

MARTIN ŠRAJER / 23. 12. 2015

Od Pyšné princezny k Sedmeru krkavců

Mimořádnou oblibu pohádkového žánru si autoři Malého labyrintu filmu vysvětlují domněnkou, že pohádky nabízejí „možnost splnit nejskrytější přání diváka, přenést jej do světa dobrodružných snů a představ, vyhovět jeho touze po vítězství dobra nad zlem“.[1] Požadavky na podobu tohoto úniku do říše fantazie se v průběhu let měnily s tím, jak se proměňoval dětský divák a vyvíjely technické možnosti filmového média.

Době byly uzpůsobovány pohádkové motivy, charaktery hrdinů i typy konfliktů. Zachován však zůstal časoprostorově neurčitý smyšlený svět, obývaný kromě skutečných také nadpřirozenými bytostmi, nejmenším divákům srozumitelné archetypální postavy a situace a požadavek na vítězství dobra nad zlem (případně moudrosti nad hloupostí). Za nezbytnou složku českých pohádek je považován také humor, zpřítomňovaný vedlejšími komickými figurkami, situačními gagy nebo hrátkami se slovy. Absolutní zlo bývá často relativizováno jeho zesměšněním (nemotorní čerti, zapomětliví černokněžníci, senilní králové) a k přemožení záporné postavy mnohdy ani není potřeba neohrožený hrdina, který by do příběhu vnesl české mentalitě ne zcela vlastní heroismus.

Jako „první česká pohádka“ byla v dobovém tisku v roce 1920 inzerována *Červená Karkulka* od Svatopluka Innemanna. Stejně jako o sedm let mladší *Kašpárek kouzelníkem* s Theodorem Pištěkem v hlavní roli se ovšem nedochovala. Právem byly podle očitých dobových svědectví zapomenuty dvě zvukové, ve spartánských podmínkách realizované pohádky Oldřicha Kmínka, *Sněhurka* (1933) a *Perníková chaloupka* (1933). Diváky domnívající se, že product placement je relativně novým fenoménem, možná překvapí, že druhý uvedený film, charakterizovaný jako „zvukový pohádkový balet“, sloužil zároveň jako reklama na mléčné výrobky.

K výraznějšímu zohlednění dětského diváka a zahájení kontinuální výroby filmů pro něj určených došlo teprve po zestátnění kinematografie, přesněji až v 50. letech. Kdyby nicméně v roce 1947 prošel schvalovacím řízením některý z předložených pohádkových námětů, možná bychom dnes za film, který určil podobu a vytyčil budoucí směřování nejčastějšího žánru, nepovažovali *Pyšnou princeznu*, nýbrž *Sedm jednou ranou* nebo *Zlatý střápec*. Přispěním osudu a barrandovské dramaturgie to byl nicméně až film Bořivoje Zemana, který v roce 1952 stanovil, že socialistická filmová pohádka by svým vyzněním po vzoru pohádek sovětských měla odrážet současnost a zároveň vychovávat mladé diváky prostřednictvím konfliktů postav chytrých a hloupých, případně chudých a bohatých.

Další nepsanou normou se po vzoru *Pyšné princezny* stalo vyzdvižení důvtipu pracujícího člověka a zesměšnění šlechty. Třídní konflikt, další z prvků importovaných ze Sovětského svazu, ovšem neměl překrýt národní specifičnost námětu, projevující se například v akcentování české krajiny. Většina scenáristů filmových pohádek zároveň hledala inspiraci v domácí literatuře. Odkaz Boženy Němcové, oslavující ve svém díle poctivou práci a lidovost, oživilo kromě filmového přepisu *Potrestané pýchy* (*Pyšná princezna*) také zadaptování *Soli nad zlato* (*Byl jednou jeden král*). Literární předlohu vedle Němcové nejčastěji poskytovali dva další autoři, Karel Jaromír Erben (*Obušku, z pytle ven!*) a Jan Drda (*Hrátky s čertem, Dařbuján a Pandrhola*).

O parametrech ideově vyhovující pohádky, která by vycházela z národní umělecké tradice a zároveň „přítakávala dnešku,“ si můžeme udělat obrázek z dobové recenze *Hrátek s čertem*, výtvarně stylizovaných podle Ladových kreseb:

„Prověřeny sice teprve dvanáctiletím, ale dvanáctiletím plným sociálního kvasu a proměn, zůstávají dnes postavy *Hrátek s čertem* stejně dnešní a aktuální, jedním slovem stejně živé jako byly v době svého vzniku. Ukazuje se, že kořeny Drdových hrdinů jsou hlubší a jejich rozpětí obecnější, nežli se mohlo zdát na první pohled. Drda jako pravý umělec vycházel sice z doby a z chvíle, ale netvořil jen pro dobu a pro chvíli, jeho dílo, bytostně české a bytostně lidové přetrvalo a přetrvává.“ [2]

Tradici zahájila *Pyšná princezna*

Poúnorový vývoj československé kinematografie vytyčovaly směrnice socialistického realismu a vedle socialistických agitok a životopisných filmů z historie dělnického

hnutí se právě pohádky staly jedním z nejprotežovanějších žánrů.

Pyšnou princeznu vidělo v Československu vzdor nepříliš vlídnému kritickému přijetí, nápadně kontrastujícímu s následnou nekritickou adorací, přes 10 milionů diváků a velkému zájmu se těšila také v zahraničí.[3] Příběh domyšlivé krásky a prince převlečeného za zahradníka se od své literární předlohy liší krom zvýraznění pozitivního vlivu práce na kolektiv také podstatnou úpravou postavy krále. V původní pohádce jde o starého muže vzbuzujícího respekt a úctu. Ve filmu oproti tomu sledujeme ješitného staříka, který vyvolává spíše pobavení. Skutečná moc tak právem náleží lidu, nikoli šlechtě. Mocipán na své poddané jenom shovívavě dohlíží. Pohádkovost ideálního světa filmů jako *Pyšná princezna* díky tomu spočívala také v naplnění komunistické utopie o beztřídní společnosti, ve které nerozhoduje původ, ale pílě člověka.

Postava pomýleného krále obklopeného vypočítavými našeptávači se stane příkladem takřka pro všechny pohádkové vladaře až do současnosti.[4] Jednoho z nejvýraznějších komických králů ztvárnil v pohádce *Byl jednou jeden král* Jan Werich (podílející se s Jiřím Brdečkou a Bořivojem Zemanem také na scénáři Oldřicha Kautského), kterému v komediálně neméně vděčné roli komořího našeptával Vlasta Burian. Obsazování komiků a preferování komediálních režisérů typu Bořivoje Zemana nebo Václava Vorlíčka je dalším z důvodů výraznějšího komediálního nádechu českých pohádek.

Uzpůsobování tradičních předloh typovému zařazení hereckých představitelů ovšem nebylo publicisty vždy vítáno. Například za příčinu stylové nejednotnosti filmu *Byl jednou jeden král* považoval Jiří Hrbas právě komediální akcent, zesílený volbou představitele titulní role:

„Není možné vyčítat Janu Werichovi, že si látku upravil pro své potřeby. Už u Osvobozených byly předpokladem úspěchu takové zásahy, neboť i tam byl Jan Werich spoluautorem. Ale vina padá plně na hlavu našich dramaturgů, kteří nejsou schopni najít vhodné látky pro herce typu Jana Wericha, Vlasty Buriana, Oldřicha Nového, abych jmenoval příklady nejtypičtější.“ [5]

Mimořádný domácí i zahraniční úspěch *Pyšné princezny* významně přispěl k navýšení produkce nákladných pohádek, natáčených po *Princezně* téměř výhradně na divácky

atraktivnější a větší investici ze strany státní filmové výroby prozrazující barevný materiál. Společně s Werichovým výrazně komediálně laděným *Králem pak Pyšná princezna* vytvořila vzor, podle něhož budou české socialistické pohádky modelovány po několik následujících desetiletí.

S ohledem na nedotknutelnost *Pyšné princezny* a nákladnost podobného podniku není pravděpodobné, že by čeští tvůrci v jejím případě podlehli světové módě sequelů a remaků, za pozornost ale stojí, jak si pokračování slavného pohádky kdysi představoval scenárista Ota Hofman:

„Chtěli bychom natočit *Pyšnou princeznu* po dvaceti letech. To znamená, že Vladimír Ráž (král Miroslav) by byl již královským manželem Aleny Vránové (princezna Krasomila) a vychovávali by dceru, s níž by měli stejné problémy, které prožívali za mlada sami. V počáteční části nového filmu bychom použili asi 600 metrů z onoho starého snímku pro retrospektivu, která by byla tónovaná. Nový film bychom točili samozřejmě na barvu.“^[6]

Ačkoli tomu jejich mnohaletá obliba nasvědčuje, filmy vnímané dnes jako součást zlatého fondu domácí kinematografie i neodmyslitelná složka vánočního televizního programu neměly v padesátých letech lehkou výchozí pozici. Kvůli vážnosti, s jakou režim přistupoval k výchovné tvorbě pro děti, byly pohádky na stránkách domácích periodik podrobovány nelítostným kritikám. Za příklad nám poslouží dobová reflexe pohádkové morality *Obušku, z pytle ven!* s animovanými vsuvkami Břetislava Pojara a legendární písničkou Já s písničkou jdu jako ptáček. Obzvláště příkré kritiky se film dočkal na stránkách *Filmu a doby*:

„Autoři filmu *Obušku, z pytle ven!* pominuli zcela pedagogický zřetel, kterým se měli ve své práci řídit (o zřetelu uměleckém ani nemluvě). Děti, které film zhlédnou, se snad pobaví, ale bude to planá, škodlivá zábava. Rozhodně si z filmu neodnesou žádný trvalejší pozitivní dojem a na kouzelnické a fraškovité kousky nemusí chodit do kina – v tom jim lépe poslouží cirkus.“^[7]

Na text o několik čísel později reagoval spoluautor scénáře Jiří Brdečka:

„V desátém čísle tohoto časopisu vyšla kritika filmu *Obušku, z pytle ven!* Kritika negativní, ba co dím, zdrcující. Jsem spoluautorem kritizovaného snímku, přesněji

řečeno, výhradním autorem první verze scénáře. Nejde mi však o polemiku s kritikem, kterému celkem dávám za pravdu. Mám na mysli obecnější a stále aktuální thema, diskutované před časem v Literárních novinách pod heslem Spisovatel a film. Jednou z podstatných příčin uměleckého neúspěchu *Obušku* je totiž vzorně špatná spolupráce scénáristy a režiséra, spolupráce přímo výstražná.“ [8]

Odmítavý postoj filmových publicistů vůči *Obušku* se ovšem nezměnil ani s odstupem několika desetiletí, kdy charakter výtek zůstával podobný:

„Pohádka *Obušku z pytle ven!* odhalila negativní závislost: stylizovanému prostředí musí být podřízeny i herecké výkony, které ovšem přílišnou stylizací mění postavy v karikatury.“ [9]

Filmy prozrazující liberální přístup ke kulturní politice, odporující z menší či větší části normám socialistické kultury, se začaly objevovat od druhé poloviny 50. let. Tehdy zároveň narostl počet filmových koprodukcí, jak dokládají *Labakan* (1956) a *Legenda o lásce* (1956), natočené ve spolupráci s Bulharskem. Po zpřísnění dozoru na základě banskobystrické konference z roku 1959, kde sklidila kritiku i moderní pohádka *Tři přání* (1958), započalo opětovné tání počátkem 60. let.

To, co bylo za normalizace interpretováno jako období, kdy došlo k mnoha ideovým „chybám, omylům a deformacím“ a nárůstu revizionistických, antisocialistických a protistranických tendencí, je z dnešní perspektivy nejslavnějším obdobím české kinematografie. V pohádkovém žánru nám jej ovšem připomíná všehovšudy jen baladické *Zlaté kapradí* (1963), určené spíše dospělému divákovi, divadelně strnulé *Tři zlaté vlase děda Vševěda* a moderní pohádkový muzikál *Šíleně smutná princezna* (1968). Svět posledního zmíněného filmu nesl nepřehlédnutelné rysy doby svého vzniku, které měly společně se současným slovníkem hrdinů a populárními písničkami dvou idolů tehdejší popmusic, Heleny Vondráčkové a Václava Neckáře, ztraktivnit pohádkový žánr pro socialistickou mládež. Šlo o předzvěst ještě výraznějších aktualizačních tendencí v normalizačních pohádkách, jejichž mladí hrdinové se mnohdy chovali jako doboví teenageři.

Úbytek filmových pohádek v 60. letech svědčí o proměně diváckých požadavků i přeorientování mnoha filmařů na žánry nezatížené stranickým požadavkem ideovosti a umožňující tak bezprostřednější komentování přítomnosti. Z filmů připouštějících

existencí kouzelných bytostí a předmětů tak dobový příklon k větší formální hravosti vystihuje nejlépe pohádková satira *Až přijde kocour* (1963), odehrávající se ovšem zřetelně v době svého vzniku. Díky tvorbě Jana Wericha (*Fimfárum*), Oty Hofmana (*Pan Tau*), Václava Čtvrťka nebo Ludvíka Aškenazyho přesto lze spojení „zlatá šedesátá“ vztáhnout alespoň na pohádky literární.

Pohádková renaissance

Oprávněné pochybnosti, zda již klasické předlohy nebyly vyčerpány a nenastává-li soumrak pohádek, vzaly za své během následující dekády. V 70. letech nastala pohádková renaissance. Vedle *Tří oříšků pro Popelku* (1974) s moderní emancipovanou dívkou v centru dění vznikl *Princ Bajaja* (1971), *Honza málem králem* (1976), *Jak se budí princezny* (1977), *Princ a večernice* (1978) nebo hororově stylizované *Deváté srdce* (1978) a *Panna a netvor* (1978). Oslabování návaznosti na sváteční tradici se začalo výrazněji odrážet ve snaze přiblížit nové pohádky mladým divákům vedle humoru také současnými problémy.

V 80. letech, kdy se ve vedení Československého filmu prosadili někteří liberálnější dramaturgové a větší význam začal být přikládán divácké úspěšnosti filmů, svou první pohádku natočili komediální režiséři Oldřich Lipský (*Tři veteráni*, 1983) a Zdeněk Troška (*O princezně Jasněnce a létajícím ševci*, 1987). Poprvé a s velkým úspěchem si pohádku vyzkoušel také Hynek Bočan (*S čerty nejsou žerty*, 1984) a Václav Vorlíček navázal na populární seriálovou *Arabelu* filmovým spin-offem *Rumburak* (1984). Během normalizace také započala dodnes trvající tradice uvádět na Štědrý večer novou filmovou pohádku a zahraniční televizní trh se stal nezanedbatelným odbytištěm pohádkové produkce. Pro kina i televizi se natáčelo více koprodukčních pohádek (zejména s SRN) s okázalejší výpravou a mezinárodním obsazením.

Úspěch filmů pro mládež v období normalizace měl dokládat překonání krize, vítězství nad opozičními silami a zdárné provedení konsolidace filmového průmyslu. Obnova socialistického charakteru kinematografie nicméně u pohádek zpravidla nebyla tak výrazná, aby kulturně politické kvality filmu zastínily jeho funkci únikové žánrové zábavy, kterou díky častým televizním reprízám zejména v období státních svátků spolehlivě plní dodnes. Menší trvanlivost oproti tomu prokázaly pohádky natočené v 90. letech, jejichž nákladná realizace byla ztížena privatizací Barrandova. S přílivem

západní filmové produkce, bohaté na akční a trikové scény, bylo navíc stále zřejmější, že filmy jako *Nesmrtelná teta* (1993),^[10] *Jak si zasloužit princeznu* (1994), *Princezna ze mlejna* (1994), *Kouzelný měšec* (1996) nebo z *Pekla štěstí* (1999) svými produkčními hodnotami nemohou konkurovat hollywoodským fantasy. Spásu nepředstavovala ani koprodukce s Německem (*Kouzelný měšec*, *Pták ohnivák*, *Jezerní královna*), s pomocí které se Václav Vorlíček neúspěšně pokusil navázat na úspěch rovněž koprodukčních *Tří oříšků*.

S ohledem na přetrvávající spoléhání na osvědčené autory jako Drda, Erben nebo Němcová není divu, že se v polistopadových pohádkách bez větších obměn opakovaly zápletky a typy postav známé od 50. let (hloupý knížepán, pasivní princezny, komičtí čerti). Některé pohádky se přesto i navzdory nedostatečnému rozpočtu a neschopnosti opustit „plebejský“ odkaz domácí pohádkové produkce staly novodobými stálicemi televizních obrazovek. Někdy díky inteligentnímu slovnímu humoru (*Lotrando a Zubejda*, 1997), jindy zásluhou výrazného hereckého obsazení a odvahy narušit některé archetypy (*Anděl Páně*, 2005).

Jak často a rádi se budeme vracet k písničkovým *Třem bratrům* (2014) nebo decentně feministickému *Sedmeru krkavců* (2015), ukáže teprve čas. Kritický úspěch *Krkavců* a vysoká návštěvnost *Bratrů* (které vidělo přes šest set tisíc diváků) by nicméně bylo předčasné vykládat jako obrodu pohádkového žánru. O jeho (ne)schopnosti obstát v konkurenci komplexnějších fantastických světů s psychologicky propracovanějšími postavami a spíše ironickým postojem vůči pohádkovým archetypům se brzy přesvědčí také slovenská režisérka Marta Ferencová. Její atraktivně obsazená, ponaučení, zábavu i lásku slibující *Řachanda* by měla do českých i slovenských kin vstoupit na konci února příštího roku.

Filmové pohádky, pokládané dlouhodobě za základ „rodinného stříbra“ české filmové tvorby, se v posledních letech staly ohroženým druhem. Žánr, jehož zpracování českým tvůrcům v minulosti nejednou zajistilo respekt diváků doma i v zahraničí, si díky opakovaným televizním reprízám sice udržuje někdejší popularitu, ale z kin již téměř vymizel. V minulosti patřily pohádky (a obecně dětské filmy) s komediemi k nejpočetněji zastoupeným a divácky nejoblíbenějším žánrům. Dnes namísto soustavné produkce vznikají pohádky jen nárazově a v multiplexech musí svádět nerovný boj s mnohonásobně výpravnějšími hollywoodskými fantasy, počítačově

animovanými filmy a komiksovými adaptacemi. Přesto je i těch nemnoho odvážných pokusů jít proti stávajícím kinematografickým trendům a věnovat čas, talent a peníze pohádkám výmluvným dokladem životaschopnosti zdánlivě anachronického žánru. Ovšem bez ochoty k modernizaci, dramaturgické péče a dostatečných výrobních nákladů se pro české děti synonymem filmové pohádky namísto domácích filmů zanedlouho stanou Harry Potter, Hobit nebo animované filmy od Pixaru. V lepším případě.

Poznámky:

[1] Bernard, Jan, Frýdlová, Pavla, *Malý labyrint filmu*. Praha: Albatros, 1988.

[2] Jaroslav Boček, Hrátky s čertem. *Kultura* 1, 1957, č. 17 (25. 4.), s. 5.

[3] Držitele polistopadového rekordu návštěvnosti, *Tankový prapor*, oproti tomu zhlédly „pouze“ 2 miliony diváků.

[4] Výjimku představuje atypicky nemilosrdný král Radovana Lukavského z baladických *Tří zlatých vlasů děda Vševěda* (1963).

[5] Jiří Hrbas, Nad našimi novými filmy. *Film a doba* 1, 1955, č. 3–4, s. 161.

[6] Olga Hrivňáková, Zlatý poklad pohádek. *Lidová demokracie* 29, 1973, č. 136 (9. 6.), s. 5.

[7] Ivan Dvořák, Obušku, z pytle ven! *Film a doba* 2, č. 10, 1956, s. 694.

[8] Jiří Brdečka, O čtyřech chybách a jiných věcech. *Film a doba* 3, č. 1, 1957, s. 28.

[9] Pavel Taussig, Jak se rodila tradice (o genezi české filmové pohádky). *Film a doba* 29, č. 10, 1983, s. 587.

[10] Až do uvedení *Tří bratrů* to byla nejnavštěvovanější česká polistopadová pohádka.