

Animátor je

OŽIVOVATEL

Únor – červenec 2022

Příležitostný tisk výstavy
Světy české animace.
Samostatně neprodejné!



Děkujeme za podporu Nadaci PPF, která stejně jako my věří v český talent a bez které bychom výstavu nemohli zrealizovat.



Někdo miluje Trnkova *Bajaju*... někdo *Árii prérie*, ale *Staré pověsti české*... to bylo prostě lepší než ve škole!



Návrat k totální animaci? Tak to není totální nesmysl... Naopak!!!



První filmový Gandalf přišel už v roce 1966! Díky Genu Deitchovi a Adolfu Bornovi!!!



Možná si myslíte, že něco víte o animovaném filmu... Přečtěte poslední stranu a už si to myslet nebudete!!!!

Úvodem... ... závěrem?

Přestože se o české animaci mluví jako o jedné z našich výkladních skříní, málokdo ve skutečnosti ví, co to animace vlastně je a jak funguje. Většina lidí ji vnímá jen prostřednictvím večerníčku a několika málo klasických a pár současných filmů, nerozezná od sebe kreslený, loutkový nebo třeba v počítači vyrobený film.

Přitom animace je obrovský vesmír plný překvapivých zákoutí a pestrých světů, obývaných bezpočtem nejrozodivnějších postav. Na pozadí těchto světů se pohybuje řada neviditelných, pomalu a trpělivě pracujících obřích bytostí - animátorů. Ti propojují čirou fantazií s technikou a řemeslem. I obyčejná tužka a papír či počítačová myš se v jejich rukou mění ve všemocné nástroje stvořitelů nových vesmírů. A ještě hlouběji v šeru ateliérů na vše dohlížejí režiséři a scenáristé, střihači, zvukaři, kameramani a spousta dalších prazvláštních tvorů.

Pojďme společně podniknout výpravu do hlubin tohoto vesmíru, pojďme objevovat jeho magické světy - ty pouhým okem viditelné i ty skryté. Chceme s vámi sdílet radost z toho, že to, co donedávna bylo statické, ba mrtvé, najednou před našimi očima ožívá v báječné iluzi pohybu. Iluzi vzniklé spojením spousty statických obrázků střídajících se za sebou kosmickou rychlostí do jediného živoucího celku, který divák vnímá jako příběh.

Předvedeme vám, jak ožívají kresby, loutky či počítačová data, co všechno je potřeba k tomu, aby Bůh animovaného světa - animátor (rozuměj Oživovatel) mohl konečně zvolat své „Vstaň a chod!“.

Chcete si sáhnout na kameru? Jak je libo! Chcete poznat podivný rytmus světa, kde nerozhoduje vteřina, ale každá její pětadvacitina? Máte to mít! ●

[JAN BUBENÍČEK, KURÁTOR VÝSTAVY]

JAN BUBENÍČEK

V našem hraném a dokumentárním filmu je pojmem arch. Jan Kříženecký. Pro český animovaný film jsou zakladatelskými osobnostmi Karel Dodal a Hermína Týrlová, kteří se zásadním způsobem zapsali do naší kulturní historie.

Dodalovi to začali!

Výtečný kreslíř a režisér Karel Dodal a jeho všestranná animátorka Hermína Týrlová sledovali světovou animovanou tvorbu, a zároveň se snažili své nápady a představy realizovat ve své reklamní zakázkové tvorbě, která je živila.

Dodalovi

Ve 30. letech se Karel Dodal podruhé oženil a podle své ženy Ireny nazval studio IRE-film. Na rozdíl od těch dvou zakladatelů byla Irena neobyčejně schopná produkční, která záhy zvládla nejen ekonomické zázemí tvorby, ale kromě produkce se na všech filmech zúčastňovala i jako spoluscenáristka a spolurežisérka vedle svého muže Karla Dodala.

Hlavní animátorkou ve studiu zůstala Hermína Týrlová. Samozřejmě je i nadále živila reklama, ale v jejich tvorbě se už objevují filmy zvukové a také barva, tak jak je tomu ve světovém filmu.

Ve studiu IRE-filmu se také zastavil na cestě do emigrace světový avantgardní maďarský animátor Gyorgy Pal, který napříště jejich tvorbu ovlivnil.

Začala spolupráce s Josefem Skupou, *Všudybylova dobrodružství* (1936). Zrovna v době, kdy Jiří Trnka (pro svého učitele Skupu) dokončoval loutku Hurvínka! Dokonce existuje korespondence Dodalových s Jaroslavem Ježkem.

Animace abstrakce

V roce 1937 vznikl ve studiu vedle dlouhé řady reklamních filmů abstraktní animovaný film *Fantasie érotique* (1937) a jako poslední film ve studiu byl natočen další výborný abstraktní film *Myšlenka hledající světlo* (1938) o světě řídicím se do katastrofy, jež má zachránit Beethovnova *Devátá* se symbolem kříže. Inspiraci



Karel Dodal a Hermína Týrlová - *Vizte vše, co tropí dnes kluci dva a jeden pes* (1925) - reklama na margarín Sana



Irena Dodalová a Karel Dodal - *Ma-minčin výlet do nebe* (1936) - reklama na domácí spotřebiče Elektro-Praga



Irena Dodalová a Karel Dodal - *Hrabublinek* (1937) - reklama na mýdlo Saponia

FOTO: NFA

našli Dodalovi nejspíš ve filmech Oskara Fischingera.

Amerika a Terezín

Karel Dodal, jehož filmy dostaly cenu na Benátském filmovém festivalu (!) odjel z Itálie rovnou do emigrace a celou druhou světovou válku prožil na univerzitě v Minnesotě, kde učil animaci.

Jeho žena Irena Dodalová, mimochodem také židovka, zůstala v Čechách se svou matkou a odešla s ní do Terezína. Zachránila ji tak před deportací do vyhlazovacích táborů v Polsku.

Argentina

Irena Dodalová se v Terezíně dokonce zúčastnila natáčení filmu o Terezíně 1942. Oba manželé se pak sešli až v roce 1945 v USA. Do Argentiny odešla jako první Irena. Zakládat animovaný film. Karel Dodal ji pak následoval.

Irena Dodalová natočila sama několik animovaných filmů, dokonce s argentinským baletem - *Apollon Musagete* (1951). Karel se věnoval hlavně reklamám.

Snad nezapomeneme

V historii českého animovaného filmu se tato kapitola neprávem přeskakuje jako dřevní doba. Dodalovi asi nebyli úplně první, ale bylo by správné jim vrátit jejich postavení zakladatelů českého animovaného filmu.

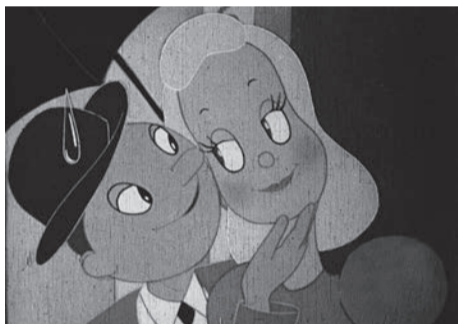
Dvorní animátorka IRE-filmu Hermína Týrlová odešla v roce 1939 do Zlína. V Baťově filmovém studiu svým loutkovým filmem *Ferda Mravenec* zahájila slavnou zlínskou kapitolu českého animovaného filmu. ●

[NA ZÁKLADĚ KNIHY EVY STRUSKOVÉ DODALOVÍ PŘIPRAVIL PROF. EDGAR DUTKA]

AFIT

Ateliér filmových triků

Trikové studio AFIT vzniklo v roce 1935. Založili ho kameramani Novotný, Vícha a Jílovec a v ateliéru ve Štěpánské ulici v Praze točili drobné dekorace a titulky pro barrandovské filmy. Správa protektorátu Böhmen und Mähren v roce 1941 AFIT vykoupila. Vznikla akciová společnost Prag-Film. Prvním uměleckým šéfem se stal Richard Dillenz. Jeho kreslený projekt Gluckovy opery *Orfeus a Eurydika* se nekonečně protahoval a nikdy nebyl dokončen. Totiž... skuteční pěvci před kamerou nazpívali své role a na zařízení, kterému se říkalo kinox, se filmová políčka překreslovala. Šlo to pomalu. Zlí jazykové o tomhle projektu říkali, že to není kreslený, ale obkreslený film. Neefektivní Dillenz byl nahrazen známým německým karikaturistou, filmovým výtvarníkem a scenáristou „Zeichenfilmu“ se zkušenostmi z Berlína a Haagu Horstem von Möllendorff.



Pod Möllendorffovým vedením v Prag-Filmu vznikly filmy *Povětrnostní domeček*, *Neposlušný zajíček* a vynikající *Svatba v korálovém moři* (1944) FOTO: ARCHIV

Za protektorátu byly vysoké školy zavřené, a tak 120 mladých talentovaných lidí pracovalo v total einsatz, tedy totálně nasazených, na animovaných filmech pro Říši. Třeba právě na *Svatbě v korálovém moři*. Například: Jiří Brdečka, Eduard Hofman, Břetislav Pojar, Václav Bedřich, Stanislav Látal, Jaroslav Doubrava anebo Bohuslav Šrámek. Na amatérském filmu *Vánoce 1942* jsou vidět všichni, kdo v poválečném českém animovaném filmu něco znamenali. Pozdější Bratři v triku.

Pár dní po válce přišli mladíci z AFITu za Jiřím Trnkou, aby se stal jejich uměleckým šéfem, a on 15. června 1945 nabídku přijal. A poválečné dějiny českého animovaného filmu mohly zdárně začít. ●

Fenomén Trnka

Na 29. květen 1945 Jiří Trnka vzpomíná: „Po osvobození přišli za mnou do Košíř kameraman Láďa Novotný, Hofman a Jílovec a řekli mi: ‚My máme studio, chceme tam dělat kreslené filmy a chceme, abyste to dělal s námi.‘ Nikoho z nich jsem do té doby neznal. A Brdečku tehdy nepřizvali!“

Trnka tehdy chlapíkům z AFITu jenom řekl, že se nejdřív podívá na jejich filmy. A teprve když viděl, že ovládají technickou stránku, souhlasil. A tak se spojila sehraná parta mladých lidí z protektorátního Ateliéru filmových triků, který hned po květnovém povstání znárodnila, s tehdy již všeobecně uznávaným knižním ilustrátorem, scénografem a loutkářem, tedy s vyzrálou uměleckou osobností Jiřím Trnkou...

Zasadil dědek řepu

Prvním společným filmem byla kreslená pohádka *Zasadil dědek řepu* (1945). Na scénáři pracovalo 40 scenáristů najednou! Film je to prostinký jako pohádka sama a Trnkova režie byla spíše z loutkového divadla než filmová. Ale již tento malý filmeček nese některé nepřehlédnutelné atributy jeho filmů. Zralý a nezaměnitelný výtvarný projev, absence obvyklých situačních gagů a naproti tomu lyrický akcent vyprávění děje.

Dobový recenzent to ovšem viděl jinak: „Dědek s řepou americký kreslený film neporazí. Náš pokus *Zasadil dědek řepu* je naivita, která nestačí rozesmát ani dítě...“

Později jeho filmům vytýkali „malou společenskou angažovanost“, „nedostatečnou politickou uvědomělost“ nebo dokonce „nelidový kosmopolitismus ve výběru látek“. Naštěstí byl Trnka tak silná osobnost, že se tím nikdy nedal nadobro odradit.

Další úspěchy

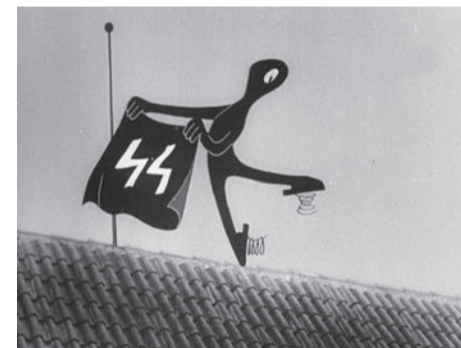
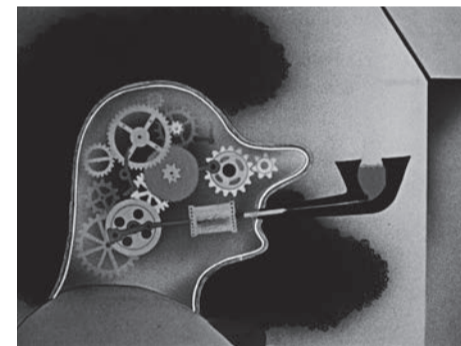
Za neuvěřitelného půl roku natočil Trnka další tři kreslené filmy: *Zvířátka a Petrovští*, *Dárek a Pěrák a SS*. A již na podzim v roce 1946 na prvním poválečném mezinárodním filmovém festivalu v Cannes získávají *Zvířátka a Petrovští* Velkou cenu festivalu. Neznámý režisér a výtvarník Jiří Trnka poráží v soutěži takové tvůrčí celebrity animovaného filmu, jako byli Norman McLaren, Paul Grimault nebo dosud neporazitelný Walt Disney. Samozřejmě, bylo po válce a diváci zatoužili po filmech bez násilí, po poezii, ale také po něčem novém a krásném a ještě netušili, že Trnkova kolekce je jenom skromným příslibem toho, co od tohoto tvůrce mohou čekat.

Už jen loutky

Již před odjezdem do Cannes Trnka věděl, že se do studia nevrátí. Jednak to byl „ostrý boj o politicky uvědomělou tvorbu“, který se v mladém kolektivu tenkrát rozpoutal mezi levičáky a těmi ostatními. Ale hlavně to byla jeho láska k loutkám a touha zkusit je oživit. To vedlo k založení loutkového studia, malého „přílepku“ ke studiu kreslenému. A tak se Trnka přestěhoval do bývalých Chourových domů vedle Národního divadla. S ním do tohoto provizorního studia odešli nadšenci, kteří také měli chuť zkusit animovat loutku. První byli dva nejtalentovanější animátoři Břetislav Pojar a Bohuslav Šrámek. Později i Stanislav Látal a z amatérského loutkového divadla Jan Karpaš. Hned v roce 1947 Jiří Trnka natočil svůj první celovečerní loutkový film *Špalíček*.

Jak do toho?

Sám Trnka vzpomínal, že zpočátku dlouho nevěděl, do čeho by se měl pustit. Nakonec se inspiroval vlastním obrazem českého Betléma a na zkoušku natočil krátký loutkový film stejného názvu. Protože se povedl, napsal scénář k *Posvácení*. Teprve během natáčení přišel Trnka na nápad, že by to mohl být cyklus krátkých loutkových filmů sjednocených tématem českého křesťanského roku. Po *Betlému* a *Posvácení* pak následovaly *Jaro*, *Masopust*, *Legenda o sv. Prokopu* a *Pouť*. Dnes je *Špalíček* odborníky považován za jeden



Za rok... maximálně rok a půl (1945-46) stihl Trnka natočit čtyři filmy a za *Zvířátka a Petrovské* ještě získat Velkou cenu v Cannes!

FOTO: NFA A ARCHIV

Hrají muzikanti ve *Špalíčku* Trojanovu kompozici?

FOTO: ARCHIV

z nejlepších Trnkových filmů, a i Trnka na konci své kariéry o tomto filmu řekl, že je jeho srdci nejbližší. Ve *Špalíčku* byly jeho loutky ještě málo pohyblivé špalíky s drátěnými ručičkami, jejich herecké akce mají daleko k detailní hře loutek s anatomickými kostřičkami jeho budoucích filmů. Tento nedostatek se však ukázal jako jejich přednost – nejen animace loutek, ale celý film je výrazně stylizován. Hned u tohoto prvního loutkového filmu je třeba se zmínit o kongeniálním Trnkově spolupracovníkovi. Byl jím jeho celoživotní přítel komponista Václav Trojan. Břetislav Pojar o Trojanovi řekl, že skládal tak, jak by skládal Trnka, kdyby to ovládal. A že měl vždycky dojem, že Trnka předem přesně tušil, jakou muziku mu Trojan složí.

Po Špalíčku

Příští rok (1948) vznikl další celovečerní film (loutka kombinovaná s hraným rámcem) *Císařův slavík*. Scénář napsal Trnka s Jiřím Brdečkou, který v jednom rozhovoru vzpomíná, jak pořád nevěděli jak vytvořit pro film Čínu. Trnka nebyl s žádnou verzí spokojen, až jednou přišel do studia a řekl: „Všechno špatně. Musíme vyjít od Andersena výtvarníka, který rád vystřihoval dětem hračky z papíru. Musí to být Čína odvozená z hraček v dětském pokoji.“ A tak se stalo. Z filmu zestárl jen hraný rámcový příběh dvou dětí, protože se za ta léta k nepoznání změnila práce s dětským hercem. Loutkový příběh o císaři a slavíkovi bez jediného slova, jen s Trojanovou hudbou, neztratil nic ze svého kouzla. *Císařův slavík*, podobně jako *Špalíček*, získal četná mezinárodní festivalová ocenění, ale doma byl *Slavík* podroben kritice jako nelidový a příliš kosmopolitní.

Pak v roce 1949 natočil podle Čechovovy humoresky *Román s basou a Árii prérie*. Tyto filmy si v ničem nezadaly s jeho celovečerní tvorbou. Trnka byl hledač. Říkával, že nejděle zvažuje látku, její nosnost a opravdovost myšlenky. Pak se rozhoduje, jak ji adekvátně ztvárnit, aby vyjádřil jejího ducha. S každým dalším filmem vznikaly pro Trnku nové, jím dosud neřešené filmařské problémy. Později prozradil, že psaní scénáře a promyšlení režie má raději než práci výtvarníka. Čechovova humoreska *Román s basou* znamenala stvořit „molově zádumčivý venkov ruských klasiků“ a přesnou charakterovou podobu hlavních postav. Tentokrát musel použít čtený komentář, který zároveň kladl důraz na vyjádření jemných psychických stavů. Loutka tak již není jen maskou... je to krásná kněžna Bibulova, která se v rouše Evině nedopatřením ocitne ve futrálu od basy. Basa se zde přímo nabízí nejen jako rekvizita, ale i jako hudební protagonista.

Árie prérie, slavná parodie na kovbojky, k níž scénář napsal Brdečka, je kulturně i žánrově někde úplně jinde než Čechov. Dobrodružný děj, přepadení dostavníku, únos, společnost cestujících je složená z kontrastních charakterů, prostě jak to v kovbojkách bývá. Hudbu k filmu tentokrát napsal Jan Rychlík. Nicméně v *Árii prérie*, přes parodic-



Je *Árie prérie* (1949) lyrická parodie nebo nežná kovbojka?

FOTO: NFA

kou nadsázku dějových situací i jejich groteskových řešení, dýchá z plátna něha a tichá nostalgie *Románu s basou*. Možná je to tím, že krásnou Dulcineu v *Árii* hraje (už!) oblečená loutka kněžny Bibulové? Trnka si nad tímto přezníváním posteskl, že se asi nikdy nezabaví svého lyrického způsobu vyprávění a hry detailů na úkor plynulosti děje, které mu brání natočit opravdu dramatický příběh. Možná... ale jeho lyrismus byl tak neodstranitelně bytostný, že dával loutkám duši.

Bajaja

Na Trnkově třetím celovečerním loutkovém filmu *Bajaja* (1950) je vidět, kolik se toho na dvou předcházejících „kratasech“ o filmu naučil. Stačí si vzpomenout na rytířský turnaj (animoval Šrámek) nebo na Šaška (animoval Látal)! Změnil se i způsob Trnkovy režie. Pojar v jednom rozhovoru vzpomíná, že *Bajajou* počínaje, zadával animátorům celé sekvence: „Řekl, co od toho očekává, a jak si to uděláme, nechával velkoryse na nás. Poskytoval nám tím větší „tvůrčí plochu“, než jakou poskytuje herci divadelní režisér.“ Ta důvěra samozřejmě pramenila z hlubokého poznání kolegů, ze kterých se stali mistři loutkové animace, a navíc se připravili na svou vlastní režijní kariéru. *Bajaja* byl poslední z první úžasné série Trnkových loutkových filmů a znamenal předěl v jeho tvorbě. Z Trnky ilustrátora a divadelníka se stal filmař. Pevně se etablovalo i studio loutkového filmu, přestalo být „přílepem“ kresleného filmu. Přestěhovalo se z Chourových domů, kde při průjezdu tramvají Národní třídou se trásla světlá, podlaha i dekorace, do tichého prostředí Konviktu v Bartolomějské ulici 11.



Bajaja byl vysoce oceněn, získal Národní cenu a Cenu „za nejlepší loutkový film“ na festivalu v Karlových Varech. Avšak panská láska po zajících skáče. FOTO: NFA

Vynucený time-out

Všichni čekali, jaký bude Trnkův příští krok. Po *Bajajovi* se chystal natočit kombinovaný film o českém loutkáři Matěji Kopeckém. Pro umělce, který měl loutky rád jako lidi, to bylo přímo osudové téma. Tehdejší vrchnost však jeho plán tvrdě zamítla jako ideově pochybený. Nejspíš jim vadil Vlasta Burian v hlavní roli. Škoda... nikdy neuvidíme, jak by se tento velký loutkář popasoval s médiem hraného filmu, a především s příběhem, který mu byl tak blízký. Břetislav Pojar na tuto dobu ideologického zla vzpomíná: „Trnkovi zamítli všechno, co chtěl dělat. I námět o vláčku byl zamítnut, protože vláček je mechanická hračka, nevhodná pro naši dobu.“ S arogancí tehdejšímu režimu vlastní mu doporučili, aby natočil *Staré pověsti české* od Jiráskova anebo *Perníkovou chaloupku*.

Trnka na to reagoval tak, že odešel ze studia, jehož zaměstnancem nikdy nebyl (to si vymínil hned v květnu 1945, a nikdy také nepobíral plat za vedení studia!). Odešel do ústraní a vrátil se ke knižní ilustraci.

„Bez animace“

Jenže Trnka už byl posedlý filmem a bez filmu dlouho nevydržel. Z ilustrací k pohádce Jana Wericha natočil „animovaný film bez animace“ *O zlaté rybce* (1951). Řeklo by se filmeček... složený po zákonech filmového střihu pouze ze statických kreseb. Byla to jeho první spolupráce s velkým přítelem Janem Werichem, který po svém četl dialogizovaný komentář. Později se jejich spolupráce ještě zúročila v Trnkových adaptacích *Dobrého vojáka Švejka*. Vrchností doporučenou *Perníkovou chaloupku* odmítl, ale udělal k ní výtvarné návrhy a *Perníková chaloupka* (1952) se stala první samostatnou filmovou režii mladého, ale skvělého animátora Břetislava Pojara.

Za zmínku stojí i další film *Veselý cirkus* (1951), který Trnka v tomto mezidobí natočil ploškovou technologií a k výtvarné spolupráci přizval tři přátele výtvarníky, Františka Tichého, Kamila Lhotáka a Zdenka Seydla. Ekonomicky nenáročná plošková technologie bývá využívána coby trochu neohrabaná nápodoba tradiční kreslené animace. Ale v rukou tvůrce, jakým byl Trnka, se ploškový film stává uměním. Nesnažil se skrývat, že loutka je složená z vystřihovaných segmentů. Naopak toho využil. Loutku artistry ve výskoku rozložil a při doskoku opět složil. Nedostatek se stal předností. *Veselý cirkus* je vzácným výtvarným dokumentem spolupráce čtyř velkých českých výtvarníků.



Jan Werich převyprávěl klasickou pohádku *O zlaté rybce* (1951). Trnka z ní v animovaném neanimovaném filmu vytvořil filmovou legendu. Bez Werichova hlasu by to asi nešlo... FOTO: NFA



Taková hloupá malířská pověra: Kdo namaluje buben, tak končí... František Tichý se pověr nezalekl a v roce 1951 pro Trnkův *Veselý cirkus* klauna s bubnem maloval. FOTO: NFA

Výzva

Režimem nabídnuté téma Starých pověstí českých zprvu Trnka odmítl. Pak ale sám přiznal, že měl vždy rád hrdinské eposy a dobrodružné děje. A snil o velkém filmu. Tohle téma se pro něj stalo výzvou. Jenomže... jak na to? Odmítl zprofanovanou formu Jiráskovu, vrátil se ke *Kosmově kronice* a k Vančurovým *Obrazům z dějin národa českého*. Ve výtvarné stránce mu nezbylo než se opřít o zažitou představu Alšovu nebo Mánesovu. První verzi scénáře začal psát se spisovatelem Milošem V. Kratochvílem, ale jeho epický tón Trnku neuspokojil. Další verzi napsal s Brdečkou. A uvědomil si, že se tentokrát bez filmového dialogu neobejde.

Břetislav Pojar, který v legendě o Lucké válce skvěle animoval strachem paralyzovaného knížete Neklana, vzpomíná: „Trnka si nebyl jist, jestli je možné natočit 60 metrů loutkové animace v jednom kuse bez prostřihu... tak nechal zkusmo namluvit Karla Högera komentář a já jsem tu scénu tři dny točil. Podařilo se, scéna přesvědčivě zobrazovala duševní pochody zbabělého knížete. Trnka tedy nechal namluvit definitivní komentář. Ale ten byl ještě o 30 metrů delší!“

Trnka jako filmař udělal největší zkušenost ve *Starých pověstech českých* (1952) při užití mluveného slova. Nejlépe to vyšlo ve vzpomínané scéně Neklana, kde komentář je zároveň vnitřním monologem postavy. Bohužel ve většině mluvených scén tohoto filmu vidíme Trnkovu nechuť používat mluvené slovo. A když už... tak upřednostnění komentáře před dialogem.



Ctírad ze *Starých pověstí* byl gentleman. Však se mu to nakonec nevyplatilo...

FOTO: NFA

Jenom si to zkusit

Trnka se nevzdával myšlenky natočit hraný film. Ale nové možnosti - loutka a řeč - ho do té míry zaujaly, že hned jeho příští film, *Dva mrazíci* (1954), byl založen výhradně na dialogu. Samozřejmě, že se ani tady nezřekl své zásady, že loutky nesmí hýbat pusou. A také nehýbají. Mluví jen dva mrazíci, kteří jsou vytvořeni papírkovou technologií a v podstatě jako bílí duchové poletují vzduchem nebo mluví mimo obraz. Nicméně si je nemůžeme splést, dialog dvou mrazíků naprosto virtuózně namluvili Jan Werich a Vlasta Burian.



Dialog Werich a Burian... koncert!
Dva mrazíky si užili!

FOTO: ARCHIV



„... stala se mi taková nehoda, že jsem pil pivo za pivem...“

FOTO: NFA

Tři filmy o divném patronovi

Ve stejném roce Trnka natočil první díl Haškova *Dobrého vojáka Švejka*, kde toho mluveného slova bylo skutečně víc. Vybral si ale pouze epizody, které považoval za dramaticky nosné: *Ž Hatvanu na hranice Haliče*, *Švejkovy nehody ve vlaku* a *Švejková budějovická anabáze* (1954). Trnka hledal nějakou světovou látku a Švejka mu nejspíš doporučil Jan Werich. Trnka sice neměl o Švejkově valné mínění, byl to pro něj trochu „divný patron“, ale možná si jen potřeboval oddychnout od hrdinských časů formování národa a vrátit se k lidovému humoru. Scénáře ke všem dílům Švejka psal s Jiřím Brdečkou. Podobu loutek převzal od Josefa Lady, protože Ladova podoba Švejka už v národu zlidověla.

U diváků má Trnkův Švejka dodnes úspěch. Zejména první dva díly byly ve skutečnosti pouze loutkovou ilustrací Werichova čtení. Paradoxně nejlépe vyšly Švejkovy nekonečné bizarní historky, které Trnka natočil negativně ploškovou technologií.

Pauza na hold

Po dvou dílech Trnka natáčení přerušil a mezitím natočil další „ne svou“ látku - *Cirkus Hurvínek* (1955). Jak název filmu napovídá, Trnka vzdal tímto filmem hold svému učiteli kreslení a velkému loutkáři Josefu Skupovi a jeho dvěma slavnými loutkovým protagonistům. Výtvarná podoba loutek je opět dána, ale tentokrát se Trnka na tomto filmu utkal s dialogem, který se zde nedal obejít. Možná právě proto ještě téhož roku dotočil třetí díl Švejka - *Švejkovu budějovickou anabázi*. Už věděl, jak na to.

Švejkem a Hurvínkem se Trnka stal rázem vskutku lidovým. Doma se mu dostalo vysokých státních poct, ale sám cítil, že se uzavřela další kapitola jeho tvorby. Dosud se mu nepodařilo natočit ten velký film, který by diváci všude na světě bez výhrad přijali, jak o tom vždycky snil. Ba ani mluvené slovo v loutkovém filmu mu neotevřelo dveře někam, kam by chtěl opravdu vstoupit. A tak se opět stáhl do soukromí, k ilustraci a k malování.

Největší projekt

Po dlouhé pauze v ústraní se Trnka vrací do filmového ateliéru se svým největším projektem, se scénářem a s výtvarnými návrhy pro loutkovou adaptaci slavné komedie Williama Shakespeara *Sen noci svatojánské* (1959). Téma bytostně trnkovské: tři světy - svět elfů, svět vévodova dvora a svět řemeslníků, hrajících amatérské divadlo - se o Svatojánské noci v lese plném kouzel promíchají a všichni dohromady a každý po svém prožijí čarovný sen, aby se ráno probudili do krásného jitra a všechno konečně bylo, jak má být.



Trnka se chystá konečně natočit velký film!

FOTO: ARCHIV

Na scénáři opět pracoval s Brdečkou i s Trojanem. Jeho záměrem bylo natočit snový příběh jako hudební pantomimu. A jen tu a tam, aby děj neztratil na srozumitelnosti, použít shakespearovský komentář. Ve světě zrovna vítězilo široké filmové plátno, Trnka se o něm sice vyjadřoval skepticky, ale nakonec se rozhodl popasovat s technickou novinkou. Široké plátno mohlo pomoci divákovi propadnout se hlouběji do jeho čarovného výtvarna. Nakonec se film natáčel simultánně na široký i klasický formát.

Konstrukce loutek byla nová, loutky s ocelovou anatomickou kloubovou kostrou a tělo z pružného latexu. Pak přišly technické problémy. Nově používaný filmový materiál, americký eastmancolor měl úplně jinou barevnost než dřívější německý agfacolor. Navíc fotografoval mnohem ostřeji, takže prozrazoval snímaný materiál: dřevo zůstávalo dřevem, samet sametem. První zkušky ukázaly, že obraz je přebarvený. Vyhodilo se 600 metrů naanimovaného materiálu a Trnka musel barevně upravit celou dekoraci.

Ve filmu jsou dlouhé (i stometrové záběry) s šesti loutkami a složitou hrou. Trnka nic neponechal náhodě. Protože bylo třeba animovat mnoho tanečních scén, pozval animátorům do studia mima Ladislava Fialku, aby jim předvedl, jak by na Trojanovu hudbu tančil on. Na filmu se vzácně sešla opět celá věrná parta: Pojar, Šrámek, Látal i Karpas a k nim přibyla Vlasta Pospíšilová. I tady nechával Trnka animátorům dostatečně velké plochy (až 25 záběrů) pro jejich vlastní hru postav, jen podrobně vysvětlil, co od které sekvence očekává. Animátor byl u Trnky hercem, který hrál svou loutkou.

Jeden anglický filmový kritik napsal, že je to všechno podvod, že to nejsou loutky, ale převlečení živí lidé snímaní z velké vzdálenosti. Až tak byla dokonalá hra animátorů.

Názory byly velmi rozporuplné. Od nadšené chvály až po ostré odmítnutí. Na filmovém festivalu v Cannes v roce 1959 *Sen noci svatojánské* žádnou cenu nedostal. A to byl signál pro domácí kritiku, která začala Trnku tvrdě napadat, že se zpronevěřil svým filmům, že je nesrozumitelný atd. U nás film obhajoval Jan Hořejší ve *Filmu a době* a velmi citlivě vyzvedával mnohá jeho pozitiva, poukazyval na tradici hereckého mistrovství v němém filmu, které Trnka obdivoval, a jeho pantomimické pojetí Shakespeareovy komedie přirovnal k Prokofjevovu baletu *Romeo a Julie*. Zároveň uvedl, že pro větší srozumitelnost bude pro českého diváka komentář rozšířen. Což se také stalo, přestože rozšíření komentáře Trnka velmi ostře odmítal. Recenzent se snažil křiklouny utišit poukazem na „právo tvůrce na omyl a třeba i na plný nezdar v experimentu. Právo, které musíme respektovat...“

A co Trnka? Myslím, že takové trpké chvílky byly pro jeho citlivé srdce zákeřnější než cigarety a všechny ty hrnce černé kávy. Jiří Brdečka vzpomínal, že Trnka později uznal, že došel s loutkou a se svým pojetím vyprávění děje tak daleko, kam až mohl dojít, a že tudy dál už žádná cesta nevede.

Trnkovské sci-fi

Je to neuvěřitelné, ale v příštích pěti letech natočil Trnka ještě jeden středometrážní a tři krátké loutkové filmy. Nejdříve to byla *Vášeň* (1961), která tematicky připomíná Pojarovu *Skleničku*. Hned vzápětí točí trnkovskou sci-fi *Kybernetická babička* (1962). Téma je však vážné. Slovy Trnky: „Strojovost a dítě. Uvědomil jsem si znovu naléhavost té myšlenky, když jsem četl Oppenheimera. Moderní člověk ztratil rovnováhu mezi civilizací a kulturou. Navrch jsme ovšem velice citliví a humanističtí, ale uvnitř je často velká krutost a lhostejnost.“ Podle Trnky měla být *Kybernetická babička* tragikomedií nebo spíše komedií, ale přiznává, že se opět nezabíval svého lyrického způsobu vyprávění, takže to vyšlo nejspíš moc vážně. Trnkovská sci-fi se trefila do doby, kdy se začaly točit výpravné hrané trikové sci-fi filmy, a poetická *Kybernetická babička*, která se organicky zařadila do palety Trnkových filmů, se poněkud minula s divákem. Možná jí chybí právě ten zmiňovaný humor. Po tomto exkurzu do oblasti sci-fi se Trnka vrací zpátky ke světové klasice.

Zpátky ke klasice

S Brdečkou píše scénář adaptace povídky *Archanděl Gabriel a paní Husa* (1963) z Bocca-ciova *Dekameronu*. Možná ho k tomuto kroku inspirovala abnormálně talentovaná animátorka nové generace, která přišla do studia na konkurz v době natáčení *Snu noci svatojánské*, Vlasta Pospíšilová. Po vzoru svých předchůdců animovala větší část *Paní Husy*. A předvedla mistrovský výkon hodný svých starších kolegů... Těžko dnes rozhodnout, jestli k tomu „umenšení“ Boccacciovy plnokrevné satiry došlo Trnkovým způsobem filmového vyprávění nebo jeho vrozenou cudností a starosvětskou ženerozitou.

Poslední výstřel

Trnkův „Boccaccio“ tedy potvrdil, že cestou *Snu noci svatojánské* už to dál nejde. Dost možná, že si to Trnka uvědomil, protože jeho poslední film *Ruka* (1965) svou myšlenkou, silným konfliktem a strhujícím dějem všem vyrazil dech. Na další dvě desetiletí se *Ruka* nám, kteří jsme ji znali, stala jakousi pochodní ve tmě. Příběh je prostinký: umělec krouží na hrncářském kruhu květináče, aby všude bylo hodně květín. Do jeho ateliéru přijde arogantní Ruka a gestem umělci přikáže, aby nedělal květináče, ale ruku se vztyčeným prstem. Ruka ve filmu je živá lidská ruka a protihráčem je loutka, směšný panáček, poeta harlekýn, prostě – umělec. Neodbytná Ruka se napřed po dobrém, pak po zlém snaží umělce donutit, aby místo svého umění dělal její umění – ruku se vztyčeným ukazovákem. Svádí umělce materiálním blahobytem, mučí ho zavřeného ve zlaté kleci a znásilňuje jeho vůli, jenomže človíček umělec nechce nic než dělat svoje květináče pro kytičky. Na konci příběhu uštváný umělec umírá, Ruka likviduje všechny stopy své přítomnosti, připne mu vyznamenání in memoriam a vystrojí mu státní pohřeb. Přesně tak se po jeho smrti stalo. S *Rukou* v komunistickém trezoru. Obsah a forma, mistrovská režie, perfektní filmový střih, ani jedno okno navíc, použití zcela nových stylotvorných prvků (kombinace lidské ruky s loutkou, loutky s TV obrazem, ateliér zavěšený ve vesmírném vzduchoprázdnu). Prostě úplně nový Trnka, jak jsme ho neznali. V *Ruce* dosáhl dokonalosti, po které vždycky toužil.



I zlatá klec je klec...

FOTO: NFA

Talent se nepůjčuje

Dnes už jen my pamětníci čteme tragickou alegorii o konfliktu svobodného ducha a vsudy přítomné totality. Některé filmy nezestárnou. Jako Trnkova *Ruka*, která reagovala na kult osobnosti. Nadčasovost činu tohoto génia se potvrdila, sotva Trnka zavřel oči. V roce 1970 přišla StB do Studia, které dnes nese jeho jméno, zabavila pracovní kopii *Ruky* a ta dalších dvacet let zůstala v trezoru. Režim Trnkovi ani po smrti neodpustil, že něco takového vůbec natočil. *Ruka* je poselstvím Mistra, které nás varuje před arogancí a urputností moci a zároveň svítí etickým příkladem neoblomného ducha. Jestli někdo bude chtít následovat Trnku, musí přijít se svou vlastní výbavou. Talent se nepůjčuje.

Na závěr pár slov z úvodní řeči básníka Františka Hrubína, kterou pronesl při otevření Trnkovy výstavy 7. září 1953: „Až jednou bude Jiří Trnka klasikem, bude tak nazván pro dílo, v němž nastalo šťastné spojení umělce s látkou v nejideálnějším smyslu: to jest, že v té látce našel umělec látku jedinečnou, hodnou jen jeho zpracování. Jako Mozart v Donu Juanovi nebo Puškin v Oněginovi... Dnes ještě nemůžeme říct, zda klasickým dílem Jiřího Trnky jsou *Staré pověsti české*... nebo *Bajaja*... ale jsme šťastni, že jsme svědky toho, jak se jeho dílo dopjalo vrcholu.“

Hledání a nacházení

Po odchodu Trnky se uvažovalo, že se loutkový film zruší. Tehdy ho zachránil nadaný (a co je důležitější) člen KSČ a major StB Kamil Pixa. A stal se ředitelem.

V roce 1968 natočil režisér Jaroslav Boček s výtvarnicí Dagmar Berkovou loutkový film *Svatopluk a jeho synové*, v roce 1970 s Radkem Pilařem *Sochařku z Poličky* a o rok později další loutkový film, klasický příběh o *Vdově z Efezu*. Ploškovou technologií si s výtvarníkem Jiřím Šalamounem vyzkoušel ve vtipném *Románu mourovatého kocoura* (1977). Napsal a režíroval artistní, leč elegantní *Tři etudy pro animátora* (1978). Ty animovala Vlasta Pospíšilová a výtvarnicí byla opět Dagmar Berková. Později přešel do Studia Bratří v triku a věnoval se kreslenému filmu... Jeho předností bylo, že si dokázal sám napsat scénáře.

Animátor ze Zlína

Pravým opakem Jaroslava Bočka byl Garik Seko. Přišel ze Zlína od Hermíny Týrlové. Byl skvělým animátorem neživých objektů, ale bohužel poněkud neukázněným režisérem: *O neposedném knoflíčku* (1975), *Sopka* (1978), *Ex libris* (1983), *Shoe show aneb Botky mají prý* (1984), *Nokturno* (1984) a mnoho dalších...

Jeho režie klasické loutky působila popisně a těžkopádně. Natočil dva díly koprodukční série pražských legend *O Mistrův Hanušovi* (1976) a *Faustův dům* (1977).

Filmové vidění

Režii dalších děl pražských legend převzal Ivan Renč: *Jeruzalémská ulice* (1978), *Daliborka* (1978). Filmografie Ivana Renče je podobně rozsáhlá jako Garika Seka. Renč přišel do loutkového filmu jako vystudovaný úspěšný režisér hraného filmu. Měl filmové vidění, snažil se točit inteligentní filmy pro dospělého diváka: *Kouzelník* (1965), *Sen rytíře Atributa* (1973), *Kuželky* (1974), *Houpačka* (1985), ale cenzura mu nepřála, takže se zcela přeorientoval na zakázkovou tvorbu. Jeho největším úspěchem byly tři vtipné loutkové anekdoty pod názvem *Loutka přítel člověka* (1981), které na Berlinale získaly Zlatého medvěda.

Kučáci

Lubomír Beneš přišel do studia jako výtvarník scény. Po režii několika krátkých filmů natočil loutkový mýtus o králi Midasovi *Král a skřítek* (1980), který obletěl svět a obdržel celou řadu mezinárodních cen. Později ho ještě víc proslavil pokus natočit loutkovou technologií klasickou němou grotesku *Kučáci* (1976), avšak krátkozraké vedení studia pokračování série zamítlo. Ale bratislavská televize si objednala pokračování a vznikl úspěšný seriál *A je to! (Pat a Mat)*. Po revoluci založil Beneš vlastní loutkové studio AIF a v seriálu *A je to!* úspěšně pokračoval až do své smrti. V seriálu pak pokračoval jeho syn.

Česká plastelína

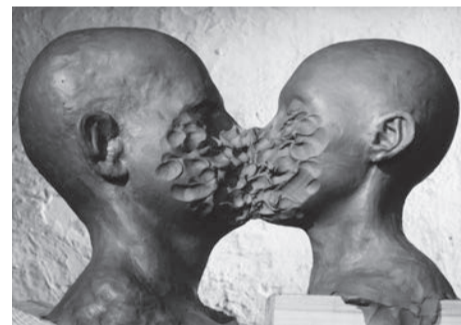
Samostatnou epizodu v dějinách české animace tvoří tři autorské plastelínové filmy. U nás tuhle technologii jako první bravurně předvedl animátor Jaroslav Zahradník ve filmech *Špacír* a *Hlíňák* (oba 1972) a *Na špagátě* (1973). Bohužel tento velký talent záhy tragicky zahynul.

Velký mág

Největším jménem střední generace je Jan Švankmajer, vystudovaný režisér loutkového divadla a surrealistický výtvarník, který spolupracoval v roce 1956 s Emilem Radokem na jeho filmu *Johanes doktor Faust* pro Laternu magiku. Nejspíš to byl právě Radokův *Faust* s obřím detaily tváří odloučených marionet, které oslovily vnímavého umělce natolik, že opustil černé divadlo a cele se oddal animovanému filmu.

V tehdejším Krátkém filmu Praha (mimo Trnkovo studio) natočil řadu krátkých filmů, ve kterých kombinuje loutkové divadlo, své výtvarné vize, a surrealitu s různými formami animace. Zkoumal vyjadřovací možnosti hraného filmu v kombinaci s animací a v každém svém dalším díle si vyzkoušel něco jiného. Jmenujme dva první: *Poslední trik pana Schwarzwallde a pana Edgara* (1964), kde animuje živé herce (černé divadlo), v následujícím filmu *J. S. Bach - Fantasia G-moll* (1965) se naopak inspičuje „surrealismem“ rozpadající se Malé Strany. Jeho objevování nové reality logicky končí destruktivním *Týdnem v tichém domě* (1969) a *Donem Šajnem* (1970), ve kterém jsou živí herci vedeni na nitích jako marionety! Jak výstižně!

Švankmajerovy filmy z 60. let máme za období analytické, kdy vášnivě hledal a pokračoval v tom ještě na začátku 70. let.



Možnosti dialogu (1982)

FOTO: KF

Kdežto jeho filmy od *Možnosti dialogu* (1982) až k *Lekci Faust* (1994) považujeme za období syntézy, kdy mistrovsky ovládá výrazové možnosti filmu, které si pro sebe objevil. Navíc se v těchto filmech zřetelně objevuje cit, мудrý humor a osobní světonázor, jdoucí za hranice surrealismu.

Hru nebo naopak empatii, o kterých jsme hovořili, nestřídá ad hoc, ale vždy cílevědomě vychází z nápadu, který si o tu či onu formu řekne. Toto období syntézy pak končí jeho umělecky sumarizujícím celovečerním kombinovaným filmem *Lekce Faust* (1994). Uvidí se, zda *Spiklenci slasti* (1996) a celovečerní *Otesánek* (2000) jsou pro Švankmajera novou výzvou nebo jen využívají možností vlastního filmového studia.

Zpátky do 70. let. Po *Leonardově deníku* (1973), ve kterém rozpohyboval da Vinciho kresby v kombinaci s obrazy násilí dnešního světa, natočil kouzelné cimrmanovsky film *Otranský zámek* (1974). Nikdo by ve vyznění této humorné trvestie Walpolova románu vážně nehledal nemarkistickou metafyziku, přesto ředitel

Pixa požádal autora, aby přetočil konec. Švankmajer odmítl. Byla přizvána plejáda barrandovských režisérů, aby to udělali za něj. Všichni solidárně odmítli. Čtyři roky trvalo, než přitočil prostý titul (dedikaci mystifikátorům) a film mohl jít do omezené distribuce.

Po čtyřech letech půstu Švankmajer mohl zase natočit film. Ale situace se opakovala s adaptací d'Isle Adamovy povídky na poeovské téma *Kyvadlo, jáma a naděje* (1983), kde je vězni dána falešná šance utéct, aby až na hranici svobody byl lapen a upálen. V době, kdy republiku opouštěly desetitisíce občanů, to bylo poselství opravdu burcující. Tentokrát cenzor Pixa, proti vůli autora, nechal přidat na konec filmu titul, který z aktuálního poselství udělal obžalobu inkvizice, tedy katolické církve. Režisér tvrdě protestoval a příští film *Do pivnice* (1983) si musel natočit na bratislavské Kolibě.

Úmyslně píše „musel si“, protože Švankmajer, stejně jako Trnka, nikdy nebyl zaměstnancem studia, a tak jako se Trnka vrátil k malbě a ke knižní ilustraci po neshodách s vrchností, Švankmajer prostě chodil jinam. Obvyčejně, když ječinitý ředitel Krátkého filmu potřeboval posílit prestiž „svého“ animovaného filmu, Švankmajer přišel a promptně si natočil svůj další, vždy skvěle připravený projekt. S některými náměty sice musel počkat až po revoluci (*Jídlo*, 1992), nicméně uměleckou kompaktnost a cenzurní nezmršenost jeho filmového díla mu institucionalizovaní filmaři mohou dodnes závidět. Tuto kapitolu jeho tvorby výstižně ukončil *Koncem stalinismu v Čechách* (1990). Konečně se ve své tvorbě mohl otevřeně oddat svému osobnímu citění surrealisty.

Spiklenci slasti (1996) nebo už *Něčím z Alenky* (1988) začíná šňůra Švankmajerových celovečerních filmů, a to již bez skrytých konotací vůči režimu. Autor měl plnou tvůrčí svobodu. A to s nemalým důrazem na jeho surrealistické citění. Ať je to *Otesánek* (2000), *Šílení* (2005), *Přežít svůj život* (2010) nebo *Hmyz* (2018).

Dvě cesty

S odstupem je nám dnes jasné, že dějiny české filmové animace se rozdělily na dva tábory. Jeden jde za Jiřím Trnkou a tradiční loutkou, druhý za Janem Švankmajerem surrealistou. Filmy obou táborů sklídily ve světě zaslouženou slávu.

Ale jsou i tvůrci, kteří se svým dílem ocitli mezi těmito dvěma tábory. Například Václav Mergl se svým *Homunculem* (1984) nebo Petr Sís a jeho *Hlavy* (1979), ale především Jiří Barta, který sám přiznal, že svou tvorbou stojí mezi Pojarem a Švankmajerem.

Sen o Golemovi

Jiří Barta přišel do studia jako absolvent VŠUP a hned natočil tři filmy (*Hádanky za bonbon*, *Diskžokej a Projekt*), ale první, kterým na sebe upozornil, byl *Zaniklý svět rukavic* (1983) a dalším pozoruhodným filmem se stal *Klub odložených* (1989), který dostal mnoho festivalových cen. V tomto filmu animoval loutky – manekýny z výkladních skříní –, které ve starém špinavém skladu žijí svůj nicotný stereotypní život. Metafora na tehdejší situaci občanů, kteří pro svůj názor byli propuštěni ze zaměstnání, věnovali se nicotné práci, živořili a jedinou změnou v jejich životech byla hudba a móda, která do jejich „vězení“ přicházela ze svobodného světa. Bohužel tento film, podobně jako Švankmajerův film *Tma-světlo-tma*, přišel do kin až měsíc před sametovou revolucí. V západoněmecké koprodukci však Barta natočil mimořádného loutkového *Krysaře* (1986), který vzbudil velký ohlas po celém světě.

Dalších pětadvacet let Barta zápasí (se scenáristou Edgarem Dutkou) s *Golemem*. Napsali tři verze celovečerních scénářů, ale nikdy se na ně nenašly peníze. Nyní nové technologie poněkud zlevnily produkci tohoto kombinovaného filmu. Doufejme, že *Golema* Barta ještě natočí. Mezitím však nelenil a realizoval celovečerní loutkovou pohádku pro děti *Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny?* (2009).

Jiří Barta vedl Ateliér filmové a televizní grafiky na pražské VŠUP a ve stejné funkci pokračuje v Ateliéru animace na Fakultě designu a umění Ladislava Sutnara na Západočeské Univerzitě v Plzni.

Barta rád svou pedagogickou práci předá svému následovníku, najdou-li se peníze na realizaci jeho životního snu. Jistota nadějí pro Bartu a samozřejmě i pro *Golema* je tentokrát zájem i ze zahraničí. Snad se finance na natočení tohoto mezinárodního projektu sejdou a Barta *Golema* konečně natočí a své filmové dílo tím dovrší. ●



Klub odložených (1989)

FOTO: KF

Velká trojka

Největším soupeřem, ale i originálním pokračovatelem, který uměl Trnkovu poetiku nejen dál rozvíjet, ale dokázal i objevovat nové cesty, je Břetislav Pojar.

Trnkův „dvorní“ animátor, který s ním začínal již na *Špalíčku* (1947), animoval postavu Bajaji v *Bajajovi* (1950), skvěle Neklana ve *Starých pověstech českých* (1952) nebo Puka ve *Snu noci svatojánské* (1959).

První režie

Pojarovým debutem byla loutková *Perníková chaloupka* (1952), ale klíčový význam pro jeho kariéru měl jeho další film *O skleničku víc* (1954). V loutkovém filmu znamenala tato agitka proti alkoholu za volantem obrovský pokrok. S Pojarem se objevilo nové téma v loutkovém filmu: současný svět s jeho aktuálními problémy. Výtvarníka i na tomto Pojarově filmu dělal Trnka. Mistrovská animace loutek dovolila vyprávět příběh psychologicky přesvědčivě, a zároveň velmi emotivně skrze identifikovatelné charaktery. Dodnes diváka strhne dynamická stříhová skladba bezhlavé jízdy motocyklisty, jakou jsme do té doby mohli vidět jen v hraném filmu. Není divu, že *Sklenička* vyhrála Hlavní cenu v kategorii na festivalu v Cannes (1954) a po ní následovala dlouhá řada dalších ocenění. Stejně vřelého ohlasu se dostalo i jeho hravému *Paraplíčku* (1958), kde za spolupráce výtvarníků Jiřího Trnky, Zdenka Seydla a Františka Brauna animuje materiálově rozmanité hračky v jakémisi nápaditě estrádním balábile. Již tyto dva filmy stačily, aby se Pojar profiloval jako výrazná osobnost českého loutkového filmu. Ranou etapu jeho tvorby však impozantně ukončuje loutková alegorie o věčnosti umění a krátkém dechu tupé síly *Lev a písnička* (1959), se kterou vyhrál 1. ročník prestižního festivalu animovaných filmů ve francouzském Annecy.

Potkali se

Pojarova tvorba 60. a 70. let je ve znamení jeho spolupráce s výtvarníkem Miroslavem Štěpánkem. Tato téměř dvacetiletá spolupráce znamená umělecký vrchol v Pojarově filmografii. Všichni asi známe originální sérii filmů *Pojďte, pane, budeme si hrát* s prvním dílem *Potkali se u Kolína* (1965). Originální technika poloplastické (reliéfní) loutky mu dovolila vytvořit nevídanou řadu humorných metamorfóz dvou plyšových medvídků. V této skvělé sérii úspěšně pokračuje a skončí dvanáctým dílem *Nazdar, kedlubny!* (1973).

Návrat ke klasice

V tom roce Pojar dokončil i nádhernou loutkovou pohádku *Jabloňová panna* (1973) podle K. J. Erbena, výtvarně inspirovanou českou gotikou a emotivně ozvučenou italskou renesanční hudbou Jiřího Kolafy.

Nedokončená Zahrada

Jeho zkušenosti s klasickou i reliéfní loutkou ho přivedly k realizaci po všech stránkách mistrovské, ale bohužel pro rozchod s výtvarníkem Miroslavem Štěpánkem nakonec nedokončené adaptaci Trnkovy knížky pro děti *Zahrada (Milovník zvířat 1974, O té velké mlze 1975, Jak ulovit tygra 1976, Velryba Ahyrlev 1977 a O myších ve staniolu 1977)*.

Kanada

Pojarova filmografie je velmi obsáhlá. Natočil i celou řadu filmů ve slavném montrealském studiu The National Film Board of Canada (NFB). Zvláště úspěšná byla i jeho spolupráce s OSN, v Cannes ocenili jeho filmy *Bum* (1979) a *Kdyby* (1981), které byly natočeny jako morální apel proti celosvětovému zbrojení a válkám. U obou filmů si dělal i výtvarníka. Ve spolupráci s Kanadou natočil i svůj poslední loutkový film *Romance z temnot* (1986), do kterého s nově sekvence natočil québecký animátor Jacques Drouin alexeieffovskou animací špendlíkového plátna. Na tomto filmu však už vidíme i limity realistické animace realistických loutek. Tento příběh ze současnosti ztrácí nadsázku vlastní animovanému filmu a sklouzává do uměleckého naturalismu. V *Romanci z temnot* nemůžeme přehlédnout, co měl Pojar společného s Trnkou – byl to lyrický pohled na svět, který v tomto filmu, jenž postrádá humor, ještě posiluje melodramatičnost příběhu.

Pojarova Čiklovka

V detašovaném ateliéru Studia Jiřího Trnky v Čiklově ulici pod Nuselským mostem, zvaném „Čiklovka“, však nevznikaly pouze Pojarovy filmy. Manželé Procházkovi tam natočili půvabnou loutkovou lidovou barokní operu *O komínku zedníky laškovně nakřivo postaveném* (1968) a Pavel Procházka v témže roce vyhrál světovou soutěž svým minutovým filmem na téma Země člověka.

Dlouhá léta v Čiklovce točil i Josef Kluge. Jeho nejlodnější a také nejuspěšnější období je spojeno s ladovským seriálem *O kocouru Mikešovi* (1970–77). Pokračoval adaptacemi Ladových *Nezbedných pohádek*. Jako náruživý milovník přírody natočil humorný seriál o myslivecké latině *Prach a broky* (1973), na kterém spolupracoval s výtvarníkem Františkem Skálou st.

Břetislav Pojar natočil i dva hrané filmy, respektive středometrážní dětský film *Dobrodružství ze Zlaté zátoky* (1954) a kombinovaný celovečerní film *Motýlí čas* (1990). V 90. letech se Břetislav Pojar stává profesorem na katedře animace pražské FAMU.

Stanislav Látal

Dalším z Trnkových skvělých animátorů, který se zároveň věnoval vlastní tvorbě. Pamětihodná je jeho animace Šaška v *Bajajovi* (1950). Na rozdíl od Pojara se Látal realizoval nejdříve jako tvůrce kreslených filmů. Spolupracoval s Milošem Macourkem



Když pomineme *Robinsona* s Pierrem Richardem, ale ten byl hraný (!), tak ten Látalův je asi nejlepší filmový *Robinson* (1981)

FOTO: KF

na filmech *Otýlie a 1580 kaněk* (1965), *Nebuďte mamuty!* (1967) nebo *Příliš mnoho něhy* (1968), ale největšího úspěchu dosáhla jejich animovaná přednáška *Jak si opatřit hodné dítě* (1965).

Koprodukční seriály

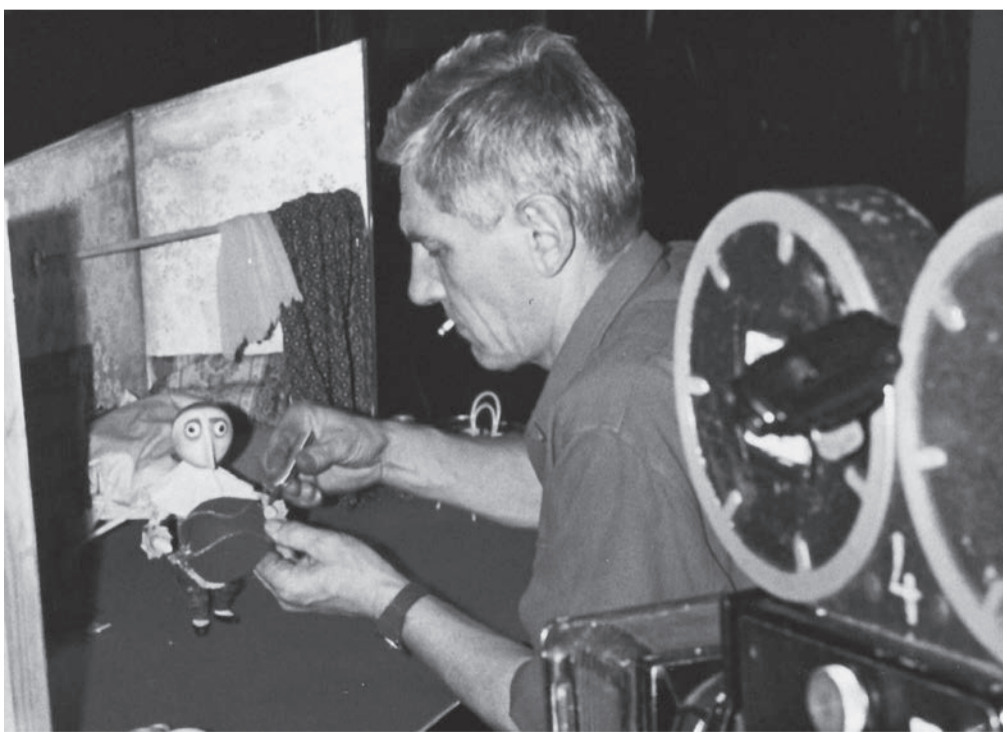
V sedmdesátých letech byla Látalovi nabídnuta realizace hned dvou loutkových seriálů v západoněmecké koprodukci, nejdříve *Robinson Crusoe, námořník z Yorku* (1981) s výtvarníkem Adolfem Bornem a později loutková adaptace Haškova *Dobrého vojáka Švejka* (1986). Z obou třináctidílných seriálů měly prostým splením pro českou distribuci vzniknout dva celovečerní filmy. U Robinsona se to podařilo.

Ten Švejk!

To u Švejka splením vznikly hned 3 celovečerní filmy. Seriál Švejk měl 13 dílů po 25 minutách!, což je ve filmové distribuci naprosto nepoužitelné. Navíc se jasně ukázalo, že pravdu měl Trnka, který si v 50. letech vybral z Haška pouze tři samostatné epizody a dost. Látal zahrnul do svého seriálu i tři Trnkovy díly s Werichovým komentářem, avšak musel jeden krátit a jiné dotáčet, protože neodpovídaly objednané TV metráži. Byla to velmi nevděčná práce. Celou řadu loutek a dekorací musel sám navrhnout, čímž samozřejmě ztratily Trnkův originální rukopis. A také musel zásadně změnit koncepci celé adaptace a místo komentáře a dialogů famózního Jana Wericha se rozhodl dabovat každou loutku jiným hercem. Šlo o výborné herce... ale těžkopádný loutkový realismus se proměnil v neúnosný naturalismus. Nešlo dosáhnout úrovně původních Trnkových dílů. Jako zásadní nesmysl se ukázalo splenění epizodických dějů v celovečerní film. Ten těžko mohl být něčím víc než filmovým splencem.

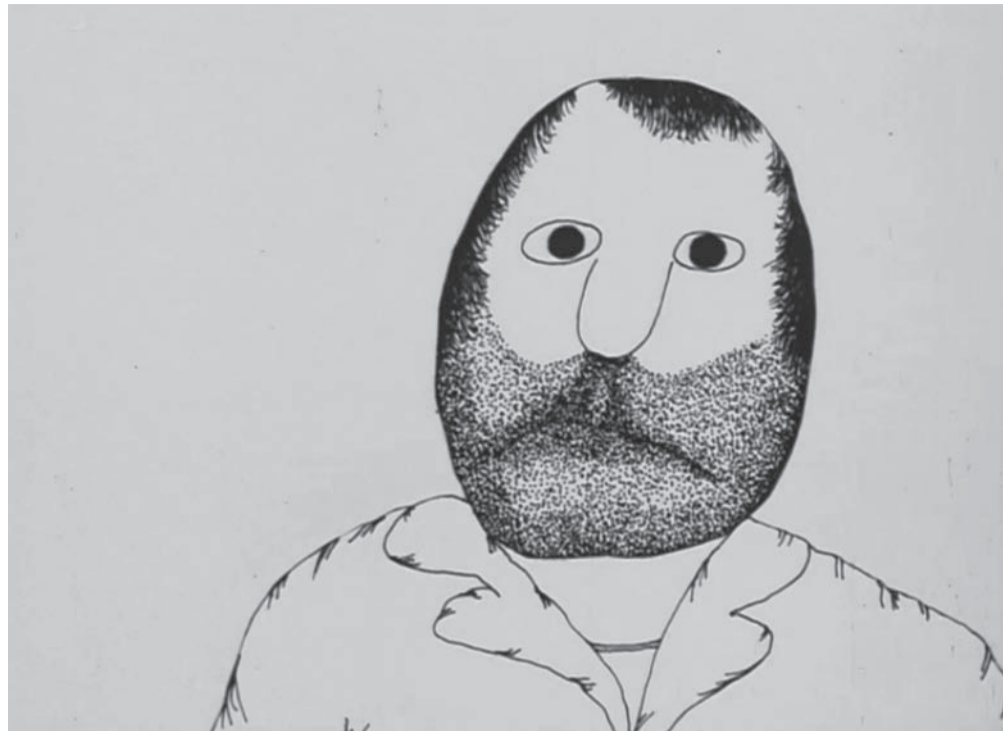
Bohuslav Šrámek

Ještě na jednoho z trojice největších Trnkových animátorů nesmíme zapomenout. Vlastní filmografie Bohuslava Šrámka není nijak početná, ale jeho mistrovská animace loutky se prokázala na posledním Trnkově filmu *Ruka* (1965), který naznačil novou cestu, jakou by se nejspíš Jiří Trnka vydal, kdyby předčasně ve svých 58 letech neodešel. ●



Bohuslav Šrámek si připravuje záběr. Tehdy se ještě kouřilo ve studiu všude... *Ruka* (1965)

FOTO: ARCHIV



Igor Ševčík *Ráno po flámu* (1979)

FOTO: ARCHIV

Nová generace

Návrat k totální animaci, kdy se v každé fázi animuje protagonista zároveň s pozadím!

S autorským filmem *Siesta* (1977) přišel amatér Igor Ševčík. Použil dynamickou techniku totální animace. Jako kdysi na počátku animovaného filmu se v každé fázi animuje figura zároveň s pozadím.

Nové možnosti

Tato metoda otevřela kreslené animaci nové možnosti filmové skladby skrze plynulé a překvapivé tvarové metamorfózy. Dalšími jeho filmy bylo *Ráno po flámu* (1979), *Akce* (1981), *Evoluce* (1981) nebo *Lovec* (1986). Už v jeho druhém filmu se zdálo, že Ševčík se médiem animace chce etablovat jako výtvarník (*Vztahy*, 1978), zřídka se autorské animace svých filmů a nakonec i režie.

Pavel Koutský

V osmdesátých letech do studia přišla řada mladých tvůrců z VŠUP.

Jedním z prvních byl Pavel Koutský a přímo oslnil svým kresleným filmem *Navštivte Prahu* (1983), který mu okamžitě přinesl i mezinárodní uznání. To se zvyšovalo každým dalším jeho filmem: *Katastrofy* (1984), *Dilema* (1985). Jeho skvělé *Curriculum vitae* (1986) dostalo ceny po celém světě a Koutský se stal světovým pojmem. Brzy pochopil, že svým originálním autorským stylem může přesvědčivě ztvárnit i myšlenkově hlubší látky. Třeba v kombinovaném filmu *Co oko nevidí* (1987) o hierarchii manipulace. *Portrét* (1989) je o rozporuplné identitě lidské bytosti. Přesvědčivosti opět dosáhl ve svém filmu, jehož název dokonale



Navštivte Prahu. Je to skvělé. Opouštět Prahu už tak skvělé není...

FOTO: KF

vystihuje jeho obsah – *Média* (2000), který mu vynesl dalšího Medvěda na evropském Berlinale. V *Pygmalionu* (2001) dovedl kombinaci kreslené figury s živým hercem k dokonalosti.

Nelze však opomenout jeho celovečerní kreslený film *Husiti* (2012). Mezitím se Pavel Koutský stal pedagogem na katedře animované tvorby FAMU.

Michaela Pavlátová

A objevil se další absolvent pražské VŠUP. Michaela Pavlátová! Upozornila na sebe absolventským filmem *Etuda z alba* (1987), následovala *Křížovka* (1988), avšak její další film *Řeči, řeči, řeči* (1992) byl již jejím celosvětovým úspěchem a byl nominován na Oscara. Na komorním příběhu dokázala beze slova předvést celou škálu druhů lidské komunikace.

Krátce natočila další autorský film *Repete* (1994), který rozvíjí téma *Etudy z alba*, zobrazuje vztahy mezi muži a ženami, které mají tendenci uvíznout v stereotypch, jež jsou pro tyto vztahy téměř metafyzicky nezvratné, tedy osudové.

Talent Michaely Pavlátové se však rozprostírá až k filmu hranému, jako jsou hned dva její hrané celovečerní filmy – *Děti noci* (2008) a *Nevěrné hry* (2003).

Její dosud posledním animovaným filmem je *Moje slunce Mad* (2021). Ale předtím ještě natočila *Karneval zvířat* (2006) a *Tramvaj* (2002).

Abychom nezapomněli... již druhým obdobím je velmi úspěšnou vedoucí katedry animace na pražské FAMU. ●



Michaela si svoje *Etudy* v *Repete* prostě zopakovala

FOTO: KF

Ženy v české animaci

Mohlo by se zdát, že tento druh umění na rozdíl od všech ostatních je jen doménou sofistikovaných mužů. Přitom animační studia jsou všude plná talentovaných žen a dívek!

Animátorky, fázařky, kameramanky, střihačky, malířky pozadí, konturistky, koloristky, produkční a samozřejmě... i režisérky! Věříme, že v jedné stati lépe vynikne podíl žen na slávě tohoto fenoménu.

První vlašťovky

Ze starší generace si zaslouží být jmenována Božena Možíšová. Její nestárnoucí kreslený třináctidílný seriál *O Dorotce* (1974) obstál ve zkoušce času. A slavná animátorka (a režisérka) Vlasta Pospíšilová má své místo mezi první ligou Trnkova týmu.

Režisérky z VŠUP

Nejvíce režisérek výtvarnic však přišlo z pražské VŠUP, z Jágrova Ateliéru filmové a televizní grafiky. Tou první byla Pavla Řezníčková, která absolvovala adaptaci Bradburyho povídky *Ilustrovaná žena* (1969) a v loutkovém Studiu Jiřího Trnky pak natočila dva ploškové filmy podle povídek Miloše Macourka: *Ušatou Cecilii* (1973) a *Masožravou Julii* (1975). V těchto filmech se naplno uplatnil její originální výtvarný styl robustní nadsázky ve figurách i v emotivních gestech a sytá barevnost. Pravda, s režii jí pomáhal animátor filmu Jaroslav Doubrava, ale Řezníčková se nakonec rozhodla jinak a pokračovala ve své kariéře ve Španělsku. Vdávky předčasně ukončily kariéru mnoha mladých výtvarnic režisérek. Za všechny jmenujme Petru Fundovou – *Kos v parku* (1985) a *Sněžný muž* (1985), Zuzanu Bartovou a její *Potopu* (1984), Lucii Klímovou – *Slepice* (1984) nebo Zuzanu Vorlíčkovou, která společně s Pavlem Koutským natočila výtvarně zajímavou *Laternu musicu* (1984) a při této spolupráci určitě nehrála druhé housle.

Havettová...

To ostatně Vorlíčková dokázala jako výtvarnice i na filmu *Úděl* (1988), který natočila další žena režisérka, Jaroslava Havettová. Ta své první filmy, soustředěné vždy na nějaký vážný společenský problém, začala natáčet v Bratislavě – *Socha* (1970), *Kontakty* (1981). V druhé polovině 80. let přešla do Studia Bratři v triku, kde realizovala svůj projekt *Restaurant* (1986). Metaforu o situaci, ve které se číšníci mají lépe než hosté. Jejím po všech stránkách nejnáročnějším filmem, filozofujícím nad údělem moderního Sysifa, byl právě *Úděl*. Jako by to Havettové nestačilo, pro večerníčkovou adaptaci Poláčkova *Eudanta a Francimora* (1993) si jako výtvarníka

vybrala Vratislava Hlavatého a spojila jeho drsně dynamické figury s jemným Poláčkovým humorem.

... a ty další

Neměli bychom zapomenout na Marii Satrapovou – *Čarovná rybí kostička* (1980) podle Charlese Dickense a Šarlotu Zahradkovou – *Had je mašinka* (1986) a *Hroší maminka je tatínek* (1988). Obě ukončily svou filmářskou kariéru. To potkalo i Ninu Čampulkovou, jejíž výrazně malířský naturel odlišoval tuto režisérku výtvarnici od ostatních. Ve Studiu Jiřího Trnky debutovala s adaptací francouzské klasiky, při níž využila i svého řezbářského umění a technikou reliéfní loutky natočila *Aucassina a Nicolettu* (1980). Čampulková se nechala inspirovat malířem a spisovatelem Aloisem Mikulkou. Asi nejlépe dopadl magický příběh *O rybáři, který nikdy nic nechytí* (1985), ale dobrého přijetí se dostalo i Nepilově pohádce *O princezně Furiéně* (1986) i další adaptaci Mikulkovy poetické povídky *Dům u pěti set básníků* (1988).

... a Doubková

Další, ještě plodnější „umprumačka“ Dagmar Doubková debutovala filmem *Perníkový dědek* (1977). Se scenáristou Edgarem Dutkou připravila animovanou přednášku o emancipaci žen *Sbohem, Ofélie!* (1979), film pro UNESCO v Roce práv žen *Nesplnitelný sen* (1983), kreslený film *Shakespeare 2000* (1988) – montáž osudů shakespearovských hrdinů v jednom paneláku, a loutkovou adaptaci pohádky Hanse Christiana Andersena *Křesadlo* (1986). Tě se dostalo skvělého přijetí i v Odense, rodišti velkého pohádkáře.

Doubková také natočila první ze série animovaných pohádek z *Fimfára* Jana Weřicha s jeho čteným komentářem sestřihaným z gramonahrávek, *Královnou Koloběžku I.* (1982). Následovníkům ukázala možnosti takového adaptačního postupu.

Doubková patří k nemnohým, kteří měli odvahu v animaci pokračovat i po revoluci na vlastní pěst. Zařídila si v rodinném domku soukromé studio animovaného filmu (AAA), ve kterém vznikl i celovečerní *Kozí příběh* (2008) jejího syna Jana Tománka.

Snad ten tucet talentovaných režisérek – jejichž seznam samozřejmě není úplný – postačí k demonstraci faktu, že sláva české animace není výhradně mužskou záležitostí. ●



Úděl (1988) Jaroslavy Havettové FOTO: KF



Hroší maminka je tatínek (1988)

Šarloty Zahradkové FOTO: ARCHIV

„Gratuluji, vyhrál jste soutěž a máte čtyři dny neplaceného volna!“ řekl „starej“. Ta soutěž byla na název a logo Státního studia animovaného kresleného filmu. Vítězem soutěže se stal animátor a začínající výtvarník Zdeněk Miler. Vyhrál jeho návrh se třemi kluky v pruhovaných trikách. A ten „starej“ byl teprve třiatřicetiletý novopečený umělecký ředitel studia Jiří Trnka.

Kreslený film nebyli jen Bratři v triku

Tohle se stalo v roce 1945. Už o rok později, po úspěchu v Cannes, Trnka odchází s animátory Pojarem a Šrámkem zkoušet animaci loutek. Novým šéfem studia kreslené animace se stal Eduard Hofman, který nejenže představoval levicovou angažovanost většiny, která nesouhlasila s Trnkovou nechutí k politice, ale svou přirozenou autoritou dokázal vtisknout kreslenému studiu pevnou organizaci a brzy se Bratři v triku začali chlubit svými vlastními úspěchy.

Eduard Hofman

Již v roce 1948 natočil Eduard Hofman půvabný a nadčasový *Andělský kabát* (1948). Ačkoliv sám přesvědčený komunista, ve své vlastní tvorbě sázel spíše na nesporné kulturní hodnoty než na agitaci. Pět let se věnoval adaptacím knížky Josefa Čapka *Povídání o pejskovi a kočičce* (1950–55). Nesporným vrcholem jeho tvorby je dvoudílný celovečerní kreslený film *Stvoření světa* (1958), který vznikl podle humorné dějepisy francouzského kreslíře a komunisty Jeana Effela. Tento film se zároveň stal vizitkou vysoké kvality českých animátorů (John Halas ve své knize o kreslené animaci dává za příklad brilantní animaci rokenrolu pramáti Evy s čertem, který animoval Zdeněk Smetana). V 60. a 70. letech se Hofman věnuje adaptacím *Devatera pohádek* Karla Čapka, ale ty byly již v době svého vzniku poněkud příliš pietní k předloze, a tedy režijně těžkopádné. Hofman zde sázel víc na skvělý čtený komentář Karla Högera než na jejich adekvátní filmové ztvárnění. Svou kariéru Hofman skončil jako šéf studia animovaného filmu Československé televize.

Zdeněk Miler

Režisér a výtvarník Zdeněk Miler přišel do Prahy hned po válce ze zlínských ateliérů. Skvěle adaptoval pohádku Jiřího Wolkera *O milionáři, který ukradl slunce* (1948). Ve Zlíně Hermíně Týrlové dělal výtvarníka na jejím filmu *Kalamajka* (1957) a v témže roce vznikl i jeho první „Krtček“ – *Jak krtček ke kalhotkám přišel*, který získal Hlavní cenu na festivalu v Benátkách. Krtček tehdy ještě mluvil... Miler pak ještě natočil kouzelnou *Měsíční pohádku* (1958) a tři díly roztomilého seriálu *O štěňátku* (1960–61), který byl z dosud nepochopitelných důvodů Studiem Bratři v triku pozastaven! V roce 1977 se Miler rozhodl vrátit od „svých krtků“ zpět k umění a podle *Romance helgolandské* Jana Nerudy natočil stejnojmenný film. Jeho bravurně rutinní kresba vzdáleně připomíná *Milionáře, který ukradl slunce*, jenomže tentokrát v černomodrém tónu. Pak se ale definitivně vrátil ke svému Krtkovi, který se již stal legendou. I kultem dětského diváka.

Josef Kábrt

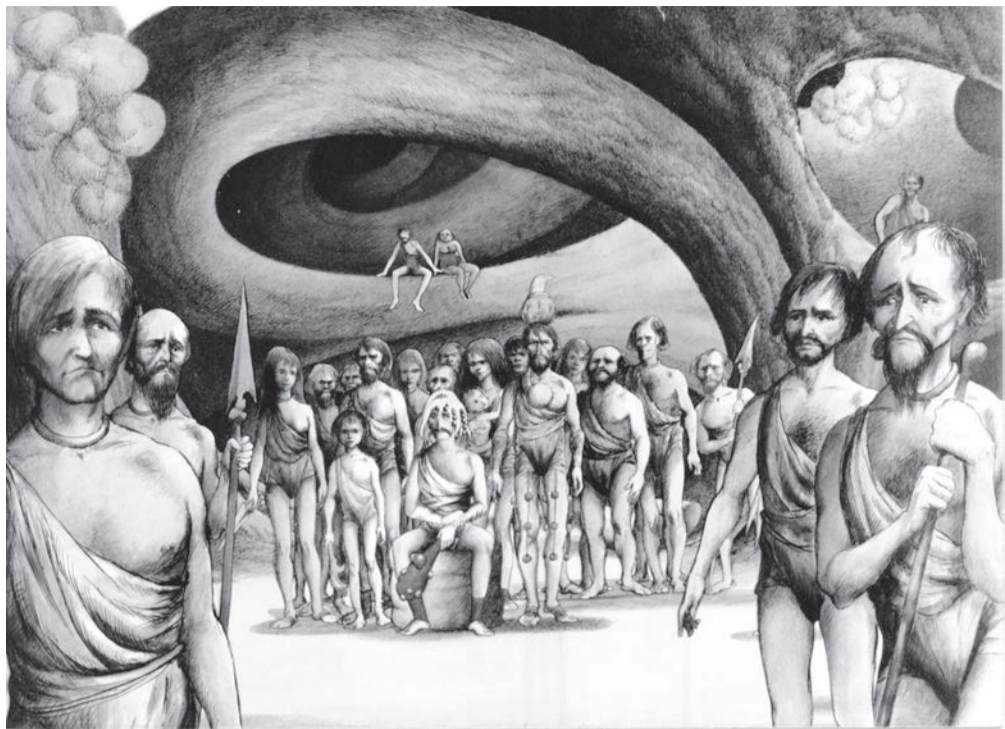
Neméně schopným kreslířem, režisérem, ale i animátorem byl Josef Kábrt, jenž podobně jako Miler začínal u Bati ve Zlíně. Ve Studiu Bratři v triku debutoval agitkou *Telegram* (1948). Pak spolupracoval na čapkovských filmech Eduarda Hofmana. Natočil adaptaci písně Jaroslava Ježka *Tragédie vodníkova* (1958) a na počátku 60. let režíruje dvě povídky Sławomira Mrožka *Železný klobouk* (1961) a *Slon* (1963). S Kábrtovým osobním životem je spojené téma manželství: *Historie manželství* (1963) a *Manželské etudy* (1964).

Logo Studia Bratři v triku nemělo vždy přesně ustálenou podobu. Filmoví výtvarníci k němu většinou přistupovali autorsky a Milerův návrh zpracovávali po svém... Takto třeba vypadalo ve filmech...



Pérák a SS (1946)

FOTO: ARCHIV



Režisér *Divoké planety* (1969) René Laloux dojížděl z Francie po roce 1968 velmi zřídka a projekt vlastně řídil Josef Kábrt FOTO: KF

Konec 60. let ho nadlouho uzavřel v projektu celovečerního ploškového česko-francouzského filmu *Divoká planeta* (1968) s výtvarníkem Rolandem Toporem. Po srpnu '68 režisér filmu René Laloux jezdil do Prahy už velmi sporadicky, takže celá tíha koprodukčního projektu zůstala na Josefu Kábrtovi. Pro tenhle film ve svém detašovaném studiu Prométheus v Michli Kábrt vymyslel technologii „dokreslovaného papírku“, kdy se složité akce předkreslují metodou kreslené animace, a teprve podle kreslených fází se vytvoří fáze ploškové. Takže se v animaci Toporových papírkových plošných loutek dosahovalo efektu kresleného filmu. Velkou zásluhou Josefa Kábrta je, že se na *Divokou planetu* můžeme ještě dnes s potěšením dívat. Svou novou technologii předkreslovaného papírku dotáhl k dokonalosti, a pak použil v seriálu *Kluk z plakátu* (1969) pro ČT.

V megalomanském projektu Kamila Pixy *Příběhy Odysseovy* (1978) byla tato metoda pro celovečerní film nepoužitelná. Navíc režisér a výtvarník Kábrt v průběhu natáčení zemřel a jeho detailně propracované kresby nešlo napodobit... Film pak musel režijně dokončit Jiří Tyller.

Zdeněk Smetana

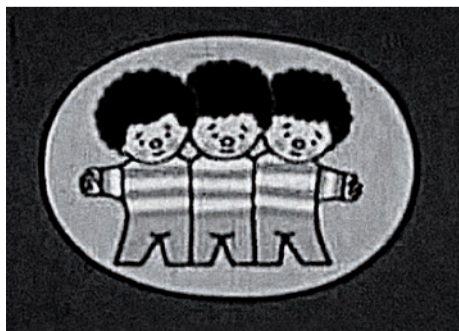
Animátor, výtvarník a režisér Zdeněk Smetana se do českého povědomí zapsal zejména televizními večerníčky - *Pohádky z mechu a kapradí* (1968-72), *Rákosníček a hvězdy* (1975) a *Rákosníček a jeho rybník* (1985), výtvarník *Štaflík a Špagetky* (od 1968) a další. Smetana se uvedl jako vynikající animátor ve *Stvoření světa* (1958), ale jako výtvarník a režisér debutoval ještě dříve maňáskovým filmem pro děti *Půjde to!* (1950). V 60. letech točil krátké agitky-moralitky jako *Romaneto* (1963), *Láhev a svět* (1964) či grotesky *Deštník a Brejle* (1963). V roce 1966 natočil z perníkových postaviček *Vodu čerstvosti* podle Josefa Štefana Kubína, na kterou navázal se scenáristou Edgarem Dutkou vyšivanou pohádkou *Všehochlup* (1978) a další, jako na sklo malovanou *Drátovat flikovat* (1980). Ve stejném roce dokončil filmeček *Konec krychle*, který byl nominován na Cenu britské akademie a získal Cenu poroty v Cannes. S Pixovým požehnáním se ujal režie i výtvarna ploškového celovečerního filmu v západoněmecké koprodukci *Malá čarodějnice* (1983). Podobně jako Miller si i Smetana, unaven tvorbou pro děti, chtěl nakonec natočit i něco pro sebe a sáhl po *Chameleonovi* Antona Pavloviče Čechova. Ukázalo se však, že grafická technika suché jehly, kterou Smetana k realizaci zvolil, není vhodná technologie pro animaci.

Václav Bedřich

Nejplodnějším režisérem animovaných filmů se stal Václav Bedřich, který patřil k animátorům válečného AFITu a jeho filmografie by zaplnila nejméně dvě strany. A to i bez dlouhé řady televizních večerníčků, které dodnes patří k nejlepším - *Říkání o vůli Amálce* (1975), *Štaflík a Špagetka* (1971 a 1988), *Maxipes Fík* (1975, 1977 a 1982), *Bob a Bobek* (1979-1995) atd. Bedřich nebyl původně výtvarník, ale velkou měrou se zasloužil o výtvarnou pestrost našich animovaných filmů, neboť na každém svém filmu spolupracoval s jiným výtvarníkem. A mnohé k Bratrům v triku přímo přivedl (Vladimíra Jiráňka, Petra Poše a další). Bedřich je asi jediným režisérem v animovaném filmu, který ovládá umění diváka hlasitě rozesmát.



Stvoření světa (1957) FOTO: ARCHIV



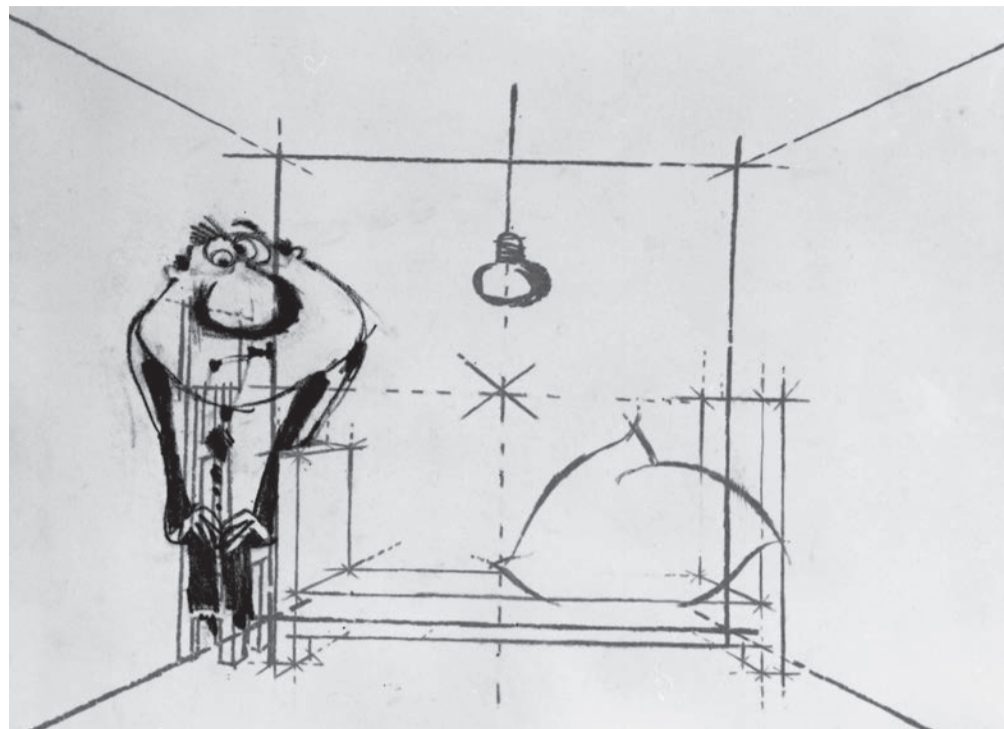
To jsou Bratři v triku (1957) FOTO: ARCHIV



Doktorská pohádka (1963) FOTO: ARCHIV



Výstava 70 let Studia Bratři v triku (2015)



Smetanův *Konec krychle* získal v Cannes cenu poroty (1980) FOTO: KF

Začal spolupracovat s Genem Deitchem (*Šťastný lev a Samson a Dalila*), ale v roce 1962 už dosáhl mezinárodního úspěchu svou groteskou *Čtyřicet dědečků* (výtvarník Miroslav Štěpánek). Přímou skvělou jsou i jeho tři adaptace povídek z knihy australského spisovatele Dala Stivense - *Kamenáč Bill a drzí zajáci* (1964), *Kamenáč Bill a ohromná moskyti* (1971) a *Kamenáč Bill a jeho přepevné laso* (1973), které také natočil s výtvarníkem Štěpánkem. S Vratislavem Hlavatým natočil *Poslední výstřel* (1963), s Adolfem Bornem *Poklad pana Arna* (1968), s Jiřím Šalamounem Čechovovu *Kaštanu* (1976), s Jindřichem Kovaříkem *Muže, který dovedl létat* (1979), s Petrem Pošem *Sredního Vaštara* (1981). Přeskočme jeho filmy, které zpočátku točil z politického uvědomění, ze kterého po roce 1968 docela vystřízlivěl. Koncem 60. let natáčí sérii sedmi zdařilých ploškových „hororů“ s výtvarníkem Vladimírem Kladivou (po jeho emigraci pak s Františkem Braunem) s ústřední postavou proradného dr. Goady (*Smrtící vůně*, *Pokazená svatba*, *Poklad v pyramidě*, *Uloupený obraz* a další). Důležitější však pro Bedřichovu tvorbu, i pro náš kreslený film, jsou jeho filmy s karikaturistou Vladimírem Jiráňkem - *Automatik* (1973), *Pivo přes ulici* (1974) a *Děkujeme, pánové!* (1976). Další filmy už Vladimír Jiránek režíroval spolu s animátorem Josefem Hekrdlou - *Co jsme udělali slepicím* (1977), *Hokej je hra* (1978), *Žpráva o stavu civilizace* (1981) nebo *Olympijský oheň* (1984). Jiráňkovy filmy by bez Václava Bedřicha vůbec nevznikly. Bedřich si zkusil i střední metráž a natočil koprodukční grotesku pro německou televizi, *Velkou sýrovou loupež* (1987). Největších úspěchů však dosáhl v tzv. zakázkové tvorbě pro Československou televizi (*Maxipes Fík*, *Víla Amálka*). Václav Bedřich na rozdíl od mnoha svých kolegů nebral večerníčkovou tvorbu jako „kšeft“, ač si leckteré literární scénáře TV seriálů jeho vždy tvůrčí přístup nezasloužily.

Bedřich dokonce dojížděl i do ostravského studia Prométheus, kde při práci na bratislavském seriálu *Dvorček za domem* pomáhal k samostatné režii skvělému animátorovi Iljovi Novákovi, který pak natočil řadu vlastních autorských filmů - *Veselé vánoce aneb Karlíkovo zimní dobrodružství* (1983), *Co vy na to, pane barone?* (1984), *Jeho Excellence* (1986) nebo *Robinsoni* (1986), do kterých ale krutě zasahovala politická cenzura.

M+B+D

Samostatný odstavec v dějinách českého animovaného filmu si zaslouží proslulá značka M+B+D alias scenárista Miloš Macourek, výtvarník Adolf Born a animátor Jaroslav Doubrava. Na jejich společných filmech dělal každý svou profesi a všichni tři dohromady je režírovali. Macourek měl i režijní zkušenosti z adaptací svých povídek se Stanislavem Látalem, Born již výtvarně spolupracoval s Václavem Bedřichem a Doubrava byl zkušený animátor už z válečného AFITu. Spolupráce těchto tří skvělých osobností, aniž někoho vyvyšujeme nad jiného, přinesla na plátna kin tvorbu plnou Macourkovy fantazie, Bornova obrazového humoru a sice poněkud sošnou, ale Bornově grafice nanejvýš vyhovující Doubravovu animaci. Jejich společné dílo se dá rozdělit na řadu společenských moralit pro dospělé, z nichž nejlepší jsou zejména *Ze života ptáků* (1973), *Hugo a Bobo* (1975) nebo *Mindrák* (1982), a pak na kreslené seriály pro děti - *Mach a Šebestová* (1977, 1999 a 2005) a *Žofka a spol.* (1987). Není třeba zdůrazňovat, že Macourek, Born i Doubrava svým uměním otiskli zřetelně svůj palec do dějin české animace i mimo značku M+B+D.

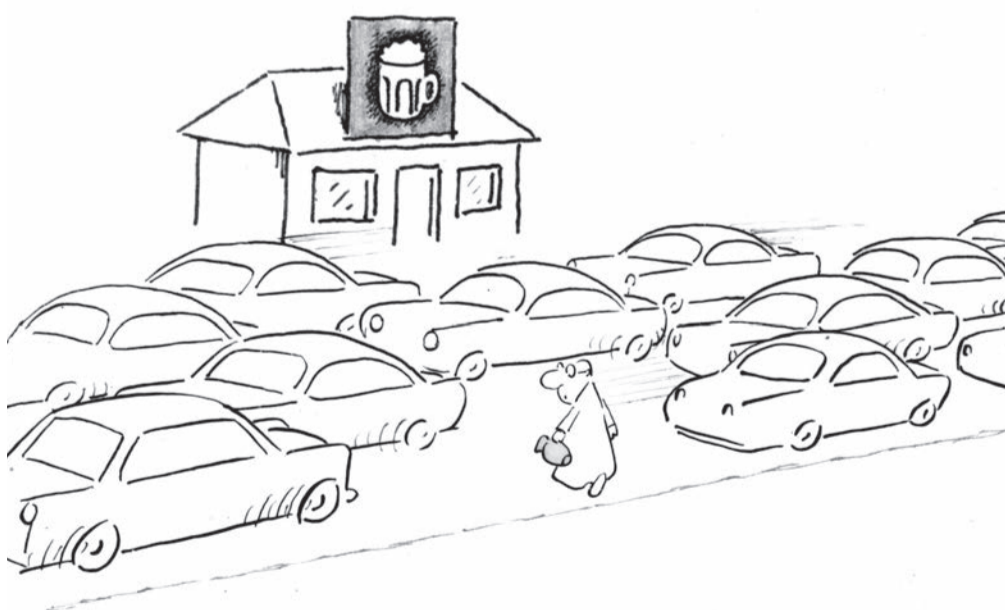


M+B+D *Ze života ptáků* (1973)

FOTO: KF

Jiří Brdečka

Dalším mužem ze staré gardy válečného AFITu, který za války fázoval na *Svatbě v Korálovém moři* (1944) a po válce cestoval mezi studiem Bratři v triku a Loutkovým studiem Jiřího Trnky, byl obtížně zařaditelný umělec Jiří Brdečka. Byl to hluboce i doširoka vzdělaný šarmantní estét, který nám vždy poradil, kde si co dát k jídlu a jaké dát spopitné. Jeho zevnějšek byl stejně noblesní, jako jeho všestranný talent. Za války napsal divadelní hru se zpěvy *Limonádový Joe*, který byl o dvě desetiletí později úspěšně zfilmován. Dramaturgicky, ale i scenáristicky spolupracoval téměř na všech Trnkových filmech a dělal Trnkovi osobního poradce a dramaturga. Pro Trnku napsal *Dárek i Péráka a SS*, scenáristicky spolupracuje na *Císařově slavíkovi* a píše *Árii prerie*. Režijně debutoval kresleným filmem *Vzducholod' a láska* (1948), ve kterém s Kamilem Lhotákem s jemným humorem vzpomínají na dobu secese, a o deset let později natočil podle Lhotákova námětu snímek *Jak se člověk naučil létat* (1958). Mezitím je Trnkovým spoluscenáristou na *Starých pověstech českých* (1952), a zejména na *Snu noci svatojánské* (1959). V roce 1962 režisuje širokoúhlý barevný film *Rozum a cit*, v němž se zamýšlí nad vztahem techniky a kultury. V příštím roce dokončuje *Špatně namalovanou slepici*, která straní modernímu umění, a získává za ni Velkou cenu na festivalu v Annecy. Taková zajímavost: bylo to zrovna v den paličského projevu Nikity Chruščova proti modernímu umění! Brdečka se stal světově uznávaným tvůrcem animovaných filmů. Jeho vytříbený smysl pro krásu ho vede k natočení *Slůvce M* (1964) s výtvarnicí Ludmilou Jiřincovou, ke spojení insitního umění Františka Brauna se zlidovělou písní *Do lesíčka na čekanou* (1966). S malířkou Evou Švankmajerovou natáčí kramářskou píseň *Jsouc na řece mlynář jeden* (1971) a lidovou baladu *Horníková růže* (1974) s Jitkou Walterovou, se kterou pak o rok později natáčí pohádku Oscara Wilda *Co jsem princů neřekla*. Ale ještě předtím stačil dokončit *Tvář* (1973) s grafikem Jiřím Anderlem a jen tak mezitím napsal dvě úspěšné hrané parodické komedie *Adéla ještě nevečeřela* (1977) a *Tajemství hradu v Karpatech* (1981). Brdečkova pověstná touha po umělecké kráse ho nakonec zabila. První mrtvice ho dostihla na cestě po španělských galeriích, druhá a smrtelná na cestě po Itálii. Ale ještě předtím natočil s Jiřím Šalamounem poetický film s hořkým koncem - *Láááaska!* (1978). Láska je tématem i jeho posledního kresleného filmu, jímž byla *Třináctá komnata prince Měděnce* (1980). ●



Václav Bedřich a Vladimír Jiránek - *Pivo přes ulici* (1974)

FOTO: KF

První filmový Hobit

Natočil ho v Praze žijící americký moviemaker Gene Deitch a vzpomíná na to takto:

... Vždycky jsem si přál najít způsob, jak s Trnkou spolupracovat, ale já jsem tu měl za úkol vyrábět filmy pro Billa Snydera a z politických důvodů jsem si nemohl dovolit spolupracovat na výrobě československých filmů. V Trnkově studiu jsem natočil pár filmů pro Weston Woods, zejména ploškovou animaci *Drummer Hoff* (1969), kterou nádherně rozpochoval Trnkův hlavní animátor Sláva Šrámek. Trnkových osobních služeb jsem se dočkal až v roce 1964. A jednalo se o Hobita!

Jednou z nejneuvěřitelnějších kapitol mé kariéry je fakt, že jsme s Billem Snyderem byli prvními filmaři na světě, kteří získali filmová práva na Tolkienova *Hobita* a opci na *Pána prstenů!* Věřte tomu nebo ne, je to pravda. Bill Snyder se ukázal v Praze v roce 1963 s výtiskem knížečky, kterou si přivezl z Anglie. Nedělala nijak závatný dojem, jako ilustrace v ní byly zejména zvláštní mapy mysteriózních míst a celá řada run. Jmenovala se *Hobit, aneb cesta tam a zase zpátky*.

Byla to jednoduše podaná dětská knížka, která poprvé vyšla ve dvacátých letech a po prvním čtení dělala dojem mišmaše pohádky s prvky nordických mýtů. Nikdy předtím jsem o Tolkienovi ani o jeho knize neslyšel, ale Snyder tvrdil, že prý se mluví o tom, že by mělo vyjít její pokračování pro dospělé a že tato první podoba knihy začíná žít svým novým životem. A tak Snyder impulzivně na *Hobita* koupil filmová práva s exkluzivní opcí na další knihy, které se chystaly do vydání s názvem *Pán prstenů*, a to všechno za cenu 19 000 dolarů!

Já dostal za úkol napsat podle *Hobita* první scénář. Nevypadalo to, že práce nějak extra spěchá, a já jsem v té době promýšlel svůj vlastní kreslený seriál s názvem *Nudnik*. První epizoda byla nominována na Oscara, ale žádný světový hit se z něj nestal. Jakmile jsem se pustil do *Hobita*, bylo mi rychle jasné, že to bude skvělý příběh. Čím více jsem na tom pracoval, tím více mě to pohlcovalo. Byla to taková obskurní kniha - trochu jsem si s ní zaimprovizoval, pozměnil jména některých postav, abych ji přiblížil americkému divákovi. Nezapomeňme, že se jednalo o první polovinu šedesátých let, kdy heslem doby bylo všechno „poameričtít“!

Viděl jsem to všechno v zářivých barvách. Skočil jsem po Snyderově nápadu svěřit výtvarné pojetí filmu Jiřímu Trnkovi. Měla to být velkolepá, bohatě kreslená produkce! Uvažoval jsem, že využiju zručnosti Trnkových scénografů a navážu na to, o co se Max Fleischer pokoušel už několik let předtím - použít skutečné pozadí a překrýt ho kreslenými animovanými postavkami. Fungovalo by to? Nezapomeňte, že o luxusu počítačové animace se nám tehdy nemohlo ani zdát!

Trnka souhlasil, že mi vytvoří předběžný koncept jednotlivých postav, který vezmu do New Yorku se svým hotovým scénářem. Dnes bych si samozřejmě nemohl dovolit jakýmkoliv způsobem upravovat Tolkienovy postavy, ale v té době byl tento příběh z Anglie dvacátých let v Americe naprosto neznámý. Působil zvláště a jeho jazyk byl archaický. Trnka sice zapomněl udělat Bilbo Pytlíkovi chlupaté nohy a ani jeden z nás neměl ponětí o skutečném významu Gluma, ale výsledkem jeho poměrně rychlé práce bylo osm nádherných obrázků. Od začátku byly myšlené jen jako první studie, i když z nich jasně číselo magická vize, o níž jsem usiloval.

Bill Snyder ale nebyl schopen najít jediného investora. O J. R. R. Tolkienovi do té doby žádný americký producent nikdy neslyšel! Snyder byl nakonec navzdory veškerým snahám a svému nadšení nucen práva prodat společnosti 20th Century Fox. Docela dobře na tom vydělal - myslím, že za ně dostal 50 000 dolarů, ale my nyní samozřejmě víme, že to byla směšná částka za patrně nejhodnotnější filmová práva všech dob!

Mně zbyly nádherné pastelové obrázky Jiřího Trnky. O pět let později jednoho mrazivého prosincového dne roku 1969 mi došlo, že jsem zapomněl Trnku poprosit, aby je podepsal, a tak jsem se vydal k němu domů - bydlel jen pár rohů od místa, kde jsme na Malé Straně bydleli my. V okamžiku, kdy jsem přecházel můstek nad Čertovkou vedoucí k jeho domu, jsem si všiml, že před domem stojí zaparkovaná sanitka a dva záchranáři do ní vedou vyzáblého Trnku, který byl jen stínem svého bývalého statného vzezření. A tak jsem tam stál, třásl se chladem a v ruce svíral svých pět nepodepsaných obrázků, zatímco Trnkovi opatrně pomáhali do sanitky. Už nikdy jsem ho potom neviděl, zemřel den před Silvestrem roku 1969 v pouhých sedmapadesáti letech.

Čtyři z jeho obrázků jsem si zarámoval a od té doby nám visí nad postelí jako jemná připomínka zmeškané šance být prvním, kdo přenese J. R. R. Tolkiena na velké plátno. Zvládl bychom to? Nevím, ale byla by to naprosto jiná a mnohem skromnější produkce než ta, která se nakonec na plátnech objevila.

Rád bych se ještě zmínil i o dalším českém výtvarném velikánu, s nímž jsem měl tu čest se potkat nad *Hobitem* - byl jím Adolf Born. Ada byl skvělý výtvarník a mazaný satirik. V jeho satirě byla jakási romantická okázalost, barvitost a lesk rakouského mocnářství, z něhož mezitím vyvanula převládající zatuchlost. Ada byl jemný člověk, geniální dřič a talentovaný mistr, v jehož pevném držení se šikovaly štětce a tužky ve službách magického umění s potutelným nádechem absurdna...

... Navzdory svému jménu Adolf a faktu, že se v roce 1930 narodil v Českých Velenicích přímo na hranicích Hitlerova rodiště, se Ada rozhodně neřadil k Führerovým obdivovatelům. On naopak cítil silnou vazbu k Rakousku-Uhersku z doby Franze Josefa! Měl za to, že rakouská říše byla „vrcholným obdobím!“ země. Tato fascinace je patrná i z jeho grafického a výtvarného umění a Adovo mistrovské vidění rozhodně obohatilo můj narychlo spíchnutý desetiminutový kondenzát *Hobita*. Naštěstí se mi podařilo naši filmovou ukázkou, která byla určená do koše, zachránit a jsem rád, že práce, kterou Adolf Born odvedl na *Hobitovi*, zůstává v análech animovaného filmu... ●

[Z KNIHY GENA DEITCHE Z LÁSKY K PRAZE]



Týrlové se *Nepovedený panáček* (1951) povedli

FOTO: NFA



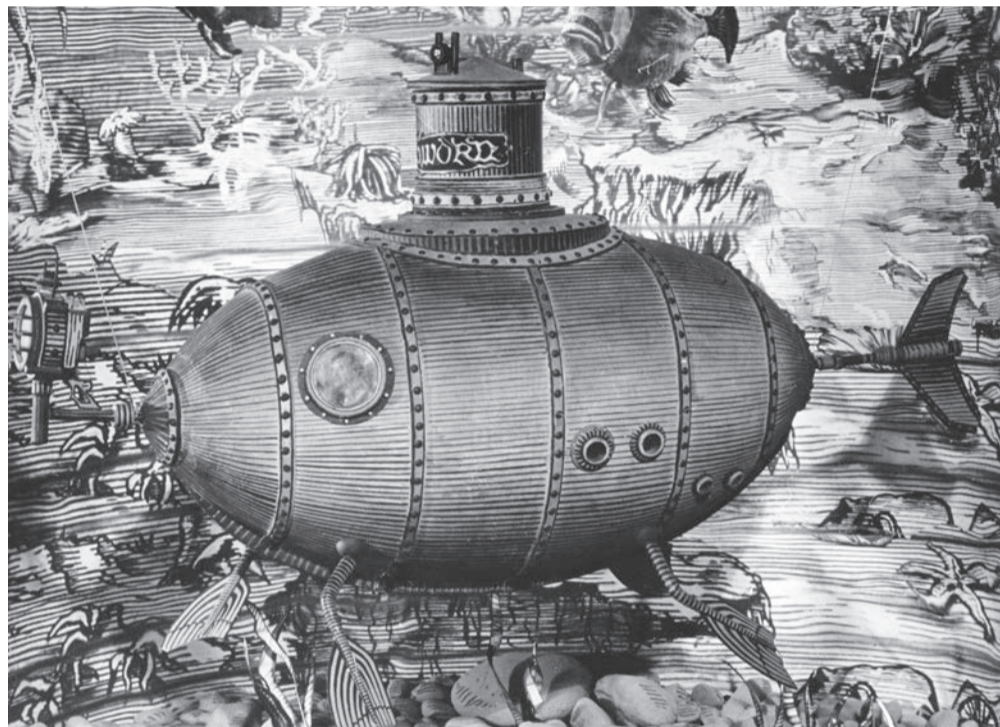
Zemanova *Cesta do pravěku* (1954) fascinuje diváky dodnes

FOTO: KF



Kapesník se má podezřele k světu! *Uzel na kapesníku* (1958)

FOTO: NFA



Zeman ve *Vynálezu zkázy* (1958) šťastně využil původní ilustrace Verneova románu

FOTO: KF

Ateliéry Zlín – Gottwaldov – Zlín

Zatímco protektorátní léta v Baťově Zlíně patřila loutkovému pokusu Hermíny Týrlové *Ferda Mravenec* (1941), poválečná sláva zlínské animace stojí a padá hned se dvěma jmény – Hermína Týrlová a Karel Zeman.

Začali spolu a zároveň se do konce života hned rozešli... při práci na svém prvním poválečném filmu *Vánoční sen* (1945), který před dokončením shořel ve střížně a Zeman, jenž ho s Bořivojem Zemanem znovu celý natočil, nevedl už Týrlovou jako spoluautorku. A od té doby si pod společnou střechou zlínských ateliérů po celý svůj dlouhý a úspěšný život žárli- vě hráli každý na svém písečku.

Dva rivalové

Slávy se dostalo na oba, ale v podstatě již na nikoho jiného. Hermína Týrlová záhy natočila slavnou *Vzpouru hraček* (1948), kombinaci loutek s živým hercem-gestapákem. Karel Zeman kontroval *Inspirací* (1949), poetickou hrou Kolombíny a Pierota, které z foukaného skla pro film vytvořil profesor Brychta.

Oba byli svým založením novátoři. Týrlová celou svou tvorbu věnovala

nejmenším dětem. Rozvíjela jejich fantazii hrou bavlnek, hadříků, vlněných klubíček, plstí či pletených figurek... prostě užitím elementárních, dětem lehce dosažitelných materiálů – např. *Nepovedený panáček* (1951), *Holčička nebo chlapeček* (1966), *Hvězda betlémská* (1970), seriál *Příběhy kocoura Modročka* (1975) nebo *Dvě klubíčka* (1982).

Triky a dobrodružství

Zeman začal točit trikový film pro starší děti. Prvním byla *Cesta do pravěku* (1954), která se stala i prvním krokem k vrcholům jeho tvorby a k jeho světoslávě. Jeho trikové filmy přímo navazovaly na odkaz praotce filmové fantazie Georgese Mélièse: malované dekorace, trikové masky, živí herci.

Tím nejslavnějším byl *Vynález zkázy* (1958) podle Julese Vernea. Celý film se odehrává v stylizovaných kreslených

dekoracích podle původních knižních ilustrací Léona Benetta z roku 1896. Film dostal Zlatou medaili na Světové výstavě v Bruselu a přímo katapultoval další Zemanovu tvorbu – *Bláznova kronika* (1964), *Ukradená vzducholod'* (1966), *Na kometě* (1970).

Stále rivalové

V roce Zemanova *Vynálezu zkázy* však obletěl svět i *Uzel na kapesníku* (1958) Hermíny Týrlové, a tak se definitivně etablovalo synonymum pro zlínské ateliéry – Týrlová a Zeman (nebo Zeman a Týrlová?). Ani na stará kolena tyto dva věční rivalové neztratili na plodnosti. Oční choroba přivedla Karla Zemana zpět ke kreslenému a ploškovému filmu. Dokonce k celovečernímu – *Čarodějův učeň* (1977), *Pohádka o Honzíkovi a Mařence* (1980). A ani Týrlová přes svůj vysoký věk nepřestala točit své sny pro děti.

Další tvůrci

Škoda, že těmto velkým umělcům chyběla Trnkova velkorysost a můžeme jmenovat jen několik tvůrců, kteří si vedle spolupráce s mistry stačili ve Zlíně natočit pár vlastních animovaných filmů: Ludvík Kadlecěk, Jan Dudešek nebo Antonín Horák, z mladší generace pak Milan Šebesta nebo Ivo Hejman.

Přichází mládí

Odchodem obou umělců se zlínské ateliéry zcela otevřely tvorbě mladých animátorů. Příslibem budí jak soukromá Střední škola filmová, multimediální a počítačových technologií, tak Ateliér animované tvorby na Fakultě multimediálních studií na Univerzitě Tomáše Bati. Obě školy samozřejmě navazují na odkaz dvou velkých tvůrců a vychovávají animátory pro kreslený i loutkový film. A mají už nemalé výsledky! ●

Nechceme ukázat českou animaci jen jako skanzen či muzeum zašlé slávy, ale jako nedílnou součást české kultury. Jako živý uměleckoprůmyslový obor, který v posledních letech nabírá nový dech. Několika osobnostem kulturního i společenského života jsme položili několik otázek. Jejich odpovědi můžou přinést širší pohled na českou animaci a ukázat, jak si stojí v povědomí české kulturní společnosti.

Respondenti:**Jan Hřebejk, režisér****Jana Tomas Sedláčková, členka
správní rady Nadace PPF****Petr Sís, ilustrátor a režisér****Anna Beata Hablová,
architektka a básnířka****Aňa Geislerová, herečka****Benjamin Tuček, scenárista, režisér
a spisovatel****Jitka Schneiderová, herečka****Jan Čapek, designér****Lukáš Hejlík, herec, autor projektů
Listování a Gastronomap****Ondřej Brzobohatý, hudebník****Ondřej Kobza, tvůrce městských
projektů pro veřejnost a kavárník****Prokop Svoboda, spoluzakladatel
a majitel Svoboda & Williams****Joachim Dvořák, nakladatel
a editor****a Jan Saudek, fotograf**a *Spejbl a Hurvínek* ve večerníčku. Zámek v Netolicích. Trnka, Barta, Pojar, Žabka.**Jitka Schneiderová**

Jiří Trnka a Zdeněk Miler.

Jan Čapek

Strašidelná atmosféra, kakofonická hudba, Historie.

Lukáš HejlíkHermína Týrlová, ale taky *Myši patří do nebe*. Pane, *pojdte si hrát*.**Ondřej Brzobohatý**

Asi nebudu jediný, když řeknu, že Karel Zeman. Odmalička jsem miloval jeho filmy a hlavně naprosto nezaměnitelný styl, který na svou dobu neměl obdoby jak u nás, tak ve světě.

Ondřej Kobza

Jiří Trnka. Karel Zeman.

Prokop Svoboda

Vybaví se mi hlavně mimořádně bohatá tradice českého animovaného filmu. Velcí tvůrci, ke kterým i dnes můžeme vzhlížet – Trnka, Zeman, Pojar... Zanechali odkaz, ze kterého mohou animátoři neustále čerpat.

Joachim DvořákBaví mě, že dnes u nás mohou vznikat filmy jako *Dcera* nebo *Milý tati* od mladých režisérů (Daria Kashcheeva a Diana Cam Van Nguyen), které se nenarodily v Čechách, a přitom se jimi můžeme chlubit.

Je podle vás česká animace něčím výjimečnou a čím?

Jan Hřebejk

Je originální. A to i u osobností, které tvořily nebo tvoří v zahraničí, jako je Pavel Fierlinger nebo Jan Pinkava.

Co se vám vybaví, když se řekne česká animace?

Jan Hřebejk

Celá řada jmen, od Jiřího Trnky přes Karla Zemana, Břetislava Pojara, Jana Švankmajera, Jiřího Bartu, Pavla Koutského, Petra Sise, Michaelu Pavlátovou... až třeba po Aurela Klimta a Kristinu Dufkovou.

Jana Tomas Sedláčková

Něco, na co můžeme být hrdí. Kulturní dědictví. Pojar, Trnka, Švankmajer, Pilař.

Petr Sís

Vybaví se mi filmy asi nejvíce loutkové a díla Studia Bratří v triku plná kouzel.

Anna Beata Hablová*Pojďte, pane, budeme si hrát*. Zkrátka – maximální hravost, nápaditost, fantazie.**Aňa Geislerová**

Jiří Trnka, Zeman, Týrlová, Born, Pojar a i moje máma... jsem z výtvarný rodiny a animace, zejména později počítačová, byla náplní práce mojí mámy. I tu počítačovou učila na FAMU.

Hvězdu mezinárodní teď máme – Míšu Pavlátovou, jejíž animace byly vždycky zážitek.

Benjamin TučekPrvní film, který jsem v životě viděl v kině – *Cesta do pravěku*. Bylo mi šest let. Potom *Árie prerie* Jiřího Trnky. *Pane, pojdte si hrát***Jana Tomas Sedláčková**

Je výjimečná širokým záběrem, invencí a tradicí.

Petr Sís

Česká animace je tím nejbytostnějším vyjádřením českého umění a tvořivosti. Tak jako české gotické madony. Je to propojení umění, poetična, vyprávění, sentimentu a pohledu na svět.

Anna Beata Hablová

Svobodu vyjádření, kterou obzvlášť krátkometrážní film umožňuje. A také uměleckou vytříbenost, specifickou strašidelností, humorem.

Aňa Geislerová

Precizností, výtvarnou propracovaností do detailů, tradicí... A možná i ta česká přesnost v charakterech animovaných loutek :)

Benjamin TučekLíbí se mi, když se můžu u filmu bát nebo vytřeštěně zírat s otevřenou pusou. *Čarodějův učeň*, *Krysař* nebo *Lakomá Barka* tohle umožnili.**Jitka Schneiderová**

Pro mě byla výjimečná v dětství. Zprostředkovávala mi emotivní obrazy a vyvolávala fantazii u city.

A velkým zážitkem pro mě bylo pracovat s Michaelou Pavlátovou na jejím filmu *Moje slunce Mad*. Potěšilo mě, že jsem mohla namluvit jednu z postav.**Jan Čapek**

Myslím, že díky tehdejšímu režimu a menší možnosti realizace se u nás začali animaci pro děti věnovat tvůrci s daleko většími uměleckými ambicemi než na Západě. Lidé, kteří by se ve svobodné zemi vrhli do jiné tvorby.

Výsledkem byly filmy, které byly výtvarně naprosto nekompromisní, ale v podstatě ne moc pro děti. Třeba *Potkali se u Kolína*. Je to geniální, ale jako dítě jsem to nenáviděl a bál se toho.

Ta pověst ale, zdá se, sahá až za hranice. Nevím, jestli to nebyla nějaká šílená náhoda, ale před mnoha lety jsem poslou-

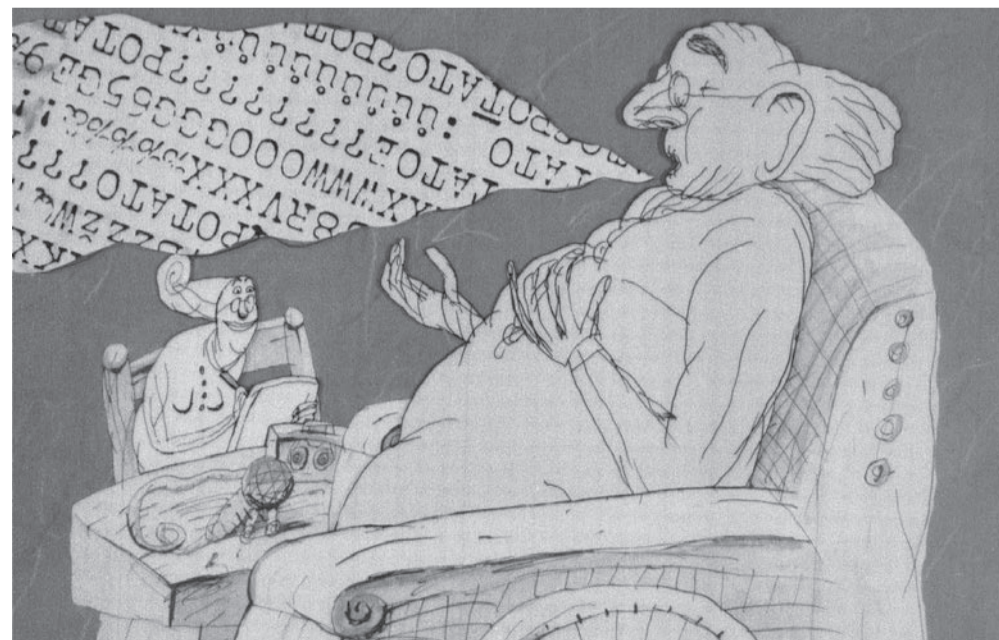
Michaela Pavlátová *Řeči, řeči, řeči* (1991)

FOTO: KF

chal podcast Rickyho Gervaise se Stevenem Merchantem a Karlem Pilkingtonem a v jedné epizodě si z něčeho Gervais dělá srandu a přirovnává cosi k depresivní hudbě jako „z československých animovaných pohádek“. Rád bych se na to někdy Gervaise zeptal.

Ondřej Brzobohatý

Rozhodně ano. Svědčí o tom i fakt, že třeba právě o Karlu Zemanovi se učí na hollywoodských školách. Nedávno jsem viděl dokument, ve kterém se právě o tomhle našem velikánovi animovaného filmu vyjadřovali Tim Burton a Terry Gilliam. Oba se nezávisle shodli, že to byl právě Karel Zeman, kdo zcela zásadně ovlivnil jejich umělecký vývoj.

Anebo Jan Pinkava. Jedno z nejdůležitějších jmen v začátcích Pixaru. Dnes už britský občan, ale s českými kořeny. Laureát významných cen včetně Oscarů, který vyloženě dobyl Hollywood. O něm se ostatně na školách už teď také učí. Mimochodem... jeho *Gerihho hru* miluju.**Ondřej Kobza**

Asi tím Karlem Zemanem.

Prokop Svoboda

Česká animace má dobře rozpoznatelný rukopis, který možná pramení ze základů, na kterých může stavět. A to je velmi vzácné.

Joachim Dvořák

Jako laikovi mi přijde specifická svou poetikou vyprávění a ruční prací.

Máte oblíbený český animovaný film či tvůrce?

Jan Hřebejk*Pane, pojdte si hrát*. Celý Jan Švankmajer a celý Karel Zeman.**Jana Tomas Sedláčková**Mnoho: Břetislav Pojar a jeho *Pojďte, pane, budeme si hrát*, Jiří Šalamoun a jeho *Maxipes Fík*, Vladimír Jiránek s *Bobem a Bobkem* nebo František Skála a jeho *Malý pán a Cílek*.**Petr Sís***Archanděl Gabriel a paní Husa*. Ale mnoho dalších...Právě teď byla přehlídka nejlepšího, co se událo ve 20. století, a zářil tam mezi mnoha filmy z celého světa pan Švankmajer a pan Barta. Klobouk dolů!**Anna Beata Hablová***Jídlo* od Jana Švankmajera, *Fimfárum* od Vlasty Pospíšilové a Aurela Klimta, *Moje slunce Mad* od Michaely Pavlátové a *Až po uši v mechu* od Bány Valecké a Filipa Pošivače.**Benjamin Tuček***Osudy dobrého vojáka Švejka* Jiřího Trnky. Na to se můžu koukat pořád dokola.

Jan Saudek

Nevyrůstal jsem na animovaných filmech. Disneyovu *Snow White* jsem v biografu viděl ještě před válkou (1939). Neměl jsem z toho rozum. Pak přišli Bratři v triku – nechápal jsem nic. Někdy (třeba za pana Trnky) to mělo skvělou hudbu, ale já byl ovlivněn Carnéovými *Děti ráje* (to byla ta chátka na bidýlku v divadle) – a animovaný film jsem měl za pouhou náhražku filmů hraných. Netuším tedy ani, zda československý animovaný film má opravdu světovou úroveň. Možná ano, ale nejsem odborník. Až v tomhle tisíciletí jsem zhlédl několik animovaných (pornografických) filmů z Japonska – byly nesrovnatelně lepší než hrané prasácké filmy s japonskými amatéry. Víte, my Češi věříme, že jsme středem světa – žil jsem několikrát chvíli ve Spojených státech a pamatuji si, že místní znali jen plzeňské pivo a řekli, že je to nejlepší pivo na světě. Nechtěli mi lichotit. O českém animovaném filmu nemluvíli. Osobně si myslím, že *Donald Duck* a *Mickey Mouse* mají už svou dobu slávy taky za sebou. Jsem ale jen divák, nemám právo věci soudit. P. S. S bratrem jsme kdysi dělali (krátký) kreslený film. Úplně to propadlo.

Jaký český animovaný film jste naposledy viděli?

Jana Tomas Sedláčková

Myší patří do nebe a úplně mě i mé děti nadchnul.

Anna Beata Hablová

Lichožrouty. Dívala jsem se s dcerou Eliškou. Už poněkolkáté.

Aňa Geislerová

Tak to zřejmě bylo na výstavě Trnky v GASKU v Kutné Hoře...

Sen noci svatojanské. A kdykoliv běží *Čarodějův učeň*, tak se musím dívat... Krabat je síla..)

Benjamin Tuček

Prasavce od Michala Žabky a *Myší patří do nebe* od Denisy Grimmové a Jana Bubeníčka.

Jitka Schneiderová

Myší patří do nebe. Nádherný film.

Jan Čapek

Teď během letních prázdnin jsem si ho zcela náhodou na youtube po více jak patnácti letech pustil. Jmenuje se *Seed*.

Lukáš Hejlík

Lichožrouti.

Ondřej Brzobohatý

Těch v tyto měsíce vídám hned několik. Momentálně pracuji s režisérem Davidem Sůkupem na večerníčku *Jezevce Chrujda*, ke kterému píšu hudbu i písně, které v každém díle zpívá tchoř Smradolf.

Vlastně se mi tak splnil sen. Na večerníčkách jsem vyrostl a tu hudbu jsem zbožňoval, hlavně Petra Skoumala, kterého jsem měl čest poznat i osobně. Hudba ke *Chrujdovi* je vlastně poctou tomuto skvělému skladateli.

Ondřej Kobza

Obecně se na filmy moc nedívám.

Prokop Svoboda

S rodinou jsme byli na filmu *Myší patří do nebe*. Srovnání s filmy Wese Andersona

se nabízí a... jeho animovaným kouskům se tenhle počin hravě vyrovnává!

Joachim Dvořák

Myší patří do nebe – byl jsem nadšený a všem doporučuji.

Jaký je váš nejoblíbenější večerníček?

Jana Tomas Sedláčková

Jája a Pája a Včelí medvídci.

Anna Beata Hablová

Maxipes Fík, jehož nekonformnost se nakonec vždy ukáže jako výhoda.

Aňa Geislerová

Já měla vždycky ráda ty loutkový. *Hurvínka, Jáju a Pájú*. Ale s dětmi jsme brutálně žili *Krtečkem*, *Rumcajsem* a *Mach&Šebestová*. *I Káta a Škubánek* byli v top ten!

Benjamin Tuček

Jen počkej, zajíci. I když je sovětský.

Jitka Schneiderová

Mach a Šebestová.

Jan Čapek

Asi *Bob a Bobek*. Před pár lety jsem svoje syny dováděl k šilenství, když jsem je ráno do školy budil ikonickým úvodem pouštěným nahlas z mobilu.

Lukáš Hejlík

Mach a Šebestová.

Ondřej Brzobohatý

Já miloval skoro všechny, ale asi jsem měl nejradši ty od Václava Bedřicha. Ale třeba i loutkové animace Jiřího Trnky ve mně zanechaly nádherné vzpomínky a dodnes je rád vidím.

Ondřej Kobza

Broučci.

Prokop Svoboda

Broučci, jelikož mám moc rád loutkovou animaci.

Joachim Dvořák

Dobrych 25 let televizní příjimač nemám, a když se mi narodila dcera, dívali jsme se na všechno jiné než na večerníčky.



Karel Zeman *Cesta do pravěku* (1954)

FOTO: KF

Chtěli byste české animaci něco vzkázat?

Jan Hřebejk

At žije dál!

Jana Tomas Sedláčková

At neztrácí svoji houževnatost, díky které dokáže vytvářet skvělé věci i v nelehkých podmínkách, a at má odvalu jít do světa.

Petr Sís

Prosím: Česká animace, snaž se udržet nad vodou a ukaž všem, co se v tobě skrývá, ty jedna animace, krásná a tajemná!

Anna Beata Hablová

Aby našla svůj střevíček a z Popelky se stala královnou. Má totiž na to!

Aňa Geislerová

At vydrží. At trvá, at neztrácí cit, laskavost a nebojí se tradičních postupů. Ale já myslím, že česká animace je silná a krásná stále. Máme Míšu Pavlátovou, *Fimfárum*, *Usnula jsem na hrobě*, *Lichožrouty*, *Kukyho...* A *Myší v nebi* jsou prý moc povedené. Chci říct: děkuju!!

Benjamin Tuček

Poděkování za *Bajaju*.

Jitka Schneiderová

Tvůrci obšťastňují duše všech generací, přináší radost a otvírají srdce. Vytrvejte, prosím. Přeji mnoho osvětlených donátorů, hodně sil a nápadů.

Jan Čapek

Aby se nebáli experimentovat. Technologický vlak nám trochu ujel. Světů konkurovat 3D počítačovou grafikou bez velkých rozpočtů jde těžko. Myslím, že naše cesta musí kombinovat nové technologie s klasickými postupy, a měla by navazovat právě na tu temnost či divnost, která v naší tradici je.

Lukáš Hejlík

Animace není vůbec minulost. Naopak, teď je to teprve šance.

Ondřej Brzobohatý

Snad jen, aby znala svůj původ a odkazy a těžila z nich. Aby byla hrdá na své portfolio plné geniálních animátorů, výtvarníků, ilustrátorů a režisérů, kteří se nesmazatelně zapsali nejen do lidských srdcí, ale i do světových dějin animace. Sám teď společně s Ondrou Brouskem pracuji na krásném animovaném projektu, jehož kontury nemůžu zatím blíže prozrazovat, ale už jen z prvních obrázků, které jsem viděl, věřím a vím, že se česká animace ve světě neztratí.

Prokop Svoboda

At se drží na cestě, na kterou se v posledních letech vydala. Tvorba našich mladých animátorek a animátorů je velmi progresivní. Je skvělé sledovat, že po poměrně dlouhotrvající monotónní době začínají mít naši tvůrci světový přesah.

Joachim Dvořák

Trpělivost a originální scénáře. ●

[PŘIPRAVILI JAN BUBENÍČEK A JANKA KELLEROVÁ]

Pět statečných (famáků)

Michal Žabka, Václav Švankmajer, Noro Držiak, Jan Bubeníček, David Súpup.

Tyto mladé a úspěšné muže spojuje katedra animované tvorby na pražské FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění), kterou tito nevšední a osobití umělci vystudovali.

U zrodu této katedry v roce 1990 stál klasik české a světové animace prof. Břetislav Pojar, dramaturg a scenárista Jiří Kubíček a výtvarník a tvůrce videoartu Radek Pilař. V té době byla celá česká kinematografie, tedy i animovaná, privatizována.

Dnes už není tajemstvím, že se tahle privatizace nepovedla. Česká kinematografie se během velmi krátké doby zhroutila.

A paradoxně nejhůř dopadl proslulý a mnoha úspěchy proslavený animovaný film. Celá devadesátá léta pak postupně ztrácela na významu tvorba velkých studií. Ale čeští studenti převzali od profesionálů štafetový kolík animovaného umění.

Michal Žabka

„Služebně“ i fakticky nejstarším studentem naší „pětky“. Na katedře animace studoval v letech 1994–2000. Přišel na FAMU již jako zkušený animátor. Měl za sebou absolutorium dvouleté Vyšší odborné školy filmové ve Zlíně, kde během studia vytvořil tři animované filmy, nezanedbatelnou byla i jeho zkušenost z divadla v Liberci, kde pět let pracoval.

Na FAMU na sebe upozornil hned v 1. ročníku, natočil spolu s Václavem Švankmajerem kratičký pixilovaný filmeček *Na houbách* (1994). Pro Michala Žabku byl od počátku charakteristický jeho vyhraněný smysl pro štvavý a rustikální humor, projevující se především v mezilidských vztazích. Tyto vlastnosti se plně projeví v jeho prvním „velkém“ filmu, jímž byl bakalářský loutkový snímek 3. ročníku *Babalón* (1997). Tato moralita, v níž je naruby obrácena role muže a ženy v rodině, zaujala nejen diváky na českých festivalech, ale odnesla si ceny i z festivalů na Tchaj-wanu, v New Yorku, v Lodži a Hirošimě.

Ve svém absolventském filmu *Prasavci*, opět loutkovém, se vrátil ke svému osobitému „vztahovému“ humoru. Tentokrát ovšem nikoli mezi lidmi, ale mezi prvními savci na této planetě, nápadně připomínajícími dnešní myši. *Prasavci* (2001) jsou dodnes jedním z nejuspěšnějších filmů studentů katedry animace. Odnesli si významné ceny z portugalského Espinha, z Hirošimy, Melbourne, Rio de Janeira a z Francie.

Nejbližšími pedagogy Michala Žabky na FAMU byli především Pavel Koutský, od něhož převzal dynamiku a nadsázku v animaci, a prof. Břetislav Pojar, který mu odhalil mnohá tajemství filmové loutky.

Václav Švankmajer

Studium na FAMU si opravdu užil. S přestávkami, které mu umožnil studijní řád, na ní pobyl bezmála 10 let.

Na jeho bedrech spočívalo těžké břímě slavných rodičů Jana a Evy Švankmajerových. Brzy se však ukázalo, že sice podědil rodinné švankmajerovské geny, nicméně je tak silnou tvůrčí osobností, že ho příklad otce a matky nijak nezatěžuje, ba naopak, otvírá mu dveře do poněkud jiného světa, v němž také panuje imaginace, fantasknost a surrealismus, ovšem viděný poněkud jinými očima.

Prvním výrazným dílem Václava byl jeho bakalářský film *R.Y.B.A. 073* (1998), pozoruhodně výtvarná černobílá punková úvaha o zmechanizovanosti světa. Podobné téma rozvinul i ve svém klauzurním filmu 1. magisterského ročníku *Těst* (1999), v němž spolu se známým hercem Tomášem Hanákem nechal obživnout i crush-testové zkušební figuríny. Tento film nominovala FAMU do soutěže na studentského Oscara, kde se dostal až do té nejužší nominace. Krom toho dostal *Těst* jednu z významných cen ve Wiesbadenu a na dalších festivalech.

Mistrovským dílem Václava Švankmajera byl však jeho bezmála půlhodinový loutkový absolventský film *Světlo* (2005), na němž pracoval v rodinném studiu Athanor téměř pět let. Smíslil v něm středověkou legendu a mýtus s žánrem fantasy, přičemž použil i některé postupy z počítačových her. Za tento film si Václav odnesl nejen Kristiána z Febiofestu za nejlepší český animovaný film roku 2005, ale i Cenu za nejlepší animovaný film Fresh Festu v Karlových Varech, Cenu poroty krakovských studentů a Cenu z Mezinárodního festivalu animovaných filmů v Koreji.

Protože je velmi dobrý a osobitý výtvarník, věnuje se volné tvorbě, jak grafické, tak olejomalbě. Příležitostně vystavuje v různých českých galeriích, pracuje pro soukromé sběratele a zúčastňuje se skupinových výstav českých a slovenských surrealistů.

Jan Bubeníček

Upozornil na sebe již ve druhém ročníku, když vytvořil dva malé kreslené filmečky *Na draka* (1997) a *Hurrrrrá na princeznu!* (2000) v nichž již jasně ukázal, co bude v budoucnosti jeho doménou. Je to dynamická a zkratková animace, vytvářená s ohromným smyslem pro humor a zkratku.

Tyto kvality osvědčil i ve třetím bakalářském ročníku, kde přešel z péče Pavla Koutského do „dílny“ Břetislava Pojara. Film *Ludvíkova hlídka* (1998) oplývá lehkým sympatickým humorem a velkým smyslem pro nadsázku a zkratku.

Jan Bubeníček pak natočil čistě kreslený film, ovšem s komentářem namluveným profesionálním hercem. Byl jím vynikající Petr Nárožný a film se jmenuje *Tři Fuové* (2000). Vznikl na základě nonsensového textu Ivana Wernische o třech čínských bratřech, kteří pěstují hodnostářské čepice a jezdí je prodávat na trh do města na hřbetech svých žen.

V absolventském filmu to Jan Bubeníček zkusil s klasickou filmovou loutkou. Jeho *Pirát* (2002) má bohatý epický děj, překvapivou „černou“ pointu a i on je nabit charakteristickým „bubeníčkovským“ humorem, jemuž nic lidského není cizí. *Pirát* vyhrál v roce 2002 Festival FAMU a byl počten cenami za nejlepší studentský animovaný film v Karlových Varech a Cenou Hermíny Týrlové za nejlepší film mladého tvůrce na Mezinárodním festivalu ve Zlíně a měl ohromný úspěch po celém Japonsku.

V roce 2003 Jan Bubeníček přešel do největšího a nejvýznamnějšího českého postprodukčního studia UPP, kde začal pracovat jako digital matter painter a postupně se stal vynikajícím 3D animátorem a vedoucím celého oddělení 3D. V současné době (2021) má premiéru celovečerní 3D pohádka, kterou natočil se svou ženou Denisou Grimovou, *Myši patří do nebe* (2021), které, jak se zdá, mají celosvětový úspěch.

Noro Držiak

Podobně jako Žabka měl při vstupu na FAMU za sebou studium na Vyšší odborné škole filmové ve Zlíně, kde natočil tři studentské filmy a patřil k výrazným talentovaným absolventům této střední školy.

I na Noro Držiaka měl velký vliv profesor Pojar. Není proto divu, že pro svůj bakalářský film zvolil náročnou techniku loutkové animace. Svůj deseti-minutový film *Velký kýchač* (2001) natáčel v neuvěřitelně stísněných podmínkách katedrového ateliéru ve Studiu FAMU. Nikdo by nevěřil, že tento vizuálně nesmírně náročný a propracovaný snímek, který lze klidně označit jako velkofilm, natočený s obrovskými dekoracemi a permanentně pohyblivou kamerou, mohl vzniknout v tak skromných podmínkách. Doslova se projevilo pravidlo, že „v omezení poznáš mistra“. Film měl premiéru v nabitém artovém kinu Aero v Praze a jeho kvality si povšimli především na amerických festivalech. V Portlandu získal hned dvě ceny (za nejlepší animaci vůbec, za nejlepší animační styl a nominaci za hudební partituru (Emil Viklický) a v Houstonu obdržel platinovou cenu za nejlepší film ve své kategorii.

Roku 2003 založil animační a postprodukční studio Tobogang, kde dodnes pracuje na nejrůznějších projektech komerčního i nekomerčního charakteru s Michalem Žabkou, Janem Bubeníčkem, Davidem Súpupem i dalšími absolventy katedry animace na FAMU. V Tobogangu natočil celovečerní film podle komiksu Jana Rudiše *Alois Nebel* (2011, režie Tomáš Luňák), kde měl Noro Držiak na bedrech supervizi animace a speciálních efektů. Současně je výtvarníkem celovečerního animovaného komiksu *Extáze 2* (2008) scenáristky a režisérky Olgy Dabrowské.

David Súpup

S Noro Držiakem má leccos společného. I on je ročník 1974, i on vystudoval Vyšší odbornou školu filmovou ve Zlíně, i on nastoupil na FAMU v roce 1996 a i on je jedním ze zakladatelů studia Eallin animation.

Svůj absolventský bakalářský film *Světlo* (2000) natočil pod supervizí profesora Pojara. Byl to tedy film loutkový. Absurdní bujará hra dvou brášků, žijících kdesi u severního pólu, se světlem řinoucím se z žárovky se líbila i na významném festivalu KROK na Ukrajině, v Tel Avivu i na festivalu Etiuda v Krakově.

Kombinace animace s živou akcí herce zaujala Davida natolik, že ji použil i ve svém absolventském filmu *Strom*, v němž se absurdním způsobem řeší spor o vlastnictví urostlého stromu. Po skončení studia David Súpup spolupracoval na celovečerním filmu *Fimfárum 3* (2011). ●



David Súpup
Světlo (2000)



Noro Držiak
Velký kýchač (2001)



Jan Bubeníček
Hurrrrrá na princeznu! (2000)

FOTO: ARCHIV



FOTO: SAVVA DOLOMANOV

Aby mi ty ceny nespadly na hlavu... říká Daria Kashcheeva

Jak se stalo, že se mladá dáma, s pro Čechy exotickým jménem Daria Kashcheeva, ocitla v Praze na FAMU?

V Moskvě jsem absolvovala katedru hudební režie na Hudební akademii sester Gněsiných, to je něco jako stejnojmenná katedra na HAMU. Hlavním zaměřením mého studia bylo nahrávání hudby ve studiu nebo během koncertů. Občas jsem dělala zvuk pro krátké studentské filmy. Seznámila jsem se se studenty významné školy animace ŠAR, kterou kdysi založili Jurij Norštejn, Andrej Chržanovskij a Fjodor Chitruk. Dělal jsem zvuk pro jeden absolventský film a tehdy jsem pochopila, jak vlastně vzniká animace. Do svých 25 let jsem totiž o tomto procesu nikdy nepřemýšlela. Režisér mě pozval do ateliéru a okouzilo mě ticho, tma a soustředěnost, která tam vládla. Hned jsem si pořídila foťák a zkusila jsem doma něco animovat. Blbost... jako že mandarinka sežrala banán! Ale asi každý člověk, který to někdy zkusil, si pamatuje chvíli, kdy poprvé spatří to kouzlo! Oživit předmět... A já pochopila, že tohle chci dělat! V práci zvukařky mi chyběla kreativita. A neviděla jsem žádnou perspektivu nebo možnost uplatnění v Rusku. Zároveň jsme se s manželem seznámili s pár lidmi z FAMU. A pak jsem se dozvěděla o české animaci. Navíc můj manžel Alexander

Kashcheev se začal zajímat o film. Oba jsme se přihlásili na FAMU. Saša se na střih dostal na první pokus, já jsem skončila u třetího kola. Mou slabinou byla kresba. Napodruhé se mi ale na katedru animované tvorby podařilo dostat.

Váš bakalářský film *Dcera* vyhrál soutěž studentských filmů na nejprestižnějším festivalu animovaných filmů v Annecy, získal studentského Oscara, dostal se do nejvyšší nominace na „velkého“ Oscara a získal řadu dalších významných cen.

Ten úspěch mi samozřejmě pomáhá v práci na novém projektu. Dává mi odvalu oslovit ke spolupráci ty nejlepší profesionály, na které bych se dřív netroufala obrátit. Také ale cítím tlak očekávání, který mě zablokoval v práci nad scénářem. Nemohla jsem napsat ani větu. Čím díváky ta Kashcheeva překvapí? Snad jsem tehle pocit už zpracovala... Pořád je pro mě základem pečlivá a systematická práce. No, prostě musím makat.

Možná ani nevíte, že *Dcera* je, pokud jde o množství cen a jejich hodnotu, absolutně nejúspěšnější český film všech kategorií a všech dob?

O tom jsem ani nevěděla. Ale v poslední době mám z *Dcery* pocit, že to není můj film, jako by ho udělal někdo jiný. Já jsem

se změnila, osobní pocity nebo křivdy, které jsem v tomhle filmu potřebovala zpracovat, už mě netrápí. Tím, kolikrát jsem film viděla, ztratil pro mě intimitu. Pociť té osobní zpovědi, kterou jsem do něj vkládala. Teď mám hlavu plnou starostí spojených s novým filmem. Pro mě je důležité hledat nové cesty, vytvářet si nové výzvy a dívat se do budoucna. Úspěch prvního filmu vyprší, ale abych neztratila důvěru svých kolegů a Fondu kinematografie, musím dál pracovat na rozvoji sebe jako autorky, umělkyně a profesionálky. Takže se na ten úspěch s *Dcerou* snažím radši nemyslet a doma se na všechny ty ceny občas dívám s obavami, aby mi nespadly na hlavu. Což myslím doslova, ale i symbolicky.

Nyní pracujete na svém absolventském magisterském filmu. Můžete o něm něco prozradit?

Mám napsaný literární scénář a pracuji na storyboardu a animatiku. O animovaném filmu se těžko vypráví v několika větách, a ještě hůře se popisuje slovy. A potom, i když je scénář už napsaný, stejně se film může vyvíjet a měnit až do okamžiku, kdy je ukončen střih a dokončen finální zvukový mix. Ale s jistotou mohu už teď říct, že celá estetika filmu bude jiná než u *Dcery*. Zatímco tam jsem vědomě

chtěla docílit co největšího realistického pocitu pohybem kamery, u svého dalšího filmu *Electra. A Poem* jdu cestou surrealistickou, snovou, asociativní. Nechci jen vyprávět příběh, ale komunikovat s divákem prostřednictvím pocitů. Film zkoumá vnitřní svět ženy, která se v dospívání noří do světa vlastní fantazie, jenž ji přitahuje víc než skutečné vztahy. Postupně si vytváří zvláštní deformovaný obraz krásy, kterému se sama snaží připodobňovat, zároveň však hledá vztah k vlastnímu tělu a sexualitě. Posléze se na své cestě dospívání víc a víc ztrácí, zraňuje a ničí své tělo. Celý film cítíme, že *Electru* trápí nějaká vzpomínka z dětství, kterou si nechce připustit. Potlačená vzpomínka trápí člověka celý život, když ji není schopen prožít znovu a tu bolest přijmout. Ale to už se hodně pouštím do vyprávění detailů. Ráda bych nechala divákovi prostor, aby to prožil na emoční, ale třeba i na tělesné úrovni. A protože v tomto filmu je pro mě důležitá složka tělesného prožívání, budu pracovat s živými herci v technice pixilace, animování lidského těla, v kombinaci s loutkovou animací a animací objektů. Často se setkávám s otázkou, jestli budu i v dalším filmu používat napodobování ruční kamery. Ještě si nejsem jistá, ale rozhodně to bude jinak, než to bylo v *Dceři*. ●

[PŘIPRAVIL JAN KUBÍČEK]

Víte, že...

••• snímek manželů Dodalových *Všudybylovo dobrodružství* (1936) byl prvním československým filmem na benátském filmovém festivalu? Jednou z postav, které vyprávěly o šíření rozhlasových vln, se stal Hurvínek, připravený Jiřím Trnkou.

••• v Praze za protektorátu vzniklo pod německým vedením velké studio animovaného filmu, které mělo konkurovat americké produkci?

••• Trnka v postavě opilého vozky z filmu *Árie prerie* (1949) ztvárnil sám sebe? A ten padouch? Tak toho udělal podle Jiřího Brdečky!



FOTO: NFA

••• film *Staré pověsti české* (1952) vyvolal na bienále v Benátkách bouřlivou diskusi, a poté, co nedostal žádnou festivalovou cenu, se diváci vzbouřili a sami udělili Cenu diváků – stříbrnou sošku lva San Marco? Diváci tento film vzali za svůj. A aby nevznikla ještě větší ostuda, ředitel bienále dodatečně udělil filmu Stříbrnou medaili ředitele festivalu s čestným diplomem.



Na černobíle fotografii vypadá Stříbrný lev San Marco úplně stejně jako ten Zlatý.

FOTO: ARCHIV

••• ve Studiu Jiřího Trnky byl vynalezen modurit? Ve své době unikátní modelovací hmota, která se vytvrzuje teplem a poté se dá dál opracovávat broušením nebo řezbářskými dláty?

••• Jiří Trnka uměl kreslit i psát oběma rukama?

••• při pracném a zdouhavém natáčení *Snu* už měli ve studiu tzv. „ponorku“? Animátor Šrámek se pokusil atmosféru odlehčit. V jedné své sekvenci naanimoval hlavní postavu, jak se po milostné scéně odejde vymočit do křoví. Na zkušební projekci se smáli úplně všichni. Tedy... kromě Trnky.

••• když se v Cannes 1959 vracela parťa ze *Snu noci svatojánské* nad ránem z projekce jejich filmu, potkali festivalového porotce Gena Kellyho? Toho Gena Kellyho! A ten když zjistil, co je to za partu, tak jim uprostřed noční ulice excelentně předvedl několik tanečků z jejich filmu. Tak na to aspoň vzpomínal animátor Stanislav Látal.



Jestli Kelly tehdy v Cannes tančil právě takhle... nevíme.

FOTO: ARCHIV

••• při uvedení Trnkova filmu *Sen noci svatojánské* (1959) v zahraničí si řada diváků myslela, že se nejedná o animaci loutek, ale o živé tanečnický v maskách?

••• ve Studiu Bratři v triku bylo natočeno dvanáct dílů legendárního seriálu *Tom a Jerry*?



FOTO: ARCHIV

••• film *Munro* v Praze žijícího amerického režiséra Gena Deitche, vyrobený ve Studiu Bratři v triku, vyhrál v roce 1961 Oscara za nejlepší krátký animovaný film?



FOTO: ARCHIV

••• v barrandovských laboratořích toho oscarového *Munra* při vyvolávání „utopili“ a že bylo třeba ho celý znova nasnímat? U kresleného filmu to jde... ale jde taky o čas! A času bylo málo... Nakonec to pro nominaci povinné promítání v Americe stihli! Za minutu dvanáct, jak se říká.

••• klasická kreslená animace používala průhledné fólie (ultrafány), na které se z jedné strany kreslil obrys postavy černou linkou a barva byla nanášena z druhé strany, aby nedocházelo k přetahům barvy přes linku?

••• ke zhotovení celovečerního animovaného filmu je potřeba naanimovat více než 120 000 jednotlivých obrázků? A představte si, kolik to při použití klasických technologií muselo vážit!

••• pozadí kreslených filmů nemaluje většinou osobně výtvarník filmu, ale tzv. „požadáři“ – výtvarníci, kteří se dokážou vžít do stylu autora a rozvést ho do spousty maleb či kreseb pro potřeby konkrétních záběrů?



FOTO: ARCHIV

••• „požadář“ Bohumil Šiška musel pro taneční scénu čerta a Káči ve filmu Václava Bedřicha *Čert a Káča* (1955) namalovat hospodský sál s pěti stěnámi? Ta čtvrtá a pátá byly pochopitelně úplně stejné. Mimochodem... ten tanec animoval Zdeněk Smetana! Byl to tehdy zřejmě specialista na taneční scény (připomeňme rokenrol čerta s Evou ve *Stvoření světa*!!!).

••• Karel Zeman jezdil do práce vždycky autem? Z domova to měl do zlínských ateliérů na Kudlově asi jen 50 metrů... ale zásadně jezdil svým dvousedadlovým bavorákem! To se dětským hercům *Cesty do pravěku* (1954) náramně líbilo!

••• k inspiraci filmy Karla Zemana se hlásí řada slavných režisérů, jako např. Terry Gilliam nebo Tim Burton?

••• pro potřeby animace vznikla československá kamera pod názvem TK? S objektivem a mechanismem pro animaci a otáčení objektivu vážila celých 42,5 kg! Na tyto kamery se natáčelo až do konce éry klasického filmu. Poslední rozšířený model nesl označení TK-4, ve vývoji skončil model TK-5.

••• pro natáčení loutkového celovečerního filmu se loutky hlavních hrdinů vyrábějí v několika identických kopiích, aby s nimi mohlo být animováno víc záběrů zároveň?

••• asi největší klasicky kloubené loutky animoval tým Jiřího Barty pro film *Klub odložených*? Loutky byly v životní velikosti.



FOTO: ARCHIV

••• vznikly i tři večerníčky pro dospělé? *Rumcajsův pohádka o vilině šlojířku* (1976) Ladislava Čapka, *Maxipes Fík filmuje* (1978) a *Bob a Bobek Grand šou* (1980) Václava Bedřicha.

••• se ve Studiu Bratři v triku ještě v 80. letech vedly vášnivé spory, jestli jsou lepší americké tříkolíkové „jehly“ nebo ty naše (původně německé) dvoukolíkové? Ty „jehly“ jsou jednoduché zařízení, na které si animátoři a další kreslíři v kresleném filmu nasazují předem naděrované papíry. No... dnes se používají už jen ty americké. Tedy pokud se ještě kreslí na papír.

••• v roce 1984 označila Americká filmová akademie Trnkův film *Ruka* (1965) za pátý nejlepší animovaný film všech dob? Kdo tuhle *Ruku* animoval, se ví... ale čím byla ta reálná ruka?

••• nejdelším českým animovaným seriálem je *Bob a Bobek*? Tedy *Králi z klobouku* (1979-1995) a *Bob a Bobek na cestách* (2005). Oba seriály mají dohromady 91 epizod!

••• režisér českého původu Jan Pinkava získal v roce 1998 za film *Geri's Game*, vytvořený ve studiu Pixar, Oscara za nejlepší krátký animovaný film? ●

[VYBRALI JAN BUBENÍČEK A LUDĚK BÁRTA]

oživovatel

Únor – červenec 2022 • Příležitostný tisk výstavy *Světy české animace* • Samostatně neprodejně! • Texty připravil prof. Edgar Dutka na základě materiálů: Stanislav Ulver (ed.), *Animace a doba 1955–2000*, Sdružení Přátel odborného filmu, Praha 2004, Edgar Dutka, *Minimum z dějin světové animace*, AMU, Praha 2004 a Edgar Dutka, *Scenáristika animovaného filmu. Minimum z dějin české animace*, Praha 2012, pokud není uvedeno jinak

• Redakce, editace a grafika: Luděk Bárta • Jazyková korektura: Dagmar Magincová • Obrazový materiál: NFA, KF a archiv redakce • Tisk: Copy General

generální partner



NADACE

pořadatel



art movement

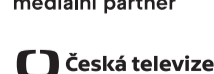
za podpory



partneři



generální mediální partner



Česká televize

hlavní mediální partner



Radiožurnál Český rozhlas

mediální partner



JCDecaux

Výstava se koná pod záštitou ministra kultury ČR Martina Baxy a radní hlavního města Prahy Hany Třeštíkové.

vstupenky v sítích GoOut ticketmaster®