

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

*Katedra divadelních a filmových studií*

Antonín Janák  
Historie - Filmová věda

**Tři zlaté vlasy děda Vševeda (1963)**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně a použil jen uvedené bibliografické a elektronické zdroje.

Olomouc 20. dubna 2016

-----

podpis

Děkuji Doc. PhDr. Vladimíru Suchánkovi, Ph.D., za odborné vedení bakalářské práce a za jeho trpělivost. Děkuji Alfrédu Strejčkovi za poskytnutý rozhovor.

## Obsah

<b>Úvod</b> .....	6
<b>Kritika odborné literatury a pramenů</b> .....	7
<b>Metodologie</b> .....	8
<b>Údaje o filmu</b> .....	9
Distribuce.....	9
Fabule .....	11
Žánr.....	12
Kontext doby .....	14
<b>Dobová kritika</b> .....	16
<b>Japonské divadlo</b> .....	24
Nó .....	24
Herectví Nó.....	26
Kabuki .....	26
Herectví Kabuki.....	28
<b>Režisérská umělecká vize</b> .....	28
<b>Předloha K. J. Erbena</b> .....	30
<b>Neoformalistická analýza</b> .....	31
Prostředí.....	31
Herectví .....	37
Kostýmy.....	44
Osvětlení.....	45
<b>Inspirační zdroje</b> .....	55
Japonské divadlo a Tři zlaté vlasy děda Vševeda.....	55
<i>Ivan Hrozný a Tři zlaté vlasy děda Vševeda</i> .....	57
<b>Závěr</b> .....	60
<b>Anotace</b> .....	60
<b>Resumé</b> .....	61
Česky .....	61
English.....	61
<b>Bibliografie</b> .....	63
Prameny .....	63
Literatura .....	63
Časopisy a denní tisk .....	64
Internetové zdroje .....	64

<b>Příloha</b> .....	65
Profily tvůrců: .....	65
Jan Valášek .....	65
Milan Pavlík .....	67
Vojtěch Ivan Frič .....	67
Jan Oliva .....	68
Ivo Houf .....	68
Výpověď Alfréda Strejčka: Základní teze z výpovědi .....	69

## ÚVOD

Vedle známých pohádek, které se pravidelně objevují na televizních obrazovkách a jsou notoricky známé, tu jsou také ty, kterým není dopřána taková pozornost. Jednou z těchto pozapomenutých filmových pohádek jsou i *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* z roku 1963.

Film je natočený režisérem Janem Valáškem podle známé lidové pohádky, kterou zaznamenal Karel Jaromír Erben. Hlavním motivem této pohádky je potrestaná pýcha, kterou zosobňuje král a prostá dobrota, která je po zásluze odměněna a jejímž nositelem je hlavní hrdina Plaváček. Přestože se narodil v chudé uhlířské chaloupce, mu sudičky předpověděly, že si vezme královu dceru. Král je svědkem této sudby a zhrozí se, že by měla princezna dostat za manžela uhlířova syna. Proto se rozhodne Plaváčka poslat za dědem Vševědem pro jeho tři zlaté vlasy. Tento úkol je však nespílitelný a skutečným královým cílem je nechtěného ženicha připravit o život.

Výjimečnost této filmové adaptace tkví v jejím zcela nekonvenčním zpracování. Do té doby se ztvárnění a realizace pohádky držela zaběhnutých schémat, která se snažila o jasný a věcný přepis do běžného realistického prostředí. Zde se jedná o úplné popření těchto postupů. Tvůrci zde vytváří dílo, které je extrémně výtvarně i herecky stylizované. Tento ateliérový film využívá netradičních dramatických přístupů jako výrazně barevného a přímého svícení, fantastických kulis, divadelní scénografie a mozaikovitosti syžetu.

V této analýze bude věnována pozornost výrazovým prostředkům, týkajících se obrazového řešení filmu. Bude rozebírána celková mizanscéna, jakožto dominanta celého díla, která ovlivňuje ostatní složky.

Nejprve bude zmíněna a krátce zhodnocena odborná literatura. V dalším bodě použité metodologické postupy této analýzy. V následující kapitole budou podány celkové údaje o filmu, resp. faktografické údaje o samotném natáčení, premiéře, žánru, kontextu doby a fabuli. Větší pozornost bude věnována dobové kritice a komparativní analýze dobových ohlasů na tento film, které reflektují, jak byl vnímán, jak byl přijat ve své době a jak kritici a žurnalisté všimli jeho výtvarné stránky. Následně bude pozornost přesunuta ke dvěma tradičním formám japonského divadla Nó a Kabuki, jakožto možným zdrojům inspirace pro tuto filmovou stylizaci. V další kapitole bude následovat výklad režisérské umělecké vize, a co bylo patrně tvůrčím záměrem a ideou

filmu. K tomu také využijeme krátkou výpověď herce Alfréda Strejčka. Nezbytná bude také komparativní analýza Erbenovy předlohy s Valáškovou adaptací, aby byl zřetelný tvůrčí záměr v kontrastu s původním námětem. Hlavní část pak bude věnována neoformalistické analýze mizanscény a na rozboru jednotlivých scén budou demonstrovány charakteristické tvůrčí postupy. Také budou porovnány výrazové prvky tohoto filmu s japonskými divadelními formami Nó a Kabuki, jejichž vzájemné znaky mohou být totožné. Následně bude upozorněno na další možný zdroj, a to na dvoudílný snímek *Ivan Hrozný* (1944, 1945) SSSR Sergeje Ejzenštejna, ve kterém se také nacházejí paralely s japonským divadlem. V příloze bude uveden seznam členů štábu a profily tvůrců, kteří na tomto filmu pracovali: režiséra Jana Valáška, scénáristy Milana Pavlíka, kameramana Martina Vojtěcha Friče, architekta Jana Olivu a výtvarníka Ivo Houfa.

### **Kritika odborné literatury a pramenů**

Odborné literatury, jež by tento film kriticky hodnotila, je velice málo. V publikacích o dějinách čs. kinematografie, která se zabývá 60. léty, jako například *Umlčený film* Jana Žalmana nebo v *Démanty všednosti* Stanislavy Přádné, není zmíněn. Důvodem je, že tyto knihy se zaměřují na tvůrce Československé nové vlny, do které se Jan Valášek ani tento film neřadí. Poznámky o tomto snímku se ve větším množství nacházejí v dobovém tisku. V konečném důsledku se ale žádný autor tímto snímkem podrobně nezabýval a dalo by se říci, že tato práce je prvním odborným výzkumem, který se mu věnuje samostatně.

O tomto filmu se poznámky nacházejí v knize *Panorama českého filmu* (ed. Luboš Ptáček), ale kvůli svému dějinnému rozpětí může o tomto filmu poskytnout pouze stručné údaje. Stručné faktografické údaje jsou k dispozici v knize *Český hraný film IV. / Czech feature film IV.*, jež zpracovává období 1961-1970. Lze zde nalézt jména tvůrců, datum premiéry a obsah děje. V této publikaci jsou však nejpodstatnější bibliografické odkazy, které značně usnadňují hledání zdrojů a pramenů. V dobovém tisku se o filmu nacházejí zmínky, ale jedná se jen o menší poznámky, které dostatečně reflektují dobové přijetí, ovšem bez odborných rozborů.

Pro neoformalistickou analýzu bude čerpáno z odborné teoretické monografie *Umění filmu* od Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, která poskytuje jasný a přehledný metodologický postup k analýze filmu. Autoři se zde zabývají filmovou formou,

vyprávěním, stylem, mizanscénou, kamerou, střihem, zvukem a žánrem v takových kontextech, které jsou velmi dobře aplikovatelné pro tento odborný text. V rámci této práce je zásadní kapitola o mizanscéně, která v tomto teoretickém textu sice není vyčerpávající, ale postačí k účelu této práce.

Česky psané literatury o japonském divadle je uspokojivé množství. Poznatky byly použity z knihy Dany Kalvodové *Vítr v piniích*, která poskytuje podrobnou charakteristiku hned několika forem japonského divadla. Dále můžeme čerpat z publikace *Japonské divadlo* od Vlasty Hilské.

Pro profily členů štábu jsme vycházeli z jediné knihy, která ve stručnosti uvádí biografie a údaje o československých tvůrcích *Filmové profily* Šárky Bartoškové a Luboše Bartoška. O Janu Valáškově vyšel také po jeho smrti podrobný článek o jeho životě a práci ve filmu v odborném časopise *Film a doba* z roku 1973.

Ke komparaci tohoto filmu s jeho předlohou budeme pracovat s knihou Karla Jaromíra Erbena *České pohádky* (1865), které sepsal na základě tradiční ústní lidové slovesnosti. Právě odtud je známá pohádka *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*, která se stala výchozím inspiračním zdrojem a námětem pro Valáškův film.

## Metodologie

Neoformalistická analýza přistupuje ke každému filmu svým vlastním přístupem. Neexistuje pevný vzorec, kterým lze podle ní analyzovat film, je zde mnoho metod, kterými se analytik může vydat oproti teoriím neomarxistické nebo psychoanalytické, které ke všem filmům přistupují s totožnou neměnnou metodou a hledají ve filmech své vlastní ideje bez zohlednění kontextu filmového díla. Neoformalistická analýza přistupuje k jednotlivým složkám filmu odděleně a nachází mezi nimi vzájemné vazby. Tato metoda pracuje s teorií, že v každém filmu se nachází složka, která esteticky ovlivňuje ostatní, a která se poté nazývá dominanta. Jeden z hlavních neoformalistických termínů je *ozvláštňení*, který je ve své podstatě přítomný více či méně v každém uměleckém díle. Neoformalisté rozdělují významy na referenční, explicitní, implicitní a symptomatický. Dále je důležité, že neoformalisté chápou filmové prostředky v rámci jeho vlastního kontextu a významově nemusí být totožné pro všechny filmy. Tím se zde pracuje s ozvláštňením filmových prostředků jako jeho jedinečným využitím v daném filmu. Analytik zkoumá to, co ho na filmovém díle zaujalo a co podle vlastního soudu považuje za ozvláštňující. Pro analytika je pak



důležitější funkce daného prostředku než prostředek samotný. Neoformalistická analýza dále uvádí v potaz historický kontext vzniku díla.<sup>1</sup> Na základě neoformalistické analýzy je dominantou filmu *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* mizanscéna, která ovlivňuje další složky filmu: fabuli, kameru i střih. Vzhledem k předpokládané analýze, zaměřené na výrazové prostředky, se neoformalistická metoda jeví jako nejvíce vhodná.

V analýze mizanscény, bude věnována pozornost čtyřem složkám: prostředí, herectví, kostýmům, osvětlení a jejich charakteristickým prostředkům, které využívají, a možné interpretaci. V prostředí bude rozebírán prostor tohoto světa, kompozice záběru, výtvarné řešení scén a rekvizity. Při analýze herectví budou sledovány tempo, gesta a mimika. Analýza kostýmů bude směřovat k jejich významu, barvě a kompozici ve scéně. Nakonec bude analyzováno osvětlení, jeho barva, stíny a proměnlivost v rámci scén.

Neoformalistický přístup bude stěžejní v analýze mizanscény. K výzkumu literárně historické části bude sloužit analýza komparativní, která se bude týkat převážně výzkumu literárně historické části. V historické rešerši dobové kritiky budou porovnány jednotlivé dobové názory mezi sebou. Tento postup byl zvolen kvůli zdůraznění rozporuplného a nejednoznačného přijetí tohoto filmu. Tato metoda byla použita také v případě analýzy literární předlohy Karla Jaromíra Erbena.

## Údaje o filmu

### Distribuce

Natáčení probíhalo v ateliérech na Barrandově od prosince roku 1962 do února roku 1963<sup>2</sup> a dokončovací práce probíhaly ještě v květnu téhož roku.<sup>3</sup> Premiéra filmu byla pak naplánovaná na 22. listopadu 1963<sup>4</sup> v rámci 5. ročníku festivalu: *Dětský filmový festival* (dále DFF), který se konal v Praze. Na tomto festivalu byl z pásma celovečerních hraných filmů uveden jako jediný československý. Dále zde byly promítány čtyři filmy z SSSR: *Veselé historky* (1962), *Moje ulice* (1962), *Kapitáni modré laguny* (1962), *Kluk od Moře* (1962). A po jednom z NDR: *Honba za botou*

---

<sup>1</sup> THOMSONOVÁ, K.: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. In: *Illuminace*, roč. 10, 1998, č. 1, s. 5-36

<sup>2</sup> CHALOUPKA, O.: *Plaváček v ateliéru*. In: *Zlatý máj*, roč. 7, 1963, č. 2, s. 71.

<sup>3</sup> *Dokončovací práce*. *Filmové informace*, č. 18, 1. května 1963, s. 16.

<sup>4</sup> URBANOVÁ, E.: *Český hraný film IV./ Czech Feature Film IV*. Praha 2004, s. 508-509.

(1962). Z Maďarska: *Cestou necestou* (1960). A z Polska: *Černý Rafael a žlutý střevíc* (1961). Přesný čas trvání festivalu se nepodařilo zjistit, protože programy v novinách se o něm nezmiňují. Pravděpodobně se uskutečnil v první polovině listopadu a trval sedm dní.<sup>5</sup>

Film byl taktéž promítán na gottwaldovském dětském festivalu roku 1964 s oficiálním názvem: *Gottwaldovská celostátní přehlídka filmů pro děti a mládež* (dále *GCPFPDM*), který se konal od 20. do 22. dubna, na nějž pak navázal seminář *Mezinárodního ústředí filmu pro mládež*, končící 25. dubna. V soutěžním pásmu hraných celovečerních filmů byly promítány vedle Valáškovy filmu další tři filmy: *Máte doma lva?* (1963) režiséra a scenáristy Pavla Hobla, *Táto, sežeň štěně* (1964) režiséra Milana Vošmika a *Ivana v útoku* (1963) režiséra Josefa Pinkavy. Festivalovou soutěž, která byla v rámci všech programových pásem, vyhrál film *Máte doma lva?* a obdržel skleněnou kuličku jako první cenu. Druhou cenu – kovovou kuličku získala krátkometrážní animovaná *Popletená planeta* Pavla Procházky a třetí cenu – hliněnou kuličku *Krtek a autíčko*, taktéž krátkometrážní animovaný film Zdeňka Millera. Čestná uznání byla pak udělena výše zmíněným dvou celovečerním filmům: *Táto, sežeň štěně* a *Ivana v útoku*. *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* z tohoto festivalu vyšly z programového pásma celovečerních filmů jako jediné bez ocenění.<sup>6</sup>

Je však třeba říci, že tento film kromě dvou zmíněných festivalů nebyl příliš často promítán. Zajímavým se jeví fakt, že ve *Filmových informacích* z dubna roku 1964<sup>7</sup>, je uvedena procentuální návštěvnost „všech“ 35 čs. filmů za rok 1963 po dobu dvou měsíců po premiéře. Nejednalo se o celkový počet diváků, ale o procentuální zaplnění všech sedadel. V tomto seznamu se *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* ani neobjevují. Důvod není zřejmý, neboť o chybu se jednat nemůže, protože v dalším čísle se redaktoři omlouvají za špatně uvedená procenta u filmu *Slnko v sieti* (1962) a chybějícího filmu by si všimli spíše než špatných údajů. Premiéra filmu v závěru roku také nemohla být důvod tento film vynechat ze seznamu, neboť se zde nacházejí filmy, které byly uvedeny i později než 22. listopadu jako např. *Tři chlapi v chalupě* (1963) nebo *Král komiků* (1963). Absence údajů tedy znamená, že tento film buď nebyl téměř uváděn a nemělo smysl ho zde zařazovat nebo se skutečně jednalo o chybu redakce – což se ale

---

<sup>5</sup> FRHAJ: *Skončil DFF*. Záběr, 20. prosince 1963, č. 22-23, s. 6.

<sup>6</sup> *IV. celostátní přehlídka čs. filmů pro děti a mládež*. Filmový přehled, 4. května 1964, č. 17, s. 2.

<sup>7</sup> *Návštěvnost čs. filmů uvedených do premiéry v roce 1963*. Filmové informace, 8. dubna 1964, č. 15, s. 20.

vzhledem k výše uvedeným důvodům jeví jako méně pravděpodobná varianta. Jen pro zajímavost lze uvést, že nejvíce zaplněným filmem roku 1963 se stal *Bylo nás deset* se 70,9 % zaplněných sedadel, druhý s 68 % *Až přijde kocour* a třetí *Král králů* s 66,3 %.

Je zajímavé, že se u nás tak divácky neúspěšnému filmu podařilo dostat do zahraniční distribuce, o čemž svědčí zprávy z *Filmových informací*, ve kterých je uvedeno, že se prodal do tehdejšího SSSR<sup>8</sup> a Bulharska<sup>9</sup>. Filmové informace navíc poskytují údaje o návštěvnosti čs. filmů v Bulharsku za rok 1964<sup>10</sup>, ve kterých Valáškův film figuruje. Je zde uvedeno, že celkový počet jeho návštěvníků byl 287 069 na 1 230 představeních. Pro srovnání lze zmínit, že jako nejnavštěvovanější jsou uvedeny dva díly *Jánošíka* (1963) Paľa Bielika s 1 087 798 diváků na 4 234 představeních. Tři zlaté vlasy v bulharské distribuci na rozdíl od ČSSR měly slušný divácký ohlas, a tedy v porovnání s další čs. tvorbou měly nadprůměrnou návštěvnost.

Seznam všech účastníků natáčení je uveden v příloze na konci práce. V krátkosti lze ke štábu říci, že herecké obsazení tohoto snímku bylo na svou dobu výrazné. Objevili se zde vedle sebe zasloužilí i národní umělci Zdeněk Štěpánek, František Smolík, Otomar Krejča nebo Radovan Lukavský. Režisérem byl známý tvůrce dětských filmů Jan Valášek a autorem scénáře Milan Pavlík. Hlavním výtvarníkem pak byl Ivo Houf. Celý tvůrčí štáb se skládal z mladých lidí, nejčastěji mezi 30 až 40 lety. Z celého štábu později výrazně vynikli skladatel Zdeněk Liška, střihač Jaromír Janáček a architekt Jan Oliva, kteří se účastnili na význačných projektech čs. kinematografie.

## Fabule

Král si přeje syna jako dědice svého království. Když očekává narození potomka, vše je připraveno, a tak si vyjede na lov, nicméně se ztratí v hlubokém a temném lese. Uchýlí se k noclehu v uhlířově chalupě, kterému se v ten den narodil syn. Král, vyrušen bijícími zvony ze spánku, je svědkem zvěstování osudu uhlířova syna od třech sudiček. Ty mu předpověděly, že se ožení s královnou dcerou a překoná všechna nebezpečství. Král se snaží přesvědčit uhlíře, ať mu syna vydá, protože se o něj nemůže sám postarat, ale ten se jeho rozkazu vzepře a syna neodevzdá. Král je posléze nalezen svým lovcím, jenž mu zvěstuje narození dcery, načež je z královy vůle pověřen utopením onoho uhlířova chlapce. Lovčí se však nad dítětem smiluje a pustí ho po vodě v košíku. Králi

---

<sup>8</sup> *Dovoz a vývoz čs. Filmexportu v listopadu 1963*. Filmové informace, 18. listopadu 1963, č. 51, s. 1.

<sup>9</sup> *Dovoz a vývoz čs. Filmexportu v prosinci 1963*. Filmové informace, 15. ledna 1963, č. 3, s. 1.

<sup>10</sup> *Návštěvnost ČSSR filmů v zahraničí*. Filmové informace, 26. května 1965, č. 21, s. 1.

sdělí, že byl jeho rozkaz vykonán. Chlapce nalezne rybář a vychová jej. Po letech je král raněn a je nucen zotavit se u rybáře a jeho syna. U něj si však všimne podezřelého mladíka a koše. Poté co mu rybář sdělí, že jeho syn jednoho dne připlaval po řece, mu dojde, že tento Plaváček je uhlířův syn, kterého jeho lovčí před lety nezabil. Král se tedy rozhodne vyslat Plaváčka do svého zámku s dopisem, v němž stojí, že má být mladík popraven. Plaváček se v zámku potká s princeznou, načež se do sebe zamilují. Královna, která je posléze nalezne, převezme dopis, jenž je však sudičkou změněn za rozkaz svatby mezi Plaváčkem a princeznou. Navrátilivší se král zjišťuje skutečnost, je rozzuřen. Následně slyší smích Vševěda. Král se rozhodne nechtěného zetě zbavit tím, že ho pošle za nesplnitelným úkolem pro tři zlaté vlasy děda Vševěda. Mladý princ se na této cestě potká s převozníkem, který musí převážet lidi přes moře, spatří jabloň, která již neplodí omlazující jablka, a následně putuje přes mrtvé město s vyschlou studnou živé vody. Na všech zastávkách slíbí, že pomůže s útrapami. S vypětím všech sil dorazí k Vševědovi. Sudička, která je u něj, dá Plaváčkově tři vlasy od Vševěda. Ten se sám vzbudí a díky Plaváčkově odvaze mu sám požehná na cestu a vystrojí ho. Na cestě zpátky přijde princ na způsob jak navrátit studni živou vodu, tím že v ní přemůže obří žábu. Uchlou jabloň zachrání tak, že zabije hada, který na ní žije. A převozníkovi dá radu jak se vysvobodit. Král, který pro svou dceru již vybral jiného ženicha, nevěří, že Plaváček přežil a že úkol splnil. Rozhodne se ho zabít sám ve chvíli, kdy je Plaváček ve vězení a baví se s uvězněným lovčím, kterého chce král nechat popravít. Avšak poté, co král uslyší z Plaváčkových úst povídání o omlazujících jablkách a živé vodě, se za nimi okamžitě vydá, aby byl na trůnu na věky věků. Král nalezne převozníka, ale ten mu hodí své pádlo a král sám se stane převozníkem. Film končí, stejně jak začal, přicházejícím mužem s kolébkou na zádech, což značí narození potomka.

## Žánr

Filmové pohádky vychází převážně z lidového folklóru. Jedni z prvních a nejznámějších sběratelů pohádek na našem území byli Božena Němcová a Karel Jaromír Erben. Hlavním divákem jsou děti, i když první pohádky byly určeny dospělým. Děti se na příkladu pohádek ztotožňují s hlavním hrdinou a učí se rozlišovat dobré od zlého. Pohádka se vyznačuje svým mravoučným záměrem a poukazováním na to, co je dobré a co je naopak špatné. Je zde rozeznatelný souboj mezi dobrem, který je zastoupen hlavním hrdinou a zlem, které může mít mnoho podob, jako např. čaroděje (*Čarodějův učeň* - 1978), krále (*Princezna se zlatou hvězdou na čele* - 1959) nebo draka (*Bajaja* -

1950). V pohádkách musí vždy vítězit dobro nad zlem, aby byly spravedlivě odměněny cnostné vlastnosti a potrestány ty nečestné. Orientace na dětského diváka má také za následek jednoduchý syžet, který pro ně není obzvlášť komplikovaný. Podstatným prvkem je také nadpřirozeno, čímž má žánr pohádky k mytologii, ze které vychází. V pohádkách vystupují nadpřirozené bytosti jako: čerti (*Hrátky s čertem* - 1957) či duchové (*At' žijí duchové* - 1977) nebo také magické předměty (*Tři veteráni* - 1983). Posledním výrazným rysem je také neurčitý čas a prostor. Pohádka se odehrává mimo naši realitu a svět a je situována do neznámého a ne zcela určitého historického času a místa. To bývá často zmíněno v úvodní formuli: „Bylo, nebylo“, „Za devatero horami a devatero řekami.“ Oblíbená jsou také nereálná a magická prostředí. Z hlediska kostýmního a výtvarného se může navíc jednat o různou koláž historických epoch.<sup>11</sup>

Česká filmová pohádka je často propojována s dvěma dalšími žánry a to komedií a muzikálem. Komedialní žánr se zde projevuje v zaměření na humornou a veselou pohádku plnou gagů. Toto lze pozorovat v její celkové nadsázce a komických postavách, kterými jsou často např. králové (*Pyšná Princezna* - 1952) nebo nadpřirozené postavy jako čerti (*S čerty nejsou žerty* - 1994). O některých pohádkách by se také dalo hovořit, vzhledem k jejich míře humoru, jako o pohádkových komediích (*Byl jednou jeden král* - 1954) v tomto případě ztvárnili dvě ústřední role známí herci Jan Werich a Vlasta Burian. Druhý oblíbený žánr, který se kombinuje s pohádkou, je muzikál. Ten se vyznačuje hudebními vystoupeními v syžetu, která můžou dočasně přebírat vyprávěcí úlohu. Některé pohádky záměrně vybírají do hlavních rolí hvězdy popové hudby (*Šíleně smutná princezna* - 1968), ve které ústřední dvojici ztvárnili Václav Neckář a Helena Vondráčková.<sup>12</sup>

Valáškův film splňuje kritéria pohádky přesně. Je zde jasně definované dobro, které prezentuje Plaváček na jedné straně a zlo prezentované králem na straně druhé. Je zde časová i prostorová abstraktnost, která je navíc podepřena úvodními slovy: „Bylo, nebylo.“ Vystupují zde nadpřirozené bytosti jako děd Vševěd, který je všemocným vládcem světa nebo sudičky, které předpovídají osud. Také jsou zde přítomny kouzelné předměty v mytické zemi za mořem v podobě živé vody, nebo omlazujících jablek. Dále je tu Vševědovo nebe jako vrchol světa. Je zde zajímavé pojetí krále, který již není

---

<sup>11</sup> ŠIDLÁKOVÁ, J.: *Filmová pohádka*. In: PTÁČEK, L. (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000, s. 333-352.

<sup>12</sup> Tamtéž.

senilním starcem nebo groteskní karikaturou vladaře, jak tomu bývalo doposud, ale je velice důstojným, charismatickým a hrozivým. Diferenciace této pohádky od ostatních dobových je v její žánrové absenci komedie a muzikálu. Tato pohádka v sobě neobsahuje žádné pojetí ani náznak humoru nebo nadsázky a celkově je velice vážná, což bylo dané mimo jiné tím, že se tvůrci snažili odpoutat od schémat předešlých adaptací klasických pohádek. Druhým důvodem může být fakt, že sama Erbenova předloha také neobsahuje nadsázku a tvůrci filmu se jí v tomto rozhodli držet. Pravděpodobně se vydali cestou k prvotnímu mýtu pohádky. Dalo by se uvažovat nad tím, že s tímto přístupem je film určený spíše pro starší publikum. Muzikálová a hudební čísla se zde taktéž neobjevují. Ale i když zde není zpěv, na diváka silně působí velice důrazná Liškova hudba.

Naopak zde lze spatřovat prvky žánru mysteriózního dramatu, jež je v současném chápání žánr hororu, který se již méně kombinuje s pohádkou. Ten má za cíl v divákovi vyvolat hrůzu nebo strach. Je pro něj charakteristické jeho situovanost v temném, ponurém a uzavřeném prostředí jako lese, hradu, mlýně. Dále je pro něj příznačné monstrum nebo sadistický vrah. Tyto prvky jsou evidentní např. v úvodní sekvenci, kdy se král ztratí v temném lese, ve kterém ho pronásledují ze tmy vystupující oči zvířat, nebo když se v závěru filmu rozhodne sám zabít Plaváčka, blížíce se k němu zezadu ve vězení. Low key malým nazelenalým paprskem světla je nasvícena jeho tvář a pravá ruka s nožem. Tímhle se král dostává do role psychopatického vraha z klasického hororu. Zdejší monstra se sice tolik neliší od pohádkových, ale přece jenom jsou na nich nápadné znaky, kterými se podobají hororovým monstrům. Tyto dvě příšery v podobě velké žáby ve studni a dlouhého hada na jabloni jsou charakteristické svou surovostí, agresivitou a naturalismem. Plaváček je po implicitním souboji se žábou zakrvácen na čele, což evokuje dojem krutého a nelitostného boje. Dalším monstrem je had, který Plaváčka omotá a bojuje s ním „tělo na tělo.“ Po vysvobození ho Plaváček nepřímo rozseká mečem, přesněji řečeno ho sedmkrát za sebou udeří. Had nebyl nahrazen loutkou, a tak boj působí realisticky. Sugestivnost mnohých scén podtrhuje hudba Zdeňka Lišky.

### Kontext doby

Československo v 60. letech 20. století zažívalo období postupného uvolňování poměrů v zemi a z hlediska kulturního nastává umělecký rozkvět, který je spojován s tvůrci Československé nové vlny. Stalinistický kult byl odsouzen na XX. Sjezdu v roce 1956

KSSS Nikitou Chruščovem a nastávalo postupné oteplení v zemích východního bloku včetně ČSSR. Ale konference v Bánské Bystrici v roce 1959 utužila cenzurní zákony a kritizovala filmy, které pohoršovaly socialistický režim svou sociálně kritickou tematikou jako např.: *Tři přání* (1958) Elmara Klose a Jána Kadára, *Zde jsou lvi* (1958) Václava Kršky nebo *Škola otců* (1957) Ladislava Helgeho. Výnosy této konference však brzy odezněly a na XII. sjezdu KSC v roce 1962 se navíc povolila společenskokritická témata.<sup>13</sup>

Kinematografie této doby se vyznačovala celkovým odklonem od socialistického realismu, který byl příznačný pro 50. léta. Objevuje se zde velice různorodá žánrová pestrost. Je charakterizována střetem starší a mladší generace tvůrců. Označením mladší generace stal termín Československá nová vlna a figurovalo v ní mnoho významných režisérů-tvůrců jako např. Miloš Forman, Jiří Menzel nebo Věra Chytilová. Tito filmaři vnímali podněty francouzské nové vlny, italského neorealismu, anglického hnutí free-cinema a také modernistických filmů ze SSSR. Často vycházeli z dokumentární tvorby a vyznačovali se touhou po filmovém experimentu a avantgardě. S oblibou natáčeli se speciálními objektivy, ručními kamerami nebo barevnými filtry. Klasický lineární narativ byl narušen a nastávalo prolínání retrospektivy, přítomnosti a vizí budoucnosti. Do hlavních rolí se obsazovali neherci. Nová vlna chtěla zachytit obraz světa svými autorskými a uměleckými očima. Sledovali pocity a emoce prostých lidí. Dával se důraz na obyčejného člověka s jeho starostmi i radostmi. Tím se vytvářela přirozená kritika vůči socialistickému zřízení, která pochopitelně nemohla být explicitní. To byl také jeden z důvodů pro natáčení snímků s prvky podobenství a alegorie.<sup>14</sup>

Jan Valášek ani film *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* nespadal sice do Čs. nové vlny, ale uvolněné tendence 60. let tu spatřit lze. Vyznačuje se celkovým odklonem a vědomým protikladem k pohádkám 50. let, které se snažily o realistický přepis s minimální variabilitou a uměleckou tvořivostí. Valáškův film nese znaky své doby hned v několika směrech. Je extrémně stylizovaným dílem, které se snaží o nové pojetí literární adaptace klasické pohádky. Tam kde tradiční pohádka staví na dialogu, je tomu zde minimálně. Hudba stojí v popředí filmu a pomáhá jej utvářet. Převládá zde lyrika a

---

<sup>13</sup> PTÁČEK, L.: *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000. s. 85-154

<sup>14</sup> Tamtéž.

emocionálnost postav. Evidentní je také apolitičnost díla, v němž se nenachází jakákoliv společenská kritika, jako tomu bylo v angažovaných pohádkách 50. let. Je zde extrémně stylizovaná scéna s přímým a barevným svícením. Herecké výkony nejsou realistické, ale náznakové a stylizované. Tato stylizace může pravděpodobně vycházet z japonského divadla. Pohádka je vytvořena bez komediálních prvků, ale jsou přítomné hororové aspekty. Je novátorská svým vyobrazením jediné postavy krále jako antagonisty. To vše jsou znaky experimentujícího filmového pojetí pohádky, která by takto s největší pravděpodobností nemohla vzniknout v 50. letech.

## Dobová kritika

Seznam zdejších zkoumaných recenzí určitě není vyčerpávající. Tento přehled vychází z českých resp. československých časopisů a novin, převážně z přelomu let 1963 a 1964. Bude poukazováno na dobové hodnocení a přijetí tohoto filmu.

Úvodem je třeba říci, že *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* nebyl film, který by v tisku vzbudil velký zájem. Hovořilo se o něm hlavně v souvislosti s dvěma filmovými festivaly, na kterých byl promítán. První byl *DFP* v Praze, na kterém se uskutečnila jeho premiéra. Druhý festival *GCPFPDM* byl o půl roku později.

Na menším publicistickém zájmu o tento film se mohlo podílet hned několik faktorů. Jan Valášek měl za sebou sice úspěšné dětské filmy, ale ty ho dostaly do pozice dětského režiséra, o kterého tisk nejspíš nejevil větší zájem. Navíc jeho nadcházející film byl znovu filmem pro děti, který pro filmové odborníky a novináře nebyl, v rámci československé kinematografie, tak atraktivní, jako nově přicházející mladá generace tvůrců Čs. nové vlny. Dále jsou zde nejasnosti ohledně samotné premiéry tohoto filmu ve smyslu, že se ani některá periodika, jako například *Filmové informace*<sup>15</sup>, nezmínila, že by měl jít vůbec do kin, což se při československé měsíční distribuci přibližně dvou až tří nových filmů za měsíc nedá brát jako jakési „přehlednutí“. Takže je možné, že zde mohl nastat distribuční zmatek, který měl za následek malou propagaci. Na druhou stranu se o pořádání *Dětského filmového festivalu* periodika zmiňovala a upozorňovala i na *Tři zlaté Vlasy*, ale nemluvalo se o nich ve smyslu premiéry ani jako novém filmu. Problémem také mohlo být to, že při jeho premiéře se promítal pouze v Praze v rámci *Dětského filmového festivalu*, a ne na celém území ČSSR, což nejspíš úměrně snížilo mediální zájem o tento film. Posledním možným faktorem malé pozornosti k tomuto

---

<sup>15</sup> Předpoklad premiér na listopad 1963. *Filmové informace*, 16. října 1963, č. 42, s. 1.



filmu by také mohl být fakt, že „pohádka“ Jiřího Weisse *Zlaté kapradí* měla premiéru přesně ve stejný den 22. listopadu 1963<sup>16</sup> jako *Tři zlaté vlasy* a tisk se v době před premiérou, k Valáškově smůle, zmiňuje daleko více právě o *Zlatém kapradí*. Pravdou ale je, že pražskou premiéru měl Weissův film o týden později 29. listopadu<sup>17</sup>, a to kvůli tomu, aby nedošlo k reálné pražské kolizi dvou čs. pohádek. To se však v rámci celé ČSSR stalo.

V dobových recenzích byl film ve své době hodnocen velice rozličně a odlišně. Jsou zde jak velice kladná hodnocení, tak i výrazně záporná. Bude dodržen chronologický postup. Nejprve bude rozebrána kritika v období listopadové premiéry roku 1963 a následně v období po gottwaldovském festivalu roku 1964.

V této práci již sice byl zmíněn malý zájem médií o tento film, ale ještě před premiérou se objevily v několika programech na *DFP* anotace, že: „*Letos je proti loňskému roku náš hraný film podstatně skoupější, přináší jen Valáškovu pohádku Tři zlaté vlasy děda Vševěda, která se však dětem bude líbit.*“<sup>18</sup> Nebo: „*Česká národní pohádka Tři zlaté vlasy děda Vševěda okouzluje generace dětí. Nyní ji převedl režisér Jan Valášek do filmové podoby.*“<sup>19</sup> A: „*Pre najmenších divákov, no prirodzene aj pre ostatných milovníkov rozprávok je určený film Tri zlaté vlasy deda Vševeda, ku ktorému napísal scénár Milan Pavlík podľa známej rozprávky K. J. Erbena.*“<sup>20</sup> Za tímto pozitivním očekáváním stojí samozřejmě známá Erbenova předloha, která sama o sobě měla potenciál vyvolat kolem této adaptace velkou pozornost, ale i přes tento fakt byla celková odezva menší a tato adaptace zůstala spíše upozaděna.

V *Lidové demokracii* 16. listopadu 1963 vyšel článek *Festival Děti*, který pojednává o právě probíhajícím pražském festivalu a ve kterém je tento film hodnocen. Autor zmiňuje Valáškovu předchozí tvorbu: „*Rozumí dětskému divákovi, ví, jak k němu má mluvit. Natočil už dva díly Bobše podle oblíbené Plevovy knížky, a dokázal tu promluvit oproštěným a jednoduchým výrazem k vnímavé dětské dušičce.*“ V tomto filmu: „*jako by šel opačnou cestou. Úkol si nezjednodušuje, nýbrž komplikuje. Nechce pohádku pouze převyprávět a zachytit na filmovém plátně, chce ji přestylizovat.*“ ... „*Valáškův pokus příliš dobře neskončil, jeho pohádka je chladná, výtvarné řešení, byť*

---

<sup>16</sup> *Tamtéž*

<sup>17</sup> Předpoklad pražských premiér na listopad 1963. Filmové informace, 23. října 1963, č. 43, s. 1.

<sup>18</sup> *Filmový festival*. Kino, 7. listopadu 1963, č. 23, s. 16.

<sup>19</sup> *Seznam filmů DFF*. Filmové informace, 6. listopadu 1963, č. 45, s. 16.

<sup>20</sup> *Co nového v kinach?* Film a divadlo, 8. listopadu 1963, č. 23, s. 12.

*architektonicky působivé, je silně narušováno špatně kombinovanými barvami“... „Výkony působí studeně, nezaujatě, teatrálně. A výsledek? Pohádce Tři zlaté vlasy děda Vševeda chybí právě to, co dělá pohádku pohádkou: kouzelná poezie, síla citu a něha lásky.“<sup>21</sup> Autor tedy pohádku zhodnotil spíše negativně a hlavní problém viděl v „přestylizovanosti“ celého díla. Daleko více by ocenil jednoduchý přepis bez větších umělecko-avantgardních postupů, které by komplikovaly film. Sice zohlednil snahu architekta, ale všechny ostatní prvky ho zklamaly.*

Podobné zhodnocení vyšlo v časopisu *Záběr* 20. prosince 1963 v článku *Skončil DFF*, který obeznámil čtenáře s tímto festivalem a krátce jej shrnul, včetně Valáškovy filmu: *Škoda, že letos byla česká produkce zastoupena pouze jedním filmem, sice s lákavým tématem, ale pro nejmenší děti dosti nepřístupným zpracováním. A těch bylo – vzhledem k tomu, že to byla pohádka – nejvíc. Po stránce návštěvnosti patřil film Tři zlaté vlasy děda Vševeda k nejúspěšnějším, ale jak si jedna maminka povzdechla: „Je tam víc lyriky než pohádkovosti. Ten můj capart tomu nerozuměl.“<sup>22</sup>*

Naproti těmto nepříliš lichotivým hodnocením napsal Jaroslav Boček recenzi tohoto filmu v článku *Pohádka vylepšená* vytištěnou 22. listopadu 1963 v *Kulturní tvorbě*. Boček ho chválí a vyzdvihuje i navzdory tomu, že ho budoucí generace nebudou považovat za významný: *“Tři zlaté vlasy děda Vševeda asi historik českého filmu nezařadí mezi díla, která se podílela na formování podstatných rysů československé kinematografie těchto let. Ale přece jen je to práce dobrá...“<sup>23</sup>* Zde si můžeme všimnout určité prozíravosti autora, který dokázal odhadnout úděl tohoto pozapomenutého filmu. Následně dodává, že tvorba filmů pro děti je týlem filmové fronty a dále pokračuje o *Třech zlatých vlasech děda Vševeda*, že: *„jsou zatím jeho největším úspěchem, šlechtí je pečlivost a cit, jednoduchost a obrazová fantazie“<sup>24</sup>*, tudíž zde vidíme, že Boček oceňoval celou výtvarnou složku filmu, kterou vřele vítal a tvrdil, že je Valáškovým nejlepším filmem. Zajímavostí je, že také zmínil „jednoduchost“, kterou právě ostatní kritici v tomto filmu postrádali a vyčítali mu komplikovanost. *„Cítíš“* píše dále, *„že, Valášek s Houfem zaznamenali inscenátorské pokusy Josefa Macha v Hrátkách s čertem a ve Floriánovi i výtvarně filmové výboje*

---

<sup>21</sup> *Festival dětí: Lidová demokracie*, 16. listopadu 1963, č. 274, zn. an, s. 5.

<sup>22</sup> FRHAJ: *Skončil DFF. Záběr*, 20. prosince 1963, č. 22-23, s. 6.

<sup>23</sup> BOČEK, J.: *Pohádka vylepšená. Kulturní tvorba*, 22. listopadu 1963, č. 47, s. 13.

<sup>24</sup> Tamtéž.

*Karla Zemana, že pokračují v této cestě, ale jdou na svých a svým rytm.*<sup>25</sup> Zdrojem inspirace a impulsem natočit tuto pohádku takovým stylem podle autora článku byly výše zmíněné filmy, což je však dosti spekulativní, vzhledem k tomu, že autor soudí pouze na základě společného natáčení v ateliéru, a vyvstává zde otázka, zdali jsou mezi nimi vnitřní vazby. Podstatné je i to, že se jako jediný sledovaný publicista v této práci zabývá tím, kde se tvůrci inspirovali. Autor článku se poté přesouvá k problémům tohoto filmu, první vidí v tom, že: *„se mi zdá míra překročena; ne vzhledem k slohu práce, ale vzhledem k dětskému divákovi, který se tu a tam bude bát.*“<sup>26</sup> To však považuje za marginálii a hlavní problém, který zde rozebírá, vidí v osudovosti celé pohádky, kterou si scénárista Pavlík přizpůsobil tak, aby vedle Plaváčkova úspěchu díky osudu byla zohledněna i jeho statečnost. Avšak ve výsledku je jeho statečnost nepodstatná oproti síle osudu: *„Milanu Pavlíkovi se pohádka líbila, jen zřejmě tahle osudovost se mu zajídala a chtěl ji trochu vylepšit“... „Jeho Plaváček dojde štěstí jednak proto, že mu to bylo souzeno, a navíc, že měl statečné srdce“... „Proto také nedostane odpověď na tři otázky (proč nenese jabloň mladíci jablka, proč neteče živá voda, a jak dlouho bude převozník převážet), nýbrž musí na řešení přijít sám. Přijde na to samozřejmě stejně lehce jako by odpověď znal, neboť pohádka chce své a sahat do její struktury není tak jednoduché. Vedle síly osudovosti vyjde najednou to přidané „statečné srdce“ jako pustý žvást a fráze, jako přílepek jenom vnější, nehledě už ani na to, že „statečné srdce“ je také člověkovým osudem.*“ Dále pak ale podotýká: *„Není to podstatná výhrada k filmovým Třem zlatým vlasům děda Vševěda. Ale narážíme tu znova na základní problém aktualizace a modernizace pohádky. Pohádka je mýtus, uzavřený a uzákoněný vesmír.*“<sup>27</sup> Jak bude ještě zmíněno, v souvislosti s tímto filmem se často hovořilo o problematice zmodernizování pohádek, ve smyslu přizpůsobení adaptace současnému divákovi.

Samotná premiéra filmu tedy nevyvolala v tisku větší zájem. S přesunutím se zhruba o půl roku se však Valáškův film stává součástí programu *GCPFPDM* 1964. A v souvislosti s touto přehlídkou se o tomto filmu novináři zmiňovali častěji, neboť zde byla prezentována současná československá dětská tvorba a tato přehlídka sama o sobě vzbuzovala větší pozornost, než pražský „konkurenční“ *DFP*.

---

<sup>25</sup> Tamtéž.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Tamtéž.

*Svobodné slovo* o této přehlídce informovalo ve velké míře, a to jak před zahájením s programem, tak v průběhu přehlídky, až po jeho skončení s vyhlášením cen. Hned v prvním článku těsně před zahájením 19. března 1964, se autor zabývá poklesem tvorby dětských filmů a dále tvrdí že: „*Dnes už nevystačí jen s jakousi ilustrací literárních děl určených mladým, dnes už není pouhé alistické<sup>28</sup> postižení a vyprávění příběhu ziskem. Dětský film se vydal na cestu za filmovou básní, počítá s nevyčerpateľnou dětskou fantazií, jde hlouběji za dětským myšlením, a blíží k dětskému citění.*“ ... „*Problémem zůstává filmová hraná pohádka. Jde o to, aby se mohla přiřadit k loutkovým a kresleným pohádkám, v nichž dosahujeme světové špice – máme dílo Jiřího Trnky, které okouzljuje celý svět. Jakou cestou se dát v pohádce? Zdá se, že Pavlíkova – Valášková adaptace „Tři zlatých vlasů děda Vševeda“ přístupem a filmovou řečí otvírá novou cestu.*“<sup>29</sup> Autor zde tedy jasně hovoří o této pohádce jako o možném budoucím, „stylovém vzoru“, který by mohl postavit na roveň československou hranou pohádku vedle loutkové a kreslené. A i když nijak nehodnotil tento film, schvaluje „cestu“, kterou se vydal. Nakolik se tato vizionářská myšlenka, vzhledem k vlažnému přijetí této pohádky, uskutečnila a zdali se touto cestou vydalo více tvůrců, zůstává otázkou.

Po skončení *GCPFPDM* nastalo samozřejmě hodnocení celého festivalu i semináře. Nejvíce se pochopitelně hovořilo o vítězném Hoblově filmu *Máte doma lva?*, který podle novinářů převyšoval všechny ostatní filmy a stal se zasloužilým vítězem. Můžeme zmínit například článek v časopise *Film a divadlo*<sup>30</sup>, o kterém ještě bude řeč. *Tři zlaté vlasy* se navíc v některých člancích o výsledcích přehlídky ani neobjevily a ani nijak nekomentovaly, což je pochopitelné kvůli orientaci žurnalistů na oceňované tituly a žádoucí stručnosti článků, jako například ve *Filmovém přehledu*<sup>31</sup>, ale částečně to působí jakoby se tento film ani nepromítal a doslova „propadl se do země“. Zmínky o něm nacházíme až na několik výjimek v krátkých a většinou negativně laděných komentářích.

26. května 1964 v časopise *Film a divadlo* byl vydán článek se zkratkovitým názvem *GCPFPDM*. V tomto článku autor hodnotí přehlídku a zamýšlí se nad současnou tvorbou dětského filmu, která klesá a podle jeho názoru skomírá. Velice pozitivně

---

<sup>28</sup> Jedná se nejspíše o překlep a místo slova „alisticé“ mělo být slovo „alibisticé“.

<sup>29</sup> *Dětský film: od ilustrace k filmové básni*. *Svobodné slovo*, 19. dubna 1964, č. 94, zn. dk, s. 4.

<sup>30</sup> KODAJ, D.: *GCPFPDM*. *Film a divadlo*, 26. května 1964-1965, č. 11, s. 15.

<sup>31</sup> *IV. Celostátní přehlídka čs. filmů pro děti a mládež*. *Filmový přehled*, 4. května 1964, č. 17, s. 2.

hodnotil vítězný Hoblův film a dodal: „Film, ktorý zažiaril mimoriadne jasne aj preto, že okrem tohoto diela nebolo čo obdivovať.“<sup>32</sup> Což už jenom předjímá, v jakém smyslu bude hovořit o *Třech zlatých vlasech* a píše: „Na oficiálnej porade sa veľa hovorilo o rozprávke. Žiaľ, nie v súvislosti s Hoblovým filmom, ale s nie najvydarenejšou rozprávkou *Tri zlaté vlasy deda Vševeda*. Súdruhovia z pražskej skupiny film obhajovali ako „zaujímavý výsledok hľadania cesty pri stvárnení klasickej rozprávky.“ Nedarilo sa im to – a nie pre nedostatok výrečnosti. Jednoducho „výsledok hľadania“ nie je dobrý.“<sup>33</sup> Následně zmiňuje úspěch původní pohádky v podobě rozhlasové hry, hledá „neúspěch“ filmové adaptace a porovnává je: „Lenže úspech týchto rozhlasových rozprávok je asi v tom, že hovorené slovo (v dokonalom prednese) ponecháva dosť priestoru pre rozlet fantázie. Filmová rozprávka o troch vlasoch deda Vševeda tento priestor vyplňuje rozletom, ktorý nie je rovnocenný možnostiam diváka.“<sup>34</sup> Autorovo pozitivní hodnocení festivalu se týkalo především mezinárodního semináře a Hoblova filmu, ale z hlediska ostatních filmů bylo v některých ohledech jízlivé a jednoduše uvedl, že filmová podoba této klasické pohádky se nezdařila, bez udání konkrétnějšího důvodu, kromě tedy závěrečné věty o tom, že tento film je nad divákovy možnosti. Navíc se vymezil proti „pražské skupině“, jež obhajovala tento nový způsob ztvárnění pohádky, který nezhodnotil pozitivně. V článku pak dále hovoří, že se: „premietalo všetko, „čo rok dal“. Preto tu, žiaľ, boli aj zlé filmy.“ Poslední dvě věty pak zní: „Iba sa bojím, aby ten rok neubehol naplano. Lebo deti chcú a potrebujú filmy. Najmä dobré.“<sup>35</sup>

Ani časopis *Kino* nenechal bez povšimnutí gottwaldovský festival a Jan Hořejší se snažil v krátkosti zhodnotit všechny soutěžní filmy. Napsal, že Valáškův film: „*Tři zlaté vlasy děda Vševeda* znovu jen potvrdil, jakým problémem i nadále zůstává filmová adaptace klasickej pohádky, kterému tématu bylo správně věnováno i celé jedno diskusní odpoledne.“<sup>36</sup> Pod samotným článkem byla dále ilustrační fotografie z tohoto filmu, pod níž byla krátká poznámka, že tento film: „byl často připomínán v diskusích pracovní schůzky domácích i zahraničních účastníků, v níž hlavním tématem byla „Klasická a moderní pohádka.“<sup>37</sup> Tedy pozitivního zhodnocení se mu nedostalo ani zde.

---

<sup>32</sup> KODAJ, D.: *GCPFPDM*. Film a divadlo, 26. května 1964, č. 11, s. 15.

<sup>33</sup> Tamtéž.

<sup>34</sup> Tamtéž.

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> HOŘEJŠÍ, J.: *Zamyšlení nad výsledky Gottwaldova 1964*. *Kino*, 7. května 1964, č. 9, s. 5.

<sup>37</sup> Tamtéž.

Poznámka však byla na místě, neboť tento film, pokud nějak rezonoval v odborných kruzích, tak právě společně s problematikou moderní adaptace. Bohužel se ale bral jako exemplář adaptace, na kterém se demonstroval celkový problém, resp. nezdar, převádění klasických pohádek do podoby bližší modernímu divákovi. Tento film sice poukázal na nový možný směr, ale s celkově nejistým výsledkem, nad kterým viselo ve své době mnoho otazníků.

Nyní zmíníme již řečené výjimky, které se na tuto pohádku dívaly jiným pohledem a byly daleko shovívavější a mírnější oproti výše zmíněným názorům, které ho nehodnotily nikterak pozitivně. Tyto poznámky hlavně vyzdvihovaly nové a odlišné zpracování pohádky a oceňovaly celkovou stylizaci.

První bude delší citace z časopisu *Estetická výchova*, která se v článku o gottwaldovském festivalu zabývá filmy na něm uvedených: „*Valáškovy (a Pavlíkovy) Tři zlaté vlasy děda Vševeda jsou vědomým experimentem. Zdá se mi však, že režisér, výtvarník i kameraman tu marně zápolili nejenom se svou snahou po filmovém experimentu, ale především s danou problematikou klasické pohádky, že si asi měli zvolit jinou, modernější látku, která není tolik zatížena diváckou a interpretační konvencí. Diskuse k filmové podobě pohádky bude zřejmě pokračovat. Možná, že za moderní filmovou pohádku lze považovat „Máte doma lva?“ Ale co s divácky oblíbenou pohádkou klasickou, nechceme-li upadnout do nových Princezen se zlatou hvězdou na čele? Tomu se právě Valášek úzkostlivě vyhýbal. Nebo co dospělé pocitologie Weisova Zlatého kapradí? Rozehrát klasickou pohádku v klasickém reálu? Nebo ji přenechat tvůrčí invenci loutkového filmu? Nebo hledat dál, jako se pokusil Valášek, či jinak? Osobně jsou mi milejší třeba neúspěšné pokusy, v nichž o něco jde, než osvědčené a u diváků předem zaručené úspěchy. Proto si myslím, že také letos gottwaldovská porota Valáškovu ublížila, když si jeho experimentu nepovšimla ani čestným uznáním.*“<sup>38</sup> I přes to, že je zde naznačeno, že film zůstal jenom „pokusem o experiment“, bez větších úspěchů, a jehož tvůrci si raději měli vybrat jinou pohádku na zfilmování, zde byla vyzdvižena snaha o nové pojetí klasické pohádky a autor hovoří o křivdě neudělení ceny, byť by byla „pouze“ a „jenom“ za kreativitu. Naráží také na udělení zvláštních cen filmům *Táto, sežeň štěně!* a *Ivana v útoku*, které podle jeho názoru byly jednoduché, žánrové a konkrétně o prvním zmíněném tvrdí, že nic proti tomu, kdyby se tvůrci: „*až příliš nespolehli na osvědčenou oblibu zvířat u dětí, na bezpečnost předpokládaného*

---

<sup>38</sup> KRYŠTOFEK, O.: *Gottwaldovské protiklady 1964*. In: *Estetická výchova*, roč. 7, 1964-1965, č. 1, s. 9.

diváckého úspěchu“ ... „kdyby se prostě nespolehli na téma i formy osvědčené.“<sup>39</sup> Což značně hovoří proti rozhodnutí poroty. S vítězem ovšem naprosto souhlasí.

O Gottwaldovskou přehlídku se zajímal také časopis *Zlatý máj* ve svém srpnovém čísle roku 1964 v článku: *Znovu ke gottwaldovské přehlídce*, jehož název hovoří sám za sebe. Zde bylo napsáno: „Z dlouhých hraných filmů vyšel tedy naprázdno jen jediný film, pohádka M. Pavlíka a režiséra J. Valáška, *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*. Ve srovnání s naší dosavadní pohádkovou tvorbou je tenhle film v jistém smyslu odvážný. Tím že se autoři nebáli experimentovat, a to s dílčím úspěchem, je to pro náš pohádkový film malý krůček vpřed.“ ... „Přínos tohoto filmu je patrně v jeho pojetí výtvarném. Tvůrci z obrazu jednoznačně vylučují realitu, důsledně stylizují a v některých scénách jen naznačují, aby fantazii nechali dost volného prostoru.“<sup>40</sup> Což je víceméně výstižné charakterizování toho, o co se tvůrci nejspíše snažili. Autorka zde hovoří o tomto filmu kladně a oceňuje jeho inovativní přínos a odvalu experimentovat, i když chápe, že tento film nejspíš nebude zrovna stát na piedestalu zlatého fondu filmů, nicméně dal pohádkovému filmu alespoň „malý krůček vpřed“. Dále pak vítá celkovou stylizaci, výtvarnou stránku a volný průchod fantazie.

O tématu klasické a moderní pohádky pojednalo také prosincové číslo *Zlatého máje* z roku 1964, ve kterém Jitka Bodláková píše o „malých Benátkách“, festivalu dětského filmu, který se koná několik dní před klasickým Benátským filmovým festivalem. Na tomto festivalu sice Valáškův film nebyl zastoupen na úkor všech tří dalších soutěžních celovečerních filmů z Gottwaldova 1964, ale byl zde zmíněn: „Ale ozývá se tu i výhrada, jakou možno vytušit leckde rovněž v socialistickém světě: je-li vůbec užitečné podněcovat dětskou představitivost starými mýty pohádek a příběhy z minulých dob. Tak klade otázku Jacqueline Lajeunesse v červencovém *Image et Son* nad Valáškovou pohádkou *Tři zlaté vlasy Děda Vševěda*, kterou viděla na letošním gottwaldovském festivalu našeho dětského filmu. A přece právě tento film napověděl nový a slibný přístup k filmové adaptaci klasické pohádky, když skoncoval s jejím realistickým podáním a pokusil se o dramatickou stylizaci metaforického vyprávění. Správnost jeho základního pojetí bezděčně potvrdil v malých Benátkách jugoslávský film *Mnoho štěstí, Kereči!* (*Srečko, Kereč!* Rež. J. Galle).“<sup>41</sup> V tomto úryvku je znovu zmíněno, jaké

---

<sup>39</sup> Tamtéž.

<sup>40</sup> WIENEROVÁ, Ž.: Znovu ke gottwaldovské přehlídce. In: *Zlatý máj*, roč. 8, 1964, č. 8-9, s. 421.

<sup>41</sup> BODLÁKOVÁ, J.: *Dětský film ve světové soutěži*. In: *Zlatý máj*, roč. 8, 1964, č. 12, s. 566.

pozornosti se tomuto filmu věnovalo v tématech o moderní pohádce. Stejně jako předešlí autoři i zde Jitka Bodláková oceňuje nový přístup k filmové adaptaci. Je zde vyzdvíženo opuštění od realistického přepisu pohádky, který je nahrazen metaforickým vyprávěním. Toto pak otevírá novou cestu k adaptaci, která je navíc „slibná“.

Je-li nahlíženo na tyto názory z nadhledu, je patrné, že zde byly dvě pomyslné hlavní názorové skupiny. První hovořila o tomto filmu jako o nepovedeném a přestylizovaném díle viz např. *Film a divadlo*. Druhá pak jako o odvážném experimentu, který se pokusil o nový způsob nebo „cestu“ adaptace klasické pohádky, viz např. *Estetická výchova*. Objektivně vzato většina filmové kritiky z doby přelomu let 1963/1964 tento film nikterak neoceňovala, ani nijak nevyzdvíhovala nebo se ani nesnažila pochopit jeho tvůrčí a umělecký záměr. A i přes pár ohlasů, které tento film vnímaly jako inovativní, byl kritikou spíše strhán a celkově propadl.

Je znovu třeba zdůraznit, že tento výčet citací byl pouhým výběrem a nelze vyloučit, že se o tomto filmu napsalo více, a to i ve sledovaném období. Větší pozornost mediím po roce 1964 nebyla věnována. Zcela vůbec pak nebyly zkoumány tiskoviny a periodika zahraničních zemí, jako např. v tehdejší SSSR, Bulharsku nebo Polsku, do kterých se tento snímek dostal a ve kterých se o něm s určitou pravděpodobností mohlo hovořit.

## **Japonské divadlo**

Po zhlédnutí *Tří zlatých vlasů děda Vševěda*, je zřejmé, že se zpracováním vymyká tomu, jak je chápáno ve středoevropském kontextu a tradici. Svou výtvarnou stránkou připomíná japonskou malbu na hedvábí nebo malbou na paraván. Dále svým hereckým projevem připomíná japonské tradiční divadlo Nó a Kabuki, které budou nyní popsány.

### **Nó**

První zcela zachované Nó hry s popisy scény a úplnými texty jsou z přelomu 14. a 15. století. Byly určeny pro vyšší vrstvy samurajů a šlechty a pro vzdělané obyvatelstvo. Požitek z Nó her může mít jen ten kdo je obeznámen se starou japonskou literaturou. Divák je vybízen zkratkou a nápovědou dotvářet a spoluvytvářet představení. V 17. a 18. století nastal vrchol japonského divadla. Po otevření se Japonska světu a po restauraci císařství se zatlačilo tradiční divadlo do pozadí na úkor evropskému divadlu. Podstatnou složkou těchto her je tanec, který byl jejich prvním projevem a má za sebou dlouhou historii. Nejstarší tanec je Kagury – náboženský tanec k uctění šintoistických božstev. Sangaku později Sarugaku byl dvorským protikladem k těmto tancům. Z



dalších zemí pak dorazily pantomimy jako korejské Gigaku, nebo Bugaku, který se do Japonska dostal z Číny. Další formou jsou Dengaku - lidové tance. V těchto hrách jsou zastoupeny prvky lidového i dvorského tance, které vycházejí jak z domácích tanců, tak i z tanců jiných zemí: Korea, Čína atd. Spojením různých tanečních a hudebních složek s recitací příběhů vznikají hry Nó. Samotné hry jsou pak hudební lyricko-epická dramata se zpěvem, sborovou recitací a tancem. „*Hry Nó jsou jevištním vyjádřením filozofie krásy, formulované zkratkou a náznakem, jednoduchou umírněností a hlubokým souladem člověka s přírodou v její věčné proměnlivosti.*“<sup>42</sup> Je zde příznačná časoprostorová neutrálnost a prolíná se čas přítomný s minulým, skutečnost a imaginace. Čas postavy je subjektivní a proměnlivý. Bezčasovost umožňuje živým ožít v převtěleních a žít svůj čas záhrobní i přítomný. Čitelné je však roční období, které je součástí lyrické atmosféry. Ty nejjednodušší hry sestávají z tance, jemuž v úvodu předchází dialog, který vysvětluje jeho význam. Látka her Nó je čerpána ze starých dějin a legend. Masky jsou mistrovská umělecká díla, která představují typy postav: stařenu, mladou dívku, slepce, strašného boha atd. Kostýmy vynikají nádherou a objemností a v těchto hrách se vymykají realismu. To je patrné např. z toho, že herec, který hraje vojáka, na jeviště nepříjde ve zbroji. Herec musí být schopen vyjádřit podstatu své postavy jinak než kostýmem. Ženské role hrají vždy muži. Tajemství rolí a povolání herce se dědilo z generace na generaci. Pokud herec neměl nadané dítě, adoptoval si svého žáka, aby toto umění nezaniklo. Jeviště je odlišné od evropského. Mezi šatnou pro herce a jevištěm vede 16 metrů dlouhý most, na kterém se může také odehrávat akce. Na zadní stěně jeviště je namalovaná borovice, která je symbolem dlouhého života a štěstí. Scéna je prostá a neuzivá dekorací. Rekvizit je málo a jsou pouze náznakové. Čtyři pilíře na jevišti znamenají např. dům nebo palác. Vějíř, který má herec v ruce, představuje např. štít nebo flétnu. Postel je znázorněna kimonem rozprostřeným na zemi. Hluboký les na jevišti je vyjádřen jednou borovicí. Jediné, co je reálné, jsou zbraně. Hry Nó se dělí na: hry o bozích – Kami-mono, hry válečné – Šura-mono, hry s maskou neboli- ženské hry – Onna-mono, hry o žárlivosti, pomstě, šílenství – Kurui-mono, hry z obyčejného života – Genzai-mono a závěrečné hry – Kiri-mono. Zajímavé je, že hry nebyly svým tempem tak pomalé a v minulosti trvaly pouze polovinu času co dnes. Japonské umění bylo také ovlivněno Zen buddhismem. Jeho základní myšlenkou je: „*že vesmír je ovládán jediným duchem, že příroda, člověk a*

---

<sup>42</sup> KALVODOVÁ, D.: *Vítr v piniích*. Praha 1975, s. 12.

*Buddha jsou jedno a totéž. V náhlém záblesku osvícení, intuice, každý člověk pochopí vesmír a svou jednotu s ním.*"<sup>43</sup> V umění se projevil tím, že nešlo o vnější povrch věcí, který je proměnlivý, ale o jejich vnitřní podstatu, kterou mohl umělec pochopit, pokud vyloučil všechny rušivé vlivy. Umělci se snažili o zkratku, která odpovídá tomu, že intuice je náhlý záblesk trvajících okamžiků a přirozeně to vedlo k odmítání realismu, který je nahrazen náznakem a symbolem.<sup>44</sup>

### Herectví Nó

Herec se vyjadřuje zpívaným a deklamovaným slovem, tanečním pohybem a stylizovaným gestem. Tempo hereckého projevu je pomalé až zpomalené. Herci se nesnaží o psychologizaci svých postav. Dialogy jsou přednášeny odosobně a bez vnitřního zaujetí. V každé hře vystupuje hlavní herec – šite. Je naprosto koncentrován a fyzicky i duševně soustředěn na svou roli a emoci, kterou má vyvolat. Při vyvrcholení hry zatančí tanec, který se skládá z několika pohybů. Každý pohyb tanečníka má svůj význam: krok, otočení hlavou, pohled, držení rukou, užívání vějíře, poloha obou malíčků na ruce. Vedlejším hercem je waki, který podává otázky hlavnímu herci, a tak rozvíjí děj. Je-li pozornost soustředěna na hlavní postavu, ostatní herci jenom pasivně čekají na své repliky, bez hnutí a bez výrazu. Hlavní i vedlejší herec mají své společníky a pomahače. Jedině hlavní herec a jeho společníci mají masky. Gesta herců jsou striktně stanovená a jsou symbolická nikoli realistická. Vycházejí ze skutečných gest, ale jsou zredukovaná a stylizovaná. Nepodstatné je eliminováno. Herec naznačuje pláč zdvižením rukou směrem k očím a v této pozici vydrží. Citové vzrušení se vyjádří klepnutím na koleno. Stovky mil dlouhá cesta je vyjádřena několika kroky vpřed. Pohyby jsou přesné a dokonale ovládané a jsou pomalé a rozvláčné. Herci mají na scéně vzpřímenou hlavu, upřený pohled a kolena jsou ohnuta, aby se vyhnuly rychlým pohybům. Chodidla se nezvedají z podlahy, jen po ní klouzají, aby se maskovanému herci se zhoršenou viditelností nic nestalo. Toto pak přešlo do celkového hereckého projevu všech herců i těch bez masek.<sup>45</sup>

### Kabuki

Divadlo Kabuki vzniklo v první polovině 17. století a bylo ovlivněno loutkovým divadlem Džóruri a divadlem Nó. Syntetická forma divadla Kabuki je zastoupena všemi složkami jevištního umění: dramatem, operou, tancem, loutkovým divadlem. "*Kdo chce*

---

<sup>43</sup> HILSKÁ, V.: Japonské divadlo. Praha 1947, s. 18.

<sup>44</sup> HILSKÁ, V.: Japonské divadlo. Praha 1947.

<sup>45</sup> KALVODOVÁ, D.: *Vítr v píních*. Praha 1975.

*mít pravý požitek z tohoto divadla, musí se připravit na výlet do země snů a poesie.*"<sup>46</sup>

Kabuki je ve všech ohledech přehnané. Divadlo není racionální ani logické. Scéna je vytvořena pro estetický účinek. Herec tvoří harmonický celek s jevištní výpravou. Obsah hry není pro diváka důležitý. Publikum zde nehledá otázky a odpovědi na společenské problémy. Divák jde na představení s tím, že zná příběh z paměti. Podstatný je emocionální zážitek a jak daný herec zahraje svou postavu. Herci v Kabuki měli největší podíl na vzniku hry, vytvářeli si ji sami a uzpůsobovali ji svým potřebám. Ženské role hrají muži - onnagata, kteří byli k těmto úlohám cvičeni od mládí. Masky Nó byly v Kabuki nahrazeny výrazným líčením, které využívá symbolismu barev: Bílá je zrada a krutost, červená krvelačnost atd. Tanec je symbolický. Oblíbená je i pantomima, která se vyznačuje např. tím, že postava mladé ženy drží rukávy nahoře, starší ženy níže a stařeny nejnižší. Oblíbenou rekvizitou je pak vějíř, který zavřený znamená např. meč nebo dýmku a otevřený znamená např. měsíc nebo padající list. Kostýmy jsou bohaté, zdobné a historicky věrné. Stejně jako v Nó, jsou dekorace symbolické a decentní: Noc je znázorněna černou oponou, jeden strom představuje les, moře je prkno, na němž jsou namalovány vlny atd. Oproti divadlu Nó je jeviště uzpůsobeno pro větší kontakt s divákem a je zde další most kolmý k jevišti, který rozděluje diváky na dvě poloviny. Herci se tak můžou dostat do bezprostřední blízkosti diváků. Postupně se jeviště Kabuki zdokonalilo o otáčející hlediště a propadliště. Tohle a další prvky pak vedly k fantastické podívané, na kterou se Nó nezaměřuje. V Kabuki se také počítá s hlasem diváků, kteří jásosem, projevem nevole nebo výkřiky projevují nahlas své emoce, na které herci čekají. Hudba je podřízena dialogu herců a doprovází jej. Tematický rozdíl mezi Kabuki a Nó je, že se Nó nevěnuje obyčejným životním příhodám nebo krvavým vraždám apod. jako tomu je v Kabuki. V Kabuki se obvykle předvádějí čtyři druhy her. První jsou historické hry – džidaimono, které čerpají náměty ze slavné minulosti. Je v nich zdůrazněna oddanost pánovi a rytířská čest. Druhé hry občanské-sewamono, jsou z prostředí měst. Jedná se o tragédie s častým konfliktem mezi láskou a povinností. Třetí hry o násilnících – aragoto, pojednávají o násilnících nebo hrdinech s nadpřirozenou silou, kteří bojují s démony a draky. A čtvrté hry taneční – šosagoto, které jsou doprovázeny orchestrem na scéně.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> HILSKÁ, V.: Japonské divadlo. Praha 1947, s. 61.

<sup>47</sup> Tamtéž

## Herectví Kabuki

Herectví z velké části vychází z divadla Nó, jsou zde však rozdíly. Herecký sloh je výrazně expresivní a extrovertní. Aby herec vyjádřil emoční vyústění, používá tzv. mie. Což je extrémně strnulá póza, které předchází zpomalování těla do podoby sochy, která vyjadřuje krajní citový a emoční stav postavy. Podobnou funkci má také tabló, při němž dva a více herců strne do výtvarné a dramaticky výmluvné pozice, již je uveden nebo zakončen výstup. Postavy jsou zjednodušené a herci znázorňují vždy určité archetypy: ušlechtilého samuraje, stařenu, mladou dívku atd. K vytvoření těchto archetypů hercům pomáhají jejich kostýmy a líčení. Herci chodí na dřevěných kothurnech, aby byli vyšší, tváře jsou větší kvůli vrstvám vaty a mají těžké kostýmy. Jejich gesta jsou úsporná. Citové vzrušení je jen naznačováno. Pohrdání nebo posměch naznačují svislými koutky úst, hněv pak svažováním obočí, přičemž všechny ostatní části tváře musí zůstat nehybné. Mimika a gestikulace je rytmizována a tanečně formovaná. Herci mluví nepřirozeným hlasem, napůl zpívají a napůl recitují. Pohybují se ráznými a úsečnými tanečními pohyby, které korespondují s charakterem role. Herci hrají především s ohledem na diváka. V reliéfním rozestavení, v popředí hlediště a promlouvají do něj. Interakce mezi herci není zdůrazňována. Jde o individuální akci, při níž ostatní herci nezaujatě přihlížejí a čekají, až na ně přijde řada. Kompars bývá jednotně kostýmován a má jednolitou choreografii.<sup>48</sup>

## Režisérská umělecká vize

V průběhu natáčení poskytl Jan Valášek rozhovor pro *Zlatý máj*, ve kterém mluvil o svém filmu: „*Chceme udělat film tak, abychom se vyhnuli mechanickému, naturalistickému, kopírování přírody. Zdá se nám totiž, že silný citový náboj pohádky vyžaduje, aby byl celý film natočen v trochu emotivně náznakové, takřka básnický obrazové poloze, kde by například taková hmotnost skutečného lesa působila asi rušivě, přinejmenším méně pohádkově než náš les, který je už sám o sobě pohádkou, básnickou zkratkou, obrazem,*“... „*Snažíme se, aby náš snímek nebyl pouhým otrockým přepisem Erbenovy pohádky do filmové řeči. Soustřeďujeme děj filmu na klíčové scény – lov na jelena, sudička, setkání Plaváčka s králem, s převozníkem, Mrtvé město, scény s Dědem Vševědem apod. Vyhýbáme se detailu, drobnokresbě, rozměňování, nejde nám o to, abychom sledovali Plaváčkovu cestu krok za krokem. Spíše monumentalizovat děj pohádky v jeho křížovkách, zdůraznit, podtrhnout.*“... „*Barvy, tóny, valéry, světla a*

---

<sup>48</sup> KALVODOVÁ, D.: *Vítr v piniích*. Praha 1975.

*stíny – to jsou skoro autonomní vyjadřovací prvky, s nimiž ve filmu pracujeme velmi záměrně. Kombinací ateliérové scény s barevným efektem chceme vytvořit novou atmosféru, jež by citově diváka zaujala, strhla, jež by už sama o sobě naznačila, že tahleto pohádka je pohádka o vážných věcech, že za příběhem Děda Vševěda a Plaváčka je hluboká myšlenka o lidském hledání, o lidské touze po dobru, radosti a kráse, o vítězství pravdy, lásky, poctivosti a osobní statečnosti.*<sup>49</sup>

Valášek dále poskytl rozhovor v době premiéry o své tvorbě a novém filmu: „*Nechci se specializovat na určitou věkovou kategorii, ani na určitou tematiku. Už to je nevýhoda, že od roku 1959 dělám jen filmy pro děti. Člověk by asi měl občas natočit snímek pro dospělé. Nechtěl jsem se omezovat, proto jsem si po námětech současných či z nedávné historie vybral „Tři zlaté vlasy děda Vševěda“ – pohádku K. J. Erbena. Ale nechtěl jsem ji natočit naturalisticky, s kamením, listím, stromy a dusotem koní. Nelíbí se mi tenhle styl. Netočili jsme proto vůbec v exteriérech, ale snímali jsme všechno ve stylizovaných dekoracích. Zvýraznili jsme v pohádce základní síly barvou, světlem. Nepřibližoval jsem pohádku životu, podtrhl jsem neskutečnost – pohádkovost. Pokusil jsem se ji natočit novým způsobem...*“<sup>50</sup>

Toto byly dvě vyčerpávající výpovědi Jana Valáška, které vystihly základní tvůrčí ideu. Tento film neměl být prepis nebo převyprávěním, mělo jít o citový zážitek. Valášek se také přiznal, že měl nutkání natočit film pro dospělé. Tento by svým zpracováním tomu odpovídal. Je temný a ponurý, v některých scénách děsivý, mysteriózní. Vyprávění je značně lyrizující, zaměřené na pocity.

Hlavními stylovými prostředky k dosažení uměleckých cílů byla ateliérová estetika a dominantní použití kulis, která měla nahradit realitu a tím se připodobnit pohádkovému světu. Dalším je různobarevné svícení, které má vyvolat citový a emoční efekt u diváka. Dominantním byla také hudba Zdeňka Lišky. Ta rytmizuje celý film a z části přebírá funkci vypravěče, když doprovází obrazové dění a dodává mu potřebný emocionální prožitek. Její zesílená funkce je, když postavy mlčí, což je v tomto filmu časté. Rytmus je patrný, když si král klepe na koleno na svém trůnu nebo když sestupuje ze schodů dolů a s dopadem se ozývá tón.

---

<sup>49</sup> CHALOUPEK, O.: *Plaváček v ateliéru*. In: Zlatý máj, roč. 7, 1963, č. 2, s. 71.

<sup>50</sup> ŠPINDLEROVÁ A.: *Rozhovor týdne, Na otázky FI odpovídá Jan Valášek*. Filmové informace, 6. listopadu 1963, s. 9.

Kamera je převážně statická, ale jsou zde také využívané jízdy. Pracuje se s detaily tváří k sledování vnitřních pochodů postav. Záběry jsou často dlouhé a nestříhané. Postavy spolu vedou dialogy v jednom záběru, bez použití záběru/protizáběru. Kompozicí obrazu film připomíná malířská díla. Syžet se zaměřuje na hlavní události a postavy příběhu, nepodstatné je vyloučeno. To je patrné při scénách, když Plaváček putuje po zemi za moře.

Mezi tématy tohoto filmu se nachází osudovost světa, předurčenost i samolibý vzdor krále, který se vzepře sudbě. Boj Plaváčkovy pokory a královy pýchy. Cykličnost a nekonečnost světa, dána prvním i posledním záběrem. Hluboká láska Plaváčka a princezny. Nebo téma věčného trestu způsobeného zabitím posvátného zvířete bílého jelena, jež by mohlo být příčinou královy zkázy. Tento mytický motiv je např. v dramatu Julia Zeyera *Radúz a Mahulena* (1896), mimořádně zdůraznění ve filmové adaptaci Petra Veigla (1970).

### **Předloha K. J. Erbena**

Tvůrci se při natáčení značně drželi Erbenovi předlohy. Přistupovali k ní zodpovědně a pečlivě. Fabule je téměř totožná s předlohou a jsou zde malé odchylky v ději jako to že uhlíř svého syna králi nakonec prodá, což ve filmu uhlíř zásadně odmítne. Tato změna nejspíš byla kvůli moraliť příběhu. Zcela byla vynechána scéna, když Plaváček přijde uprostřed noci do domu sudičky, která mu prohodí králův list o popravě za rozkaz ke svatbě. Ve filmu byla tato skutečnost vyřešena v zámku, kde sudička zastavila čas a vyměnila listy. Zcela jsou vynechány postavy králů v zemi za mořem. Zde jsou země reprezentované jednou osobou. Starcem u jabloně a chlapcem u studny. V předloze dále Plaváček není konfrontován tváří v tvář Vševědovi, celou dobu je před ním skrytý.

Nejvýraznější je však rozdíl v osudovosti filmu. V Erbenově podání je Plaváček zcela řízen osudem a vždy při něm stojí vyšší síla. To se drží také do poloviny filmu, než se Plaváček dostane do země za mořem. Odpovědi na otázky jak se převozník vysvobodí? Jak navrátit jabloni jablka mládí? A jak obnovit pramen živé vody, řekne sám Vševěd, když se jej na to zeptá jeho matka. Následně jde mladý princ za králi a řekne jim rady, které se dozvěděl. Ve filmu mu Vševěd odpovědi na otázky nedá: „*Sám o svém štěstí rozhodni.*“ praví. Mladý princ poté sám přijde na způsob, jak všechny útrapy vyřešit a sám přemůže nestvůry, poukazujíc na to, že jenom on je pánem svého osudu.

Film chce tedy vyobrazit Plaváčka, jako hrdinu, který k tomu, aby překonal nástrahy, nepotřebuje osud, ale svou odvahu. Knižní Plaváček ke všemu přišel téměř bez vlastního přičinění, protože jej vedla sudička a bylo mu souzeno. Film tuto osudovost popírá, když babička řekne Plaváčkoví: „*Co komu souzeno, člověk nezmění.*“ „*Chci to změnit!*“ Plaváček na to.

Přidanými scénami do příběhu filmu jako je sekvence v lese se zabitím jelena, nebo scény, když si Plaváček a princezna vzájemně vyznávají lásku, Valášek mimoděk posunuje žánr filmu na hranice mýtu. To je nejspíše kvůli vyobrazení hlubšího vztahu lásky obou milenců, která v předloze není tak zvýrazněno. Králova zlost je také ve filmu důraznější. Je podlejší, samolibější a plný zloby. Oproti předloze zde král na sebe bere osudovost zla, když se Plaváček pokusí zabít. Oproti knize je ve filmu výrazná postava lovců, který v předloze není až tak zdůrazněn a měl pouze utopit uhlířova syna. Ve všem ostatním až na detaily Valáškův film z předlohy vychází věrohodně. Často zde jsou použity citace replik z předlohy. Základní dějová linie nebyla výrazně změněna. A idea a zákonitosti pohádky byly zachovány.

## **Neoformalistická analýza**

### **Prostředí**

Pro tento film je příznačná ateliérová estetika. Ta nenabízí takové prostorové možnosti jako exteriér, kvůli čemuž scéna působí uzavřeně. Prostředí, které se ve filmu vyskytuje častěji, je snímáno ze stejného úhlu a záběry jsou téměř totožné, což je zapříčiněno přísnou kompozicí daného záběru. Pokud by se tvůrci rozhodli pro snímání scény z jiného úhlu, museli by ji celou přestavět - proto jsou scény snímány z totožného místa. Výjimku tvoří interiér paláce, kde se konala svatba a příchod Plaváčka z výpravy.

I přesto, že je ateliérový postup značně prostorově omezen, využívá se zde perspektivy obrazu k dosažení větší hloubky pole. Příklad využití tohoto postupu lze spatřit na nádvoří zámku (obr 1). Tato scéna se ve filmu opakuje šestkrát. V jejím popředí je nádvoří a v pozadí zámek. I přes to, že je zámek namalován na velkém plátně, nevzbuzuje dojem dvojrozměrnosti ani malé vzdálenosti od nádvoří. Zámek je malý a situovaný do mlžného oparu, je rozmazaný a není tak výrazný jako hranatá zeď, která jej cloní. To vše vyvolává iluzi hloubky a zdání, že se zámek nachází ve značné vzdálenosti od nádvoří.

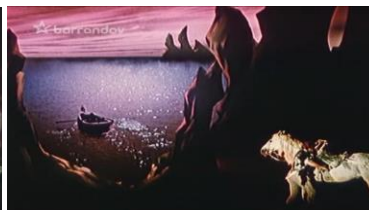
Toto využití je znovu patrné i ve scénách s jabloní (obr. 2). V zadním plánu lze vidět miniatury budov města, které jsou ve skutečnosti několik metrů za kopcem. Jejich velikost však evokuje dojem, že se město nachází daleko. Dalším aspektem hloubky tohoto záběru jsou oblaka. Barva mračen se pohybuje od bílé přes růžovou až po černou. Jsou také výrazně vystínované, přičemž zleva doprava barva získává na intenzitě a tmavne. Tmavé mraky se zde ostře střídají se světlejšími a působí zvlněně. Všechny tyto prvky vyvolávají dojem prostorovosti, dynamičnosti a trojrozměrnosti.



*Obrázek 1 čas: 24:14*



*Obrázek 2 čas: 40:21*



*Obrázek 3 čas: 1:06:31*

Stejný výtvarný postup je uplatněn také v předposlední scéně (obr 3). Ve velkém celku je záběr na moře, po kterém pluje v loďce král. Oblaka jsou namalována stejně jako v předchozím případě a znovu vyvolávají efekt trojrozměrnosti. Perspektivě zde navíc napomáhá velká vodní plocha, která byla vytvořena pomocí několika projekcí.

Film také často pracuje s plány, jež taktéž vyvolávají hloubku pole. Toto plánování se projevuje např. ve scéně na nádvoří, kde jde Plaváček předat zprávu. V prvním plánu nalevo se nachází on, vpravo ve druhém plánu se pak nalézá most se dvěma sochami. Ve třetím plánu je poté zámek.

Další scéna s výraznou kompozicí postav je ta, v níž král očekává příchod nového ženicha pro svou dceru (obr. 4). Záběr směřuje na princeznu v popředí a krále za ní v polocelku. Oba jsou natočeni směrem ke kameře. Pozadí je tmavé a mezi králem a dcerou je odstup, který by mohl znamenat jejich odtažitý vztah, princezna je k otci zády. Následuje stříh a scéna je snímána zezadu. Král je nyní vlevo v popředí v prvním plánu, princezna stojí před ním ve druhém plánu, ve třetím je kovová mříž se symboly slunce a za ní ve čtvrtém plánu se nachází Plaváček s koněm.

S plány souvisí uplatňování vnitrozáběrové montáže. Tím se v jednom záběru odehrává několik paralelních dějů. Tento postup lze spatřit ve scéně v rybářově chatrči (obr. 5). Vlevo je snímám rybář v polocelku a vpravo venku v pozadí se nachází Plaváček, který se stará o koně. V dalším záběru hraje na flétnu. Poté, co lovčí předá



rybáři list od krále, vyjde rybář ven. Lovčí potom stojí na původním rybářově místě. Rybář odchází za svým synem, předává mu zprávu a objímá se s ním. V této scéně lze pozorovat mimo jiné chování postavy lovčího, jenž neuposlechl svého rozkazu a nyní ví, že jej trest nemine. V zadním plánu vpravo se pak odehrává loučení rybáře s Plaváčkem.



Obrázek 4 čas: 59:51



Obrázek 5 čas: 23:41

Filmové prostředí a celkový prostor je stylizován mimo realistickou podobu. Vše je zde záměrně pozměněno, aby se film připodobňoval magickému a mytickému světu pohádky. Kulisy stromů mají neobvyklé tvary. Jabloň s jablky mládí je tímto charakteristická (obr. 2). Ta svojí zakrnělostí a silným, stočeným kmenem spíše připomíná bonsai. Viditelnými kořeny nad zemí zase připomíná mangrovník, který roste v subtropickém pásmu. Výtvarný úmysl byl tedy vytvořit zcela neobyčejnou podobu klasické jabloně.

Samotná podoba zámku je také nestandartní a vymyká se jakémukoliv historickému stylu (obr. 6). Svým pojetím nevypadá jako běžný zámek či hrad - má nepravidelný tvar a jehlovité výstupky. Vnitřní prostor zámku je nelogický a nerealistický. Hlavní palác se nachází pod úrovní nádvoří (obr 1). Aby se postavy do něj dostaly, musí sejít z nádvoří po schodech dolů. Samotný vnitřní interiér, kde probíhala svatba Plaváčka a princezny, je překomponován. Jsou zde dvě schodiště, obloukový most, fontána a ve scéně, kde se Plaváček chystá odejít za Vševědem, jsou navíc vpravo modré plápolající prapory. To platí také pro trůnní sál, vedle kterého se nachází schodiště. Rybářovo obydlí je pro změnu inspirované a stylizované podle jeho práce a nástrojů, které při této profesi používá. Je vytvořeno z tenkých prutů a sítí, tím se poukazuje na jeho chudobu - kvůli tomu jsou stěny průsvitné jako síť.

Mytická země za mořem je zase vyobrazena jako země bezčasá. Scény s převozníkem na moři se obě odehrávají při západu slunce. Když Plaváček přichází poprvé k jabloni, je zde stejná obloha, jako když se vrací od Vševěda. To stejné platí i o zemi s živou vodou. Vystává zde otázka, zda se tvůrci rozhodli tyto scény natočit stejným způsobem se zjevným záměrem nebo z nějakého prostšího důvodu - šest scén, které se odehrávají na nádvoří zámku, mají vždy odlišné pozadí a nasvícení.



Obrázek 6 čas:3:43

Pohádkovost a mytičnost této země za mořem je mimo jiné dána také růžovou oblohou ve scéně s jabloní. Město, které lze v této scéně spatřit v dáli, pak svou architekturou a tvary komolých jehlanů připomíná staroegyptské domy nebo mastaby (obr 2). Není však tak podstatné, podle čeho jsou vytvořeny. Důležité je, že se nejedná o běžné budovy evropského kontextu, čili působí cizokrajně a tajemně. Uschlá jabloň, která již neplodí jablka mládí, je omotaná pavučinami a zbyly na ní uschlé listy. Ke všemu jde Plaváčka přivítat stařec, který má zdůrazňovat ztrátu mládí. Další místo, kam Plaváček směřuje je, zase zcela mrtvé a bez života. Všude kolem leží písek, lebky, rozbité džbány, nerovné dlaždice a také se zde nachází zničená brána. Z města, které je vidět v dáli tak jako město předešlé, zbyly jen trosky. To vše se záměrem zvýraznění absence živé vody, která poskytovala místu onu životadárnou sílu. Místo, kde spočívá Vševěd, je zase jasně zářící horou, za níž září hvězdy a k níž vedou schody (obr. 7). Plaváček tak šplhá do nebe. Toto sídlo Vševěda se tím připodobňuje k mytickým horám jako Olympu, na němž žijí bohové.

Výtvarný a stylizační vrchol je v předešlé sekvenci, v níž se Plaváček snaží dostat s vypětím všech sil za Vševědem (obr 8). V této sekvenci jsou záběry na detail jeho unavené tváře a na velké celky, ve kterých kráčí v ohnivém kraji na pokraji zhroucení. Záběry velkých celků pak připomínají abstraktní malbu. Při natáčení byla nejspíš využita technika namáčení zbarveného štětce od černé a červené barvy do vody. Po obrácení nasnímaného záběru výsledek vypadá jako oheň a kouř ve stylizované podobě.

Stylizovaný je také pohyb postav ve světě. Pohyb mezi většími vzdálenostmi je pouze naznačen. Král, který loví jelena v lese, jede na koni a je snímán z profilu a detailu. Za ním se pak míhá krajina. Takto scéna působí, že jezdec jede rychle a přesouvá se ve velké vzdálenosti. Stejný princip je použit v případě, kdy král cestuje za omlazujícími jablky a živou vodou. Je taktéž snímán z profilu a za ním se míhají červené šmouhy. Znovu se jedná o přesun ve velké vzdálenosti. Další použití takto naznačeného a zkratkovitého přesunu je při Plaváčkově cestování za Vševědem a zpátky (Obr. 9). Tento výjev zde lze nalézt celkem pětkrát - dvakrát, když jde pěšky a třikrát při jízdě na koni. Plaváček zde kráčí či jede, je snímán z velkého celku z profilu v černém prázdnu, čímž neposkytuje žádné informace o krajině, kterou prochází. Jedná se tedy o velice výmluvné záběry, jež mají upozornit na změnu scén.



Obrázek 7 čas: 47:14



Obrázek 8 čas: 46:13

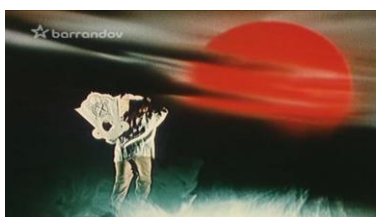


Obrázek 9 čas: 52:58

Projevuje se zde také prostorová lineárnost, která je patrná v těchto scénách. Když Plaváčka převezve převozník, následuje zmíněný záběr s kráčejícím Plaváčkem, který zde směřuje doprava, a po několika vteřinách nastává střih. Po skončení scény se starcem a jabloní nastává znovu stejný záběr s doprava kráčejícím princem. Po scéně se studnou nastává zmíněná abstraktní část, ve které malátně a pomalu kráčí princ taktéž směrem doprava - čili je zde dán lineární směr, kterým se Plaváček vydal. Při návratu je jeho cesta zrcadlová a logicky vyplývá, že se vrací stejnou cestou. Nastává znovu záběr s černým pozadím a tentokrát na koni. Zde však samozřejmě cestuje směrem doleva, stejně jako při scéně se studnou, v níž je žába, kterou porazí. Po přemožení hada na jabloni nakonec pak nakonec ještě jednou. Tímto způsobem je vytvořen zcela lineární prostor země za mořem.

Výrazným prvkem je také prostor, který má spojitost s divadelním pódium, vzhledem k ateliérové uzavřenosti a ohraničenosti. Herci hrají v prostoru, který svou kompozicí odpovídá divadlu. Je patrné ve scénách, v nichž se nachází postavy v jediném záběru, jako třeba v interiéru paláce, u jabloně a u studny. Nejvíce je tento divadelní prostor zřejmý na obdélníkovém nádvoří zámku (viz obr. 1).

Důležitým motivem celého filmu, který se neustále opakuje, je symbol slunce. Celý mýtus pojednává o Vševědu – bohu, který je vládcem světa, vše vidí a vše ví. V tomto světě jej všichni respektují, pochopitelně až na záporně pojatého krále. Sluneční symboly se nacházejí v průběhu celého filmu. Lze je nalézt již v titulkové sekvenci, na jejímž pozadí lze spatřit barevnou vitráž s vyobrazením slunce. Po ní následuje scéna, kde tesař nese kolébku (obr 10). Záběr je ve velkém celku. Tesař jde zády ke kameře s kolébkou na zádech diagonálně skrz mlhu k obrovskému rudému slunci, jež je z části zahaleno bílými mraky a černou tmou. Tento záběr je prvním a posledním ve filmu a má s největší pravděpodobností vyjadřovat nekonečnost koloběhu světa – stejně, jak jednou slunce zapadne a znovu vyjde, tak zanikne jeden život a zrodí se druhý. Zde nejprve tesař nese kolébku pro královského potomka a v závěru pro Plaváčkova potomka, čímž se taky cyklicky uzavírá děj. Další vyobrazení lze spatřit na bráně zámku, která vede na nádvoří (obr. 11) - zde se jedná o klepač na bránu v podobě slunce s obličejem. Lovčí, který má za úkol utopit uhlířova syna, je taktéž provázen sluncem - nejprve na nádvoří a poté v lese. Další symbol se nalézá uvnitř paláce v podobě velké vitráže, která je nakloněná tak, aby působila, že Vševěd dění pozoruje (obr 12). Zajímavým motivem jsou mříže, které se nachází v paláci (obr 13). Ty na sobě mají taktéž symboly slunce a hvězd. Použity jsou ve scéně, kde mladé milence nalezne královna. Záběr je z nadhledu a ve velkém celku, Plaváček je v pravé polovině záběru a stojí v takové pozici, že jej mříže se slunci cloní. Princezna je v levé části a není cloněná. Plaváček se za touto mříží dá chápat jako vyslanec a vyvolený slunce, které nad ním bdí. Stejné využití této mříže lze pozorovat, když se mladý princ vrací ze své výpravy za třemi zlatými vlasy (obr 4). Nalézá se v záběru zcela v pozadí a znovu jej cloní mříž se slunci. Ve scéně na pobřeží, kde se Plaváček setká s převozníkem, je výrazné velké slunce nad mořem, ale také sluneční paprsky na přídi vraku lodi.



Obrázek 10 čas: 3:14



Obrázek 11 čas: 3:45



Obrázek 12 čas: 32:16



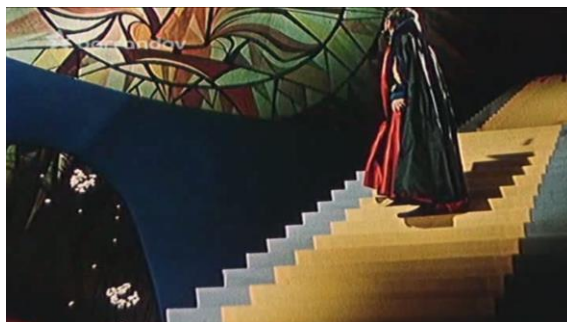
Obrázek 13 čas: 29:51



Obrázek 14 čas: 38:13

Zvláštní pozornosti se dostává také ostatním nebeským tělesům. Hvězdy jsou ve scéně, kde král sní o narození svého syna a na nočním nebi se prolutím objeví kolébka. Další noční nebe je vidět na hoře, kde spí Vševěd. Pozoruhodné ztvárnění hvězd je možné spatřit také v paláci - zde jsou v podobě malých světýlek na lustrech. Měsíc je již méně výrazný a v dominantní podobě se pak nachází v záběru, kde se králi ozve uhlíř a on tak najde cestu z lesa (viz obr. 57)

Zajímavým motivem je pak schodiště. V tomto filmu se na něj upozorňuje často. Na nádvoří se nachází schodiště, v paláci jsou tři a z vězení vede schodiště taktéž. Nejpodstatnější je však to, které vede na Vševědovu horu (viz obr. 7). Lze zde totiž spatřovat metaforickou návaznost ke schodišti, které se nachází v paláci (obr. 15) a vede nahoru do ztracena a schodištěm k Vševědovi. Dalo by se mluvit o schodech do nebe. Královny schody, které vedou do „nekonečna“ a jejichž konec nelze spatřit, mají nejspíše kontrastovat se schody k Vševědovi. Tímto by se mohla vyjadřovat podřadnost krále, jehož schody vedou stále vzhůru oproti schodům Vševěda, které již nikam jinam vést nemohou, protože nic výše než on není.



Obrázek 15 čas: 34:17

## Herectví

Herecké výkony, jak již bylo řečeno, jsou vysoce stylizované a nejsou vedeny k realismu. Celkový herecký projev a pohyb herců se dá charakterizovat jako pomalý a rozvláčný. Tím zásadně ovlivňují tempo snímku. Postavy pomalu reagují na ostatní, komunikují spolu odosobněně a bez hlubší interakce. Ve většině scén rozvíjejí dialogy

až po krátké odmlce. Postavy strnou, když je pozornost zaměřena na jinou postavu a nezapojují se, dokud nedohraje jeden herec, a až po krátké odmlce začne hrát druhý. Věty, které pronášejí, jsou holé a nerozvinuté. Herci nevyjadřují emoce tak často, jejich tvář je neutrální, projev odměřený. Pokud však využijí určitého výrazu tváře, výsledný efekt je intenzivnější než normálně. Herci v příběhu ztvárňují určité archetypy, které nemají hlubokou psychologickou motivaci a jsou fixováni na možnosti své role. Postavy, které v ději nemají význam, jsou viditelné co možná nejméně.

Příkladem pomalé interakce postav je scéna, v níž se král dostaví na neočekávanou svatbu. Hlavní pozornost je zde kladena na něj. Objeví se na konci místnosti, oproti ostatním je výrazně nasvícen a hosté po stranách couvají, aby mu uvolnili cestu (obr. 16). Chvíli stojí a pak se vydá směrem k Plaváčkovi, princezně a královně, kteří jsou u schodiště. Nastává záběr na záda krále nalevo a trojici napravo (obr. 17,18). Královna vyjde ze strachu o schod výše. Král přejíždí pohledem mezi svatebčany a královnou. Ti ho jenom mlčky pozorují a nehýbou se. „*Tak jsem ti poručil?*“ zeptá se král královny. Ta se lekne, ruku si položí na hrud', chvíli se ani nehne a sleduje krále. Za okamžik se podívá doprava mimo záběr, odkud jí je podaná listina. Podívá se na ni, chvíli ji drží v ruce, udělá krok a natáhne ruku s listinou. Tato scéna může sloužit příkladem pomalého reagování postav na druhé zároveň jako ukázka, jak tvůrci pomocí herecké akce dokáží zaměřit divákovu pozornost - zde nejprve na osobu krále a následně na královnu v jednom záběru.



Obrázek 16 čas: 32:37



Obrázek 17 čas: 32:55



Obrázek 18 čas: 33:05

V následující scéně, král sdělí úkol pro Plaváčka. Král sestupuje ze schodů dolů: „*Chceš-li mou dceru mít, musíš jí přinést věnem tři zlaté vlasy děda Vševěda.*“ Nastane stříh na velký celek sálu z nadhledu. Všichni kromě krále stojí, nehýbají se a jsou strnulí. Jediný král popojde o dva schody nahoru a upraví si plášť, což je jediným dynamickým prvkem v záběru, který upoutává pozornost (obr. 19). Tento záběr trvá čtyři vteřiny. Následuje frontální záběr z nadhledu na mladého prince a princeznu v americkém plánu (obr. 20, 21). Princezna bez meškání vyrazí proti kameře: „*Milost,*

*otče! Vždyť ho posíláš na smrt.*“ Princ na její konání nijak nereaguje, dokonce se na ni ani nepodívá. Po celou dobu upřeně sleduje krále. Protizáběr ukáže detail královny tváře (obr. 22) a následně znovu záběr na svatebčany (obr. 23). Plaváček v tomto záběru vyjde za princeznou, přičemž stále sleduje krále. Když se princezny dotkne, chytne jej za ruku a otočí se na něho. Princ se na ni podívá a řekne: „*Nepros.*“ Následně se podívá na krále: „*Půjdu. A ty tři zlaté vlasy přinesu!*“ Také zde lze sledovat, že se nejedná o bezprostřední reakci, neboť princezna od znění zadání úkolu několik vteřin nereagovala. To samé platí o reakci Plaváčka na reakci princezny. Takovéto herectví výrazně upozorňuje na postavu, u které je žádoucí, aby se na ni právě v daný moment zaměřila divákova pozornost. Jestli hraje jediný herec na scéně, divák jej bude pravděpodobně sledovat více, než herce, který nejví žádoucí aktivitu.



Obrázek 19 čas: 34:49



Obrázek 20 čas: 34:53



Obrázek 21 čas: 34:55



Obrázek 22 čas: 34:57



Obrázek 23 čas: 35:00

Další příklad staticnosti postav lze vidět ve scéně, kde král přichází k uhlířovi, aby jej požádal o jeho syna. Uhlíř se nachází v tmavé nenasvícené světnici se svým synem v náručí a dveře jsou otevřené. Uhlíř je v pravé polovině obrazu v polocelku natočený ke kameře. Zvenku přichází do dveří král. Zastaví se na prahu a chvíli čeká. Král je na tomto místě nenasvícen a světlo z venku z něj dělá temnou siluetu. Černá postava krále by mohla znamenat jeho nejasné nebo nekalé úmysly. Král počká, až se k němu uhlíř otočí a vejde dovnitř, kde je již nasvícen. Přijde k uhlířovi blíže, usměje se a natáhne k němu levou ruku: „*Dej mi ho.*“ Po chvíli pokračuje: „*Dobře mu bude.*“ Když uhlíř nereaguje, král se rozčílí, jeho napřážená ruka se ještě více napne a on rozkáže: „*Dej!*“ Po chvíli ruku stáhne, opře si ruku o opasek, usměje se a z kapsy pravou rukou vytáhne

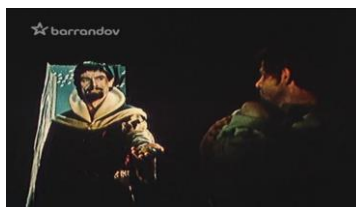
váček s penězi, který si dá do levé, a tu znovu napřáhne k uhlíři: „*A do smrti nebudeš muset uhlí pálit.*“ Pak nastává stříh. V celém záběru je patrné, že uhlíř nejeví žádnou interakci s králem, pouze ho pozoruje. Královo tempo projevu je zde zdlouhavé a odříkání všech jeho čtyř replik trvá 25 vteřin, samotný záběr pak přesně minutu.



Obrázek 24 čas: 13:54



Obrázek 25 čas: 14:03



Obrázek 26: čas: 14:13

Herectví je tedy pomalé a postavy jsou často nečinné. To však dává prostor sebemenším gestům a mimice, které jsou výrazné vzhledem k nečinnosti zbytku těla. Postavy často předvádějí tyto malé, ale výrazné pohyby či nuance v obličejí, které dávají možnost sledovat vnitřní psychiku postav. Pokud je však gesto provedeno „normální“ rychlostí, jeho účinek je silnější, neboť jsme zvyklí na pomalé herecké tempo. Gesta i mimika jsou pak samy o sobě výmluvné, např. výše zmíněné výrazné předávání listiny králi nebo moment, kdy král vztahuje ruku na uhlíře a následně mu nabízí váček s penězi (viz obr. 24,25,26). Každý pohyb nebo výraz se dá velice zřetelně číst a rozpoznat.

Síla nepatrného pohybu je například zřejmá, když se lovčí vrací a předává králi zprávu o splnění svého úkolu (obr. 27). Král je v tomto záběru v prvním plánu a za průsvitným závěsem se nacházejí schody, které stoupají z levé části obrazu do pravé. Po nich vyjde lovčí držící v ruce ubrousek. Lehce s ním zamává a pak jej pustí k zemi. Beze slov tak naznačí, že rozkaz byl splněn. Lovčí pak sklopí hlavu, vyjde po schodech nahoru a kamera přejde na spokojeného krále. Dramatičnost celé scény je umocněna výškou, z jaké padá ubrousek a také dobou, než dopadne na zem. Tento záběr byl nejspíše důvodem pro takto komponovanou scénu se schodištěm.





Obrázek 27 čas: 18:16

Příklad výrazného gesta lze vidět při setkání Plaváčka a převozníka (obr. 28, 29 ,30). Převozník vystoupí z vraku lodi. Je snímán v americkém plánu a se zdviženou lucernou v pravé ruce se ptá příchozího: „Kam tudy cestou?“, načež zprava vstoupí do záběru Plaváček: „K dědu Vševědu pro tři zlaté vlasy.“, přičemž převozník reaguje slovy: „Na takového posla už dlouho čekám.“ Oba jsou statiční a nehýbou se. Za okamžik převozník pokračuje: „Nasedej!“ a prudce mávne levou rukou, kterou měl celou dobu při těle, aby popohnal Plaváčka a nasměroval ho k lodi. „Rychle!“ opakuje a znovu ho rukou pobízí. Toto gesto by v kdejakém jiném filmu nevzbuzovalo samo o sobě větší pozornost, v kontextu celé scény je však takový prudký pohyb při nečinnosti herců velice výrazný.



Obrázek 28 čas: 38:59



Obrázek 29 čas: 39:00



Obrázek 30 čas: 39:01

Zrychlený pohyb oproti tempu filmu se také nachází ve scéně, kde Plaváček bojuje s hadem. Souboj začíná rapid montáží záběrů a protizáběrů na hada a Plaváčka. Princ hada poté několikrát za sebou udeří. Údery provádí klasickou a realistickou rychlostí. Souboj tak ve výsledku působí, mimo jiné i díky hudbě, velice rytmicky a intenzivně.

Zpomalený a dramatický pohyb se nachází v úvodu filmu, kde tesař donese kolébku na nádvoří zámku. Tam se potká s králem, který vyjíždí na lov. „Doufám, že si ji udělal pro syna,“ řekne a sáhne do kapsy, načež z ní vytáhne zlatáček a zdvihne jej v pravé ruce. Toto je výrazné upozornění na minci, kterou král vyhodí a dopadne na zem. V dalším záběru leží zlatáček na zemi (obr. 30,31,32). Po zlatáčku se natáhne zprava tesařova ruka. Zdvihne jej, v dlani převrátí a pěst s mincí zavře. Ruka následně ze záběru mizí a přechází na kolébku. Pohyby tesařovy ruky jsou velice pomalé, ale důrazné a dramatické. Toto je také jediný projev postavy tesaře.



Obrázek 30 čas: 4:10



Obrázek 31 čas: 4:13



Obrázek 32 čas: 4:15

Zvláštní pozornost je v tomto filmům věnována očím. Když jsou postavy často snímány z detailu nebo polodetailu, důraznou část herectví zastává tvář. Ta je však často neměnná a divák se tak upíná k očím. K tomu jsou vlivem předního světla v očích herců jasně viditelné jiskry, které jsou esteticky výrazné. Nejvýraznější jiskru v oku má mrtvý jelen, kterého zabil král. Jeho oko je snímáno z detailu a odraz světla je velmi značný (obr. 33).



Obrázek 33 čas: 5:56

Ukázkový příklad jemnosti hereckého projevu tváře a výrazného zapojení očí je ve scéně v rybářově domě. Král zde sedí na lůžku a dozvídá se pravdu o nezabitém uhlířově synu. Jeho tvář je snímána z detailu. Nejprve se podívá směrem na košík, pak se jeho pohled stočí směrem na rybáře a následně na jeho syna, který vyšel z obydlí. „To je,“ ptá se král a vrátí se pohledem na rybáře a lehce přimhouří oči, „Tvůj syn,“ nastává střih a v dalším záběru je rybář v polocelku, král ještě dokončuje větu: „rybáři?“ „Je a není, jednou po řece připlaval, tady v tom košíku,“ povídá rybář a pravou rukou pomalu ukazuje na košík. Nastává záběr na královu tvář a rybář pokračuje: „Vychoval jsem ho, a protože po vodě připlaval, říkám mu Plaváček.“ Během těchto slov král pochopí, kdo je vlastně rybářův syn a že lovčí před lety nesplnil svůj úkol. V tomto záběru má král přivřené oči a velice pomalu přechází zrakem po spodním oblouku z rybáře na lovčího, který stojí za ním (obr. 34,35,36). S tváří hýbe minimálně, hlavní pohyb dělá očima. Dostanou se na levý okraj svého zorného pole a jsou až v koutech. Ke konci tohoto pohybu ještě nadzvedne obočí, aby se mohl podívat výše a aby tím své přimhouřené oči ještě zvýraznil, V dalším záběru je v polodetailu

lovčí, který ví, že se král hněvá a je tím vystrašen. Couvá dozadu a vyděšeným pohledem přechází zrakem mezi králem a rybářem. Znovu nastává záběr na královu tvář. Oči má ve stejné pozici jako předtím. Pohledem se rychle vrátí na rybáře a pak hledí mimo něj do prostoru a řekne: „*Postarej se mi o koně.*“ Přitom přivře oči a nadzvedne obočí.



Obrázek 34 čas: 21:19



Obrázek 35 čas: 21:22



Obrázek 36 čas: 21:26

Scéna, ve které jsou znovu podstatné oči, je ta, kde se do sebe zamilují Plaváček a princezna v paláci. Tato scéna je zpočátku zcela němá a jsou zde snímány detaily tváří obou herců. V očích se jim pak lesknou odrazy světla. „*Máš pravdu. Zlaté rybky nejsou pro mne,*“ povídá Plaváček a v obraze je princezna, která chvíli mlčí, usmívá se a udělá pár kroků směrem ke kameře, čímž se její tvář zvětší do detailu. „*Jsou toho, kdo je uloví,*“ říká princezna. Nastává střih na Plaváčka, ze subjektivního pohledu princezny, který se dívá do země, ale změní pohled na princeznu. V dalším záběru je jezírko a následně znovu Plaváček, který udělá několik kroků ke kameře a taktéž se dostane do detailu. Následují čtyři střídavé záběry tváře mezi oběma milenci, kteří se bez mrkání dívají upřeně do kamery resp. na sebe. V těchto subjektivních záběrech z pohledu postav jsou poté jejich oči více nasvícené než další části tváře a tím jsou v dominantním postavení, nemluvě o jejich výrazných jiskrách.



Obrázek 36 čas: 28:35



Obrázek 37 čas: 28:39

Postavy jsou zde zjednodušeny na své archetypy. Tímto se tato adaptace navrácí k původním mýtům a nesnaží se o důkladnou psychologizaci postav. Jejich vnitřní

charakteristika je jednoduchá. Nemají vlastní jména a jsou nazývány podle statusu. Král je pyšný a zlý, Plaváček dobrý a čestný, princezna milující atd. Podstatným rysem filmu je, že se omezuje pouze na důležité postavy ve filmu. To je evidentní při svatbě, na které je mnoho hostů. V záběru z nadhledu, když se Vševěd vysmívá králi na schodech, jsou kromě něho nasvíceni dole také královna a nový princ s princeznou (obr. 38) Všichni ostatní hosté kolem nich jsou nenasvíceni. Další příklad lze spatřit s postavou tesaře, ze kterého lze spatřit pouze záda a ruku, nebo když scéna, kde král volá na stráž, aby vzali do vězení jeho lovcího. V záběru je králova noha, která stojí na noži a vpravo za ním se zjeví dva stíny postav se zbraní (obr 39). Příchod stráží je tedy pouze implicitní prostřednictvím stínů na zemi. Tím tvůrci chtěli příběh co možná nejvíce koncentrovat kolem několika málo postav.



Obrázek 38 čas: 33:50



Obrázek 39 čas: 1:02:54

## Kostýmy

Kostýmy tohoto filmu nezastávají tak dominantní funkci jako osvětlení nebo herectví. Mají však funkci dotvářet zmíněný archetyp postav. Další funkce je v působení barev. Králův kostým s pláštěm a korunou se vyznačuje výraznou červenou barvou. Ta je velice důrazná ve scéně na černém pozadí, když král očekává příchod nového prince (obr 40). Plaváčkovy kostýmy se zase vyznačují světlými a bílými barvami, znázorňující jeho čistotu a nevinnost. Vesta z ovčí vlny poukazuje na jeho prostý původ. Oděv, který dostane od Vševěda, je nazlátý až třpytivý se zlatými pruhy a odkazuje na princovu příslušnost ke Vševědovi, který má také světlý kostým se zlatými pruhy. Sudičky mají bílé průsvitné pláště, které se díky své lehkosti lehce vznášejí a dělají z nich nadpozemské bytosti. Princezna má zase modré nebo zlaté šaty. Při scéně, když Plaváček předává tři zlaté vlasy králi, má na sobě kostým od Vševěda. Vedle něj stojí princezna ve zlatých šatech a kostýmně spolu ladí (obr. 41), čímž je vyjádřena jejich spojitost. Chlapec u studny zase nosí černý oděv barvy smrti.

Nejpozoruhodnější kostým má však převozník (obr. 42). Jeho kostým je kvůli dlouhým létům, které strávil převážením přes moře otrhaný a zničený. Právě z tohoto kostýmu jde nade všemi ostatními vyčíst nejvíce informací o jeho majiteli. I přes značné opotřebení je bohatý a honosný. Navíc se zde upozorňuje na jeho zdobené prsteny na rukou a náušnici. Takže se dříve jednalo o bohatého muže nebo přímo o krále.



Obrázek 40 čas: 59:44



Obrázek 41 čas: 1:00:59



Obrázek 42 čas: 58:42

## Osvětlení

Dominantním prvkem mizanscény je osvětlení. Tvůrci zde pracují s velice variabilním výrazně barevným a důkladně propracovaným nasvícením scén. Většinou se využívá low-key svícení neboli nevyváženost světla a stínů, které pak připomínají expresionistické nebo noirové snímky. Převážná většina filmu je nasvícena mimo klasické tříbodové osvětlení a klade se zde důraz na potemnělost a ponurost hlavně interiérových scén.

Příkladem low-key svícení může být celá sekvence bloudění krále v nočním lese. Král je zde nasvícen, ale les kolem něj ne (obr. 43). Další je scéna, kde lovcí nese Plaváčka v košíku. Ten se pohybuje v záběru doprava a jízdou je sledován. Lovčí se střídavě prochází přes osvětlené a temné části scény. Když bloudí lesem, přiblíží se ke kameře a část jeho tváře se dostane do světla (obr. 44). Zde se tohoto náhlého osvětlení využívá pro vyobrazení nejistoty a strachu postavy. Využívání obdélníkového světla, které často míří na tvář herců, je velice časté a je dáno důrazem na hereckou mimiku a zvláště na práci s očima. Následně lovcí odejde, je mimo světlo a nelze mu vidět do obličeje, je pouze nasvícen červeným světlem zapadajícího slunce zezadu (obr. 45), což by mohlo znamenat Vševědovu přítomnost a fakt, že malého Plaváčka hlídá. Mezi ním a kamerou jsou navíc kulisy stromů, které cloní záběr na lovcího a tím vytvářejí další stíny.



Obrázek 43 čas: 8:58



Obrázek 44 čas: 16:57



Obrázek 45 čas 17:10

Další scénou s takovým postupem je ta, kde král nařizuje lovcímu, aby uhlířova syna utopil. Tato scéna se skládá ze dvou záběrů. První je detail tváře krále při plném osvětlení (obr. 46), které se však ztlumí a zbyde zde pouze obdélníkové nasvícení očí a nosu (obr. 47). To má být použito jako náhrada střihu a znamená to přesun z paláce do neurčité temné místnosti. „Čeho si žádáš, králi?“ ptá se lovcí ve voiceoveru. V druhém záběru, který následuje, jsou v polocelku postavy krále napravo snímaného z profilu a lovcího nalevo (obr. 48). Obě postavy jsou ve tmě a nasvíceny pouze od hrudi nahoru. „Toho uhlířova syna vezmeš a utopíš!“ nařizuje král. Ponurý prostor a slabé svícení má znázorňovat intimní a soukromé setkání dvou mužů, královo intrikářství a zlověstný plán na zabití dítěte. Obě postavy potom odcházejí. Lovčí odchází mimo záběr doleva a král jde směrem od kamery a vystupuje po špatně viditelném schodišti, přičemž je postava krále po dobu odchodu nasvícena velice slabě a je z ní silueta.



Obrázek 46 čas: 15:56



Obrázek 47 čas: 16:01



Obrázek 48 čas 16:13

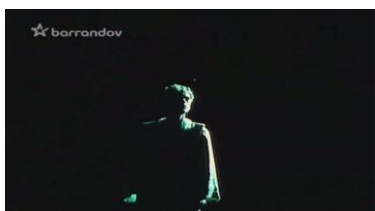
Obdélníkové světlo je také použito ve scéně, kde je král v uhlířově domě a dívá se na sudbu pod ním. Tiše se plazí směrem ke kameře, která udělá nájezd proti němu. Král se dívá škvírou v podlaze, jíž prosvítá žluté světlo, které osvětluje královy oči a nos a tím je zvýrazňuje.



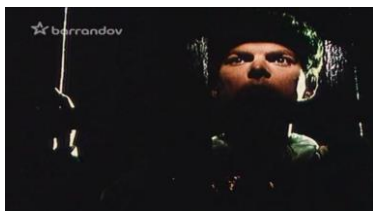
Obrázek 49 čas: 11:56

Další využití tohoto typu světla je v závěru filmu, kde Plaváček přichází k uvězněnému lovčímu a král se ho ve stejné chvíli pokusí zabít. V této scéně je použití low-key svícení nejvýraznější. Scéna začíná, když se Plaváček nachází ve vězení, je snímán v americkém plánu v centru obrazu a dívá se kolem sebe. Nachází se v temnotě a je nasvícen slabým horním pravým nazelenalým světlem, které zvýrazňuje jeho obrysy, ale téměř mu nelze vidět do obličeje (obr. 50). Uslyší volání lovčího a jde za hlasem směrem ke kameře k mřížím jeho vězení. Když přichází k mřížím, figuruje zde statické světlo ve tvaru obdélníku, které stoupá, jak se Plaváček přibližuje. Světlo je nastaveno tak, aby bylo v úrovni obličeje, když dojde Plaváček těsně k mřížím. Kamera udělá nájezd na polodetail Plaváčka a toto světlo jasně zdůrazňuje jeho oči v černém tmavém obraze (obr. 51). V dalším záběru se objeví král, který se chystá Plaváčka zezadu probodnout. Nejprve je záběr zcela tmavý. Král vstupuje do záběru, ale je nasvícena pouze jeho hlava zprava (obr. 52). Král sestupuje po schodech a se změnou polohy se nasvítí jeho levá ruka na pravém rameni. Zastaví se a rozevře svůj plášť. V tomto záběru se klade důraz na královu tvář, která se nachází ve tmě. Zbytek jeho postavy nelze vidět, postava stojí ve stínu a celá scéna vyvolává otázky ohledně toho, co se král chystá udělat. V následujícím detailním záběru na ruce z profilu vytáhne zpod pláště nůž. „Dost! Skoncijme to! Sic bude pozdě,“ praví král a blíží se k Plaváčkovi. Obraz je znovu temný a při slabém nazelenalém světle jsou vidět pouze ruce, část pláště a lesknoucí se nůž (obr. 53). Záběrem na nůž je jednoznačně znázorněn králův úmysl. Nastává přechod na detail odhodlané královny tváře. Následující záběr pracuje se subjektivní kamerou krále. Ten se přibližuje zezadu k Plaváčkovi, který stojí u mříží a povídá si s lovčím, jehož nelze vidět. V tomto záběru je Plaváček nasvícen od lopatek výš, jinak se taktéž nachází ve tmě. Jakmile se král blíží, objevuje se na Plaváčkových zádech stín, který vrhá králova napřažená ruka třímající nůž (obr. 54). V dalším záběru je frontální záběr na detail tváře krále, který se napřahuje k bodnutí. Král je ze začátku nenasvícen a je patrná pouze jeho silueta. Jakmile se přiblíží ke kameře, vstoupí do

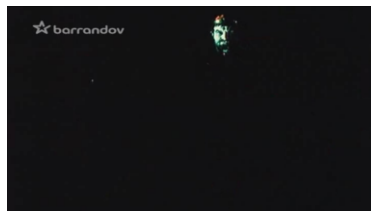
osvětlené části scény, ve které již tvář nasvícenou, stejně jako oděv a ruku s nožem (obr. 55). Král se však zastaví, jakmile se doslechne o jablkách mládí a živé vodě, obrátí se a zmizí ve tmě. Těmito postupy tvůrci jasně vedou diváka a zaměřují se na jednotlivé části těla nebo rekvizity, jako v tomto případě královu tvář nebo onen nůž. Nakonec, jak již bylo zmíněno, se král díky tomuto nasvícení stylizuje do pozice hororového vraha.



Obrázek 50 čas: 1:04:03



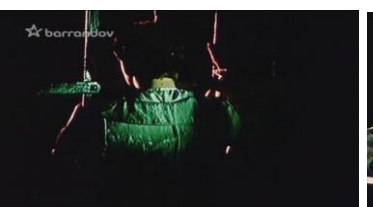
obrázek 51 čas: 1:04:38



obrázek 52 čas: 1:04:43



Obrázek 53 čas: 1:05:04



Obrázek 54 čas: 1:05:27



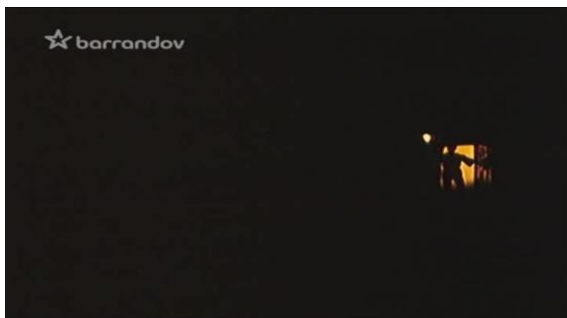
Obrázek 55 čas: 1:05:35

Výrazné jsou také světelné postupy s postupným rozsvěčováním a zhasínáním osvětlení, které míří na postavy, rekvizity nebo kulisy v jednom záběru. Tímto postupem se na ně upozorňuje, tvůrci tak vedou divákovu pozornost a zcela mění mizanscénu.

Tento postup je evidentní v záběru v úvodu filmu, když je král ztracen v lese a zatroubí na roh, jehož zvuk následně uslyší uhlíř a vyjde ze svého obydlí ven zbloudilci na pomoc. Nejprve je tento záběr zcela neosvětlen a je prázdný. V pravé polovině obrazu se poté otevřou dveře, ze kterých vychází uhlíř s pochodní (obr. 56). Světlo, které vychází ze světlice a pochodně uhlíře jsou dva jediné zdroje světla v záběru, přičemž tyto zdroje jsou v rámci tohoto záběru tak slabé, že téměř nic neosvětlují a z uhlířovy postavy je pouze silueta. Po několika vteřinách král vejde zleva do záběru. Jakmile se dostane do blízkosti chalupy, rozsvítí se zadní plán záběru s celou noční oblohou, dominantním měsícem a hvězdami, který osvítí scénu včetně uhlířova domu (obr. 57). Toto náhlé vyjasnění oblohy je dáno sugestivním viděním a pocitem úlevy krále, který našel cestu z temného lesa díky uhlířovu hlasu a světlu. Před ním se tak náhle odkryla noční obloha, kterou z lesa nemohl spatřit. Tento dynamický postup také



zvětšuje hloubku obrazu, neboť přidal zadní plán oblohy, který divákovi do té doby nebyl znám.

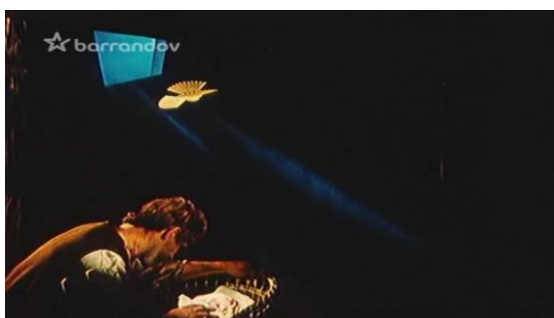


Obrázek 56 čas: 9:28



Obrázek 57 čas: 9:31

Opačný postup se objevuje ve scéně, kde sudičky vykonají svou sudbu nad narozeným uhlířovým synem. Na začátku v záběru jsou ještě tři sudičky nad kolébkou, v prolínavém záběru však mizí ve tmě. V obrazu pak zbývá vlevo dole kolébka s dítětem a vlevo nahoře okno, kterým prosvítá slabý paprsek měsíčního světla, a zavěšená tradiční dřevěná holubička, která je vysoko nad kolébkou. Po několika sekundách do záběru zleva přichází uhlíř, aby uklidnil svého syna. Uhlíř i s celou kolébkou pak náhle zmizí ve tmě pomocí prolínačky. Po dalších několika vteřinách, kdy zbyde pouze okno a visící holubička, přichází celková zatmíváčka záběru. Takto se postupně odebírají jednotlivé rekvizity a postavy, až je nakonec obraz prázdný.



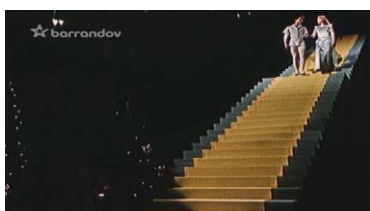
Obrázek 58 čas: 12:55



Obrázek 59 čas: 13:03

Při svatbě Plaváčka a princezny oba společně sestupují z palácového schodiště. V tomto záběru je nejprve nasvíceno schodiště, které směřuje do pravého horního rohu obrazu, z něhož schází pár (obr. 60). Pravá polovina záběru je nasvícena a druhá dosud ne. Jak postupně scházejí dolů, rozsvěcují se další světla - nejprve vitráž s podobiznou

slunce, která prosvětlí levou horní část obrazu a zvýrazní obrysy obloukového mostu (obr. 61). Po dalším sestupu se rozsvítí fialový oblouk v levé dolní části a most se nasvítí modrou barvou (obr. 62). S tím se přidají další doplňková světla. Jakmile sestoupí dolů, je scéna nasvícena až na jednotlivé hosty svatby, kteří jsou ve stínu. Nejprve je kompozice sestavena tak, aby se divák zaměřil na zamilovaný pár a schodiště jakožto jediné osvětlené prvky. Při rozsvícení vitráže se upozorní na symbol Vševěda, který vše vidí a který prosvítí palác. Nakonec se při rozsvícení oblouku zvýrazní siluety hostů.



Obrázek 60 čas: 31:41



Obrázek 61 čas: 31:54



Obrázek 62 čas: 32:01

Další použití lze vidět ve scéně, ve které princezna čeká, až se Plaváček vrátí z výpravy. Princezna je v zadním plánu a král, který sedí na trůnu zády ke kameře, drží v levé ruce pohár s vínem a pozoruje ji (obr. 63). Poté, co král pronese: „Už jsem ti vybral jiného ženicha.“, nastane nájezd na něj a na polodetail jeho poháru. Než se kamera zastaví, vypne se většina světel tak, že je záběr výrazně potměnělý. Zůstává pouze jednobodové osvětlení poháru zprava, králova límce zleva a několik bílých světel v pozadí. Při tom se král začne smát a třást s vínem. Toto nasvícení má dopomoci vyjádřit zlou povahu krále, který se neostýchal poslat Plaváčka na smrt. Král se směje, neboť je přesvědčen, že porazil osud.



Obrázek 63 čas: 59:02

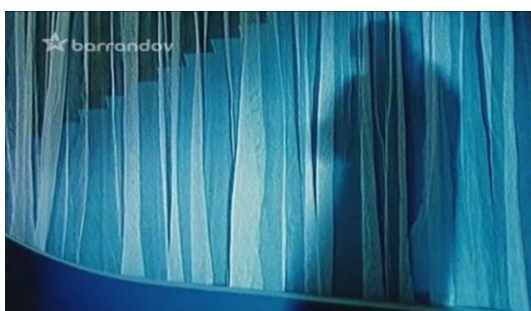


Obrázek 64 čas: 59:16

Výsledkem osvětlení jsou také vržené stíny. Nejsou zde nyní myšleny ty, jež jsou způsobeny mnoha ateliérovými světly a vytváří tím na zemi hned čtveřici stínů. Podstatné jsou ty, které jsou vědomě vržené. Ty lze vidět např. v úvodní scéně, kde

tesařova ruka zvedá svou minci ze země a následně je záběr přesunut na kolébku. Scéna je světelně přerušována vrženými stíny jezdců tak, aby se obrazově zdůraznil odjezd lovecké skupiny.

Asi nejvýraznější stín je v závěru filmu, ve scéně, kde král přemýšlí jak se zbavit Plaváčka. Záběr začíná vrženým stínem krále v nadživotní velikosti na modrý závěs v paláci. Stín se nejprve zmenšuje a následně se pohybuje směrem doleva. Z pravé části pak do záběru vstoupí sám král. Jakmile se objeví na scéně, stín zmizí. Jeho obrovský stín by se dal interpretovat jako vyjádření stinné osobnosti krále, který osnuje svůj tajný a ďábelský plán.



*Obrázek 65 čas: 1.03:11*

Film využívá velice výrazného barevného svícení. Používají se zde přímá světla od modrých barev přes zelené až po výrazně žluté a rudé. Veliká škála barev je využívána na různorodá prostředí a pro sledování vnitřních a emočních pochodů a změn postav. Při častém využívání low-key svícení jsou navíc tyto barvy výraznější.

Barevného rozpětí obrazu si lze všimnout ve dvou scénách, které jsou svou kompozicí totožné. První je ta, v níž se Plaváček ocitne v zámku, aby předal listinu o své popravě. Druhou lze spatřit těsně před tím, než se vydá na výpravu za Vševědem (obr. 66). V obou scénách je velice složitá kompozice. Interiér zámku je málo osvětlen a jsou zde čtyři barevná svícení, která v tomto tmavém prostoru vynikají. Vlevo je umístěna kašna, jež je nasvícena modrým světlem. Schodiště, které vede do pravého horního rohu je nasvíceno žlutě. V pozadí se nachází fialově nasvícený oblouk a nahoře je vitráž s vyobrazením slunce, které je nasvíceno zeleně. Po scéně se navíc pohybuje Plaváček, který je osvětlen přirozeným bílým světlem.



Obrázek 66 čas: 35:22

Lze zde také nalézt monochromatické nasvícení scény. Když král bloudí nočním lesem, je v jednom okamžiku zcela v modrém tónu jako les kolem něj (obr. 67). Modrá barva je ve filmech často využívána k vyobrazení noci. Obě scény, ve kterých převozník převáží Plaváčka přes vodní plochu, jsou zase v rudých barvách. Tento efekt byl použit, protože ve stejnou chvíli zapadá slunce a vše je ozářeno jeho téměř krvavě rudou barvou. Také se využil pro vyjádření napjaté situace mezi Plaváčkem a převozníkem. Ten chtěl konečně Plaváčka udeřit, pokud by mu neřekl, jak se vysvobodit.



Obrázek 67 čas: 6:38



Obrázek 68 čas: 57:42

Extrémně přesvícené frontální světlo je použito ve scéně, když je Plaváček osobně konfrontován s dědem Vševedem. Mladý princ v polodetailu je otočen směrem ke kameře a za ním je modré pozadí (obr. 69). Postupně je na něj svíceno čím dál silnějším světlem a pozadí se mění do oranžova (obr. 70). Plaváček se vydává směrem ke kameře a děd Vševed k němu v protizáběru udělá krok. Následuje detail Plaváčkovy tváře, která se dívá upřeně do kamery a která je několikanásobně přesvícená (obr. 71). Po několika sekundách se toto světlo ztlumí a vrátí se do předešlého tónu s modrým pozadím. Tato scéna měla být Plaváčkovou zkouškou duševní síly, odvahy a vůle. Čím ostřeji je na něj svíceno, tím více musí vzdorovat síle Vševeda. Jeho kuráž se potvrdí tím, že k němu udělá krok na důkaz toho, že se nebojí. Vševed je polichocen odvahou chlapce a dopřeje mu návrat.



Obrázek 69 čas: 50:49



Obrázek 70 čas: 50:57



Obrázek 71 čas: 51:06

Tento film taktéž využívá náhlou změnu barevného osvětlení postav v jediném záběru k vyjádření jejich subjektivních pocitů. Tento jev je dán jednak diegetickým světlem, takže změna osvětlení je v rámci filmového světa, kterou všechny postavy vnímají, a je racionálně opodstatněná. Nediegetické svícení nemá vysvětlitelný původ nebo zdroj z filmového světa, a není možné s jistotou říct, zdali jej vnímají filmové postavy.

První případ je z úvodní scény, kdy král poručí Vševědovi v podobě zapadajícího slunce, ať mu svítí na cestu z lesa. Ten se mu vysměje, zapadá za obzor a jeho světlo se vytrácí. V následujícím záběru je král snímán frontálně v polodetailu a pozoruje zapadající slunce. Na začátku je jeho obličej předně nasvícen rudou barvou (obr. 71), která se však během pár sekund zcela vytratí a králova tvář je nenasvícena v černém šeru (obr. 72). Změna barvy by se dala pragmaticky vysvětlit jako přirozený západ slunce. Zde se ale tato scéna dá dále interpretovat jako králova ztráta naděje, že se dostane bezpečně z lesa. Dále může poukazovat na porážku krále, jež se povyšuje nad Vševěda a troufá si slunci poroučet. Po západu je zděšen a pochopí, že nemá nad Vševědem žádnou moc. Tento přechod jakoby naznačoval, že se z krále vytrácí jeho odvaha a přesvědčení o svém postavení.



Obrázek 71 čas: 7:47



Obrázek 72 čas: 7:49

Podobná scéna je při králově příchodu na svatbu Plaváčka a jeho dcery (viz obr 38). Jakmile král zahodí zaměňenou listinu, vydá se po schodech nahoru. Do té doby se bílá vitráž zabarví červeně a děd Vševěd se začne hlasitě smát. Scéna je snímána z nadhledu

ze schodiště. V popředí je král, který se dívá do vitráže, a dole na podlaze jsou hosté, kteří pozorují krále. Král je nasvícen jako jediný červeným světlem, královna a svatebčané pak bílým světlem. Král je nasvícen červenou barvou, protože právě jemu se Vševěd vysmívá a ukazuje mu svou moc. Král se otočí na hosty dole a vykřikne: „*Ticho!*“ S tím ustane i Vševěd. Král se znovu otočí směrem k vitráži a dívá se na ni, dokud se zarudlé světlo nevytratí, stejně jako se nevytratí přítomnost Vševěda. V této scéně lze pozorovat hierarchický vztah moci. Hosté jsou podřadní oproti králi, který je nad nimi, avšak on sám je pod vitráží Vševěda, kterého nemůže přemoci.

Příklad nediegetického svícení lze vidět již v rozebírané scéně, kdy princezna čeká na Plaváčka, než se vrátí ze své výpravy (viz obr. 63, 64). Po tom, co král prohlásí, že našel nového ženicha, se osvětlení vypne a světla zůstanou jen některá. Nediegetické je z důvodu nejasnosti okolo nenadálého zhasnutí světel v paláci. Pokud by se jednalo o diegetické, tak by v rámci filmového světa nedávalo smysl, neboť není logické, aby se z nenadání zhasnula palácová světla. Tento postup se tedy použil pro vyjádření zmíněných subjektivních pocitů krále. Dále je zde jeho výrazný a pronikavý smích, který působí zlověstněji, neboť je spojen s postavou, kterou právě nevidíme.

Další příklad nediegetického svícení je ve dvou záběrech, kdy král vydá rozkaz lovcům, aby v závěru filmu zastřelil Plaváčka na lovu. V prvním záběru je vlevo lovcův zády ke kameře a král sedí vpravo na svém trůnu a pozoruje ho. Král vstane a jde k němu. Nastává přechod na polodetaily obou postav (obr. 73). Král lovcůho zepředu obejde a jde doleva mimo záběr, ve kterém zbyl samotný lovcův v centru. Po pár okamžicích kamera panoramuje na pravou stranu, ze které ve stejný okamžik vpadne do záběru král (obr. 74). Je v podstatě ve stejné pozici jako před chvílí, ale jeho tvář je zleva nasvícena červeným světlem. „*Na lovu ho zastřelíš!*“ rozkazuje král, „*ale tak, aby to vypadalo jako nešťastná náhoda.*“ Následuje záběr na detail tváře váhajícího lovcůho, který odmítne: „*To na mně nezádej, králi!*“ Hned nato následuje protizáběr na detail tváře krále, která je stále výrazně nasvícena červeným světlem (obr. 75). Král v tomto záběru udělá několik kroků dozadu a vycouvá z červeného bodového světla do bílého (obr. 76). Nediegetičnost tohoto červeného světla je dána tím, že král na této pozici již byl a červené světlo na něj nemířilo. Dále je nejasný původ tohoto světla, neboť se nenabízí vysvětlení, odkud by takto proměnlivé světlo, které se v dalších záběrech nevyskytuje, vycházelo v uzavřeném paláci. Král v této scéně přemýšlí, jak se Plaváčka konečně zbavit. Poté, co obejde lovcůho, přijde na zlověstný plán. Toto červené světlo

má znázorňovat jeho náhlou zlobu, šílenství a téměř posedlost, při které si nepřejí nic jiného než Plaváčkovu smrt. Navíc je tato barva provázána s královou vášní okolo jeho smrti. V záběru, kdy král vycouvá z tohoto světla, je nejprve vidět detail jeho d'ábelské rudé tváře, která se však rychle změní na bílou. Tato změna by se dala interpretovat jako náhlá změna nálady krále. Jeho plán nevyjde a přestává myslet na Plaváčkovu smrt, se kterou bylo propojeno červené světlo. Ten je zaskočen a roztrpčen, nad zradou lovcího, kterou nyní musí potrestat a Plaváček momentálně není podstatný.



Obrázek 73 čas: 1:01:43



Obrázek 74 čas: 1:02:07



Obrázek 75 čas: 1:02:25



Obrázek 76 čas: 1:02:32

## Inspirační zdroje

### Japonské divadlo a Tři zlaté vlasy děda Vševěda

Hry Nó a Kabuki se vyznačují svým pomalým hereckým projevem. Ten je výrazný v analyzovaném filmu. Postavy využívají prudké a rychlé pohyby jenom zřídka. Po scéně se pohybují vláčným krokem. Pohyby rukou jsou opatrné, stejně jako otáčení hlavou. Dialogy jsou protahované a často působí monologicky. Je zde kladen důraz na minimalistická, ale zřetelná a výmluvná gesta a mimiku. Zamilovanost Plaváčka i princezny je znázorněna dotknutím se rukou. Vševěd zdvižením ruky a pohybem prstů kouzlem vystrojí Plaváčka. Stařec poukáže na svou slepotu, když si zakryje oči. Královna ukáže svůj strach, když si sáhne na hrud'. Královo zaskočení nad narozením

dcery je znázorněno poklesem koutků. Lovčí projeví strach, když vytřeští oči atd. Stejný princip se také využívá v japonském divadle.

Herci v tomto filmu strnule pozorují aktéra, na kterého se momentálně upíná pozornost, a nehnutě čekají, až přijdou na řadu se svojí replikou. Stejný postup se také uplatňuje v hrách Nó a Kabuki. Vzájemná interakce postav není důrazná. Herci v Kabuki pronášejí své repliky do hlediště ne k ostatním postavám. Podobná „nezaujatost“ je patrná i ve Valáškově filmu. Zde také postavy často na sebe nereagují. Udrží si odstup. Ne často a jen velmi opatrně se někoho dotýkají.

Důrazná je i zkratovitost příběhu, která koresponduje s Nó a Kabuki. Dialogy jsou omezeny na nejnужnější fráze a výstižné krátké věty. Fabuli si divák domyslí. Příběh se zaměřuje pouze na důležité scény a vynechává nepotřebné. To lze vidět v naznačení putování Plaváčka po zemi za mořem. Je taky možné, že tvůrci počítali s diváckou znalostí předlohy a zaměřili se pouze na podstatné scény, herecké výkony a emocionální zážitek. Stejně jako v tradičním japonském divadle i zde nehraje roli převyprávění příběhu. Prostřednictvím syžetu se projeví tvůrčí umělecká kreativita, tak jako v Kabuki. Postavy v japonském divadle jsou zjednodušeny na archetypy, bez výraznější vnitřní psychologie a jsou provázány se svým kostýmem a barvou. To lze sledovat i zde.

Časoprostorová neutrálnost a abstrakce je charakteristická pro Nó. V tomto filmu ji lze spatřit v zemi za mořem, kde se nemění čas, jenž je konstantní a neurčitý. Lidé zde nestárnou díky kouzelné jabloni a neumírají díky živé vodě. Věčnost a nekonečnost je jedno z hlavních témat her Nó.

Výrazným odkazem na japonskou kulturu by také mohla být jabloň (obr. 78), která svou kompozicí v záběru a tvarem připomíná pozadí japonského divadla, na kterém je borovice (obr. 77). Bylo již zmíněno, že jabloň dále připomíná tradiční japonskou bonsai.





Obrázek 78 Scéna z divadelní formy Kjógen, které se odehrávají při přestávkách Nó.<sup>51</sup>

Obrázek 77 čas: 40:36

### *Ivan Hrozný a Tři zlaté vlasy děda Vševeda*

Zajímavá podobnost se také nalézá ve filmu *Ivan Hrozný* (1944,1945). Některé prvky tohoto filmu nápadně připomínají výrazové prostředky ve Valáškově filmu a je zde možnost, že se tvůrci inspirovali zde. Ejzenštejn zde otevřeně vychází z japonského divadla a její estetiky to se např. projeví, když v syžetu proběhnou taneční vystoupení s líčením Kabuki i maskami Nó.

Je zde výrazné a přehnané herectví. Herci využívají expresivních gest a pomalého pohybu a herectví. Zvláštní důraz je kladen na otevřené až vytřeštěné oči a jejich herectví. Pohyb očí Ivana až ke koutkům bez pohnutí hlavy pak nápadně připomíná herectví krále ve Valáškově filmu. V *Ivanu Hrozném* se v očích herců objevují taktéž nápadné odrazy ze světel. Je zde použito velice důrazné low-key svícení, které vrhá výrazné stíny. Čímž se vyznačuje postava cara. Stejný stín vrhá i král v závěru filmu v rozebíraném filmu. Využívá se zde značné hloubky obrazu. Tváře jsou často snímány z detailu, aby zesílili divákův emoční prožitek. Film doprovází výrazná hudba, jejíž motivy se opakují a vztahují na konkrétní postavy. To jsou taktéž znaky filmu *Tři zlaté vlasy děda Vševeda*.

Postava Krále ve Valáškově filmu pak sama připomíná Ivana Hrozného. Ať už svým zlým a nečestným charakterem, nebo vnější podobností: jeho výrazným pláštěm nebo nápadnou bradkou, kvůli které jsou obě postavy několikrát snímány z profilu, aby byla zdůrazněna jejich dominantnost (obr. 81,82).

---

<sup>51</sup> Noh Theater. *Japan-guide.com* [online]. 2016 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <http://www.japan-guide.com/e/e2091.html>

Zajímavým motivem Ivana Hrozného je slunce. To je zde použito hned několikrát. Ivan Hrozný se zde stylizuje do podoby slunce jako nejmocnějšího vládce světa. Na zbroji carových vojsk je malý symbol slunce s obličejem (obr. 79). Téměř totožný je také na bráně, která vede na nádvoří zámku ve Valáškově filmu (obr. 80). Dále se v trůnním sálu Ivana nachází nástěnná freska slunce s obličejem. Což je další nápadná podobnost, která se vyskytuje v interiéru zámku ve *Třech zlatých vlasech děda Vševěda* v podobě skleněné vitráže.

I přesto že je *Ivan Hrozný* převážně černobílý film, je jedním z výrazných prvků experimentování se světlem. To lze spatřit v závěru druhého dílu, když je na Starinského namířeno nejprve červené a poté zelené světlo, znázorňující jeho strach a nejistotu. Následně se poté vrací zpátky do červeného zbarvení (obr. 83,84). Velice podobný postup je také využit v *Třech zlatých vlasech děda Vševěda* (viz obr. 71,72,75,76)

Nelze s jistotou říci, odkud přesně tvůrci *Tří zlatých vlasů* čerpali inspiraci. Avšak společné znaky japonského divadla a *Ivana Hrozného* jsou nepřehlédnutelné a měli by se zohlednit. Je zde však na místě úvaha. Pokud se tvůrci skutečně inspirovali japonským divadlem, byla tato inspirace bezprostřední nebo skrze Ejzenšteinův film?



Obrázek 79 *Ivan Hrozný I* čas: 39:45



Obrázek 80 *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* čas: 3:45



Obrázek 81 *Ivan Hrozný I* čas: 1:33:52



Obrázek 82 *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* čas:1:02:07



*Obrázek 83 Ivan Hrozný II 1:12:03*



*obr. 84 Ivan Hrozný II čas: 1:12:05*

## Závěr

*Tři zlaté vlasy děda Vševeda* z roku 1963 se ve své době stal nepochopeným filmem, kterému se mnoho odborníků ani novinářů nevěnovalo. Pokud ano, tak tyto reakce byly smíšené a dočkal se pouze vlažného přijetí. I když se tento film nezařazuje do Čs. nové vlny, podobné tendence 60. let se v něm objevují a jeho postupy a celkové ozvláštnění koresponduje s touto dobou. I přesto, že se jedná o pohádku, film svým zpracováním cílil spíše na starší publikum, pro které byly jeho umělecké ambice pochopitelnější než pro dítě. Z hlediska stylu se jedná o nevšední a výtvarně originální dílo, které velice pečlivě pracuje s citlivými hereckými výkony, výrazným svícením, kompozicí obrazu a celkovou stylizovanou mizanscénou odkazující na pohádkový svět. Kde však tvůrci čerpali inspiraci, k tak stylizovanému filmu není zcela jasné. Nabízí se srovnání s tradičními formami japonského divadla Nô a Kabuki, jejichž znaky tento film sdílí. Podobné prvky lze nalézt také v *Ivanu Hrozném* (1944, 1945).

V této práci nebyla věnována výrazná pozornost hudbě Zdeňka Lišky. Porovnání s japonského výtvarného umění jako např. tradiční malbu na hedvábí nebo na paravan s tímto filmem také nebylo uskutečněno. Film by ve svém pojetí mizanscény, mohl čerpat z této japonské tradice. Nebyla věnována pozornost ani komparaci s japonskými filmy jako *Balada o Narajamě* (1958) Keisuke Kinošity nebo *Kwaidan* (1964) Masaki Kobajashiho, kde jsou výtvarné prvky koncipovány velice podobně. Přínos této práce je v sumarizaci historických pramenů z oblasti tisku a analýze charakteristických výtvarných a obrazových postupů. Na zdejší dosažené výsledky lze v budoucnu navázat. Tato práce o *Třech zlatých vlasech děda Vševeda* není vyčerpávající a byl by potřeba další výzkum k jejich komplexnímu poznání.

## Anotace

Jméno a příjmení: Antonín Janák

Název univerzity: Univerzita Palackého v Olomouci

Název fakulty: Filozofické fakulta

Název katedry: Katedra divadelních a filmových studií

Název bakalářské diplomové práce: Tři zlaté vlasy děda Vševeda (1963)/Three Golden Hairs of Grandpa All-Know

Počet znaků (včetně mezer): 132 283

## Resumé

### Česky

*Tři zlaté vlasy děda Vševěda* je československá filmová pohádka z roku 1963, kterou natočil Jan Valášek, podle předlohy Karla Jaromíra Erbena. Nově narozenému uhlířovu synovi Plaváčkovi bylo předpovězeno, že si vezme královu dceru. Král se tuto sudbu dozví a po letech jej pošle za nesplnitelným úkolem pro tři zlaté vlasy děda Vševěda, aby se zbavil nezvaného zetě.

V této práci je pomocí neoformalistické metody analyzovaná mizanscéna tohoto ateliérového filmu, ve kterém se pracuje s výtvarnou a divadelní kompozicí, velice stylizovaným a pomalým herectvím s výraznými gesty, barevným a silným low-key svícením a výraznými kostýmy. Všechny tyto složky mizanscény vytvářejí zcela stylizovaný film, ve kterém je vyzdvížena pohádkovost světa. Vedle této analýzy se zde nachází historická rešerše dobového tisku. Také je zde komparace mezi předlohou K. J. Erbena a touto filmovou adaptací. Nakonec je věnována pozornost komparaci tohoto film s tradičním japonským divadlem a dvoudílným filmem *Ivan Hrozný* (1944,1945) Sergeje Ejsenštejna.

### English

*Three Golden Hairs of Grandpa Know-All* is a czechoslovak fairytale film from 1963 by Jan Valášek, which is based on work of Karel Jaromír Erben. It was foretold that the newborn son of collier Plaváček, would marry king's daughter. King will discover this prophecy and after years he will decide to send him for three golden hairs of Grandpa Know-All to get rid of the unwished son-in-law.

This study analyses mise en scene using neoformalist method. Analysed film, which is completely studio made, uses art and theater composition, is very stylized with slowly acting and expressive gesture, it uses colorful and emphatic low-key lightning and expressive costumes. All this parts of mise en scene are creating utterly stylized film in which fairytale view of the world is emphasized. Story is not as important as art performance that aims on spectators' feelings. The most important are means of expression and music. In addition to neoformalist analysis is there also a historical research of contemporary media. In this study there is also a comparison between original story by K. J. Erben and this film adaptation. Last part of the study contains a comparison of this movie with the japanese theater and two parts of *Ivan the Terrible* (1944,1945) by Sergej Eisenstein.

Klíčová slova: Tři zlaté vlasy děda Vševěda, Karel Jaromír Erben, Pohádka, Film, Jan Valášek, mizanscéna, neoformalistická analýza.

Keywords: Three Golden Hairs of Grandpa All-Know, Karel Jaromír Erben, Fairytale, Film, Jan Valášek, Mise en scene, Neoformalist analysis.

## Bibliografie

### Prameny

*Rozhovor s Alfrédem Strejčkem*

*Tři zlaté vlasy děda Vševěda* (1963)

Předloha: Karel Jaromír Erben

Režie: Jan Valášek (st.)

Pomocná režie: Bohumil Kouba

Asistent režie: Marie Hejzlarová

Scénář: Milan Pavlík

Technický scénář: Jan Valášek

Produkce: Eliška Nejedlá

Kamera: Vojtěch Ivan Frič

Druhá kamera: Miroslav Sinkule

Asistent kamery: Vojtěch Kuthan

Architekt: Jan Oliva

Výtvarník: Ivo Houf

Výprava: Jiří Čermák, Bedřich Čermák, František Straka

Návrhy kostýmů: Fernand Vácha

Kostýmy: Anna Beránková

Masky: Miloslav Koubek, Růžena Plašilová, Karel Holec

Střih: Jaromír Janáček

Zvuk: Ladislav Hausdorf, Bohumír Brunclík

Hudba: Zdeněk Liška

Zvláštní efekty: Vojtěch Ivan Frič, Ivo Houf, Vojtěch Kuthan

Hrají: Radovan Lukavský, Alfred Strejček, Jana Kasanová, Hana Kreihanslová, Václav Lohniský, Bohuš Záhorský, Otomar Krejča st., Vilém Besser, František Smolík, Marie Brožová, Elena Hálková, Jarmila Kurandová, Tomáš Hádl, Zdeněk Štěpánek, Václav Voska.

### Literatura

BARTOŠKOVÁ, Š.: *Filmové profily*. Praha 1986.

BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K.: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha 2011.

ERBEN, K.,J.: *České pohádky*. Ostrava 2001.

- HAVELKA, J.: *Kronika našeho filmu: 1898-1965*. Praha 1967.
- HILSKÁ, V.: *Japonské divadlo*. Praha 1947.
- KALVODOVÁ, D.: *Vítr v piniích*. Praha 1975.
- LÍMAN, A.: *Kouzlo šerosvitu: úvahy o japonské kultuře*. Praha 2001.
- MALÝ, Z.: *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-1999 H*. Ostrava 1999.
- POŠ, J.: *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha 1990.
- PŘÁDNÁ, S.: *Démanty všednosti*. Praha 2002.
- PTÁČEK, L. (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000.
- THOMSONOVÁ, K.: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. In: *Iluminace*, roč. 10, 1998, č. 1, s. 5-36.
- URBANOVÁ, E.: *Český hraný film IV./ Czech Feature Film IV*. Praha 2004.
- ŽALMAN, J.: *Umlčený film*. Praha 2008.

### Časopisy a denní tisk

- Estetická výchova* roč. 1964.
- Film a divadlo* roč. 1963, 1964.
- Film a doba* roč. 1963, 1964, 1973.
- Filmové informace* roč. 1963, 1964, 1965.
- Filmový přehled* roč. 1963, 1964.
- Kino* roč. 1963, 1964.
- Kulturní tvorba* roč. 1963, 1964.
- Lidová demokracie* roč. 1963, 1964
- Rudé právo* roč. 1963, 1964.
- Svobodné slovo* roč. 1963, 1964
- Záběr* roč. 1963.
- Zlatý Máj* roč. 1963, 1964.

### Internetové zdroje

- Nejčastěji spolupracuje s. *Filmová databáze* [online]. 2016 [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/lidi-partneri/34389-jan-valasek.html>
- Noh Theater. *Japan-guide.com* [online]. 2016 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <http://www.japan-guide.com/e/e2091.html>
- Vojtěch Ivan Frič. *Filmová databáze* [online]. 2016 [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/32870-vojtech-ivan-fric.html>. +přesně fdb



## Příloha

### Profily tvůrců:

Jan Valášek (1. 7. 1926 – 27. 1. 1968)

Režisér filmu *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* studoval obor režie na pražské FAMU v letech 1951-1955. Za svou krátkou filmovou kariéru natočil sedm filmů celovečerních, jeden televizní středometrážní a jeden krátkometrážní, které byly svými syžety a tématy určeny dětem. Ve své době byl jedním z mála režisérů-průkopníků, který se svou tvorbou zaměřoval konkrétně na dětský film a podílel se na jeho vzestupu, jehož vrchol nastal v 70. letech. Již během studií na FAMU se seznámil s režisérem Milanem Vošmikem, taktéž tvůrcem dětských filmů, se kterým ho pojila úzká spolupráce a touha věnovat se filmům pro nejmenší diváky. Od počátku své režisérské kariéry pracoval taktéž se scénáristou Otou Hofmanem, který se zrovna tak orientoval na dětskou tvorbu. Ještě před ukončením studia asistoval u filmu *Punt'a a čtyřlístek* (1955) Jiřího Weisse. Po absolvování nastoupil do Československé televize jako režisér, kde tvořil převážně dětské pořady, inscenace her pro mladistvé, režíroval divadelní přenosy, původní televizní inscenace a televizní filmy. V Čs. televizi pracoval v letech 1955-1960, ale televizní tvorbě se věnoval i v průběhu 60. let. Jeho celkový přínos pro začínající televizní dětskou tvorbu byl významný. Jeho nejčastější členové štábu byli střihač Jaromír Janáček, který s ním spolupracoval na jeho osmi filmech, na sedmi filmech s ním spolupracoval maskér Miloslav Koubek, na čtyřech pak architekti Boris Moravec a Vladimír Labský, střihačka Diana Heringová, zástupce vedoucího výroby Vladislav Špidra, hudební skladatel Miloš Vacek a výtvarník Ivo Houf. Mezi herci nejčastěji spolupracoval s dětskými herci Jiřím Lukešem, který se objevil v jeho třech filmech jako ústřední postava a Tomášem Hádlem, který se objevil ve čtyřech filmech, ale ne v hlavní úloze.<sup>52</sup>

Ve studiu Barrandov natočil v roce 1959 svůj první film *Prázdniny v oblacích* podle předlohy Bohumila Říhy a scénáře Oty Hofmana o partě tří dětí, které tráví prázdniny u sportovního letiště, kde se testuje nový druh helikoptéry. Děti ho považují za mimozemský a následně špionážní létající stroj. Posléze spatří na letišti opuštěnou helikoptéru, proletí se v ní a na zpáteční cestě ji rozbijí. Helikoptéru poté hlavní hrdina Vojta pomůže opravit. Tento film byl ve své době kritizován za to, že je reálně

---

<sup>52</sup> Nejčastěji spolupracuje s. *Filmová databáze* [online]. 2016 [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/lidi-partneri/34389-jan-valasek.html>

nemyslitelný a že navádí děti k podobnému chování. O rok později natáčí další film, na kterém se znovu podílel Ota Hofman jako scénárista, *Kouzelný den*. Pojednává o pětiletém Honzíkovi, který nacvičuje číslo pro oblastní spartakiádu. Je však nahrazen klukem, jenž se nově přistěhoval. Ten ale v den oblastní spartakiády zaspí. Oba se vydávají na přehlídku do města a připojí se k pochodujícím dětem. Nakonec se ukáže, že jedno dítě stejně chybělo. Již z tématu vyplývá, že se jedná o ideově propagandistický film. Jeho následující dva filmy byly adaptací knihy Josefa Věromíra Plevy o šestiletém Josefu Janoušovi přezdívaném Bobeš. Děj této knihy se odehrává před první světovou válkou. K oběma filmům napsal scénář František Tenčík a Valášek zde poprvé spolupracoval s hercem Radovanem Lukavským. První film *Malý Bobeš* natočil v roce 1961. Příběh se odehrává na vesnici a vypráví o chudé vesnické rodině, jejíž otec pracuje v lese. Jakmile otec utrpí úraz, již nemůže najít práci ve vesnici a rodina je nucena se přestěhovat do města za novým živobytím. Jeho pokračování *Malý Bobeš ve městě* natočil o rok později. Pojímá o zvykání si Bobše a rodiny na nový život ve městě. Oba filmy byly ideologicky ovlivněné. Poukazuje se zde na špatné poměry dělníků za Rakouska-Uherska a třídní rozdíly mezi bohatými vykořisťovateli a chudými pracujícími. Dalším Valáškovým filmem z roku 1963 byly sledované *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*, které se vymykaly jeho dosavadní tvorbě svým odklonem od filmového realismu i výběrem klasické předlohy. K této pohádce napsal scénář Milan Pavlík, se kterým Valášek pracoval poprvé. V roce 1963 natáčí středometrážní televizní film *Modrý autobus* a o rok později krátkometrážní snímek *Kdy brečí muži*, která měla být původně součástí povídkového filmu *Povídky o dětech* (1964), ale z neznámých distribučních důvodů byla uvedena zvlášť. Filmem *Když má svátek Dominika* z roku 1967 se vrací k celovečerní kinematografii. Tento hudební a dětský film vypráví o příhodách dvou dětí jednoho dne. Honzík zde vymění svého mladšího čtyřletého bratra Míšu za kocoura od Dominiky. Rodiče však chtějí Míšu zpátky, a tak je vyhlášeno pátrání po Míšovi a Dominice, kteří se mezitím baví na pouti. Autorem scénáře byl Vladimír Kalina. V roce 1968 natáčí svůj poslední film veselohru *Naše bláznivá rodina* podle scénáře Jana Procházky. Tento snímek se již Valášek nesnažil natočit jako dětský film, ale chtěl ho pojmout jako film pro celou rodinu. V rodině dvanáctileté Jany Solničkové jsou všichni v rodině potrhlí. Po propuštění Jany z nemocnice v důsledku úrazu si všimá, že s jejími rodiči není něco v pořádku a začíná mít podezření, že se budou rozvádět. Všechno je ale jinak a rodiče se jenom připravují na narození dalšího

potomka. Při závěrečných pracích na tomto filmu Jan Valášek zemřel a film za něj dotočil Karel Kachyňa.<sup>53</sup>

**Milan Pavlík** (24. 3. 1923 – 15. 6. 2012)

Absolvent pražské FAMU v roce 1951 oboru scénáristiky a dramaturgie. Ještě před absolvováním nastoupil do Československého státního filmu jako dramaturg filmů pro děti. Od roku 1969 byl pak zaměstnán jako scénárista ve Filmovém studiu Barrandov. Jeho tvorba byla velice plodná a soustřeďovala se hlavně na dětského diváka. Napsal přes 20 námětů a scénářů ke krátkým animovaným filmům jako např.: *Kde je Míša?* (1954) Eduarda Hofmana, *Měsíční pohádka* (1958) Zdeňka Millera nebo *Vlněná pohádka* (1964) Hermíny Týrlové. Dále se věnoval televizní, divadelní a rozhlasové tvorbě, filmům z oblasti cestovního ruchu a je autorem více než 20 tištěných loutkových her. V klasických dlouhých hraných filmech byl autorem scénáře např. v: *Zpívající pudřenka* (1959) Milana Vošmika, *Kuřata na cestách* (1962) Václava Vorlíčka nebo *Za pět minut sedm* (1964) Pavla Hobla. Pro filmovou trilogii Jana Schmidta pak napsal scénáře k filmům podle knih Eduarda Štorcha: *Osada havranů*, *Na veliké řece* a *Volání rodu*, jež byly natočeny v roce 1977. V letech 1961-1972 působil jako externí pedagog na katedře loutkářství pražské DAMU. Za scénář k filmu *Družina černého pera* (1973) režiséra Oty Kovala získal na Festivalu filmů pro děti a mládež v Gottwaldově v roce 1974 Cenu časopisu Zlatý máj.<sup>54</sup>

**Vojtěch Ivan Frič** (22. 10. 1922 – 22. 2. 2001)

Tento kameraman hraných filmů a tvůrce filmů dokumentárních byl velice aktivní od konce druhé světové války do poloviny 60. let. Začínal svou kariéru ve Zpravodajském filmu. Jako kameraman spolupracoval na dokumentech *Vlast vás vítá* (1945) a *Cesta k barikádám* (1946), které natočil Otakar Vávra. Později také pracoval pro Krátký film. Mezi jeho krátkometrážní snímky, které sám režíroval, patří např.: *Alexandrovci u nás* (1951), *Rozdělená země* (1955) o Korejské válce nebo *V zájmu lidu* (1963). Za dlouhometrážní barevný dokument *Vítězný pochod* (1952) o budování socialismu v Československu dostal na Karlovarském filmovém festivalu státní cenu II. stupně. Podílel se také na natáčení dokumentů pro světovou výstavu *EXPO 1958* (1958). Od počátku 60. let také pracuje pro hraný film. Mezi lety 1961 a 1964 byl kameramanem

---

<sup>53</sup> Jan Valášek. In: Film a doba, roč. 19, 1973, č. 3, s. 125-135.

<sup>54</sup> Bartošková, Š.: *Filmové profily*. Praha 1986, s. 329-331.

šesti filmů, převážně dětských. Tři byly ve spolupráci s Janem Valáškem. Jedná se o: *Ledové moře volá* (1961) Hanuše Burgera, *Malý Bobeš* (1961), *Malý Bobeš ve městě* (1962), *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* (1963), povídkový film *Místo v houfu* (1964) a krátkometrážní *Dobrodružství s nahým klukem* (1964) Jana Moravce. Od druhé poloviny 60. let se natáčení filmů a kameramanské činnosti přestal věnovat.<sup>55</sup>

**Jan Oliva** (29. 6. 1925 – 19. 2. 1993)

Byl vyučeným truhlářem a po druhé světové válce absolvoval Speciální školu vnitřní architektury v Praze. V roce 1950 nastoupil ve Filmovém studiu Barrandov jako asistent architektů Chrudoše Uhera, Miroslava Hrachovce a Karla Liera. Od roku 1963 pracoval jako samostatný architekt. Často spolupracoval s Jaromilem Jirešem nebo Antonínem Mášou. Jako hlavní architekt pracoval na 45 filmech. Pracoval na filmech: *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* jako na jednom z jeho prvních filmů, *Vrah skrývá tvář* (1966) Petra Schulhoffa, *Ohlédnutí* (1968) Antonína Máši, *Valerie a týden divů* (1970) Jaromila Jireše, *Dým bramborové natě* (1976) Františka Vláčila, *Vrchní, prchni!* (1980) Ladislava Smoljaka nebo *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (1987) Zdeňka Trošky.<sup>56</sup>

**Ivo Houf** (15. 6. 1933)

Tento výtvarník je spojen se Studiem Čs. televize Praha, které tvořilo loutkové a animované večerníčky a filmy pro děti. Jeho tvorba se upínala převážně na televizní tvorbu. Mezi jeho nejznámější tvorbu patří *Příběhy včelích medvídků* (1984) na nichž se autorsky podílel jako režisér, scénárista i jako výtvarník. Také se podílel na mnoha televizních inscenacích jako *Radúz a Mahulena* (1959). Od konce 50. let spolupracuje s Janem Valáškem na jeho celovečerních filmech pro děti. V roce 1983 vytvořil loutky a dekorace pro film *Honzův Turnaj*, kdy se věnoval především typologii loutek a barevnému ladění. Loutkový film *Princezna Volavka* (1988) byl zase stylizován do podoby orientální pohádky. Podílel se také na filmech *Kačenka a strašidla* (1992) nebo *Pták Ohnivák* (1997).<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Vojtěch Ivan Frič. *Filmová databáze* [online]. 2016 [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <http://www.fdb.cz/lidi-zivotopis-biografie/32870-vojtech-ivan-fric.html>.

<sup>56</sup> Bartošková, Š.: *Filmové profily*. Praha 1986, s. 319-320.

<sup>57</sup> MALÝ, Z.: *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950-1999 H*. Ostrava 1999, s. 283.

### Výpověď Alfréda Strejčka: Základní teze z výpovědi

Alfréd Strejček, představitel hlavní role Plaváčka, při rozhovoru prohlásil, že na tomto filmu je podstatný fakt, že není dokončený a je tudíž „polotovarem“. Celé potíže, tvrdí Strejček, nastaly přibližně ve třetí čtvrtině natáčení s psychickými problémy režiséra. Valášek trpěl velice silnými migrénami, které ho zastihly i během natáčení, a nebyl tedy schopen dál režírovat. Štáb byl pak s jeho částečnými instrukcemi nucen film dotáčet a některé scény dělat za něj, aby film mohl vůbec vzniknout a mít alespoň základní narativní strukturu. Například krátká scéna Plaváckovy jízdy na koni, když se vrací od Vševeda, neměla nejspíš původně vzniknout tak, jak byla nakonec natočena, jestli vůbec, neboť takhle nekoresponduje s celkovým stylem filmu, který byl postaven na natáčení v ateliéru s kulisami. Některé scény se ani nestihly natočit. Strejček mluví například o neexistujícím konci filmu, který měl být původně taky s největší pravděpodobností dotočen, resp. mělo k němu být přidáno pár scén. K tomu všemu se navíc při samotném natáčení šetřilo s barevným materiálem, vzhledem k jeho finančním nákladům, a tak se některé scény ze scénáře vynechávaly. Alfréd Strejček také mluví o tom, že výsledná stylizace hereckého projevu, tzn. jeho rozvláčnosti a chladnosti, byla také způsobena právě absentujícím Valáškem, který nemohl film a herce vést a dodávat mu potřebnou „vášeň“. Samotný štáb navíc při jeho nepřítomnosti ztrácel víru v úspěšnost *Třech zlatých vlasů* a například Radovan Lukavský byl „velice nervózní“ z celkového průběhu natáčení. Tento film však měl podle představitele Plaváčka veliký potenciál, který bohužel nenaplnil, vzhledem k jeho celkovému „chladnému“ vyznění. Dále hovořil o problému této pohádky, včetně její předlohy, a to, že v ní není jakákoliv nadsázka a je nesmírně vážná, což není v souladu s cílovou skupinou dětí. Ze zpětného hodnocení pak vyzdvihl Houfovu výtvarnou práci a Liškovu hudbu.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Rozhovor pořizen dne 23. března 2016. V osobním archívu autora.