



Anatolij Solonicyn jako Spisovatel ve Stalkerovi

Autor: Mark Gullick

Všichni studenti moskevské konzervatoře z Šostakovičovova ročníku byli zastřeleni. Do posledního, na Stalinův rozkaz. A když se ptali... čím tomuto osudu unikl, Stalin řekl: „Šostakovič um psát hudbu k filmům. Tu potřebujeme, protože potřebujeme film. Filmem totiž můžeme působit přímo na myšlení mas!“ — Jonathan Bowden, „Hans-Jürgen Syberberg: Leni Riefenstahl's Heir“

Sovětské úřady mi plivly na duši. – Andrej Tarkovskij

Sovětský svaz byl lidstvu strašlivým prokletím, a jak tomu u takovýchto prokletí zpravidla bývá, mohou se s námi táhnout. Fanatická komunistická ideologie SSSR drtila ducha obyvatel země a desítky milionů z nich nakonec zavraždila. Co se jejího působení na kulturu týče, sotva nalezneme lepší a názornější příklad nihilismu než sovětské nakládání s umělci. Přesto tento neúspěšný lidský experiment vydal velké kulturní počiny, ovšem pravda spíš navzdory než díky sovětským úřadům. S tím jak se Británie i Amerika stále těsněji přibližují ovzduší všudypřítomné a vševydoucí cenzury, stále podobnější Sovětskému svazu, tak může být dosti poučné podívat se na jedno z těch děl a příběh jeho vzniku.

Ruský režisér Andrej Tarkovskij v roce 1979 přišel se snímkem *Stalker*, natočeném na motivy části vědeckofantastické knihy *Piknik u cesty* bratrů Arkadije a Borise Strugackých. Na následujících řádcích bych rád trochu přiblížil, jak se tato díla zrodila navzdory úporné snaze sovětských úřadů jejich vzniku a publikaci zabránit. Takováto ukázka kontroly státu nad nakládáním s jazykem může být v leccčem přínosná v naší vlastní době „senzitivního čtení“, vyhazování lidí z práce za užití anglického slova „niggardly“ (letmo připomíná podle soudobého elitního mínění to vůbec nejhanlivější slovo anglického jazyka – *nigger* – význam je ovšem zcela odlišný: „skoupě“ nebo „skrblivě“; pozn. DP) a vydávání seznamu zakázaných slov jako „libtard“, „snowflake“ nebo „TERF“ britským mediálním dozorcím orgánem OFCOM (Office of Communications — osekávání oficiálního jazyka strefil Orwell do puntíku). Takto ovládnutí kulturních projevů začíná, obávám se ovšem, že na konec cesty jsme ještě zdaleka nedospěli.

Stalker je všeobecně pokládán za mistrovské dílo „artového filmu“, tedy „žánru“, který bychom pro praktické účely mohli vymezit jako filmy, jež se pro každého, kdo byl delší dobu vystaven působení Hollywoodu, staly nedívatelnými. Moderní kinematografie se vyvinula ve svého druhu vizuální epilepsii, dynamickou koláž prudkých stříhů a kratičkových scén. *Stalker* při své stopáži 162 minut sestává ze 142 záběrů, vytvářejících graciézní, poetické a vizuálně nesmírně působivé dílo. Nejen z těchto důvodů přiděloval – stejně jako všechna Tarkovského

tvorba – komisařům vráska na čele.

Sovětský kinematografický úřad, nechvalně proslulé Goskino (Státní výbor pro kinematografii) byl prioritně zřízen už v roce 1922, stejně jako Sovětský svaz samotný. Omezil promítání *Stalkera* (podobně jako Tarkovského předchozího snímku, částečně autobiografického *Zrcadla*) pro „podivné nakládání s jazykem“ (na mysli tane soudruh Mao a jeho zákaz vtipů i „divných slov“). Oba jsou to filmy „filozofické“. Tarkovskij proslul svou až obsedantní režisérskou kontrolou i hojnými zásahy do scénáře. Každá úprava však musela být předložena ke schválení Goskinu.

Stalker byl poslední film, který Tarkovskij natočil ve své vlasti. Po smrti se mu v sovětském Rusku dostalo projevů úcty, dokonce se objevil na poštovní známce. Sám ale cítil ze svého odchodu hořkost, protože se „cítil být Rusem, ne Sovětem“. Přestože natočil ještě další dva snímky, *Nostalgie* a *Oběť*, režisér už se ze svého náhradního italského domova domů nevrátil.

Stalker byl druhým Tarkovského výletem do vědecko-fantastických námětů, přestože tento žánr podle vlastních slov rozhodně nemiloval (s pozoruhodnou výjimkou *Terminátora*). Už dříve zfilmoval knihu polského autora Stanislava Lema *Solaris*. Tarkovskij přímo nesnášel Kubrickovo legendární dílo *2001: Vesmírná odyssea* a zcela vědomě se rozhodl pojmout svou *Solaris* ve stylu zcela odlišném od Kubrickova blyštivého futurismu. Tento „zrezivělý“, low-tech look v průběhu let ovlivnil řadu jeho filmařských následovníků, krom jiných autora *Blade Runnera*. Tarkovskij prý měl s odkazem na *2001* prohlásit: „Chci, aby naše vesmírná stanice vypadala jako rozmlácený autobus.“

Stalker je tak sci-fi film bez jakýchkoliv speciálních efektů, jehož atmosféra ne/nadpřirozena, nezbytná to ingredience každé dobré science fiction, je budována výhradně nepřímými náznaky. Ústředním motivem knihy i filmu je shodně záhadná „Zóna“ (v českém překladu knihy „Pásmo“), pozůstatek návštěvy mimozemské civilizace, často smrtící a plná mimozemského harampádí, mnohdy vysoce ceněného úřady – i jinými. Vojáci vysláni do Zóny se nikdy nevrátili, a tak se tam nyní vydávají už jen ke všemu odhodlaní zoufalci známí jako „stalkeři“, někdy jako průvodci těch, kteří se touží podívat do Zóny na vlastní oči. Jak filmový stalker vysvětluje během putování prokletou zemí, „v Zóně platí, že čím delší cesta, tím menší nebezpečí“. Toto varování by se ovšem snadno dalo vztáhnout i na uměleckou tvorbu v sovětském režimu.

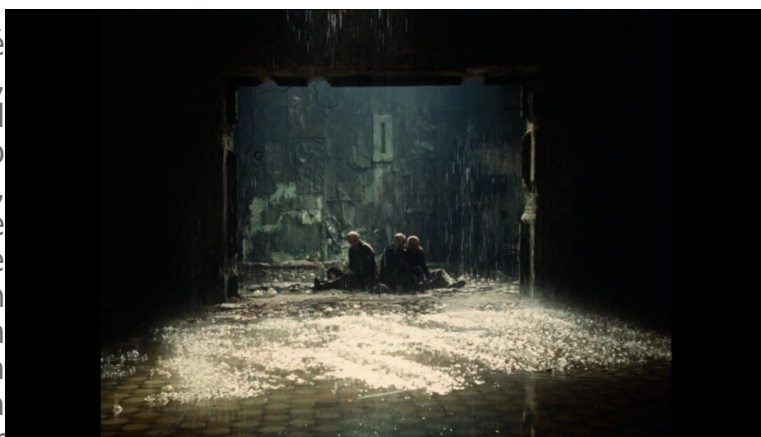
Cenzuru umění a Sovětský svaz nelze snadno rozloučit: Lenin, Trockij a Stalin jistě měli vzájemné ideologické neshody – které vyvrcholily až Trockého vraždou v Mexiku, spáchanou dlouhou Stalinovou paží – tuhá kontrola nad uměním ve všech jeho podobách mezi ně ovšem rozhodně nepatřily. Účinek filmu ale v některých případech nebyl umenšen jeho přímým zcenzurováním. Když například Tarkovského režijní debut *Ivanovo dětství* získal roku 1962 na Benátském filmovém festivalu prestižní ocenění Zlatým lvem, sovětské úřady to poněkud překvapivě nevyužily k propagandistické ofenzivě. Z obav, že příliš pacifistické vyznění snímku obrušuje hrany tvrdé sovětské rétoriky vrcholící studené války, ho sovětská dramaturgie zařadila do ranního vysílání pro děti.

Tarkovskij si dobře uvědomoval význam kinematografie pro sovětskou propagandu i značný prostor pro vměšování Goskina v průběhu stříhání. Jak sám řekl, zatímco básník si pro své umění vystačí jen s perem a kusem papíru – básníkem byl ostatně i jeho otec Arsenij, jehož překrásnou báseň Tarkovskij použil ve *Stalkerovi* – a změny nebo škrty pro něj nejsou příliš namáhavé, film se coby umělecká forma liší, jak nejvíc je to snad možné. Tarkovskij si proto navykl točit – dokonce i na své poměry – nesmírně dlouhé scény, aby mohl v případě nuceného stříhu snáz vyhovět požadavkům cenzorů.

Natáčení filmu se zařadilo mezi vůbec nejobtížnější v dějinách světové kinematografie – a není vůbec vyloučeno, že film zabil svého režiséra i některé herce a filmaře. Jak ještě uvidíme, kletba na první pohled ulpívající na natáčení ve skutečnosti byla stínem starého Sovětského svazu, který ani nemusel své umělce aktivně cenzurovat – jeho otrávené prostředí jim svazovalo ruce a někdy je dokonce zabíjelo.

Film se musel dvakrát přetáčet. Druhé verzi chybělo kouzlo, o kterém byl Tarkovskij přesvědčen, že ho dokáže vyvolat, tu první zase stíhal jeden technický problém za druhým. Filmaři užívali filmový pás Kodak 5247, tehdy výstřelek nejnovější techniky ještě v podstatě v experimentálním stadiu a první vyvolání filmu vyšlo s výrazným zeleným stíněním v každém záběru. Kodak 5247 zůstal oblíbenou volbou autorů temnějších vědeckofantastických děl jako *Vetřelec*, *Blade Runner* nebo *Černý déšť*, ale jelikož se v tomto případě vše odehrávalo v Sovětském svazu, Tarkovského filmový materiál byl vadný. Zaznívaly dokonce zvěsti o úmyslné sabotáži.

Zóna samotná se ale ukázala ještě smrtelnějším místem. Druhé natáčení, jehož výsledek Tarkovskij zavrhnul z uměleckých důvodů, probíhalo v opuštěné estonské vodní elektrárně, konečná a divákům známá verze se pak natáčela v okolí a uvnitř dvojice podobných elektráren. Část scén odehrávajících se ještě před vstupem trojice hrdinů do Zóny ovšem vznikala ve staré chemičce nedaleko centra Tallinnu. V průběhu let Alexander Solonycyn – Tarkovského dvorní herec už od své hlavní role v *Andreji Rublevovi*, který ve *Stalkerovi* ztvárnil spisovatele – Tarkovského žena (která jen těžce nesla, že roli stalkerovy manželky dostala jiná herečka) i sám Tarkovskij podlehl nemocem, takřka s jistotou spojeným s vystavením se nebezpečnému chemickému odpadu v průběhu natáčení. Ve finální verzi



Hluboko uvnitř Zóny

snímku se objevuje i scéna z prvního natáčení s jedovatou rudou mlhou překrývající hladinu řeky. Jakkoliv měla ve filmu evokovat tajemno, ve skutečnosti šlo o odpad z celulózky kousek proti proudu. Sovětský svaz, bez větších ohledů na zdraví a bezpečnost lidí i životní prostředí, znovu zasáhl....

Navzdory hrůzné sovětské mašinérii ovšem světová kinematografie má *Stalkera*. Tento snímek se jistě netrefí do vkusu každému, ale jeho milovníci k němu v záplavě hollywoodské směsky superhrdinů a stále angažovanějších žvástů vzhlížejí s úctou vyhrazenou pro filmařské velikány, kterých si vysoce považoval i sám Tarkovskij: Ingmar Bergman, Orson Welles a jeho favorit Robert Bresson. Jak to ale bylo s jeho předlohou, novelou *Piknik u cesty*? Jak už jistě tušíte, ani její zrod se neobešel bez bolestí.

Premisu knihy už známe z filmu. Zemi krátce navštívili příslušníci mimozemské civilizace, kus krajiny však po této epizodce zůstal už navždy proměněn a úřady jej označily jako „Pásmo“ vyloučení. Tato strážovaná, zakázaná oblast je poseta mnoha druhy záhadných předmětů, které jako by popírají pozemské fyzikální zákony a jsou pro svou jedinečnost vysoce ceněny. Vláda je chce zkoumat s altruistickými i méně vznešenými pohnutkami. Soukromé sběratele zase pohání zvědavost i chamtivost. Někteří volají po zničení těchto bezbožných artefaktů. Jediní, kdo dokáže, vstoupit do Pásma, přežít její nepředvídatelné nástrahy, najít a zajistit tyto mocné předměty a ještě vrátit se zpět, jsou stalkeré.

Ti na pomezí zdravého rozumu a šílenství, obklopení temným mýtem respektují, hrozí se i touží se vrátit do Pásma. Větší část knihy sledujeme stalkera Rodericka Shoeharda na jeho cestě k legendárnímu a smrtícímu pokladu, nejcennějším mimozemským artefaktu, pověstmi opředené Zlaté kouli, která svému nálezci prý vyplní jeho nejtajnější přání – ať už o to stojí nebo ne...

Autoři na stránkách knihy dumají nad bezmocí vědy tvář tvář skutečnému tajemství, což jistě nebylo vědou se zaklínající sovětské hierarchii nijak po chuti, a jejímu strachu, když záhadu nedokáže vysvětlit. Vysvětlovat je přece podstatou vědy. Působení Pásma ovšem neohraničují drátem a vojáky obehnané hranice. Děti stalkerů trpí různými vrozenými abnormalitami. Lidem, kteří vstupují do Pásma, se dějí zvláštní a děsivé věci – stejně jako místům, kam se odstěhují i jejich nevinným sousedům. A seznam tajemných a nevysvětlitelných předmětů se prodlužuje s každým kořistí obtíženým navrativším se stalkerem.

V tom se skrývá i krása knihy. Vypráví o hledání smyslu, ovšem bez sebemenší nápovědi. Všechno ohledně Návštěvy zůstává zahaleno tajemstvím, krom jiného i málem erotická touha stalkerů vrátit se do Pásma. Vezměme si třeba jeden z mimozemských artefaktů, vysoce ceněnou „skořepinu“ (ve filmu se neobjevuje). Tu tvoří dvojice jakoby měděných disků

vzdálených od sebe asi třicet centimetrů, jako dva vršky válce. Mezi nimi ale není vůbec nic: dá se mezi ně vložit ruka, jejich vzájemnou polohu ovšem nelze změnit s vynaložením jakékoliv síly. Dráždivě kusé popisky poházeného mimozemského harampádí patří k tomu nejpoutavějšímu v knize.

Přivést na svět mistrovské dílo v kterémkoliv uměleckém odvětví si ale v Sovětském svazu žádalo kromě kreativity také další talenty. K *Pikniku u cesty* je coby doslov připojen deníček Borise Strugackého, v němž popisuje příběhu vzniku knihy. Tento výjimečný dokument podkřívá oponu fungování labyrintu sovětské cenzury a soudobý čtenář by měl zpozornět.

Nechybí ale ani nádechy humoru, typický pro mnohé umělce tvořící v podmínkách represivního režimu, počínaje třeba skutečností, že samotný výraz „stalker“ přinesl Arkadij Strugackij do ruštiny prostou etymologickou derivací ze své nejoblíbenější knihy *Stopka a spol.* (v orig. *Stalky & Co.*), krátkého Kiplingova románu o umělecky založených studentech internátní školy v předvečer Velké války.

Je to ale boj s orgány sovětské cenzury, který ukazuje dnešnímu Západu možná ne až tolik vzdálenou tvář sovětského umění:

Uschoval jsem si nanejvýš pozoruhodný dokument: poznámky jazykových redaktorů k románu *Piknik u cesty*. Ty zabírají 18 (!) stránek a jsou rozděleny do jednotlivých oddílů – „Poznámky k nemorálnímu chování postav“, „Poznámky k fyzickému násilí“ a „Poznámky ohledně vulgarismů a slangového jazyka“.

Poněkud žertovnou součástí reality mašinérie sovětské cenzury byla ostatně také oficiální označení, kterým by velice prospěla červená propiska editora. Strugačtí se tak museli vypořádat mj. s Ústředním výborem všesvazové ligy mladých leninistických komunistů nebo Odborem pro kultury ÚV Komunistické strany Sovětského svazu. Arkadij Strugackij je nazval „sovětskou ideologickou faunou a vládci nad osudem“.

Piknik u cesty si klestil cestu skrz hyperredaktorský „nenávistný komentář“ této ideologické fauny celých osm let, přestože sám Strugackij se tomu podívoval, jelikož román „nepochybně neobsahoval žádnou kritiku vládnoucích poměrů, ba právě naopak, v ničem se nevymykal vládnoucí antiburžoazní ideologii“. Jak ovšem poznamenal znamenitý (a neochvějně antikomunistický) esejista naší vlastní doby Theodore Dalrymple: **„Po letech studia komunistických společností se kloním k závěru, že smyslem komunistické propagandy nebylo přesvědčovat, přemlouvat ani informovat, jako spíš pokořovat...“**

Smyslem tak není – nebo přinejmenším nikoliv výhradním – chrlit státem schválenou literaturu, ale také se ujistit, aby autor v žádném případě nezapomněl, kdo tady rozhoduje a kdo poslouchá.

Výbory hnidopišských kritických čtenářů vynikajícího díla přišly s 93 výtkami proti nemorálnímu chování (většina se týkala pití), 36 na adresu násilí a závratnými 251 případy slangových či vulgárních výrazů. To prosím z dílny protektorátu jednoho z nejopilejších, nejnásilnějších a jazykově nejexpresivnějších národů v dějinách. Nahrďte si tyto „problematické“ (abychom si vypůjčili výraz rozšířený mezi současnou cenzurující levicí) pasáže rasovými kategoriemi a represivní ozubená kola sovětských kulturních orgánů se začnou blyžit současností málem děsivou.

Strugackého úvahy zní i po desetiletích od svého vzniku nanejvýš aktuálně, když píše o *cordon sanitaire* literární kultury, který dovolí vstoupit jen těm ideologicky „nejčistším“ textům:

Kdysi se velmi správně říkalo, že dobře vychovaný člověk může číst všechno. Jediní, kdo si lámou hlavou nad tím, co je naprosto přirozené, jsou ty nejhorší skety a nejpřednější znalci svinstva. Ve své zcela opovrženímhodné morálce tak zcela ignorují obsah a vyšinitě útočí na jednotlivá slůvka.

A jelikož i dnes máme sice neoficiální, ale režimem posvěcený *index prohibitorum* toho, co se smí a nesmí říkat a psát, musí být výsledkem stejně jako u bratrů Strugackých a nespočtu dalších nevyhnutelné drcení ducha a „nezměrné množství mentální energie promrhané na prkotiny“.

Tolik snad k tomu, jak Sovětský svaz nakládal s knihou, jež se co se vědeckofantastické tvorby týče měla stát jedním z jeho nejžádanějších vývozních artiklů. I v prostředí Západu 21. století podléhá romanopisectví stále bedlivějšímu dohledu, pozornost cenzorů se ovšem upíná především k tématům spjatým s rasou – jež pro internacionální sovětský režim tak palčivá nebyla – a špinavou prací za stát ochotně vykonává soukromý sektor. Proto dnes nakladatelství na obou březích zaměstnávají „čtenáře pro senzitivitu“, tj. aparátčíky pročešávající rukopisy, zda splňují nepsané rasové kvóty a vykreslují etnické menšiny v dostatečně pozitivním světle. Umění tak může vyobrazovat jen obsah, který prošel ideologickým schvalovacím procesem a veškeré kulturní artefakty, vytvořené v minulosti, podléhají přísnému revizionismu.

V konečném hodnocení se tak vznik *Stalkera* i *Pikniku u cesty* navzdory všem protivenstvím jeví jako svého druhu potvrzení „paradoxu Henryho Limea“, jak ho ztvárnil Orson Welles ve svém filmovém zpracování drogového pašeráka z *Třetího muže* Grahama Greenea. Ten ve slavné scéně na ruském kole vysvětluje protagonistovi (Joseph Cotten), že to nejlepší umění je plodem neklidného kulturního prostředí a naopak: renesance se tak zrodila z turbulentního panování Medicejů, zatímco uměleckým vrcholem švýcarské stability jsou kukačky.

Sovětská cenzura byla neodbytná a jen těžko lze popřít, že dnešní západní vlády a jejich ochotní pomahači ze „zábavního průmyslu“ se krok za krokem přibližují uspořádání podobnému někdejšímu SSSR. Tyto zásahy jsou ovšem mnohem víc projevem moci než nějakou skutečnou starostí o pronásledované menšiny. Plány elit jsou mnohem divočejší fantazií, než nabízí jakýkoliv vědeckofantastický román. A tak svoboda kus po kousku umírá



DÉLSKÝ POTÁPĚČ

pod stále bezostyšnějšími zásahy státu do toho, od čeho by se měl každý režim držet stranou, byť to platí jen zřídka: umění. Umělec by měl ve svém domě nesporným pánem, stále více však připomíná nevolníka. Jak spisovatel pohrdlivě říká stalkerovi: „Ty se tady v Zóně považuješ za boha.“

Esej Marka Gullicka *Killing Zone: Tarkovsky's Stalker, Roadside Picnic, & Soviet Censorship* vyšla na stránkách Counter-Currents 28. září 2021