potřebuje člověka. Téma, které se objevilo v «Solaris», pokračuje ve filmu «Stalker».

Vědci, kteří prozkoumali filmovou tvorbu Andreje Tarkovského, označili trilogie «Solaris», «Zrcadlo» a «Stalker». Jedná se o hledání sebe sama, o hledání vnitřní cesty. Postavy v nich přicházejí do styku s možností splnit skryté touhy. Všechny tyto obrazy zkoumají konflikt mezi racionalismem a vědou na jedné straně a vírou na druhé straně. Obraz Sartoria z «Solarisu» je v tomto ohledu velmi blízký k Profesoru ve filmu Stalker, který hledá racionální vysvětlení jevů, jež on vidí v Zoně.

Křesťanská symbolika a duchovní motivy, ke kterým se Tarkovskij opakovaně uchyluje, se také jasně projevují ve filmu Stalker. Opakovaně postavy nebo hlasatelé citují biblické texty.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

FIELD, Syd., 2007. *Jak napsat dobrý scénář*. 1. vyd. Praha: Rybka Publishers. ISBN 80-8706765-7.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

ARISTOTELES. 2015. *Poetika, Ritorika*. Petrohrad: Azbuka. ISBN: 978-5-389-08487-2.

EVLAMPIEV, Igor. 2001. *Filosofie Tarkovského*. Pětrohrad.: Aleteja, ISBN: 5-89329-443-2.

FIELD, Syd. 2017. *Scénář*, Moskva: Ecsmo. ISBN 978-5 -699-80929-5.

JOHNSON V.T., PETRIE G. 1994. *The films of Andrei Tarkovskij: a visual fugue*. Indiana University Press. ISBN: 0253208874.

McKEE, Robert. 1997. *Story: Style, Structure, Substance, and the Principles of Screenwriting*, Moskva:Ecsmo. ISBN 978-0-060-39168-3.

NECHOROŠEV, Leonid. 2009. *Dramaturgie filmu*. Moskva: VGIK. ISBN 5-87149-113-8.

SEGER, Linda. 1990. *Creating Unforgettable Characters*, Holt Paperbacks; 1st edition, ISBN: 978-0805011715.

SURKOVA, O. 1991. *Kniha srovnání*. Moskva: Kinocentrum. ISBN: 9785724000079.

SKALANDIS, A. 2008. *Bratři Strugačti*. Moskva.: ACT, ISBN: 978-5-17-052684-0.

STRUGACKÝ, A. STRUGACKÝ B. 2011. *Piknik u cesty*. Moskva.: ACT, ISBN: 978-5-17-058758-2.

TARKOVSKIJ, A. 1994. *Zachycený čas*. Sběrka: Andrej Tarkovskij. Moskva: ACT. ISBN: 5-04-010282-8.

TARKOVSKIJ, A. 1964. *Sbírka: Tarkovskij*. Moskva.:ACT. ISBN: 5-04-010282-8.

TARKOVSKIJ, A. 1992. *Lekce. Sbírka.: Tarkovskij*. Moskva: VIPPK. ISBN: 978-5-17-051170-9.

TUROVSKAYA, M. 1991. *7 1/2, nebo filmy Tarkovského*. Moskva: Iskusstvo, ISBN: 5-210-00279-9.

VOLKOVA, P. D. 2004. *Arsenij a Andrej Tarkovskie*. Moskva: Zebra E. ISBN 5-94663-117-9.

VOLODICHIN, D. M., PRAŠKEVICH G. M. 2012. *Bratři Strugačti*. Moskva: Molodaya Gvardia. ISBN: 978-5-235-03475-4.

Seznam použitých internetových zdrojů

BERDYAEV, N. *Při jmenování osoby (zkušenost s paradoxní etikou)*. 1931. Paříž: Moderní poznámky, [online]. [cit. 2019-01-18]. Dostupné z: <https://runivers.ru/lib/book6194/138442/>

"Cesta k planu" - V Proc.: *Andrej Tarkovskij: začátek... a cesta*, (poprvé: "Cesta k obrazovce", 1987, 11. prosince). [online]. [cit. 2018-12-28]. Dostupné z: <http://vgik.info/publishers/path/>

FEDOROV, A. *Stalkeryada? Nebo proč tu není Spielberg*. Video-Ass Express: Magazine. - 1993. - № 21. [online]. [cit. 2019-02-10]. Dostupné z: <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/243/>

VON TRIER, LARS. *Rozhovor v časopisu MK*. [online]. [cit. 2019-01-29]. Dostupné z: <https://www.mk.ru/culture/cinema/article/2009/05/19/279349-lars-fon-trier-tarkovskiy-dlya-menya-bog.html>

STRUGACKY, A. a B. *Mashin desires* (jedna z variant scénáře Stalker [Electron. zdroj]. Režim přístupu: http://lib.luksian.com/textsfnf/xussr_s/; Strugatsky A. a B. *Mashin desires* (první verze skriptu k / f "Stalker") [online]. [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: http://lib.luksian.com/textsfnf/xussr_s/

STRUGACKY, A. a B. *Stalker (skript)* [online]. [cit. 2019-02-15]. Dostupné z: <http://www.rusf.ru/abc>

STRUGACKY, A. a B. *Stalker (nahrávka literárního filmu)* [online]. [cit. 2018-12-15].
Dostupné z: <http://www.ezhe.ru/vgik/indexx.html>

TARKOVSKIJ, A. *Poslední rozhovor - Svět a filmy Andreje Tarkovského*. M., 1990,
[online].[cit. 2018-12-28]. Dostupné z: <https://ru.calameo.com/read/0045980919d6c99568ed7>

TARKOVSKY, A. *Stalker (záznam)*. [online]. [cit. 2019-01-30]. Dostupné z:
<http://www.ezhe.ru/vgik/indexx.html>

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Anna Popova

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: prezenční studium

Název práce: Využití psychologie při tvorbě postav na příkladu filmu Stalker Andreje Tarkovského

Rok: 2019

Počet stran textu bez příloh: 36

Celkový počet stran příloh: 0

Počet titulů českých použitých zdrojů: 1

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 16

Počet internetových zdrojů: 9

Vedoucí práce: ThDr. PhDr. Radek Mezuláník, Ph.D.