

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2017/2018

Michael Bukovanský

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Srovnání československých a amerických sci-fi filmů
s tématem manipulace časem (1968–1989)**

ANALÝZA NARATIVU, ŽÁNRU A PROPAGANDISTICKÝCH ARGUMENTŮ

Michael Bukovanský

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Filmová věda / Anglická filologie

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma **Srovnání československých a amerických sci-fi filmů s tématem manipulace časem (1968 - 1989)** s podtitulem **Analýza narativu, žánru a propagandistických argumentů** vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování Mgr. Luboši Ptáčkoví Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce a Knihovně Národního filmového archivu za poskytnutí dobových článků.

OBSAH

1	ÚVOD	8
1.1	Vyhodnocení literatury.....	10
2	TEORETICKÉ VYMEZENÍ ŽÁNRU.....	12
2.1	Teorie žánru Ricka Altmana	12
2.2	David Bordwell a Kristin Thompsonová.....	14
2.3	Žánr science fiction.....	16
2.3.1	Subžánr časové manipulace	17
3	METODOLOGIE.....	19
4	DOBOVÝ KONTEXT VZNIKU FILMŮ	22
4.1	Československá tvorba.....	22
4.2	Americká tvorba.....	27
5	ANALÝZA ČESKOSLOVENSKÝCH FILMŮ.....	30
5.1	Zabil jsem Einsteina, pánové... ..	30
5.1.1	Segmentace syžetu.....	30
5.1.2	Schéma rekonstrukce fabule	34
5.1.3	Stylové prostředky žánru	35
5.1.4	Ideologické argumenty	37
5.2	Zítra vstanu a opařím se čajem.....	38
5.2.1	Segmentace syžetu.....	38
5.2.2	Schéma rekonstrukce fabule	41
5.2.3	Stylové prostředky žánru	42
5.2.4	Ideologické argumenty	44
5.3	Což takhle dát si špenát.....	45

5.3.1	Segmentace syžetu.....	45
5.3.2	Schéma rekonstrukce fabule	48
5.3.3	Stylové prostředky žánru	49
5.3.4	Ideologické argumenty	50
5.4	Něco je ve vzduchu	50
5.4.1	Segmentace syžetu.....	50
5.4.2	Schéma rekonstrukce fabule	54
5.4.3	Stylové prostředky žánru	55
5.4.4	Ideologické argumenty	56
6	ANALÝZA AMERICKÝCH FILMŮ	58
6.1	Planeta opic.....	58
6.1.1	Segmentace syžetu.....	58
6.1.2	Schéma rekonstrukce fabule	61
6.1.3	Stylové prostředky žánru	62
6.1.4	Ideologické argumenty	63
6.2	Tajemná záře nad Pacifikem	64
6.2.1	Segmentace syžetu.....	64
6.2.2	Schéma rekonstrukce fabule	67
6.2.3	Stylové prostředky	68
6.2.4	Ideologické argumenty	69
6.3	Terminátor.....	70
6.3.1	Segmentace syžetu.....	70
6.3.2	Schéma rekonstrukce fabule	73
6.3.3	Stylistické prostředky žánru	74

6.3.4	Ideologické argumenty	76
6.4	Návrat do budoucnosti	77
6.4.1	Segmentace syžetu.....	77
6.4.2	Schéma rekonstrukce fabule	79
6.4.3	Stylistické prostředky žánru	81
6.4.4	Ideologické argumenty	82
7	ZÁVĚR.....	83
8	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	87
8.1	Literatura.....	87
8.2	Prameny	89
8.2.1	Analyzované filmy	89
8.2.2	Citované filmy	91
8.2.3	Dobové články Knihovny NFA	93
8.3	Bibliografické a filmografické databáze	94
8.4	Audiovizuální zdroje.....	94

1 ÚVOD

Téma časových manipulací či cest časem patří k jednomu z nejužívanějších v žánru science fiction. Postavy jsou konfrontovány s historickými postavami nebo s fikčními obyvateli jiné doby, ať už se jedná o minulost či různé vize budoucnosti. Většina situací, které ve filmech s touto tematikou vyvstávají, staví často na společenských kontrastech obou údobí nebo na faktu, že jedna ze stran ví více o době toho druhého. Téma je ve světové kinematografii často zpracováváno i v dnešní době, neboť nabízí značné množství dějových variací. V posledních letech byly natočeny filmy jako například *Interstellar*¹, *Predestination*², *X-men: Budoucí minulost*³ či sequel Terminátor univerza *Terminator: Genisys*.⁴ Česká a slovenská tvorba toto téma nereflektuje příliš často a v posledních letech vznikly na toto téma pouze romantická komedie *Probudím se včera*⁵ a detektivní seriál České televize *Svět pod hlavou*.⁶

V bakalářské práci se soustředím na science fiction filmy, které vznikaly na území Československa a ve Spojených státech, spojovalo je téma manipulace s časem, a především doba vzniku (od roku 1968 do roku 1989), což z našeho hlediska odpovídá době utvrzení komunistického režimu v Československu – nazýváno též jako doba tzv. normalizace. Toto období nabízí možnost hledání odlišností a společných prvků ve filmové tvorbě zemí, jejichž ideologické postoje se musely nutně lišit, neboť Československo bylo v té době součástí tzv. Východního bloku, pod vlivem komunisty ovládaného Sovětského svazu, kdežto Spojené státy fungují jako příklad tvorby tzv. západního světa s převažující liberálně-demokratickou ideologií. Objektem soustředění tak je především explicitní aplikování politické ideologie, jejíž užití je ve zkoumaných žánrových filmech dominantní. Barry Keith, autor knihy *Film Genre: From Iconography to*

¹ *Interstellar* [film]. režie Christopher Nolan. USA: Paramount Pictures, 2014

² *Predestination* [film]. režie Michael Spierig, Peter Spierig. AUS: Pinnacle Films, 2015

³ *X-men: Budoucí minulost* [film]. režie Bryan Singer. USA, UK: 20th Century Fox, 2014

⁴ *Terminator: Genisys* [film]. režie Alan Taylor. USA: Paramount Pictures, 2014

⁵ *Probudím se včera* [film]. režie Miroslav Šmídmajer. ČR: Bioscop, 2012

⁶ *Svět pod hlavou* [TV seriál]. režie Marek Najbrt, Radim Špaček. ČR: Česká televize, 2017

Ideology uvádí, že právě žánr science fiction využívá aspekty soudobé společnosti a přepracovává je do analogií, které nabízí vykreslení hypotetického budoucího světa, paralelních vesmírů nebo třeba mimozemských společností. Soudobá dominantní ideologie má tak obdobný manipulativní vliv na podobu narativu a stylu, jako má žánr samotný.⁷

V případě analyzovaných československých filmů *Zabil jsem Einsteina, pánové...*,⁸ *Zítřka vstanu a opařím se čajem*,⁹ *Což takhle dát si špenát*¹⁰ a *Něco je ve vzduchu*¹¹ se z pravidla vždy jedná o hybridy žánrů sci-fi a komedie. Při analýze americké filmové tvorby se budu soustředit na vybraná díla hollywoodské produkce, kde se přístup k žánru sci-fi odlišuje a často nabízí větší škálu variací se subžánry. Například analyzované snímky jako *Planeta Opic*¹² a *Terminátor*¹³ jsou svou tematikou hybridizovány do kombinace sci-fi a dobrodružného dramatu či případně až thrilleru. Žánr sci-fi měl v USA rovněž ve filmové tvorbě daleko častější zastoupení, což bylo logicky dáno bohatší hollywoodskou produkcí, celkovou výší rozpočtu a větším zástupem tvůrců ochotných žánr rozvíjet. Díla zaměřená na subžánr časové manipulace, která analýze podrobují, ve své době vykazovala nemalou popularitu a utvářela podobu žánru i subžánru, jak jej známe dnes. V zájmu výběru základního vzorku nejvlivnějších filmů, cíleně opomímám ne tolik úspěšné a uznávané filmy jako *Peggy Sue se vdává*,¹⁴ *Čas po čase*,¹⁵ či *Kdysi dávno*,¹⁶ které hybridizovaly cestování časem s melodramatem a romantickou komedií, jednak protože analyzovaný snímek *Návrat do budoucnosti* je vhodnějším příkladem této žánrové hybridizace a také z toho důvodu, že tyto filmy svou tematizací vykazují naprostou apolitičnost. Podobně vynechávám ze zkoumání

⁷ KEITH, Barry *Film Genre: From Iconography to Ideology*. Wallflower Press, London. 2007 Str. 30 – 33.

⁸ *Zabil jsem Einsteina, pánové...* [film]. režie Oldřich Lipský. ČSSR: Československý státní film, 1969.

⁹ *Zítřka vstanu a opařím se čajem* [film]. režie Jindřich Polák, ČSSR: Československý státní film, 1977.

¹⁰ *Což takhle dát si špenát* [film]. režie Václav Vorlíček. ČSSR: Československý státní film, 1977.

¹¹ *Něco je ve vzduchu* [film]. režie Ludvík Ráza. ČSSR: Československý státní film, 1980.

¹² *Planet of the Apes* [film]. režie Franklin J. Shaffner. USA: 20th Century Fox, 1968.

¹³ *Terminator* [film]. režie James Cameron. USA: Orion Pictures, 1984.

¹⁴ *Peggy Sue Got Married* [film]. režie Francis Ford Coppola. USA: Tristar Pictures, 1986.

¹⁵ *Time after Time* [film]. režie Nicholas Meyer. USA: Warner Bros. 1979.

¹⁶ *Somewhere in Time* [film]. režie Jeannot Szwarc. USA: Universal Pictures, 1980.

i britský film *Zloději času*,¹⁷ který sice cestování časem tematizuje, nicméně se nejedná o žánr sci-fi, ale o pohádku s fantasy prvky. Stejně tak neanalyzuji sequely filmu *Planeta Opic*, protože tematikou i motivicky vycházejí z prvního dílu série. Přístupy k žánrové tvorbě se v obou zkoumaných světech odlišují a cílem práce je prostřednictvím analýzy vybraných filmových děl z obou světů určit stylistické a narativní prvky subžánru cestování v čase či jiné časové manipulace, reflektovat ideologické vlivy a užití argumenty a v závěru je mezi sebou komparovat. V úvodu práce definuji prvky subžánru science-fiction v dobovém měřítku a rámcově zohledním i konvencionalizovaná pravidla, spojená s fikční ideou cestování časem.

1.1 Vyhodnocení literatury

V obecném přístupu k teorii žánru vycházím ze sémiotického vymezení žánru podle Ricka Altmana, který užívá sémanticko-syntakticko-pragmatického přístupu pro žánrovou analýzu definovanou v knize *Film/Genre*.¹⁸ Altman zde necílí na přímý výčet prvků žánru science fiction, nýbrž na obecně platné postupy žánrové analýzy. Užívám také analytického přístupu neoformalismu definovaným Kristin Thompsonovou ve studii *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*,¹⁹ jelikož její poznatky a terminologie jsou pro správnou stylovou i žánrovou analýzu zásadní.

K definici žánru science-fiction a jeho vývoje v západním světě užívám knihy Keitha Johnstona *Science Fiction Film: A Critical Introduction*.²⁰ Je nutné poznamenat, že Johnston hovoří o sci-fi převážně v diskurzu historického vývoje

¹⁷ *Time Bandits* [film]. režie Terry Gilliam. Velká Británie: HandMade Films, 1981.

¹⁸ Poznámka autora: „Altmanovy poznatky o vnímání žánru doplňují studijními texty *Film a žánr* Univerzity Karlovy, reflektující přístupy dalších filmových analytiků studujících žánr, jeho pojetí a jeho vývoj.“ - Kolektiv autorů Univerzity Karlovy (2002) *Film a žánr*. KFS FF UK, [cit. k 28.12.2017] dostupné online z WWW:< <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>>.

¹⁹ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, 1998. str. 5–36; překl. Zdeněk Böhm (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, many methods*, 1988).

²⁰ JOHNSTON, Keith M. *Science Fiction Film: A Critical Introduction*. Berg, London. 2011.

a jeho metodologický přístup k analýze snímků je spíše okrajový oproti například Altmanovu přístupu. Obsahuje však kapitoly věnované vývoji science fiction tvorby v USA v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století s reflexí blockbusterové tvorby, kam se zkoumané snímky jako *Planeta opic*, *Terminátor* a *Návrat do budoucnosti* bezpochyby řadí, a tedy některá jeho uvažování o tehdejších snímcích jsou pro mé analýzy přímo poplatná. Dále ve sborníku *The Cambridge Companion to Science Fiction*²¹ editorů Edwarda Jamese a Farah Mendlesohnové je pro mou práci nejpoplatnější kapitola věnovaná studii alternace historie, což je častým tématem cestování do minulosti a rovněž se zde řeší vývoj sci-fi, vzhledem k vlivům světových hnutí a ideologií. Právě alternace historie se dá snadno vztáhnout na formování paralelních světů ve filmových diegezích, které přistupují na myšlenku ohybu času. Tyto knihy mi dopomohou k vypořádání syntaktických a sémantických prostředků, které jsou v science fiction využívány nejčastěji, a též k porozumění tomu, jakými způsoby se s nimi pracuje. Dále poznatky a termín „fikcizace“ ze článku strukturalisty Radomíra Kokeše *Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech u českých sci-fi komedií*²² budou rovněž zdrojem pro vymezení žánrové teorie sci-fi a pojmenování scenáristických postupů platných pro tvorbu na území Československa.²³

Pro obecnější přehled ve světové kinematografii daného žánru vycházím z publikace *Kronika sci-fi*²⁴ Guye Haleyho a Stephena Baxtera, která reflektuje vývoj tohoto filmového žánru od jeho počátků. V českém kontextu vycházím ze sborníku editorů Ivana Adamoviče a Tomáše Pospizsyla *Planeta Eden: Svět zítřka v socialistickém Československu 1948-1978*,²⁵ ve které je popsán vývoj sci-fi žánru ve filmu a literatuře na našem území. Dále se opírám o diplomovou práci Petry

²¹ JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. *The Cambridge Companion to Science Fiction*.

²² KOKEŠ, Radomír D. *Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech v českých sci-fi komediích*. Illuminace. Praha, Národní filmový archiv, 2011.

²³ Poznámka autora: „Pro porozumění československé dobové tvorbě čerpám z poznatků filmových historiků a teoretiků, kteří se objevili v dvanáctidílném pořadu České televize *Těžká léta československého filmu 1969 – 89*“. Česká televize, 2011. režie Jan Stehlík.

²⁴ BAXTER, Stephen; HALEY, Guy. *Kronika Sci-fi: obrazové dějiny nejslavnějších děl science fiction v celé galaxii*. Překlad Dina PODZMKOVÁ. Praha: Volvox Globator, 2015.

²⁵ ADAMOVIČ, Ivan. Od vědecké fantastiky ke sci-fi. v *Planeta Eden: svět zítřka v socialistickém Československu 1948-1978*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2010.

Fujdlejové a disertační práci Pavla Gottharda, které se soustředí na hybriditu sci-fi a komedie v československé filmové tvorbě²⁶ a na scénářistické postupy v českém sci-fi.²⁷ Tyto práce však na rozdíl od té mé volí odlišnou metodologii a kladou si odlišné cíle, především tím, že nezkoumají ideologické vlivy na pozadí vzniku zkoumaných filmů a nestaví je do srovnání s antagonisty. Nápomocnou mi je i bakalářská práce Jana Bornera, tematizující pravidla a vývoj tématu cestování časem ve filmu, kombinujíc s občasným přihlédnutím k jeho reálným základům,²⁸ čímž se naše práce nejvíce odlišují.

2 TEORETICKÉ VYMEZENÍ ŽÁNRU

2.1 Teorie žánru Ricka Altmana

Rick Altman užívá v knize *Film/Genre* sémanticko-syntakticko-pragmatického přístupu pro žánrovou analýzu. Zprvu ve svých studiích z roku 1984²⁹ aplikoval přístup pouze sémanticko-syntaktický, který v sobě snoubil pozorování sémantických prvků žánru, které jsou dány jeho ikonografií a syntaktickými prvky. Je nutné zmínit, že ikonografie³⁰ se dá při determinování žánru, daleko lépe pozorovat například u muzikálů, westernů či sci-fi, než třeba u komedie,³¹ protože ta nevykazuje natolik vysoký stupeň sémantické rozpoznatelnosti. Altman však nestaví zpracování žánrové analýzy pouze na výčtu jednotlivých sémantických a syntaktických prvků, nýbrž si uvědomuje, že hranice mezi nimi není zcela zřejmá a v kombinaci s nevyhnutelným mísením jednotlivých žánrů s žánry jinými, je pro širší pochopení nutné zhodnotit i pragmatický aspekt věci.

²⁶ FUJDLEJOVÁ, Petra. *Žánr Sci-fi komedie v české kinematografii v období normalizace*. UPOL, 2014.

²⁷ GOTTHARD, Pavel. *Skutečný stroj času: Scénářistické postupy v českých sci-fi filmech mezi lety 1918 - 1989*. JAMU, 2015.

²⁸ BORNER, Jan. *Filmové „možnosti“ cestování časem“*. MUNI, 2012

²⁹ Poznámka autora: Původní text vyšel v časopise Cinema Journal, (český překlad Vlastimil Zuska v: ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Iluminace. 1989, 1, str. 17 – 29.

³⁰ Poznámka autora: Ikonografie představuje množinu vizuálních znaků, které fungují jako zkratka k identifikaci určitého žánru (rekvizity, kostýmy, případně i zvolení herci)

³¹ Kolektiv autorů katedry filmových studií Univerzity Karlovy. *Film a žánr: Historické nastínění vývoje konceptu*. KFS. FF. UK. Praha.

Altman též poznamenává, že postoje a paradigmaty k žánru zaujímaná, se s plynutím času proměňují, a to v diskurzu tvůrců, producentů, filmových kritiků i diváků. Tvoření žánru je tedy třeba chápat jako neustále se vyvíjející proces, pro který neexistuje všeplatná žánrová klasifikace. „*Proces tvoření žánrů nám nenabízí jednu přehlednou tabulku, nýbrž nikdy neukončenou řasu navzájem se překrývajících map. Kdykoliv se soustředíme na jednu mapu, všimneme si, která se právě rýsuje. Mapa nikdy nemůže být dokončena, jelikož není záznamem minulosti, ale stále fungujícího procesu živé geografie.*“³² Nasnadě je tedy také přihlídnutí k historickému kontextu, což se doplňuje s mým zájmem zohlednit ve zkoumání ideologické koncepty, které se ve vybraných filmech objevují, případně kritizují ty protikladné. Altman dále shrnuje vývoj žánrové teorie do několika bodů, podle toho, jak ji je možné chápat z pozic tvůrců, kritiků či případně diváků. Veškerá jeho kategorizace funkcí žánru se dá velmi obecně interpretovat tak, že žánr se rozumí jako schéma, které film dopředu programuje vůči všem přítomným hlediskům, která zaujímají tvůrce, produkční společnosti, distributoři, kritici či diváci. Dejme tedy tomu, že tvůrce mají možnost film žánrově rozvíjet a hybridizovat, ale zároveň se snaží naplnit onu formuli očekávání diváků, kteří na daný žánrový film³³ přicházejí. Tato divácká očekávání se odvíjí od předchozí divácké zkušenosti, která má přímý vliv na srozumění se s filmovým tématem.³⁴ Pragmatický aspekt a dobové ohlasy na zkoumané filmy budou tedy v analýzách také uplatněny. Ze sémantických prvků, je nutné se soustředit na ikonografii a mizanscénu, které často činí žánr science fiction snadno rozpoznatelným. Jsou jimi rozuměny postavy a jejich typologie, záběry, prostředí, témata, motivy, rekvizity, kostýmy, obrazy a zvuky.³⁵ Při přihlídnutí k syntaktické rovině zkoumání se pozorují vztahy mezi zmíněnými sémantickými prvky a celková struktura narativu.

³² ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute (1998). str. 70.

³³ Poznámka autora: Koncept žánrového filmu spočívá v naplňování konvenčních rysů, které jsou společné pro určitou skupinu filmů

³⁴ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute (1999). str. 17–45.

³⁵ ALTMAN, Rick. *Film / Žánr – Psát dějiny použití filmových žánrů. Překl. Pavel Skopal (Film / Genre)*. London. British Film Institute. 1999) Str. 1–3. [cit. k 12.5.2018] Dostupné online z WWW: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVBKa05/Rick_Altman.pdf>.

Problém s žánrovými filmy spočívá v Altmanově tvrzení, že pokud jsme viděli jeden film daného žánru, viděli jsme se všechny. Tím upozorňuje na repetici jejich povahy, čímž je logicky činí dějově i stylově předvídatelnými. Proto je důležité chápat, nakolik je ona subžánrovost a potažmo hybridita žánrových filmů významná při analyzování vybraných děl. Altman také zavádí pojem filmových cyklů, čímž se rozumí dodržení syžetového či tematického schématu divácky úspěšného filmu, který funguje pro další vzniknuvší filmy jako předloha. Jedná se tedy o aplikování scénářistického postupu, který už je osvědčený.³⁶ To platí pro kinematografii a některé mnou vybrané snímky z obou zkoumaných světů.

2.2 David Bordwell a Kristin Thompsonová

Pro vymezení žánru a především scénářistických schémat je zásadní práce s termíny tandemu Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, definované v jejich neoformalistických studiích, protože na rozdíl od citovaných a dalších odborných publikací o sci-fi nabízí propracovanou a strukturovanou metodologii. Ta vychází z přístupu pohlížení na filmové médium spojením kognitivní psychologie a ruského formalismu první poloviny 20. století. Kristin Thompsonová, podobně jako Rick Altman, apeluje ve své esejí *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod* na roli diváka, coby aktivní složky filmu. Divácká recepce, tak dává za vznik osobité formě chápání a čtení daného díla. Stěžejními termíny neoformalismu, které budou při analyzování narativních struktur československých a amerických filmů užity jsou tedy syžet a fabule.

Termín syžet zaštiťuje soubor událostí, které jsou ve filmu prezentovány v reálném čase a nejsou nutně seřazeny do chronologické podoby s přesahy k flashbackům,³⁷ případně flashforwardům.³⁸ Zde dochází k divácké participaci na

³⁶ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. British Film Institute. 1999, str. 59 – 61.

³⁷ Poznámka autora: Sekvence, které se ve fabuli odehrávají dříve (většinou ve formě vzpomínek).

³⁸ Poznámka autora: Sekvence, které se ve fabuli odehrávají později (většinou ve formě vizí).

díle, kdy si k jeho plnému pochopení musí každý divák onen filmový děj přeskládat do podoby, kdy mu časově, a především kauzálně dává smysl. Thompsonová syžet dále rozlišuje na dva aspekty, a sice na proairetický a hermeneutický; „*Proairetický aspekt vyprávění je řetěz kauzalit, jenž nám umožňuje chápat, jak je jedna akce logicky propojena s dalšími. Hermeneutická linie sestává ze souboru hádanek, které vyprávění klade tím, jak nám odpirá informace.*“³⁹ Zde Thompsonová opět apeluje na roli diváka, který je kombinováním těchto aspektů hnán k rozřešování dějových hádanek a k rekonstrukci fabule. Ta v sobě oproti syžetu obsahuje události, které jsou v rámci stavby děje cíleně opomenuty, a montáž je vytěsňuje. Zároveň je nemožné fabuli chápat jinak než chronologicky, protože vystihuje skutečný časový rámec, ve kterém se má děj odehrávat, ať už je to jedna hodina nebo třeba dvacet let.⁴⁰ V případě snímků, ve kterých se cestuje časem se fabule může reálně natahovat i na tisíce let, jako tomu bude třeba v případě analýzy snímku *Planeta Opic*. Právě schéma syžetu a rekonstrukce fabule bude hlavním předmětem zkoumání. Druhou rovinou zkoumání bude signifikance stylu, čímž se v science fiction rozumí práce s kamerou, užití zvláštních efektů a obrazové manipulace, zvuková montáž a střih.

Dalším termínem neoformalismu je pojem dominanta. „*Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvlášťující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tematické roviny. Nalézt dominantu je pro analytika důležité, jelikož ona je hlavním indikátorem toho, jaká specifická metoda je pro film nebo skupinu filmů vhodná.*“⁴¹ Dá se říci, že pro všechny mnou analyzované snímky platí, že jejich obecně platným ozvlášťujícím prvkem a tedy tím, co je výrazně odlišuje od filmové tvorby s klasickým chronologickým narativem, je právě samotné narušení klasického toku času – tedy cesta zpět do minulosti či do

³⁹ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, 1998, str. 32. překl. Zdeněk Böhm (*Neoformalist Film Analysis: One Approach, many methods*, 1988).

⁴⁰ Tamtéž, str. 31 – 33.

⁴¹ Tamtéž, str. 31.

budoucnosti. Určení konkrétních dominant jednotlivých děl, však vzhledem k tomu, že analyzuji specifické složky filmu (nativ, žánr, ideologickou argumentaci), nepokládám v mém případě za klíčové. Skutečná problematika vyvstává při realizaci fabule, která se logicky musí přetavit do polohy, kdy přistoupíme na možnost existence paralelních filmových vesmírů a tedy i paralelně běžících linií ve fabuli.

2.3 Žánr science fiction

Sci-fi spadá mezi žánry s bohatým zastoupením sémantických prvků a se širokou škálou možností, jak strukturovat děj. Keith Johnston hned v úvodu své knihy uvádí, že tento žánr nelze přímo definovat, jelikož jeho koncepce není fixní a prochází neustálým vývojem. Je to však právě odstup od přesné definice, který otevírá možnosti k širšímu zkoumání hybridity jednotlivě volených filmů. Johnston rovněž cituje poznatky filmového teoretika Stephena Nealea, který poznamenává, že de facto má každý divák v hlavě jakousi svou vlastní platnou definici toho, co pro něj daný žánr znamená a jaká jsou jeho kritéria na jeho rozpoznání. Johnston uvádí, že sci-fi analyzuje právě pro svou flexibilitu a možnosti žánrové hybridizace se zachováním jediného předpokladu, a to konvenčně stálým motivem rozvíjející se technologie.⁴² Tak také popisuje science fiction Americký filmový institut⁴³ jako žánr, který v sobě pojímá vědecké a s technologiemi spojené motivy obohacené o spekulativní fikci.

Nejčastěji užívanými motivy žánru science fiction, které nejsilněji ovlivňují jeho sémantiku jsou budoucnost, umělá inteligence, vynálezy, mimozemský život, cestování v čase, fyzické či mentální mutace, šílené experimenty nebo přírodní katastrofy. Tradičně se jedná o díla s těmito motivy a tématy, které jsou povětšinou

⁴² JOHNSTON, Keith M. *Science Fiction Film: A Critical Introduction*. Berg, London. 2011. str. 7–9.

⁴³ Poznámka autora: American Film Institute (AFI) – filmová organizace, která vzdělává a oceňuje filmové tvůrce a umělce spjaté s americkým filmovým průmyslem.

rozvíjeny o děsivé, komediální či romantické elementy. To vše ovlivňuje pojetí mizanscény, kterou tvoří stavba scén, dekorace, rekvizity, kostýmy, zvláštní efekty, práce kamery, herecká typologie, zvuky a podkreslující soundtrack. Ve sborníku *Cambridge Companion to Science fiction* je uvedeno, že definice žánru sci-fi se z akademického hlediska soustřeďuje na tematizované oblasti zahrnující technologie, vědu, futurismus nebo možnost existence mimozemských entit, ale stejně validní definice pochází z identifikace prvků ikonografie, které mohou tvořit létající talíře, roboti, stroje času, futuristické vize měst nebo mimozemšťané.⁴⁴ Šíře témat ve sci-fi dává za vznik filmům, které dokáží buď přímo, nebo pouze na pozadí řešit otázky ideologie, soudobé kultury, nacionality, genderové politiky či rasismu. Rovněž právě u tohoto žánru se nejčastěji setkáváme s užitím speciálních a praktických efektů, které mají za úkol umocnit divákův prožitek a simulovat mu, že je přenesen do nově vytvořeného fikčního světa onoho sci-fi univerza.⁴⁵ Radomír Kokeš zavádí v rámci žánrové analýzy termín procesu fikcizace, jenž má u žánrového filmu zaštitovat, uspořádávat a regulovat jednotlivé složky stylu, děje a pravidel fikčního světa pro jeho co nejuvěřitelnější vykreslení a pochopitelného fungování onoho světa, kde jsou normálně nemožné věci možné.⁴⁶ Fikcizace pracuje s proairetickým i hermeneutickým aspektem syžetu a jejím prostřednictvím dochází například k objasnění a ospravedlnění absurdních gadgetů⁴⁷ a veškerých vědecko-fantaskních nerealností, jako jsou cesty časem.

2.3.1 SUBŽÁNŘ ČASOVÉ MANIPULACE

Základním indikátorem, jenž tento subžánr určuje, je často prostředek nebo vynález, který dokáže tok času ohýbat, nebo případně postavy přenášet do jiných období. U zkoumaných snímků je to vždy pravidlem, ať už je tomu tak u různých variací

⁴⁴ JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. 2003. str. 1–11.

⁴⁵ JOHNSTON, Keith M. *Science Fiction Film: A Critical Introduction*. Berg, London. 2011 str. 7–26.

⁴⁶ KOKEŠ, Radomír D. *Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech v českých sci-fi komediích*. Iluminace. Praha, Národní filmový archiv, 2011, str. 75–84.

⁴⁷ Překlad autora: anglicky slovo „gadget“ znamená přístroj, technickou vychytávku, udělátko.

strojů času v *Zítřka vstanu a opařím se čajem*, *Zabil jsem Einsteina, pánové...*, *Něco je ve vzduchu*, *Terminátorovi* či *Návratu do budoucnosti* nebo jde o časové portály jako v *Tajemné záři nad Pacifikem*. Dále jsou to již ne natolik typické prostředky jako omlazovací přístroj z *Což takhle dát si špenát* nebo nadsvětelné cestování v *Planetě Opic*. Daný subžánr není v prozkoumané literatuře nijak podrobněji rozvíjen, a proto stavím jeho definici na výběru opakujících se motivů z ikonografie a stavby narativu.

Dějové struktury, které se věnují přímo cestám časem, z pravidla se sestávají ze scénářistické premisy, kdy hlavní hrdinové musí, cíleně či nedobrovolně, cestovat do minulosti, aby změnili podobu jejich přítomnosti. Postavy často odkazují na Alberta Einsteina a jeho teorie o plynutí času ve vesmíru, avšak ve většině případů se nedá hovořit o jakkoli vědeckém následování jeho tezí a na logiku, není brán pro účely fikcizace přílišný zřetel. Struktura narativu a motivace postav se u zkoumaných filmů liší, jak prokáží jednotlivé analýzy, nicméně klíčovou otázkou, kterou si je třeba u filmů s touto tematikou klást, je zdali skutečně následují základní předpoklady zákonů kauzality, které při cestování časem logicky vyvstávají, nebo zda je tato logika věci upozaděna ve prospěch vyprávění či případně budování komiky nebo napětí. Nejpalčivější otázkou, kterou si postavy a diváci při cestách do minulosti mohou klást je ta, jestli jejich činy v minulosti ovlivňují budoucnost, ze které přicházejí v rámci zákonů kauzality, anebo zdali každá jejich vykonaná akce v minulosti nakonec ústí k jejich podobě přítomnosti dle zákonů determinismu, chcete-li osudovosti nebo předurčení.

Pro vytvoření divácky uvěřitelného zážitku z filmového cestování časem, je zásadní práce s mizanscénou, především pak s kulisami a s kostýmy. Ty jsou buďto vystavěny na užití dobových oděvů či vozidel, jako je tomu v *Tajemné záři nad Pacifikem*, *Zabil jsem Einsteina, pánové...*, *Zítřka vstanu a opařím se čajem*, *Něco je ve vzduchu* a *Návratu do budoucnosti*, kde se cestuje do minulosti, anebo staví na vykreslení světa budoucnosti, kde se nabízí prostor, jak pro fantasknost, tak pro interpretaci pravděpodobného vývoje dějinných událostí. Často užívaným postupem ukazující vývoj dějin je teorie tzv. alternativní historie. Andy Duncan, autor eseje *Alternate History*, ve sborníku *The Cambridge Companion to Science fiction* hned v úvodu práce poukazuje na chybnost toho termínu. „*Alternativní historie není vůbec historií, ale dílem fikce, ve které se historie, jak ji známe mění pro*

dramatizující nebo ironizující efekt.“⁴⁸ Nejobektivnějším východiskem k porozumění tomuto termínu je přistoupení na myšlenku existence paralelně fungujících vesmírů, ve kterých se světová historie paralelně alternuje. Postavy pak v rámci cestování časem přestupují mezi paralelními realitami, skoro jako by přestupovali z tramvaje do tramvaje.⁴⁹ Nejvýrazněji definují tento subžánr časové paradoxy spočívající v otázce naplnění zákonitostí kauzality, což bývá užíváno jako ústřední motiv. Podle Richarda Gotta je nejznámějším tzv. paradox dědečka, který staví na zřejmé otázce týkající se toho, co by se stalo, kdybych cestoval do minulosti a zabil svého dědečka předtím, než by se narodil můj otec. Pak bych se nenarodil já, nemohl bych odcestovat do minulosti a zabít svého dědečka.⁵⁰ V publikaci *Liquid Metal: The science fiction film reader*⁵¹ editora Seana Redmonda je zmíněn postřeh profesora Andrewa Gordona, že téma cestování časem nabylo v sedmdesátých letech na popularitě díky všudypřítomné nejistotě z podoby přítomnosti, obav z budoucnosti a úrovně soudobé nostalgie. Tato smýšlení se promítala i na míře ideologické argumentace v jednotlivých zemích.

3 METODOLOGIE

Konkrétní postup analýz je odvozen z teoretického vymezení žánru sci-fi a s ním souvisejících pravidel podle Altmanovy žánrové analýzy, přičemž u snímků samotných budu tento přístup doplňovat o analytické aspekty neoformalismu podle Kristin Thompsonové. Předmětem zkoumání bude primárně struktura a typologie syžetu a fabule za užití rekonstrukčních schémat vykreslujících tok času v jednotlivých filmech. Konkrétně se zaměřuji na způsob rekonstrukce fabule ve vztahu k syžetu s cílem nalezení konvencí v dějových strukturách daného žánru.

⁴⁸ JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah. (2003) *The Cambridge Companion to Science Fiction. Alternate history* by Andy Duncan. Str. 209.

⁴⁹ Tamtéž, Str. 211 – 217.

⁵⁰ GOTT, J. Richard . *Cestování časem v Einsteinově vesmíru : fyzikální možnosti cestování časem* . Praha: Argo, 2002. ISBN 807-20-3407-3. str. 55 – 61.

⁵¹ REDMOND, Sean *Liquid metal: The science fiction film reader*. The origin of the species: time travel and the primal. 2007. str. 114.

Provedu srovnání segmentovaných syžetů s vykreslenými schémata fabulí jednotlivých děl, což mi dopomůže k nalezení konvenčních přístupů ve tvorbě, která svou tematikou narušuje klasické plynutí času. Sekundárně se při analýzách děl soustředím na rozpoznání signifikance stylových prostředků a sémantických prvků (celková práce s mizanscénou, užití hudebních a zvukových motivů, práce s triky), užitých pro konstrukci fikčního světa a jejich funkce při vykreslování stylizované budoucnosti nebo obrazu minulosti. Terciálním objektem zkoumání je nalezení a dekodování ideologicky zabarvených argumentů, pakliže jsou ve filmech explicitně zmíněny, a rovněž i to, do jaké míry naplňují propagandistické funkce v narativu jednotlivých děl. Tyto prvky provýchodní a prozápadní propagandy jsou ve zkoumaných filmech k nalezení v podobě settingu,⁵² dialogových scén a nejčastěji v podobě hlášek, které se ve většině případů snaží o vyvolání komiky skrze svůj posměšný charakter, směřovaný vůči antagonistické ideologii.

Základním východiskem je Altmanova žánrová teorie doplněná o analytické postupy neoformalismu. Ten poskytuje klíčové termíny syžet a fabule, užitě k nalezení konvencí v narativních strukturách a coby analytický přístup je využit při zkoumání stylistických (kulisy, rekvizity, triky, kostýmy, zvuk, hudba) a sémantických prostředků (dominantní motivy, ideologické argumentace). Altmanův žánrový přístup vnáší do analýz pragmatický aspekt dobovým hodnocením a vyvolanými ohlasy vybraných filmů, ale především klíč k vyrozumění se s užitím ikonografie v daných žánrech. Nutno dodat, že dobové články a recenze ve své obecnosti a místy pochybné odbornosti neposkytují mnoho podrobnějších poznatků v oblasti zkoumání narativu, stylu či ideologie a spíše cílí na vypíchnutí signifikance či nedostatků jednotlivých složek a především popisů jednotlivých dějů. Klíčové jsou tedy samotné analýzy snímků z obou antagonistických světů, které by mě měly vést k potvrzení mé hypotézy, že dobová tvorba, která tematizovala cestování v čase, sloužila v soudobém filmovém

⁵² Poznámka autora: anglicky má slovo „setting“ více významů. V tomto kontextu se rozumí jako: místo děje, lokace, kulisy, mizanscéna, diegetický svět.

průmyslu jako jeden z funkčních prostředků,⁵³ díky kterému bylo možné do scénářistických schémat snadno zakomponovat, ať už přímo či jen okrajově, propagandu dané ideologie, či případně kritiku ideologie opačné skrze možnost vykreslení obrazu odhadované budoucnosti. Johnston uvádí, že filmy mají nutně vliv svou podobou ovlivňovat divákova vnímání toho, na co je pohlíženo jako na normativní. Může k tomu docházet v rovině vnímání vztahů, rodiny, médií, smýšlení o náboženství, vzdělání, státu či ideologii samotné, čímž dochází k prezentování idejí, které Johnston přirovnává k šíření úsudku světa podle „zdravého rozumu“.⁵⁴

Ideologii obecně rozumím jako soubor myšlenek, názorů a postojů vůči fungování společnosti a modelu žití zastávaných danou sociální skupinou.⁵⁵ Její formulace se v diskursu vývoje dějin několikrát proměňovala, a proto dnes neexistuje všepjatná definice tohoto termínu. Na území Československa docházelo v období normalizace k utvrzení moci komunistické strany, která svou ideologii prosazovala v politickém jednání státu, v jehož čele stála. Situace ve zbytku východního bloku byla dosti podobná a komunismus, socialismus a samotný termín ideologie tak nabyl na soudobém pejorativním významu, značícím politický dogmatismus a důsledné prosazování z pravidla nehumánních myšlenek. Ve stejném období bylo USA představitelem liberálně-demokratického Západu, vystavěném na ekonomickém modelu kapitalismu, který se stával zásadním terčem pro očerňování v soudobé propagandě komunistických států, což platilo také naopak. Volím neutrálního paradigmatu k chápání tohoto termínu, avšak je s ním spojena dobová propaganda jednotlivých idejí, jejíž explicitní zobrazení bude ve filmech zkoumáno.

⁵³ Poznámka autora: vedle přímo politických či čistě válečných filmů.

⁵⁴ JOHNSTON, Keith M.. *Science Fiction Film: A Critical Introduction*. Berg, London. 2011. str. 30–33.

⁵⁵ Poznámka autora: Vycházím z teoretických pojednání *Historické proměny pojmu ideologie* Pavla Šaradína a *Political Ideologies* Andrewa Heywooda. ŠARADÍN, Pavel. *Historické proměny pojmu ideologie*. 2001. s. 52–57; HEYWOOD, Andrew. *Political Ideologies*, New York 2012. str. 5.

4 DOBOVÝ KONTEXT VZNIKU FILMŮ

4.1 Československá tvorba

Období normalizace (1968–1989) československou tvorbu nutně ovlivnilo v kontextu prorežimní propagandy, která byla buď jemně satirická vůči antagonistickému režimu, jako je tomu například ve filmu *Zítřka vstanu a opařím se čajem*, nebo přímo oslavující soudobý režim jako ve snímku *Něco je ve vzduchu*. Kritika mezi oběma stranami byla však společným prvkem filmů, vzniknuvších za studené války, neboť téma cestování časem logicky nabízí možnost zpracování fikční vize budoucího světa, který se mohl a nemusel ubírat podle dobových očekávání. Film *Zabil jsem Einsteina, pánové...* byl režírován v té době již zkušeným tvůrcem, Oldřichem Lipským, který se rovněž podílel na vzniku scénáře, ve spolupráci s Milošem Macourkem a Josefem Nesvadbou, který byl autorem knižní předlohy. V době vzniku filmu *Zabil jsem Einsteina, pánové...* měl již Lipský za sebou několik filmových hitů, včetně science fiction tvorby, zejména sci-fi komedii *Muž z prvního století*⁵⁶ z roku 1962 v titulní roli s Milošem Kopeckým.⁵⁷ Film rovněž tematizoval cestování časem, v tomto případě šlo pouze o cestu do budoucnosti. Film je Ivanem Adamovičem nazýván jako první český futuristický film, ale především šlo o první film útvaru sci-fi komedie.⁵⁸ Vize tamního světa byla stylizovaná do roku 508 po Sputniku (tedy rok 2465), kde se z hlediska ideologie jednalo o utopický svět, připomínající model plně funkčního komunismu potažmo socialismu,⁵⁹ přičemž většina komediálního potenciálu byla stavěna na konfrontaci hlavní postavy chamtivého, konzumem zkaženého čalouníka Josefa s obyvateli oné utopické doby. Signifikantním znakem je na snímku práce

⁵⁶ *Muž z prvního století* [film], režie Oldřich Lipský, Československo, Československý státní film, 1961.

⁵⁷ Poznámka autora: Dobový výtisk novinového deníku *Práce* uvádí, že se film měl původně jmenovat *Zavinil to Einstein*. HUMPLÍK, Alois. *Zabit nebyl Einstein* (ze dne 19.3.1970) *Práce*. Nestr.

⁵⁸ ADAMOVIČ, Ivan; POSPISZYL, Tomáš. *Planeta EDEN: Svět zítřka v socialistickém československu (1948–1978)*. Arbor Vitae, 2010. Str. 178.

⁵⁹ Poznámka autora: Adamovič ve sborníku *Planeta Eden* uvádí, že divadelní režisér Jan Fišer, autor námětu *Muže z prvního století* se snažil o údajně apolitičnost, a že mu v už v té době bylo jasné, že komunismus je jen „taková pohádka pro blbé.“ Str.183.

s dekoracemi, tvůrčí invence a práce s triky.⁶⁰ Všechny tyto prvky naplňují funkci budování větší uvěřitelnosti fikčního světa.⁶¹ Dalším Lipského dílem, které je namísto zmínit, je experimentální komedie *Happy End* (1967), ve které se děj odvíjí pozpátku a začíná od smrti protagonisty. To je pro narativní a komediální účely, doplněno o voice over hlavní postavy, v souladu s chápáním chronologického plynutí času v syžetu.

Režisér Lipský ve své době žánrovou tvorbu zkoumal, rozvíjel i parodoval a dobový sborník *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let* (1983) s přihlédnutím k jeho obecnosti, uvádí, že Lipského filmy byly vždy plné optimismu, nadsázky a veselí. Ve Filmovém přehledu z roku 1970⁶² je uveden postřeh nejmenovaného autora, že téma cestování časem nebylo vnímáno jako dostatečně originální prvek pro českého filmaře, protože, jak uvádí, s obdobnou premisou přišel takřka před sto lety už Jakub Arbes v romanetu *Newtonův mozek*. V textu je dále zmíněno, že tvůrci dělali film s ambicí tlumočit divákům myšlenku o trvajícím jaderném nebezpečí. V recenzi⁶³ v deníku *Práce* je poznamenáno, že film pracuje s originální myšlenkou, která je shazována údajně trapným a povrchním humorem a haní, že film nepracuje v plném potenciálu s konfrontací lidí z budoucnosti s lidmi z minulosti. Vykreslení světa budoucnosti bylo chápáno rovněž jako chabé a doslova na primitivní úrovni. Podobně kriticky a s rozpaky film hodnotili v *Zemědělských novinách*,⁶⁴ kde napsali, že film se nerovnoměrně tříští mezi inteligentní premisou, nevyužitým potenciálem a špatným směřováním humoru. Obraz budoucnosti byl hodnocen jako příliš smyšlený a především že hercům neposkytl prostor pro více hraní kvůli své umělosti a strojenosti.

⁶⁰ Poznámka autora: Adamovič uvádí, že Interiéry budoval Jan Zázvorka podle návrhů futuristických vizí lidských příbytků v intencích estetiky bruselského Expa 1958 a exteriéry kombinují práci s předními a zadními projekcemi. *Planeta Eden*. Str. 182.

⁶¹ ADAMOVIČ, Ivan; POSPISZYL, Tomáš. *Planeta Eden: Svět zítřka v socialistickém Československu (1948 – 1978)*. Arbor Vitae, 2010. Str. 178 – 184.

⁶² Filmový přehled č. 2 (20.1.1970), nestr.

⁶³ HUMPLÍK, Alois. (výtisk z 19.3.1970) Zabit nebyl Einstein. *Práce*, 1970. nestr.

⁶⁴ Bez podpisu. Premiéry našich kin - Zabil jsem Einsteina pánové. *Zemědělské noviny*. 9.4.1970. Nestr.

Tvorba režiséra Jindřicha Poláka (*Zítřka vstanu a opařím se čajem*) se již od svých začátků vyznačovala širokým žánrovým rozsahem. Před vznikem analyzovaného filmu natočil dnes již kultovní československé science fiction *Ikarie XB 1*⁶⁵ z roku 1963, která svými triky, stavbou scénografie a utopistickou tematikou uhranula diváky i kritiku. Šlo o titul snoubící žánry sci-fi a dobrodružného dramatu, což byl žánr, který v domácí kinematografii neměl obdoby a na domácí půdě se dal stylově přirovnat snad jen k *Muži z prvního století* Oldřicha Lipského, který přišel do kin o rok dříve. *Zítřka vstanu a opařím se čajem* je adaptací science fiction povídky Josefa Nesvadby a scénář zpracovali Miloš Macourek spolu s režisérem Polákem. Macourkův scénář svou tematikou, a především strukturou, vykazuje několik podobností se *Zabil jsem Einsteina, pánové...*, což potvrzuje jeho tvůrčí tendenci tíhnout k tzv. filmovým cyklům. Film se dostal do kin v roce 1977. K tématu cestování časem se Polák později vrátil v roce 1983, když spolu s Otou Hofmanem napsali scénář k televiznímu seriálu *Návštěvníci*,⁶⁶ který posléze i sám zrežiroval v koprodukcí Francie, Švýcarska a Západního Německa.

Filmový přehled č. 12⁶⁷ uvádí záměr tvůrců, kterým bylo diváka krom pobavení i donutit se zamyslet nad přežívajícím fašismem a upozornit na jeho stálá nebezpečí. Film byl v roce 1979 oceněn zvláštní cenou poroty na festivalu fantastických filmů a hororů ve španělském Sitges. Dobová recenze z *Rudého práva*⁶⁸ uvádí, že film neopatrně balancuje mezi vážnou myšlenkou a černým až fraškovitým humorem, což je údajně největším problémem snímku. Obecně vzato byl však film po řemeslné stránce režie, kamery, triků, výkonu herců i hudby vychvalován a soudobý problém filmu byl viděn především v neobvyklé hybriditě žánrů. Recenze ze *Zemědělských novin*⁶⁹ uvádí srozumění s vypravěčskou svobodou sci-fi, avšak spleť děje, díky časovým skokům i přes obratnou Polákovu režii, vedou k divákovu nutnému zmatení, což sabotuje generování humoru i společenský akcent, upozorňující na přežívající fašismus. Deník *Pravda* v nepodepsaném článku

⁶⁵ *Ikarie XB-1* [film]. režie Jindřich Polák. Československo; Československý státní film, 1963.

⁶⁶ *Návštěvníci* [TV seriál]. režie Jindřich Polák. ČSR, FR, SRN: Československá televize, 1983.

⁶⁷ Filmový přehled č. 12 (17.6.1977) Nestr.

⁶⁸ KLIMENT, Jan. Nová československá komedie Čaj ne zrovna nejsilnější. *Rudé Právo*. 25.8.1977. Nestr.

⁶⁹ Podepsán „F“. Premiéry našich kin. Zítřka vstanu a opařím se čajem. *Zemědělské noviny*. 8.9.1977. Nestr.

vypichuje trefné užití černého humoru, přesvědčivost triků a opět především ideologickou zprávu o nebezpečích fašismu.

Tvorbu Václava Vorlíčka, režiséra zkoumaného snímku *Což takhle dát si špenát*, charakterizuje značný žánrový rozsah a divácká oblíbenost. Scénář napsal Miloš Macourek, se kterým Vorlíček již spolupracoval na několika úspěšných komediích jako *Kdo chce zabít Jessii?*⁷⁰, *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*,⁷¹ *Pane, vy jste vdova!*,⁷² *Dívka na koštěti*⁷³ nebo *Jak utopit doktora Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách*⁷⁴. Většina děl, která z jejich spolupráce vzešla, v sobě snoubí prvky fantastična a komiky a analyzovaný snímek toho není výjimkou. I zde si lze povšimnout Macourkova přístupu konstrukce scénáře, který tendenčně tíhne k filmovým cyklům a opakujícím se tématům. Adamovič uvádí, že například miniaturizace postav je motiv, který Macourek užil u scénáře projektu *Plán Gulliver*, který měl režírovat Oldřich Lipský, ale z důvodu příliš vysokého rozpočtu z projektu sešlo.⁷⁵ Dobová recenze Jana Klimeše⁷⁶ z *Rudého práva* zmiňuje rozpaky nad komediálností několika scén, které staví na lascivitě, oplzlosti a přehnaném cynismu tvůrců. Mravokárný motiv veselohry tak tolik v divákovi nerezonuje a volba obsazení populárního komediálního tandemu Sovák – Menšík do rolí zlodějů údajně divákovu percepci neobohacuje, ale spíš mate jeho požitek.⁷⁷ V deníku *Zemědělských novin*⁷⁸ se píše, že snímek rovněž patřil k nejnavštěvovanějším na Filmovém festivalu pracujících roku 1977, avšak

⁷⁰ *Kdo chce zabít Jessii?* [film], režie Václav Vorlíček, Československo, Československý státní film. 1966.

⁷¹ *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* [film], režie Václav Vorlíček, Československo, Československý státní film. 1967.

⁷² *Pane, vy jste vdova!* [film], režie Václav Vorlíček, Československo, Československý státní film 1970

⁷³ *Dívka na koštěti* [film], režie Václav Vorlíček, Československo, Československý státní film 1971

⁷⁴ *Jak utopit doktora Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách* [film], režie Václav Vorlíček, Československo, Československý státní film. 1974.

⁷⁵ ADAMOVIČ, Ivan. *Planeta Eden: Svět zírka v socialistickém Československu 1948-1978*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2010. Str. 188.

⁷⁶ KLIMENT, Jan. Nad naší filmovou komedií – Dost rozpaků kolem humoru. *Rudé právo*. 23.8.1977. Nestr.

⁷⁷ Poznámka autora: ve sborníku *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let* je uveden Vorlíčkův úvod k filmu „Na základě absurdity chceme diváka vrátit k realitě a prostřednictvím obecně platné myšlenky, která vždy směřuje k zesměšnění určitých negativních vlastností, ho přivést k tomu, aby sám v sobě i ve svém okolí hledal nápravu chyb a nedostatků nebo se nad nimi zamyslel“ - Kolektiv autorů (1983) *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*, ČS filmový ústav Praha 1983. str.92.

⁷⁸ Bez podpisu. Premiéry našich kin. *Což takhle dát si špenát*. *Zemědělské noviny*. 1977. Nestr.

v recenzi je lehce kritizována především strukturální podobnost děje s předchozími filmy, na kterých se podílel scénárista Macourek.

Režisér Ludvík Ráža, režisér filmu *Něco je ve vzduchu* se věnoval především televizním filmům a seriálům. Jeho tvůrčí repertoár se téměř každý rok rozrůstal o nové filmy či seriály, které byly ve většině případů cíleny na dětského diváka. Žánr sci-fi si vyzkoušel s filmem *Tajemství Ocelového města*⁷⁹ podle románu Jula Verna, který v roce 1978 v barrandovských studiích zrežíroval. S námětem přišel a scénář k filmu *Něco je ve vzduchu* napsal Drahoslav Makovička, který stál například za scénářem dalšího československého science fiction snímku *Akce Bororo*.⁸⁰ Makovička v rozhovoru o scénáři řekl, že sci-fi považuje za odtažitý žánr, který bylo potřeba vyvážit „životním mikrokosmem jeho postav.“⁸¹ Soudobá kritika⁸² film hodnotila vesměs jako nadprůměrný, tím že snadno kombinuje vážnou poučnou tematiku s kvalitním úsměvným humorem, přičemž jsou vypíchnuty především scény ideologicky zabarvené. Lehce kritizována jsou pak jen scénářistická zjednodušení a okatost kulis. Nepodepsaná recenze⁸³ z časopisu *Dikobraz* naopak upozorňuje na několik nelogičností v ději, bizarnost jednání postav a politickou zabarvenost scén s kšeftmany a kapitalisty. Autor shledává největší problém snímku v zdánlivé nahodilosti situací a ve vykonstruovanosti jednotlivých konfrontací, které nevyužívají plný potenciál účinné pointy či hlubšího postřehu o společnosti. Dějově jej pak vnímá jako nedořešený. Adamovič ve sborníku *Planeta Eden* poukazuje na skutečnost, že žánrová tvorba, ať už se jednalo o westerny, horory či sci-fi, nebyla nikdy v soudobém Československu natolik rozvíjena, a že dokonce možná ani publikum o ni tolik nestálo a o to více se u nás dařilo žánrovým parodiím a hybridům.⁸⁴

⁷⁹ *Tajemství Ocelového města* [film]. režie Ludvík Ráža, Československo, Československý státní film, 1978

⁸⁰ *Akce Bororo* [film]. režie Otakar Fuka, ČSSR: Československý státní film, 1973

⁸¹ Bez podpisu. *Něco je ve vzduchu*. Výstřižek z časopisu *Československý voják*. 1.8.1981. nestr.

⁸² KAZDA, Lubor. Komédie nikterak ve vzduchu. Výstřižek z časopisu *Scéna* č. 81. 1.9.1981. nestr. Bez podpisu. Premiéry našich kin. *Něco je ve vzduchu*. *Zemědělské noviny*. 7.5.1981. nestr.

⁸³ Bez podpisu. Rozhledna film. *Něco je ve vzduchu*. Časopis *Dikobraz* č. 16. 1981. nestr.

⁸⁴ ADAMOVIČ, Ivan. *Planeta Eden: svět zítřka v socialistickém Československu 1948-1978*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2010. str.191

4.2 Americká tvorba

Johnston uvádí, že popularita sci-fi filmů vzrostla v padesátých letech, když se narativy začaly zabývat tématy mimozemských invazí nebo příšerami. Idea nepřítele se tak mohla přetavit do alegorických významů a byl objeven potenciál řešit i větší politické otázky.⁸⁵ Toho je důkazem americký snímek *Planeta opic*, který se stal stěžejním dílem sci-fi tvorby. Témata cest vesmírem a nalezení jiné inteligentní společnosti, která byla pro diváka i dále atraktivní, si snímek vysloužil hned deset sequelů, jednu seriálovou adaptaci a dva nedávné reeboty této série, jeden z nich dokonce s dvěma navazujícími díly. Franklinu J. Schaffnerovi, který na motivy knihy Pierra Boulleho tento snímek zrežíroval, to přineslo přízeň diváků i kritiky. Roger Ebert ve své recenzi⁸⁶ z roku 1968 o filmu napsal, že před kinem stály zástupy lidí už od pátečního rána dne premiéry, čímž poukazuje na blockbustrovost snímku a jeho soudobou popularitu. Poznamenává, že film následuje již osvědčenou formuli hollywoodského dobrodružného filmu a že nabízí zajímavé zvraty (obzvláště chválí závěr), jednoduše rozlišitelná sociologická a filozofická stanoviska, kvalitní akci a postavu a herecký výkon Charltona Hestona shledává zcela nosnými. Schaffner neměl s pozdějšími pokračováními *Planety opic* již nic společného a jeho tvorba vykazovala nadále široký žánrový rozsah, za který sklízel patřičné uznání. Československá kritika⁸⁷ deníku *Svobodné slovo* o filmu napsala, že bravurně pracuje s filmovými triky a že závěrem vybízí k hlubokému filosofickému smýšlení, avšak v zjednodušeném podobenství lidí a opic nejsilněji kolísá. Recenze⁸⁸ ze *Zemědělských novin* film hodnotí podobně jako nadprůměrný, ale největší problém spatřuje v nevyrovnanosti scén, které jakoby střídaly epické napínavé vyprávění s průměrným westernem.

Režisér snímku *Tajemná záře nad Pacifikem*, Don Taylor, začínal ve čtyřicátých letech jako herec a postupně v šedesátých letech překlenuje k režirování

⁸⁵ JOHNSTON, Keith M. *Science Fiction Film: A Critical Introduction*. Berg, London. 2011, str. 72 - 73

⁸⁶EBERT, Roger. Film reviews: Planet of the Apes. 1968. [cit k 12.5.2018] Dostupné online z WWW: <<https://www.rogerebert.com/reviews/planet-of-the-apes-1968>>

⁸⁷ Podepsán E.H.. Varovné opičí dobrodružství. *Svobodné slovo*. 3.7.1970. nestr.

⁸⁸ Bez podpisu. Premiéry našich kin. *Planeta Opic. Zemědělské noviny*. 20.8.1970. nestr.

televizních filmů a seriálů. Před vznikem analyzovaného díla se věnoval pestré škále žánrů, včetně science fiction. Příkladem takové tvorby je jeho snímek *Útěk z Planety Opic*,⁸⁹ který je již druhým pokračováním analyzovaného filmu *Planeta Opic*. Scénář k filmu napsal britský romanopisec a scénárista David Ambrose, který stál za sci-fi filmy jako *Alternative 3*⁹⁰ nebo *D.A.R.Y.L.*⁹¹ Roger Ebert⁹² ve své recenzi zmiňuje, že se natáčelo na skutečné letadlové lodi USS Nimitz s autentickými válečnými stroji a skutečnou posádkou marínáků coby komparzistů, což akorát podtrhuje propagandistické funkce filmu a jeho spojení s americkou armádou. Ebert na filmu kritizuje nelogičnosti v ději a především nahodilost momentů, kdy se ve filmu objevují časové portály, které hrdiny zanesou tam, kam je zrovna potřeba. Dále nepřistupuje na myšlenku, že by mohlo vlivem cesty zpět časem dojít ke zdvojení jedné postavy v diegezi, neboť to popírá základní fyzikální zákony. Filmový přehled z roku 1990⁹³ uvádí, že film se pro propagaci americké armády nezařadil do české distribuce po následujících deset let.

Snímek *Terminátor* zrežíroval v roce 1984 James Cameron, který v té době měl již za sebou svůj režijní debut *Xenogenesis*,⁹⁴ sci-fi příběh zasazený do prostředí vesmírné lodi. V tomto krátkometrážním filmu se objevují podobné prvky, které lze spatřit v *Terminátorovi*. Ikonografickými prvky jsou například kyborgové a motiv souboje muže a ženy se strojem, avšak dominantním prvkem je preciznost a styl technického zpracování. Cameron byl také jedním z režisérů béčkového hororu *Piraña 2: Létaující zabijáci*.⁹⁵ Snímek *Terminátor* se tak stal fúzí těchto dvou žánrů, sci-fi a hororu. *Kronika Sci-fi* editora Guye Haleyho⁹⁶ uvádí, že se Cameron ještě před *Terminátorem* věnoval filmům především jako výtvarník

⁸⁹ *Escape from the Planet of the Apes* [film]. režie Don Taylor. USA: 20th Century Fox, 1971.

⁹⁰ *Alternative 3* [film]. režie Christopher Miles. Velká Británie: ITV Anglia, 1977.

⁹¹ *D.A.R.Y.L.* [film]. režie Simon Wincer. USA/Velká Británie: Paramount Pictures, 1985.

⁹² EBERT, Roger. The Final Countdown film review. 1980. [Cit. k 12.5.2018] Dostupné online z WWW: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-final-countdown-1980>.

⁹³ Filmový přehled č. 8. 1990.

⁹⁴ *Xenogenesis* [film]. režie James Cameron. USA: Xenogen Production, 1978.

⁹⁵ *Piranha 2: Flying killers* [film]. režie James Cameron, Ovidio G. Assonitis USA/Itálie/Nizozemsko: Columbia Pictures, 1981.

⁹⁶ HALEY, Guy. *Kronika Sci-fi: Obrazové dějiny nejslavnějších děl science fiction v celé galaxii*. James Cameron. Volvox Globator. Str. 340 – 341.

u snímků jako *Útěk z New Yorku*⁹⁷ nebo *Android*.⁹⁸ Scénář zpracoval Cameron spolu s producentkou filmu a se svou tehdejší manželkou Gale Anne Hurdovou, se kterou později pracoval na dalších sci-fi filmech jakými byli *Vetřelci*⁹⁹ nebo *Propast*.¹⁰⁰ James Cameron žánr sci-fi rozvíjel i po úspěchu *Terminátora*, když po sedmi letech natočil k filmu sequel s podtitulem *Den Zúčtování*¹⁰¹ nebo z posledních let snímek *Avatar*¹⁰². Johnston uvádí, že osmdesátá léta amerického sci-fi se nesla převážně v duchu maskulinity, prostřednictvím filmů jako *Predátor*¹⁰³ či *Vládci vesmíru*.¹⁰⁴ Snímek *Terminátor* tuto stereotypizaci narušuje obsazením silné ženské hrdinky,¹⁰⁵ což může z hlediska žánru připomínat fúzi s hororovým prvkem, konceptu „poslední dívky“. Snímek byl v roce 1985 oceněn Velkou cenou na festivalu sci-fi ve francouzském Avoriazu. Česká kritika¹⁰⁶ film po revoluci přivítala a oceňovala herecké ztvárnění, přesvědčivé triky, filosofii filmu a dobře uchopenou Cameronovu režii. V článcích je také zmíněno, že v soudobém Československu byl *Terminátor* jeden z nejčastějších filmů, které byly šířeny nelegálně po videokazetách.

Posledním analyzovaným filmem je snímek *Návrat do budoucnosti* amerického režiséra Roberta Zemeckise. Šlo o jeho čtvrtý celovečerní snímek a stal se v osmdesátých letech hitem. Na scénáři pracoval Zemeckis spolu s Bobem Galem, se kterým dříve pracoval na komediích *I Wanna Hold Your Hand*¹⁰⁷ nebo *Ojetá auta*,¹⁰⁸ a jenž se posléze stal scénáristou obou sequelů této série. Je nutné zmínit, že jedním z hlavních producentů byl Steven Spielberg, který již v té době

⁹⁷ *Escape from New York* [film]. režie John Carpenter. USA, Velká Británie: AVCO Embassy Pictures, 1981.

⁹⁸ *Android* [film]. režie Aaron Lipstadt. USA: New World Pictures, 1978.

⁹⁹ *Aliens* [film]. režie James Cameron, USA/Velká Británie: 20th Century Fox, 1986.

¹⁰⁰ *The Abyss* [film]. režie James Cameron. USA: 20th Century Fox, 1989.

¹⁰¹ *Terminator 2: The Judgement day* [film]. režie James Cameron. USA/Francie: Tristar Pictures, 1991.

¹⁰² *Avatar* [film]. režie James Cameron. USA/Velká Británie: 20th Century Fox, 2009.

¹⁰³ *Predator* [film]. režie John McTiernan. USA: 20th Century Fox, 1987.

¹⁰⁴ *Masters of the Universe* [film]. režie Gary Goddard. USA: Canon Group, 1987.

¹⁰⁵ JOHNSTON, Keith M.. *Science Fiction Film: A Critical Introduction*. Berg. London. 2011. str. 28-30.

¹⁰⁶ KAHOVCOVÁ, Alena. Hvězda Arnold Schwarzenegger. *Svobodné slovo*. 14.9.1990. nestr.

HANUŠKOVÁ, Jana. Pohádka pro celou rodinu. Hollywoodská hvězda A. Schwarzenegger v našich kinech. *Mladá fronta*. 29.8.1990. Nestr.

¹⁰⁷ *I Wanna Hold Your Hand* [film]. režie Robert Zemeckis. USA: Universal Pictures, 1978.

¹⁰⁸ *Used Cars* [film]. režie Robert Zemeckis. USA: Columbia Pictures, 1980.

odrežiroval několik neménších filmových hitů jako *Blízká setkání třetího druhu*¹⁰⁹ nebo *E. T. – Mimoszemšťan*,¹¹⁰ jež stojí na podobném žánrovém principu hybridizace sci-fi a rodinného filmu. Ebert¹¹¹ ve své recenzi oceňuje originální pojetí scénáře, míru a úroveň užitého humoru, a to v kombinaci s precizní a zároveň šarmantní Zemeckisovou režii.

5 ANALÝZA ČESKOSLOVENSKÝCH FILMŮ

5.1 Zabil jsem Einsteina, pánové...

5.1.1 SEGMENTACE SYŽETU

A - Rok 1999 - Budoucnost s vousatými ženami

a) ukázka problematiky tamního světa (natáčecí studio)¹¹²

b) představení protagonistů a jejich plánu zabití Alberta Einsteina cestováním do minulosti (zasedací místnost kancléře, sál pro cesty časem)

T₁ - Titulková sekvence s odpočtem od roku 1999 do 1911

B - 26. května 1911 – Praha

a) První kolize s obyvateli doby, Gwen se zamilovává do Prahy a do Einsteina. (Národní divadlo, pražské ulice, fyzikální ústav)

b) Neúspěšný pokus o zabití Einsteina, smrt malého Pecha staršího. (vila Wertheimových, noční pražské ulice)

C - Rok 1999 – Stejná realita akorát bez existence Franka Pecha.

a) Vysvětlení paralelity vesmírů. (sál pro cesty časem, pokoj Betsy)

¹⁰⁹ *Close Encounters of the Third Kind* [film]. režie Steven Spielberg. USA: Columbia Pictures, 1977.

¹¹⁰ *E.T.: The Extra-Terrestrial* [film]. režie Steven Spielberg. USA: Universal Pictures, 1982.

¹¹¹ EBERT, Roger. Film reviews: Back to the future. 1985. [cit. k 12.5.2018] Dostupné online z WWW: <https://www.rogerebert.com/reviews/back-to-the-future-1985>.

¹¹² Poznámka autora: hlavní dějové lokace jsou vždy uváděny v závorkách.

- b) Představení antagonistů, únos Gwen a přeměna jejích motivací. (sídlo fanatiků Grantovy bomby)

D – 26. května 1911 - Praha stejného dne¹¹³

- a) Šarvátky různě motivovaných skupin cestovatelů časem. (vila Wertheimových, pražské ulice, policejní stanice)
- b) Gwen zachraňuje Einsteina a přesvědčuje ho, aby se stal houslistou. Moore se vrací do budoucnosti v domněnání, že A. E. zabil. (vila Wertheimových, noční pražské ulice)

E - Rok 1999 – budoucnost kde muži přestali být muži a fyzika se nevyvinula.

- a) Svět je nyní paradoxně ničen chemií, fyzik Moore objevuje atomovou bombu, což je vede k vítězství (blíže nespecifikovaná budova)
- b) Setkání Moora s houslistou Einsteinem a staříčkou Gwen. (hudební sál)

T₂ - Konec

Napříč celým dějem nás provází postava fyzika Davida Moorea, který podnikne v doprovodu obměňujícího se kolektivu figur celkem čtyři cesty časem – z roviny přítomnosti A do minulosti B, pak zpět do přítomnosti C, zpět do minulosti D a naposled do přítomnosti E (viz. schéma syžetu a schéma rekonstrukce fabule). Obdobné cesty podniká i postava historičky Gwen Williamsové, na rozdíl však od Moorea se na konci již do přítomnosti E nevrací a zůstává v minulosti D. Proto je Moore stálá postava, se kterou se divák vydává napříč syžetem. Dá se rovněž říci, že pro Moorea a tedy i pro diváky se děj odehrává z hlediska podoby syžetu chronologicky a neužívá žádné formy flashbacků či flashforwardů. Syžet rovněž využívá především proairetického aspektu a k zatajení divákovi dochází pouze v jednom bodě scénáře, kdy zjišťujeme, že profesor Moore Alberta Einsteina nezabil.

¹¹³ Poznámka autora: Nedochází ke zmnožení postav s postavami z první cesty časem.

V prvních 11 minutách filmu je nám představena vize světa v roce 1999.¹¹⁴ Postavy hovoří česky, nicméně jména představovaných postav jako jsou Swansonová, Clark, Snyder a mnoho dalších podobně anglicky znějících jmen, nám dávají nekonkrétní povědomí o místě dění. Expozice skrze formu více dialogů nás uvádí do světa, kde vlivem tzv. Grantovy bomby začínají ženám růst znenadání vousy, což vede k rozvodům, stávkám a protestům žen, které jsou na své vousy hrdé. Plán k řešení situace je cesta do Prahy roku 1911 a zabití mladého Alberta Einsteina, což má vést k jinému vývoji dějin fyziky a k neexistenci bomby G. Motivace antagonistů - skupiny fanatiků zůstávají v celém filmu nezodpovězeny. Fyzik David Moore, historička Gwen Williamsová a profesor Frank Pech jsou tedy do Prahy vysláni a objevuje se titulková sekvence, ve které na pozadí pozorujeme sestupně běžet léta od roku 1999 do roku 1911 pro zřejmé indikování cesty zpět časem. Jsme svědky několika komických kolizí návštěvníků s herci Národního divadla, s kočím, s městskými strážníky a následně i se samotným Einsteinem. V krátké scéně na pouti si nechává postava Gwen věštit osud a dozvídá se, že ten den poznala pravou lásku, se kterou bude mít dceru.¹¹⁵ Právě románek Einsteina a Gwen se posléze stává ústředním hybatelem děje. Plán na zabití Einsteina se díky různým komediálním peripetiím nezdaří a vede k zabití Pechova otce, díky čemuž se profesor Pech rozplyne. Zde je rozvíjena teze paradoxu dědečka. Akce je tedy odvolána a postavy se vrací zpět do budoucnosti, která je změněna jen o fakt, že profesor Frank Pech nikdy neexistoval.

Paralela časových linií je zde divákovi vysvětlena prostřednictvím expozice doktora Moorea postavě Betsy, Pechově manželce z verze budoucnosti na začátku filmu. Moore dostává druhou šanci a cestuje spolu s Betsy zpět, pro druhý pokus o zabití Einsteina. Gwen je zatím unesena stoupenci Grantovy bomby, proto aby jim pomohla zabránit Mooreovi v Einsteinově zabití. Obě skupiny se tak ocitají zpět v Praze roku 1911 a svými rozličnými cíly si navzájem své plány maří, což ústí

¹¹⁴ Poznámka autora: 30 let od doby prvního uvedení snímku do kin.

¹¹⁵ Poznámka autora: Tato věštba se na konci filmu vyplňuje. Podobný motiv předvídání budoucnosti uplatnil scénárista Miloš Macourek i v pozdějším snímku „*Pane, Vy jste vdova!*“.

v několik groteskních, gagových, místy až fraškových situací.¹¹⁶ Zde vystává zásadní problém s dodržáním kauzality, jelikož Moore a další postavy se vrací do stejného momentu jako v první polovině filmu. Vzhledem k tomu, že budoucnost byla předtím Pechovou neexistencí ovlivněna jen minimálně, měly by se dějiny onoho světa ubírat stejně, a tedy by mělo zrovna tak dojít k první cestě Moorea, Gwen a Pecha do minulosti. Došlo by tak logicky ke zdvojení postav z obou realit, jako je tomu například ve filmu *Zítřka vstanu a opařím se čajem*. Přihlédneme-li k faktu, že oba scénáře napsal Miloš Macourek, je jasné že se jedná o vědomé upuštění od logiky kauzality. Po řadě ztřeštěných situací ve Weirthemovic vile je Moore přesvědčen, že se mu podařilo Einsteina zabít, avšak divák ví, že se Moore mylí, jelikož Einstein uprchl s Gwen.

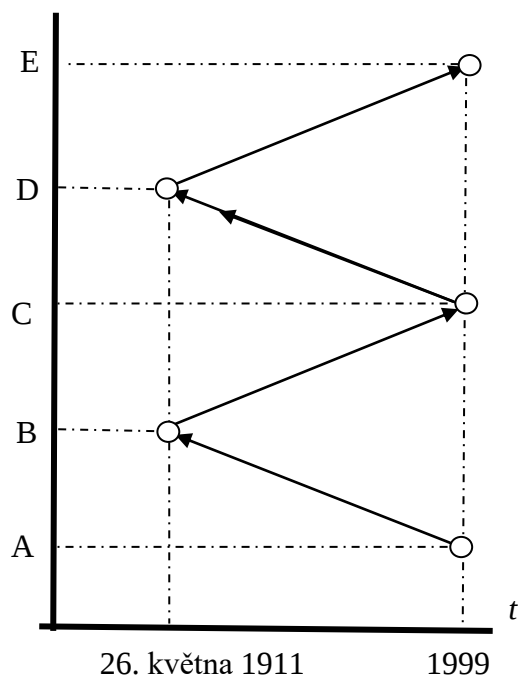
Při návratu do budoucnosti Moore a Betsy zjišťují, že fyzika se skutečně nevyvinula a ženám vousy již nerostou, avšak situace se obrací a svět je nyní ohrožen chemickými plyny, které dělají z mužů ženy.¹¹⁷ Situaci Moore vyřeší vynálezem jaderné bomby, kterou skupinu chemiků zničí, načež se na oslavě vítězství setkává se starým houslistou Einsteinem, jeho ženou, staříčkou Gwen a jejich dcerou Jane, jejíž existence byla v první polovině filmu predikována. Kokeš ve své studii¹¹⁸ uvádí, že film pracuje s tzv. dvoudomou fikcizací, kdy první část fikcizace ve filmu podrobně představuje plán skupiny cestovatelů časem, která se v průběhu první poloviny filmu nezdaří, zatímco druhá část dějově variuje část první. Rovněž poznamenává, že úroveň fikcizace první části je extrémně komunikativní a zprostředkovává divákovi zásadní informace v diskurzu očekávaného vývoje děje a ustanovení pravidel fikčního světa.

¹¹⁶ Poznámka autora: Komedialnost je vystavěna na situacích jako jsou záměny lustrů, přilepení postav ke křeslu, omdlávání, svádění policistů.

¹¹⁷ Poznámka autora: Muži mají ženské hlasy a rostou jim ňadra, více situace není specifikována.

¹¹⁸ KOKEŠ, Radomír D.. *Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech v českých sci-fi komediích*. Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. Praha, Národní filmový archiv, 2011, s. 81 .

5.1.2 SCHÉMA REKONSTRUKCE FABULE



Fabule je u filmů s klasickou narativní strukturou charakterizována jako celkový soubor událostí v jejich časové posloupnosti, což by snadno schematizovala časová úsečka, jejíž okraje vyjadřují chronologicky první události a pak poslední události, které se v diegezi odehrály. V tomto případě se však díky cestování do minulosti a v ní vykonaným změnám, vize budoucností různé, čímž dochází k jejich paralelitě, neboť žádná z verzí světa roku 1999 (A,C,E) ani žádná z verzí světa roku 1911 (B,D), není zcela totožná. Je ovšem nutné dodat, že kdybychom zkoumali fabuli podle plynutí času pro postavu profesora Moorea (jehož posun v ději odpovídá směru šipek ve schématu), vypadalo by případné schéma klasicky chronologicky, tedy v podobě úsečky vedoucí od bodu A přes B, C a D do bodu E.

Fungování toku času ve filmu, se tak stává srozumitelným, když se divák upne na sledování postavy Moorea. Divák se tak stává svědkem klasického příběhu o cestovateli do minulosti s lineárním plynutím času v syžetu, bez jakýchkoli přesahů ke vzpomínkám či vizím. Dá se polemizovat o podobnosti světů A a C, které se liší jen v tom, že ve světě A existovala postava Franka Pecha, zatímco v C se Pech ani nikdy nenarodil. Nicméně ostatní obyvatelé roku 1999 v realitě C očekávají návrat postav Moorea a Gwen z minulosti, což napovídá, že realita A se

odehrála krátce před realitou C. To potvrzuje i postava kancléře, který má půlku hlavy vyholenou, jak jsme viděli v prvním dějství, v realitě A. Nejodlišnější je tak realita E, kde se potvrzuje, že plán akce vyšel a moderní fyzika se nevyvinula. V tomto světě neexistuje stroj času a ostatní postavy si nejsou Mooreova plánu ani vědomy, a proto nelze určit, zdali se E odehrává ve stejné době jako A anebo C. Zásadní problematika této konkrétní fabule však vyvstává z faktu, že dvě podoby minulosti, do které protagonisti v průběhu filmu cestují (B, D), nejsou totožné. Proto nedochází ke zmnožení postav, a proto není v tomto případě na místě zakreslit fabuli formou úsečky jako je to u většiny dalších zkoumaných filmů.

5.1.3 STYLOVÉ PROSTŘEDKY ŽÁNRU

Film je natočen v širokoúhlém formátu, přičemž asi dvě třetiny děje se odehrávají v reáliích města Prahy za vlády Rakouska-Uherska, což nutně ovlivnilo podobu mizanscény a celkovou scénografii. Po ulicích se projíždějí kočáry a staré automobily, herci a komparzisté jsou v dobových kostýmech a v kombinaci s dobovým hudebním podkresem, vize světa minulosti nabízí uvěřitelnou atmosféru. Cesty do minulosti tak z hlediska stylizace nevyžadují tolik invence a díky dostupnosti dobových kostýmů, veteránů a nezměněných reálií je to pro tvůrce coby scénaristický postup daleko snadněji realizovatelný počín. Oproti tomu k vykreslení futuristického světa roku 1999 je užito několika prostředků mizanscény, které často vykazují komediální potenciál samy o sobě nebo v konfrontaci s historickým prostředím. Konkrétně se jedná o zvolené uniformy státních a vědeckých pracovníků či o kostýmy civilistů, které se doplňují s futuristickými účesy a šperky a kontrastují s užitím masek vousů u žen a vycpaných ňader u mužů.

Naprostá většina scén z budoucnosti se odehrává v interiérech. Užití kulisy prostředí jsou rozsáhlé, vzdušné a často křiklavě barevné. Obzvláště signifikantní je podoba fyzikálního výzkumného ústavu a sídla fanatiků Grantovy bomby se svými otočnými dveřmi, počítačovými panely, obrazovkami a především pak obrovitými sály, ze kterých se podnikají cesty časem. Všudypřítomnost blikajících žároveček a barevných tlačítek umocňuje divákův prožitek futuristické vize, nicméně o snaze

o realistické uchopení látky ve stylu Kubrickovy *Vesmírné Oddysey*¹¹⁹ se příliš hovořit nedá.¹²⁰ Přílet do Grantova střediska, kdesi mezi ledovci, je natočen za užití trikové konstrukce a jedná se o jediný záběr v exteriéru ve světě budoucnosti. Obrazového triku je využito i ke konci filmu, kdy se Gwen objevuje po boku své dcery Jane, které obě ztvárnila Jana Brejchová, a čehož je dosaženo spojením dvou záběrů a odlišných kostýmů a masek. Rekvizity a gadgety ve většině případů vykazují komediální charakter svou fantaskní absurditou (zbraně, které člověka sváží, stroj o velikosti automobilu na hloubkové holení, kočka s vysílačem v zádech a kamerou namísto oka, půl smaženého kuřete v tubě, pistole určené k létání) a jedinými prostředky, které v narativu sehrají významnou roli, tak jsou pouze samotný stroj času a Betsyin přístroj pro fotografování, připomínající tzv. selfie tyč. Funkce stroje času coby hlavního dějové hybatele je zřejmá, nicméně jeho fungování a užívání není ve filmu nikdy blíže specifikováno, čímž vyvstávají logické otázky například o tom, jak se postavy dopravují zpět do budoucnosti. Cesta do minulosti vždy probíhá skrze zmíněné barevné sály s blikajícími žárovkami, kdy jsou postavy v čase přeneseny třeba v divadelních kulisách, v autech, avšak vysvětlení cesty do budoucnosti je vynecháno. Funkce „selfie tyče“ v ději, tkví ve faktu, že Betsy pořídí před prvním odletem fotografii sebe a Franka Pecha, kterou poté využije Moore k objasnění paralelit jejich vesmírů.

Zvuková složka rovněž často naplňuje komediální podstatu, kdy například zvuky gadgetů svou groteskní formou nabývají spíše funkci zesměšňující. Stejně tak plní komediální potenciál záměny zvukových stop mužských hlasů za hlasy ženské v poslední části filmu, nicméně ne všechny zvuky mají komediální charakter. Některé hudební motivy (např. znělka na pouti v pražské ulici) nebo hlášky (postava stařenky, která se ptá „*Kdy už začne ta zábava?*“) jsou užity repetitivně pro upevnění divákovy orientace v čase. Osobitost scénáře a potažmo práce s mizanscénou a ikonografií spočívají ve vykreslování střídajících se vizí budoucnosti s minulostí a většina stylistických složek tento kontrast podtrhuje.

¹¹⁹ 2001: *A Space Odyssey* [film]. režie Stanley Kubrick. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

¹²⁰ Poznámka autora: Seč se některé záběry a barevné kombinace nápadně podobají.

5.1.4 IDEOLOGICKÉ ARGUMENTY

Specifická vize budoucnosti vyplývá nadneseně z hlavního konfliktu, který prohazuje genderové role a zvyklosti, což vede k vystavění třecích ploch ve společnosti. Ženy budoucnosti protestují proti holení svých plnovousů, což lze vyložit jako satiru na soudobá feministická hnutí. Nicméně film tyto otázky nijak dále do hloubky nezkoumá a spíše opět staví na komediálním potenciálu záměny rolí, přičemž tento motiv se ke konci zopakuje další genderovou záměnou. Avšak fakt, že postavy mají anglická/americká jména a svět je takto ovlivněn díky dopadu bomb na nespecifikovaném fyzikálním principu (pravděpodobně se jedná jaderné bomby¹²¹), vede k možné interpretaci, že svět roku 1999, ve kterém je tato korporátní kultura stále přítomnou, se musí nutně nalézat v konfliktu.

Za příklad cílenější kritiky antagonistické ideologie západního světa se dá považovat úvodní scéna filmu, kdy sledujeme natáčení lascivně vyhlížejícího snímku, kde se postava s visačkou s písmeny UNO (United Nations Organization) radí s režisérem o dodržování scénáře a textu. Situaci tak lze chápat jako výsměch OSN coby korporátní společnosti, která má údajně dodávat scénáře pro pornografii. Celkově se však dá konstatovat, že ideologická zabarvenost tohoto filmu je poměrně neutrální a primárním cílem je hybridita veselohry se science fiction, což potvrzuje i zdárný happy end, kdy se svět ocitá v alespoň momentálním míru. Fudlejšová ve své práci uvádí, že v první verzi scénáře měla úvodní scéna sestávat ze záběrů úředníků jak postupně, za hudebního doprovodu americké, francouzské, anglické a ruské hymny, vyskákou všichni z oken budovy OSN v New Yorku. V tom bodě se má objevit sekretář Snyder a nastoupit s ve filmu užitou dějovou expozicí.¹²²

¹²¹ Poznámka autora: Na konci šedesátých let samozřejmě stále vřela Studená válka a například Karibská krize byla v té době jen 6 let stará událost.

¹²² FUJDEJOVÁ, Petra. *Žánr sci-fi komedie v české kinematografii v období normalizace*. Katedra Teorie a dějiny a divadla, filmu a masmédií. UPOL. FF. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií 2014, str. 63.

5.2 Zítřka vstanu a opařím se čajem

5.2.1 SEGMENTACE SYŽETU

A₁ - neznámý den roku 1996

- a) Představení plánu antagonistů (Latinská Amerika: zasedací místnost) + přesah skrze flashforward do soudobé Prahy

T₁ – Titulková sekvence s upravenými dobovými záběry nacistů

- b) Expozice bratří Burešů, smrt Karla – (byt Burešových, pražské ulice, střecha budovy, haly cestovní kanceláře Universum)
- c) Prolnutí obou linií (prostory rakety)

B₁ - 8. prosince 1941

- a) Fašisté se mylně domnívají, že je rok 1944 (zasněžená krajina, Hitlerův bunkr)
- b) Zadržení Bureše, Heleny a američanů Whiteových (prostory rakety, Hitlerův bunkr)
- c) Smrt Abarda a úprk Bureše, Krause a Bauera do přítomnosti (Hitlerův bunkr, zasněžená krajina, prostory rakety)

A₂ - 1. června 1996 – zdvojení postav Jana Bureše, Bauera a Krause

- a) Bauerův zmařený pokus o záchranu Karla Bureše a Krausova nezdařilá vražda Jana Bureše. (Universum, byt Burešů, pražské ulice)
- b) Kraus se přidává k Abardovi, zabijí Bauera a svou starou verzi z prvního aktu (hotelový pokoj, Universum, Krausův automobil, Praha)
- c) Jan se setkává se svou starou verzí a nešťastnou náhodou umírá Karlova snoubenka, její rodiče i stará verze Jana (pražské ulice, střecha)
- d) Linie se prolínají. Jan se úspěšně vydává za Karla a spolu s Abardem a Krausem cestují zpět do minulosti (Universum, prostory rakety)

B₂ - 8. prosince 1941

- a) Abard a Kraus opakují plán, ale Jan varuje nacisty rádiem, což vede k jejich zabití (prostory rakety, zasněžená krajina)

A₃ -1. června 1996

- a) Jan se vrací zpět, rozpouští tělo zesnulého bratra žiravinou a přebírá jeho identitu za svou.

T₂ – Konec

Syžet sleduje dvě skupiny postav, protagonistu Jana Bureše a antagonisty, bývalé fašistické důstojníky Abarda, Bauera a jejich nohsleda Krause. Struktura scénáře a cest časem je velmi podobná té v *Zabil jsem Einsteina, pánové...*, protože postavy rovněž podniknou dvě cesty do minulosti roku 1941 a z nich dva návraty zpět do přítomnosti (rok 1996). Odlišnosti se však dají najít právě v zachování zákonů kauzality ve scénáři, protože pakliže se postavy vrátí do své doby dříve, než stihli odcestovat, dochází logicky k jejich zdvojení v onom světě. Divákovi není přímo řečeno, o jaký rok se jedná, nýbrž jakoby mimochodem se dozvídáme, kolik let je antagonistovi Abardovi a kolik let mu bylo, když sloužil za druhé světové války. Po drobném výpočtu je jasné, že se jedná o vizi budoucího světa v roce 1996.¹²³ Vize budoucnosti je nám v prvním záběru představena exteriérem, který vyobrazuje tropickou písčitou pláž u moře. Kostýmy, typologie postav a hudební doprovod líbivé kytary připomínají prostředí Latinské Ameriky. Moderně vyhlížející svět kontrastuje se zvoláním antagonistů „Heil Hitler!“, kteří hned v úvodu objasní svůj padoušský plán, spočívající v cestě časem do roku 1944, a následném předání vodíkové bomby Hitlerovi, což má vést k vítězství Německa ve druhé světové válce. Stroj času a samotné cestování časem je zde stylizováno jako prostředek atypicky užívaný k turistické činnosti. Z četných hlášení v halách cestovní kanceláře Universum zaznívá několik destinací, do kterých mohou lidé cestovat.¹²⁴

¹²³ Poznámka autora: Což je budoucnost vzdálená 19-20 let od premiéry snímku.

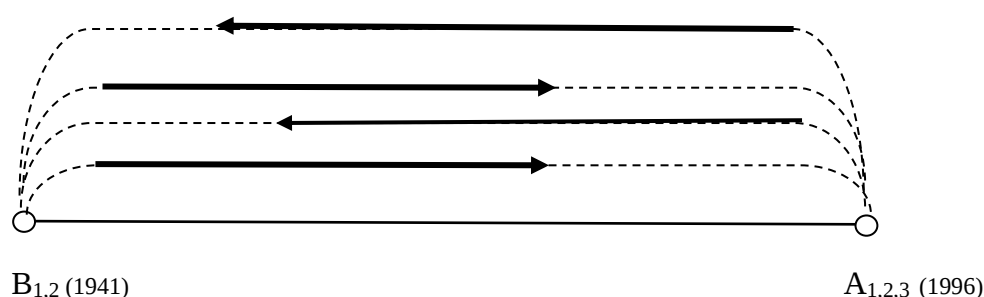
¹²⁴ Poznámka autora: zazní například trasy jako pravěk, říše Alexandra Velikého, pád Bastilly, bitva u Lipan, požár Národního divadla, rytířský souboj na hradě Kost, zkáza Pompejí či palác Julia Ceasara.

Tato hlášení diváka v první řadě baví, ale zároveň ho navazují na to, co by mohl vidět, nicméně narativ střídá mezi pouze dvěma obdobími. Protagonista Jan, montér raket společnosti Universeum se začíná vydávat za své zesnulé zlé dvojče Karla, pilota společnosti Universeum. Fašisté za jeho pomoci realizují svůj plán, který je představen flashforwardem, na který je v ději hned plynule navázáno a volně postavy přesouvá do Prahy, kde Universeum sídlí. Příběhová linie Jana zároveň rozvíjí vedlejší milostný motiv mezi Janem a Karlovou snoubenkou Evou a stevardkou Helenou. Bezmála první půlhodinu filmu tak tvoří paralelní stříhy mezi oběma liniemi. Právě zde se divákovi dostává nejvíce vizuálních a audio stimulů (zmíněné přesné dny a časy, znělka a různé hlášení v hale Universeu atp.), kterých se divák v průběhu narativu musí držet pro orientaci v čase.

Jakmile se antagonistům podaří raketu s Janem Burešem, stevardkou Helenou a americkým párem manželů unést a do minulosti opravdu odcestovat, zjišťují v Hitlerově bunkru, že omylem přistáli o tři roky dříve, což je po několika komediálních peripetiích a akčních automobilových honičkách vede k nutnému návratu zpět do budoucnosti. Podaří se tak však pouze Janovi, Bauerovi a Krausovi a (pravděpodobně tragicky končící) osudy Heleny a Whiteových nám zůstávají zatajeny. Po jejich návratu dochází v roce 1996 ke zdvojení oněch postav, což ústí v několik komediálních situací postavených na záměnách s občasnými přesahy až k černému humoru, kdy například Kraus musí zabít verzi sebe samotného, aby „*přece nežili z jedny výplaty*“. Na straně antagonistů zůstávají pouze přeživší Kraus ze staré časové linie a Abard z nové časové linie a nezbývá jim nic, než celou akci zopakovat. Paralelně se Janovi nešťastným nedopatřením povede zapříčinit smrt své nové verze, Karlovy snoubenky a obou jejich rodičů. To nutí protagonistu i antagonisty podniknout cestu do roku 1941 ještě jednou. Jan se však tentokrát vydává přesvědčivěji za svého bratra Karla, čímž si získá důvěru antagonistů, které hned po výstupu z rakety nahlásí nacistům rádiem jako špiony. Jan se poté znovu vrací na začátek dne v roce 1996, zbavuje se těla svého dvojčete Karla, přebírá jeho identitu a příběh končí happy endem, kde se Jan šťastně vrací ke Karlově snoubence (jako Karel), do které je odjakživa zamilovaný, zatímco nová verze Jana, se dozvídá o tom, že má jistou schůzku s Helenou, která je zase zamilovaná do něj. Při vyprávění je v syžetu jen minimálně užito hermeneutických aspektů, neboť většina děje, plánů a motivací postav je vždy přímo vysvětlena různými formami expozice

(nejčastěji v dialozích). Za dominantní prvek zde považuji nutnost podílu divácké participace k rozlišení postav a časových úseků, ve kterých se ony postavy nacházejí, skrze množství vodítek v proairetickém aspektu narativu. Kokeš¹²⁵ poznamenává, že film pracuje, podobně jako film *Zabil jsem Einsteina, pánové...*, s dvoudomou fikcizací, když je v úvodu explicitně představen plán antagonistů i fungování světa, a druhá část fikcizace spočívá v odchylování se od plánu, což má umocňovat poutavost a divákovo vtažení do děje.

5.2.2 SCHÉMA REKONSTRUKCE FABULE



Fabule snímku a jeho celkový časový rámec je v tomto případě možné zaznačit klasicky úsečkou o dvou bodech $A_{1,2,3}$ a $B_{1,2}$, přičemž dolní indexy označují pořadí navštívení dané doby. Motivace antagonistů je díky zdárného dodržení zákona kauzality postavena na skutečnosti odevzdání vodíkové bomby Hitlerovi, což by mu mělo dopomoci vyhrát válku a kauzálně tak změnit podobu budoucnosti. V tomto scénáři však kauzalita nehraje roli a k žádným změnám v budoucí verzi světa nedochází. Dominantním prvkem je především zmnožení postav, ke kterému dochází v druhé polovině filmu, jakmile se postavy vrací z minulosti B_1 do verze přítomnosti A_2 . Vracejí se do začátku onoho dne, kdy odcestovali, a jsou konfrontováni se svými dřívějšími já, což ve většině případů končí smrtí jejich mladších já. V diskurzu analyzování struktury narativu se však jedná o klasicky chronologické vyprávění, ve kterém sledujeme hrdiny cestovat tam a zpět a plynutí

¹²⁵ KOKEŠ, Radomír D.. *Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech v českých sci-fi komediích*. Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. Praha, Národní filmový archiv, 2011, str. 82.

filmového času je především situováno z pohledu Jana, postavy, která podnikne všechny cesty časem a jako jediná přežívá (nebo jako antagonisté nekončí ve vězení) až do konce. Syžet tak seřazuje děj do podoby jejichž posloupnost odpovídá prožitku Jana z prvního dějství, tedy A₁, B₁, A₂, B₂ a A₃. Díky práci paralelního střihu ve většině dějství se děj často přesouvá v lokacích i v menších časových skocích, ovšem zvláště signifikantní je zpracování přechodu mezi schůzemi fašistů v latinské Americe a jejich přeskupení do Prahy. Monologová expozice zde přechází ve voice over, kdy slyšíme znění plánu a hned vidíme i jeho realizaci v Praze.

Je důležité poznamenat, že narativ respektuje pouze jednu časovou linii a nevytváří prostor pro interpretaci nasvědčující existenci paralelních vesmírů. Postavy, které odcestují do nějaké doby v A₁ jsou prvními cestovateli v rámci celé dějové linky a při návratech do A₂ a A₃ jsou konfrontovány se svými předchozími verzemi z A₁. Zároveň na začátku, v A₁, nedochází k žádné události, která by nasvědčovala přítomnosti postav z A₂ nebo A₃, což dovoluje ději se vyvinout postupně. Postavy pak sice zažívají znovu to, co už zažili, ale není to proto, že by byli v době zacykleny, ale protože jsou pokaždé nanovo zhmotněny. Pokud jde o plán fašistů, zůstává zde nezodpovězená otázka, co by se stalo, kdyby byl jejich plán úspěšný, zdali by to změnilo podobu světa roku 1996, do kterého se hrdinové vždy vracejí, anebo by jejich přítomnost zůstala stejná a vznikla by nová paralelní linie s alternovanou historií, kterou by však ti, jenž plán zosnovali, logicky nemohli zažít. Skutečný rozsah fabule tak činí 55 let jediné časové linie.

5.2.3 STYLOVÉ PROSTŘEDKY ŽÁNRU

Titulková sekvence, která se spouští cca po první minutě je doplněna upravenými dobovými dokumentárními záběry Adolfa Hitlera, německých tanků a pochodujících vojsk. Záznamy jsou pouštěny pozpátku nebo ve smyčkách, což diváka uvozuje do tématu narušení toku času a v kombinaci s funky soundtrackem umocňuje komediální charakter filmu. Vize budoucího světa roku 1996 je stylizovaná jen v náznacích, především pokud jde o práci s kulisami, které přílišnou futurističnost nevykazují, až na pár moderních a pro soudobé Československo

atypických automobilů. Největší roli při vykreslení budoucnosti hrají, krom samotného turistického cestování časem, především gadgety, které oproti *Zabil jsem Einsteina, pánové...* vykazují méně absurdity a více funkčnosti v rámci posunu děje kupředu, ovšem i zde se najdou výjimky. Kupříkladu pilulky proti stárnutí, které fašističtí důstojníci užívají, působí dojmem, že jejich užití ve scénáři pouze ospravedlňuje fakt, že Jiří Sovák hraje dvě verze sebe sama, a to v roce 1996 i v roce 1941, kdy je pouze zaměněn jeho hlas.¹²⁶ Existenci těchto pilulí lze v takovém případě pokládat za pouhou scénářistickou, potažmo castingovou berličku. Ryze komediální tak je snad jen zobrazení jídla v prostředí vesmírné rakety jako barevné želatiny s popiskami jako „vepřová, knedlík a zelí“.

Oproti těmto vymoženostem stojí komediální, a přesto funkční gadgety a prostředky, jako je znehybňující sprej či BIO požírač odpadu. Sprej, který způsobuje zezelenání zasaženého člověka a následné znehybnění, funguje coby futuristická zbraň fašistů a trikovým zezelenáním obličejů a nenadálou ohebností kloubů vykazuje komediální charakter. Podobně funguje i čistič špinavého nádobí s nápisem BIO, který požírá nejen zbytky pokrmů, ale i celé talíře, čehož je ke konci filmu využito pro zbavení se přebytkného těla. Zbylá ikonografie jako skafandry, uniformy a vybavení v prostoru raket, slouží pro umocnění diváckého prožitku z blízké budoucnosti, nicméně nutný kontrast s uniformami VB a s funkcionalistickým vzezřením hal a kanceláří Universa se svými bakelitovými telefony jsou důkazem, že stylizace budoucnosti je v tomto ohledu jen minimální. Samotné cestování časem není ve filmu nijak vysvětleno a provádí se skrze cestu rakety do vesmíru. Práce s triky poté zajistí modravé zablikání po okrajích rakety, doplněné o zvukový a hudební motiv, které efekt cesty časem podtrhují. Okamžik, kdy se postavy v raketě dostávají do vesmíru, koreluje s rakurzními švenky kamery, které mají znázornit beztížný stav. Přihlédneme-li k motivu, kdy se postavy vracejí do doby, kterou už zažili, potřebuje film nutně vytvořit několik pojítek, které diváka lépe navedou k orientaci v ději. K tomu slouží zvukový motiv kanceláře Universa, fakt že vedlejší postavy opakují stále stejné věty, a především několik detailních

¹²⁶ Poznámka autora: Jiřího Sováka dabuje jeho syn Jiří Schmitzer.

záběrů na hodiny či kalendáře. Scény, v nichž jsou stejné postavy na plátně zmnoženy (dvojčata Burešovi, mladý a starý Abard), jsou natočeny jednoduchým trikem spojení dvou obrazů případně za užití dablérů. Při zmnožení postav je pro lepší rozpoznání verzí Jana využito práce masek, kdy jeho novější verze vyfasuje pod okem monokl. Mimo jiné kostýmy skafandrů pro cestovatele časem byly navrženy v té době budoucím nositelem Oscara, Theodorem Pištěkem, který později navrhoval i kostýmy pro Polákův seriál *Návštěvníci*.¹²⁷

Vykreslení minulosti je zprostředkováno skrze kostýmy, rekvizity a kulisy typické pro mizanscénu válečného filmu a sestává především z uniform, vozidel a zbraní nacistů, nemluvě o ztvárnění historických figur Hitlera, Goebbelse, Göringa a dalších v interiéru bunkru. Práce se zvukem a hudbou více přibližuje žánr ke komedii, jelikož povaha některých zvuků (otevírající se kufr auta, tlačítka v raketě) vizi budoucnosti spíše cynicky shazuje, což se dá vycítit i z hlášky příslušníka VB, který se snaží nefungující vysílačkou spojit s ústředím a pronese věty: „*Tady orel, tady orel... haló? To jsme zase něco vyvinuli...*“, což podtrhuje celkový odlehčený tón a žánrovou hybriditu sci-fi a komedie. Hudba Karla Svobody navíc svou funky stylizací vytváří odlehčený a zároveň dynamický podkres k vykonávaným akcím.

5.2.4 IDEOLOGICKÉ ARGUMENTY

Svět budoucnosti je evidentně stále rozdělený na Východ a Západ. V úvodu filmu, ještě v prostředí latinské Ameriky, pronese fašista Bauer větu, že je ostuda, že se strojem času ještě nepřišli Američané a že jediné takové letiště se nachází v Praze. Kromě zřejmého expozičního charakteru této repliky, se zde nabízí prostor pro interpretaci, že americký kontinent sloužil jako úkryt pro prchající fašisty a že do Spojených států by to aspoň neměli daleko, což se dá chápat jako forma nepřímé kritiky. Několik užitých rekvizit v sobě rovněž nese propagandistické funkce.

¹²⁷ ADAMOVIČ, Ivan. *Planeta Eden: svět zítřka v socialistickém Československu (1948-1978)*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2010. str. 191.

Například Abardova kapesní promítačka je užita, aby Hitlerovi ukázala konec války a vojska Rudé Armády, jak dobývají Berlín a vyvěšují nad ním vlajku Sovětského svazu. Dalším užitým prostředkem je rádio v bytě Burešových, ze kterého doznívá věta „...*socialistické státy zajistily úspěch mírové konference*“ a bezprostředně následuje zpráva o loupeži vodíkové bomby ve Washingtonu. Třebaže druhá zpráva přímo souvisí s dějem, do kterého se Jan Bureš přimotá, kontrast, které tyto dvě zprávy vytvářejí, svědčí o jasné ideologické zabarvenosti.

Postavu pilota Karla Bureše, bratra protagonisty Jana, poznáváme jako věčně opilého, lehkovážného gamblera, který pracuje pro fašisty jen pro finanční zisk. Je tedy možné ho interpretovat jako konvecionalizovaný obraz vnitřního nepřítel, který udělá pro peníze cokoli. Jedním z nejsilnějších zdrojů komiky ve filmu jsou herecké výkony Marie Rosůlkové a Otty Šimánka coby bohatého manželského páru Američanů Whiteových. Jejich poťouchlé rozhovory však mohou značit kritický pohled vůči obrazu naivity a prvkům konzumerismu zakořeněných v občanech Spojených států. Nejlepší ukázkou je situace, kdy je manželskému páru nabídnuta náhradní cesta místo pravěku, kam chtěli, k bitvě u Waterloo, načež manžel odpoví: „*Waterloo? Neznám... Co Watergate?*“, čímž přímo odkazuje na aféru prezidenta Nixona z roku 1972, kdy nechal coby republikánský kandidát nainstalovat v sídle demokratické strany několik odposlechů a celá aféra vyústila v jeho resignaci. Jedná se tak bezpochyby o formu výsměchu vůči nedávnému politickému vývoji v USA. Míra proruské propagandy je v tomto snímku citelná, nicméně je užita jen okrajově a často pro vygenerování humoru a satiry.

5.3 Což takhle dát si špenát

5.3.1 SEGMENTACE SYŽETU

T₁ – úvodní titulková sekvence

A₁ – nevydařená krádež lihu a expozice Lišky a Zemánka (fabrika)

A₂ – stříhová montáž vykonání trestu a jejich propuštění (soud, vězení)

A₃ – expozice omlazovacího stroje a příjezd statkářů (výzkumné středisko, letiště, velvyslanectví, prostory hotelu, byt Liškových, byt Vilmy)

A₄ – ozáření a následné omlazení protagonistů; příjezd antagonisty Carlose (výzkumné středisko, hotelové pokoje, byt Liškových, byt Vilmy, exteriéry, pošta, škola)

A₅ – zpětný chod ozáření a následné zestaření postav (byt Liškových, hotelový pokoj, prostory hotelu)

A₆ – zatčení Carlose, Netušila, Mlejnk; miniaturizace Lišky se Zemánkem a jejich následné sežrání. (prostory hotelu, vrátnice fabriky)

T₂ – konec

Divák sleduje plynutí syžetu převážně skrze dvě paralelně se vyvíjející dějové linie s několika malými dějovými odbočkami.¹²⁸ V prvních minutách jsou představeni protagonisté, dva zlodějíčci Liška a Zemánek. Ti si po nevydařené krádeži lihu z fabriky, kde jsou zaměstnání, musí odsedět trest ve vězení. Po propuštění začínají pracovat pro podvodníky Netušila a Mlejnk. Mlejnek se podílí na vynálezu, který má pomocí záření omlazovat dobytek, zatímco Netušil jako majitel zkrášlovacího salónu chce stroj využít pro omlazování bohatých zákazníků. Funkčnost stroje však není stoprocentní a vedlejším efektem je miniaturizace. Během prvních patnácti minut je představen celý plán, motivace i zázemí postav první dějové linie. Po ní navazuje expozice jihoamerických statkářů, kteří do Prahy přijíždějí pro omlazovací stroj na dobytek.

K prvním komplikacím dochází, když se při krádeži komponentů Liška i Zemánek nechají strojem omylem ozářit a posléze v restauraci snědí špenát, který,

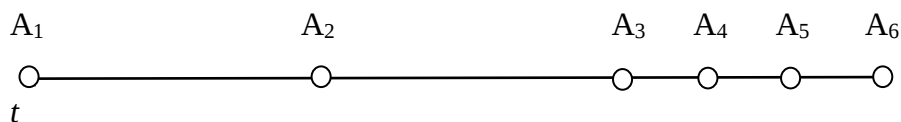
¹²⁸ Poznámka autora: například expozice omlazovacího stroje, spory o nákladník s postavou Schwarze, konflikt mezi Carlosem a kuchařem hotelové restaurace, Zemánkova přítelkyně a její pletky s postavou „vokouna“. Děj je zachycován objektivně a není fixován na protagonisty ani jedné linie.

jak je řečeno při představení stroje, umocňuje účinky záření. Druhého dne se oba probouzejí jako chlapci. Účinkům stroje je vystavena také Doña Isabella Lopezová, která rovněž v hotelové restauraci pozře špenát a na druhý den se probouzí v těle nemluvněte. Do příběhu vstupuje i švagr Doni Isabelly, Carlos, který zapříčiní záměnu nemluvnat – Doňu Isabellu za Marcelku Liškovou, nejmladší dceru Lišky. To vše v kombinaci se zachováním původních hlasů herců ústí v několik komických situací. Jakmile jsou podvody odhaleny, jsou Liška, Zemánek a malá Marcelka vystaveni zpětnému chodu omlazovacího stroje, což se opět nevydaří úspěšně. Liška a Zemánek se probouzí jako starci a Marcelka jako dospělá žena s mentalitou nemluvněte. To vede k další plejádě komických momentů a záměn figur. Poslednímu ozáření jsou vystaveni Liška se Zemánkem, což díky další nadměrné konzumaci špenátu, vede k jejich miniaturizaci.

Ve finále Doña Isabella zůstává miminkem, Marcelka dospělou a Liška se Zemánkem jsou sežráni bernardýnem, který funguje jako karmický motiv, potvrzující, že krást se nemá a hříchy jsou nakonec vždy potrestány. Tento mravokárný motiv je utvrzován postavou moudrého kapitána SNB, jenž se objevuje v polovině filmu a v monologích rozřeší několik dějových zápletek především tím, že zakáže další užívání omlazovacího stroje. Syžet plyne zcela chronologicky a přestože se scénář časové manipulaci věnuje v podobě omlazování a zestařování postav, jde pouze o změny kosmetické, které směřují narativ k několika záměnám figur a k absurdním situacím. Příkladem jsou třeba situace, kdy Liška se Zemánkem vykradou jako chlapci poštu, zestárlá Marcelka se domáhá „papu“ v hotelové restauraci anebo když Doña Isabella jako nemluvně vyžaduje o doutník. Sci-fi prvek je tedy zachován a doplňuje se s momenty typickými pro veselohru. Kokeš ve své studii¹²⁹ uvádí, že film pracuje opět s dvoudomou fikcizací, přičemž předělem mezi dvěma částmi je dějová komplikace, kdy dochází ke změně vzezření dějově zásadních postav.

¹²⁹ KOKEŠ, Radomír D.. *Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech v českých sci-fi komediích*. Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. Praha, Národní filmový archiv, 2011, s. 81 – 82.

5.3.2 SCHÉMA REKONSTRUKCE FABULE



Ve filmu nedochází k narušení toku času, nýbrž vše plyne chronologicky, anebo jsou dějové linie vyprávěny paralelně v těsné posloupnosti. Proto tento film slouží, z hlediska rekonstrukce fabule, jako prototyp klasického narativu s respektem k chronologickému plynutí filmového času bez jakýchkoli přesahů k flashbackům či flashforwardům. Téma časové manipulace je zde rozvíjeno pouze ve vizuální podobě postav a nedochází ke změnám v jejich mentalitě, což je dominantním prvkem, ze kterého se ve většině situací těží komika.

Skutečný časový horizont událostí v narativu není přímo vyřčen a dá se pouze odhadovat. A₂ znázorňuje v syžetu stříhovou montáž z jumpcutů, která ukazuje Lišku a Zemánka, projít si výslechy, soudem, vykonáváním trestu, návštěvou jejich partnerek ve vězení, až po jejich konečné propuštění. A₂ je tedy ve schématu fabule zaneseno s větším odstupem, protože jako diváci nevíme, jak dlouhý trest jim byl přidělen. Odstup A₂ od A₃ je znázorněn kvůli jediné zmínky, kdy Zemánek prohlásí, že u omlazovacího stroje pracují s Liškou už půl roku. Rozsah od A₃ po A₆ se pak již odehrává v horizontu čtyř dní. Chronologické plynutí času v syžetu se doplňuje s užitím proairetického aspektu, pro lepší porozumění ději, který je ozvláštněný o skutečnost, že divák sleduje v hlavních dějových linkách stále stejné postavy, ovšem ztvárněné jinými herci. Díky spolupráce se zvukovou složkou filmu, však nemůže dojít ke zmatení diváka.

5.3.3 STYLOVÉ PROSTŘEDKY ŽÁNRU

Obraz doby, ve které se děj odehrává, není nijak stylizovaný a prostředí odpovídá době vzniku filmu, tedy roku 1977. Jediným futuristickým prostředkem je omlazovací přístroj R-191, který sestává z ovládacího panelu a série kovových trubic žluté a červené barvy a ke každému ozáření dochází za posuvnou plentou. Fungování stroje je rovněž doplněno příslušným zvukovým efektem. Atraktivitu prostředí zajišťuje především barvitost kostýmů bohatých jihoamerických statkářů, a prostředí hotelu Imperial, kde se odehrává podstatná část děje. Herci, kteří statkáře ztvárnili jsou namaskovaní tmavým make-upem a kvůli snadnější divácké recepci hovoří česky. Práce masek je užito i pro postavu Lišky a Zemánka, když mají umělé vousy a make-up, které z nich dělají starce. Filmový trik spojení dvou obrazů je využit v částech, kdy dochází k miniaturizacím (krávy, Lišky, Zemánka) a ke konci snímku, kdy se v obraze nachází ozářená Marcelka a Liškova žena Libuše. Obě jsou totiž ztvárněny Ivou Janžurovou, což napomáhá k budování komiky na základě záměny.

Úvodní titulková animace podle kreseb Adolfa Borna, doplněná zpěvem Jiřího Schelingera, svou stylizací navozuje na odlehčený veseloherní tón snímku. Film v několika okamžicích doprovází opakující se zvukové a hudební motivy. Ty slouží často k usměrnění nálady, kterou má film v daný okamžik vzbuzovat, ale zároveň pomáhají k orientaci v postavách. Například hudební motiv s latinskoamerickými prvky, který provází Doňu Isabellu se opakuje i v okamžiku, kdy je v podobě nemluvněte. Stejně to funguje i u Lišky a Zemánka, u malé Marcelky a svůj zlověstný průvodní motiv má i antagonistka Carlos. Specifickým zvukovým efektem je vždy doplněn i každý moment, kdy zazní eponimická hláška „*což takhle dát si špenát?*“. Všechny zmíněné zvukové motivy umocňují žánrovou odlehčenost snímku, kdy nejdominantnějším prvkem, tvořícím v narativu filmu komiku, je záměna hlasových stop a práce s dabingem. Soundtrack Karla Svobody svou stylizací místy připomíná grotesku, čímž rovněž umocňuje komiku.

5.3.4 IDEOLOGICKÉ ARGUMENTY

Vzhledem k prostředí filmu, které není vizuálně nijak přikrášleno, jde pouze o skromnou vizi velmi blízké budoucnosti, která je v podstatě stejná jako soudobá přítomnost. Například oslovení „soudruhu“ je tak pro prostředí zcela typické. Jediným zřejmějším kontrastem rozdílným mentalit, tak je střet Čechoslováků s bohatými jihoamerickými statkáři. Jejich obraz je postaven na stereotypizovaném obraze horkokrevných, vášnivých cizinců. Jedná se sice o západní kapitalisty a vlastníky statků s dobyt看, přesto ale nedochází k žádným třecím plochám mezi světy Západu a Východu. Krom zmíněného obecně mravokárného motivu filmu, že je špatné krást a být chamtivý, a postavy „správnáckého“ kapitána SNB, který všechny padouchy na konci filmu usvědčí, se tak dá skoro hovořit o ojedinělé apolitičnosti tohoto snímku, který spíše upozorňuje na charakterové vady lidí v jinak slušné soudobé společnosti. Ovšem nezapomínejme, že i tento obraz spokojené společnosti, lze interpretovat jako propagandistický prvek, neboť v roce 1977 normalizace stále doznívala a uměleckou scénou rezonovala například Charta 77.

5.4 Něco je ve vzduchu

5.4.1 SEGMENTACE SYŽETU

A₁ – srpen 1980

- a) Expozice Alice a členů její rodiny, zjištění o prázdné urně (byt Bartoníčkových)

T₁ – titulková sekvence

- b) Expozice Petra a zasvěcení do zmizení dědečka (byt Bartoníčkových, budova univerzity, letiště)
- c) Setkání s Jebavým, vynalezení stroje času (fotbalový stadion, výzkumné středisko)

D – rok 1840 – zkušební cesta časem

A₂ – srpen 1980

- a) Plán cesty do roku 1946 (budova univerzity, byt Bartoníčků, byt Jebavého, rychlostní silnice)

B₁ – srpen 1946

- a) Konfrontace s obyvateli a s mladšími verzemi rodinných příslušníků (kulakovo pole, exteriéry Telče, byt Janíkových, stan u rybníka)
- b) Expozice dědečka; Alice dává rodiče dohromady (exteriéry Telč, stan u rybníka)
- c) Dědeček se dozvídá pravdu o cestování časem (exteriéry Telč)

C – 16. září 1898 – zápas Slávie

B₂ – srpen 1946

- a) Továrník Halaška vyhrožuje soudem dědečkovi (byt Janíkových, kancelář továrníka)
- b) Petr nabízí Halaškovi cestu do budoucnosti (kancelář továrníka, vjezd do fabriky)

A₃ – srpen 1980

- a) Továrník poznává svou znárodněnou fabriku (vjezd do JZD)

B₃ – srpen 1946

- a) Továrník oznamuje, že odjíždí z republiky (vjezd do fabriky, byt Janíkových)
- b) Korporát Macoun chce využívat stroje času (noční Telč, byt Janíkových, byt Jebavého, byt Macouna)
- c) Konfrontace matky Blanky s dcerou Alicí a návrat s dědečkem do přítomnosti (byt Janíkových, stan u rybníka, zámecká zahrada, kulakovo pole)

A₄ – 1. září 1980

- a) Konfrontace dědečka s budoucností a rodinou (rychlostní silnice, výzkumné středisko, letiště, budova univerzity, byt Janíkových, exteriéry)

T₂ - konec

Při svátečním úklidu u rodiny Bartoníčkových se rozbije urna, ve které mají být dědečkovy ostatky, ale hlavní hrdinka Alice zjišťuje, že je urna prázdná. Od

babičky se dozvídá, že dědeček nezemřel, ale že zmizel 2. září 1946. Hned po titulkové sekvenci se tak divák dozvídá několik indicií o dědečkově zmizení, které se budou v průběhu narativu postupně vysvětlovat. Zásadním příkladem je zmínka o mladíkovi s černými brýlemi a dívčími vlasy, jež měl údajně vlastnosti proroka a prý může za dědečkovu zmizení. Jedná se o Petra, který je divákovi představen u zkoušky z fyziky, kde ve zkratce zmíní Alberta Einsteina a jeho tezi, že při překonání rychlosti světla, může dojít k překonání prostorových bariér a vstupu do jiného rozměru a času.¹³⁰ Alice a Petr vytvoří pár a společně se začínají zajímat o dědečkovu zmizení. Alice se od babičky dozvídá o ševci Jebavém, se kterým se Alice později i setkává. On jí a Petrovi poskytne dědečkovy spisy vedoucí k cestování časem a prozradí Alici, že věděl, že se s ní setká, protože mu to předpověděli v roce 1946. Je tedy jasné, že scénář plně respektuje zákony determinismu a že cokoli se odehrálo v minulosti se nedá změnit a zároveň, že cokoli se stane, povede k této podobě přítomnosti.

Petrovi se podle dědečkových poznámek povede sestrojít stroj času, kterým na okamžik odcestuje do roku 1840, a poté spolu s Alicí cestují do roku 1946, aby zjistili, co se s dědečkem stalo. Zde jsou konfrontováni s obyvateli Telče, s mladým Jebavým, s mladšími verzemi svých rodičů, a nakonec i se samotným dědečkem. Při konfrontacích jsou Petr i Alice ve většině případů dosti neuvědomělí a obyvatelům vyzrazují jejich budoucnost, nebo se pyšní technikou a výdobytky budoucnosti. Dědečkovi dokonce řeknou, kdo jsou a stroj času mu a ševci Jebavému zapůjčí, aby se mohli jet podívat do roku 1898 na vítězný zápas Slávie. Alice zatím paralelně dává dohromady své rodiče, když se vydává za svou maminku Blanku, se kterou si jsou navlas podobné. Protagonistům dochází, že zmizení dědečka zapříčiní oni, tím že ho vezmou zpět do roku 1980 a s respektem k logice, že minulost je neměnná, tak také učiní. Dědeček se setkává s verzí své rodiny v budoucnosti a především Alice se těší z jeho přítomnosti. Babička ho však tlačí, aby se za ní vrátil do minulosti roku 1946, na což Alice argumentuje, tím že v té době ona neexistuje a nebudou moci být spolu. Děj končí v bodě, kdy se

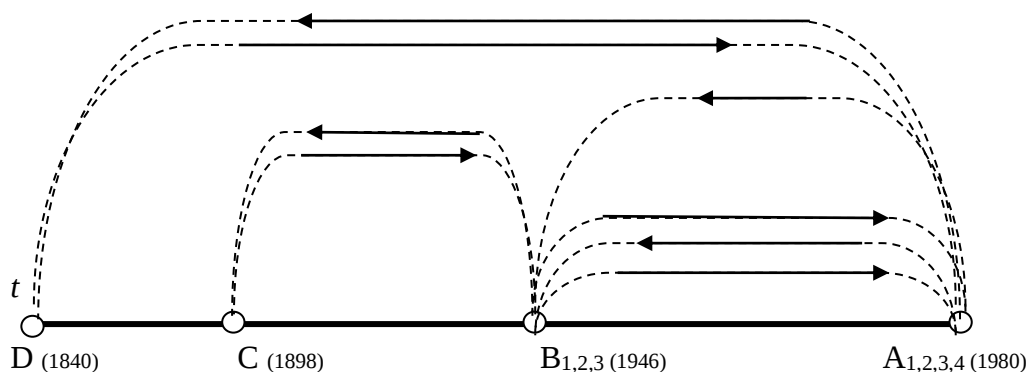
¹³⁰ Poznámka autora: Později ve filmu zjišťujeme, že „Einstein“ je i dědečkova přezdívka.

dědeček rozhoduje, zdali odjede, čímž by narušil podobu neměnné minulosti, nebo zůstane.

Narativ zprostředkovává především pohled Alice a Petra, krom několika výjimek, kdy divák sleduje, co se děje dědečkovi nebo babičce. Pro protagonisty z přítomnosti se děj odehraje v horizontu zhruba osmi dní, od zjištění, že je urna prázdná až po dědečkovu rozhodování na konci filmu. Na několika místech jsou vloženy rozhovory o teoretických základech pravidel cestování. V syžetu se objevuje několik nelogických prvků v oblasti vývoje děje, motivací postav, mírou klišé a množství scénářistických berliček.¹³¹ Syžet aplikuje především prvky proairetického aspektu, kdy postavy přímo říkají, co si myslí, pro srozumitelnost děje. Napětí z nevědomosti a záhadnost užitím hermeneutického aspektu je tak užito pouze místy v době trvání úvodních titulků, kdy divák neví, proč je urna prázdná a když si ke konci filmu Alice v subjektivně snímaném pátrání po dědečkovi splete dědečka s jiným mužem. Většina informací a expozice je tak divákovi nabízena nepřetržitě v průběhu děje a nemůže tak dojít k divákovu zmatení. Finále filmu (viz. A4) diváka zanechává na životní křižovatce postavy dědečka, avšak z hlediska vývoje děje se dá soudit, že všechny události v minulosti, nakonec vedou k jednotné současné podobě přítomnosti, ve které může být odlišný pouze počet členů rodin Jeníkových a Bartoníčkových. Fikcizace je stavěna na nutné míře fantasknosti, pokud jde o některá jednání postav a jediný fikční svět, který je ve filmu zobrazen je obraz minulosti.

¹³¹ Poznámka autora: Například fakt, že Petr řídí veterána Aero 30, který v roce 1946 není nápadný; nebo že babička dá na začátku filmu vnučce Alici dobové peníze a potravinové lístky, které si z neznámých důvodů schovávala; nebo, že Petr může u Jeníků bydlet, protože náhodou pronajímají pokoj.

5.4.2 SCHÉMA REKONSTRUKCE FABULE ¹³²



Časový rozsah děje pro obyvatele přítomnosti, cestovatele časem Alici a Petra, činí bezmála 7–9 dní, avšak skutečný časový rámec fabule a fakt, že se film již od začátku kasá informacemi o jednotě času v jedné přímé neměnné linii, natahují úsečku fabule na plných 140 let. Události v minulosti jsou dané a cesta do nich tak nemůže ohrozit současnou podobu světa filmu. I první Petrova cesta do minulosti z A_1 do E má své kauzální opodstatnění ve světě roku 1980, protože jeho nenadálé zjevení pokládali obyvatelé roku 1840 za zjevení Panny Marie a na její počest se, jak Alice tvrdí, konaly v tom místě několik let průvody.

Při cestě dědečka a obuvníka Jebavého do roku 1898 na zápas Slávie naopak k žádným zásahům nedochází a celá scéna slouží jako ozvláštnění v podobě další formy minulosti a jen potvrzuje její neměnnost. Cesta Petra a Alice do roku 1946 je tak, z hlediska naplnění dědečkova osudu, nezbytná, aby jejich přítomnost vypadala stejně jako doposud. Tím se celý námět a scénář nejvíce odlišují od všech ostatních zkoumaných filmů. Protože rozvádí stejné téma, nutně užívá stejného postupu s vodítky pro diváckou orientaci. V tomto případě jde především o zmínění podstatných časových bodů, jako je den zmizení dědečka, kdy má být k večeři kapr a přesné datum návratu rodičů z cesty do zahraničí, dokdy se musí Alice vrátit.

¹³² Poznámka autora: cesty časem jsou seřazeny ve vertikální rovině, podle pořadí, v jakém se odehrají. (např. cesta z A_1 do E je v syžetu nejdříve a proto je nejvyšší; z C_3 do A_4 je v syžetu poslední a proto je nejnižší atp.)

Námět a fungování času v diegezi tohoto filmu se jeví jako předem určené a neměnné, a tedy finále filmu, kdy se má dědeček rozhodnout, zdali tok osudu naruší nebo ne, má mít na diváka efekt, kdy by si měl klást stejné otázky o předurčení stavu věcí a svobodné vůli. Ovšem se znalostí pravidel tohoto světa v průběhu filmu a nemožností připustit si možnost existence paralelních vesmírů se dá odhadovat, že dědeček ve finále nikam neodcestoval a svět pro hrdiny zůstal stejný jako doposud.

5.4.3 STYLOVÉ PROSTŘEDKY ŽÁNRU

Prostředí, ze kterého protagonisté pocházejí, není nijak výrazně stylizované a krom samotného vynálezu stroje času se jedná o soudobou přítomnost roku 1980. Stroj času typu Jeník, který Petr podle dědečkových spisů postaví, se skládá ze dvou částí, jedna připomíná větší kalkulačku, do které se zaznamenává nespecifikovaný kód a z druhé části, jež vypadá jako spojení bowlingové kuželky s hodinovými strojky. Stroj dokáže přenést lidi a předměty v okruhu cca tří metrů, vždy na stejné místo v jiném čase. Většina cest časem se tak odehrává za jízdy veteránem, což může odkazovat na o pět let mladší americký snímek *Návrat do budoucnosti*, kde se k cestě do minulosti rovněž využívá automobil.

Cestovatelé časem se v průběhu narativu dostanou do roků 1840, 1898 a 1946, přičemž každá doba je odlišena prací s prvky mizanscény. V roce 1840 se jedná pouze o jeden exteriér louky v kombinaci s dobovými kostýmy herců. Podobně je tomu u stylizace verze světa roku 1898, kde je divákovi ukázána davová scéna fotbalového zápasu s herci a komparzisty v dobových kostýmech a maskách v kulisách dobových dřevěných tribun. Rok 1946, kdy se odehraje skoro polovina děje, je zasazen do historické části města Telče, jehož podoba se v průběhu let tolik nezměnila a koreluje opět s dobovými kostýmy, výlohami, plakáty a automobily. Obdobně se pracuje s rekvizitami v interiérech, konkrétně v bytech Janíkových, Jebavého, Macouna a dalších. V exteriéru, u kulakova pole, se dá v popředí rovněž

zahlédnout dva ohořelé vozy nacistů, pro zřejmé vykreslení poválečného období. Narativ si ke srozumitelnosti děje pomáhá užitím tzv. mrtvolky,¹³³ která se objeví pokaždé, když je zmíněn nějaký významný časový bod, kterého si má divák všimnout, nebo když je pro hrdiny zmíněno cokoli podstatného. Tento obrazový efekt je doplněn výrazným zvukovým efektem a objevuje se už při sekvenci úvodních titulků.

Práce s triky je užito při cestách časem, avšak stylizace se ve filmu změní. První cesta je doprovázena modrými světelnými záblesky, kdežto další cesty do minulosti v automobilu, jsou již ukázány pouhou prolínačkou¹³⁴ auta mizejícího z vozovky. Dalším trikem, který se opakuje ve všech zkoumaných československých sci-fi komediích, je prolnutí dvou záběrů, kdy vidíme v tomto případě herečku Zlatu Adamovskou v roli Alice i své matky Blanky v jednom záběru. Hudba ve filmu slouží jako podkres, který si klade za cíl umocnit cílené emoce, ať už se jedná o napětí, romantiku či komedii a jediným signifikantnějším momentem v užití hudby je situace, kdy Petr ukazuje Telčanům roku 1946 svoje tranzistorové rádio Tesla,¹³⁵ ze kterého pouští disco hudbu a předvádí tanec bamp. Zvuk v tomto případě naplňuje především funkci popisnou a není s ním, krom zmíněného zvukového motivu u mrtvolek a u scén se strojem času, nijak experimentováno.

5.4.4 IDEOLOGICKÉ ARGUMENTY

U výše analyzovaných děl byla míra ideologické propagandy vždy pouze okrajová a cílila především na budování humoru, avšak v případě tohoto filmu se dá mluvit o cíleném užití prvků prokomunistické propagandy v narativu. Rok 1946 v kombinaci s konkrétní typologií postav, klade totiž narativ do pozice, kdy

¹³³ Poznámka autora: mrtvolka – zastavení filmu v jednom obrazovém políčku

¹³⁴ Poznámka autora: prolínačka – rozplynutí se, triku je dosaženo pozvolným spojením stejně orientovaných záběrů, kde vůz je a kde není.

¹³⁵ Poznámka autora: Rádio Tesla je zabíráno ve skoro tři vteřinovém detailu a působí jako soudobý product placement.

jedinými antagonisty v příběhu jsou kapitalisté, továrník Halaška a podnikatel Macoun. Oproti nim stojí protagonista Petr, který by se dal nazvat vzorným komunistou nebo socialistou, neboť v průběhu narativu vysloví několik vět, které jeho názory potvrzují. Příkladem je například situace, kdy Alice předá své babičce peníze, které dostali za to, že prodali postavě podnikatele Macouna rádio Tesla z jejich přítomnosti. Tehdy Petr pronese s jízlivým tónem větu: „*Jsi si vědoma, že jsi své rodině zrovna dala prachy kapitalistický firmy?*“. Protagonistka Alice, která třebaže nosí džíny a tašku značky Adidas, svými výroky rovněž není zrovna apolitická, když zhruba v třetině filmu pronese známý Leninův citát: „*Učit se, učit se, učit se!*“. Prostředí, ve kterém se ocitají, bylo sice v té době demokratické, ovšem postoje postav a několik záběrů na dobové volební plakáty komunistů mají vzbuzovat dojem, jako by se všichni měli na únorové události těšit.

Vedlejší dějová linie s Halaškou spočívá v tom, že mu Petr prozradí, že za dva roky v únorových volbách zvítězí komunisté a že dojde ke znárodnění jeho továrny. V jedné scéně dokonce vidíme velký detail na obličej Halašky, jak se s nenávistí dívá na přijíždějící nákladňák s nadšenými pracujícími brigádníky zpívající si budovatelské písně a v hlavním ději je rovněž za antagonistu, neboť dědečkovi hrozí soudem za nesplnění výrobního termínu. Později ho Petr vezme svým strojem času do roku 1980, kde mu ukáže jeho podnik po znárodnění jako závod JZD a divák je svědkem kontrastů při konfrontaci s podnikovou vrátnou, která mu tyká a oslovuje ho slovem soudruhu. Z Halaškova příběhu je dokonce generována ironická komika, když továrník oznámí, že svou fabriku prodává a stěhuje se do zdárného bezpečí na Kubu. Podobně kriticky funguje i postava Macouna, který se ve filmu objevuje s úmyslem zakoupení patentu stroje času pro svou firmu Travel & Traffic Corporation. Tvrdí, že jeho cílem je prodávat předměty z budoucnosti a „...*tím ovládnout celý svět*“, načež dědeček skromně odpovídá, že by chtěl svůj patent dát raději Čedoku. Obdobným výsměchem jsou dva momenty, kdy je Petr s Alicí konfrontován s postavou kulaka při přicestování do roku 1946. Kulak je zde stylizován pouze jako hloupý a agresivní jedinec. Ideologická propaganda je v tomto snímku ve srovnání se zbylými analyzovanými díly zcela zřejmá.

6 ANALÝZA AMERICKÝCH FILMŮ

6.1 Planeta opic

6.1.1 SEGMENTACE SYŽETU

A – 23. únor 2673 pozemského času

- a) Expozice protagonisty a plánu mise (prostory rakety)

T₁ – úvodní titulková sekvence

B₁ – 25. listopad 3978 pozemského času

- a) Pád vesmírné lodi do moře a poznávání planety; smrt Stewardové (prostory rakety, exteriéry: jezero, poušť)
- b) Setkání s vegetací a primitivními lidmi (exteriéry skalnaté pahorkatiny, polopoušť, džungle, vodopád)
- c) Odchyt lidí a astronautů inteligentními opicemi; zranění Taylora (exteriéry džungle, pole)

B₂ – rok 3978

- a) Expozice Ziry, Cornelia a Zaiuse a fungování společnosti (exteriéry vesnice, vězení pro lidi)
- b) Zjištění odlišnosti Taylora (vězení a obytné prostory)
- c) Taylorův pokus o útěk; zjištění o smrti Dodge (prostory náboženské budovy, exteriéry vesnice)

B₃ – rok 3978

- a) Souzení Taylora; zjištění o vykonání lobotomie na Landonovi (soudní budova, Zaiusova pracovna, exteriéry vesnice)
- b) Útěk Taylora, Novy, Ziry a Cornelia (vězení, exteriéry vesnice, džungle a polopouště)

B₄ – rok 3978

- a) Konfrontace se Zaiusem (exteriér skalnaté pláže, jeskyně s vykopávkami)
- b) Rozloučení se Zirou a Corneliem; objevení Sochy svobody (exteriéry skalnaté pláže)

T₂ - Konec

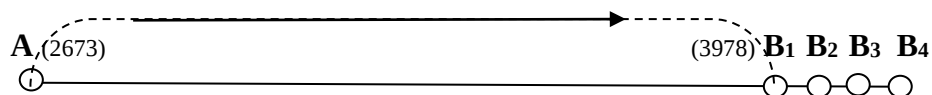
Syžet sleduje převážnou většinu děje pohledem postavy astronauta Taylora, který je se svými kolegy Dodgem, Landonem a Stewardovou na misi za nalezením života ve vesmíru. Snímek již v úvodu upozorňuje na dilataci času při cestě vesmírem skrze průvodní vyprávění hlavního hrdiny. Při probuzení z umělého spánku astronauti zjišťují, že Stewardová spánek v kryokomoře nepřežila a že se loď nachází na kolizním kurzu se záhadnou planetou. Po pádu vesmírné lodi do moře se tři astronauti vydávají na průzkum, na první pohled mrtvé planety. Po několika dnech pátrání naleznou vegetaci a posléze i kmen primitivních, němých lidí. Ti jsou na této planetě podřízeni inteligentní rase opic, které lidi chytají a chovají se k nim, jako by byli zvířata. Při odchytu lidí dochází k rozdělení astronautů, Taylor je zraněn a uvržen do klece.

Vlivem zranění na krku je Taylor neschopen mluvit a pozoruje fungování v opičí společnosti. Když je Taylor držen v kleci, objevují se postavy doktorka Zira, Cornelius a doktor Zaius, kteří se neshodují v základních otázkách, jak s lidmi a potažmo přímo s Taylorem naložit. Taylor se zatím snaží se Zirou postupně dorozumívat prostřednictvím posunků, písma a jakmile se jeho krk plně zregeneruje, i společnou řečí. Zira rovněž Taylorovi poskytne družku jménem Nova, která ho pak po zbytek filmu doprovází. Příčiněním antagonisty Zaiuse se Taylor ocitá před opičím tribunálem, kde má obhájit svou existenci. Nedlouho poté zjišťuje, že Zaius nechal jeho kolegy astronauty, buď zabít, anebo jim provedl zákrok na mozk, podobný lobotomii. Taylor, Nova, Zira a Cornelius se společně vydávají do zakázané oblasti. Cornelius je přivede do jeskyně, kde dříve našel důkazy o existenci dřívější vyspělé rasy. V ten okamžik se objevuje doktor Zaius se svými nohsledy, aby Taylora a Novu zadržel. Taylorovi se však podaří vzít Zaiuse jako rukojmí a jeho posluhovače tak na chvíli zahnat. V jeskyni poté spolu objeví mluvící lidskou panenku, což funguje jako první a takřka jediná indicie k odhalení ve finále filmu. Po scéně rozloučení se se Zirou a Corneliem, se Taylor a Nova vydávají na koni po pobřeží, aby našli odpovědi. Závěrečná scéna divákovi i Taylorovi odhaluje torzo Sochy svobody, které potvrzuje, že se od začátku filmu jednalo o podobu planety Země v budoucnosti.

Příběh je vyprávěn chronologicky z pohledu Taylora s občasnými přesahy k Zíře a Corneliovi pro srozumitelnost jejich názorů v průběhu narativu. Divák je tak ve většině děje spolu s Taylorem v nevědomosti, jaký bude jeho osud v prostředí, kde se střetává vědecká racionalita behaviorálních studií Ziry a Cornelia s náboženským dogmatismem doktora Zaiuse. Vztah mezi primitivním kmenem lidí a inteligentními opicemi je nápadně podobný slavnému sci-fi románu Herberta G. Wellse z roku 1895 s názvem *Stroj času*, kde vedle sebe žijí bezbranní elioiové a krutí morlokové, kteří je vykořisťují a požírají. Primitivní lidé v tomto snímku jsou prezentováni jako opicemi utlačovaná zvířata, což de facto potvrzuje absurdní prohození rolí opic a lidí v tomto fikčním světě. Melodramatická linie mezi Taylorem a němou Novou, děj takřka nijak nevyvíjí a samotná postava Novy vesměs posun děje buď brzdí,¹³⁶ nebo se v něm pohybuje pouze na pozadí. Při poznávání fungování společnosti planety opic je užito převážně proairetického aspektu a hermeneutický aspekt je využit hlavně v prvních dvaceti minutách, kdy astronauté objevují záhadnou planetu, nebo když divák spolu s Taylorem neví, co se stalo s jeho kolegy a ke kompletnímu prolomení tohoto aspektu dochází až ve finále, při potvrzení, že jde skutečně o planetu Zemi. Děj je rozdělen podle časových období na A a B, kdy variace B, označené dolními indexy, popisují jednotlivá dějství, kterými si protagonista prochází. Vzhledem k rozvíjeným motivům, konfliktům a typologii protagonisty, který se ocitá nejednou v ohrožení života, se dá konstatovat, že se jedná o hybrid science fiction a dobrodružného dramatu. Fikcizace je obratně využita v kombinaci s hermeneutickým aspektem v první části filmu, kdy divák spolu s astronauty pomalu poznává planetu a hledá vodítka. Za zlomovým bod této dvoudomé fikcizace považuji okamžik, kdy se Taylor stává součástí dialogu o své existenci ve společnosti, která mu takřka první polovinu filmu dominuje.

¹³⁶ Poznámka autora: Když smaže zprávu, kterou Taylor napsal do hlíny pro Ziru.

6.1.2 SCHÉMA REKONSTRUKCE FABULE



V prvních pěti minutách, kdy je nám představen hlavní hrdina a cíl mise, se divák z přehledných informačních panelů vesmírné lodi dozvídá, že datum na planetě Zemi je 23. února 2673, kdežto na jejich lodi je datum 14. července 1972. Tato úvodní data diváka informují o jiném plynutí času ve vesmíru a zároveň ho navozují na motiv cestování časem. Při ztroskotání vesmírné lodi v jezeře stihne Taylor naposledy zkontrolovat čas na informačním panelu, na kterém se píše, že pozemské datum je 25. listopadu roku 3978. Což je bezmála 2000 let po uvažovaném startu mise, který mimo jiné nikdy, jako diváci nevidíme a ani neznáme jeho přesné datum. V grafickém znázornění fabule není datum na lodi (tedy rok 1972) zaznamenáno, protože technicky se jedná o rok se zpomaleným plynutím času, který běží paralelně s roky ubíhajícími na Zemi.

Děj se od momentu přistání již odvíjí až do úplného konce chronologicky v rozsahu několika dní. Dějství s označením **B₁**, které zachycuje rozkoukávání se astronautů po planetě až po jejich uvěznění, vykazuje rozsah tří dní, což v kombinaci se stylovými prvky umocňuje pocit z rozsáhlosti prostředí a velikost planety. Dějství **B₂** a **B₃**, které se odehrávají převážně v opičí vesnici, pokrývají horizont zhruba tří dní, blíže plynutí času v této pasáži není specifikováno. **B₄** poté zaštiťuje jediný den, kdy Taylor z opičí vesnice v doprovodu Novy, Ziry a Cornelia utíkají. Narativ se tak soustředí především na vykreslení světa budoucnosti a vzniklé kontrasty mezi hrdinou a opičími obyvateli. Film se tak efektivně vyhýbá vykreslování okolností startu a plánu mise, aby mohl divákovi představit fikční svět planety opic.

6.1.3 STYLOVÉ PROSTŘEDKY ŽÁNRU

Narativ kombinuje vykreslení dvou světů. Soudobý svět lidí je představen pouze v prostředí vesmírné rakety, jejíž kulisy tvořené z informačních panelů, obrazovek a komor na kryospánek umocňují futuristický zážitek. Doplnují ho kostýmy skafandrů, což stojí v kontrastu s pojetím typologie protagonisty Taylora, jenž je představen jako bezstarostný, cynický a silně maskulinní hrdina, který se nebojí si zapálit doutník v prostoru rakety nebo hned po ztroskotání jeho vesmírné lodi v jezerním kaňonu. Navíc jeho zdatnost s puškami v scénách přestřelek, ho stylizují spíše jako westernového rebela nežli vzorného amerického astronauta. Širokoúhlá kamera užívá několika pro žánr signifikantních přístupů. Příkladem je přilet rakety k planetě, který je snímán subjektivně, a prací s rakurzy a zrychlováním obrazu simuluje let rakety nad hladinou až po nevyhnutelný pád. Ve scénách objevování planety a cestování postav je užíváno především velkých celků a dlouhých jízd v prostředí amerického Death Valley, což v kombinaci s pomalým tempem, opět potvrzuje rozsáhlost prostředí a tedy i jeho žánrovou uvěřitelnost. Žánrově atypickým prostředkem je časté užití nájezdových zoomů při soustředění se na dějově důležité předměty či v úvodu u nalezení těla astronautky Stewardové, kdy dochází na tzv. lekačku, doplněnou hlasitým zvukovým efektem.

Hudba¹³⁷ má ve filmu dramatizující efekt, umocňuje napětí a rytmitizuje akčnější scény. Zvukové efekty doplňují futuristické prostředí vesmírné lodi, ale především šumy a ruchy v prostředí opičí vesnice přispívají k uvěřitelnosti prostředí a k umocnění diváckého zážitku. Signifikantní je také užití filmových triků, konkrétně lze často pozorovat užití zadní projekce ve scénách v kokpitu rakety nebo při iluzi potápějícího se vesmírného pravidla. Obrazová simulace vesmíru, kterou pozorujeme v okně kokpitu a při úvodní titulkové sekvenci, má barevnými záblesky navodit dojem cesty vesmírem, případně časem, neboť z hlediska vizuálního pojetí nejde o zcela realistické vykreslení. Tyto efekty korelují s jedním z nejdominantnějších prvků celého filmu, a to pojetí práce s mizanscénou. Rozpočet

¹³⁷ Poznámka autora: Autorem byl oceňovaný skladatel Jerry Goldsmith a za hudbu v *Planetě Opic* obdržel jednu ze svých sedmnácti nominací na Oscara.

filmu činil 5.8 milionů dolarů,¹³⁸ což se nutně promítlo i na finální podobě užitých kulis, masek a rekvizit. Exteriérové kulisy jako potápějící se vrak vesmírné lodi, rozsáhlé prostory opičí vesnice, zastrašující kříže na vrcholcích hor nebo valící se balvany, to vše slouží k umocnění uvěřitelnosti a dynamičnosti fikčního světa. Precizní zpracování masek opic, které i částečně koresponduje s mimikou herců v kombinaci s originálním pojetím jejich kostýmů se stalo vzorem pro další filmy a sequely série s nimi pracovali obdobně. Zde si film rovněž vysloužil nominaci na Oscara za masky. Výrazně pomáhá k uvěřitelnosti i masovost scén a množství komparzistů v kostýmech. Pojetí opičí společnosti staví na alegorickém přenosu vlastností lidí na opice. Vidíme tak opice mluvit anglicky, jezdit na koni, střilet z pušek, fotit se, zasedat u soudu, vykonávat náboženské obřady, provádět krevní transfúze či dokonce formu lobotomie. K žánru sci-fi je ve filmu přístupováno seriózně s jemným citem pro realismus, což lze pozorovat například v okamžiku, kdy si astronauti po ztroskotání prohlížejí měřící přístroje, které jim potvrdí, že je v okolí dýchatelná atmosféra.

6.1.4 IDEOLOGICKÉ ARGUMENTY

Zásadní konflikt, který v opičí společnosti rozeznáváme, spočívá v rozdílných ideologiích. Strana Ziry a Cornelia, tedy ti, co protagonistovi pomáhají, zastává názory založené na vědeckých důkazech a studiích a obě postavy jsou otevřeny novým myšlenkám. Proti nim stojí doktor Zaius, který jejich studie odmítá a zakládá své vědění na nespécifikovaných náboženských sviteích. Zaius je evidentně prezentovaný jako antagonista, neboť lidi považuje za bezcenné, jinými druhy opic opovrhne¹³⁹ a brání se novým poznáním. Tento motiv rivality mezi vědou a náboženstvím si však neklade jako primární cíl upozornit na globální

¹³⁸ The Numbers [online]. Where Data and the Movie Business Meet: Planet of the Apes (1968) [Cit. 12.4.2018]. Dostupné online z WWW: <<https://www.the-numbers.com/movie/Planet-of-the-Apes#tab=summary>>

¹³⁹ Poznámka autora: Zaius je orangutan, Zira a Cornelius jsou šimpanzi, většina válečníků jsou gorily.

konflikt studené války. Motiv slouží k upozornění na vnímání problematiky náboženského fundamentalismu a rasismu na domácí americké půdě.

Množství amerických vlajček v úvodu filmu, které se nacházejí na skafandrech, na vesmírné lodi, na nafukovacím člunu či na kufrících s gadgety astronautů vytváří kontrast s finále filmu, kde vidíme rozpadlou Sochu svobody. V tomto filmu tedy nedochází k přímé kritice východní ideologie, avšak poslední scéna filmu potvrzuje, že osud lidstva skončil tragicky. Ve finále rovněž Taylor zdrceně pronese slavnou větu: „*You maniacs, you blew it!*“¹⁴⁰ čímž jakoby hodnotí lidskou rasu, která byla dohnána ke konci světa. Zde zůstává prostor pro interpretaci, že konec světa mohl být způsoben jadernou válkou, což by s přihlédnutím k období vzniku filmu odpovídalo dobovým obavám. Edukační a propagandistické motivy jsou tedy převážně všepłatné a tematikou necílí na přímou propagaci Spojených států.

6.2 Tajemná záře nad Pacifikem

6.2.1 SEGMENTACE SYŽETU

B₁ – současnost (1980) & **T₁** – úvodní titulky

- a) Expozice protagonistů Laskyho, kapitána Yellanda, pilota Owense (základna Pearl Harbor, paluba USS Nimitz)
- b) Přehlídka armádní techniky; vstup do časové bouře (USS Nimitz)

A₁ – 6. prosince 1941

- a) expozice postav vedlejší dějové linie - senátora Chapmana, Laurel Scottové (civilní jachta)

¹⁴⁰ Překlad autora: z angličtiny „*Vy maniaci, všechno jste zničili!*“.

b) Konfrontace s japonskou letkou (USS Nimitz, vzdušný prostor)

c) Prolnutí dějových linií (trosky civilní jachty, USS Nimitz)

A₂ – 7. prosince 1941

a) Smrt Chapmana; Owens a Scottová zůstávají na ostrově (USS Nimitz, havajský ostrov)

b) Přípravy na bitvu s japonskou flotilou; návrat časové bouře (USS Nimitz)

B₂ – současnost (1980)

a) Návrat Laskyho na pevninu (USS Nimitz, základna Pearl Harbor)

T₂ – Závěrečné titulky; konec

Hlavní dějovou linii, kterou syžet sleduje, tvoří osudy posádky letadlové lodi USS Nimitz a analytika ministerstva obrany Laskyho. USS Nimitz je v té době na cvičných manévrech a většinu narativu v této části tvoří, krom expozic postav, hlavně záběry armádní techniky. Tento úvod je paralelně doplněn o úvodní titulky. První dějový zlom přichází v momentě, kdy se na horizontu objevuje záhadná bouře, která jako časový portál přenese celou letadlovou loď i s posádkou do minulosti (B₁). Krom počátečního zmatení posádky z nastalé situace, je zde syžet doplněn o druhou, vedlejší dějovou linii, jež se soustředí na posádku civilní lodi z roku 1941, která má na palubě postavy senátora Chapmana, jeho sekretářku Laurel, jejího psa Charlieho a pár pro děj nevýznamných vedlejších figur. Špionážní letouny z Nimitzu postupně dodávají na velící můstek zprávy, ze kterých posádka pochopí, v jaké době se ocitají.¹⁴¹

Ke konfrontaci s obyvateli doby dochází v momentě, kdy se dvojčlenná letka japonských stíhaček pokusí zničit civilní loď. Tehdy dává kapitán lodi Yelland

¹⁴¹ Poznámka autora: Jde o dobové snímky základny Pearl Harbor a zachycení dobového vysílání rádia.

povel k útoku na japonské letouny, což ústí v záchranu senátora Chapmana, Laurel a jejího psa a rovněž to vede k zajištění japonského pilota. Tomu se podaří na palubě Nimitzu sebrat strážným zbraň, kterou zabije několik vojáků, a nakonec je zastřelen v okamžiku zděšení, když mu Owens vyjmenovává názvy plavidel, tajná hesla a další okolnosti chystaného útoku na Pearl Harbor, které by logicky neměl znát. Druhého dne (B₂) se na radaru objevuje japonská bitevní flotila, která míří k základně Pearl Harbor. Zachráněný senátor Chapman vyžaduje, aby Yelland základnu před invazí varoval, ale místo toho je i s Laurel odklizen na nedaleký havajský ostrov. Když si to Chapman uvědomí, rozhodne se helikoptéru unést a základnu varovat sám, nicméně helikoptéra havaruje a na ostrově zůstávají jen Owens a Laurel, mezi nimiž je v průběhu filmu vyvíjena milostná linka. Když se USS Nimitz chystá k útoku na japonskou flotilu, znovu se objevuje časová bouře vracející loď zpět do přítomnosti.¹⁴² Průchod časovým portálem je nyní doplněn o dobové záznamy¹⁴³ útoku na Pearl Harbor a projevem soudobého prezidenta F. D. Roosevelta. Když Lasky spolu se psem Charliem vystoupí z Nimitzu, je konfrontován s černou limuzínou, která ho sledovala na začátku filmu, když na letadlovou loď nastupoval. Pes se k automobilu rozběhne a Lasky uvnitř spatřuje zestárlého Owense a Laurel, což jemu i divákovi potvrdí časovou jednotu.

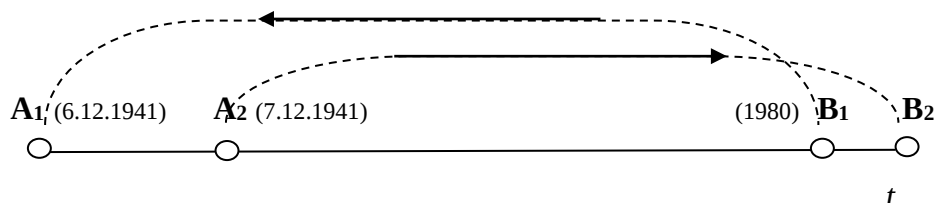
Ve filmu se pracuje především s proairetickým aspektem, který diváka popisně informuje o postojích a názorech posádky na vyvstalou situaci. Hermeneutický aspekt práce se syžetem je aplikován hlavně v okamžiku, kdy Owens a Laurel zůstávají sami na ostrově a my až do finálního odhalení neznáme jejich osud. Hra s diváckou nevědomostí je užita napříč většinou děje v minulosti, kdy se postavy dotazují na to, nakolik je korektní měnit dějinný vývoj jejich zásahem a jaké to může mít následky. Syžet věnuje mnoho filmového času

¹⁴² Poznámka autora: filmový kritik Roger Ebert kritizuje tento okamžik, neboť letadla jsou již ve vzduchu nachystaná k souboji a postava kapitána Yellanda útok odvolá, protože se objevila další časová brána. Plynutí syžetu je zde uspěchané, neukazuje již letadla přistát zpět na Nimitz a především kapitánova reakce není nijak vysvětlena. EBERT, Roger. The Final Countdown film review. 1980. Dostupné online z WWW: <<https://www.rogerebert.com/reviews/the-final-countdown-1980>>

¹⁴³ Poznámka autora: Robert Pavelka v článku Tajemná záře nad Pacifikem z časopisu Cinema uvádí, že se jedná o záběry z filmů *Tora, Tora, Tora* (1970) a *Bitva o Midway* (1976). PAVELKA, Robert (2016) Tajemná záře nad Pacifikem, Cinema srdeční záležitosti. Časopis Cinema roč. 26. č. 4. str. 87.

popisným záběrům fungování posádky lodi Nimitz, kde se také odehrává převážná většina děje. Sledujeme zde vzletat a přistávat nejružnější typy letadel a vrtulníků, leteckou akrobacii pilotů, krizové postupy na palubě nebo například doplnění paliva stíhaček za letu, což však děj nijak nerozvíjí a jedná se o propagandistickou demonstraci americké vojenské síly.

6.2.2 SCHÉMA REKONSTRUKCE FABULE



Skutečný časový rozsah z pohledu postav, které zažijí cestu časem, činí necelé dva dny v posloupnosti plynutí syžetu B1, A1, A2 a nakonec B2. Běh času je v případě tohoto snímku vnímán jako jedna neměnná linie, což dokazují dvě zásadní indicie. Jednak je to fakt, že na začátku snímku se objevuje černá limuzína se záhadným panem Tidemanem, který chtěl vidět Laskyho, jak odlétá na Nimitz. Finále poté odhaluje, že Tideman, je ve skutečnosti pilot Owens, který zůstal s Laurel Scottovou v roce 1941 a pouze přijal novou identitu. Cesta časem tak zapříčiní, že jedna osoba je zhmotněna v diegezi dvakrát, coby Owensovo mladé a staré já. Dále je to zmínka o záhadném zmizení senátora Chapmana¹⁴⁴ 7. prosince 1941, které lze vysvětlit jeho úmrtím ve vrtulníku po konfrontaci s posádkou USS Nimitz. Postava Laskyho, kterého lze považovat za protagonistu, třebaže je jeho vliv na děj jen minimální, funguje ve filmu coby pozorovatel, se kterým se má divák sžít. Je to rovněž jeho postava, kdo zmíní teorii cestování časem Alberta Einsteina a existenci časových paradoxů,¹⁴⁵ kterým posádka v průběhu filmu čelí. Obě časové bouře se objevují z nenadání a jejich fungování není v rámci narativu nijak vysvětleno. První

¹⁴⁴ Poznámka autora: Ve filmu je zmíněno, že kdyby nezmizel, šlo by dle odhadů o příštího amerického prezidenta. Nutno dodat, že postava je zcela fiktivní.

¹⁴⁵ Poznámka autora: Přímě popisuje paradox dědečka.

přenos časovým portálem do předvečera dne útoku na Pearl Harbor má tak ve filmu za úkol upozornit na vývoj armádní techniky za uplynulých čtyřicet let a na vyvstalý kontrast s dobovou technikou japonské armády, která by byla bývala snadno zničena moderními letouny a zbraněmi Nimitzu. Podivování se postavy senátora Chapmana nad futuristickou technikou tento kontrast podtrhuje, když například poprvé vidí helikoptéru, stíhací letouny s proudovými motory nebo když se pozastavuje nad názvem lodi Nimitz, což je pro něj jméno stále vojensky aktivního admirála.

Druhá časová brána se pak objevuje jen pár okamžiků před zahájením útoku na japonskou flotilu a tím dochází k zachování jedné časové linie a zdárnému happy endu. Samozřejmě pokud lze za happy end považovat úspěšné vykonání útoku na Pearl Harbor. Kdyby se časová bouře podruhé neobjevila a USS Nimitz by byl konfrontován v boji s japonskou námořní flotilou, schéma rekonstrukce fabule by pak nabíralo podoby paralelních linií, nicméně celkový přístup narativu odpovídá logice předurčení všech v minulosti vykonaných akcí. Zákony kauzality zde jsou tedy podřízeny determinismu. Skutečný časový rozsah mezi B_1 a B_2 , což reprezentuje dobu, kdy Nimitz zmizí do minulosti, zůstává divákovi zatajen.

6.2.3 STYLOVÉ PROSTŘEDKY

Většina děje se odehrává na skutečné palubě moderní letadlové lodi USS Nimitz, proto působí prostředí i dnes futuristicky. Mizanscénu vyplňují nejrůznější typy stíhaček, špionážní letouny, helikoptéry a bitevní plavidla. Kostýmy tvoří soudobé uniformy a pracovní úbory americké armády, jedinou výjimku tvoří civilní oděv Laskyho, což ho od vojáků vizuálně odlišuje. Oproti tomu stylizace světa v roce 1941 je v tomto filmu vystavěna převážně na užití dobové techniky. Především jsou to japonské stíhací letouny Mitsubishi Zero, které skutečně na Pearl Harbor útočily a civilní jachta senátora Chapmana. K vykreslení minulosti se také pracuje s dobovými kostýmy, které nosí posádka jachty a také dobové uniformy japonských pilotů. Vzhledem k tomu, že se veškeré události, které proběhnou v minulosti, konají na moři, není zde nutná další míra stylizace v oblasti práce s mizanscénou.

Úroveň žánrové fikcizace je s přihlédnutím k velké výši rozpočtu ¹⁴⁶ poměrně nevýrazná.

Nediegetická hudba ve filmu doplňuje scény, kdy je v obraze viděna armádní technika v akci, což podtrhuje epičnost některých scén vzdušných soubojů, anebo dodává záběrům punc heroismu a patriotismu. Oproti tomu diegetická hudba, která zní v několika scénách z rádia, spolu s několika dobovými záznamy, ¹⁴⁷ slouží postavám i divákům k určení, v jaké době se nacházejí. Filmových triků je využito ve scénách, kdy se objevuje záhadná časová bouře. Předchází jí několik v postprodukcii vytvořených záblesků a samotného obrazu bouře, nebo chcete-li portálu, je dosaženo pomocí obrazových koláží elektrických záblesků a barevných kouřových efektů. Samotný přenos do jiného času je poté snímán z pohledu členů posádky a hlavních postav, pro které je celá procedura bolestivá. Přesun sledujeme také ve velkém celku, kde vidíme celou letadlovou loď do portálu vplouvat a dochází zde ke střídání normálních barev s jejich negativy a dalším elektrickým zábleskům. Časová bouře, která přesun lodi do minulosti zapříčiní, je zároveň jediným fantaskním prvkem, který se ve filmu objevuje. Sci-fi je tedy v tomto případě hybridizováno s dobrodružným historickým dramatem, kde prostředí mizanscény, akční scény soubojů a typologie postav využívá prvků válečného filmu.

6.2.4 IDEOLOGICKÉ ARGUMENTY

Snímek se vyjadřuje ke Studené válce z pohledu americké armády. V úvodu filmu, těsně než se Lasky dostane na USS Nimitz, spatřujeme z vrtulníku malé, na první pohled, civilní plavidlo se sovětskou vlajkou vlající na zádi. Když se Lasky zeptá na to, co tam ta loď dělá, člen posádky helikoptéry mu s úšklebkem odpoví, že tam

¹⁴⁶ Poznámka autora: IMDb uvádí částku 12 milionů dolarů. [Cit. 12.5.2018] Dostupné online z WWW: <<https://www.imdb.com/title/tt0080736/>>

¹⁴⁷ Poznámka autora: Zazní například projev prezidenta F. D. Roosevelta nebo skeč soudobého amerického komika Jacka Bennyho.

rozhodně nerybaří. Tuto kratičkou sekvenci lze interpretovat jako výsměch ruským pokusům o špionáž americké armády, která jimi nemůže být ohrožena. Rovněž se nabízí srovnání malé ruské lodičky s pompézním vzezřením Nimitzu a další armádní techniky, která se jeví jako mnohem pokročilejší, oproti té sovětské, která posádce helikoptéry připadá až k smíchu. Ve scénách, kdy je posádka zmatená po proplutí časovým portálem, je zmíněna obava kapitána Nimitzu Yellanda, že je možné, že by mohlo jít o jaderný útok Sovětů. Tuto obavu poté rozvádějí, když považují dobové záznamy z rádia a fotografie Pearl Harboru za pokus o sovětskou sabotáž.

K dalším zmínkám o Studené válce nedochází a jediným nepřítelem, který má v narativu nějakou funkci, je letectvo a námořnictvo fašistického Japonska, jehož armádní vybavenost nemá vůči moderním technologiím Nimitzu žádnou šanci. Celkový důraz, jenž je kladen na zobrazování vojenské techniky a organizovanost mariňáků, se dá vyložit jako agitka k náboru do americké armády, a tudíž i její propagace. Ve filmu zároveň dojde jen k jedinému ohrožení posádky, a to když uprchne japonský zajatec a zastřelí dva strážné. Jinak v celém filmu vidíme ve všech scénách jen zcela neohrožené americké loďstvo a letectvo.

6.3 Terminátor

6.3.1 SEGMENTACE SYŽETU

B₁ – rok 2029

a) Textový úvod, bitva strojů a lidí (noční exteriér)

T₁ – úvodní titulková sekvence

A₁ – Los Angeles roku 1984 / přítomnost

a) Přicestování a expozice protagonisty a antagonisty (noční ulice LA, obchod s oděvy)

b) Expozice Sáry Connorové (exteriéry LA, Sářin byt, kavárna)

B₂ – Reesův FLASHBACK z bitvy – rok 2029 (noční exteriér)

- c) Vraždy jiných Sarah Connorových; expozice dvojice detektivů (exteriéry, obchod se zbraněmi, dům jiné Sarah Connorové, bar, policejní stanice, Sářin byt)

A₂ – Los Angeles roku 1984

- a) Pokus o zabití Sáry; útěk Kylea a Sáry před terminátorem, automobilová honička (bar, noční exteriér)
- b) Kyle vysvětluje Sáře problematiku situace, automobilová honička, zadržení policií (nadzemní parkoviště)
- c) Výslech Reese; útok terminátora na policejní stanici (policejní stanice, neznámý byt)
- d) Sarah a Kyle se ukrývají, sbližují se (prostory pod mostem)

B₃ – Reesův FLASHBACK z bunkru – rok 2029 (noční exteriér, bunkr)

A₃ – Los Angeles roku 1984

- a) Sarah a Kyle prchají za město, početí Johna Connora (motel)
- b) Útěk Sarah a Kylea před terminátorem, automobilová honička (motel, dálnice)
- c) Závěrečný souboj s terminátorem, Kyle umírá (automatizovaná továrna)

A₄ – 10. prosince 1984

- a) Sarah nahrává vzkazy pro syna, odjíždí vstříc bouři (benzinová stanice v poušti)

T₂ - Konec

Děj uvrhne diváka v začátku filmu do roku 2029. Průvodní text odhalí okolnosti, které svět dovedly do temné postapokalyptické podoby, kde stroje povstaly z popela jaderných bomb a už se po desetiletí snaží vyhubit lidstvo. Text zároveň divákovi představuje základní dějovou premisu, že finální bitva má být vedena v přítomnosti, a ne v budoucnosti. Krátce poté nastupuje úvodní titulková sekvence. Syžet přesouvá své soustředění do přítomnosti, což je doplněno popisným textem – *Los*

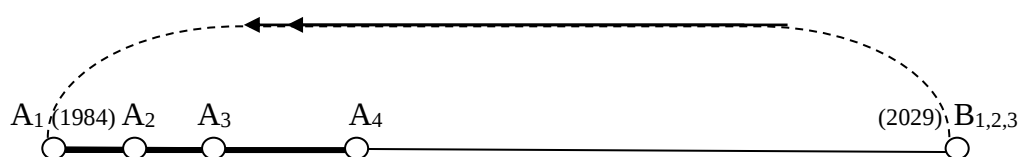
Angeles, 1984, 1:52 ráno. V tomto bodě dochází k představení antagonisty terminátora a mužského protagonisty Kylea Reese. Do tématu cestování časem nás uvede především Reesova otázka na policistu, kterého se zeptá, který je rok. Po scéně honičky s policií dochází druhého dne k expozici protagonistky Sarah Connorové. Mezitím Terminátor paralelně zavraždí dvě jiné Sarah Connorové podle jejich posloupnosti v telefonním seznamu. Syžet zde začíná rozvíjet vedlejší dějovou linii dvojice detektivů, kteří případ zavražděných Sarah Connorových vyšetřují. Paralelně tak sledujeme čtyři dějové linie: Sáru, která se začíná bát o svůj život, terminátora na lovu, Kylea Reese s jeho flashbacky na válečný konflikt a dvojici detektivů.

Jakmile se Terminátorovi podaří Sáru najít, Reese jeho pokusu o vraždu zamezí a začíná tak společný útěk Sáry a Kylea před terminátorem. Kyle Sáře vysvětlí, že ji přišel před terminátorem zachránit z budoucnosti, protože se má stát matkou vůdce povstalců proti strojům, Johna Connora. Průběh děje od tohoto okamžiku dvakrát vystřídá klidnější momenty, kdy se Kyle a Sára ukrývají s vypjatými okamžiky, kdy jsou naháněni terminátorem. Dějová linie detektivů končí jejich zabitím. Film ústí v závěrečnou honičku a následný finální souboj s T800, při kterém Kyle umírá a Sarah nakonec terminátora rozdrtí v hydraulickém lisu. Ve finální scéně na opuštěné benzínce je Sára vyfotografována malým chlapcem a odjíždí vstříc blížící se bouři. V průběhu filmu dochází na dvě vzpomínkové sekvence postavy Reese, kde ho vidíme onu Sáru fotografii třítat. Tyto sekvence umocňují válečná traumata, které si v sobě Reese nese, čímž doplňují mrazivou atmosféru, a rovněž ukazuje Reesovy city k Sáře. Zhruba od druhé poloviny filmu je rozvíjen romantický motiv mezi Sárou a Kylem, který ústí v početí Johna Connora, což je spolu s přežitím Sáry z hlediska dodržení kauzality pro film klíčové.

Narativ vychází ze dvou jednosměrných cest časem z budoucnosti do přítomnosti, avšak většina děje probíhá v chronologické posloupnosti s dvěma přesahy k flashbackům. Hlavní děj v přítomnosti je rozdělen do tří dějství, kdy A₁ zařizuje úvodní expozice postav, A₂ scény, kdy Sarah s Kylem utíkají před terminátorem a A₃, které je strukturováno podobně, s tím rozdílem, že Sára a Kyle si jsou již blízcí a důvěřují si. Odlišnou je pouze závěrečná scéna A₄, ve které Sára uvádí datum 10. prosince, avšak divák netuší, zdali se scéna koná den či měsíce po

událostech předchozího průběhu filmu a proto je ve schématu rekonstrukce fabule uveden s odstupem. Proairetický aspekt syžetu vysvětluje okolnosti válečného konfliktu a postupně i motivace jednotlivých postav. V začátku filmu však divák netuší, co jsou cíle jednotlivých cestovatelů časem a k potvrzení myšlenky, že postava Arnolda Schwarzeneggera je skutečně pouze vraždící stroj, dochází až po tom, co jej vidíme přežít střelbu z brokovnice a kamera přechází do stylizovaného pohledu z první osoby. Hermeneutický aspekt je využit pro budování napětí. Ve filmu se dá pozorovat opakující se dějové schéma střídající okamžiky plné akce, kdy je terminátor blízko zabití Sáry s momenty, kdy mu i s Reesem nakrátko uprchnou. Tato dějová cyklicka se zopakuje celkem třikrát. Fikcizace v díle je ozvláštněna užití flashbacků a úrovně a množství pravidel fikčního světa korespondují s mírou žánrové hybridizace s thrillerem.

6.3.2 SCHÉMA REKONSTRUKCE FABULE



Pojetí časové linie je složeno z jedné dějové přímky, jejíž chod se snaží narušit přichodí terminátor a alternovat historii zabitím matky Johna Connora, velitele lidského odboje, proti strojům v budoucnosti. Paradoxní na premise je, že záchranu Sáry Connorové dostává od Johna za úkol Kyle Reese, který se posléze stává Johnovým otcem. Vzhledem k tomu, že na konci filmu těhotná Sára přežívá a k alternaci historie nedochází, dá se hovořit o aplikování myšlenek determinismu. Nabízí se tak zde prostor pro dějovou interpretaci kritizující plán Skynetu – společnosti, která terminátora poslala. Jestliže by terminátor do minulosti poslán nebyl, nebyl by poslán na ochranu Sáry ani Reese a teprve tehdy by se John Connor nemohl skutečně narodit. O paralelitě časových linií se ve filmu hovoří jen stručně z úst Kylea, který vícekrát prohlásí, že technickým okolnostem cestování časem sám nerozumí. Zajímavá je práce s Reesovými flashbaky na bitvy s terminátory, které

by se daly mylně pokládat za flashforwardy, když odkazují na události, které se v dané diegezi ještě neudály.

Časový rozsah horizontu událostí hlavní dějové linky sledující Sáru (A₁, A₂, A₃) činí ve filmu dva dny, nebo lépe řečeno dvě noci. Noc funguje jako obrazová a myšlenková spojnice mezi přítomností a postapokalyptickou budoucností. V denních scénách je postava Sáry vždy v bezpečí a násilí páchané terminátorem není natolik explicitně ukazováno. Podobné práce s asociacemi se dosahuje ve scénách, kdy Reese sleduje na staveništi těžkou stavební techniku, jejíž podobnost s vraždícími stroji z budoucnosti ho i s divákem přenáší do flashbacků. Scény z budoucnosti B₁, B₂ a B₃, které fungují jako ozvlášťující předěly mezi dějstvími, zahrnují neznámý časový úsek a nemůžeme si tedy být jisti jejich posloupností, protože jde o nepropojené náhodné vzpomínky postavy Kylea.

6.3.3 STYLICKÉ PROSTŘEDKY ŽÁNRU

Ve filmu se v podobě prologu a několika flashbacků setkáváme s postapokalyptickou verzí Země roku 2029. Tento svět je temný,¹⁴⁸ plný suti a lidských koster. Ve vzduchu poletují futuristická bitevní letadla a po zemi jezdí laserové tanky, které střílejí na vše živé. Užitím zvláštních efektů v kombinaci s modely je tak vyobrazen válečný konflikt mezi lidmi a stroji. Tyto obrazy soubojů, spolu s jednou scénou z interiéru bunkru, z hlediska pojetí akce a celkové atmosféry, pracují s prvky žánru válečného filmu. Reese dokonce v jedné scéně ukazuje Sáře vypálený čarový kód na zápěstí, který připomíná označení z koncentračních táborů v období holocaustu. Obrazového triku, kde se objevují elektrické záblesky je využito ve scénách, kdy jsou protagonista a antagonista přeneseni do minulosti a také při závěrečném zničení terminátora. Třebaže základní premisa staví na cestě časem do minulosti, ve filmu se stroj času v žádné podobě neobjevuje. Postava Reese Sáře pouze oznámí, že po jeho odcestování do minulosti

¹⁴⁸ Poznámka autora: Scény se odehrávají výhradně jen v noci.

byl stroj času společnosti Skynet zničen a že pro něj není návratu. Ve filmu je představeno základní pravidlo, kterému cestovatelé časem podléhají a to, že může být přeneseno cokoli s organickou tkání na povrchu.

Vzhledem k tomu, že se většina děje odehrává v přítomnosti, je stylizace mizanscény a kostýmů jen minimální a jedinými futuristickými prostředky jsou samotný terminátor a výbušnina, kterou si Kyle proti němu vyrobí. Terminátor T-800 společnosti Skynet je představen jako takřka nezničitelný adaptibilní stroj, který krom toho, že necítí bolest, dokáže také imitovat hlasy, což pohání děj několikrát kupředu. Krom ikonického hereckého projevu Arnolda Schwarzeneggera je pro stylizaci faktu, že je terminátor T800 kyborg, užito několika stylových prvků. Konkrétně jde o práci s maskami, když vidíme terminátora provádět na sobě opravy, při kterých si v detailním záběru například vyjme rudě svítící oko, nebo si opravuje robotické šlachy v předloktí. Ve scénách závěrečného souboje, kdy je T-800 zbaven veškeré tkáně, se kombinuje užití loutkového modelu skeletu terminátora s animací. Ve filmu se objevuje i několik záběrů z vlastního pohledu terminátora, většinou v napínavých scénách akčních honiček. Tento stylistický prvek je běžný u hororu, když sledujeme scénu očima vraha nahánějícího svou oběť. Hororové prvky doplňuje i množství tzv. gore¹⁴⁹ scén, čehož je příkladem je scéna, kdy T-800 poprvé ve filmu někoho zabije a to tak, že mu zaživa vyrvе srdce z těla. Celkový počet zabitých ve filmu je 34 osob, z toho 23 z nich má na svědomí přímo T-800.

Příkladem signifikantnějšího přístupu práce se zvukem jsou scény z budoucnosti, kde slyšíme v pozadí válečnou vřavu, rotory letadel Skynetu a výstřely z laserových děl. Terminátora rovněž doprovázejí specifické zvukové efekty a především se v několika scénách využívá stejného, zlověstně znějícího hudebního motivu. Svůj hudební motiv má i postava Sary, ale vzhledem k vývoji její postavy napříč syžetem, se užívá hlavně v úvodní expozici a ve scénách, kdy se jeví jako slabá a nepřipravená. Futuristický hlavní soundtrack je využit v akčních

¹⁴⁹ Překlad autora: Anglicky slovo „gore“ značí: krev, krveprolití, masakr

a vypjatých scénách, ale objevuje se i v romantizované variaci, která podtrhuje melodramatické tóny ve scéně, kdy je počat John Connor. Film tedy pracuje s klasickými prvky sci-fi žánru, které mísí s hororovým tématem útěku před nezastavitelným monstrem a s akčními pasážemi automobilových honiček a přestřelek. Jedná se tedy o hybrid sci-fi a akčního thrilleru.

6.3.4 IDEOLOGICKÉ ARGUMENTY

Ve filmu nedochází k žádným odkazům na soudobé rozdělení světa na Východ a Západ. Místo toho je zde jako nepřítel prezentován automatizovaný obranný systém s umělou inteligencí Skynet, který se rozhodl, že jeho nepřítelem je celá lidská rasa. To mělo vést k odpálení jaderných hlavic všude po světě a postapokalyptické verzi světa z úvodní scény filmu. Prostor pro interpretaci kritiky Sovětského svazu se tak nabízí pouze v částech, kdy vidíme scény z pohledu terminátora, které jsou celé zalité červeným filtrem, což lze chápat jako obrazovou spojnici se soudobým komunistickým nepřítelem Spojených Států. Terminátorovy navolené motivace mohou rovněž divákovi evokovat motiv vymývání mozků a dehumanizace.

Zásadní je motiv nastolený ve finále snímku, kdy Sarah odjíždí vstříc přicházející bouři. Znamená to, že ona sice přežila a její syn John se může narodit, avšak jaderná válka a skutečný konflikt mají teprve přijít. Krom zřejmého prostoru pro pokračování filmu to lze interpretovat jako tematizaci obav tvůrců z jaderné války a následného vyhubení lidstva. Celkově vzato je však film explicitně apolitický a dějovou premisou konfliktu lidí a strojů vybízí spíše k pospolitosti než k rozdělování světa.

6.4 Návrat do budoucnosti

6.4.1 SEGMENTACE SYŽETU

A – 25. - 26. říjen 1985 & **T₁** – úvodní titulky

- a) Expozice Martyho, jeho rodiny a antagonisty Biffa (Brownova laboratoř, exteriéry maloměsta, škola, dům McFlyových)
- b) Expozice doktora E. Browna, pokusná cesta časem psa Einsteina o jednu minutu do budoucnosti, teroristé zabijí Browna, Martyho útěk do minulosti (parkoviště obchodního domu Twin Pines)

B – 5. – 8. listopad 1955

- a) Konfrontace s minulostí, s mladým otcem a s Biffem; vybití autobaterie DeLoreanu, Marty naruší okamžik seznámení svých rodičů, konfrontace s mladou matkou (ranč Twin Pines, exteriéry maloměsta, kavárna, dům prarodičů)
- b) Konfrontace s mladým doktorem Brownem, představení plánu o seznámení Martyho rodičů a odcestování zpět (Brownova laboratoř, škola, otcův pokoj, exteriéry, kavárna)
- c) Úspěch plánu, porážka Biffa, Martyho cesta zpět (středoškolský ples, exteriéry maloměsta)

C – 26. říjen 1985

- a) Přezítí Browna, zjištění o změně podoby přítomnosti, cesta do neznámé budoucnosti (exteriér maloměsta, parkoviště obchodního domu Lone Pine, dům McFlyových)

T₂ – konec a závěrečné titulky

Syžet sleduje průběh děje z pohledu protagonisty Martyho McFlye, který se nedopatřením dostane o třicet let do minulosti, ze které se následně snaží dostat zpět do budoucnosti. Úvodní titulková sekvence je doplněna dlouhým záběrem vícero hodin a hlasitým tikotem, což navozuje diváka do tématu cestování časem. Po představení protagonisty Martyho je divák seznámen s jeho rodiči a okolnostmi jejich prvního setkání, což hraje v pozdějším vývoji děje zásadní roli. Divákovi je

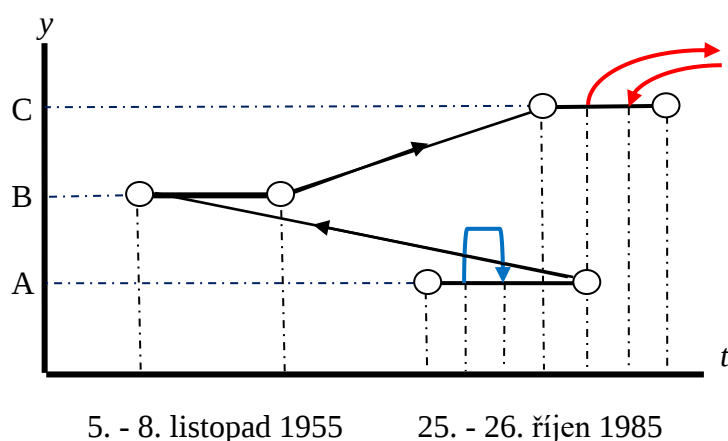
také představen antagonistu Biff, který Martyho otce využívá a šikanuje. Na opuštěném parkovišti se Marty setkává s doktorem Emmettem Brownem, který mu představí svůj poslední vynález, vůz DeLorean se zabudovaným strojem času. V tomto bodě dojde k první pokusné cestě časem, a to když Brownův pes Einstein odcestuje o jednu minutu do budoucnosti. Chvilí poté přijíždějí teroristé, kterým Brown ukradl plutonium pro pohon svého stroje, což vede k jeho zastřelení. Marty v DeLoreanu uprchne a bez záložního paliva uvízne na stejném místě v roce 1955.

Je konfrontován s mladšími verzemi svého otce a jeho šikanisty Biffa a nedopatřením se mu podaří narušit okamžik, kdy se jeho otec George a matka Lorraine mají seznámit. Lorraine se tak zprvu zamilovává do Martyho, což ohrožuje jeho samotnou existenci, protože když se jeho rodiče nedají dohromady, nikdy se nenarodí. Mladší verze doktora Browna zosnuje s Martym plán na jeho návrat, díky nabití DeLoreanu úderem blesku do městských hodin. Hrdinové znají přesný den i čas, protože Marty dříve v přítomnosti obdržel leták o rekonstrukci a historii oněch hodin. Marty naplánuje, že před ním musí George ochránit Lorraine, aby se do něj mohla zamilovat. Plán však přeruší Biff, který začne Lorraine sám obtěžovat, a proto musí George překonat svůj strach a zakřiklost a Lorraine ve finále zachrání a zamilují se. Martyho existence je tak zachráněna a může se vrátit do přítomnosti. V té již doktor Brown přežívá, protože mu v roce 1955 dal Marty do kapsy varování a posléze se Brown sám vydává do neznámé budoucnosti. Martyho otec již není Biffem šikanován, naopak mu šéfuje a celkově je na tom rodina McFlyových o poznání lépe. Snímek končí návratem doktora Browna, který Martyho a jeho přítelkyni bere v novém létajícím DeLoreanu do neznámé budoucnosti.

Celým filmem diváka provází Marty, jehož motivace se s průběhem filmu vyvíjejí. Hlavní děj spočívá v jeho cestě do minulosti pro seznámení vlastních rodičů a následném návratu. Děj však rozvíjí i malé vedlejší dějové linie, sestávající z divákovy hledání rozdílů a asociací mezi jednotlivými časovými liniemi. Příkladem je snažení postavy uklízeče Goldieho Wilsona, jenž se v roce 1985 stává starostou. Z podobných kontrastů mezi minulostí a přítomností je budováno několik humorných scén, jako například puritánský postoj Martyho matky k randění, který kontrastuje s její dychtivostí v minulosti, či zmínka o jejím mladším bratrovi, který je v přítomnosti ve vězení a na jehož účet Marty pronese, ať si radši zvyká na mříže, když ho uvidí jako batole v dětské ohrádce. Celkově se dá říci, že většina toho, co je

zmíněno v prvním dějství v přítomnosti, nalézá svůj smysl v druhém dějství v minulosti. Druhé dějství je rovněž ozvláštněno stylizací hry s časem, kdy je do poslední chvíle budováno napětí z toho, zdali se do sebe Martyho rodiče zamilují, což doplňuje mizením sourozenců na Martyho fotografii, nebo opakováním filmového kliše nespustujícího auta. Syžet pracuje především s proairetickým aspektem, aby v prvním dějství odhalil, jakým směrem se má hlavní děj v minulosti ubírat. To je navíc doplněno Martyho komentáři k dějovému vývoji, což nedává ve fikcizaci příliš prostoru pro divákovu zmatenost a pomáhá to vykreslení uvěřitelného vyvíjejícího se světa.

6.4.2 SCHÉMA REKONSTRUKCE FABULE



Na tok času ve filmu není nahlíženo lineárně, film pracuje s existencí paralelních časových linií. První cesta časem je podniknuta Brownovým psem Einsteinem (znázorněno modrou šipkou), na němž je stroj a premisa cesty časem vysvětlena. Einstein dostane hodinky, které jsou synchronizovány s hodinkami doktora Browna, a pak je poslán o jednu minutu do budoucnosti. Einsteinovy hodinky jsou pak o minutu opožděny. Druhou cestu časem podnikne Marty, když je přenesen o třicet let do minulosti, do přednastaveného dne, kdy doktor Brown objevil cestování časem (znázorněno šipkou z roviny A do B). Odtud se pak Marty vrací do změněné podoby přítomnosti, deset minut před svým původním odcestováním (znázorněno šipkou z roviny B do C). Poslední cesta časem je podniknuta do budoucnosti samotným doktorem Brownem, jenže díky Martyho absenci je divákovi zatajeno,

kam přesně doktor míří, a proto není časový bod zaznačen v rekonstrukci fabule (znázorněno červenými šipkami). Z hlediska porozumění zákonům kauzality ve filmu je zásadní zohlednit rozdíly mezi verzemi přítomnosti A a C. Nejzásadnější je změna ve vzezření rodiny McFlyových, protože otec rodiny George již v rovině C není pouhým korporátním zbabělcem, nýbrž úspěšným spisovatelem sci-fi. To ovlivňuje podobu Lorraine, Martyho sourozenců, Biffa a podobu jejich domu. Marty dokonce v této realitě vlastní svůj vysněný vůz z předchozí dějové roviny.¹⁵⁰ Další z významných rozdílů je rovněž to, že v rovině C, již doktor Brown neumírá, protože byl v minulosti varován Martym a vybavuje se neprůstřelnou vestou. Posledním rozdílem je změna názvu obchodního domu, na jehož parkovišti se Marty a Brown setkají. V časové rovině A se jmenuje Twin Pines Mall (Obchodní dům Dvě borovice) a v rovině C se jmenuje Lone Pine Mall (Obchodní dům Osamělá borovice), protože jakmile Marty vtrhne do roku 1955, srazí jednu z borovic rančera Peabodyho.

Ve filmu se však nabízejí zásadní otazníky související s časovými paradoxy. Především jde o skutečnost, že si George a Lorraine nevzpomínají, že jim Marty, nebo někdo mu hodně podobný, pomohl dát se před třiceti dohromady a nevidí souvislost mezi záhadným cizincem a vlastním synem. Dalším nezodpovězeným paradoxem, ke kterému dochází, je Martyho zmnožení v jedné realitě, když se vrátí z minulosti do okamžiku svého odcestování. Ve skutečnosti totiž vidí odcestovat Martyho z jiné paralelní linie, který se narodil úspěšnému Georgovi a vlastní svou vysněnou Toyotu. Vyvstanuvší a nezodpovězená otázka zní, co se s tímto Martym v minulosti stalo a zdali nějak minulost ovlivnil. Za zmínku rovněž stojí situace, když Marty na středoškolském plese zahraje píseň Johnny B. Goode od Chucka Berryho. V těsné návaznosti vidíme jednoho člena kapely Marvinu Berryho telefonovat svému bratranci Chuckovi s tím, aby si Martyho poslechl pro nalezení nového soundu. Paradox tak staví na tom, že se podle filmu Chuck Berry naučil hrát svůj známý song od Martyho, který ho zase znal od něj. Z hlediska ukázání

¹⁵⁰ Poznámka autora: Film užívá product placementu a dělá reklamu na vůz Toyota Statler, mj. se objevují i reklamy na prádlo Calvin Klein či dietní colu.

kauzality se ve filmu rovněž pracuje s mizením sourozenců a Martyho na jeho fotografii. Neexistuje však důvod, proč by sourozenci mizeli postupně po jednom a bylo by logičtější, kdyby mizela celá fotografie. Jedná se tak o scénářistickou berličku sloužící k jasnějšímu vedení děje.

6.4.3 STYLISTICKÉ PROSTŘEDKY ŽÁNRU

Veškerý děj probíhá v maloměstě Hill Valley, které je stylizováno ve dvou variacích. Obraz minulosti tvoří především práce s mizanscénou, ve které se pohybují lidé v dobových kostýmech, automobilové veterány, ve výkladních skříních se prodává dobová hudba a na markýzách kin visí upoutávky na soudobé filmy.¹⁵¹ Dvakrát je upozorněno na rozdíly v oblečení v obou údobích, například když Martyho vestu pokládají obyvatelé za vestu plovací nebo když Lorraine oslovuje Martyho jménem Calvin Klein, jehož značky Marty nosí spodní prádlo. Podobně podezřele se Marty zachová, když v minulosti odkazuje k televiznímu gagu, který už viděl, a přitom má jít o premiéru daného pořadu, nebo když zmiňuje ulici Johna F. Kennedyho, která v té době neexistuje a Kennedyho nikdo nemůže znát. V přechodech mezi obdobími se pracuje s obličejovými maskami k zestařování herců, konkrétně u postav George, Lorraine, Biffa a v menší míře i u doktora Browna.

Futuristickou stránku filmu zajišťují vynálezy doktora Browna, především pak samotný DeLorean sloužící k cestování časem. Jeho funkčnost je vysvětlena závislostí na napájení proudového kondenzátoru proudem o síle 1.21 gigawatt a rychlosti vozidla 88 mil v hodině. Dalšími Brownovými vynálezy jsou futuristický otvírač psích konzerv a obří reproduktor v začátku filmu, nefunkční přístroj ke čtení myšlenek či motor běžící na odpadky s označením Mr. Fusion,

¹⁵¹ Poznámka autora: Konkrétně na markýze visí upoutávka na western *Cattle Queen of Montana* (1954) režiséra Allana Dwana, v hlavní roli s Ronaldem Reaganem, americkým prezidentem v letech 1981 – 1989. Filmový kritik Roger Ebert oceňuje ve své recenzi tento vtíp, kdy se kino, které snímek hraje v roce 1985 mění na non-stop pornokino.

který se objevuje na konci filmu jako něco, co si Brown přivezl z budoucnosti. Signifikantním stylistickým prvkem je rovněž užitá stereotypizovaná typologie postav. Marty je sedmnáctiletý rebel, který jezdí na skateboardu a miluje rock, což ho má stylizovat do typické podoby líbivého teenagera osmdesátých let. Podobně typizované jsou i ostatní figury: doktor Emmett Brown je typickým příkladem šíleného vědce, George je příkladem ztroskotance, který ve finále svůj strach překonává, Biff je hloupý, silný agresor a Lorraine je obrazem dívky dychtivé po schůzce s chlapcem.

Ve scénách, kdy DeLorean cestuje mezi obdobími je využito obrazových triků, simulujících elektrické záblesky a šlehání plamenů. Podobných zvláštních efektů je užito i ve scéně, kdy blesk uhoří do městských hodin. V závěrečné scéně, kdy se DeLorean začne vznášet jako stíhačka, je užito digitálních efektů. Hudba slouží k dobovému vykreslení a často umocňuje kýženou atmosféru v jednotlivých scénách. Hlavní rockový soundtrack v několika momentech potvrzuje žánrovou odlehčenost díla. To je mimo jiné umocněno ve scéně, kde dojde k prolomení čtvrté stěny, když se postava doktora Browna podívá do kamery, jakmile ve větě pronese název snímku „...*back to the future*“. Postava George rovněž píše sci-fi povídky a ve scéně, kdy se jej Marty snaží vystrašit, vydává se za Darth Vadera z planety Vulkán, což přímo odkazuje na osmdesátkové sci-fi hity *Star Wars*¹⁵² a seriál *Star Trek*.¹⁵³ Film tedy využívá většiny ikonografických a stylistických prvků typických pro daný subžánr, který hybridizuje s prvky motivy romantického, dobrodružného a rodinného filmu.

6.4.4 IDEOLOGICKÉ ARGUMENTY

V průběhu děje se vyskytne pár zmínek o tehdejší rozdělení světa. Nejočividnější jsou okamžiky, kdy se na scéně objevují libyjské teroristy, kterým doktor Brown ukradl plutonium potřebné k napájení DeLoreanu. Jejich vyobrazení působí samo

¹⁵² *Star Wars* [film], režie George Lucas. USA: 20th Century Fox, 1977

¹⁵³ *Star Trek* [TV seriál], tvůrce Gene Roddenberry. USA: televize NBC, 1966 -1969

o sobě dosti posměšně, protože se jedná jen o dva muže v minibusu Volkswagen, který v jeden okamžik ani pořádně nestartuje. Jeden z teroristů v momentě, kdy se mu zasekne samopal kalašnikov, dokonce pronese v angličtině větu: „*Zatracená sovětská zbraň!*“. To odkazuje na spojení Sovětského svazu s libyjským diktátorem Muammarem Kaddáfim, což eskalovalo v roce 1986 k bombardování Libye Američany. Dále ve scéně, kdy se mladší verze doktora Browna dívá na kamerový záznam sebe z budoucnosti, na okamžik se podívá nad radiačním oblekem, který má oblečený kvůli zacházení s plutoniem. Situaci si však vysvětlí tak, že oblek musí nosit kvůli radioaktivního dopadu z těch všech jaderných válek.

Ve filmu se dále politické otázky neřeší a fokus je na pozadí cílen na řešení domácích otázek, především pak otázky rasismu. Progres Ameriky je v této oblasti vidět na postavě černošského uklízeče Goldieho Wilsona, který se ve verzi osmdesátých let stává starostou města Hill Valley, zatímco v padesátých letech se mu jeho šéf vysměje proto, že černoch určitě nemůže být starostou. Svědkem dobového rasismu je divák i ve scéně, když Biffovi nohsledi vyhrožují černošskému kapelníkovi a nazývají ho rasistickým termínem „spook“.¹⁵⁴ Hned poté však z auta vystupuje zbytek kapely a dává padouchům hned za vyučenou. Dochází však i k okrajové kritice policie padesátých let ve scéně, když doktor Brown uplácí strážníka, aby mohl na náměstí nechat zaparkovaný DeLorean. Vzhledem k žánrové hybriditě analyzovaného snímku je míra ideologické propagandy menší a film z tohoto hlediska přejímá spíše edukační efekt v oblasti lidské rovnoprávnosti.

7 ZÁVĚR

Mým základním cílem bylo nalézt společné a rozdílné prvky osmi zkoumaných snímků v rovinách porozumění struktuře a chápání narativu, v rovině stylistického naplňování konvencí žánru a subžánrů a v rovině explicitního uplatnění soudobých ideologických myšlenek antagonistických světů

¹⁵⁴ Překlad autora: anglicky „spook“ – strašidlo, strašák

Československa z Východního bloku a Spojených států amerických coby zástupce západní tvorby. Stylizace, a především vzezření mizanscény, byly podmíněny výší rozpočtu daných děl. Signifikantními filmy jsou z hlediska preciznosti vybudování obrazu fikčního světa budoucnosti především snímky *Zabil jsem Einsteina pánové*, *Planeta Opic* a *Terminátor*. Nabízejí originální a snadno uvěřitelné pojetí fikčního světa, prostřednictvím práce s mizanscénou. V československé tvorbě je dominantní téma cesty do minulosti, což ústí v práci s dobovými kostýmy a veterány vozidel. S těmito prvky se pracuje ve snímcích *Zabil jsem Einsteina, pánové...*, *Zítřka vstanu a opařím se čajem*, a *Něco je ve vzduchu*, avšak tento přístup je aplikován i v USA ve filmech *Tajemná záře nad Pacifikem* a *Návrat do budoucnosti*. Obecně platí, že styl je podřízen žánru, se kterým je sci-fi v hybridním souznění. To ovlivňuje vzezření kulís a prostředí, které buď je, či není nehostinné; rekvizity, které vykazují dějovou funkčnost nebo komickou absurditu; kostýmy, jež buď umocňují uvěřitelnost postav v prostředí, anebo opět vyzdvihují nadsázku jednotlivých děl. Pro kameru, užití hudby a postupy postprodukce platí stejná pravidla podřízení se hybridizujícímu žánru. Narativní struktury, ve kterých se objevuje tematizace cestování časem, zpravidla sledují průběh děje z pohledu protagonistů, kteří onu cestu časem absolvují. Plynutí filmového času je díky tomu vyprávěno v chronologické podobě v posloupnosti, v jaké postavy jednotlivé události a konfrontace zažívají. Prostřednictvím schémat rekonstrukcí fabulí jednotlivých filmů lze pozorovat dva hlavní trendy chápání toku času v subžánrové sci-fi tvorbě. Dominantní je pohlížení na čas jako na lineární jednosměrnou rovinu, kde jsou uplatněny zákony determinismu. Toto chápání času aplikují snímky *Planeta opic*, *Zítřka vstanu a opařím se čajem*, *Což takhle dát si špenát*, *Tajemná záře nad Pacifikem*, *Něco je ve vzduchu* a *Terminátor*. Podniknuvši cesty do minulosti v tomto případě nikdy nemění podobu přítomnosti. Ta je již tokem času daná. Podobnosti v chápání premisy cesty časem lze nalézt u snímků *Zítřka vstanu a opařím se čajem* a *Tajemná záře nad Pacifikem*, které pracují s myšlenkou zdvojení jedné osob v rámci jedné diegeze. S takřka totožným časovým paradoxem „zabití dědečka“ zase pracují filmy *Něco je ve vzduchu* a *Terminátor*.

Druhým trendem je chápání cestování časem jako přestupování mezi paralelně běžícími liniemi času, které se svou podobou odlišují. Toho jsou příkladem rekonstrukce fabulí filmů *Zabil jsem Einsteina, pánové...* a *Návrat do*

budoucnosti. U těchto snímků hrají prim zákony kauzality, když dochází vlivem cesty do minulosti k větvení času a alternaci historie. Přítomnost, do které se postavy posléze vracejí, je změněna a stará linie je teoreticky vzato z času vymazána, ačkoli si ji cestovatelé časem z pravidla vždy pamatují. Třebaže oba trendy pracují s různým chápáním prostoru a času, jejich syžet vždy sledujeme v chronologickém plynutí s primárním užitím proairetického aspektu, který odhaluje dějové hádanky a poskytuje divákovi různé indicie pro snadnější porozumění a orientaci v ději. Na úrovni dějové konstrukce tedy nenacházím mezi filmy z obou táborů podstatné a obecně platné rozdíly a platí, že mezi jednotlivými tvůrčími tendencemi lze najít podobnosti v motivech, tématech a strukturách vyprávění. Proairetický aspekt je zároveň využit pro zakomponování ideologických argumentů ve většině zkoumaných filmů. U československého filmu se nejčastěji setkáváme s posměšnou formou antipropagandy vůči kapitalismu a korporátnosti či naivitě občanů ze Západu, čehož jsou nejlepším příkladem sci-fi komedie *Zabil jsem Einsteina, pánové...* a *Zítřka vstanu a opařím se čajem*. V případě těchto snímků a filmu *Což takhle dát si špenát* je však soudobá ideologická propaganda pouze okrajová a funguje primárně coby zdroj komiky. Pouze komedie *Něco je ve vzduchu* využívá prorežimní propagandy také jako zásadního hybatele dějem. Ve filmu je oslavováno komunistické zřízení i samotné smýšlení a dochází k přímé kritice kapitalismu. Celkově vzato se dá říci, že u československé tvorby je pravidlem konečný happy end, což koresponduje s hybriditou sci-fi s komedií či veselohrou. Americká filmová tvorba tohoto subžánru užívá u některých snímků podobného přístupu kritiky antagonistů. Hlášky posměšného charakteru vůči Sovětům lze nejčastěji zaslechnout ve snímcích *Tajemná záře nad Pacifikem* a *Návrat do budoucnosti* a nutno dodat, že tyto snímky také pracují ve finále s šťastným koncem. V případě *Planety Opic* a *Terminátora* se závěr příběhů odehrává ve světě, který zažil nebo teprve zažije jadernou válku. Tuto obavu lze zaslechnout ve všech čtyřech zkoumaných filmech z USA a rovněž v *Zabil jsem Einsteina, pánové...* a *Zítřka vstanu a opařím se čajem*.

Lze tedy konstatovat, že soudobá žánrová tvorba často vyjadřuje tuto obavu, avšak není pravidlem, že by filmy z ani jedné strany železné opony byly dogmaticky ideologické. Z USA je tak příkladem nejsilnější prostátní propagandy snímek *Tajemná záře nad Pacifikem*, který cíleně heroizuje technologickou

pokročilost americké armády. Dobový kontext rozděleného světa, který mohl kdykoli padnout do světové války, tak z dnešního pragmatického hlediska umocňuje především atmosféru strachu. S tímto motivem je pracováno především v americké tvorbě pro umocnění napětí a diváckého prožitků z vizí temných světa, jako je tomu v *Terminátorovi* a *Planetě Opic*. Československá tvorba vzhledem k žánrové hybriditě s komedií tento aspekt doby v takové míře nezpracovává a spíše volí cestu nadsázky a satiry.

8 SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

8.1 Literatura

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

ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Iluminace. 1989, 1, s. 17-29. ISSN 0862-397X.

ADAMOVIČ, Ivan; POSPOSZYL, Tomáš, ed. *Planeta Eden: svět zítřka v socialistickém Československu 1948-1978*. V Řevnicích: Arbor vitae, 2010. ISBN 978-80-87164-34-1.

BORNER, Jan. *Filmové „možnosti“ cestování časem“*. Masarykova Univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. 2012.

FUJDLEJOVÁ, Petra. *Žánr Sci-fi komedie v české kinematografii v období normalizace*. Olomouc: 2014. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

GOTT, J. Richard . *Cestování časem v Einsteinově vesmíru : fyzikální možnosti cestování časem* . Praha: Argo, 2002. ISBN 807-20-3407-3.

GOTTHARD, Pavel. *Skutečný stroj času: Scénaristické postupy v českých sci-fi filmech mezi lety 1918 – 1989*. Brno: 2015. JAMU, Divadelní fakulta.

HALEY, Guy, ed. *Kronika sci-fi obrzaové dějiny nejslavnějších děl science fiction v celé galaxii*, Přeložila Dina PODZIMKOVÁ. Praha: Volvox Globator, 2015. ISBN 978-80-7511-169-2.

HEYWOOD, Andrew. *Political Ideologies*, 5th ed. New York: Palgrave Macmillan, 2012. ISBN 0230367259.

JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah, ed. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-0-521-01657-5.

JOHNSTON, Keith M. *Science Fiction Film: A Critical Introduction*. Berg. London. 2011. ISBN 978-1-84788-477-0.

KEITH, Barry. *Film Genre: From Iconography to Ideology*. Wallflower Press, London. 2007. Str. 30 – 33. ISBN 13-978-1-904754-79-3.

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

PAVELKA, Robert. *Tajemná záře nad Pacifikem*, Cinema srdeční záležitosti. Časopis Cinema roč. 26. č. 4. 2016. str. 87.

REDMOND, Sean. *Liquid metal: The science fiction film reader*. Kapitola *The origin of the species: time travel and the primal*. New York: Wallflower Press. 2007. ISBN 9781903364871.

SKUPA, L. *Soc-fi*. Živel, roč. 12, č. 30. 2009. str. 148 – 151.

ŠARADÍN, Pavel. *Historické proměny pojmu ideologie*, Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2001. ISBN 8085959941.

THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace, roč. 10, 1998; překl. Zdeněk Böhm (*Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis: One Approach, many methods, 1988*).

Kolektiv autorů ČSFÚ. ČERNÁ, Jaroslava, ed. *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*, ČS filmový ústav Praha. 1983.

Kolektiv autorů UK. *Film a žánr*. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Katedra filmových studií. 2002, [cit. k 12.5.2018]. Dostupné online z WWW:<<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>>.

8.2 Prameny

8.2.1 ANALYZOVANÉ FILMY

Zabil jsem Einsteina, pánové... (Československo, 1969)

Režie: Oldřich Lipský. **Předloha:** Josef Nesvadba. **Scénář:** Miloš Macourek, Josef Nesvadba, Oldřich Lipský. **Kamera:** Ivan Šlapeta. **Hudba:** Vlastimil Hála. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Jiří Kejř. **Scénografie:** Jindřich Götz. **Kostýmy:** Fernand Vácha, Theodor Pištěk ml., Jaroslava Adámková, Magdalena Lautnerová. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 27.2.1970. **Hrají:** Jiří Sovák (Moore), Jana Brejchová (Gwen Williams), Lubomír Lipský st. (Frank Pech), Iva Janžurová (Betsy), Petr Čepek (Einstein), Radoslav Brzobohatý (Robert Grant), Svatopluk Beneš (tajemník OSN Giacometti), Jan Libíček (Smith, člen Grantovy bandy), Viktor Maurer (tajemník OSN Snyder), Miloš Kopecký (Wertheim), Stella Zázvorková (Wertheimová), ad.

Zítřka vstanu a opařím se čajem (Československo, 1977)

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

Což takhle dát si špenát (Československo, 1977)

Režie: Václav Vorlíček. **Scénář:** Miloš Macourek. **Kamera:** František Uldrich. **Hudba:** Karel Svoboda. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** František Fabián. **Scénografie:** Oldřich Bosák. **Kostýmy:** Theodor Pištěk ml., Ludmila Ondráčková. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 1.9.1977. **Hrají:** Jiří Sovák (Liška), Vladimír Menšík (Zemánek), Iva Janžurová (Libuše Lišková, dospělá Marcelka), Michal Kocourek (Zemánek jako dítě), Ondřej Hach (Liška jako dítě), František Filipovský (děda Liška), Stella Zázvorková (Doña Isabela Lopézová), Josef Somr (snoubenec Lopézové), Eva Hudečková (María), Petr Kostka (Carlos), Čestmír Řanda (docent Mlejnek), Juraj Herz (Netušil), Josef Větrovec (kapitán SNB), ad.

Něco je ve vzduchu (Československo, 1980)

Režie: Ludvík Ráža. **Scénář:** Miroslav Makovička. **Kamera:** Josef Illík. **Hudba:** Miloš Vacek. **Střih:** Josef Valušiak. **Zvuk:** František Fabián. **Kostýmy:** Irena Greifová. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů Praha. **Premiéra:** 1.5.1981. **Hrají:** Vladimír Dlouhý (Petr Budil), Zlata Adamovská (Alice / mladá Blanka Bartoníčková), Ivan Mistrík (dědeček prof. Rudolf Jeník), Zdena Hadrbovcová (babička Markéta Jeníková), Luděk Munzak (pan Bartoníček), Milena Dvorská (Blanka Bartoníčková), Marek Vašut (mladý pan Bartoníček), Vlastimil Brodský (švec Jebavý), Milan Riehs (továrník Halaška), Josef Somr (Macoun), Robert Vrchota (restaurátér Koubek), Petr Nárožný (kulak), Marie Rosůlková (drbna), ad.

Planet of the Apes (USA, 1968)

Režie: Franklin J. Schaffner. **Předloha:** Pierre Boulle. **Scénář:** Rod Serling, Michael Wilson. **Kamera:** Leon Shamroy. **Hudba:** Jerry Goldsmith. **Střih:** Hugh S. Fowler. **Kostýmy:** Morton Haack. **Distribuce:** 20th Century Fox. **Premiéra:** 3.4.1968. **Hrají:** Charlton Heston (George Taylor), Kim Hunter (Zira), Maurice Evans (Dr. Zaius), Roddy McDowall (Cornelius), Jeff Burton (astronaut Dodge), Christopher Gunner (Landon), Linda Harrison (Nova), Dianne Stanley (astronautka Stewardová), ad.

The Final Countdown (USA, 1980)

Režie: Don Taylor. **Scénář:** David Ambrose. **Kamera:** Victor J. Kemper. **Hudba:** John Scott, Alan Howarth. **Střih:** Robert K. Lambert. **Scénografie:** Fernando Carrere. **Kostýmy:** Ray Summers. **Distribuce:** United Artists. **Premiéra:** 1.8.1980. **Hrají:** Kirk Douglas (Capt. Yelland), Martin Sheen (Warren Lasky), Katharine Ross (Laurel Scott), James Farentino (Tideman / Richard Owens), Ron O'Neal (Cdr. Dan Thurman), Charles Durning (Senator Samuel Chapman), ad.

Terminator (USA, 1984)

Režie: James Cameron. **Scénář:** James Cameron, Gale Anne Hurd. **Kamera:** Adam Greenberg. **Hudba:** Brad Fiedel. **Střih:** Mark Goldblatt. **Kostýmy:** Hilary Wright. **Produkce:** Gale Anne Hurd. **Distribuce:** Orion Pictures. **Premiéra:** 26.10.1984. **Hrají:** Arnold Schwarzenegger (T-800), Michael Biehn (Kyle Reese), Linda Hamilton (Sarah Connor), Paul Winfield (poručík Traxler), Lance Henriksen (detektiv Vukovich), ad.

Back to the future (USA, 1985)

Režie: Robert Zemeckis. **Scénář:** Robert Zemeckis, Bob Gale. **Kamera:** Dean Cundey. **Hudba:** Alan Silvestri. **Střih:** Arthur Schmidt, Harry Keramidas. **Scénografie:** Lawrence G. Paull. **Kostýmy:** Deborah Lynn Scott. **Distribuce:** Universal Pictures US. **Premiéra:** 3.7.1985. **Hrají:** Michael J. Fox (Marty McFly), Christopher Lloyd (doktor Emmet Brown), Thomas F. Wilson (Biff Tannen), Claudia Wells (Jennifer), Crispin Glover (George McFly), Lea Thompson (Lorraine Bainesová-McFlyová), Harry Watters Jr. (Marvin Berry), Donald Fullilove (Goldie Wilson), ad.

8.2.2 CITOVANÉ FILMY

Interstellar [film]. režie Christopher Nolan. USA: Paramount Pictures, 2014.

Predestination [film]. režie Michael Spierig, Peter Spierig. AUS: Pinnacle Films, 2015.

X-men: Budoucí minulost [film]. režie Bryan Singer. USA, UK: 20th Century Fox, 2014.

Terminator: Genisys [film]. režie Alan Taylor. USA: Paramount Pictures, 2014.

Probudím se včera [film]. režie Miroslav Šmídmajer. ČR: Bioscop, 2012.

Svět pod hlavou [TV seriál]. Režie Marek Najbrt, Radim Špaček. ČR: Česká televize, 2017.

Peggy Sue Got Married [film]. režie Francis Ford Coppola. USA: Tristar Pictures, 1986.

Time after Time [film]. režie Nicholas Meyer. USA: Warner Bros. 1979.

Somewhere in Time [film]. režie Jeannot Szwarc. USA: Universal Pictures. 1980.

Time Bandits [film]. režie Terry Gilliam. Velká británie: HandMade Films. 1981.

Muž z prvního století [film]. režie Oldřich Lipský, Československo, Československý státní film. 1961.

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

Návštěvníci [TV seriál]. režie Jindřich Polák. ČSR, FR, SRN: Československá televize, 1983.

Kdo chce zabit Jessii? [film]. režie Václav Vorlíček, Československo, Československý státní film. 1966.

Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky [film]. režie Václav Vorlíček, Československo, Československý státní film. 1967.

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

Dívka na koštěti [film]. režie Václav Vorlíček, Československo, Československý státní film. 1971.

Jak utopit doktora Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách [film]. režie Václav Vorlíček, Československo, Československý státní film. 1974.

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

Akce Bororo [film]. režie Otakar Fuka. ČSSR: Československý státní film, 1973.

Escape from the Planet of the Apes [film]. režie Don Taylor. USA: 20th Century Fox, 1971.

Alternative 3 [film]. režie Christopher Miles. Velká Británie: ITV Anglia, 1977.

D.A.R.Y.L. [film]. režie Simon Wincer. USA/Velká Británie: Paramount Pictures, 1985.

Xenogenesis [film]. režie James Cameron. USA: Xenogen Production, 1978.

Piranha 2: Flying killers [film]. režie James Cameron, Ovidio G, Assonitis USA/Itálie/Nizozemsko: Columbia Pictures, 1981.

Escape from New York [film]. režie John Carpenter. USA, Velká británie: AVCO Embassy Pictures, 1981.

Android [film]. režie Aaron Lipstadt. USA: New World Pictures, 1978.

Aliens [film]. režie James Cameron, USA/Velká Británie: 20th Century Fox, 1986.

The Abyss [film]. režie James Cameron. USA: 20th Century Fox, 1989.

Terminator 2: The Judgement day [film]. režie James Cameron. USA/Francie: Tristar Pictures, 1991.

Avatar [film]. režie James Cameron. USA/Velká Británie: 20th Century Fox, 2009.

Predator [film]. režie John McTiernan. USA: 20th Century Fox, 1987.

Masters of the Universe [film]. režie Gary Goddard. USA: Canon Group, 1987.

I Wanna Hold Your Hand [film]. režie Robert Zemeckis. USA: Universal Pictures, 1978.

Used Cars [film]. režie Robert Zemeckis. USA: Columbia Pictures, 1980.

Close Encounters of the Third Kind [film]. režie Steven Spielberg. USA: Columbia Pictures, 1977.

E.T.: The Extra-Terrestrial [film]. režie Steven Spielberg. USA: Universal Pictures, 1982.

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

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

Star Trek [TV seriál]. tvůrce Gene Roddenberry. USA: televize NBC, 1966 -1969.

8.2.3 DOBOVÉ ČLÁNKY KNIHOVNY NFA

HANUŠKOVÁ, Jana. Pohádka pro celou rodinu. Hollywoodská hvězda A. Schwarzenegger v našich kinech. *Mladá fronta*. 29.8.1990. Nestr.

HUMPLÍK, Alois. Zabit nebyl Einstein. *Práce*. 19.3.1970. Nestr.

KAHOVCOVÁ, Alena. Hvězda Arnold Schwarzenegger. *Svobodné slovo*. 14.9.1990. Nestr.

KAZDA, Lubor. Komédie nikterak ve vzduchu. Časopis *Scéna*. č. 81. 1.9.1981. Nestr.

KLIMENT, Jan. Nad naší filmovou komedií, Dost rozpaků kolem humoru. *Rudé právo*. 23.8.1977. Nestr.

KLIMENT, Jan. Nová československá komedie, Čaj ne zrovna nejsilnější. *Rudé Právo*. 25.8.1977. Nestr.

Podepsán „F“. Premiéry našich kin. Zítra vstanu a opařím se čajem. *Zemědělské noviny*. 8.9.1977. Nestr.

Podepsán E.H.. Varovné opičí dobrodružství. *Svobodné slovo*. 3.7.1970. Nestr.

Bez podpisu. Premiéry našich kin - Zabil jsem Einsteina pánové. *Zemědělské noviny*. 9.4.1970. Nestr.

Bez podpisu. Premiéry našich kin. Planeta Opic. *Zemědělské noviny*. 20.8.1970. Nestr.

Bez podpisu. Premiéry našich kin. Což takhle dát si špenát. *Zemědělské noviny*. 1970. Nestr.

Bez podpisu. Něco je ve vzduchu. Časopis *Československý voják*. 1.8.1981. Nestr.

Bez podpisu. Premiéry našich kin. Něco je ve vzduchu. *Zemědělské noviny*. 7.5.1981. Nestr.

Bez podpisu. Rozhledna film. Něco je ve vzduchu. Časopis *Dikobraz*. č. 16. 1981. Nestr.

Filmový přehled č. 2. 20.1.1970. nestr.

Filmový přehled č. 12. 17.6.1977. nestr.

Filmový přehled č. 8. 1990. nestr.

8.3 Bibliografické a filmografické databáze

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

Internet Movie Database. < <https://www.imdb.com/> >.

The Numbers: Where Data and the Movie Business Meet. < <https://www.the-numbers.com/> >.

Roger Ebert.com < <https://www.rogerebert.com/> >.

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

8.4 Audiovizuální zdroje

Těžká léta československého filmu 1969 – 89 [televizní série]. Česká republika, 2011. Česká televize, 12 dílů, režie Jan Stehlík. [Cit. 12.5.2018] Dostupné online z WWW : <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-lea-ceskoslovenskehofilmu-1969-89/> .

NÁZEV:

Srovnání československých a amerických sci-fi filmů s tématem manipulace časem
(1968 - 1989)

Analýza narativu, žánru a propagandistických argumentů

AUTOR:

Michael Bukovanský

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRAKT:

V bakalářské práci se soustředím na science fiction filmy, které vznikaly na území Československa a ve Spojených státech, spojovalo je téma manipulace s časem, a především doba vzniku (od roku 1968 do roku 1989), což z našeho hlediska odpovídá době utvrzení komunistického režimu v Československu – nazýváno též jako období tzv. normalizace. Toto období nabízí možnost hledání odlišností a společných prvků ve filmové tvorbě zemí, jejichž ideologické postoje se musely nutně lišit, neboť Československo bylo v té době součástí tzv. Východního bloku, pod vlivem komunisty ovládaného Sovětského svazu, kdežto Spojené státy fungují jako příklad tvorby tzv. západního světa s převažující liberálně-demokratickou ideologií. Na filmech jsou zkoumány a komparovány narativní postupy a chápání fabule, stylové prostředky podléhající žánru a míra ideologické argumentace.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Normalizace, Film, Analýza, Ideologie, Sci-fi

TITLE:

Comparison of Czechoslovak and American sci-fi films with time manipulation theme (1968-1989)

Analysis of narration, genre and propaganda argumentation

AUTHOR:

Michael Bukovanský

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis is focused on science fiction films that share the theme of time manipulation, were made in Czechoslovakia and in the United States and moreover were filmed during the normalization era (since 1968 to 1989) which is known as forced restoration of power of the communist regime in Czechoslovakia. This era offers a chance to find different and common features among the ideologically antagonistic cinematographies, as Czechoslovakia is understood as a member of Eastern block under control of communist Soviet Union whereas United States are understood as an example of western liberal-democratic world. Films are analysed and compared in terms of narrative structures and story understanding, stylistic genre features and also in amount of ideological argumentation.

KEYWORDS:

Normalization, Film, Analysis, Ideology, Sci-fi