

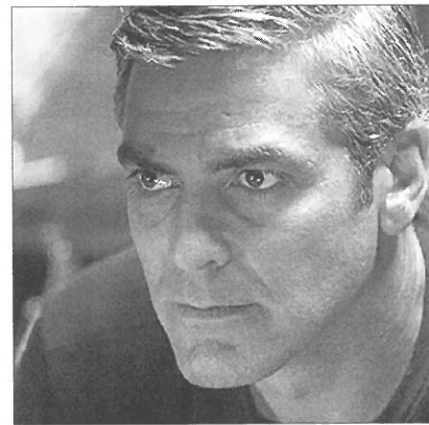
KDYŽ MILENCI ZMIZÍ, CO ZŮSTANE?

Solaris podle Stevena Soderbergha

JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Na otázku, jak moc ho při práci na nové verzi *Solaris* ovlivnil stejnojmenný film Andreje Tarkovského, odvětil Steven Soderbergh: „Všechno je to moje! (Smích.) Ne, jsem jeho velký fanda. Všechny jeho filmy jsem viděl několikrát.“ Producent James Cameron (režíroval mj. *Titanic*) podotkl: „...méně divácký film, než je Tarkovského *Solaris*, snad ani neexistuje. Tedy s výjimkou ostatních Tarkovského filmů (smích).“ (*Cinema*, 2/2003.)

Citelů Andreje Tarkovského se zmocnily chmury: připustí nebesa, aby jeden z nejzářivějších Mistrových opusů byl zastíněn apokryfem, který v Hollywoodu, peleši lotrovské, vyrobili nějací vysmátí Američani? Dříve však, než dáme nový snímek do klatby, měli bychom si uvědomit, že: 1. Za debut *Sex, lži a video* získal Soderbergh Zlatou palmu v Cannes (1989) a v Praze natočil snímek *Kafka*; o intelektuálních dispozicích tohoto filmaře nelze pochybovat. 2. Remaky mají právo být hodnoceny jako autonomní výtvořiny, nikoli jen ve srovnání s původním dílem. 3. Ani *Solaris* od Tarkovského nebyl ve své době přijat jednoznačně;



Představitelé hlavní mužské role v pojetí Tarkovského (vlevo) a Soderbergha

rozpoznání jeho geniality si vyžádalo čas a opakovanou diváckou zkušenost.

Navzdory vůli být vstřícný mne ale první setkání se Soderberghovou verzí přivedlo na pokraj mdloby; nečekal jsem, že konfrontace bude tak bolestivá! Strašliví jsou herci. Akční hezoun George Clooney připomíná ostře řezané hochy z komiksů Káji Saudka. Natascha McElhoneová je „super woman“ modelingového typu, která ani na okamžik nepůsobí bezbranně či bezradně, jak bychom při několika sebevražedných pokusech její postavy

očekávali. Jeremy Davies hraje neurotického Snowa tak okázale, že si div neklekne, aby poprosil Akademii o Oscara. A ten střih! Scénu, kdy oceán monitoruje hrdinovy vzpomínky, řeší Soderbergh (jenž se tu ujal nejen funkce scenáristy, režiséra, ale i kameramana a střiháče) tím nejprimitivnějším způsobem: mechanickým střídáním záběrů spícího Chrise¹ se záběry jeho snů.

Přece jen se neobejdeme bez vzpomínky na ruskou verzi. Z herců účinkujících v *Solaris* si Tarkovskij nejvýše cenil Natálie Bondarčukové. Právem: žádný záběr ze Soderberghova filmu se nevyrovná scéně, kdy se Hari poprvé zjevuje v Kelvinově pokoji. Její tvář vidíme ve velkém detailu a světlo jednoho ze sluncí jí dobronzovala prosvěcuje vlasy. Hari v podání Natálie Bondarčukové (bylo jí tehdy 21 let) vyzařovala fluidum, které její americké jmenovkyni zcela chybí: byla krásná i bezbranná, tajemná i nevinná a každá její replika v sobě měla – jak to říci? – duchovní kulturu někoho, kdo ví, že existoval Dostojevskij. Naproti tomu



Představitelky hlavní ženské role v pojetí Tarkovského (vlevo) a Soderbergha

McElhoneová se nejprve zjeví v hrdinových vzpomínkách, a když se objeví na orbitální stanici, jsme z ní už dost unaveni. Nejlepší by zkrátka bylo vystřelit Soderberghův opus daleko na oběžnou dráhu, jako to udělal Kris s první replikou Hari. Ale to by bylo příliš snadné. Problém by se vrátil, tak jako ona. Takže ještě jednou klapka, Soderberghův *Solaris* podruhé, pokusme se alespoň pochopit, o čem je.

Vrátit se musíme k výchozímu textu, stejnojmennému sci-fi Stanisława Lema z roku 1961. (Mimochodem, Tarkovského film nebyl prvním pokusem o jeho ekranizaci; někdy v letech 1970–1971 odvysílala Čs. televize dvoudílnou sovětskou televizní inscenaci téhož jména.) Psycholog Kris Kelvin je vyslán na stanici obíhající kolem záhadné planety Solaris. Planetu pokrývá plazmatický oceán, o němž se někteří vědci domnívají, že je gigantickým mozkem; mj. má schopnost vytvářet „mimoidy“, jež jsou nápodobou pozemských krajín. Po ozáření rentgenovými paprsky začal oceán odezírat z mozků kosmonautů jejich špatné svědomí a z vytěšňovaných obsahů vědomí vytváří umělé bytosti, které jsou dvojníky pozemských osob. Krisu Kelvinovi se takto zjeví jeho žena Harey, jež před lety spáchala sebevraždu. Kris nejprve návštěvnici odešle raketou na oběžnou dráhu, kosmická žena se však po další noci v jeho pokoji objeví

znovu; hrdina tak dostane šanci napravit vztah, v němž kdysi na Zemi selhal. Astrofyzik Sartorius nakonec najde způsob, jak hosty definitivně odstranit, a syntetická Harey, která se už předtím pokusila následovat sebevraždou svůj pozemský předobraz, s tímto řešením souhlasí.

Na rozdíl od svých ekranizací obsahuje Lemův román také několik kapitol „vědeckých“ (Solaristé, Monstra, Myslitelé), ve kterých se osvětlují dějiny solaristických výzkumů. Někteří badatelé, píše Lem Kelvinovými slovy (román je vyprávěn v ich-formě), se domnívají, že se oceán „zabývá teoretickými úvahami o podstatě všehomíra“, jiní v něm vidí „kosmického jogína“ ztělesňujícího absolutní vědění, podle dalších se zabývá „ontologickou autometamorfózou“ a vyskytne se i myšlenka o „oceánu – debilovi“. Jistý Munitus prý napsal, že solaristika je „náhražkou náboženství kosmické éry, je to víra v rouše vědy; kontakt, cíl, k němuž směřuje, je stejně mlhavý a nejistý jako obcování svatých anebo příchod Mesiášův“ (S. Lem: *Solaris*, Praha 1972, s. 204); výzkum Solaris pak není nic než liturgie. V závěru se Kelvin táže kybernetika Snauta, zda někdy existovala víra v Boha nedokonalého, „mrzáka, který chce vždycky více, než může, a sám si to hned neuvědomuje“ (c. d., s. 234); oceán by pak mohl být zárodkem „Boha zoufalství“, jehož



Ze Soderberghova filmu *Solaris*

pohyby jsou prozatím jen nemluvněmi reflexy a lidé mu dělají hračky.

Teologickou výzvu, která má v románu spíše hravou podobu, propojil Tarkovskij s otázkami mravní odpovědnosti člověka tváří v tvář vesmíru, v duchu Snautových slov: „Nepotřebujeme jiné světy. Potřebujeme zrcadlo.“ Větší váhu než futurologické vize mají pro Tarkovského obrazy Země; divák je spolu s Kelvinem nejprve dlouze sycen obrazy pozemské vody, rostlin, deště, aby později na stanici zakusil podvědomý stesk; také kosmická Hari se pozvolna polidšťuje (v přítomnosti pozemských obrazů Pietera Bruegela staršího) a Kelvin se v závěru na jednom z ostrůvků oceánu vrací k otci. Podle Vladimíra Suchánka je tento závěr třeba číst jako teologickou metaforu, jako návrat ztraceného syna k „Otcí“: „Tento oceán je připraven přijmout všechny své ztracené syny, protože tento oceán je Bůh-Láska“ (Vladimír Suchánek: *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu*, Olomouc 2002, s. 229). Stanisław Lem měl ovšem Tarkovskému za zlé, že „nenatočil *Solaris*, ale *Zločin a trest*“, a nejvíce ho iritovaly právě pozemské motivy: „Zcela odporné bylo, že Tarkovskij uvedl do filmu Kelvinovy rodiče a dokonce jakousi jeho tetu. Ale především matku – protože matka je *mat'* a *mat'* je *Rossija, Rodina, Zelmja*. To už mě pořádně rozhněvalo.“ (Stanisław Beres: *Rozmowy se Stanisławem Lemem*, Kraków 1987, s. 134).

Stejně jako ve všech svých filmech pracuje Tarkovskij v *Solaris* s kulturními citáty: připomeňme již zmíněné Bruegelovy obrazy či ilustrovaného Dona Quijota, když tato kniha za stavu beztíže rozevěřena pluje vzduchem. Klíčovým citátem Soderberghova remaku je naproti tomu báseň velšského bouřliváka Dylana Thomase *A panství smrti pomine*, která hraje důležitou roli ve sblížení Kelvina a Rhey: „A panství smrti pomine. / Nazí mrtví v jedno splynou...“, „...milenci budou ztraceni, však láska ne. / A panství smrti pomine.“ Lépe snad než tento překlad z pera básníka Pavla Šruta (Dylan Thomas: *Svlékání tmy*, Praha 1988, s. 61) vystihuje smysl citátu prozaičtější

varianta, kterou zvolil autor českých titulů František Fuka: „...i když milenci zmizí, láska zůstane / a smrt nebude mít žádnou moc.“ Takový zážitek má asi každý, kdo někoho miloval: přesvědčení, že vteřiny strávené s milovaným jsou věčné, že sebehorší budoucnost nemůže zrušit to, co jednou bylo svěřeno lásce a v lásce vykonáno. Nejde tu o nic menšího než o pocit, jenž tvoří jeden ze zdrojů náboženské zkušenosti: vše, co vykonáme, spácháme či zažijeme, nezmizí, ale zůstává uloženo v čase a kdesi se nám to sčítá. Myšlenku lze vyjádřit i ryze fyzikálně, „scifisticky“, jak k tomu inspiruje například romaneto Jakuba Arbesa *Newtonův mozek* o přístroji, jenž letí vesmírem rychleji než světelný paprsek, takže cestující v něm mohou ve zpětném chodu sledovat dějiny lidstva. Oceán v Soderberghově *Solaris* splňuje dávnou touhu člověka napravit hříchy, vrátit čas. Film končí spasením: Chris Kelvin je opět na Zemi, ve své pozemské kuchyňce otvírá ledničku, krájí okurku, řízne se do prstu – ale jeho rána se bleskurychle zacelí. Pochopíme spolu s ním, že už je „jinde“. Oceán ho proměnil. V tu chvíli se vrací Rheya a říká: „Jste spolu. Všechno je nám odpuštěno. Všechno.“ V minimalistickém hudebním pozadí zaslechneme v té chvíli zvuk zvonů.

Steven Soderbergh v citovaném rozhovoru říká, že planeta Solaris „může být v podstatě metaforou na cokoli, čím si nemůžeme být jisti. Může to být metafora třeba na Boha, na smrt nebo na lásku. Chtěl jsem především, aby byla zrcadlem duše.“ Pro potěchu exegetů rozhodil ve svém filmu mnoho dalších, někdy až žertovných stop: v jedné z retrospektiv vedou například Chris, Rheya a Gibarian debatu o Bohu. Zatímco muži považují „vousatého dědečka“ za lidský výmysl a existenci lidstva za pouhou statistickou pravděpodobnost, Rheya mluví „o inteligenci“; také se mj. dozvíme, že papežem je žena. Chris je pro cestu na Solaris angažován dvojicí mužů, kteří mohou připomínat ty dva, kteří na počátku Kafkova románu *Proces* přišli zatknout Josefa K. Pro levicového kritika je tu zmínka o tom, že státní NASA před



Ze Soderberghova filmu *Solaris*

nedávnem prodala projekt výzkumu Solaris soukromé firmě – možná proto se na stanici začaly dít divné věci? Gibarianův chlapec, přesněji jeho dvojník, jenž podává Kelvinovi ruku v závěrečné sekvenci mnoha proměn, je poklonou Stanleymu Kubrickovi a jeho filmu *2001: vesmírná odysea*. Děšť, který je v Tarkovského filmech tak důležitý a mnohovýznamový, hraje roli i u Soderbergha; není to však děšť očištný jako u ruského mistra, ale spíše děšť kyselý, industriální děšť z filmu Ridleyho Scotta *Blade Runner*. Scottovu světu je blízký také Soderberghův originální nápad vnést do příběhu detektivní motiv a odhalit Snowa jako replikanta, který svůj pozemský předobraz zabil. Nedobře zato dopadla snaha rekonstruovat osudovou hádku, po níž si Rheya vzala život: podle Soderbergha šla žena na potrat a Chris se na ni rozzlobil, protože by přítomnost dítěte býval uvítal. Rheya vykřikne: „Nemohu bez tebe žít!“ Chris reaguje: „Tak nežij!“ To je hodně chabé, ať již se na to díváme skrze žánr melodramatu či psychologického filmu, o sci-fi nemluvě. Inspirativní je zato technické řešení, jímž americký režisér převádí příběh a diváka do „spirituálního modu“: nikoli pomalé tempo jako u Tarkovského, jenž chápal filmovou režii jako „sochání z času“, ale extrémní, znervozňující ticho zde hraje roli onoho asketizujícího výrazového prostředku, při němž se divákovo zbystrnění či do jisté míry hypnotizova-

né vědomí dostává do stavu blízkého meditaci, otevřeného duchovním významům.

Vracím se z kina, padá nepřijemný industriální déšť a zdá se mi, že na obrazy a postavy nového *Solaris* budu jen sotva někdy znovu myslet. Žádná empatie. Sblížili se, pohádali se, ublížili si; znovu se potkali a bylo jim odpuštěno. Žádný nekld, nic k dalšímu řešení: teologický happyend v hollywoodském stylu.

Duchovní a umělecký majestát Tarkovského díla zůstal neotřesen. Jistou úctu si však zaslouží filmařské kvality Soderberghova experimentu: ve sféře obrazové, zvukové a stříhové se odvážil vykročit jinak než Tarkovskij a vyzkoušel tak tuto cestu pro potřebu budoucích pokusitelů spirituality ve filmu.

Poznámka:

1. V článku respektuji jména postav podle každého ze srovnávaných děl: hrdinka se u Lema jmenuje Harey, u Tarkovského Hari (v ruštině Chari), u Soderbergha jde o přesmyčku Rheya; hrdina má u Lema a Tarkovského jméno Kris, u Soderbergha Chris. Kybernetik se u Lema a Tarkovského jmenuje Snaut, u Soderbergha Snow; tato proměna ale nastala již v anglických titulcích vyrobených pro Tarkovského *Solaris*.

Jaromír Blažejovský působí na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně.