



UTAJENÉ MALÉ SVĚTY

text Martin Fišer



František Skála ml. — přípravné kresby k filmu *Vlas a Brada*

Český animovaný film má bohatou tradici, ve světě zvuk, zatímco u nás takřka skomírá. Přesto se vždy najde pár nadaných tvůrců, kteří tento nejindividuálnější proud kinematografie nenechávají zahynout.

Když se jeden z nejzajímavějších autorů českého animovaného filmu, malíř, grafik a bonsajista Václav Mergl vypravil na pozvání milovníků filmu do Japonska, absolvoval v této zemi kromě mnoha promítání svého díla i sérii přednášek o své tvorbě. Na otázku, co je pomalému vzniku animovaného filmu nejbližší, šokoval mladé Japonce svým přirovnáním filosofie animovaného filmu k tradici bonsají. Zmínil se o tom, že jejich pěstování je snad nejlepší doprovodnou zálibou tvůrce animovaných filmů.

Možná souvisí japonský život ve velkoměstech, na malém prostoru, s vyprecizovanou estetikou miniaturizace s obdivem jak k bonsajím, tak k mikrokosmu českého animovaného filmu, v Japonsku tak obdivováno. Podobný zájem o věci z Evropy lze vyzorovat už jedině v jejich nadšeném přijímání vážné hudby.

Když je možné v miniaturizovaných zahradách, v jejich duchovní síle klidu, ve větvích malých borovic rostoucích na skaliscích, spatřit celé moře dobrodružných příběhů lásky, krutosti a zrady, samurajských válek, příběhy o rytířské i nízké morálce, tedy tolik vlastní a živé „filmové“ příběhy, nemůžeme se pak divit, když Václav Mergl zmiňuje v souvislosti se svou uměleckou prací citát klasika literatury science fiction Theodora Sturgeona z jeho povídky *Slow Sculpture* (česky antologie *Jiné světy*, 1997): „Bonsai je nejpomalěji vznikající socha na světě a občas je sporné, kdo vlastně mění svoji tvářnost, zda člověk nebo strom.“ ... můžeme se jen dohadovat, zda tato slova tedy neplatí i pro svět duchovního „animovaného filmu“.

Na rozdíl od jiných žánrů kinematografie se pravý autorský animovaný film vyjadřuje k dějům světa jinak, než jak jsme dnes z médií zvyklí - kontrolově, velmi konkrétně, vytvářením „neexistujících“ a pouze duchem a fantazií autorů filmu prodchnutých forem. Nutnost tvořit kulisy světa jakoby znovu je náročným realizačním aktem. Autor sice může mít výchozí názor a koncepci, ale oproti hranému filmu v něm není nikdy možná tzv. úplná improvizace okamžiku jako při práci s živými herci.

V jednom z rozhovorů s režisérem Jurijem Norštejnem, odbornou veřejností považovaným za „autora nejlepšího animovaného filmu historie“, vyplynulo, že národní tradice tohoto oboru kinematografie ve východní Evropě přestávají existovat, protože v ekonomické krizi se proměnila podoba škol, které této profesi učily, pouze na řemeslně-výrobní, „neumělecké“ přípravky. Čechy nejsou výjimkou.



Jiří Trnka — Kybernetická babička



Jiří Trnka — Cirkus Hurvínek

Od houbiček ke Švejkovi

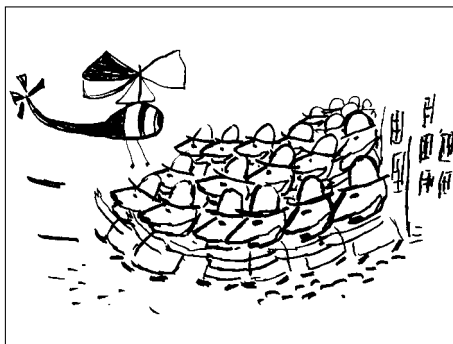
Našemu animovanému filmu nechyběly dvě polohy – lyrika a groteska. Průkopník Jiří Trnka (autor jednoho z prvních animovaných filmů vůbec – *Zvířátek a Petrovských*, v nichž houbičky „roustou jako z vody“) vystavěl své lyrické filmy na třech pilířích zkušenosti – na zručnosti lidového hračkáře pocházejícího z pošumavského kraje, kde mělo toto umělecké řemeslo tradici, na své výtvarné erudici (zkušenosti „nového“ malířství, sochařství a nového oboru – filmu – poč. 20. stol.) a na školení ze Skupova moderního českého loutkářství. Trnka později vlastní výtvarný projev oblé a uhlazené loutky-hračky ve filmu obrazově vyprofiloval a s úspěchy i neúspěchy se jím pokoušel překračovat tematická klišé a omezení průmyslu a obchodu s klasickým loutkovým divadlem. Avšak to nejlepší z jeho tvorby byly miniaturní filmové loutky s ohlášením příchodu strukturalismu – do kožichu zabalený pidimuzikant z českého *Špalíčku* (1947), „děravý“ *Románus s basou* (1949), žiňovitá předlimonádníkovská *Árie prerie* (1949) s třapivými kníry a „neučesanými“ ofinami nebo později „kubisticky“ stylizovaná sošná figurka z antitotalitního posledního filmu *Ruka* (1965). Trnka vždy odhaloval poezii malých věcí, malého světa. Mezi Trnkovy neúspěchy odborníci naopak často připomínají jeho zjemnělou interpretaci kritického Haškova *Švejka* (1957) a dokonce i přebohatou, příliš ilustrativní, i když zase objeveně „málo-

mluvnou“ adaptaci Shakespearova *Snu noci svatojánské* (1959). Vedle této vážnější tvorby lze říci, že Trnka se nebránil ani popu. Do „futurismu“ a sci-fi zabrousil klaustrofobickým minihororem o robobabičce nahánějící hrůzu a děs modernímu dítěti, když dojde k její poruše (*Kybernetická babička*, 1962). Z podobného soudku je Trnkův často přehlížený, podobně „umělohmotný“ návrat (50. léta) ve filmu *Cirkus Hurvínek*, kde však rozehrál pro jinak divadelně založeného skřeta s vyboulěnými očima čistě filmovou hru. (Nezapomenutelná *Hurvínkova noční můra* o jízdě na motorce v kolotočářské atrakci typu „spirála smrti“ má v Trnkově podání podobu vize srovnatelné snad až s alkoholickým deliriem tremens. Trnka předčasně zemřel právě na následky časté pracovní stimulace nikotinem a alkoholem).

Zjemnělá lyrika byla po éře socrealismu nevyřčeným požadavkem kulturní elity malého národa, ve které diktovali směr básníci. Stylizovaný karikaturní přístup v grafice a v loutkovém filmu byl v 50. - 60. letech spíše okrajový. Jeho čas nastal až v posledních letech před normalizací a dnes znovu negativně pokračuje v tendenci nepřilíší šťastného kopírování anglické karikaturní školy. (Tuto inklinaci můžeme sledovat v loutkové tvorbě Petra Poše až po jeho současnou spolupráci s nepřilíší zkušeným a osobitým režisérem Klimtem.)



Václav Mergl — Krabi



Miroslav Štěpánek — 40 dědečků



Václava Bedřicha — záběr z „nickcarterovské“ hororové série

Od Homunkula ke Krysaři

Osobností české animace, také unikající svazujícím trendům doby, byl již zmíněný Václav Mergl. Ještě jako student překvapil vůbec prvním nefigurálním českým filmem *Proměny* (1964). „Na filmu *Laokoon* pracoval v rozpětí let 1967 až 70. Souvislost s antickým mytologickým příběhem, v němž je kněz Laokoon zardoušen spolu se svými syny obrovitými mořskými hady, je míněna alegoricky. Mergl zde líčí výpravu tří astronautů na vzdálenou planetu, která je obydlena zvláštními bytostmi vybavenými pudovou inteligencí a schopnými proměňovat se v cokoli, zejména v to, po čem jejich oběť nejvíc touží. Jeden z astronautů jim padne za oběť, ale zrůdy zlákají i zbylé dva astronauty, aby je přivezli povetřelovsku na Zemi. Další režisérův film *Krabi*, natočený r. 1976 podle povídky Anatolije Dněprova, vypráví o vynálezci, který na pustém ostrově vysazuje biomechanické monstrem podobné krabovi. To má za cíl požírat kovy, rozmnožovat se, rozrůstat se a vytvořit tak zkázonosnou zbraň. Za oběť mu padne nakonec i jeho konstruktér a hybridům nezbude, než začít kanibalizovat sebe samy, až se z nich vytvoří obří krabí megastruktura. Podobně mysteriózní a destruktivní vyznění mají i dva další Merglovy krátké sci-fi snímky – loutkové alchymistický a astrologický *Homunkulus* (1984) a *Mikrob* (1986), který někdo může označovat za jeden z prvních ilustračních dramatických materiálů o filosofii teorie chaosu, či další Merglův film *Haló, Alberte* (1988), kde naleznete inspiraci i citace Einsteinovy teorie relativity.“ (cit. Dr. Jan Kříž.) Ve stejný rok natáčel také kreslený groteskní horor *Sestřeničky* ve spolupráci s Jiřím Šalamounem. V Merglových filmech je k rozpoznání jeho letitá vzpomínka na válečné memento plevelem prorůstajících vražedných strojů okolo jeho rodné Olomouce – budoucí kánon mnoha světových sci-fi filmů a literatury, ale i pathos secesních pohádkových ilustrací Artuše Scheinera – s vyobrazením draků, hadů, monster a dalších s přírodou, fantasy a sci-fi propojovatelných symbolik. Mnohé filmy inspirované science fiction, ale

i originální loutkový upířský horor, pro nějž napsal „filosofující“ Václav Mergl pracné scénáře, nedostaly od komunisticky amatérského vedení Krátkého filmu svolení k realizaci.

Podobné osudy měla i práce Miroslava Štěpánka – v oblasti loutkového filmu pravděpodobně osobnosti, která jako jediná výtvarně doplnila, ale i překonala Trnkovu loutkářskou školu ve filmu. Miroslav Štěpánek, autor celé výtvarné koncepce a režisér poloplastického seriálu o medvědech od Kolína (1965-1973), výtvarně připravil pohádkový horor *Jabloňová panna* (1973), s loutkami koncepčně inspirovanými gotickou a renesanční plastikou. S režisérem Václavem Bedřichem uskutečnil první kleeovsky moderní kreslený film z barev a prostých charakterů v „prvním moderním filmu“, *Čtyřicet dědečků* (1962) a ještě tři díly groteskního kresleného dobrodružství *Kamenáče Billa* (1964, 1971-72), vyprávějící například o vraždících obřích moskytech.

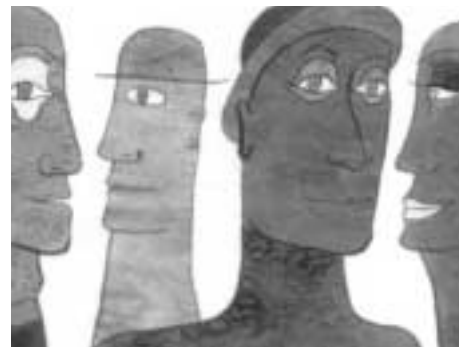
Štěpánkovo osobité pojetí filmové loutky a kresleného filmu nelze také vidět jen v jeho veselé práci pro děti, ale jeho umění se také začalo obracet přímo na dospělé. Zejména tomu tak bylo v autorské reakci na srpen 1968 – v kombinovaném filmu *Střelnice*, která je nesmířlivou odpovědí na kruté dějinné události, a v kresleném hororu *Pomsta* (1968) ve spolupráci s Jiřím Brdečkou. V originální linii práce na loutkovém filmu Štěpánek pokračoval v přípravě pro animované zpracování legendy o Krysaři z Hammelnu, na které pracoval dva roky, po nichž mu bylo také sděleno, že projekt bude realizovat někdo jiný, i s jinými výtvarnými návrhy. Dva původní české velké projekty – filmy *Krysař* a upířský *Poslední lup* (původní scénář Václava Mergla), které do žánrového zpracování starých témat vnášely objemné rozměry, nakonec v době nejhlubší normalizace vznikly v podstatně jiné podobě, než byly zamýšleny, s režiséry, kteří se od Štěpánkových a Merglových intimních kořenů vnímání loutek, výtvarna a zábavných témat přibližovali k výpravným a efektním spektaklům.



Miroslav Gál — Jak jedna paní dostala psaní



Longin Wdowiak — Žlutošedý večer



Tereza Kučerová — Komora aneb Pražské nokturmo

Pozdější talenty

Talentovaní režiséři buď museli zanechat práce natrvalo nebo přizpůsobit „večerníkovskému“ trendu a nebo odejít do komerčně často ještě tvrdší emigrace nebo práce v exilu. Situace dnes není o mnoho jiná.

Ještě v osmdesátých letech se museli takto rozhodovat výtvarník a spolurežisér zajímavých snímků *Jak jedna paní dostala psaní* (1967), *Strážce majáku* (1968) a *Mraveniště* (1969) Miroslav Gál a Ivan Renč. Tyto krátké filmy seismograficky nervné a nekompromisně metaforizovaly mrazení v zádech, existenciální samotu v komunistickém molochu, ale i touhu po svobodném světě západních populárních témat. Podobný osud měli další dva autoři Pavla Řezníčková (podle povídky Raye Bradburyho natočila dnes opět „aktuální“ tetovanou *Ilustrovanou ženu*, 1969), Petr Sís (sci-fi *Ostrov pro 6000 budíků* (1977) a film *Hlavy*, 1979), Ondrej Rudavský (autor magických trikových klipů pro MTV např. pro Dead Can Dance, Los Lobos,), ti všichni pracují komerčně dodnes v zahraničí, zatímco Slovák Ondrej Slivka realizuje po fantaskní reminiscenci Hieronyma Bosche, po etudě *Kejklíč* (1987), bohatě ilustrované a ďábelsky barevné hororové večerníkovské legendy, v dobách minulých v benevolentějším koutě komunistické nesvobody – na Slovensku.

Dalším z příkladů, jak v Čechách končí větší ambiciózní soukromé projekty v situaci, kdy mediální svět ovládají různá lobby a amatéři, je dodnes nerealizovaná filmová obdoba vlastního tolkienovského a postmoderně laděného komiksu *Vlas a Brada* Františka Skály jr. (jinak autora dalšího magického filmu – *Oči*, 1983). Skála, bytostný řezbář a stavitel magických často dřevěných objektů a plastik, byl přesvědčen, aby film realizoval paradoxně jako kreslený, ačkoli loutková podoba filmového převyprávění komiksu plného kouzelné poezie se přitom přímo nabízela. Vznikla pilotní ukážka, ale projekt zůstal necitlivou producerskou klikou okolo animovaných filmů nevyslyšen. Přestože šlo světově unikátní projekt, na jehož vzniku by profitovala každá firma ve světě, film už zřejmě nikdy nebude natočen.

Jediný z nejmladších, kdo tedy v současnosti alespoň před startem kariéry u režie hraného filmu vytvořil originální a zároveň tradiční krátký loutkový film, je mladý český filmař Longin Wdowiak se svým školním filmem *Žlutošedý večer* (1996). V tomto projektu realizovaném na pražské FAMU se pokusil vytvořit imaginativní a volnou „adaptaci“ Fowlesovy knihy *Sběratel*. V tandemu s autorem loutek, výtvarníkem Jiřím Pěchoučkem, připravili dramaturgicky topornější, ale značně působivý filmový záznam hry loutek rozvíjející jak specifika české školy, tak i vliv např. bratří Quaiů. Nevšedně aplikují v krátkém loutkovém filmu sen jako rovnocenný prvek děje a poukazují na to, že film sám je iluzotvorné médium. Pedagogové kvality filmu nedokázali rozpoznat, a tak nebyla vyrobena ani kombinovaná kopie, přestože na filmu se rozhodl spolupracovat i světznámý expert na hudby v animovaném filmu – Jiří Kolafa.

Světy kreslené – satirické a karikaturní

V oblasti kresleného filmu zůstává téměř opomenut nejen médii, ale i svými kolegy jeho česká eminence – režisér a „extrémista“ – Václav Bedřich. Jako autor se specializoval na spolupráce. Většinou pracoval se spisovateli – scenáristy a vždy se zručnými výtvarníky – pravými inspirátory. Výtvarný styl byl pro Václava Bedřicha určující pro rytmus filmu, způsob animace, jakož i vyprávění. Jako studiový praktik byl schopen širokého rejstříku žánrů i pojetí, ale nakonec neúspěšnější byl v tvorbě veselých pohádkových seriálů. Pevné zakotvení práce na možnostech střihu, gagu a tempa mu dovolovalo komunisticko-amerikanizační seriálový arzenál k vymývání hlav okořenit specificky českým humorem a podařilo se mu v tomto oboru vytvořit jedno z specifíků české kultury – nárazníkové pásmo „odporu“ mezi Východem a Západem. Bohužel vzhledem k neschopnosti kadrů filmového průmyslu minulého režimu a jeho potomků dnes se ve světě výrazněji Bedřichovy filmy pro dospělé ani seriály pro děti příliš výrazněji neuvádějí.



Jakub Zich — Cerv s vlnajícími vlasy



Ondřej Švadlena Novotný — Praha 8000

Hudební kadence filmů Bedřichova stylu je však podložena typicky jazzovou muzikálností, rytmičností, humor české lidové poezie je zmodernizován do soudobějšího, srozumitelnějšího (ne-globalizačně paušalizujícího) tvaru. Do „kresleného“ (ploškového) filmu přispěl režii silné hororové série s poeovsko-nickcarterovskými rysy, výtvarně „diktované“ malíři naivních charakterů a pozadí nečekaně obřích rozměrů Vladimírem Kladivou, Františkem Braunem (jinak vlastníkem „licence“ k autorství loutek zvířat u většinu Trnkových filmů) a Jaroslavem Vožniakem. Jde o 6 filmů z cyklu *Smrtící vůně* (1969-1973) – *Poklad v pyramidě*, *Uloupený obraz*, *Utopená ponorka* a další. Právě v těchto civilismem prodchnutých parodických filmech Václava Bedřicha měla česká kinematografie skvělý popový a inteligentní protipól k filmové klasice Jiřího Trnky.

V ještě problematičtější situaci kresleného filmu dnes, otrávaného, ale i živěného reklamním průmyslem, se v loňském roce zajímavě představila alespoň Tereza Kučerová se svým třetím kresleným filmem. Její *Komora aneb Pražské nokturmo* (1998) v současné produkci představuje ojedinělý posun. Tereza Kučerová pracovala svou vlastní navykou kresebnou manýrou, ale vhodně ji rozvinula. Film hledá možnosti východiska z „krize identity“. Jeho hrdina není spokojen se společností, v níž žije, cítí však sounáležitost k lidské skupině a zklamání řeší únikem do dvou rovin – do panoptika–lidských hlav a do roviny svobodné „hry těla bez hlavy“ a bez myšlenek. Film *Komora* je součástí nepříliš důkladně vybrané kompilace českých animovaných nadějí, kterou do kin v těchto dnech uvádí Asociace filmových klubů pod zavádějícím názvem *6 statečných*. Neaktuálnější se neutešena atmosféra kolem animovaného filmu projevila v nedokončenosti práce dvou talentovaných studentů UMPRUM – u schizofrenní tramvajové kybersci-fi *Praha 8000* Ondřeje Švadleny Novotného a u komiksoidní říkačky Jakuba Vyklouze Zicha k „cyklu“ *Vyklouzova dětská dobrodružství*.

Český animovaný film je dnes natolik neznámá oblast zájmu, že nám všechna ta bytší sláva skýtá nejedno překvapující znovuobjevení perel kinematografie. Zároveň toto utajování činí problém, že s pokleslou orientací v tomto oboru se zastaví moderní vývoj jeho specificky českých tradic. Český filmový archiv za svými neprodyšnými zdmi dokonce skrývá na 6000 krátkých animovaných filmů, tedy bohatství takových miniaturních světů, o jejichž podobách se například současnému telemaniaku ani návštěvníku kin nesní. Bohužel vzhledem k neschopnosti kádrů filmového průmyslu minulého režimu a jeho potomků dnes se doma ani ve světě výrazněji Bedřichovy, Merglovy ani Štěpánkovy ani jiné kvalitní české filmy pro dospělé i pro děti neuvádějí. Chybí jejich projekce v Národní galerii, chybí jejich videodistribuce. Za obecnými představami a plány takového obchodu s animovaným filmem stojí samozřejmě i tlak koncernu Disney na český mediální trh, který s původní Disneyovými filmy také nemá už mnoho společného.

Měřítkem v ovládnutí osudu krátkých filmů se nestává kvalita, ale kvalita proklamace – festivalových výsledků, osobní vztahy mezi autory a distributory, i často žurnalisticky neadekvátní, neoborné přecenění nebo odsudky a nepozornost. Festivalová hodnocení i osobnost světového formátu, jakou je surrealista Jan Švankmajer, považuje tento projev myšlení srovnatelný s myšlením „spolku holubářů“.

Česká animace je právoplatným doplňkem širokého kulturního spektra, takže bychom se ho neměli doma vzdávat, zahanbovat jej nezájmem, omlouvat nešvary minulé doby a neadekvátní cenzuru „holubářských“ klik.