

MARTIN ŠRAJER / 14. 6. 2016

Československá filmová sci-fi

Filmů, které by smysluplně pracovaly s konvencemi sci-fi, u nás před rokem 1989 nevzniklo mnoho a po roce 1989 ještě méně. Tuzemští filmaři ovšem podnikli řadu smělých filmových výprav mimo hranice žánru, v nichž vědeckofantastické motivy slouží zejména jako záminka k rozehrání komedie nebo morality.

Fantastické příběhy podle nejzákladnější poučky operují s neexistujícím a nemožným. Vědeckofantastické s neexistujícím, ale v budoucnosti hypoteticky možným, alespoň z části podloženým poznatky moderní vědy. Právě s rozvojem vědy a techniky na konci 19. století se začal rozvíjet také žánr science-fiction, využívaný od svých počátků coby platforma k rozvíjení úvah, jakým směrem by se pokrok mohl dále ubírat. [1]

Průkopníky žánru byli ve světě Jules Verne, H. G. Wells či autor Tarzana a Johna Cartera Edgar Rice Burroughs, u nás pak bratři Čapkové, kteří svět sci-fi v roce 1921, kdy měla premiéru hra *R.U.R.*, obohatili o výraz „robot“. [2] Na linii psychologických sci-fi Karla Čapka se v následujících desetiletích pokusili navázat mnozí domácí literáti i filmaři, vycházející z přesvědčení, že sci-fi by měla konfrontovat možnou budoucnost s přítomnou realitou a vyjadřovat se tím pádem primárně k současnosti.

Za otce domácího utopického románu je Karel Čapek považován také zásluhou dramatu *Bílá nemoc* z roku 1937, napsaného v reakci na ohrožení demokratického principu fašismem. Protiválečnou tříaktovku o epidemii bílé nemoci začal jen pár měsíců po její premiéře v Národním divadle připravovat ke zfilmování režisér a herec Hugo Haas, zastávající ve své tvorbě podobné humanistické ideály jako autor předlohy. Společně s nemnoha dalšími dobovými snahami jít proti trendu únikových melodramat a veseloher (např. sociální dramata *Lidé na kře*, 1937 a *Batalion*, 1937) značila *Bílá nemoc* proměnu společenské nálady ve druhé polovině třicátých let a z ní plynoucí potřebu umělců vyjadřovat se k závažným problémům doby.

Dobová relevance tématu nebyla ovšem jediným důvodem, proč kritici nešetřili na adresu zfilmované *Bílé nemoci* slovy chvály: „Haasova režie je čistá, pozorně vypracovaná a až na některé vkomponované vložky přidržuje se divadelní předlohy. (...) Rozdělíme-li myšlenkovou náplň díla od machy a obratně divadelní formy, posuzujeme-li filmové provedení a jeho lesklou zevní formu a jednotlivé efekty, pak se nám objevuje jeden z nejdokonalejších českých filmů.“ [3]

Po zřízení protektorátu se působivé protiválečné drama octlo na černé listině zakázaných děl. Filmovému podnikateli Ludvíku Kantůrkovi se nicméně podařilo tajně přepravit negativ *Bílé nemoci* za hranice a ještě během války mohla být vyrobena francouzská a anglická verze. Haasův film tak v zahraničí posloužil jako ideologická zbraň v boji proti nacismu.

Déle než *Bílá nemoc* na své zfilmování čekal Čapkův *Krakatit*, vydaný již v roce 1924. V poúnorové filmové adaptaci Otakara Vávry, která se nicméně začala natáčet již v roce 1947, posloužila zápleтка, točící se okolo třaskaviny pojmenované podle zkázonosné indonéské sopky Krakatoa, jako varování před atomovou bombou. Ideový přesah byl dílu nicméně zčásti prisouzen dobově poplatnými interpretacemi v tisku: „Tímto správným pojetím románové předlohy a dokonalým technickým zvládnutím se *Krakatit* stává vynikajícím dílem našeho znárodněného filmu a hodnotným přínosem k boji pokrokových sil světa s neodpovědným zneužíváním technického pokroku proti vůli a zájmu lidu všech národů.“ [4]

Vávrova adaptace *Krakatitu* svým vyzněním bezproblémově zapadala do poválečné linie skeptických sci-fi, v nichž futuristická oslava vědeckého pokroku ustoupila obavám ze zneužití vědy k destrukci a získávání světové dominance. Uměleckou imaginaci vedle hrozby jaderného vyústění studené války podněcovala snazší dostupnost moderních technologií nebo výpravy mimo zemskou atmosféru. Ve světě šlo o zlaté období vědeckofantastického žánru. Dodnes nám jej připomínají nestárnoucí filmy jako *Den, kdy se zastavila Země* (1951), *Godzilla* (1954) nebo *Invaze lupičů těl* (1956). Z domácích filmů padesátých let se k sci-fi žánru nejvíce přiblížila tvorba Karla Zemana.

Dinosauři a apokalypsa

Za zakladatele tradice trikových filmů, zavádějících diváka do neexistujících nebo (zatím) nedostupných světů, bývá pokládán Georges Méliès. V polovině padesátých let na něj svým prvním celovečerním filmem navázal právě Karel Zeman. Cesta do pravěku (1955), kombinující optické triky s živými herci, naplňuje definici žánru zejména zapojením neexistujícího vynálezu, stroje času, díky němuž může parta kluků pozorovat pravěkou flóru a faunu z první ruky. „Strojem“ je ve skutečnosti řeka, po které se stačí plavit proti proudu. Setkání hrdinů s dinosaury má tudíž oproti Jurskému parku (1993) Stevena Spielberga, jednoho z řady Zemanových zahraničních obdivovatelů, povahu více fantastickou než vědeckou.

Před zneužitím ničivé zbraně československé diváky deset let a čtyři měsíce po pražské premiéře Krakatitu varoval Zemanův Vynález zkázy (1958), k němuž podle motivů z knih Julese Vernea napsal scénář František Hrubín. Film s propracovanou trikovou stránkou, stylizovaný stejně jako následující Zemanovy „verneovky“ podle rytin Édouarda Riouna, Gustava Dorého a Léona Benetta, byl oceněn mimo jiné Velkou cenou výstavy EXPO 1958 v Bruselu. Na bruselské světové výstavě k sobě českoslovenští umělci několika ambiciózními projekty (dále mj. Laterna magika Alfreda a Emila Radokových) poprvé po mnoha letech upoutali výraznější pozornost zahraničních médií, která budou o kulturní liberalizaci v Československu v následujících deseti letech referovat stále častěji.

Přestože americká kinematografie zažila boom běčkových sci-fi, mnohdy pojatých jako alegorické vyjádření strachu z „rudé hrozby“, již v padesátých letech, komunistické směřování ke světlým zítřkům se stalo záležitostí vzdálenější budoucnosti teprve poté, co byla do kosmu vypuštěna umělá družice Sputnik 1 (1957) a kosmonaut Jurij Alexejevič Gagarin (1961). Využití žánru k demonstraci toho, jak by mohla vypadat naplněná utopie o vědeckotechnicky pokročilé beztřídní společnosti, u nás během socialismu přesto nikdy nebylo tak časté a tak důsledné jako v Sovětském svazu (Planeta bouří, 1962, Člověk obojživelník, 1962).

Československá filmová sci-fi byla vzhledem k omezené dostupnosti americké žánrové produkce formováno předně východoevropskými vlivy. Domácí sci-fi pokusy přitom divákům paradoxně měly nabídnout alternativu k politicky nevyhovující zábavní produkci Západu, stejně jako k tomu docházelo u jiných „hollywoodských“ žánrů (eastern Smrt v sedle, 1958, muzikál Starci na chmelu, 1964). Obavy z infikování

diváků škodlivou ideologií přetrvaly minimálně na stránkách filmové literatury až do konce osmdesátých let: „Řada amerických producentů sází na sci-fi jako na jistý kasovní zisk a často je využívá jako ideologického nástroje, zejména v souvislosti s militarizací kosmu.“ [5]

Významným zdrojem inspirace byly i v šedesátých letech literární předlohy jak autorů zahraničních (*Ikarie XB 1* podle Lemovy knihy *K mrakům Magellanovým*), tak domácích, např. populárního Josefa Nesvadby (*Tarzanova smrt*, uváděna společně s *Blbcem z Xeenemünde*, 1962). Z Nesvadbovy povídkové sbírky *Einsteinův mozek* (1960) si režisér některých z nejhravějších filmů československé kinematografie Pavel Hobl (např. *Máte doma lva?*, 1963) vybral ke zfilmování dvacetistránkovou povídku *Ztracená tvář*, v níž vědec získá díky plastické operaci obličej i povahové vlastnosti gangstera.

Námět s výrazným morálním podtextem, zamýšlející se nad tím, co určuje povahu člověka, proměnil Hobl v dynamickou parodii brakových detektivek, která se teprve ve druhé polovině láme do čapkovské morality: „Zdá se, že Josefu Nesvadbovi nešlo jen o to, vymyslet napínavou zápletku. Pokusil se ukázat, že charakter člověka nemůže určovat jen jeho vnější vzhled. Taková myšlenka, společensky angažovaná a politicky ambiciózní, jistě stojí za zpracování. Jenomže vyžaduje, aby ji autor domyslel až do konce.“ [6]

Jako „utopická komedie“ byl *Filmovým přehledem* klasifikován *Muž z prvního století* (1961), první společný hraný film autorské dvojice Oldřich Lipský – Miloš Macourek. Mezi jiná alternativní označení filmů, které dnes označujeme jednoduše jako „sci-fi“, patřilo například „fantastický příběh“ či „fantastická vize.“ [7] Společně s domyšlením společenskokritických významových přesahů domácích sci-fi filmů jde o doklad neochoty zařazovat domácí produkci do stejné kategorie, která byla dlouho vyhrazena zejména komerčnímu západnímu „braku“. Pojmovou nejistota dobových publicistů mohla být ovšem zapříčiněna také neexistencí žánrově jasně vyhraněných titulů. Podobnou situaci jsme mohli sledovat u domácích hororů, rovněž často rozkročených mezi více žánry.

První, doposud nepřekonanou a z puristického hlediska zřejmě i jedinou domácí hard science fiction je *Ikarie XB 1* (1963) podle scénáře Pavla Juráčka. Pomalý

minimalistický film se odehrává na palubě vesmírné lodi, kde oproti Zemi socialistický systém funguje, na což uvědomělí publicisté neopomenuli upozornit: „Ve filmu se neříká nic o tom, že se děj odehrává v plné slávě komunismu. Ale již podle jmen hrdinů, žijících na tomto kousku planety, je znát, že již dávno byly setřeny národnostní rozdíly a ve vědomí všech jsou již zakořeněny normy komunistické morálky.“ [8]

Na širokoúhlý černobílý film natočený československý příspěvek k závodům v dobývání kosmu si dodnes získává nové příznivce, kteří si všímají například podobnosti interiérů Ikarie a startrekovské lodi Enterprise, případně porovnávají realistické ztvárnění letu do vesmíru v *Ikarii* s filmy jako *2001: Vesmírná odysea* (1968) nebo *Solaris* (1972).

Z autorských filmů nové vlny dokázal šablonu žánru sci-fi, konkrétně sci-fi postapokalyptické, nejdůsledněji naplnit jiný film podle Juráčkova scénáře, pochmurné zamyšlení nad rozkladem civilizačních hodnot *Konec srpna v hotelu Ozon* (1967). Vyprávění o osmi dívkách, bloudících pod vedením stařeny krajinou bez lidí, dokud nenarazí na titulní hotel, v němž přebývá starý muž, měl původně vzniknout o několik let dříve:

„Juráčkovu povídku *Konec srpna v hotelu Ozon* jsem dostal poprvé do ruky už před sedmi lety, říká Jan Schmidt. Měl to být můj a jeho absolventský film na pražské filmové fakultě. Pak se ta původní povídka všelijak měnila, ale vždycky jsme se vraceli k její první podobě, ta byla nejčistší. Až se na to úplně zapomělo, jenom my s Pavlem Juráčkem jsme neztráceli chuť. Když v armádním filmovém studiu chtěli nějaký nový, zajímavý námět, našel jsem tu původní, první povídku.“ [9]

Film, jehož ekofeminismus naruby zřejmě nepotěší diváky, kterým se líbilo poselství *Šíleného Maxe: Zběsilé cesty* (2015), nejenže vznikl pod patronátem Československého armádního filmu (což je s ohledem na pacifistické vyznění snímku pozoruhodná ironie), ale i samotné natáčení probíhalo v bojových podmínkách. Aby se obsazené neherečky snáze vžily do svých rolí a „smyly“ ze sebe městskou eleganci, vstávaly každý natáčecí den před šestou ráno a po koupeli ve studené vodě se věnovaly rozcvičce nebo kondičnímu běhu.

Také zásluhou nekaširovaného a poměrně levně dosaženého naturalismu (točilo se ve vylidněných vojenských prostorech) *Konec srpna* nezestárnul tolik jako stylizovanější sci-fi, ponechávající menší prostor divákově fantazii. S *Koncem srpna* zároveň dosáhla

svého vrcholu pesimistická tendence v nahlížení na lidskou podstatu, která se stane terčem ostré kritiky za normalizace, tíhnoucí naopak k bezuzdnému optimismu a víře v civilizační pokrok.

Komedie chtěné i nechtěné

S oduševnělostí *Ikarie XB 1* a skepticismem *Konce srpna* ostře kontrastuje rozverná, komiksově stylizovaná komedie *Kdo chce zabít Jessii* (1966), vyznívající však ve výsledku podobně pochmurně jako oba vážnější filmy. Z každodenní šedi dokáže ústřední postavu docenta Beránka (Jiří Sovák) vysvobodit až zhmotnění původem amerického snu, titulní krásky Jessie. Valnou část následujícího děje zabírá poněkud chaotické lovení a likvidování bytostí ze snů příslušníky Státní bezpečnosti a docentkou Beránkovou (Dana Medřická).

Deziluzivní pointa filmu Václava Vorlíčka a Miloše Macourka tkví ve zjištění, že pro sny a snění není v socialistickém Československu místo. Vynález na vizualizaci/zhmotňování snů ani anti-gravitační rukavice by samozřejmě nikdy fungovat nemohly, přesto představují klíčové objekty na cestě postav za seberealizací. Šanci dosáhnout v reálném světě úspěchu má tudíž, ironicky, leda ten, kdo dokáže šikovně využít možností světa nereálného.

Film *Kdo chce zabít Jessii*, který skrze postavu násilnického Supermana odhalil temnou stránku superhrdinů mnohem dříve, než se to v komiksech stalo trendem, reprezentuje ryze domácí subžánr bláznivých sci-fi komedií. Oproti utopistickým sci-fi podle sovětského modelu tituly jako *Zabil jsem Einsteina, pánové...* (1969), „*Pane, vy jste vdova!*“ (1970), *Což takhle dát si špenát* (1977) nebo *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (1977) o zobrazení politicky vyhovující budoucnosti neusilovaly a společně s normami socialistické společnosti odmítaly také zavedená pravidla výstavby konzistentních fikčních světů. Jedná se o eklektické směsice fantasy a sci-fi motivů bez celistvého děje, zato s nadprůměrným zastoupením logice odporujících nápadů. Neukázněnost prostupující všemi složkami filmu sice můžeme v některých ohledech vnímat jako podvrtné politické gesto, ale častěji šlo o výsledek nedomyšlené snahy skloubit několik žánrových postupů bez důkladnější obeznamenosti s danými žánry.

Přes nemalou tuzemskou poptávku po sci-fi žánru během sedmdesátých let, o níž svědčí množství vydávaných knih domácích i cizích autorů, kromě crazy komedií mnoho filmových sci-fi nevzniklo. Kuriozitou pro scifisty je Akce Bororo (1972) režiséra Otakara Fuky, ve které jsou dva mimozemšťané z planety Tonatiu vysláni na Zemi, aby v amazonském pralese od indiánského kmene Bororo získali zázračný lék k záchraně své civilizace.

Zápletka vycházející jednak z deníků českého cestovatele Alberta Vojtěcha Friče, jednak z rukopisu psychologického sci-fi románu Miroslava Hanuše Expedice Élauné (knižně vyšel teprve v roce 1985), je postavená na reálném základě a obohacena o prvky dobrodružného, špionážního nebo milostného příběhu. Budování příběhu z budoucnosti na problémech přítomnosti, které nás vrací k Čapkovu pojetí žánru, vnímal Fuka jako svou zodpovědnost: „Nešlo nám o to předkládat divákovi nějaké fantazie, chtěli jsme vycházet z toho, co lze už dnes spočítat do budoucna, dát každé myšlence reálný základ.“ [10]

Stejně jako v jiných případech, také v Akci Bororo vycházela kontaminace jinými žánry z kombinace nedostačujícího produkčního zázemí, chybějící tradice a nutnosti naplnit ideologickou šablonu. Neméně bizarním výsledkem snahy natočit sci-fi s výrazně omezenými finančními prostředky je stříhový film Otakara Fuky Kam zmizel kurýr (1981), de facto audiovizuální katalog domácích sci-fi filmů. Jako nepřiliš přesvědčivá záminka pro pásmo ukázek z Barona Prášila (1961), Ikarie XB 1 nebo zmíněné Akce Bororo slouží příběh jistého pana Jonese, který přijel do Prahy kvůli záznamům o svých předcích. Více než archivní dokumenty vztahující se k roku 1611, kdy měl nedaleko Dobrušky dopadnout meteorit, jej ovšem zajímají vědeckofantastické filmy.

Zatímco Kurýra obhajoval sám režisér jako propagaci dřívějších úspěchů na poli československé filmové sci-fi, existenci jiných snímků spadajících do tohoto víceméně trpěného „západního“ žánru se ex post snažili odůvodnit alespoň filmoví publicisté. Dětská sci-fi Odysseus a hvězdy (1976) mělo malé diváky údajně přesvědčit o prospěšnosti moderních technologií a možnosti mírumilovného setkání s mimozemskou civilizací a přihlouplá komedie Slečna Golem (1972), ve které Jana Brejchová hraje poslušnou milující ženu i její zlý robotický klon, údajně vznikla jako podnět k zamyšlení nad tím, „nakolik technika a vynálezy stačí ke štěstí člověka, má-li se jimi člověk nechat ovládnout, nebo nakolik si je dokáže podrobit, aby neztratil své lidství.“ [11]

Méně přesvědčivě hrozbu jaderné apokalypsy tematizuje také druhé, ještě výrazněji aktualizované Vávrovo zpracování *Krakatitu*, normalizační *Temné slunce* (1980). Film s explicitním protiimperialistickým poselstvím, realizovaný u příležitosti 35. výročí osvobození, nedosahoval sugestivity první adaptace z roku 1948, stylizované jako horečnatý sen, a očividně vycházel vstříc přednostně politickému zadání, nikoli společenské atmosféře.

Preview z doby uvedení *Temného slunce* do kin shrnulo myšlenkovou rovinu snímku těmito slovy: „Člověk bez svého místa v odcizené společnosti volá po lásce, svobodě a pravdě, protože jiné hodnoty nezná. Tyto ‚staré‘ hodnoty však již nejsou, ztratily smysl, nahradil je bůh války, v jehož jménu proběhla devalvace i deformace přirozeného lidského myšlení. Láska, svoboda a pravda jsou v tomto odcizeném světě hodnoty, s nimiž si i ti, kteří je vzývají, sami nevědí co počít.“ [12]

Vávrovo vážně míněné varování před jadernou apokalypsou dnešní diváky baví hlavně nechtěně, což platí také pro koprodukční *Monstrum z galaxie Arkana* (1981), ve své době navštěvované kvůli množství atraktivních trikových scén, nebo pro *Talíře nad Velkým Malíkovem* (1977), s přehledem nejhorší film Jaromila Jireše. Bez pocitu studu lze oproti tomu i po letech sledovat televizní seriály *Návštěvníci* (1983) či *Křeček v noční košili* (1987). Ambiciózní *Návštěvníci* režiséra Jindřicha Poláka a scenáristy Oty Hofmana vznikali v letech 1981 až 1983 v koprodukci se Západním Německem, Francií a Švýcarskem a byli prorockým počinem minimálně zásluhou legendárních amarounů, které představily koncept molekulární gastronomie několik let před tím, než jej vědci a kuchaři začali reálně rozvíjet.

Polistopadová odvaha ke stylistickým i formálním experimentům, zřejmě nejzdařileji zužitkována v parodickém *Akumulátorovi 1* (1994), poměrně rychle odezněla ve prospěch sázek na diváckou jistotu v podobě (tragi)komedií, které většina filmařů akceptovala coby jediný žánr zajišťující komerční přežití. Komédie ze současnosti nejsou tak nákladné jako sci-fi, jejich scenáristé se nemusejí trápit s vymyšlením nových světů a jejich režiséři s řešením problémů, na něž kvůli minimální tradici daného žánru neznají řešení. Navíc je při obeznámenosti s vysokou řemeslnou úrovní zahraničních sci-fi snadné podlehnout skeptickému přesvědčení, že něčemu podobnému se ve zdejších podmínkách nikdy vyrovnat nedokážeme.

Kdo zatouží po kvalitní domácí sci-fi, spíše než v kině ji dnes najde na stránkách knihy či komiksu, případně na obrazovce počítače při hraní her jako *Space Engineers*, které se prodalo přes milion kusů. Jediný český film z posledních let, mezi jehož žánry nalezneme i „sci-fi“, *Nenasytnou Tiffany* (2015), v kině oproti tomu viděly necelé tři tisíce diváků.

Poznámky:

[1] Označení „science fiction“ podle všeho poprvé použil roku 1851 anglický autor William Wilson v desáté kapitole své knihy *A Little Earnest Book upon a Great Old Subject: With the Story of the Poet-Lover*. Autorství zkrácené formy „sci-fi“, jejíž první výskyt je datován rokem 1954, je připisováno pozdějšímu šéfredaktorovi slavného amerického časopisu *Famous Monsters of Filmland* Forestu J. Ackermanovi.

[2] Hru, jejíž název je zkratkou pro Rozumoví univerzální roboti, sice napsal Karel Čapek, ale autorství slova odvozeného od „roboty“, označující nucenou práci, přiznal Čapek svému bratru Josefovi.

[3] *Český filmový zpravodaj* 1938, č. 1-2 (15. 1.), s. 4.

[4] Nový český film Krakatit. *Kino* 1948, r. 3, č. 17 (23. 4.), s. 328–329.

[5] Heslo „Science Fiction“ v knize Bernard, Jan, Frýdlová, Pavla, *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988, s. 405.

[6] Kliment, Jan, Nenalezená tvář. *Kulturní tvorba* 1966, r. 4, č. 1 (6. 1.), s. 14.

[7] Více k užívání označení „sci-fi“ a náhradních výrazů v československém tisku viz Batistová, Anna, Fantasticko-dobrodružný nebo utopistický? *Iluminace* 2011, r. 23, č. 3, s. 53–70.

[8] Z recenze filmu v novinách *Uralskij rabočij*. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*, č. 5-6, 1965, s. 41–42.

[9] Bystrov, Vladimír, Navštívenka Jana Schmidta. Konec srpna v hotelu Ozon. *Kino* 1965, r. 20, č. 23 (30. 12.), s. 4.

[10] Zaoralová, Eva, Rozhovor s Otakarem Fukou o neobyčejných příbězích. *Film a doba* 1978, r. 24, č. 4, s. 211.

[11] Frühauf, Jiří, Film je život... K jubileu scenáristy a režiséra Národního umělce Jaroslava Balíka. *Film a doba* 1984, r. 30, č. 6, s. 324.

[12] Brechtoldová, Alena, Temné slunce a svět krakatitu. *Kino* 1980, r. 35, r. 5 (11. 3.), s. 9.