

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Dobrodružství na Zlaté zátocce (1955)

Anna Hrbáčková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D

Studijní program: Žurnalistika – Filmová věda

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Dobrodružství na Zlaté zátoce (1955)* vypracovala 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

Děkuji Mgr. Petru Bilíkovi, Ph.D. za cenné rady a připomínky při vedení mé bakalářské práce. Rovněž chci poděkovat rodině a svým blízkým za podporu během celého studia.

Obsah

Úvod.....	5
1. Vyhodnocení pramenů a literatury.....	7
2. Metodologie	10
3. Žánrová problematika	11
3.1. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru.....	11
3.2. Žánr dětského dobrodružného filmu	13
4. Počátky a vývoj dětského filmu	15
4.1. Hraný film.....	15
4.2. Animovaný a loutkový film	17
4.3. Správa studií dětského, kresleného a hraného filmu	19
5. Břetislav Pojar.....	22
6. Dobrodružství na Zlaté zátoce	25
6.1. Produkční zázemí a realizace.....	25
6.2. Děj filmu	27
6.3. Komparace technických scénářů.....	27
6.4. Komparace scénářů s filmovým zpracováním	28
6.5. Sémanticko-syntaktické pojetí.....	30
6.5.1. Sémantická rovina.....	31
6.5.1.1. Prostředí	31
6.5.1.2. Motiv řeky.....	32
6.5.1.3. Postavy	32
6.5.2. Syntaktická rovina	35
6.5.2.1. Struktura děje.....	35
6.5.2.2. Vztahy mezi postavami	36
6.6. Žurnalistická reflexe snímku.....	39
6.6.1. Shrnutí reflexe.....	43
Závěr	44
Seznam použitých zdrojů.....	46
Prameny	46
Seznam citovaných filmů.....	47
Seznam použité literatury	50
Internetové zdroje	53
Abstrakt.....	54

Úvod

Druhá polovina padesátých let je v československé kinematografii označována za období, kdy došlo k velkému tvůrčímu rozmachu, námětové pestrosti a rozvoji filmů pro dětské publikum. Dobový tisk z počátku padesátých let však ještě hovořil o velké nedostatečnosti hraných snímků a zanedbané péči, jež byla ze strany tvůrců dětským divákům věnována. Hrané filmy s dětskou tematikou se na plátnech kin objevovaly pouze zřídka a ani studia pro kreslené a loutkové filmy nezaručovala většinové zacílení na dětské diváky. Josef Menzel ve svém pojednání o dětském filmu z roku 1953 dokonce prohlásil, že je v českém prostředí dětský film považován za záležitost okrajovou, ne-li přímo nouzovou.¹ Do roku 1953 totiž prakticky neexistovala soustavná a organizovaná výroba filmů pro děti a mládež. Tuto situaci se téhož roku pokusila změnit nově založená sdružená platforma Správa studií dětského, kresleného a hraného filmu. Pod záštitou této organizace vznikl jeden z úspěšných, dnes však již pozapomenutých snímků *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (1955), jenž je hlavním tématem mé bakalářské práce. Jedná se o jediný hraný snímek režiséra Břetislava Pojara, který se do historie československé kinematografie zapsal jako významný animátor a tvůrce loutkových filmů.

Cílem bakalářské práce je pomocí žánrové analýzy snímku *Dobrodružství na Zlaté zátoce* zjistit, jakým způsobem film vykazuje prvky žánru dobrodružného filmu pro děti a mládež. Analytická metoda bude realizována na základě identifikace jednotlivých sémanticko-syntaktických prvků, které se ve snímku uplatňují.

Text je rozčleněn do šesti kapitol. V prvních dvou kapitolách představuji vyhodnocení literatury a navrhuji metodologický postup. Ve třetí kapitole se nejprve na základě sémanticko-syntakticko-pragmatického pojetí Ricka Altmana pokusím identifikovat prvky, které pomáhají určit filmový žánr, a poté se zaměřím na vymezení konkrétního žánru, tedy dobrodružného žánru pro děti a mládež.

Ve čtvrté kapitole budu zpracovávat vývoj dětského filmu v československé kinematografii po rok 1955. Pomocí odborné literatury a dobového tisku budu ilustrovat tehdejší situaci, která panovala v oblasti dětské filmové produkce,

¹ MENZEL, Josef. *Náš dětský film na novou cestu*. Film a doba. 1953, roč. II. / V., č. 5, s. 695

a představím názory a náměty tehdejších kritiků, kteří se touto problematikou zabývali. Pátou kapitolu věnuji osobnosti a tvorbě režiséra a animátora Břetislava Pojara.

V šesté kapitole se zaměřím na snímek *Dobrodružství na Zlaté zátoce*. Nejprve se budu zabývat okolnostmi jeho vzniku, realizací filmu a nastíním jeho děj. Dále provedu komparaci technických scénářů (mezi sebou i s výsledným hraným zpracováním) a žánrovou analýzu snímku, která bude realizována na základě sémanticko-syntaktického přístupu Ricka Altmana. Závěr práce tvoří žurnalistická reflexe díla, která bude zpracována pomocí vybraných recenzí a článků uveřejněných v dobovém tisku.

1. Vyhodnocení pramenů a literatury

Primárním pramenem práce je snímek *Dobrodružství na Zlaté zátoce* a jeho dva technické scénáře zapůjčené z Národního filmového archivu v Praze (dále NFA). Pro získání dalších použitelných materiálů jsem oslovila také Filmové studio Barrandov a Krátký film Praha, ale k vybranému snímku žádné dochované produkční záznamy či dramaturgické plány neexistují. V periodiku *Film a doba* jsem našla užitečný text Vladimíra Pazourka *K otázkám dětského filmu*² pojednávající mimo jiné o původním námětu filmu. Další cenné informace poskytl článek *Dobrodružství na Zlaté zátoce: Na natáčení lidé zapůjčili kozu, přívoz i krávy*³ a *Filmový přehled*⁴ z roku 1955, ve kterém jsem si ověřila lokace natáčení snímku.

Další výzkum probíhal opět v NFA, kde jsem obdržela separáty filmu ve formě novinových výstřižků (jednalo se o recenze pouze z nefilmových periodik).⁵ Užitečné odkazy k dalším dobovým článkům a recenzím jsem získala v publikaci *Český hraný film III (1945-1960)*.⁶ Jednalo se o texty otištěné ve sbornících *Filmové informace*,⁷ *Film a doba*, *Filmový přehled* a v novinách *Mladá fronta*, *Práce* a *Obrana lidu*. Všechny vybrané recenze jsem dohledala ve Vědecké knihovně v Olomouci, na základě čehož jsem mohla vypracovat žurnalistickou reflexi snímku a zjistit, jak na něj bylo po jeho uvedení pohlíženo.

Filmová dobová periodika z posuzovaného období jsem využila také k celkovému zmapování tehdejšího stavu dětského filmu. Prostudovala jsem jednotlivá čísla odborných časopisů *Film a doba* (1955-1956), *Filmové informace* (1950-1956), *Filmový přehled* (1953-1955) a *Kino* (1950-1955), což mi pomohlo k utvoření představy, jakou pozici měl dětský film v kontextu tehdejší československé filmové produkce.

² PAZOUREK, Vladimír. *K otázkám dětského filmu*. Film a doba. 1955. roč. 1, s. 330-332

³ VOTRUBA, Václav – DVOŘÁK, Luboš. *Dobrodružství na Zlaté zátoce: Na natáčení lidé zapůjčili kozu, přívoz i krávy*. [online] Denik.cz [cit. 13. 11. 2016] Dostupné z WWW: <<http://www.denik.cz/film/dobrodruzstvi-na-zlate-zatoce-na-nataceni-lide-zapujcili-kozu-privoz-i-kravy-201.html>>

⁴ *Dobrodružství na Zlaté zátoce*. Filmový přehled. 1955. č. 27

⁵ Jmenovitě šlo o deníky *Lidová demokracie*, *Mladá fronta*, *Práce*, apod.

⁶ JAROŠ, Jan. *Český hraný film III (1945-1960)*. Národní filmový archiv. 2001.

⁷ Mezi lety 1954-1957 vyšlo ve *Filmových informacích* pět článků věnujících se *Dobrodružství na Zlaté zátoce*.

Pro zpracování historie a vývoje dětského filmu v československé kinematografii jsem využívala poznatků z odborných publikací *Panorama českého filmu*,⁸ *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*⁹ a *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*, konkrétně ze studie Lukáše Skupy pod názvem *Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky žánru dětského filmu v české kinematografii 1945 až 1955*.¹⁰ Vycházela jsem také ze Skupovy diplomové práce a použila informace, které se v jeho textu otištěném v *Naplánované kinematografii* neobjevují.¹¹

Odborná literatura, která by se specializovala na film pro děti a mládež, prakticky neexistuje. Z tohoto důvodu jsem prostudovala kapitolu *Dětský film* Radany Kovaříkové obsaženou v knize *Panorama českého filmu*¹² a dále publikace zabývající se literaturou pro děti a mládež. Jednalo se o knihy *Encyklopedie literárních žánrů*,¹³ *Úvod do studia literatury pro děti a mládež*¹⁴ a *Literatura pro děti a mládež ve srovnávacím žánrovém pohledu*.¹⁵

Pro obecné vymezení jsem využila obecných poznatků týkajících se žánrové teorie, kterou ve své stěžejní publikaci *Film/Genre* představuje Rick Altman.¹⁶ Pro lepší pochopení problematiky posloužila Altmanova studie *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*,¹⁷ která vyšla v českém překladu v časopise *Illuminace*. Tento text se stal zásadním pro vypracování žánrové analýzy snímku *Dobrodružství na Zlaté zátocce*.

⁸ PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000

⁹ LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart, 2013

¹⁰ SKUPA, Lukáš. *Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky žánru dětského filmu v české kinematografii 1945 až 1955*. In: SKOPAL, Pavel. *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012. s. 149-189

¹¹ SKUPA, Lukáš. *Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky dětského žánru v české kinematografii 1945-1955*. Brno, 2009. Diplomová práce. Masarykova univerzita

¹² KOVAŘÍKOVÁ, Radana. *Dětský film*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000

¹³ MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004

¹⁴ ROŠOVÁ, Milena. *Úvod do studia literatury pro děti a mládež*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002

¹⁵ GENČIOVÁ, Miroslava. *Literatura pro děti a mládež ve srovnávacím žánrovém pohledu*. Praha: SPN, 1984

¹⁶ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999

¹⁷ ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. In: *Illuminace* 1, roč. 1, 1989. s. 17-29

V kapitole věnované osobnosti režiséra Břetislava Pojara vycházím z monografie Marie Benešové *Břetislav Pojar: věnováno jednomu z největších mužů Českého animovaného filmu*,¹⁸ neboť se mi z veškeré dostupné literatury jevila nejkomplexnější.

¹⁸ BENEŠOVÁ, Marie. *Břetislav Pojar: věnováno jednomu z největších mužů Českého animovaného filmu*. Praha: Animation People, 2008

2. Metodologie

V bakalářské práci se nejprve stručně zaměřuji na obecné vymezení žánru a poté podrobněji na žánr dětského dobrodružného filmu. Problematika dětského žánru se však v odborné filmové literatuře prakticky neobjevuje, a proto jsem se rozhodla aplikovat poznatky z oblasti literární teorie, zejména z literárněvědných encyklopedií a publikací věnujících se literatuře pro děti a mládež.

Žánrovou analýzu snímku *Dobrodružství na Zlaté zátoce* vypracovávám na základě rozboru významotvorných prvků a postupů, které žánr pomáhají spouřit. Práce se bude opírat o žánrovou teorii Ricka Altmana, konkrétně o článek *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*, jenž byl posléze v Altmanově publikaci *Film/Genre* rozšířen o přístup pragmatický. Specifikace žánru bude provedena na základě zpracování a zhodnocení novinářské reflexe díla.

3. Žánrová problematika

Žánrová charakteristika představuje jeden ze základních postupů při určování díla. Kategorie filmových žánrů se uplatňují nejen při propagaci, ale i v následné analýze snímku. V jejich vymezování ovšem často dochází k rozdílnému pojetí. Definice, funkce a hranice žánru bývají předmětem sporných debat, neboť jejich uchopení v dějinách žánru není jednoznačné.

Jean-Marie Schaeffer rozlišuje pět základních rovin žánru: *vypovídání* (zda se jedná o fikční či dokumentární film), *určení* (komu je film určen, zda dospělým, či dětem), *funkce* (co s divákem film dělá a jak na něj působí). Dále rozlišuje rovinu *sémantickou*, která kategorizuje filmy na základě jednotlivých prvků typických pro určitý žánr (postavy, prostředí či motivy), a rovinu *syntaktickou*, jež se týká významotvorných struktur spjatých s konkrétním žánrem (střet světa hlavního hrdiny s okolním prostředím).¹⁹

3.1. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru

Sémanticko-syntaktické pojetí žánru přesněji definoval Rick Altman v roce 1984 v časopise *Cinema Journal*. V českém překladu Vlastimily Zusky byl text vydán v roce 1989 v časopise *Iluminace* pod názvem *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Ve své studii se Altman zabýval zejména problematikou soudobého označování žánrů vycházejícího z dvojího možného přístupu. Vymezil přístup sémantický, jenž se dá aplikovat na velké množství filmů a zdůrazňuje žánrové stavební bloky, a přístup syntaktický, který se naopak vzdává širší aplikovatelnosti a upřednostňuje specifické izolované struktury, do kterých se jednotlivé bloky zasazují.²⁰ Jako sémantické prvky označil např. prostředí, hlavní postavy, atmosféru, rekvizity, kostýmy. Za syntaktické vztahy pak považuje to, jakým způsobem jsou sémantické prvky žánru ve filmu uspořádány.

„Přestože v podstatě neexistuje společný názor na přesné hranice mezi sémantickým a syntaktickým aspektem, můžeme obecně vydělit žánrové definice, které vycházejí ze souboru

¹⁹ KUČERA, Jakub. *Filmový žánr* [online]. Cinepur.cz [cit. 20. 10. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=942>>

²⁰ ALTMAN, cit. 17, s. 22

*společných rysů, postojů, postav, záběrů, lokalizací, orientací atp. – tedy které zdůrazňují sémantické prvky tvořící žánr, a definice, které místo toho akcentují jisté konstitutivní vztahy mezi předem neoznačenými a různými proměnnými – vztahy, které můžeme nazvat fundamentální žánrovou syntaxí.*²¹

Z tohoto pojetí vyplývá, že při určování filmového žánru konkrétního snímku můžeme současně nakládat jak s primárními sémantickými prvky, jež pomáhají rozeznat konkrétní typ textu, tak se sekundárními syntaktickými vazbami.

Altman spatřoval zásadní problém ve skutečnosti, že někteří teoretikové při určování žánrů postupovali odděleně a zaměřovali svou pozornost buď jen na prvky sémantické, nebo se řídili pouze syntaktickými vazbami. Proto navrhnul oba přístupy propojit a zkombinovat do jednoho. Toto dvojité pojetí umožňuje lepší rozlišení různých úrovní žánrovosti a identifikací jednotlivých prvků dochází k přesnějšímu popisu mezižánrových propojení.²² Díky takovému přístupu můžeme vysledovat situaci, kdy konkrétní film využívá sémantické prvky jednoho žánru, zato syntaktické vztahy jiného.

Svoje pojetí pak Altman v knize *Film/Genre* obohatil ještě o třetí rovinu a vytvořil sémanticko-syntakticko-pragmatický přístup. V této studii klade větší důraz na úlohu publika a upozorňuje, že různí diváci mohou vnímat sémantické a syntaktické prvky ve stejném filmu zcela odlišným způsobem. Jeho nové pojetí tak předpokládá více různorodých uživatelů (odlišné divácké skupiny, distributory, producenty).²³

Pro určení dětského žánru se právě pragmatický přístup jeví jako velmi užitečný. Při jeho definování v následující kapitole tak bude přihlédnuto k úloze dětského diváka a dobových ohlasů v tisku. V práci tak využiji všechny tři aspekty, které Altman ve své studii uvádí – sémantický (prostředí, postavy a motiv řeky), syntaktický (struktura děje, vztahy mezi postavami) i pragmatický (produkční zázemí, dobová reflexe).

²¹ ALTMAN, cit. 17, s. 22

²² Tamtéž, s. 23-24

²³ ALTMAN, cit. 16, s. 207-210

3.2. Žánr dětského dobrodružného filmu

Jak dokládají dramaturgické výrobní plány i dobový publicistický diskurz, film pro děti byl v československé kinematografii rozlišován jako samostatný žánr od samého počátku.²⁴ Pro dětský film je typické, že se pohybuje na rozhraní několika žánrů – můžeme v nich spatřovat prvky pohádek, detektivních příběhů, komedií či v mnoha případech také dobrodružných filmů.

V oblasti dobrodružného žánru pro děti a mládež je hlavním poznávacím znakem „dobrodružství.“ Tímto termínem chápe Miroslava Genčiová nečekanou, překvapivou příhodu, která potkává jedince či skupinu lidí.²⁵ Základem je napínavý děj vycházející většinou z reálného základu,²⁶ jenž předpokládá geograficky otevřený prostor, a často se odehrává postupně v jednom, po případě v několika netypických, zpravidla přírodních prostředích. Syžet je tvořen sledem jednotlivých dramatických a rychle se rozvíjejících scén, zpravidla postupuje chronologicky a neobsahuje významné dějové odbočky.²⁷ Mnohdy se uplatňuje princip opakování a vystupňovaného napětí.

Dětská diváci v příbězích hledají hrdiny, se kterými by se mohli ztotožnit. Většinou zde vystupují vrstevníci, ale zároveň se často objevují také postavy dospělých, které slouží zejména k vybarvení kontrastu mezi jednotlivými světy – světem dítěte a světem dospělého. Často mezi nimi dochází ke střetu a jejich vzájemnému nepochopení. Dítě totiž prožívá vlastní příběh, přirozeně mu přikládá velkou důležitost a v dospělém člověku často spatřuje někoho, kdo závažnosti jeho prožitků a pocitů není schopen porozumět. Může tak docházet ke konfliktním situacím, ty však v samotném závěru končí vzájemným porozuměním a usmířením.

Dějové zápletky mohou být různorodé. Setkáváme se se situacemi, kdy je dítě vystaveno nějaké výzvě, která jej vede k překonání sebe sama, k vlastnímu sebezdokonalení a rozšíření obzorů. Mnohdy dochází k balancování na hranici schopností a dovedností, hrdina je však neustále hnán kupředu díky touze, ať už po dobrodružství, záchraně bližních či odhalení nějakého tajemství, pachatele, apod. Hlavní hrdina nebo skupina soupeří proti zákeřnému dospělému (*Zelená knížka*,

²⁴ SKUPA, cit. 11, s. 6

²⁵ GENČIOVÁ, cit. 15, s. 179

²⁶ Některé dobrodružné filmy ale obsahují také pohádkové či fantastické prvky – např. *Cesta do pravěku*.

²⁷ MOCNÁ-PETERKA, cit. 13, s. 118

Konec strašidel, Křížová trojka), případně proti sobě samým (*Kluci na řece*) nebo prožívají netradiční dobrodružství odehrávající se v přírodě (*Cesta do pravěku, Dobrodružství na Zlaté zátoce*).

Ve filmech čtyřicátých a padesátých let se častěji než pouze s jedním hlavním hrdinou setkáváme s větší skupinou dětí, které prožívají dobrodružství společně. Jelikož jsou dětské dobrodružné filmy určeny zejména pro děti staršího školního věku (přibližně od 11 do 15 let), příběh by měl být podřízen jejich psychice a odpovídat dětskému smýšlení.²⁸

Přizpůsobení dětskému čtenáři ovšem nesmí být podbízivé a tvůrci by neměli na úkor tomuto přizpůsobování ochudit dílo o umělecké a estetické hodnoty.

*„Hlavní nedostatky (...) pramení právě z nesprávného přístupu autora k dětem, přičemž je jistě rád má, ale dělá si o nich a jejich schopnostech nesprávný obraz. Slově ,nesprávný přístup k dětem‘ rozumím tak, že autor považuje děti nikoliv za diváky ne dospělé, ale diváky kvalitativně slabší (...), pro které je nutno vytvářet umělecká díla jinými metodami, než které platí pro filmová díla určená divákům dospělým. Takový postup vede k výslednému dílu, které se více či méně odklání od pravdivého zobrazení skutečnosti.“*²⁹

V padesátých letech si byly kinematografické orgány vědomy toho, že film ovlivňuje psychiku dítěte mnohdy výrazněji než psychiku dospělého, a proto kromě zábavné a estetické složky obsahovaly dětské snímky i složku poznávací, ale hlavně výchovnou. Důraz na výchovný aspekt byl důležitou součástí tvorby filmů pro děti a sehrál zásadní roli při utváření žánru dětského filmu v poválečném Československu.

²⁸ KOVAŘÍKOVÁ, cit. 12, s. 355

²⁹ WIENEROVÁ, Žeňa. *Ještě k letošnímu festivalu dětského filmu I.* Film a doba. 1954. roč. III. / VI., č. 5. s. 864

4. Počátky a vývoj dětského filmu

V této kapitole se zaměřuji na historii a vývoj dětského filmu v československé kinematografii po rok 1955, kdy po dvouletém fungování zanikla Správa studií dětského, hraného a kresleného filmu. Kromě hraného filmu věnuji pozornost i animované a loutkové tvorbě, jež se těšila velké popularitě a dosahovala významných úspěchů na mezinárodním poli.

4.1. Hraný film

Přesné datování zrodu dětské kinematografie v Československu je problematické a historici se v označení prvního dětského filmu rozcházejí. V publikaci *Panorama československého filmu*³⁰ hovoří Miloš Cajthaml v souvislosti s rozvojem dětského filmu až při zestátnění československé kinematografie v roce 1945 a za první dětské snímky považuje *Zelenou knížku* (1948) režiséra Josefa Macha a *Křížovou trojku* (1948) Václava Gajera. Také Lukáš Skupa ve své studii uvádí jako první dětský film Machovu *Zelenou knížku*.³¹ Radana Kovaříková v *Panoramě českého filmu*³² uvažuje o dětské kinematografii již o desetiletí dříve a jako její počátek označuje třicátá léta. Jako vůbec první dětský film jmenuje snímek *Ztratila se Bílá paní* z roku 1937, jenž natočil filmový a divadelní režisér Miloš Wasserbauer, a dále zmiňuje lyrický příběh *Kluci na řece* (1944), jediný film režiséra Václava Kršky věnovaný mládeži. Kovaříková uvádí, že ve třicátých letech spadaly první filmové pokusy pro děti do kategorie pohádky, ze které se dětský žánr v následujících letech pokoušel vymanit.³³

Z údajů uvedených v přehledových sbornících Jiřího Havelky *Československé filmové hospodářství 1945–1950* vyplývá, že první hrané filmy pro děti (ať už střední či dlouhé metráže) vznikly až v roce 1948.³⁴ Na konci čtyřicátých let byl vedle snímků *Křížová trojka* a *Zelená knížka* natočen ještě další dlouhometrážní snímek

³⁰ TICHÝ, Vladimír (ed.). *Panorama československého filmu*. Praha: Panorama. 1985. s. 133

³¹ SKUPA, cit. 10, s. 176

³² KOVAŘÍKOVÁ, cit. 12, s. 357

³³ Tamtéž.

³⁴ HAVELKA, Jiří. *Československé filmové hospodářství 1945–1950*. Praha: Československý filmový ústav. 1972

Na dobré stopě (Josef Mach, 1948) a dva středometrážní filmy *Kouzelný míč* (1949) a *Pionýrská abeceda* (1949) režiséra Karla Barocha.

Koncepty dětského žánru se začaly připravovat již bezprostředně po roce 1945, v protektorátním a poválečném období k soustavné produkci dětských filmů však nedocházelo. Kromě průmyslově-hospodářských aspektů,³⁵ které vyvolávaly neshody mezi tvůrci a kinematografickými orgány, měly obzvláště velký vliv na natáčení snímků aspekty ideologické. Zásadní příčiny počáteční stagnace byly způsobeny zejména rozdílným přístupem výroby a schvalovacích orgánů, které mnohdy realizaci určitých námětů zabraňovaly. Ať už film, literatura, divadlo či rozhlas podléhaly programové strategii s názvem „výchova uměním“, jejíž hlavním cílem bylo odstranit kýč z okolí dítěte. Umělecká produkce nesměla děti udržovat ve falešných životních představách a její náplň měla být podřízená normám socialistického realismu.³⁶

Podobu dětského žánru nejvýrazněji ovlivnil sovětský film, jehož produkce byla považována za následovníhodnou ve smyslu organizačním i uměleckém.³⁷ Dle informací v dobovém tisku řídili výrobu sovětských dětských snímků nejpopovolanější odborníci – kromě nejlepších literátů se na podobě dětského žánru podíleli také pedagogové. Sovětské filmy se natáčely podle známých literárních předloh odehrávajících se v současnosti či v reálné historické epoše.³⁸ Českoslovenští tvůrci se v tomto ohledu inspirovali. Náměty dětských filmů tak vznikaly nejčastěji na základě předem schválených literárních předloh, které disponovaly jasným historickým zařazením. Například *Zelená knížka* (1948) vznikla podle knihy *Poplach v Kovářské uličce* Václava Řezáče s dějem zasazeným do hospodářské krize v roce 1931 a *Malý partyzán* (1950) podle románu Václava Vaňátka se zase odehrává v okupovaném pohraničí.³⁹

Dle údajů z *Československého hospodářství 1945–1950*⁴⁰ a *Československého hospodářství 1951–1955*⁴¹ vzniklo mezi lety 1945 a 1953 (včetně) deset dětských

³⁵ Jednalo se zejména o spotřebu filmového materiálu.

³⁶ SKUPA, cit. 11, s. 14

³⁷ SKUPA, cit. 11, s. 22

³⁸ Například snímky *Timur a jeho parta*, *Odvážná školačka*, *Čuk a Gek* a další.

³⁹ SKUPA, cit. 10, s. 179

⁴⁰ HAVELKA, cit. 34

⁴¹ HAVELKA, Jiří. *Československé filmové hospodářství 1951–1955*. Praha: Československý filmový ústav. 1973

filmů střední i dlouhé metráže, což bylo považováno za nedostatečný počet. Dětskému filmu se tvůrci raději vyhýbali, neboť se jednalo o velmi specifický a náročný žánr. Téma snímků pro dětské diváky se stalo předmětem čím dál častějších diskuzí, které ovšem po mnoho let nikam nevedly. Od dob zestátnění vyšlo v dobovém tisku mnoho článků upozorňujících na nedostatečnost dětských filmů. Spisovatel a novinář Josef Menzel v souvislosti s touto problematikou uvedl:

„Péče o dětského diváka je neuspokojivá zvláště v uměleckém hraném filmu, přestože usnesení ÚV KSČ z dubna 1950 o filmu uložilo všem našim filmovým pracovníkům, aby filmům pro mládež věnovali zvýšenou pozornost. (...) Filmoví tvůrčí pracovníci ani spisovatelé nedospěli u nás dosud k plnému pochopení vážnosti, čestnosti a obtížnosti úkolu, tvořit pro děti.“⁴²

O možnosti nápravy situace v dětském filmu hovořil také filmový scenárista Oldřich Kautský⁴³ ve svém článku *Dětem nejlepší filmy* z roku 1953.

„Dokonalý dětský film má (...) větší možnosti exploatace než film normální. Ale aby tomu tak bylo, musí být natolik hodnotný, že jej půjdou dospělí shlédnout se stejnou chutí. A v tom je myslím celé tajemství dětského filmu. Až dokážeme natáčet filmy pro mládež, v nichž divák bude prožívat veliká dobrodružství zápasů s přírodou, životy moderních kouzelníků techniky, životy lékařů (...), až v nich bude srovnávat velikou skutečnost s nesmírnou moudrostí prastarých pohádek a až na tyto filmy bude chodit dospělý stejně jako dítě, pak dosáhneme svého cíle.“⁴⁴

Tvorba pro děti se však až do založení Správy studií dětského, kresleného a loutkového filmu v roce 1953 nijak systematicky nerozvíjela.

4.2. Animovaný a loutkový film

Počátky animovaného a loutkového filmu datujeme od dvacátých let, kdy sloužil nejprve spíše k reklamním a propagačním účelům. Jednalo se o nejděčnější a nejpůsobivější druh reklamy, která svým nenuceným zpracováním nejen neobtěžovala, ale zároveň bavila.⁴⁵ Tvorbou reklamních filmů, výrobou triků,

⁴² MENZEL, cit. 1. s. 695-696

⁴³ Autor scénářů k pohádkám *Pyšná princezna* (1952), *Byl jednou jeden král* (1954) a *Honza málem králem* (1976), které režíroval Bořivoj Zeman.

⁴⁴ KAUTSKÝ, Oldřich. *Dětem nejlepší filmy*. Film a doba 2, č. 3, s. 309

⁴⁵ TÝRLOVÁ, Hermína. *Kus historie našeho loutkového filmu*. Film a doba. 1954. roč. III. / VI., č. 5, s. 866

titulků a zhotovování dekorací se zabýval AFIT (Ateliér filmových triků), který fungoval v Praze od roku 1935.⁴⁶ Během okupace procházel AFIT organizačními obměnami. Od roku 1940 se změnil na akciovou společnost, v jejímž čele stál Rakušan Richard Dillenz. Pod jeho vedením začalo studio pracovat na celovečerní kreslené opeře *Orfeus a Eurydika*, dílo však nikdy nebylo dokončeno. Za první dohotovený snímek se považuje *Čarodějův učeň* (1943), film se však nedočkal úspěchu, a proto byl Dillenz zbaven uměleckého vedení studia. V červnu roku 1943 se po několikaměsíčním jednání stal AFIT zvláštním oddělením pro výrobu kresleného filmu společnosti Prag-Film a do funkce vedoucího produkce nastoupil Zdeněk Reimann. Brzy nato vznikl patrně nejznámější snímek *Svatba v korálovém moři* (1944). Těsně před jeho dokončením byl však jmenován nový umělecký vedoucí, německý karikaturista Horst von Möllendorf, jenž se pod film podepsal. Snímek byl pak také označen jako německý, přestože se na jeho výrobě podíleli zejména čeští umělci v čele se Zdeňkem Reimannem.⁴⁷ Během totálního nasazení v září roku 1944 byla činnost společnosti ukončena a po osvobození republiky v roce 1945 pak vzniklo nové pražské studio Bratři v triku, jehož zakladatelem byl Jiří Trnka.⁴⁸ V tomto studiu pracovali významní tvůrci animovaného filmu Eduard Hofman, Jiří Brdečka, Břetislav Pojar či Zdeněk Miler.

Výroba animovaných a loutkových filmů pokračovala po zestátnění také ve studiích v Brně a Gottwaldově.⁴⁹ Animovaná tvorba se těšila velké popularitě a podpoře zestátněné kinematografie, dosahovala úspěchů na mezinárodních festivalech a soutěžních přehlídkách. Náměty animovaných filmů navíc nutně nepodléhaly politickému dohledu a schvalovací orgány tvorbě animátorů nevěnovaly takovou pozornost, jako tvůrcům hraných snímků.⁵⁰ V tehdejší době byla animovaná tvorba považována za „výkladní skříň“ domácí produkce a oproti hranému filmu se těšila zvýhodněné pozici.

Změny spojené s rokem 1948 však přinesly zásadní přehodnocování dosavadní tvorby. Usnesení Ústředního výboru KSČ vzneslo požadavek, aby se

⁴⁶ HURTOVÁ, Jarmila. AFIT 1941-1944 (1948). Národní filmový archiv. 2010. [cit. 20. 10. 2016] <<http://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/12/AFIT.pdf>>

⁴⁷ HURTOVÁ, cit. 46, s. 5

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ V roce 1949 brněnské oddělení kresleného filmu zaniklo a bylo nahrazeno skupinou loutkového filmu, jež se do ukončení činnosti (1952) soustavně zaměřovala na dětskou tvorbu.

⁵⁰ SKUPA, cit. 10, s. 171

tvůrci animovaných a loutkových filmů více zaměřili na dětské publikum. Kritika upozorňovala na fakt, že je pozornost ateliérů upřena zejména na dospělé diváky, přičemž některým snímkům lze jen těžko porozumět.⁵¹ Brzkou nápravu a změnu zaměření tvorby slibovalo studio Bratři v triku. V prohlášení publikovaném v roce 1950 v časopise *Kino* uvádí:

*„Nezavíráme oči před politickou satirou nebo agitkou (...) avšak svůj přední a hlavní úkol vidíme ve zpracování dětské tematiky. Této práci jsme se dosud dostatečně nevěnovali, střídali jsme zatím zkušenosti a ověřovali si prakticky své záměry a předpoklady. Tady leží nutně hlavní těžiště naší současné i budoucí práce – ideová převýchova dítěte (...) Socialistický člověk má mnoho nových vlastností a jejich rozvoj je nutno podporovat a správně vést již v dětském věku. Poesie kresleného filmu je právě jednou z velmi schůdných a účinných cest. Dětem jsme dosud mnoho dlužni a pro ně chceme tvořit nejlepší z nejlepších. Tady vidíme další cestu i poslání našeho kresleného filmu.“*⁵²

Z důvodu direktivních zásahů do dramaturgie byla studia animovaných filmů soustavně nucena k výrobě snímků pro děti, a proto se až do roku 1955 programově zaměřovala zejména na pohádky, případně na filmy zabývající se tematikou přírodních a fyzikálních jevů.

4.3. Správa studií dětského, kresleného a hraného filmu

Jak z předchozích podkapitol vyplývá, animovaná produkce dětských filmů postupovala po celou dobu odděleně od hrané. Tvůrci však předpokládali, že by jejich vzájemná spolupráce lépe zajistila výhodnější pozice i možnosti řešení technických problémů či distribuce filmů. Od počátku padesátých let byla ohlašovaná společná platforma dětské produkce a jako nová instituce byla zřízena Správa studií dětského, kresleného a hraného filmu (dále Správa dětského filmu či Správa), která byla zřízena ministerstvem kultury 1. října 1953.⁵³

Tato platforma sdružovala všechny skupiny dětského hraného, animovaného i loutkového filmu v Praze a Gottwaldově. Vedoucím organizace byl jmenován

⁵¹ Podle slov kritiky vývoj stagnoval z důvodu absence zkušeností a tradic. Tvůrci proto ve svých snímcích experimentovali s výtvarnou i technickou stránkou, což zapříčinilo mnohá nepochopení.

⁵² *Bratři v triku odpovídají*. *Kino* 5. 1950. č. 7, s. 158

⁵³ SKUPA, cit. 10, s. 184

Svetozar Víttek, hlavním dramaturgem Josef Träger⁵⁴ a společně s uměleckými členy jednotlivých studií tvořili kolektivní vedení. Eduard Hofman vedl Studio kresleného filmu (Praha), Jiří Trnka Studio loutkového filmu (Praha) a Karel Zeman s Hermínou Týrlovou Studio loutkového filmu (Gottwaldov). Jejich úkolem bylo schvalovat tematické plány a literární scénáře, navazovat spolupráci se spisovateli, výtvarníky a pedagogy a zahájit soustavnou výrobu hraných filmů určených pro děti. Josef Menzel v souvislosti s nově založenou Správou dětského filmu uvádí:

*„Správa studií dětského, kresleného a loutkového filmu bude zajišťovat zfilmování hodnotných děl dětské literatury, nejkrásnějších pohádek, natáčení dobrodružných a vědecko-fantastických filmů pro mládež, filmů zobrazujících příběhy dětí ze současného života, krátkých veseloher pro děti, filmů přibližujících zajímavě dětskému porozumění přírodu i polytechnické poznatky a hlavně také radostných filmů naplněných dětskými hrami, písničkami a zábavami.“*⁵⁵

Pro rok 1954 Správa dětského filmu uvažovala o čtyřech až pěti celovečerních snímcích různých témat a žánrů. Výhodou Správy byla nezávislost na kinematografickém centru, což sice znamenalo větší tvůrčí svobodu, ale i přesto musely scénáře a náměty procházet Filmovou radou. Vedení Správy mohlo individuálně rozhodovat nejen o určitých organizačních opatřeních,⁵⁶ ale i o volbě okruhu svých spolupracovníků. Díky tomu se mohl ve studiích prosadit například Jaromír Pleskot, který se tou dobou z politických důvodů nemohl věnovat režii divadelních představení, a natočil snímky *Na stříbrném zrcadle* (1954) a *Obušku, z pytle ven!* (1955).⁵⁷ Pod záštitou Správy byly realizovány další tři hrané filmy – *Cesta do pravěku* (Karel Zeman, 1955), *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (Břetislav Pojar, 1955) a *Dědeček automobil* (Alfréd Radok, 1956).⁵⁸

Další výhody organizace se však nestihly dostatečně projevit a rozvinout, jelikož Správa studií dětského, kresleného a loutkového filmu zanikla z nejasných příčin 1. července 1955. Výrobní skupiny animovaného filmu se osamostatnily

⁵⁴ Josef Träger vedl Studio dětského filmu.

⁵⁵ MENZEL, cit. 1, s. 696

⁵⁶ Kupříkladu gottwaldovské štáby měly možnost využívat pražské hostivařské ateliéry, čehož využil Karel Zeman se svým filmem *Cesta do pravěku*.

⁵⁷ SKUPA, cit. 10, s. 186

⁵⁸ Snímek *Dědeček automobil* byl v roce 1954 posledním připravovaným filmem Správy a byl dokončen až po jejím zrušení.

ve Studiu kresleného a loutkového filmu⁵⁹ a produkce hraných dětských filmů se od roku 1956 přesunula do tvůrčích skupin na Barrandově.⁶⁰

Prvních deset let po zestátnění kinematografie bylo obdobím, kdy docházelo především k formování názorů na dětský žánr jak z řad filmových kritiků, tak samotných tvůrců. Tisk sice vyzdvihoval výchovné tendence a mezinárodní úspěchy dětských filmů, ve skutečnosti se však snímky vytvářely pod ideologickým i průmyslově-hospodářským tlakem. Více tvůrčí svobody dosáhli filmoví pracovníci ve Správě studií dětského, kresleného a loutkového filmu, která znamenala poslední pokus o vytvoření společné platformy pro dětskou filmovou produkci a mohla koordinovat výrobní plány a zabývat se distribučními otázkami. Tato organizace však po dvouletém fungování zanikla.

⁵⁹ HAVELKA, cit. 41, s. 135

⁶⁰ SKUPA, cit. 11, s. 53

5. Břetislav Pojar

Osobnost Břetislava Pojara je dodnes neodmyslitelně spjata s animovanou a loutkovou tvorbou. V této kapitole připomenu jeho život a dílo, které je velkým přínosem nejen pro tuzemskou, ale i mezinárodní kinematografii.

Břetislav Pojar se narodil 7. října 1923 v Sušici. Po maturitě byl přijat na Akademii výtvarných umění v Praze, ale již po roce ji opustil. Rozhodl se pro studium architektury. Tento obor se mu jevil jako perspektivnější, ovšem ani tuto školu nedokončil. V roce 1942 nastoupil do Ateliéru filmových triků, kde získal první zkušenosti na poli animace. Po válce se stal nejprve animátorem kreslených filmů Jiřího Trnky ve Studiu Bratři v triku, kde spolupracoval například na jeho prvních snímcích *Zasadil dědek řepu* (1945) nebo *Zvířátka a petrovští* (1946), a poté společně s ním odešel do nově založeného studia loutkového filmu.

V roce 1951 ještě pod uměleckým vedením Jiřího Trnky debutoval loutkovou pohádkou *Perníková chaloupka* a nabyl první zkušenosti s dokumentárním filmem (*Josef Mánes I.*, *Josef Mánes II*). K dokumentu se později vrátil už jen jednou, a to v krátkometrážním snímku *Sváteční den* (1956).

Po úspěšném loutkovém debutu si začal naplno uvědomovat potřebu jít svou vlastní cestou. Jako námět dalšího animovaného snímku si zvolil soudobé téma, které u schvalovacích orgánů prošlo jako protialkoholní agitka s názvem *O skleničku víc* (1953). Příběh vypráví o motocyklistovi jedoucím za svou milou, který se však nechá zlákat a zastaví v hospodě, kde se koná svatební hostina. Hlavní hrdina neodolá, přijímá nabízený alkohol, což se mu záhy stane osudným, a po cestě havaruje. Přestože se jedná vcelku o jednoduché téma, technické provedení a zpracování bylo velice náročné. Kritika dodnes oceňuje zobrazení zběsilé jízdy motocyklisty včetně jeho tragického konce. Animovaný snímek se ve své době dočkal uznání nejen u domácího publika, ale také v zahraničí. Ocenění získal na Mezinárodním festivalu v Cannes (1954) a to Cenu za loutkový film.

V této době došlo v Pojarově tvorbě k významné režisérské odbočce a zrealizoval svůj jediný hraný film *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (1955). Po této „zacházce“ se opět navrátil ke svému původnímu zaměření a pokračoval v režii animovaných a loutkových filmů. Při tvorbě následujícího loutkového filmu s názvem *Paraplíčko* (1957) spolupracoval s výtvarníkem a grafikem Zdeňkem

Seydlem a díky užití nových materiálů, technik pohybu i typů loutek přinesl do světa animovaného filmu nové estetické hodnoty.

V roce 1959 natočil nejprve dva kreslené satirické snímky *Sláva* a *Bombomanie* a poté poetický film *Lev a písnička*.⁶¹ V šedesátých letech stále spolupracoval s Jiřím Trnkou (např. *Půlnoční příhoda*, 1960) a svůj tým spolupracovníků rozšířil o scenáristu Ivana Urbana a výtvarníka Miroslava Štěpánka, se kterými natočil „kočičí seriál“ (snímky *Malování pro kočku*, *Kočičí slovo*, *Kočičí škola*). V této trilogii vyzkoušel další novou techniku – na dvojrozměrné ploše pracoval současně s figurkami a s živým hercem.

Pojaru tvorbu první poloviny šedesátých let můžeme charakterizovat jako satirickou. Ve čtveřici snímků *Biliár* (1961),⁶² *Úvodní slovo pronese* (1962), *Romance* (1962) a *Ideál* (1963) se Pojar zaměřil na soudobé společenské problémy a upozornil na špatné mezilidské vztahy, povrchnost a zatrpkllost.

V roce 1965 se zrodili oblíbení a nekonvenční medvídci, kteří se nesmazatelně zapsali do historie československé animované tvorby. Šestidílný seriál *Pojďte, pane, budeme si hrát* (1965–1967) vytvořený již osvědčeným triem Pojar-Urban-Štěpánek si u diváků získal velkou oblibu. Příběhy medvědích sourozenců jsou známé pro svou vizuální originalitu – nový typ reliéfní loutky totiž umožnil měnit hlavní postavy do všemožných tvarů, hraček a jiných předmětů. Oblíbenost je přisuzována hravým dialogům založeným na lehkosti a volnosti, fantazii a nadsázce. Seriál se těšil velké oblibě malých i velkých diváků a tvůrci se rozhodli pro pokračování. Vytvořili pětidílnou sérii s názvem *Kdo to hodil, pánové?* (1970–1973). Oproti prvním dílům je zde zesílen výchovný aspekt, trestá se lenost a zesměšňuje přetvářka či vychloubání, stále však zůstává hravost a experimentování s proměnami loutek. Nemalý podíl na úspěšnosti seriálů má i vynikající komentář Rudolfa Deyla mladšího, kterého později nahradil František Filipovský.

V sedmdesátých letech se Pojar zaměřil na loutkové adaptace literárních předloh. Nejprve ztvárnil pohádku *Jabloňová panna* (1973) Karla Jaromíra Erbena. Poté následovala série volně navazujících epizod inspirovaných knihou Jiřího Trnky,

⁶¹ Snímek získal mnoho ocenění na mezinárodních soutěžích a Pojar si za něj vysloužil titul Animátor roku na Mezinárodním festivalu v Annecy (1960).

⁶² Na tomto snímku opět spolupracoval se Zdeňkem Seydlem.

Zahrada (1974). Třetí adaptací pak byla *Dášeňka* (1979), televizní seriál vycházející z knihy Karla Čapka, ve kterém Pojar propojil dokumentární film s animovaným. Od literárních předloh se poté Pojar dvěma snímky *Bum* (1979) a *Kdyby* (1981) navrátil zpět k satíře.

Od druhé poloviny osmdesátých let se začal věnovat pedagogické činnosti na pražské FAMU a stál u zrodu katedry animovaného filmu (1991). V devadesátých letech přijal Pojar umělecké vedení nad sérií *Práva srdce* z dílny Kanadského národního filmového střediska,⁶³ v roce 2005 pak dokončil snímek *Hiroshi* na zakázku japonské společnosti ARMZ. Své mistrovství naposled předvedl v pohádce o Palečkovi (*Fimfárum 2*, 2006) a netradičním povídkovém filmu *Autopohádky* (2011). Břetislav Pojar zemřel 12. října 2012 v devětaosmdesáti letech.

Přínosem Pojarovy tvorby je cit pro každodenní život, který dovedl zobrazit v nejrůznějších žánrech. Jeho dílo je nadčasové, obsahuje moudrý humor a oplývá velkou rozmanitostí jak po stránce technického zpracování, tak námětů. Přesto je však v jeho díle patrná jistá homogenita. Marie Benešová se zamýšlí následovně:

*„Jednotícím prvkem je kultivovanost výrazových prostředků zacílených k emocionálně působivému vyjádření myšlenky. Odtud pramení Pojarovo hledačství, soustavné ověřování si nových forem, nových výrazových prostředků. Je to neklid, který zavedl umělce často i za hranice animovaného filmu, a který ho podněcuje k experimentům. Není to tedy neklid z nejistoty ani slepé hledání něčeho nového nazdařbůh. Pojarovo hledání má jasně uvědoměný cíl, v jeho dosahování se obrozuje Pojarovo umění.“*⁶⁴

Během své více než šedesátileté kariéry natočil Pojar bezmála padesát snímků a na mnoha dalších se podílel jako scenárista či výtvarník. Dočkal se mnoha ocenění na mezinárodních filmových festivalech (Cannes, Annecy, Berlín, Benátky, Montevideo, aj.) a na domácí půdě se mu dostalo nejen státního vyznamenání Medaile Za zásluhy II. stupně z rukou tehdejšího prezidenta Václava Klause, ale také ceny za Mimořádný umělecký přínos světové kinematografii (MFF Karlovy Vary, 2007).

⁶³ Režiroval například snímek *Narkoblues* (1997) varující před drogovou závislostí, která ohrožuje děti a jejich okolí.

⁶⁴BENEŠOVÁ, cit. 18, s. 43

6. Dobrodružství na Zlaté zátoce

Režisér snímku, Břetislav Pojar získával své první zkušenosti ve studiích AFIT⁶⁵ a Bratři v triku, kde se podílel na krátkometrážních pohádkových snímcích. Během prvních let své kariéry se rozhodl pro realizaci filmu *Dobrodružství na Zlaté zátoce*. Toto dílo má v Pojarově ojedinělé pozici, neboť se jedná o jeho jediný hraný film.

Odborné filmové publikace se o snímku prakticky nezmiňují a některé jej přímo opomíjejí.⁶⁶ Pro přiblížení produkčního zázemí a realizace filmu jsem vycházela z článku uveřejněném v *Deníku* v roce 2013⁶⁷ a rozhovorů na internetových stránkách. Další cenné informace o natáčení jsem získala v dobovém článku Vladimíra Pazourka⁶⁸ a ve *Filmovém přehledu* z roku 1955.⁶⁹

6.1. Produkční zázemí a realizace

Snímek *Dobrodružství na Zlaté zátoce*, který měl premiéru 9. 8. 1955, vznikl pod záštitou Správy studií dětského, hraného a animovaného filmu. Vedení Správy si na podzim roku 1954 vybralo pohádku *O zlé královně* ze sbírky *Na Zlaté zátoce* (1948) spisovatele Vladimíra Pazourka a vybídla ho, aby text zpracoval ve formě filmové povídky. Příběhu byl ponechán základní mravní a dobrodružný charakter, stejně tak jako bohaté vykreslení krásy české přírody. V původní verzi měl film zpracovat více přírodních zajímavostí, například zpodobit život ve vodních hloubkách. Od těchto filmových triků se však postupně upustilo.⁷⁰

Důvody, které vedly k realizaci snímku, okomentoval Břetislav Pojar v rozhovoru pro měsíčník *Art+Antiques* z roku 2007 následovně:

„To bylo tím, že když jsem neměl v těch pauzách u Trnky možnost režirovat, neustále jsem se utrhával z toho studia, on ale nechtěl, abych odešel, tak mě vždycky něco nechal udělat. Ale mělo to i další následky, šel jsem třeba i do takových podniků, které byly hodně riskantní, byl jsem takový typ dobrodruha. Když se něco ve studiu nedařilo (...), tak to dali

⁶⁵ Společně s E. Hofmanem, J. Brdečkou, V. Bedřichem či S. Látalem se podílel na snímku *Svatba v korálovém moři*

⁶⁶ Například v publikaci *Diagnózy času* Jana Lukeše, cit. 9

⁶⁷ VOTRUBA-DVOŘÁK, cit. 3

⁶⁸ PAZOUREK, cit. 2

⁶⁹ Filmový přehled, cit. 4

⁷⁰ PAZOUREK, cit. 2, s. 331

udělat mně. S tím hraným filmem to bylo podobně, měli tam námět, takový poloviční scénář a nikdo nevěděl, co s tím. Už v tom měli peníze a nechtěli to vyhodit, tak mi to dali.“⁷¹

Na snímku spolupracoval i začínající režisér Ladislav Helge, který se podílel na vytvoření scénáře a zastával funkci asistenta režie. Před dokončením natáčení však z filmového štábu odešel. V rozhovoru zveřejněném v publikaci *Cesta za občanským filmem* prohlásil:⁷²

„Scénář jsme napsali společně a stejně tak jsme měli režírovat. Každý z nás ale směřoval někam jinam, já k příběhu, Slávek k lyrice, což ale k žádným rozkolům nevedlo, vlastně jsem Pojarovi dal zapravdu. Pak se ozval znovu Krejčík⁷³ a já, i když jsem žádné útékové myšlenky původně neměl, jsem usoudil, že Pojar je natolik vyspělá osobnost, že si poradí sám.“⁷⁴

Ve scénáři figurovaly přesné požadavky, které se týkaly zobrazení okolní krajiny, tudíž bylo nutné najít vhodné lokace natáčení. Předpokládalo se umístění u řeky, na jejímž jednom břehu bude vesnice a na druhém, neobydleném, pouze převozníková chalupa. Řeka se dále měla rozlévat do velké zátoky a úzkou průrvou vybíhat v romantickou tůňku. Aby tvůrci naplnili tyto nároky, vydali se hledat lokace podél břehů Ohře, Otavy, Jizery, Lužnice a dalších. Nakonec se dědovu chalupu a přívoz rozhodli umístit do malé vesnice Rájov kousek od Českého Krumlova, zátoku natáčeli na řece Lužnici u Bechyně a romantickou tůňku v údolí Židovy strouhy. Interiérové scény v dědově chalupě, dřevorubecké chatě a u spáleného mlýna se přemístily do pražských hostivařských ateliérů.⁷⁵

Do hlavních dětských rolí Pojar obsadil Ilju Černohorského (Jirka) a Jarinu Rejškovou (Mařenka). Pro roli dědy Matouše byl vybrán herec Vladimír Hlavatý⁷⁶ a postavu strejdy Jakuba zahrál L. H. Struna.⁷⁷

⁷¹ JIRKALOVÁ, Karolina. Okénko po okénku [online]. Artcasopis.cz [cit. 19. 10. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.artcasopis.cz/clanky/okenko-po-okenku>>

⁷² BILÍK, Petr. *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem: kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host, 2011

⁷³ Ladislav Helge se jako asistent režiséra podílel na prvních snímcích Jiřího Krejčíka (*Ves v pohraničí*, *Svědomy* a *Frona*)

⁷⁴ BILÍK, cit. 72, s. 137.

⁷⁵ Filmový přehled, cit. 4

⁷⁶ Mezi jeho role patří student Špína ve Vávrově dramatu *Filosofská historie* (1937), včelař Martin ve filmu *Mordova rokle* (1951) či husar v psychologickém dramatu *Ztracenci* (1956).

⁷⁷ L. H. Struna za svůj život ztvárnil okolo 80 po většinu času menších, zato výrazných rolí.

Na místě natáčení tvůrci mezi místními obyvateli našli ideální obsazení pro komparz, od místních obyvatel si zapůjčili zvířectvo. Právě zvířata byla nezanedbatelnou součástí příběhu (ryby, žáby, užovky, kapři), o které se po celou dobu natáčení staral poradce Sláva Štochl.⁷⁸

Jako kameraman byl zvolen Jan Kališ, tou dobou odborný asistent na FAMU, pro kterého práce na snímku znamenala vůbec první zkušenost s dětským žánrem. Pro hudebního skladatele Miloše Vacka byl snímek celovečerním debutem.

6.2. Děj filmu

Než v následujících podkapitolách přistoupím ke komparaci scénářů a žánrové analýze, považuji za vhodné stručně přiblížit děj filmu.

Snímek *Dobrodružství na Zlaté zátoce* vypráví o sirotku Jiříkovi, který vyrůstá u svého dědy v chalupě poblíž řeky. Jirka je samotář, přítomnost ostatních dětí s výjimkou kamarádky Mařenky nevyhledává a raději si hraje se zvířaty. V nedaleké tůňce, kde žije jeho oblíbený kapr Pepík, se jednoho dne objeví štika. Kluci na Jirku volají, že mu ji pomůžou vylovit, ten je však odmítne a lov se nevydaří. Jirka sdílí svůj neúspěch s dědou. Přestože i děda nabízí pomoc, Jirka si dál stojí za svým a chce štika ulovit sám. Následuje však druhý neúspěch a hádka, během které Jirka nařkne dědu, že mu nechce půjčit lepší prut. Děda odjíždí do města a Jirka využije situace k útěku za strejdou Jakubem, u kterého chce zůstat. Po rozhovoru se strejdou však Jirka pochopí, jakou starost a péči mu děda neustále věnuje, a především se dozví, že od Jakuba děda zapůjčil prut, se kterým má Jirka šanci štika ulovit. Jirka se vrací domů a s dědou se usmíří. Ve třetím, posledním lovu se Jirkovi za pomoci kluků a Mařenky zadaří a on poté uznává, že by se mu to bez nich nepodařilo.

6.3. Komparace technických scénářů

V této podkapitole se zaměřím na komparaci dvou technických scénářů, které mi byly poskytnuty k prostudování v knihovně Národního filmového archivu.

⁷⁸ Například štik se ve filmu použilo hned dvanáct.

První verze měla 85 stran,⁷⁹ druhá 92.⁸⁰ Obě postupovaly jednotně po stránce dialogů i podle číslování jednotlivých záběrů do strany 65.⁸¹

Rozdílný průběh příběhu nastává v závěru scény v chalupě u strejdy Jakuba. Jirka si uvědomuje své nevděčné chování a dochází mu, jak dědovi na něm záleží. Jirka zpočátku oznamuje, že chce u Jakuba bydlet a pomáhat mu v lese, ale ve chvíli, kdy se dozví, že se za ním dnes děda stavoval pro prut na štiky, okamžitě se má k rychlému odchodu domů. V první verzi se vrací zpět za dědou, se kterým se na půli cesty setká, udobří se a slíbí, že už nikdy neuteče. V druhé verzi jej Jakub při odchodu zastaví a donutí zůstat přes noc, protože je venku silná bouřka. Sám se pak vydává ven, potkává dědu a vysvětlí mu, co se stalo. Zároveň ho prosí, aby Jiříka nijak netrestal, protože se již poučil sám.

Druhý podstatný rozdíl se týká Jiříkova vycvičeného kapra Pepíka. V první verzi se Jirka obává, že štika Pepíka sežrala, přestože pro to nemá žádný důkaz, a v samotném závěru pak s úlevou zjišťuje, že je Pepík naživu. Druhá verze zpracování je negativní, neboť štika Pepíka uloví.

Ve scénářích se od sebe liší i samotné závěry. V první verzi se Jiřík společně s Mařenkou raduje, že je Pepík živý, a poslední scénu tráví společně u tůňky. Z druhé verze je patrnější morální vyústění příběhu. Jirka se udobří s kluky, začne dědovi pomáhat a závěr tvoří idylická scéna, kdy si všechny děti hrají dohromady.

6.4. Komparace scénářů s filmovým zpracováním

Hlavní rozdíl scénářů oproti filmu spatřuji ve vykreslení povah jednotlivých postav. Zatímco děda působí ve filmu klidnějším dojmem, ve scénaristické verzi je přísnější a více podléhá konfliktním situacím. Pro ilustraci vybírám nejzřetelnější rozdíl v dědově chování, který se projevuje například ve scéně, kdy dochází k hádce mezi ním a Jiříkem.⁸²

⁷⁹ Technický scénář, 1. verze

⁸⁰ Technický scénář, 2. verze

⁸¹ První verze nakonec obsahuje celkem 401 záběrů, druhá 431.

⁸² Ve filmu od 34:50, ve scénáři od s. 53

Dialog ve scénáři

Jiřík: „*Vymlouváš se, dědo. Rady dáváš, ale prut pučit nechceš.*“

Děda: „*Měl jsem ti ho snad dát na zlámání?*“

Jiřík: „*Stejně by to bylo jedno. Stejně tu visí na nic. Jenomže ty máš svoji zábavu s hrncem a s prádlem a tobě nevadí, že já jsem nešťastnej. Ty jsi, dědo, takový sobec.*“

Děda: „*Heleme, tak to mám za všechno. Tak to je všechno málo, co dělám pro mladýho pána. Vode dneška už nejsem sobec. Vode dneška můžeš mít taky zábavu s hrncem a pořádkem! Vode dneška se starej vo sebe sám, abys poznal, že jídlo se samo nevaří a záplaty samy nenarostou!*“

Dialog v hrané verzi:

Jiřík: „*Vymlouváš se, dědo. Půjčit mi ho nechceš. Za všechno můžeš! To strejda Jakub je lepší.*“

Děda: „*Podívej, Jiříku...*“

Jiřík: „*Jen ty se podívej, co jiný kluci nosí k řece! Všichni jsou lepší! Jen ty si myslíš – je malej, chytím si štiku sám!*“

Děda: „*Tak abys nemyslel, že já všechno sám, tak na, starej se o své věci.*“

Rozdíl mezi scénáristickou verzí a realizovaným snímkem je znatelný také v Jirkově chování. Ve scénáři Jirka působí více sebestředně a dává najevo svou povýšenost. Často také kolísá jeho postoj k Mařence, kterou v několika případech shazuje a chová se vůči ní nadřazeně. Následující dva dialogy pochází z druhého scénáře a v hrané verzi se neobjevují.

Mařenka: „*Jiříku, jsi tu?*“

Jiřík: „*Néé. Co sem lezeš?*“

Mařenka: „*Já jsem přišla za tebou... Jiříku, kde jsi?*“

Jiřík: „*Tady. Ted' se už někam usad'. Já nestraším. Tos někam spadla do vody, že ti tak cvakají zuby? No ty si to asi zejtra od vašich vypiješ.*“

Mařenka: „*Když já jsem myslela, že ti tu bude smutno...a abys věděl, že se taky nebojím.*“⁸³

...

Jiřík: „*Když ty zas k ničemu nejsi. Kopanou neumíš, ani chytat raky, přeperu tě, kdy chci.*“

Mařenka: „*Já bych se všechno naučila. Ke mlejnu v noci jsem taky šla.*“

Jiřík: „*Ty si moc hodná. Ale když si jen holka.*“⁸⁴

Charakter Mařenky a strejdy Jakuba je jak v obou scénářích, tak v jejich srovnání s filmovým provedením vykreslen velmi podobně.

Po prostudování obou verzí technických scénářů a zhlédnutí snímku jsem došla k závěru, že tvůrci pravděpodobně postupovali podle první verze. Ta druhá totiž obsahuje scény a dialogy, které se ve filmovém zpracování vůbec neobjevují (smrt Pepíka, Jirkovo přenocování u Jakuba). Přestože zejména po stránce dialogické dochází v porovnání s první verzí scénáře a filmem k několika odchýlkám, nenabývají takového rozsahu, aby změnily celkové vyznění filmu či jeho zápletku. Stejně tak nemají vliv na žánrové zařazení snímku. Můžeme však připustit možnost, že existuje ještě jiná verze, podle které tvůrci filmu postupovali.

6.5. Sémanticko-syntaktické pojetí

V následujících podkapitolách se na základě sémanticko-syntaktického přístupu Ricka Altmana pokusím identifikovat sémantické prvky a syntaktické vztahy, které napomáhají zařadit snímek *Dobrodružství na Zlaté zátoce* do konkrétního žánru. V rozboru, ve kterém se zaměřuji na hlavní postavy, vztahy mezi nimi, prostředí, motiv řeky a strukturu děje, vycházím z výše zmiňované definice dětského dobrodružného filmu a jeho základních motivů. Z hlediska postav a vztahů mezi nimi jsem vycházela pouze z filmového zpracování a nenechala se ovlivňovat scénáři. Pro analýzu prostředí jsem využila druhou verzi scénáře, neboť

⁸³ Technický scénář, cit. 79, s. 35-36

⁸⁴ Technický scénář, cit. 79, s. 61

se mi jevila propracovanější než první a jednotlivé popisy záběrů více souhlasily s konečným provedením filmového zpracování.

6.5.1. Sémantická rovina

Sémantická rovina filmového žánru je dle Ricka Altmana tvořena žánrovými definicemi, jež vycházejí ze souboru společných rysů, postojů, postav, záběrů či lokalizací a které zdůrazňují sémantické prvky utvářející žánr.⁸⁵ Díky určení těchto prvků dochází k možnému rozeznání konkrétního typu textu. V této podkapitole se budu zabývat studiem prostředí, hlavních postav a motivu řeky.

6.5.1.1. Prostředí

Snímek začíná předtitulkovou scénou, kdy zvonění na zvonec přivolává přívoz. Kamera zabírá chalupu na okraji lesa, poté postupuje panoramaticky a zachycuje řeku, louku a hrad na kopci. Právě exteriérovým scénám odehrávajícím se ve většině času u řeky a tůňky věnovali tvůrci mimořádnou pozornost a ve scénáři je popisovali dopodrobna:

„Vysoká tráva skrývá tichou tůňku, maličké slepé rameno vybíhající ze zálivu a spojené s ním mělkým, úzkým ústím. Balvany roztroušené v tůni, květena kolem činí z místa romantické zákoutí a navíc čistá a klidná voda dovoluje pohled do tajů dna a tak tůňka připomíná velké akvárium.“⁸⁶

Se stejnou důsledností a péčí vyobrazili také pohyby vodních živočichů:

„Lod'ka míjí břehy zarostlé hustým porostem. Vážky, vyrušené lod'kou, vzlétají a drobeta na hladině, vodoměrky a vodní ševci se poplašeně rozbíhají před lod'kou. Rybky ujíždějí z mělčin do hlubší vody. Několik metrů před špicí lod'ky se z trávy vymrští skokan a plácne do vody. Za ním sklouzne do vody užovka.“⁸⁷

Již z technických scénářů je možné vypočítat důraz kladený na vizuální stránku snímku, která byla posléze převedena i do filmového zpracování. Kamera zachycuje romantickou krajinu a poukazuje na krásu čisté a téměř netknuté přírody.

⁸⁵ ALTMAN, cit. 17, s. 22

⁸⁶Technický scénář, cit. 79, s. 8

⁸⁷ Tamtéž, s. 7

Lokalita, ve které se příběh odehrává, je ohraničena loukou, řekou, tůňkou a skalami. Záběry plynoucí vodní hladiny řeky i poklidné tůňky korespondují s prožitky hlavních hrdinů. Prostředí citlivě dokresluje nediegetická hudba, umocňuje dramaticčnost příběhu a podtrhuje dějovou linii snímku.

6.5.1.2. Motiv řeky

Hlavním motivem *Dobrodružství na Zlaté zátoce* je řeka, která ve filmu nabývá mnoha významů. Pro dědu Matouše, který je místním převozníkem, je zdrojem obživy a pro děti znamená zdroj zábavy. V řece se děti koupou, plaví na loďkách, rybaří, pořádají soutěže v házení žabek. Jirka rád pozoruje živočichy, kteří v řece žijí, a některé si dokonce vycvičuje. V řece se objevuje hlavní Jirkův nepřítel, štika, kolem které se vytváří hlavní dějová zápletka celého snímku. Řeka od sebe symbolicky odděluje dva světy – Jiříka, samotáře, nechává na jedné straně, partu kluků na druhé. Motiv řeky je typickým prvkem nejen pro dobrodružný žánr, ale také pro žánr poetického filmu.

Za vůbec první film, ve kterém hraje řeka a okolní prostředí téměř nedotčené přírody zásadní roli, je považován snímek *Řeka* (1933) režiséra Josefa Rovenského, jenž je považován za zakladatele poetického směru v českém filmu. Poetický film v následujících letech úspěšně rozvíjel Václav Krška a pokračoval ve využití motivu řeky. Jednalo se zejména o snímky *Ohnivě léto* (1939), *Kluci na řece* (1944) či *Řeka čaruje* (1945). Poetiku říčního okolí postupně využívali i další tvůrci a někteří z nich začali uplatňovat další prvek bezprostředně spojený s řekou – rybaření, které má v českém prostředí bohatou tradici a je považováno za jednu z nejoblíbenějších volnočasových aktivit. Takto v pozdějších letech vznikly například snímky *My tři a pes z Pětipes* (Ota Koval, 1971) nebo *Zlatí úhoři* (Karel Kachyňa, 1979).

6.5.1.3. Postavy

Postavy tvoří jeden z hlavních rysů dobrodružného filmu pro děti. Kromě tematiky a dějové linky díla se v postavách projevují základní aspekty určující žánr a během jejich charakterizování dochází k uplatnění jednoznačných rysů přispívajících k široké platnosti příběhu. Důležitými charakterovými vlastnostmi

hlavních hrdinů dobrodružných příběhů bývají cílevědomost, rozhodnost a odhodlání pro splnění daného úkolu. Tyto aspekty však mohou mnohdy vyvolat dojem tvrdohlavosti či sebestřednosti postavy. Hlavním motivem hrdinů, kteří místy balancují na hranici svých schopností a dovedností, je určitá výzva, jejíž naplnění vede k jejich sebezdokonalení. V případě *Dobrodružství na Zlaté zátoce* je touto hlavní dějovou zápletkou lov dravé štiky. Nyní se budu zabývat rozbořem charakterových vlastností dvou hlavních postav, Jiříka a dědy Matouše, které zobrazují svět dětí na jedné straně a svět dospělých na straně druhé a v krátkosti představím Mařenku a partu kluků.

Jiřík

„*Jirka, sirka, vejtaha!*“⁸⁸

Hlavním dětským hrdinou příběhu je Jirka (Ilja Černohorský). Jeho rodiče zemřeli, proto žije u svého dědečka. Otce poznáváme pouze z fotografií a dozvídáme se, že byl rybář. Jirka je samotář a do kolektivu se mu nedaří začlenit. Jeho jedinou věrnou kamarádkou je Mařenka, kvůli které se často stává terčem posměchu místních chlapců. Veškerý volný čas tráví u vody, rybaří a pozoruje svět živočichů v řece i kolem ní. Jeho snem je být rybářem, kterého budou všichni obdivovat.

Kluci o Jirkovi často prohlašují, že se vychloubá. Jejich negativní postoj se stupňuje, když Jirka odmítá jejich nabízenou pomoc při lovení štiky. Nadvakrát ji Jirka neuloví, hoši si z něj dělají stále větší legraci. Je tvrdohlavý, stojí si za svým a stále pyšně prohlašuje, že si při lovu štiky vystačí sám, a cizí pomoc vytrvale odmítá. Jediný člověk, kterého vedle sebe snese, je Mařenka.

Jirkovy neúspěchy v rybaření se odráží i na jeho vztahu s dědou a vyvrcholí hádkou, kdy Jirka dědovi vytýká neochotu půjčit mu rybářský prut. Děda odjíždí do města a Jirka zůstává doma sám. Využívá této chvíle a večer utíká za strejdou Jakubem, u kterého chce zůstat. Během rozhovoru se strejdou si však uvědomí, jak po celou dobu dědovi a ostatním klukům křivdil. Při závěrečném lovu pak dochází k zjištění, že svého vytouženého cíle může dosáhnout jedině s pomocí ostatních.

⁸⁸ *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (32:18)

Děda Matouš

„Samá bodlina navrch, uvnitř měkkota.“⁸⁹

Na první pohled přísnou, ale přitom klidnou a dobrosrdečnou postavu dědy Matouše ztvárnil Vladimír Hlavatý. Děda vychovává svého vnuka Jirku, který si hledí svých zálib a v ničem mu nepomáhá. Například hned v úvodní scéně filmu sledujeme situaci, kdy děda Jirkovi přikazuje, aby na další den nakopal brambory, ale Jirka jeho pokynu vůbec nedbá a na loďce odplouvá k tůnce.

Děda byl v mládí rybářem, a proto má pro Jirkovu rybářskou vášeň pochopení. Rád by mu s lovením štiky pomohl, ale Jirka jeho pomoc odmítá. I přesto mu děda poradí, jakou návnadu na štiky použít, a snaží se ho podpořit. Po druhém neúspěšném loveckém pokusu však Jirka dědu obviní, že může za všechny jeho rybářské nezdary. Děda ovšem i nadále zůstává klidný a nedbá na Jirkovu paličatost. Svoji vstřícnost dokazuje ve chvíli, kdy pro Jirku zapůjčí speciální prut na štiky. O dědově starosti a neustálé péči se dozvídáme také skrz výpověď strejdy Jakuba.

Mařenka

Milou, ochotnou a obětavou postavu Mařenky si zahrála Jarina Rejšková. Mařenka je Jirkova věrná kamarádka. Má na starost kozu, kterou chodí pást za každého počasí. Je to vlídná, usměvavá dívka, která doprovází Jirku při rybaření, v tůnce krmí kapříka Pepíka a prožívá čas na břehu s Jirkou odděleně od kluků. Poznáme ji podle deštníku, který má stále u sebe.

Parta kluků

Postavy party osmi kluků z nedaleké vesnice Černice byly vybrány z místních dětí. Do hry vstupují hned na začátku filmu. Na břehu pasou krávy a svůj čas si krátí házením žabek do vody. Nikdo kromě Jirky však neumí žabku přehodit přes celou šířku řeky. Kluci se s Jirkou neustále dohadují a vysmívají se mu, křičí na něj posměšná říkadla. Skrze tato říkadla se do filmu dostávají motivické lidové prvky.

⁸⁹ *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (51:52)

Parta se dokáže proti Jirkovi pevně semknout, provokují ho, ale ve chvíli potřeby Jirkovi rádi pomůžou.

Přestože do všech dětských rolí byly vybrány děti neherci, tato volba snímku neubírá na kvalitě. Děti se v prostředí přírody chovají spontánně a jistě, s lehkostí lezou po stromech i po skále, nevadí jim studená voda. Jejich výkony jsou autentické.

6.5.2. Syntaktická rovina

Syntaktická rovina žánru se zabývá narativní strukturou, ve které jsou umístěny sémantické prvky, a kde dochází k jejich vzájemným interakcím. Podle Altmana syntaktická kategorie zdůrazňuje základní vztahy mezi předem neoznačenými a různými proměnnými – tedy vztahy, které nazýváme fundamentální žánrovou syntaxí.⁹⁰ V této kapitole se soustředím na strukturu děje a vztahy mezi postavami.

6.5.2.1. Struktura děje

Pro dobrodružný příběh pro děti a mládež je typická jednoduchá zápletka bez postranních linií, děj postupuje jasně a chronologicky. Dětský hlavní hrdina čelí výzvě a snaží se ji co nejlépe naplnit.

Děj snímku *Dobrodružství na Zlaté zátoce* má pevnou strukturu a postupuje bez odboček. Hlavním motivem, který určuje dobrodružnou povahu příběhu, je Jirkova snaha ulovit dravou štiku. Příběh tak zobrazuje souboj dítěte s přírodní silou a se sebou samým.

Dobrodružné a dramatické prvky děje nacházíme také v dalších scénách: Jirkova plavba na loďce k tůňce, dědova zmínka o utopené děvečce strašící u spáleného mlýna, Jirkova strašidelná noční výprava na lov mníků (cesta dokreslena záběry vyplašených ptáků vylétávajících ze stromů, praskáním větví, zobrazením ruin mlýna), Jirkova hádka s dědečkem a útěk z domu, který posilují následné dědečkovy obavy.

⁹⁰ ALTMAN, cit. 17, s. 22

Napětí je udržováno po celou dobu příběhu. Začíná v momentu, kdy Jirka poprvé spatří štika v tůňce, a končí třetím, úspěšným, pokusem o její vylovení. V průběhu děje sledujeme proměnu v motivaci hlavního hrdiny. Z počátku chce Jiřík chytit štika, aby přede všemi ukázal, jak výborný je rybář. Poté však dochází k momentu, kdy se Jiříkovi opakovaně nedaří přivolat kapra Pepíka, a tak nabyde dojmu, že jej štika sežrala. Proto následně prohlašuje, že musí zákeřnou štika vylovit, aby Pepíka pomstil.

6.5.2.2. Vztahy mezi postavami

Jirka–děda

Vztah mezi Jirkou a dědou představuje střet světa dětí a dospělých. Děda se o Jirku pečlivě stará, Jirka však jeho péči bere za samozřejmost, je nespokojený a často vyvolává konflikty. Cítí se nepochopený a svým problémům přikládá větší váhu. Dědův vztah k Jirkovi zůstává celou dobu stejný, zatímco Jirkův vztah k dědovi se v průběhu příběhu proměňuje. Zlomová scéna, kdy si Jirka uvědomuje, že dědečkovi křivdil, se odehrává v chalupě u strejdy Jakuba. Jirka díky Jakobovi pochopí, že mu děda vždy vycházel vstříc a pečoval o něj. Dochází tak ke vzájemnému usmíření.

Jirka–strejda Jakub

Jirka se rozhodne odejít od dědy a chce začít bydlet se strejdou Jakubem a pomáhat mu v lese, aby si vydělal na rybářský prut. Strejda Jirkovi připraví večeři a povídají si o Jirkově zlosti na dědu, který jen bručí. Jakub má vyřezaná zvířátka, Jirka si s nimi hraje a oba vzpomínají na dobu, kdy Jirka vážně onemocněl. Jakub Jirkovi přinesl na rozveselení dřevěná zvířátka, děda bručel a nadával a pak najednou přes řeku plnou rozlámaných ker na přívozu plul pro doktora, který Jirkovi zachránil život. V této chvíli si Jirka uvědomil dědovu dobrotu a rozběhl se domů. Scéna je umocněna gestem ruky Jakuba - hrne před sebou dřevěné odřezky a ukazuje sílu ledových ker, které musel děda přívozem překonat.

Jirka–Mařenka

Mařenka, jediná Jiříkova kamarádka, s ním tráví veškerý svůj volný čas. Nejen že ho podporuje přes počáteční rybářské nezdary, ale promíjí mu jeho povahové nedostatky. Jejich vztah můžeme vnímat jako první dětskou lásku, byť během příběhu k explicitnímu vyjádření citů nedochází. Přestože se dětské dvojici parta kluků posmívá (např. poznámky „*Hele, nevěsta ti jde na pomoc!*“), ani jeden z nich si jejich posměšků nevšímá.

Po prvním neúspěšném lovu na štika dochází mezi Jirkou a Mařenkou ke konfliktu, kdy Jirka na Mařenčin dotaz, co se stalo, naštvane reaguje, odežene její kozu a beze slova odchází. Vzájemný nesoulad však trvá jen krátce, Jirka se brzy snaží své jednání napravit. Nezavolá však na Mařenku, ale skrze kozu si Mařenku udobřuje.

Mařenka se snaží být s Jirkou co nejvíce a dokazuje mu svůj zájem. Projevuje velkou statečnost, když se v noci vydává za Jirkou ke spálenému mlýnu na lov mníků (nehledě na to, že se kvůli tomuto „úťeku“ doma setká s problémy). V samotném závěru je pak právě ona nejdůležitější součástí úspěšné party lovců. Stejně jako ostatní kluci se odhodlaně vrhne do řeky, zabrání štice uplavat a všichni pak společně vytáhnou štika na břeh. Zatímco se parta kluků raduje z ulovené ryby, Jirka pospíchá s Mařenkou k tůňce za Mařenkou a znovu se shledávají s kaprem Papíkem, který je již v bezpečí.

Jirka–ostatní kluci

Jak již bylo zmiňováno výše, Jirka si s ostatními kluky nerozumí. Samotářstvím a povyšováním se nad druhé je totiž nemožné si získat oblibu party. Chvillemi se však ze záběrů pozdává, že Jirkovi samota nevyhovuje a cítí se odstrčeně. Nikdy ale nedá přímo najevo, že by o přítomnost kluků stál. Většina interakcí mezi Jirkou a ostatními probíhá „z břehu na břeh“ a zdá se, jako by řeka jejich světy oddělovala.

Přestože je sjednocená klučí parta po většinu času zaměřená proti Jirkovi a nešetří na něm posměšnými říkankami, během závěrečného lovu se rozhodnou s Jirkou spojit a společnými silami štika úspěšně vyloví. Jirka polyká svou hrdost,

uzná, že se na lovu podíleli všichni stejně, a úspěch i radost sdílí s ostatními. Nechá kluky, aby ulovenou rybu nesli, a společně plánují, že se všichni vyfotí do novin.

Na základě sémanticko-syntaktického přístupu Ricka Altmana jsem provedla rozbor jednotlivých prvků (prostředí, motiv řeky, postavy a vztahy mezi nimi a struktura děje), který potvrdil přítomnost základních aspektů určujících žánr dobrodružného filmu pro děti a mládež. Hlavním motivem filmu je řeka, která už svou vlastní podstatou evokuje dobrodružství. Další podstatný rys snímku představuje dějová zápleтка – lov štiky, který symbolizuje souboj člověka s přírodou. Samozřejmou součástí dětského filmu jsou dětské hrdinové – Jirka, samotář, jehož vztah k okolí se postupně proměňuje, Jirkova věrná kamarádka Mařenka, parta kluků, kteří si z Jirky nejprve dělají legraci, ale nakonec jsou ochotni spojit síly a v rozhodujícím momentu pomoci.

6.6. Žurnalistická reflexe snímku

V poslední kapitole shrnuji přístupy a názory filmových kritiků a recenzentů, na základě kterých zjišťuji, jak bylo na *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (1955) ve sledovaném období nahlíženo. Recenzi na vybraný film vyšlo zejména mezi lety 1955–1956 relativně velké množství. Snímek byl exportován do 27 států,⁹¹ periodika a tiskoviny ze zahraničí jsem pro svou práci nevyhledávala, neboť mě zajímal výhradně tuzemský názor, s výjimkou trojice recenzí otištěných v rakouských denících *Die Presse*, *Neurer Kurier* a *Volksstimme* a zmínkou ve francouzském listu *Le Peuple* (vše v českém překladu ve *Filmových informacích*). V některých článcích nebyla uvedena jména autorů, proto v jejich případě uvádím pouze označení „autor kritiky/recenze.“

Jako o svěžím a uměleckém díle vyznačujícím se jemným lyrismem hovoří o *Dobrodružství na Zlaté zátoce* v deníku *Svobodné slovo* Vlastimil Vrabec. Zamýšlí se nad hlavním hrdinou Jirkou a jeho typovou příbuzností s postavou Jirky z *Cesty do pravěku*. Upozorňuje na podstatný výchovný prvek, že hlavní hrdina by svého cíle nedosáhl, pokud by na jeho vykonání byl sám. Velmi oceňuje nenásilné vyplynutí této výchovné tendence. Film označuje jako dětský, byť dodává, že i dospělí diváci v něm jistě naleznou uspokojení.⁹²

Antonín Malina v článku *Filmy dětského dobrodružství* otištěném v *Obraně lidu* obdivuje Pojarův „*smysl pro detail, jímž na rozdíl od našich ostatních hraných filmů dosahuje často velkého účinku na divákovo vnímání.*“⁹³ Upozorňuje však i na negativní aspekty: „*Celkový ráz filmu je až baladický, spíše ze světa pohádek s tajemnou atmosférou, než ze současného života našich dětí. To se týká hlavně pasáží kolem malého Jirky a jeho dědečka. Po této stránce by film potřeboval vzhledem k svému zaměření více světla a reality, jako je tomu ostatně ve všech pasážích s dětmi.*“⁹⁴ Přesto však uznává, že se Pojarovi podařilo vytvořit dílo, které československou dětskou tvorbu obohacuje o citlivý vztah lidí k přírodě a rodnému kraji. Autory filmu oceňuje také za to, že rozvíjejí velmi zásadní myšlenku výchovy dětí k nesobeckosti a družnému kolektivnímu duchu.⁹⁵

⁹¹ SKUPA, cit. 11, s. 56

⁹² VRABEC, Vlastimil. *Dobrodružství na Zlaté zátoce*. Svobodné slovo 11. 6. 8. 1955. č. 188, s. 3

⁹³ MALINA, Antonín. *Filmy dětského dobrodružství*. Obrana lidu 9. 12. 8. 1955. č. 193, s. 4

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž.

Filmová historička a novinářka Galina Kopaněvová ve své recenzi uvedené 5. srpna 1955 v deníku *Práce* hodnotí kvalitu scénáře následovně: „*Po stránce scénářistické, která má jinak vysokou úroveň, musíme autoru vytknout pasáž o Jirkově nápravě. Je motivována nepřesvědčivě a zbytečně snižuje hodnoty dobrého filmu.*“⁹⁶ Pochvalně se vyjadřuje k lyričnosti filmu a oceňuje práci kameramana Jana Kališe: „*Jeho obraz plně vystihuje půvab české přírody, romantizuje krajinu, ve které se odehrává příběh, čistě zachycuje jas slunečných dnů, deštivá odpoledne i vzrušující noční scény u starého mlýna.*“⁹⁷

Vladimír Bystrov se nechvalně vyjadřuje k výběru hlavních představitelů a ke způsobu, jakým Pojar natáčení uchopil – nedovedl se totiž podle něj rozhodnout a vybrat stanovisko „dívat se buď jako dospělý, nebo jako dítě.“⁹⁸ Přestože považuje *Dobrodružství na Zlaté zátoce* za hezký film, následně dodává, že není nic platný. „*Jenom to, abychom znovu poznali, že Pojar opravdu filmově vidí a filmově stříhá i montuje. Tento film rozhodně nebyl a nikdy jej nelze nazvat prohrou. Stejně nemá nic společného s vítězstvím.*“⁹⁹

Ani v článku *Co dává náš film dětem?*, jenž vyšel v časopise *Film a doba*, *Dobrodružství na Zlaté zátoce* nezaznamenalo pouze chválu. Autor Gustav Franc l vyděluje dva základní stavební motivy filmu: zaprvé samotný děj příběhu, zadruhé pak zachycení krajiny. Podle něj se tvůrcům nepodařilo tyto dva prvky propojit v jeden fungující celek. „*Domnívám se, že jeden nebo druhý motiv měl být potlačen nebo aspoň přizpůsoben tomu motivu, který by byl vedoucí. Měli bychom pak před sebou buď básnickou baladu o tajemném dobrodružství samotářského chlapce kdesi v odlehlé a neskutečné krajině, jejíž ideové těžiště by muselo být ovšem přizpůsobeno příběhu, nebo realistický příběh z dnešního života, v němž však dobrodružství, byť i v romantické krajině, by musely prožívat děti, které vychovává naše doba a naše společnost.*“¹⁰⁰

Miroslav Nýdl ve svém článku uveřejněném v *Mladé frontě* upozorňuje na scénu u spáleného mlýna, která má téměř pohádkové ladění.¹⁰¹ Podle něj je na této

⁹⁶ KOPANĚVOVÁ, Galina. *Práce* 11. 5. 8. 1955. č. 188, s. 5

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ BYSTROV, Vladimír. *Film a doba*. 1959, roč. V., č. 1

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ FRANCL, GUSTAV. *Co dává náš film dětem?* *Film a doba* 1. 1955. č. 9-10., s. 464

¹⁰¹ NÝDL, Miroslav. *Dobrodružství na Zlaté zátoce*. *Mladá fronta* 11. 2. 9. 1955. č. 212, s. 5

scéně patrný vliv původní pohádkové předlohy, který ovšem v kontextu reálné přírody působí dost neskutečně. Dále si všímá časové nezávislosti a kritizuje, že není zjevné, kdy se děj odehrává. Z tohoto důvodu pro něj ztrácí zejména samotný závěr filmu na přesvědčivosti. „Vcelku však jde o vážný záměr vytvořit film o dětech a pro děti, ve kterém se vyslovují prosté pravdy prostými prostředky. Kamera Jana Kališe přispěla režisérovi pojetí lyrickým zachycením krajinných motivů.“¹⁰²

Autor kritiky uveřejněné ve *Filmovém přehledu* z roku 1955 jmenoval hned tři slabiny filmu. Podle jeho slov se nelze spokojit z nejednoznačností času a prostoru, protože „my potřebujeme živé a poutavé filmy o dětech dneška.“¹⁰³ Jako další zásadní nedostatek uvedl pomalý dějový spád a dodal, že povídka Vladimíra Pazourka nebyla zpracována na potřebnou metráž, „i když zde bereme v úvahu, že dětský divák nemůže chápat tak rychle jako divák dospělý.“¹⁰⁴ Nespokojil se ani s výkony dětských herců a tvrdil, že ústřední postavy své role pouze představují, neboť nedisponují základními řemeslnými zkušenostmi.¹⁰⁵

Zahraniční tisk se o snímku vyjadřoval velmi pochvalně. Autor článku v *Die Press* vyzdvihl, jak se z prostého a jednoduchého příběhu podařilo vytvořit tak krásné dílo. „Češi vyprávějí tento dětský příběh s obdivuhodným pochopením pro dětské nitro a opravdu poeticky. Vskutku, chvályhodný film pro mládež.“¹⁰⁶

O prostotě děje hovoří i autor recenze v deníku *Neuer Kurier* a vyzdvihuje režisérovo umění při zpracování jednoduché zápletky. „Je to tedy jen malá historka, ale režii Břetislava Pojara tak naplněná životem, že napětí přichází samo sebou. Je to ovšem napětí, které nevzniká drážděním nervů, nýbrž vyvolává je zhuštěná poetická ovzduší, jímž je toto dobrodružství ve Zlaté zátoce prodchnuto.“¹⁰⁷

V recenzi uvedené v deníku *Volksstimme* se autor zaměřuje na problematiku rybaření: „Je neuvěřitelné, jak chytání ryb, ve všech humoristických časopisech zesměňované jako prototyp nudy, se může stát skutečným dobrodružstvím.“¹⁰⁸ Dále vyzdvihuje fakt, že i přes jednoduchost děje se tvůrcům podařilo vytvořit film,

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ Filmový přehled, cit. 4.

¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Filmové informace 8. 1957. č. 1. s. 15-16

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ Tamtéž.

který je napínavý až do poslední chvíle. Pochvalně se vyjadřuje také k hlavním představitelům (Ilja Černohorský a Jarina Rejšková) a tvrdí, že „*zastíní svou přirozenou, nefalšovanou hrou mnohého herce, jehož jméno se skví na plakátech.*“¹⁰⁹

Autor recenze, která vyšla ve francouzském deníku *Le peuple*, přirovnal *Dobrodružství na Zlaté zátoce* k filmům *Bílá hřívá* či *Červený balónek* režiséra Alberta Lamorisse. „*Zde svěžest až čistota obrazu vítězí nad formální dokonalostí. (...) U Lamorisse je dítě naprosto nepochopeno, osamoceno ve svém světě snů, u Břetislava Pojara se svazky mezi generacemi navazují. Jsou to pouta chabá, nešikovně spletená z dobré vůle (...) Dětská psychologie a chlapecké záliby jsou podány s neobyčejným citem; též dekorace viděné dětskýma očima jsou voleny s jemným vkusem.*“¹¹⁰

Autor předlohy Vladimír Pazourek se ve svém článku *K otázkám dětského filmu o Dobrodružství na Zlaté zátoce* vyjadřuje jako o filmu statečného mládí, o krásné české přírodě, o boji dětí proti přírodní síle zakončeném vítězstvím dobra nad zlem.¹¹¹ *Dobrodružství na Zlaté zátoce* má dle něj přesně vymezenou tematiku, ale zároveň ukazuje velmi jasně k širokým motivickým možnostem dětského filmu.

Recenze, které by dílo reflektovaly s větším časovým odstupem, neexistují. Z tohoto důvodů uvádím pouze ucelený názor Marie Benešové, která *Dobrodružství na Zlaté zátoce* považuje za objevné dílo.¹¹² Pojar podle ní dokázal vytvořit snímek vyhýbající se sentimentalitě, která dětský film během padesátých let zatěžovala. Podařilo se tak díky tomu, že Pojar vycházel „*z dětského vidění a hodnocení světa dospělých i vrstevníků, které vyplývají z dětské psychiky a mají zásadní dosah na specifickou kvalitu umělecké tvorby pro děti ve všech druzích umění.*“¹¹³ Za další neméně podstatný přínos dětskému filmu považuje vhodné zapojení přírody, jež určuje poetiku celého díla a společně s vyjádřením pocitů hlavního hrdiny vytváří celkovou působivou atmosféru snímku.

¹⁰⁹ Filmové informace, cit. 106, tamtéž.

¹¹⁰ Filmové informace 8. 1957. č. 27. s. 12

¹¹¹ PAZOUREK, cit 2, s. 331

¹¹² BENEŠOVÁ, cit. 18, s. 8

¹¹³ BENEŠOVÁ, cit. 18, s. 8-9

6.6.1. Shrnutí reflexe

Z třinácti výše prezentovaných recenzí vyplývá, že se *Dobrodružství na Zlaté zátoce* setkala s pozitivním přijetím. Autoři se pochvalně vyjadřovali především k provedení fotografie a vyzdvihovali schopnosti kameramana Kališe. Dle jejich názorů se mu podařilo vhodně zachytit krásu a půvab české přírody, hovořili o romantické krajině a jejím lyrickém zachycení či poetickém prostředí. Mnoho recenzentů ocenilo jednoduchost a prostotu příběhu. V několika případech bylo oceňováno vhodné zachycení světa dětskýma očima a také byla pochválena výchovná tendence snímku.

Mezi negativní aspekty, na které kritikové upozorňovali, se řadila jednak nejednoznačnost času a prostoru, malá dějovost či nedostatečně odvedená práce s dětskými herci. Názory na herecké ztvárnění však často kolidovaly, a zatímco někteří recenzenti považovali herecké provedení Ilji Černohorského a Jariny Rejškové za nepřesvědčivé, jiní jejich velmi přirozené výkony hodnotili pochvalně.

Z žánrového hlediska film většina recenzentů označila za dětský (*film pro děti, film pro mládež, film o dětech pro děti*), jmenovala jeho základní dobrodružné prvky (*boj dětí proti přírodě, skutečné dobrodružství, děj napínavý do poslední chvíle*). Objevilo se také přizvisko pohádkový¹¹⁴ a v ojedinělém případě bylo upozorňováno na baladický ráz.¹¹⁵

V padesátých letech se film dočkal úspěchu v Československu i v zahraničí, což potvrdil mimo jiné získání hlavní ceny v rámci Mezinárodního filmového festivalu dokumentárních a experimentálních filmů v Montevideu (1956).

Břetislav Pojar se režii hraného dětského filmu znovu nikdy nevěnoval.

¹¹⁴ NÝDL, cit. 101

¹¹⁵ MALINA, cit. 93

Závěr

Předmětem této bakalářské práce bylo vymezení žánru dobrodružného filmu pro děti a mládež na příkladu snímku *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (1955) režiséra Břetislava Pojara.

V prvních teoretických kapitolách jsem nastínila obecnou problematiku žánru a představila metodu, kterou jsem zvolila pro analýzu snímku, a poté jsem se konkrétněji zabývala vymezením žánru dětského dobrodružného filmu. Vzhledem k nedostatku odborné literatury jsem vycházela z literární teorie a využila také dobových článků uveřejněných ve filmových periodikách, v nichž kritikové komentovali tehdejší podobu dětských snímků.

V druhé části textu jsem představila osobnost a dílo animátora, scenáristy a režiséra Břetislava Pojara a poté se zabývala jeho hraným snímkem *Dobrodružství na Zlaté zátoce*. Nejprve jsem věnovala pozornost produkčnímu zázemí filmu a provedla komparaci dvou technických scénářů. Podle jejich rozboru však nebylo možné s jistotou určit, podle kterého tvůrci při realizaci postupovali, neboť v nich ve srovnání s filmem docházelo k několika méně či více významným odlišnostem, zejména ve vykreslení chování postav a v dějové linii.

V žánrové analýze snímku jsem se za pomoci sémanticko-syntaktického přístupu Ricka Altmana zabývala studiem postav, vztahů mezi nimi, prostředím a strukturou děje. Na základě rozboru jednotlivých prvků a vazeb jsem doložila dobrodružný charakter filmu. Kromě základních aspektů určujících žánr jsem identifikovala také motiv řeky, který se objevuje i v dalších dílech československé kinematografie, a je jedním z typických rysů nejen dobrodružného, ale i poetického žánru. Tento směr jsem pouze stručně nastínila a jmenovala několik snímků, ve kterých se motiv řeky objevuje. Dalším aspektem určujícím dobrodružný žánr je motiv rybářství, jenž se v pozdějších dějinách československé kinematografie ještě několikrát uplatnil.

Na závěr jsem na základě vybraných recenzí uvedených v dobovém tisku vypracovala žurnalistikou reflexi snímku, která potvrdila, že je *Dobrodružství na Zlaté zátoce* vzorovým příkladem dobrodružného filmu pro děti.

Přestože *Dobrodružství na Zlaté zátoce* pro většinu tvůrců znamenalo vůbec první zkušenost s celovečerním film dětského žánru, po scénářistické i technické stránce se jedná o velmi vydařený snímek. Citlivým způsobem zobrazuje vztah člověka a přírody, má zřejmé morální poslání a zároveň nutně nepodléhá ideologickým požadavkům, které v tehdejší době panovaly.

Seznam použitých zdrojů

Prameny

Dobrodružství na Zlaté zátoce (1955)

Režie:	Břetislav Pojar
Asistent režie:	Ladislav Helge, Bohumil Brejcha
Námět:	Vladimír Pazourek (<i>O zlé královně ze sbírky Na Zlaté zátoce</i>)
Scénář:	Vladimír Pazourek, Břetislav Pojar, Ladislav Helge
Kamera:	Jan Kališ
Architekt:	Jaroslav Krška
Hudba:	Miloš Vacek
Zvuk:	Jiří Pavlík
Střih:	Jan Kohout
Produkce:	Studio dětského filmu Praha
Délka:	63 minut
Premiéra:	9. 8. 1955
Obsazení:	Ilja Černohorský (Jiřík) Vladimír Hlavatý (děda Matouš) Jarina Rejšková (Mařenka) L. H. Struna (strejda Jakub)

Dobrodružství na Zlaté zátoce: Technický scénář, 1. verze (85 s.)

Národní filmový archiv

Dobrodružství na Zlaté zátoce: Technický scénář, 2. verze (92 s.)

Národní filmový archiv

Seznam citovaných filmů

Zmiňované filmy Břetislava Pojara (chronologické pořadí podle roku vzniku)

Zasadil dědek řepu (1945)

Zvířátka a petrovští (1946)

Perníková chaloupka (1951)

Josef Mánes I. (1951)

Josef Mánes II. (1951)

O skleničku víc (1953)

Sváteční den (1956)

Paraplíčko (1957)

Sláva (1959)

Bombomanie (1959)

Lev a písnička (1959)

Půlnoční příhoda (1960)

Malování pro kočku (1960)

Kočíci slovo (1960)

Kočíci škola (1961)

Biliár (1961)

Úvodní slovo pronese (1962)

Romance (1962)

Ideál (1963)

Pojďte, pane, budeme si hrát (1965-1967)

Kdo to hodil, pánové? (1970-1973)

Jabloňová panna (1973)

Zahrada (1974)

Dášeňka (1979)

Bum (1979)

Kdyby (1981)

Narkoblues (1997)

Hiroshi (2005)

Fimfárum 2 (2006)

Autopohádky (2011)

Ostatní v textu zmiňované filmy (chronologicky podle roku vzniku)

Řeka (Josef Rovenský, 1933)

Filosofská historie (Otakar Vávra, 1937)

Ztratila se Bílá paní (Miloš Wasserbauer, 1937)

Ohnivě léto (Václav Krška, 1939)

Timur a jeho parta (Alexander Razumnyj, 1940)

Orfeus a Eurydika (Richard Dillenz, 1943)

Čarodějův učeň (Richard Dillenz, 1943)

Svatba v korálovém moři (Hörst von Möllendorf, 1944)

Kluci na řece (Václav Krška, 1944)

Řeka čaruje (Václav Krška, 1945)

Odvážná školačka (Il'ja Abramovič Frez, 1948)

Křížová trojka (Václav Gajer, 1948)

Na dobré stopě (Josef Mach, 1948)

Zelená knížka (Josef Mach, 1948)

Ves v pohraničí (Jiří Krejčík, 1948)

Svědomy (Jiří Krejčík, 1948)

Kouzelný míč (Karel Baroch, 1949)

Pionýrská abeceda (Karel Baroch, 1949)

Malý partyzán (Pavel Blumenfeld, 1950)

Mordova rokle (Jiří Slavíček, 1951)

Konec strašidel (Jan Matějovský - Jiří Slavíček, 1952)

Pyšná princezna (Bořivoj Zeman, 1952)

Čuk a Gek (Ivan Lukinskij, 1953)

Olověný chléb (Jiří Sequens st., 1953)

Frona (Jiří Krejčík, 1954)

Byl jednou jeden král (Bořivoj Zeman, 1954)

Na stříbrném zrcadle (Jaromír Pleskot, 1954)

Obušku, z pytle ven! (Jaromír Pleskot, 1955)

Cesta do pravěku (Karel Zeman, 1955)
Dědeček automobil (Alfréd Radok, 1956)
Ztracenci (Miloš Makovec, 1956)
My tři a pes z Pětipes (Ota Koval, 1971)
Honza málem králem (Bořivoj Zeman, 1977)
Zlatí úhoři (Karel Kachyňa, 1979)

Seznam použité literatury

ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. In: *Illuminace* 1, 1989, s. 17-29

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

BENEŠOVÁ, Marie. *Břetislav Pojar: věnováno jednomu z největších mužů Českého animovaného filmu*. Praha: Animation People, 2008

BILÍK, Petr. *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem: kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host, 2011.

Bratři v triku odpovídají. *Kino* 5. 1950. č. 7, s. 158

BYSTROV, Vladimír. *Dobrodružství na Zlaté zátoce*. *Film a doba* 5. 1959, č. 1

Dobrodružství na Zlaté zátoce. *Filmový přehled*. 16. 7. 1955. č. 27

Dobrodružství na Zlaté zátoce. *Filmové informace* 8. 1957, č. 1., s. 15-16 [Volksstme 10. 10. 1956; Die Presse 14. 10. 1956; Neuer Kurier 9. 10. 1956]

Dobrodružství na Zlaté zátoce. *Filmové informace* 8. 1957. č. 27, s. 12 [Le Peuple 12. 4. 1957]

FRANCL, GUSTAV. *Co dává náš film dětem?* *Film a doba* 1. 1955. č. 9-10, s. 462-464

GENČIOVÁ, Miroslava. *Literatura pro děti a mládež ve srovnávacím žánrovém pohledu*. Praha: SPN, 1984

HAVELKA, Jiří (1970): *Československé filmové hospodářství 1945–1950*. Praha: Československý filmový ústav.

HAVELKA, Jiří. *Československé státní hospodářství 1951–1955*. Praha: Československý filmový ústav. 1972.

HAVELKA, Jiří (1973): *Československé filmové hospodářství 1956–1960*. Praha: Československý filmový ústav.

JAROŠ, Jan. *Český hraný film III (1945–1960)*. Národní filmový archiv. 2001

KAUTSKÝ, Oldřich. *Dětem nejlepší filmy*. Film a doba 2, č. 3, s. 307-09

KOPANĚVOVÁ, Galina. *Dobrodružství na Zlaté zátocce*. Práce 11. 5. 8. 1955. č. 188, s. 5

KOVAŘÍKOVÁ, Radana. *Dětský film*. In. PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000

LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart, 2013

MALINA, Antonín. *Filmy dětského dobrodružství*. Obrana lidu 9, 12. 8. 1955. č. 193, s. 4

MENZEL, Josef. *Náš dětský film na novou cestu*. Film a doba. 1953, roč. II. / V., č. 5, s. 695-698

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004

NÝDL, Miroslav. *Dobrodružství na Zlaté zátocce*. Mladá fronta 11, 2. 9. 1955. č. 212, s. 5

PAZOUREK, Vladimír. *K otázkám dětského filmu*. Film a doba. 1955. roč. 1, s. 330-332

PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000

ROSOVÁ, Milena. *Úvod do studia literatury pro děti a mládež*. Ostrava: Ostravská univerzita, Pedagogická fakulta, 2002

SKUPA, Lukáš. *Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky žánru dětského filmu v české kinematografii 1945 až 1955*. In: SKOPAL, Pavel. *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012. s. 149-189

SKUPA, Lukáš. *Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky dětského žánru v české kinematografii 1945-1955*. Brno, 2009. Diplomová práce. Masarykova univerzita

TICHÝ, Vladimír (ed.). *Panorama československého filmu*. Praha: Panorama. 1985

TÝRLOVÁ, Hermína. *Kus historie našeho loutkového filmu*. Film a doba. 1954, roč. III. / VI., č. 5. s. 866

VRABEC, Vlastimil. *Dobrodružství na Zlaté zátoce*. Svobodné slovo 11, 6. 8. 1955, č. 188, s. 3

WIENEROVÁ, Žeňa. *Ještě k letošnímu festivalu dětského filmu I*. Film a doba. 1954. roč. III. / VI., č. 5. s. 864

Internetové zdroje

HURTOVÁ, Jarmila. AFIT 1941-1944 (1948) [online]. Národní filmový archiv [cit. 20. 10. 2016].

Dostupné z WWW: <<http://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/12/AFIT.pdf>>

JIRKALOVÁ, Karolína. Okénko po okénku [online]. Art+Antiques [cit. 19. 10. 2016].

Dostupné z WWW: <<http://www.artcasopis.cz/clanky/okenko-po-okenku>>

KUČERA, Jakub. *Filmový žánr* [online]. Cinepur.cz [cit. 20. 10. 2016].

Dostupné z WWW: <<http://cinepur.cz/article.php?article=942>>

PILÁTOVÁ, Agáta. Břetislav Pojar [online]. Týdeník rozhlas [cit. 15. 10. 2016].

Dostupné z WWW: <https://www.radioservis-as.cz/archiv07/27_07/27titul.htm>

VOTRUBA, Václav – DVOŘÁK, Luboš. *Dobrodružství na Zlaté zátocce: Na natáčení lidé zapůjčili kozu, přívoz i krávy* [online] Denik.cz [cit. 23. 10. 2016]

Dostupné z WWW: <<http://www.denik.cz/film/dobrodruzstvi-na-zlate-zatoce-na-nataceni-lide-zapujcili-kozu-privoz-i-kravy-201.html>>

NÁZEV:

Dobrodružství na Zlaté zátoce (1955)

AUTOR:

Anna Hrbáčková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ:

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Abstrakt:

Předmětem bakalářské práce je vymezení žánru dětského dobrodružného filmu a identifikace jeho základních prvků na příkladu filmu *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (Břetislav Pojar, 1955). V teoretické části se text věnuje charakteristice žánru dětského dobrodružného filmu, historii a vývoji dětského filmu v rámci československé kinematografie a poté osobnosti a tvorbě Břetislava Pojara. Hlavní část práce tvoří žánrová analýza snímku *Dobrodružství na Zlaté zátoce*, která vychází ze sémanticko-syntaktického přístupu Ricka Altmana. Práce se dále zabývá produkčním zázemím a realizací snímku, komparací jeho technických scénářů a novinářskou reflexí.

KLÍČOVÁ SLOVA:

žánr, dobrodružný film, dětský film, Břetislav Pojar, *Dobrodružství na Zlaté zátoce*

TITLE:

Adventure on the Golden Bay (1955)

AUTHOR:

Anna Hrbáčková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Abstract:

The subject of the thesis is the definition of the genre of children's adventure film and identification of its basic features on the example of the film *The Adventure on the Golden Bay* (1955) by director Břetislav Pojar. The theoretical part of the thesis deals with the characteristics of the genre of children's adventure film, history, and development of the children's film in the context of Czechoslovak cinema. Furthermore, it presents the personality and works of Břetislav Pojar. The main part of the thesis consists of a genre analysis of the film *The Adventure on the Golden Bay*, which is based on the semantic/syntactic approach of Rick Altman. The thesis also contains analyses of the production facilities and the realization of the movie, the comparison of its two shooting scripts, and contemporary journalistic reviews.

KEY WORDS:

genre, adventure film, children's film, Břetislav Pojar, Adventure on the Golden Bay