

Cesty za *Cestou do pravěku*

Lukáš Skupa, ed., *Cesta do pravěku: Dobrodružná věda* (Praha: Academia – Casablanca, 2023).

Kolektivní monografii nazvanou *Cesta do pravěku: Dobrodružná věda* vydala nakladatelství Academia a Casablanca jako druhý svazek edice České kino, kterou před čtyřmi lety zahájila monografie *Král Šumavy: Komunistický thriller*. Soubor jedenácti autorů a autorek z různých oborů pod vedením filmového historika Lukáše Skupy si vytyčil úkol pohlédnout na film, jež režisér Karel Zeman začal natáčet před sedmdesáti lety, z co nejširšího spektra hledisek a s využitím maximálního množství dostupných materiálů. V editorském úvodu Skupa zmiňuje, že cílem autorského kolektivu nebylo prezentovat film jako „nedotknutelný muzejní exponát“, nýbrž přijít s „pohledem roku 2023“ (9). Jakkoliv se pozitivní část tohoto záměru těžko hodnotí, lze konstatovat, že se publikaci podařilo představit *Cestu do pravěku* (Karel Zeman, 1954) vhodně aktualizovanou optikou a zároveň se vyhnout nebezpečí odcizování filmu od kontextu doby jeho vzniku.

Zemanův první celovečerní film kombinující animaci s živými herci byl z různých stran v různých obdobích nahlížen jako dílo ukazující nové možnosti vzdělávání obyvatelstva, především dětí, skrze kinematografii, jako zázrak techniky filmové animace, jako vědeckofantastická atrakce i jako výchovný („skautský“) příběh. A stejně tak jako dílo vpravdě revoluční (coby první film zobrazující cestu časem do pravěkých dob), nebo alespoň narušující dobové žánrové kategorie československé audiovizuální produkce. Vedle interpretace Zemanova díla jako autorského filmu je tu také odstupem desetiletí způsobený shovívavý pohled na *Cestu do pravěku* jako na roztomile naivní kuriozitu (u starších diváků spojenou s nevyhnutelným nostalgickým podtextem) a z obou těchto přístupů pramenící status snímku jako uznávané klasiky české kinematografie, jejíž popularita dostala v nedávné době nový náboj díky digitálnímu restaurování.

Pojmenování významové šířky *Cesty do pravěku* jako filmového díla, dobového artefaktu, proměnlivého mediálního textu a v jistém smyslu fenoménu lze vnímat coby ústřední sdělení knihy, která právě díky své komplexitě působí velice soudržně, a to přes to, že na sebe jednotlivé příspěvky navazují pouze částečně a vycházejí z výzkumů aplikujících různé metodologie.

Publikace reprezentuje proměny chápání i využívání snímku napříč obdobími a lokalitami, od kořenů usazených pevně v ideologicky podmíněné filmové produkci stalinistického Československa přes exploataci v amerických televizních vědecko-popularizačních pořadech pro nejmenší diváky až po začlenění do obrazu Karla Zemana jako výjimečného autorského filmaře, který si mezitím svými dalšími díly vydobyl mezinárodní renomé. Interpretační variabilita Zemanova díla je srovnatelná

s proměnlivostí krajiny střídajících se epoch, kterými filmoví protagonisté proplouvají po řece času: zdánlivě malý posun nabízí badateli podstatně rozdílný úhel pohledu.

Mnohohrstevnatost reflexe Zemanova snímku je rovněž dostatečným důvodem, proč v edici České kino po sborníku o *Králi Šumavy* (Karel Kachyňa, 1959), otevřeně ideologickém a z principu problematickém díle, vychází monografie o subjektu, který nejen že byl zkoumán již mnohokrát (což avizuje sám editor), ale který zdánlivě stojí mimo dobu svého vzniku. Právě tuto představu o mimočasovosti *Cesty do pravěku* ovšem několik textů úspěšně vyvrací. Některé příspěvky sledují produkční historii snímku a jeho využití v československé a zahraniční distribuci. Jiné jej podrobují textuální analýze se zaměřením na dosud přehlížené prvky. Ještě jiné se zabývají obdobně málo známými souvislostmi, mezi něž náleží například dobová ateizační politika. Autoři a autorky se přitom nenechávají samotnou *Cestou do pravěku* limitovat. Většina studií rozšiřuje svůj záběr na větší část Zemanovy tvorby nebo na delší kapitolu z vývoje vědeckofantastického žánru v českém prostředí.

Dalším nepochybným kladem knihy je její výjimečná koherence z hlediska literárního. Vysoká úroveň erudice se v případě autorů nevyklučuje se čtenářsky přístupným stylem a rozumným rozsahem. Z nastaveného modu vyjadřování částečně vybočuje pouze jediný zahraniční příspěvek (přeložený z japonštiny do češtiny Annou Krivánkovou), jehož autorem je historik animovaného filmu z Kyoto Seika University Nobujuki Cugata. Tento text představuje v České republice nepřilíš diskutovaný subjekt recepce díla Karla Zemana v Japonsku, a nese se tudíž ve spíše informativním a lehce osobním duchu.

K publikaci je přiložen scénosled rané verze filmového příběhu, tehdy ještě zvaného „Výlet do vesmíru“. Monografie tak částečně umožňuje čtenáři činit vlastní závěry v souvislosti s produkční historií snímku a v průběhu vzniku filmu mírnějším podtextem podmíněným dobovou dominantní ideologií.

Autorské příspěvky jsou rozděleny do čtyř oddílů o dvou až třech textech nazvaných „Zeman a Verne“, „Produkce, distribuce, recepce“, „Film pro děti a výchova“ a „Fantastika jako žánr“. Tematická souvislost v rámci jednotlivých oddílů je ovšem poměrně obecná a příspěvky se napříč knihou vzájemně doplňují.

Publikaci otevírá text filmového historika Martina Mišúra nazvaný „Umění nemožného: Kombinované filmy Karla Zemana v žánrové praxi zestátněné kinematografie“. V souvislosti s opuštěným plánem Zemana a jeho spolupracovníků nechat hrdiny poznat pravěk skrze cestu na jinou planetu zkoumá Mišúr komplikovaný vztah filmové výroby, distribuce i publicistiky pozdního stalinismu k žánru science-fiction, na Západě tehdy triumfujícímu. Svůj zájem rozšiřuje z *Cesty do pravěku* také na následující dva režisérovy snímky, *Vynález zkázy* (1958) a *Barona Prášíla* (1961). V prvních dvou vidí kombinaci aspektů různých dobově užívaných administrativních žánrů¹⁾ (dobrodružného a populárně-naučného, respektive futurologického a protiválečného), ve třetím pak vtipnou polemiku s oficiálním narativem o socialistickém vědeckotechnickém pokroku. Především však dochází k závěru, že Zemanova tvorba si časem dokázala vydobýt žánrovou výlučnost spojenou s filmařovým jménem. Stalo se tak díky tvůrčově specifické poetice kombinující vědeckofantastické a historizující prvky. Mišúrova stať slouží jako správný informační úvod, co se týče produkčního zázemí snímku (čemuž se plněji věnuje až druhý oddíl sborníku). V první řadě je však přehledným a přísně logickým popisem způsobu, jakým mohl být v praxi zestátněné kinematografie Karel Zeman uznán jako v podstatě autor-ský tvůrce.

1) Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc* (Praha: NFA, 2016), 302.

Autorkou příspěvku „Poetika vědecko-fantastických děl Julesa Verna v trikových filmech Karla Zemana“ je filmová historička Lea Mohylová. Jak název napovídá, studie pracuje především formou textuální analýzy a zkoumá vztah Zemana k tvorbě autora, jehož romány se staly předlohami pro mnohé režisérovy filmy (*Vynález zkázy*, 1958, *Ukradená vzducholoď*, 1966, *Na kometě*, 1970). Mohylová se zabývá také nerealizovanými projekty dalších Zemanových verneovských adaptací. Především však zkoumá vliv Verna na režisérovu specifickou poetiku. Stopy francouzského literáta tak nachází i v ostatních Zemanových snímcích včetně *Cesty do pravěku*. Jedná se o přímé odkazy (zmínka o *Cestě do středu Země*²⁾ a užití dobových ilustrací k tomuto románu v úvodu filmu, obecná dějová podobnost) i hlubší etické souvislosti v díle samotném (význam umění pro člověka) a také v přístupu tvůrců (důraz na vzdělávací rozměr díla a humanistický světonázor obecně). V pozdějších režisérovcích filmech se napojení na Verna více projevuje přímo ve formálních a stylistických podobnostech. Mohylová současně upozorňuje na jeden téměř postmoderní aspekt Zemanových filmů. Spočívá v jejich sebe-reflexivním vztahu k verneovským „romanticko-fantastickým světům“, které jsou v režisérovcích dílech částečně dekonstruovány, ale současně má jejich evokace značný nostalgický náboj. Text také přibližuje některé podstatné rozdíly mezi Vernovým a Zemanovým viděním světa. Součástí Vernova pozitivistického přístupu k poznávání světa a zdokonalování člověka je tak i otevřená oslava imperialismu. Vrcholná Zemanova díla se oproti tomu nesou v deklarativně antikolonialistickém duchu. Tento aspekt je součástí obecnějšího kritického postoje režiséra k lidstvu jako takovému, který je patrný zejména ve filmu *Na kometě*. Vernův vývoj směrem k technologickému pesimismu, manifestující se v jeho posledních prózách, přitom vlastně nebyl až tak rozdílný. Mohylové se daří zmíněné překryvy i protiklady zorganizovat v koherentní celek a vytvořit plastický obraz dvou názorově spřízněných lidí, žijících ovšem ve velmi rozdílných dobách.

Druhý oddíl monografie zahajuje editor Lukáš Skupa s textem „Z filmařů průzkumníky: K historii produkce a mediální reflexe *Cesty do pravěku*“. Popisuje v něm produkční historii Zemanova filmu, včetně očekávání, která byla s projektem od počátku spojována ze strany institucí i veřejnosti. Zabývá se výjimečnou pozicí, jíž se ve státě řízené kinematografií těšil animovaný film i Zeman sám, a okolnostmi, které umožnily vznik finančně velmi náročného snímku, jenž navíc svým obsahem vstupoval na neprobádanou půdu. Studie přibližuje, jak se status vznikajícího filmu a jeho tvůrců v očích veřejnosti blížil postavení výzkumného projektu a vědců, a dává tyto představy do kontextu pozitivistického vztahu k vědeckému poznání a dobových idejích o výchově uměním či edukačním rozměru kinematografie (garantovaným v případě *Cesty do pravěku* vědeckým poradcem Josefem Augustou). Přílohou k příspěvku jsou autentické výrobní dokumenty a ručně kreslené technické plány. Skupův čtivý text je přínosný zejména umným nastíněním dobového nekritického vztahu k možnostem „moderní pokrokové vědy“ (86) a historického poznání, který se přenesl také na Zemanův vznikající film.

Zahraniční distribuci filmu se zabývá filmový historik a jeden ze zakladatelů Národního filmového muzea Jakub Jiříš v textu „Názorná pomůcka, dětská atrakce a umělecká klasika: Evoluční vývoj druhů v zahraniční recepci *Cesty do pravěku*“. Popisuje okolnosti dobové socialistické ekonomické dogmatiky, která umožňovala distribuční styky se zahraničím pouze formou směny, nikoliv obchodu, a spoléhala na uváděcí společnosti pohybující se na periferii zájmu veřejnosti. Přibližuje nasazení filmu na Přehlídce filmů pro děti a mládež při šestnáctém ročníku mezinárodního filmového festivalu v Benátkách v roce 1955, které opětovně ukazuje *Cestu do pravěku* jako dílo překračující dobové žán-

2) Jules Verne, *Cesta do středu Země* (Praha: Omega, 2015).

rové kategorie (nejen v domácím, ale i v zahraničním festivalovém prostředí). Jiříšť se mimo jiné zabývá pozoruhodným přijetím filmu ze strany západoevropských dětí, a jeho neméně fascinujícími osudy ve Spojených státech, kde byl Zemanův film v rámci praxe repackagingu předabován, doplněn o racionalizující narativní rámec a uváděn jako součást televizních vzdělávacích pořadů. Stojí za povšimnutí, že zatímco v Japonsku byl film (v souvislosti s tehdy se rozvíjejícím žánrem kaidžů) přijímán především jako fantastický spektakl, američtí distributoři a komerční televizní stanice k němu zaujali podobný postoj jako československá k socialismu směřující filmová výroba. Rozsáhlý korpus informací se Jiříšťovi naštěstí daří přeměnit v souvislý text nastiňující vývoj interpretace *Cesty do pravěku* v různých obdobích a společensko-hospodářských systémech.

Oddíl doplňuje již reflektovaný stručný příspěvek Nobujukiho Cugaty zvaný „Karel Zeman v Japonsku: Několik poznámek k distribuci a recepci“. Popisuje složitý vývoj vztahu japonských diváků a odborné veřejnosti k režisérovi dílu, od přijetí *Inspirace* (1949) coby avantgardního díla přes ztrátu kontaktu v 60. a 70. letech až po návštěvu Zemana na druhém ročníku Mezinárodního festivalu animovaného filmu v Hirošimě v roce 1987 a znovuobjevení jeho díla novou generací filmařů, vědců a diváků. Podle Cugaty přitahuje mnohé japonské tvůrce na Zemanově animaci především její oddání se fantazii, které působí kontrastně k realistickým snahám vizuálních efektů v hollywoodských filmech.

Třetí část knihy začíná studií „Zemanovi malí dobrodruzi: *Cesta do pravěku*, film pro děti a dětské filmové herectví“ od filmové historičky Kateřiny Šrámkové. Šrámková upozorňuje na velmi různorodé herecké styly čtveřice hereckých protagonistů, od expresivního výkonu Vladimíra Bejvala (Jirka) přes ostentativní pózy Josefa Lukáše (Petr) a minimalistický výkon Petra Herrmanna (Tonda) spoléhající především na chlapcovu výraznou typologii až po umírněné, realistické, poněkud nevýrazné vystupování Zdeňka Hustáka (Jenda). Tato inkoherece byla filmu v době uvedení vyčítána, ovšem Šrámková vidí v popsaných způsobech herecké práce základ pro utváření hereckých typů později v Československu tak rozvinutého žánru dětského filmu. Popisuje rovněž Zemanovo minimalistické (ne)vedení čtveřice představitelů založené na hře a rozvíjení fantazie. V *Cestě do pravěku* proto autorka vidí milník v práci s dětskými herci a v historii daného žánru obecně. Vzhledem k zaměření jinak velmi precizního výzkumu Šrámkové je pochopitelná maximální stručnost zmínky o faktu, že Josef Lukáš byl ve výsledném filmu předabován Bedřichem Šetenou (později velmi vytíženým dabérem). Výrazný a na patnáctiletého chlapce nezvykle školený hlasový projev, který díky němu získal vyprávěč příběhu a hlavní komentátor viděné fauny, je ovšem bezpochyby jedním z dobře zapamatovatelných prvků filmu.

Výchovný aspekt snímku je blíže rozebírán v eseji historika Martina France nazvaném „Pedagogické poselství *Cesty do pravěku* aneb Družný kolektiv bez velitele“. Při hodnocení tohoto rozměru filmu mimo jiné reflektuje výsledky dobového výzkumu mezi jeho dětskými diváky v Západním Německu. Všimá si přítomných výchovných poselství: houževnatosti, kreativity a slušného chování chlapců, jejich samostatnosti, která se ovšem nevylučuje se sounáležitostí v rámci party, umírněného řešení jediného konfliktu, ale také již v příspěvku Mohylové zmiňované důležitosti umění pro (již jeskynního) člověka. Upozorňuje i na některé dobové netypické prvky, jako je fakt, že výprava nemá jasného velitele (v čemž lze vidět částečnou návaznost na tradici *Rychlých šípů*). Síle výchovného rozměru příběhu ovšem podle France padla za obět možnost individuálnější a hlubší charakteristiky chlapců. Poznatky příspěvku jsou pozoruhodné, zvláště uvědomíme-li si, jak důležitou úlohu sehrával kolektiv v myšlenkovém světě státního socialismu.

Text „Cesta do tajů vědeckého ateismu: Film ve službách nenásilné indoktrinace“ od historičky Doubravky Olšákové se v rámci monografie nejpříměji zabývá výsostně ideologickými otázkami. Aniž

by sugerovala, že *Cesta do pravěku* vznikla primárně za účelem propagace darwinistických tezí, ladících s oficiálním ateismem a marxistickým materialismem (byť náznaky tohoto záměru lze nalézt ve starším scénosledu, jenž je k publikaci přiložen), Olšáková zkoumá využití filmu v rámci ateizačního programu schváleného Ústředním výborem Komunistické strany Československa v červenci roku 1955, tedy jen krátce po premiéře snímku. Nástrojem tohoto indoktrinačního programu, reagujícího na nesnižující se počet věřících, se dále stalo rozšířené vydávání spisů Charlese Darwina či jeho pokračovatelů typu Trochyma Lysenka, pořádání výstav o evoluci druhů, které současně útočily na „církevní tmářství“, a popularizační akce soustředěné kolem Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí. Atraktivní tematika pravěku, populární v českých zemích již mezi válkami (především díky malíři Zdeňku Burianovi), se tak stala nástrojem protináboženské agitace. Poutavý příspěvek Olšákové opětovně dokazuje důležitost interdisciplinarit, která filmově-historickému bádání dodává kontext klíčový pro plné docenění významu zkoumaného subjektu ve společenských podmínkách doby jeho zrodu. Lze dodat, že pozoruhodný kontrast k vědeckému ateismu *Cesty do pravěku* představuje animovaný film *Stvoření světa* (Eduard Hofman, 1957), letmo zmiňovaný v textu Ivana Adamoviče. Nikoliv proto, že by tento snímek předával kreacionistickou teorii, jak se může na první pohled zdát, ale pouze z toho důvodu, že ateizační záměr realizuje skrze její humorné a líbivé zesměšnění vedoucí k ideové neutralizaci biblického námětu.

Poslední oddíl monografie začíná esejistickým příspěvkem filmové teoretičky Kateřiny Svatoňové nazvaným „Konečně archeologie: *Cesta do pravěku* jako předchůdce digitální imaginace“. Text spadající do oblasti archeologie médií řazuje Zemanův film do dlouhodobější modernistické tradice, pro niž je typický kult racionality a techniky, a k jejímž plodům patřil na přelomu 19. a 20. století také kinematograf. Svatoňová *Cestu do pravěku* vnímá skrze Zemanovu fascinaci technickými možnostmi filmového média, kterou tvůrce sdílel s Georgesem Mélièsem (jehož mnohé postupy přímo přejímal). Podobnosti s ranou kinematografií atrakcí se objevují i v oblasti výstavby narace a práce se zaujetím diváka. Svou přísnou snahou o realismus ovšem současně *Cesta do pravěku* předjímá exhibicionismus děl založených na digitálních efektech. Technické nedokonalosti mohou podle Svatoňové podporovat nostalgický nádech současně recepce snímku, ne nepodobný Zemanovu vzhlížení k Mélièsovi. Text rovněž zmiňuje metodu koláže, kterou český režisér aplikuje na vícero úrovních (v kombinaci animace, loutek a živých herců, stejně jako v práci se zdrojovými materiály). Detailně rovněž definuje rozdíl mezi hloubkovou (realistickou) koláží *Cesty do pravěku* a koláží plochy v Zemanových pozdějších filmech. Zasluhou příspěvku je mimo jiné to, že vsazuje snímek do teoretického kontextu, jenž objasňuje souvisle se vyvíjející mentální paradigmatata, která formují představu diváka o realističnosti efektů dosažených filmovou technikou.

Příspěvek historika výtvarného umění a filmu Matěje Forejta s názvem „Dobrodružství z povzdálí: (Ne)realismus *Cesty do pravěku*“ zasazuje Zemanův film do souvislosti filmů států tzv. lidově demokratického bloku řazených do fantastického žánru. Všimá si, že na rozdíl od západních zemí tyto snímky nebyly na Východě řazeny do kategorie pokleslé zábavy, nýbrž „začaly sloužit politickým účelům, formulovat vize budoucnosti a naznačovat cesty k *lepším zítřkům*“ (kurziva použita autorem, 197). V Zemanově snímku se toto vztahování se z minulosti k budoucnosti objevuje zejména ve scéně, kdy chlapec Petr zmiňuje, že pravěké přesličky a plavuně se postupně změní v uhlí, které bude člověku k užitku. Zejména tento příspěvek tak na film aplikuje interpretačně přínosnou optiku 21. století. V návaznosti na Daniela Barratta Forejt dále diskutuje otázku statusu reality a realismu ve fantastickém žánru. Právě v pevném ukotvení starších československých filmů užívajících vizuální efekty v dobové realitě vidí možný důvod jejich přetrvávající popularity. Dobou vzniku daná technická omezení,

kterých si byl například Zeman dobře vědom a dokázal s nimi pracovat, se dle Forejta stávají „svěbytným stylotvorným prvkem“ (206).

Sérii příspěvků uzavírá text kulturního publicisty Ivana Adamoviče nazvaný „Zmocnit se minulosti: Topos pravěku a literárně-filmové kontexty *Cesty do pravěku*“, jenž zkoumá kořeny Zemanova filmu ve starších literárních a filmových zpracováních tématu vstupu člověka do reality pravěkých dob, stejně jako v dobových populárně-naučných publikacích. Zabývá se rovněž produkční historií snímku, zejména příloženým scénosledem. K jedné z výčitek dobové kritiky o *Cestě do pravěku*, týkající se muzejního nádechu celé cesty (kdy jsou zvířata většinou pozorována ze vzdálenosti a chlapci se málokdy ocitají v ohrožení), Adamovič dodává zajímavý kontext v podobě podobně koncipovaného románu Arnošta Caha *V pravěkém světě* z roku 1927.³⁾ Srovnává rovněž tematiku pravěku a cestování časem obecně, jak k němu přistupovala v dekáдах před *Cestou do pravěku* literatura a kinematografie, přičemž dochází k pozoruhodným poznatkům o povaze filmového média jako takového.

Jak již bylo uvedeno, jednotlivé příspěvky v monografii *Cesta do pravěku: Dobrodružná věda* vycházejí z různých metodologických základů. Některé jsou ryze historiografickými pracemi, jiné film textuálně analyzují a interpretují. Publikace není přelomovým dílem ani jako celek, ani ve způsobu práce jednotlivých dílčích výzkumů. Různorodé přístupy v něm jsou ovšem na určený subjekt aplikovány velmi zručně a s výsledky hodnými pozornosti. To neznamená, že se jedná ve vztahu k Zemanovu filmu o práci vyčerpávající a definitivní. Překvapivě malou pozornost například monografie věnuje domácí dobové recepci *Cesty do pravěku*, zejména pak přijetí ze strany cílové skupiny, tedy dětí a dorostu. Orálně-historický výzkum by vzhledem k výjimečné zapamatovatelnosti snímku byl pro publikaci užitečným doplněním. Záměry tvůrců totiž monografie konfrontuje s diváckou reakcí pouze skrze dobový západoněmecký sociologický průzkum.

Kniha je přesto velkým přínosem pro českou filmovou historiografii a vzhledem ke své čtenářské přístupnosti také pro filmové vzdělávání jako takové.

Jakub Egermajer (Národní filmový archiv)

Bibliografie

- Caha, Arnošt. *V pravěkém světě* (Praha: Millenium Publishing, 2008).
 Kopal, Petr, ed. *Král Šumavy: Komunistický thriller* (Praha: Academia – Casablanca – ÚSTR, 2019).
 Skupa, Lukáš, ed. *Cesta do pravěku: Dobrodružná věda* (Praha: Academia – Casablanca, 2023).
 Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc* (Praha: NFA, 2016).
 Verne, Jules. *Cesta do středu Země* (Praha: Omega, 2015).

3) Arnošt Caha, *V pravěkém světě* (Praha: Millenium Publishing, 2008).