

AKADÉMIA MÚZICKÝCH UMENÍ V PRAHE
FILMOVÁ A TELEVÍZNA FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCA

Praha, 2016

Marek Grajciar

AKADÉMIA MÚZICKÝCH UMENÍ V PRAHE

FILMOVÁ FAKULTA

Magisterské štúdium

Scenáristika a dramaturgia

DIPLOMOVÁ PRÁCA

TRI PODOBY SOLARISU

Marek Grajciar

Vedúci práce : doc. PhDr. Marie Mravcová CSc.

Oponent práce:

Dátum obhajoby: 07.10. 2016

Prideľovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Master programme

Screenwriting and dramaturgy

DIPLOMA THESIS

THREE VERSIONS OF SOLARIS

Marek Grajciar

Supervisor : doc. PhDr. Marie Mravcová CSc.

Thesis opponent:

Date of defence: 07.10. 2016

Assigned academic degree: MgA.

Prague, 2016

Prehlásenie

Prehlasujem, že som diplomovú prácu na tému:

TRI PODOBY SOLARISU

vypracoval(a) samostatne pod odborným vedením vedúceho práce a s použitím uvedenej literatúry a prameňov.

Praha, dňa

.....
podpis diplomanta

Upozornenie

Využitie a spoločenské uplatnenie výsledkov bakalárskej práce, alebo akékoľvek nakladanie s nimi je možné iba na základe licenčnej zmluvy tj. súhlasu autora a AMU v Prahe.

Evidenčný list

Užívateľ potvrdzuje svojím podpisom, že túto prácu použil iba k študijným účelom a prehlasuje, že ju vždy správne uvedie medzi použitými prameňmi.

Meno	Inštitúcia	Dátum	Podpis

Abstrakt

GRAJCIAR, M.: Tri podoby Solarisu. Diplomová práca. Akadémia múzických umení v Prahe. Filmová a televízna fakulta. Scenáristika a dramaturgia. Vedúci práce doc. PhDr. Marie Mravcová CSc.

Kľúčové slová: Solaris, adaptácia, komparácia, analýza, interpretácia, sci-fi, Stanislaw Lem, Andrej Tarkovskij, Steven Soderbergh

Diplomová práca sa zaoberá tromi podobami Solarisu. Konkrétne literárnou predlohou Stanislaw Lema, filmovou adaptáciou Andreja Tarkovského a druhou filmovou adaptáciou Stevena Soderbergha. Cieľom práce je komparácia jednotlivých autorských postupov, ktoré viedli k rozdielnym významovým vyzneniam. Práca analyzuje šesť základných aspektov jednotlivých diel: východisko, žáner, významovú rovinu, skladobnú rovinu - dramatickú konštrukciu, postavy a časopriestor.

Abstract

GRAJCIAR, M.: Three versions of Solaris. Diploma thesis. Academy of performing arts in Prague. Film and TV school. Screenwriting and dramaturgy. Supervisor doc. PhDr. Marie Mravcová CSc.

Key words: Solaris, adaptation, comparison, analysis, interpretation, sci-fi, Stanislaw Lem, Andrej Tarkovskij, Steven Soderbergh

Diploma thesis deals with three forms of Solaris. Specifically with novel by Stanislaw Lem, a film adaptation of Andrei Tarkovsky and the second film adaptation of Steven Soderbergh. The aim of this work is comparison of individual authors practices that led to different semantic tone. Thesis analyzes six basic aspects of individual works: basis, genre, semantic structure, syntactic structure - a dramatic structure, characters and space-time.

Obsah

Úvod	9
1. Východisko	11
1.2 Lemov Solaris.....	11
1.2 Tarkovského Solaris.....	12
1.3 Soderberghov Solaris.....	14
2. Žáner.....	16
2.1 Filozofické sci-fi.....	16
2.2 Autorské psychologické sci-fi.....	18
2.3 Autorská sci-fi romanca.....	20
3. Významová rovina.....	22
3.1 Búranie mýtov.....	22
3.2 V utrpení je cesta.....	25
3.3 Láska "zvířazí".....	27
4. Syntaktická rovina: dramatická konštrukcia.....	29
4.1 Modifikovaná Hrdinova cesta.....	29
4.2 Návrat k Hrdinovej ceste	31
4.3 Hollywoodsky oblúk	32
5. Postavy	36
5.1 Lemova stručnosť.....	36
5.2 Nové histórie.....	41
5.3 Soderberghove zmeny	43
6. Časopriestor	45
6.1 Na druhej strane.....	45
6.2 Zo Zeme si vzišiel a tam sa aj vrátiš.....	46
6.3 Dimenzia lásky.....	48
Záver.....	49
Použité pramene	51
Použitá literatúra.....	51
Použité digitálne zdroje.....	51

Úvod

Predložená diplomová práca sa zaoberá tromi verziami Solarisu. A to konkrétne literárnou predlohou, napísanou poľským autorom vedecko-fantastickej literatúry Stanislawom Lemom a jej dvoma filmovými adaptáciami, uskutočnenými ruským režisérom Andrejom Tarkovským a neskôr americkým tvorcom Stevenom Soderberghom. Pôvodná literárna predloha vyšla v roku 1961 v Poľsku, Tarkovskij ju zadaptoval v Rusku o jedenásť rokov neskôr v 1972 a Soderberghova verzia vznikla v Spojených štátoch amerických v roku 2002. Práve táto časová a geografická rôznorodosť bola tým, čo nás na téme spočiatku zaujalo a prečo sme sa rozhodli ňou zaoberať.

Zároveň počas práce vyplynulo, že hoci všetky tri diela vychádzajú z jednotného nastavenia, predstretého literárnou predlohou, každá z nich sa svojím spôsobom dopracúva k rozdielnemu významovému vyzneniu, a tieto si dokonca navzájom odporujú. A práve proces, ktorým k týmto zmenám dochádza, sme sa rozhodli vystopovať a popísať. Jadrom práce je teda komparácia jednotlivých autorských prístupov a jej výstupom by mala byť akási mentálna mapa rozdielnych smerov, ktorými sa tvorcovia vybrali.

Pri práci sme zvolili takýto postup: vytvorili sme šesť základných aspektov, ktoré diela obsahujú a je možné ich interpretovať a tie sme zvolili ako jadro pre šesť kapitol. Konkrétne ide o:

(1) Východisko, kde popisujeme základné obsahové nastavenie predlohy a stanovujeme interpretačné vyústenia jednotlivých verzií.

(2) Žáner, kde uvádzame spôsoby, akými jednotliví tvorcovia vstupujú do základného nastavenia sci-fi a ako ho podľa svojich potrieb modifikujú.

(3) Významovú rovinu, kde popíšeme naše interpretácie a dôvody, cez ktoré sme sa ku nim dostali.

(4) Skladobnú rovinu - dramatickú konštrukciu, v ktorej si budeme všímať rozdiely v stavbe deja vo vzťahu k eseji Cesta hrdinu od J. Campbella.

(5) Postavy, kde popíšeme základné charakteristiky postáv a ako sa v jednotlivých verziách menili.

(6) Časopriestor, v ktorom poukážeme na zmeny v časopriestorov stvárnení, spôsobené zásahmi do dejovej konštrukcie.

Každú z kapitol potom rozdelíme na tri podkapitoly, v ktorých budeme chronologicky vždy skúmať najskôr predlohu, tú bude nasledovať Tarkovského adaptácia a uzatvárať kapitolu bude Soderberghova verzia.

1. Východisko

1.2 Lemov Solaris

Stanislaw Lem, jeden z najuznávanejších a najčítanejších autorov sci-fi na svete (jeho diela boli preložené do štyridsaťjeden jazykov, bolo vytlačených viac ako tridsať miliónov kópií jeho kníh ¹⁾) napísal filozofický vedecko-fantastický román Solaris v roku 1961. Jeho dej sa odohráva v neurčitej ďalekej budúcnosti a zavádza nás do priestorov vesmírnej stanice, krúžiacej okolo planéty Solaris. Tá bola vedcami objavená pred viac ako sto rokmi a zaujala ich svojím "správaním", ktoré odporovalo základným predpokladom fyziky (planéta dokázala modifikovať svoju obežnú dráhu), preto ju vyhodnotili ako "živú" a pokúsili sa s ňou nadviazať kontakt. A práve história snahy o nadviazanie komunikácie s planétou, obzvlášť jej posledná fáza, do ktorej sme prostredníctvom protagonistu vtiahnutí, tvorí dejovú kosť, na základe ktorej Lem stavia svoju viacvrstevnatú myšlienkovú výpoveď, v jadre ktorej leží otázka hraníc ľudskej komunikácie. História experimentov so Solarisom je totižto históriou nemožnosti pochopiť, históriou neschopnosti nadviazať s planétou akýkoľvek zmysluplný kontakt.

V jadre je to absurdná situácia, z ktorej sa nemožno dostať, pretože všetky možnosti sú bez odozvy vyčerpané. Zostáva len cesta späť, no tá sa zdá rovnako nemožná, lebo to, čo bolo poznané a prežité, sa nedá ignorovať, ani vytesniť, a tak zostáva už len nekonečná stagnácia, zaseknutie medzi dvoma mlynskými kameňmi, neschopnosťou rozriešiť otázku a pohnúť sa vpred a nemožnosťou zabudnúť, tváriť sa, že sa nič nestalo.

Práve do tejto situácie vrhá Lem svojho protagonistu, ktorého ale, okrem vonkajšej cesty ku vzdialenej hviezde, čaká aj cesta vnútorná a tá ho zavedie na najhlbšie miesto jeho podvedomia, do skrýše najčiernejšej. Solaris totiž dokáže vyhľadať najsilnejšiu ľudskú výčitku a zhmotniť ju do reálnej osoby.

Z tejto podvojnosti dejovej skladby, z napätia medzi vonkajším a vnútorným, medzi jedinečným (intímnym) a spoločenským (verejným), vzniká podhubie pre myšlienkovú viacvrstevnatosť Solarisu. Z nej vyplýva bezvýchodiskovosť situácie a množstvo nevy povedaných otázok, ktoré vyplňujú sémantickú rovinu a znej sa rodia aj formálne prejavy skladobnej vrstvy, práca s viacerými rovinami času, striedanie

¹ www.Lem.pl

rozprávačských perspektív a integrovanie textov iných žánrov (denník, encyklopédia, vedecká práca).

Táto komplexná práca s textom (pripomínajúca na jednej strane L. Borgesa, ktorého histórie neexistujúcich svetov a práca s "textom o sebe" je analogická s históriou Solaristiky a na strane druhej, významovej, umožňujúca jeho vnímanie ako metaforu, nie nepodobnú Kafkovmu Zámku) tak posúva Solaris z kategórie "béčkového žánru" do pomysleného najvyššieho poschodia literatúry.

Z tejto dynamiky dvojvrstvovej stavby potom vzniká myšlienkové vyznenie, postavené na spochybnení dvoch základných mýtov: Mýtu o vôli, ktorý nás presviedča o tom, že sme pánmi všetkého tvorstva, vládcovia Zeme a Vesmíru a Mýtu o láske, ktorý tvrdí, že láska je všemocná, že skrýva kľúč ku pochopeniu sveta. Tieto spochybnenia mýtu nás budú zaujímať hlavne preto, že obidve nami komparované adaptácie, Tarkovského aj Soderberghova, s nimi polemizujú, zavádzajú alebo potvrdzujú vlastné mýty a pretáčajú tak výsledné vyznenie Solarisu úplne iným smerom. Procesom autorskej adaptácie tak dochádza k niečomu, čo by sme si pre seba mohli nazvať spochybnením spochybnenia. Zaujímať nás bude hlavne spôsob, akým sa jednotlivé stavebné prvky v adaptáciách modifikujú, aby sa z jednotného štartovacieho bodu dostali k záverečným veľmi rozdielnym interpretáciám. Základné nastavenie Solarisu sa tak pre nás stane bodom, z ktorého vyrážajú tri línie, ktoré chceme sledovať.

1.2 Tarkovského Solaris

K adaptovaniu Solarisu sa ruský režisér A. Tarkovskij dostal v roku 1970. Bol to jeho tretí celovečerný film a práca na ňom nasledovala po dlhšej autorskej odmlke. Od jeho debutu (Ivanovo detstvo z roku 1962) natočil iba jeden film (Andrej Rublev z 1966) a práve problémy s jeho prijatím spôsobili, že mu nik nechcel prideliť nový projekt. To obdobie bolo pre neho zložitú, 10. mája 1970 si do denníku poznamenal: *"Dve veci sú dôležité v tomto okamihu: 1) aby mal Solaris dve časti 2) aby Rublev vyšiel v maximálnom počte kópií. Tak budem môcť vyrovnať dlhy"*². Prianie sa mu sčasti splnilo a už 27. júna toho istého roku píše v liste Lemovi: *"Pán Stanislav! Ani si neviete predstaviť, aký som šťastný. Konečne môžem pracovať!"*³ Solaris sa tak javil pre Tarkovského ako výhra a to nielen kvôli odpovedajúcemu finančnému

² Deník, str. 11

³ Elements of cinema, str. 44

ohodnoteniu, ale aj z pohľadu umeleckého, pretože Lema úprimne obdivoval. V rozhovore s J. Illgom a L. Neugerom sa o ňom vyjadril: "Veľmi si vážim a veľmi milujem jeho diela. Keď môžem, čítam ich, všetko, čo môžem, čítam a veľmi milujem jeho prózu..."⁴

Aj ostatným zúčastneným stranám sa zdalo, že by mohlo ísť o dobrú voľbu. Vonku zúrila studená vojna a v spoločnosti vznikla požiadavka na vytvorenie umeleckej protiváhy zrovnateľnej s Kubricovou *Vesmírnou odyseou*. V zahraničí uznávaný, očividne talentovaný režisér, ktorého jedinou slabou stránkou bolo nedostatočný záujem o šírenie komunistických ideálov a vyzdvihovanie kresťanských hodnôt, sa zdal práve vzhľadom k predlohe ako vhodný kandidát. Predloha, ktorá nepracovala s náboženským hodnotovým rebríčkom, ktorá sa navonok sústredila na boj jedinca s univerzom, plná technického a futuristického hardvéru mohla pripadať ako dobré východisko, z ktorého sa len ťažko odkláňa k štátu nevyhovujúcim interpretáciám.

Sklamaní však boli viacerí. Kultúrne oddelenie ÚV po zhliadnutí film opoznámkovalo a vybavilo ho tridsiatimi piatimi podnetmi (Tarkovský si do denníku poznamenal: "Keby som sa nimi riadil, z filmu by nezostalo nič. To znamená, že som ešte v horšej brynde ak s Rublevom"⁵) a S. Lem sa mal pri príležitosti získania ceny v Cannes ku gratulácii jedného z novinárov vyjadriť takto: "A čo ja s tým mám spoločného?"⁶, čím chcel jasne poukázať na svoj dištanc od Tarkovského verzie. Problém bol v Tarkovského autorskom prístupe. Nešlo o to, že by Lemovu metaforu o zrážke človeka s Vesmírom o jeho neschopnosti dostať sa z vlastného rámca nepochopil, jeho proste nezaujímala. V absurdnej situácii, vytvorenej na obežnej stanici miliardy kilometrov vzdialenej od zeme, videl možnosť filmu o pokání, filmu o neustálom znovuprežívaní pochybenia z minulosti a skutočnej ľútosti nad ním. Vytvoril tak niečo, čo by sa dalo kategorizovať ako "zločin a trest", odohrávajúc sa vo vesmíre.

Tarkovskij tak opúšťa veľký kozmický zápas a u svojich protagonistoch sa sústreďí na prežívanie toho, o čom verí, že je základom ľudskej skúsenosti, bolesti. Verí totiž, že jedine utrpením sa v človeku potvrdzuje ľudskosť. Týmto pohľadom tak do diela vnáša ideu kresťanstva, ktoré rovnako v utrpení vidí jediný spôsob ako sa vykúpiť a dosiahnuť dokonalosti. Aj Lemove postavy trpia, je to ale bolesť diametrálne odlišná, lebo utrpenie v kresťanskom zmysle má vždycky význam; cieľ,

⁴ Krása je symbolem pravdy, str. 132

⁵ Deník, str.63

ktorým je snaha priblížiť sa Bohu. Toto utrpenie nie je nikdy absurdné a má svoje vyvrcholenie v posmrtnom živote. A práve zavedením utrpenia v kresťanskom zmysle zavádza Tarkovskij nádej a tým spochybňuje spochybnenie Lemove, pretože svojím záverečným vyznením potvrdzuje Mýtus o vôli, necháva človeka, síce po dlhom a krutom boji, no predsa len pocítiť odozvu toho, čo bolo dovtedy nemé, dáva nádej, že s dostatočným množstvom úsilia, sa dokáže dopracovať k tomu, čo hľadá.

Z Tarkovského Solaris sa tak stal film veľkých paradoxov. Na jednej strane mal veľký úspech u kritiky na západe (Veľká cena poroty, nominácia na Zlatú palmu, MFF Cannes, 1972, cena za najlepší film roku, MFF Londýn, 1972 ⁷), na druhej strane sa však Tarkovskij o ňom vyjadril ako o filme najmenej osobnom, síce harmonickom, ale najviac priemernom. Je to film, ktorý je kritikou pravidelne radený do prvej desiatky najdôležitejších sci-fi filmov, no ktorým autor predlohy opovrhoval a dištancoval sa od neho.

1.3 Soderberghov Solaris

Tridsať rokov po premiére Tarkovského Solarisu mala premiéru adaptácia Soderberghova, jeho cesta k nej bola odlišná, no nemenej zaujímavá. Prvotný úmysel urobiť remake Solarisu mal totižto James Cameron. Jeho produkčná firma Lightstorm Entertainment vlastnila autorské práva, ktoré si zabezpečila rovnako od Lema ako aj od ruských štúdií Mosfilm, čo bol sám o sebe dosť komplikovaný proces, trvajúci takmer päť rokov. Kvôli Cameronovej pracovnej vyťažnosti sa ale jeho natáčanie v deväťdesiatych rokoch nerealizovalo. Bol to práve Soderbergh, ktorý v roku 2000 predstavil Cameronovi a producentom z Lightstormu svoju predstavu o adaptovaní Solarisu. Cameron bol nadšený a súhlasil s tým, aby sa pustil do prvej verzie scenára, neskôr sa k tomu vyjadril takto: *"Čo by som ja urobil, bolo by skôr podobné Priepasti a mohlo by sa stať, že vizuálna stránka by mohla prehlúšiť to, čo je v jadre vzťahový film. Soderbergha ale veľmi nezaujíma hardvér ani vizuálne efekty a to je dobré."* ⁸ Samotný Soderbergh videl vo filme *"možnosť preskúmať viaceré filozofických problémov"* ⁹ a otvoriť témy, na ktoré nemal príležitosť vo svojej predchádzajúcej tvorbe. Soderbergh bol v tej dobe etablovaný, kritikou uznávaný režisér. Za svoj film *Traffic*, ktorý dokončil tesne pred písaním Solarisu, získal Oscara

⁶ Krása je symbolem pravdy, str. 133

⁷ Krása je symbolem pravdy, str. 346

⁸ <http://www.joblo.com/movie-news/interview-j-cameron>

⁹ <http://www.urbandinefile.com.au/home/view.asp?a=7116&s=features>

za réžiu a zaradil sa tak medzi hŕstku režisérov, ktorý boli nominovaný na Oscara za dva rôzne filmy (druhú nomináciu získal za *Erin Brockovich*) v jednom roku. Bolo to práve v tomto období, kedy mal chuť urobiť autorský film a zároveň dostatočne silný kredit na to, aby mohol žiadať o dôveru.

Soderbergh od začiatku videl *Solaris* v prvom rade ako *"príbeh tragickej lásky a až potom ako príbeh vesmírnej misie, ktorá nedopadne dobre."*¹⁰ Kľúčová sa pre neho stáva otázka predestinácie a slobody, možnosti zvrátiť svoj osud, rozhodnúť sa inak a napraviť chybu z minulosti. A práve toto sa rozhodol preskúmať v prostredí nastavenom v predlohe. Aby to vyhovovalo jeho predstavám, zaviedol Soderbergh do deja úplne novú líniu, ktorá zachytávala minulosť vzťahu hlavného protagonistu s jeho mŕtvou ženou a vytvoril tak romanticko psychologickú drámu, odohrávajúcu sa vo vesmíre. A tak sa zrodila tretia podoba *Solarisu*, ktorá zavádza a potvrdzuje Mýtus o láske a svojím výsledným vyznením príkro polemizuje s Lemovou predlohou.

Soderbergh v prípravnej fáze o filme povedal: *"Ak odvedieme svoju prácu dobre, mala by vzniknúť fúzia 2001: Vesmírnej odysei a Posledného tanga v Paríži."*¹¹, výsledný marketing sa ale nakoniec nepodaril. Film prepadol komerčne (bol stratový takmer 17 miliónov dolárov), u kritiky získal zmiešané, väčšinou priemerné hodnotenie a samotný Lem sa k filmu vyjadril: *"Chcel som iba vytvoriť víziu ľudského stretnutia s niečím, čo určite existuje, ale nemôže byť redukované do žiadneho ľudského konceptu, myšlienky alebo obrazu. To preto som knihu pomenoval Solaris a nie Láska vo Vesmíre."*¹²

¹⁰ <http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=7116&s=features>

¹¹ <http://www.stevensoderbergh.net/articles/2001/filmthreat.php>

2. Žáner

Encyklopédia literárnych žánrov definuje science fiction ako: "žáner fantastickéj literatúry zobrazujúcej hypotetický svet, skonštruovaný s využitím vedecko-technických paradigiem."¹³ Ďalej zdôrazňuje, že sci-fi koncipuje alternatívny model sveta, že k simulácii vedy dochádza na spôsobov vedeckých hypotéz, a že pre časopriestor v ňom je príznačné posunutie, a to buď časovej súradnice (najčastejšie do budúcnosti) alebo súradnice priestorovej (do vesmíru, do hlbín Zeme) alebo najčastejšie oboch súčasne.

Tieto základné charakteristiky, vymedzujúce žáner sci-fi, sú však len súborom znakov, ovplyvňujúcich základné nastavenie deja, no na spôsob, akým je potom samotný dej koncipovaný (na jeho skladbu) vplyv nemajú.

Ako prvý si to všimol Mark Rose vo svojej práci *Alien Encounters, Anatomy of Science Fiction*. Prišiel v nej s tézou, že žánre, spadajúce do populárnej literatúry, vykazujú obdobné témy, či námety a tie sú potom vybudované v rámci dejového vzorca, plánu (ako príklad uvádza detektívny žáner, kde model stanovuje takto: zločin – páchatel' – vyšetrovateľ). Žáner sci-fi však podľa neho tento syntaktický vzorec alebo plán nemá a ten je tak nahradený rozsiahlym slovníkom simultánne variabilných formulí, z ktorých si autor sci-fi vyberá.

Táto absencia dejového plánu je potom riešená vypožičiavaním si sujetových štruktúr zo žánrov iných, a to najčastejšie z hororu, dobrodružnej literatúry, detektívky, ale aj iných.

Táto téza je obzvlášť očividná v našom prípade, pre ktorý je platné, že všetky tri verzie Solarisu sú žánrovo radené do sci-fi (pracujú so slovníkom tohto žánru), no zároveň pri vytváraní syntaktického plánu, používa každá z nich prvky žánrov rozdielnych.

2.1 Filozofické sci-fi

Podľa dvoch najznámejších priekopníkov vedeckej fantastiky, J. Verna a H.G.Wellsa, dostali pomenovanie línie, rozdeľujúce sci-fi na dve základné skupiny. "Verneovská línia" je charakteristická snahou extrapolovať vedecký a technický

¹² <http://english.lem.pl/around-lem/adaptations/soderbergh/147-the-solaris-station?showall=&start=1>

¹³ Encyklopedie literárnych žánru, str. 621

rozvoj, zatiaľčo "wellsovská línia" upiera svoju pozornosť predovšetkým na filozofické a sociálne otázky.

A práve do druhej menovanej línie, wellsovskej, spadá román *Solaris*, pretože charakteristické prvky žánru, posun v čase (do ďalekej budúcnosti) a v priestore (vesmír), využíva iba ako nastavenie situácie, z ktorej potom tvorí laboratórium na skúmanie človeka (a cez neho aj celého ľudstva) v extrémnej a absurdnej situácii.

Ako sme si ukázali vyššie, z tohto základného nastavenia ale nevyplýva žiaden vzorec dejového plánu, a tak ho Lem musí nahrádzať inými prostriedkami. Najvýraznejšie sa u neho stáva využitie prvkov hororu, ktoré dominuje obzvlášť úvodnej časti.

Základným špecifikom hororu je, že je to žáner zameraný na vyvolávanie pocitov hrôzy, strachu a napätia. J. Žilková si potom vo svojej diplomovej práci všíma, že: *"napätie (sa v horore) pomaly koncentruje a vrství okolo monštra, alebo niekoho, kto je potenciálnou hrozbou, monštrum."*¹⁴

Je to práve pocit prítomnosti monštra, ktorý Lem v prvej časti *Solarisu* intenzívne vytvára. Po prilete na stanicu je totiž protagonista konfrontovaný s chaosom, ktorý neočakával, naznačujúcim, že sa tam deje niečo životunebezpečné. Lem sa s týmto nastavením dobre hrá, pretože všetky stopy, ktoré postupne predkladá, vedú iba k novému okruhu otázok. Žena, ktorá na palube nemá čo robiť, záhadná samovražda Gibariana ale aj roztopené keramické náčinie, slúžia k nastaveniu sveta, v ktorom sa odohrávajú iracionálne "magické" veci, sveta, v ktorom môžu existovať duchovia a monštrá, hroziace, že hrdinu pohltnú.

Samotný pocit ohrozenia a strachu Lem posilňuje aj formálne, a to subjektivizáciou rozprávania. Je to práve detailný pohľad na protagonistovo prežívanie (vonkajšie, fyzické, ale hlavne psychické, o ktorom nás prostredníctvom vnútorného monológu informuje), ktoré nás presvedča o tom, že na stanici sa deje niečo neprirodzené, a že by sme sa mali spolu s hrdinom báť o jeho život.

Je to až piata kapitola, v ktorej je "monštrum" odhalené a protagonista sa dozvedá, že monštrum je vlastne on sám, pretože práve to, čo z neho vzišlo (Harey), je zodpovedné za všetok chaos na stanici. Týmto paradoxným zistením Lem ruší všetky žánrové očakávanie, ktoré dovtedy budoval, sklamáva čitateľa a núti ho zmeniť svoje základné nastavenie. To že Lem potom necháva protagonistu

¹⁴ Špecifičnosť percepcie science fiction žánru v literatúre a filme, str. 95

zamilovať sa do tohto "monštra", pochádzajúceho z jeho vnútra, potom otáča žáner hororu naruby a poukazuje na autorov silne ironický postoj.

Odhalením monštra sa síce stráca pocit bezprostredného ohrozenia na živote, no napätie ako také z príbehu nemizne. Strach o život totiž strieda kozmická hrôza, ktorá vyplýva z novej situácie, nemožnosti odhadnúť, čoho ďalšieho je planéta Solaris schopná. A práve z neschopnosti dorozumieť sa s ňou a odhadnúť jej správanie, potom plynú filozofické otázky o mieste ľudstva vo vesmíre, o našich schopnostiach a zmysle nášho bytia. Napätie zo strachu o fyzické prežitie je tak nahradené strachom o zmysel nášho života.

Ďalším žánrom, ktorého prvky Lem intenzívne používa je kronika. Tie sa prejavujú v stavbe druhej dejovej línie, ktorou je história Solarisu. Analogicky ku kronike v nej zachytáva v chronologickom slede "historicky" zaujímavé udalosti. K posunu však dochádza tým, že ide o udalosti fiktívne, slúžiace čisto zámerom autora. Práve cez ne sa do diela dostáva ďalší silný zdroj ironizácie, ktorým autor komentuje vtedajší (my však môžeme pridať, že v mnohých prípadoch aj súčasný) stav vedy.

Filozofický román je definovaný ako: *"Románový typ demonštrujúci najvšeobecnejšie významy príbehu."*¹⁵ Encyklopédia literárnych žánrov potom popisuje postupy, ktoré sú pre preň kľúčové: *"konfrontácia, paradoxný príbeh a autorská irónia, slúžiace maximálnemu zviditeľneniu rozdielu medzi naivitou a skepsou či múdrosťou, ilúziou a realitou, zdaním a pravdou, medzi pravým a nepravým zmyslom života."*¹⁶ A práve výrazná autorská irónia a ponor do bytostných otázok ľudskej existencie sú pre výsledný žáner Lemovho Solarisu najurčujúcejšie, preto o ňom môžeme hovoriť ako o filozofickom sci-fi.

2.2 Autorské psychologické sci-fi

Stanislaw Lem vo viacerých rozhovoroch a článkoch vyjadril svoju nespokojnosť s výslednou podobou Tarkovského adaptácie Solarisu. Táto nespokojnosť vyplýva hlavne z nepochopenia Tarkovského tvorčieho postupu. Režisér sa o ich spolupráci vyjadril takto: *"Lem očividne film za umenie nepovažoval. Vlastne preto si myslel, že sme povinný sa v scenári riadiť jeho románom,*

¹⁵ Encyklopédie literárnych žánru, str. 203

¹⁶ Encyklopédie literárnych žánru, str. 203

*jednoducho ho ilustrovať. Čo som nemohol urobiť. Mal sa v takom prípade obrátiť nie na mňa, ale na režisérov, ktorí sú ilustrátori."*¹⁷

Tarkovský je totiž presvedčený, že ak by sa verne držal predlohy a román iba vedome ilustroval, vzniklo by dielo mŕtve, zbavené akejkol'vek umeleckej hodnoty, ktoré by bolo iba zrkadlom a v zrovnaní s literatúrou niečo druhoradé. Je presvedčený, že adaptácia vzniká na zlomkoch literárneho diela a je to jav úplne nový a svojbytný. A práve týmto presvedčením potom narúša aj žánrové vyznenie, zavádza do Solarisu prvky auterského filmu.

Auterský film je pojem využívaný vo filmovej teórii, predpokladajúci, že filmy autorského tvorca reflektujú jeho osobité umelecké vízie a vnímajú režiséra ako primárneho tvorca filmu. Presne táto definícia potom sedí na Tarkovského postup. Všetky zásahy, ktoré do pôvodného diela urobil totiž zohľadňujú jeho špecifický pohľad na svet a úlohu ľudí v ňom.

Práve preto si vyberá z predlohy iba jeden aspekt, ktorým je pokánie, zhmotnenie spomienky na spáchané pochybenia. Tomu potom prispôsobuje aj celú stavbu, vyraduje spoločenskú rovinu v podobe dejín Solarisu a celý príbeh zvnútorňuje, subjektivizuje. Fantazijný prvok sa mu stáva iba prostriedkom na skúmanie hĺbok ľudskej duše a do jeho verzie tak vnikajú prvky psychologického filmu.

Aj zhmotnenie postáv rodičov, ktoré v predlohe chýbajú, možno vnímať ako jeho osobný prínos, ktorý okrem svojej úlohy v deji vypovedá aj o ňom ako autorovi, pretože do týchto postáv vkladá vlastnú skúsenosť, prežitú so svojimi rodičmi.

Zaujímavé je, že v kontexte týchto zmien sa mení aj vnímanie prvkov, ktorých formálnu podobu dodržal. Najvýraznejšie sa to prejavuje v prenesení znakov hororu. Mnoho momentov z predlohy (chaos na stanici, krv na podlahe, tajomný "návštevníci", videní len na periférii), ktorými Lem budoval napätie, je zhodne prenesených do filmu, ale pridaním pozadia a nových vlastností protagonistu (narozdiel od pôvodného nie je radovým členom misie, ale človekom s rozhodovacou mocou, o podivných udalostiach na stanici vie už zo Zeme) sa z nich napätie vytráca. Na to má samozrejme vplyv aj formálne prevedenie, vyplývajúce z podstaty filmu ako média, pretože subjektívne vnímanie podávané v literatúre perspektívou prvej osoby sa na plátno preniesť nedá (Tarkovskij nepoužíva voiceover), kamera preto hrdinu objektivizuje a odopiera nám prístup do jeho vnútra. Tam, kde nám v predlohe Kelvin

¹⁷ Krása je symbolem pravdy, str. 132

presne popísal vnútorný pocit desu a prítomnosti niečoho cudzieho, vidíme vo filme len súbor podivností, ku ktorým nemáme interpretačný kľuč.

Posledným značným rozdielom je potom v nevyužití irónie, Tarkovského pohľad je hlboký a vážny, no chýba mu odstup samého od seba. Dielo je tak plné páťosu, no v tom najlepšom možnom zmysle, pretože autor sa neuchyľuje k jeho využívaniu kvôli efektu, ale dopracúva sa k nemu hlbokým vhladom do ľudského charakteru a prekvapivým poznáním, ktoré tento pohľad prináša.

2.3 Autorská sci-fi romanca

Podobne ako u Tarkovského, aj u Soderbergha by sme mohli povedať, že jeho adaptácia Solarisu je autérskym počinom. Spĺňa totiž minimálne vonkajšie požiadavky a to tým, že je autorom scenára a režisérom, no film zároveň aj točil a strihal (v titulkoch je uvedený na pozícii kameramana a strihača s pseudonymom ¹⁸) Naplnenie vnútorných požiadaviek auterskej definície, podmienených reflektovaním autorovej osobitej vízie, je však problematické, pretože je ťažké určiť, do akej miery môže film, postavený na tradičnom významovom zdelení, zastupovať jedinečný autorský pohľad na svet.

Najväčšiu zmenu oproti žánru pôvodnej verzie, spôsobuje Soderbergh zavedením druhej dejovej línie, ktorú tvorí história vzťahu medzi Kelvinom a Rheyou. Práve cez ňu sa do adaptácie dostávajú prvky romancy a erotična. Táto linka film zatraktívňuje z pohľadu komerčného a divákovi dáva jasný návod, ako do deja vstúpiť a zároveň, ako ho interpretovať. Práve zavedenie klasickej rozprávačskej konštrukcie, sledujúce peripetie vývoja heterosexuálneho vzťahu, vytvára režisér pre diváka ľahko dostupnú bránu. Cez ňu sa potom môže rýchlejšie napojiť na protagonistu (tým, že mu rozumie, sa s ním dokáže identifikovať) a o to viac je potom schopný prežiť jednotlivé fázy jeho transformácie a precítiť záverečné rozuzlenie, prinášajúce satisfakciu. Emočným vtiahnutím diváka do deja dochádza k jeho otvoreniu a režisér tak získava možnosť intenzívnejšie ho ovplyvniť a zaviesť do deja zložky, ktoré normálne nebývajú súčasťou klasických žánrov (v knihách spadajúcich do kategórie červenej knižnice hrdinovia nedumajú nad filozofickou podstatou lásky, oni ju len prežívajú). Práve túto možnosť hybridizácie žánru Soderbergh využíva a z nárazu romancy a fantazijnej zložky Lemovho nastavenia robí zaujímavý podklad pre

¹⁸ http://www.imdb.com/title/tt0307479/?ref_=nv_sr_2

psychologickú analýzu protagonistu. V nej potom podrobujú protagonistu zásadným otázkam, týkajúcich sa lásky, predestinácie a zmyslu života, čím do adaptácie vnáša prvky psychologického filmu

Riešením záveru, v ktorom sa hrdina ocitá v "dimenzii lásky" sa však od pôvodnej verzie diametrálne vzdáľuje a aj žánrovo preskakuje do čistej fantázie.

3. Významová rovina

3.1 Búranie mýtov

Mýtus o vôli je plodom antropocentrických predstáv starých ako ľudstvo samo. Bola to Zem, ktorá v nich vždy vystupovala ako centrum vesmíru, nehybný bod okolo ktorého krúžilo slnko a človek bol jej jediným kráľom, pánom tvorstva, mierou všetkých vecí. A bola to veda, ktorá túto predstavu spochybnila ako prvá, človek s dvomi šošovkami v koženom puzdre sa pozrel na nočnú oblohu a odrazu sme neboli žiarivý stred vesmíru, ale len jedna z planét obiehajúca okolo bezvýznamnej hviezdy. Veda sama osebe vtedy síce zbúrала jeden mýtus, no zároveň začala stavať iný, mýtus o človeku, ktorý sa snahou a neustálym výskumom niekam dostane, mýtus o konečnom množstve úsilia, ktoré zabezpečí kvantifikáciu celého vesmíru a tým ho obsiahne, pochopí a naplní. Koniec devätnásteho a začiatok dvadsiateho storočia tomu dokonca nasvedčoval, pokroky vo vede a v technike boli závratné, vo vzduchu visel pocit, že stačí už len natiahnuť ruku a dotkneme sa Pravdy, všetko bude pochopené a vysvetlené. No potom sa na šesť rokov celý svet prepadol do temna Druhej svetovej vojny. Jeden z najväčších národov sa zbláznil a nič už nemohlo byť ako predtým. Paradoxom je, že toto obdobie vedu nespomalilo, práve naopak, akcelerácia vývoja, hnaná strachom a potrebou brániť sa, spôsobila, že naše poznanie sveta narastalo geometrickou radou, ovládli sme vodu, vzduch a raketami V2 sme sa začali dotýkať vesmíru, no keď sme na pokrok nazreli optikou ľudskosti, zistili sme, že sme sa nedostali nikam. Áno, dokážeme cestovať rýchlejšie ako kedykoľvek predtým a pokorujeme nové hranice v stále lepších strojoch, no vo vnútri sme zostali zvieratami, natiahnutými do namieru ušitých oblekov, potichu čakajúcimi na chvíľu, kedy bude legálne strkať iných ľudí po tisícoch do pecí.

Človek ani nemusí pochádzať z krajiny, ktorá bola vojnou zasiahnutá ako prvá, krajiny, ktorá sa ocitla uprostred mlynov dvoch systémových mašinérií, aby pochopil, prečo niekto prestane veriť Mýtu o vôli, prečo je niekto presvedčený, že my nie sme a ani nikdy nebudeme dokonalými bytosťami, a že veda vypovedá o mnohom, no rozhodne nie o všetkom, že tam vonku musí byť Niečo, čo nás neúmerne presahuje, Niečo s referenčným rámom reality tak rozdielnym, že sa k nemu nikdy nedokážeme ani priblížiť.

A Lem nás takémuto Niečomu necháva vystaviť, planéte-bytosti, ktorú nemožno pochopiť a necháva nás zlyhať v tom, čím sa pýšime, v komunikácii, v schopnosti

popísať, vysvetliť a použiť. Situácia, pre ktorú je zásadná absurdnosť, akákoľvek činnosť v nej je totiž nezmyselná.

Aby Lem ešte viac zvýšil tlak, posúva dej do ďalekej budúcnosti. Nestačí mu vystaviť Solarisu nás, on buduje dokonalejší obraz ľudstva, ľudstva, ktoré dokáže cestovať vesmírom, ktoré spoznáva, pokoruje a využíva stále nové svety. Až túto podobu necháva zlyhať, ukazuje tak, ako ďaleko sa budeme musieť dostať, aby sme našli vlastnú hranicu, zistili, že sme vlastne obyčajný. Odsúdenci na večnú malosť.

Nemožnosť nadviazať kontakt má totiž hlbšie implikácie, lebo to, čo sa javí ako zlyhanie jedného aspektu, je zlyhaním komplexným. Situácia Solarisu totiž poukazuje nielen na našu neschopnosť dorozumieť sa, ale hlavne neschopnosť myslieť nad rámec ľudského, ruší nádej na univerzálne poznanie a spochybňuje vedu ako nástroj, ktorým by sme mali niečo dosiahnuť.

Celá história Solaristiky, ktorá tvorí druhý plán dejovej skladby, je v podstate paródiou vedeckého výskumu, nezmyslenou snahou, ktorá napriek rozličným fázam, naznačujúcim pokrok, skončí zacyklená sama v sebe. V deji je realizovaná na oblúku: objav - nadšenie, prvotné výsledky - neporozumenie - zvýšenie aktivity - neporozumenie - frustrácia, zmena prístupu - neporozumenie - stagnácia, zúfalstvo. Sto rokov výskumu, obrovské investície, finančné a technologické, straty na životoch a výsledok? Útržkovitý vonkajší popis javov, ktorým nikto nerozumie, ktorý ľudstvo k pochopeniu nepriblížil ani o milimeter.

V jedenástej kapitole nazvanej Myslitelia protagonistka Kris Kelvin číta v knihe Úvod do Solaristiky: "*Solaristika je náhradou náboženstva kozmickej éry, je to viera v rúšku vedy; kontakt, cieľ, ku ktorému smerujeme, je rovnako mlhavý a neistý ako obcovanie svätých alebo príchod Mesiášov. Výskum Solaris nie je nič iného než liturgia zahalená do metodologických formuliek...nakoniec čo ľudia očakávajú od naviazania informačného spojenia s myšliacimi oceánmi?...očakávajú Zjavenie, ktoré by im objasnilo zmysel človeka samého!*"¹⁹

Lem, ktorý bol sám vedcom, tak upozorňuje na nebezpečenstvo precenenia vedy, ktorá by sa svojou podstatou mohla stať len inou formou nádeje na Vykúpenie. Necháva kontakt zlyhať úplne, aby ukázal, že zmysel človeka nemožno objaviť, pretože neexistuje, ľudský život je absurdný.

Lem však nezostáva len u vonkajšej, verejnej podoby problému, týkajúcej sa ľudstva ako druhu, ale ide aj dovnútra, do jedinečného a intímneho, obdarí protagonistu Krisa zhmotnením jeho najväčšej výčitky, ktorou je mŕtva manželka. Kris

s ňou chvíľu bojuje, no nakoniec jej podľahne a zamiluje sa do nej. Tento autorský ťah, zobrazujúci proces zamilovania sa do niečoho, čo je len časťou nás, ani nie zhmotnením skutočnej osoby, ale len predstavy o nej, je tým, čo spochybňuje Mýtus o láske. Autor sa tak spytuje, či vôbec sme schopný milovať, či láska nie je iba inou formou sebalásky. Je to Snaut, opitý a s krvavými rukami, ktorými ubil svoju zhmotnenú výčitku, hovoriaci v zúfalstve Krisovi: *"Nehľadáme nikoho - než zase ľudí. Nepotrebujeme iné svety. Potrebujeme zrkadlá. Nevieme si s inými svetmi rady. Aj ten jeden je pre nás príliš veľkým sústom."*²⁰ Snaut spochybňuje aj ideály, s ktorými sa vrhali na prieskum vesmíru: *"Vzlietame do kozmu, pripravení na všetko, to znamená na samotu, na boj, na utrpenie i na smrť. Zo skromnosti to nehovoríme nahlas, ale občas nás napadne, že sme proste skvelí...(problém ale je)...že my sme predsa neprivezli zo Zeme iba destilát ľudských cností, nejaký idealizovaný pomník Človeka! Prileteli sme takí, akí skutočne sme, ale keď nám druhá strana tú pravdu ukazuje...nechceme sa s tým zmieriť!"*²¹

A tak to je. V hlbokej ľudskej chvíli Snaut priznáva pýchu, pokles a nedokonalosť, odhaľuje tak cez seba, že my ľudia sme ako druh nielenže neschopní, ale ešte aj zlí, pretože keď zistíme, že niečo je nad nami a nedokážeme to uchopiť, ani použiť, tak to chceme aspoň zničiť. Práve táto zloba je potom spúšťačom vnútorných stavov členov posádky, to oni niekoľko dní pred príchodom Krisa Kelvina vyslali k Solarisu zakázané tvrdé röntgenové žiarenie, po ktorom planéta zareagovala zhmotnením ich najväčšej výčitky.

Ako chceme skúmať vesmír, keď nevieme preskúmať seba? A je vôbec možné seba preskúmať? Keď sa Kris rozhoduje, či vyšle encefalograf, teda kompletný záznam jeho mozgu Solarisu, desí sa myšlienky, čo to môže znamenať. V tomto štádiu je zamilovaný do Harey a nechce ju stratiť, no nie je si sám sebou istý. Bojí sa, že podvedome si môže priať jej smrť. Práve vtedy sa pýta, kto je vlastne zodpovedný za podvedomé túžby. My ako ich nositelia? Nejaká bytosť, ktorá nám ich tam implantovala? A má vôbec zmysel spytovať sa na niečo také, môže byť niekto za niečo skutočne zodpovedný? Kris Kelvin sa pýta, no odpoveď k nemu nikdy nedôjde. Na povrchu by sa tak Lemov Solaris mohol javiť ako beznádejný, dielo o zbytočnom utrpení, podrývajúce všetky ľudské ideály. Opak je ale pravdou, pretože Lem tu vystupuje ako existencialista, lebo v nezmyselnosti bolesti je ukrytá pravá sloboda, sloboda, ktorá neobmedzuje, sloboda strachu a nekonečnej otvorenosti, desivá

¹⁹ Solaris, str. 205

²⁰ Solaris, str. 88

sloboda vesmíru, v ktorom nepanuje Boh, v ktorom nie sú záruky, v ktorom hrozí, že zlo nakoniec nebude potrestané, že s ním bude treba neustále bojovať.

Lem tak rúca mýty, no zároveň nestavia nové. Jeho výpoveď však nie je negáciou, ale len spochybnením, všetky otázky necháva čitateľom a oni sami si musia prejsť desivou slobodou a odpovedať si na ne.

3.2 V utrpení je cesta

Tarkovskij sa Lemových otázok ohľadom zmyslu ľudskej existencie nezľakol, nebál sa vziať východiskový materiál a vystavať ho do nového významového celku, ktorý tomu Lemovmu oponuje a predostrieť tak pre divákov inú verziu pohľadu na vesmír, ale hlavne na úkol ľudí v ňom.

Tarkovskij je rovnako ako Lem presvedčený, že ľudský život je absurdný. Do denníka si v období, kedy Solaris pripravoval zapísal: *"Život nemá žiadny zmysel, samozrejme. Keby ho mal, človek by nebol slobodný, stal by sa otrokom tohto zmyslu a jeho život by bol stavaný na úplne iných kritériách, kritériách otroka. Bolo by to ako so zvieratami: zmysel ich života je v živote samotnom, v pokračovaní druhu...ich sféra je teda uzavretá. Ambíciou človeka je oproti tomu smerovať k absolútnu."*²² Na rozdiel od Lema tak nachádza cieľ, bod, ktorý je síce nedosiahnuteľný, no je jasný a viditeľný a určuje smer našich snáh a tým je snaha o priblíženie sa k dokonalosti, k absolútnu. Tarkovskij bol hlboko veriaci a toto absolútno má v jeho predstavách jasné kontúry kresťanského Boha. Hovorí, že: *"Človek, ktorý nesmeruje k veľkosti duše, je menej ako nič."* a tiež, že: *"Náboženstvo je jediná sféra otvorená človekom, ktorá definuje absolútnu moc."*²³ Podľa neho Boh nemôže neexistovať, jedine pre človeka neschopného preniknúť podstatu toho, čo je "za", je Boh ono Neznáme, Nepoznateľné.

Tarkovskij tak vytvára inú podobu absurdnosti a to snahu o dosiahnutie dokonalosti v situácii, kedy vieme, že sa to nikdy nepodarí. Je to iný druh metafory, metafora Sifyzovská, o nekonečnom skúšaní a zlyhávaní, no o zlyhávaní s cieľom, ktorý je dopredu daný, je to zlyhávanie voči niečomu, narozdiel od zlyhania Lemovho, ktoré smeruje do prázdnoty. *"Ideál je nedosiahnuteľný a pochopenie tohto predpokladu činí ľudský rozum veľkým."*²⁴ Práve tento dopredu na neúspech

²¹ Solaris, str. 88

²² Deník, str. 20

²³ Deník, str. 19

²⁴ Deník, str. 19

odsúdený boj je pre Tarkovského kľúčový, v ňom vidí podstatu ľudskosti. Je presvedčený, že: "*Človek potrebuje ideál, aby mohol žiť, beztoho aby druhým pôsobil utrpenie.*"²⁵

Z tejto pozície potom vstupuje do Lemovho diela a prebudúva ho v kľúčových miestach. Do ateistického chladného vesmíru vnáša Boha a kresťanské hodnoty. Ignoruje preto všetko, čo je vonkajšie, čo sa týka spoločnosti, ignoruje celú vedeckú líniu a sústreďí sa na jedinca, v tomto prípade Kelvina, a na jeho boj o ľudskosť. Práve cez jeho utrpenie, cez jeho zápas zanáša do filmu kresťanské motívy. Z pôvodného nastavenia, ktoré je vedecko-fantastické, si ponecháva len fantastiku situácie, ktorú využíva na to, aby vytvoril simuláciu očistca. Vesmírna stanica obiehajúca okolo Solarisu sa tak stáva Kelvinovým dočasným peklom a my sa stávame divákmi jeho pokánia. Podstatou pekla je totiž znovuprežívanie viny, nikdy nekončiace, mučiace nás vedomím nemožnosti napraviť chybu. A presne toto sa deje na obežnej stanici. Harey, ktorá sa zhmotnila z najhlbšej výčitky, nie je možné zabiť ani sa jej zbaviť. Po každom pokuse, či už ju vystrelí do vesmíru alebo sa ona sama pokúsi zabiť tekutým kyslíkom, sa vracia a s ňou aj vina, bolesť a paralýza. Až takmer do úplného záveru sa Tarkovského rozvoj príbehu zhoduje s tým Lemovým, no práve v konci robí najväčší zásah, ktorý obracia vyznenie. Zatiaľ čo Lemov Kelvin pošle encefalogram, kompletný záznam svojho vedomia, Solarisu a nikdy sa nedočká odpovede, Tarkovského Kelvin odpoveď dostane. Je to Snaut, ktorý mu oznámi, že potom, ako vyslali signál, "návštevníci" ostatných členov posádky zmizli a Solaris dokonca začal javiť novú aktivitu. Kelvin chce vedieť, či to mohlo byť tak narychlo spôsobené ním, Snaut mu na to nevie s určitosťou odpovedať, prízvukuje ale, že to dáva právo na Nádej.

Z vyslania kompletného záznamu Kelvinovej mysle, z aktu, ktorý je u Lema len ďalším nezmyselným pokusom, tak Tarkovskij robí proces spovede v kresťanskom zmysle. Je to totiž toto úplné otvorenie sa voči bytosti väčšej ako on, ktoré ich zbaví múk na stanici a on sa očistený môže vrátiť na Zem.

Tarkovskij tak v rozpore s Lemom potvrdzuje Mýtus o vôli, o tom, že ľudia majú svoj údel, ktorý je síce nenaplniteľný, no nesie v sebe Nádej, ideál, ktorý je nedosiahnuteľný, no snaha o ktorý z nás činí ľudí a robí pozemský prežitok znesiteľnejším.²⁶

²⁵ Deník, str. 19

3.3 Láska "zvířazí"

Lemom položené otázky ohľadom zmyslu ľudského života a podstaty lásky sa v určitej obmedzenej miere dostávajú aj do adaptácie Soderberghovej, spôsob akým na ne odpovedá je ale opäť protichodný s pôvodnou verziou.

Základné významové vyznenie americkej podoby Solarisu by sa dalo zhrnúť do dvojveršia básne Dylan Thomasa *And death shall have no dominion*:

"Hoci milenci budú stratení láska nebude;

*A smrť nebude viac panovať."*²⁷

Práve úryvky z tejto básne, Soderbergh používa ako leitmotiv, a vkladá ich do troch významných miest v deji. Prvýkrát zaznejú pri zoznámení Kelvina s Rheyou, druhýkrát počas scény aktu jej samovraždy a tretíkrát v momente objavenia mŕtveho Rheynho tela Kelvinom. Zavedením dejovej linky ich spoločnej minulosti, sa tak do popredia dostáva téma vzťahu dvoch ľudí a vývojové fázy lásky, vedúce k tragédii. Túto líniu potom stavia oproti základnej dejovej línii z predlohy, aby nechal protagonistu čeliť minulosti, ktorá mu inak nebola prístupná.

Fantastický prvok základného nastavenia (možnosť stretnúť sa na Solarise so zhmotnením svojej najväčšej výčitky) použitý v tomto kontexte, tak vytvára ďalšiu tematickú rovinu, ktorou je predestinácia. Solaris sa totiž v tejto verzii stáva symbolom novej šance, kde si protagonista naozaj môže položiť otázku, čo by bolo keby...som dostal šancu zvrátiť pochybenie, ktorého sa v minulosti dopustil. A tak ho celý čas aj vníma, snaha o nový život s Rheyou sa stáva jeho jediným naplnením.

Problémom, ktorý zaviedol už Lem, ale je, že Rheya nie je sama sebou, ale iba zhmotnením spomienky na ňu a v procese osamostatňovania to pochopí. V zhode s predlohou sa tak do adaptácie dostávajú pálčivé otázky ohľadom lásky. Je vôbec možné niekoho skutočne milovať? Nie je to tak, že vlastne milujeme iba našu predstavu o druhej osobe, iba výsek, ktorý sme schopný zachytiť? A čo to vypovedá o nás ako o ľuďoch? A cez zhmotnenie spomienky sa sem dostáva aj otázka pamäte. Rheya, keď sa snaží vysvetliť Kelvinovy, prečo nikdy nebude tou, za ktorú ju považuje, mu vyčíta, že má samovražedné sklony práve preto, že on si ju s týmito sklonmi pamätá. Kelvin si to neskôr vyčíta, snaží si lepšie spomenúť, no k ničomu to nevedie, jedine k poznaniu, že pamäť je klamlivá.

²⁶ Hlásanie týchto hodnôt bolo v roku 1972 ocenené Ekumenickou porotou v Cannes, ktorá Tarkovskému pridela za Solaris svoju cenu

²⁷ Everyman's poetry, str. 9

Soderbergh si teda tieto ťažké otázky kladie, no v závere sa im vyhne a výsledným vyznením ich banalizuje. Kelvin, ktorý sa po "vymazaní" Rhey rozhodol nevrátiť sa na Zem, je rozpínaním Solarisu pohltentý, no namiesto smrti ho čaká dimenzia večnej lásky, v ktorej sa stretáva so znovuzrodenou Rheyou, oznamujúcou mu, že všetko bolo odpustené, naveky môžu žiť v šťastí. Milencov tak necháva zahynúť, no lásku nie, presúva ich na miesto, kde smrť viac nemá vládu.

Týmto spôsobom Soderbergh buduje a potvrdzuje Mýtus o láske, pretože ju ukazuje ako všemocnú, schopnú prekonať aj smrť a robí z nej jediný zmysel života.

Ironické je, že takýmto spôsobom vlastne premieňa Lemove Neznámo do rozprávačsky tradičnej a komfortnej formy, ľúbostného príbehu so šťastným koncom. Tým len potvrdzuje Lemovu domnienku, že ako ľudia nehľadáme skutočne nové svety, ale len zrkadlá, niečo nám podobné, čo nás potvrdí, čo ukáže idealizovanú podobu nás samých. Preto zakaždým, keď narazíme na niečo nové a neznáme, naším prvým inštinktom je premeniť túto skúsenosť do naratív, ktorý poznáme a ktorému rozumieme.

4. Syntaktická rovina: dramatická konštrukcia

4.1 Modifikovaná Hrdinova cesta

Dejová stavba Lemovho Solarisu je modifikovanou verziou Hrdinovej cesty, ktorá je klasickou rozprávačskou formou, využívanou najmä v rozprávkach a legendách. Lem túto klasickú štruktúru narúša dvojmo. Za prvé je to zavedením druhej dejovej línie, ktorou je história výskumu Solarisu. Táto hrdinovú cestu neposúva v deji, tvorí len jej podklad, ktorý má (formou kontextu) dopad hlavne na významovú rovinu a vnútorné prežívanie protagonistu. V syntaktickej, čiže skladobnej rovine je jej úloha iba rytmická, konkrétne funguje ako spomaľovač rozvoja hlavného deja, pomocou čoho autor buduje napätie. Za druhé sú to potom konkrétne zmeny v jednotlivých bodoch formy, ktoré Lem účelne nenapíňa alebo modifikuje tak, aby dosiahol vytýčený zámer.

J. Campbell, ktorý v knihe *Tisíc tváří hrdiny* túto formu popisuje, pomenúva jej prvú časť "dobrodružstvo volá". V nej by sa mal protagonistovi otvoriť nečakaný svet, mal by stretnúť posla, ktorý ho vyšle na misiu do "iného" sveta, ktorá vždy súvisí s potrebou prerodu a vnútornej zmeny hrdinu. Lem však túto fázu preskakuje a do deja nás vťahuje už v momente cesty. Nie je žiaden úvod, ani opis východiskového stavu. Spolu s Krisom sme tak okamžite strčení do rakety, ktorá ho má presunúť z kozmického korábu na obežnú stanicu Solarisu. Lem túto raketu metaforicky nazýva kuklou motýľa, čím jasne poukazuje na okamih nového zrodu, ktorý Kris prežije pristaním na nej. Už od prvého okamihu tam sa nachádza v novom svete, celé okolie a všetky podivné javy tomu nasvedčujú. Namiesto ľuďmi je privítaný automatickým prístávacím systémom, na stanici je neuveriteľný chaos a neporiadok, spočiatku nevie nikoho nájsť. Svoj presun za hranicu si však neuvedomuje, pretože v tomto momente ešte neprekonal Strážcu. V druhom bode Campbellovej klasifikácie je "nadprirodzená pomoc". Hrdina by sa v tomto bode mal stretnúť so zázračným pomocníkom, ktorý mu predá magický dar, ktorý mu pomôže v záverečnom rozuzlení. U Lema je touto magickou postavou Snaut. Je to opäť modifikovaná verzia, pretože Snaut je obyčajným človekom, jeho magickosť však pramení z faktu, že on už má za sebou iniciáciu, prekročil prah. Dar, ktorý Krisovi dáva nie je fyzický, je to len súbor rád, poznatkov nadobudnutých inou skúsenosťou, ktoré však hrdina v tom momente nedokáže použiť. Kris tak pokračuje v prieskume nového sveta, nič však nevidí, respektíve odmieta prijať to, čo vidí. Na to je nutné poraziť strážcu. Tým

však v Krisovom prípade nie je nik iný, ako on sám, respektíve racionálna zložka jeho osobnosti. Je to práve ona, ktorá všetko nezvyčajné podrobuje detailnému výskumu, je to ona, ktorá bráni v prijatí novej reality. Samotnú realizáciu Lem tvorí so silnou autorskou iróniou. K prekonaniu racionálneho strážcu je potrebné vylúčiť šialenstvo. Paradoxne totiž jedine šialenstvo, ako posledná možnosť starého sveta, by totiž dokázalo racionálne vysvetliť javy, ktoré sa okolo neho dejú, a tak sa v poslednom zúfalstve utieka Kris práve k nemu. Konštruuje zložitý myšlienkový experiment, ktorým sa pomätenie snaží dokázať, no nakoniec je sklamaný, štvrtá kapitola sa končí odstavcom: *"Nebol som teda šialený. Posledný lúč nádeje teda zhasol."*²⁸

Vnútrotný strážca je tak prekonaný, hrdina prechádza do štvrtej časti, metaforicky nazvanej "v bruchu veľryby". Campbell toto štádium popisuje ako zdanlivú smrť hrdinu, návrat do lona prírody, v ktorej odhadzuje všetko staré. A tak aj Kris odhadzuje svoje staré pozemské racionálne ja, čaká na neho Iniciácia. Tá je v prvom kroku nazvaná "cesta skúšok" a je to sled úloh a prekážok, ktoré musí hrdina prekonať, aby sa dostal k cieľu, novému poznaniu. Základný cieľ tejto časti spočíva v objavení a v strebaní vlastného protikladu, čím je vlastne iba dovtedy nepoznaná stránka ja, ktorú je potrebné pohltiť, alebo byť ňou pohltený. V Krisovom prípade to sedí presne. Temná časť jeho ja, výčitka zo smrti Harey, ktorú potlačil a ignoroval, je vyňatá na povrch a zhmotnená, musí sa s ňou konfrontovať. Jeho prvá reakcia je opätovné popretie, okamžite ju posadí do rakety a vystrelí do prázdneho priestoru, no zákonitosti nového sveta mu tento únik nedovolia a tak sa s ňou musí konfrontovať. V tomto momente musí hrdina odhodiť pýchu, cnosti a všetky predstavy, až tak môže pochopiť, že on a jeho protiklad sú jeden celok. V tomto momente sa ale Lem od formy odkláňa najviac, lebo tomu, čo bolo z hrdinu oddelené (Harey) a čo sa prekonávaním prekážok malo opäť stať jeho súčasťou, odoberá symbolickú funkciu a pridaním slobodnej vôle z nej činí svojbytnú postavu. A práve táto oddelená časť, ktorá je už ale samostatnou postavou, urobí v závere rozhodnutie, ktoré by mal normálne vykonať hrdina. Je to práve on, ktorý by mal znovuzrodený v tejto pasáži pobiť symbolických drakov a zaslúžiť si odmenu, ktorou je tanec s Bohyňou. Lem mu však túto funkciu odoberá a činí ho pasívnym prijímateľom deja. To má za následok, že v závere u hrdinu Krisa nedôjde ku "spojeniu s Bohyňou", čiže Solarisu absolútne neporozumie. To znamená, že sa nič nenaučil a ani nezískal žiadne plody poznania. Toto formálne popretie klasickej

²⁸ Solaris, str. 63

štruktúry je v súlade s významovým zámerom, ktoré chce búrať staré mýty. Jeho vrcholom je potom aj otvorený koniec, odopretie návratu hrdinu domov, pretože nemá, čo by si priniesol, a tak zostáva čakať. V nádeji, o ktorej sám vie, že je nezmyselná, no o ktorej sa dobrovoľne rozhodne; vyberá si ju radšej ako prázdnotu bez Nádeje. Otázka potom zostáva, či sa protagonista naozaj nič nenaučil. Istým spôsobom je stále rovnaký, jeho vina sa nevymazala a ani snaha o pochopenie planéty nebola naplnená. Zostáva mu ale suma prežitkov, ktoré na svojej "ceste" nazhromaždil a tie z neho robia iného človeka, keď už v ničom inom nie, tak minimálne v uvedomení si paradoxu, že jeho jediným novým poznaním je fakt, že k novému poznaniu nemôže dôjsť.

4.2 Návrat k Hrdinovej ceste

Základný rozdiel medzi Tarkovského a Lemovov verziou je v tom, že tam, kde sa Lem deviuje od pôvodnej naratívnej formy Cesty hrdinu, Tarkovskij sa ku nej navracia. Všetky Lemove formálne narušenia syntaxe a z nich vyplývajúca významová novosť sú tu reverzované smerom ku klasickej štruktúre legendy, čím Tarkovský buduje svoj mýtus a spochybňuje Lemovo spochybnenie.

Platí to rovnako pre druhý dejový plán, ktorý ruší a jeho úlomky zapracováva do expozície (o dejinách Solarisu sa dozvedáme v krátkych videovsuvkách a dokumente, ktoré sledujú v televízii) ako aj pre ten centrálny, ktorý sa tak stáva výlučným. Do expozície potom zaraďuje časť "dobrodružstvo volá", v ktorej nás konfrontuje s východiskovým stavom hrdinu. Vytvára tak počiatok oblúku, ktorý Lem úmyselne odstrihol.

V tejto pasáži sa stretáva aj s poslom, ktorým je pilot Berton. Ten ako osoba už iniciovaná (majúca skúsenosť so svetom za Hranicou) k nemu prichádza, aby ho pripravil a varoval, no je Krisom nepochopený a odmietnutý, čo súvisí s nastavením vnútorného strážcu, ktorý je u Tarkovského rovnako silný a zabedený vo vlastnej realite.

Samotný odlet, čiže akt cesty, je posunutý do štyridsiatej tretej minúty, čo je štvrtina celkovej dĺžky filmu a súvisí s prenesením významového ťažiska na Zem. Pristátie a rovnako aj prvý kontakt so svetom za "hranicou", ako aj Krisova reakcia naň, je zhodné s predlohou. Stretnutie so Snautom možno tiež vnímať ako stretnutie s magickou postavou, ktorá mu odhaľuje svet, no ktorý mu je kvôli autocenzúre rovnako neprístupný. Samotné "prekonanie strážcu" je u Tarkovského zamlčané.

Experiment preverujúci možné šialenstvo protagonistu neprebehne, to je vylúčené prostredníctvom Gibariana, ktorý cez videozáznam Krisovi viackrát prízvukuje, že veci, ktoré sa vôkol dejú, nie sú spôsobené pomätením mysle.

A tak sa Kris ocitá priamo "v bruchu veľryby", v svete za hranicou, a je nútený odhodiť svoje staré ja. Nasledovná fáza "iniciácie" a "cesta skúšok", reprezentovaná príchodom jeho "hosta", Harey, je taktiež prevedená zhodne s predlohou. Kris tu objavuje svoj protiklad, teda svoje zamlčané ja, snaží sa ho najskôr zbaviť, no potom ho prijme. Ako u Lema, aj tu sa Harey postupne osamostatňuje a činí tak protagonistu pasívnym, no na rozdiel od predlohy, v ktorej táto pasivita vedie do bolestnej a nezmyselnej agónie, u Tarkovského je prežívanie bolesti očistným procesom. A v tomto je jadro významového odklonu, pretože utrpenie ako "pasívna aktivita", je zástupcom hrdinského činu. Tým, že si Kris prejde očistcom viny, stáva sa plnohodnotným človekom a absorbuje svoje oddelené, zamlčané, vinné ja. Vytrpením bolesti a odovzdaním sa vyššej moci, čo je reprezentované odoslaním záznamu jeho vedomia (spoveďou), si tak vysluhuje záverečný dar, ktorým je odpustenie, zmierenie samého so sebou. V halucinačnej scéne pri konci sa potom Harey premieňa za jeho matku, ktorá rovnako zomrela pred mnohými rokmi a dlho ju nevidel. V symbolickom rituáli umývania ruky mu túto odmenu odovzdá. Toto je fáza, ktorú Campbell nazýva "tanec s Bohyňou" a ktorá v predlohe absentuje. Hrdina tak prekoná prerod a značnú zmenu. Preto nakoniec Tarkovskij oblúk cesty dokončuje, poučeného a obdareného hrdinu posiela domov, kde sa kruh úplne uzavrie zmierením s otcom.

Návratom ku klasickej štruktúre tak Tarkovskij posilňuje svoje budovanie Mýtu o vôli a vytvára významovo protichodné zdelenie, v ktorého centre je nádej, že ľudskosť bude odmenená.

4.3 Hollywoodsky oblúk

Vzhľadom k množstvu zmien, ktoré Soderbergh do konštrukcie príbehu zanesol, je nevhodné posudzovať ho podľa formy "cesty hrdinu". Samozrejme niektoré prvky prenesením z predlohy zostali, no kvôli zavedeniu druhej dejovej línie, ktorá významovo aj časovo zaberá významné miesto, sa ich dopad marginalizuje.

Je to práve zavedenie novej druhej dejovej línie, ktoré je špecifické pre Soderberghovu podobu. Vracia sa v nej do minulosti a na Zem a zobrazuje v nej postupný vývoj vzťahu, ktorý bol medzi Rheyou (Harey) a Kelvinom predtým, ako

spáchala samovraždu. Táto línia je oproti predlohe nová a okrem faktu Rheyinej smrti je kompletne vymyslená. Soderbergh ňou nahrádza líniu zaoberajúcu sa históriu Solarisu. Tým do určitej miery dosahuje podobnú rytmiku ako predloha, pretože aj jeho druhý dejový plán nevplyva na posun prvého, je s ním previazovaný a spomaľuje ho. Zároveň však vypustením "historickej" linky dochádza k zbaveniu viacerých významových vrstiev, týkajúcich sa najmä ľudstva ako celku a ku koncentrácii na jedinca a jeho vnútorné prežívanie.

Podobne ako Tarkovskij, začína rozprávanie už na zemi a v sérii obrazov, zachytávajúcich výlučne protagonistu, ho predstavuje. Pre dejovú výstavbu je príznačná jej časová presnosť, ktorá vychádza z Hollywoodskej dramaturgie. Prvé narušenie, tzv. disturbance, prichádza vo štvrtej minúte a je ním žiadosť Giberiana, aby sa dostavil na obežnú stanicu Solarisu, pretože sa na nej deje čosi zvláštne. Situácia je postavená tak, že protagonista nemôže žiadosť odmietnuť, čo je docielené jednak nastavením silnej osobnej väzby na šéfa misie Gibariana a tiež vyzdvihnutím Kelvinovej pozície, je jediným, ktorý by tajomstvo ako špičkový psychológ mohol rozlúsknuť. A tak a vydáva na cestu. Rovnako, ako v predchádzajúcich verziách, je privítaný chaosom a neporiadkom, stopy krvi ho hneď na začiatku privedú k mŕtvemu Gibarianovi. Rovnako sa stretáva so Snowom (Snautom) a Dr. Gordonovou (Sartoriusom), no nič konkrétne sa od nich nedozvie. Tesne pred koncom prevej tretiny potom dochádza k prvému flashbacku, v ktorom sa vraciame na Zem a vidíme zoznámenie Kelvina s Rheyou. Príznačná pre túto druhú rovinu je časová zhustenosť a rozprávačská efektivita. Soderberghovi totiž stačia štyri sekvencie, zložené len z niekoľkých scén, aby odrozprával príbeh ich vzťahu, od náhodného zoznámenia až po tragickú smrť. Dosahuje to zvolením štyroch kľúčových etáp, z ktorých každá rozvíja iba jeden emočný náboj, no ten je vždy výrazne odlišný od predchádzajúceho. Počiatočný flashback, ktorý by sme mohli nazvať "zoznámením - očarením", a ktorý je na svojom konci paralelne prestrihávaný do reality na palube stanice, vyúsťuje do prvého zlomového bodu (plot point 1). Ten prichádza v tridsiatej minúte, čo je presná tretina filmu a je ním samozrejme zhmotnenie spomienky na Harey . Vzápätí na to nasleduje druhý akt, v rámci ktorého sledujeme Kelvinove vyrovnávanie sa s novou realitou (zhodné s predlohou) a paralelne sme konfrontovaný s minulosťou, rozvíjajúcou sa vo flashbackových segmentoch. Vidíme tak, ako Kelvin žiadal Rheyu o ruku, ako ona nečakane otehotnie a ako sa do spočiatku harmonického vzťahu dostanú problémy, ktoré nakoniec vyúsťia v nedorozumenie, stojace za Rheyinou samovraždou. Je to

práve flashback z päťdesiatej minúty, čiže približne z polovice filmu, v ktorom sa dozvedáme, že za jej smrť je čiastočne zodpovedný Kelvin, pretože sa s ňou pohádal a opustil ju, hoci sa ona samovraždou vyhrážala. Práve toto zistenie viny používa Soderbergh ako mid-point twist, ktorý vrhá nové svetlo na protagonistu. Už to nie je len muž, ktorý sa snaží získať späť svoju lásku, ale muž, ktorý sa snaží napraviť svoju chybu z minulosti. Až za polovicou filmu sa tak dostávame k téme, ktorou je otázka predestinácie a možnosti zvrátiť minulosť.

Soderbergh, na rozdiel od Lema, ktorý protagonistovu vinu odhaľuje hneď na začiatku, túto informáciu vedome zadržiava, aby tým zvýšil gradáciu a dodržal klasickú štruktúru. Koniec druhého aktu, načasovaný do šesťdesiatej minúty je tvorený scénou neúspešného pokusu Rhey o samovraždu tekutým kyslíkom. Tento bod je zároveň tzv. second plot point, hrdina by v ňom mal byť na svojom osobnom dne, no mal by sa rozhodnúť konať proti osudu, bojovať. Osobné dno je tu tvorené zistením, že Rheya nechce byť nažive a je zavedená možnosť skutočného ukončenia jej existencie pomocou anti-silového poľa. Kelvin to však nie je schopný prijať, aktívne sa proti tomu rozhodne bojovať a to tým, že berie tabletky proti spaniu, aby mohol mať Rheyu neustále pod kontrolou. Rovnako, ako v Lemovej predlohe sa nakoniec dostáva do polospánkového halucinačného stavu, ten však nevychádza z apatie, ale ako dôsledok jeho konania. Táto jeho činnosť ale nakoniec zdanlivo nevedie k vytúženému cieľu, pretože Rhey sa nechá "vymazať". Nasleduje záverečná konfrontácia s Dr. Gordonovou, ktorá je tu v roli antagonistu, a záverečná špecialita Soderberghovej verzie; prekvapivé zistenie na záver. Tým je objavenie mŕtveho tela Snowa a zistenie, že osoba, ktorú dovtedy za neho pokladali, je vlastne jeho "hostom". Toto záverečné zistenie je však len slepá ulica, ktorého jedinou vlastnosťou je efektnosť, pretože postavy na toto zistenie nemajú čas zareagovať inak ako prekvapením; takže táto situácia okrem seba samej nič neodhaľuje. V záverečnej časti potom Soderbergh vytvára časovú slučku, v rámci ktorej nás posiela do expozičnej scény, len aby jej zdvojením ukázal novú prekvapivú realitu. Zatiaľčo v prvej scéne sa Kelvin porezal a zostala mu na prste rana, pri záverečnom opakovaní scény rana mizne, čím sa poukazuje na regeneráciu "hostí". Vraciame sa potom v čase späť a zisťujeme, že Kelvin sa na Zem nikdy nevrátil a nechal sa Soloraisom pohltiť. Zahynul teda v heroicky/zúfalom akte, neschopný opustiť miesto, kde bola jeho láska naposledy. Solaris ho potom za tento čin odmeňuje, pretože sa v akejsi neurčitej sfére, do ktorej ho presunie, a ktorá má podobu jeho bytu, s Rheyou znovu stretáva a môžu tu v láske prežívať navždy.

Takto Soderbergh buduje svoj Mýtus o láske, ktorá všetko prekoná a nakoniec porazí aj smrť. Dochádza k zdanlivému happyendu, v ktorom je všetko zlé odpustené, láska sa naplní. Významovo tak stojí Soderbergh presne na opačnom konci spektra, ktoré nastavil Lem.

S tým potom súvisí aj paradoxnosť konca, ktorý sa síce na povrchu javí ako pozitívny a nádej vzbudzujúci, no v jadre je beznádejný. Hlavný hrdina, predtým síce trpiaci, no slobodný človek, prichádza o život a schopnosť rozhodovať, pretože je umiestnený do "sféry lásky" kde je zredukovaný len na neustále prežívanie "šťastia".

5. Postavy

5.1 Lemova stručnosť

O postavách Solarisu toho nevieme veľa, a to obzvlášť platí pre ich minulosť. Dalo by sa to pripísať na vrub Lemovej neochoty hromadiť informácie a písať naviac čokoľvek, čo nie je potrebné. Sám sa priznáva, že: *"Vždy som sa snažil limitovať množstvo deja na absolútne minimum. Nudí ma počuť, že "markíza opustila dom o piatej". Nezaujíma ma markíza, ani jej dom, ani o piatej. Iba veci, ktoré sú nevyhnutné by mali byť povedané."*²⁹

A tak sme limitovaný aj pri hlavnom protagonistovi. Nevieme odkiaľ pochádza, nevieme kto sú jeho rodičia, nevieme, či ho na Zemi niekto očakáva. Netušíme ani z akého politického systému prišiel. Už samotná konštrukcia jeho mena je mätúca. Kris Kelvin rozhodne nie je typické poľské meno a jeho slovný základ nemá blízko ku žiadnemu zo slovanských jazykov. Evokuje skôr anglosaské jazyky (Lem priznal, že inšpiráciu k menu Kelvin si vzal od rieky, tečúcej v Škótsku), ale aj to má háčik, pretože anglická forma krstného mena by mala podobu Chris. Lem ju však poslovančuje a prepisuje ju foneticky. Toto má dva efekty. Meno bude v akomkoľvek kultúrnom kontexte nezaraditeľné a zároveň bude vždy pôsobiť zaujímavo, bude vyrušovať. Sedí tiež do Lemovej koncepcie ľudstva, ktoré je už tak ďaleko, že opustilo koncept národov a politických blokov (z Kelvina tak robí zástupcu ľudstva ako celku). Ďalším detailom je, že Kris a jeho predobraz Chris, je skratkou mena Christian alebo Christopher, čo je meno s výrazne kresťanskou konotáciou. Christian doslova znamená kresťan a Christopher je v preklade Nesúci Krista (Raný kresťania používali meno v metaforickom zmysle, niesť Krista v srdci, no zároveň má predlohu v legende o svätom Krištofovi, ktorý preniesol Ježiša cez rieku, a ktorý je patrónom cestovateľov.)

Okrem mena ale Kris nie je nositeľom žiadnych kresťanských vlastností a už vôbec nie ich ideálom, práve naopak. Je to psychológ, vedec, silne racionálny človek, pre ktorého je najväčšou hodnotou sila rozumu, schopnosť skonštruovať problém a vyriešiť ho. Neustále aplikuje vedu a poznanie na svet okolo seba a tým ho uchopuje, tvorí si v ňom vlastný priestor.

Z minulosti o ňom vieme, že sa ako psychológ zaoberal mozgovými procesmi, sprevádzajúcimi najsilnejšie emócie (zúfalstvo, bolesť a rozkoš) a napadlo ho

porovnať záznamy týchto procesov so záznamami procesov prebiehajúcich na Solarise a zistil, že je medzi nimi pozoruhodná podobnosť. Až týmto svojim výskumom sa zaradil medzi Solaristov a upriamil na seba pozornosť Gibariana, ktorý sa stal jeho mentorom. A vieme tiež, že kedysi, v neurčitej minulosti, sa zachoval zle ku svojej žene Harey a myslí si, že ona si na základe toho vzala život. Všetky ostatné informácie o ňom potom máme už iba sprostredkovane, zo spôsobu, akým reaguje v jednotlivých situáciách. A tak ho spočiatku vidíme ako nadšeného vedátora, prísneho racionalistu, ktorý všetko iracionálne podrobuje vedeckým pokusom a neskôr, keď sa ukáže, že množina jeho možností bola vyčerpaná, sledujeme jeho pomalý prepád do pasivity, zúfalstva a agónie, z ktorej je nakoniec čiastočne vytrhnutý, no len činom inej postavy.

Ak z procesu tvorby postavy vylúčime náhodu, môžeme ho interpretovať len ako autorskú iróniu. Vyslať totiž racionalistu, nevedomky nesúceho Krista (čo je v Lemovom ponímaní vykonštruovaná ľudská podoba Boha), aby čelil bytosti absolútne presahujúcej jeho chápanie a rozvracajúcej všetko, čomu doteraz veril, si žiada značný autorský odstup, ktorý sa javí ako efektný a racionálny ťah, ktorým na jednej strane zosmiešňuje a na druhej vytvára o to silnejší dopad, podtrhuje funkciu búrania mýtov.

O ostatných členoch posádky toho tiež veľa nevieme. Snaut, kybernetik a prvý živý človek, s ktorým príde Kris na obežnej stanici do kontaktu, je vydesený, duchom neprítomný muž, z množstvom zvláštnych rán na tele. Má spálenú kožu na tvári, krvavé stopy na hánkach rúk a je opitý. Snaut tak spočiatku funguje ako tajomstvo, predvoj iracionálna, ktoré čaká, no ešte nie je odhalené. Je predobrazom toho, čo Krisa iba čaká. Tiež má svojho "host'a", svoju trpkú výčitku, za ktorú sa hanbí, no my sa nikdy nedozvieme, čo ňou je. Vieme len, že s ňou bojuje a že on sa do nej, na rozdiel od Krisa, nezamiluje. Preto má krv na rukách, snažil sa ju ubiť, a preto má spálenú tvár, chcel sa jej zbaviť tým, že ju v module odpálil do vesmíru. Spočiatku sa síce javí nepriateľsky, ale potom, ako si Kris prejde svojim iniciačným zážitkom, sa zblížia. Snaut je totiž vo svojom utrpení veľmi ľudský, bez pýchy hodnotí seba a svoje motivácie, vo svetle vlastnej viny odhadzuje ilúzie o sebe samom a je až dojemne úprimný. Snaut sa tak pre Lema stáva dôležitou figúrou, ktorá práve z pozície rezignovanosti a z nej prameniacej úprimnosti, prenáša kruté pravdy o ľuďoch. Je to práve ľudská bolesť a slabosť, ktorá nás na neho ako čitateľov napojí, a on potom nepôsobí, akoby kázal morality. O to viac sme schopní jeho myšlienky prijať.

²⁹ <http://english.lem.pl/works/apocryphs>

Tretí člen posádky, Sartorius, je asi najviac podobný žánrovému predobrazu vedáтора, človeka, ktorý celý svoj život zasvätil nikdy nekončiacej práci a jeho prístup k výskumu charakterizuje posadnutosť. Sám Lem ho prirovnáva k Donovi Quijotovi: *"Jeho chudá tvár, akoby zložená so samých zvislých čiar - tak nejak vypadal asi Don Quijote-"*³⁰ a takým je aj jeho konanie, nezmyselné, no neúnavné. Sartorius má na to jasný dôvod, chce sa zbaviť svojho "host'a", svojej výčitky. No nie tak, ako to spravili Snaut a Kelvin, on sa jej chce zbaviť navždy. Rovnako ako u Snauta, ani u neho nevieme, o koho sa jedná. Lem nám dáva iba náznaky (zvuk detských krokov a smiechu, slamený klobúk), no zo zúrivosti, s akou si toto tajomstvo chráni, a posadnutosti, s akou sa ho snaží zbaviť, cítime intenzitu jeho previnenia. Paradoxom je, že úmornou prácou sa nakoniec dopracuje k výsledku a "hostí" vymaže. K podstate sa ale nepriblíži. Zbaví sa síce vonkajšieho prejavu viny, no vina samotná v ňom zostáva, porazí na chvíľu Solaris, no aj tak ho nepochopí. Lem tak ironicky upozorňuje na fakt, že veda ukazuje a popisuje AKO sa veci dejú, no nedokáže dať odpoveď na otázku PREČO sa dejú.

Posledným členom posádky, ktorý sa v deji ale objavuje iba ako mŕtve telo a súhrn písomností, je Gibarian. Tento Krisov spolupracovník, mentor a šéf misie, je ním samým označený ako člen: *"tej - snád' už poslednej - generácie bádateľov, ktorí mali odvahu nadväzovať vo svojej práci na niekdajšie roky rozkvetu a optimizmu a nezriekali sa akejsi osobitej viery prekračujúcej medze vytýčené vedou, viery...dúfajúcej, že úsilie, ak bude dostatočne vytrvalé a húževnaté, bude nakoniec korunované úspechom."*³¹

Je to práve postava obdarená touto vierou, týmito ideálmi, ktorú necháva Lem umrieť ako prvú. Nie je náhoda, že samovraždu pácha najväčší idealista, človek, ktorý seba samého bral najviac vážne, ten, ktorý Mýtu o vôli veril najsilnejšie. Je to on, ktorý v momente odhalenia pravdy jej ťažobu neunesie a zabije sa. Snaut na konci dvanástej kapitoly hovorí: *"Možno, že keby sme mali - ako rasa - viacej zmyslu pre humor, nebolo by k tomu došlo."*³² Táto pripomienka nasleduje po dlhej pasáži, zúfalom monológu, ktorý smeruje ku Krisovi. Obaja sú v tom momente v štádiu rozkladu, paralyzovaný a zúfalí, zarastený s dlhými bradami, neschopní už komunikovať ani medzi sebou. Toto je elita ľudstva na kolenách, sto rokov výskumu, obrovské množstvo energie a zdrojov, zredukované do týchto zúfalých členov posádky. Snaut kričí: *"Otvoríme otvory na dne a budeme na neho volať (na Solaris),*

³⁰ Solaris, str. 53

³¹ Solaris, str. 207

*tam dole, možno to započuje...Budeme kričať...revať...povieme mu, čo z nás urobil, možno sa vydesí...postaví nám strieborné symetriády a pomodlí sa za nás svojou matematikou...a zasype nás zakrvavenými anjelmi a jeho bolesť bude našou bolesťou, jeho strach bude naším strachom a bude nás preboha prosiť, aby prišiel koniec."*³³ V tomto momente tu na kolenách Lem odhaľuje podstatu ľudskosti, lebo v tomto najnižšom bode zúfania hovorí Snaut o potrebe zmyslu pre humor. Keby tak ľudstvo malo viacej zmyslu pre humor, keby sa dokázalo nebrať tak vážne, koľko zla by sa predišlo, ako ľahšie by sa nám všetkým žilo. Sú to práve tieto ironické momenty, ktoré Lem zanáša do inak depresívneho a temného diela, ktoré ukazujú, že jediná ľudská zbraň v tvári tvár absurdnosti je humor.

V týchto štyroch postavách tak Lem urobil charakterové rozloženie, ktoré pokrýva celé spektrum možných reakcií na absurdno, jej štyria členovia sú akýmisi základnými archetypmi. Kris Kelvin sa do zhmotnenej iracionality zamiluje a to ho paralyzuje, Snaut sa so svojou výčitkou fyzicky konfrontuje a keď sa to nedarí, tak sa snaží o zabudnutie pomocou alkoholu, Sartorius hľadá únik v práci, v pokračovaní neustáleho snaženia a Gibarian iracionálne neunesie a zabije sa.

Zo štyroch "hostí", ktorými Solaris obdaruje členov posádky, nám Lem ukáže len dvoch. S ako prvou sme konfrontovaný s bezmennou černoškou vysokej dobre stavanej postavy. Je to pozostatok po Gibarianovy a okrem jej vonkajšieho popisu o nej nevieme nič. Lem ju nepoužíva ako postavu, ale iba ako nástroj napätia. Jej fyzický zjav má okamžite alarmovať o tom, že niečo podivné sa deje (dnes už toľko nie, no v šesdesiatych rokoch v Poľsku bola predstava ženy a ešte k tomu exotického zjavu na vesmírnej stanici neobvyklá).

O to dôležitejšia je potom Harey, "návštevníčka" protagonistu Krisa. Skôr ako postavu by sme ju mohli vnímať ako zachytenie procesu stávania sa postavou, čo má byť analógia k procesu stávaním sa človekom. Začína totiž iba ako spomienka, vyňatá z podvedomia. Tento akt pripomína ďalší mýtus, ten biblický, pri ktorom je žena vytvorená z mužovho rebra. Harey tak spočiatku funguje ako definícia ženy od radikálnych anti-feministov. Je neschopná vlastného života, neplnohodnotná a absolútne závislá na svojom mužovi. Základný problém tu Lem vkladá do faktu, že Solaris nevytvorí kópiu skutočnej osoby, ale len kópiu predstavy o tejto osobe. To zo sebou prináša niekoľko problémov. Harey vie o sebe iba toľko, čo o nej vie Kris, nemá tajomstvá, pretože jemu o nich nepovedala. Už v momente zrodu však dostáva

³² Solaris, str. 220

³³ Solaris, str. 219

možnosť slobodnej vôle a všetky skúsenosti, ktoré od tej doby naberá ju formujú do novej a jedinečnej podoby. Harey si tak postupne začína uvedomovať seba, ale hlavne rozdiel medzi skutočnosťou ňou prežitou a spomienkami, ktoré "dostala" pri zrode. Práve táto vnútorná disonancia ju núti hľadať pravdu o sebe, tento proces skúmania ju potom poľudšťuje. Proces nadobúdania slobodnej vôle zobrazuje Lem na schopnosti Harey odpútať sa od Krisa. Zatiaľčo na začiatku nie je schopná spustiť ho z očí (v jeho neprítomnosti fyzicky trpí), neskôr s tým dokáže bojovať a predlžuje intervaly, kedy s ním nemusí byť. Vrchol tohto procesu je potom v rozhodnutí zobrať si život. Samovražda je tu tak aktom slobody, ultimátnou kontrolou nad svojím životom a porazením osudovosti. Zároveň je činom altruistickým, pretože ním oslobodzuje Krisa, ktorého síce miluje, no vidí že trpí a vie, že on sám by to nedokázal. Odoberá tak z protagonistu tiahu záverečného činu, necháva ho v pasivite.

Poslednou dôležitou postavou je potom samotný Solaris, planéta - bytosť. V príbehu má funkciu antagonistu, pretože je to on, ktorý núti, hoci nevedomky, ale predsa (a v tom spočíva ďalšia autorská irónia) hrdinu jednať. Lem, aby vytvoril zdanie nepreniknuteľnej bytosti, zvolil špecifickú stratégiu. Neurobil iba niečo, o čom by prehlásil, že tomu nerozumieme, dištancoval sa od toho a rozvíjal svoje teórie. Lem totižto pridal Solarisu mnoho vlastností, ktoré sa javia ľudské. Solaris nie je od začiatku iba chladný, on reaguje, dokonca napodobuje, no problém je v tom, že v jeho reakciách nie je z pohľadu ľudí systém. Pohoria, ktoré buduje, ľudské tvary, ktoré napodobuje, a dokonca aj "hostia", ktorých posiela, to všetko sú vonkajšie prejavy nejakých vnútorných procesov, ku ktorým ale my nemáme žiaden prístup. Lem tak necháva čitateľa prežiť podobný priebeh, aký si zažili vedci. Buduje tajomstvo a s ním záujem a necháva dostatočné množstvo stôp, vzbudzujúcich nádej, že na konci čaká odmena v podobe odpovedi na položené otázky. V zhode so žánrom tak buduje očakávanie, ktoré ale vo finále nenaplní. Solaris zostane rovnako záhadný ako na začiatku. Svojou podobou tak pripomína Kafkove metafory, úradnícke štruktúry v *Zámku* alebo *Procese*. Aj tie majú takisto svoj vnútorný systém a rád, jediný problém je, že ten systém je neľudský. A z toho pramení najväčší des, že nám ľuďom je ubližované, ale akosi nezámerne, systémovo. To nie je bolesť pomsty, alebo trestu, ktorej sa dá rozumieť, je to bolesť nezáujmu a nepochopenia, náhodná a preto zbytočná. Túto myšlienku potom Lem rozvíja v závere, keď špekuluje ústami Krisa, čo to všetko malo znamenať. Napadne ho, že Solaris môže

byť Boh - dieťa, nevedomé si samo seba, a že všetko utrpenie, ktoré spôsobil ľuďom je len náhodný vedľajší produkt jeho procesu učenia sa, hry.

Na posilnenie odťaživosti a cudzosti planéty zavádza Lem v jazykovej rovine dokonca nové slová. Jeho mimoid, symetriády, asymetriády a dlouže, sú vymyslené pojmy, ktoré majú popisovať javy, ktorým nerozumieme. Týmto akoby znovu ironicky podpichoval vedu, jej mravenčiu snahu keď nie pochopiť, tak aspoň popísať a katalogizovať ("A načo to všetko je?" spytuje sa dievčatko v múzeu Solaristiky, pred obrovským archívom záznamov popisujúcich vonkajšiu podobu javov, no nik z vedcov jej nevie odpovedať). Tam, kde končí naša skúsenosť, končí aj náš jazyk, no rozšírenie jazyka nezabezpečí rozšírenie skúsenosti.

5. 2 Nové histórie

Najzásadnejšiu zmenou, ktorú Tarkovskij urobil, aby docieli svojho zámeru, prechádza postava protagonistu Krisa. Skôr ako o zásah do nej, ide ale skôr o jej rozšírenie, o doplnenie neexistujúceho kontextu, ktoré ju zaradili do určitého spoločenského a potom aj osobného rámca, čo súviselo s jeho zámerom a s presunutím ťažiska významu bližšie k človeku a Zemi. Tarkovskij zachoval väčšinu rysov postavy, Kris zostal psychológom a racionalistom, no pribalil k tomu niekoľko povahových vlastností, ktoré z neho na začiatku činia nepríjemného človeka. V jednom rozhovore hovorí: *"Nie náhodou je hrdina môjho filmu psychológom...je to obyčajný obmedzenec, meštiak, obvykle tak aj vyzerá. Bolo pre mňa dôležité, aby bol práve takýto. Musel to byť človek nevelkého duchovného formátu, priemerný práve preto, aby zakúsil zápas ducha, strach."*³⁴ A tak ho aj exponuje. Kris, ktorý je posledný deň pred odletom na návšteve v dome u svojho otca, je arogantný a nadutý. Základ tejto zmeny vychádza z toho, že Kris získava moc. Zatiaľčo u Lema je len ďalším členom posádky, Tarkovskij z neho robí muža, ktorého odborný posudok má rozhodnúť, či sa má misia udržať, alebo bude ukončená. Z tejto nadradenej pozície sa potom baví aj s Bertonom, ktorý prišiel, aby ho na Solaris pripravil. Zosmiešni a urazí ho, čím sa dotkne aj svojho otca, pretože tým naruší ich staré priateľstvo. Kris a Berton sa tu dostávajú na dva póly, ktoré predstavujú základnú protichodnosť Tarkovského sveta. Kris ako zástanca moderného spoločenského systému, dravého, neberúceho ohľady na prírodu, racionálne kalkulovaného a nemorálneho a Berton, ktorý je pokorný, uvedomujúci si svoju malosť voči prírode a

so zásadnou vierou v morálnosť. Berton, ktorého Tarkovský zavádza ako postavu (u Lema bol súčasťou histórie, vedeli sme o ňom z jeho denníku), tak funguje jednak ako kontrast, ktorý v našich očiach ešte viac znižuje Krisu, zároveň preberá funkciu posla, ktorý zo sveta za hranicou prináša správy a chce Krisu pripraviť. Ten to samozrejme neprijíma, keď mu to neskôr otec vyčíta, je neschopný sa nad tým vôbec pozastaviť, vidí len svoju pravdu. Tarkovskij tak zámerne znižuje kvality postavy, aby o to viac vynikla jeho premena, ktorá sa cez bolesť dostaví. Chcel tým ukázať, že priemerný, plytký ľudia neexistujú, vzrušovala ho predstava, že v každom človeku je takýto rozmer, a že dôležité je vystaviť ho situácii, bolesti, v ktorej sa môže ukázať. *"...celú dobu rozpráva nejaké banálne príbehy; len čo začne formulovať myšlienky, stane sa banálnym. Ale keď začne pociťovať alebo trpieť, stane sa človekom."*³⁵

Spoločenský a zároveň osobný kontext potom Kris získa tiež cez pridané postavy rodičov. Tieto sú špecifikom Tarkovského verzie a zohrávajú dôležitú úlohu jednak vo vzťahu k téme (hriech - pokánie - odpustenie), ale tiež vo vzťahu k žánru ako autorskému filmu, do ktorého autor vkladá jedinečné osobné prežitky.

Z tohto pohľadu totiž môžeme Solaris vnímať aj ako Tarkovského osobný očistec. Lebo tak, ako sa postavám na družici zhmotňujú výčitky, zhmotňujú sa vo filme postavy rodičov. Sám režisér sa viackrát vyjadril o problémoch v komunikácii s nimi. Jeho otec sa po rozvode odsťahoval a takmer spolu nehovorili a s matkou, s ktorou žil, mal tiež problémy nájsť spoločnú reč. Sám priznal, že vyjadrovať emócie mu činí veľké problémy a že čím viac niekoho miloval, tým nemožnejšie sa mu zdalo zdeliť to. Obidvaja rodičia, otec v expozícii a matka v závere, vyčítajú Kelvinovi, že sa im neozval, no Kelvin nevie ani na tú výčitku odpovedať. Je to až prežitok bolesti a ľútosti na palube stanice, ktorý mu umožní odpustenie a zmierenie. V sne, kde je Harey zamenená za matku, síce prichádza výčitka, no pri pohľade na jeho stav mu je odpustené. Matka berie lavór s vodou a umýva ho, rituálne ho zbavuje viny. K zmiereniu s otcom potom príde po návrate na Zem, v lone prírody, ktorú spočiatku zavrhoval, a tiež má symbolickú podobu. Pripomína návrat strateného syna: Kris pokorne padá pred otcom na kolená a samotný akt je tiež spojený s vodou, ktorá padá zo stropu rodičovského domu pred jeho príchodom.

Okrem týchto zmien však Tarkovský ponecháva charakteristiku ostatných postáv v zhode s predlohou. Snaut je ľudský a utápa svoju vinu v alkohole, Sartorius

³⁴ Krása je symbolem prevdy, str. 133

³⁵ Krása je symbolem prevdy, str. 133

je neprijemne úprimný a posadnutý prácou. Jediná výraznejšia zmena u Harey je už spomínané záverečné zdvojenie s matkou, ktoré je súčasťou zmierenia.

Samotný Solaris stráca funkciu antagonistu aj postavy ako takej. Prechádza do role symbolu nečitateľnosti, ktorý je reprezentovaný abstraktnými zábermi na premieňajúcu sa hmotu.

5.3 Soderberghove zmeny

Protagonista Kelvin u Soderbergha veľkými zmenami neprechádza. Exponovaný je rovnako ako psychológ, ktorý vedie osamelý život a rovnako ako u Lema nám k nemu chýba rodinný kontext. Dvomi marginálnymi zmenami, ktoré zavádza, sú fakt, že Kelvin je civilista a o Solarise nič nevie a druhá, že je Gibariánovým blízkym priateľom. Tieto vlastnosti však vyplývajú iba z potrieb deja (nutnosť dôvodu, prečo poslať Kelvina na vesmírnu stanicu) a na rozvoj charakteru, alebo významovej zložky nemajú vplyv (Soderbergh sa Solarisom ako planétou nezaobrá, nezáleží teda nato, čo o nej Kelvin vie). V deji je Kelvin prezentovaný ako silne racionálny typ, no v momente, keď je konfrontovaný s novou realitou, prijíma ju rýchlo a automaticky, čím sa zrýchľuje tempo rozprávania. Oproti predlohe je tiež róznejší, čo súvisí s jeho potrebou konať, pretože je modelovaný podľa klasickej predlohy hrdinu. Tam, kde sa Lemov protagonista prepadá do bolesti a pasivity, on koná, čo je realizované jeho snahou doviesť Rheyu späť na Zem. V závere sa síce rozhodne zostať na stanici v zhode s predlohou, zmenami v deji však toto jeho rozhodnutie vedie k opačnému významu.

Najväčšou zmenou prechádza postava Rhey/Harey (k zmene mien došlo pri prvom preklade do francúzštiny, anglická verzia, ktorá bola preložená z francúzskeho prekladu túto podobu zachováva), pretože Soderbergh do príbehu vkladá jej minulosť a my sme konfrontovaný s jej predobrazom, resp. rozšírenou spomienkou na jej predobraz. Z nej sa dozvedáme, že mala komplikované detstvo, z ktorého si nesie viacero tráum. S týmito jej v počiatočnom štádiu vzťahu pomáha Kelvin, lebo ako psychológ je jej partnerom aj terapeutom zároveň, no neskôr sa stanú základom pre ich nezhody. Rhey je kvôli nim nevyrovnaná a neistá, trpí záchvatmi náhlych zmien nálad a je nestála, jednak v osobnom, ale tiež v profesionálnom živote. Z toho potom pramení jej strach z čohokoľvek stáleho a zväzujúceho, manifestovaný ťažkosťami, ktoré Kelvin má pri žiadaní ju o ruku, a ktoré nakoniec vedú k tomu, že sa rozhodne nenechať si ich spoločné dieťa. Práve toto rozhodnutie potom vyústí do hádky

končiacej jej samovraždou. Rheya na kozmickej stanici síce prechádza podobným oblúkom ako v predlohe, ale kvôli potrebe skrátenia času je tento značne zjednodušený. Procesy, ktoré sa diali Lemovej Harey postupne a na základe ktorých vznikal dojem životnosti, tu prichádzajú v akýchsi instantných okamihoch pochopenia a keďže nie je čas na ich vnútorný rozvoj, je Rhey do istých emócií dotlačená dejom a inými postavami. Namiesto toho, aby sa o svojej podstate dozvedela sama pátraním ako u Lema, je jej to tu priamo povedané. Tak zistí, že vlastne nie je skutočným človekom, ale iba realizovanou spomienkou, a tak sa aj dozvie o svojej predchodkyni, ktorú Kelvin odpálil do vesmíru. Sú to práve tieto vonkajšie "poznania" o nej samej, ktoré ju nakoniec dovedú k rozhodnutiu nechať sa vymazať, čo čiastočne znižuje silu jej rozhodnutia ako aktu slobody

Ostatní členovia posádky tiež prešli zmenou. Snow/Snaut, ktorého základná charakteristika bola ľudskosť, o ňu prichádza, a to doslova, pretože pre potreby záverečného prekvapenia z neho Soderbergh robí "hosta", ktorý iba predstiera, že je skutočným človekom. Jeho charakter je redukovaný iba na množinu nezvyčajných prejavov (výrazné gestá, netypické formulovanie viet), ktorých jedinou úlohou je pútať pozornosť. Všetky útržky najznámejších Snowových monológov sú preto presunuté na Gibariana.

Takisto Sartorius prešiel výraznou zmenou. Jeho charakter bol prenesený na Dr. Gordonovú, ktorá je už výzorom diametrálne iná, je to žena afro-amerického pôvodu. Lemova verzia zo šesťdesiatych rokov je z pohľadu dnešnej doby silne diskriminačná (posádku tvoria len biely muži, ženy majú len formu "hostí", sú nesamostatné), a tak sa táto zmena ponúka ako pragmatické riešenie na dodržanie kvót. Okrem tejto vonkajšej podoby je však na Dr. Gordonovú presunutá aj tiahla antagonistu, ktorého rolu zastupuje. Ona je tu totiž osobou, ktorá koná proti záujmu protagonistu, ona sa celý čas snaží Rheyu vymazať a zabrániť mu tak, aby si ju vzal so sebou na Zem.

Keďže rovina snahy o komunikáciu so Solarisom tu chýba, stráca aj on funkciu postavy a mení sa na vizuálnu kulisu, tvoriacu atmosféru. Jeho konanie na záver je síce rovnako ako u Lema nepochopiteľné, no zároveň je nelogické a čisto fantazijné. U Lema sa Solaris choval nevypočítateľne, ale stále v rámci nejakých vnútorných zákonitostí, u Soderbergha si Solaris robí, čo chce (resp. čo sa autorovi hodí).

6. Časopriestor

6.1 Na druhej strane

Na rozmery časopriestoru, má u Lema, rovnako ako na ostatné zložky, vplyv najmä zdvojenie dejovej línie. Tá prvá, centrálna, tvorená aktuálnym prežívaním protagonistu, sa odohráva v bližšie nešpecifikovanom časovom rozpätí (jedná sa pravdepodobne o niekoľko týždňov až mesiacov) a priestorovo je obmedzená takmer výhradne na obežnú stanicu Solarisu (s výnimkou úvodného presunu z rakety Prométheus).

Pre samotné prevedenie sú potom príznačné dve veci: zavedenie chaosu a bezčasovosť a ich úlohou je vytvoriť kontrast nového sveta so starým. Chaos je do priestoru zavedený deštrukciou klinicky čistej a pragmaticky funkčne navrhutej stanice, ktorá vychádza jednak zo snahy posádky zbaviť sa za každú cenu "hostí" (keď ich dávajú do modulov, aby ich odpálili do prázdneho priestoru, nedodržia základné bezpečnostné nastavenia, krízové odpaľovanie tak poškodzuje stanicu) a potom neschopnosti a neochoty postarať sa o dôsledky tejto snahy, prameniacej z ich apatie.

Inú podobu chaosu potom reprezentuje Solaris, predstavujúci systém vyššieho rádu, ktorý síce má svoje vnútorné pravidlá, no ktorým nejde rozumieť. Jeho vonkajšia podoba je metaforou nestálosti. Neustále sa meniaci živý oceán je schopný vytvárať na svojom povrchu pevné štruktúry, no tie sú ale nestále. Práve cez neschopnosť ľudí dopracovať sa k rozlúšteniu algoritmu, na základe ktorého tieto pevné útvary vznikajú sa potom poukazuje na ich bezmocnosť (útvary sa častokrát nevypočítateľne prepádajú do oceánu a s nimi aj všetko, čo sa v tom momente na povrchu nachádza. Lem tak núti stovky vedcov zaplatiť životom za chybu, spočívajúcu v nádeji, že Solarisu už nejako rozumejú).

Samotná planéta potom figuruje aj v navodení bezčasovosti, pretože jej základnou vlastnosťou je obiehanie okolo dvoch sŕnk - hviezd. Tento fakt má vplyv na rozdielny rytmus striedania dňa a noci a ich špecifickú podobu. V závislosti na pozícii v obežnej dráhe sa totiž strieda "modrý" a "červený" deň, ktoré sú prekladané len niekoľkohodinovými nocami. Samotná planéta je ale schopná svoju obežnú dráhu podľa potrieb (ktoré ľudia nedokážu vysvetliť) upraviť a z toho vyplýva nerytmickosť tohto striedania, príchody dní a nocí sú preto občas prekvapivé a nedá sa na ne

spoliehať pri klasickom ľudskom určovaní času. Práve tento nezvyčajný rytmus posilňuje vnímanie inakosti tohto sveta a dodáva mu snové až halucinačné kvality.

Druhá dejová línia, dejiny Solarisu, sa potom viac-menej celá odohráva v okolí a na planéte Solaris (výnimku tvoria odbočky, spomínajúce Zem ako miesto vzniku určitých teórií o Solarise). Časovo pokrýva takmer storočie výskumov, a to je reprezentované viacerými generáciami vedcov.

Táto línia má formálne podobu kroniky a Lem ju tvorí vkladáním textov viacerých žánrov, medzi ktoré patria osobné denníky, vedecké záznamy, fiktívne teoretické práce, záznamy výpovedí a podobne. Je to práve tvorba množstva fiktívnych teórií o Solarise, ktoré so sebou polemizujú, alebo sa navzájom podporujú, zosmiešňujú sa a zavrhujú jedna druhú, ktorá tvorí plasticitu tejto línie a dodáva jej na živosti a uveriteľnosti. Lem, ktorý bol sám vedcom, dobre poznal jazyk a myslenie, príznačné pre akademickú obec. Spôsobom, akým tento jazyk používa potom dosahuje ironický odstup, ktorým poukazuje na neduhy s akademizmom spojené: prílišný dôraz na formu oproti obsahu, nezmyselná zacielenosť na detail, bez schopnosti vidieť celkový kontext a boj o financie a prestíž, spojený s korupciou.

Pre celkové pojatie časopriestoru je tak pre Lema ústredná cudzosť a vytrhnutosť, ktorá má zosilňovať pocit osamotení, no zároveň aj pocit bezultimátnej slobody.

6.2 Zo Zeme si vzišiel a tam sa aj vrátiš

Ohľadom časopriestoru, je u Tarkovského zásadným: presun významového ťažiska na Zem, s ním súvisiace zrušenie druhého dejového plánu a implantovanie ešte hlbšej histórie postáv, v podobe protagonistovho detstva.

Je to práve Zem, kde sa nám ukazuje Kelvinov východzí stav (nastavenie prostredia, z ktorého pochádza, ale najmä jeho vzťah k nemu) a Zem je aj miesto, kde sa zmenený svojím zážitkom vracia. Zo zeme pochádza malá rastlina, ku ktorej akoby sa v najhorších situáciách utiekal a zo Zeme sú aj spomienky, ktoré ho v kľúčových situáciách sprevádzajú. Týmto spôsobom Tarkovskij vytvára časopriestorové rámovanie, pridelujúce deju, odohrávajúcemu sa na vesmírnej stanici nový kontext. Dej je týmto spôsobom pohltentý a stáva sa iba epizódou vo vnútri niečoho a nie výsledným stavom ako u Lema. Tarkovskij tak posúva pobyt na stanici takmer do podoby sna, ktorý stavia v protiklade k Zemi. Vedomky, či nevedomky, tak činí z neho zrkadlo, o ktorom Lem hovoril prostredníctvom Snauta v

jeho monológu (*"Nehľadáme nikoho - než zase ľudí. Nepotrebujeme iné svety. Potrebujeme zrkadlá."*³⁶), čím vlastne potvrdzuje to, čo autor predlohy ľuďom vyčíta a na čo upozorňuje.

Zem však u Tarkovského nemá iba podobu mechanickej kulisy, ilustrujúcej vlastnosti protagonistu, ale využíva ju najmä v symbolickej rovine, ako predobraz toho, čo on sám považuje za ideál. Je to záber na vodu a rastliny v nej, ktorým otvára svoj film, obraz takmer až abstraktný, v ktorom sa živá štruktúra neustále mení; obraz, ktorý je paralelou neustále sa meniace štruktúry povrchu Solarisu. Tarkovskij tým akoby vravel: nemusíš ísť do Vesmíru na to, aby si uvidel zázraky, tie sú aj tu na Zemi, musíš len ísť do seba a dívať sa na ne inými očami. Núti preto Kelvina, necitlivého na toto poznanie, ktorým je prostredníctvom prírody obklopený, odísť do iného sveta, ktorý je zároveň jeho vnútrom, aby to pochopil. Tarkovskij tak ukazuje, že človekom nestačí iba "byť", človekom sa treba stávať, pretože až samotný proces poznávania, prežívania a utrpenia je esenciou ľudskosti. Varuje tiež pred tým, čo sa môže stať, ak by sme na tento proces zabudli. Otec (reprezentujúci tradičné hodnoty) Krisa v hádke tesne pred odletom vystríha, aby bol počas misie opatrný, pretože Vesmír je podľa neho krehký, nemal totiž ešte príležitosť privyknuť ľuďom, ako je on (Kris ako predstaviteľ modernej doby), na rozdiel od Zeme, ktorá si už nejako zvykla. Práve po tejto slovnej konfrontácii prichádza známa scéna, v ktorej Berton niekoľko minút jazdí po diaľnici mesta, scéna, ktorá je úplným protikladom prírody, ktorú sme dovtedy sledovali. Toto je možné vnímať ako Tarkovského výstrahu pred tým, čo sa môže stať, predobraz mesta bez jedinej zelene, odduchovnené betónové plochy, odcudzenie sa tomu, odkiaľ sme vyšli. Preto necháva práve predstaviteľa tohto "betónového sveta" prejsť bolestným očistením, robí z neho Človeka a zmiereného ho necháva vrátiť sa späť.

Zavedením zemského rámca sa potom všetko, čo sa na plátne odohráva, zvnútorňuje. Všetko, čo je u Lema objektívne a vonkajšie je u Tarkovského subjektívizované, celý vesmír sa tu stáva len súčasťou človeka.

So zvnútornením potom súvisí aj likvidácia Lemovej druhej dejovej línie, resp. jej čiastočná integrácia do expozície. Významová rovina, vyplývajúca z dejín Solarisu a ironizácie vedeckých postupov tak mizne, stáva sa z nej len podklad pre charakteristiku východiskovej situácie. Analogicky k Lemovi, potom Tarkovskij na jej zobrazenie využíva metódu média v médiu. Do filmu sa tak minulosť dostáva pomocou televízie a video dokumentov na ktoré sa postavy v deji pozerajú.

³⁶ Solaris, str. 88

6.3 Dimenzia lásky

Soderberghove zásadné zásahy do deja sa premietajú aj v jeho stavbe časopriestoru. Rovnako ako Tarkovskij vypúšťa históriu Solarisu a zavádza svoj vlastný druhý dejový plán, ktorý je časovo umiestnený do minulosti a odohráva sa iba na zemi. Ten pokrýva nešpecifikovaný časový úsek, zaberajúci vývoj vzťahu medzi Rheyom a Klevinom. Soderbergh ho formálne oddeľuje, pretože scény z minulosti sú točené v teplých zemitých farbách, zatiaľ čo linka prítomnosti je silne kolorovaná do studených modrých odtieňov. Vytvára tak akoby paralelu medzi Lemovým "modrým" a "červeným" dňom, no jeho významovosť nepreberá, nechávam len informačnú a atmosféru tvoriacu funkciu.

Pre Soderberghom stvárnené prostredie Zeme je príznačné, že okrem ilustrácie prostredia neprináša žiadne nové informácie. Zo zasadenia deja do určitej budúcnosti vyťažil len fantazijnú zápletku, ktorá mu umožňuje rozvíjať príbeh potrebným smerom. Samotné stvárnenie budúcnosti je u neho veľmi neurčité, zábery zo Zeme sa vždy odohrávajú v interiéroch, za oknami ktorých neustále prší. Chýba akýkoľvek celok na mesto, z ktorého by sa dal usudzovať technologický stav spoločnosti, všetky futuristické prvky sú tak obmedzené na zmeny v dizajne interiérových výplní a oblečenia, takže je ťažké odhadnúť, ako ďaleko si polozenie deja do budúcnosti autor predstavuje.

Posledný Soderberghov zásah predstavuje samotné formálne prevedenie časopriestoru, ktorým cielene zhusťuje čas. Využíva na to jednak paralelnú montáž, ktorou často krát minulosť deja preväzuje s prítomnosťou, ale aj predznačovanie scén. Vizualne totiž necháva scény často krát doznieť, zatiaľ čo zvukovou stopou nás zavádza do scény ďalšej a tým ju predznamenáva. Dosahuje tým časovej úspornosti, vďaka ktorej má výsledný film dĺžku len zľahka presahujúcu hollywoodsky klasických deväťdesiat minút (Tarkovského verzia má takmer sto šesťdesiat sedem minút).

Záver

Cieľom našej práce, ktorý sme si v úvode stanovili, bolo preskúmanie troch rôznych verzií Solarisu a snaha o vytvorenie mentálnej mapy, ktorá by pokryla rozdielne významové cesty, ktorými sa jednotliví autori vybrali.

Na prevedenie samotnej komparácie sme si vybrali šesť aspektov, z pohľadu ktorých sme diela analyzovali, a ktoré sa stali jadrami jednotlivých kapitol.

V prvej kapitole, nazvanej Východisko, sme popísali základné dejové nastavenie literárnej predlohy a stanovili sme východiskovú interpretáciu, ktorú sme sa v práci snažili dokázať, a to konkrétne, že výsledné významové vyznenie Lemovej verzie popiera dva základné ľudské mýty: Mýtus o vôli a Mýtus o láske. V nasledujúcich podkapitolách sme uviedli základné informácie o udalostiach predchádzajúcich samotný proces adaptovania a tiež sme uviedli interpretačné východiská. U Tarkovského nám bolo potvrdenie Mýtu o vôli, u Soderbergha zas potvrdenie Mýtu o láske.

V druhej kapitole, označenej ako Žáner, sme sa zamerali na spôsob, akým autori vypíňajú dejový plán svojho diela a za pomoci ktorých žánrových prvkov ho budujú. Zistili sme, že Lem do základného nastavenia sci-fi implantuje prvky hororu, kroniky a filozofického románu. U Tarkovského sme objavili autérske vstupy, príklon k subjektívizácii a prvky psychologického filmu a nakoniec u Soderbergha sme našli vplyvy žánru romance, ktoré sa do diela dostávajú cez nám zavedenú históriu vzťahu medzi Kelvinom a Rheyou.

V tretej kapitole sme sa zaoberali významovou rovinou jednotlivých verzií Solarisu a snažili sme sa interpretáciou dokázať predpoklad nášho skúmania, spočívajúci v interpretovaní Lemovho diela ako popretia Mýtov o vôli a o láske. V nasledujúcich podkapitolách sme sa potom venovali spochybneniam tejto interpretácie, ku ktorým došlo u Tarkovského aj Soderbergha procesom autorskej adaptácie diela.

V štvrtej kapitole sme sa zaoberali podobou dejovej konštrukcie a porovnávali sme ju s klasickou formou, stanovenou v eseji J. Campbella Cesta hrdinu. Dospeli sme k názoru, že zatiaľčo Lem ju modifikuje tak, aby formálne podopierala jeho významové stanovisko, Tarkovský svojou stavbou tieto zmeny neguje a tým dosahuje opačného významu. Soderberghove zásahy do dejovej konštrukcie však boli príliš zásadné na to, aby sme ich mohli hodnotiť z pohľadu

Hrdinovej cesty, a preto sme ako kľúč k analýze jeho dejovej stavby zvolili klasickú hollywoodsku dramaturgiu.

V piatej kapitole sme sa venovali charakteristikám jednotlivých postáv a na zmenách, ktorým ich autori podrobujú, sme opäť dokazovali našu východiskovú tézu.

V poslednej kapitole sme sa nakoniec venovali časopriestoru a ukázali sme si, akými prostriedkami ho tvorcovia modelujú. U Lema to bolo zavedením prvkov kroniky, pokrývajúcimi dejovú líniu histórie Solarisu, u Tarkovské presunutie významového ťažiska na Zem a u Soderbergha vytvorenie novej dejovej línie, zaznamenávajúcej vývoj vzťahu medzi hlavnými hrdinami Kelvinom a Rheyou.

Ja keď nemôžeme tvrdiť, že naša práca je kompletným a vyčerpávajúcim popisom všetkých rozdielov jednotlivých diel, myslíme si, že cieľ, spočívajúci v komparácii a vytvorení mentálnej mapy rozdielov, sa nám podarilo naplniť.

Použité pramene

Použitá literatura

Bird, R. *Elements of Cinema*. 1. vyd. Londýn: Reaktion Books Ltd, 2008. 44 s. ISBN 978-1-86189-342-0

Botz-Bornstein, T. *Films and dreams*. 1. vyd. Plymouth: Lexington Books, 2007. ISBN 978-0-7391-2188-7

Campbell, J. *Tisíc tváří hrdiny*. 1.vyd. Praha: Portál s.r.o., 2000. ISBN 80-7178-354-4

Lem, S. *Solaris*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Academia, 2009. 53 s., 63 s., 88 s., 205 s., 207 s., 219 s., 220 s. ISBN 978-80-200-1722-2

Mocná, D., aj. *Encyklopedie literárních žánru*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2004. 203 s., 621 s. ISBN 80-7185-669-X

Tarkovskij, A. *Deník 1970 - 1986*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 1997. 11 s., 19 s., 20 s., 63 s., ISBN 80-86151-01-8

Tarkovskij, A. *Krása je symbolem pravdy*. 1. vyd. Příbram: Camera obscura, 2005. 132 s., 133 s., 346 s. ISBN 80-903678-0-1

Tarkovsky, A. *Sculpting in Time*. 1. vyd. Austin: University of Texas Press, 2003. ISBN 0-292-77624-1

Thomas, D. *Everymans's poetry*. Londýn: Everyman Paperbacks, 1997. 9 s. ISBN 978-0-4608-7831-9.

Žilová, J. *Špecifičnosť percepcie science fiction žánru v literatúre a filme*. (Diplomová práca) Praha: UK, 2007. s 95.

Použité digitálne zdroje

Brians, P. *Study Guide for Stanislaw Lem: Solaris*. [online]. June 1995 [cit. 2016-9-9]. Dostupný z WWW <http://public.wsu.edu/~brians/science_fiction/solaris.html>

Gioia, T. *Solaris*. [online]. [cit. 2016-15-9]. Dostupný z WWW: <<http://www.conceptualfiction.com/solaris.html>>

Gore, Ch. *Steven Soderbergh Unleashed*. [online]. March 2001 [cit. 2016-15-9]. Dostupný z WWW: <<http://www.stevensoderbergh.net/articles/2001/filmthreat.php>>

IMDB. *Solaris*. [online]. [cit. 2016-15-9]. Dostupný z WWW: <http://www.imdb.com/title/tt0307479/?ref_=nv_sr_2>

JoBlo. *Interview: J.Cameron*. [online]. November 2002 [cit. 2016-15-9]. Dostupný z WWW: <http://www.joblo.com/movie-news/interview-j-cameron>

Lem, S. *The Solaris Station*. [online]. December 2008 [cit. 2016-15-9]. Dostupný z WWW: <http://english.lem.pl/arround-lem/adaptations/soderbergh/147-the-solaris-station?showall=&start=1>

Lem, S. *Aphocryphs: Introduction by Lem*. [online]. [cit. 2016-15-9]. Dostupný z WWW: <http://english.lem.pl/works/apocryphs>

Urban cinefile. *Solaris*. [online]. February 2003 [cit. 2016-15-9]. Dostupný z WWW : <http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=7116&s=features>

Stanislaw Lem. In: Wikipedia [Online]. San Francisco (Kalifornia): Wikimedia Foundation, 2001-, last modif 19. 9. 2016 [cit. 2016-13-9]. Dostupný z WWW : https://en.wikipedia.org/wiki/Stanis%C5%82aw_Lem