

Podoby žánru v československých normalizačních sci-fi filmech

Lukáš Vích

Bakalářská práce
2019/2020



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2019/2020

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE
(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Lukáš Vích**
Osobní číslo: **K17149**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba – Stříhová skladba**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **1. Teoretická část:
Žánr sci-fi v Československé normalizační kinematografii
2. Praktická část:
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 12 minut, stříhová skladba.**

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v kroužkové či pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

a) Stříhová skladba audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut či soubor audiovizuálních děl oficiálně schválený před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

b) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo.

c) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany.

d) Anotace.

e) Technický scénář.

f) Štábová listina.

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A dle specifikací výše.
2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- f. Film ve formátu HD (1080p) či 4K (2160p) v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG-4 part10 (MPEG-4 AVC).
3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: **dle vnitřní normy**
Rozsah příloh: **dle vypracování**
Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

- BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
- ALTMAN, Rick. *Film/genre*. London: BFI Publishing, 1999. ISBN 0851707173.
- KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny: Normalizace*. Praha: Casablanca, 2014. ISBN 978-80787292-26-6.
- PTÁČKOVÁ, Brigita, ed. *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004. Knihovna Illuminace. ISBN 80-7004-116-1.

Vedoucí bakalářské práce: **doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **13. prosince 2019**
Termín odevzdání bakalářské práce: **15. května 2020**

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka



MgA. Irena Kocí
vedoucí ateliéru

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:

Jméno a příjmení studenta:

.....
podpis studenta

ABSTRAKT

Bakalářská práce se zaměřuje na aplikování estetiky žánru science fiction na období československé normalizační filmové tvorby. Na základě komplikovanější hybridizace žánrů dané filmografie definuje práce pojem subkategorické členění, jehož teoretický princip rozděluje normalizační vědeckofantastické snímky do sedmi základních subkategorií a na konkrétních zastupujících snímcích analyzuje podíl naplnění žánru science fiction.

Klíčová slova: Sci-fi, Žánr, Normalizace, Československo, Radomír Kokeš

ABSTRACT

The bachelor thesis focuses on applying the aesthetics of the science fiction genre to the period of Czechoslovak normalization film production. On the basis of more complicated hybridization of genres of the given filmography, the thesis, defines the concept of subcategorical division, whose theoretical principle divides normalizing science fiction movies into seven basic subcategories and analyzes the share of science fiction genre fulfillment in specific representative movies.

Keywords: Sci-fi, Genre, Normalization, Czechoslovakia, Radomír Kokeš

Touto cestou bych opravdu rád vyjádřil své poděkování doc. MgA. Liboru Nemeškalovi, Ph.D. za velice užitečné rady a konstruktivní připomínky při vedení mé bakalářské práce a zároveň Mgr. Markétě Dvořáčkové za doporučení doplňujících studijních materiálů.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	10
I TEORETICKÁ ČÁST	11
1 OBECNÁ PROBLEMATIKA ŽÁNROVÉHO VYMEZENÍ	12
1.1 DEFINOVÁNÍ ŽÁNRU.....	12
1.2 ŽÁNŘ SCI-FI V LITERATUŘE A FILMU	15
1.3 VYMEZENÍ SUBŽÁNŘŮ	18
2 ČESKOSLOVENSKÁ NORMALIZACE JAKO SCI-FI	23
2.1 PRENORMALIZAČNÍ HISTORICKÝ KONTEXT	23
2.2 VZESTUP NEKOMPROMISNÍ NORMALIZACE	24
2.3 PERESTROJKA A PÁD REŽIMU.....	225
3 POZICE SCI-FI V KONTEXTU NORMALIZAČNÍ TVORBY	27
3.1 VÝČET NORMALIZAČNÍ SCI-FI KINEMATOFRAFIE	27
4 METODIKA	29
II PRAKTICKÁ ČÁST	31
5 TEORIE SUBKATEGORICKÉHO ČLENĚNÍ	32
5.1 ANALÝZA SUBKATEGORIÍ.....	33
5.1.1 (a) Primární komedie	33
5.1.2 (b) Sekundární komedie	34
5.1.3 (c) Steampunk	35
5.1.4 (d) Rodinné.....	35
5.1.5 (e) Mysteriózní	36
5.1.6 (f) Horory	341
5.1.7 (g) Brak	37
5.2 SUBKATEGORIE SCI-FI V PRAXI	38
5.2.1 (1) Historické období	39
5.2.2 (2) Technologie	39
5.2.3 (3) Vyprávěcí prostředky	40
5.2.4 (4) Divácká oblíbenost.....	40
5.2.4 Grafické znázornění.....	40
6 VÝBĚR ANALYZOVANÝCH SNÍMKŮ	43
6.1 (A) ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM.....	43
6.2 (B) SRDEČNÝ POZDRAV ZE ZEMĚKOULE.....	47
6.3 (C) TAJEMSTVÍ HRADU V KARPATECH	50
6.4 (D) TŘETÍ ŠARKAN	53
6.5 (E) AKCE BORORO.....	56
6.6 (F) VLČÍ BOUDA	59
6.7 (G) MONSTRUM Z GALAXIE ARKANA	62
7 ZÁVĚR	70
8 SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	73

8.1	LITERATURA.....	74
8.2	CITOVANÉ FILMY	75
8.3	ANALYZOVANÉ FILMY	78
8.4	FILMOGRAFICKÉ DATABÁZE	80
8.5	AUDIOVIZUÁLNÍ ZDROJE	80

ÚVOD

Tematika vědeckofantastických komedií je v kontextu Československé filmové tvorby relativně vděčné téma, snímky typu *Pane, vy jste vdova!* (1970)¹, *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (1977)² a mnohé další tituly jednoznačně patří k nejkvalitnějším normalizačním komediím, přičemž se stále těší všeobecné popularitě až do dnešních dnů. Jakým způsobem však pracují tyto snímky s plnohodnotným naplněním žánrových konvencí science fiction? To je stručné znění nadefinované primární výzkumné teze, která bude podkreslovat celý proces vývoje bádání.

Může vůbec na pozadí specifického časoprostoru tehdejšího nesvobodného normalizačního Československa vzniknout takto „západně“ orientovaný žánr, popřípadě jakým hybridizacím je jeho existence podmíněna? Před exkurzí do specifické formy československého normalizačního sci-fi bude nezbytně nutné nastínit pro výraznou oporu teoretické části práce nadefinované pojmy, které jsou úzce spjaté s pozicí žánru v kinematografii obecně, funkcí a zákonitostmi science fiction v kontextu ostatních žánrů a především se specifickými hybridizačními alternativami tohoto žánru, jež hodlám vyvozovat na základě *Encyklopedie science fiction*³ literatury Ondřeje Neffa a Jaroslava Olši. Různorodou žánrovou filmografii prezentuje výčet celkem třiceti filmů, které bude jednoznačně nutné na základě subžánrových teorií ilustračně rozčlenit do přehlednějších hybridizačních podskupin, jež finálně výrazným způsobem usnadní výběr konkrétních analyzovaných snímků. Analytickou sondu zkoumající zmíněnou tematiku bude možné pochopitelně provést pouze za předpokladu, pokud bude vylíčeno taktéž pozadí politicko-historického kontextu této specifické filmografie. Vymezená doba vzniku snímků je jasně ohraničená historickými milníky novodobé československé historie, konkrétně vpádem vojsk Varšavské smlouvy na naše území v roce 1968 a pádem komunistického režimu doprovázeného Sametovou revolucí v roce 1989.

Nevyzpytatelná doba normalizačního filmu stála vlastně na počátku za jedním z východních vodítek, proč jsem se dané tematice rozhodl v této práci věnovat. S trochou nad-

¹ *Pane, vy jste vdova!* [film]. režie Václav Vorlíček, ČSSR: Československý státní film, 1970.

² *Zítřka vstanu a opařím se čajem* [film]. režie Jindřich Polák, ČSSR: Československý státní film, 1977.

³ NEFF, O. - OLŠA, J. jr. *Encyklopedie literatury science fiction*, 1.vyd. Praha: H&H, 1995. ISBN 80-85787-90-3

sázky by se dalo konstatovat, že rozdíl mezi vzdáleným aletickým mimozemským subsvět⁴, jak definuje pojem fikční reality filmový teoretik Radomír Kokeš, a nesvobodným totalitním zřízením socialistického Československa nemusí být tak nepředstavitelně kontrastní. Právě tento fakt se pokusím rozvést v kapitole pojednávající o politicko-historickém kontextu, který měl nezanedbatelný vliv na proces vývoje tehdejší kinematografické tvorby.

Dále je pro mne velkou motivací fakt, že ačkoli některé sci-fi filmy patří ke stabilním klenotům naší národní kinematografie, v celkovém výčtu oněch třiceti filmů zajisté existují i nedocenené vědeckofantastické tituly, jež v rámci chybějících informačních zdrojů poskytujících stav československé normalizační sci-fi tvorby jako celku, čekají na své znovuobjevení.

⁴ *Aletický subsvět* – alternativní fantastický stav věci, souběžně existující s přirozeným, viz. KOKEŠ, Radomír D. *Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech v českých sci-fi komediích*. Iluminace. Praha, Národní filmový archiv, 2011.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 OBECNÁ PROBLEMATIKA ŽÁNROVÉHO VYMEZENÍ

Jak jsem již avizoval v úvodním textu, základy teoretické části této práce pojednávají o vymezení specifického žánru sci-fi, který je v tomto konkrétním případě aplikovaný na ještě specifičtější období československé kinematografie. Jakým způsobem však můžeme docílit takového poznání, abychom dokázali s největší možnou přesností konstatovat, že například dekadentně béčkový snímek *Talíře nad Velkým Malíkovem* či Vorlíčkovo *"Pane, vy jste vdova!"* spadá do stejné nadřazující žánrové kategorie jako Lucasova kultovní sága *Star wars*? Rozdíl mezi tehdejší západní sci-fi kinematografií a estetikou vědeckofantastických filmů východního bloku je nám dodnes pochopitelně patrný, na druhou stranu můžeme začít polemizovat nad tím, do jaké míry pracuje naše československá kinematografie se sci-fi žánrem ve své ryzí podobě? Je vlastně vůbec možné stanovit striktně vymezené hranice, ze kterých by mohl průměrný divák přehledně identifikovat, o jaký žánr se jedná?

Bordwell s Thompsonovou poměrně trefně nastiňují problematiku definice žánru takovým tvrzením, že přesné a jednoduché definování jakéhokoli žánru není v žádném případě přímočará záležitost. Určitě je možné vycházet z nastínění základních námětů, často se objevujících témat, konkrétním způsobu prezentace či syžetového uspořádání struktury snímku. Musíme brát v potaz komplikaci v podobě nevyzpytatelné obsažnosti žánrů a jejich vzájemné překrývání a prolínání, kdy může existovat zdánlivě jasně vymezená žánrová kategorie, ačkoli se ve skutečnosti může jednat například o jakousi formu nepředvídatelné kombinace několika jiných žánrových odvětví⁵. Abychom tedy efektivně dokázali rozkrýt mechanismy stojící za fungováním science fiction žánru v kinematografii, budeme si muset nejprve objektivně vyjasnit význam samotného slova žánr a jeho stanovenou pozici v kinematografii.

⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6

1.1 Definování žánru

Obecnou pozici a význam žánru v kontextu filmového díla bychom mohli bezesporu považovat za jeden z klíčových faktorů. Žánr bývá mnohými teoretiky i praktiky považován nejenom za základní stavební prvek celého vypravování, ale i za nepostradatelnou složku kategorizace, která má za úkol ilustrační rozčlenění snímků do nadřazených skupin a podskupin takovým způsobem, aby byl divák přibližně schopný konkrétní snímek kategorizovat do určité žánrové skupiny. Pomoc při hledání odpovědí v oblasti problematiky žánru otevírá s nadhledem český analytik Josef Šlerka následujícím způsobem: „*Vezměte skupinu diváků, která nikdy neviděla romantický film. Pust'me této skupině několik romantických filmů a po skončení každého z nich je nějak potrestejme, například elektrošoky. Mezi tím jim však pouštějme samozřejmě i jiné filmy, bez použití elektrošoků. Pak jim promítněme například Hvězdné války a sledujme, zda v průběhu promítání a na jakých místech jejich organismus začne očekávat nebezpečí trestu. Onen vědec by nám pak s úsměvem pravil, že bychom takto mohli přesně lokalizovat místa, která jsou pro romantický film typická, která jsou žánrotvorná.*“⁶. Nehumánní ačkoli úsměvná představa diváckého experimentu, na který autor v závěru racionálně navazuje dovětkem o pochopení žánru, kdy podle jeho slov obvykle nemá divák problém s tím, přiřadit snímek k určitému žánru, mnohem složitější pro něj ovšem zůstává pochopení významu toho, co vlastně činí žánr tím určitým žánrem. Tentýž autor pojmenovává onu žánrovou množinu jako rozpoznatelné podobnostní znaky opírající se o cyklické opakování v jednotlivých filmech a dodává: „*Žánrové zařazení je prostě jen míra rozpoznání a opakování podobností určující příslušnost díla k nějakému konkrétnímu žánru. To je způsobeno tím, že se jedná o definice symptomatické, a nám nezbyvá než zpřesnit naše popisy těchto vzájemných podobností.*“⁷

S komplexnější definicí přichází filmový teoretik Martin Ciel, který vykládá žánr jako ustálenou podobu formy souznění určitých postupů, respektive jejich vzájemné kombinování. Jeho myšlenka vychází z obecného podchycení žánru, jenž můžeme odvíjet například od kompozice, technické formy, politického či kulturního kontextu dané doby a v

⁶ ŠLERKA Josef, LUKEŠ Jan. *Žánr ve filmu*. Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.- 16. 11. 2002. V Praze: Národní filmový archiv, 2004. ISBN 80-7004-116-1

⁷ Tamtéž.

neposlední řadě i od specifického autorského rukopisu, který se může nesmazatelně otisknout do stávající podoby určitého žánru⁸. Pochopitelně je nutné zmínit, že žánrová proměnlivost v čase je naprosto přirozenou záležitostí, jenž se odvíjí od stálých inovací a odchylek od zažitých vzorů, z čehož vyplývá, že jednoznačné určení střízlivých mantinelů v žánru je prakticky neobjasnitelné.⁹

Nyní lze konstatovat, že filmový žánr slouží jako jakási nesnadno identifikovatelná zastřešující jednotka. Téma žánrovosti věnuje zvýšenou pozornost jednotlivým ustalujícím prvkům, které mohou do jisté míry formovat podobu žánru. Podle Jean-Marie Schaeffer lze tyto fragmenty strukturovat do pěti základních rovin. Roviny vypovídání, určení, funkce, roviny sémantické a syntaktické. První zmíněná rovina se týká vypovídání, tedy odpovědi na otázku rozlišení mezi kategorií fikčního a dokumentárního filmu. Další určující rovinou je rovina určení, jenž souží k vytyčení základní cílové skupiny filmového díla. Rovina funkce hovoří o předem jasné a typické charakteristické vlastnosti pro daný žánr v souvislosti s reagováním diváků, v podstatě můžeme hovořit o primárním smyslu žánrové kategorizace, například horor v nás má vyvolat strach a pochybení, sci-fi ku příkladu zamyšlení nad dystopickou podobou světa a vývoje technologií za několik desítek let. Rovina sémantická vymezuje žánr na základě specifické podoby konkrétních fragmentů mizantscény, využívání atypických rekvizit, kostýmů či archetypů jednotlivých postav v příběhu. Laicky můžeme toto pojetí klasifikovat pojmem „žánrový slovník“. A nakonec existence roviny syntaktické, jež je označována za souhrn významových a širších formálních struktur navázaných na vybraný žánr.¹⁰ Výše uvedený pokus o žánrovou klasifikaci na základě formulování pěti rovin bezesporu funguje na podobné bázi, jako operování s použitím sémanticko-syntakticko-pragmatického přístupu pro žánrovou analýzu podle Ricka Altmana¹¹. Americký teoretik pracuje s vymezením žánrových filmů na základě sémanticko-syntaktického přístupu, který nastiňuje podobné uchopení problematiky jako u předchozího příkladu. Altman rozděluje několik úhlů pohledu na perspektivu žánru obecně. Žánr může existovat

⁸ CIEL Martin, LUKEŠ Jan. *Žánr ve filmu*. Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.- 16. 11. 2002. V Praze: Národní filmový archiv, 2004. ISBN 80-7004-116-1

⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6

¹⁰ Kučera, Jakub. 2006. Filmový žánr. Cinepur <http://www.cinepur.cz/article.php?article=942>

¹¹ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 2.ed. London: British Film Institute, 2000. 246 s. ISBN 0-85170-717-3

jako model z produkčního hlediska. Žánr lze vnímat taktéž jako určitou strukturu, tedy požadí práce na scénáři, taktéž jako etiketu uplatňovanou při distribuci či jako klasickou smlouvu s divákem, která při prvních minutách sledování předkládá divákům jasnou zastřešující jednotu a tvůrci zvolený styl, v jehož duchu se ponese celý děj daného snímku. Abychom však byli vzhledem na probírané téma aktuálnější, je nutné nepochybně podotknout, že Altmanův sémanticko-syntaktický přístup k žánru není zpětně považován za zcela bezchybný. Neuspokojivě opodstatněné naplnění jednotlivých žánrů v podobě sémantických fragmentů typu hlavních témat, lokací, postav či rekvizit a žánrové syntaxe představující například strukturu hlavní zápletky či vzájemné vztahy postav obohacuje Altman o hledisko pragmatické, jež původní myšlenky dodává nový věcný rozměr a připouští možnost ovlivnění žánru nezávisle kalkulujícím hráčům jako filmovým kritikům či divákům. Tento sémanticko-syntakticko-pragmatický přístup je perspektivnějším východiskem, které podpírá Altmanovy teorie v knize *Film/Genre*. Pro hledání odpovědi na nalezení univerzální podstaty žánru si klade v díle otázky týkající se dosahu výpovědi žánru, jeho vývoji na pozadí sledování snímku či vývoje v rámci jednotlivých národů.

Shrneme-li si zmíněné pojednání o analyzování jednotlivých rovin žánru, máme možnost na základě těchto opěrných bodů charakterizovat základní rozdíly mezi odlišnými typy žánrů, například mezi westernem a muzikálem. Podchycení definice žánru ve filmovém světě jsem si za využití teoretických konceptů předních filmových teoretiků nastínil z mnoha různých úhlů pohledu, žánr s jistotou nemůže označit jako jednoznačně obecně přijímané paradigma, které naplňuje striktně vymezená pravidla. Každopádně je nutné pokusit se aplikovat žánrové teorie na onu vytouženou klasifikaci zkoumaného žánru science fiction. Primárním cílem této práce je pak dešifrování podstaty žánru sci-fi kinematografie na pozadí specificky vymezeného období československých dějin. A abychom se mohli ve výsledku zaměřit na normalizační vědeckofantastickou literaturu, bude nezbytně nutné vycházet z obecné definice sci-fi žánru.

1.2 Žánr Sci-fi v literatuře a filmu

“Začneme tím základním, fantazií. Každý člověk je obdařen schopností myslet fantasticky. Ale co vlastně je fantastické myšlení? A jaká je jeho funkce v životě člověka?”¹².

Právě tímto tázavým úvodem otvírají autoři Neff a Olša první kapitolu *Encyklopedie Science fiction*. Kde lépe bychom měli začít, když je pro pochopení normalizačního sci-fi nevyhnutelně nutné nadefinovat si základní hranice žánru, který pracuje převážně na principu fantastické vize? Nesmíme avšak opomenout fakt, že balancování na hranici fantasy a science fiction může mít v tomto případě kontraproduktivní efekt. Abychom předcházeli nežádoucím či zavádějícím závěrům, je třeba pokusit se nejprve definovat fantastickou literaturu.

Právě výše zmíněná fantazie hraje ve formování pojmu *fantastika*¹³ nezanedbatelnou roli. Kreativní imaginace je základním stavebním kamenem fantastické literatury, kterou bychom velice zjednodušeně mohli klasifikovat jako prostředek předání myšlenky či emoce, jenž se může zakládat na pozadí námi vytvořeného světa, avšak jako primární fragment zde nefiguruje realita. Autoři encyklopedie sci-fi pojmenovávají fantastiku jako fiktivní výpověď ze specifického časoprostoru, kdy proti sobě vystupují nadpřirozeně působící vize, jejichž zdrojem je práce fantazie člověka, v kontrastu s existující realitou podloženou již naplněným lidským poznáním a vědeckým pokrokem. V podstatě konfrontujeme obraz smyšlenky s přítomnou realitou současnosti, což přináší tížený efekt přitažlivosti potenciálního diváka. Toto obecné tvrzení je nutné specifikovat takovým způsobem, abychom byli schopni srozumitelně vydedukovat odpovídající teze, na základě kterých bude možné zmapovat rozvětvení různorodě vystupující fantastiky.

Jak již bylo uvedeno v předchozím odstavci, následující proces bádání musí dogmaticky vycházet z toho, že důležitou přidanou hodnotou je právě ona síla představy. Jejím působením se fantastika láme na jednotlivé tematické okruhy. A právě sci-fi počítáme mezi odvětví fantastiky. Na stejné rovině můžeme definovat pojem fantasy, který oproti science

¹² NEFF, O. - OLŠA, J. jr. *Encyklopedie literatury science fiction*, 1.vyd. Praha: H&H, 1995. ISBN 80-85787-90-3, strana 19

¹³ Tamtéž.

fiction pracuje s imaginací v nadpřirozené podobě, většinou představuje prvek vyšší magické moci, jež konfrontuje s iracionálnem na pozadí imaginárního světa. Fantasy bývá z pravidla řazené na časové ose spíše do alternativní podoby minulosti, u sci-fi je to přesně naopak. Tím se dostáváme k pojmu aletický subsvět, který si ve své interpretaci science fiction nadeřinoval Kokeš, aby se mu podařil vhodně odlišit střet aletického subsvěta minulosti s budoucností, kdy v každém časoprostoru platí úplně jiná pravidla. Z toho taktéž vychází termín *alternativní fantastický stav věci*¹⁴, kterým autor označuje abnormalitu vyskytující se souběžně v našem stávajícím světě a její průsečík s touto pomyslnou bublinou takzvaného „normálna“.

Povrchní definice podstaty žánru fantasy svádí k myšlence, jak efektivně vyčlenit charakteristické rozpoznávací rysy i u žánru sci-fi. Stejně jako nelze úplně jednoznačně určit definici žánru obecně, ještě komplikovanější a členitější se to teprve ukazuje při zkoumání konkrétního žánru, který se zdánlivě jeví jako snadno uchopitelná kategorie. Nalezení odpovědi vyžaduje doslovný rozklad termínu science fiction. „*Nikdy jsem nevěděla, co je science fiction myšleno, mnoho nocí jsem probděla až do svítání a diskutovala o její definici. Ani si nevzpomínám, kdy definice spatřila světlo světa. V každém případě všichni předpokládali, že definice bude mít axiomatický význam vědy a fikce,*“ nakládá s rozkladem myšlenky definice sci-fi spisovatelka a teoretička Judith Merrilová¹⁵, která analýzou objasňuje rozlišení typů narace u sci-fi příběhů¹⁶. Tato teze vhodně vybízí k analyzování české obdoby pojmu science fiction. Pojmenování *vědeckofantastický žánr* už samo o sobě naprosto čitelně předkládá odhalení dvou stěžejních pilířů tohoto žánru. Jedním je začlenění vědeckotechnického prvku v nejrůznějších modifikacích a na pokročilejších stupních vývoje. Důležité je zdůraznit ono popírání našich přírodních zákonů či zpochybnění doposud získaných vědomostí. Kokeš vnímá fyzikální odchylku od běžného fungování říše smrtelníků jako příhodně nosný charakterový rys, který dopomůže specifikování žánru. Věnuje pozornost právě ovlivnění fikčního světa za pomoci vědeckofantastického prvku, jenž nám může v rámci procesu položit významnou polemizační otázku, *co by mohlo nastat, kdyby*

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Sobchack, Vivian Carol. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. Rutgers University Press: 2nd, enl. ed. New Brunswick, 1997. s. 27. (pozn. z angl. orig. přeložila Lucie Drlíková)

¹⁶ DRLÍKOVÁ, Lucie. \textit{Adam průvodce galaxií aneb koncepty a typologické konstrukty sci-fi žánru v české kinematografii} [online]. Brno, 2013 [cit. 2020-05-03]. Dostupné z: <<https://theses.cz/id/x7psnt/>>. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Marika Kupková, Ph.D..

...? Pohybujeme se proto obvykle v čase budoucím či blízké budoucnosti formující současný svět.¹⁷ Není to pochopitelně pravidlo, vědeckofantastický žánr není omezený jen na futurum, na což se detailněji zaměříme při členění na subžánry a podskupiny. Pro naše účely bude nyní dostačující zjištění, jakým způsobem registruje divák podobu sci-fi. Po stránce sémantické je odpověď prakticky jasná, rysy žánru sci-fi formují početné motivické okruhy. Ty ve výsledku největším podílem ovlivňující způsoby vyprávění, vzájemné vztahy postav, mizanscénu i rekvizity a kostýmní složku.

Nevyzpytatelně přitažlivá představa, pojednávající například o fungování budoucího světa, přitahovala pozornost člověka už od nepaměti. Nezastavitelný vědeckotechnický pokrok naší civilizace, který lze připodobňovat především s obrazem průmyslové revoluce 19. století, můžeme na poli sci-fi žánru demonstrovat nejrůznějšími způsoby, ať už se bude jednat o pokrok v oblasti robotiky, vývoje futuristických zbraní či hyperprostorové cestování časem pomocí meziplanetárních plavidel. Sci-fi má silně zakotvenou základnu postavenou na poli literárním, což jsme v podstatě až doposud brali v potaz. Jako významný zdroj informací využívám dříve citovanou *Encyklopedii literatury science fiction*, která pojednává pouze o podobě vědeckofantastického žánru v písemné podobě. Tento literární pramen je však nejlepším východiskem vzhledem k tomu, že komplexně nebyl nikdo až doposud schopný detailně zanalyzovat tento žánr na pozadí československé kinematografie, což činí tuto encyklopedii nejlepším možným východiskem. Avšak v průběhu celých dějin můžeme v literatuře zaregistrovat formující se model vývoje vědeckofantastického žánru v nejrůznějších podobách, od legend o antické Atlantidě¹⁸, přes idealistickou *Utopii* Thomase Morea až po vizionářské romány Raye Bradburyho z minulého století¹⁹. Nesmazatelnou stopou do formování stylizace sci-fi žánru se svým psaním zapsal legendární francouzský spisovatel Jules Verne, jenž významným způsobem ovlivnil i některé snímky československé kinematografie²⁰. Jak se ale například Verne podílel na krystalizaci sci-fi žánru? A kde přicházejí první skutečné náznaky sci-fi?

¹⁷ KOKEŠ, Radomír D. Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech v českých sci-fi komediích. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha, Národní filmový archiv, 2011, ISSN 0862-397X.

¹⁸ V dialozích Timanios a Kritias, zde se hovoří o Atlantidě, zaniklé civilizaci

¹⁹ Např. dystopický román *451 stupňů Fahrenheita* apod.

²⁰ Více analyzováno v sci-fi subkategorii (c) Steampunk, str. 35

Autoři Neff a Olša uvádějí v kontextu formování počáteční fáze sci-fi v literatuře výjimečnou Marry Shelleyovou, která na pozadí tehdejšího romantismu povýšila vědeckofantastickou ideu na novou úroveň a doslova stvořila něco nadčasového. Kultovní Frankensteinovo monstrum, uměle vytvořené vědeckým bádáním člověka, nejen předběhlo s náskokem svojí dobu, ale taktéž určilo v hrubších obrysech základy žánru horor, jenž stejně jako sci-fi podléhá závislosti nad zastřešujícím pojmem fantastika. V souvislosti s konstatováním vlivu Shelleyové na žánrovou tvorbu vstupují na scénu další dvě významná jména na poli vědeckofantastické literatury. Prvním z nich je již zmíněný Jules Verne, který přetavuje poselství science fiction do prognostiky. Verne sice z větší části nepřináší do hry úplně nové fantaskní prvky, avšak efektivním způsobem pracuje s vizí tehdejší vědy a techniky přenesené do blízké budoucnosti. Jeho dobrodružná literatura předkládá jisté alternativní vize, jež posléze určují formování technologické linie science fiction²¹. Druhé významné jméno patří jeho následovníkovi H. G. Wellsovi, který aplikuje do svého díla kreativní motivické okruhy typu cestování časem, mimozemské civilizace či genetické inženýrství a dává tak výchozímu slovu fantastika zcela nový rozměr.²²

Pokud vezmeme ještě v potaz komplexnější aplikování science fiction tematiky také na filmová díla, operujeme prakticky hned na samotném počátku kinematografie, kdy obecnostva kin uchvacovala nadčasová podívaná v režii „kouzelníka plátna“ George Melliese. Trikový mág předznamenal svojí *Cestou na měsíc* (1902) raketovou rychlost epochy 20. století, která až do dnešních dnů ovlivnila podobu filmového science fiction žánru. Ikonické historické milníky světové kinematografie jako *2001: Vesmírná odysea* (1968) Stanleyho Kubricka, *Sága Hvězdné války* (1977-2005) George Lucase či *Solaris* (1972) Andreje Tarkovského jenom dokazují fakt, jaké možnosti se naskýtají filmovým tvůrcům právě při možnosti vytěžení vědeckofantastického žánru.

²¹ Romány jako například *20 tisíc mil pod mořem*, *Cesta do středu země* apod.

²² Romány jako například *Válka světů*, *Ostrov doktora Moreaua* apod.

1.3 Vymezení subžánrů

V předchozí kapitole proběhl pokus o konkretizování obecné podoby sci-fi na základě obvyklých charakteristických znaků typických právě v souvislosti s tímto žánrem. V hrubých obrysech jsme nastínili nejenom dílčí jednotky vytvářející koncepci vědeckofantastična, ale taktéž jsme zhodnotili historický vývoj onoho žánru, který se ve výsledné fázi promítá v nejrůznějších kontextech, variantách a parafrázích až do kinematografické tvorby. Po zpětném vyhodnocení úvodního seznámení s podmínkami existence science fiction žánru můžeme rozvést diskuzi nad tím, že množství specifických podob tohoto žánru se bude nepochybně v mnoha ohledech rozcházet. Ačkoli je teoreticky možné polemizovat nad tím, že kupříkladu na základě sémantické sondy můžeme jednomyslně zahrnout daný snímek do kategorie sci-fi, neměli bychom rozhodně tíhnout k naivnímu konstatování jednoho univerzálního klíče pro dešifrování čitelnosti vědeckofantastického žánru. Ten není jednoduše rozpoznatelný a jeho formování závisí na bezpočtu dalších navrstvených faktorů. A právě z toho důvodu je podle mého názoru žádoucí před samotným zmapováním československého normalizačního terénu tehdejší kinematografie učinit jeden zcela zásadní krok. Stejně jako ostatní odlišné žánry podléhající jakési hybridizaci se žánry jinými, je taktéž sci-fi ovlivněno žánrovou kombinací, což může být pozorovatelné jak v syžetové vyprávěcí rovině, tak i v primární rovině tématu fabule. Při detailnějším pohledu se tedy nabízí možnost roztřídění povahově různorodého sci-fi na specifičtější žánrové podkategorie či skupiny tzv. subžánrů, které budou lépe určovat charakteristiku vybraného snímku, a to stále na pozadí jedné trvanlivé nadřazené kategorie.

Z pojmenování výrazu fantastika jsme za kategorie podléhající tomuto označení určili jednak fantasy, dále okrajově hororovou tvorbu, ale především ono těžko uchopitelné science fiction, které hraje v tomto výzkumu naprosto nejpodstatnější roli. Většina pokusů o vyčlenění konkrétních samostatně fungujících subžánrů v rádu kategorie sci-fi²³ jsem vy-

²³ např. na internetových stránkách typu wikisofia.cz či v drtivé většině dalších bakalářských prací pojednávajících o významu sci-fi (poznámka autora).

užil v první fázi výzkumu z jediného dostupného komplexnějšího zdroje, kterým je již parafrázovaná *Encyklopedie science fiction*²⁴. I přes charakteristiku pouze v kontextu literárního významu žánru jsou poznatky dobrým vodítkem, jak vycházet při nadefinování vhodných podskupin, jež budou dále posouvat význam tohoto bádání. Pro budoucí účely tohoto výzkumu nebudou pochopitelně všechny subžánrové podskupiny zcela efektivní, jelikož rámec normalizačního prostoru neměl ani zdaleka možnost naplnit kritéria všech nadefinovaných podskupin. V pozdějším stádiu budou podkategorie přizpůsobené právě historické etapě normalizační tvorby.

První nejvýznamnější a pravděpodobně taktéž nejoblíbenější subžánrovou kategorií science fiction je tzv. „vesmírná opera“ (přeloženo z původního *Space opera*). Termín v současnosti označující romány odehrávající se v kosmu, obohacené o meziplanetární cestování pomocí pokročilých technologických prostředků či meziplanetární konflikty. Za typický příklad vesmírné opery v oblasti audiovizuální tvorby bychom dle mého názoru zahrnuli například kultovní Lucasovu sérii *Star wars*. Na pozadí československé kinematografie nesmíme opomenout zmínit v kontextu fungování tohoto subžánru taktéž i nadčasovou *Ikarii XBI* (1963) režiséra Jindřicha Poláka.

Za další subžánr science fiction tvorby můžeme označit Kyberpunk, jehož tematika nejčastěji vykresluje dystopickou vizi budoucího světa, ovládaného zmanipulovanými technologiemi a jejich vlivu na charakterový vývoj postav. Kromě *Blade Runnera* Ridleyho Scotta z roku 1982 dosahuje kyberpunk nejintenzivnějšího působení na přelomu tisíciletí, typickými zástupci jsou například *Matrix* sester Wachowskich či *Existenz* Davida Cronenberga. V kontextu s normalizační tvorbou můžeme hodně nejistě polemizovat nad tím, zda-li lze tento atypický subžánr v československé kinematografii vůbec definovat. Závěr této problematiky je diskutabilní, avšak alespoň hodně vzdáleně můžeme vyčlenit Vorlíčkovo „*Pane, vy jste vdova!*“ či Balíkovu *Slečnu Golem*. Oba tyto snímky se přibližují subžánru na základě manipulace technologických inovací s biologickou podstatou živých bytostí. V „*Pane, vy jste vdova!*“ narážíme na lékařské experimentální zákroky zajišťující výměnu mozků dvou na sobě nezávislých lidí, přičemž ve *Slečně Golem* pracují

²⁴ NEFF, O. - OLŠA, J. jr. *Encyklopedie literatury science fiction*, 1.vyd. Praha: H&H, 1995. ISBN 80-85787-90-3

tvůrci s myšlenkou klonování lidské bytosti v podobě herečky Jany Brejchové. Toto stručné nastínění konceptu obou filmů se alespoň okrajově dotýká tématu kyberpunku, který dost často využívá jako hlavní motivický okruh právě práci s umělými implantáty konfrontovanými s fungováním člověka.

Třetí subžánr science fiction tvorby je například ve srovnání s ikonickou podobou vesmírné opery zcela netradičním pojetím sci-fi. Spíše než sci-fi odráží mnohem efektivněji onen počestlý pojem znějící vědeckofantastický žánr. Steampunk je dalším směrem fantastické literatury zasahující do jedné z podob science fiction. Výrazně stylizovaný subžánr časově zařaditelný do období viktoriánské romantiky alternativního 19. století vychází především z předpokladu, že hlavním stálým zdrojem vědeckých vynálezů zůstává parní stroj. Do těchto Verneovsky laděných vizí můžeme zahrnout snímky typu *Dobrodružství Barona Prášila* Terryho Giliama z roku 1988 či westernově laděný americký snímek *Wild Wild West* režiséra Barryho Sonnenfelda z roku 1999. Nejvhodněji vybraný zástupce československé normalizační kinematografie odpovídá dle mého názoru popisu dvěma filmům režiséra Oldřicha Lipského, *Adéla ještě nevečeřela* a *Tajemství hradu v Karpatech*. Oba tyto snímky kreativně parafrázuji hlavní koncept steampunku a originálně manipulují tehdejší dobou za pomoci nejrůznějších bizarních vynálezů a fantasticky nadčasových experimentů.

Jeden další méně známý subžánr označujeme jako tzv. technothriller, který vzniká až od osmdesátých let převážně v anglicky mluvících zemích. Složenina tohoto slova napovídá, že hlavní koncept tohoto subžánru, vycházející z myšlenky science fiction, bude založen na dramatickém ději orientovaném časově v přítomnosti či blízké budoucnosti, kdy je zápletkou soustředěna kolem vývoje zcela nové technologie či nevyzpytatelného vědeckého experimentu. V souvislosti s kinematografií obecně lze za technothriller pokládat například snímek *Robocop* režiséra Paula Verhoevena z roku 1987. I ve výčtu československé normalizační kinematografie bychom vyčlenit zástupce, který myšlenku technothrilleru odpovídá. Osobně bych za nejvhodnějšího kandidáta této kategorie označil snímek *Temné slunce* režiséra Otakara Vávry z roku 1980, který je již Vávrovou druhou filmovou adaptací slavného Čapkova románu *Krakatit*. Téma fabule konfrontuje diváky s dramatickým vyzněním dystopicky znějící otázky, jakým způsobem může člověk naložit s „vynálezem zkázy“, tedy s výjimečně explozivní chemickou látkou, na pozadí konfliktů mocichtivé společnosti. *Temné slunce* naplňuje nejlépe kritéria tohoto subžánru oproti jiným titulům

normalizační kinematografie právě proto, že svým thrillerově vážným vyzněním ve srovnání s obvykle humorně laděnými sci-fi snímky ztlačí výrazně.

Neff a Olša v *Encyklopedii literatury science fiction* ještě zmiňují další zajímavé možnosti kategorizace science fiction, orientované však především na science fiction literaturu. Kupříkladu tzv. hard sci-fi, reflektující čistou podobu žánru počínající zlaté éry science fiction, ve kterém autoři vycházejí především z reálných vědeckých poznatků, nejčastěji orientovaných na fyzikální vědy. Oproti tomu soft sci-fi vystupuje jako protipól, opírající se takzvané „vědy měkké“ jak napovídá překlad termínu z anglického jazyka. Tato kategorie zahrnuje ekologii, biologii, psychologii apod. S tímto dvojnásobným rozlišením sci-fi na „měkké a tvrdé“ se v současné době vůbec neseťkáváme, jelikož narážíme při tomto dělení na problematiku vymezení věd „měkkých a tvrdých“, což bylo nakonec následně vyhodnoceno jako kontraproduktivní. Vedle toho autoři ještě zmiňují například termín Pulp sci-fi, jenž vychází z podoby brakové literatury čtyřicátých let minulého století, která se v podobě laciných časopisů nejčastěji tiskla na nekvalitní druh papíru, od něhož je samotný název odvozen.

Další dohledatelné, avšak méně seriózní zdroje informací, předkládají nové teze při nahlížení na rozvrstvení science fiction kinematografie²⁵. Formuje se podoba subžánru nazývaného jako military sci-fi, přeloženo jako vojenské sci-fi, která pokládá za podstatu své podoby válečný konflikt podpořený vědeckofantastickými prostředky. Typickým představitelem tohoto subžánru je *Hvězdná pěchota* Paula Verhoevena z roku 1997, československou odrůdu tohoto akčního žánru ve výčtu normalizační kinematografie pravděpodobně nenalezneme. To může být zapříčiněno právě normalizačním politicko-historickým kontextem, kdy by cenzura podobně konstruovaný žánrový snímek s největší pravděpodobností vůbec nepovolila. Vedle military sci-fi stojí subžánrová kategorie nazývaná jako Science fantasy, což je jednoduše řečeno hybridizace obou zmiňovaných žánrů. Vzhledem k normalizační kinematografii by tuto podskupinu pravděpodobně nejlépe charakterizovaly snímky cílené na dětské publikum. Z jiných zdrojů je taktéž možné dohledat větší množství dalších specifitějších podskupin žánru sci-fi, například subžánr utopie a antiutopie, neboli

²⁵ WIKISOFIA, Science fiction [online]. Dostupné z: https://wikisofia.cz/wiki/Science_Fiction

dystopie²⁶. Je poměrně diskutabilní, zdali je vůbec možné vyhodnotit utopii jako subžánrové označení, jelikož klasická definice subžánru obvykle kombinuje již existující žánry dohromady nebo reflektuje esteticko-vizuální charakteristické fragmenty vyskytující se na pozadí příběhu. Vymezení tohoto charakteru ve své odborné práci výborně shrnuje Ondřej Kuhn²⁷, který vyhodnocuje utopii/dystopii, taktéž společně s cestováním časem či mimozemskou invazí, jako označení pro typy fabule science fiction. Jedná se o témata úzce navázané na hlavní příběhovou linii, nikoli na estetickou podobu fikčního světa. Tyto typy se pochopitelně mohou určitým způsobem samovolně prolínat či vzájemně vrstvit, avšak jeden z nich vždy zůstane typem primárním, na něhož ostatní typy pouze navazují a dále se rozvíjejí. Princip členění vybrané filmografie podle rozdělení na typy fabule považuji osobně za logičtější, nežli se pokoušet krkolomně aplikovat početné množství různorodých podob subžánrů, vycházejících obvykle z anglické či americké literatury, na období československého normalizačního science fiction. Zmíněné tvrzení podložím v následujícím textu.

²⁶ MACHOVÁ, Petra. Moderní směry fantasy a sci-fi. Impulsy: Inspirace, náměty a trendy dětského čtenářství [online]. roč. 2, č. 3/2016 [cit. 2016-06-28]. Dostupný z WWW: impulsy.kjm.cz/impulsy-clanek/moderni-smery. ISSN 2336-727X.

²⁷ KUHN, Ondřej. *Sci-fi sitcom – příklad hybridizace žánru*. Olomouc, 2008. 85 s. Bakalářská diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Palackého na katedře divadelních, filmových a mediálních studií. Vedoucí práce Mgr. Jakub Korda. Taktéž přístupné online z: <http://25fps.cz/2010/tri-zakladni-typy-science-fiction-fabule/>

2 ČESKOSLOVENSKÁ NORMALIZACE JAKO SCI-FI

Při úvodním pohledu na danou problematiku může samovolně vyvstávat otázka, proč vlastně stojí za předmět bádání předurčit právě filmografii science fiction v období normalizace? Na základě čeho dochází k dané selekci filmů? Svým způsobem by se dalo konstatovat, že z hlediska tvůrčí kinematografie bylo období normalizace nekompromisní brzdou, jejíž vybudované „ideologické hodnoty“ by většina tehdejších tvůrců s dnešním odstupem mohla vyhodnotit jako nemyslitelně zvrácenou dystopii, která by dnešní generaci připadala jako z jiné galaxie. Do jaké míry se tedy formuje sci-fi kinematografie v období, jež svým dnešním odkazem krutou formu science fiction může připomínat? Při obhájení těchto základních otázek je nepochybně třeba pochopit „ducha“ tehdejší doby, a to se všemi změnami i novými pravidly jak v podtextu politicko-historickém, tak následně na pozadí filmového průmyslu. Proto před počátkem exkurze do československé normalizační kinematografie je třeba nastínit alespoň částečný historický kontext, který se významně podílel na finální podobě normalizačního sci-fi. Jako součást historického přesahu normalizačního science fiction ve stručnosti nastíním přechod Pražského jara, přes invazi vojsk Varšavské smlouvy až k samotným praktikám později úřadující éry normalizace, jež svírala otěže vládnutí až do Sametové revoluce roku 1989.

2.1 Prenormalizační historický kontext

„V našich filmech a dějinách je názorným příkladem sinusoida 50. a 60. let: stalinistické počátky, krátké „tání“ ve druhé polovině 50. let, opětovné zmrazení v roce 1959, nicméně již záhy poté, asi od roku 1964, nástup nové vlny. A pak normalizace.“²⁸

Takto hodnotí historický vývoj před nástupem období normalizace filmový historik Petr Kopal. Normalizace by se dala v podstatě označit za bolestné vygradování rozvolněné atmosféry šedesátých let minulého století. Ryzí stalinistický komunismus je na ústupu a v průběhu šedesátých let se začínají objevovat ve vrcholném vedení komunistické strany

²⁸ KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny: Normalizace*. Praha: Casablanca, 2014. ISBN 978-80-87292-26-6.

Československa nové tváře a nové myšlenky. Nejvýraznějším představitelem tohoto období se stává Alexandr Dubček, který nahrazuje prezidenta Novotného ve funkci prvního tajemníka ÚVKSC a svým zásadním vlivem se pokouší o nastolení tzv. socialismu s lidskou tvář. Strana se tak rozděluje na reformní politiky, jež se snaží vnést do stávající kulturní politiky Československa svěží závan liberalizace a dále na politiky konzervativní, kteří měli dost často problém osvojit si novodobé reformy, jež jsou v rozkolu s tradičním pojetím komunistické ideologie. Proces liberalizace a stoupající Dubčekova popularita mezi širokou veřejností zneklidňovala vedení SSSR v Moskvě natolik, že Dubčekovi několikrát probíhající události káravě rozmlouvala. Jednou takovou událostí bylo i prosazení svobody tisku a úplné zrušení cenzury. Na shromáždění s veřejností v roce 1968 hlásá euforicky Jan Procházka, scénárista a dramaturg v jedné osobě, schválení zrušení cenzury v Československu.²⁹ Celému tomuto procesu tání nakonec udeřil generální tajemník ÚV KSSS Leonid I. Brežněv zásadní ránu v podobě „bratrské“ invaze vojsk Varšavské smlouvy v noci z 20. na 21. srpna roku 1968, která měla odrazit „kontrarevoluci“ probíhající v Československé socialistické republice. Marný vzdor československého národa a nucené sesazení vrchních reformních politiků odstartovalo období těžkého návratu k myšlenkám staré komunistické ideologie, období nazývané jako normalizace.

2.2 Vzestup nekompromisní normalizace

Z tehdejších výpovědí však paradoxně vyplývá, že ještě v roce 1969 bylo možné před zavedením všech hlídacích opatření dokončit o takové smělé projekty, které by byly těžko stravitelné i pro liberálnější poměry ledna 1968. Uvolněnou atmosféru roku 1969 na Barrandově popisuje scénárista Lubomír Dohnal: „*Děvětašedesátý rok, to byl ráj na zemi. To mezi období, kdy přišli Rusáci a než tady u nás na Barrandově spadla klec. Protože my jsme věděli, že všechno je v háji, že teď je poslední šance něco udělat. To byl nejlepší rok po stránce svobody práce.*“³⁰ V dubnu téhož roku pod tlakem pouští Alexander Dubček funkci prvního tajemníka a přenechává pozici Gustavu Husákovi. Z funkce ředitele Československého filmu je odvolán Alois Poledňák, z pozice ústředního dramaturga je odvolán

²⁹ *Těžká léta československého filmu* [televizní pořad]. Česká Televize, 2013

³⁰ Tamtéž, ep. 4/12 – *Principy cenzury*

František Bedřich Kunc.³¹ Na tuto citaci taktéž navazuje fakt, že normalizační kolos nezačíná své působení automaticky po nástupu prezidenta Gustava Husáka³² a výměně ideologicky závadných osobností na vrcholných postech ve všech sférách vlivu.

Dochází k postupným žádoucím výměnám nepohodlných vlivných osobností za loajální vykonavatele ideologicky nezávadných stranických usnesení. Do vedení Československé televize byl jmenován Jan Zelenka, na post ředitele Československého filmu nastupuje Jiří Purš a pozice ve vedení Československého rozhlasu se chopí Ján Riško. Všichni tyto vrcholní představitelé hlavních propagačních zdrojů Československa se drželi ve svých funkcích prakticky do pádu režimu³³.

Éra normalizace podněcuje opětovný návrat cenzury, především kvůli Moskevským protokolům reagujícím na invazi vojsk Varšavské smlouvy. Prvním zcela zásadním cílem Sovětského svazu bylo znovunastolení systematického kontrolování médií ve prospěch komunistické ideologie³⁴. V roce 1970 vzniká správa o situaci v československé kinematografii na žádost ústředního výboru KSČ. Zahrnuje nejen soupis nežádoucích a problémových tvůrců, ale i výčet filmařů nezávadných pro budoucí práci ve filmovém průmyslu. Zároveň jde o první dokument, který dokládá sledování vývoje Československé kinematografie vládními představiteli³⁵. Cenzura ve filmu už není obnovena na základě své institucionální oficiální podoby známé z období před rokem 1968, existuje pouze Český ústav pro tisk a informace. Tato hlídací funkce po roce 1968 spadá pod oddělení ústřední dramaturgie, čímž narážíme na naprosto stěžejní osobnost Filmových studií Barrandov, ústředního dramaturga Ludvíka Tomana (ve funkci v letech 1969 až 1982), který měl konečné slovo v otázkách vlivu cenzury na československou kinematografii. Členové dramaturgické komise, včetně ústředního dramaturga Tomana pořádají po dokončení postprodukčních prací na filmu kontrolní projekce, kde se určuje ideologická závadnost ať už celého filmu, či konkrétních sekvencí nebo „nesprávně“ formulovaných promluv postav. Konečné slovo

³¹ HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomení: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2041-3.

³² vysoký představitel KSČ, v letech 1975 až 1989 prezident ČSSR

³³ Tamtéž.

³⁴ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Těžká léta československého filmu: Principy cenzury (4/12)* [televizní pořad]. Česká Televize, 2013

³⁵ HULÍK, Štěpán. Tamtéž.

měl Toman, jenž finální závěry formuje většinou sám a minimálně je projednává se zbytek dramaturgické komise³⁶. Provokující obsah v některých filmech mohl zapříčinit úplné zakázání snímku, tyto odstavené snímky označujeme jako tzv. trezorové filmy. Označení funguje jako metafora pro izolaci, snímky se ve skutečnosti v žádném trezoru nenacházely. Bývalý ředitel Československého filmu Jiří Purš se v jednom z rozhovorů o normalizačních pravidlech vyjadřuje tak, že žádný z filmů nebyl úplně zakázaný. Režisérovi filmu se dává v úvahu, aby využil předložené připomínky komise, na základě kterých musí být film přepracován. Filmy podle jeho slov nemohly být zakázané, mohli být pouze neschválené, a když byly označeny jako neschválené, tak neexistovaly, přičemž Purš podpoří své tvrzení přirovnáním neschváleného filmu k vadnému výrobku v továrně³⁷. Juraj Herz a Václav Vorlíček v rozhovorech o tehdejší mrazivé a nespravedlivé atmosféře schvalovacích projekcích uvádějí, že dříve měli režiséři možnost být na promítání přítomní a popřípadě mohli některé tvůrčí záměry odůvodnit, což však později přestalo platit a tvůrci byli nuceni čekat na finální verdikt před promítacím sálem, bez jakékoli záruky toho, že jejich film Tomanem zastrašená dramaturgická komise vůbec schválí³⁸.

2.3 Perestrojka a pád režimu

I normalizace se však v druhé polovině osmdesátých let postupným politickým vývojem Sovětského svazu začala blížit ke svému zániku. V roce 1986 se stává generální tajemníkem ÚVKSS Michail Gorbačov, reformující komunist, který chtěl socialismus polidštit, čímž spustil lavinu událostí, jenž vedla až k pádu samotného Sovětského svazu. Tyto události souhrnně označujeme za tzv. Perestrojku, označovanou jako jakousi přestavbu, jejímž hlavním úkolem byla restrukturalizace ekonomiky Sovětského svazu. I samotní tvůrci vnímají vývoj osmdesátých let jako zásadní změnu. Překvapivě se postupem času rozvazují těžké uzly představující omezení cenzurou či nesvobodu slova. Perestrojka byla na zvyk-

³⁶ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Těžká léta československého filmu: Principy cenzury* (4/12) [televizní pořad]. Česká Televize, 2013

³⁷ PURŠ, Jiří. Tamtéž.

³⁸ HERZ J. – VORLÍČEK V. Tamtéž.

losti a poměry tehdejší vládnoucí elity socialistického Československa nečekaným překvapením, filmová publicistka Tereza Brdečková pojmenovává tuto situaci jako jakési „uvolnění ze zmatku“. Československá republika byla tehdy vnímaná tvůrci jako nejsocialističtější, jelikož deformace normalizací jevila neuvěřitelnou osvětu Perestrojky spíše jako léčku na liberálně smýšlející tvůrce. Svůj podíl na dění v kinematografii má i mladá generace nastupujících tvůrců, kteří intenzivněji vnímají tání neprostupných ideologických nástrah a začínají se rodit do té doby nevídané, zcela otevřené kritiky a satirickým komentářem na tehdejší předpotopní vnímání kultury a politiky³⁹. Ilustračním příkladem takového českého tvůrce může být Tomáš Vorel starší, který svým experimentálně strukturovaným snímkem *Pražská 5* předznamenal jistou podobu svobodné tvorby.

Hýbající se ledy vedly až k pádu symbolu studené války, tedy Berlínské zdi rozdělující svobodnou Evropu od východního bloku. Po tomto incidentu v Československu přicházejí stupňující se protesty nespokojených liberálně smýšlejících lidí otrávených zatuchlostí starého režimu, ty gradují až masakrem studentů na Národní třídě, který svými závažnými následky otevírá dveře etapě novodobých dějin, známé též jako Sametová revoluce.

³⁹ BRDEČKOVÁ, Tereza. *Těžká léta československého filmu: Perestrojka a tání ledů* (12/12) [televizní pořad]. Česká Televize, 2013

3 POZICE SCI-FI ŽÁNRU V NORMALIZAČNÍ TVORBĚ

V předcházejících kapitolách líčím význam žánru filmové tvorby, rozvádím velký počet transformací sci-fi žánru do menších podléhajících subžánrů a nakonec probírám i nastínění nezanedbatelného historicko-politického kontextu, který největší mírou ovlivňuje formu tehdejší kinematografie v Československu. V následujícím textu bude nezbytné sestavit výchozí stabilní konstrukt, neboli strukturovaný výčet konkrétních hraných filmů v období od roku 1968 až 1989, jež se pohybují právě v žánru science fiction a jejich existence stojí v této práci za zmínku. Na základě tohoto seznamu vygeneruji nejen způsob určení kategorizace u těchto filmů, ale i finálně zvolený klíč, určený pro výběr tří konkrétních titulů, pokoušejících se zachytit průřez obecnou pestrostí a různorodostí tvaru československých sci-fi filmů. V souvislosti s nadefinováním některých typů subžánrů a podskupin sci-fi jsem zmiňoval a uváděl do kontextu některé vybrané sci-fi snímky, která naplňovaly odpovídající parametry subžánru. Konkrétní tituly však byly zmíněny pouze okrajově, v této části se pokusím seznam doplnit a detailněji strukturovat.

3.1 Výčet filmografie

Při formulování kompletního seznamu československých hraných filmů kategorie sci-fi od roku 1968 až po rok 1989 jsem vycházel ze dvou hlavních informačních zdrojů. Především z databází webového portálu národního filmového archu (NFA), (fungujícího pod jménem Filmový přehled- poznámka) a dále z konkrétně specifikovaných žebříčků Československé filmové databáze (ČSFD). Hraných československých normalizačních filmů kategorizovaných pod žánrem science fiction bylo celkem patnáct. Československá filmová databáze na základě nadefinovaných parametrů vygenerovala celkem jednatřicet. Konkrétně se jedná o snímky: „*Babičky dobíjejte přesně!*“ (1983), *Akce Bororo* (1972), *Což takhle dát si špenát* (1977), *Kam doskáče ranní ptáče* (1987), *Kam zmizel kurýr* (1981), *Monstrum z galaxie Arkana* (1981), *Srdečný pozdrav ze zeměkoule* (1982), *Adéla ještě nevečeřela* (1977), *Tajemství hradu v Karpatech* (1981), *Tajemství ocelového města* (1978), *Na kometě* (1970), *Tajemství staré půdy* (1984), *Temné slunce* (1980), *Upír z Ferratu* (1981), *Vlčí bouda* (1986) „*Pane, vy jste vdova!*“ (1970), *Zabil jsem Einsteina, pápanové ...* (1969) a *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (1977), *Chobotnice z II. Patra* (1986), *Veselé Vánoce přejí chobotnice* (1986), *Třetí šarkan* (1985), *Odyseus a hvězdy* (1976), *Pan*

Kaňka ve vesmíru (1988), *Slečna Golem* (1972), *Rekviem za rytierov* (1970), *Něco je ve vzduchu* (1980), *Přátelé Bermudského trojúhelníku* (1987), *Bizon* (1989), *Dobrodružství s Blasiem* (1974), *Masseba* (1989) a *Talíře nad Velkým Malíkovem* (1977). Při následujícím analyzování jednotlivých filmů nebudu upřednostňovat pouze jeden ze zmíněných seznamů, naopak se pokusím o jakýsi průsečík, který nabídne pohled na nejrozsáhlejší možnosti využití tvůrčího potenciálu v Československém normalizačním časoprostoru.

4 METODIKA

Abych obecně shrnul nashromážděné poznatky a mohl následně vydedukovat nějaké logicky konstatující závěry, tak musím ještě upřesnit to, že hlavním cílem této práce je představit estetiku žánru tzv. science fiction filmů aplikovanou na období normalizace v československé kinematografii. Jak už jsme se dozvěděli, zvolené období nepatří právě mezi nejsvobodnější etapy československých dějin, což už pro počáteční úvahu vytváří jakýsi nebezpečně pulzující kontrast mezi futuristickým žánrem typickým především pro západní kinematografii a maximálně nesvobodným totalitním režimem, který nekompromisně přidělával vrásky většině oduševnělých tvůrců, ať už se jednalo o filmaře, spisovatele či filozofy. Nyní zůstává otázkou, do jaké míry je tehdejší československý sci-fi žánr ovlivněný historickým či kulturním vývojem naší země a zdali může v takových nelehkých podmínkách, počínaje potlačením pražského jara a konče fatálním rozkladem komunistického státu završeným sametovou revolucí, vlastně takový žánr vůbec existovat?

Je pochopitelně na místě začít polemizovat nad tím, je-li tato otázka relevantní za předpokladu, že podle mnoha dohledatelných zdrojů jsou sci-fi filmy nedílnou součástí této éry normalizační kinematografie. Toto tvrzení můžeme vnímat jako samozřejmost a následně klasifikovat tuto problematiku jako naprosto banální či uzavřenou, avšak v souvislosti s mojí bakalářskou prací je třeba položit si další doplňující otázky. Může existovat ryzí sci-fi žánr v poměrně rozmanité československé normalizační kinematografii za předpokladu, že budeme na konkrétní filmy nahlížet pouze jako na představitele žánru? Mohou existovat v tomto období ukázkový představitelé sci-fi, nebo se jedná pouze o další alternativu tzv. únikových komediálních žánrů? Je možné vyextrahovat jednotlivé společné fragmenty těchto filmů a vyčlenit tak v rámci žánru samostatně stojící odnož československého sci-fi?

Po nadefinování přibližných požadavků naplnění sci-fi subkategorií a nadefinování celkového výčtu normalizační sci-fi kinematografie, zvolím celkem sedm vybraných snímků takovým způsobem, aby každá zvolený titul zastupoval jednotlivé specifické prvky

vybrané subkategorie. Dále pak za pomoci analýzy založené na neoformalistickém přístupu⁴⁰ hodlám baterie zvolených snímků analyzovat, porovnat a následně vydedukovat závěr, zdali může skutečně v normalizačním Československu existovat úzce specifikovatelná forma tohoto nadpozemského žánru. Analýzu hodlám vystavět na klasicky formulovaném neoformálním principu, pro řádně dokazatelný přínos vědeckého poznání o povaze a uspořádání formy vybraného snímku, jenž bude volně pracovat s principem prekompozičních faktorů, kompozičních faktorů, zahrnující rozanalyzování syžetové struktury snímku včetně výrazných sémantických faktorů a nakonec i doplňujících faktorů postkompozičních. Z učiněných analýz vyhodnotím shrnující, vzájemně porovnané závěry, na základě kterých můžu vycházet při zodpovězení na počáteční otázku o funkční existenci žánru sci-fi v časoprostoru normalizace.

⁴⁰ KOKEŠ, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu aneb manuál k psaní bakalářské práce*. Brno, Masarykova universita Filozofická fakulta - Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2013.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

5 TEORIE SUBKATEGORICKÉHO ČLENĚNÍ

Veškerá pestrá škála zmíněných snímků přirozeně nelze zahrnout do jedné ucelené skupiny označené pouze jako normalizační obdoba sci-fi. I československá tvorba musí být podrobená intenzivnější segmentaci, která odhalí nejenom charakteristické sémantické fragmenty sci-fi tvorby daného či výběr nejtypičtějších motivických okruhů, ale následně i specifické normalizační podkategorie zrcadlící obdobnou funkci subžánrů, jež se na základě vydedukovaných poznatků pokusím sám určit. Nadefinované podkategorie normalizačního sci-fi žánru určím na základě sběru dat o nejčastěji se vyskytující či nejtypičtější hybridizaci žánru. Tyto kategorie taktéž vyhodnocují hodnotu filmů po kvalitativní stránce, tj. rozčlenění na divácky úspěšné sci-fi v kontrastu s nevydařenými pokusy brakové tvorby nebo poukazují na nejčastější cílovou skupinu snímků, například u hybridizace sci-fi/rodinného filmu. Těchto hlavních subžánrových skupin československé normalizační kinematografie jsem určil celkem sedm, velice často sice dochází ke vzájemné hybridizaci mezi těmito subžánry, avšak téměř vždy se alespoň jedna z těchto subkategorií jeví jako primární a nad ostatními převládá. Jedná se o následující subkategorie žánru science fiction:

- a. Primární komedie, neboli hlavní čtyřka
- b. Sekundární komedie
- c. Vědeckofantastično s příměsí steampunku
- d. Rodinné, neboli filmy určené převážně pro dětské publikum
- e. Mysteriózní
- f. Horory
- g. Braková kinematografie

Vyjmenované ilustračně nadefinované subkategorie vskutku nelze považovat za odborné vědecké termíny, měly by pouze funkčně přibližovat problematiku kategorizace žánru. Na základě zmapování specifického normalizačního časoprostoru během procesu bádání, jsem tyto podkategorie vytyčil sám, tudíž se převážně jedná o spíše podpůrné výchozí nosníky, které napomohou lepšímu uchopení systému členění této konkrétně zvolené části československé kinematografie.

5.1 Analýza subkategorií

5.1.1 (a) Primární komedie

Začněme charakterizací nejméně výraznější a pravděpodobně i nejméně živější podskupiny filmů, kterou jsou snímky ze skupiny primárních komedií, též zvaných jako „hlavní čtyřka“. Jedná se o snímky „*Pane, vy jste vdova!*“, *Zabil jsem Einsteina, pánové ...*, *Což takhle dát si špenát* a *Zítřka vstanu a opařím se čajem*. Tyto snímky jsou v kontextu celkové normalizační sci-fi tvorby nejen divácky nejoblíbenější, ale také nejcharakterističtější pro oblast celé československé science fiction na plátně.

Pojem hlavní čtyřka⁴¹ vychází z Kokešovy domněnky, že právě tato skupina čtyř komedií nejlépe obhájí hodnoty plnohodnotných sci-fi postupů navázaných na zápletku. Všechny tyto komedie mají nápaditě podobnou vyprávěcí strukturu, například v každé expozici všech zmiňovaných komediálních snímků se vyskytuje ustavující princip začlenění vědeckofantastického fragmentu do běžného fungování průměrného fikčního světa, od kterého se dále odvíjí první bod obratu a onen futuristický prvek⁴² se úzce váže na zápletku. V každém z těchto uváděných případů dochází s vývojem příběhu k přetavení vědeckofantastického prostředku do nástroje realizování cílů hlavních postav. Kokešův výběr čtveřice filmů, která nejlépe naplňuje typické charakteristické rysy pro kategorizaci do skupiny sci-fi komedií skýtá ještě jednu podstatnou úvahu.

Není spíše pravděpodobné přisuzovat těmto snímkům estetickou podobu, která spíše než naplnění žánru odráží specifický rukopis autorské tvorby? Autorská estetika filmů má na jejich pozici pochopitelně nezpochybnitelný vliv, každopádně pomineme-li tuto úvahu nad převládáním autorské formy, je přesto na místě konstatovat, že i přes tento argument se hodnota daných čtyř snímků v kontextu normalizační sci-fi tvorby nezapře. V kontextu nejvíce výrazných normalizačních sci-fi komedií zmiňuje Kokeš ještě termín fikcizace⁴³, která je nadřazenou jednotkou charakteristické podoby sci-fi žánru a reguluje

⁴¹ KOKEŠ, Radomír D. Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech v českých sci-fi komediích. *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. Praha, Národní filmový archiv, 2011, ISSN 0862-397X.

⁴² Např. pokroková chirurgie, stroj času či omlazovací přístroj apod.

⁴³ Tamtéž.

prvky jako styl po stránce estetické i technické, děj postavený na narativním kontrastu fikčního světa se subsvětlem aletickým nakonec i prvek fungování samotného fikčního světa, ve smyslu logiky časoprostoru.

5.1.2 (b) Sekundární komedie

Subkategorie nesoucí označení (b) sekundární komedie velice úzce navazuje na koncepci komedie primární, avšak při prvním pohledu je zřejmých několik určujících rozdílů. Stejně jako komedie hlavní čtyřky pracuje i tento subžánr s hybridizací science fiction s komedií. Hybridizace subžánrů u většiny případů nabývá komplikovanějších symbióz, kupříkladu spojení sci-fi rodinná fantasy komedie apod.

Oproti skupině primárních komedií, které se těší největší obecné popularitě, se v případě sekundárních komedií jedná o méně známé tituly. Nesnažím se samozřejmě vyvracet tvrzení, že by se kvalitativně jednalo o výrazně podřadnější díla, náměty a potenciál rozpracovaných příběhů bývají často strhující záležitostí, na druhou stranu stojí za uvážení, jestli se tato díla pokoušejí o prosazení svých nesporných kvalit, ačkoli tyto kvality bohužel zanikávají ve srovnání významu snímků hlavní čtyřky.

Mezi stabilní představitelé této subkategorie, pomineme-li složité rozvinuté žánrové hybridizace, zahrnuje tyto snímky: *Srdečný pozdrav ze zeměkoule* (1982), *Rekviem za rytierov* (1970), *Slečna golem* (1972), *Něco je ve vzduchu* (1980) či hraničící „*Babičky dobíjejte přesně!*“ (1983). Pokus o rozvinutí motivických prvků science fiction nabývá překvapivých úrovní, v *Srdečném pozdravu* dokresluje nadpозemský rozměr z dnešního pohledu úsměvné animované pasáže, ve *Slečně golem* ilustruje technologický náskok oproti současnosti výstava futuristických vynálezů v expozici příběhu, v *Něco je ve vzduchu* (1980) samotný princip cestování časem skrze automobil, který předběhl hlavní ideu *Návratu do budoucnosti* o pět let a děsivá umělá robotická inteligence v částečně hororově laděném snímku „*Babičky dobíjejte přesně!*“, jenž přišel do kin o rok dříve než Cameronův kultovní *Terminátor*. Nadějně znějící reflexe však trochu podkopává samotnou skutečnost, která se nejeví až tak idealisticky.

Tuto skupinu filmů označujeme jako sekundární proto, že po několika stránkách nedosahuje kvalit hlavní čtyřky. Nadějně vyhlídky shazuje několik faktorů, špatný scénář, nevydařeně budovaný humor, charakteristika postav, naivní příběhová klišé či otisk ideologie

nešťastné doby, jako například pachut' nenávisti vůči imperialistickým silám ve *Slečně golem*. Pokud se ať už komedie, science fiction nebo jiný další žánr nepodaří tvůrci reagovat optimálně, dochází ke kontraproduktivnímu efektu, který neguje původní záměr naplnění žánru a nechtěně tíhne k formátu parodie (ta může být nepochybně taktéž úsměvná, což ale nebyl původní záměr tvůrců). Tento fenomén v normalizačním sci-fi prozkoumáme v poslední subkategorické skupině nazvané (g) brak.

5.1.3 (c) Steampunk

Třetí subkategorie pojímá označení (c) vědecko-fantastično lámající se v československou alternativní obdobu steampunku, což je velice specifická forma pojetí žánru science fiction. Je výrazně stylizovaná, vychází z estetiky 19. století, z vynálezu parního stroje, z něhož tvůrci rozvádí kreativní směsici událostí alternativní historie, přes posílání raket na měsíc, užití laseru v boji až po meziplanetární konflikty. Do této subkategorie jsem se rozhodl zahrnout další dvě kultovní komedie Oldřicha Lipského a to *Tajemství hradu v Karpatech* (1981) a *Adéla ještě nevečeřela* (1977), které by si v rámci kvalitního zpracování mohly vysloužit místo mezi primárními komediami, ale stěžejní je pro mě oproti kvalitě humoru především stylizace, jež přináší oproti jiným komediím Oldřicha Lipského zcela jiný pohled na vizualizaci sci-fi. Po stránce tematicko-vizuální se totiž převážně přibližují zpracování filmů *Na kometě* (1970) Karla Zemana či *Tajemství ocelového města* (1978) Ludvíka Ráža. Tyto dva snímky sice nepodléhají hybridizaci se žánrem komedie, avšak stylisticky jsou jmenovaným komediím Lipského dosti blízké. Ne náhodou jsou všechny jmenované snímky, kromě *Adéla ještě nevečeřela*, vypracované na základě literární předlohy románu Julese Verna.

5.1.4 (d) Rodinný

Další početnou subkategorii filmů představuje (d) rodinný film, taktéž blíže specifikovatelný jako film pro děti. Dětské publikum, jakožto cílová skupina diváků významně určuje charakter podoby takovýchto filmů. Do velké míry se jedná o dobrodružství mladých školáků, kteří jsou náhodou konfrontováni s nadpřirozenými silami či motivy mimozemského charakteru. Ve filmech je vzhledem k prioritnímu zastoupení nezletilého publika naprosto vyloučené aplikování erotických, brutálních či explicitních scén do struktury díly. Většinou se jedná o příběhy dobrodružného charakteru, s morálním podtextem či šťastným koncem. Pro zasažení nejširšího spektra publika docházelo často v rámci této subkategorie

k mezinárodní koprodukcí. V této souvislosti spatřila světlo světa díla jako *Pan Kaňka ve vesmíru* (1988) v polské koprodukcí, *Tajemství staré půdy* (1984) v Jugoslávské koprodukcí či *Dobrodružství s Blasiem* (1974). Koprodukční filmy vyhodnocuje jako samostatně stojící jednotku a zajímavý objekt zájmu již citovaný teoretik Petr Kopal v knize *Film a dějiny: Normalizace*, když nelichotivě uvádí, že kvalita tehdejších žánrových koprodukčních filmů primárně plnila jen splnění zadání o mezinárodní spolupráce se zeměmi spadající pod východní blok. Tato formalita v rámci propagace byla bohužel v podstatě nadřazená hodnotám vytváření samotného filmu.⁴⁴ Do kategorie rodinného sci-fi filmu taktéž spadá *Bizon* (1989), *Odysseus a hvězdy* (1976), *Třetí Šarkan* (1985) nebo dvojice filmů *Chobotnice z II. Patra* (1986) a *Veselé Vánoce přejí chobotnice* (1986).

5.1.5 (e) Mysteriózní

Nadefinováním významu subkategorie označované za (e) mysteriózní přecházíme na tenkou hranici těžko specifikované zóny. Mezi pojem mysteriózní zahrnují tituly jako *Kam zmizel kurýr* (1981), *Akce Bororo* (1972), *Přátelé bermudského trojúhelníku* (1987) a *Temné slunce* (1980). Opět by mohlo být předmětem diskuze, zda-li do této subkategorie mohou zařadit těžko definovatelný dystopický snímek *Masseba* (1989), který je dokonce v oficiálních databázích kvůli své podpovrchové nespecifikovatelnosti veden jako podobeství. Jádro témat fabule většinou operuje s nevysvětlitelnými záhadami alteického subsvěta, jež pracují pomyslnými nárazy do přírodních sil fikční reality. Občas je ono nevysvětlitelné spojováno se záhadným chováním postav a jejich nejasným určením motivací. Zdrojů působení mysteriózního nadpozemského vlivu může být několik, podstatná je v tomto případě nevyzpytatelně budovaná atmosféra, práce se stylizovanými prvky do stereotypně uznávané estetiky sci-fi na základě sémantických struktur, tedy kostýmů či mizanscéna rekvizit je zanedbatelná.

5.1.6 (f) Horror

Předposlední subkategorie spadající do hybridizace science fiction a (f) hororu není na našem území za období normalizace tak častá, i přes to má však dva své výrazné a v

⁴⁴ KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny: Normalizace*. Praha: Casablanca, 2014. ISBN 978-80-87292-26-6.

mnoha ohledech dosti odlišné zástupce. Prvním z nich je *Upír z Feratu* (1981) režiséra Juraje Herze a druhým je *Vlčí bouda* (1986) režisérky Věry Chytilové. *Upír z feratu* odkazuje svým názvem na moderní transformaci původního snímku *Upír Nosferatu* (1922) režiséra Murnaua a pojednává o příběhu závodního auta ze závodní stáje Ferat, které pomocí futuristické konstrukční technologie využívá jako palivo lidskou krev. Věra Chytilová naopak vytváří temnou tíživou atmosféru založenou na izolaci skupiny mladých lidí na horské chatě, kde na základě mimozemské infiltrace dochází k záhadným jevům. Oproti *Upírovi z Feratu* zaujímá *Vlčí bouda* spíše stanovisko psychologického hororu, zatímco Herz předvádí expresivnější fyzické výjevy založené na krvežíznivosti. Opět je spekulativní, jestli do této subkategorie přesahují svým estetickým pojetím i jiné snímky. Na základě dalších možností hybridizace žánru, ať už chtěné nebo nechtěné, bychom mohli označit za sci-fi s hororovými prvky například již zmiňované „*Babičky dobíjejte přesně!*“ (1983) či *Monstrum z galaxie Arkana* (1981). Tyto poslední snímky však svojí charakterizací nejlépe naplňují definici poslední sedmé subkategorie.

5.1.7 (g) Brak

Subkategorie nazvaná jako (g) brak je závěrečným doplněním celé subkategorizace československého normalizačního sci-fi žánru. Zároveň bych podotknul, že se jedná o nejvíce rozporuplně uspořádanou subkategorii, která vychází nejenom z estetické hodnoty díla samotného, ale především z většinově negativních diváckých referencí. Mezi základní stavební jednotku patří především snímky *Talíře nad Velkým Malíkovem* režiséra Jaromila Jireše z roku (1977) a dále též koprodukční *Monstrum z galaxie Arkana* (1981) jugoslávského režiséra Dušana Vukotoviče z roku (1981), které nekompromisně kralují úplnému spodku žebříčků divácké oblíbenosti. Pokud bychom k těmto žebříčkům měli přihlédnout, spadalo by pravděpodobně do této nelichotivé subkategorie také pomíjivě ambiciózní *Temné slunce* (1980), nepochopená *Masseba* (1989) či dekadentní „*Babičky dobíjejte přesně!*“ (1983). V čem ale spočívá jádro neúspěchu těchto snímků a tím pádem i jejich začlenění do subkategorizace vědeckofantastického braku? S definicí brak se pojí termín běčkový film, který kvalitou snímku po stránce produkční a estetické předznamenává urči-

tou druhořadou či laciností. Tyto hanlivé nálepky jsou i přes veškerou snahu a tvůrčí potenciál filmařů ve výsledném efektu pro film dosti dehonestující.⁴⁵ Jiná záležitost, která byla již dříve v konvencích subkategorického členění okrajově nastíněna, je cíleně vědomé aplikování funkční brakovosti na snímek, čímž je dosaženo tíženého efektu a dílo následně spadá pod žánrovou lupou do podkategorie parodie, kde spočívá především na základě smlouvy s divákem. Osobně vnímám největší problém všech těchto uváděných modifikací sci-fi braku v jejich horlivé snaze obsáhnout co nejpestřejší škálu žánrů, jež ovšem v nesprávně strukturované dávce diváky spíše odrazuje. U *Talířů nad Velkým Malíkovem* je samotná forma absolutně technicky nedostatečná, každopádně kombinace sci-fi crazykomedie a muzikálu, i přes vynikající herecké obsazení, byla bohužel režijně neudržitelná po stránce jednoty. *Monstrum z galaxie Arkana* v sobě kloubí sci-fi komedii, společně s těžkopádnými náznaky erotického žánru, jehož aplikování je při pohledu na makrostrukturální jednotu celého díla dosti irelevantní. Film *Temné slunce* tíhne k dosti podobné problematice, kdy opakované milostné sekvence Radoslava Brzobohatého neskutečně retardovaly hlavní zápletku. Komplikované sci-fi podobenství *Masseeba* se naopak tváří jako silně stylizovaný umělecký počín s morálně-politickým podtextem, který přes svůj původní niterní zápal kvůli nezdařile zvolené vyprávěcí formě, nepřináší divákům prakticky žádné uspokojivé vysvětlení. A nakonec zběsilá hybridizace „*Babičky dobíjejte přesně*“ spojující komedii, science fiction a prvky v hororové tvorbě představené jednáním vymykající se kontroly nad robotickou babičkou.

5.2 Subkategorizace v praxi

Jak jsem již konstatoval v předcházející kapitole, mnou nadefinované subkategorie československého normalizačního sci-fi člení specifický výčet kinematografie do sedmi hybridizačních podskupin. Abych dosáhl plnohodnotného dotažení hlavní výzkumné teze kladené v úvodu, bude potřeba demonstrovat princip subkategorizace v praxi. Nadefinování konkrétního klíče pro rozlišení jednotlivých podskupin se může pochopitelně jevit

⁴⁵ FLÍGL, Jiří. *Krev, slzy a sperma – Čítanka filmového braku*. Praha: Nakladatelství Cassablanca, 2019. ISBN 978-80-87292-39-6.

jako sporné či subjektivní, avšak i přes to bych se v rámci zkoumané problematiky pokusil na základě posbíraných informací, ze kterých v procesu psaní samovolně vyplynul právě způsob rozčlenění na subkategorie, vykristalizovat jakousi finální členicí rovnici, s jejíž pomocí by bylo možné vycházet z sémanticko-syntaktického⁴⁶ pozorování a v závěru vyhodnotit, do jaké subkategorie onen zkoumaný film bezpečně může patřit. Uplatnění této metody bude možné za předpokladu analyzování baterie zkoumaných snímků a jejich následné porovnání, díky němuž se můžeme dopracovat k funkčně položeným základům tíže-ného subkategorického členicího konstruktů.

V čem ale vlastně spočívá rozhodující jádro zkoumaného problému a jakým způsobem je reálné pojmenovat rozdíl mezi *Monstrem z galaxie Arkana* a *Zítřka vstanu a oparím se čajem*? Výchozích aspektů pro subkategorizaci zkoumaných filmů je hned několik. Základními rozhodujícími faktory jsou, přihlédneme-li k různorodé skupině snímků, (1) historické období, nikoli vzniku samotného filmu, avšak éra fungování fikčního světa, dále (2) dobová technologie, která je v kontextu působení fikčního světa přirozená a aktuální zároveň, (3) využití přiznaných vyprávěcích prostředků tvůrců aplikovaných na příběhový syžet, a v neposlední řadě rozhodující (4) divácká oblíbenost a jednoznačná čitelnost či přijetí daných snímků. Čtyři nadefinované výchozí faktory členicího subkategorického konstruktů dále rozkládáme na detailnější fragmenty zpřesňující charakter analyzovaného snímku.

5.2.1 (1) Historické období

Hovoříme-li o významu prvního rozhodujícího faktoru, tedy o členění (1) historického období, narážíme na první charakteristický pilíř dělení jednotlivých snímků. Určující doba, do které je zasazen příběh hlavních postav fikčního světa, vypovídá o možnosti dělení tohoto faktoru do tří logicky vyvoditelných rovin. Fikční časové sféra minulosti, současné přítomnosti a blízké či vzdálené budoucnosti. Je nutné podotknout, že je při aplikování těchto faktorů nezbytné sledovat i dobu vzniku samotného díla. Zmíněné tvrzení lze snadno demonstrovat na příkladu normalizačního filmu ze sedmdesátých let, který se nám z dnešní perspektivy zdá jako zapomenutá minulost, avšak v kontextu vzniku díla se tvůrci

⁴⁶ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 2.ed. London: British Film Institute, 2000. 246 s. ISBN 0-85170-717-3

pohybují na ose času přítomného. Tyto představené roviny nám znatelně oddělují nejenom rozdílnou povahu historických etap, ale taktéž rozvíjejí myšlenku užití tehdejších dostupných technologií fikční doby.

5.2.2 (2) Technologie

Právě faktor dostupných (2) technologií fikčního světa nám může taktéž nezpochybnitelně formovat charakter dané subkategorie. Při tomto dělení jsem se nezaměřil na konkrétní hmatatelné prostředky dosažení sci-fi efektu, jako například cestování časem, klonování či robotiky, avšak na zobecňující prvky zkoumané oblasti. Osobně se mi podařilo vyčlenit technologie typu mimozemského, vizionářského, fantastického a absurdního. Technologie mimozemské klasifikujeme jako specifické technologické zařízení nepocházející z planety Země, nevyrobené člověkem ani nepodléhající jeho vlivu. Tyto technologie člověk neovládá a nerozumí jim, proto hovoříme o konfrontování s fungováním fikčního světa a postav v něm. Jako shrnující příklad můžeme označit *Akci Bororo* (1972), která obdobně pracuje s principem konfrontování hlavního hrdiny Junka s utajenými mimozemskými technologiemi, konkrétně se jedná o brýle s fotoaparátem či komunikační medailonek na krk, které k vypátrání důležitých informací využívá půvabná mimozemšťanka Oriana. Časoprostor hlavního hrdiny je i navzdory přirozenému vědeckému prostředí narušen působením vnějších sil neznámého aletického subsvěta sluneční soustavy Maia.

5.2.3 (3) Vyprávěcí prostředky

Oproti určení historické etapy, s níž se úzce pojí i zmiňovaný vědeckotechnický vývoj nastolený v časoprostoru fikčního světa, vychází další charakterový faktor spíše z uchopení samotné formy díla. Jedná se o (3) přiznané vyprávěcí prostředky, pomocí kterých tvůrci předávají nejenom zásadní myšlenku díla či vývoje a zvraty příběhových linií, ale především vyzařující emoci krystalizující v diváckou katarzi. Podařilo se mi vydedukovat čtyři takové vyprávěcí prostředky, které se značně podílejí na budování odlišných atmosférických podmínek fikčního díla. Prvky bych seřadil na základě stupňů intenzity vyzařující z příběhu. Nejvládnější formu sci-fi představuje nadsázka, dalším stěžejním fragmentem jest serióznost, následně přítomnost prvku napětí a v závěru nejintenzivnější užití explicitního znázornění některých scén. Jednota nadsázky je uplatňována především u subkategorie typu komediální či rodinné. Prvek seriózity by naopak našel uplatnění v racionál-

nějším žánru jako mystery či v Zemanově střízlivém pojetí steampunku. Napětí taktéž typické pro budování tíživé atmosféry ve snímcích povahově podobných žánru hororu či mystery. A nakonec existence explicitnosti, která ve své syrové fyzičnosti může zastupovat subžánr hororů, jako případ exploatačních krvavých jatek v dobově netradičním *Upírovi z Feratu* (1981). Explicitnost po stránce fyzické, ale i sexuální může být ukázkově uplatněná v subžánru braku, jako učebnicový příklad bych uvedl *Monstrum z galaxie Arkana* (1981).

5.2.4 Divácká oblíbenost

Závěrečným stanovujícím faktorem členitelnosti subkategorického konstruktů je (4) rozporuplně vnímaná divácká oblíbenost. Ta nejenže vytváří rozdíl v charakteristice subkategorie komedie primární s komediemi sekundárními, ale především odděluje pozorovatelnou propastí „hlavní čtyřku“ od filmového braku. Tento faktor je však problematicky neobjektivní a hodnotí kvality filmu pouze skrze perspektivu diváckého hlediska.

5.2.5 Grafické znázornění

Hlavní koncept principu subkategorického členěního konstruktů nám po nadefinování zmiňovaných čtyř rozvrstvených faktorů dává možnost sestavení rovnice určení dané subkategorie. Určitě bych měl uvést na pravou míru fakt, že přístup k nadefinování určujících faktorů vychází především z mého osobního seznámení s materiály dané historické oblasti, tudíž je pochopitelně přirozené, že se definice faktorů mohou v čase proměňovat, zpřesňovat či obohacovat dalšími detailnějšími pohledy na konkrétní vlivy formování problematiky československého normalizačního sci-fi. S přihlédnutím k ilustračnímu charakteru těchto faktorů lze improvizovaně sestavit onen klíč v podobě shrnující analytické tabulky, která pracuje s jednotlivými fragmenty zkoumaného snímku a vyhodnocuje náležitě subkategorii. Demonstrujme si princip členěního subkategorického konstruktů v této tabulce.

SUBKATEGORIE	FIKČNÍ OBDOBÍ			TECHNOLOGIE				VYPRÁVĚČÍ PROSTŘEDKY				DIVÁCKÁ OBLÍBENOST		
	Minulost	Přítomnost	Budoucnost	Mimozemská	Vizionářská	Fantastická	Absurdní	Nadsázka	Seriozita	Napětí	Explicitnost	Populární	Průměr	Nepopulární
Primární komedie		ano	ano		ano		ano	ano				ano		
Sekundární komedie		ano	ano	ano	ano		ano	ano					ano	
Steampunk	ano				ano	ano	(ano)	(ano)	ano	ano		ano		
Rodinný		ano	ano	ano		ano		ano					ano	
Mystery		ano			ano				ano	ano			ano	
Horor		ano		ano	ano		(ano)		ano	ano	ano		ano	
Brak		ano		ano			(ano)				ano			ano

Vyznačené hodnoty slovem ano, odpovídají charakteristickým fragmentům, které s v dané subkategorii obvykle vyskytují. Tento způsob vypracování specializovaného zaměření jednotlivých subkategorií vnímám v rámci badatelského procesu jako ilustrační. Někdy se může zdát metoda zcela jednoznačnou, avšak v rámci vyhodnocení negativ je taktéž nutné poukázat na nedostatky této experimentální metody.

Jedním z takových slabých míst je subkategorie steampunk, která v sobě kombinuje populární stylizované crazykomedie Oldřicha Lipského jako *Tajemství hradu v Karpatech* a *Adéla ještě nevečeřela*, proti nimž vystupují do kontrastu o mnoho racionálnější a dramatictější Zemanovo *Na kometě* či *Tajemství ocelového města* režiséra Ludvíka Ráža. Tyto čtyři jednotky zastupující jednu specifickou kategorii vykazují značné množství protichůdných aspektů, avšak navzdory kontrastu crazykomedií a stylizovaných dramát je pro nás v rámci bádání podstatné plnohodnotné podchycení zvolené estetické formy, jež je při zpětné rekapitulaci nadefinovaných pojmů právě stěžejní.

Druhým rozporuplným bodem této metody jsou pro mne osobně subkategorie hororového a brakového sci-fi. Dále by se opět polemizovat, do jaké kontextové roviny se snažili tvůrci dovést finální podobu díla, avšak s dnešním odstupem se jeví využívané fikční technologie těchto dvou kontroverzních subkategorií jako zcela absurdní. Překročení hranice lze demonstrovat na přeeffektovaných sekvencích střelení očního laseru v *Monstrum z galaxie Arkana* či na hororové stylizaci auta poháněného krví ve snímku *Upír z Feratu*.

6 VÝBĚR ANALYZOVANÝCH SNÍMKŮ

6.1 (a) Zítřka vstanu a opařím se čajem

Jak již bylo v předchozích kapitole pojednávající o základním nastínění principu subkategorizace avizováno, subkategorie nazvaná Primární komedie je pro badatelské účely této práce pojednávající o normalizačním sci-fi nejzákladnější výchozí stavební jednotkou. Zdrojem tohoto poznání není pouze kvalitativní hodnota a pozice snímků v kontextu celé normalizační science fiction kinematografie. Odborné teoretické nadefinování této skupiny, pro naše účely označené jako výchozí subkategorie, prezentuje Jaromír Kokeš jako již zmíněnou „velkou čtyřku“ nejvýraznějších hraných vědecko-fantastických komedií dané éry. Svoje tvrzení dokazuje praktickou demonstrací na analýze snímků, kdy potvrzuje nejefektivnější začlenění stěžejního sci-fi prvku do narativního vyprávění, jeho navázání na motivace hlavních postav či prvotní expozici onoho prvku a jeho roli v prvním bodě obratu.

Pro analýzu snímku podléhající první žánrové subkategorii normalizačního sci-fi jsem se rozhodl vybrat snímek *Zítřka vstanu a opařím se čajem* z roku 1977 (pro zajímavost se orientačně jedná o stejný rok, kdy do amerických kin vstupují Lucasovy první *Hvězdné války*, konkrétně epizoda čtvrtá). Režisérem snímku je Jindřich Polák, který má za sebou v oblasti žánrové kinematografie nejvýraznější mezník československého sci-fi, kterým je kultovní *Ikarie XBI* z roku 1963. Nadčasová a zároveň ideologicky nezávadná *Ikarie* propagující vizi socialistického lidu ve vesmíru, krásně kontrastující s až komicky buržoázně odexponovanou posádkou americké vesmírné stanice. Polákův opus magnum vzniká dříve než Kubrickova *2001: vesmírná Odysea* či *Solaris* Andreje Tarkovského. V osmdesátých letech Polák pracuje na sci-fi charakteristickém pro subkategorii rodinného filmu, konkrétně se jedná o snímky *Chobotnice z II. Patra* a *Veselé Vánoce přejí chobotnice* z roku 1986. Každopádně pro účely této práce je nejpodstatnější *Zítřka vstanu a opařím se čajem*, které společně s *Pane, vy jste vdova!*, *Což takhle dát si špenát* a *Zabil jsem Einsteina, pánové* patří mezi nejvýraznější subkategorii zkoumané oblasti normalizačního sci-fi.

„Dnes je 1. června a červen je posledním měsícem, kdy pořádáme pravidelné výpravy nazývané *pád Bastily*,“ ozývá se z rozhlasu v hlavní hale cestovní společnosti Universum. Snímek *Zítřka vstanu a opařím se čajem* sice velice efektivně pracuje s lineárním

dějem linie hlavní postavy, avšak konání a motivace těchto postav na základě cestování časoprostorem rozehrávají nesmírně impozantní strukturování scénáře. A právě interpretace a vzájemné odlišení časoprostorových linií hraje v pochopení fabule zcela zásadní roli.

Hlavní myšlenka snímku pojednává o zneužití moderních technologií ke zvrácení historického dění v minulosti, tím pádem následné přetvoření současného světa a nastolení alternativní historie ve prospěch postav antagonistů. V expozici příběhu se v Latinské Americe setkávají bývalí stoupenčí nacistického režimu, kteří na základě nejnovějších informací objevují pražskou cestovní kancelář Universum, jenž umožňuje svým zákazníkům výlety do minulosti. Skupina antagonistů přichází s plánem únosu jedné z plavidel společnosti Universum, odcestování zpět do roku 1944 a následné předání vodíkové bomby Adolfu Hitlerovi, což má zvrátit výsledek druhé světové války. Expozice krátkou sekvencí zcela naplní koncepční podstatu celého snímku, ustálí žánr science fiction komedie a především hlavní motivace postav. Na setkání skupiny antagonistů a následné hlasité zvolání „Heil Hitler!“ odpovídá i papoušek v kleci, tudíž doposud seriózně působící situace mění perspektivu v humorný náhled pramenící z žánru komedie a závratně určuje budoucí tematické ustálení jednoty díla. Kokeš v souvislosti s expozicí sci-fi komedií píše o tzv. dvoudomé povaze fikcizace, jež teoreticky pracuje se strukturováním všech sci-fi komedií primární subkategorie. Především tento pojem zahrnuje jednak nezdařilé dosažení plánu nastíněném ve fázi expozice a dále postupné variování druhé půlky fikcizace, která se pokouší zvrátit následky předchozích neúspěchů. Vydedukováním časoprostorového ustálení na základě promluvy jednoho z antagonistů vyplývá (v roce 1944 sloužil jako čtyřiatřicetiletý důstojník u německé popravčí čety, přičemž v současnosti je mu 86 let), že současnost fikčního světa se odehrává v roce 1996, vzhledem k roku vzniku snímku pracují autoři s vizí blízké budoucnosti. Komplikování s cestováním časoprostorem umocňuje fakt, že hlavní protagonista příběhu konstruktér společnosti Universum Jan Bureš je jednovaječným dvojčetem Karla Bureše, pilota raket společnosti Universum a jednoho z předních antagonistů usilující o historický převrat. První bod obratu nastává ve chvíli, kdy charismatický antagonist Karel umírá na udušení rohlíkem, přičemž Jan se v napjaté situaci rozhodne vydávat se za mrtvého bratra. Kromě vytoužené snoubenky však po bratrovi zdědí spoustu nedořešených problémů, včetně provedení převratu v roce 1944, čímž nevědomky značně zkomplikuje hlavní motivaci skupiny antagonistů. Nalodění dvou nežádoucích amerických turistů na palubu unesené vesmírné lodi R-K-M cestující časem, přistání v nacistickém Německu o tři roky dříve, než bylo původně zamýšleno a nešťastné zaměnění kufříku s vodíkovou

bombou způsobí absolutně nezdařilý výsledek celé akce. Vůdce konfrontovaný s nešťastně načasovaným poselstvím z budoucnosti se rozhodne celou skupinu popravit. Nakonec je však popraven pouze jeden z antagonistů svým vlastní já z minulosti a ostatní po neúspěšné a nebezpečné akci prchají a vrací se vesmírnou lodí do přítomnosti. Nevrátí se však kontinuálně v čase, nýbrž o jeden dřív, tedy na začátek 1. června před vypuknutí celé akce. Jan Bureš to učiní z toho důvodu, aby zachránil bratra Karla, který se to ráno měl udusit rohlíkem. To se mu ale nevydaří a všichni zpětně přichozí, tedy Jan Bureš a dva antagonisté, jsou navíc konfrontováni se svými já z 1. června, kteří ještě nevystartovali zpátky do minulosti. Do toho ještě dochází k tragédii, kdy Jan Bureš z druhé reality společně s Karlovou snoubenkou a jejími rodiči umírá po pádu ze střechy budovy, kde rodina nacvičovala cirkusové vystoupení. Jelikož se přes veškeré komplikace s narušení časoprostoru situace naopak zhoršila, je nucen Jan Bureš znovu absolvovat cestu zpět do nacistického Německa, kde však poučen z předchozí situace zabrání úspěšnému předání bomby Hitlerovi a skupinu antagonistů nahlásí vysílačkou jako špióny. Ti jsou okamžitě zastřeleni německými vojáky a Jan Bureš se po zneškodnění nepřátel opět vrací do dne 1. června, kde nejenom všechny zatím se připravující antagonisty před únosem plavidla společnosti Universum a cesty do minulosti předá policii, ale dokonce nalezne mrtvé tělo udušeného Karla a před svým bratrem Janem ze třetí reality se za Karla úspěšně vydává. Tím zabrání tragédii rodiny snoubenky Karla a Jan vydávající se za Karla tak ve finále zůstává se snoubenkou, zatímco Jan ze třetí reality nic netuší. Veškeré časoprostorové nesrovnalosti jsou po dvou cestách do historie a narušení celkem tří odlišně se vyvíjejících rovin současnosti zdárně zahlazeny.

Složité znějící syžetová struktura je však díky skvělému filmovému zpracování a věcně popisnému scénáři pro diváky i přes veškeré narušení mnoha časoprostorových rovin zcela logicky uchopitelná. Práce se sci-fi tematikou v podobě cestování časem za pomoci moderních technologií, jak uvádí Kokeš ve své publikaci, efektivně operuje s napojením sci-fi motivu na fungování ve fikčním aletickém subsvětě a uchopením celé struktury zápletky. Ostatně motiv cestování časem není u subkategorie Primárních komedií zcela ojedinělý, například snímek *Zabil jsem Einsteina pánové* taktéž těží z motivu cestování do minulosti za účelem zvrácení následků jednání v budoucnosti. Určitě je nutné zmínit fakt, že všechny čtyři primární komedie, ačkoli *Což takhle dát si špenát* a *Pane, vy jste vdova!* nevyhází z cestování časem, nýbrž z aplikování moderní technologie na ovlivnění biolo-

gické podstaty člověka, koncepčně pracují se sci-fi fragmentem technologie, která je vytvořená člověkem, proto je v tabulce označena jako vizionářská, sekundárně označena jako absurdní, z čehož vychází její aplikování v praxi, například humorné následky neúspěšné výměny mozku v *Pane, vy jste vdova*.

Co se týče vizuálního stylu a konkrétních fragmentů science fiction stylizace, zaujme snímek po této stránce diváka už od začátku. Po informování o předání vodíkové bomby Hitlerovi v úplném začátku expoziční fáze nastupuje titulková sekvence dobových záběrů z Hitlerových projevů, které jsou z větší části puštěné pozpátku či nastříhané v humorné smyčce vůdcových afektovaných gest za doprovodu odlehčujícího dynamického hudebního podkresu. Tato sekvence divákům vizuálně předává informaci, že ačkoli se bude jednat o alternativní historii, stále lze od snímku očekávat komediální náboj. Dalším nejvýraznějším prvkem po stránce sci-fi stylizace jsou trikové záběry vesmírných lodí společnosti Universum, jež slouží jako technologický prostředek pro pravidelné navštěvování historie formou poznávacího zájezdu. Raketoplány startují z odletové rampy, vystoupají nad atmosféru do vesmírného prostoru, kde posádka zahajuje jakýsi technologický proces metamorfózy vizuálně znázorněný světelným blikáním celého povrchu vesmírného plavidla, který slouží k právě k přenesení v čase do posádkou zvolené historické etapy. Po provedení této operace loď opět přistane na povrch planety, avšak do zcela odlišné linie nového fikčního časoprostoru. Stěžejní motiv cestování časem, který, jak bylo několikrát v předchozím textu uváděno, je pro celkový kontext filmu a naplnění žánrové podstaty bez pochyby nejdůležitější. Hlavní koncept je podpořený vedlejšími motivy odkazující na pokrokový stav technologií, konkrétně se jedná například o pilule proti stárnutí, jež jsou ve fikční světě poměrně cenově nedostupné, avšak antagonisté si během standardního fungování fikční přítomnosti nepřírozeně prodlužují své životy. Obvykle se pilule využívají právě při cestování časem, aby byli cestující a posádka stále pod vlivem obvyklého fungování fyzikálních zákonů. Další futuristickou technologií je sprejový paralyzátor, který promění barvu pokožky oběti na sytě zelenou a dotyčný není schopný normálně se pohybovat či srozumitelně hovořit. Tento motiv antagonisté využijí ve svém plánu, kdy takto paralyzují jednoho nacistického důstojníka, aby si zapůjčili jeho identitu a pronikli do bezprostřední blízkosti samotného vůdce. Nakonec paralyzátor užívají ještě při útěku před popravou na cestě zpět k vesmírnému plavidlu. Technologie tudíž hrají nejenom výrazné vizuální podpoření žánrovosti, avšak funkčně pracují s ovlivňováním vývojem syžetového vy-

právění, oproti následujícímu příkladu analýzy v sekundární komedii, kde jsou sci-fi fragmenty spíše primárně podmíněné komediálním žánru a vizuální líbivostí, než aby plnily aktivní funkci záchytných bodů ve scénáři, čímž ve zkratce lze po následující sondě konstatovat, že Kokešovo vyčlenění „hlavní čtyřky“ sci-fi komedií, v našem případě označené jako subkategorie primárních komedií, efektivně a prakticky nejobektivněji naplňují definici konceptu žánru science fiction.

6.1 (b) Srdečný pozdrav ze zeměkoule

Pro zvolení vhodného charakteristického snímku do druhé subkategorie, tedy do podskupiny sekundární komedie, jsem se rozhodl zvolit snímek *Srdečný pozdrav ze zeměkoule* z roku 1982. Scénáře i režie se i v tomto případě chopil zkušený Oldřich Lipský, který právě ve tvorbě vědeckofantasticky laděných komedií prokázal nezpochybnitelné kvality. Ve výčtu režijní i scenáristické kinematografie je snímek poslední třetí Lipského projekt. Je adekvátní položit si nyní zásadní otázku, proč je snímek vedený zkušeným režisérem Lipským zařazen do kategorie sekundárních komedií? Vhodná odpověď se určitě musí jevit jako spekulativní, ačkoli na základě vlastního seznámení s rozmanitostí sci-fi žánr musím neoblomně konstatovat, že snímek mezi sekundární komedie skutečně patří. Podíváme-li se na pestrý výčet veškeré filmografie Oldřicha Lipského, kde se v první řadě vyskytují nejenom kultovní vědeckofantasticky stylizované snímky, jako například zmíněné *Tajemství hradu v Karpatech*, *Adéla ještě nevečeřela* či *Zabil jsem Einsteina pánové*, avšak také i další nezapomenutelné komediální československé tituly jako *Limonádový Joe aneb Koňská opera*, *Marečku, podejte mi pero* a spoustu dalších. Snímek *Srdečný pozdrav ze zeměkoule* i přes veškerá pozitiva v celkovém výčtu Lipského filmografie relativně zaniká.

Je třeba položit si nejprve otázku, z jakého důvodu film nebyl schopný obhájit pozici v subkategorii komedií primárních? Hlavní téma filmu o konfrontaci zvědavých mimozemských bytostí (v podání komediální herecké dvojice Lasica – Satinský), se standardním bytím průměrného člověka (Jiří Menzel jako doktor Jánský) a s přirozeným fungováním a zákonitostmi lidského světa obecně. Úsměvně vlezlí zástupci mimozemské civilizace kvůli intenzivnímu výzkumu nechtěně svým působením terorizují život nešťastně průměrného doktora Stránského, kterého pro tuto stěžejní poznávací misi předurčil mimozemský počítač. Naivní mimozemšťané prahnoucí po detailním seznámení s lidstvem podstupují na

účet doktora Janského spoustu akce, jež z pohledu mimozemského návštěvníka můžeme vnímat jako nebezpečně experimentální, zatímco z úhlu pohledu běžného smrtelníka jde o každodenní rituály. Mimosmšťané objevují funkci a strukturu bytu průměrného socialistického občana, vyzkouší si nakupování, stravování, cestování a dokonce poznají jednak kontakt s futuristickou přírodou, ale i poměrně vynucený milostný kontakt s lidskými bytostmi. O veškerém nabytém poznání informují v průběhu celého syžetu několikrát svoji domovskou planetu. I přes poznání života na planetě Zemi nakonec dostávají z vesmíru zprávu, že lidská rasa spěje do záhuby a proto je třeba na Zemi zůstat a hrozbu odvrátit.

Příběh je vyprávěný kontinuálně a děj celkově primárně podmíněný komediálnímu žánru, z čehož lze vydedukovat strukturální uspořádání vycházející z jakýchsi humorných gagů, jež tvoří základní zdroj humoru. Pravděpodobně bychom mohli snímek zahrnout nejpřesněji do subžánru crazykomedie. Sledujeme dvě kontinuálně probíhající linie, přičemž jedna zaznamenává humorné střety mimozemšťanů s lidskými zvyklostmi, zatímco druhá linie sleduje zmařený osud nešťastného doktora Janského, jehož chaotické jednání a život plný nezdarů nabírá po přiletu mimozemské delegace zcela bouřlivější obrátky, což zapříčiňuje neschopnost udržení sociálních vazeb nejen pracovních, ale i milostných a následný psychický kolaps vyčerpaného antihrdiny. Stylisticky však snímek nabízí dva naprosto nevšední vyprávěcí prostředky. Jeden z nich je výrazně vizuální a představuje sekvence, kdy mimozemšťané vysílají na domovskou planetu zprávy o životě na planetě Zemi. Tyto sekvence jsou znázorněny jednoduchými, avšak funkčně zábavnými animacemi, jejichž zpracování se ujal český výtvarník Vladimír Jiránek. A druhá velice neobvykle natočená sekvence ukazuje zcela odlišnou komunikaci. Už se nejedná o komunikaci pouze mezi mimozemšťany samotnými, avšak o nekompromisní kolizi herce předstírajícího mimozemšťana se skutečnými občany neherci socialistického normalizačního Československa.

A právě tato sekvence snímaná formou televizní ankety přivádí nesmírně strhující svědectví, které naprosto autenticky přináší zprávu o dobovém kontextu. Tato sekvence sice začíná stylizovanými rozhovory s připravenými herci, avšak pozvolna přechází do rozhovorů na ulicích, kde odpovídají skuteční nepřipravení lidé snažící se prezentovat svojí odpověď na neobyčejnou otázku „*Jak byste reagoval na návštěvu mimozemských civilizací?*“ Mezi respondenty zaznívají reakce typu: „*Já bych se asi zbláznila, kdyby tady byli.*“ či odmítavé „*Já nemám čas reagovat, já musím na schůzi, promiňte!*“ Mezi předchozími

inscenovanými odpověďmi zaznělo tragikomické: „*Já se o politiku nezajímám, v práci si dělám svý, okna zdobím, já chci mít svůj klid.*“, což krásně zrcadlí nadsázku filmových tvůrců humorně reflektovat skrývaný strach běžných občanů z možnosti se otevřeně vyjádřit k nějakému problému, což je nesmazatelně charakteristické právě pro historický kontext období normalizačního Československa. Zároveň je fascinující pozorovat tyto povrchové politicky korektní odpovědi v kontrastu s dobovou propagandou, která se hrdě pokouší prezentovat socialistické Československo v tom nejlepším světle. Mimoszemšťané jsou naprosto pohlceni vizí panelákových sídlišť či pohodlnou dostupností širokého sortimentu výrobků v samoobsluze. Tento obraz se nakonec transformuje do jakési utopistické parodie, jež divákům nabízí futuristický pohled na mechanicky servírovanou snídani či kýčovitou a naprosto absurdní robotizaci české přírody. Tyto nelichotivé pohledy přináší nezpochybnitelně čitelný odkaz na jakési výstražné ekologické poselství, které je z této stylizace patrné.

Stylisticky nejvýraznější jsou již zmíněné animované pasáže komunikace mezi mimozemšťany na planetě zemi a těmi z vesmíru, ale jakým způsobem jsou znázorněné sci-fi motivy skrze sémantické fragmenty? Pointa je vystavěna na střetu dvou civilizací. Jedna situovaná do současnosti (otázka dobového kontextu) je konfrontována s civilizací mimozemskou. Divák sleduje humorně laděné rozdíly obou těchto jednotek, případně zoufalou snahu mimozemské civilizace asimilovat a nepozorovaně splynout se zemskou populací. Tyto snahy jsou prezentovány vizuálně, například v úvodní sekvenci dochází k expozici mimozemšťanů skrze létající talíř, který má krycí schopnost transformace do jakéhokoli jiné objektu, tudíž je talíř jednou sudem piva naloženém na korbě nákladáku, podruhé nabírá podobu popelnice uprostřed skládky. Tato mocná technologie bez problémů zprostředkovala dopravu na planetu Zemi, zatímco mimozemšťani po příletu nemůžou pochopit podstatu geniálního lidského vynálezu televize. Mimoszemšťané při průzkumu planety využívají mobilní komunikační zařízení, které má multifunkční využití. Při počátečním „dosažení“ planety Země dokumentují skrze toto zařízení na stativu a pořizují fotografii. Využívají ho taktéž jako diktafon při anketě s pozemšťany. Při navázání kontaktu s domovskou planetou propojují toto zařízení obvykle s televizorem, aby tvůrci měli možnost funkčního začlenění animovaných sekvencí do syžetového vyprávění. Vliv technologií na mimozemské objevování je nezpochybnitelný, kromě transformačního vesmírného plavidla a mobilního komunikátoru není sémantické zastoupení sci-fi motivů příliš pestré.

Sci-fi tematika je spíše než v sémantickém začlenění konkrétních objektů aplikována skrze fakt, že hlavní hrdinové příběhu jsou mimozemského původu, tudíž je podoba sci-fi v tomto případě vytěžena spíše po stránce konceptuální tematiky fabule, nežli prostředkem vizuální stylizace, která nabírá největší intenzity pouze v některých v animovaných sekvencích. V závěru je nutné zmínit, proč se tento snímek ocitá v subkategorii sekundárních komedií. Toto měřítko je dosti subjektivní, jelikož vychází primárně z celkové kvality díla.

Hlavní koncepce má sice potenciál, částečnou originalitu tvorby Lipského a spoustu funkčně humorných momentů, avšak všechny tyto aspekty je nutné vyvážit i spoustou nefunkčně vtipných situací, primitivního nesofistikovaného humoru, nesmyslného přehrávání herců, zahrnutím absolutně nevýznamných a nezajímavých postav či dosti neobratným scénaristickým vývojem linie postavy doktora Stránského. Určitě lze namítnout, že takto koncipovaná rozhodně crazykomedie být může, čehož jsem si nepochybně vědom. Zásadní problém je spíše ve funkčnosti tohoto žánru, jenž není vždy aplikován zcela humorně. Jak po stránce sci-fi žánru, tak po stránce kinematografické lze po následujícím zhodnocení díla konstatovat, že je ze zmíněného odůvodnění patrná jistá druhořadost, která sice neurazí, ale stále existuje ve stínu jiných snímků zprostředkovávajícím intenzivnější divácký zážitek.

6.2 (c) Tajemství hradu v Karpatech

Třetí analyzovaný snímek spadá do subkategorie, která se dost neobvykle vymyká základnímu koncipování stereotypního sci-fi žánru. Při rozdělení normalizační filmografie do sci-fi subkategorií bylo nastíněno, že nečesky znějící termín steampunk ilustruje pravou podstatu skupiny filmů paradoxně nejlépe. Lze pravděpodobně konstatovat, že ačkoli je steampunk zahrnován mezi ostatní subkategorie sci-fi, společně s rodinným filmem v největší míře tíhnou spíše k fantastičnu. Nutné je zmínit fakt, že je to právě steampunk, který jako jediný ze všech zmíněných subkategorií, zasazuje dění fikčního světa do času minulého, pokud logicky nepočítáme filmy se zápletkou o cestování časem, kdy primární funkci naplňuje rovina fikční současnosti. S dějem odehrávajícím se obvykle v 19. století, odkazující na průmyslovou revoluci a rozmach parního stroje, se pojí i velice výrazná stylizace

jednotlivých kostýmů, rekvizit a mizanscény obecně. V návaznosti na princip subkategorického členění graficky znázorněného v předchozí tabulce bych určitě nastínil i problém rozdělení této podskupiny. Z počátku se některé hodnoty mohou jevit jako zavádějící, konkrétně mám na mysli uznané hodnoty v závorkách pojednávající o rozporuplnosti absurdních technologií a nadsázky jakožto vyprávějíciho prostředku. Toto označení má však stabilní odůvodnění, vyplývající z těžko specifikovatelné jednoty této subkategorie. Vědeckofantastický Steampunk zahrnující výčet čtyř filmů můžeme podle graficky znázorněných hodnot rozdělit na podskupinu snímků *Tajemství ocelového města* a *Na kometě*, které klasifikuji jako seriózní, umělečtěji stylizované a žánrově spíše dobrodružné snímky, zatímco *Adéla ještě nevečeřela* a *Tajemství hradu v Karpatech* jednoznačně považujeme za crazykomedie jejichž koncept je zcela podmíněný ztřeštěně fantastickému humoru. Význam režiséra Oldřicha Lipského na poli science fiction kinematografie byl zmiňován již v předchozí analýze, každopádně ani zde nesmím jeho přínos normalizačnímu filmu opomenout, jelikož jako klíčového představitele této subkategorie hodlám analyzovat Lipského snímek *Tajemství hradu v Karpatech* z roku 1981.

Třetí spolupráce scénáristy Jiřího Brdečky a režiséra Oldřicha Lipského po projektech *Limonádový Joe* a *Adéla ještě nevečeřela* přináší další žánrovou parodii, po počestělé verzi westernu a detektivky tentokrát vzniká crazykomedie *Tajemství hradu v Karpatech*, jejíž hlavní inspirační tok pochází z pera nadčasových vědeckofantastických románů Julese Vernea. Hlavní tematické okruhy snímku jsou hledání ztracené lásky, střet horalského lidu z vesnice a vznešeného hraběte či problematika člověka polapeného ve spárech iluze vědeckofantastického pokroku. Příběh sleduje putování hlavního hrdiny hraběte-tenoristy Felixe Teleke z Tölökö, který v rámci svého rekonvalescenčního pobytu se svým sluhou Ignácem v přírodě zabloudí do Karpat. Tam poblíže Čertova hradu nachází bezvládné tělo mladého lesníka Vilji. Po převozu do nedalekých Vyšných Vlkodlaků je hrabě konfrontován s místním folklórem a samotnými vesničany. Po varování vesničanů o nebezpečné povaze Čertova hradu si hrabě hlavu neláme, avšak po zjištění současného majitele hradu Barona Gorce z Gorců se zcela mění situace a hrabě se na tajemný hrad rozhodně vydat. Právě baron Gorc je hlavní podezřelý z dávného únosu snoubenky hraběte Felixe. Toto tvrzení potvrdí hajný Vilja, který snoubenku operní pěvkyni Salsu Verde spatřil na vlastní oči a následně se rozhodne hraběte na hrad doprovázet. Tam je dvojice hrdinů civilizovaně lapena do pastí výstředním Baronem Gorcem, jenž s šíleným profesorem Orfanikem provádí

na hradě nejrůznější experimenty, přes výstřely raket na měsíc až po likvidaci zemské přitažlivosti. Největší průlom přichází s vynálezem ničivé výbušnina, která má pohřbít hraběte s hajným a celým hradem. Baron ukáže hraběti spící snoubenku a následně ho uvězní. Do toho paralelně probíhá linie, kdy hraběcí sluha Igor pochoduje s vojáky k Čertově hradu. Hrdinové se nakonec vysvobodí a zjišťují pravdu o unesené snoubence hraběte, jež před únosem zemřela a její ležící mrtvé tělo bylo nabalzamováno a zmechanizováno pro iluzi života. Počáteční vidinu hajného zapříčinil trik oživlé fotografie pořízené tzv. dálkovidem, který byl fanaticky pronásledujícím baronem nasnímán během jejího posledního vystoupení v opeře. Poničení těchto materiálů během finálního souboje antagonistů s protagonisty bere baronovi motivaci k životu a společně s hradem se nechá vyhodit do povětří, zatímco hrabě Felix a hajný Vilja potkávají sluhu Igora s vojenskou posilou a zdárně prchají před mohutnou explozí.

Kontinuální vyprávění je podpořené častými barevně odlišnými flashbaky, prostřednictvím kterých například hrabě objasňuje svoji minulost v opeře či zasnoubení se Salsou Verde. Zajímavá vyprávěcí metoda je uplatněná v samotném závěru příběhu, kdy je dovyprávění osudů hlavních postav vypracováno skrze animaci fotografií a koláží. Na vizuálně výrazných trikových sekvencích, například fungování umělé paže profesora Orfanika, se podílel významný český výtvarník a animátor Jan Švankmajer. A právě technická povaha veškerých vizionářských vynálezů profesora Orfaniky řadí *Tajemství hradu v Karpattech* do žánru sci-fi filmografie. Ačkoli se nejedná o typicky charakteristické science fiction, vědeckofantastický aspekt profesorovy práce je bez pochyby funkčně naplněn. Byl primárně vědcem a vynálezcem, což je označení tíhnoucí ke konceptu vědeckofantastična, kdyby se jednalo o alchymistu či čaroděje, jednalo by se spíše o žánrový zásah do sféry fantastična. Avšak profesor Orfanik jednoznačně předběhl o několik desítek let svými vynálezy tehdejší dobu fikčního světa. Vesmírné rakety, živočišná elektřina, zařízení pro záznam zvuku i obrazu, tohle všechno jsou aspekty, které jsou hlavním hrdinům v rámci fungování aletického subsvěta vzdáleně cizí. Po objektivnější sémantickém náhledu lze označit rekvizity po vizuální stránce za zpracované takovým způsobem, aby byla co nejlépe zachována časoprostorová jednota konce 19. století, tedy období pro steampunk zcela typické. Konec 19. století není historický odhad, nýbrž dedukce odkazující na první záběr filmu, kde se objevuje kalendář s fikčním datem 27. srpna 1897. Původní publikování samotného románu Julese Vernea proběhla již o pět let dříve.

Svým způsobem bychom měli označit netradiční výrazně stylizovanou steampunkovou hybridizací za přesah do sci-fi žánru, který bychom v podstatě mohli označit za fikční alternativní historii vzhledem k tomu, že minulé etapě našich dějin přisuzuje steampunk zcela vizionářské neexistující vynálezy. Každopádně je třeba nutno zmínit, že i přes myšlenkové uznání konceptuální podstaty sci-fi žánru je právě *Tajemství hradu v Karpatech* z velké míry ovlivněno hybridizací s vlivnějším komediálním žánrem. Snímek je primárně crazykomedií, která bláznivé vynálezy vycházející z vědeckofantastické tematiky využívá spíše pro podpoření vtipných situací a gagů (např. likvidátor zemské přitažlivosti se vypne a levitující jablko padá do hrnku s kávou, jenž vystříkne na barona Gorze či odpálení 421. rakety na Měsíc doplněné Orfanikovou hláškou: „*Tentokrát se určitě strejfm!*“)

6.1 (d) Třetí šarkan

Při detailnější pohledu na obsahovou stránku subkategorie rodinného sci-fi můžeme nepochybně usoudit, že oproti všem předchozím i nastávajícím žánrovým subkategoriím disponuje tato skupina nejvyšším počtem filmů. Tento výčet filmografie nabízí celkem osm různorodých snímků, u kterých bychom mohli za usměrňující jednotné charakteristické prvky vyčlenit především stěžejní vztah k divácké cílové skupině. Jak vyplývá ze samotného názvu subkategorie, tato skupina by měla dozajista umět obhájit jistou dostupnost všem věkovým kategoriím, s primárním zaměřením na dětské publikum. Tento argument vyvozují především z přátelské povahy jednotlivých snímků, nenáročnosti na pochopení zápletky a téměř vždy se vyskytujícího elementu dobrodružství a objevování nepoznaného. S tím se taktéž pojí charakteristické zastoupení protagonistů této subkategorie. Prakticky vždy tvoří pozici hlavních hrdinů děti či dospívající školáci, jež jsou na základě fungování vlastního fikčního světa náhodně konfrontováni s nadpřirozenou silou, kouzelnou mocí, neznámými fikčními světy či tajemnými bytostmi z těchto odlišných vzdálených světů. Tento fragment pro postavy neznámého a zároveň překvapivého zprostředkování střetu s nadpřirozenem figuruje do jisté míry prakticky v každém z daných snímků. Setkání s mimozemšťany ve flashbackově vyprávěném syžetu snímku *Odysseus a hvězdy*, kontakt s neidentifikovatelnou hmotou vyplavenou na břeh znečištěného moře ve dvojdílné sérii filmů o *Chobotničkách z II. Patra*, které jsou oproti podobně zpracovaným figurkám původem z balené modelíny ze snímku *Lucie postrach ulice (1983)* zcela neznámého původu nebo právě setkání s mimozemskou civilizací ve snímku *Třetí šarkan*.

Normalizační sci-fi snímek slovenského režiséra Petera Hladíka z roku 1985 vypráví příběh o skupince tří kamarádů ze základní školy, kteří během průzkumu skalního města objeví velice užitečnou abnormalitu. Na jednom konkrétním místě ve skalách se vyskytuje zvláštní síla, jež chlapcům umožňuje veškeré texty přečtené na tomto místě si snadno zapamatovat. Fenomenální objev využívají především během studia, což zapříčiní podezřívavost ze strany rodičů. Po zatoulení psa jednoho z protagonistů objevují jeskyní šachtu, kterou se po historkách o ukrytém nacistickém skladu munice rozhodne zvidavá trojice hrdinně prozkoumat. Nenarazí však na sklad, nýbrž na neznámou futuristickou místnost plnou nejrůznější nadčasové technologie vydávající světelné signály. Nešťastnou náhodou se během pohybu chlapců v prostoru spustí nevyzpytatelná reakce, která chlapce uvězní a následně je uvrhne do stavu hibernačního spánku. Po nabrání vědomí zůstávají stále vězněni onou záhadně fungující místností. Skrze kulovité komunikační zařízení s chlapci naváže kontakt vyspělá mimozemská rasa, jež je po čase informuje o tom, že se chlapci nacházejí ve vesmírném korábu na planetě Lurida. Mezitím se rozjíždí sekundární dějová linie sledující záchrannou akci rodičů chlapců, kteří po zmizení svých potomků ve skalním městě uvědomí veřejné činitele a podnikají záchrannou operaci. Mimozemská vědecká rada komunikuje s chlapci z jiné vesmírné lodi, nikoli ze samotného povrchu planety, jelikož Lurida zužovaná ekologickou krizí nejvyššího stupně, kdy nedostatek vody, totální devastace krajiny a kyselé deště zapříčinily prakticky neschopnost místní civilizaci přežít. Mimozemšťané proto před dávným časem poslali vesmírnou loď na planetu Zemi, aby u jiných civilizací z vesmíru hledali pokrokovou metodu, jak se z vlastní fatální situací zdárně vypořádat. Na Zemi se dopravili před stovkami let, kdy primitivní předci lidí tyto problémy nechápali a zatím je s mimozemšťany nesdíleli, proto loď zůstala dlouhý čas ukrytá ve skalách a čekala na dobu, až budou lidé řešit podobný problém. Chlapci však dříve tuto loď objevili a nechtěně spustili její systém, který je dopravil právě na planetu Lurida. Po konfrontování s nehostinnými podmínkami na planetě a nebezpečnými místními bojovými o přežití nakonec přichází zázračný obrat. Po éře umírání života na planetě nahrazuje obávaný kyselý déšť pro planetu Zemi typická přeháňka skládající se z kapek vody, jež měla za důsledek oživení vegetace a záchranu Luridánů. Chlapci jsou po tomto zlomovém obratu přepraveni radou mimozemšťanů domů, přičemž jejich energeticky náročná cesta vesmírem zapříčinila prakticky úplný výpadek paměti.

Ačkoli snímek pracuje s úzkým navázáním zápletky na významný a nezpochybnitelný fragment tematiky sci-fi filmů, je třeba obhájit určitou odlišnost *Třetího šarkana*

oproti ostatním snímkům stejné subkategorie. Právě označení rodinné sci-fi je v tomto případě poměrně zavádějící, jelikož předem nadefinované stereotypní fragmenty tohoto subžánru, graficky znázorněné v ilustrační tabulce, v případě snímku *Třetí šarkan* nejsou plnohodnotně naplněny, ba dokonce dochází k nepředvídatelné hybridizaci. Motivy mimozemských civilizací, vzdálené cizí planety a nadčasové technologie konfrontované s fikčním světem současného socialistického Československa pochopitelně dokazují obsahovou podstatu plnohodnotného science fiction žánru. Dokonce i hledisko hlavní dějové linie nastavené skrze dospívající hlavní hrdiny zrcadlí výchozí koncepci dobrodružného rodinného filmu. Každopádně ve filmu *Třetí šarkan* je možné dešifrovat zcela jiný rozměr bořící představu o klasickém rodinném sci-fi. Snímek v podstatě vybočuje z filmografie snímků subkategorie rodinného sci-fi právě svojí neobvyklou hybridizací, která zrcadlí svůj efekt v nezvykle temné atmosféře. Nevinně začínající dobrodružství tří mladých hrdinů se po nástupu na vesmírnou loď v podstatě mění v boj o život. Nemá to na svědomí pouze dystopická stylizace planety Lurida a jejích obyvatel, ale především i způsob aplikování informací ze strany mimozemské civilizace. Zatajování motivace Lurid'ánů, nepravidelná komunikace s mimozemskou radou, neschopnost obstarání jídla či pití a obecná nejistota panující v ponuré a nebezpečné atmosféře cizí planety. Navíc Lurida představuje planetu značně nepřátelskou, vzhledem k současnému dezolátnímu stavu dříve vysoce inteligentní civilizace, která nevyzpytatelně bloudí po pustých pláních. Určitě je možné namítat, že příběh končí happyendem, tudíž není na místě diskutovat o nějakém ryze depresivním uměleckém počínu, avšak nejedná se pouze o stylizaci, tísnivou atmosféru či strach tří mladých chlapců, nýbrž o způsob, jakým jsou tyto projevy hlavním postav přetaveny do audiovizuálního díla. Každý divák by nepochybně vycítil, že snímek rezonuje na hraně neuchopitelného neznáma a intenzivního citového prožitku. Proto je z tohoto pohledu poměrně zajímavé porovnání s původním graficky znázorněným předpokladem fungování klasického rodinného sci-fi. Tento ilustrační vzorec se totiž se snímkem *Třetí šarkan* značně rozchází. Sice jsou naplněny koncepční hodnoty sci-fi, avšak rodinný snímek, kde tři chlapci na cizí pusté planetě najdou v louži kyseliny mrtvé tělo mimozemšťana, není příliš adekvátním představitelem subkategorie rodinného filmu. Zmíněná hybridizace kromě výchozího sci-fi žánru pracuje s největší pravděpodobností současně se subžánrem mysteriózně psychologického snímku s prvky hororové tvorby, což je s ohledem na primární důraz kladený právě na charakter rodinného snímku poměrně neobvyklé zjištění. Závěrem by se dalo konstatovat, že ačkoli není koncepce subkategorie rodinného sci-fi plnohodnotně naplněna

kvůli retardaci tohoto žánru zapříčiněnou hybridizací se subžánry zcela odlišnými, určitě lze s jistotou říci, že tento obrat nenarušuje dovršení ideálu sci-fi žánru, který právě v tomto případě překvapivě velice kvalitně vytěžen. Snímek se určitě právem řadí mezi nejvýraznější představitele normalizační sci-fi filmografie, ačkoli obhájení hodnot subkategorie rodinného sci-fi je po této analýze na zvážení.

6.1 (e) Akce Bororo

Subkategorie definující hybridizaci mysteriózního žánru se science fiction nemá oproti předchozí subkategorii rodinného sci-fi na pozadí výčtu československé normalizační filmografie až tak hojné zastoupení. Tato subkategorie zahrnuje po rozčlenění celkem pět charakterově sjednocených zástupců, včetně kontroverzního umístění dystopického podobenství *Masseba*, které je samo o sobě dosti těžko specifikovatelné. Ve srovnání se zbytkem ostatních subkategorií má mysteriózní žánr značnou nevýhodu, oproti výrazně stylizovanému steampunku, naivitě dětských dobrodružství či dávkování strachu a explicitnosti v hororových snímcích, mysteriózní žánr dost často postrádá typické ustalující charakteristické žánrové fragmenty. Už vůbec nemůžeme mantinely tohoto žánru lokalizovat na základě syntaktické vizuální stránky, která neobhájí jednotné výchozí nastavení sci-fi žánrovosti, projevující se například skrze rekvizity či stylizaci. Různorodost této subkategorie je v kontextu ostatních podskupin rozhodně nejdominantnější, což lze například jednoduše ilustrovat na vzájemném porovnání analýz dvou koncepčně protichůdných snímků, jako je například kontrast mezi snímkem *Přátelé Bermudského trojúhelníku* a mnou vybraným subkategorickým zástupcem, kterým je *Akce Bororo*. Jednotný charakter těchto filmů nepramení skrze specifickou stylizaci jednotlivé podoby vědeckofantastických fragmentů, nýbrž skrze strukturování zápletky budované skrze zatajování informací. Mysteriózní žánr by měl bezpodmínečně pracovat s motivem nevysvětlitelné, v případě sci-fi pravděpodobně nadpozemské či nadčasové události, motivace či objektu, jež výrazně rozvíjí zápletku díla. Tento fragment nadpřirozena může mít pochopitelně specifickou vizuální stylizaci, možnost jeho fyzické podstaty se nabízí i v abstraktním zpracování, to vychází primárně především z vize tvůrců, avšak stěžejním pilířem pro adekvátní fungování této hybridizace musí být právě ono postupné dávkování informací a časté kladení otázek. Ve zkratce představuje klasický mysteriózní žánr vyprávějící postup určité manipulace, kdy hrdina postupně nachází určitá vodítka a snaží se dopracovat k pravdě. Záleží proto přede-

vším na zvolené strukturu díla a způsobu vyprávění, kterým jsou informace zprostředkovány nejenom fikčním protagonistům, ale v první řadě taktéž divákům. Diváci mohou být oproti protagonistovi lépe informováni o vývoji událostí fikčního světa, nebo mohou naopak tento proces objevovat společně s hlavním protagonistou, což může v závěru vést k překvapivé katarzi.

A právě princip postupného odtajňování zápletky hlavnímu protagonistovi je uplatněn i v následujícím analyzovaném snímku *Akce Bororo* režiséra Otakara Fuky z roku 1972. Otakar Fuka vyniká především jako režisér převážně žánrových snímků, přes krimi dramata až po komedie. Co se týče kontextu normalizačního výčtu science fiction filmografie, podílí se dále na budování subkategorie mysteriózního sci-fi ještě snímkem *Kam zmizel kurýr* z roku 1981. Z hlediska práce se sci-fi žánrem je však *Akce Bororo* mnohem výraznějším zástupcem této subkategorie.

Hlavním výchozím tématem snímku je získání zázračného přírodního všeléku, který se stává jedinou nadějí vymírající mimozemské civilizace. Samotný název *Bororo* je odvozený od názvu Brazílského indiánského kmene, který zázračný všelék dokáže z přírody vyextrahovat. Tato informace se do Československa dostává skrze pozůstalost v denících zesnulého cestovatele Friče. Dvojice mimozemšťanů Seturi a půvabná Ori-Ana pokoušející se nenápadně splynout s pozemšťany usilují o získání informací z pozůstalosti významného cestovatele, aby byli následně schopni všelék získat a zachránit vymírající domovskou planetu, jejíž obyvatele usmrcuje epidemie chorob původem z planety Země. Vdova cestovatele Friče odmítá jakoukoli vzpomínku na manžela prodat, tudíž jsou mimozemšťané nuceni zvolit alternativní cestu. Skrze protagonistu, vědeckého pracovníka doktora Junka, který je zároveň dobrým přítelem vdovy cestovatele Friče, se pokusí dvojice z vesmíru k léku dostat. Ori-Ana záměrně nabourá Junkovo auto, přičemž se vydává za nevinnou zahraniční studentku Zuzanu Kettnerovou původem z Ria, jež v rámci studií pracuje v Československu na odkazu cestovatele Friče. Okouzlený Junek začne prakticky okamžitě k půvabné Ori-Aně chovat hlubší city, a proto jí skrze známost umožňuje dostupnost k písemným materiálům cestovatele Friče. Lásky se brzy stane oboustranně opěťovanou a zamilovaný Junek zve Zuzanu na výlet do Tater, kde poprvé přicházejí pochybnosti o jejím původu. V kosmické observatoři při diskuzi o existenci průkazu planetárních těles nově objevené soustavy Maia s vědeckým Junkovým kolegou Zuzana překvapivě stanovuje počet těles obíhajících hvězdu na dvě, navíc konkrétně pojmenované jmény Ré a Tonatiu.

Junka o pochybném původu přesvědčí další nevysvětlitelný nález v podobě špionážních brýlí Zuzany, kde jsou uloženy vyfotografované snímky Fričova deníku. Po zjištění významu Fričových poznatků o kmenech Bororo cestuje Junek stejně jako Ori-Ana do Brazílie, kdy Junek zjišťuje falešnou identitu Zuzany Kettnerové, zatímco snaha Ori-Any o nalezení Bororo selhává. S tím se paralelně rozjíždí linie hlavního antagonisty nacisty Krause, který ve vlastním zájmu sleduje Junkovu činnost, aby se dostal k léku kmene Bororo dříve protagonisty. Nedůvěřivý Junek podezřívající Ori-Anu ze špionáže zjišťuje pravdu. Pochybnosti Ori-Any vyvrací Junkovi a jeho kolegovi z observatoře zodpovězením na otázky o vesmírném cestování a fungování soustavy Maia. Dokonce ani funkci komunikátoru ukrytého v nenápadném medailonku Ori-Any není schopný další Junkův vědecký spolupracovník logicky vysvětlit. Návrat obou mimozemšťanů zastaví střet s nacistou Krausem, kdy je Seturi zavražděn a vesmírné plavidlo odlétá bez nalodění Ori-Any. Junek mezitím náhodou objevuje u Fričovi vdovy zázračný všelék, jehož účinnost testuje skrze aplikaci na nemocná zvířata. Zjišťuje, že lék je smrtící při kombinaci s obyčejnou vodou. Mezitím zoufalou Ori-Anu ve společnosti kolegy z observatoře cestou vlakem pronásleduje nebezpečný Kraus, který mimozemšťanku pomocí kamufláže smrtelně poraní. Junek chce v poslední chvíli zachránit život Ori-Any pomocí Bororo, ta Junkovu pomoc odmítá s posledním přáním, aby v nesplněném úkolu Junek pomohl Ori-Aniným mimozemským následovníkům. Po smrti milované Ori-Any se nakonec Junek zbaví i pronásledování antagonisty Krause, jenž při automobilové honičce umírá po pádu auta z útesu v nepřehledné zatáčce. Junka po návratu do výzkumného ústavu skutečně v závěru díla kontaktuje dvojici mimozemšťanů, která má naprosto stejnou podobu jako Ori-Ana a její společník Seturi.

Režisér Fuka na ploše devadesáti minut rozehrává kvalitně strukturované drama, jednoznačně určuje hlavního protagonistu příběhu doktora Junka, pozitivní náboj meziplanetární mise Ori-Any, zároveň jednoznačně definuje antagonistu Krause a primární motivace všech hlavních postav. Dílo po stránce uchopitelnosti zápletky je pro diváky zcela logicky strukturované. Motivace postav jsou pro lepší vyznění zcela jednomyslně podpořeny hudebními leitmotivy, například v sekvencích antagonisty Krause či kontrastní melancholických sekvencích zobrazujících lásku dvojice hlavních postav. Zajímavým stylistickým prostředkem jsou taktéž informativní sekvence výkladu Fričových deníků, které jsou vytvářeny mluveným slovem v kombinaci se sérií reálných černobílých dokumentárních fotografií indiánských kmenů, čímž je přirozeně docíleno větší autentičnosti fikčního děje.

Plasticita syžetu je taktéž docílena za pomoci archivních dokumentárních záběrů, konkrétně v sekvenci Junkovi cesty do Brazílie, jež ve snaze účelné manipulace s divákem ilustračně navozují pocit exotického cestování do vzdálené Brazílie.

Pokud bych měl určit obsáhnutí charakteristických fragmentů pro vědeckofantastický žánru ve snímku *Akce Bororo*, určitě lze ve vizuální formě díla vyzorovat hned několik stylisticky výrazných motivů. Nadčasové mimozemské technologie bořící standardní průměr aletického fikčního světa v podobě brýlí schopných fotografovat či falešný šperk v podobě medailonku na krk maskující ukryté komunikační zařízení napojující Ori-Anu na Seturiho tvoří významnou sémanticko-syntaktický rozměr žánrových motivů. Zajímavé je taktéž ztvárnění odletu mimozemského plavidla, kdy nelze spatřit konkrétní objekt mimozemské technologie, nýbrž pouze zářivé modrobílé záblesky světla doprovázené abstraktním energetickým vírem na noční obloze. Přesah mysteriózního sci-fi je zajištěn nejenom jednotlivými vývojovými fázemi těchto motivů, ale i schopností práce s kolizí chápání zákonitostí vesmíru z hlediska lidského oproti pokročilejšímu úhlu pohledu mimozemské civilizace.

Naplnění hodnot mysteriózního sci-fi žánru na základě nadefinování v grafickém znázornění principu subkategorizace v tabulce snímek *Akce Bororo* plnohodnotně obhájí. Divácky je zcela patrné vytěžení vyprávěcích prostředků seriózity a napětí, které nadefinovanou hybridizaci efektivně ustalují. Až nepopsatelný okultismus a tajemno visící nad záhadou ztraceného kmene Bororo v brazilské džungli i nejasný původ kultovního všeléku v kombinaci s misí neznámé mimozemské rasy skvěle naplňuje práci s mysteriózní orientací fabule příběhu, jež hodnotně ilustruje význam a předvídané zákonitosti fungování subkategorie mysteriózního science fiction. Na závěr je však nezbytné podotknout, že ačkoli byl po stránce obhájení žánru snímek z pohledu subkategoričního principu úspěšně nadefinovaný, jeho význam v kontextu kompletního výčtu normalizačního vědeckofantastického filmu na základě divácké oblíbenosti a kontrastu s výraznějšími tituly odlišných subkategorií bohužel zaniká.

6.1 (f) Vlčí bouda

Předposlední a zároveň nejméně obsáhlou subkategorií je podskupina žánrové hybridizace hororu a science fiction. Na poli československé normalizační kinematografie je

tato subkategorie zastoupena pouze dvěma snímky. *Upír z Feratu* z roku 1981 režiséra Juraje Herze, který na československé poměry netradičně variuje klasickou tematiku vampirismu. Pomocí futuristické stylizace závodního automobilu ze stáje Ferat poháněného krví a zahrnutí explicitních sekvencí sexuálních scén a krvavého násilí, lze ilustračně přirovnat snímek k exploatačním béčkovým americkým hororům druhé poloviny dvacátého století. Vzhledem k této zmíněné žánrové podobnosti v československém filmu přichází profesor Petr Suchánek z Masarykovy univerzity s pojmem *czechsploitation*, ke kterému dodává: „*První opravdový czechsploitation film je pravděpodobně sci-fi horor Upír z Feratu [...] Režie Juraje Herze silně připomíná filmy Davida Cronenberga, ve kterých typicky fádni zevnějšek skrývá zhoubné organické bujení.*“ Každopádně tato analýza bude nasměrována opačným směrem, tedy soustředěna na snímek režisérky Věry Chytilové z roku 1986 *Vlčí Bouda*, který naopak oproti *Upírovi z Feratu* využívá intenzivní psychologický teror, tísnivě mrazivou atmosféru a nevyzpytatelný strach z reálně hrozícího nebezpečí, což vše aplikované ve formě osobitého autorského rukopisu významné československé režisérky dodává koncepčně dílu výjimečný neklid. Nezaměnitelnou stylizaci označuje Jiří Flígl v *Encyklopedii brakové kinematografie* jako antitezi slasheru, kdy vyzdvihuje a označuje hlavní motiv generačního konfliktu jako osobitě upgradovanou alternativu fantaskního mládežnického filmu.

Příběh sleduje skupinu dospívajících studentů, kteří na základě sofistikovaného výběru dostávají pozvánku na netradiční lyžařský kurz, z něhož se časem vyklube nevyzpytatelný experiment. Hlavní vedoucí nazývaný „táta“ doprovázený dvojicí instruktorů s přezdívkami „Dingo a Babeta“ připraví skupině nic netušících účastníků kurzu zcela netradiční zážitek. Od počátku výpravy na horskou chatu Vlčí boudu je skupina vystavěna mnoho náročným zkouškám, cestě nákladní lanovkou, jelikož jediná cesta je neprůchozí kvůli lavině a dále zjištění, že místo plánovaných deseti účastníků jeden z mladých nevysvětlitelně přebývá. Úvodní radostné „*Jeden za všechny, všichni za jednoho*“ se rázem mění na podezřívavé vyslýchání a výhružné kázání o skupinové odpovědnosti za onoho jednoho vetřelce. Povahově pestrá směs mladých účastníků je tímto vržena do nelehké situace plné nejistoty, paranoi a nebezpečí. Jedna z účastnic kurzu náhodou nachází seznam zvaných, který od počátku počítal s jedenácti osobami. Horská chata v dezolátním stavu, náročná fyzická cvičení, výslechy, podezřívání či šikana postupně odhalují podivný charakter vedoucích zájezdů, jež mimo to tajně praktikují podivný rituál nekontrolovatelného svíjení se ve sněhu a při blízkém kontaktu s teplem propadají nevysvětlitelným záchvatům.

Přes všechny tyto výzvy a osobní konflikty uvnitř skupiny mladých stále před organizátory kurzu zastávají jednotné stanovisko, především spíše kolektivní vinu. Vedoucí nakonec při stupňujícím se napětí a po zjištění jednoho z účastníků, že lanovka, jakožto jediný zdroj cesty zpět z mrazivé izolace, je z neznámých důvodů vypnutá a ovládání zamčené, ochotně přiznávají, že jsou mimozemské bytosti. Vysvětlují, že jsou nesmrtelní, což je zásadní motivací jejich působení na planetě Zemi. Vzhledem k jejich přemnožení a nedostatku místa ve vesmíru se jeví Země se smrtelnými pozemšťany jako ideální místo pro život. Jediná nutnost je zredukovat počet lidí na planetě, čímž přichází poslední úkol experimentu, vyčlenění jednoho z účastníků a jeho následné zabití. Po vyřčení posledního úkolu hlavní vedoucí napjatě odposlouchává stále vyhocenější konflikty mezi mladými. Situace nakonec graduje ve smrt obou instruktorů vlivem tepla, podpálení Vlčí boudy a konečnému útěku zprovozněnou lanovkou, která zafungovala i přes všechny neshody až po společném úsilí všech účastníků.

Vlčí bouda se po stránce formy prakticky nevymyká zvolené stylizaci, kterou režisérka Chytilová aplikuje u většiny svých filmů. Základními charakteristickými rysy je roz-pohybovaná kamera s minimem statických záběrů, neherecká improvizace, disharmonická zvuková dramaturgie či prolínání s linií ilustračních záběrů v detailech. Konkrétně prolínání s ilustračními záběry nejčastěji prezentuje timelaps tání či mrznutí krystalků ledu, pochopitelně v návaznosti na hlavní dějovou linii a aktuálním rozpoložení mimozemšťanů, jejichž podstata bytí závisí především právě na mrazu. Jednoduché lineární vyprávění nesleduje osud pouze jednoho hlavního protagonisty, avšak celé skupiny jedenácti dospívajících účastníků, kteří mohou být těžko jednostranně označeni za protagonisty či antagonisty. Každá postava s sebou nese vlastní stíny minulosti či negativní rysy, avšak i pozitiva nebo hrdinské jednání. Pestrý výčet skupiny jedenácti studentů tak na pozadí mimozemského experimentu nabízí vzájemný dramatický rozkol a výrazný vývoj mnoha charakterových odchylek všech účastníků. Vzhledem ke sledování skupiny účastníků od samotného počátku, ačkoli nejprve po jednotlivých subjektivních fragmentech poté až jako soudržného celku, je možné vyhodnotit hlavního hrdinu příběhu jako celou jedenácti člennou skupinu, která je nucená snášet nepříjemné výzvy ze strany mimozemských antagonistů pohrdajících lidským teplem.

Lze taktéž polemizovat nad domněnkou, do jaké míry *Vlčí bouda* v kontextu normalizační kinematografie balancuje na hraně sociální kritiky tehdejšího totalitního systému. Snímek vzniká tři roky před sametovou revolucí, tudíž v uvolňující se závěrečné fázi normalizace, proto by mohla být určitá kritická paralela s tehdejším politickým rozpoložením zcela na místě. V podstatě lze vydedukovat poměrně čitelnou podobnost mezi skupinou řídicích mimozemských antagonistů, izolující studenty v nehostinných podmínkách a lstivá manipulace skrze osobní rozhodnutí vyčlenit jeden článek řetězu může pochopitelně reflektovat dobové nálady normalizační společnosti a nespokojenost s jednáním komunistických představitelů státu.

Pokud bychom měli zhodnotit právě sémanticko-syntaktické naplnění vědeckofantastického žánru, je nutné konstatovat, že podstatou díla nejsou okázalé rekvizity či ukázka futuristických technologií. Chytilová vystavuje depresivní atmosféru na konceptuálním minimalismu, tudíž je zlo ze strany antagonistů aplikované pouze skrze vizuální stylizování mrazivě bílé pokožky mimozemšťanů či jejich nepřirozené jednání v určitých kontroverzních situacích. Strach je v podstatě dávkovaný záměrně skrytě a ono psychologické napětí je efektivně určováno směřováním nálady uvnitř sociální bubliny. *Vlčí bouda* je kvalitní ukázka hybridizace žánru psychologického hororu a science fiction, který na pozadí normalizační československé kinematografie neměl v takovéto formě doposud obdoby a režisérka Chytilová se tak zaslouhuje o žánrově nadčasové dílo.

6.1 (g) Monstrum z galaxie Arkana

Poslední analytická sonda do filmografie normalizačního sci-fi přichází s hanlivým označením brakový film, který dokonale ilustruje absolutní kontrast mezi snímky subkategorie (a) primárních komedií, jež díky svojí popularitě drží tuto nelichotivou podskupinu zapomenuté filmové dystopie ve svém dlouhém stínu. Zaručeně zcela ojediněle bychom si v kontextu normalizačního sci-fi vybavili právě například snímky jako *Talíře nad Velkým Malíkovem*, které jsou přímým důkazem charakteristické lacinosti a druhořadosti (možná

až výjimečně trýznivé třetířadosti⁴⁷) určující rysy této subkategorie. V kapitole pojednávající o principu subkategorického členění vybrané filmografie byly v souvislosti s brakem taktéž nastíněny ilustrační pojmy jako béčkový film, které v současném mainstreamovém slovníku již relativně zdomácněli. Toto označení ve většině případů adekvátně ilustruje podřadnou obsahovou stránku díla, jež svým charakterem varuje nezkušené mainstreamové diváky, zatímco na druhou stranu může svým nevšedně jedinečným rozkladem kvality naopak přitahovat pozornost filmových nadšenců. Důležité je určitě v úvodním nastínění interpretace pojmu brak zmínit i jeho nestálou podobu na poli normalizační kinematografie, která po konceptuální stránce věci stojí i přes veškerou estetickou podobnost, rezonující na zcela opačné straně výkladu tohoto slova v kontextu západní dobové kinematografie. „*Je to dáno tím, že brakové termíny, které se používají v západním prostředí, jsou silně spojené s tržním kapitalistickým modelem filmového průmyslu a většinou nejdou dost dobře nasadit na podmínky státně socialistické kinematografie,*“ jak objasňuje aplikování termínu *Čítanka filmového braku* v doplňující kapitole *Česká stopa filmového braku*. Pojem brak tedy figuruje pro badatelské účely této analýzy „pouze“ jako ilustrační, avšak v případě určení závěrů z rozboru snímku *Monstrum z galaxie Arkana* taktéž jako zcela konstruktivně použitý.

Kvalitativně dekadentní snímek zvolený jako zástupce odvrácené strany normalizační sci-fi kinematografie je československo-jugoslávský koprodukční *Monstrum z galaxie Arkana* z roku 1981. Bosenský režisér Dušan Vukotic dokonce spolupracuje na scénáři s kultovní ikonou československého filmu Milošem Macourkem, který v období normalizace píše scénáře pro nejlepší české komedie, paradoxně především pro všechny čtyři snímky zastupující nejvýznamnější pozici v subkategorii (a) primárních sci-fi komedií. Neoprávně výraznou trikovou stránku filmu nezachránil ani nejznámější český animátor a výtvarník Jan Švankmajer, jenž se zhostil návrhů a konkrétní výtvarné realizace strašlivého monstra, který s dnešním diváckým odstupem působí práce tvůrců strašlivě bohužel pouze neúmyslně. Jakým konkrétním zapříčiněním se tedy snímek ocitá právě v nelichotivém označení brak?

⁴⁷ Tento pojem však doposud není odbornou literaturou definován, avšak jeho charakter je v souvislosti s brakovou kinematografií bohužel zcela oprávněný, poznámka autora.

Hlavní dějová linie odehrávající se v exotickém přímořském městě v Jugoslávii sleduje ztřeštěný osud protagonisty Roberta, který je nenapravitelným snílkem, neúspěšným spisovatelem sci-fi románů a vlastním povoláním hotelový recepční. Jeho chorobná posedlost sci-fi tematikou rozvrací jeho vztah s přítelkyní Bibou. Ta během fantaskního fetišu svého přítele paralelně řeší přípravu svatby jejich sousedů. Robert si ve svém podvědomí formuje smyšlenou planetu Tugador ukrytou ve vzdálené galaxii Arkana, kde přes nehostinné mrazivé podmínky sídlí vyspělá mimozemská civilizace. Hlavní představitelé této rasy jsou děti Targo a Ulu, které při jejich dobrodružstvích doprovází robotická chůva Andra. Během záznamů svých nápadů dostává nečekaně Robert hlasovou zprávu skrze diktafon, že jeho smyšlení přátelé přistáli na nedalekém ostrově. Na ostrov se vydává a doprovázen výrazným modrým blikajícím světlem dojde na útes, kde se s mimozemšťany z planety Tugador skutečně setkává. Malý Targo uraženě Robertovi vyčítá rozhořčení nad zjištěním, že ho chtěl spisovatel původně z knihy úplně vynechat. Ukazuje mu svojí hračku Mumu, jež se na povel mění ve zrudné monstrum a společně s levitující energetickou modrou koulí vyděsí Roberta natolik, že okamžitě opouští ze strachu ostrov. Druhý den po návštěvě psychologa teprve zjišťuje, že pravděpodobně vládne schopností zhmotnění vlastní imaginace, což psychologovi dokazuje na vzpomínce z dětství, kdy se jako batole zoufale toužící po mateřském mléku zhmotňují jeho vlastnímu otci ženská ňadra. Robert nakonec bere na ostrov i svojí přítelkyni Bibu, aby potvrdil skutečnou fyzickou existenci svých románových hrdinů. Mezi Bibou a Androu začíná bujet žárlivost, která graduje proměněním Biby do podoby malé krychle. Mimozemšťany fascinované svým stvořitelem zanechává Robert raději na ostrově a na pevnině se zoufale pokouší vysvětlit rodině Biby, že se proměnila v malou kostku. Transformace Robertovy přítelkyně naštěstí netrvá dlouhou dobu a podoba Biby se opět po čase vrací. Mezi tím se v turistickém letovisku strhne naprosté davové šílenství, když hlídač vyradí existenci mimozemšťanů na ostrově. Ozbrojení lidé na lodích jsou však zneškodněni laserovým zrakem obou mimozemských dětí. Původní negativní přístup nakonec přehodnotí, a proto se „na důkaz dobré vůle“ svléká celá skupina zvidavých hledačů úplně do naha, mimozemšťany však přesto nenacházejí. Ti se ukryli do Robertova bytu, kde spisovatel navazuje poprvé intimním kontakt s robotkou Androu, přičemž je přistižen svojí přítelkyní Bibou. Vyhrocená hádka končí vložení hračky Mumu do Bibiny tašky a odchodem Biby k sobě domů. Tam se Mumu zhmotní do podoby monstra a začne ničit a zabíjet. V tragikomické sekvenci proniká monstrum na právě probíhající svatbu u Bibiných sousedů, kde monstrum roztrhá prakticky všechny svatebčany. Aby

bylo neštěstí zabráněno, vrátí Andra čas zpět, přičemž Robert alternativní časový tok využívá k odletu v levitující kouli na planetu Tugador, pochopitelně ve společnosti mimozemských dětí a milované robotky Andry, přičemž při cestě časoprostorem dopisuje svůj román.

Je evidentní, že hlavní zápletka je opět postavená ne střetu dvou odlišně fungujících fikčních aletických světů, ačkoli je poměrně diskutabilní, zdali se dá považovat galaxie Arkana a její bytosti za fyzické bytosti, jelikož jsou zhmotněny pouze na základě imaginace. Každopádně budeme mimozemské bytosti považovat za lidem rovné postavy, vzhledem k jejich pozici výrazných hybatelů děje. Nejpodstatnější je v souvislosti s analytickým pohledem na snímek jeho neuvěřitelná různorodost a proměnnost. Příběh je doslova přesycený motivy, efekty i podivnými žánrovými hybridizacemi, které doslova retardují zápletku.

Právě v tomto případě je stylizované sémanticko-syntaktické znázornění motivu pravděpodobně nejnázornější ze všech ostatních subkategorií. Právě charakter mimozemské civilizace je budován především na základě specifického zevnějšku v podobě zlatavého oblečení, bílých vlasů a hojně užívaných nadpřirozených schopností. Ty převažují pouze u Targa a Ulu, naopak Andra, jakožto robotické stvoření, nejpříhodněji ilustruje rozvinutost pokročilé mimozemské technologie. Postrádá z počátku lidské emoce, je schopná regenerace, vrácení času i multifunkčního vykonávání domácích prací typu vysávání prodlouženou paží, přípravy pokrmů skrze otvor umístěný v oblasti břicha či rozlévání kávy skrze prsty ruky. Pro naplnění žánrovosti sci-fi je robotika příhodná motivická oblast, avšak v podobě Andry s nepřirozeně protáhlou hlavou ztrácí v průběhu postava na počáteční seriózitě. Pochopitelně se lze opět namítat, že původní záměr žánrové hybridizace bylo spojení sci-fi a komedie, nyní je však po značném časovém odstupu předmětem diskuze, do jaké míry byly některé humorné pasáže tvůrci skutečně seriózně zamýšleny. Je evidentní, že tvůrci se pokoušeli sázet na určitou velkolepost a mnohavrstevnost díla, která zajistí sympatie každého diváka, avšak naopak tato „neumělá sci-fi splácanina“ jak uvádí oficiální text distributora snímku, kvůli přehlcenosti nedokáže zaujímat ani jedno nabízené hledisko. Neuměrné množství trikových záběrů laserů, levitujících transportních koulí či samotná vizualizace monstra má bohužel v kontextu celého snímku jednoznačně kontraproduktivní vyznění. A nejedná se však pouze o upoutání divákovi pozornosti skrze efekty, ale i o zmíněně bizarní prolínání jednotlivých žánrů, kdy snímek neopatrně balancuje na hranici sci-fi „komodie“ (sloučení komedie s parodií jako hanlivé označení pro nepovedený snímek).

Velice výrazné jsou taktéž i žánrové přechody tíhnoucí k erotickému filmu, což lze pozorovat hned na několika sekvencích obsahujících naprosto nepochopitelnou či neopodstatněnou nahotu (nahá skupina fanatických turistů hledá mimozemšťany na ostrově) či prapodivnou doslova elektrizující fyzickou rozkoš mezi Robertem a Androu. Kromě erotického žánru je znatelný i pokus o přesah hororových prvků, které převážně vycházejí ze závěrečné sekvence krvavé svatební hostiny, kde monstrum Mumu trhá vyděšené účastníky hostiny na kusy a následně celý prostor zapaluje. Explicitně znázorněné běsnění monstra jednoznačně vychází z podmíněnosti hororové estetiky, která je však podtržena absurdním rozvržením scény přes hrajícího slepého harmonikáře až po přehrávání a zoufale úsměvné jednání prakticky všech postav, jež navzdory brutálním scénám staví situace do parodického charakteru.

Přemrštěnost, nevyváženost a žánrová nefunkčnost jsou jen zlomkem výčtu jednotlivých dílčích prvků, které pokus o zfilmování koprodukčního sci-fi snímku, i přes výraznou sémantickou stylizaci rekvizit, zcela retardují a v kontextu celého díla spíše kontraproduktivně podkopávají podstatu vědeckofantastického žánru. Ve výsledku by se dalo pouze konstatovat, že ačkoli se *Monstrum z galaxie Arkana* ambiciózně pokouší nabídnout úplně všechno, ve výsledném podání nevychází uchopitelného zhora nic.

ZÁVĚR

Základním cílem této práce bylo objektivně stanovit konkrétní možné užívané formy a stylistické postupy typické pro žánrovou science fiction tvorbu aplikované na snímky náležící období československé normalizace. Aby bylo možné vybrat zastupující snímky daného období kinematografie a provést jejich analytický rozbor, bylo nejprve nezbytně nutné učinit kvalitní koncepční nadefinování základních výchozích pojmů.

Při obecném výkladu žánru v kontextu kinematografie bylo poměrně problematické stanovit si jednotnou hypotézu definující objektivní význam žánrovosti. Problematika vymezení žánrů vychází z textů předních československých filmových teoretiků, například Martina Ciela či Josefa Šlerky, či poznatků rozsáhlé práce definující vývoj sémanticko-syntakticko-pragmatického přístupu v podání Ricka Altmana. Teoretický podklad pro základní principiální určení žánrovosti je dále aplikován na formu vědeckofantastického žánru a rozvádí myšlenku prvotního vlivu žánrové literatury a následnou transformaci sci-fi do podoby filmového díla. Primárním zdrojem teoretizování v této části práce je kromě žánrových definic Radomíra Kokeše také *Encyklopedie literatury science fiction* Ondřeje Neffa a Jaroslava Olši, která především zodpovídá na otázku možnosti vyčlenění specifických sci-fi subžánrů v literatuře.

Pro následné uplatnění nadefinovaných pojmů a výchozích teorií je stěžejní porovnání se specifickou československou filmovou tvorbou normalizačního časoprostoru v rovině politicko-historického kontextu. Všechny vývojové fáze normalizace s adekvátním přesahem jsou rozčleněny celkem do tří kapitol.

S ohledem na chybějící doplňující výzkumy v oblasti subžánrovosti československého sci-fi jsem v metodice práce nastínil možný proces analyzování snímku vyházející strukturou z Kokešovy neoformalistické filmové analýzy. Původní záměr bylo baterie snímků v kontextu normalizační sci-fi tvorby vzájemně porovnat a vydedukovat možnou existenci „ryzí“ žánrové science fiction tvorby v československé kinematografii. Této teze se však dalo docílit jedině za předpokladu funkčního rozdělení celkem třiceti hraných snímků na konkrétní subžánry, které by značně usnadnily výběr konkrétních filmových děl. Nakonec jsem se rozhodl využít základní teoretického rozčlenění sci-fi vycházející převážně z detailněji probádané oblasti literatury, abych byl schopen formovat vlastní podkategorie adekvátně popisující specifický charakter normalizačních snímků, jež jsem ve výsledku označil za princip subkategorického rozčlenění.

Tato ilustrační teoretická metoda příhodně rozděluje v praktické části bakalářské práce rozsáhlý výčet snímků normalizačního sci-fi do sedmi přehledných subkategorií, přičemž pro dosažení nejširšího záběru zkoumané oblasti každou tuto podskupinu ilustruje jeden vybraný snímek jakožto charakteristický zástupce. Členění na sedm hybridizačních podskupin ilustruje subkategorie primární komedie s vybraným snímkem *Zítva vstanu a opařím se čajem* (1977), sekundární komedie se snímkem *Srdečný pozdrav ze zeměkoule* (1982), steampunk se zastupujícím snímkem *Tajemství hradu v Karpatech* (1981), rodinný film se snímkem *Třetí Šarkan* (1985), mysteriózní film se snímkem *Akce Bororo* (1972), horor zastoupený snímkem *Vlčí bouda* (1986) a na závěr subkategorie brakové kinematografie, kterou zastupuje snímek *Monstrum z galaxie Arkana* (1981). Analýzu snímku provádím s ohledem na vlastní fragmentaci výchozích stavebních pilířů sci-fi žánru v tomto specifickém časoprostoru, jež vychází z určení fikčního historického období, zapracování sémanticko-syntaktické stránky v podobě fikčních technologií aletických subsvětů, konkrétních forem tvůrčích vyprávěcích postupů a z objektivní divácké oblíbenosti. Funkce takto rozebraného filmového díla je finální prokázání jistého předpokládaného dosažení plnohodnotné hybridizace žánru pramenící z nadefinovaných předpokládaných struktur.

Závěrem bych po následné hromadné analýze všech zkoumaných snímků mohl konstatovat, že přes různorodé tvůrčí přístupy může skutečně normalizační kinematografie skýtat netradiční pohled na stereotypní transformaci science fiction žánr. V případě první dvou subkategorií vychází především hybridizace z hierarchické nadřazenosti dobově vděčného komediálního žánru, jenž v mnoha realizacích právě kombinace se sci-fi figuruje jako skutečně tvůrčí a zároveň ideologicky nezávadné osvobození, které však humorně laděným žánrem sci-fi nedegraduje, nýbrž mu udává zcela nový rozměr. Hodnotný význam vizuální stylizace dokazují tvůrci steampunkových snímků, které sice ovlivněny fikční minulostí tíhnoucí spíše ke konceptuálnímu prolnutí s fantaskností, ale i přesto dokáží přes výrazné vychýlení od klasických žánrových struktur plnohodnotně uplatnit výrazné vědeckofantastické motivy. Analýzy snímků ze subkategorií mysteriózního a hororového sci-fi prokazují funkční aplikování předpokládaných standardních rovnic typických pro tyto existující subžánry, avšak prezentují pestrou tvůrčí interpretaci například v podobě tajemně exotické *Akce Bororo* (1972) Otakara Fuky či mrazivě depresivní *Vlčí boudy* (1986) v podání osobitého autorského stylu Věry Chytilové. Naopak oproti tomu nedoceněný snímek *Třetí Šarkan* (1985), který měl původně zastupovat decentní kategorii rodinného filmu, avšak překvapivě dokazuje pravý opak. Temná stylizace kvalitně boří nadefinované mantinely typické pro

subkategorii rodinného filmu a přiklání se ve výsledku k hybridizaci sci-fi, mystery a částečně i hororu, která kvalitativně naplňuje samotnou konceptuální definici science fiction lépe, než většina titulů kultovních sci-fi komedií. Závěrečné doplnění poslední subkategorie dokazuje zástupce brakového sci-fi *Monstrum z galaxie Arkana* (1981), jenž díky přemrštěné stylizaci ukazuje nejenom práci s nefunkční hybridizací jednotlivých subžánrů, ale i kontraproduktivní efekt, který ambiciózní koprodukční dílo ve výsledné podobě degraduje právě do této nelichotivé kategorie.

8 SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Tento závěrečný soupis základních pramenů a inspiračních zdrojů zahrnuje především přehled veškeré použité odborné literatury, citovaných filmů spojených s tematikou žánru science fiction, informace shrnující všech sedm analyzovaných snímků a dodatečné upřesnění filmografických databází a audiovizuálních dokumentárních děl.

8.1 LITERATURA

- 1) NEFF, O. - OLŠA, J. jr. *Encyklopedie literatury science fiction*, 1.vyd. Praha: H&H, 1995. ISBN 80-85787-90-3,
- 2) KOKEŠ, Radomír D. *Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech v českých sci-fi komediích*. Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. Praha, Národní filmový archiv, 2011, ISSN 0862-397X.
- 3) ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. 2.ed. London: British Film Institute, 2000. 246 s. ISBN 0-85170-717-3.
- 4) BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6
- 5) ŠLERKA Josef, LUKEŠ Jan. *Žánr ve filmu*. Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.- 16. 11. 2002. V Praze: Národní filmový archiv, 2004. ISBN 80-7004-116-1
- 6) Sobchack, Vivian Carol. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. Rutgers University
- 7) Press: 2nd, enl. ed. New Brunswick, 1997
- 8) KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny: Normalizace*. Praha: Casablanca, 2014. ISBN 978-80-87292-26-6.
- 9) HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2041-3.
- 10) KOKEŠ, Radomír D. *Jak uvažovat při formalistické analýze filmu aneb manuál k psaní bakalářské práce*. Brno, Masarykova universita Filozofická fakulta - Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2013

8.2 CITOVANÉ FILMY

„*Babičky dobíjejte přesně!*“ [film]. režie Ladislav Rychman, Československo, Československý státní film. 1983.

Akce Bororo [film]. režie Otakar Fuka, Československo, Československý státní film. 1972.

Což takhle dát si špenát [film]. režie Václav Vorlíček, Československo, Československý státní film. 1977.

Kam doskáče ranní ptáče [film]. režie Drahomíra Reňáková-Králová, Československo, Československý státní film. 1987.

Kam zmizel kurýr [film]. režie Otakar Fuka, Československo, Československý státní film. 1981.

Monstrum z galaxie Arkana [film]. režie Dušan Vukotič, Československo/Jugoslávie, Československý státní film. 1981.

Srdečný pozdrav ze zeměkoule [film]. režie Oldřich Lipský, Československo, Československý státní film. 1982.

Adéla ještě nevečeřela [film]. režie Oldřich Lipský, Československo, Československý státní film. 1977.

Tajemství hradu v Karpatech [film]. režie Oldřich Lipský, Československo, Československý státní film. 1981.

Tajemství ocelového města [film]. režie Ludvík Ráža, Československo, Československý státní film. 1978.

Na kometě [film]. režie Karel Zeman, Československo, Československý státní film. 1970.

Tajemství staré půdy [film]. režie Vladimír Tadej, Československo/Jugoslávie, Československý státní film. 1984.

Temné slunce [film]. režie Otakar Vávra, Československo, Československý státní film. 1980.

Upír z Feratu [film]. režie Juraj Herz, Československo, Československý státní film. 1981.

Vlčí bouda [film]. režie Věra Chytilová, Československo, Československý státní film. 1986.

„*Pane, vy jste vdova!*“ [film]. režie Václav Vorlíček, Československo, Československý státní film. 1970.

Zabil jsem Einsteina, pánové ... [film]. režie Oldřich Lipský, Československo, Československý státní film. 1969.

Zítřka vstanu a opařím se čajem [film]. režie Jindřich Polák, Československo, Československý státní film. 1977.

Chobotnice z II. Patra [film]. režie Jindřich Polák, Československo/Západní Německo, Československý státní film. 1986.

Veselé Vánoce přejí chobotnice [film]. režie Jindřich Polák, Československo/Západní Německo, Československý státní film. 1986.

Třetí šarkan [film]. režie Peter Hledík, Československo, Československý státní film. 1985.

Odyseus a hvězdy [film]. režie Ludvík Ráža, Československo, Československý státní film. 1976.

Pan Kaňka ve vesmíru [film]. režie Krzysztof Gradowski, Polsko/Československo, Československý státní film. 1988.

Slečna Golem [film]. režie Jaroslav Balík, Československo, Československý státní film. 1972.

Rekviem za rytierov [film]. režie Jozef Zachar, Československo, Československý státní film. 1970.

Něco je ve vzduchu [film]. režie Ludvík Ráža, Československo, Československý státní film. 1980.

Přátelé Bermudského trojúhelníku [film]. režie Petr Šícha, Československo, Československý státní film. 1987.

Bizon [film]. režie Moris Issa/Elmar Klos, Československo, Československý státní film. 1989.

Dobrodružství s Blasiem [film]. režie Egon Schlegel, Československo/Východní Německo, Československý státní film. 1974.

Masseba [film]. režie Miloš Zábranský, Československo, Československý státní film. 1989.

Talíře nad Velkým Malíkovem [film]. režie Jaromil Jireš, Československo, Československý státní film. 1977.

Star Wars [film]. režie George Lucas. USA: 20th Century Fox, 1977.

Le Voyage dans la lune (Cesta na Měsíc). [film]. režie Georges Melies. Francie: Star Film, 1902.

2001: A Space Odyssey [film]. režie Stanley Kubrick. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

Solaris [film]. režie Andrej Tarkovskij. SSSR: Mosfilm, 1972.

Ikarie XB-1 [film]. režie Jindřich Polák. Československo; Československý státní film, 1963.

Blade Runner [film]. režie Ridley Scott. USA/Hongkong: Warner Bros. Pictures, 1982.

Matrix [film]. režie Lilly a Lana Wachowski. USA: Warner Bros. Pictures, 1999.

Existenz [film]. režie David Cronenberg. Kanada/VB/Francie: Dimension Films, 1999.

Dobrodružství Barona Prášíla [film]. režie Terry Gilliam. VB/Západní Německo: Columbia Pictures, 1988.

Wild Wild West [film]. režie Barry Sonnenfeld. USA: Warner Bros. Pictures, 1999.

Robocop [film]. režie Paul Verhoeven. USA: Orion Pictures Corporation, 1987.

Krakatit [film]. režie Otakar Vávra, Československo, Československý státní film. 1948.

Starship Troopers (Hvězdná pěchota) [film]. režie Paul Verhoeven. USA: Tristar Pictures, 1997.

Back to the Future (Návrat do budoucnosti) [film]. režie Robert Zemeckis. USA: Universal Pictures, 1985.

The Terminator (Terminátor) [film]. režie James Cameron. USA: Orion Pictures Corporation, 1984.

8.3 ANALYZOVANÉ FILMY

Zítva vstanu a opařím se čajem (Československo, 1977)

Režie: Jindřich Polák. **Scénář:** Miloš Macourek, Jindřich Polák. **Kamera:** Jan Kališ. **Hudba:** Karel Svoboda. **Střih:** Zdeněk Stehlík. **Zvuk:** Adolf Böhm. **Kostýmy:** Theodor Pištěk ml., Miroslava Šmídová. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 1.6.1977. **Hrají:** Petr Kostka (Jan a Karel Bureš), Jiří Sovák (Abard), Vladimír Menšík (Kraus), Vlastimil Brodský (Ing. Bauer), František Peterka (Robert Nol), František Víděna (Hitler), Marie Drahokoupilová (Markéta Nalová), Zuzana Ondrouchová (Eva), Valerie Chmelová (Helena), Otto Šimánek (Patrick White), Josef Bláha (Rousek), Marie Rosůlková (Shirley White), ad.

Srdečný pozdrav ze zeměkoule (Československo, 1982)

Režie: Oldřich Lipský. **Scénář:** Oldřich Lipský. **Kamera:** Jiří Macák. **Hudba:** Petr Skoumal. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Jiří Lenoč. **Kostýmy:** Zdena Sojková, Miroslava Šmídová. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 1.7.1983. **Hrají:** Milan Lasica (A), Július Satinský (B), Jiří Menzel (dr. Martin Jánický), Naďa Konvalinková (Jiřinka), Miloš Kopecký (profesor Horowitz), Luděk Sobota (soused Josef Vaněrka), Jiří Lábus (zřízenec rezervace), Jana Břežková (řidička Osvobozené domácnosti), Luděk Kopřiva (profesor Janatka), ad.

Tajemství hradu v Karpatech (Československo, 1981)

Režie: Oldřich Lipský. **Scénář:** Jiří Brdečka, Oldřich Lipský. **Kamera:** Viktor Růžička. **Hudba:** Luboš Fišer. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Jiří Lenoč. **Kostýmy:** Ludmila Ondráčková, Michaela Nedvídková. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 2.10.1981. **Hrají:** Michal Dočolomanský (hrabě Teleke z Tölökö zvaný Il Contecanto/otec hraběte), Evelyn Steimarová (primadona Salsa Verde), Vlastimil Brodský (komorník Ignác), Jan Hartl (lesní adjunkt Vilja Dézi), Rudolf Hrušínský (profesor Orfanik), Miloš Kopecký (baron Robert Gorz z Gorceny), Augustín Kubáň (Tóma Hluchoněmec), Jan Skopeček (sedlák Frik), Jaroslava Kretschmerová (Myriota, lesníková snoubenka), ad.

Třetí Šarkan (Československo, 1985)

Režie: Peter Hledík. **Scénář:** Igor Rusnák. **Kamera:** Vincent Rosinec. **Hudba:** Petr Hapka. **Střih:** Eduard Klenovský. **Zvuk:** Juraj Solan. **Scénografie:** Anton Krajčovič. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 1.1.1986. **Hrají:** Patrik Šíma (Paťo), Ján Križík (Jano), Boris Trst'an (Boris), Mário Malatinský (Mogam), Radovan Lukavský (vědec), František Husák (ředitel muzea), ad.

Akce Bororo (Československo, 1981)

Režie: Otakar Fuka. **Scénář:** Otakar Fuka, Drahoslav Makovička. **Kamera:** Josef Hanuš. **Hudba:** Petr Hapka. **Střih:** Ján Chaloupek. **Zvuk:** Josef Vlček, Ivo Špalj. **Kostýmy** Svata Sophová **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 1.6.1973. **Hrají:** Božidara Turzonovová (Ori-Ana alias Zuzana Kettnerová), Svatopluk Matyáš (doktor Junek), Vlastimil Brodský (astrolog docent Burger), Zita Kabátová (Draga Fričová), Otakar Brousek (docent Nousek), Antonín Brtoun (Seturi), Oldřich Lukeš (ředitel výzkumného ústavu Zeman), Václav Štádler (špion Scarletti), Oto Ševčík (bývalý nacisty Krause), Jiří Krampol (spolupracovník nacisty Krause), ad.

Vlčí Bouda (Československo, 1986)

Režie: Věra Chytilová. **Scénář:** Věra Chytilová, Daniela Fischerová. **Kamera:** Jaromír Šofr. **Hudba:** Michael Kocáb. **Střih:** Jiří Brožek. **Zvuk:** Roman Hloch. **Kostýmy** Šárka Hejnová **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 1.6.1986 **Hrají:** Miroslav Macháček (Táta), Tomáš Palatý (instruktor Dingo), Štěpánka Červenková (instruktorka Babeta), Jan Bidlas (Honza), Rita Dudušová (Gitka), Irena Mrozková (dvojče Lenka), Hana Mrozková (dvojče Linda), Norbert Pýcha (Marcipán), Simona Racková (Gába), Roman Fišer (Jožka), František Staněk (Petr), Radka Slavíková (Emilka), ad.

Monstrum z Galaxie Arkana (Československo/Jugoslávie, 1981)

Režie: Dušan Vukotič. **Scénář:** Miroslav Macourek, Dušan Vukotič. **Kamera:** Jiří Macák. **Hudba:** Tomislav Simovič. **Střih:** Ivana Kačírková. **Zvuk:** Ivo Špalj, Adam Kajzar. **Kostýmy** František Zapletal, Nita Romanečová, Tonka Duplančić **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 2.7.1982. **Hrají:** Žarko Potočnjak (spisovatel a recepční Robert), Lucie Žulová (Biba, Robertova přítelkyně), Ksenija Prohaska (Robotka Andra), Jasminka Alič (mimozemšťanka Ulu), Rene Bitorajac (mimozemšťan Targo), Ljubiša Samardžić (fotograf Toni), Ivana Andrlová (Gabi, mladší sestra Biby), Markéta Fišerová (zdravotní sestra Stela), Karel Augusta (Pepa Štefanič, Stelin Otec), Helena Růžičková (teta Švarcová), Václav Štekl (profesor psychiatrie), ad.

8.4 FILMOGRAFICKÉ DATABÁZE

Česko-Slovenská filmová databáze. <<http://www.csfd.cz/>> .

Filmová databáze. <<https://www.fdb.cz/>>.

Filmový přehled (NFA) <<https://www.filmovyprehled.cz/>>.

8.5 AUDIOVIZUÁLNÍ ZDROJE

Těžká léta československého filmu 1969 – 89 [televizní série]. Česká republika, 2011. Česká televize, 12 dílů, režie Jan Stehlík. Dostupné online z WWW : <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskehofilmu-1969-89/>.