

KOKEŠ, Radomír D. "Tři argumenty pro Popelku: analytická východiska k porozumění jejímu úspěchu". In: Pavel Skopal (ed.): *Tři oříšky pro Popelku*. Praha: Národní filmový archiv, 2016, s. 56-84.

Tři argumenty pro Popelku: analytická východiska k porozumění jejímu úspěchu

Radomír D. Kokeš

Tři oříšky pro Popelku reprezentují zřídka příklad československého (a východoněmeckého) filmu, jemuž se podařilo dosáhnout mimořádné popularity doma i v zahraničí, aniž by přitom jeho vývozní hodnota spočívala v kulturní výstřednosti. Čím jsou ale *Tři oříšky pro Popelku* výjimečné, že podobného tuzemského i mezinárodního statusu dosáhly? Ve své analytické studii se při hledání odpovědi na tuto otázku odrazím od aspektu, který se stal pro rétoriku psaní o *Třech oříšcích pro Popelku* charakteristickým už od prvních zmínek ve *Filmu a době* či *Záběru*: „B. Zelenková a V. Vorlíček vytvořili Popelku daleko aktivnější – jejich Popelka jezdí na koni, střílí z kuše jako obratný střelec.“⁰¹ O věcné správnosti tohoto postřehu netřeba polemizovat, ovšem pokud nám má posloužit jako východisko pro funkční vysvětlení výjimečnosti *Třech oříšků pro Popelku*, navrhuji nahlédnout ono zaktivnění nikoli v souvislostech *obohacení* rejstříku hrdinčiných kompetencí, nýbrž naopak v *ochuzení* rejstříku motivů vývojového vzorce popelkovské pohádky.

Ve *Třech oříškách pro Popelku* totiž chybí kouzelná víla (ať už je ve středním věku, postarší, v podobě mluvícího hóluba či přízraku ve stromovi), která jinak vždy do Popelčina osudu nezávisle na míře její aktivity či pasivity zasáhla. Příkazy rozdávající nadpřirozená bytost pomohla poslušným, osudu podřízeným titulním hrdinkám adaptací českých (1929, 1969), krátké americké (1934), sovětské (1947), německé (1955), stejně jako v souladu s hollywoodským příčinným vyprávěním poněkud samostatnější hrdince disneyovské *Popelky* (1950). *Tři oříšky pro Popelku* s nadpřirozenými motivy nepochybně pracují, ale současně je odosobňují. Ačkoli se Rozárka zdá být na prostou sovu značně manipulativní a holubi promptně zbavují Popelku jha přebírání různorodých plodin, jejich jednání vyplývá především z dlouhodobě udržovaného přátelství, nejde o dopad záměrů nějaké vyšší moci. Jediným okázale nadpřirozeným prostředkem vyprávění jsou tři oříšky, z nichž první lze jen stěží chápat jako otevřeně návodný (kamizola) a třetí má spíše symbolickou hodnotu (svatební šaty). Jinými slovy, navzdory plesovým šatům ve druhém oříšku se Popelka rozhoduje svéhlavě, a stejně tak pozornosti panstva dosáhne zejména svým sebevědomým chováním: princ nikdy nenadbíhá, při jeho teatrálním odchodu z plesu se mu nepřímou vysměje, dokonce ho drze odmítne. A co je mnohem důležitější, větévka s oříšky v ptačím hnízdě nepadne na Popelčina kamaráda Vincka náhodou, sestřelí je... princ. Jestli lze totiž v souvislosti se *Třemi oříšky pro Popelku* hovořit o zaktivnění, je to zejména následník trůnu v této adaptaci, kdo v porovnání

01 Jirí Hrbas, *Československá kinematografie v sedmdesátých letech II. Film a doba* 20, 1974, č. 8, s. 432; srov. též Daniela Umlaufová, *Pohádka o pohádce – aneb o Třech oříšcích pro Popelku. Záběr*, 27. 4. 1973, č. 9, s. 3. Podrobněji se v této knize věnuje analýze filmové kritiky Martin Šrajger, srov. *Šťastně aktualizovaná Popelka. K recepci filmu v dobovém československém tisku*.

s *kteroukoli* z výše zmíněných adaptací Popelky dostal do vínku charakterové vlastnosti. S nadsázkou řečeno, vlastnosti nad rámec: mladý muž, který ve věci budování podmínek pro založení stabilního partnerského svazku nijak nespolupracuje až do chvíle, než na ples zahlédne záhadnou dívku, do níž se okamžitě zamiluje – a to natolik, že je vzápětí schopen prohlásit, že si vezme *jakoukoli* dívku, které padne střeвиček záhadné vyvolené, jakkoli je našťěstí dosti nekonfekční velikosti. Princ ze *Tří oříšků pro Popelku* tráví volný čas se svými kamarády, diskutuje s rodiči a jeho postava v porovnání se spíše konstantně ideální Popelkou projde rozpoznatelným vývojem (ač tedy schopnosti bystrého úsudku nenabude ani tentokrát). Princ i Popelka se při srovnání s kanonickým popelkovským schématem jeví být natolik aktivně jednajícími a rozmanitými vlastnostmi vybavenými postavami, že v tomto rysu *Tří oříšků pro Popelku* můžeme hledat *vodítko k vysvětlení* jejich mezinárodně srozumitelné výlučnosti.

Ovšem jak potom snímek dosahuje toho, že navzdory těmto posunům stále působí jako popelkovská adaptace se zlou macechou, chybějící otcovskou autoritou na straně Popelky a dominantním králem na straně prince? Jak jsem řekl, zaktivnění postav v rámci fikčního světa je pouze vodítkem k vysvětlení, nikoli vysvětlením samotným. Princip, který řídí systém filmu v rovině vyprávění, fikčního světa i práce s filmovým stylem, nacházím ve *vrstvení*. V rovině *fikčního světa* snímek efektivně využívá dvě vrstvy jeho uspořádání: nesoukromou (macecha s dcerou, chod statku i království, královská rodina) a soukromou (Popelka v rozhovorech se zvířaty; princ potulující se s kamarády). V rovině *vyprávění* pak film vede divákovu pozornost dvěma liniemi dění, jež víceméně vyplývají z rozložení světa, svrchní a spodní. Ve svrchní linii se Popelka i princ jeví být značně pasivními a dějová aktivita je řízena autoritami: král s královnou vyhlašují ples s cílem prince oženit, Popelčina macecha s dcerou se na ples cílevědomě připravují. Ve spodní linii pak sledujeme souběžně naopak postupné aktivní sblížení hrdinů, kdy jejich setkání na plesu je především dílčím narativním vyvrcholením dlouhodobého procesu milostného škádlení a namlouvání. A nakonec podchytím taktiky odvíjející se od principu *vrstvení* i v rovině *filmového stylu*. Zaměřím se zaprvé na způsoby inscenování akce v delších záběrech, kdy jsou prostorové vztahy komplikovány pomocí náhlých změn ohniskové vzdálenosti. Zadruhé se pokusím vysvětlit, jak zdánlivě nespojitě úrovně stylistických prostředků spolupracují při vytváření ozvláštňujícího účinku, jenž bývá obvykle popisován jako nálado tvorný, atmosférický či dokonce vánoční. Zatřetí poukážu na zdánlivě prchavé, ovšem z hlediska celkového tvaru filmu rovněž podstatné okamžiky, kdy je objektivní zprostředkování dočasně narušeno subjektivní vrstvou, zachycující emocionální rozpoložení postav.

Na následujících stranách tyto dostředivé teze rozepíši do konkrétnějších argumentů, kdy budu rozbor filmu komparativně vztahovat k širším souvislostem popelkovských adaptací (vrstvy fikčního světa, vrstvy vyprávění) a dějin filmového stylu z hlediska práce s filmovým prostorem (vrstvy stylu).

Vrstvy fikčního světa

Fikční světy filmových Popelk zpravidla nebyvají příliš složité. Jádrem dění se obvykle odvozuje od subsvěta⁰² Popelčiny rodiny, jemuž vládne zlá macecha s jednou či dvěma vlastními dcerami a v němž hrdinčin otec buď již zesnul, nebo je jeho autorita zcela potlačena. S *jednou dominující rodinou*, která skromnou a poslušnou hrdinku během příprav na královský ples šikanuje až do chvíle, než jí pomohou nadpřirozené síly k jistým rysům společenského statusu (šaty, kočár, služebnictvo), se setkáváme jak v českém němém filmu *Popelka* od Josefa Kokeisla (v němž jsou jen krátké vsuvky do života královské rodiny), tak v krátkém americkém animovaném muzikálu s Betty Boop *Nebohá Popelka*. Veskrze jednoduché aranžmá těchto světů vede k tomu, že se jejich vnitřní dynamika soustřeďuje na podchycení křivd a nespravedlností provázejících trudný život titulní postavy. O něco komplikovanější verzi nabízejí sovětská verze z roku 1947 a česká televizní adaptace z roku 1969, jež obě kladou důraz na *dva dominující rodinné subsvěty*: popelkovský a královský. Král v nich představuje dobrosrdečnou otcovskou figuru, která vládne okázale a přiznaně pohádkovému světu, v němž mají kouzla svou nezastupitelnou roli a diváka do něj uvádí značně sebeuvědomělý vypravěč (herold v sovětské verzi, potulný kejklíř v české televizní).⁰³ Popelčina rodina s otcem zcela neschopným (sovětská verze) či vůči příkořím páchaným na vlastní dceři netečným (česká verze) je tak postavena do kontrastní paralely k rodině královské. V případě sovětské pohádky král v rámci fikčního světa potřeštěně, leč moudře obhospodařuje celé království, přičemž jako postava jednáním navazuje na tradici excentrických sovětských filmových pohádek.⁰⁴ Král v českém fikčním světě je naopak zahleděný spíše do vnitřních problémů své rodiny: chce oženit svého nezodpovědného syna, pročež spolu

02 Fikčním světem rozumím časoprostor utvářený dílem. Kategorii subsvěta označují oblast fikčního světa, již sdílí nebo by mohly sdílet nejméně dvě různé postavy (vč. v tomto případě i více či méně antropomorfovaných zvířat), přičemž jde o jistý soubor vědění, pravidel či hodnot. Pojmový nástroj subsvěta nám umožňuje na jedné straně podchytit významovou organizaci fikčního světa a na druhé straně objasňovat postupy vyprávěcí dynamiky, což ostatně vyplývá z výkladu samotného. Podrobněji k tomu srov. Radomír D. Kokeš, *Rozbor filmu*. Brno: Masarykova univerzita 2015, s. 41–43.

03 Do mimořádně sebeuvědomělého rámce je zasazena i krátkometrážní animovaná verze *Aschenputtel* (1922), na jejímž začátku jsou postavy nejdříve vystřiženy z papíru, než se stanou skutečnými figurami.

04 Srov. například pohádku *Čaroděj Kara-Mor* (1941).

se svým rádcem vyvíjí nebyvalou aktivitu, aby jim neznámé krásce nedovolili z druhého a zejména třetího plesu odejít.⁰⁵ Samotná Popelka je ve všech těchto světech plně podřízena rozmarům domácího teroru, královského honu na nevěstu a vlastně i nadpřirozených sil.

Z hlediska plodnosti srovnání je pro nás však podstatný zejména významně členitější a dynamičtější fikční svět disneyovské *Popelky* (1950). Kromě subsvětů rodiny Popelčiny (již bez otce, zato s démonicky vládnoucí zlovolnou macechou) a subsvětů královské rodiny (s dobrosrdečnou, o vnučatech snící autoritou královského otce) nabízí totiž rovněž *Popelčin subsvět*. Ten je zabydlený polidštěnými myšmi, ptáky, psy a dalšími tvory, s nimiž Popelka běžně komunikuje, denně interaguje a kteří hned dvakrát významně zasáhnou do dění: nejdříve Popelce usíjí šaty a nakonec ji vysvobodí z věže. A zatímco v rodinném subsvětě je Popelka bezesbytku podřízená maceše, ve svém subsvětě naopak určuje řád – a zlý macešin kocour je podřízený jí. Dynamika světa je tak založena v neustálém mocenském souboji mezi obyvateli rodinného subsvětů (macecha, dvě zlé dcery, kocour) a Popelčina subsvětů (hrdinka a její oddaní zvířecí přátelé). Ten druhý není nicméně s prvním plnohodnotně souběžný, pouze je do něj vnořený – a ve chvíli, kdy se jej snaží překročit, tvrdě narazí. Zvířátka Popelce sice usíjí šaty na královský ples, kam jí macecha dovolila jít – ovšem moment Popelčina osobního vítězství má jen krátké trvání, protože macecha poštvě proti Popelce své dcery, které jí nové šaty ještě před odjezdem nenávratně zničí. A právě v ten moment musí do hry subsvětů osudově vstoupit nadpřirozená síla, která navzdory dosavadním dílčím odbočkám dynamiku světa plně přizpůsobí žádoucímu pohádkovému schématu: vžene Popelku do náruče dějově jinak povytce netečného následníka trůnu, aniž by se tato mohla či snad chtěla takovému rozhodnutí bránit.

Tři oříšky pro Popelku se z hlediska uměleckých voleb při výstavbě světa dílem ocitají na průsečíku mezi různými dosud uplatňovanými taktikami. Na jedné straně je to disneyovská *Popelka* z roku 1950, v níž stejně jako i ve *Třech oříšcích pro Popelku* najdeme hrdinčin subsvět sdílený se zvířaty. Na druhé straně jde o propojení mezi zvířecími kamarády a kouzelnou mocí. To najdeme v západoněmecké adaptaci *Aschenputtel* (1955), v níž pro Popelku vyprosí pomoc od tajemné kouzelné bytosti právě její zvířecí kamarádi (holubi, srnky, husy, osel, kachny, koně, slepice, kohout, kozel, pes), případně v české televizní verzi z roku 1969 s holuby jako jednoznačnými služebníky kouzelné moci, která je zosobněna v nad-holubici, hovořící ženským hla-

sem a dávající Popelce příkazy. A na třetí straně jsou to tři oříšky namísto grimmovské dýně, jež se objevily v televizní verzi z roku 1969 (ovšem s návodem od holubice), případně ve formě tří truhliček už v mnohem košatějším světě české literární verze Popelky Boženy Němcové.⁰⁶ Jinými slovy, uspořádání fikčního světa *Tři oříšky pro Popelku* v řadě rysů navazuje na rozmanitost dosavadních popelkovských verzí. Najdeme tu hrdinčinu rodinu v čele s dominantní macechou řídící panství, královskou rodinu starající se o princovu manželskou budoucnost, tajemnou moc v pozadí světa a Popelčin blízký vztah k domácí fauně: holubům, pejskovi Tajtrlíkovi, koni Juráškovi, kocouru Mourkovi a sově Rozárce. V čem tedy tkví ten podstatný rozdíl *Tři oříšky pro Popelku* ve srovnání s ostatními pojednanými verzemi popelkovských světů? Zaprvé ve *zvrstvení*: „disneyovské“ vnoření Popelčina subsvětů do toho macešina je v *Třech oříšcích pro Popelku* nahrazeno jejich souběžností. Zadruhé ve *zmnožení*: Popelčin subsvět je na stejné úrovni obohacen o *subsvět princův*.

Konkrétněji a jasněji, již během úvodních titulků jsme jako diváci konfrontováni s děním na statku. Nejdříve sledujeme přípravy a shon na dvoře, posléze na své poddané z výšky shlíží dominantní macecha v pozadí se svou dcerou Dorou. Macecha coby paní domu přísně okřikne mladíka, který chce ukořistit jeden z roznášených koláčů – a zatímco chlapec utíká z dohledu své paní, srazí ve dveřích domu Popelku, jež zrovna vycházela ven se džberem popela, až se jí všechen rozsype. Paní domu nevěřicně zakroučí hlavou, zatímco Dora přejde do popředí s přezíravou poznámkou: „Samozřejmě, Popelka.“ Její matka přikývne se slovy „a pan král tu může být každou chvílí“, načež zarve na celý dvůr: „Pospěšte si, loudové!“ Popelka snaživě zametá rozsypaný popel, macecha s dcerou sestupují na dvůr, ochutnávají nesoucí se maso (když Doře kousek upadne, bez zaváhání se ho ujme pejsek Tajtrlík a utěče pryč). Macecha s Dorou pokračují na cestě dvorem a pohrdavě okřikují své služebné. Popelka se mezitím zadívá na holubník a opeřeným kamarádům rozjařeně zamává na pozdrav. Macecha se obrátí k dceři a s přehnanou něžností jí říká, ať si neumaže střevíčky a dá pozor, aby ji neofouklo – když vtom vzápětí v ostrém kontrastu bezcitně seřve chlapce s rozsypanými poleny, jehož přitom sama srazila: „Seber to a zmiz! Já doopravdy nevím, proč tě živím.“ Popelka uklízí koště a džber, pohládí Tajtrlíka po hlavě a v návaznosti na ukořistěný kus masa mu říká: „To sis pochutnal, Tajtrlíku, co?“ Nato s lehkým rozhlédnutím zajde do stodoly a titulková scéna končí. Každý segment této scény je sice sebeuvědoměle oddělen zastavením

05 Tento motiv se objevuje v řadě popelkovských filmů, v německé verzi *Aschenputtel* (1955) dokonce najdeme scénu důkladného natírání schodů lepidlem.

06 Božena Němcová, *O Popelce*. V MKP 1. vyd. Praha: Městská knihovna v Praze, 2012. Dostupné online: <http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/77/08/o_popelce.pdf>, [cit. 1. 2. 2016].

obrazu⁰⁷ a informačním textem o tvůrcích filmu, nicméně ono excesivní rozčlenění významně napomáhá základnímu načrtnutí zaprvé hrdinčina domácího subsvěta (tj. statku) v čele s krutou macechou, jež se jinak chová k podřízeným, jinak ke své dceři a pohrdavě k Popelce, a zadruhé Popelčina vlastního subsvěta, v němž Popelka přátelsky mává holubům a povídá si s psíkem Tajtrlíkem. Současne jsme zpraveni o očekávání krále, které všechny události rámcuje a vztahuje k určitému cíli.

Následující scény vztah mezi macešským subsvětem a Popelkou rozvrhují mnohem pečlivěji. Druhá scéna je Popelčina, povídá si v ní se svým koněm Juráškem. Tomu (a divákovi) sděluje, že už jsou to tři roky, co ho od tatínka dostala, ráda by se s ním zase projela, ale nesmí, a že všude je boží dopuštění, neb čekají pana krále. Krátká třetí scéna patří opět matce a dceři, které nedočkavě vyhlížejí průvod, načež slyší třesk rozbíjeného nádobí, ježž přisoudí Popelce. Právě čtvrtá scéna je pro základ rozvrstvení fikčního světa nejpodstatnější, protože (a) vidíme Popelku, která zachrání nešikovného kuchtíka před výpraskem bičem od macechy, když se k rozbíjení džbánů přihlásí sama, (b) vidíme Popelčino pohrdání macechou a její dcerou, (c) vidíme marnost Popelčina vzdoru, když se vzepře macešně uštěpačné poznámce o svém zesnulém tatínkovi: „Tatínka nechte na pokoji. Nechal vám celý statek, lesy a mlejní!“ Macecha se rozzuří a krátce shrne vše, co jsme o Popelce jako diváci ještě potřebovali vědět: „Jak to se mnou mluvíš?! Tak abys věděla, ty časy minuly, kdy s tebou otec jezdil po lesích, učil tě střílet kuší a vyvádět samé blázniviny, jako bys byla kluk. Teď jsem tady paní já a ty jsi děvečka, nic víc. Příkládej do kamen a hled' si popela! A k tomu koni nesmíš ani na deset kroků. [Smíchá popel s hráškem.] Do oběda to přebereš a pak přijdeš odprosit. Já ti vyženu z hlavy vzdor a tu tvoji zatracenou pýchu. A běda, jestli tě zahlédnu, až tu bude pan král s průvodem.“ Když macecha s Dorou odejdou, vrchní kuchařka Róza povzdechne: „To víš, holka, nevlastní máma je halt nevlastní.“ Popelka jen opáčí: „Vždyť její Dora taky nebyla tatínkova, a měl ji rád.“ K úvodním scénám se ještě detailněji vrátím v souvislosti s vyprávěním, nyní je pro nás důležitý fakt, že *Popelčin vzdor vůči maceše je marný* a veskrze symbolický – což ostatně platí i pro všechny ostatní později ve filmu.

V čem se *Tři oříšky pro Popelku* od předchozích variant fikčního světa významně odlišují, je *rovnatelná marnost a neúčinnost macešiny snahy pokořit Popelku*. Ta totiž ani po jejich nejbezohlednějších výpadech nepropadá zmaru a plačtivě

07 Dále se nebudu transtextuálním spojnicím věnovat, nicméně rozkopírovaná okénka, kompozice obrazového prostoru a plochost scénického prostoru daná snímáním dlouhými objektivy zejména v titulkové sekvenci záměrně odkazují k zinným obrazům vlámského malíře Pietera Bruegela staršího. K členité narativní povaze malířových davových obrazů srov. Rick Altman, *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press 2008, s. 191–240.

sebelitosti, jimž se nakonec po roztrhání večerních šatů neubrání ani jinak sveřepá disneyovská hrdinka. Úvodních osm a půl minut rozvrhují *Tři oříšky pro Popelku* obraz Popelky marně se vzpouzející jhu macešina subsvěta, tedy situaci, která je relativně věrná kanonickému popelkovskému schématu. Následujících dvanáct minut ovšem oproti tomu film ustavuje obraz hrdinčina soukromého života, jenž probíhá nikoli *díky* blahosklonné toleranci macechy (jako je tomu v disneyovské verzi), nýbrž *nezávisle na ní*. Bezúčelné přebírání popela a hrachu po Popelce vzápětí bez větších okolů převezmou její holubí kamarádi, kterým Popelka pouze vysvětlí, kam mají co dávat, načež si počká na očekávaný příjezd pana krále a ujede spolu s Juráškem ze statku. Zamíří nejdříve za sovou Rózou, jež chrání její skromný majetek v malé truhlíčce, a následně svobodomyšlně vyrazí do zasněžených lesů. Jinými slovy, moc macešina světa končí u příkazů, neboť její zákazy mají jen minimální dopad. Když Popelka opakovaně vyjmenovává, co nesmí... mluví vlastně o tom, co právě dělá, dělat hodlá či dělat bude. Juráškovi sděluje, že s ním nikam nesmí, načež s ním na bezstarostnou jízdu zasněženými lesy vyrazí; Tajtrlíkovi oznamuje, že lesní hony mají zakázané, přičemž později se s ním, oděna do slušivé kamizoly, na lov vydá; Vinckovi říká, že na ples nesmí a... netřeba vysvětlovat, jak i s tímto zákazem naloží. Subsvěty macechy a hrdinky se přitom až do napínavého finále, kdy se v odkládaném napínavém vyvrcholení protnou, svými rozvrženími, hodnotami i cíli míjejí – z čehož čerpá zejména dvouvrstvé vyprávění, k němuž se za chvíli dostaneme.

Jestli se však „nevěstin subsvět“ uskutečňuje a dynamizuje souběžně s tím macešským, *Tři oříšky pro Popelku* překvapivě uplatňují srovnatelnou taktiku i na straně budoucího ženicha. Předpokládáme-li u *Tří oříšků pro Popelku* vnitřně nerozrušující ozvláštňování nějakého kanonického schématu popelkovského světa, pak toto schéma je jimi nejen *vertikálně zvrstváno*, nýbrž i *horizontálně zmnožováno*. Svého souběžného subsvěta se tu dočká i princ, který podobně jako Popelka soustavně uniká diktátu starší generace, byť v jeho případě jsou to laskaví královští rodiče. Film přitom pro ustavování královského subsvěta a prince v něm volí podobně důmyslnou taktiku jako v prvním případě, kdy během úvodních titulků načrtl základní obrysy života na statku, uvedl macechu s dcerou a až do těchto souvislostí zasadil Popelku. V případě královského subsvěta totiž pro změnu umísťuje jeho expozici do již ustavené série motivů. Macecha společně s celým statkem netrpělivě přijezd královské rodiny očekává, a tak nás film se základními rysy vztahu krále, královny a jejich syna seznamuje opět v rámci jistých přerušení. Zaprvé je to oficiální uvítání, do něhož je představení královských rodičů divákovi ve čtrnácté a patnácté minutě vsazeno; král se tu obrací na vychovatele (preceptora): „Kde je princ, preceptor? A Kamil s Vítkem?“ Zatímco se poddaní klaní, preceptor odpovídá: „Nevím, Veličenstvo. Celou cestu jsem držel výklad o vybraném chování, a jak jsme jeli kolem lesa, urození pánové najednou nikde.“ Důležité je, že jejich dialog je

uvnitř scény zarámován do úvodních instrukcí macechy směrem k dceři, jak se má uctivě klanět a usmívat, a do jejich závěrečné uctivé poklony a křečovitého úsměvu. Zadruhé je představení královského subsvětů rozděleno na dvě části. Popsaná první část se odehrává v jedenácté scéně, zatímco druhá část – přímo navazující na první – přichází až ve scéně patnácté. Král v ní omluví svého nezbedného syna před macechou s Dorou, ale především jim dovolí nechat se pozvat na královský ples, který se posléze stane středobodem jednání obyvatel obou subsvětů: král s královnou připravují ples a macecha s Dorou se chystají jej navštívit, první dvojice s cílem oženit prince, druhá s cílem provdat Doru.

Mezi tyto dvě scény je ovšem vložena velmi důležitá trojice jiných scén. První scéna (12) zachycuje bezstarostnou Popelčinu jízdu lesem na Juráškově. Druhá scéna (13) zachycuje konfrontaci Popelčina volného času s volným časem prince s kamarády Kamilem a Vítkem, což vyústí v honbu za Popelkou, jež jim nakonec unikne... jako ostatně ještě dvakrát. Třetí scéna (14) ukazuje prince s Kamilem a Vítkem, kteří pro změnu sami utíkají před preceptorem, jenž plní královo přání a nabádá je k návratu. Následuje návrat na statek (viz scéna 15 výše) a poté cesta královské rodiny domů na zámek (scéna 16), během níž se k průvodu připojí i princ s kamarády – a je bez větších šancí na vzdor konfrontován s plísňením svých rodičů, kteří jej zpravují o jeho povinnosti se oženit. Schéma představení královského subsvětů a princovy pozice v něm je tak variací na schéma představení macešina subsvětů:

macešin subsvět představený během titulkové sekvence	královský subsvět představený během uvitacích oficialit
Popelka se soukromě baví s Juráškem	princ se soukromě baví s Kamilem a Vítkem
macecha se ujistňuje o příjezdu rodiny	macecha se ujistňuje o pozvání na ples
Popelka v neúčinném vzdoru vůči maceše	princ v neúčinném vzdoru vůči rodičům

Tučným písmem vyznačené body zachycují stabilně rozvíjenou nesoukromou vrstvu fikčního světa, kterou můžeme ve srovnatelné podobě najít ve všech dosavadních popelkovských verzích. Nicméně systémová atraktivita *Tří oříšků pro popelku* tkví v rozvíjení souběžné vrstvy dvou soukromých subsvětů, které jsou po většinu filmu nepřístupné pro kohokoli z nesoukromé vrstvy (tedy pro macechu, Doru, krále, královnou). Popelka se v tom svém baví se zvířaty, princ v tom svém zase dovádí s kamarády, přičemž dynamika filmu se odvíjí od postupného propojování obou těchto soukromých subsvětů. Popelka ten princův vždy dočasně navštíví a pak uteče, princ ten Popelčinu nezáměrně ovlivní sestřelením ptačího hnízda s třemi kouzelnými oříšky. Pro zvýšení dynamiky pak film využívá na obou stranách vždy jednoho prostředníka, jenž stojí mezi nesoukromým a soukromým subsvětěm.

Na Popelčině straně je to dobromyslný Vínček, který ji podporuje, přiveze jí oříšky a nakonec pomáhá princovi ji najít. Na straně prince jde o nebohého vychovatele, jenž poněkud bezúčelně lelkování prince s kamarády svým pedagogickým úsilím ovlivňuje, protože mladíci před ním musejí neustále utíkat. Oba zprostředkovatelé tak napomáhají komunikaci mezi vrstvami, řídí chod statku (Vínček) a dvora (preceptor) a spíše nezáměrně napomáhají rozvoji dění v daném světě.

Vrstvy vyprávění

Právě rozvoj dění v rámci srovnatelně zvrstvených vyprávěcích taktik nám pomůže ještě lépe porozumět, v čem tkví ozvláštňující povaha *Tří oříšků pro Popelku* na pozadí estetických norem popelkovských adaptací. Posun důrazu na soukromou vrstvu světa totiž současně deleguje řídicí příčinnou aktivitu z rodičů na děti, třebaže očekávaná a mezinárodně snadno srozumitelná poslušnost událostí zůstává zachována. Král s královnou chtějí oženit syna, a uspořádají proto ples, na který pozvou řadu případných nevěst – naproti tomu macecha s dcerou vše podřizují přípravě na ples, na němž by si Dora měla najít budoucího manžela, nejlépe prince. Popelka má v tomto vyprávěcím plánu ekvivalentně podřízenou roli jako princ – a nakonec skutečně ztratí na plese střevíček a princ prohlásí, že jeho nevěstou se stane ta dívka, jež ho obuje. Svrchní vrstva narativního vývoje je ovšem zásadně ovlivněna spodní vrstvou, jež sice nerozrušuje pozici zmíněných událostí v celkovém schématu, ovšem posouvá jejich význam a funkce: zatímco pro macechu s dcerou a krále s královnou se příběh odehraje přesně tak a s takovým vyzněním, jak je předepsané, z hlediska budoucího páru v závěru (a s nimi i diváka) jde o příběh značně odlišný, protože jeho řídicími aktéry jsou tentokrát oni. Zejména tedy Popelka, již kouzelné oříšky sice napomohou ke štěstí, nicméně klíčová rozhodnutí udělá sama:

- jakkoli plní macechou zadané bezúčelné úkoly, okázale ignoruje její zákazy,
- prince namísto milostného nadbíhání *opakovaně* provokuje a *opakovaně mu utíká*, ať už má venkovské oblečení, loveckou kamizolu nebo večerní šaty,
- na ples se rozhodne jít nikoli z přání vyšší kouzelné moci, nýbrž sama z vlastní vůle na ples navzdory svému strachu přijde a sama z něj bez okolků odejde,
- princovu nabídku k sňatku nepřijme a diskusi o něm podmíní odpovědí na hádanku.

Princův vliv na události je méně odvozený od vědomých rozhodnutí: se střelí hnízdo s oříšky, ukáže velkorysost přiznáním porážky během střelby, vydá se do noci za neznámou, popře svou šlechtickou pýchu na statku. Zatímco u Popelky jde o záměrný vliv na události odvozený od jejich rozhodnutí, v případě prince film sleduje postupnou proměnu charakteru v rámci stupňovitého potkávání a ztracení dívky, která ho opakovaně obelstila. Obě postavy v rámci spodní vrstvy vyprávění odporují svému typu, takže věčně na cizí pomoc odkázaná Popelka se nakonec dokáže sama vysvobodit z pout a utěci oknem ze zamčené věže, a naopak svěhlavý princ se učí naslouchat radám ostatních (svou nevěstu získá i proto, že poslechne Vincka a Rozárku). Současně ale na svrchní vrstvě oba nepůsobí o nic aktivněji než v tradičním schématu. Macecha přikáže Popelce zametat pořádně, na což ona zareaguje dětinským zvířením prachu. Princ vzdoruje rozkazu svého otce vyzvat dívku během plesu k tanci frackovitým gestem, když si tanečnici vybere poslepu. Jejich snaha stát se narativně aktivními v rámci svrchní vrstvy vyprávění, vedené subsvětly macechy a královské rodiny, nutně končí útrpně, nedokážou se vymanit z pasivní role – vyprávění mohou ovlivnit jen zdola, bez vědomí autorit, souběžně s plněním jejich příkazů.

Posuňme se ale od celkové dvouvrstvé narativní konstrukce k jejímu postupnému rozvíjení, kdy se lze snadno odrazit od analýzy úvodní čtvrtiny filmu v předchozí podkapitole. Prvním významným odlišením se od většiny dřívějších uměleckých řešení popelkovských filmů je nepřítomnost vypravěče, který by nás jako diváky do světa, jeho postav a rozvíjené zápletky uvedl. Pozastavím se nad expozicemi tří různých *Popelk*: sovětské z roku 1947, české televizní z roku 1969 a americké disneyovské z roku 1950. Všechny nějak využily funkci vypravěče s různou dávkou sebeuvědomělosti, jež ale paradoxně stála v nepřímé úměře k zapojení této instance do vyprávěného světa.

V sovětské verzi je uvaděčem do dění plně diegetická postava. Po sérii ustavujících záběrů hradu a věže vidíme trubače zvoucího poddaného na ples. Ze všech tří filmů je nejočividněji přiznávána inscenovaná povaha díla, když se trubač během svého monologu obrací přímo k divákovi do kamery a žoviálně si sedá na hradby věže, z níž promlouvá. Nejdřív opakovaně označí fikční svět za pohádkové království a pozve posluchače na královský ples: „Všichni jste srdečně zváni. [...] Nezapomeňte, každého z vás rádi uvidíme. Na plese se dozajista stane něco strašlivě zvláštního a tajemného, vždyť naše království je pohádkové. Dostavte se, nezapomeňte. Čestné slovo, nebudete toho litovat.“ O Popelce ovšem nepadne ani slovo, centrem jeho monologu je král: „Náš pan král dneska vstal v pět hodin ráno a osobně utřel prach na hlavním schodišti, chachacha. Potom šel do kuchyně a pohádal se s šéfkuchařem. Byl rozzloben, a tak se zřekl svého trůnu, ale potom změnil zlost na

dobrodiní a teď běhá po královské cestě a kontroluje, jestli je všechno v pořádku. Táhle! Vidíte?“ Až král se posléze setká s dřevorubcem, který má zlou manželku, dvě zlé nevlastní dcery a jednu hodnou vlastní Popelku.

Česká televizní verze pracuje s tradičnějším vzorcem potulného zpěváka, který celý narativ posouvá kupředu spojujícími písněmi, jež dodávají filmu potřebný příčinný tah a svazují jednotlivé bloky příběhu dohromady. Povšimněte si, jak se od království a krále přesouvá k dcerám, od nich k rodičům a nakonec k výchozí situaci, kdy otec jede do města:

Byl jednou jeden zámek a v zámku starý král.
A ten podle všech známek dost moudře kraloval.
Pod zámkem byla víska a za tou vískou stráž.
A v ní chaloupka nízká a dvorek jako dlaň.
Jen, kolovrátku, zpívej, jak lípa plná včel,
v tom domku bydlel dřevorubec a ten tři dcery měl.
Kateřina je líná a Dorka jakbysmet,
to Popelka je jiná, jak pozná každý hned.
A tohleto jsou vrata, holubník pod střechem
a tohleto je táta s protivnou macechou.
Jen, kolovrátku, zpívej, to, o čem zpíváš rád,
jak do města jel pantáta pár dárků kupovat.

Ačkoli je potulný zpěvák postavený mimo vyprávěné události, je vzhledem ke sdílnosti mnohem zakotvenější v celkové organizaci narativu a poskytuje divákovi návodnější představu o vyprávěném světě a výchozí situaci. Nejobecnější a zároveň nejkonkrétnější je však disneyovská verze, jejíž vyprávění dovedně následuje principy tzv. klasického hollywoodského filmu. Laskavý hlas vypravěčky mimo obraz nejdříve předčítá z pohádkové knihy, když představuje království. Následně je hlas doprovázen statickými obrazy jejích ilustrací, jež zobrazují šťastného vdovce s malou Popelkou. A nakonec přejde k plně animovaným obrazům minulosti, kdy obrazy názorně demonstrují vyprávěné a představují pomocí rychlých přerámování důležité postavy macechy s dcerami. Divák je na konci úvodního monologu uveden do velmi specifické situace jasně představených postav v centru s hrdinkou směřující k vysněnému cíli, která má být divákovi sympatická ještě dřív, než ji poprvé spatří:

Kdysi dávno byla daleká země a v ní malé království. Pokojně vzkvétalo a bylo plné romantických pověstí. Tady, na venkovském zámku, žil vdovec s malou dceruškou jménem Popelka. Třebaže byl laskavým a obětavým otcem a milované dceři by snesl modré z nebe, přesto si vyčítal,

že Popelce chybí matka. A tak se znovu oženil. Za druhou manželku si vyvolil ženu z dobré rodiny se dvěma dcerami v Popelčině věku. Jmenovaly se Anastázie a Drizella. Ale teprve po úmrtí toho dobrého muže vyšla najevo skutečná povaha macechy. Byla chladná, krutá a nesmírně žárlila na Popelčin půvab. Byla odhodlaná protežovat zájmy svých dvou nemotorných dcer. A tak, jak plynul čas, zámeček chátral, poněvadž rodným majetkem mrhaly marnotratné nevlastní sestry, zatímco Popelku týraly a ponižovaly a donutily stát se služkou v rodném domě. A přes to přese všechno byla Popelka mírná a laskavá, poněvadž v každém svítání nacházela naději, že jednou se sen o jejím štěstí vyplní.

Tři různé verze Popelky uvedly diváka do fikčního světa pomocí tří různých expozičních taktik. První se dostává jen ke království (výchozím konatelem je král), druhá ke království a rodině (výchozím konatelem je zdánlivě otec, ale ve skutečnosti macecha čekající na jeho odjezd), třetí pak ke konkrétní narativní situaci (výchozím konatelem je Popelka v konfrontaci s macechou). Všechny tři ale mají společné východisko, kdy pověřená entita shora dolů informuje diváka o stavu věci a jednoduchém narativním kroku. Každá další varianta je přitom o něco kauzálnější. V sovětské verzi se král setká s dřevorubcem jen náhodně během své obhlídky panství. V české televizní verzi otec sice jede do města a přiveze oříšky, nicméně důležitější je kauzálně nemotivované macešino chování k Popelce po jeho odjezdu. A v disneyovské verzi už hrdinčino probuzení do dalšího dne zobrazuje přísně příčinný sled každodenních kroků, přičemž popisnost narativní akce motivuje nově přistěhovaný malý myšák, jemuž je třeba vše vysvětlit. Všechny tři filmy nicméně od počátku následují kanonické schéma, jež Popelku *osudově* předurčuje k naplnění sledu očekávaných kroků, vedoucích ke sňatku s princem.

Vrátíme-li se obloukem k *Třem oříškům pro Popelku*, jejich úvodní čtvrtina je vystavěna zaprvé bez vyprávěče, zadruhé zdola nahoru a zatřetí důmyslně deleguje informační povinnosti na různé postavy v souladu s jejich pozicí ve fikčním světě. Nejdřív se v první scéně seznámíme s chodem na statku (stav věci), přičemž je očekávána královská delegace (narativní cíl). Ve druhé scéně jde Popelka za Juráškem, kdy první poznámkou vnese představu o časovém trvání ve světě (minulý stav věci), o zákazu společných výjezdů do města (současný stav věci) i o tom, jak všichni očekávají krále (resp. ona na rozdíl od ostatních ne). Ve třetí a čtvrté scéně je představena Popelka dynamicky v narativní akci (vezme na sebe vinu za kuchtíka) i jako soubor dispozic z pohledu macechy (jsou pryč časy, kdy jezdila na koních a střílela kuší, teď je děvečka). Popelka naopak v hádce divákovi sdělí, jak macecha nabyla majetek (Popelčin zesnulý otec jí vše odkázal). Rózina poznámka o nevlastní matce divákovi vysvětlí vztah k Popelce, zatímco Popelčina reakce o Doře naopak

zpětně ozřejmí otcovu dobrou povahu. Popelka za svou prostořekost dostane zadaný *úkol* přebrat hrášek a *zákaz* setkání se svým koněm: v následující scéně za ni úkol splní holubí kamarádi (což nenápadně motivuje jejich pozdější pomoc, která už nepůsobí jako zásah shůry), zatímco ob scénu Popelka *zákaz* poruší a setká se s Juráškem... a s Vinckem, který se k ní chová zaprvé hezky (později je její spojenec) a zadruhé vysvětlí, že Jurášek ji dokáže vycítit (čímž se podobně jako u holubů oslabuje vliv nadpřirozené moci v pozdějších fázích vyprávění).

Navzdory očekávání královské delegace jde o sled každodenních situací z hrdinčina života srovnatelný s úvodní scénou disneyovské *Popelky*. Každá další scéna ovšem na jedné straně sděluje divákovi víc a víc o minulosti i přítomnosti fikčního světa a na druhé straně vytváří podmínky pro následné rozvrstvení vyprávění na svrchní a spodní linii, jak byly popsány výše. Totéž pak platí i pro druhou část úvodu od příjezdu do odjezdu královské rodiny. Mezi ně je vsunuta zmíněná trojice scén s Popelkou a princem, jež rovněž vytvoří narativní vzorec, který bude později variován: Popelka se potká s princem, který ji špatně odhadne, ona mu zase uteče – a okamžik aristotelovské anagorize,⁰⁸ kdy princ pozná v Popelce krásku z plesu, je odkládán až na samý konec filmu. Popelčino unikání má rovněž pravidelný vzorec postupného potkávání zvířecích přátel, z nichž všichni splní svou důležitou narativní úlohu: holubi, kůň Jurášek, pes Tajtrlík a hlavně sova Rozárka (která hlídá oříšky a na konci navede prince zpátky k Popelce).

Z hlediska výstavby svrchní a spodní linie vyprávění jsou nejdůležitější dvě sekvence: plesová sekvence a závěrečná záměna Popelky s Dorou. Během plesové sekvence se setkají obě úrovně i všechny čtyři subsvěty, kdy macecha s dcerou jsou mezi hosty, král s královnou na trůně, Popelka a princ na parketu. Ve starších variacích byl vyprávěcí důraz postaven na roveň macechy s dcerou (které toužily poznat neznámou a diváka mohlo zneklidňovat, zda Popelku neodhalí) a krále (který byl nadšený, že se princ zamiloval). Pokud si tedy budoucí „a pokud neumřeli, jsou spolu dodnes“ manželé vyměňují nějaké repliky, jsou to banální romantické řeči, které mají divákovi sdělit jen tolik, že se do sebe zamilovali – i proto je zpravidla tolik akcentu položeno na krále, s nímž může divák sdílet radost. Jinak řečeno, plesové scény jsou v popelkovských vyprávěních nejméně dramatické. Napětí jim předcházelo (dostane se Popelka na ples?), nebo je následovalo (podaří se princí Popelku nalézt?), leč samy napínavé nebyly. Ovšem ve *Třech oříšcích pro Popelku* se situace obrací, protože ani jedna ze stran svrchní vrstvy vyprávění netuší, co si ústřední postavy vyprávějí – zatímco divák to ví, takže situace pro něj není nečekanou náhodou

08 Srov. Aristotelés, *Poetika*. Praha: OIKOYMENH 2008, s. 71, 81–85.

(jako pro macechu s dcerou a krále s královnou), nýbrž logickým vyústěním dosavadních setkání. Zároveň je scéna napínavá sama o sobě, protože Popelka prince nenadbíhá, provokuje ho, klade si podmínky a následně překvapivě odchází.

Jestliže až do plesové scény *Tři oříšky pro Popelku* následují ve svrchní linii vyprávění kanonické schéma a přepisují ho významově zespoda, pak počínaje plesovou scénou kanonické schéma začínají deformovat a motiv střevíčku je podřízen postupnému svazování všech dosavadních linií. Princ s kamarády sám dorazí na statek, setká se s Vinckem a identifikuje Popelku nezávisle na střevíčku, třebaže efekt aristotelovského odhalení zůstává na úplném konci filmu poněkud paradoxně zachován, když princ už zřejmě odpovědi na hádanku zná, ale současně to není z jeho reakcí jednoznačně rozpoznatelné. Mezitím i Macecha odhalí tajemství své nevlastní dcery a pokusí se ji zaměnit za Doru tak, aby ji princ požádal o ruku. Když se jí to nepovede, ukradne střevíček a spolu s Dorou ujíždějí pryč, čímž film navazuje na udržovaný motiv Popelčiných útěků, kdy princ tentokrát nechce nechat Popelku utéct, jenže namísto ní poblouzněně pronásleduje macechu s Dorou. A zároveň Popelka není na konci objevena, vysvobozena či zachráněna, nýbrž sama pomocí svých schopností unikne z macešiny pastí, dojde si za Rozárkou pro třetí oříšek a dorazí na statek už ve svatebních šatech.

Mohli bychom se ptát, jestli film v samém závěru nepopřel vzorec, v němž svrchní vrstva vyprávění následuje kanonický model popelkovské pohádky. Jakkoli se to tak na první pohled může jevit, právě v posledním aktu nejsou ani ostatní popelkovské verze příliš jednotné a rozličnými způsoby jinak spíše mechanické rozuzlení dramatizují. V sovětské verzi je Popelka pod pohrůzkou přinucena pomoci do střevíčku své nevlastní sestře. V disneyovské verzi je jednoduchý motiv střevíčku zkomplikován hned dvakrát – Popelka je macechou během zkoušení střevíčku zamčena ve věži, a když jí její zvířecí kamarádi v napínavé scéně vysvobodí, macecha kříšťalový střevíček rozbije. V české televizní verzi užž královští poslové Popelčinu chalupu opouštějí, aniž by hrdinku objevili, když se ovšem na poslední chvíli vrátí otec a zamčenou Popelku „prozradí“. A podobně jako v disneyovské verzi nakonec původní střevíček nehraje při odhalení klíčovou roli. V disneyovské *Popelce* hrdinka zachrání zoufalou situaci s rozbitým střevíčkem prostým nabídnutím střevíčku druhého – a ani ve *Třech oříšcích pro Popelku* není nakonec příliš důležitý, neb Popelka se prince jen lakonicky zeptá, jestli jí ho přišel vrátit.

Tři oříšky pro Popelku tak v obou vrstvách vyprávění plodně využívají všeobecnou diváckou srozumitelnost kanonického schématu o královském plese, magicky nabytých šatech a ztraceném střevíčku, kdy tvůrci „zneužitím“ nejednotnosti dvou kanonických verzí (grimmovské a němcovské) vytvořili v příběhu o pasivních

postavách mezeru, již zespoda zaplnili souběžně vyprávěným příběhem týchž postav jako příčinných činitelů. Vzrušující střet dvou vzájemně se doplňujících vyprávěcích linií dokázal na průsečíku dosavadních Popelk nabídnout jejich moderně pojatou verzi, aniž by ji z hlediska pozitivních očekávání jakkoli popřel.

Vrstvy stylu

Ozvlášťující princip vrstvení lze ve filmu *Tři oříšky pro Popelku* pozorovat i v případě využívání prostředků filmového stylu. Tento předpoklad se pokusím výběrově prokázat na systematickém a rozpoznatelném využívání technických prostředků a postupů v díle. Vysvětlím nejdříve na konkrétních příkladech, jak stylistické vrstvení napomáhá rozvíjení již pojednaných složek fikčního světa a vyprávění. Posléze se posunu k méně zřejmým, ale zato esteticky významnějším expresivním funkcím vrstvení.

Navzdory pouhé útržkovitosti poznání českých dějin filmařských řešení ve vztahu k filmovému času, prostoru a vyprávění je třeba o historické chápání těchto aspektů *Tři oříšků pro Popelku* přinejmenším usilovat. Mohl by nás třeba snadno zarazit fakt, že film klade velký důraz na akce snímané v dlouhých záběrech, kdy se scénický prostor mnohdy buď proměňuje v závislosti na souběžném pohybu postav a pohybu kamery, nebo naopak zachycuje plynulý přesun akce z pozadí do popředí, aniž by se pozice zásadně změnila. Ve filmu najdeme řadu scén o třech záběrech (např. 13, 24, 29, 40), dvou záběrech (např. 22, 26, 43) nebo dokonce jednom záběru (např. 16, 57). Jenže samo o sobě toto kompoziční řešení s minimem střihů nelze přisuzovat specifčnosti systému *Tři oříšků pro Popelku*. Jistě, filmaři celosvětově měli a mají ve zvyku rozstříhat scény do sledu maximálně návodných záběrů snímajících akci z různých úhlů, zejména pak v případě populárních filmů. Mezi ty *Tři oříšky pro Popelku* spadají, a jeví se tedy v tomto ohledu jako odchylka – ovšem jen do chvíle, kdy zohledníme použití dlouhých pohyblivých záběrů v kombinaci s promyšleným pohybem postav ve filmech jako *13. revír* (1946) nebo *Král Šumavy* (1959), jež snadno odpovídají nárokům kladeným na žánrové označení krimi či dokonce akční thriller. Na rozdíl od *Atentátu* (1964) nebo *Markety Lazarové* (1967) přitom nejde ani v jednom případě o širokouhlý film, kde by se směřování k inscenaci v dlouhých záběrech dalo (nepřesně) chápat jako příslušnost k mezinárodně sdíleným změnám filmového

stylu.⁰⁹ V čem lze tedy z hlediska práce s vrstvením prostoru *Tři oříšky pro Popelku* sledovat na poli žánrového filmu ozvlášťujícími i ve specifitějších souvislostech českých filmových dějin?¹⁰

Z hlediska inscenování dramatické akce v dlouhých záběrech *Tři oříšky pro Popelku* přicházejí se systematickým vrstvením prostoru i uvnitř těchto záběrů. Do vnitrozáběrové montáže totiž vnáší práci s rychlou transfokací,¹¹ což je už třetí výrazný pohyb: pohyb kamery a pohyb herců je doplněn o pohyby ohniskové vzdálenosti. Výraznou podobu těchto náhlých nájezdů transfokací najdeme ve výše diskutované kuchyňské scéně, kde rychlý nájezd z velkého celku (A1) na polodetail rozrušené macechy (A2) i ve spojení s následným chopením se biče akcentuje její démoničnost. Využití prostředku není náhodné a celý vzorec se vzápětí na komornější ploše variuje. Macecha tyčící se nad kuchtíkem se ptá po viníkovi (A3) a situaci umocní další nájezd transfokací na bližší rámování (A4), vzhledem k celkové přehlednosti kompozice (A3) ještě méně očekávatelný než ten předchozí. V tomto případě transfokace ze všeho nejvíce napomáhá posilovat účinek dílčích dramatických akcí.



A1



A2



A3



A4

- 09 Vyjimku z tendence vyprávěcí prostor analyticky rozstříhávat tvořily z různých důvodů některé širokoúhlé filmy z přechodového období padesátých a šedesátých let, a to jen v jistých ohledech. Srov. David Bordwell, *Widescreen Aesthetics and Mise en Scene Criticism*. *Velvet Light Trap*, Summer 1985, č. 21, s. 118–25; David Bordwell, *CinemaScope: The Modern Miracle You See Without Glasses*. In David Bordwell, *Poetics of Cinema*. London – New York: Routledge 2007, s. 281–325, 462–468. Srov. též Anna Batistová, *Větší, bližší, prázdnější*: Marketa Lazarová, širokoúhlý film. In Petr Gajdošík (ed.), *Marketa Lazarová: studie a dokumenty*. Praha: Casablanca 2009, s. 154–186.
- 10 Ona žánrovost či popularnost je důležitá, protože dlouhé objektivy najdeme v řadě českých filmů šedesátých let, kde ovšem plní značně odlišné funkce, např. ve *Všech dobrých rodácích* (1968). Srov. Radomír D. Kokeš, *Působení protisíl: Všichni dobří rodáci a jejich fikční svět*. In Briana Čechová (ed.), *Všichni dobří rodáci*. Praha: Národní filmový archiv 2013, s. 90–113.
- 11 Transfokace (zoom) je „název pro plynulou změnu ohniskové vzdálenosti [...] objektivu během natáčení. Transfokací se mění velikost obrazu [rámu]; tím vzniká při promítání u diváka dojem, že se předmětná náplň snímků na promítací ploše přibližuje [nájezd transfokací] nebo vzdaluje [odjezd transfokací]. Nevzniká však dojem pohybu prostorem.“ Viz Otto Levinský – Antonín Stránský, *Film a filmová technika*. Praha: SNTL 1974, s. 298. Ve výkladu budu rovněž pracovat s pojmem dlouhoohniskových či dlouhých objektivů. Jejich využití významně zplodňuje perspektivní vnímání prostoru, když opticky přibližuje vzdálenější plány k bližším a narušuje představu o vzdálenosti mezi nimi. Ve *Třech oříšcích pro Popelku* představuje snímání dlouhými objektivy dominantní způsob práce s kamerou.

V pozdější scéně sledujeme dramatický dialog mezi princem a rodiči během jízdy v průvodu na zámek, jehož poslední část odhaluje mnohem zjevněji, jak i jednoduché transfokace ve *Třech oříšcích pro Popelku* vrství prostor. Dialog je rozvržen ve třech vrstvách: jedoucí saně s králem a královnou, princ na koni a statické pozadí. Končí princovým neklidným dotazem na královnu, jestli mu král jen vyhrožuje, nebo ho chce opravdu oženit, na což mu matka odvětlí: „Ne, ne, tentokrát to myslí vážně.“ Následuje využití vzorce, který už známe: rychlý nájezd transfokací na princovu tvář posiluje emocionální čitelnost okamžiku (B1-B2). Důležitější je však další záběr, snímající královský průvod ve velkém celku. Všichni postupně projíždějí před kamerou, bezejmenní dvořané a vojáci (B3), neklidný princ a i král s královnou v saních. Je to vypravěčsky i stříhově logický dovětek scény, který ovšem docela nečekaně využije prostorově zplošťujících vlastností dlouhých objektivů a vrstvicích možností transfokace. Kamera spolu s jedoucím průvodem přerámuje doleva a na pozadí se odhalí zámek, k němuž všichni míří (B4). Už to samo je elegantní prostorové řešení, nicméně film jde v principu zvrstvování ještě dál a prohodí významový důraz mezi popředím (průvod) a pozadím (zámek). Náhle se navzdory stále projíždějícím jezdcům z velkého celku najede transfokací na zámek, jenž nabude role prostorově dominantní vrstvy scénického prostoru, *ačkoliv* v popředí stále pro-



B1



B2



B3



B4



B5



C1



C2



C3

jíždějí jezdci královského průvodu (B5). Pomocí nečekaného přesunu transfokací po ose se tak stal poslední záběr této scény (15) ustavujícím záběrem pro další scénu na zámku (18). Ta začne polodetailem prince v zámecké komnatě, který cosi signalizuje z okna někomu mimo záběr (C1), přičemž vzápětí zvariuje vzorec předchozí královské scény: kombinací panorámování doleva a *naopak* oddálení transfokací od velkého celku odhalí prostor komnaty (C2-C3).¹²

V předchozích příkladech rozpoznáme nejméně tři různé zvrstevující funkce *nájezdu* transfokací. Nejdříve se posílil účinek na diváka (opakované démonické nájezdy na macechu), posléze se zdůraznila míra princova vyděšení ze sňatku

12 Sama o sobě je prostorově důmyslná i hra s vrstvou obrazu mimo hlavní dění. Když se z okna dívá princ, očekávaný záběr na objekt jeho pohledu se nedostaví. O chvíli později se z okna dívá král a vidí (spolu s námi) princovy kamarády s kuší. Mezitím však opustíme prostor komnaty a sledujeme, jak oba kamarády chytne za pačesy preceptor, kuše jim sebere a do ruky jim dá knihy ke studiu. Když se tedy o chvíli později ven podívá královna v návaznosti na královu poznámku o kuších, jsme o prostorové vrstvě zpraveni předem... ale stejně dostaneme možnost podívat se i s ní, což posiluje komický účinek scény. Víme, že nevidí chlapce s kuší, nýbrž s knihami, ale potvrzení této hypotézy její humorný rozměr posílí.

(nájezd na jeho tvář, když matka otcův nápad nevyvrátí, nýbrž potvrdí) a nakonec přesun z jedné vrstvy do druhé posloužil jako ustavující záběr pro pozdější scénu (nájezd transfokací od cesty na zámek). Potud však transfokace měla povahu rychlých přechodů mezi dvěma jasně určenými vrstvami od popředí k pozadí. Pouze akcentovala nějaký prostorově již v záběru obsažený prvek. To však neplatí pro 18. scénu v komnatě. Ta na předchozí „královskou“ scénu (15) jistě navazuje prostorově (zámek/komnata v zámku), logicky (diskuse o princově ženitbě/diskuse o pozvánkách pro potenciální nevěsty) a kompozičně (nájezd transfokací/odjezd transfokací). Stylisticky avšak rozvíjí co do práce s vrstvením spíše komplikovanější postup ve scénách 16 a 17. Transfokace s využitím dlouhých objektivů v nich spolupracuje s kompozicí pohybu v záběru, pohybu samotného záběru i pohybu nečekaně odkrývaných narůstajících vrstev.

V (jednozáběrové) scéně 16 vidíme macechu s Dorou ve značně plochem záběru s velkou ohniskovou vzdáleností sestupovat ze schodů (D1). Zatímco sestupují, záběr sleduje jejich pohyb a pomalu snižuje ohniskovou vzdálenost: odjezd transfokací souběžně s horizontálním i frontálním pohybem postav odhaluje stříšku (D2), schody... pod schody čekajícího Vincka (D3). Zatímco macecha diktuje Vinc-kovi nákup, pokračující odjezd transfokací odhaluje v popředí postupně i čím dál zaostřenější sáně (D4). Prostorově nepřekvapivější moment nicméně přichází ve chvíli, kdy Vincek sedne na kozlík (D5), odjíždí a kamera spolu s ním panorámuje doleva, až dokud Vincek neopustí obrazový prostor (D6).



D1



D2



D3



D4



D5



D6



E1



E2



E3



E4

Ještě o něco kompozičně překvapivější je v následující scéně opět velmi plochý záběr sledující Vincka jedoucího lesem (E1-E2). V určitou chvíli zastaví a promluví na Popelku (E3) klečící mimo záběr. Očekávali bychom protizáběr na Popelku peroucí prádlo v potoce, ale namísto protizáběru Popelka překvapivě „vstane“ do záběru zespoda (E4), čímž se naše prostorové očekávání naruší vytvořením další vrstvy dějové akce v popředí.

Pohyb transfokace od polodetailu okna k velkému celku komnaty se tak nyní jeví jako mnohem logičtější progres systematického rozvíjení spolupráce mezi pohyby herců, kamery a ohniska – jež je posilována i střihovými řešeními (jednoduché návaznosti pohledu jednotlivé vrstvy spojují podobně jako zvuková perspektiva) a napříč filmem se rozvíjí. Co do sbíhavosti prostředků vrstvení pak tento vývoj vrcholí scénou na plese, kde se kombinují postupy práce se všemi vrstvami: světa, vyprávění i prostoru. Popelka se nejdříve zvenku dívá dovnitř oknem na relativně stejnorodý taneční prostor. Zatímco pak vstupuje a všichni před ní ustupují, princ se nezávisle na jejím příchodu pohádá s rodiči a sál se prostorově víceméně rozdělí na strany – což umožní snadnou Popelčinu konfrontaci s princem, který jí v uraženém odchodu míjí. Společně posléze ustaví další vrstvu dění v prostoru, již

pak z jedné strany sledují a komentují král s královnou, z druhé pro změnu macecha s Dorou a z třetí strany nárazově prostor před nimi zaplňující a uvolňující tanečnicí. Scéna systematicky propojuje jemné nájezdy i odjezdy transfokací, sledovací záběry v souladu s pohyby postav, extrémně ploché záběry s minimální hloubkou pole (zaostřená Popelka s rozostřeným sálem v pozadí), zaplňování a vyprazdňování prostoru před kamerou, prostřihávání mezi prostorovými rámci pomocí jednoduchých návazností pohledu. Scéna komplexně propojuje všechny postupy vrstvení prostoru, které jsme výše viděli se ustavovat. Jinými slovy, rozčleněním scénického prostoru na vrstvy prostřednictvím rozvržení herců v něm a prostřednictvím jeho (proměnlivé) ohniskové deformace se dosahuje účinků, jež by konvenčnější práce se stylem neumožňovala.

Mohlo by se přitom zdát, že zkreslování prostorových vztahů pomocí zplošťujících dlouhých objektivů a okázalých transfokací povede zejména u pohádky k rušení diváka, jemuž je tímto odhalována umělost filmového zobrazení.¹³ Film ovšem kombinací dlouhých objektivů, transfokací a práce s mizanscénou dosahuje spíše odlišného účinku. Na jedné straně tím plynule rozvíjí postupy spojené s vyprávěním a světem, jak jsem ostatně už výše vysvětloval. Na druhé straně ale film svým stylem vyvolává obtížně uchopitelné expresivní účinky. Zasněžené zimní prostředí a s výjimkou scén na zámku relativně chladná barevná paleta *potlačují deformativní účinek využití dlouhých objektivů na vrub účinku ozvlášťujícího*.

Realistický efekt připisovaný v šedesátých a sedmdesátých letech dlouhým objektivům jistě napomáhá zviditelnění jistých civilních aspektů pohádky (např. strohost mizanscény na statku, tendence k barevné jednotnosti kostýmů) a občas se lze dokonce dočíst, že jde o pohádku realistickou. Předpokládám přitom, že dlouhé objektivy současně významně umocňují netradičnost využití zasněženého prostředí. Sama jeho bělost představuje až monochromatickou jednotu se specifickými světelnými vlastnostmi. Inscenování filmu pak tuto statickou jednotu prostředí plodně využívá při konfrontaci s dynamickými pohyby postav uvnitř něj: jízdy na koních, honičky ve sněhu, rozverné rvačky. Co by tuto jednotu naopak rozbíjelo, je zvuková nejednotnost zasněženého prostředí: sníh zpravidla nepravidelně křupe a skřípe. A tak se potlačuje, protože většina důležitých scén ve sněhu je

13 Tak je tomu například v některých evropských (*Červená pustina*, 1964; *Muž a žena*, 1966) či hollywoodských (*Bez okolů*, 1967; *Absolvent*, 1967; *Medium Cool*, 1969; *Rozhovor*, 1974) filmech ze srovnatelného období, jež podobně okázale využívaly deformativních možností zpravidla dlouhých objektivů. K výkladu o užití dlouhých objektivů a transfokací v šedesátých a sedmdesátých letech srov. Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword 2009, s. 293–295; Bradley Schauer, *The Auteur Renaissance, 1968–1980*. In Patrick Keating (ed.), *Cinematography*. London-New York: I. B. Tauris 2014, s. 93–97.

zvukově překryta buď narativně významným dialogem (Popelka a Vínček, Popelka a princ, princ s rodiči), anebo – což je výraznější – využitím zvonivě melodické či adekvátně dunivé hudby (během finální honičky prince na koni s macechou a Dorou na saních). Technicky jde o veskrze složitou kooperaci na první pohled nesoudržných filmařských postupů. Do soudržného celku ji ale propojují právě prostorově deformativní účinky dlouhých objektivů. Pro svou zjevnost a spojitost je podobná stylistická vrstevnatost v hollywoodském smyslu slova *neviditelná*¹⁴ – ovšem právě ona diváky *Tří oříšků pro Popelku* v důsledku vybízí k neurčitým impresivním a pohříchu mystickým označením jako poetičnost, atmosféra, náladovost... a Vánoce.¹⁵

A nakonec, vrstvení stylu lze ve *Třech oříšcích pro Popelku* nalézt v kratičkých, ovšem výrazných subjektivizačních pasážích. Analogicky (tedy nikoli nutně záměrně) připomínají postupy francouzského filmového impresionismu, avantgardního hnutí desátých a dvacátých let, jehož tvůrci navozovali pomocí okázalých optických efektů, rychlých montáží a pohybů kamer v divákovi dojem napojení na vnitřní emocionální rozpoložení postav.¹⁶ Některé tyto postupy přitom ve *Třech oříšcích pro Popelku* reprezentují jak pozitivní a osvobozující emoce, tak emoce negativní. O pozitivních můžeme mluvit zejména při sugestivní montáži záběrů sledujících Popelku během její první jízdy na Juráškově. Jako by ze sebe setřásla neustálý stres na statku a nechávala se opájet rychlým pohybem zasněženým lesem – a tyto emoce se promítly do montáže samotné. Ta je velmi dynamicky sestříhaná a kombinuje zpomalený pohyb, střet tonalit mezi světlými a tmavými plochami (F1), okázalou subjektivizací pohledů na stromy (F2) či přes Juráškovu hlavu (F3), s nakloněným rámováním nedodržujícím logickou návaznost úhlů (F4-F5) ani plynulých akcí (F6-F9).



F1



F2



F3



F4



F5

14 Srov. Raymond Bellour, *The Obvious and the Code*. *Screen 15*, 1974, č. 4, s. 7–17; David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985, s. 3–12.

15 Možná překvapivě je srovnatelným filmem *McCabe a paní Millerová* (1971) od Roberta Altmana. Obdobně pracuje s členitým propojením žánrových očekávání spojených s nezasněženým prostředím a typizovanými hrdiny, zasněženým prostředím a netypizovanými hrdiny – a s možnostmi dlouhých objektivů, byť v celku usiluje o značně odlišný účinek na diváka.

16 Srov. David Bordwell, *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory, Film Style*. Disertační práce. Iowa City: The University of Iowa 1974, s. 135–218.



F6



F7



F8



F9

Jednoduchou variací tohoto postupu s opačným emocionálním vyzněním pak ve filmu najdeme v okamžiku „potrestání“ macechy s dcerou, kdy nakloněné rámování (G1) a subjektivizace pohledu (G2) reprezentují jejich vyděšení během neodvratného pádu do zledovatělého rybníka (G3).¹⁷

Impresionistické vsuvky se ale od zbytku filmu liší jen *odlišným využitím* rejstříku nástrojů, nikoli jeho rozšířením. Opět využívají zploštělého prostoru snímaného dlouhými objektivy a transfokací. Na rozdíl od taktik popsaných výše ale neusilují prvotně o racionální rozvrstvení scénického prostoru v závislosti na vyprávění nebo o ozvláštnění čistě výrazové zkušenosti s filmem skrze jeho schopnost působit na naše emoce. Namísto toho se tu obě tyto vrstvy spojují v zachycení prchavých okamžiků ze subjektivního života postav, jenž je jinak nahlížen po většinu filmu čistě objektivně.

17 Podobnou dvojici variujících se impresionistických vsuvek s rozdílným vyzněním můžeme vidět i na plese. Jde o dva princovy tance. Během prvního představují statické tváře na pohyblivém pozadí princovu zoufalost z tance s rozložitou dámou, zatímco detaily při tanci s Popelkou naznačují oboustranné propojení v pohybu, oboustrannou zvědavost, zaujetí a úsilí prohlédnout toho druhého.



G1



G2



G3

Závěr

Ve své studii jsem se snažil prostřednictvím detailního rozboru fikčního světa, vyprávěcích způsobů a filmového stylu najít, popsat a vysvětlit některé odpovědi na otázku, čím jsou *Tři oříšky pro Popelku* natolik výjimečné, že dosáhly takového tuzemského i mezinárodního statusu. Rozebíral jsem konstrukční princip *vrstvení*, kterýžto je ale pochopitelně především zástupným označením. Představuje svého druhu štítek pro sadu vzájemně spolupracujících prostředků, postupů a rozsáhlejších taktik, dílem záměrných, dílem nezáměrných – ale zato z mé strany plně záměrně depersonalizovaných. Všechny jsem však usiloval zakotvit v souvislostních rámcích dosavadních popelkovských adaptací na jedné straně (ve vztahu k vyprávění a fikčnímu světu) a dějin filmového stylu na straně druhé (vztah dlouhých záběrů, dlouhoohniskových objektivů a transfokací ke scénickému prostoru, k významovému uspořádání a k hypotetickému divákovi).

Nabídl jsem vysvětlení rozdělení světa na (a) soukromou a ne-soukromou vrstvu, (b) dvě vyprávěcí vrstvy stejně jako (c) vrstvení prostoru, složek stylu či míry subjektivity. Jedno každé z těchto vysvětlení samo o sobě by odpověď na výše po-

loženou otázku nepřineslo. Ovšem *společnými silami* snad vrhají světlo alespoň na několik rysů oné sugestivní konstelace *Tří oříšků pro Popelku*, kdy nezávisle na tradici dostáváme vždy na jedné vrstvě něco známého, srozumitelného a očekávatelného – zatímco na druhé něco neznámého, nečitelného a překvapivého. Celý fikční svět, vyprávěcí systém i stylový instrumentář jsou přitom velmi vyvážené: funkční soulad najdeme mezi Popelkou a princem, mezi zvířaty a kamarády, mezi Vinckem a preceptorem, králem s královnou a macechou s Dorou, mezi aktivitou a pasivitou hrdinů, mezi dlouhými záběry a sugestivními montážemi, mezi pozitivními a negativními subjektivizacemi. Zjednodušeně řečeno, *Třem oříškům pro Popelku* se povedlo dosáhnout nebývalého účinku ve spojení filmařské rozmanitosti a důmyslnosti s jednoduchostí a srozumitelností popelkovského schématu.¹⁸

18 Za podněty, komentáře a diskuse během přípravy i psaní studie děkuji Janě Kokešové, Aleši Merenusovi, Pavlu Skopalovi a Ondřeji Sládkovi. Za trpělivost při debatě o platnosti některých mých analytických vysvětlení pak děkuji Václavu Vorlíčkovi.



Tři oříšky pro Popelku

Pavel Skopal (ed.)

© Národní filmový archiv, 2016

Editor © Pavel Skopal

Text © Lukáš Skupa, Pavel Skopal, Radomír D. Kokeš, Petr Bednařík, Sara Brínchová, Martin Šrajer, Steffen Retzlaff

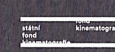
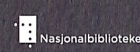
Archivní edice © NFA, Barrandov Studio a. s. – archiv společnosti

Fotografie © NFA, NRK (Norwegian Broadcasting Corporation), AS Programbladet, Filmparken AS, Jaromír Komárek (dědicové c/o Marcela Komárková)

Grafický design a sazba © Michal Krůl (Laboratoř)

Recenzenti: doc. MgA. Martin Štoll, Ph.D., PhDr. Jaromír Blažejovský, Ph.D.

ISBN 978-80-7004-173-4



Kniha vznikla v rámci projektu „Digitální restaurování českého filmového dědictví“ v programu CZ 06 „Kulturní dědictví a současné umění“, podpořeného zeměmi Evropského hospodářského prostoru (EHP) – Islandem, Lichtenštejnskem a Norskem. Projekt je spolufinancován Ministerstvem kultury České republiky. Partnery projektu jsou Norská národní knihovna a CESNET. Příprava knihy byla rovněž podpořena grantem děkana Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

www.zpetvkinech.cz

www.nfa.cz