

FANTASTICKO-DOBRODRUŽNÝ NEBO UTOPISTICKÝ?

„Sci-fi“ v domácím filmovém tisku šedesátých let

Anna Batistová

Desetiletí následující po druhé světové válce jsou u nás nejen obdobím převahy jedné politické strany, ale také „kusem československé historie, kdy úvahy o budoucnosti měly daleko větší váhu než dnes“. ¹⁾ Nejen že „utopická vize budoucnosti“ byla jakýmsi hnacím motorem pro umělce různých odvětví, svět rozdělený studeným konfliktem a vnímanou hrozbou okamžité anihilace také podněcoval obrazotvornost a ovlivňoval podobu populární kultury. ²⁾ Základy vědeckofantastické literatury a známky tohoto žánru v domácí literatuře bychom jistě mohli hledat ještě hlouběji v čase. Ale teprve prožitá 50. léta, vědeckotechnický pokrok urychlený druhou světovou válkou a počátky cestování za hranice zemské atmosféry, stejně jako existence politického zřízení, které vnímalo „vědeckotechnický rozvoj [...] jako nezbytnou vstupenku do vlaku směřujícího ke komunistickému zítřku“, ³⁾ spustily zájem o sci-fi také v kinematografii.

Cílem této studie je zjistit, jak a za jakých podmínek byl v 60. letech používán pojem „sci-fi“ ⁴⁾ v psaní o domácí filmové tvorbě. Po vzoru textu Jasona Mittella o televizních žánrech ⁵⁾ se odkloníme od studia děl a soustředíme se na jednotlivé výskyty žánrových označení, na analýzu kritických ohlasů vybraných filmů ze sledovaného období a ve vybraných periodikách. Primárně nás tedy zajímá *definice*, *interpretace* a *evaluace* pojmu „sci-fi“, ⁶⁾ ale budeme se také ptát, jaké snímky byly do této kategorie řazeny.

Byť se v domácí kinematografii nacházejí i starší díla s vědeckofantastickými prvky (např. Vávrův KRAKATIT), považuje spisovatel a překladatel sci-fi literatury Ivan Adamovič za „první skutečně futuristický český film“ MUŽE Z PRVNÍHO STOLETÍ (1961). ⁷⁾ Právě

1) Ivan Adamovič – Tomáš Pospiszyl (eds.), *Planeta Eden. Svět zítřka v socialistickém Československu 1948–1978*. Řevnice: Arbor vitae 2010, s. 14.

2) Tamtéž, s. 14 a 25.

3) Tamtéž, s. 32.

4) Zabývat se budeme i historicky existujícími obměnami tohoto pojmu a jejich vývojem. Kde to ale bude možné, použijeme „sci-fi“.

5) Jason Mittell, A Cultural Approach to Television Genre Theory. *Cinema Journal* 40, 2001, č. 3, s. 3–24.

6) Definice, interpretace a evaluace jsou také tři kategorie projevů diskurzu, kterých si všímá Jason Mittell. J. Mittell, c. d., s. 3–24.

7) I. Adamovič – T. Pospiszyl (eds.), c. d., s. 178.

doba přípravy a uvedení tohoto filmu bude počátkem našeho výzkumu. Následující desetiletí se pak zdá dostatečně rozsáhlé, aby bylo možné sledovat případný vývoj v užívání žánrové terminologie. S ohledem na jistou setrvačnost filmového průmyslu zde nemusíme brát v úvahu politický zlom po roce 1968; tvorbu do roku 1970 nemohl normalizační tlak výrazněji ovlivnit, některé filmy ovšem nebyly připsány do distribuce.

Předpokládejme, že žánr je kulturní pojem, který překonává hranice jednotlivých mediálních textů a funguje v rámci průmyslu, divácké recepce, ale i jiných kulturních praktik.⁸⁾ K textu se vztahuje ne jako jeho atribut, ale jako skupina, do které je text řazen na základě nějaké své vlastnosti.⁹⁾ Mittell hovoří o nutnosti zkoumat nejprve diskurz a teprve potom texty, kterým (právě diskurz) přisuzuje žánrová označení.¹⁰⁾ Pro potřeby tohoto článku zůstaneme u studia diskurzivních praktik.¹¹⁾ Nevycházíme tedy primárně z definice science fiction, ale hledáme sémantickou náplň tohoto sousloví v souvislosti s filmem.

Žánr chápeme (podobně jako jméno „autora“ nebo hvězdy) jako jeden ze základních způsobů rozlišování a porovnávání filmů užívaný téměř od počátků existence kinematografie i jako kulturně a historicky specifickou kategorii. Joseph Garncaz popisuje, jak v německém filmu 20. let 20. století sice existovaly populární žánry a hvězdy podobně jako v Hollywoodu téhož období, ale jejich význam pro obecnost a fungování v rámci průmyslu byly jiné.¹²⁾ Stejně i my budeme předpokládat, že něco jako „žánr“ v domácí kinematografii existovalo, ale po významu tohoto pojmu v našem kontextu budeme teprve pátrat a v rámci tohoto výzkumu se pokusíme o formulování hypotéz.

Oporu můžeme hledat v některých studiích o žánrových filmech v ústředně řízených kinematografiích. Andrea Rinkeová soudí, že v souvislosti s funkcí kinematografie ve východoněmecké společnosti 60. let byly zábavné (potažmo žánrové) snímky západní produkce nahlíženy jako únikové, kdežto od domácích se očekávalo plnění úkolů, jako byla pomoc s každodenními problémy občanů nově budované společnosti. Existence takových snímků domácí produkce byla nutná, zejména v konkurenci se západními filmy, ne vždy vhodnými z politického hlediska. Na příkladu muzikálu pak Rinkeová ukazuje, že východoněmečtí tvůrci dostávali relativní volnost, v rámci níž měli vyvíjet a pěstovat osobitý domácí styl a přitom dbát na zachovávání preferovaných socialistických hodnot. Od 60. let tak sleduje „počátky opravdu populární domácí kinematografie s výjimečnou pestrostí témat, stylů a žánrů, zahrnující lehkou zábavu a přinášející hrstku populárních hvězd“.¹³⁾ Vedle toho se Rinkeová zabývala kritickou recepcí a diváckou odezvou na vybrané východoněmecké muzikály. Zatímco všechny byly u publika oblíbené a jejich návštěvnost byla vysoká, kritické názory vykazovaly rozptyl na škále od chvály technické-

8) J. M i t t e l l, c. d., s. 3.

9) Jak píše Mittell, texty mají mnoho komponentů, ale jen některé z nich jsou užívány k definici jejich žánrových vlastností. J. M i t t e l l, c. d., s. 5–6.

10) Tamtéž, s. 10.

11) Tamtéž, s. 8.

12) Joseph G a r n c a z, Art and Industry: German Cinema of the 1920s. In: Lee G r i e v e s o n – Peter K r a m e r (eds.), *The Silent Cinema Reader*. London – New York: Routledge 2004, s. 389–400.

13) Andrea R i n k e, Eastside stories: Singing and dancing for socialism. *Film History* 18, 2006, č. 1, s. 75.

ho provedení, zobrazení současné společnosti, vizuální přitažlivosti a přítomnosti nových mladých hvězd, ke kritice slabě motivovaných zápletek či banálního dialogu.¹⁴⁾

Podobně výzkum východoněmeckých indiánek (*Indianerfilme*) ukázal jejich vysokou diváckou oblibu (úspěšný film SYNOVÉ VELKÉ MEDVĚDICE zahájil sérii dvanácti snímků vyrobených v letech 1965–1983 ve studiu DEFA) a kritické rozpaky například nad nízkou profesionalitou, průhlednými zápletkami a neohrabaným herectvím.¹⁵⁾ Gerd Gemünden popsal přizpůsobování zámořských westernových vzorců, například posunutí perspektivy od nových osadníků k původnímu obyvatelstvu severoamerického kontinentu, kompatibilní s oficiální kritikou imperialismu a kapitalistické expanze.¹⁶⁾

Proměny západního žánrového vzoru sledoval i Stefan Soldovieri u sci-fi MLČÍCI HVĚZDA. Byly vynuceny vysokými finančními náklady, technickými požadavky, centrálním plánováním a statusem zábavných žánrů v rámci politického poslání kinematografie. Vedle omezení se ale snímku dostalo také nebývalé péče. Původně měl být uveden k výročí vzniku Německé demokratické republiky a byly do něj investovány zvýšené prostředky (v době své premiéry byl dosud nejdražším snímkem vyrobeným ve studiu DEFA) umožňující použití exkluzivního širokoúhlého formátu, magnetického záznamu a reprodukce zvuku a barevné suroviny.¹⁷⁾ Zdlouhavá vyjednávání v literární fázi přípravy měla zajistit přijatelný kompromis mezi žánrovými konvencemi, humorem a dobrodružstvím na jedné straně a politickým posláním na straně druhé.¹⁸⁾ Snímek měl jednak nahradit zábavnou produkci ze Západu, která leckdy postrádala potřebný politický náboj, ale také měl působit jako „efektivní nástroj prosazování obrazu socialistických národů jako mírumilovné a technicky vyspělé komunity“ v zahraničí.¹⁹⁾ Byť byl relativně úspěšný v domácích kinech i při exportu, vzhledem k vysokým finančním nákladům neukázal schůdný způsob práce se žánrem. Vyvinutí pestré socialistické produkce bez tradičních kategorií jako „heimat“ zůstalo pro studio DEFA a východoněmeckou kulturní politiku nevyřešeným problémem.²⁰⁾

Situace v naší kinematografii se nezdá být příliš odlišná. Vedle filmů hodnotných umělecky a ideově byly i v domácích textech věnovaných problematice dramaturgie vyzdihovány snímky s „hodnotou diváckou, tj. filmy, které by pomohly vrátit našeho diváka do kin na český film – převážně snímky zábavné“. Zestátněná kinematografie se (slovy ústředního dramaturga Filmového studia Barrandov Ludvíka Tomana v době normalizace) chce obracet na „mladé diváky, kteří tvoří převážnou část návštěvníků kin“, zachování žánrové pestrosti považuje za nutné, a volá po filmech zabývajících se „problémy současné socialistické společnosti“ a problematikou mladých.²¹⁾

14) Tamtéž, s. 79–86.

15) Gerd G e m ü n d e n, Between Karl May and Karl Marx. The DEFA Indianerfilme (1965–1983). *Film History* 10, 1998, č. 3, s. 399.

16) Tamtéž, s. 400.

17) Stefan S o l d o v i e r i, Socialists in outer space. *Film History* 10, 1998, č. 3, s. 382. Podobně mluví Andrea Rinkeová o použití barevného materiálu Agfa, širokoúhlém formátu, využití stříhu s pomocí split-screenů a vůbec nákladné výpravě u východoněmeckých muzikálů. A. R i n k e, c. d., s. 77.

18) S. S o l d o v i e r i, c. d., s. 391.

19) Tamtéž 3, s. 383.

20) Tamtéž, s. 395.

21) Ludvík T o m a n, Problematika dramaturgie českého hraného filmu. *Film a doba* 18, 1972, č. 9, s. 453.

Žánr

Jak už bylo řečeno, Mittellův přístup předpokládá plošné sledování výskytu žánrových označení v celém spektru různých projevů diskurzu. Pro potřeby tohoto článku nahradíme plošný přístup výběrem třech různých okruhů diskurzu. Nejprve se podíváme na užití žánrových označení ve *Filmovém přehledu* v letech 1960–1970, ve druhém kroku zúžíme vzorek pouze na domácí filmy označené *Filmovým přehledem* jako sci-fi a budeme sledovat první recenze ve filmových periodikách a nakonec se u velmi úzké skupiny snímků podíváme na rozsáhlejší spektrum ohlasů v domácím tisku.

Analýza periodika *Filmový přehled*, které bylo vydáváno Ústředním ředitelstvím Československého filmu a Filmovým ústavem a informovalo o filmech uváděných v domácí distribuci, nám poskytne alespoň částečný přehled o užívání žánrových označení v domácí kinematografii. Tento drobný průzkum bude sloužit jako nástroj a ukazatel na rozcestníku dalšího výzkumu, závěry z něj činěné je tedy třeba chápat jako pracovní.

Vedle dat potřebných pro vedoucí kin (formát snímku, jeho minutáž, přístupnost, způsob propagace) uváděl *Filmový přehled* také synopsi konkrétního filmu a někdy i bližší údaje o zúčastněných tvůrcích či jiné zajímavosti. V záhlaví každého listu hraného filmu najdeme jedno- až několikaslovné vyjádření zařazení snímku, toto označení budu nazývat žánrem.²²⁾ Vztah označení ke konkrétním filmům nepovažuji v tento moment za relevantní, přesto pro zajímavost na některých místech uvádím titul označovaného snímku.

Domnívám se, že spíše než jednotlivé snímky kategorizovat, snaží se je *Filmový přehled* popsat. To je nejpatrnější u filmů, jejichž žánr se za celé desetiletí vyskytl na stránkách periodika jednou nebo jen několikrát. Tak se například setkáme s kategorií „konfrontace vzpomínek“ (LONI V MARIENBADU), „rytířská parodie“ nebo se zcela popisným „obraz z dnešní Ameriky“. Ale ani označení vyskytující se často nejsou zcela ustálená či jednoznačná ani u nich není možné pozorovat nepochybné strategie rozvíjení substantivního žánrového pojmenování adjektivy, jak jej popsal Rick Altman.²³⁾ Zdá se, že fungují jinak. V některých případech je možné pozorovat přebírání žánrového názvosloví ze zahraničí (můžeme se domnívat, že z propagačních či jiných doprovodných materiálů konkrétních snímků) a jejich eventuální opakované použití, dokonce u snímků domácí produkce. Ve sledovaném vzorku se třikrát vyskytlo označení „horror“, jednou zcela holé (PSYCHO), o několik měsíců později se objevilo rozvinuté na „horror – poetický“ (VALERIE A TÝDEN DIVŮ), nebo jako přívlastek „povídky – horror“. Jedinkrát se setkáme s nálepkami „thriller“ (PTÁCI) a „comics“ (BARBARELLA).²⁴⁾

Kategorie „western“ se neobjevuje mimo filmy z produkce USA. Evropské obdoby snímků odehrávajících se na Divokém západě jsou nejprve řazeny do velmi široké kategorie

22) Graficky je žánrovému označení vyhrazen obdélník, do kterého se vejde několik řádků. Několikaslovná pojmenování uvádím v tom pořadí, jak se vyskytují ve *Filmovém přehledu*, spojovníkem odděluji ta slova, která jsou nějak graficky hierarchizována – např. tučné „drama“ a hluboko pod ním standardní „psychologické“ zapíšu jako „drama – psychologické“. Uvozovky se objeví tam, kde se odkazuje na konkrétní znění určité charakteristiky.

23) Především v: Rick Altman, Obaly na vícero použití. *Iluminace* 14, 2002, č. 4, s. 5–40; Rick Altman, *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999.

24) Slovo „comics“ bylo použito i u snímku KDO CHCE ZABÍT JESSII?, ovšem až v jeho popisu.

„dobrodružný“ (vedle snímků jako MUŽ Z RIA, HAJDUCI, ČERNÝ TULIPÁN, ANGELIKA A KRÁL, BLÁZNIVÝ PETŘÍČEK nebo GRAND PRIX), teprve od roku 1969 jsou některé označovány jako „indiánka“. Tím ovšem nevylučujeme, že se slovo „western“ objevuje jinde. Například západoněmecký film ZLATOKOPOVÉ Z ARKANSASU je žánrově označen adjektivem „dobrodružný“, ale v popisu se píše o „westernu se všemi náležitostmi“.²⁵⁾ Poněkud hraničně působí „dobrodružný – western“ (SEDM STATEČNÝCH). Moment přebírání ze zahraničí je dokonce naznačen v jednom z popisů, u snímku FANTASTICKÁ CESTA: „Americký barevný film režiséra Richarda Fleischera Fantastická cesta patří mezi nejpozoruhodnější díla z žánru, pro který jsme si zvykli používat cizího označení science fiction.“²⁶⁾

Jednoslovné pojmenování se zdá být nejčastěji rozvíjeno adjektivy u základních pojmenování jako „drama“, „komedie“ a „veselohra“, nebo u velmi obecného „příběh“. Přitom „drama“ je rozváděno nejčastěji, čteněji než pojmy „veselohra“ a „komedie“ dohromady. S postupem desetiletí se drama někdy dostává na druhou pozici (například ve spojení s přívlastkem psychologické: „psychologické drama dítěte“, „psychologické drama – okupační“) a z některých pojmenování zcela mizí (zbývají: „okupační“, „psychologický“, „kriminální“, „politický“, „špionážní“, „kriminální – psychologické“, „romantický“, „sociální“). Mezi slovy rozvíjejícími drama se vyskytuje velký počet termínů odkazujících ke konkrétnímu historickému období či tématu („válečné“, „okupační“, „budovatelské“, „revoluční“), ostatní více přibližují „žánr“ („psychologické“, „kriminální“, „detektivní“, „politické“, „romantické“, „vědecko-fantastické“) nebo naznačují prostředí („vesnické“, „sportovní“, „společenské“, „z cirkusového prostředí“, „ze života mládeže“, „o mládeži“) či preferované publikum („dětské válečné“, „pro mládež“).

Na první pohled dobrodružnější vývoj prodělala označení filmů, jejichž důležitou součástí je hudba. Zatímco zpočátku se setkáme s „musical-leporelo“ (MÁTE DOMA LVA?), „zpěvohra“, „hudební“, „jazzová revue“ nebo prostě „revue“ (například i pro film ZPÍVÁNÍ V DEŠTI), ke konci desetiletí se prosazuje označení „muzikál“. Přitom „opereta“ a „opera“ si drží svoje místo po celou dobu a jsou jimi označovány snímky převádějící na plátno scénickou předlohu. Podobně se setkáme s „baletem“ oproti filmu „tanečnímu“, kde „balet“, zdá se, odkazuje k existující předloze, kdežto přívlastek „taneční“ k filmovému novotvaru.

U často přebíraných termínů z jiných druhů umění se opět (podobně jako u „dobrodružného“) setkáme se spektrem snímků, ke kterým odkazují, například u „tragédie“ (KRVAVÝ TRŮN, POPEL A DÉMANT, ELEKTRA, ÚDOLÍ VČEL) nebo „podobenství“. Vedle přebírání („humoreska“, „burleska“, „epopej“ a „epopeja“, „fejeton“, „féerie“, „kronika“, „legenda“, „poéma“, „reportáž“, „romance“, „středověká balada“) pak najdeme i pokusy o přizpůsobení médiu („film-anketa“, „román filmový“, „báseň – filmová“).

Slova „veselohra“ a „komedie“ se zdají být užívána jako synonyma, respektive se nepodařilo na základě tohoto vzorku vypožorovat v jejich užívání odlišnosti. Toto zaměňování ale může být vodítkem pro pochopení vývoje žánrového názvosloví týkajícího se „sci-fi“, jak jej budeme sledovat v následující kapitole.

25) *Filmový přehled* 1968, č. 49.

26) *Filmový přehled* 1968, č. 43. Zvýraznila autorka.

Sci-fi

Pro potřeby tohoto výzkumu přijmeme pracovní definici sci-fi výčtem základních témat v literatuře podle Ondřeje Neffa: utopické i dystopické řešení společnosti budoucnosti; cesta časem; mimozemské formy života; mutace lidského genetického kódu; válka budoucnosti; zánik světa; mimosmyslové vnímání.²⁷⁾ K tomu přidáme využití vynálezů, které nejsou zcela v dosahu soudobé společnosti (tedy například raketu jako „ústřední symbol kosmického věku“²⁸⁾).

Podle synopsí v *Českém hraném filmu*²⁹⁾ a s využitím této pracovní definice byly vytipovány snímky, které mají potenciál být označeny za sci-fi.³⁰⁾ Z této skupiny by nejspíš vycházel výzkumník s ambicí popsat domácí sci-fi na základě existujících filmových textů. My ale skupinu prolneme s těmi snímky, které jako sci-fi označil *Filmový přehled*. Na příkladu ZLATOKOPŮ Z ARKANSASU jsme viděli, že přejaté označení „western“ se u snímku primárně určeného velmi obecným označením „dobrodružný“ mohlo objevit teprve v hesle pro plakát nebo v následném popisu snímku. I tato vyjádření budeme brát při sledování sci-fi v úvahu, vzhledem k tomu, že rozvíjejí (a leckdy upřesňují) základní žánrové umístění konkrétního snímku.³¹⁾

Ve sledované množině se objevily, vedle filmů domácích, také zahraniční, uváděné ve zdejší distribuci.³²⁾ Žánrová pojmenování pak tvoří následující chronologickou řadu (žánry kurzívou, heslo a doplňující informace v závorce v uvozovkách):

- MLČÍCÍ HVĚZDA: *utopie* („utopie na vědeckém podkladě, vypráví o fascinujícím dobrodružství meziplanetárního letu na Venuši“);³³⁾

27) Ondřej Neff, *Tři eseje o české sci-fi*. Praha: Československý spisovatel 1985, s. 39. Na jiném místě definuje Neff vědeckofantastickou literaturu, v češtině označovanou též adjektivy utopická a fantastická, jako „literární laboratoř, ve které se zkoumají reakce člověka na uměle vytvořené podmínky“. Ondřej Neff, *Něco je jinak. Komentáře k české literární fantastice*. Praha: Albatros 1981, s. 7. Pro nás není ani tak důležitá alternativní definice, jako synonymní označení, která se, jak uvidíme, budou v případě kinematografie opakovat.

28) I. Adamovič – T. Pospiszyl (eds.), c. d., s. 70.

29) Díly III. (1945–1960) a IV. (1961–1970). Věnovala jsem se formátu celovečerního hraného filmu, v mém vzorku se tedy neobjeví snímky krátké, středometrážní ani animované.

30) Jsou to: BARON PRÁŠIL, ČERNOBÍLÁ SYLVA, MUŽ Z PRVNÍHO STOLETÍ, KLAUN FERDINAND A RAKETA, TARZANOVA SMRT, IKARIE XB1, BLÁZNOVA KRONIKA, BÍLÁ PANÍ, ZTRACENÁ TVÁŘ, KDO CHCE ZABÍT JESSII?, KONEC SRPNA V HOTELU OZON, UKRADENÁ VZDUCHOLOŮ, KONEC AGENTA W4C PROSTŘEDNICTVÍM PSA PANA FOUSTKY, PŘÍPAD PRO ZACHÁNÁJÍCÍHO KATA, ŠEST ČERNÝCH DÍVEK ANEB PROČ ZMIZEL ZAJÍC?, ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ..., ĎÁBELSKÉ LÍBÁNKY, LUCIE A ZÁZRAKY, NA KOMETĚ, „PANE, VY JSTE VDOVA!“, VALERIE A TÝDEN DIVŮ, VRAŽDA ING. ČERTA, a série snímků s panem Tau.

31) Heslo pro plakát tu nebudeme vnímat jako součást oddělené propagace jednotlivých snímků, ale jako další signál průmyslu jak s filmem nakládat a jak jej chápat, tedy ve stejné kategorii jako základní žánrové označení, synopsi či rozšiřující popis.

32) Vedle domácích snímků, z nichž všechny jsou obsaženy v předcházející skupině, jsou to zahraniční (chronologicky podle výskytu ve *Filmovém přehledu*): MLČÍCÍ HVĚZDA, ČLOVĚK OBOJÍZIVNÍK, PLANETA BOUŘÍ, OMICRON, ALPHAVILLE, NEBE NAD HLAVOU, PAPRSKY INŽENÝRA GARINA, LÉTAJÍCÍ TALÍŘ, ANDĚL ZKÁZY, VLÁDCI VENUŠE (uváděný u nás ve dvou dílech), FANTASTICKÁ CESTA, 2001: VESMÍRNÁ ODYSSEA, OKNA DO NEZNÁMA, PLANETA OPIC a BARBARELLA. V rámci tohoto výzkumu budeme za zahraniční považovat také SLADKÝ ČAS KALIMAGDORY, koprodukcí bratislavské Koliby se Západním Německem a Švýcarskem.

33) *Filmový přehled* 1960, č. 35.

- MUŽ Z PRVNÍHO STOLETÍ: *komedie – utopická* („česká filmová komedie – tentokrát utopická“; „česká satirická veselohra [...]. Film ze současnosti? Ne, z budoucnosti!“);³⁴⁾
- ČLOVĚK OBOJŽIVELNÍK: *fantastický*;³⁵⁾
- BARON PRÁŠIL: *výtvarný film* („fantasticko-dobrodružný film Karla Zemana“);³⁶⁾
- PLANETA BOUŘÍ: *fantastický* („fantastický film o cestě na Venuši“; „lící utopii, jež se může stát zítra nebo pozítří reálnou skutečností“);³⁷⁾
- IKARIE XB1: *drama – vědecko-fantastické* („drama kosmické lodi“; „vědecko-fantastický film“);³⁸⁾
- ZTRACENÁ TVÁŘ: *vědecko-fantastický* („fantastickodobrodružný film“; „vědeckofantastický film“);³⁹⁾
- OMICRON: *příběh – fantastický* („fantastický příběh o návštěvě z planety Ultra“; film označila „západní kritika za ‚science-fiction-komedii‘ s rysy současné politické satiry“);⁴⁰⁾
- ALPHAVILLE: *fantastický* („filmová fantazie“; „[film] je spojením řady filmových druhů. Je fantastickým dobrodružným příběhem s prvky science fiction, jehož děj je jakoby vystřižen z populárních obrázkových seriálů, na druhé straně je dílem téměř filosofickým, meditujícím nad otázkou citu v současné, případně budoucí technické společnosti, nad problémem svobody v despoticky řízeném státě rozumu a matematických výpočtů“);⁴¹⁾
- UKRADENÁ VZDUCHOLOŽ: *fantastický trikový*;⁴²⁾
- KONEC SRPNA V HOTELU OZON: *fantastická vize* („o tom, co by se mohlo, ale nemělo stát“; „fantastická vize světa mnoho let po zničující termonukleární válce, vize o tom, co by mohla tato válka způsobit v myslích a citech těch, kteří by ji přežili“);⁴³⁾
- NEBE NAD HLAVOU: *fantastický* („dobrodružný film neobyčejně obratně udržенý na hranici reportáže a science-fiction, dalo by se říci ‚hraná reportáž z budoucnosti, která může být velmi blízká‘“);⁴⁴⁾
- PAPRSKY INŽENÝRA GARINA: *vědecko-fantastický*;⁴⁵⁾
- SLADKÝ ČAS KALIMAGDORY: *fantastický příběh*;⁴⁶⁾
- LÉTAJÍCÍ TALÍŘ: *fantastický* („fantastický příběh pro děti o návštěvě z vesmíru“);⁴⁷⁾
- ANDĚL ZKÁZY: *příběh – fantastický*;⁴⁸⁾

34) *Filmový přehled* 1962, č. 7.

35) *Filmový přehled* 1962, č. 30.

36) *Filmový přehled* 1962, č. 34.

37) *Filmový přehled* 1962, č. 39.

38) *Filmový přehled* 1963, č. 26.

39) *Filmový přehled* 1965, č. 48.

40) *Filmový přehled* 1966, č. 6.

41) *Filmový přehled* 1966, č. 36.

42) *Filmový přehled* 1967, č. 11.

43) *Filmový přehled* 1967, č. 17.

44) *Filmový přehled* 1967, č. 31.

45) *Filmový přehled* 1967, č. 42.

46) *Filmový přehled* 1968, č. 26.

47) *Filmový přehled* 1968, č. 27.

48) *Filmový přehled* 1968, č. 34.

- VLÁDCI VENUŠE: *fantastický* – *dětský* („napínavé vyprávění o letu rakety na Venuši“);⁴⁹⁾
- FANTASTICKÁ CESTA: *science fiction* („patří mezi nejpozoruhodnější díla z žánru, pro který jsme si zvykli používat cizího označení science fiction“);⁵⁰⁾
- ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ...: *komedie* – *sci-fi* („fantastický příběh“; „je označen jako ‚sci-fi‘ komedie“);⁵¹⁾
- 2001: VESMÍRNÁ ODYSEA: *sci-fi* („fantastický příběh o letu na Jupiter“);⁵²⁾
- OKNA DO NEZNÁMA: *sci-fi* („filmová science-fiction. Probuzení do světa bez lidí“; „fantastický [film][...] je z rodu filmů typu science-fiction“);⁵³⁾
- PLANETA OPIC: *sci-fi* („utopický příběh“);⁵⁴⁾
- NA KOMETĚ: *fantastický*;⁵⁵⁾
- BARBARELLA: *comics* („ve stylu comics – kreslených seriálů o superhrdinech, prožívajících ve světě science-fiction nejfantastičtější dobrodružství“).⁵⁶⁾

Vedle celkem zřetelného chronologického vývoje žánrového označení od pojmu „utopie“, přes přívlastek „fantastický“, až k obměnám „sci-fi“ (science fiction nebo vědecko-fantastický) si můžeme všimnout také setrvávání a navracení starších termínů v rozšiřujících popisech. Pokud bychom sledovali pouze žánrová označení, objeví se v našem vzorku nový pojem vždy nejprve u zahraničního snímku („utopie“ u východoněmecké MLČÍCI HVĚZDY, „fantastický“ u sovětského ČLOVĚKA OBOJŽIVELNÍKA, „science-fiction“ u FANTASTICKÉ CESTY) a teprve následně je přebírán i pro filmy domácí produkce. Zatímco zpočátku se zdá být pojem „fantastický“ synonymický s „vědecko-fantastickým“, ke konci desetiletí začínají být odlišovány. Na rozdíl od jiných přejatých pojmů („western“, „thriller“, „horror“) nepozorujeme exkluzivní použití pro snímky cizího původu. Někdy se ale setkáme s obraty, které naznačují jisté váhání: film je „dalo by se říci“, „je označen“, „pro který jsme si zvykli používat cizího označení“.

Jako samostatná kategorie fungují filmy Karla Zemana. „Výtvarný film“ nebo „fantastický – trikový“ jsou pojmy, které jednak odkazují k náročnému technickému provedení, ale také k výjimečnosti jeho snímků. Jevem naznačujícím postsputnickové nadšení z raket a objevování vesmíru je užívání popisu základní zápletky v rámci hesla pro plakát tam, kde se týká letů do vesmíru.

Které české filmy z výběru podle *Českého hraného filmu* nepopsal *Filmový přehled* jako sci-fi? Jsou to například snímky určené dětskému divákovi, kde ikonografie rakety funguje spíše jako pozitivní podnět pro dětskou fantazii (KLAUN FERDINAND A RAKETA). Jinde technické vynálezy ustupují do pozadí jinému žánrovému zařazení (KONEC AGENTA W4C PROSTŘEDNICTVÍM PSA PANA FOUSTKY), dále sem patří filmy s motivy bližšími pohádce než vědecké fantastice (BÍLÁ PANÍ, VRAŽDA ING. ČERTA) nebo snímky sice pracující s neobvyklou fantazií, ovšem problematicky uchopitelné nutně zjednodušující žánrovou optikou

49) *Filmový přehled* 1968, č. 39.

50) *Filmový přehled* 1968, č. 43.

51) *Filmový přehled* 1970, č. 2.

52) *Filmový přehled* 1970, č. 14.

53) *Filmový přehled* 1970, č. 17.

54) *Filmový přehled* 1970, č. 29.

55) *Filmový přehled* 1970, č. 39.

56) *Filmový přehled* 1970, č. 51–52.

(PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA, ŠEST ČERNÝCH DÍVEK ANEB PROČ ZMIZEL ZAJÍC?, VALERIE A TÝDEN DIVŮ).

Filmový přehled tak nabízí na první pohled lineární a více méně neproblematický vývoj od pojmového zmatení, přes hledání až k osvojení si zahraniční terminologie. Abychom zjistili, zda označování periodikem vydávaným Československým filmem pro potřeby filmových pracovníků rezonuje také v tisku určeném širší veřejnosti, budeme u snímků, které se nacházejí v průniku obou množin,⁵⁷⁾ sledovat recenze ve vybraných domácích periodikách.

Reflexe

Sledujme čtrnáctideník *Kino*, měsíčník *Film a doba* a týdeník *Kulturní tvorba* (vycházel v letech 1963–1968) a z každého z nich vyberme první recenzi po uvedení konkrétního snímku v naší distribuci. Některé z filmů se v našem vzorku neobjeví – například o Zemanových UKRADENÁ VZDUCHOLOŽ a NA KOMETĚ se sice psalo v době příprav a natáčení, eventuálně o jejich úspěších na zahraničních festivalech, ale samostatnou recenzí nebyly ve sledovaných periodikách reflektovány.

Snímek BARON PRÁŠIL byl přijat spíše rozporuplně, po dlouhém očekávání přišlo zklamání, že v něm Zeman zcela nenapodobil výjimečnost svého předchozího VYNÁLEZU ZKÁZY. Spíš než s jinými termíny se v jeho popisech často setkáme se slovem fantazie. Dokonce se mluví o střetu dvou typů fantazie, té minulé, snílkovské, a „fantazie dnešního člověka“, „fantazie, která se uskutečňuje“. V definici snímku se také odráží základní označení *Filmového přehledu*: „Tady opravdu již nevystačíme s označením ‚trikový film‘. BARON PRÁŠIL má pro své hodnoty v tomto směru právo na označení ‚výtvorný film‘.“⁵⁸⁾ Časté jsou odkazy k „mélièsovské tradici“⁵⁹⁾ či „mélièsovskému věku filmové fantazie“.⁶⁰⁾ Na jiném místě je film prostě označen za „výjimečný“ a „zvláštní“.⁶¹⁾

V jedné z recenzí filmu MUŽ Z PRVNÍHO STOLETÍ se sice objevilo „science-fiction“, ale jako označení kategorie, se kterou je snímek porovnáván. Sám byl pak primárně označován jako veselohra či komedie, s ozvěnou slova utopie či upřesněním typu humoru. Autoři zvolili „veseloherní formu broučkády [...]“. Nebyli však dost důslední a dopadli skoro stejně jako autoři oněch naivních sci-fi.⁶²⁾ Jinde je snímek nejen „výborná utopistická komedie“, ale dokonce „naše první utopistická komedie“, a následuje vymezení typu humoru: „Lipský se nedal strhnout vděčným námětem ke grotesce ani ke crazy, ale natočil nanejvýš potřebnou, osobitou satiru“.⁶³⁾

57) Jejich téma odpovídá pracovní definici sci-fi a *Filmový přehled* je za science fiction nebo obdobu tohoto termínu označuje. Jen pro forma připomínám, že vzhledem k charakteru publikace *Český hraný film* se jedná výhradně o snímky domácí produkce.

58) Jan H o ř e j š í, Münchhausenovská dobrodružství Karla Zemana. *Film a doba* 1962, č. 9–10, s. 519.

59) Tamtéž, s. 520.

60) Oldřich A d a m e c, Prášilovská fantazie před kamerou. Rozhovor s Karlem Zemanem. *Film a doba* 6, 1960, č. 5, s. 330.

61) Jan K l i m e n t, Baron Prášil. *Kino* 17, 1962, č. 20, s. 11.

62) Ivan S o e l d n e r, Muž z prvního století. *Film a doba* 8, 1962, č. 5, s. 268–269.

63) Václav V o n d r a, Muž z prvního století. *Kino* 17, 1962, č. 6, s. 7.

Se suverénnějším označováním se setkáme u snímku *IKARIE XB1*. Z kritik vyplývá, že do kategorie sci-fi náleží přirozeně. Eva Vacíková soudí, že snímek „přistoupil k látce zcela opačným způsobem, než to činí západní science-fictions“, ⁶⁴⁾ podle Jaroslava Bočka (jehož článek odkazuje k „sci-fi“ už v titulu) „má společné základní nedostatky s celou kupou vědeckofantastických knížek i filmů,“ nebo „se zcela spokojuje s apartním sestavením charakteristických rekvizit žánru“. ⁶⁵⁾ Zároveň se oba autoři věnují hlouběji samotnému žánru:

Zdá se, že ve filmu žánru science-fiction, v němž se věnuje přebujelá pozornost kresbě prostředí, těžko může vzniknout životnější a hlubší pohled na člověka. Cesta pro díla, která nechtějí jen sledovat dobrodružnou fabuli, ale vytvořit filosoficky i vědecky fundovaný obraz člověka zítřka, vidím v maximálním možném oproštění od všech vnějškových efektů a rozbujelosti utopistických rekvizit. Je nutno se rozhodnout – dvěma pánům těžko sloužit – a v jednom filmovém žánru asi už vůbec ne. ⁶⁶⁾

Ovšem dobrá science-fiction, které je málo, ani nepopularizuje vědu, ani se nesnaží zobrazit budoucnost. Nezapírá, že vyrostla z dneška a pro dnešek. *Zítřek je v ní jen záminkou, hyperbolou, metodou nazírání.* Autor vytváří napětí mezi dneškem a budoucností, aby z této konfrontace vytěžil podstatný soud o dnešku. Proto dobrá science-fiction netechnizuje a nemoralizuje, nýbrž filosofuje. ⁶⁷⁾

Vacíková přitom ještě používá slova, která u *Filmového přehledu* figurovala jako starší obdoby sci-fi: snímek má podle ní „fantastické téma“, mluví o prostředí „utopického příběhu“ a odkazuje k „první naší utopii *MUŽ Z PRVNÍHO STOLETÍ*“. ⁶⁸⁾ Boček vyjádřil vlastní rozpaky nad sci-fi obecně: „je to až udivující, jak špatně se rozumí tomuto žánru“. ⁶⁹⁾ Zatímco ani u snímku *ZTRACENÁ TVÁŘ* nemají autoři problém s užíváním pojmu sci-fi a jeho obdoba, nejsou si zcela jisti žánrem tohoto konkrétního útvaru. Tak například Gustav Franc l suše prohlásí, že film je „science-fiction; však také autorem námětu je Josef Nesvadba,“ ale dále rozvíjí, že k Nesvadbovu filozofickému motivu přistupuje režisér Pavel Hobl „ze dvou stran. Jednak cestou horroru, jednak cestou crazy komedie“. ⁷⁰⁾ Kritikovu představu o žánru pak vyjadřuje prohlášení: „Je pravda, že v science-fiction jsou charaktery, zápletky i mravní ponaučení zjednodušené. Ale to přece není důvod, abychom se s tím smířovali.“ ⁷¹⁾

Podobně postupuje Vladimír Remeš, když už názvem své recenze označuje snímek jako „antihorror“ (nejistota vyplývá z použití otazníku) a následně prohlašuje: „už při prvním pohledu je nápadná žánrová směs, přímo nečistota, ostatně dost příznačná pro celou naši

64) Eva V a c í k o v á, *Neztraskotala, ale – doletěla?* *Film a doba* 9, 1963, č. 8, s. 434–435.

65) Jaroslav B o č e k, *Malá česká sci-fi. Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 28, s. 13.

66) E. V a c í k o v á, c. d.

67) J. B o č e k, c. d. Zvýrazněno v originálu.

68) E. V a c í k o v á, c. d.

69) J. B o č e k, c. d.

70) G.[ustav] F r a n c l, *Ztracená tvář. Kino* 20, 1965, č. 25, s. 5.

71) Tamtéž.

současnou kinematografi“.⁷²⁾ K podpoře své myšlenky používá autor odkazy k průběhu přípravy snímku:

(...) ve *Filmových informacích* č. 6 z 10. února 1965 je film uváděn jako první český horror, naproti tomu v čísle 10 se hovoří o vědeckofantastické grotesce, předtím v devítce je film prostě vědeckofantastickým příběhem, na kteréžto charakteristice i končí.⁷³⁾

Vedle svého novotvaru „antihorror“ (který popisuje jako „jakousi obdobu kolalokové parodie Jiřího Brdečky, jenomže v jiné žánrové oblasti“) definuje pak Remeš i sci-fi: „jak v science-fiction, tak v horroru jde o cosi jiného než o moralitu. O fantastické proměny, dobrodružství v málo známém světě vědy, vzrušující šoky a děsy“.⁷⁴⁾

Stejně tak i Jan Kliment sice použije označení „science-fiction“, ale postěžuje si i nad žánrovou nečistotou předloženého snímku („režisér plete žánry dohromady“; „humor v horroru je jedna věc, ale bláznivá groteska, zamontovaná najednou a bez funkce doprostřed realistické science-fiction, musí nutně narazit“), a také on při tom využije předchozích rozhovorů s režisérem Hoblem.⁷⁵⁾

Téma filmu KONEC SRPNA V HOTELU OZON porovnával A. J. Liehm s americkým NA BŘEHU Stanleyho Kramera. Jejich zpracování ale hodnotí jako zcela odlišné. V jeho textu se nikde nesetkáme s označením, které by nějak odpovídalo námi sledovaným pojmům. Popisuje ale téma, které podle pozdější definice Ondřeje Neffa (kterou jsme zde přijali) odkazuje ke sci-fi: „svět zničený atomovou válkou a na jeho povrchu živoří hrstka těch, kteří přežili“. Zároveň ale toto téma není podle Liehma ohniskem filmu, tím je „filosofická reflexe“ o povaze člověka. Jediné žánrové pojmenování v textu přichází od režiséra: „Schmidt se trochu lišácky, trochu provinile usmívá: No co, točili jsme western“. Tím podle Liehma odkazuje k dovednostem, které musely získat představitelky ve filmu (jízda na koni, zacházení se zbraní).⁷⁶⁾

I Jiří Tvrzník se přiblížil k žánru sci-fi pouze zmínkou o době děje, v tomto i jiných místech textu pak kladl větší důraz na řešení otázek spojených s lidstvím a mezilidskými vztahy: film je „svérázný syrový pohled na vztahy několika lidí, putujících bezútěšnou samotou světa po nukleární válce“.⁷⁷⁾

Autoři recenzí jsou minimálně od poloviny 60. let celkem suverénní, filmy se nebojí pojmenovávat a zahraniční názvosloví znají (viz např. Franclovo suché „ZTRACENÁ TVÁŘ je science-fiction“). Když si pak vypomáhají dalšími označeními sci-fi (vědeckofantastický, utopický a utopistický), nebo dokonce používají jiná žánrová označení (opět u Franclova se setkáme s „horror“ a „crazy“) není to proto, že by byli bezradní. Podobně jako ve *Filmovém přehledu* se nesnažili snímky „škatulkovat“, ale popisovat.

72) Vladimír Remeš, Antihorror? *Film a doba* 12, 1966, č. 2, s. 108–109.

73) Tamtéž.

74) Tamtéž.

75) Jan Kliment, Nalezená tvář. *Kulturní tvorba* 4, 1966, č. 1, s. 14.

76) A. J. Liehm, Jiný a přece z nich. *Film a doba* 13, 1967, č. 2, s. 94–97.

77) Jiří Tvrzník, Konec srpna v hotelu Ozon. *Kino* 22, 1967, č. 14, s. 4.

O tom by svědčil i drobný průzkum psaní o snímcích ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ..., „PANE, VY JSTE VDOVA!“, ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM a COŽ TAKHLE DÁT SI ŠPENÁT.⁷⁸⁾ Soustředíme se především na první dva jmenované, které byly vyrobeny v námi sledovaném desetiletí.⁷⁹⁾ Jen výjimečně se tu například setkáme se snahou snímky přirovnat k jiným filmům – když už autoři nějaký film zmíní, je to většinou snímek jednoho z tvůrců filmu, a v podstatě tak přibližují čtenáři autora, ne film. Základní pojmenování jako komedie či veselohra (která jsou pro všechny čtyři filmy centrální) sice rozvíjejí („bláznivá“, „crazy“, „ztržštěná“, „černá“, „vědeckofantastická“, „sci-fi“, „science-fiction“, „fantastická“, „nereálná“, „pohádka“, případně „moderní pohádka“), ale nevytváří tím nové kategorie (které by snad časem vedly k oddělení nového žánru, podle Altmanova modelu), spíše za sebou řadí přívlastky, které jim lépe pomáhají přiblížit konkrétní snímek.

V této skupině textů sledovaní autoři sice uvažují o sci-fi jako o „žánru“, ale ne jako o kategorii, která přisuzuje skupině filmů nějaké podobnosti a v podstatě je do jisté míry svazuje, ale spíše jako o rozhodnutí autorů směřovat primárně komediální snímek k větší tvůrčí svobodě. Například u snímku ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ... se připomíná: „Nezapomeňme však, že jde o science fiction, ve které je možné ledasco.“⁸⁰⁾

Jinde se setkáme s charakteristikou vztahu mezi oběma polohami sledovaného snímku, komediální a vědeckofantastickou: „Tvorcovia pracujú s nadsázkou, forma sci-fi je len prostriedkom na rozohranie humorných situácií, ktorými by chceli autori podporiť zdravú myšlienku.“⁸¹⁾ Pozornosti se dostalo cestování časem jako jednomu ze základních prostředků žánru sci-fi, u ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ... z relativně blízké budoucnosti do minulosti:

Je cosi chladného a neosobního ve vědeckofantastických filmech [...]. V tom starém, známém světě je prostě mnohem víc rekvizit vhodných pro zasmání než v tom neznámém a trochu děsivém světě budoucnosti.⁸²⁾

Vycházeli jsme přitom z faktu, že sci-fi může být také návrat do minulosti. Zdůrazňuji to proto, že mnoho lidí se mylně domnívá, že tento žánr zahrnuje jenom dobrodružné výpravy do vesmíru nebo do světa budoucnosti. Ale vždyť o letech do vesmíru se už točí dokumenty.⁸³⁾

78) Těmito snímky se v přítomném čísle zabývá také Radomír D. Kokeš, a označuje je jako „sci-fi komedie“.

79) Mezi sledované texty zařadíme výstřižkové separáty k filmům uložené v knihovně Národního filmového archivu a některé další články z filmových a obecněji kulturních domácích periodik (přičemž se jedná o rozhovory s tvůrci, reportáže z natáčení, či zprávy o přípravě), ale také recenze v běžném denním tisku.

80) Josef V a g a d a y, Zabil jsem Einsteina, pánové. *Kino* 24, 1969, č. 21, s. 8. A jinde: „Utopie přece dává tvůrcům možnost rozvinout fantazii až za hranice nekonečna. Tím spíš, jde-li navíc o komedii.“ Alois H u m p l í k, Zabit nebyl Einstein... *Práce*, 14. 3. 1970.

Jako velmi svobodný žánr je sci-fi vnímáno i u ZÍTRA VSTANU A OPAŘÍM SE ČAJEM: „Autorům nepřistihuje křídla neúprosná logika všednosti, nesvazuje je možnost konfrontace jejich pravdy s pravdou života, a záleží snad jen na jejich dobré vůli, zda budou respektovat už beztak pomyslné hranice žánru, či zda pro sebe vymyslí nové.“ (f), Premiéry našich kin. Zítřka vstanu a opařím se čajem. *Zemědělské noviny*, 8. 9. 1977.

81) Peter S e v e r, Trochu prekomplikované. *Film a divadlo* 21, 1977, č. 17.

82) (an), Konec profesora Einsteina. *Lidová demokracie*, 26. 2. 1970.

83) J. V a g a d a y, Zabil jsem..., s. 9.

Těmto čtyřem filmům bylo připisováno společenské poslání, lépe sdělitelné právě prostřednictvím kombinace komediálních a fantastických prvků, a konfrontace se stavem společnosti.⁸⁴⁾ Recenzenti pak vyhledávali momenty odkazující k soudobým problémům. U filmu ZABIL JSEM EINSTEINA, PÁNOVÉ... prý téma atomové hrozby „umožnilo autorům rozvinout látku příběhu jako rozmarnou a bláznivou veselohru a zároveň jako komedii s filosofickým podtextem“⁸⁵⁾ nebo jim „můžeme přičíst k dobru, že nám zábavnou formou připomínají skutečnou hrozbu visící nad naším světem, hrozbu, která je tím vážnější, že jsme si již na ni zvykli“.⁸⁶⁾

Pohled na některé recenze vybraných snímků z původního vzorku ukázal, že se není možné spokojit se zjednodušujícím lineárním obrazem domácího užívání pojmu sci-fi. Už částečnou aplikací Mittellova přístupu jsme získali několik vodítek k obecnější problematice používání žánrových pojmenování a vůbec chápání pojmu „žánr“. Dosud jsme projevy diskurzu sledovali ve spojení s konkrétními snímky. Podívejme se na ně nyní skrze Mittellovy kategorie *definice*, *interpretace* a *evaluace*, které spolu v některých projevech hraničí. Pojmy sci-fi, fantastický, vědecko-fantastický a utopický budeme opět chápat jako synonyma a v tomto shrnutí tedy budeme pojmem sci-fi označovat každý z nich.

Některé texty vykazovaly nejistotu či váhání při pojmenovávání („dalo by se říci“, „zvykli jsme si používat označení“). O svébytnou definici sci-fi se žádný ze sledovaných článků nepokusil. Zemanovy filmy byly často charakterizovány odkazem na tradici, jednak literární (Jules Verne; Matěj Brouček Svatopluka Čecha), za druhé filmovou (Georges Méliès). U snímků, na kterých spolupracoval Josef Nesvadba nebo kde je autorem literární předlohy, odkazují texty k němu, právě jako k autorovi literární sci-fi. Kromě definic odkazem k literárnímu původu či tradici filmového média se objevovaly spíše popisy výčtem charakteristických prvků (stroj času) či témat (vesmírné lety). Na jednom místě byl žánr definován jako výpravný.⁸⁷⁾ Jinde se dozvíme, že vedle zobrazení budoucnosti se může zabývat také minulostí.⁸⁸⁾

Význam sci-fi byl spatřován především ve vztahu (často konfrontaci) s tehdejší situací – bylo možné (a žádoucí) používat jej ke společenské kritice, kombinovat se satirickým vyzněním či humornou nadsázkou obecně. Neměl využívat primárně techniku ani moralizovat, ale „filozofovat“,⁸⁹⁾ vytvořit „filosoficky i vědecky fundovaný obraz zítřka“.⁹⁰⁾

Zemanovy filmy jsou hodnoceny (ať už v rámci žánru nebo obecně) jako „výjimečné a zvláštní“, do jisté míry tvoří samostatnou kategorii. K dalšímu hodnocení bývá využívána polarita západní-východní a sofistikovaná-naivní. Odsuzovány jsou vnějškové pro-

84) „Právě spojení toho, co bylo a toho, co bude, dává možnost velice aktuálně a naléhavě promluvit k tomu, co je, tedy k současnosti. A tak trošičku nás varovat.“ Věra Z e l e n k o v á, Zabil nebo nezabil? *Záběr*, 1970, č. 11, s. 3.

85) Anon., Zabil jsem Einsteina, pánové. *Film a doba* 15, 1969, č. 12, s. 617a. Také podle jiného textu film „obsahuje i hlubokou filosofickou myšlenku“. Jozef V a g a d a y, Filmáři proti fyzice. *Film a divadlo* 13, 1969, č. 19, s. 18–19.

86) erb, Fantastické filmové show. *Večerní Praha*, 4. 3. 1970.

87) E. V a c í k o v á, c. d.

88) J. V a g a d a y, Zabil jsem...

89) J. B o č e k, c. d. I jinde je zdůrazňován „filosofický motiv“ sci-fi. G. F r a n c l, c. d.

90) E. V a c í k o v á, c. d.

jevy žánru, čistě technicky zaměřená sci-fi je označována jako „chladná a neosobní“.⁹¹⁾ Sci-fi filmy jsou někdy špatně srozumitelné⁹²⁾ a do jisté míry zjednodušující.⁹³⁾

Další závěry můžeme i z našeho relativně malého vzorku získat porovnáním s dobovým smýšlením o literární sci-fi. Zatímco v literární kritice hledali autoři pozici žánru mezi středem a okrajem a v podstatě ji měnili libovolně podle toho, kam svou kritikou směřovali,⁹⁴⁾ pro filmové kritiky nebyl až takový problém přijmout žánrovou kinematografii, pokud odpovídala jejich představám o poslání filmu ve společnosti. Neodsuzují žánr jako takový, ale snímky, které jej lacině zneužívají. V takových případech se většinou vymezují proti „západním“ projevům žánru, i když nezřídka jmenují výjimky.⁹⁵⁾

Zatímco soudobí čtenáři vnímali žánr jako aktuální a určený k jednorázovému přečtení,⁹⁶⁾ sledovaní autoři filmových recenzí hodnotí společenskou užitečnost snímků, jakým způsobem se vyjadřují k současnosti a zda jsou schopné podat pomocnou ruku dnešnímu člověku. Tento pohled odpovídá pozorováním Andrey Rinkeové o žánrové kinematografii v Německé demokratické republice. Stejně jako v literatuře je domácí tvorba (nebo obecněji produkce politicky spřátelených zemí) stavěna do kvalitativního kontrastu s komerční sci-fi západní,⁹⁷⁾ která je vnímána jako ponurá a pesimistická, a autoři recenzí vybízejí k hledání příčinné souvislosti mezi fikčním světem a realitou společenského zřízení, v němž dílo vzniklo.⁹⁸⁾

Závěr

Zdá se, že v domácím filmovém tisku je žánr chápán jako něco předem daného, v podstatě definovaného mimo dosah kritikova působení, jako relativně pevná kategorie, do které buď snímek patří, nebo nepatří, eventuálně do ní patří do jisté míry nebo některými svými znaky. Zatímco základní kategorie jako drama nebo komedie se jeví jako jasné, komplikovanější žánrová pojmenování (v podstatě přebíraná ze zahraničí) bývá třeba nějak přizpůsobit domácím poměrům. Při označování (nebo v našem případě spíše popisování) snímků autoři recenzí běžně odkazují k publikovaným rozhovorům s tvůrci, k více méně propagačním textům vydávaným centrálně řízenou kinematografií, v některých případech označují snímek v souladu s prohlášením o tvůrčích záměrech a na tato prohlášení se také odvolávají.

Popis konkrétního snímku je častější strategií než řazení do kategorií nebo seskupování. Nemůžeme sledovat rozvíjení podstatného jména přívlastky a pozdější substantivizaci, jak ji popsal Altman. Podstatná jména jsou sice dále rozvíjena, ale ne soustavně či pra-

91) (an), c. d.

92) J. B o ě k, c. d.

93) G. F r a n c l, c. d.

94) I. A d a m o v i ě – T. P o s p i s z y l (eds.), c. d., s. 44.

95) Například Eva Vacíková kritizuje „západní science-fictions“ za to, že jsou v podstatě dalším stupněm ve vývoji hororu, „vyjímaje ovšem seriózní autory rodu Raye Bradburyho“. E. V a c í k o v á, c. d.

96) I. A d a m o v i ě – T. P o s p i s z y l (eds.), c. d., s. 44.

97) Tamtéž, s. 46.

98) Tamtéž, s. 45.

videlně. Přívlasky jsou za sebe řazeny tak, aby podle představ autora recenze co nej-přesněji popsala konkrétní film.

Některá žánrová pojmenování jsou přebírána ze zahraničí, ale většina se neuchytila pro popis domácí tvorby (horror nebo thriller). Byť se s postupem času častěji objevuje slovo sci-fi (v obměně „science-fiction“), stále je používána alternativa „vědecko-fantastický“ a někdy z dnešního pohledu nepřesné „utopický“ či „fantastický“. Tam, kde je téma či společenské poslání podle recenzenta důležitější nežli žánr, ustupuje pojem sci-fi do pozadí. Zatímco KONEC SRPNA V HOTELU OZON není recenzenty jako sci-fi označen vůbec, u komediálních snímků je prominentní společensko-satirická funkce.

Nemůže být sporu o tom, že vývoj domácího sci-fi filmu byl, podobně jako v zahraničí, úzce spjat s literaturou stejného žánru. Nejpatrnější projevy najdeme v adaptacích domácích i zahraničních literárních předloh – verneovské snímky Karla Zemana, dvojice KRAKATIT a TEMNÉ SLUNCE, nebo třeba snímky TARZANOVA SMRT a BLBEC Z XEENEMÜNDE podle Josefa Nesvadby. Přesto se v domácí kinematografii sci-fi prvky ve větší míře objevují až v době, kdy se literatura posunula od epické a dobrodružné sci-fi využívající technické vynálezy a daleké cesty prostorem i časem, tj. po roce 1958,⁹⁹⁾ a snímky více odkazují ke starší sci-fi literatuře.

V šedesátých letech, která v literatuře znamenala odklon od psaní o vesmíru a „kosmická a technologická sci-fi byla často odsuzována jako překonaná etapa“,¹⁰⁰⁾ by pro studium postavení sci-fi (ať už z pohledu literárního či filmovědného) mohly být zajímavé také snímky stojící na pomezí fantastiky, jako například PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA.¹⁰¹⁾ Takovými filmy se ani nezabývají přehledy domácí kinematografické tvorby v tomto žánru, ani je takto necharakterizovala dobová propagace či kritika, a tudíž leží i mimo vymezený vzorek této studie.

Otázkou, které jsme se dotkli jen okrajově, a zůstává tedy otevřená, je vztah politického zřízení k žánrové kinematografii obecně a ke sci-fi konkrétně. Lukáš Skupa v článku věnovaném normalizační sci-fi poznamenal:

Doma překvapivě nikoho nenapadlo důsledně využít vlastnosti sci-fi pro socialistický záměr. Vždyť který jiný žánr by mohl lépe demonstrovat, kam může dospět socialismus s celým svým technicko-vědeckým pokrokem?¹⁰²⁾

Podobně i Ondřej Neff, když mluví o domácí literární sci-fi před rokem 1945, hovoří o žánru jako umožňujícím „diagnostiku“ a navržení „receptury“ pro soudobou společnost.¹⁰³⁾ S náznaky podobného chápání či snah o využití žánru jsme se setkali také ve sledovaných textech. I tento aspekt tak vybízí k dalšímu studiu problematiky žánru obecně, ale i kategorie sci-fi v domácí kinematografii.

Už intuitivní definice žánru jako mechaniky opakování osvědčeného „receptu“ z pohledu filmové výroby a rozeznávání a definování z pohledu kritiky či akademického diskur-

99) Tamtéž, s. 36.

100) Tamtéž, s. 48.

101) Tamtéž, s. 49.

102) Lukáš S k u p a, Soc-fi. *Živel*, 2009, č. 30, s. 157.

103) Ondřej N e f f, *Tři eseje...*, s. 30.

zu odhalí sledování hrstky sci-fi filmů, muzikálů, nebo westernů, které v naší kinematografii vznikaly často bez nějakých vzájemných souvislostí, jako málo účelné. Na mysl padnou spíše cykly snímků o vztahu města a venkova, o základní vojenské službě, nebo velmi obecně o „malém českém člověku“, které se zároveň zdají být tím, co i dnešní divák na kinematografii před rokem 1989 oceňuje. Pokud jsou podle Mittella vlastnosti, na jejichž základě se žánry konstituují, voleny více méně arbitrárně,¹⁰⁴⁾ proč bychom nemohli mluvit právě o takových skupinách snímků? Není i Remešovo prohlášení „žánrová směs, přímo nečistota, ostatně dost příznačná pro celou naši současnou kinematografii“¹⁰⁵⁾ jasným signálem, kudy by mohla vést cesta?

Přítomný výzkum už na malém vzorku okrajově odpovídajícím zvolené metodologii ukázal, že domácí kinematografie fungovala, přinejmenším v oblasti žánrů, „jinak“ než rozsáhlá a průmyslová kinematografie hollywoodská, z jejíhož studia vycházejí tradiční žánrové teorie. Konkrétnější odpověď na otázku, „jak“ se můžeme v našem prostředí žánry zabývat, snad přinese budoucnost.

Mgr. Anna Batistová, Ph.D. (1981)

Odborná asistentka při Ústavu filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Zabývá se dějinami kinematografické techniky, problematikou audiovizuálních archivů a prezervace filmu a staršími dějinami domácí kinematografie.

(Adresa: batistov@phil.muni.cz)

Citované filmy:

2001: *Vesmírná odysea* (2001: A Space Odyssey; Stanley Kubrick, 1968), *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965), *Anděl zkázy* (El Ángel exterminador; Luis Buñuel, 1962), *Angelika a král* (Angélique et le roi; Bernard Borderie, 1966), *Barbarella* (Roger Vadim, 1968), *Baron Prášil* (Karel Zeman, 1961), *Bílá paní* (Zdeněk Podskalský, 1965), *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Bláznova kronika* (Karel Zeman, 1964), *Blbec z Xeenemünde* (Jaroslav Balík, 1962), *Což takhle dát si špenát* (Václav Vorlíček, 1977), *Černobílá Sylva* (Jan Schmidt, 1961), *Černý tulipán* (La Tulipe noire; Christian-Jaque, 1964), *Člověk obojživelník* (Čelovek amfibija; Genadij Kazanskij a Vladimír Čebotarev, 1961), *Ďábelské líbáanky* (Zdeněk Podskalský, 1970), *Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm, Jan Kačer, 1969), *Elektra* (Michalis Kajoannis, 1962), *Fantastická cesta* (The Fantastic Voyage; Richard Fleischer, 1966), *Grand Prix* (John Frankenheimer, 1966), *Hajduci* (Haiducii; Dinu Cocea, 1966), *Ikarie XB1* (Jindřich Polák, 1963), *Kdo chce zabít Jessii?* (Václav Vorlíček, 1966), *Klaun Ferdinand a raketa* (Jindřich Polák, 1962), *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (Václav Vorlíček, 1967), *Konec srpna v hotelu Ozon* (Jan Schmidt, 1966), *Krakatit* (Otakar Vávra, 1948), *Krvavý trůn* (Kumonosu jō; Akira Kurosawa, 1957), *Létající talíř* (Supersonic Saucer; S. G. Ferguson, 1956), *Loní v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Lucie a zázraky* (Ota Koval, 1970), *Máte doma lva?* (Pavel Hobl, 1963), *Mlčí hvězda* (Der Schweigende Stern; Hieronim Przybyl, Kurt Maetzig, Hugo Grimaldi, 1960), *Muž z prvního století* (Oldřich Lipský, 1961), *Muž z Ria* (L'Homme de Rio; Philippe de Broca, 1964), *Na břehu* (On the Beach; Stanley Kramer, 1959), *Na kometě* (Karel Zeman, 1970), *Nebe nad hlavou* (Le ciel sur la tête; Yves Ciampi, 1965), *Okno do neznáma* (Az idő ablakai; Tamás Fejér, 1969), *Omicron* (Ugo Gregoretti, 1964), „*Pane, vy jste vdova!*“ (Václav Vorlíček, 1970), *Paprsky inženýra Garina* (Giperboloid inž. Garina; Alexandr Gincburg, 1965), *Planeta bouří* (Planeta bur; Pavel Klušancev, 1961), *Planeta opic* (Planet of the Apes; Franklin J. Schaffner, 1968), *Popel a démant* (Popiół i diament; Andrzej Wajda, 1958), *Případ pro začínajícího kata* (Pavel Juráček, 1969), *Psycho* (Alfred Hitch-

104) J. M i t t e l l, c. d., s. 5–6.

105) V. R e m e š, c. d.

cock, 1960), *Ptáci* (The Birds; Alfred Hitchcock, 1963), *Sedm statečných* (The Magnificent Seven; John Sturges, 1960), *Sladký čas Kalimagdory* (Leopold Lahola, 1968), *Synové Velké medvědice* (Die Söhne der großen Bärin; Josef Mach, 1966), *Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?* (Ladislav Rychman, 1969), *Temné slunce* (Otakar Vávra, 1980), *Tarzanova smrt* (Jaroslav Balík, 1962), *Údolí včel* (František Vlácil, 1967), *Ukradená vzducholod'* (Karel Zeman, 1966), *Valerie a týden divů* (Jaromil Jireš, 1970), *Vládci Venuše* (Masters of Venus; Ernest Morris, 1962), *Vražda ing. Čerta* (Ester Krumbachová, 1970), *Zabil jsem Einsteina, pánové...* (Oldřich Lipský, 1969), *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (Jindřich Polák, 1977), *Zlatokopové z Arkansasu* (Die Goldsucher von Arkansas; Paul Martin, 1964), *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain; Stanley Donen a Gene Kelly, 1952), *Ztracená tvář* (Pavel Hobl, 1965).

SUMMARY

FANTASY-ADVENTURE OR UTOPIAN?

"Sci-fi" in Czechoslovak Cinema Magazines of the 1960s

Anna Batistová

Anna Batistová follows the genre label "sci-fi" in writing about films from 1960s Czechoslovakia. Being inspired by Jason Mittell's study of genre in television, she avoids a study of film texts, and follows the discursive construction of the term sci-fi and its older variants (i.e. utopian). The author first studies a periodical issued by the cinema industry and its ways of describing films with genre terms in general, and the use of sci-fi and related terms in particular. Secondly, she tracks reviews of Czech films described as sci-fi in three magazines intended for a larger readership. And lastly, several films are being observed in a larger variety of serial publications.

While Czechoslovak writers employed genre terminology similar to that of reports on Hollywood cinema (as described by Rick Altman), they used it in a different way. Their goal seems to be rather to describe a given film than to categorize it or compare with other works. Genre categories are not evolving systematically, but they are somewhat used ad hoc. In the course of the 1960s, "sci-fi" seems to be naturalized, but it never completely forces out older descriptions of the genre, such as "fantasy" or "utopian." Also, where the communal function of a particular film is perceived as primary, the genre category is pushed aside altogether.

How exactly films were described generically, what categories function as genre, and how the term "genre" alone was used in the Czechoslovak cinema of the postwar era and in politically affiliated countries should be the subject of further research of both industry and discursive practice.