

Lukáš Skupa (Národní filmový archiv)

Která bude ta pravá?

Počátky žánru pohádky v českém animovaném filmu po roce 1948

Historie české filmové pohádky v zestátněné kinematografii obvykle začíná v roce 1952 u PYŠNÉ PRINCEZNY.¹⁾ V tomtéž roce však měla premiéru ještě jiná pohádka — JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY vyprávějící o zvířátkách, kterým pionýři dopomohli k vypěstování chutných jablek. Snímek v režii Eduarda Hofmana byl považován za dosud nejambicióznější projekt studia Bratři v triku — zásadní nejen svou celkovou poetikou, ale i průkopnický z technicko-realizačního hlediska. Šlo totiž o vůbec první československý kreslený film střední metráže. Po svém uvedení získal kromě ceny na MFF v Karlových Varech také status vzorového díla domácí filmové tvorby pro děti.

Kdysi tak významný snímek, kterým vyvrcholil dlouhodobější a poměrně intenzivní žánrový vývoj, zná dnes jen málokdo. A je na tom cosi příznačného. Dějiny poválečné československé animace stále zůstávají vyprávěním o fenomenálním úspěchu odstartovaném zestátněním kinematografie v roce 1945 a zejména pak příběhem úspěchů Jiřího Trnky, Karla Zemana a Hermíny Týrlové. Paralelně s jejich filmy však vznikalo i mnoho dalších, z nichž některé upadly v zapomnění, jiné se v historických přehledech sotva mihnou jako příklady toho, jak se animátoři po únoru 1948 proti své vůli podřídili diktátu centralizované dramaturgie a z donucení změnili styl tvorby. Z většiny jde právě o filmy pro děti a především o pohádky.

V tomto textu se pokusím přiblížit jednu z kapitol utváření žánru filmu pro děti, jemuž byla v zestátněné kinematografii přisouzena mimořádná pozice.²⁾ Zatímco hrané filmy

1) Pokud bychom se nezaměřovali pouze na období státního filmového monopolu, pak by historie domácí filmové pohádky či obecněji filmu pro děti začínala už před rokem 1945, kdy se objevují první individuální pokusy o tento typ tvorby (hrané tituly Oldřicha Kmínka nebo animované snímky Hermíny Týrlové). Následující text se však věnuje vývoji filmu pro děti právě v podmínkách zestátněné československé kinematografie.

2) K počátkům filmu pro děti v Československu viz Lukáš Skupa, Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky žánru dětského filmu v české kinematografii 1945 až 1955. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha 2012, s. 166–174.

pro děti vznikaly v první poválečné dekádě spíš ojediněle, v oblasti animace se tvorba pro děti dostala přímo do čela plánu a probíhaly zde živelné diskuze o její podobě. Za krátkou dobu se právě ve studiích animovaného filmu vyprofilovaly základy tohoto žánru, jehož výzkum představuje několikanásobnou výzvu — od minimálního zpracování daného tématu přes stále nedořešené otázky výzkumu žánrů v socialistickém filmovém systému až po skutečnost, že kategorie „dětského filmu“ v sobě zahrnuje další žánrové druhy.

Jinou badatelskou výzvu, jež se dotýká i tohoto textu, představují silné vazby domácího filmu pro děti s literaturou. Také mnoho kreslených a loutkových snímků čerpalo z klasických nebo moderních děl převážně české literatury, ke spolupráci na animovaných filmech byli navíc pravidelně vyzýváni spisovatelé a ilustrátoři dětských publikací. Svým zaměřením se tedy text vztahuje k problematice adaptace. Mohl by se vydat nejjednodušší cestou srovnávání literárních předloh s hotovými díly, což by však mnoho překvapivých závěrů nepřineslo. Potvrdilo by se jen to, co lze tušit od začátku — že v době rozmáhajícího se socialistického realismu a budovatelského dramatu docházelo k tendenčním úpravám či akcentování některých příhodných motivů adaptovaných děl.³⁾

Objevnější zjištění může nabídnout průzkum dramaturgie, jejíž orgány sehrály zásadní roli v rozhodování, co a jak adaptovat, a zároveň vyjednávaly spolupráci s literáty nebo výtvarníky. V této studii se soustředím na nejzákladnější otázky, jimiž se dramaturgie zabývala ve vztahu k žánru animované pohádky a jejím literárním předobrazům: jak sama zacházela s kategorií pohádky, jak přijímala či odmítala některé její typy ustavené v literární oblasti a jaké pohádky nakonec uznala za vlastní ideální vzor a proč.

Počátky pohádkového žánru budu reflektovat v přibližném rozmezí let 1948 až 1953, kdy se domácí animovaná tvorba dočasně přeorientovala téměř výhradně na dětské publikum. Neopomenu ani projekty, jejichž výroba z různých příčin ztroskotala, protože pro pochopení priorit dramaturgie se zdají stejně důležité jako snímky realizované. Pro několik sledovaných let je typický citelný pokles natáčených filmů a naopak vysoký počet zamítaných námětů i neuskutečněných projektů, jež někdy postoupily i do pokročilejší fáze literárních příprav.⁴⁾ Vědomě se vzdávám detailnější analýzy či interpretace konkrétních děl — domnívám se, že k rozboru těchto adaptací by bylo lepší přistoupit teprve po zmapování strategií a nároků dramaturgie, které musely nutně ovlivňovat, jaké filmy a v jaké podobě vůbec vzniknou.

Po roce 1948 fungovala studia kresleného a loutkového filmu nejprve jako součást Krátkého filmu (dále KF) s vlastní dramaturgií podřízenou Ústřední dramaturgii krátkometrážního filmu, jež posuzovala náměty a scénáře. Dramaturgii a produkci však usměrňovaly i vyšší nadřízené orgány — Ústřední dramaturgie, Filmová rada nebo instituce zodpovědné za oblast výchovy, tedy Výzkumný ústav pedagogický či ministerstva školství a informací, která se taktéž mohla vyjadřovat ke scénářům i hotovým snímkům. Proto

3) Více na toto téma viz Lukáš Skupa, *Ze zámku do podzámčí*. Kontexty prvních československých filmových pohádek. *Cinepur* 19, 2012, č. 79, s. 85–88.

4) Například v roce 1951 bylo z devadesáti hodnocených námětů k dalšímu zpracování přijato devět. Zároveň prošlo lekturou 513 pohádek, z nichž ke zpracování bylo přijato pět a do zálohy tři. Zápis konference výrobních složek Čs. státního filmu a poradního sboru pro výrobu při 21. Svazu ROH, Praha, 22. 1. 1952. Národní filmový archiv (NFA), f. Ústřední ředitelství Československého státního filmu (ÚŘ ČSF), k. R10/AI/2P/9K.

bude třeba brát v úvahu i postoje těchto činitelů, kteří obrat v dramaturgii zařídili jako „mávnutím kouzelného proutku“. V praxi se však přechod na tvorbu pro děti poněkud komplikoval. Tvůrci se de facto „za pochodu“ museli vypořádat s několika zásadními konceptními i praktickými úkoly, jejichž vyřešení podmiňovalo vznik úspěšných děl nové dramaturgie.

A od teď už jen pro děti...

Úkoly nové dramaturgie animované tvorby

Požadavek natáčet filmy pro děti skutečně přišel „shora“, a vcelku náhle, a tvůrce zastihl povětšinou nepřipravené. Na první celopodnikové konferenci Československého státního filmu, která se konala v listopadu 1948, se řešil také stav animované tvorby a krušné chvíle tu zažívali především autoři kreslených filmů. Jejich snímky — jakkoli technicky vyspělé — prý zatím nenašly správná témata a nechávaly publikum chladným a lhostejným v porovnání „s životností a živými reakcemi diváků na lidské loutkové filmy Karla Zemana a Hermíny Týrlové“. Na stejné konferenci si animátoři zároveň vyslechli úkoly pro následující období — natáčet filmy pro děti a vydat se směrem, jaký vytyčil Zeman se sérií agitek o Panu Prokoukovi.⁵⁾ Kritické připomínky se začaly množit také v tisku — podle těchto ohlasů se především kreslená animace ocitla na scestí a filmy jako ŠVÁB, O MILIONÁŘI, KTERÝ UKRADL SLUNCE nebo VZDUCHOLOŽ A LÁSKA trpěly nesrozumitelností a zaostáváním obsahu za formou.⁶⁾

Od této kritiky se odvíjela brzká reorganizace dramaturgie studií animované tvorby. Koncem roku 1949 vznikl kolektiv dětského, kresleného a loutkového filmu pod vedením Jiřího Trnky, fungující jako součást výroby uměleckých filmů. Svou činnost zahájily také Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu a scenáristické oddělení kresleného filmu. Vzápětí se uskutečnila sebekritická diskuze o dosavadních výsledcích tvorby a byl vypracován nový tematický plán se stěžejním cílem ideové převýchovy dětí a výchovy občanů nového socialistického typu.⁷⁾

Změna dramaturgie byla oficiálně zdůvodňována tím, že animovaná forma má nejbliž právě dětem a že jde o nejlepší prostředek, jak je umělecky oslovit a vychovávat. K proměně však existovaly i praktičtější důvody — podle vedoucího Studia kresleného filmu Eduarda Hofmana se jednalo také o reakci na permanentní nedostatek filmových programů pro děti v distribuci.⁸⁾ V Československu zatím nefungovala soustavná produkce těchto filmů a nikterak rozsáhlá nebyla ani zahraniční nabídka sestávající hlavně z titulů sovětských. Studia animovaných filmů v Praze, Zlíně a Brně se tak přeorientovala primárně na

5) Zpráva o první celostátní konferenci Československého státního filmu, Praha, listopad 1948. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AII/2P/9K.

6) Srov. např. Náš kreslený film. *Kino* 3, 1948, č. 35, s. 651; Otakar Mrkvička, Pod lupou. Výboje českých filmových kreslířů stále ještě nestrefují hřebíček na hlavičku. *Kino* 4, 1949, č. 8, s. 100–101; Nový český kreslený film pro nejmenší. *Kino* 5, 1950, č. 23, s. 536–537.

7) Plnění úkolů vyplývajících z usnesení předsednictva ÚV KSČ, Praha, 9. 10. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/AII/2P/6K.

8) Zápis o poradě vedoucích pracovníků úseků ČSF konané dne 27. června 1952 ve Filmovém klubu v Praze. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/BI/4P/4K.

tvorbu pro děti, natáčet však měla i snímky s aktuální tematikou (politické satiry a agitky) a populárně-instrukční filmy pro mládež.⁹⁾

Nejzákladnější z úkolů, s nímž se musela nová dramaturgie na přelomu 40. a 50. let vypořádat, spočíval v zajištění autorů vhodných námětů a scénářů. Především ty ke kresleným filmům nebyly podle názoru Ústřední dramaturgie dobře napsané a uchylovaly se více k lyrickému vyprávění.¹⁰⁾ Studiím chyběli kvalitní scenáristé i látky,¹¹⁾ což měla napravit spolupráce s předními domácími spisovateli dětské literatury. Těm se však spolupracovat příliš nechťelo už proto, že film vnímali jako riziko velké práce bez jistoty odpovídajícího honoráře a realizace příslušné látky. Když už námět či scénář schválila studiová dramaturgie, nemusel se zamlouvat členům Ústřední dramaturgie nebo Filmové rady, čímž se další vývoj projektu komplikoval nebo úplně zastavil. Tento problém se nedařilo dlouhodoběji uspokojivě vyřešit. Jak konstatoval Jiří Trnka v prosinci 1953, dramaturgie sice hledá aktuální a umělecky hodnotné náměty, ale výsledky nebudou lepší, dokud tyto náměty nezačnou psát autoři dětské literatury.¹²⁾

Druhý velký úkol se týkal nalezení správné tematiky a způsobu vyprávění. Už v roce 1949 vznikly převážně podle původních námětů první „novodobé“ animované filmy pro děti jako *LENORA*, *A B C* nebo *IVÁNKU NÁŠ*. Členové Ústřední dramaturgie je ovšem zhodnotili jako samoučelné,¹³⁾ nevhodné nebo nesrozumitelné.¹⁴⁾ Vyčítali jim nedostatek ideovosti a odvahy, lidskosti či humoru, ale třeba i absenci komentáře nebo dialogu.¹⁵⁾ Jiří Trnka na adresu těchto filmů kriticky poznamenal, že „za poslední dva roky se dělaly jen samé legrácky“ nebo že předkládané náměty jsou stále „viditelné kopie amerických grotesek“.¹⁶⁾ V rámci interních hodnocení vzali zástupci scenáristického oddělení kresleného filmu z dřívější tvorby „na milost“ pouze snímek *ZASADIL DĚDEK ŘEPU*. Ačkoli i jemu vytkli ideovou nevyváženost a formalistický závěr, ocenili na něm českost, zemitost a osobitost.¹⁷⁾

S otázkou, o čem a jak by měly filmy pro děti vyprávět, souviselo i angažmá konkrétních režisérů a výtvarníků. Například Karel Mann byl po dokončení snímku *ZÁVISTIVÁ ZVÍŘÁTKA* přerážen z pozice režiséra do jiných funkcí (později působil jako kreslíř nebo zvukař). V průběhu realizace Ústřední dramaturgie KF usoudila, že film vyznívá nesrozu-

9) Plnění úkolů vyplývajících z usnesení předsednictva ÚV KSČ, Praha, 9. 10. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/AII/2P/6K.

10) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie konané ve čtvrtek dne 8. prosince 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K.

11) Srov. např. dopis od Ericha Švabíka pro Vladimíra Václavíka, Praha, 3. 11. 1948. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/4K.

12) Záznam o 9. schůzi Kolektivního vedení dětského, kresleného a loutkového filmu, Praha, 11. 12. 1953. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/AII/2P/7K.

13) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie konané ve čtvrtek dne 8. prosince 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K.

14) Zápis o 1. schůzi Ústřední dramaturgie, Praha, 14. ledna 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

15) Zápis ze schůze ÚD, Praha, 9. 9. 1949; Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 23. 9. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

16) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie konané ve čtvrtek dne 8. prosince 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K.

17) Výtah ze zápisu o 17. schůzi scenáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 2. 5. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.

mitelně, nařídila ho přepracovat a 70 metrů natočeného materiálu vyhodit. V rozhodnutí ukončit Mannovu režijní kariéru navíc sehrály roli i jeho předešlé „nezdary“ — BASA TVR-DÍ MUZIKU, ŠVÁB A IVÁNKU NÁŠ.¹⁸⁾ Tváří v tvář novým úkolům se však měli polepšit i někteří z nejoslavovanějších. Jiří Trnka měl své poetické filmy učinit přístupnější publiku¹⁹⁾ a Hermíně Týrlové bylo vyčítáno, že „dělá formálně stále totéž“ a že se nemůže pořádkem schovávat do „ideového bezvětrí“.²⁰⁾ Oběma byly ve sledovaném období některé projekty podsouvány, zatímco jiných se museli vzdát.²¹⁾

Stejně tak někteří z výtvarníků vyhovovali nárokům dramaturgie více, jiní méně. Ilustrace knih pro děti, odkud se často rekrutovali výtvarníci animovaných filmů, po roce 1948 obecně směřovaly k popisnosti svázané socialistickým realismem.²²⁾ Jakákoli výraznější stylizace reality narážela na kritiku, což se dotklo například Zdeňka Seydla, který se jako výtvarník uplatnil i na zmiňovaných filmech ŠVÁB A BASA TVR-DÍ MUZIKU. Ondřej Sekora, pasovaný po roce 1948 do pozice vzorového autora dětské knihy a ilustrace, podrobil zdrcující kritice Seydlovo výtvarné provedení *Říkadel* Josefa Kainara, vybočující ze závazného realistického kánonu: „[...] obrázek za obrázkem v knize působí jako rána pěstí. Jsou tu nestvůrné huby s odpornými detaily. Postavy se zvráceným požitkem znetvořené. Úplný výsměch dětské touze po poznání. Radost z hrubého vyjadřování. [...] je vidno, jak je Seydl svou duší ne na hony, ale na nekonečnost vzdálen dětskému světu.“²³⁾

V roce 1950 figurovali v seznamu výtvarníků animovaných filmů Jiří Trnka, Kamil Lhoták, Zdeněk Seydl, František Freiwillig, Jaroslav Kándl, Zdeněk Miler, Karel Štrebl, Ondřej Sekora, Josef Lada, Václav Sivko, Adolf Zábranský nebo Václav Zykmund.²⁴⁾ V praxi se však tato sestava výrazně zúžila, a to nejen z důvodů výše naznačených. Seydl a Lhoták nenašli v tvorbě pro děti uplatnění a ke spolupráci s animovaným filmem se vrátili až koncem 50. let. Kándl se ve sledovaném období podílel pouze na jediném filmu *KOMBAJN*, což navíc u členů Ústřední dramaturgie vzbuzovalo obavy ze schematičnosti a inklinace ke stylu americké grotesky.²⁵⁾ Zykmund působil v brněnském studiu loutkového filmu, které se zaměřovalo na publikum nejmladšího věku, avšak podle hodnocení dramaturgie nebyl výtvarníkem pro děti.²⁶⁾ Neuspokojivá výtvarná stránka jeho počinů, označovaných

18) Překročené rozpočty kreslených filmů, Praha, 14. 11. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/5P/9K.

19) Zápis o 1. schůzi Ústřední dramaturgie, Praha, 14. 1. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

20) Zápis o 15. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 23. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.

21) Trnkův nerealizovaný projekt *Děvčátko se sirkami* byl označen za „zpozdilou andersenovštinu“, „příliš marmeládový a nicneřikající“. Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 6. 5. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K. Jiný autorův námět *Mořská panenka a chlapeček* se zdál „silně abstraktní“, „nesrozumitelný pro děti“ a neměl vzniknout už proto, aby se Trnkův talent využil pro důležitější úkoly. Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 22. 4. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K. Týrlové byla vnucována realizace zakázkové agitky *Tři fáze pana Mráze*, aby mohla dál pokračovat v natáčení filmů pro děti. Srov. Zápis o 14. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 16. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K. Přestože se Týrlová tomuto úkolu nakonec vyhnula, později se zřejmě právě s ohledem na nutnost „zvyšování ideovosti“ chopila projektu *POHÁDKA O DRÁKOVÍ*.

22) Pavel Ryška – Jan Šrámek, *Pionýři a roboti. Československá ilustrace a vizuální kultura 1950–1970*. Praha – Brno: Paseka – Fakulta výtvarných umění VUT 2016, s. 14–15.

23) Ondřej Sekora, Nad několika ilustrovanými knihami. *Štěpnice* 2, 1949, č. 6–7, s. 95.

24) Seznam tvůrčích pracovníků, Praha, 1. 3. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/5P/7K.

25) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 29. 4. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

26) Zápis schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 23. 9. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.



Obr. 1 — Výtvarník František Freiwillig (vlevo) a režisér Eduard Hofman nad výtvarnými návrhy pro snímek JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY (reprint z magazínu *Czechoslovak Film* 5, 1952, č. 11, s. 5)

jako „neradostné a nevkusné“ nebo „dětská demagogie“, dokonce přispěla k rozpuštění brněnské skupiny v roce 1952.²⁷⁾

Dramaturgie naopak chtěla spolupracovat se Zábranským, Sekorou a Ladou, kteří se však k filmové tvorbě dostávali spíš výjimečně kvůli vlastní časové vytíženosti. Sekoru lákali i do Kolektivního vedení kresleného a loutkového filmu, což však odmítl pro svou zaplněnost ve Státním nakladatelství dětské knihy, kde působil v letech 1949–1952 jako vedoucí Knihovny pro nejmenší.²⁸⁾ Z hlediska počtu realizovaných snímků i z hlediska charakteru jejich výtvarného stylu se tak z celé skupiny nejvíce osvědčili Miler a Freiwillig.

Třetí klíčový úkol nové dramaturgie lze shrnout jako hledání národní specifičnosti. Hlavně v případě kreslených filmů se opakovaně navracel požadavek „národní osobitosti“, českého nebo i slovanského stylu animace. O přesnou definici takového stylu se zřejmě nikdo nepokusil, ale o jeho náplni leccos prozradí neustálé vymezování se vůči „konkurenci“. Členové dramaturgie si pravidelně promítali zahraniční animované filmy, přičemž z následných diskuzí většinou vyplynul kontrast sovětské a americké animace.²⁹⁾ Zatímco k sovětským filmům měli domácí animátoři vzhlízet jako ke vzoru,³⁰⁾ inspirace americkou

27) Zápis o schůzi Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 22. 1. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.

28) Usnesení ze dne 5. 6. 1950 a ze dne 12. 6. 1950, Praha, 1. 10. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/6P/2K.

29) Vystihuje to například shrnutí diskuze po projekcích sovětského kombinovaného filmu ZLATÝ KLÍČEK a PINOCCHIA od Walta Disneyho. Zatímco sovětský snímek byl v diskuzi vyhodnocen jako „lidský a pravdivý“, zdůrazňující skutečnost i v loutkových pasážích, Disneyho film „odlidišťuje i reálnou skutečnost“. Zápis o 15. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 23. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.

30) Úkoly vyplývající z usnesení předsednictva ÚV KSČ pro oblast animované tvorby dokonce přímo obsahují pokyn promítat si na schůzích sovětské filmy a učit se z nich. Srov. Plnění úkolů vyplývajících z usnesení předsednictva ÚV KSČ, Praha, 9. 10. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/AII/2P/6K.

animací spojovanou s Waltem Disneym byla nežádoucí. Podle interního zhodnocení vývoje animace v letech 1950 až 1953 dosáhl domácí kreslený film vynikajících výsledků proto, že se odpoutal od vlivů „západního, bezideového a standardizovaného disneyovského filmu“ a poučil se u filmu sovětského.³¹⁾

Přestože stopy „národního stylu“ směřovaly jednoznačně do Sovětského svazu, vliv Disneyho silně zakořenil nejen ve vědomí tvůrců, ale i těch, kteří zasedali ve schvalovacích sborech. Dokládají to třeba útržky z porady Ústřední dramaturgie nad nerealizovaným námětem *Jak se liška vytančila*:

Z filmu bude americká groteska. Má to disneyovský švih. Musíme najít švih český. Můžeme sice diváka ošidit českou hudbou, ale to nechceme. [...] Chceme kreslený film počestit. Bojujeme o to, ale obecnost chce disneyovky. Myslím, že je povinnost dramaturgie podpořit český humor, český typ. Chceme lidi vychovávat. [...] Neumím si představit českého pidimužika. Je to čistý Disneyův film. Mám dojem, že neumíme hledat cestu.³²⁾

Komise by svolila s natáčením, jedině pokud by se našel výtvarník, který by snímek „zčestil“. Český styl se tak prolínal i do výtvarného zpracování, o němž však dochované materiály neprozrazují zdaleka tolik jako o literárních přípravách. Jde spíš jen o zmínky typu „udržet to na české základně“³³⁾ nebo „pozor na typy, aby byly české“³⁴⁾ bez přesnější specifikace. Autoři byli nicméně vybízeni k realismu a pravdivosti animace prostředí a figur, v čemž jako vzor fungovaly právě sovětské filmy.³⁵⁾ Příklad JABLŮNKY SE ZLATÝMI JABLKY později ukáže, že hledání národní specifičnosti se překrývalo s cestou k realistickému animovanému filmu, která podle Hofmana měla vést od realistické myšlenky přes realistický pohyb až po prohloubení veškeré práce a zpomalení výrobního tempa.³⁶⁾

31) Vývoj kresleného a loutkového filmu od resoluce předsednictva ÚV KSČ z dubna 1950 do konce roku 1953. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R19/AI/5P/1K.

32) Zápis o 4. schůzi Ústřední dramaturgie, Praha, 4. 2. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

33) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 29. 4. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

34) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 11. 2. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

35) Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie například doporučilo brněnskému studiu, aby se při přípravě loutkového snímku *O medvídkovi a zajíčkovi* poučilo u sovětského filmu *ŠEDÉ PÍRKO*, dodržujícího „ve zvířecí fabuli přísně všechny zákony přírody“. Scénosled loutkového filmu *O medvídkovi a zajíčkovi*, Praha, 20. 6. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/2P/5K.

36) Zápis konference výrobních složek Čs. státního filmu a poradního sboru pro výrobu při 21. Svazu ROH, Praha, 22. 1. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AII/2P/9K. Navýšení rozpočtu snímku *HRNEČKU, VAŘ!* tak bylo vykládáno nikoli jako pochybení, ale jako „nová cesta při prohlubování uměleckého mistrovství v linii socialistického realismu podle vzoru kreslených sovětských filmů. Realitě pohybu a bohatosti obrazu je věnována větší péče, než tomu bylo dosud“. Definitivní zvýšený rozpočet barevného kresleného filmu *HRNEČKU, VAŘ!*, Praha, 1. 11. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/2K.

Základní typologie: pohádka klasická, přehodnocená a moderní

Z předchozích odstavců vyplývá, že řízený rozvoj animovaného filmu pro děti neurčovaly ani tak přesné definice požadavků na tento žánr, jako spíš některá vágní doporučení a především formulace „co je špatné“ a „jak by to nemělo vypadat“. I proto nijak nepřekvapí, že dramaturgie se při svém hledání správné koncepce filmu pro děti uchýlila k domácí literatuře, v níž mohla čerpat z dlouhodobějších zkušeností, hlubších tradic i jasných aktuálních postojů. Literatura pro děti a mládež se těsně po roce 1945 stala klíčovou složkou tzv. výchovy uměním a ocitla se pod drobnohledem státních a společenských institucí. Stěžejním tématem bylo zamítnutí komerční, zábavně orientované literatury, spojované s minulostí, která měla jako nežádoucí „škvár“ zmizet z veřejných knihoven i domácností.³⁷⁾

Ideální možnost zvládnutí všech dříve popsanych úkolů spatřovala dramaturgie v literárně osvědčeném žánru pohádky. Po roce 1945 ho formovaly publikace výborů klasických pohádek Boženy Němcové nebo Karla Jaromíra Erbena, vydání pohádek nového typu, jež uzpůsobovaly tradiční pohádkové postavy a motivy nové společensko-politické situaci a vsazovaly je do realistického rámce, a také autorské pohádky, které se od tradic chtěly zcela odtrhnout a sloužit aktuálním potřebám kulturní politiky. Všechny tyto druhy se dostávaly do hledáčku dramaturgie animované tvorby, jež ke každému z nich zaujímala odlišné stanovisko. O žánru přitom uvažovala ve třech kategoriích, téměř souhlasných s uvedenými literárními variantami: klasická (národní) pohádka, přehodnocená pohádka (jinak též upravená pohádka nebo pohádka naruby)³⁸⁾ a moderní (autorská) pohádka.³⁹⁾

Postoj ke klasickým pohádkám, jež tvoří nejpočetnější skupinu tehdy realizovaných filmů pro děti, se řešil napříč uměleckými obory. V roce 1952 uspořádalo Státní nakladatelství dětské knihy poradu, na které se debatovalo o výběru pohádek Němcové a Erbena využitelných pro jakoukoli formu umění pro mládež. Na řadu přišlo mimo jiné i téma, nakolik děti zásobovat pohádkami s nadpřirozenými bytostmi (například čerty) nebo pohádkami s hodnými králi. V této záležitosti převládlo mínění, že pokaždé záleží na charakteru a funkci dané postavy v pohádkovém vyprávění.⁴⁰⁾ Nikoli náhodou se i dramaturgie animovaného filmu obracela nejčastěji k předlohám Erbena a Němcové — z realizovaných to byly například *BAJAJA*, *HRNEČKU, VAŘ!*, *O KOHOUTKOVÍ A SLEPIČCE* nebo

37) Více k diskuzím o poválečné literatuře pro děti a mládež viz Pavel Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989, I. 1945–1948*. Praha: Academia 2007, s. 321–330.

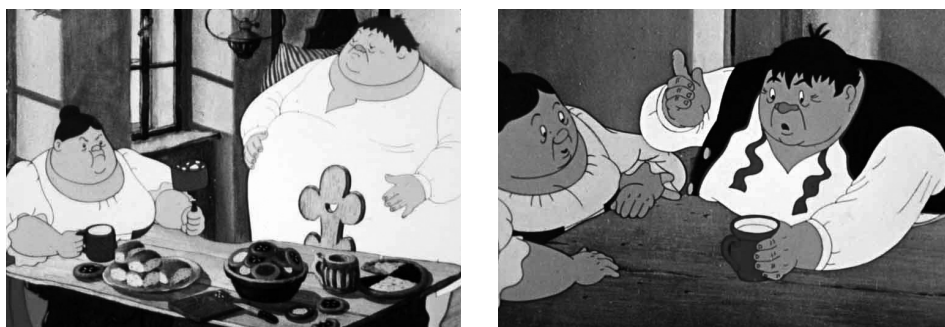
38) Literární věda používá pro tuto kategorii pojmy „parodická pohádka“ nebo „antipohádka“ a zároveň ji nahlíží jako podtyp pohádky autorské (či moderní), kterou však filmová dramaturgie nahlížela jako samostatnou kategorii. Srov. Dagmar Mocná – Josef Peterka a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka 2004, s. 472–474.

39) Srov. např. Kulturně-politické úkoly kresleného filmu a tematický plán pro rok 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/3K.

40) Výtah ze zápisu o 2. schůzi scenáristického oddělení, Praha, 17. 1. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AII/4P/2K. V animovaných pohádkách ve sledovaných letech královské prostředí spíš absentuje. Pokud se v některém námětu vyskytlo, zpravidla se řešilo jeho vykreslení — třeba u nerealizovaného projektu *Rozesmějte princeznu* bylo dle námítky království „líčeno tak, jako by bylo, proč po něm toužit“. Výtah ze zápisu o 18. schůzi scenáristického oddělení, Praha, 15. 11. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/4K.

ČERT A KÁČA, z nerealizovaných *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*, *Chytrá horákyne* nebo *Jak Jaromil ke štěstí přišel*.

Z kánonu klasických pohádek dostávaly přednost ty, které pasovaly na teze z tematických plánů: úcta k hrdinovi a hrdinství, nenávisť k „človíkovství“ (k pouhé existenci bez velkého cíle), láska k práci ve všech podobách, nenávisť k lenochům, kladný vztah ke kolektivu, nenávisť k sobectví, soucit s trpícími (zvláště těmi, kteří trpí v kapitalistickém systému) či nenávisť ke kapitalismu.⁴¹⁾ Výčet z roku 1952 sám o sobě napovídá, že zastřešujícím kritériem výběru byl potenciál „starých pohádek“ promlouvat k současnosti. Například Trnka musel Ústřední dramaturgii vysvětlovat, proč si od Němcové, jež napsala i jiné pohádky s aktuálnějším vyzněním, vybral právě *BAJAJU*, který je nevhodný pro děti, založený na „zastřeném mythice oidipovského komplexu [... a] odtaziť od toho, k čemu chceme lidi dostat“.⁴²⁾ Podobné námitky vyvstaly i během diskuzí o adaptacích jiných pohádek Němcové — *Silný Ctibor*⁴³⁾ a *O dvanácti měsíčkách*,⁴⁴⁾ z nichž druhá zmíněná nakonec vznikla v roce 1960.



Obr. 2–3 — Problém aktualizace pohádky *HRNEČKU, VAŘ!*: statkářští manželé měli podle dramaturgie připomínat nikoli „kulaky“, ale „nenažrané sobce“

Zatímco aktuálnost jakožto přidanou hodnotu klasických pohádek dramaturgie vítala, k aktualizaci přistupovala velmi citlivě až rezervovaně — skutečně zásadním revizím původního vyprávění z pozice „nové doby“ se spíš bránila. Například aktuální společenské zasazení Erbenovy pohádky *HRNEČKU, VAŘ!* zpochybňovala jako schematické s tím, že snímek by měl zpodobňovat obecné lidské typy a nevzbuzovat analogie se sociální problematikou tehdejšího venkova.⁴⁵⁾ Konkrétně šlo o postavy statkářských manželů, kteří titulní hrdince ukradli kouzelný krajáček a kteří měli být vykresleni jednoduše jako „žrouti“.⁴⁶⁾

41) Kulturně-politické úkoly kresleného filmu a tematický plán pro rok 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/3K.

42) Schůze Ústřední dramaturgie krátkometrážního úseku, Praha, 23. 6. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

43) Zápis o 18. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 21. 5. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.

44) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 22. 4. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

45) Zápis o schůzi Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 29. 1. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.

46) Výtah ze zápisu o 12. schůzi scenáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 27. 3. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/5P/9K.

K tomuto motivu se členové dramaturgie vraceli opakovaně a dobrali se jednohlasného stanoviska, že v protikladu zde proti sobě stojí nikoli „kulak a vykořisťovaný podruh“, ale „nenažraný sobec a dobrý člověk“. ⁴⁷⁾ I přes snahy korigovat a otupit aktuálně vyznívající reference (tematický plán přiblížil posláním snímku jako „učit děti nenávidět sobectví a nenažranost a budit v nich víru v sílu účinné lásky člověka k člověku“ ⁴⁸⁾) výsledný film k takovému čtení silně svádí, což ostatně stvrzují i ohlasy v dobovém tisku. ⁴⁹⁾

Klasické pohádky však do značné míry sloužily „jen“ jako východisko z nouze. Přednostně měly vznikat filmy svázané s aktuálními hospodářskými, politickými a sociálními problémy, ⁵⁰⁾ avšak použitelných látek tohoto typu bylo poskrovnu. Někteří autoři se ve svých námětech pokoušeli přenášet klasické pohádkové motivy do soudobého prostředí, s čímž však u filmové dramaturgie neuspěli. V literatuře tento trend, představující jakýsi mezistupeň mezi pohádkou klasickou a moderní, zastupoval například Jiří Marek. V roce 1947 publikoval sbírku *Veselé pohádky vzhůru nohama*, ve které se tradiční pohádkové bytosti (čert, drak či víla) ocitají v realitě, v níž se přeměňují a nakonec jí slouží k užtku. ⁵¹⁾ K podobným projektům se dramaturgie animovaného filmu stavěla striktně negativně se stále stejnými argumenty.

Scenáristické oddělení zamítlo námět Jaroslava Šikla *Práce nad zlato* pro jeho schematicnost a umělecké i ideové nedostatky, kdy „[...] je na starou pohádku neorganicky naroubována sociální problematika v dnešním pohledu.“ ⁵²⁾ Stejně tak odsoudilo zpracování *Pohádky o Honzovi* podle námětu Václava Hrubína, které násilně vsazovalo pohádkového hrdinu do aktuálních souvislostí. ⁵³⁾ Schematický a nepřesvědčivý byl i další nepřijatý námět *Pohádka o dvou zemích* Ludvíka Tomana a Karla Friedricha: „Prostředky staré pohádky se tu aktualizují bez vnitřní pravdivosti.“ ⁵⁴⁾ Jeden z konkrétních důvodů nelibosti vůči těmto projektům poodhaluje posudek na scénář Vladimíra Kabelíka a Henryka Blocha *O Lojzkovi Krajánkovi*:

V přenášení tradičních pohádkových vlastností do příběhu se soudobou tematikou je nepochybně skryto jisté nebezpečí, protože tento postup zkresluje a ochuzuje projevy dnešního života a porušuje příčinné souvislosti mezi okruhem představ člověka žijícího na určitém překonaném stupni společenského vývoje a prožitkem naše-

47) Zápis o 12. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 2. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K. Ke stejné záležitosti vyjádřili totožný názor také „pracovníci ve výchově mládeže uměním“. Srov. Výťah ze zápisu o schůzi scénáristického oddělení, Praha, 17. 4. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AII/4P/2K.

48) Kulturně-politické úkoly kresleného filmu a tematický plán pro rok 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/3K.

49) Např. Pohádka „Hrnečku, vař!“ v kresleném filmu. *Filmové informace* 2, 1951, č. 38, s. 17.

50) Zápis o schůzi Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 11. 12. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/4K.

51) K představitelům této žánrové varianty patřil i Josef Lada se svými sbírkami *Pohádky naruby* (1939) nebo *Nezbedné pohádky* (1946). Více o vývoji pohádky po roce 1945 viz P. Janoušek a kol., c. d., s. 332–335.

52) Výťah o 23. schůzi scénáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 20. 6. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/5P/9K.

53) Výťah ze zápisu o 22. schůzi scénáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 14. 5. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.

54) Výťah ze zápisu o 15. schůzi scénáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 11. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/5P/9K.

ho současníka, který sice stejně miluje prostotu, moudrost a poezii lidového vyprávění, ale který má jiný poměr k silám, kouzlům a sociálním vztahům světa starých pohádek [...]. Zůstává otázka, zda úmysl autorů zobrazit básnickým průměrem mírový boj pokrokového lidstva nezjednodušuje naši skutečnost.⁵⁵⁾

Jediným realizovaným filmem tohoto typu je ve sledovaném období POHÁDKA O DRÁKOVÍ podle předlohy Jiřího Marka. Námět, v němž se po staletích probuzený drak přeměňuje v lokomotivu, podle explikace režisérky Hermíny Týrlové „[...] staví staré pohádky na hlavu. Přetváří zlý a nebezpečný charakter draka na dobrý a využije jeho síly k užitku a prospěchu lidí.“⁵⁶⁾ Výlučnost projektu dokládá i jeho hodnocení před zahájením natáčení — píše se v něm o náročném úkolu z hlediska dramaturgického, výrazového i technického s tím, že modernizaci tradičních pohádkových motivů se ještě v žádném z uměleckých oborů nepodařilo úspěšně zvládnout. Také Filmová rada vynesla při projednávání scénáře jasné stanovisko k těmto „pohádkám naruby“: buď mají tvůrci točit klasické pohádky v původní podobě, nebo se pokusit o pohádky zcela nové — s novou, jim vlastní motivikou.⁵⁷⁾

V tomto smyslu našla dramaturgie ideál v moderní autorské pohádce, jež se v literární oblasti zesíleně prosazovala po založení Státního nakladatelství dětské knihy v roce 1949. Snažila se o umělecko-naučné uchopení dobových událostí, změn či kampaní (brigádnická činnost, sběr surovin či potírání záškodnictví) a měla přesvědčovat o prospěšnosti probíhajících společensko-politických změn. K autorům těchto knih, z nichž mnohé vynikaly silnou schematičností v duchu budovatelské poetiky, patřili Ondřej Sekora (*O zlém brouku bramborouku*), Julie Brožová-Malá (*O neústupné hoře*), František Čechetka (*O vládce Kolečáčku a jiné pohádce*) nebo Bohumila Sílová (*Třicet koní Věnu honí*).⁵⁸⁾

O některých z nich se uvažovalo i pro filmovou adaptaci. Například knihu Sílové vyprávějící o napraveném dělníkovi, který v továrně zanedbával ošetřování své brusky, měla jako loutkový snímek natočit brněnská skupina. Její vedoucí Václav Zykmund nicméně předem zapochyboval, že by děti zajímal film v hlavní roli s personifikovanou bruskou, a z realizace sešlo.⁵⁹⁾ Ačkoli ne všechny moderní pohádky byly shledány za vhodné pro zfilmování, daly se jimi lépe a snadněji naplňovat stanovené cíle výchovy a převýchovy, a to i s eventuálním přidáváním dalších potřebných motivů, aniž by v celku vyprávění působily neústrojně či rušivě. V porovnání s klasickými pohádkami sem mohla bez zábran pronikat dramaturgií preferovaná současná tematika.

V animované tvorbě vyvrcholila tendence moderní pohádky snímky POHÁDKA O STROMECH A VĚTRU a především JABLŮNKA SE ZLATÝMI JABLYK podle předloh Ondřeje Sekory a Karla Černého, o nichž se ještě v roce 1955 na celostátní konferenci o literatuře

55) O Lojzkovi Krajánkovi — literární scénář Vl. Kabelíka a H. Blocha, Praha, 25. 6. 1953. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R19/AI/5P/1K.

56) Pohádka o zkroceném draku. Podle Jiřího Marka upravila H. Týrlová. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AII/4P/2K.

57) Rozbor plnění plánu v r. 1952, Praha, 23. 2. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/6P/7K.

58) Srov. Pavel Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–1958*. Praha: Academia 2007, s. 438.

59) Zápis o schůzi Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 4. 1. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.

60) Na konferenci zaznělo, že Sekora dokázal v *Pohádce o stromech a větru* přiblížit nejen souvislost mezi světem rostlin a počasím, ale i proces přetváření přírody a jeho společenské příčiny. O *Pohádce o jablůnce se zlatými*

pro děti mluvilo ve smyslu příkladného zvládnutí žánru.⁶⁰⁾ Filmovou POHÁDKU O STROMECH A VĚTRU, na níž se Sekora podílel také jako výtvarník, označovala dramaturgie již během realizace za „velký pokrok naší práce v tomto oboru“.⁶¹⁾ Posléze byl snímek vyhodnocen jako nejlepší kreslený film roku 1951⁶²⁾ a režisér Václav Bedřich za něj získal uměleckou prémii ministra informací a osvěty.⁶³⁾ JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY obdržela kromě ceny na MFF v Karlových Varech⁶⁴⁾ i uměleckou prémii ministra informací a osvěty pro režiséra Eduarda Hofmana.⁶⁵⁾ Oba tituly vyšly také na diafilmech a jejich scénáře měly být rozepisovány potenciálním autorům námětů jako vzory, kudy by se měla ubírat jejich invence.⁶⁶⁾

JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY: Po stopách zapomenutého ideálu

Na rozdíl od adaptací některých klasických pohádek se příprava a realizace JABLŮŇKY SE ZLATÝMI JABLKY obešly bez závažnějších zádrhelů nebo zdoluhavých debat o úpravách. Adaptace námětu Karla Černého byla projednávána od počátku roku 1951 a scenáristicky ji zajišťoval Josef Menzel — jiný spisovatel dětských knih a tou dobou pravidelný spolupracovník studií animované tvorby. Hned rozšířenou filmovou povídku Ústřední dramaturgie chválila za snahu o využití dialogu, považovaného za nezbytnou součást animované tvorby pro děti, a také za to, že projekt výborně zapadal do „vzestupné tematické linie“ kresleného filmu: „Je v tom život a není to schematické rozvedení anekdoty.“⁶⁷⁾ I na pozdějších poradách dramaturgie zaznívaly pochvaly literárnímu scénáři či ukázkám nasnímané animace.⁶⁸⁾

Příběh o lesních zvířátkách, kterým z jádérka vyrostle jabloň, jež však začne plodit chutná jablka až poté, co stromek naroubují pionýři, vyhovoval potřebám nové dramatur-

jablky bylo řečeno, že personifikace zvířat a rostlin zde mají hluboký humanistický smysl, v němž autor navázal na klasické dědictví domácí pohádkové tvorby, naplňované novým, socialistickým obsahem. Srov. Nejlepší síly spisovatelů literatury pro mládež. Celostátní konference o literatuře pro děti. *Literární noviny* 4, 1955, č. 43, s. 6.

- 61) Zápis o 14. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 16. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.
- 62) Zápis konference výrobních složek Čs. státního filmu a poradního sboru pro výrobu při 21. Svazu ROH, Praha, 22. 1. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AI/2P/9K.
- 63) Udělení státních cen v oboru filmu a uměleckých premií za některé filmy, Praha, 10. 5. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/5P/7K.
- 64) Snímek získal cenu s odůvodněním, že „[...] umělecky svěžím a srozumitelným způsobem sděluje i nejmenším divákům svou zdravou a prospěšnou myšlenku o potřebě a blahodárnosti lidské práce“. Rozbor plnění plánu v r. 1952, Praha, 23. 2. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/6P/7K.
- 65) Státní ceny Klementa Gottwalda r. 1956, Praha, 25. 8. 1955. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AI/2P/1K.
- 66) Zápis ze 17. schůze Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 7. 5. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.
- 67) Zápis o schůzi Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 29. 1. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.
- 68) Srov. např. Výtah ze zápisu o schůzi scenáristického oddělení kresleného a loutkového filmu, Praha, 13. 2. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K. Zápis o schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 12. 2. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BI/2P/3K.

gie v mnoha směrech. V základním ideovém východisku se tento projekt shodoval s nároky na „moderní socialistickou pohádku“, které formuloval například Josef Šlajer v kritické revue tvorby pro mládež *Štěpnice*. Po pohádkovém žánru vyžadoval, aby „neplodnou a škodlivou fantasii primitiva a folklorního člověka“, jež děti odvracela od skutečnosti, nahradila „plodná a tvořivá fantasie dnešního pracujícího člověka budujícího socialismus“.⁶⁹⁾ Tematický plán prezentoval chystaný film právě skrze tyto rysy, které odpovídaly požadovaným vlastnostem, k nimž měla být vychovávána nová mladá generace: láska k přírodě a práci, radostný a kladný vztah ke kolektivu, pomoc druhým, slabším a nešťastným, chápání práce jako tvůrčí moci vytvářející kladné hodnoty nebo opovrhování lenochy, kteří uhýbají před společnými úkoly.⁷⁰⁾

Projekt navíc sliboval příkladné ztvárnění dalších tezí, jež ve výchově a výuce dětí a mládeže patřily mezi obzvlášť protežované a jež mohla vhodnou formou opět tlumočit moderní pohádka — slovy Josefa Šlajera odhalit „nesčíslné možnosti dalšího ovládnutí přírodních sil a živlů pracujícím člověkem, vyzbrojeným všemi prostředky současné techniky“.⁷¹⁾ Podle tematického plánu měla i JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKÝ vyvolávat v divácích hrdý pocit člověka jako „vládce a aktivního a vědomého přetvořitele přírody“ nebo přispět k „boji“ proti ožívování přírody v mystické, vševládnoucí podobě.⁷²⁾

Zvířátka, která s planou jabloní sama nic nezmůžou, se ze všeho nejdříve vypraví pro radu k zemi, slunci, měsíci, větru a vodě. Ani personifikované živly si však s problémem nedovedou poradit, a tak se zvířátka vrací s nepořízenou. Vzápětí se od datla dozví, že jediný, kdo jim poskytne účinnou pomoc, je člověk. V tomto momentě dochází k narušení stavu „vnitřně soběstačné“ pohádkové fantazie z přírodní říše. V duchu „moderní socialistické pohádky“ do vyprávění zvenčí proniká racionální prvek, který musí zvítězit — problém vyřeší člověk reálným, praktickým a navíc i poučným postupem. K obdobně antropocentrickému rozuzlení dospívá také POHÁDKA O STROMECH A VĚTRU, kde děti mladými větrolamy osázejí vyprahlou krajinu, kde předtím vzrostlé stromy vykácel „ziskuchtivý boháč“. Námětů z přírodní oblasti prošlo scénaristickým oddělením víc, ale na rozdíl od těchto dvou nezapadaly do stanoveného pojetí přírody a vztahu člověka k ní.⁷³⁾

Scénář JABLŮŇKY však výrazněji reflektoval ještě jeden velmi důležitý a aktuální motiv, jenž se v námětu nevyskytoval a stal se jedinou zásadnější dějovou změnou provedenou během scénaristického vývoje. V původní verzi planou jabloň narouboval sadař. V již po-

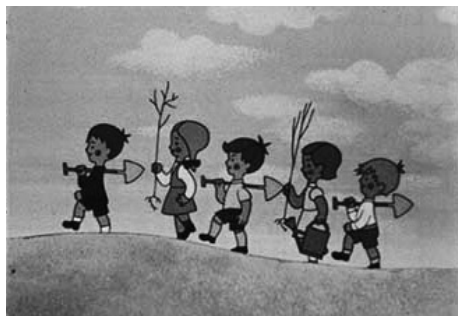
69) Josef Šlajer, Literatura pro děti a mládež jako prostředek socialistické výchovy. *Štěpnice* 2, 1949, č. 4–5, s. 53.

70) Aprobace kresl. filmu Jablůňka, Praha, 18. 7. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/1P/4K.

71) J. Šlajer, c. d., s. 53–54. Státní pedagogické nakladatelství zahrnovalo toto téma i do učebnic pro základní školy. Například čítanka pro pátý ročník obsahovala samostatný oddíl „Člověk poznává a přetváří přírodu“, v němž byly kromě sovětských autorů otištěny i texty Josefa Věromíra Plevy nebo Jiřího Marka. Srov. František V. Kříž – Rudolf Puchýř, *Čítanka pro 5. postupný ročník všeobecně vzdělávacích škol*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1955, s. 201–227.

72) Kulturně-politické úkoly kresleného filmu a tematický plán pro rok 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/3K.

73) Námět *O neústupné hoře* zamítlo scénaristické oddělení mimo jiné proto, že jeho děj se odehrává v „prostředí pro nás netypickém“ (v poušti). Výtah ze zápisu o 13. schůzi scénaristického oddělení kresleného filmu, Praha, 28. 3. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/5P/9K. Jiné náměty nevyhovovaly celkovou prezentací přírody — například *Mramorová tetka* svým „mytizujícím pojetím přírody jako vševládné moci nad člověkem“. Výtah ze zápisu o 19. schůzi scénaristického oddělení kresleného filmu, Praha, 10. 5. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.



Obr. 4–5 — Člověk jako přetvořitel přírody v POHÁDCE O STROMECH A VĚTRU: děti osází vyprahlou krajinu mladými větrolamy, které předtím vykácel „ziskuchtivý boháč“

kročilejší fázi prací na scénáři a výtvarných návrzích ovšem z Filmové rady přišel pokyn, aby tuto postavu nahradila skupina pionýrů-mičurinců.⁷⁴⁾ Nikoli náhodou — v tvorbě cílené na dětské publikum se po roce 1948 intenzivně řešila otázka reprezentace pionýrů v hraných, animovaných i dokumentárních filmech. Šlo přitom o téma dosti citlivé, neboť pionýrské hnutí v organizované podobě bylo tehdy v Československu teprve v počátcích. Ústřední dramaturgie a Filmová rada projednávaly v těchto letech vcelku mnoho „pionýrských látek“, jejichž realizaci zamítaly s odvoláním na schematičnost či nevěrohodnost zpracování.⁷⁵⁾

Zástupci schvalovacích sborů autory podněcovali k přirozenějšímu a nenásilnějšímu pojednání pionýrské činnosti, k čemuž využili právě JABLŮŇKU SE ZLATÝMI JABLKY. Podobně jako v POHÁDCE O STROMECH A VĚTRU sem pionýrský motiv pronikl v rozsahem vedlejší, avšak významově důležité dějové peripetii. Aniž by byly využity dialogy, účinkují v obou filmech pionýrské kolektivy jako veselé skupiny, které do vývoje vyprávění zasahují až v jeho závěru a jedině svými užitečnými skutky. Tím se zároveň definitivně stvrzuje rozhodující role člověka, jak ji stanovil tematický plán. Úspěšnost „nenuceného“ zakomponování pionýrského motivu si mohli tvůrci alespoň v případě POHÁDKY O STROMECH A VĚTRU ověřit v diskuzi s publikem v rámci Dětského filmového festivalu v Gottwaldově. Mladí diváci si povšimli, že ne všechny děti měly kolem krku uvázané pionýrské šátky, což však podle zprávy z této diskuze pokládali za důkaz, že se pionýři neizolují od ostatní mládeže, ale že ji vedou.⁷⁶⁾

JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY však v reprezentaci pionýrské činnosti zašla podstatně dál. Pionýrský motiv autoři provázali s poučným záměrem ve vztahu k přeměně a zužitkování divoké přírody — film měl děti informovat o způsobu a smyslu štěpování stromů a přiblížit jim tzv. mičurinské pěstitelské metody.⁷⁷⁾ Od okamžiku, kdy se na scéně objeví

74) Výtah ze zápisu o 13. schůzi scenáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 28. 3. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/5P/9K.

75) Například v záznamu diskuze o námětu Jana Kloboučnicka *Kouzelný šátek* lze mezi řádky dokonce vyčíst obavy, že takový snímek by mohl zafungovat kontraproduktivně, odrazovat od vstupu do pionýrské organizace. Srov. Zápis ze 4. schůze ÚD, Praha, 26. 1. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K.

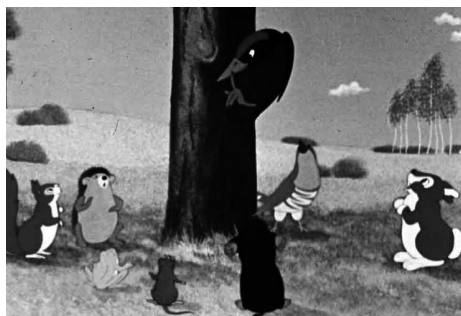
76) Politické zhodnocení „Dětského filmového festivalu“ v Gottwaldově 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/8K.

77) Kulturně-politické úkoly kresleného filmu a tematický plán pro rok 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/3K.

skupina pionýrů, ustupuje pohádková linie vyprávění do pozadí a film postupně nabývá podoby až nenarativní instruktáže. Závěrečné části dominují převážně detailní záběry názorného postupu štěpování ovocného stromu a poté i jeho důsledků a přínosu. Právě o závěru členové dramaturgie více diskutovali a zavrhlí možnost, že by se u vzrostlého stromu namísto pionýrů zjevili již svazáci. Uspěl naopak návrh, že „[...] nakonec je třeba ukázat krásnou jabloň v závěrečné apotheozě“.⁷⁸⁾ Ve finále se tak snímek do pohádkové roviny výrazněji nevrací. Nekončí záběry zvířátek pochutnávajících si na sladkých jablkách, ale statickým pohledem na větve stromku bohatě obsypané velkými zářivými plody.

Snímek ve výsledku balancuje na pomezí pohádkového vyprávění a věcného didaktického sdělení. Zasahuje tím do další kategorie, jež měla mít vedle pohádky v animované tvorbě pro děti po roce 1948 důležité místo — do populárně-naučného žánru, který se ovšem ve sledovaném období nestačil v praxi srovnatelným způsobem rozvinout. Jen o rok později vznikl populárně-naučný film O MAKOVÉM KOLÁČI, který ve výkladovém stylu podobném mičurinskému motivu z JABLŮŇKY ukazoval malým divákům celý pracovní proces předcházející upečení koláče. Snímek v režii Zdeňka Milera oficiálně zahajoval plánovanou sérii „filmových leporel o práci“, ale neměl dalších následovníků.

Naznačená žánrová hybridnost se viditelně otiskla i do výtvarné koncepce JABLŮŇKY, pečlivě promyšlené již od výběru výtvarníka — Hofman sliboval co nejdokonalejší návr-



Obr. 6–9 — JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY: od fikční pohádky o lesních zvířátkách k populárně-naučné instruktáži o způsobu a smyslu štěpování ovocných stromů

78) Zápis o 16. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 30. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.

hy, i kdyby se tím měla zdržet realizace filmu.⁷⁹⁾ Roztroušené zmínky přitom naznačují, že „nejdokonalejšími“ se rozuměly návrhy co nejvíce realistické. Konkurzu se zúčastnil Václav Pátek, kterému dramaturgie doporučila držet se ve skicách věrně námětu a zejména na skutečné přírody.⁸⁰⁾ Jeho „málo jemné a citlivé“ návrhy však neschválila a Pátek další práci na filmu sám vzdal.⁸¹⁾ Návrhy dvou dalších nejmenovaných výtvarníků shledala dramaturgie příliš groteskními a závislými na Disneyho a Sekorově vzoru.⁸²⁾ Za nejvhodnějšího kandidáta pak zvolila již osvědčeného Františka Freiwilliga, kterého jako výtvarníka snímku schválila i Filmová rada s poznámkou, aby pro zvířata použil „lehčího koloritu“.⁸³⁾

Freiwillig pojal výtvarnou stránku v duchu hyperrealistické animace, v níž se snažil zachovávat reálné vzezření, vlastnosti, zvyky či očekávanou povahu skutečných zvířat a kterou ještě povýšilo hlasové ztvárnění jednotlivých zvířecích postav. Pionýrský motiv štěpování však od zbytku filmu nápadně oddělil odlišnou stylizací, usilující o co nejvěrnější nápodobu reality (záběry pracovního postupu roubování větví stromu, květů opylovaných včelou či kreslený „časosběrný záznam“ zrání jablek — viz spodní dva obrázky na předěšlé straně).⁸⁴⁾ Zdá se, že právě toto ztvárnění odpovídalo i představám o „českém stylu“: podle rozboru plnění plánu studií kresleného a loutkového filmu roku 1952 dílo „čerpá z poctivé realistické základny a mluví svébytně českou řečí v pojetí a hře figur i v krajinném prostředí“.⁸⁵⁾ Ve stejném hodnocení byla JABLŮŇKA označena zároveň za první zdařilé dílo socialistického realismu v domácím kresleném filmu.

Závěr:

Od animovaného k hranému filmu pro děti?

JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY představovala průsečík většiny nároků kladených na animovanou tvorbu pro děti těsně po roce 1948. Film vznikl podle současného námětu, který ideálně zapadal do tematických plánů a na jehož adaptaci se podíleli autoři dětské literatury. Aktuální tematiku navíc posílili s ohledem na potřebu propagace pionýrského hnutí. Snímek naplňoval i kýžený požadavek realistického zpracování a srozumitelnosti, kterou podpořilo užité dialogu, ale třeba i názorné oddělení smyšlené pohádkové linie příběhu od pasáží s didaktickým posláním. Film se tím vzdaloval kritizované samoučelnosti

79) Výtah ze zápisu o schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 19. 2. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.

80) Výtah ze zápisu o schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 12. 2. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BI/2P/3K.

81) Zpráva o kontrole rozboru a zhodnocení plnění výrobního plánu za duben 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AII/2P/2K.

82) Zápis o schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 19. 2. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.

83) Výtah ze zápisu o 13. schůzi scenáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 28. 3. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/5P/9K.

84) Podobně doslovný realismus rozvinul Freiwillig také v již zmíněném snímku O MAKOVÉM KOLÁČI.

85) Rozbor plnění plánu v r. 1952, Praha, 23. 2. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/6P/7K.

některých jeho předchůdců a naopak přibližoval populárně-naučné tendenci, jež v tematických plánech animované produkce patřila k dalším upřednostňovaným žánrům.⁸⁶⁾

Ačkoli z dnešního pohledu lze Hofmanův snímek ocenit zejména jako kvintesenci tehdejšího ideálu pohádkového filmu pro děti, v praxi se jím animovaná tvorba dostala do slepé uličky. Přestože měla JABLŮŇKA zafungovat coby vzor, žádný podobně koncipovaný projekt na ni nenavázal. Za několik let už film ani v různých oficiálních proslovech nebo historických shrnutích animace nefiguroval jako klíčové dílo. Pozdější texty tento snímek zmiňují buď jen velmi okrajově, nebo ho hodnotí přinejmenším shovívavě, ostatně stejně jako celou vývojovou fázi, během níž se animovaná tvorba na několik let obrátila k dětskému publiku.⁸⁷⁾ Tato výhradní orientace začala slábnout přibližně od poloviny 50. let — oproti předešlému období měly získat více prostoru i filmy pro dospělé diváky.⁸⁸⁾

Přesto je tato krátká etapa důležitá už proto, že dovoluje nahlédnout do prvopočátků českého filmu pro děti, kdy domácí studia teprve prozkoumávala možnosti, jak by tvorba pro nejmenší publikum měla vůbec vypadat. Tato pozapomenutá kapitola navíc potvrzuje propustnost hranic mezi tradičně oddělovanými sférami hraného a animovaného filmu. Ukázalo se, že rozvoj animovaných pohádek se do velké míry odvíjel od všeobecného nedostatku tohoto typu hraných snímků. Kreslené a loutkové filmy tak alespoň částečně zaplňovaly mezeru na trhu v době, kdy hraná produkce prozatím nedokázala uspokojivě reagovat na sílící poptávku po filmech pro děti.

Následující vývoj žánru naznačuje, že hraná a animovaná tvorba sdílely nejen námětové okruhy, ale i reflexi žánrových specifik. Samostatné Studio dětského, kresleného a loutkového filmu, tedy první specializovaná platforma orientovaná na tento žánr, vzniklo až v roce 1954. Jeho základní plány a cíle přitom obsahovaly tytéž teze, jež tvořily páteř dramaturgie animovaných filmů v předchozích letech: aby náměty „[...] ať ze současnosti, nebo minulosti, či z prostředí pohádkového [byly] zpracovány umělecky tak, aby živě a přesvědčivě hovořily k dnešnímu mladému divákovi, aby pomáhaly překonávat v myšlení a citění lidí přežitky buržoazní ideologie a úpadkového umění, aby [...] pomáhaly ve výchově nového člověka.“⁸⁹⁾

Stejně jako v animovaném filmu i v hrané tvorbě hledala dramaturgie těsné spoje s dětskou literaturou a jejími autory či deklarovala snahu o národní specifitnost nebo realistické zpracování. Vrací se také poznatek o formování žánru skrze motiv popírání — namísto definic, jak by hrané filmy pro děti měly vypadat, se častěji rozebíralo, jak by vypadat neměly. S tím přímo souvisejí i spory, připomínající přípravu a vznik prvních animovaných pohádek — schvalování několika verzí scénáře PYŠNÉ PRINCEZNY provázely sáhodlouhé diskuze, jak co nejcitlivěji aktualizovat předlohu Boženy Němcové *Potrestaná*

86) O animovaných populárně-naučných filmech viz také Lucie Česálková, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*. Praha: NFA 2014.

87) Srov. např. Marie Benešová, *Kapitoly z dějin českého animovaného filmu*. Praha: ČFÚ 1979, s. 93–99; Jan Poš, Čs. animovaný film (9), *Bratři v triku 1949–1957. Zpravodaj československého filmu* 13, 1987, č. 9, s. 36–42.

88) Podle tematického plánu Studia kresleného a loutkového filmu na rok 1956 je cílem animované tvorby bohatší a rozmanitější rejstřík — mimo jiné satirické filmy, ve větší míře než dosud grotesky, moderní pohádky a bajky, ale také zahraniční spolupráce. Srov. Tematický plán na rok 1956, Praha, září 1955. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/6P/6K.

89) Zpráva pro ředitelství filmové tvorby, Praha, 1. 7. 1954. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/5P/4K.

pýcha. Podobný průběh jako u animovaných projektů mívaly debaty o převážně nerealizovaných námětech hraných filmů podle přehodnocených a moderních pohádek. Konkrétní rysy, jež si žánr animované pohádky při své vývojové cestě osvojoval, tedy v kategorii filmu pro děti hlouběji zakořenily a vynořovaly se i v příštích letech.

Text vznikl v návaznosti na výzkumný projekt Historie českého filmu pro děti 1945–1992, realizovaný v rámci Národního filmového archivu a podpořený Státním fondem kinematografie.

Citované filmy:

A B C (Eduard Hofman, 1949), *Bajaja* (Jiří Trnka, 1950), *Basa tvrdí muziku* (Karel Mann, 1948), *Čert a Káča* (Václav Bedřich, 1955), *Hrnečku, vař!* (Václav Bedřich, 1953), *Ivánku náš* (Karel Mann, 1949), *Jablůňka se zlatými jablky* (Eduard Hofman, 1952), *Kombajn* (Josef Kluge, 1951), *Lenora* (Eduard Hofman, 1949), *O kohoutkovi a slepičce* (Zdeněk Miler, 1953), *O makovém koláči* (Zdeněk Miler, 1953), *O milionáři, který ukradl slunce* (Zdeněk Miler, 1948), *Pinocchio* (Hamilton Luske, Ben Sharpsteen, 1940), *Pohádka o drakovi* (Hermína Týrlová, 1953), *Pohádka o stromech a větru* (Václav Bedřich, 1951), *Pyšná princezna* (Bořivoj Zeman, 1952), *Šedé pírkó* (Seraja šejka; Leonid Amalrik, Vladimir Polkovnikov, 1948), *Šváb* (Karel Mann, 1948), *Vzducholod' a láska* (Jiří Brdečka, 1948), *Zasadil dědek řepu* (Jiří Trnka, 1945), *Závistivá zvířátka* (Karel Mann, 1950), *Zlatý klíček* (Zolotoj ključik; Alexandr Ptuško, 1939).

Lukáš Skupa

Absolvent Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, filmový historik, pedagog, publicista. Své texty a studie publikuje ve filmově zaměřených magazínech a publikacích, na některých z nich se podílel i jako editor (*Ostře sledované vlaky*, *Tajemství hradu v Karpatech*). V roce 2016 vydal v Národním filmovém archivu svoji první monografii *Vadí — nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*, aktuálně připravuje knihu o dějinách českého filmu pro děti v letech 1945 až 1992.

SUMMARY

Which Will Be the Right One?*The Beginnings of Fairytale Genre in Czech Animated Film after 1948*

Lukáš Skupa

The brief period from 1948 to 1953 can be considered as the formative years of fairytale genre in Czech animated film. This study focuses on the dramaturgy of animated film studios, which were obliged to reorient their production almost exclusively to children's audience. For this purpose the connections between children's films and children's literature were developing after 1948. Scriptwriters as well as artists were recruited from the literary area and some of literary fairy tales were adapted as animated films. Especially the type of so called modern fairy tale was determined as the best option for film adaptation with regard to the goals of education and reeducation of children — modern fairy tales could served for articulation of actual needs of socialist cultural policy. *The Apple-Tree with the Golden Fruit* — Eduard Hofman's film from 1952 which tells the story about animals, to whom a group of Pioneers help to grow tasty apples — became the exemplary work of this tendency. This film combined fairytale narration with didactic popular-educational message and represent the intersection of most demands placed on Czech animated films for children after 1948. It was marked as the first succesful work of socialistic realism made in Czech animated film studios.

klíčová slova: československá zestátněná kinematografie, český animovaný film, film pro děti, filmová adaptace, filmová pohádka

keywords: Czechoslovak nationalized cinema, Czech animated film, children's film, film adaptation, fairytale film