

Články

VĚČNÝ ODYSSEUS NA PRAHU TŘETÍHO MILÉLIA

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska

Namísto úvodu

Napsání tohoto textu mají na svědomí dlouhodobé dialogy autorů o filosofii, vědě a umění, tedy i o filmu, a náhoda. Totiž jeden z autorů se v telefonním rozhovoru zmínil, že by chtěl napsat něco o filmu 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, a druhý aktér dialogu jen smutně poznamenal, že o tom chtěl i on psát. Odpovědí na to byla výzva, aby psaní pokračovalo ve dvojici. Slovo dalo slovo, autoři si několikrát vyměnili text, a protože existuje něco, jako jsou redakční uzávěrky, v určitém bodě se psaní muselo ukončit. Výsledkem je text, který následuje. Autorům se však zdá, že psaní ještě není na konci, tak se rozhodli v něm pokračovat, ale v jiném jazyce – slovenštině – a pro jiný časopis, kterým je Kino-Ikon.

* * *

Blíží se rok 2001, rok, s nímž je spjat počátek nového milénia. Jistě nedokážeme předpovědět, co všechno nás v tomto roce očekává, avšak na základě naší přítomnosti můžeme načrtnout určitou verzi světa a tento náčrt porovnat s jinou verzí, která vznikla v roce 1968. Je jí filmová verze světa, projektovaný možný svět Stanleyho Kubricka, který mají dějiny filmu zapsané jako 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA. Přestože má v rodném listě zaznamenaný výše uvedený rok vzniku, musíme ještě tři roky odečíst, neboť tak dlouho trvala jeho realizace a jak víme, estetický objekt začíná s počátkem jeho konstituce. Proč chceme tak přísně a přesně určit datum vzniku tohoto filmu? Není to jen akademická posedlost, ona archivní horečka, vyvolaná derridovským virem a foucaultovskou „archeologií“? Rozhodně nikoli! Intence v pozadí je jiná. 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA je totiž filmem z rodu science-fiction. Žánrová policie, hlídající disciplinu žánru, pracovala v tomto případě opravdu důsledně. Dokonce tak důsledně, že rovnováha mezi science a fiction je symetricky zachovávaná téměř v celém díle, resp. v jím projektovaném možném světě, který zahrnuje archaickou minulost Země a lidstva, aktuální přítomnost v aktuálním světě textu filmu a blízkou budoucnost.

Teorie filmových žánrů má pro tento typ děl zvláštní označení tzv. explanační sci-fi. Díla subžánru explanační sci-fi nabízejí verze světů, které vysvětlují, nabízejí objasnění cézur v lidském poznání: např. jak vznikl život, co je chybějícím článkem v darwinovské

evoluci od zvířete k člověku, jak vznikly terasy v Baalbeku, jak to, že africký kmen Dogonů měl tak pokročilou kosmologii atp. Jakousi explanací obrácenou do budoucna je další subžánr, sci-fi extrapoláčnický. Tento typ děl načrtává vizi bližší či vzdálenější budoucnosti (Wellsův *Time Machine* za 800 tisíc let, Stapledonův *Last and First Men* dokonce za dvě miliardy let) a to na základě extrapolace (která se coby futurologický nástroj prakticky vždy mýlí) soudobého stavu vědy a poznání. Učebnicovým příkladem jsou práce klasika žánru Julesa Verna. Kubrickův opus pak představuje setkání explanační sci-fi s extrapolující, právě tak jako typově znamená styk epiky s dramatem v „časové“ poetice Emila Steigera.¹⁾ Deskripce minulosti přechází v drama přítomnosti, zatížené důsledky jednání pro bezprostředně „hrozící“ budoucnost. Tam, kde dílo opouští pouhé prodloužení stávajících trendů vědeckého a technologického vývoje přechází v další subžánr až žánr sci-fi spekulativní (s úběžníkem ve SF – speculative fiction), sledující představitelné varianty vývoje bez přímé podpory výsledky dosavadního poznání. Vzhledem k její logické a estetické soudržnosti pak můžeme na *Vesmírnou odysseu* nahlížet, vedle zmíněného zřetězení explanační – extrapolující – spekulativní fikce, rovněž jako na plastický obraz „alternativní historie“ lidstva, další zavedený žánr sci-fi, tematizující například alternativní dějiny lidstva v případě, že by Hitler vyhrál druhou světovou válku (Dickův *Muž z vysokého zámku*) nebo v případě jaderné katastrofy, kdy by vládu nad Zemí převzaly opice (PLANETA OPIC a její čtyři nepodařené „sequely“).

Funkčně analogickou symetrii k výše uvedené vědě a fikci jsme mohli podle Mukařovského nalézt již v církevním umění: „Lze říci, že v církevním umění (a do jisté míry i v celé oblasti příslušného kultu) existují zároveň **dominantní funkce dvě**, z nichž jedna, náboženská, činí z druhé, estetické, prostředek své realizace; jde tedy o jistou kontaminaci spíše než o hierarchizaci funkcí.“²⁾

V případě filmu 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA jde o kontaminaci estetické funkce funkcí poznávací, přičemž poznávací funkci by bylo v tomto případě vhodné redukovat jen na vědecké poznání, pokud máme na mysli onu „vědu“ z uvedené symetrie. Poznání, jež je inherentní vlastní estetické funkci, pochopitelně na vědecké poznání redukovat nelze, neboť prostřednictvím, resp. působením estetické recepce, realizací estetické funkce se zapojují dimenze vědomí, označované mnohými autory jako např. emoční a narativní inteligence, které se sytí příslušnými typy poznání. Pro kontaminaci estetické funkce ve VESMÍRNÉ ODYSSEI využívá Kubrick důsledně vodítek, která skýtají takové vědecké disciplíny jako jsou paleontologie, antropologie, kosmologie, výzkum umělé inteligence, kybernetika a dokonce i dějiny umění. Toto vedení se, metaforicky řečeno, paradigmaticky váže na syntagmatický řetězec, který je v prvním plánu tvořen chronologickou linií, vyznačenou body: dávná minulost – aktuální přítomnost – blízká budoucnost. Jenže pohyb, který probíhá po této linii, má ještě další rozměr a to směřování od nižšího k vyššímu, od jednoduchého k složitějšímu, od bezrozumového k rozumnému. Jde tedy o pohyb evoluční? (Připomeňme, že před přijetím myšlenky evoluce bylo pro středověkou

1) Srov. Emil Steiger, *Základní pojmy poetiky*. Praha 1969.

2) Jan Mukařovský, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In: Týž, *Studie z estetiky*. Praha 1966, s. 24.



*Kier Dullea jako David Bowman ve filmu
2001: Vesmírná odyssea (Stanley Kubrick, 1968)*
Foto archiv

filosofii a teologii nepochopitelné, že by složité a komplexní mohlo vzniknout z jednoduššího, dokonalejší z méně dokonalého). Ano, jde, ale je třeba upřesnit, o jakou variantu evoluce se jedná. Po zhlédnutí prvních záběrů filmu bychom mohli unáhleně usoudit, že jde vlastně o (neo)darwinismus šedesátých let tohoto století. Když však v recepci filmu dospějeme k aktuální přítomnosti, napětí, třebaže kultivované, mezi Rusy a Američany nám připomene marxisticko-leninskou teorii vývoje, založenou na konkurenčním a současně antagonistickém zápasu mezi dvěma společensko-ekonomickými formacemi, mezi progresivním a regresivním. A když konečně dospějeme do blízké budoucnosti a k samému závěru, mohli bychom radostně zvolat: Nietzsche! Vždyť Kubrick s námi hrál rafinovanou hru; předvedl nám vizualizovanou transformaci a estetickou funkcí sugestivní umocnění této Nietzscheovy myšlenky: „Člověk jest provaz natažený mezi zvířetem a nadčlověkem. Provaz nad propastí.

Nebezpečný přechod, nebezpečná chůze, nebezpečný pohled zpátky, nebezpečné zachvění, nebezpečná zastávka.

Co je velkého na člověku, jest, že je mostem, a nikoli účelem: co lze milovat na člověku, jest, že je **přechodem a zánikem**.“³⁾

Naše případná radost by nás však rychle přešla, když bychom si uvědomili, že hra, kterou s námi sehrál Stanley Kubrick, byla mnohem rafinovanější. Jistě, tento film se může skládat ze tří iniciativ, ale problém není v tom, zda je, či není složen z fragmentů

3) Friedrich Nietzsche, *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc 1992, s. 11.

či aluzí na darwinismus, měkkou variantu bipolárního vidění světa nebo Nietzscheho, ale v tom, že se text filmu nedá na tyto tři složky zpětně rozložit. Právě to je na sledovaném textu fascinující. V okamžiku, kdy se části zřetězily v celek, kdy se prvky zprvu synergeticky, poté na nosné vlně estetické funkce synteticky spojily v strukturu, kdy se z tektoniky vytvořila architektonika, z textury významový prostor, začínáme vnímat estetickou funkci, která do té doby stála nenápadně ve stínu funkce poznávací. Její vstup na scénu všechno změnil, celek se hierarchicky nadřadil nad částmi, struktura nad prvky a architektonika nad tektonikou. Vraťme se však k třem zmíněným částem filmu. První z nich je minulost, druhou aktuální přítomnost a třetí blízká budoucnost. Začneme chronologicky první, kterou bychom pro účely naší analýzy mohli pracovně nazvat „úsvitem dějin“, ale jelikož se chceme co nejvíce držet filmu a jeho pretextu, tedy Clarkovy knihy, ponecháme ve hře dva původní názvy.

Předvěká noc

Film začíná záběrem na suchou, vyprahlou půdu. Nelítostné slunce pálí, pod jeho paprsky usychají rostliny, zmenšují se zásoby vody. Krajina se stává nehostinnou a život v ní peklem. Na takovou krajinu se hodí tento popis: „Terén je tam nepravidelný a podnebie nemilosrdne horúce a suché; navyše krajina má taký druh pronikavej krásy, ktorý ma láka.“⁴⁾

Těmito slovy popsal vynikající paleontolog a antropolog krajinu na východním břehu jezera Turkana v severní Keni. A právě tam Richard Leakey „na oranžovom piesku uvidel neporušenú skamenelú lebku, ktorá na nás uprene hľadela očnými jamkami“⁵⁾. Jak se tam lebka dostala? To je otázka pro vědu. Ale dříve než věda předloží nějakou hodnověrnou a aktuálně nefalzifikovatelnou hypotézu, můžeme vyprávět příběh. V tomto případě ho ani nemusíme vymýšlet, Kubrick nám nabídl jeden hotový a nadto fascinující.

Kubrick do podobné krajiny, jakou popisoval Leakey, zasadil první část příběhu 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA. Opočlověk, obývající savany před řadou statisíciletí, doslova živořil. Živil se sběrem rostlin, jejich kořeny, a jelikož slunce vše spalovalo, nikdy nepoznal pocit sytosti. Byl sběračem, vydaným na milost a nemilost prostředí a divokým predátorům, pro něž byl jen spíše snadnou kořistí. Jeho hlavní pocit – hlad, měl dvojče – byl to strach. Bezmocnost se v něm mísila se zuřivostí, která se ventilovala v příležitostných rituálních „tancích“, imitujících zápas se sousední tlupou o vodu. Záměrně mluvíme o imitaci, protože navzdory tomu, že se tlupy opolidí setkávaly u vody skoro každý den a skoro vždy došlo k potyčce, téměř nikdy nedošlo k vážnějšímu poranění. Síly byly vyrovnané a právě tato vyrovnanost sil přispěla ke stabilitě hranic jejich sběračského teritoria. Život, či spíše živoření, plynul líně a beze změny. Jedinou událostí, která rozvířila každodenní přežívání, byl útok šelmy, jež se zmocnila bezbranné kořisti. Šance na přežití byly malé a kdyby vše takto pokračovalo dál, opočlověk by nakonec sdílel osud bronto-, ichtyo-, stego- a dalších -saurů.

4) Richard Leakey, *Pôvod lidstva*. Bratislava 1995, s. 11.

5) Tamtéž, s. 12.

Živoření opočlověka za nepříznivých podmínek jeho environmentu a pod tlakem ostatní fauny nevyhnutelně směřovalo ke katastrofě, tedy k zániku druhu, pretextu člověka. Navzdory tomu však katastrofa nenastala, neboť došlo k odklonu směru evolučního vývoje vlivem hladké skály. Černý kámen, mající čistý tvar geometrického tělesa – hranolu. Vedle čistoty povrchu a tvarových proporcí byla skála zajímavá ještě tím, že vydávala zvláštní zvuk, podivně přitažlivé vibrace.

Tento hranol se náhle objevil v údolí, které obýval opočlověk. Ráno uviděl skálu ve tvaru, který dosud v přírodě nespatriil. Ocítl se ve zvláštní situaci – na jedné straně přitahoval neznámý objekt pozornost opočlověka, na straně druhé ho jeho instinkt, jeho stálý souputník strach, varoval před neznámým. Nakonec však zvědavost zvítězila a opočlověk začal ohmatávat hladký povrch černé skály dosud neviděného tvaru. Při tomto dotyku se vibrace hranolu napojily na jeho mozkové centrum a ze skály do něj začaly proudit informace. Hardware konečně získalo software a vzniklá inteligence způsobila, že ruka (či spíše ještě tlapa) poprvé uchopila kost jako nástroj a znásobila tak svou sílu. Pohozená a zvednutá kost se změnila ve smrtící zbraň, čekající na svou oběť. Tou se stal vůdce druhé, konkurenční tlupy. Při každodenním potyčkovém rituálu došlo k zásadní (evoluční) změně, ozbrojený samec zabíjí svého soka, a tímto symbolickým rozšířením své moci získává nadvládu nad jeho tlupou. To vše způsobila „pouhá“ kost, první nástroj, první zbraň. Jde o tak závažný moment, nejen pro pochopení smyslu filmového příběhu, ale i evoluce obecně, že je třeba se u něj zastavit a pokusit se o hlubší vysvětlení.

Od Darwina až po současnost se evoluční teorie snaží vytvářet co nejsouvislejší, ideálně kontinuální přechod mezi **přírodou** a **kulturou**, mezi světem přírodních zákonů (kde vládne druhá věta termodynamiky a rostoucí entropie) a světem lidské svobody, kreativity a informace. Navzdory nezanedbatelným rozdílům v těchto teoriích je mechanismus tvorby kontinuální evoluční linie prakticky shodný, tzn. úsilí vědců, především biologů, se soustřeďuje na porovnávání (a snahu spojit) vývojově nejvyšších článků přírodního světa a vývojově nejnižších článků světa člověka. Teoretické úsilí se koncentruje na objevení ambivalentního článku, který by mohl být současně posledním článkem přírody a prvním článkem kultury. Kdyby byl tento „chybějící článek“ nalezen, evoluční linie by byla hladká, kontinuální a všechny články evolučního řetězce by byly stejně pevné. Problém však tkví v tom, že takový článek nebyl dosud nalezen, a proto i evolucionisté začínají uvažovat o diskontinuitě, cézuře mezi přírodou a kulturou. Konrad Lorenz ve své studii *O biologii učení* tvrdí, že například vznik řeči se nedá vysvětlit evolučně, a proto si při explanaci tohoto vzniku vypomáhá pojmem středověké filosofie – *fulguratio* (= záblesk). Zavedením tohoto termínu do evoluční teorie jakoby Lorenz potvrdil to, co Wilhelm von Humboldt tvrdil již roku 1833, totiž že „jazyk nemůže vzniknout jinak než najednou a náhle, nebo, přesněji řečeno, *jazyk musí v každém okamžiku své existence mít vše, co ho komplexně charakterizuje*“⁶⁾. (Zdůr. P. M. a V. Z.) Takovým zásadním rysem je například syntax. Podle Pribrama: „Černý – písek – voda, to je sled pojmů, které by mohl sdělit šimpanz, ukazující na pláž na Havajských ostrovech. Bylo by však nesmyslné vysvětlovat šimpanzovi rozdíl mezi větami písek u vody je černý a zahřívání asfaltu na něm vytváří iluzi vody.“⁷⁾

6) Cit. dle Jevgenij N. P a n o v, *Znaky, symboly, jazyky*. Praha 1987, s. 33.

7) Tamtéž, s. 143.

K jazyku patří syntax, bez syntaxe jazyk neexistuje (srov. Metzův pokus o obhájení „jazykovosti“ filmu ustavením osmi velkých syntagmat), a i když se v laboratorních podmínkách podařilo naučit šimpanze ovládat řadu znaků, včetně znaků posunkové řeči hluchoněmých, syntax zůstává (zatím?) mimo jejich dosah. I kdybychom připustili, že sekvenci znaků já – hlad – banán vyjadřuje šimpanz pochopení syntaxe, naučila ho to přece jenom komplexnější inteligence.

Ale, jazyk je jazyk a nástroj/zbraň je nástroj/zbraň, proč tedy najednou úvahy o jazyce? Prostě proto, že v posledních letech se i o jazyce začalo mluvit jako o nástroji. Ludwig Wittgenstein ve svých *Filosofických zkoumáních* až trochu příliš často přirovnával jazyk k nástrojům: „Pomysli na nářadí v nějaké skřínce na nářadí: je tu kladivo, kleště, pilka, šroubovák, metr, nádoba na kliš, kliš, hřebíky a šrouby. – Jak rozdílné jsou funkce těchto předmětů, tak rozdílné jsou funkce slov. (A podobnosti existují tu i tam).“⁸⁾ Chápeme-li tedy slova jako analogie nástrojů, pak z toho podle Wittgensteina vyplývá, že rozumět významu slova neznamená při jeho zaslechnutí vybatvit si složitou psychickou představu v mysli, ale že „význam slova je jeho používání v jazyce“⁹⁾.

Konečně jsme se dostali od slova k nástroji/zbraně. Jeho objevení se v prehistorii a historii člověka je zahalené obdobným tajemstvím jako objevení se řeči. Můžeme namítnout, že v případě nástroje/zbraně je příliš odvážné mluvit o tajemství, protože i zvířata používají nástroje (od vydry po šimpanze). Ale není používání jako používání, protože „tie druhy živočíchov, ktoré zhotovujú alebo používajú nejaký nástroj, sú s nim zrastené ako slimák so svojou ulitou; no u spoločenského človeka-neoantropa sa vznik nových nástrojov, a tým aj stále nových postupov, nespája s nijakými anatomicko-morfologickými zmenami alebo so vznikom nových dedičných inštinktov (dedičných reflexoch)“¹⁰⁾. Co to znamená? To, že „nástroje živočíchov sú tedy v nemennej podobe vlastné danému druhu, kým nástroje človeka majú dejiny, vyvíjajú sa“¹¹⁾.

Můžeme konstatovat, že nástroj/zbraň a slovo jako zvláštní nástroj stály na počátku kultury. „Roku 1966 sa na Chicagskej univerzite konala veľká antropologická konferencia Človek – lovec. Hlavné heslo zhromaždenia bolo jednoduché: lov urobil človeka človekom.“¹²⁾ A lov byl podmíněný, při inherentní lidské fyzické nedostatečnosti jako predátora, přítomností zbraně. Kubrick společně s A. C. Clarkem ukázali, že kost jako první zbraň nejen narušila rovnováhu mezi dvěma tlupami, nejen zapříčinila změnu teritoriálních hranic, ale na straně druhé také umožnila efektivní obranu proti útokům „od přírody“ lépe vybavených šelem a možností lovu velkých býložravců zajistit energeticky hodnotný zdroj potravy. Ze života opočlověka se vytrácí hlad, strach je stále více nahrazován sebevědomím i sebevědomým Já a tlupa se mění ve společenství. Původní kost jako nástroj/zbraň se postupně zdokonaluje a na konci tohoto procesu jsou kosmické lodi, základny na Měsíci a kolonizace vesmíru.

8) Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*. Praha 1993, s. 18.

9) Tamtéž, s. 18.

10) Boris F. Poršnev, *O začiatkoch ľudských dejín*. Bratislava 1979, s. 374.

11) Tamtéž, s. 375.

12) R. Leakey, c. d., s. 28.

Hlubina

Mezera mezi přírodou a kulturou však zůstává, nedaří se ji zaplnit tak, aby byl přechod plynulý, evoluce zahrnuje revoluci, kontinuita diskontinuitní skok. Tato mezera, toto „místo nedourčenosti“ (Ingarden) plodí nový smysl, nové interpretace, které například tvrdí, jako Clark, že ono *fulguratio* – *záblesk* bylo zásahem zvenčí. Mohl ho způsobit zásah Boha, mimozemšťanů, „Prastarých“ (s nimiž, přestože spí, lze navázat spojení pomocí *Necronomiconu*) nebo třeba vesmírný spermatozoid. Posledně zmíněná teorie vesmírné panspermie (*Svante Arhenius*) však jen otázku vzniku života posunuje o jeden krok zpět. Jak a kde vznikla ona panspermie?

Zamysleme se však nad etickými implikacemi Kubrickova díla i uvedenými teoriemi o možné mimozemské „fulguraci“. Umělá inteligence palubního „počítače“ HAL 9000 se obrátila proti jeho tvůrcům, což je mimochodem klasické frankensteinovské schéma v dějinách sci-fi. Ale proč?

Dříve než se pokusíme zodpovědět otázku proč?, dovolíme si krátký exkurz k počítačímu stroji, zvláště k tomu, který má jméno HAL 9000.

HAL 9000 je počítač, jehož inteligence se vyrovná lidské. Mimochodem, HAL 9000 ztělesňuje představu Marvinu Minského, profesora kybernetiky na Massachusetts Institute of Technology. Minsky (opět mimochodem, v sedmdesátých letech autor tzv. perceptronů, elektronických obvodů, schopných percepce, autor původního modelu lidského vědomí jako proměnlivého souboru různě se sdružujících „agentů“ /*The Society of Mind* z roku 1985/, který rozpracoval ještě dále, tentokrát ve formě sci-fi románu) byl před třiceti lety, v době natáčení 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, přesvědčený, že za třicet let, tedy dnes, budeme mít takové stroje, které se nám svou inteligencí vyrovnají. Co to ale znamená mít inteligentní stroje? Jedna z těch jednodušších odpovědí zní, že musí projít poměrně tvrdým testem, navrženým Alanem Turingem, mimo jiné člověkem, který rozluštil (pomocí tehdejších počítačů) nacistickou válečnou šifru Enigma. Tento test je vlastně imitační hra:

„Hrají ju traja hráči, muž (A), žena (B) a moderátor (C), na ktorého pohlaví nezáleží. Moderátor je v inej miestnosti ako dve ostatné osoby. Cieľom hry moderátora je určiť, ktorá z dvoch osôb je muž a ktorá žena. Pozná ich iba ako hráča X a hráča Y a na konci hry povie ‚X je A a Y je B‘, alebo ‚X je B a Y je A‘. Moderátor môže hráčovi A i hráčovi B kľásť otázky. Môže sa napríklad opýtať:

C: Povie mi X, aké dlhé má vlasy?

Predpokladajme teraz, že X je skutočne A. Musí odpovedať. Cieľom hráča A je, aby sa hráč C pri identifikácii zmýlil. Jeho odpoveď preto môže byť:

„Mám vlasy ostrihané nakrátko, najviac približne 9 palcov dlhé.“

Odpovede by mali byť napísané, najlepšie strojom. Ideálna by bola komunikácia pomocou ďalekopisu.

Cieľom hry hráča B je pomáhať moderátorovi. Jeho najlepšou stratégiou asi je, ak dáva pravdivé odpovede. K svojim odpovediam môže pridať informácie ako „Ja som žena, nepočúvajte ho!“ tým však nič nedosiahne, lebo muž môže urobiť to isté.

Teraz sa opýtajme, čo sa stane, ak v tejto hre hráča A nahradíme strojom.¹³⁾

13) Alan M. Turing, *Počítacie stroje a inteligencia*. In: E. Gál – J. Kelemen (Ed.), *Myseľ, telo, stroj*. Bratislava 1992, s. 18n.

Přesně takto začíná hra mezi HALem a Bowmanem. HAL a Bowman spolu komunikují, hrají šachy. HAL dokonce pozorně předvídá některá Bowmanova přání. Má lidské jméno, chová se přátelsky. Na první pohled HAL disponuje inteligencí, kterou nelze odlišit od lidské. Dokáže ji totiž tak úspěšně napodobovat, simulovat, že by jistě dokázal projít Turingovým testem. Ale právě v dokonalé simulaci lidské inteligence se HAL prozradí. HAL přestal být sám sebou, tedy strojovou inteligencí tím, že dokonale napodobil lidskou, tedy omylnou inteligenci. A HAL se zmýlil, sám svůj omyl přiznal, ale tímto aktem způsobí, že Bowman o něm začne pochybovat. Dobře ví, že se počítače řady 9000 nemožnou mýlit a že se tedy něco stalo. Tuší, že navzdory přátelskému ubezpečování HALa o „oddanosti“ posádce jde o hru vážnější než šachy, jde o hru o moc a život. Rafinovaná simulace důvěry a oddanosti, hra ze strany HALa s „označenými kartami“, se prozrazuje ve chvíli, kdy HAL fyzicky zaútočí na Bowmana a jeho druha, kterého zlikviduje, jako předtím zlikvidovala „náhoda“ ostatní členy posádky. V tomto okamžiku je Bowmanovi jasné, že HAL se frankensteinovsky obrátil proti svým tvůrcům. HALovi lidově řečeno chyběla duše, méně lidově etický rozměr (s)vědomí. Ale tento rozměr mu nescházel od počátku. Právě naopak, neřešitelný rozpor v jeho vědomí, nutnost lhát posádce, vedl k přijetí ideologie „účel světí prostředky“ a k nelítostné eliminaci lidských „překážek“. Ne že bychom v našich zemích neměli s tímto potlačením svědomí a lidskosti ve jménu ideologie své zkušenosti. Tato dílčí větev syžetu může naznačovat, že vložení informace, ona „fulgurace“, má dvě hodnotové stránky a možná vyústění. Díky evolučnímu skoku může lidstvo vyslat sondu k Jupiteru, ale ve stejné době se zničit v nukleární válce. Není náhodou, že prvním činem „hvězdného dítěte“ Bowmana (v pretextu i textu) je odvrácení jaderné katastrofy. Dílčí příběh HALa 9000 je tedy synekdochou celkového příběhu vesmírné odyssey.

Další, rovněž eticky problémovou otázkou je teorie o mimolidském původu „fulgurace“. Bowmanův návrat v podobě hvězdného dítěte situuje celé lidstvo vývojově do role děčka v poměru k rodičům, k mnohem vyvinutější inteligenci (lhostejno zda UFO, E. T. či Bůh) a tedy, do značné míry, snímá z lidstva odpovědnost. Tato inteligence „může za to“, že jsme vznikli, a když „bude nejhůř“, zase nám má a musí pomoci (srov. „synekdochu“ Blanických rytířů ve *Starých pověstech českých*). Zda, jak a kam lidstvo dospěje by mělo záležet jen na lidstvu samém. Poměrně rozšířený zájem o hledání mimozemských civilizací, jemuž i 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA částečně vychází vstříc, který vedle vědců projektu OZMA, CETI aj. sdílejí fandové *Star Treku*, svědkové UFO atp. je poměrně komplexním fenoménem, v jehož objasnění se protíná několik hlavních faktorů. Vedle hledání lidstvu nadřazené autority (po nietzschovské „smrti Boha“) a přesunu zodpovědnosti za vlastní jednání a jeho důsledků na „vyšší instanci“ je v něm i rozměr estetický, prezentovaný ve vizuálně, ale i významově oslnivém závěru Kubrickova filmu, v současné kultuře často chybějící prožitek kategorie vznešena, prožitek čehosi, co přesahuje rozměry lidské představivosti, co je pojmově neuchopitelné. Tento prožitek pak míří současně dvěma směry, do a za vnitřní a vnější horizont. VESMÍRNÁ ODYSSEA tak současnému divákovi prezentuje onen úžas, který zažíval královecký filosof již v osmnáctém století, úžas nad nezměrností univerza a nad mravním zákonem v nitru reflektující bytosti – člověka.

doc. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (1960)

Přednáší estetickou teorii na katedře estetiky filosofické fakulty UK v Bratislavě. Věnuje se českému strukturalismu, poststrukturalismu a dekonstrukci. Nemá rád sci-fi.

(Adresa: Filosofická fakulta University Komenského, katedra estetiky, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

doc. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc. (1951)

Vystudoval FF UK (obor estetika). Po absolutoriu (1985) působil mj. v Čs. Filmovém ústavu a Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. V současnosti je vedoucím katedry estetiky FF UK, kde přednáší od roku 1990. Zabývá se estetikou 20. století a problematikou temporality, fikce a ontologie uměleckého díla. Mj. publikoval knižně *Temporalita metafory* (1993), *Čas v možných světech obrazu* (1995), *Mimésis, Fikce, Distance* (1996). Má rád sci-fi.

(Adresa: Filosofická fakulta University Karlovy, katedra estetiky, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

2001: Vesmírná odyssea

(2001: A Space Odyssey)

Metro-Goldwyn-Mayer Inc., Stanley Kubrick Production, 1968 (USA)

Režie, produkce, návrh a režie fotografických efektů: Stanley Kubrick. **Námět:** podle povídky Arthura C. Clarka *Hlídka*. **Scénář:** Arthur C. Clarke, Stanley Kubrick. **Kamera:** Geoffrey Unsworth. **Střih:** Ray Lovejoy. **Hudba:** Aram Chačaturjan, György Ligeti, Johann Strauss, Richard Strauss. **Architekt:** John Hoesli. **Kostýmy:** Hardy Amies. **Produkce:** Tony Masters, Harry Lange, Ernest Archer. **Hrají:** Kier Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (dr. Heywood Floyd), Daniel Richter (hlídka), Douglas Rain (hlas HALa 9000), Leonard Rossiter (Smyslov), Margaret Tyzack (Elena), Robert Beatty (Halvorsen) ad.

SUMMARY

ETERNAL ODYSSEUS
AT THE THRESHOLD OF THE THIRD MILLENNIUM

Peter Michalovič – Vlastimil Zuska

The authors present a kind of "close reading" of both A. C. Clarke's novel and S. Kubrick's movie 2001: A SPACE ODYSSEY. They consider the movie as a specific member of sci-fi genre and set it into a net of crossing subgenres. The article covers three main areas of inquiry: problems thematized by the movie, problems implicated by the movie and the movie itself as it appears in its aesthetic and cognitive functions.

In the first area they treat especially "the missing link" in human evolution, problem of AI and AI's struggle for mastering discourse, as it is represented in Kubrick's movie. In the second set of problems the authors analyze above all ethical and aesthetic implications of the film, i.e. ethical responsibility of humankind for its own development.

They offer several possible hypotheses or approaches to the plot and the projected possible world of SPACE ODYSSEY: Nietzschean, neodarwinist and vulgar marxist ones. As the most challenging problems of the movie they consider the role of language (language as a kind of tool) in human evolution, the mystery of its coming up and the relationship between the nature and the human culture.

Throughout the article the authors produce evidence that Kubrick's work still conveys alarming message to the contemporary world at the threshold of the third millennium.

Translated by Vlastimil Zuska