BARRANDOV 06

OLOMOUC

Štěpánek–Mergl–Vachek–Vašulka
–Rybczynski–Generace 90. let

Ve dnech po úmrtí Miroslava Štěpánka se prof. Jiří Šalamoun vyjádřil, že v osobě Miroslava Štěpánka spatřuje největšího umělce českého animovaného filmu.

Neloučení s Miroslavem Štěpánkem

Ohlédnutí za největším solitérem českého animovaného filmu

Miroslav Štěpánek s cenou Andreje „Nikolaje" Stankoviče v červnu 2003 v Ponrepu

(Text byl významně cenzurován redaktory Literárních novin, jmenovitě také pedagogem FAMU V. Janečkem, pro otištění v LN v roce 2006, těsně po úmrtí Miroslava Štěpánka. Zde je otištěna jeho původní, necenzurovaná verze!)

U domu Miroslava Štěpánka v Libčicích nad Vltavou

Někteří politici, kritici i tvůrci kulturních artefaktů mají natolik vyvinutý smysl pro sebeprezentaci, že když zemřou, může mít laik z četných nekrologů pocit, jako kdyby naše kultura právě přišla o jednoho ze svých nejvýznamnějších představitelů. Takovéto adorační vnímání, v němž zhusta chybí věcné kritické hodnocení reálných kladů a nedostatků zesnulého, bývá ovšem jen zřídkakdy oprávněné, neboť většinou tak či onak podléhá mýtům sebepropagace, které o sobě dotyčný objekt obdivu po celý svůj život s playboysky elegantní dovedností šířil. Speciálně v našem malém českém rybníčku se také obvykle nepokládá otázka, není-li všeobecná oblíbenost zesnulého vlastně též něčím výrazně podezřelým, ježto establishment jen málokdy takto bezvýhradně miluje a respektuje osobnosti doopravdy tvůrčí (ledaže by mu bývaly v lecčems konformně přisluhovaly, že ano).

Naproti tomu existují kongeniálně tvořiví lidé, které v jisté životní fázi začne provázet pověst ublížených kverulantů a když zemřou, téměř po nich neštěkne pes. Takový byl i „nešťastně šťastný" osud výtvarníka, režiséra animovaných filmů, grafika a ilustrátora **Miroslava Štěpánka** (2. 12. 1923 - 28. 11. 2005). Tento neobyčejně invenční a osobitý perfekcionista je držitelem více než padesáti tuzemských i zahraničních prestižních cen. Z nejslavnějších snímků, na nichž se podílel, připomeňme zejména seriál o medvídcích **Pojďte pane, budeme si hrát**, tři ***Příběhy Kamenáče Billa*** či filmy ***Co žížala netušil***" a ***C. K. Střelnice***. Vzdor svému renomé Mistra se však Štěpánkovi po roce 1983 nepodařilo realizovat již ani jediný film (počátkem osmdesátých let si Juraj Herz Štěpánka vybral jako výtvarníka dodnes největšího projektu K.F. Krysař, vedení studia však této tvůrčí spolupráci zabránilo a předalo ji do rukou Jiřího Barty). Analýza příčin Štěpánkových zdarů i nezdarů a kritické zmapování jeho nevšední profesionální i osobní životní dráhy, to je námět na delší samostatný text. V tomto článku chci prozatím připomenout alespoň některé ze zajímavých, leč dlouhodobě zamlčovaných faktů, na jejichž publikaci Štěpánkovi enormně záleželo, otištění se však nedožil.

Předesílám, že s Miroslavem Štěpánkem jsem se seznámil poté, co se stal v červnu 2003 jedním z prvních laureátů Ceny Andreje „Nikolaje" Stankoviče, udílené v naší zbulvarizované době neprávem opomíjeným dílům či tvůrcům. Zhruba po roce ke mně Štěpánek pojal důvěru a předal mi část dokumentace svých sporů s režisérem Břetislavem Pojarem. Ty se týkaly Štěpánkovy režijní práce na šesti z celkem jedenácti dílů seriálu **Pojďte pane, budeme si hrát** a také autorství loutek k tomuto seriálu. Loni jsem se vícekrát pokoušel otevřít problém v tisku, leč nenašel jsem redaktora, který by se odvážil článek na takové téma publikovat - vždy mi bylo řečeno, že jde jen o jednostranný Štěpánkův pohled.

V tomto článku se nebudu pokoušet rozsuzovat spor Pojara a Štěpánka ohledně režie slavného seriálu o medvídcích. Připomenu nicméně, že nejprve roku 1966 a posléze znovu v roce 1970, v době nastupující husákovské normalizace, se Břetislavu Pojarovi daří odlétat pracovně do Kanady a Štěpánek během Pojarova pobytu v Kanadě točí zmiňovaných šest dílů z medvědí série. Za zmínku však v každém případě stojí, že původní distribuční kopie seriálu o medvědech byly opatřeny originálními (navíc nápaditě animovanými!) titulky, kde byli jako režiséři uvedeni oba - jak Štěpánek, tak Pojar. Tyto titulky však časem z filmových kopií medvídků zmizely - lze se obávat, že se už nikdy neobjasní, kdo za to vlastně mohl - a u všech dílů se objevily titulky nové, podle nichž byl jediným režisérem Pojar a Štěpánek v nich byl uveden jen jako výtvarník. Jedním z výsledků právního sporu Štěpánka s Krátkým filmem a Pojarem se stal posléze doklad, který mám k dispozici: Štěpánek je na něm u zmiňovaných šesti dílů uveden jako spolurežisér. Takové označení se mu nicméně nikdy nezamlouvalo. Teprve před pár lety se Krátký film zavázal, že bude chránit Štěpánkova autorská práva a při reedici seriálu o medvídcích na VHS kazetách, DVD a ve filmové a televizní distribuci potvrdil statut Štěpánka jako jednoho ze dvou režisérů.

Ačkoli nikdo nikdy nepochyboval o tom, že Štěpánek je skvostný výtvarník a že loutky pro seriál „Pojďte pane, budeme si hrát" vytvořil on, v tisku opakovaně čteme, že jde o „medvědy Břetislava Pojara". Je to do jisté míry odraz reality naší doby, podle níž tomu, kdo je mediálně zdatnější, připadnou veškeré vavříny - dokonce i ty, které mu očividně nepatří. (Mimochodem, neméně divácky atraktivní „Maxipes Fík" je známý jako „Maxipes Fík Jiřího Šalamouna", přestože večerníčky s Fíkem režíroval Václav Bedřich - jak to, že v případě medvídků se na Štěpánkův výrazný autorský podíl fakticky zapomíná, jakkoli ho znalci opakovaně označují za „lví"? Jiří Šalamoun přitom po dlouhá léta opakuje, že je „spolutvůrcem" Maxipsa Fíka - a také Štěpánkovi šlo jen o to, aby byl uznáván jako takový spolutvůrce seriálu o medvídcích, jakým skutečně byl). A tak se není co divit, že také zahraniční tisk občas označí Pojara mylně za výtvarníka medvědího seriálu. Rovněž český naučný slovník, lektorovaný Marií Benešovou, charakterizuje Pojara jakožto výtvarníka, jmenovány jsou však vzápětí filmy, jež Pojar sice režíroval, avšak výtvarně nevytvořil (jejich výtvarníky byli buď Trnka, Seydl či Štěpánek). V této souvislosti je na místě otevřeně říci, že hodnotí-li znalci animovaného filmu Břetislava Pojara jakožto výtvarníka jeho vlastních snímků, vyjadřují se buď o vesměs průměrných, anebo vysloveně špatných opusech.

Petr Zvoníček, dramaturg ČT a člen soudobého Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků, vzpomíná: „Na podzim v roce 1969 poprvé navštívil jsem Studio Jiřího Trnky v Čiklově ulici. Byl to svět sám pro sebe: tichá klauzura animace v rušných Nuslích. V době prašivé normalizace působili členové studia na první pohled jako spiklenecká parta filmových pábitelů. Když brzy nato zavolal jsem telefonem Františka Brauna, abych s ním dohodl možnost rozhovoru, optal se mě bezprostředně: „A už jste mluvil se Štěpánkem? To je náš Majstr. Nejdřív jděte za ním a potom se nějak domluvíme.“ Po realizaci filmu „C. K. Střelnice“ jsem s ním v roce 1970 poprvé promluvil. Tehdy ještě Štěpánek s Břetislavem Pojarem působili navenek jako kolegové: během mojí návštěvy dokonce jako kumpáni. „Medvědi“ a jejich ohromný úspěch spolu se spory o autorství je paradoxně rozdělil. Při natáčení „Zahrady“ (1974-1977) byl jsem jednou

svědkem, jak Štěpánek na place invenčně a tvrdohlavě zasahuje do realizace. Tehdy si mě zavolal vedoucí studia Břetislav Pojar do své pracovny a překvapil mě návrhem, abych psal o něm. Jeho práci animátora jsem uznával, ale nechtěl jsem věřit vlastním uším: konstatoval, že Štěpánek je nemoderní výtvarník, který ve světě by neobstál tak jako on. Ve skutečnosti Miroslav Štěpánek mezi našimi filmovými výtvarníky je výsostný umělec, srovnatelný s dílem Františka Tichého nebo francouzského grafika Gourmelina. V šedesátých letech se složkou svých znamenitých grafik obešel tuzemská nakladatelství, všude mu poklepali na rameno a nikde jako ilustrátor se neprosadil, protože jako autor byl neústupný.“

Sluší se připomenout, že několik filmových ocenění obdrželi Pojar se Štěpánkem společně (například Cena Jiřího Trnky za animovaný film byla udělena loutkovému filmu režiséra B. Pojara a výtvarníka M. Štěpánka ***Jabloňová panna*** za poetické a výtvarně pozoruhodné ztvárnění pohádky K. J. Erbena). V roce 1966 získali Pojar, Štěpánek a scenárista Ivan Urban Trilobita za snímek ***K princeznám se nečuchá*** - již tenkrát ale Pojar na slavnostním ceremoniálu chyběl a nechal si svého Trilobita udělit odděleně od svých dvou spolupracovníků. Urban, Pojar a Štěpánek (spolu s excelentním animátorem Borisem Masníkem a prvním vypravěčem Rudolfem Deylem ml.

hlavní tvůrci seriálu o medvídcích) se již v roce 1965 dohodli, že při propagaci díla budou vystupovat jako tým autorů (podobně vystupovalo po letech trio Born - Doubrava - Macourek). Nicméně již v roce 1966 začal Pojar tuto dohodu porušovat: v posledních více než 35 letech vystupuje v médiích tak, aby působil jako nejdůležitější autor divácky dodnes populárního projektu. O původní dohodě a jejím porušování však mimo jiné svědčí následující část stenografického záznamu ze schůze vedení sekce animovaných filmů s vedením Krátkého filmu, která se konala 16. prosince 1966 v pražském Filmovém klubu:

*„**Soudr. Urban:** My se Štěpánkem jsme v časové tísni, protože pácháme šesté **Medvědy** a musíme odejít. Na začátku naší činnosti seriálu „Pojďte pane, budeme si hrát“ jsme si vyměnili se s. Žižkou a Gráfem téměř diplomatické nóty o plnění autorských práv, tzn. uvádění či neuvádění jmen autorů na propagačním materiálu, kam patří kromě pozvánek také plakáty. Byl jsem ujištěn, že soudruzi, kteří zvážili konkrétní autorský můj podíl v případě medvědího seriálu, kde jde o autora námětu, scénáře a komentáře, chápou to jako samozřejmý požadavek. Od té doby je dílo uváděno pouze jako dílo Břetislava Pojara na plakátech. Vnáší to do jinak harmonicky pracující trojice Štěpánek-Urban-Pojar disharmonii. Je nezbytné, aby na plakátech byla u tohoto seriálu jména všech tří. Je to v naprosté dohodě autorského kolektivu. Vedení KF může dát pokyn - na koho bych se měl jako autor obrátit? - , aby to bylo na plakátech.*

***Soudr. Žižka:** Souhlasím, i když neodpovídám za plakáty ÚPF a tím méně za plakáty Pražského filmového podniku. Mohu zasáhnout, ne nařídit, ale upozornit…“*

Všechny své nejslavnější filmy točil Břetislav Pojar s Miroslavem Štěpánkem. Již v letech 1961-62 Štěpánek vymyslil a realizoval druh stylizace loutky, jež s novátorskými možnostmi pohybu hlavy, nosu a prodlužování končetin předznamenávala již medvídky, kteří se prvně objevili na filmovém plátně v roce 1965 v dílu s názvem ***Potkali se u Kolína*** (v září 1962 v patnáctém čísle francouzské revue *Le Court-Métrage tchécoslovaque* popularizoval nápaditost Štěpánkova přístupu kritik Jaroslav Boček). Podstatné je, že takto stylizované loutky se nevyznačují pohybem reálným, nýbrž groteskním - a odtud také pramení jejich ohromný, vpravdě básnický půvab.

Vladimír Hendrich

Ceny Miroslava Štěpánka

studium AMU 1950 (prof. Josef Raban, prof. František Tröster)

Výběrová filmografie a osobní ceny:
Kočičí škola (KF Praha, 1961)
Hlavní cena Lev sv. Marka - MFF Benátky, 1961
40 dědečků (KF Praha, 1962)
Čestné uznání - MFF Oberhausen, 1963
K princeznám se nečuchá (KF Praha, 1965)
Zlatý pelikán - MFF Mamaia, 1966
Držte si klobouk (KF Praha, 1966)
Zvláštní cena poroty - MFF Teherán, 1967, Cena ÚV ČSM, 1967
Potkali se u Kolína, Jak jeli k vodě, K princeznám se nečuchá (KF Praha, 1965) Hlavní cena a Cena Čs. filmu - DKF Karlovy Vary 1966
K princeznám se nečuchá (KF Praha, 1965) Trilobit, 1967
Pomsta (KF Praha, 1967/68), Hlavní cena - ARSfilm Kroměříž, 1969
CK Střelnice (KF Praha, 1969)
Zvláštní cena poroty - ARSfilm Kroměříž, 1969
Hlavní cena FČSF Piešťany, 1970
Stříbrný HUGO - MFF Chicago, 1970
Zvláštní cena poroty - MFF Columbus, 1970
Červená stuha - MFF New York, 1970
Výběr mezi 20 nejlepších filmů světa - Los Angeles 1971
Zvláštní cena - MFF San Francisco, 1970
Psí kusy (KF Praha, 1971)
Stříbrný tolar - ARSfilm Kroměříž 19971
Cena Jiřího Trnky - FFD Gottwaldov 1972
Kamenáč Bill a ohromní moskyti (KF Praha, 1971)
Čestné uznání - ARSfilm Kroměříž 1971
Stříbrný střevíček - FFD Gottwaldov 1972
Zlatý jižní kříž - MFF Adelaide 1973
Jabloňová panna (KF Praha, 1973)
Hlavní Zlatá cena - MFF Odense 1979
Cena Jiřího Trnky - FFD Gottwaldov 1974
Stříbrný tolar - ARSfilm Kroměříž 1974
Milovník zvířat (KF Praha, 1974)
Zvláštní cena poroty FFD Gottwaldov 1975
Stříbrný tolar - ARSfillm Kroměříž, 1975
Jak ulovit tygra (KF Praha, 1976)
Zvláštní cena poroty - FFD Gottwaldov, 1977
O myších ve staniolu (KF Praha, 1977)
Velryba Abyrlev(KF Praha, 1977)
Cena Jiřího Trnky - FFD Gottwaldov, 1978

Miroslav Štěpánek se věnoval také volné grafické tvorbě, computerové grafice, loutkám a plastice

Kompletní filmografie

Modrý pondělek 1958, výtvarník
Kočičí slovo, 1960, výtvarník
Malování pro kočku, 1960, výtvarník
Kočičí škola, 1961, výtvarník
Čtyřicet dědečků, 1962, výtvarník
Malé, ale moje!, 1962, výtvarník
Solidní dědeček, 1963, spoluscénárista, výtvarník
Kamenáč Bill a drzí zajici, 1964, výtvarník
Proměna, 1964, výtvarník
Jak jeli k vodě, 1965, výtvarník
K princeznám se nečuchá, 1965, výtvarník
Potkali se u Kolina, 1965, výtvarník
Držte se kloubouk, 1966, režisér [S], výtvarník
Jak jedli vtipnou kaši, 1966, režisér [S], výtvarník
Jak šli spát, 1967, režisér [S], výtvarník
Meč, 1967, výtvarník
Město smutku, 1968, výtvarník
Moc osudu, 1968, výtvarník
Pomsta, 1968, výtvarník
C.K. Střelnice, 1969, námět, scénárista, režisér , výtvarník
Co žížala netušila, 1969, výtvarník
Co to bouchlo?, 1970, režisér [S], výtvarník
Kamenáč Bill a ohromní moskyti, 1971, výtvarník
O pardálu, který voněl, 1971, režisér [S], výtvarník
Psí kusi, 1971, výtvarník
A neříkej mi Vašíku, 1972, režisér [S], výtvarník
Kamenáč Bill a jeho přepevné laso,1972, výtvarník
Jabloňová panna, 1973, výtvarník
Nazdar, kedlubny, 1973, výtvarník
Milovník zvířat, 1974, výtvarník
O té velké mlze, 1975, výtvarník
Jak ulovit tygra, 1976, výtvarník
O myších ve staniolu, 1977, výtvarník
Velryba Abyrlev, 1977, výtvarník
Pohádka o Kubovi Kostečkovi, o počmáraném pejskovi, 1981, výtvarník
Black and White, 1983, výtvarník

[S] spolupráce

Pojar spolupracoval režijně s jiným režisérem ještě mj. na Nazdar Kedlubny, 1973, Ilusologiologie, 1969, Romance s temnot 1986, Od kroku k pokroku 1987.

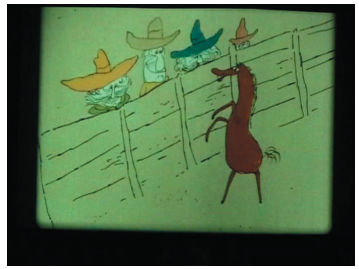
Výtvarně pracoval samostatně na filmech Ideál, 1963, Romance, 1963, / Bum, 1979, Proč má člověk psa, 1979, Kdyby, 1981, ...aby všechny děti světa, 1985.

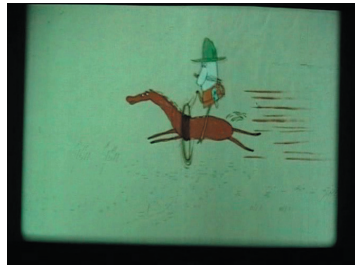
KF a.s. uvádí, že Pojar měl výtvarného spolupracovníka u filmu Romance z temnot, Od kroku k pokroku, 1987, Motýlí čas, 1990.

Břetislav Pojar rovněž autorsky spolupracoval na svých projektech v Kanadě.

Výhradně o Štěpánkově prací u filmu napsala jedinou větší (a bohatěji Tarasem Kuščinského fotografiemi ilustrovanou) úvahu Kateřina Pošová v časopise Film a Doba.

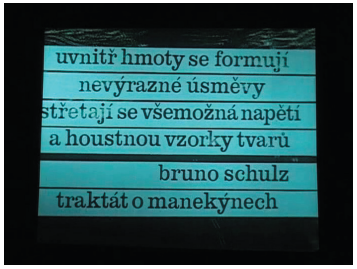
Další dokumentace k problému Miroslava Štěpánka v závěru sborníku.





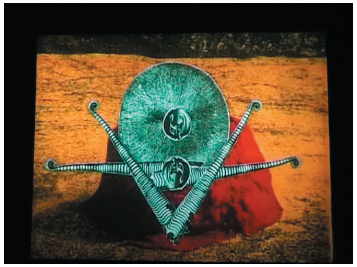
Václav Mergl

V **roce 2004** byl režisér, scenárista, bonsajista a vůbec renesanční osobnost - akademický malíř **Václav Mergl** za své dílo a přínos českému filmu zvolen **laureátem Ceny Andreje „Nikolaje" Stankoviče**. Narodil se 24. 8. 1935 v Olomouci. Rysy válečného a poválečného stavu země měly na jeho osobnostní, a jak mnohokráte uvedl, i na pozdější umělecký vývoj, značný vliv. V Praze Mergl studoval obor průmyslové grafiky Vysoké škole uměleckoprůmyslové v ateliéru profesora Adolfa Hoffmeistera, světáka i avantgardisty (zejména v karikatuře a koláži).



Mergl se zde seznámil s loutkovým i kresleným filmem a vcelku logicky v letech uvolňování bolševického tlaku se v zásadě se svým naturelem zdráhal přejít ke kopírování Trnkova pojetí oboru, už i tak převáděné do polohy ´sociálního-realismu´ jak Trnkou, tak později plejádou jeho ´animátorů´ (Látal, Pojar, Kábrt a další).

V roce 1964 tedy Václav Mergl absolvoval institut prvním českým čistě abstraktním filmem *Proměny*. K animaci reliéfu hlíny, vedenou dle precizně logického scénáře a stylizace přidal jazzovou hudbu, konkrétně session tria Jana Hammera ml. Samo už jejich použití znamenalo v tehdejším filmu převrat, proto ještě v roce 1966 Mergl natočil



experimentální rozšíření *Proměn* - v minutovém, již barevném animovaném filmu vlastní produkce a dle vlastního námětu, pod názvem *Studie doteku*. Projekt byl financován stipendiem Filmového a televizního svazu FITES.

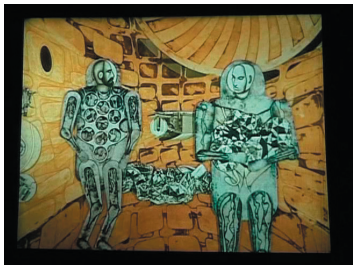
Ve spolupráci s Vladislavem Holadou pak přijal Mergl možnost vypracovat dvou minutové reklamních šoty pro rakouskou firmu Inex a České aerolinie. Širší profesní uplatnění však byla přerušena Srpnovými událostmi 68-mého roku.

Po ukončení školy se Václav Mergl již věnoval výtvarné tvorbě, zejména malířské a grafické. Inklinoval v nich k puritě kubismu a specifiskému druhu ´automatického´ surrealismu. Svým duchem byl Mergl blízký lidem z českého

kulturního undergroundu. Pro svobodné autorovo vyjádření se ve filmové oblasti Merglovi podařilo najít uplatnění v ateliérech státního Krátkého filmu.

Story jeho prvního studiového snímku ***Laokoon (1970),*** vyprávějícího o vraždících amébách vnikajících pod rouškou přátelství na palubu vesmírné lodi pozemšťanů, aby pak zneužili nevědomou a naivní chamtivost a dobyvačnost lidi, a následně ovládly a zničily Zemi, má v Merglově pojetí podobu až „smysluplného" vražedného bio-mechanismu putujícího celým vesmírem odpradávna a vyhlazujícího oprávněně civilizaci za civilizací za nesplnění téměř samozřejmých ´vesmírných zákonů´.

Podle kolegy Miroslava Štěpánka dosáhla pro Merlova stylizace v papírkovém filmu *Laokoon* jednoho z vrcholů českého papírkového filmu vůbec!

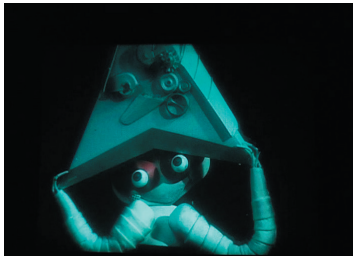


Sugestivní bestiářovou poetiku používala vesměs veškerá sci-fi a horrorová filmografie, nevyjímaje namátkou ***Aliena*** Ridley Scotta a designéra Hanse Ruediho, potažmo ***Predátora*** Johna McTiernana a Wes Crawena, na české domácí půdě potom Jan Švankmajer. Všichni zmiňovaní mohli samozřejmě vycházet z nejčistších děl žánru a mnohonásobně a spravedlivě oceňovaný Merglův snímek tyto kvality měl.

Přestože film léty získal tento statut, Mergl v normalizačním klientelismu musel studio jako autor opustit a práci nalezl až u dětských pohádek, konkrétně na seriálu ***Štvornohé rozprávky*** přijatému pod křídlo jediným k jeho práci otevřeným producentem - Slovenské televizi Košice. *V těžké profesní i životní situaci zde Václavu Merglovi*

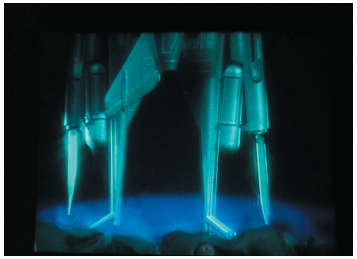
velice pomohla autorská spolupráce s manželkou Pavlou, z jejíhož pera akceptovatelná a kvalitní práce pro režiséra Merglova formátu vzešla. Po čase, přesněji po mnoha pokusech o vážnou tvorbu v Krátkém filmu Praha, Mergl uspěl s projektem poněkud zveřerníčkovaných a opět ploškových *Krabů (oceněni byli v Oberhausenu)*. Tato dodnes nejznámější filmová práce byla dalším varováním před technologickou a hlavně ´stvořitelskou´ nadutostí. Mergl, vždy studiový externista, si však dobu vyčerpávající práce ´na výspě´ národní kinematografie musel zopakovat. Tentokrát, pro změnu v zakázce, pro bratislavskou televizní „periferii" federace. Mergl se svou ženou připravil sérii originálních ´bajek´, karikaturní už i poetické, třebas už jen ve svých názvech - ***Vihuela a Kuklík, Sádlík a Hryz.*** U některých svých pohádek však Mergl režijní funkci opustil a na pohádkách pracoval už jen coby výtvarník a scénárista. Režijní křeslo postoupil společensky „čipernějšímu", v 60. letech nadějnému kolegovi - Ivanu Renčovi, jehož produkce měly bohužel bohužel od 70. let kvalitativně sestupnou tendenci. Snad někdy v těchto chvílích vnucené autorského omezení lze v Merglově uměleckém životě zaznamenat silný zájem dalo bonsai, k němuž časem nakonec přibral dokonce i šéfredaktorský post českého klubového časopisu.

V relativně volněnějším období konce 80. let dostal režisér možnost natočit svou *hommage* renesančně-barokně osobnosti Hieronymu Boschovi. Mergl v něm ´přirovnal´ legendární šém, kterým se „probouzejí umělé bytosti k životu", k významu a šancím umění jako takového. Toto dějinné zastavení byla pojato jako kosmologická vize dějin jak minulých, tak budoucích - v umění i v čase lidské civilizace. Ve filmu se objevuje Švankmajerem již zpopularizovaná *pixilace*. (Oproti, které „je" ale kánon Homunkulovy loutkové postavy typově podobný postavičkám Merglových



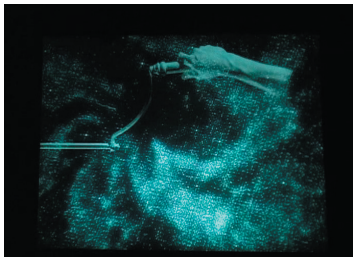
pohádek - na jeho konstrukci však autor použil díly ze stavebnice na slepení plastového letadýlka. (Z dnešní se tento postup může zdát blízký také podobě Knížákových soch např. *Člověka zvolna měnícího se v letadlo* aj.)

Na MFF v Chicagu, kde se v té době udělovala v profesi, mimo ocenění Oscarem, nejprestižnější Golden Hugo Award, byl snímek Homunkulus odměněn právě touto prestižní cenou, avšak bez vědomí svého autora. Po změně režimu jak Merglovi, tak ve podobném případě Miroslavu Štěpánkovi, nové vedení Krátkého filmu místo festivalem vyplacené peněžité ceny přiznalo pouze zmiňované sošky. Tehdejší dramaturg KF Jan Poš ve své knize o těchto dvou umělcích v animovaném filmu zmiňuje s literárním povzdechem. Mergl byl podle něj „poněkud chladnější" a Štěpánek svým maximalismem pro lidi „v podniku" (...) zase „nepříjemný" (...) a nakonec dodává, že oba byli „jen zbytečně



namyšlenou přítěží", takže „spolupráce (...) v posledních letech řídla, až zcela skončila".

Než se tak stalo úplně v případě jak Štěpánka, tak i Mergla, Václav Mergl si svou kvalitou přípravy na další projekt víceméně vybojoval spolupráci s objevným a ve studiové atmosféře komerčněji akceptovanějším ilustrátorem groteskního žánru - s Jiřím Šalamounem. Poš jako representant a vrchní propagátor firmy - ve svých textech Mergla u této kolaborace na snímku ***Sestřeničky*** kritizoval za opomenutí nutnosti „nezbytné míry akční groteskností" ve prospěch Šalamounova přístupu.



Jisté zůstává nadále jedno: režisér nemusí vždy postupovat ve shodě s inklinací. Může ji naopak, jako právě v případě Merglova záměru, zintensivnit, napnout jiným a neobvyklým směrem. Dle mého zpracování Šalamounových návrhů běžně končilo v takřka seriálové ústupnosti nomenklatuře postupů kresleného filmu. Většina snímků, na nichž Šalamoun spolupracoval, a která se v Čechách studiově vytvářela, byla laděna pohádkově - do polohy grotesek **humorných**. U *Sestřeniček* (jinak zvláštně podobného dramatického materiálu jako lze najít v legendárním hraném snímku ***Auta, která sežrala Paříž*** australského režiséra Petera Weira) došlo k zdrsnění možnosti takto kreslenou animaci využívat a naopak k ostrému, až šokujícímu vygradování Šalamounových kresebných mustrů.

Mergl v groteskním horroru ze skutečného světa odzrcadlil prototyp dvou ženských, které, přes svou rozdílnou ženskost, kanibalisticky vraždí a dokonce se i ´živí´ na naivní pudové ochotě mužů k „prasáckostem". Česká zabíjačka je ve story zmetaforována a pointa filmu tak snad až z dnešního úhlu pohledu srozumitelně a analogicky upozorňuje na duchaprázdnou tendenci feministicky zabarveného nejprve normalizačního, dnes přímého konzumu, „tolik zdomácnělého v kulisách českých kurníků (ve snímku viditelných až hrůza)". Patrně toto Merglovo scénáristické a režijní gesto Poš jistě pochopil, o to ještě více nelibě nesl.

To, co zbývalo, se Mergl pokusil popsat navýsost inteligentně. Zatímco v televizi krášlil svět slovenský komediograf Janek Roháč s ***Troma chrobákmi***, Mergl se spustil ještě níže, k náhledu na život mikrosvěta. Bossové souhlasili rozanimovat jeho scénář i „výtvarno" snímku ***Mikrob;*** pod podmínkou zapracování didaktických obezliček: téma vlivu bacilů na onemocnění a pud k zakládání rodin jim připadal jako „sobě vlastní".

Filmem probleskuje výtvarně naprosto nadstandartní a valéry všemožných barev prokvetlý homogenní Merglův svět. V ději snímku je patrná touha po intimitě a klidu života. Nadbytečná ´postavičkovost´ a tlak dramaturgie, jm. dnes dokturujícího Jiřího Kubíčka, určil smolný výsledný tvar snímku. Kreslená story o polidštěném mikrosvětě je nakonec doplněna o rapidmontážovou animaci dokumentárních fotografií zobrazující bakteriální onemocnění mladé ženy. Ačkoli fotografie nechal režisér pro film alespoň dramaticky barevně tónovat, aby přinejmenším částečně ladily s Merglovými animovanými grafikami, nevkusný studiový zásah byl natolik brutální, že dílo bylo v souvislosti s ostatní Merglovou filmografií hrubě poškozeno. Hodnocení Mikroba proto, stejně jako u Štěpánkova Jabloňové panny (kvůli svévolným porušením autorských práv výtvarníka režisérem Pojarem), lze provést jedině s ohledem na tato poškození původního uměleckého záměru Václava Mergla i Miroslava Štěpánka.

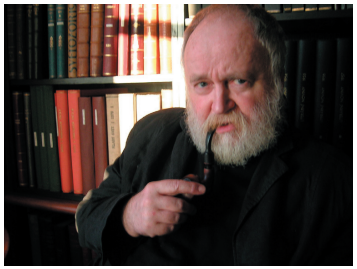
Potom Mergl provedl vlastní pokus o spolupráci s Miroslavem Štěpánkem. Původně sice Mergl napsal scénář k (i ve světě) prvnímu ´LOUTKOVÉMU filmu o upírech´ ***Poslední lup*****,** ale loutkář animovaného filmu č.1 Štěpánek přistoupil k projektu v ještě větší pracovní i soukromé tenzi, tj. v čase nerovného boje za své pojetí největšího studiového koprodukčního projektu ***Krysař***. Po zdlouhavém vyjednávání se Štěpánkem a nakonec vzájemné dohodě, Mergl cestu vlastní režie opustil a scénář *Posledního lupu* podstoupil politruky nabízenému i festivalovými cenami věnčenému Jiřímu Bartovi. Ten scénář použil k vlastní, neloutkové, ale naopak hrané inscenaci, jíž přikrášlil tajemně se tvářícími triky. Do role protihráče ústřední postavy - typického čecháčka a podomního zloděje - Barta vybral naštěstí nepatetického a groteskního Františka Husáka. Otevřený zástupce ´nasávání´ Husák si pak doslova vystřihl hereckou etudu, která se démonologii a efektům zdařile vysmívala autentickými rozměry.

Rozpohybování posledního, již porevolučního Merglova podniku (v rámci studia) nese znaky nadále trvajících společenských problémů. Pod „vlastní" režijní taktovkou Mergl zvěčnil výpravu svého sci-fi scénáře ***Haló Alberte,*** který asociuje vinu stereotypizace médií na zdegenerování posledních ***bašt*** civilizovanosti - rodiny a hravosti. Infantilní stařec a vedle něj novorozeně jsou posledními nositeli lidskosti a Mergl tento stav proklál drsnou kritikou a fantazií kresby, animace i režie. Novodobě tovární zpracování této látky, v konkurenci s rozvíjením a příjmem západních vzorů, odsoudilo film (doufejme právě, že jen dočasně a nespravedlivě) do stínu archivů. Myšlenkové dimenze Merglova díla patří vedle tvorby Miroslava Štěpánka k tomu nejzásadnějšímu v kontextu českého filmu vůbec a jak se vyjádřil znímý teoretik animovaného Petr Zvoníček, všechna slova i předměty ocenění, zrovna Václav Mergl obdržel zcela právem.

Martin Fisher

filmografie a ceny Václava Mergla:

Proměny (VŠUP, 1964)
Hlavní cena - ARSfilm Kroměříž, 1965
Studie doteku (FITES, 1966)
Laokoon (KF Praha, 1970)
Zvláštní cena - MFF Annecy, 1970
Štvornohé rozprávky (KF Praha pro ŠT Košice, 1971-73
Kraby (KF Praha, 1976)
Hlavní cena - FČSF Bratislava, 1977
Hlavní cena mezinárodní poroty - MFF Oberhausen, 1977
Vihuela a Kuklík (KF Praha pro ČST Bratislava, 1978)
Sádlík a Hryz (KF Praha pro ČST Bratislava, 1980-83)
Homunkulus (KF Praha, 1984)
Zlatý Hugo - MFF Chicago, 1985
Mikrob (KF Praha, 1986)
Sestřeničky (KF, 1988)
pouze scénář - **Poslední lup (KF, 1988)** *režie Jiří Barta*
Haló Alberte (KF, 1990)



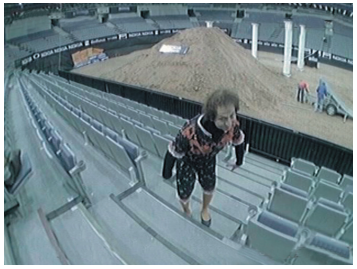
Proč je v současnosti Karel Vachek nejlepší český filmový režisér

Tišnovský rodák, režisér a současný významný pedagog FAMU Karel Vachek, autor i ve světě oceňovaných, ale v komunistickém Československu trezorových dokumentů 60. let ***Moravská Hellas*** a ***Spříznění volbou***, mínil v 90. letech vstoupit do klání o post vedoucího ateliéru filmové a televizní grafiky VŠUP. Po letech v exilu, po návratu do vlasti kvůli onemocnělé manželce, po práci v dělnických profesích, (básnické, literární a výtvarné tvorbě se věnoval v undergroundu), Vachek získal možnost návratu do Prahy ke své originální filmové tvorbě díky osobní intervenci básníka a kritika Andreje Stankoviče, režiséra Jiřího

Krejčíka, překladatele Jaroslava Kořána a dalších kolegů, kteří měli zároveň intelektuální vliv na hlasování novodobých orgánů financujících a organizujících českou kinematografii. Pro tu Vachkovy trezorové snímky totiž znamenaly dobový kinematografický průlom. Následně Vachek přijal, s polistopadovou atmosférou spjatou, i nabídku členů katedry dokumentárního filmu FAMU k částečnému úvazku. Postupně v kinech a v České televizi představil filmovou tetralogii ***Malý kapitalista***. Toto své monumentální dílo Vachek dále

doplňil snímkem ***Záviš - kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Prázdnin pana Hulota aneb Vznik a zánik Československa (1918-1992).***

Vachkovy unikátní a v celosvětovém měřítku svou osobitostí naprosto nevídané filmy se dostávají do popředí české filmové scény stále více, přestože nebývají zařazovány v popředí výplně komercí přeplňovaných festivalů, televizí a periodik. Ačkoli v českých kinech snímky nebyly rovněž nikdy plošně distribuovány, s přibývajícími léty se ukazuje, že pokud je zájem, byť od několika jednotlivců, i tyto filmy je možné vidět nejen v samizdatu VHS kazet či DVD disků (podobně jako dříve v *undergroundu*). Lze je však také získat pro klubová kina v doposud nejlepší prezentovatelné kvalitě (kopie 35mm), pokud zájemce osloví buď archiv NFA nebo AČFK.



Mladší generace filmařů již delší dobu tuší Vachkův význam pro české umění. Svými krátkometrážními filmy ***Kamil Lhoták*** *(1962)*, zejména pak ale ***Moravská Hellas*** (1965) a ***Spříznění volbou*** (1968) z předinvazních let Vachek s významným odstupem poukázal na přirozenou a umělou aureolu institucionalizovaného umění, folkloru a moci.

V prvním díle tetralogie *Malý kapitalistova* (čtyři díly dosahují celkové délky 910 min.) Karel Vachek pracuje se záznamem „komediálních" událostí okolo československých voleb v letech 1990-1992 (***Nový Hyperion aneb Volnost, Rovnost, Bratrství)***. Novodobé publikum v něm má šanci poznat nejen éru šance o reinstalaci demokracie v Československu, ale zároveň rozvrstvení jeho společnosti v honbě za majetkem pod rouškou všeho možného a v obtížné duchovní obnově země;

v druhém díle „po způsobu utopií" poukazuje na dobové události v soupeření (folklóru) měst a na jejich elitní i okrajové hybatele, tvořících (i netvořících) to, co je platné k běhu věcí veřejných (***Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova aneb Jak jsem sestavoval novou vládu****, 1994-5*);

třetí díl (***Bohemia Docta aneb Labyrint světa a Lusthaus Srdce****, 1997-8*) utvrzuje povědomí o existenci i stavu vědomí vzdělané české elity a o situaci nutné pro praktické využití duchovních i vědomostních prostředků. To vše autor shrnuje na pozadí infantilní kapitalizace a zmiňuje se propojenosti fenomenů v zemi s použitím výstižných modelů;

a nakonec díl čtvrtý (***Kdo bude hlídat hlídače? Dalibor aneb Klíč k chaloupce strýčka Toma, 2002*** konfrontuje po „vzoru tragédie" hříchy československé společnosti posledních let s „uměleckou vizí cest i osudů ke spasení a s vizí neosudového chování historických i soudobých spasitelů". Zkouška Smetanovy

opery Dalibor v Národním divadle je v tomto filmu kongeniálně konfrontována s popisem klíčových dobových problémů a representantů boje za jejich řešení.

Na několikahodinové „spoluhledání" není obecenstvo v Čechách zvyklé a z kina mnohdy neurvale odchází před koncem projekce, ačkoliv v televizi je schopno sledovat celé dny a v kuse. Prvek „televizáckého" idealizování současnosti, vlastní většině českých filmařů, u Vachka chybí a tak tragické

a viníky dosud neomluvené prohřešky ve společnosti uvádí ve svých projektech v podrobných komentářích, i se svědky. Používá k tomu vtipných situací a vyjádření, jak Vachek sám říká, „plné vnitřního smíchu" a právě jejich prostřednictvím nabízí svému publiku platformu pro jasnělnější vnímání skutečnosti, jinde médii právě znesnadněné. Svou metodou plnou neulpívavosti, de facto protipólem vciťování, Vachek učí diváky poznávat klamy doby a opakováním již polozpomenutých, ale o to více platných filosofických principů či příkladů kretivního chování, navádí na cestu k vlastnímu osvobození a k tvorbě nemanipulativních systémů.

Vachkovi nevyhovuje „novelistické" zjednodušování filmů. Inspiruje se mnohotvárností románových labyrintů, sledujících život lidí z mnoha úhlů pohledu. Poukazuje přitom na duchovní (až mystické) chápání existence, podobně jako svá díla koncipovali umělecké osobnosti typu Danta, Komenského, Goetheho a mnoha jiných. Autor dokonce jejich dílo pro současníky revitalizuje už v názvech svých filmů.

Z výtvarného umění je Vachkovo umění blízké například obrazům Bosche nebo dokonce Mondriana. Vachkovy filmy jsou také novodobě a společensky odvážné, fantazijní a strukturálně komplikované. Svobodomyslně si totiž dovolují zaštítit jinde cenzurované „potížisty" typu Milana Knížáka, Ivana M. Jirouse, Ivana Diviše, Vladimíra Hučína či Stanislava Pence.

Písničkář Záviš ve snímku inspirovaném klenoty světové kinematografie D. W.Griffithe a J. Tatiho (o lidské intoleranci a o kýžených kvalitách bytí - s humorem a ´všeobjímající láskou´, v duchu Vachkových teorií a rovněž v jeho tvorbě citovaného Dona Quijotta, nejznámějšího Dostojevského hrdiny nebo ´obětující se´ hlavní postavy Shakespearovy komedie ***Večer tříkrálový***), svým pohledem na zvulgarizovanou kulturu a zdevastovanou bývalou národní chloubu - ocelárny, federativnost, přírodu, dotváří další z Vachkových

formálních společenských varování, aniž by v něm chyběl zřetelně vyslovený odkaz k vodítkům pro snadnější osobnostní ukotvení (v příkladech díla a postav J. Haška, J. Klímy, Ch. Masarykové, E. Beneše, A. Dubčeka) a tím nastínil možné cesty nápravy.

Jak Vachek častokráte uvedl - kdyby ke svým historizujícím scénářům získal realizační prostředky a v zemi žili herci schopní chápat podstatu velkých historických postav, natočil by kostýmní a jinak výpravný hraný velkofilm. V nerovných podmínkách komercionalizace je nucen realizovat pro své filmy ´dokumentaristickou´ cestou setkání s osobnostmi a fenomeny, někdy skrze konceptuální prostředky. Využívá k tomu jejich kuriosní myšlenkové dílo či původ, jejichž podstata se však rovná ´zázraku´ duchovního rozměru (obraz objektivu 8mm je jím např. v technické rovině).

Pro běžného televizního diváka mohou však mít Vachkovy filmy v mnoha ohledech i čistě informační hodnotu, tedy toho, co mainstream nabízí okleštěně - bez dořečených ´odpovědí po smyslu života´. Ti, pro které jsou Vachkovy snímky obtížné a jsou otevřeni je pochopit při delším zkoumáním, mohou Vachkovo dílo zhlédnout na DVD či v jiné novodobé explorační podobě - kupř. prostřednictvím www.karelvachek.cz či přečtením Vachkovy vlastní knihy ***Teorie hmoty*** ozřejmující jeho dílo a postoje).

ILUMINACE videoartisty Bohuslava ´Woodyho´ Vašulky a jeho ´Elektronického divadlo´

Mezi Santa Fé–Reykjavikem–Prahou (Brnem)

(text vyšel krácen Jiřím Peňásem v časopise Týden v roce 2004, proti vůli autora textu a W.Vašulky)

WOODY VAŠULKA - ZAKLADATEL VIDEOARTU

Woody Vasulka (66), brněnský rodák, studoval technologii kovu a hydrauliku na VÚT v Brně a je absolventem pražské FAMU, se svou ženou Steinou Fteinum Bjamadottir (63), která v Praze od roku 1959 do 1963 studovala klasickou hudbu - housle na konzervatoři, prožil většinu svého života ve Spojených státech. Je celosvětově uznávanou kapacitou, člověkem, který založil v roce 1970 „The Kitchen „ v New Yorku, a položil tak základy k tehdy zcela novému umění - videoartu. „Apolla přistávala na Měsíci, v kuchyni u Woodyho přistávali nejvýznamnější performeři,vynálezci audio a videosyntetiseru, videisté a vůbec umělci pracující s elektronickým obrazem. Kuchyně u Vašulků se stala domovem všem, kdo s novými médii začínali pracovat, mimo průmysl, svobodně. V roce 1974 se stal členem Center for Media Study na State University v Buffalu. V roce 1979 obdržel Guggenheimovo stipendium a rok následující se přestěhovali do oblasti zbrojního průmyslu v Santa Fé, kde „transmutoval" mechanismy konstruované ve výzkumných vojenských laboratořích Los Alamos v pokusu tyto „ďábelské stoje" přetvořit jako konstruktér - umělec v alchymistickém konceptu „velkého spektáklu i s jinou než determinující funkcionalitou a jazykem".
V roce 1983 spolu s předními americkými videoartisty Gary Hillem, Billem Violou a Brucem Naumanem Vašulkovi vystavují Videos as Attitude. 15 let experimentální práce Vašulkovi „zakončují" presentací v Paříži s projektem CINE-MBXA/CINEDOC se stovkami pásků obou umělců. V projektu Divadlo hybridních automatů (1992) nechávají Vašulkovi vstupovat do interakce skutečný, virtuální, literární a zvukový prostor, projektem Bratrství (1993) metodu dovršují za účelem vytváření nového prostoru. Kunsthistorik Jiří Zemánek, který napsal pasáž o nových médiích do 5. svazku Českých dějin umění, tvrdí, že Vašulku musí v oboru nyní poznat každý.

Řekl byste mi, jaké byly důvody Vaší emigrace?

Proti své vůli jsem dostal do vínku „absolutní sluch". Objevil jsem u sebe tuto schopnost náhodně a nepoužívám ji k hudební činnosti, i když jsem se právě se spolužákem z FAMU Jiřím Stivínem bavil jazzováním. On se učil na saxofon a já na trubku. Z Československa jsem ale odešel právě na protest proti tomu, čemu se tady začalo říkat *lehká odpolední hudba,* pod kterou spadá produkce například Offenbacha, Lehára či Lea Delieba. Tragédií však teď je, že tento styl hudby už objevili i v Americe, i když tak hlubocí nejsou a neříkají tomu tak. Je to útok na estetiku, takže se musím bránit. Nevím, jestli se vracím. Nevím, „Kde domov můj". Nepatřím do žádné komunity, ani mezi nějakou skupinu. Teď konečně jsem ale byl požádán, abych ve svém rodném městě a zemi něco vystavil.

Z jakého rodinného prostředí v Brně pocházíte?

Můj otec byl dobrý komunista. Za 1. světové války byl vězněn na Ukrajině a *Rudí generálové*, jak se jmenovala i u nás v rodině posvátná kniha, z něj udělali úspěšného kováře v malém městečku u Kyjeva. Přesto se vrátil domů, založil naši rodinu a během 2. světové války na protest proti nacistům jsme zase doma měli uschován na zdi Masarykův portrét atd.

V emigraci jste hned začal pokračovat ve svém uměleckém snažení?

Do New Yorku jsem přijel ještě jako filmař. Byla jen otázka času setkat se s Alexandrem Hackenschmidem, který si říkal Sasha Hammid, a s celou tamní skupinou Čechů včetně Koldy a Voskovce. Přes Hammida jsem se dostal jako střihač k zajímavé práci na polyekranových filmech, které jsme začali dělat s Francisem Thomsonem pro rozličné výstavy. Pak jsem ale zakopnul o „video" a to mi naprosto změnilo život. Prošel jsem celou jeho evolucí z analogového videa a zvuku až k digitalní technologii. S mojí ženou Steinou a spolu s hrstkou dalších emigrantů a Američanů irského a židovského původu jsme však od konce šedesátých let pracovali na poli technologicky definované estetiky, pro stagnující galerie zrovna totiž přišel čas na něco nového. Galerijního světa se video pořád snaží nějak držet, ale dnes už se tato tvorba kříží s použitím počítačů.

Jak pro nezasvěceného materiálně vyhlíží Vaše „galerijní tvorba"?

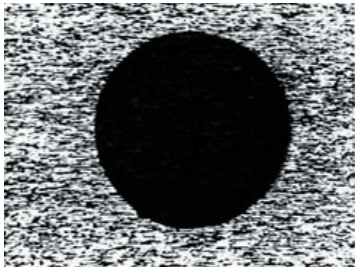
Už toho nemám tak moc co říct, ale loni mě kamarádi opět svedli k „dělání umění". Zdá se mi, že být dnes „umělcem" a mít to jako profesi, je už trochu banální. Musíte pro to dělat hodně, pořád a víc a víc. Nesmíte si ani všímat toho, že by bylo na čase přestat. Když už mě ale kamarádi takhle svedli, vznikl z toho

cyklus *Znovu navštívené světlo* (Light Re-visited)*,* z kterého projekt *Noise Fields* z loňského roku je první z plánovaných instalací. Jsou to jednoduché a lehké kovové konstrukce s velmi tenkými a křehkými zrcadly, v nichž se rozkládají 3 barvy na další podbarvy a dohromady mohou být snadno za 2 hodiny složeny do hotového výstavního objektu. Zdrojem světla je zde videoprojektor a jedna z našich ranných kolektivních prací se Steinou. Teď se konečně můžu podívat zpátky. S hrůzou jsem totiž sledoval, kolik jsme toho za sebou nechali „nedokončeného".

Víc než 10 let jsem se zabýval stavbou tvz. robotických strojů. Neměl jsem nikdy čas je víc prozkoumat. Po mé výstavě v Japonsku jsem doufal, že „finančníci" mi s nimi umožní „hrát si" a dál je testovat, ale

umění dnes jen vystaví v muzeích a pak vám jej vrátí, „jako kdyby show skončilo", už není potřeba a musí se jen někam dát. Doma máme takové trailery, kde věci skladujeme a jsou plné Vašulkovic umění, které „nikdo nechce", ale celé umění dnes už není o *story*, ale o *storage*.

Největší otázkou soudobého umění totiž zůstalo „Kam s tím?". Umění se stalo nepohodlným, nesmyslným a zoufalým. Kurátoři se sice povrchně zajímají o nové umělce, ale jde jim spíš o to, jak by



je mohli okrást. Od toho se pak odvíjejí ony „krátké slávy". Vedle toho jsou tu samozřejmě ještě stále ti takzvaní „profesionální umělci", kteří vždy produkují jen to „pravé" umění.

To všechno je ale naprosto v pořádku, protože svět sám pracuje naprosto správně.

Na výstavě v Paříži se prý jedna zahraniční studentka, provázena pedagogy pražské FAMU po expozici avantgardního umění, kuriózně podivovala, jak vehementně jí pánové ukazují český „videoart", když, podle popisek, vy a tam zmiňovaný umělec Malina - autoři vystavených děl, jste vlastně Američané.

Vidíte, mám to ale složitější. Vlastním islandský status, mám permanentní rezidenci v Santa Fé v Novém Mexiku a rodiště v Brně. Jednu dobu jsem měl 3 pasy, ale teď už jsme to zredukovali na ten islandský, protože s ním se vám ve světě nic nestane. Na Islandu nemáme totiž nepřátele. Nejsou tam žádné veliké peníze, v případě únosů žádné výkupné, a i to je důvod bezpečnosti jejích obyvatel všude po světě.

Všichni ve Vašem profesním a blízkém okolí se diví, že Vaše jméno není v českých médiích frekventované.

Na tom není nic zvláštního. Také doma v USA žádnou slávu nemáme, zato máme „legendu". Ta je mnohem cennější. Tu nezískáte mocí, ani si ji neuděláte, ta se dává. Nikdo přitom nemůže jmenovat jedinou Vašulkovic práci... Je to vtipné.

Nedávno byla výstava českého umění v Paříži a Vaše dílo tam bylo zastoupeno...

Ano. Miloš Vojtěchovský se také snažil do katalogu této výstavy připsat esej k mém projektu *Bratrství - Brotherhood*. Viděl jej zajímavě - ve spojitosti s „tajnými vojenskými a heretickými tradicemi", přesto s „nezanedbatelným ironickým odstupem". Souvislosti to nejsou geniální, ale specifické. V Americe tomu nikdo nerozumí. V Čechách a v Evropě se ale všechno poměřuje historickými měřítky. Bez těchto zkušeností nemůžeš přemýšlet. Zdá se to být banální, ale je o zároveň velmi pravdivé. V U.S.A. už ani nikdo nepozná, že kolem nich něco má jakousi domovskou minulost a tradici. Pamatují si maximálně tak občanskou válku. Ty ostatní války pro ně byly a jsou vždy daleko.Teď snad se věci začnou měnit, když bojují s divizemi těch Babylonců.

Z jakého stanoviska sledujete americké blízkovýchodní tažení?

Dejte Američanům ještě půl roku a uvidí se pokud znovu zvolí Bushe. Polovina obyvatel U.S.A. je ale dlouhodobě nešťastná a naštvaná. V Santa Fé snad neznáme nikoho, kdo by válku podporoval. Lidé jsou tam velice nazlobeni, že se něco takového, jejich jménem a za jejich peníze, dělá. Skupina lidí naší krevní skupiny jsou tím navíc zahanbeni. Jsou však lidé, kteří se s tím srovnávají. Vždy jsou však někde jinde a mimo „nás". Takže v Americe teď bolest u lidí zkrátka je!

Díváte-li se na politickou situaci, nemyslíte si, že porevoluční vývoj třeba u nás stál jen na osobnostech typu Václava Havla a Václava Klause?

Bohužel to vidím příliš „kosmicky". Když si představíte, že ten „morální trpaslík" musí bojovat s divizemi, které mají jména jako Nabuchadnezar či Chamurabi, ukáže se vám ten konflikt ve velkém divadelním světle. Všichni jeho protagonisté se objeví jen na chvíli, odrecitují jakýsi (zase jinými) napsaný text, stisknou knoflík válečného stroje a zase mizí k další scéně nebo odejdou úplně.

Je to jako u automatu na pinball - „ocelová koule se řítí lidskými příbytky, historickým Babylonem a poráží vojáky, tanky a paláce". Člověk se jen ptá, kde je ta zodpovědnost. Než ale přijde na nějakou odpověď, už je tu připravena na další představení skupina dalších protagonistů s nějakými papíry v rukou.

Ani jeden v tomto procesu nesehrál ještě skutečnou roli. Vidím jen charaktery „politiků" a přisluhovačů, kteří se chovají a musejí chovat, protože už přicházejí z nějakých pozic. Je to všechno mimo racionalitu.

Narážíte také na nevhodnost některých politických a nestátnických činů? Jakou je například podpora Václava Havla politiky Spojených států, protože prezident Bush potřebuje podporu „zásadního Evropana"?

On to ale Havel jistě myslel upřímně. Chápal to asi tak, že něco Americe dlužil. Věnoval tomuto vztahu už předtím kus života a sil. Takže jeho podpora Američanům není sice etická, jde ale čistě jen o „bratrství". Šlo zde také o prosazování ideálu Ameriky a svobody myšlení.

Jste znám hlavně svými instalacemi tj. jinak také ale tvz. „galerijním uměním". U nás je tato činnost vedena z velké části centrálně. Spousta lidí však už z Národní galerie odchází kvůli rozepřím s jejím generálním ředitelem Milanem Knížákem. Jak se díváte na tuto situaci?

Situaci v novodobé kulturní politice skoro neznám. Jen pořád nechápu, proč mají všichni z Knížáka takový strach. Je snad na úrovni Bertolda Brechta nebo F.X.Šaldy? Je v tom něco kulturně-politického, o čem nemám ani představu.

Jsou tu ale jistě skvělí kunsthistorici a kurátoři. Já sám sice znám osobně jen Víta Havránka, Miloše Vojtěchovského a Jiřího Zemánka s jeho expozicí Pěšánkova umění či s poslední *Ejhle světlo* v Brně. Monografii o Pěšánkovi považuji v moderním proudu teorií o umění za jednu z nejzásadnějších. Díky propojenosti těchto vědců jsem se dostal mezi vystavující v Brně a také do *contextu* české avangardy, jak ji shromáždil právě Havránek na presentaci v Paříži.

Jaký je váš časový plán na nynější období?

Další iluminací je můj dvou letý projekt pro Centrum umění a mediálních technologií v německém Karlsruhe, který jako garant-kurátor připravuji s jejím šéfem Peterem Weiblem. Jedná se o složitou instalaci k dějinám strukturálního období americké kultury 70. let. Mimo nás v ní budou zastoupeni Paul Scharits, Hollis Fumpton, Tony Conrad, Peter Weibel... všichni, které jsme oba poznali za našeho učitelského působení v Centru pro studium médií při newyorkské universitě v Bufallu. Weibl má na tomto projektu osobní zájem, protože jako můj nástupce na profesuře v Buffalu všechny tyto lidi také osobně znal. Jedná se tady tedy nejen o kus americké kulturní, ale i osobní historie. Takže Petr Weibel to jistě nechce zmeškat. Jenže jak se zdá, tak i v Německu teď právě na kulturu chybí peníze, takže si všichni ještě možná počkáme.

Když člověk zestárne, začne se konečně seriózně zajímat o majetek a jeho problémy. Zde na tomto konečném bojišti se, myslím, zrovna moje generace nachází.V případě lidí s kulturními ambicemi začne boj o dědictví kultury, což majetek je také. Jsem přesto touto prací nyní hodně nakonec i v Evropě zavázán. Jezdím ale také na Island, protože to je jediné místo, kde můžu v klidu psát. Tady v Čechách to nelze, děje se toho tady příliš moc a je zde těžké se vůbec na něco soustředit. Leda byste byl génius. Budu také dojíždět do Spojených států za svou ženou. Máme tam dům a také prosaický důvod života - důchod, takže alespoň jednou do roka tam musíme. Domů na Moravu také musím jezdit. Teď jsem, díky Tomáši Rullerovi, mohl v Brně udělat cyklus osmi přednášek o mé osobní vizi historie nejen v umění.

Jste jeden z mála umělců, který si uvědomuje a poukazuje ve své tvorbě na splývání skutečného světa s virtuálním, biologie s elektronikou... Jaká je filosofie vaší tvorby?

Od svého prvního neelektronického období jsem se dostal až po éru elektronického výrazu.

Opustil jsem tvorbu objektů, abych se začal věnovat jejich projektování v „kyberprostoru".

Propracovával jsem se od klasického „optického umění" s jeho abstrakcí k „elektronickému". U něj mna zajímala abstrakce také, ale ta „vnitřní". Celou svou tvorbu mám rozdělenou a pojmenovanou podle dekád. Jinak je to jen těžko možné a definovatelné:

60. léta znamenala pro mne *Artefakty* - zajímaly mne stroboskopy a projekce,

70. léta přinesla *Art of Memory (Umění paměti*), v níž jsem se pokoušel skrze nová média definovat náš vztah k vlastní minulosti, v 80. létech jsem se zabýval vizí nazvanou *Bortherhood (Bratrství)* a

90.léta ještě stále krystalizují jako *Light Revisited*, což je projekt na dokončení spousty onoho načatého z 60.-70. let.

Kdo z českých umělců je vám dnes blízký?

Mám dlouholeté přátelství, ještě ze studentských let na FAMU, s filmovým režisérem Karlem Vachkem.

Viděl jsem nedávno snad jako jeden z mála všechny jeho filmy, které se v Čechách skoro v kinech ani v televizi nepromítají, během jeho turné po univerzitách v USA u nás v Santa Fé. Na zdejší college je totiž jeden z profesorů absolutní blázen do českých filmů. Je to tak asi jedno z mála míst na světě, které se systematicky uvádějí české filmy a občas také do Ameriky přivezou jejich tvůrce.

Při každém návratu domů se u Vachků zastavuji a Karel mě vždy obdarovává stohy knih, které jsem pak nucen vozit do Ameriky. Aniž by tušil postaral se tak o zachování mé češtiny, kterou jsem za ta léta takřka ztratil. Například věděl, že jsem kdysi jednu dobu bydlel ve Šmilovského ulici, sesbíral por mne tal celé dílo tohoto zapomenutého buditele. Jen díky knihám od něho jsem si ji tak tak udržel.

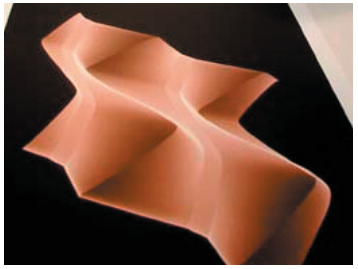
Mám z něj pokaždé trochu legraci, protože jak se u něj kdysi čistý formalismus proměnil, snaží se teď působit jako „učitel národa". Jednou jsem navrhnul, že bychom se měli pokusit vystupovat v televizi jako dva klauni v debatách o „modernitě". Toho se zhrozil.

V Praze mne také zajímá pracovat s Pavlem Smetanou a s jeho skupinou Scian(tu) a stále mám pracovní vztah s Petrem Vránou a s manželi Rullerovými z Brna. Putují po Čechách a Moravě, mají pásky mých videoprací a rozdávají je. Bez jejich pomoci bych neměl v rodné zemi žádnou propagaci.

Začínáme teď teprve formulovat mou budoucí spolupráci na FAMU. Chtěl bych, aby se tam jednalo o rozvoj strategie v práci s pohyblivými obrazy, sám jsem ale často došel až k protifilmovým závěrům.

Po retrospektivách svého díla v San Franciscu, Tokiu a Paříži připravujete také výstavu v Čechách?

A podařilo se mi zatím vstoupit dvakrát do stejné řeky. V roce 1992 jsme v Praze s českými přáteli založili *Media Archiv*. Ten měl za úkol nabízet nejen archivní materiály, ale i technické vybavení pro začínající mediální umělce, které tady tehdy naprosto chybělo. Nyní, po deseti letech se Media Archiv opět rozjíždí plnou parou vpřed. A to proto, že internet je již natolik rychlý a průchodný, že jsem se rozhodl přestěhovat celý můj archiv do Prahy. Čítá na dva tisíce hodin „artworku", které tady chceme digitalizovat a nabízet přes internet zpět. Uvolněná Amerika 60.-70. let (například mých 300 hodin nikdy nepublikovaného materiálu mj. i s Jimmy Hendrixem) se vrací prostřednictvím Media Archivu z Čech zpátky do celého světa.



Co je podle Vás problémem české kultury?

Někdo mi říkal, že dnes se prakticky už netiskne v masovém periodiku poezie. Dokonce se prý ani moc nečte. To považuji za velmi alarmující. Poezie byla vždy vlajkovou lodí národní kultury. Jestliže nemá prostor, je vytlačovaná do pozadí, pak chybí zároveň básníci. To oni byli hlásnými troubami společnosti, hybateli společnosti. To oni určovali kulturu společnosti. Poezie totiž je nejbližší vyjadřovací nástroj mozku. Bylo by to značné omezení, vyhýbat se tomuto pramenu tvorby. Nedá se takřka ničím nahradit.

Kam myslíte, že se svět umění bude dál vyvíjet?

S lidmi mého věku jsme se na počátku tvůrčího období nalezli ve stínu modernistických velikánů snad ve všech oborech umění a můžeme snad říct, že také v určitém stínu politiky, v níž už neexistuje rovina utopie. Na mě zbylo místo v oblasti „elektronického umění" a to na mě trpěla čekalo v úzké, ale nepříliš prozkoumané trhlině. Tak jsem se do na pár desítek let zahleděl. Těžko mohu zhodnotit, co jsem tam viděl a co přináším zpátky jako splátku společnosti. Jedno mi bylo ale jasné vždycky - jestli se bude dál dělat umění pomocí strojů, tak dějiny si s několika takovými pracovníky potřese rukou. Ale jestli tahle tradice zanikne a už se znovu nenarodí, všechno bylo jen malou poruchou ve vysílání dějin a naše práce bude považována za něco podobného, jako bylo ro-ko-ko.

Martin Fisher

info: www.zbigvision.com

´Zbig Rybczynsky´ foto Martin Fisher cca rok ´99

Čtvrtý rozměr Zbiga Rybcynského

Zbig Rybcynski je držitelem Oscara za jeden z nejpodivuhodnějších krátkých filmů v dějinách kinematografie jm. *Tango* a po emigraci z rodného Polska do U.S.A byl svou následnou tvorbou jednoho z prvních reálizátorů „vícerozměrného" zobrazování hlavně inspirátorem dnešního boomu trikových videoklipů.

V 7O. letech studoval kameru na filmové škole v Lodži, kde natočil několik stylově velmi poutavých experimentálních a krátkometrážních filmů. Technologie, formální postupy Rybczynskiho filmů se z dnešního pohledu oficiální zábavní průmysl převzal téměř cele, avšak základem těchto jeho vlastních, často pouze minutových snímků, byl téměř vždy kamerový experiment, ale hlavně snaha o výraznou stylově původní uměleckou výpověď, což je showbyznysu naopak cizí. Filmové kamery využívá Rybczynski do doby, než si uvědomuje převratnost a ´neomezené´ možnosti videa a počítačů.

Jde všemi prostředky proti již opotřebovaným postupům klasického filmového vyprávění. Přesto jsou jeho výrazně stylizované filmy - videa vždy srozumitelná. Příběhy, který se svými herci inscenuje, se neodehrávají před kamerou, ale v pravdě až v „kameře samé".

Zbig Rybczynski spolupracoval na začátku profesionální dráhy s populárním divadlem a studiem Se-ma-for, jehož insecenace dosáhly podobného věhlasu v Polsku jako Laterna Magika v Čechách. Z tohoto zdroje pramení i vztah k principům absurdního divadla, které přetavuje do ryzí filmové podoby dodnes. Jeho filmy jsou vždy založeny na dějové zkratce. V roce 199O byl Rybczynski autorem okolo 2oo patentů kinematografických technologií. Využíval techniku vykrývacích masek, posléze u videotechnologie tvz. blue screenu, dnes pracuje na rozvoji technologie High Definition a různých zařízení a nových zobrazovacích postupů.

Přesnými scénáři a synchronizacemi pohybů kamery snímajících individuální hereké výstupy na dle typu často anekdotické scény výměnném pozadí dociloval působivých dramatických video koláží. Takto byla koncipována většina z posledních Rybczynskiho video filmů. Ještě nedávno měl režisér připravenou k realizaci vizi Bulgakovova románu ***Mistr a Markétky***.

Rybczynski chápe život jako určitý druh hry (podobně jako Hans Georg Gadamer) nebo mystického tance (Swama Muktanandy). Rybczynski si váží např. také názorů papeže Jana Pavla II. Nepovažuje jej ani tak za představitele církve, ale moderního filozofa, který si uvědomuje katastrofickou situaci naší civilizace a hledá východiska z ní v hlubších souvislostech a globálním měřítku. Za církevním zákazem interupcí nevidí omezování osobní svobody, ale jednu z možností, jak lidstvo jako celek může přežít.

Z letargického „neživota" na ekologicky zdevastované Zemi jej může vyvézt jedině kolonizace jiných světů pod vlivem nutnosti např. přemnožení. Jakákoli duchovní práce se spolupodílí - neexistuje vývoj bez uchopování už vzniklých vědomostí.

Filmografie polská:

TAKE FIVE 1972
KWADRANT 1973
PLAMUS 1973
ZUPA 1974
NOWA KSIAŽKA 1975
OJ, NIE MOGE SIE ZATRZYMAC 1975
LOKOMOTIVA 1976
SWIETO 1976
PIATEK - SOBOTA 1977
TANGO 1980 -

Technologický popis práce na filmu *Tango*: Každá z 22 akcí filmu byla s herci ve skutečnosti natočena s každým samostatně tak, aby při svém pohybu po místnosti měli herci přesnou „dráhu" pohybu, která se nepřekrývá v pozorování herce druhého (viz. Obr.) v plošné smontování všech posta do jedné ´pohyblivé´ koláže. Zvlášť byla natočena i dekorace pokoje bez herců. (Tento materiál se nechal vyvolat a z něj se pak vyrobily pozitivní kopie.) Za pomocí speciálního projektoru byly černou barvou „zamaskovány" - přetřeny siluety na papír promítaných herců. Černobílé masky se znovu zfotografovaly a byly s vysokým kontrastem vyvolány do pozitivu a přesně podle scénáře smontované, tak jak se postavy měly pohybovat v hotovém filmu. Vznikla tak speciální maska dlouhá jako hotový film Tango samotný, aby se všechny postavy mohly naexponovat dohromady. Maska pak byla spolu s čistým negativem založena podvojně - jako filmový dvoupás do kamery – polsky bipak – a natočily se už vyrobené kopie promítané projektorem. Připomínám, že v kameře se nacházel čistý materiál a filmový pás s vykrytými černými siluetami herců a projektor promítal natočenou „prázdnou" dekoraci. Po jejím zfotografování z kamery vznikl záznam prázdného pokoje se siluetami pohybujících se hrdinů. Takto vzniklý materiál se znovu jako dvoupás použil v kameře s tím, že byl přetočen na začátek spolu s další novou maskou, která vykryla vše mimo prázných siluet. Kamera pak natáčela 22 epizod hereckých akcí promítaných projektorem, které tak zaplňily prázdná místa v natočné dekoraci dvaadvaceti kreacemi postav dle Rybczynského představ.

V Rakousku realizované filmy:

MEIN FENSTER - 1979
MEDIA 1980
WDECH - WIDECH 1981
SCENY NARCIARSKIE Z FRANZEM KLAMMEREM 1980

Filmografie americká:

THE DAY BEFORE (Den před tím) 1984
THE DISCRETE CHARM OF DIPLOMACY (Nenápadný půvab diplomacie) 1984
IMAGINE 1986 - film vznikl na zakázku Yoko Ono po smrti Johna Lennona.
STEPS (SCHODY) 1987 - Slavná scéna Sergeje Eisensteina v novodobém společenskokritickém doplňkovém přepracování Zbiga Rybczynského

THE FOURTH DIMENSION (Čtvrtý rozměr) 1988 - výtvarně nejčistěji pojatý Rybczynského film. Ispirací je zde dozajista surrealismus René Magritta. V nadpřirozeném rytmu hudby jazzého houslisty a mulitinstumentalisty Michala Urbaniaka – mj. autora téměř všech soundtracků filmů Zbiga Rybczynského. Ve filmu se muž a žena přibližují jeden k druhému až je Rybczynski pomocí jednoduchého video triku (viz.obr.) roztočí a roztáhne do ´DNA´ podobné obrazové šroubovice, ve které se pomalu dvojice zaplétá a rozplétá, stejně jako potom předměty a věci v jejich okolí.

L, ORCHESTRE (Orchestr) 1990 - film je vizuálním a velevýpravným (i technologicky) videoklipem věhlasných melodií vážné hudby:

1. Bolero *Maurice Ravela -* kamera v ´klipu´ ubíhá po ´nekonečných´ schodech vzhůru a na první pohled nevysvětlitelným trikovým postupem po něm stoupají proudy historické peripetie inscenujících lidí. Jedná se o Ryczynského metaforickou interpretaci ´vyšinutosti´ ideálů komunismu s jeho smyslem i cenou. Herci inscenující po schodech stoupající rolníky, dělníci i inteligenci s transparenty s portréty Marxe, Lenina a dalších ikon a hesel, ´na schodech´ stačí vládnou, sesazovat se a vraždit se zároveň - při tom neustále vystupovat k rudě „zářivým" výšinám temně rudého slunce v pozadí. Zatímco ve snímku zní repetivní Bolero, film začíná svítáním a západem končí.

2. Ave Maria *France Schuberta* - v gotické lodi katedrály v Chartres, v symbolu dodnes nepochopitelného podmětu pro existenci fenomenu staveb takového rozměru v lidské kultuře, se nad podivnostmi pozemskými „po"- vznáší dvojice nahých milenců, oproštěná od problémů a „soustředící" se na své „splynutí" v nadpozemský tanec lásky.

3. Smuteční pochod *Frederica Chopina* - v nepřetržitém sledu výměn a pantomimických dějů a la morität absurdního divadlo Rybczinského kamera v této části *Orchestru* sleduje střídající se milostné i morbidní peripetie osudů ´liddských typů´ u ve filmovém formátu stabilní klaviatury piána, k němuž každý přistupuje zahrát ´několik taktů´.

4. *Albinoniho* ***Adagio c-moll*** - do nejslavnější galerii pařížského Louvru Rybczynski trikem zasazuje representanty odvrácené strany lidské kreativity – figuranty lidské destrukce husary, vojáky a dragouny s šavlemi v konfrontaci s tančími baletkamy a husopaskamy, které pod důsledkem válčení svých protipúolů v krvi klesají k zemi. Grotesknot i krutost v jednom simuluje v této epizodě to, co se v dějinách odehrálo a vše, co umění bagatelizovalo, zamlčovalo a maskovalo pravdu.

5. Elvira Madigan *- sekvence klavírního koncertu W.A. Mozarta –* je teatrální inscenací rokokové zádumčivosti - v kulisách a reáliích dobové zábavy.

5

MANHATTAN,

WASHINGTON 1991 - oba filmy jsou pohlednicemi života v dvou hlavních „městech" amerického Východu. Rybczynski v nich využívá pop-artových ´vzorů´ jm. např. Andy Warhola, ale vtiskuje městům podobu surrealistické bizarnosti a stává ji pro kontrast např. s vizí světa Rembrantova obrazu Hodina anatomie dr.Tulpa, čímž paroduje dějiny vzniku Spojených států.

KAFKA 1992 - zatím nejrozsáhlejší a poslední projekt inspirovaný vším, co pražský úředník a ´přitom´ spisovatel Franz Kafka napsa ´pro své potěšení´. Metoda jakou Rybczynski ilustruje Kafkovu literaturu snad jako jediná z kinematografických interpretací přibližuje snovou atmosféru v Kafkově transkripci skutečnosti s individuálně projované fantazí a sny, přestože shrnutí celého Kafkova díla v obrazné úplnosti portrétu bylo čistě formalistickým úkolem. Kafkova vlastní figura představovaná hercem Peterem Lucasem ve snímku provází svým komentářem v ich - formě diváka epizodami inspirovanými známými ze spisovatelova života, dopisů, ale hlavně prózy v Rybczynkého labyrintu představ pro pražského německého Žida, kreativního umělce a přecitlivělého člověka klíčových událostí, typických místností, chodeb, až k vynucenému „zabití" i nesmrtelnosti kulturního vlivu.

Rybczynskiho videoklipová filmografie:

Art of Noise - skladbu Close to the Edit, *Chucka Mangione* - Diana D., *Belfegore* - All That I Wanted, *Ricky Lee Jones*- The Real End, *Grand Master Flash* - Sign of the Times, *Bernarda Wrighta* - Who Do You Love Me, *Propagandu* - P-Machinery, *Jimmyho Cliffa* - Hot Shot, *I Am Siam* - She Went POP, *Lady Punk* - Minus Zero, *Accept* - Midnight Mover, *Angel and Maimone* - Ultimale Ballo, *Simple Minds* - Alive and Kicking, *Blanc Mange* - Lose Your Love, *Pet Shop Boys* - Opportunities, *Alan Parson,s Project* - Stereotomy, *Yoko Ono* - Hell in Paradise,*Simple Minds* - All the Things She Said, *Fat Boys* - Sex Machine, *Missing Persons* - I Can, t Think About Dancing, *Lou Reeda* - The Original Wrapper, *Art of Noise* - Dragnet, *Mister Mister* - Something Real (Inside me, inside you), *Rush* - Time Stands Still, *Supertramp* - I Am Begging You, *Cameo* - Candy, *Herb Alpetra* - Keep Your Eye On Me, *Nony Hendryx* - Why Should I Cry?, *Mick Jagger* - Let, s Work, *Etienne Daho* - Blue Like You, *Fluff* (Puszek) s RAI-TV,*Takeshi Iton* - Cowbell, The Jets, Art of Video (TVE Spain) - Capricio Nr24, reklama *GMT Groupe*, *VH - 1 Jingles* - *VH -1* - promo znělka reklamního programu, *Curtains* - úvodní sekvence *Tonight Show* pro NBC.

Úryvky z rozhovorů se Zbigniewem Rybczynskim:

Mark Matoušek: Myslím, že chcete, aby smyslem Vašich filmů bylo především pobavit, musíte se přece vy sám prací na svých filmech především bavit. Je pravda, když si myslím, že Vaše vidění světa je tedy spíše komediální?

Z.R: Tak to je dobrá otázka na začátek. Věřte mi, kdo zná Gogola může být jedině ironik. Je jisté, že když my o něčem už mluvíme, musíme se smát.

…

M.M: Můžete popsat svůj vztah k Hnutí Solidarita?

Z.R: V letech rozšíření vlivu Solidarity jsem byl už v zahraničí. Do Polska jsem se na čas vrátil, když to všechno zrovna začalo. Sledoval jsem stávky, veškeré to dění zrovna jako ostatní a jako jiní jsem byl na jejich straně. Nebylo by možné se neangažovat. Všechny základy mojí práce měly svoje východiska v Solidaritě.

...

M.M: Vám se nelíbí staré umění ?

Z.R: Když se ohlédnu za malířstvím už se znalostí umění Dechumpa vím, že je mnoho způsobů.

Ale popravdě při srovnání s Rembrantovým uměním, to Dechumpovo nebylo pravým uměním. On se totiž nepodílel na vývoji civilizace jako celku. Dechump byl jedním z těch, který dveře neotevírali, ale naopak zamykali. V té době je otvírali lidé jako Charlie Chaplin nebo Walt Disney. Dechump vytvořil něco, co vypadalo jako obyčejná věc, ale dával na vědomí, že to může být taky zábavné, když se na to lidé dívají jinak. Dnes je jeho záchodová mísa vystavená v galeriích, idioti takové umění kupují za miliony dolarů, ale pořád je to jenom záchodová mísa. Je to ale veliká nespravedlnost vůči Rembrantovi, který opravdu tvořil, a spolupodílel se na vývoji, který nás dovedl až ke vzniku počítačů.

...

Přitom Michael Jackson mluví k milionům posluchačů, ale James Joyce ne. Joyce byl bezpochyby umělec - génius, ale jeho osudem - a tragédií bylo, že uvěřil ve staré tradice. Nepřisvojil si v práci prostředky, které by mu dovolili se vyjádřit obecně a srozumitelněji, jak se v Americe najednou žádalo. Jeho kniha *Odysseus* byla velkým konceptem vytvořeným za pomocí nejvlastnějšího prostředku -média- literatury, totiž psaným jazykem - ale nakonec přinesl spíš úpadek.

...

M.M: Můžete mi říci, co se opravdu stalo, když jste dostal Oscara?

Z.R: Neslyšel jsem, že by někde byl můj popis té události. Byl jsem překvapený, že jsem vyhrál. Když skončil celý ceremoniál, musel jsem odejít na vzduch. Potom, co jsem takto uspěl, jsem se ale ocitl v úplně jiné situaci, mimo sál byl ze mne obyčejný člověk. Pak jsem se chtěl vrátit nazpět do sálu, ale byl jsem v tryčku a v teniskách, a lidé z ochranky tam pouštěli jen ty ve večerním. V té chvíli jsem si uvědomil, že smoking je nebezpečná zbraň. Policie se ke mně zachovala dost agresivně, možná právě proto, že jsem křičel: „Vyhrál jsem Oscara, vyhrál jsem Oscara."

M.M: Ztěžoval jste si na ty policisty?

Z.R: Nedalo se s nimi mluvit. Zkoušel jsem s nimi komunikovat, jak jsem mohl, rukama, nohama, ale tu

noc jsem skončil za mřížemi. Podle mě to byla velmi zajímavá zkušenost.

M.M: A teď, když jste opravdu Oscara dostal zpátky, můžete mi odpovědět, o čem vlastně ***Tango*** je?

Z.R: Absolutně o ničem ´důležitém´!

Interview Magazine, vol.XIV. no 12.1983

Rozhovor z New Yorku

Maria Kornatowska: … Co se stalo s americkým filmem?

Zbigniew Rybczynski: Řekněme**,** že se nachází v krizi. Má to myslím hned -několik- příčin. K výrobě filmů se dostali lidé, kteří o něm nic neví. Vydělali si obchodováním Bůh ví s čím hromady peněz, třeba s nemovitostmi, a teď je investují do filmu.

...

Běžně se dnes dělají remaky osvědčených, známých scénářů, aby se ze starých úspěchů ještě něco vytěžilo. Ve 30tých letech dělal filmy pro děti Disney, teď ale ti nejlepší spisovatelé, kreslíři a režiséři pracují na rozmnožování téhož. Protože v tom se prostě dnes točí peníze. Vyrostly např. celé instituce, které jsou založeny výhradně na používání stereotypů v zobrazování reality.

...

M.K: Vraťme se ale k filmům.

Z.R: Myslím, že tradiční kino se už přežilo.

...

Pevně se ustálily inscenační schémata a způsoby natáčení fabulačních situací, ze kterých z jazykového hlediska už nic nového neplyne. Oko jakoby se rozšířilo, ale nespolupracuje už tolik s rozumem, jak by vlastně mohlo. Zřídka se využívá kombinací dějově-iscenačních možností střihových přechodů mezi obrazy.

To Vám vysvětluje, proč jsou si filmy tolik podobné. Za pomoci starých schémat jde jen těžko vytvořit něco nového.

M.K: Copak neexisuje šance, jak překonat takovouto krizi?

Z.R: Je třeba využívat nejnovější technologie **plnohodnotně**. Zdá se mi, že naději skýtá elektronika. Mám na mysli, především High Definition, tj. televizní systém, který je plně svázaný s počítači.

listopad 1987

napsal a přeložil Martin Fišer 1998

info: www.karelvachek.cz

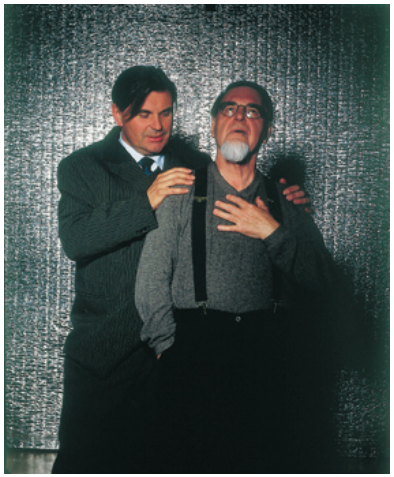


foto 'Petr Vrána, Petr Vrána a Woody Vašulka ´ od Václava Jiráska

Soumrak hypnotizérů / pohled na současnou mediální sféru producentem Petrem Vránou

V současné době kompromituje českou společnost, politiku i státní finance majetkově i právně neprůhledné vysílání komerčních televizí. Důvody, které také dovedly tuto zemi k horentní pokutě vyměřené arbitráží, přibližuje umělec, který sílu TV Nova pomohl v jejích začátcích vybudovat. PETR VRÁNA (46) , malíř, producent a porotce na Golden Award a Europrix, soutěžích o nejlepší současná multimediální díla, je díky své práci v emigraci v Evropě, ale i v USA schopen vidět české mediální prostředí fundovaně a s kritickým nadhledem.

Když startovala Nova, byl jste tvůrcem i režisérem jejího prvního designu. Pro tehdejší českou společnost byla podoba zrychleného rytmu a výtvarného řešení televizního vysílání doslova šokem.

V roce 1993 jsme s jedním se za kladatelů Videoartu Woodym Vašulkou propagovali na obrazovce České televize založení pražského Media Archivu. Nabízel veřejnosti nejen projekce světového videoartu, ale iprostor pro vlastní autorskou tvůrčí činnost. Určitou pikantností je, že toto vysílání České televize produkovala nynější ředitelka TV Nova Libuše Šmuclerová. Odtamtud mne přivedl mediální expert Petr Sládeček přímo k doktoru Železnému, který měl za dva měsíce začít vysílat. Objasnil mi, že půjde na rozdíl od cizácké Premiéry o skutečně českou privátní televizi . Dozvěděl se, že jsem byl schopen za šest týdnů vybavit německou televizní stanici Hessen 3 novým designem. Se schématem generovat z velké části původní český program jsem se tedy identifikoval.

V čem spočívala vaše práce?

Vedl jsem tým složený ze studentů českých uměleckých škol a západních profesionálů, kteří měli vytvořit kompletní grafické „šaty" televize, elektronický manuál - desítky znělek a upoutávek. Vymyslel jsem například skleněný centrální objekt loga Novy. Naše české lité sklo má ve světě opravdu dobrý zvuk a pro oko českého diváka byla vejčitá spirála kombinovaná s computerovými efekty přijatelnou připomínkou. Byly za tím nekonečné hodiny práce s poctivým filmovým barevným nasvětlováním.

Lišily se původní požadavky příliš od toho, co se potom stalo s vysíláním Novy?

Železný věděl, že grafický dopro vod televize bude životně důležitý, a byl zprvu skvělým supervizorem. Pro ČNTS-Nova jsem pracoval do roku 1995, kdy jsem si začal v pro gramu zaškrtávat počet amerických seriálů. Dostoupil strašlivých šestnácti titulů za den. Psychicky jsem to nemohl zvládnout. Přešel jsem tedy na FAMU, kde jsem tehdy vyhrál konkurs na vedoucího oboru pro nová média na katedře animace. Poté, co videopřehrávač béčkových filmů a pokleslé zábavy značky Nova ovládl vysílací prostor nad Českou republikou, vyhýbal jsem se přemýšlení o tom, co jsem spolustvořil.

Absolvoval jste vysokou uměleckou školu. Jak jste se dostal k videoartu a vůbec digitálním médiím?

Vystudujete malířství a zjistíte, že závěsný obraz ztratil velkou část své společenské úlohy. Pracujete tedy s obrazem elektronickým, který vstupuje lidem do příbytků, a doufáte, že se vám podaří esteticky je obohatit. Celá řada televizních stanic v západním Německu videoartistům vysílala v osmdesátých letech umělecké filmy. Zpestřovali si tím program. Později nás již nepotřebovali. Po avantgardě přišli poučení ostří borci pracující na výkonných grafických zařízeních, kterými se televize dovybavily. Proto jsem se s takovým nadšením vrhl do nezkaženého televizního prostoru v Čechách. Chtěl jsem sem přinést kvalitní elektronický, pohyblivý obraz podpořený hudbou českého umělce první světové hudební extraligy Jana Hammera. Oproti zadaným pětivteřinovkám jsem pro skladatele vybojoval například dvaadvacetisekundový prostor pro znělku Právě dnes. Ve všech znělkách jsem potlačoval grafiku a upřednostňoval Hammerovy hudební struktury, které však mohly vykvést teprve v časovém prostoru, jejž běžná komerční televize neumožňuje. V té době tento ART-WORK uspěl i v nekomerčních prezentacích. V roce 1995 ho skupina

českých diváků (Focus Group) upřednostnila v porovnání s dalšími grafickými tvářemi pěti světových televizních stanic, které pracovaly s mnohonásobně vyššími rozpočty.

Co bylo pak?

Požadavky se začaly lišit s nástupem tzv. výtvarné rady, zformované v Nově z lidí bez výtvarného cítění. Ti dohlíželi na práci mé nástupkyně a přiměli ji k folkloristickým novotvarům a k používání obličejů zaměstnanců Novy do znělek. Což je světové unikum. Pevně zavedený grafický řád byl zbořen, s typografií se nakládá necitlivě a bez konceptu.

Lze uvést pozitivní příklady ze světa televizního designu?

Příkladem může být britská BBC nebo rakouská ORF, kde se zrovna třeba disciplínu designu podařilo zavést. Stalo se tak ovšem pod přísným dohledem typografické superhvězdy Nevilla Brodyho. Tuto disciplínu si Nova udržela pouze první dva roky. Pak vypukl pravý vrchol nevkusu při generování znělek po puči v roce 1999 a trvá dodnes. Hlava se vám točí při dennodenních průletech písmenkovými městy v narychlo vytvořených znělkách. Musely vzniknout bleskově poté, co bylo vysílání znělek, které byly zcizeny řediteli ČNTS Janu Vávrovi, soudně zakázáno. V srpnu 1999 bylo totiž nelegálně převezeno asi třicet videokazet grafického designu původní Novy na Barrandov. Sdělil mi to zcela zděšený šéfproducent ing. Zdeněk Kučera. V době, kdy vše bylo naprosto rozklíženo, vysílalo se z improvizovaných studií, byly tyto znělky jediným prvkem, který zůstal nezměněn. Bylo to jako v pohádce o císařových nových šatech. Tento akt sehrál rozhodující roli při rozhodování diváků: Železný, či Vávra? Tehdy měla pružně zasáhnout tehdejší Rada pro rozhlasové a televizní vysílání a mohla tak odvrátit desetimiliardovou škodu. Bylo to v její pracovní náplni. Spousta lidí se dodnes směje tomu, jak se pan radní Petr Štěpánek prohánět v rudém ferrari.

Mediální situace v Čechách je neveselá, není však ojedinělá. Osudy podobné tomu Železného nejsou v Evropě ničím novým.

Mnozí televizní magnáti vstupují do politiky, často a nenápadně se záměrem získání politické imunity. V Itálii právě teď odsoudili jednoho z ministrů Berlusconiho vlády na 11 let za to, že převedl 200 tisíc dolarů ze Švýcarska na konto milánského soudce. A když nedávno demonstrovalo proti vládě přes milión Italů na největším náměstí v zemi, premiér Berlusconi, přímý či nepřímý majitel všech pěti televizních stanic v zemi, o tom neinformoval. Z pre miérského křesla totiž vyměnil vedení všech tří veřejnoprávních kanálů, de facto si je tak privatizoval a nastolil v nich atmosféru strachu a nesvobody, ne nepodobnou té na Nově. V Itálii konečně pochopili, že mají poslední šanci se vymanit ze zkorumpovaného informačního vakua, a doufejme, že změnu prosadí a nedopadnou jako Američané. V Německu další magnát, Leo Kirch, už tehdy majitel většiny evropských práv pro distribuci amerických filmů, se „spřátelil" s kancléřem Kohlem a bavorská polostátní banka mu napůjčovala dodnes nesplacené miliardy marek pro mediální konstrukt na hliněných nohách. Ve třetím volebním období v roce 1994 Kohl vyhrál už jen těsně a to byl Kohl před volbami na všech Kirchových stanicích. Dokonce měl pravidelný týdenní televizní pořad ze svého roztomilého obýváku. Dnes oba výtečníky vyšetřují. Jméno Kohl totiž stálo na výplatní listině Kirchova impéria jako poradce s ročním příjmem 800 tisíc DM. Zdá se, že přišla doba odchodu mocných mediálních hypnotizérů - Turner ze CNN na farmu, Berezovskij do rukou britské policie, moravskobritský Ludvík Hoch-Maxwell na dno oceánu. Mediální monopoly ničí všechno, co se dobře „našlápne". Pak už se jen oplodňují jak žížaly v láhvi navzájem. Nova a Prima nakupují společně program a jsou de facto jeden podnik. Pracovní atmosféra v Nově byla v souladu s heslem Bát se a nic si nepamatovat. Mimochodem, informaci o tom, že celých deset koncesionářských miliard za prohranou arbitráž letí přes Atlantik, bych rád poopravil. Po pádu akcií CME jich bylo zhruba pětačtyřicet procent zakoupeno v roce 1999 do Ruska. Zkrátka 3,5 miliardy českých korun odletělo na Východ ...

Pomohla by na české mediální scéně „kulturní policie", se kterou jste kdysi v Kasselu spolupracoval? Připomeňme, že jste před očima spolkového prezidenta Weizsäckera zatkli jako kulturní policie velké „kulturní" osobnosti Německa!

Odpovím vám citací Daniela Kaisera z BBC: „Mediální rada by ne měla být erární parketou pro vyslou žilé sportovce a publicisty." Kulturní policií má být totiž ona mediální rada. Ta měla dohlédnout, aby Daniel Korte, šéf této rady, která udělila Nově vysílací licenci, nebyl měsíc po složení funkce v radě šéfem dabingu na Nově! To jsem zíral, když se vedle mne na poradě posadil ... Britská rada za éry Margaret Thatcherové odebrala licenci velmi úspěšné privátní televizi ITT okamžitě po odklonění od schématu.

Je pro vás profesně zajímavý televizní trh ve Spojených státech?

Do USA po nástupu Bushe ml. již necestuji. Ničím už nemohou překvapit. NBC News jsou zprávy, které sleduje celá země, kde se mezi střílejícími tanky na vás vyvalí bez ohlášení v reklamě „legální drogy". Američané, „občané s kreditkami", už sice vědí, že ve zboží jsou otravné látky, po kterých budou mohutnět a zbytňovat, ale v supermarketech hned proti pokladnám jsou lékárny, kde si mohou koupit prášky na hubnutí a zkrásnění. Amerika je tedy už zacyklená. Běžný občan nemá možnost předkládané informace porovnávat a je naprosto dezorientován. Takový „lidský materiál" se samozřejmě snadněji opracovává. „Illiterate people", lidé, kteří nečtou, tvoří značnou část populace, jsou zahlceni emocionálně zabarvenými televizními obrazy a třídimenzionálním počítačovým prostředím, ve kterém se na dlouhé hodiny ztrácejí. Vojenské simulace bojů, jejichž vývoj stál miliardy dolarů, jsou dnes zdarma na Internetu, protože si vojenská správa jednoduše spočítala, že si tím sníží průměrné náklady 36 000 USD na rekrutování nováčka. A vyšlo jim to! Dnešní američtí vojáci, tito živí roboti, pracují při „strategickém čistění objektu" mnohonásobně rychleji. Američtí experti si v médiích dnes pochvalují, že vojáci boj od domu k domu cvičí ve skupinách na Internetu ve volném čase. Horší je, že takhle po sobě střílí mládež už i po celém světě, včetně mých synů. V evropské verzi americké hry ze zastřelených nestříká krev, avšak jakási digitální zelená barva. V osmdesátých a devadesátých letech jsem jezdil do USA alespoň jednou ročně, mnoho jsem se naučil v New Yorku. Pamatuju si, když geniální videomág Zbig Rybczynsky jako první experimentálně měnil televizní obrazy v barvě a nejvyšším rozlišení. Vytvářel tím novou realitu pro své umělecké záměry. Nyní se těchto prostředků zmocnili plánovači mocných.

Je kreativní svět médií skutečně tak korporativní a má opravdu takovou možnost vlivu?

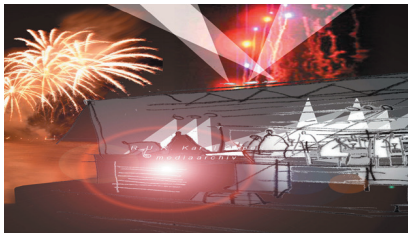
Stále existuje ve světě pár velkých firem zabývajících se televizním designem, ale v této oblasti nabízí broadcasterská Amerika už jen kýč. Krize těchto designérských firem vznikla také kvůli nemonopolnímu vzniku interaktivních a nedramaturgovaných designů webových stránek. Je spousta nezávislých talentů, které jsou schopny pracovat v audiovizuální oblasti kreativněji než „profesionálové", kteří se honí za zakázkami. Ti vpadnou do cizí země, zjistí, že tam mají na ulicích hodně pomerančů, a vyrobí pro tamní televizi „pomerančový design". Tato anekdota je pravdivá.

Učil jste na FAMU, jaký z toho máte dojem?

Jsem rád, že FAMU přistoupila k transfúzi v personální oblasti. Po dobu celých devadesátých let se mi nezdálo vhodné nasměrování k obdivování výkonů Miloše Formana a ocenění Kolji. Tyto příklady nás nepřirozeně táhly za oceán. Evropský film i televize by měly mapovat svůj život a tuto autentickou tvorbu předávat do světa vlastním, moderním jazykem.

Reflex 29/2003 ptal se Martin Fisher

info: www.petrvrana.eu
www.mediaarchiv.org



repro Media Archiv.org, projekt RUR

´Poslední´ generace?

Martin Otevřel

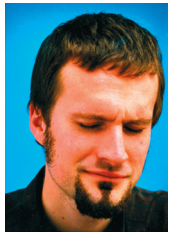
Barbara Šalamounová

Ondřej Švadlena

Jakub Zich

Bára Šalamounová, Martin Otevřel, Veronika Doutlíková, Štěpán Janík, Jakub Zich, Václav Krejčí, Ondřej ´Švadlena´ Novotný, Longin Wdowiak, Michal Pěchouček a Eva Slachová jsou zástupci generace, ze které, až na poslední dva jmenované, všichni absolvovali speciální ateliér filmové a televizní grafiky VŠUP v Praze. Dohromady s Longinem Wdowiakem a Evou Slachovou se ale právě tito vybraní mladí autoři v Čechách pokoušejí naplnit představy o pokračování tradice progresivní výtvarné tvorby, aplikované vždy osobitým způsobem nejen v českém filmu, ale i v divadle, televizi a v nových médiích. Všichni, jak se zdá, jdou v intencích děl Miroslava Štěpánka, Václava Mergla, případně Václava Bedřicha, prof. Jiřího Šalamouna a zakladatele oboru Jiřího Trnky či surrealistického guru Jana Švankmajera, přitom samozřejmě skrze školu a dobu svého života jsou ovlivněni i svými pedagogy prof. Miroslavem Jágrem, Jiřím Bartou, ale i Břetislavem Pojarem, Pavlem Koutským a Michaelou Pavlátovou. Ačkoli jim všem současná situace, kontrolovaná spíše průmyslem, konzumním prostředím a tržními i normalizujícími praktikami, nadále spíše brání, jsou tito stále ještě začínající umělci schopni pracovat v komerční, ale i v umělecké oblasti, a něco z reputace českého animovaného filmu stále má i kus společného s kvalitou děl zmiňovaných předchůdců, i když jsou při svém snažení ´dát české animaci přežít´ uváděni do nezáviděníhodné pozice bojovníků s mlýny státní byrokracie, klientelistických podpůrných organizací a pseudokonkurence a nakonec i s vlastním existenčním ´statem´.
Pouze jeden z reprezentativní skupiny mladých autorů přijal víceméně současným establishmentem prosazovaný úzus výtvarné ´svázanosti´ čistě s komercí. Tím jediným je Martin Otevřel, animátor, jenž prošel bohatou praxí, stal se spoluautorem známých kreslených grotesek *Cutlas* a neúspěšně se pokusil v českém prostředí prosadit k realizaci kreslený projekt *Vlas a Brada*, avšak tyto zkušenosti jej nakonec přivedli k nájemné režijní a animační činnosti zahraničních komerčních produkcí. Jestliže prezentace přináší mnohavrstevnou ukázku technik a postupů, dokonce i myšlenkových, díla samotná společně vytváří naopak důležitý protipól čistě řemeslně pojednané a ´literárně strohé grotesky nebo pohádky´, kterou se jako takovou český většinový producentský establishment ´profiluje´ kvalitně, téměř jako jediný, právě v oblasti animovaného filmu. Zjednodušeně: nejen on, řekněme „konzumenti" si už pro nekomlipkovanost ´továrně´ vyrobeným animovaným snímkům navykli, často dokonce nejsou schopni chápat komplikovanější, zejména kritikou nabité snímky, ani takových jako je tomu např. u Jiránkových a Bedřichových ´eko´ grotesek - a jejich message. Dle mé zkušenosti, nejsou jim schopni plně rozumět už ani gymnazisté okolo 16 roku věku. Natolik se svět zunifikoval a ´zaformuloval´ do jiného typu požadavku o sdělení. V nejtvrdší normalizaci České republiky 70. až 80. let se začalo kout brnění pro baštu dodnes přežívajícího úzu literárně strohé, chytře pointované české grotesky, která využívá rovinu pohádkovosti snad až z důvodu udržet společenskou poslušnost. Začalo to přijetím tuctově a studiově vytvářených produktů průměrnými řemeslníky, zatímco se tím připustila tvrdá eliminace i progresivních talentů a osobností vzešlých ze svobodnějších let 60-tých. S tím souvisí i jejich následné nevpuštění k vlivu na školství, nemluvě o odstranění pedagogů starších (známé jsou případy J. Patočky, I. Svitáka, J. Chalupeckého). Naopak do škol byl umožněn vstup oněch průměrných.
V takovéto situaci se ve školství u mladých mnohanásobně projevila zbylá hlavně duchovní nevyjasněnost. Za platnou a dostačující začal být považován ´karikaturní typ´ hrdiny, známý především v dnešní podobě grotesek Pavla Koutského, v loutkové oblasti Petra Poše. ´Spokojenost´ publika byla shledávána i při rozbředlosti následně mnohokrát zopakované a neoriginálně interpretované plastelinové animace a u ´socialisticko-realistické animace´ loutek, ´postaviček jako živých - nasmíru gestikulujících, přehrávajících a popisných´. Filmová story zploštěla na konstruování ´krátkozrace překvapivého a chytrého´ gagu, což zůstalo pro současnou kinematografii ještě ´samozřejměji´ pouze krátkodobě zobchodovatelné, v lepším případě, pokud snímky oplývaly

foto Martin Fišer 1994-2009

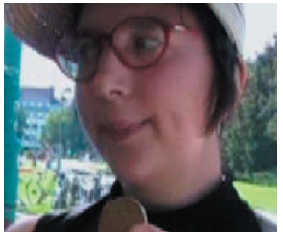

Longin Wdowiak

Michal Pěchouček

Štěpán Janík

Veronika Doutlíková

Václav Krejčí


Eva Slachová

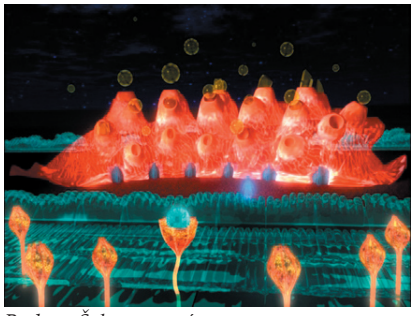
řekněme alespoň trochu ´divotvornými technologickými efekty a triky´.
Z celkového rámce témat českých animovaných filmů se začal vytrácet i příklon k poezii a jejím stylistickým licencím. Ty se v zrychlené současnosti přimykají většinou k výtvarnosti jako takové, k rytmizaci hudebním doprovodem a pod., ale jasně zřetelné odůvodnění, jiné než komerční, pro použité formy povětšinou už chybělo.
Dominující bylo pouhé splnění blíže nedefinovaného zadání a zakázky (specielně dnes vynucovanými tzv. programovými okny českých televizí). Osobní autorský pohled byl většinou ´cenzurován´ do okleštěnějších, unifikovaných tvarů dramaturgie. V lepším případě u stále řídčeji vídaných ´autorských´ snímků, např. v adaptacích známé literatury u Jana Švankmajera nebo u výprodeje etud o partnerských a vůbec mezilidských vztazích, kořeněných kreslenou erotikou např. v námětech Michaely Pavlátové, nešlo nabízet jiná, než escapická nebo čistě imaginativní řešení problémů, oproti kýženým pokusům o řešení faktická a důsledná. Velice problematický vliv vzešel ze strany režií Jiřího Barty, který svůj kinematografický přístup založil přímo na protipólu filosofie, totiž na v pohádce časté ´didaktice´ a ´magii animace´. Pro tuto velekomplikovanou otázku o zavádivých interpretacích v oboru (např. u jeho filmu *Krysař* i u pilotního projektu *Golem*) výmluvně naznačuje odpovědi přiložený text *O nošení dříví do lesa*. Je nutné však připomenout, že Jiří Barta v tomto trendu nepostupoval sám. Ačkoli většina produkce posledních 20-ti let minulého století postrádala zejména schopnost stylizace (v myšlenkách, nejen vnějším stylu), stylové výjimky tvořily právě díla veřejností oceňovaných a zde zmiňovaných autorů Švankmajera, Pavlátové a částečně i Barty. Progresivních ideí se však u nich z jejich děl publiku právě že nedostávalo a tudíž vznikl rozpor mezi věhlasem jejich osob i děl a skutečnou hodnotou zašlapaných děl opravdové umlčené elity.
Chybějící umění pouze plnohodnotné stylizace už nestačilo vnášet do uměleckého díla tu filosofii, od které se v minulosti vždy očekával vliv na změny v chodu společnosti. Ïnstitucializace tohoto úbytku získala navíc platformu v čistkami kontrolovaném školství. Po ´plyšovém převratu´ se do vedení atelieru na VŠUP dostal přes vítězný konkurz Jiří Barta a byla založena Pojarova a Koutského řemeslnická přípravka budoucích řemeslnických režisérů a animátorů na katedře FAMU. Ustanovena byla i vzájemná provázanost těchto vůdců na grantovou a zprivatizovanou studiovou politiku (Břetislav Pojar se stal doživotím členem grantové komise). Novodobé rozložení sil kopírovalo morálku společnosti, tedy jako morálku tzv. předlistopadovou. Bývalí občanští i oboroví disidenti se až na výjimky odmítli nového školství zúčastňovat, (většinou by do něj totiž museli vstoupit a stát po boku kolegů, kterých si pro jejich postoj, ale i tvorbu v době nedávné nevážili).
S příchodem přirozené generační výpovědi se handicap ´nefilosofického´ školství projevil výraznou měrou. Pouze díky ´vyučenému´ řemeslu musí mladí adepti hledat jak jinak než svobodnou a invenční tvář své tvorby v širším počtu let, než jako tomu bylo u kolegů, kteří filosofii nabyli řekněme otevřenější ideologií 60-tých let v rámci ´svého tehdejšího vyučení´. Nutno si uvědomit, že se umění v novodobé éře postkomunismu vyznačovalo všeobecně již mnohanásobné dezorientovaností generací předešlých, zapříčiněných situací války, okupací, poddanství jiným národům, mocenským kastám a z toho období ve vlnách konfidentství. Taková dobová kunsthistorie nepřipouštěla jiná, než ideologické odůvodnění umění (v minulosti jím bylo odůvodnělé průvodcovství náboženstvími). Pro modernu bylo naopak umění prohlášeno za autonomní od všech ideologií, ačkoli samou podstatou umění je se k filosofii - tedy snahám o správné idelogie skryté zejména za každým náboženstvím, přímo vztahovat. Znevažovány byly paradoxně zejména křesťanské principy, evropské tradici vlastní. Tento rozpor byl nahrazován čerpáním z individuální intuice, které však samostatně, bez uvědomělých návazností, vládlo v často nejistém ukotvení. Silněji než dříve se tedy projevilo budování společného či autorského uměleckého proudu, i třeba coby autentické a autonomní kinematografii,

Barbara Šalamounová
***Copak není moucha mojí sestrou?**, 2006*

Ondřej Švadlena
***trou?**, 2006*

námět a režie Longin Wdowiak, výtvarník
*Michal Pěchouček - **Žlutošedý večer**, 1996*

Jakub Zich
***Kamarád Vandrák Čárlí**, 2006*



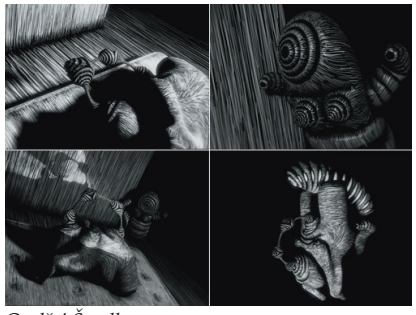
Barbara Šalamounová
***Copak není moucha mojí sestrou?**, 2006*

Ondřej Švadlena
***Copak není moucha mojí sestrou?**, 2006*

námět a režie Longin Wdowiak, výtvarník
*Michal Pěchouček - **Žlutošedý večer**, 1996*

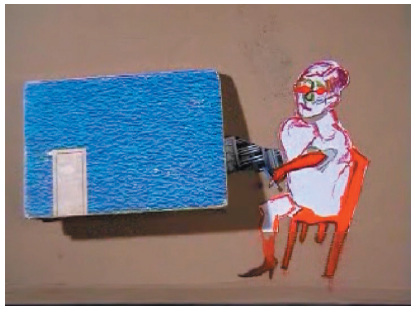
Jakub Zich
***ilustrace Červ s vlajcími vlasy**, 2006*

Barbara Šalamounová
***Copak není moucha mojí sestrou?**, 2006*



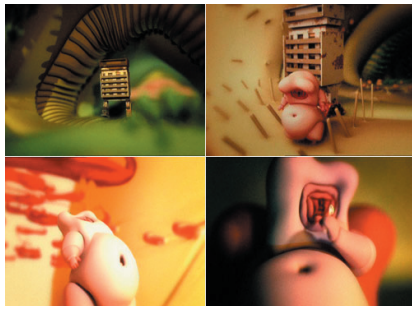
Ondřej Švadlena
***Trik**, videoklip, 2005*

Stěpán Janík
***Ladies**, videoklip pro skupinu Skyline, 2006*

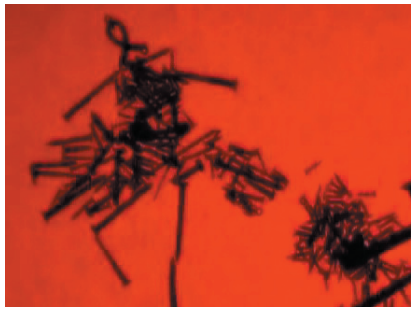


Eva Slachová
***Srdce hospody**, 2006*

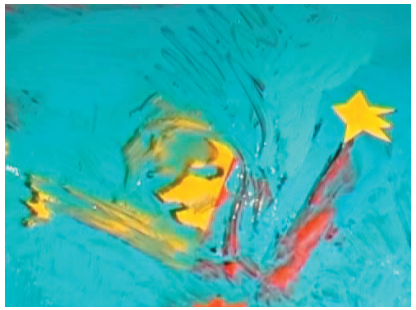
Barbara Šalamounová
***Copak není moucha mojí sestrou?**, 2006*



Ondřej Švadlena
***Sanitkasan**, 2006, Cena A.´N.´Stankoviče*



Eva Slachová
***V Caffe pianu**, 2006*



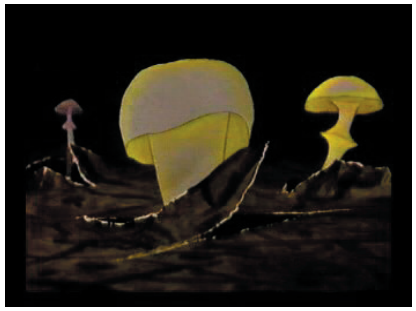
Eva Slachová
***Srdce hospody**, 2006*

plakát na adaptaci knihy výtvarníka Janosche, režie a animace Martin Oteořel Martin

ukázka z ranných plakátovů jednoho z nejoceňovanějších grafiků - Jakuba Zicha k filmu UŽ

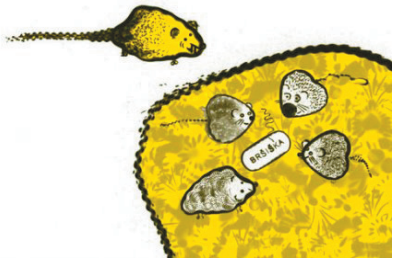
jež by nadále spolurozvíjela národní, příp. i světovou kulturu, není možné s nedostatečným filosofickým zázemím, byť byly ustanoveny školy jako ´osvobozené´ a předmět filosofie by se, až na výjimky, v nejužším kruhu pedagogického vedení nepřednášel neokleštěně od aplikací. Generace absolvující v oněch dnech umělecké školy či která vzešla z prostředí vnímající ´plyšový převrat´ (výraz pádně užívaný A. Stankovičem) ještě jako projev zápasu o svobodomyslnost, se buď opět přimkla k novodobé moci, nebo se alespoň ještě vnitřně stačila identifikovat s principy hlásanými v prvních polistopadových událostech. Pro umělecký start této skupiny to přineslo nedostatečnou, přesto ´pichlavou´ připravenost k tvorbě. V konkrétním případě nostalgie v socialismu prožitého dětství s přínosem novodobého prozápadního boomu v médiích vytvořila základ představ tohoto mladého umění: Jakub Zich jej našel ve spolupráci na hravé pitoreskní plakátové a ilustrační spolupráci s divadlem Minor a Michalem Čunderlem, navazující na vše kvalitní v českém dětském, zejména chlapeckém komiksu. V jeho případě kreslená groteska pátrá s vědomím tvorby Jiřího Šalamouna v zatím neprobádaném postdada dětské kresby či v dramatizaci ´nápadu´ jako takového. Veronika Doutlíková splynutím s rodinným a přírodymilovným životním stylem zapůsobila jak v kresbě na světlocitlivý papír, tak animačním použitím readymades a plošných kreseb překvapivě použitých s animací v trojrozměrném prostoru.
Václav Krejčí prošel vlastním zkoumáním uplatnitelnosti praktik moderního malířství (nejen ve filmu, ale i v malířství a grafice) a Štěpán Janík svou zálibu v ´pepictví´, graffity a dalších projevech streetartu, popkultury a punku profiltroval computerovým proškolením, klipovitostí i vkladem do komerčních animovaných seriálů, manufakturovaných v Čechách hojně pro zahraniční klienty po revoluci. Nejmladší z této representace Ondřej Švadlena Novotný si computerové vzdělání přivezl již z kanadského exilu svých rodičů. 3D animací zapůsobil tak jako vůbec první a oproti americkému trendu mu absolutorium pražské VŠUP pomohlo doplnit své filmy o kontrastní témata, ale také o jejich zajímavě kontrastní ´architekturu´. Podobně mladá Eva Slachová z Brna využila zázemí tamní kulturní zóny a přetvořila jej do skicovité a abstraktní animace ´svých´ výrazových prostředků, jimiž se stala i malba.
Docílila tím natolik zvláštních střihových přechodů a propojování, že jejich vzácnou neokoukaností v konkurenci svých vrstevníků z dalších řemeslnických přípravek ve Zlíně a Písku dosáhla jako jediná zástupkyně v Olomouci representované skupiny i festivalového ocenění.
Ačkoli se zdá, že se u zmiňovaných tvůrců stylizační jasnost a její funkčnost teprve tříbí, zřetelný, avšak důležitý a odvážný je odklon od prací vlastních učitelů. Je to známka samostatnosti a intence po hledání větší přesnosti. Epitafem v tomto směru snad nebude ani uvedení bakalářského snímku z roku 1997 režiséra Longina Wdowiaka z katedry animace FAMU, který k výtvarné spolupráci přizval dnes již renomovaného umělce Michala Pěchoučka. V tomto tandemu se od let vrcholné české loutkářské práce pokusili o jediný invenční, doslova strukturální krok na poli loutkového filmu, i když právě v tomto případě je známá historie jeho obtížného vzniku téměř proti vůli svého pedagogického vedení.
Promítnutí jejich snímku *Žlutošedý večer* mělo být naopak přáním zahájit diskusi o další budoucnosti oboru a ne přijímání nekritických projektů tohoto dříve výlučného českého vývozního artiklu národní kinematografie. Zde by naopak mělo jít o pokus věnovat mu opětovnou pozornost i v konkurenci děl typu seriálových Fimfár, jež svou neautentičností (způsobenou nejen ´příliš neautorsky snadným´ využitím Werichova audio záznamu) spadají do jiné významové kategorie.
Všem zmiňovaným autorů i projektům je vlastní výtvarná kvalita slibující a v případě společensko-kulturních změn by byl u nich žádoucí snažší a podporovaný přechod k nejen metrážově významnějším dílům, která českou scénu zbaví nadřazenosti produkcí založených na efektu, démoničnosti, nic neřešící

Václav Krejčí
***V lese**, 1998*



záhadnosti, obludnosti či plné banálností, sice ohromující tu část publikum a uzurpujícím si u nich ´zdarma´ podobně banální televizáckou pozornost, aby tak mohli publiku přinést tvorbu, která se konečně vymaní z kolaborace s dobovým marasmem. Probleskující výtvarně filosofická intuice, pramenící z povahy osobností a z jim samotným vlastního a bytostně prožívaného světa umění, v sobě drží potenciální základ vztahu k vlastní, moderní filosofii oboru.
V atmosféře, kdy majorita chápe animovaný film jako žánr sloužící svým ´čtecím kódem´ převážně dětem, nezbývá než dávat slovo diskusi a o to víc pomáhat této dnes už jiné, ´nadstandardní´ tvorbě, kde vztah širšího porozumění bude mít vůbec alespoň předpoklad vzniknout.

mf

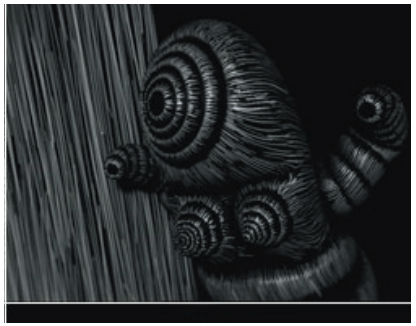


ukázka z výtvarné práce - světlocitlivých kreseb ***Veroniky Doutlíkové****, výstava na PAF 2006 a v divadle Minor, 2009*

Veronika Doutlíková
animovaný film ***Zastávka****, 1996*

Ondřej Švadlena
Sanitkasan*, 2006*

Designer and 3D animator, Ondřej Švadlena (1978) escapes Czechoslovakia with his family in 1984 to get political asylum in Canada. He spends the childhood in Quebec, to move later to Munich and then Brussels, to study illustration and comics. He then comes back to his homeland and completes his studies with a Master of Arts at the Prague Academy of Arts, Architecture and Design (2003). He studied under Jiří Barta and Michaela Pavlátová. Švadlena presented his films Trik (2005, 3D music video) and Sanitkasan (2007) in festivals all over the world (such as NEMO in Paris-



Ondřej Švadlena
***Trik**, videoklip, 2005*

Ondřej Švadlena
***MrDrChain**, 2009*

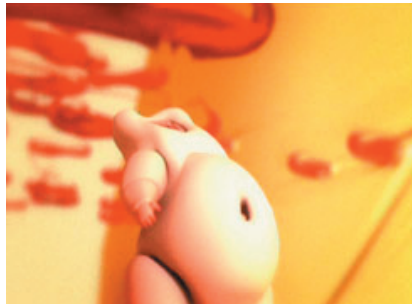
3D Češi umí, byť ...

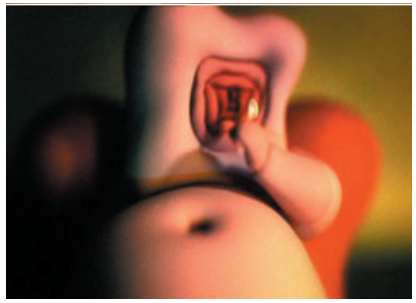
Současnost, stejně jako kterákoli doba, s sebou přináší mnoho paradoxů. Oblast showbyznysu jakoby tradičně je přímo jejich pařeništěm. Výmluvně před ní varovali spisovatelé T.S. Elliot, Steinbeck i u nás méně známý, o to více dnes citovaný James Jones, a další varovat nepřestávají. Co už radno jiného. V uších jakoby stále platněji zní citát: "Čechy – obyvatelstvo tradičně blbé a televizemilovné, profízlované, kdy jeden udává druhého prostřednictvím třetího, jenž netuší, že udává sám sebe!" Je 25. 11. 2008 a je mi 36 let. Jsem zaměstnán a mé dospělé vedení, starší o generaci, mne nepřestává již poněkolikáté udivovat tvrdíc, že inteligentní zábavu nalézají už jedině v ´dokonalých´

Ondřej Švadlena
***MrDrChain**, 2009*

animovaných pohádkách pro děti doposud dovážených z USA. Jsou vyrobeny v nejmodernější technologii - ve “3D”. Zkratku 3D – tj. zkratku pro trojdimenzionalitu, znají nejen ´yappies´ již díky computerovým hrám dlouho a není proto divu, že čím dál častěji figuruje také u výroby ´filmů´.

Klasický film potřebuje skutečné herce, reálné kostýmy, dekorace a rekvizity. Při práci s počítačovou technologií 3D toto odpadá. Postavy, kostýmy a hlavně prostředí vybudujete uměle a pod dohledem. Jde jen o to, jak šikovně převedete tyto potřeby – představy do geometrických tvarů, jaký těmto tvarům přisoudíte povrch a „jak“ zajímavě toto moderní loutkové divadýlko rozhýbete. České filmaře relativně proslavilo, že v malé zemi vybudovali studia, v nichž byli schopni realizovat originální filmová díla - nezřídka právě s animovanými loutkami. Kvalitou konkurovali i filmům velmocí,

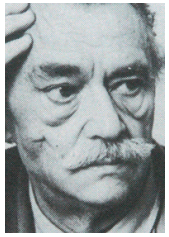




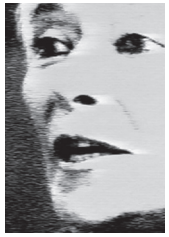
Ondřej Švadlena
***Sanitkasan**, 2006, Cena A.´N.´Stankoviče*

Generace X
kontra
generace 3D

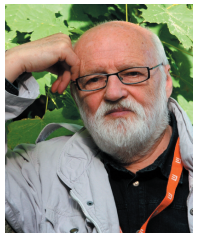
***foto** image archiv Google*

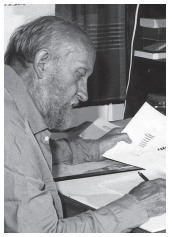

Jiří Trnka

Miroslav Štěpánek


Ester Krumbachová

Václav Mergl


Jan Švankmajer


Václav Bedřich

které se dříve, čert ví proč, přeci jen soustředily na hrané snímky a případně na snímky tvořené kreslenou animací.

S příchodem počítačové grafiky objevil celý filmový průmysl možnosti, jak vznik filmů lépe kontrolovat, aby zisky v době zlevnění videotechniky, opětovně narostly.

Úspěch původem českého animátora Jana Pinkavy a jeho Oscarem oceněné Geriho hry, vzniklé pod křídly průkopnické společnosti v 3D Pixar, dnes již vlastněnou koncernem Disney, naznačil, že Češi mají stále želízka v ohni. Jak se však ke změně filmových technologií postavil domácí filmový průmysl? Původní český animovaný film byl budován na loutkářské a kreslířské tradici středoevropské duchovní či typicky české lidové kultury. Do světově unikátní podoby ji posunul jeho zakladatel kreslíř a loutkář Jiří Trnka. Měl oproti kolegům, kteří animaci poznali díky čistě reklamním zakázkám, tu výhodu, že prošel školou divadla Špejbla a Hurvínka, jež uspělo i s avantgardními prvky. Trnka pak ve filmové tvorbě reprezentoval moderní české umění velkou měrou dvě poválečná desetiletí takřka sám. Jeho vliv byl kvalitativně tak silný, že měl srovnání jen s díly Walta Disneye.

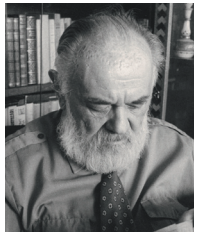
Když Trnka v letech okupace 1968-9 umíral, byl si vědom, že pomyslné žezlo nad novým klenotem českého průmyslu předává do rukou talentovaných tvůrců jm. do rukou Miroslava Štěpánka, Václava Mergla a Jana Švankmajera. Všichni dosavadní českou (´Trnkovu´) kinematografii výrazně doplnili již o nezávislý a originální punc také vítězící na světových kinematografických kolbištích. Jedině v jejich případě svět český film plně přijaln a jako jediní v dějinách českého kinematografie byli a jsou stále ziskoví. Je tomu tak dokonce i ve srovnání s filmem hraným a s přeceňovanými autory kupř. Nové vlny. Světový trh měl zájem o české loutkové filmy smyslupně. Po událostech v roce 1968 se však i práce všech Trnkových nástupců zkomlikovala. Normalizace postupně perfekcionistického Štěpánka a jeho kolegu Václava Mergla donutila opustit filmařskou profesi. Pouze Švankmajerovi se podařilo díky podpoře ze Západu krátkodobé ´osamostatnění se´, ale jinak produkci českých animovaných filmů provázely a provází dál umělecké ústupky. Do popředí mediálního zájmu se dostaly komunistickou propagandou podporovaná, druhotná dílka, u nichž filosofie technologického řešení (mj.) nehraje žádnou roli a která úspěch zmiňovaných nikdy nepřesáhla.

Rok 1989 do situace české kinematografie vnesl postkomunisticko-kapitalistický duch. České animované filmy se staly produktem jednorázových spíše společenských zakázek užitých buď jako ´náplň´ nekončícího televizního vysílání či náplnň nepřebernosti dotovaných festivalových kaleidoskopů. S příchodem nové technologie 3D, převratně a nejvíce ovlivňující právě animovaný film a film se speciálními efekty - tedy zejména showbyznys zejména pro nejširší cílovou skupinu odběratelů – tj. děti a teenagery, se začala proměňovat celá estetika filmové řeči. Pro tuto proměnu kinematografie potřebovala nasbírat zdostatek inovativních informací a tak došlo na co nejvšestranější využití objevů osobností animovaného filmu. Své vykonaly postupy vyprávění, zkratek, kánonů slavných od Disneye, bří Fleischmanů, od Čechů Jiřího Trnky, Jana Švankmajera, ale i Miroslava Štěpánka či Poláka Zbigniewa Rybczynského, ale i od současnějších např. aarmadovských *Wallace a Gromitta*.

3D animace je sice schopna nabídnout své efektní zaostření obrazu, libovolné, doposud ve filmu nemožné zmožení detailů, nelimitované zoomování i jízdy kamery. Jenže v této charakteristice je právě pouze zlomek technologické záludnosti. Showbyznys atraktivitu 3D animace totiž budoval z celého spektra známých a dlouho dobývaných poznatků geniálních tvůrců.

Jan Pinkava se k technologii dostal dříve ´díky´ emigraci. Ve vlastní zemi je její užití v animovaném filmu otázkou až posledních několika let. Sám obor utrpěl těžkou ztrátu likvidací své elity už v 90. letech. Vzhledem k trvajícímu klientelismu v postkomunistické éře nedošlo ke zpracování odkazu elity. Vytunelování grantové politiky, které díky svým trvajícím kontaktům garnitura u animovaného filmu šikovně ovládá, ročně splňuje nutné profilační penzum, jímž se obor udržuje v povědomí a činí se zacykleně regionálně ´funkčním´. Potěmkinovské snímky jako seriálové Finfárum, v němž degradovaná podoba české loutky nutně musí užívat hodnot naodiv víceméně hlavně o řády schopnějšího umění J.Wericha, aby byla i pro Čechy atraktivní a konkurence schopná s distribucí amerických filmů. S nečeskou estetikou se musela

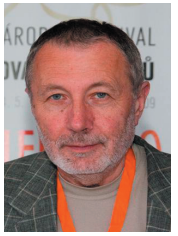
Jan Pinkava


Jan Pošt

Břetislav Pojar a Michael Pavlátová

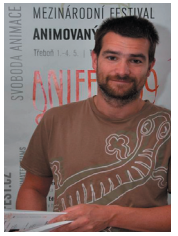
Jiří Barta

Edgra Dutka


Jiří Kubíček

Jan Balej

Pavel Koutecký



Aurel Klimt

vyrovnat i novodobá česká technologická vějička s ´úspěchem´ brázdící česká kina - Kozí příběh. Jeho úspěch je nasnadě. Když nic lepšího není, českým divákům se ukáže i to málo, stačí že přece v módním trendu, a ´publikum´ je uspokojeno. Podmínky grantové paolitiky jsou splněny tím, že Kozí příběh převádí do 3D alespoň skřivené obrázky staré legendy a Prahy. Nutné ústupky dospělému divákovi v podobě lascivních prvků padají už jen na vrub, chce se říct - doby. Jakou bude mít však snímek *Kozí příběh* budoucnost? Film bude přinejlepším prodán do televizí a dvd distribucí, hůře kin, zemí, jako je Slovensko, příp. Polsko a všude tam, kde vznikly podobné oborové problémy a politika. Bude pro ně příkladem národní reakce na nový trend. Spojené státy a další velké trhy tento ani jiný podobný snímek však neobměkčí. Nepomůže ani trojdimenzionální středověká Praha. Již dávno a šikovněji americké 3D snímky kopírují starou evropskou architekturu, naposledy v Pinkavově oscarovém *Ratatouille*. Výdělečné Disneylandy a pseudostavby v Las Vegas jsou pomníky evropské pýchy.

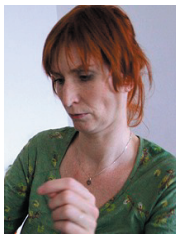
Do defenzivy se dostal i ´hraný´ film. Jejich ´video´ a ´filmová´ barvitost totiž bledne před barvitostí figur a dekorace ve snímcích jako *Hledá se Nemo*. Český ´filmový´ postnormalizační průmysl, v němž z posledních sil prokalkulovává hrané snímky i Jan Švankmajer, není schopen konkurovat. Mimo několik 3D studií, které provádí trikový servis hlavně reklamním zakázkám, prvním autorem, kdo šířeji získal finanční prostředky od Státního fondu pro podporu a rozvoj české kinematografie na užití 3D, je dnes již klasik české ´normalizační´ animace Jiří Barta. Muž, jenž využil situace Miroslava Štěpánka a natočil jeho – leč, jak tvrdí, svůj největší český koprodukční animovaný projekt *Krysař*. Částečně v 3D technologii představuje Barta již tři projekty *Golem, Domečku vař* a *Na půdě* a dozajista v nich vydává zprávu, že český animovaný film by za jistých podmínek byl schopen využít 3D k navrácení do ztracených pozic.

V tomto směru je středobodem českého problému dílo Miroslava Štěpánka, neboť ten byl jako jediný Čech schopen překonat přespřílišnou poetičnost filmů Jiřího Trnky a stvořil svět v mainstreamově přijatelné poloze. Právě hlavně se Štěpánkovým odchodem (zemřel 2005) z oboru české animace je spojena dodnes trvající celooborová existenční krize. Znemožněním předat svůj odkaz, nevytvořením své školy, vymazáváním jeho významu z dějin doslova světové kinematografie se **zavdalo** poškození celé tendence českého animovaného filmu a jeho nekonkurence schopnosti. Se Štěpánkovým jménem spjatá umělecká filmová filosofie a estetika má naštěstí dimenzi, jež v konstelaci nových technologií může dostát jistému rozpracování. Nemůže však vznikat v ghettech privátních produkcí, ubíjena existenčními problémy experimentů. Nejzajímavější bude v tomto ohledu osud fenomenálního talentu 3D animátora Ondřeje Švadleny, jenž tato oborová traumata překlenul přestupem do galerijního provozu s 3D uměním. Snad právě proto je nutno českému animovanému filmu věnovat prioritní pozornost a napravovat přitom i její nedořešenou minulost. Beze změn v podmínkách pro grantovou a další podporu český animovaný film bude dál vadnout v područí zahraničních trendů. Jinak lze čekat, že americké 3D snímky utlumí vzhled konkurence čistě k obrazu svému a ne jinému! Zavřené české sklárny doplní další sbalené kufry českých schopností. Průmyslové odlidštění skryté v tech-

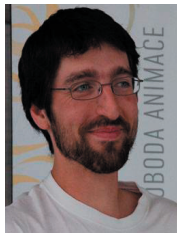
Šimon Koudela

Vít Pancíř

Bára Dlouhá


Tereza Kučerová

Ondřej Anděra



Jakub Dvorský

Lukáš Fišárek

Mária Procházková

Kateřina Bažantová

Lucie Štamfestová

Zuzana Bukovinská

K odůvodnění významu Štěpankova díla uvádím dva texty, které alespoň ze dvou úhlů (komerčně žánrové i umělecké) naznačují nedokončenost a potenciálnost odkazu jeho díla.

1. Text z nerealizované části filmového seriálu Zahrada, neadaptovaná část z knihy Jiřího Trnky

V pátek kluci dostali vysvědčení a bylo dobré, jen devět dvojek. Ale dohromady na pět kluků to není moc. A jedna trojka ze zpěvu, to se nepočítá.
Tak sedí v zahradě ve velikém prázdném sudě – to byla jejich ponorka – a povídají si.
„Říkali naši, že v sobotu odpoledne půjdeme do divadla do města, nevíte, o čem to bude?“
„Nevíme,“ říkali hoši, „a naši říkali, že taky půjdeme.“
„To je pěkné, tak půjdeme všichni, ale nevíme, co hrají. Takhle se podívat do novin.“
„V novinách nic není,“ povídá třetí kluk.
„Jak to, není, přece velryba říkala: ´Hoši, v novinách je všechno, proto já všechno vím, úplně všecičko,´ a jak při tom sípala, to už si nepamatujete? Takhle sípala: síp, síp,“ krásně zasípal čtvrtý a ostatní hned poznali velrybu.
„V novinách nic není,“ opakoval třetí, „ vím to od pana Holubce. Povídal: ´V těch novinách docela nic není´ a praštil s nimi pod lavici. Já jsem je vzal a opravdu tam nic nebylo.“
„Tys je četl?“ ptali se druzí.
„Ne, udělal jsem z nich čepici – vojenskou.“
„To jsi neměl, noviny se mají číst, říkala to velryba.“
„Velryba říkala, velryba říkala, ale stejně nám neřekla, co htrají v divadle. Noviny nemáme, když je z nich čepice, tak jak se dovíme, co hrají v tom divadle?“
„Kdyby se tam šel někdo podívat, je to napsáno před divadlem na tabuli,“
Povídal nejměnší, který byl stejně velký jako ostatní, jak už víme.
„Do města se jede autobusem a je to daleko a nemáme ani lístek, ani čepici. A bez čepice do města nesmíme.“
„Já bych tam třeba dojela,“ povídala moucha, která seděla na sudu v díře po zátce a poslouchala. Byla to pyšná moucha a myslila si, že všechno ví – taková moudrá byla.
„To by nelo zlé,! Řekli hoši, „ale máte lístek na autobus a čepici?“
„Nemám, ale mohu tam doletět.“
„To nejde, do města je daleko, naši vždycky jedou autobusem.“
„Tak pojedu autobusem a je to!“
„A co čepice?“ ptali se hoši.
„Čepice je pro mouchu zbytečnost,“ tvrdila moucha. „Můj synovec byl ve městě a neměl žádnou čepici. Ovšem potom ho sezobla vlaštovka, to však byla jeho vlastní neopatrnost, neměl na ni sedat.“
„On na ní seděl?“ divili se hoši.
„Pořád ne, ony seděly na drátě dvě vlaštovky a on si na jednu sedl a ta druhá ho sezobla a smála se.“
„Jak to tedy můžete vědět, když ho sezobla? znovu se divili kluci.
„Protože to viděla teta, která byla s tím synovcem, ona si sedla na tu druhou vlaštovku, ale tak se lekla, že spadla dolů, a to ji zachránilo.“
„Tak dobře, tak jeďte bez čepice. A umíte číst, abyste mohla přečíst, co hrají?
„Umím, neumím, už mě to zlobí,“ bzučela moucha, „člověk chce někomu udělat dobrou a někdo se pořád bude ptát: Máte čepici? Umíte číst? Víte, v kolik jede autobus? To se nehodí, pánové, dobro máme přijímat a nemluvit o čtení.“
„My přijmeme dobro a neptáme se na nic a děkujeme zdvořile,“ rychle křičeli chlapci.
„Tak proto,“ bručela moucha, „nezdržujte, jee mi autobus,“ a odletěla.
Skutečně autobus zahnul po silnici u zahrady a zastavil na zastávce.
Lidé nastoupili, moucha také.
„Až do města?“ ptal se průvodčí.
„Ano,“ řekla moucha, která seděla na držadle. Ale průvodčí dal lístek nějaké paní a mouše ne.
„Tak si to nechte,“ zlobila se moucha, protože ji ta nedůvěra ode všech už mrzela. Au-

tobus se rozjel a bylo ticho – moucha se nudila. Sedla si na rameno jednoho staršího pána, který četl knihu.
„Co to čtete?“ povídala moucha, ale pán neodpověděl, protože ji neslyšel. Velcí lidé neslyší mouchy, jen malí kluci slyší všechno, co nemají.
“To nebude asi moc pěkné čtení, když se stydíte říct, co čtete,” zlobila se moucha, “obraťte stránku, tam bude asi obrázek.” Pán obrátil stránku, kterou dočetl, a byl tam opravdu obrázek nějaké chaloupky a dvě děti stály u ní, chlapec a holka, a nějaká bába koukala z okna.
“To je o perníkové chaloupce, to já znám, to jsem slyšela asi stokrát, jak to můžete pořád číst, já se vám divím, “ povídala hádavá moucha a odletěla.
“Mám hlad, nemáte někdo něco jíst?” rozhlížela se.
“Ty tam, co to jíš? sedla si na knoflík jednoho kluka, který něco jedl z kornoutku. Moucha si ukousla. “Brrr - to je studené, jak to můžeš jíst, nemáš něco jiného?”
Kluk dojedl zmrzlinu z oplatky a dal se do třešní. “Třešně nechci!” křičela moucha, “ty jsem měla ráno, co máš ještě?”
Kluk měl ještě, lusky, chleba se zavařeninou, čokoládu, vejce natvrdo a zapil to všechno kávou s mlékem. Moucha se zlobila.
“To už nemáš nic jiného? Tohle nemám ráda.”
Lidé už se po chlapci udiveně dívali a vrtěli hlavami.
“Co koláček, nemáš koláček? a kluk skutečně vyndal krabici koláčů s cukrem a vzal si jeden.
“No konečně,” řekla moucha a sedla si na koláček. Kluk ho rychle strčil do pusy - tak-tak že moucha stačila v poslední chvíli uletět.
“To je pořádek!” křičela, “co tak hltáš, lakomče, bude ti špatně!” A bylo. Kluk zbledl.
“Zastavit ! Mně je špatně, snědl jsem mouchu, zastavte!”
Ale nebyla to pravda. To si jen tak vymyslil, aby se mu lidé nesmáli. Ale lidé se přece smáli. Autobus zastavil, kluk vylezl ven a za chvíli se vrátil, ale byl zas červený jako rak. Asi se styděl.
“Co stojíte, já spěchám, jeďte , co je to za pořádek? Vidím, že budu musit řídit sama,” bzučela moucha a sedla si řidiči na čepici.
“Tak rychleji, nemáme čas,” naříkala nevrle, a autobus skutečně jel rychleji.
“To je dost, teď doprava, autobuse!” A autobus skutečně zahnul do zatáčky vpravo.
“Doleva!” poroučela moucha a autobus stočil doleva.
“Teď až k lesu!” - autobus to provedl.
“Tak vidíš, jak to jde! Kdyby tě člověk neřídil, nehneme se z místa. Tak tamhle už je město, teď doprava - doleva, doprava - doleva a jsme tu. Tohle je asi divadlo. Zastav! Jsem tu! Tak co děláš? Stůj! Už jsem dojela. To je pořádek, stůj!”
A autobus se skutečně zastavil kousek za divadle, ve stanici.
“Proč nezastavíš, kde ti řeknu? Ty jsi velice bezohledný autobus!”
Ale ostatní lidé asi jeli do stanice, protože se nezlobili, naopak usmívali se a říkali: “Tak děkujeme pěkně a na shledanou!”
Moucha neděkovala a mrzutě vyletěla oknem a rovnou k divadlu.
“Tady je tabule - co je tu napsáno? Co je to za hloupost? Jak to mohu přečíst, když neumím číst?” zlobila se a lezla přesně po všech písmenech, ale nebylo to nic platno, přečíst to nešlo. Oblezla všechna písmena pětkrát a nevěděla zase nic.
“Jede se domů,” rozhodla, “není to k ničemu - všichni jsou hloupí.”
Sedla si na tabuli u autobusu a čekala.
“Kde je autobus? Chci domů, spěchám! Proč tu není? TO je bezohlednost. Dobře, za trest s ním nepojedu a bude mu to líto,” řekla zlomyslně a sedla si na provaz od kladky tramvaje, která jela kolem.
“Ty budeš litovat, nespolehlivý autobuse,” opakovala se moucha. Tramvaj se rozjela rychleji a provaz se začal houpat.
“Nechci!” volala. “Už dost! Mějte ohled, nevydržím to, mně je mdlo!” Ale všechno marno, houpání se zvětšovalo.
“Nepojedu s vámi, nechci!” pustila se moucha, odletěla stranou a praštila se o strom.
“Něco mírnějšího tentokrát,” a usedla do ucha koně, který vezl mléko. Kůň byl mírný a moucha mu nevadila.
“To vždycky chodíte tak pomalu?” bzučela hádavá moucha, “budu vás muset řídit jako autobus. Tedy dělejte, jak říkám - teď vpravo a rychleji - teď vlevo!” Ale co to? Kůň šel klidně a nedbal řízení. “Rychleji prosím!” Kůň mrskl uchem a drzá moucha letěla jako vystřelená z ucha ven a celá otřesená odpočívala chvíli na nákupní tašce jedné paní, která šla domů.
“Takhle bych se nikam nedostala, musím jet vlakem. Vlak poznám snadno, protože je černý a kouří. Vpředu je lokomotiva, na tu nesednu, a hned za ní jsou vagóny. Budu doma hned.”
Vyletěla na strom u cesty a čekala.
“Už jede! křičela radostně, protože černého se rychle blížilo.
“”Je to černé, kouří to, naskočím si dozadu.”
Ta moucha nikdy neviděla vlak, a proto nevěděla, že to černé je kominík na bicyklu, kouřící cigaretu. To se ovšem na bicyklu nemá dělat, aly bylo to tak. Moucha nasedla dozadu na kominickou štětku a povzdechla si: “No konečně, přece jen vlak je lepší, vždycky jsem to říkala. Za chvíli jsem doma.”

A byl to omyl. Kominík dojel k domu, který měl komín k vymetení, vylezl na střechu a vrazil štětku do komína i s mouchou.
“Udusím se, co blázníte, vlaku! Zastavte!” křičela moucha. Ale když se dál nic nedělo, začala se drbat ze sazí a říkala si:
“To byl asi tunel, vlak jezdí tunelem,” a vylezla dvířky od kamen do pokoje.
“To je divné, vlak jede až do pokoje, to mně nikdo neřekl. Tamhle je okno.” Vyletět však nemohla, protože byla obalená sazemi. Vylezla tedy na okno a koukala dolů.
“No - a jsem doma, “ libovala si, protože pod oknem byla ulice, za ní křoví, kousek trávníku, pak zahradní zeď a za ní sud a v něm pět kluků a povídali si.
“Tak ta moucha už nepřijde, kdepak, bez čepice do města, já to věděl hned,” povídá ten první.
“Je jí škoda, taková pěkná moucha, mohli jsme si s ní povídat.”
“Taková moudrá,” povídal ten malý.
“A uměla číst,” mínil třetí.
“Kdepak, to už je asi po ní,” zašeptal čtvrtý.
“Jo, jo,” vzdychl pátý.
“Ne, ne,” zavolala moucha, která seděla na zdi, “jsem tady a všechno je vyřízeno, ačkoli jsem zažila mnoho dobrodružného.”
Kluci se podivili statečné mouše a běželi ke zdi.
“pojďte dolů a řekněte nám, co hrají v divadle.”
Moucha šla, ale zapomněla, že je obalená sazemi, a spadla do talíře s mlékem, který byl přichystán pro kocoura.
“Krok před cílem a byla bych zahynula,” zvolala moucha, když ji kluci vytáhli z mléka.
“Je to všechno pro kočku,” zlobila se.
“Pro kocoura,” dodali kluci, “ano, je to mléko pro kocoura, jak jste to věděla?”
“A co se hraje v divadle, viděla jste to?”
“Ano, bylo to napsáno na veliké tabuli, bylo to krásné, červené a modré.”
Ano, to je možné, ale co hrají?
“To nevím,” odsekla moucha, “jak to mám vědět, lezla jsem po všech písmenech.”
“Ale co tam bylo napsáno?” smutně se ptali chlapci.
“Jak to mám vědět, byla tam krásně modrá a červená písmena. Tak krásná, škoda že jste je neviděli.”
“Opravdu škoda,” podotkli hoši, “byli bychom alespoň věděli, co se hraje v divadle. My jsme se vás ptali, umíte-li číst.”
“No, já také umím, to bych si vyprosila, všechna písmena jsem obchodila, tak to přece umím číst, ne?”
“Obchodila, jenomže nevíte, co znamenají, tak neumíte číst a nic si nepamatujete.”
“A umím a umím a hned vám to ukáži.” A rozzlobeně vylezla na zeď, která nebyla celá zarostlá zevnitř, a lezla přesně tak, jako byla písmena před divadlem. Protože byla obalena sazemi a vymáchána v mléce, zůstávala za ní černá stopa písmen. Pravda, trochu roztřesená po prožitých dobrodružstvích: V DIVADLE S EHRAJE PRINCEZNA PAM
a moucha sice psala dále, ale nebylo nic vidět, protože mezitím uschla.
!Ta je úžasná, pánové, ona píše,” pravili hoši, “ale už nemá inkoust,” a strčili ji znovu do mléka.
“Brrr, co to děláte, když čtu?” zlobila se moucha. “To ještě není celé,” a psala dál:
PELISKA Lide 5kcs dety 2Kcs
Pravda, udělala chybu, že napsala tvrdé Y ve slově děti, a pak vynechala všechny háčky nad písmeny, asi se nechtěla zdržovat.
“A teď to přečtete,” říkali hoši, kteří to již měli přečtené.
“Jakpak přečtěte, už je to přečtené, když jsem to oblezla,” zlobila se mooucha.
“Tak řekněte, co tam je?”
“To jí nevím, to jsou písmena! Jak jste hloupí - všichni pět!”
“Tak víte co? Vy to neumíte číst, vy umíte jen psát, tak je to - a říká se všech pět,” opravovali ji kluci.
“Tak když neumím číst, tak si to napište sami, jste hloupí jako autobus,” volala hádavá moucha a odletěla, protože zlostí se zahřála tak, až uschla.
“Pánové, to jsou věci,” povídá první.
“Pánové, začíná pršet, na mne káplo.”
“Na mne taky,” volali ostatní a utíkali. A začal liják, že než doběhli domů, byli úplně promočeni jako moucha, která se úplně vykoupala.

Byl sobotní večer na začátku léta. V celém městě svítila světla, svítily šeříky v zahradách, svítily hvězdy na nebi.
Ale ze všeho nejvíce svítilo divadlo, a to proto, že večer se hrálo představení pro děti , které měly pěkné vysvědčení.
Hlavním vchodem, který také zářil a svítil, se hrnuly děti - dětí byla jako mravenců - a všechny šly do divadelního sálu, sedly si na červená plyšová křesla, a každé mělo svoje číslo. Pak se dívaly na oponu, která byla krásně pomalovaná a osvětlená. Byl na ní zámek, před ním byl sad, ale spíše asi park, protože uprostřed byl vodotrysk a

po obou stranách na míse seděli dva pávi. Jeden měl rozevřený ocas a jeden zavřený. Po stranách opony byly dvě lampy se žlutými stínítky a vypadaly jako rozříznutá hruška.
Všechna místa byla již obsazená, jen uprostřed čísla 1,2,3,4,5 byla prázdná. A to byla právě křesla, kde mělo sedět pět kluků, ale nesedělo. Naopak. Oni seděli doma v košilkách - nastydli v lijáku a měli rýmu. Teď sedí u oken a jsou smutní.
"Tak co jsem říkal," smutně povídá první, "nemáme štěstí a vysvědčení bylo pěkné."
"Tak co jste říkali," zaplakali všichni čtyři. "Divadlo neuvidíme."
"Trpíme vlastně za mouchu, zdržela nás, až jsme zmokli a nastydli."
A hvězdy na nebi blikaly, jako by s nimi plakaly, a v dálce žáby kuňkaly. Ba - ba - ba a všem bylo smutno.
"Pst - pst," ozvalo se najednou ze dvora.
"Co to?" kluci koukli dolů, ale v šeru nemohli rozeznat, co to je. Něco se tam hýbalo, něco tmavého, velikánského. Hýbá to křídly a uprostřed to má dlouhý krk, která naklání, a říká: "Pst - pst."
Čáp to nebyl, kdepak čáp, čáp není velký jako slon a tohle bylo velké jako slon. Zas to zakývalo krkem a povídalo:
"Dobrý večer, veleváženě obecenstvo, dovolte nám, bychom vám zahráli divadlo, neboť je nám známo, že jste utrpěli křivdu. Že jste nevinní deštěm, který vás nastydl, nýbrž že vás zdržela mouchu, taková modrá."
Kluci vyjeveně koukají na tu divnou sloní věc v šeru. A tak vyšel měsíček, vyhoupl se nad stodolou a tiše a lehce plynul jako loďka po tiché vodě. Udělalo se hned jasno jako v divadle, když se začíná hrát Rusalka.
A v tom jasu poznali kluci přátelského slona, který stál na zadních nohách a vlídně kynul ušima. To byla ta křídla, taky houpal chobotem a to byl ten krk. Ještě měl na hlavě červenou čepici.
Kluci se divili, jakou krásnou řečí mluví, že takovou se mluví jen na divadle.
Slon se hluboce uklonil, šoupl jednou dozadu a drobnými krůčky cupital k oknům, znovu se uklonil a už vážně podával chobotem klukům nějaké lístky.
"Zde vezměte ty vstupenky, které vás opravňují zhlédnouti naše představení, jež je uděláno jen pro vás, a nikdo jiný je nikdy nespatří, neboť si toho zasloužíte svou křivdou."
Kluci dojatě vzali vstupenky a uklonili se.
Byli udiveni krásnou řečí slona, kterého znali spíše jako nemluvného, vlastně ho neslyšeli ještě nikdy mluvit - a najednou tohle.
"Zde vezměte spravedlivou odplatu, vaše nespravedlnost bude odměna," pokračoval slon. Klukům se to zdálo sice jaksi divné, ale snad se to tak na divadle říká.
"po zatroubení na chobot se počne divadlo, které se nazývá

Šípková Karkulka
zrýmovalo pět slonů

Karkulku hraje slon,
tetičku hraje slon,
babičku hraje slon,
vlka hraje slon,
myslivce hraje slon,

Hraje tedy p ě t slonů, hudbu hraje p ě t slonů a taky tančí p ě t slonů."
"Tak a teď to začne - Š í p k o v á k a r k u l k a."
"Snad Růženka?" nesměle pípl jeden kluk, který znal pohádku o Šípkové Růžence.
"Naopak, nemůže být Růženka, když má červenou čepici," mínil druhý.
Červená čepice, to je karkulka, já mám červenou čepici, já jsem Krakulka," vysvětlii zdvořile slon a zmizel ve stodole, mávaje ušima, ocasem a vůbec vším.
"Má pravdu," usoudili kluci, " Růženka nemůže mít červenou čepici."
"Pánové, to bude něco," pravil první a podíval se na vstupenku, "já mám číslo 1."
"Já mám číslo 2 - 3 - 4 - 5," řekli ostatní, když se podívali na své vstupenky.
"Tra - ra - raraááá," rozlehla se večerem krásná fanfára na chobot.
"Už to začíná," šeptali si kluci, "to se těšíme."
Vrata od stodoly se rozletěla a jako husy za sebou se vyhrnulo pět slonů, oběhlo dvůr dokolečka, postavilo se v kruhu uprostřed, podalo si choboty a zazpívalo:

"Potkali jsme kominíka,
hleděl na nás s nevolí,
píchneme ho do pupíka,
ať ho bolí - nebolí.
Cára cára - Karkulka je hodná holka.
Cára cára - vlk je potvora!"

"Je to dost sprosté," řekli kluci.
Opravdu, nebyla to příliš slušná píseň, ale ti sloni to nevěděli. Oni nemohli vědět, co je slušné a co není, když to byli sloni. jinak byli velmmi slušní.

Potom sloni utekli do stodoly.
To už je celý?" ptal se zklamaně jeden kluk. A jeden slon vykoukl ven a řekl:
"Kdepak, to byla jen předehra, teď to teprve začne."
Tak nejdříve vyběhl slon s červenou čepicí. Teď viděli kluci, že to nebyla čepice, ale deštník ze zahrady. Na zádech měl nůši od brambor a zpíval:

"Já jsem malá Karku - Karkulička,
posílá mě k vám teti - tetička,
za lesem bydlí babi - babička,
a dneska je svátek
a babička má pátek!"

"To je špatně," volali sloni ze stodoly a hned zazpívali správně:

"Dneska je pátek
a babička má svátek."

"Vždyť je sobota," divil se jeden kluk.
"Musí to ýt pátek, aby se to rýmovalo - sobota nejde, ta se nerýmuje!" volali sloni.
"Tak ono to bude rýmované, to já nemám rád," říkal smutně jeden kluk. "Já mám rád obyčejné."
"Něco bude obyčejné a něco zas rýmované, to někdy v divadle taky je."
"Tak dobře," řekli kluci, "tak hraj, Karkulko!"
A slon začal:

"Já jsem malá Karkulka . . ."

"To už bylo, říkej dál!"

"To už bylo, říkej dál!"
"Dál už nic není, teď má přijít tetička."
A slon tetička s velkou zástěrou, v které kluci poznali pruhovanou přinnu, se vyvalil na dvůr.

"Já jsem malá tetička
a nesu nějaká vajíčka -
a dál už to není rýmované.
Tak, milá Karkulko,
zde vezmi tato vajíčka,
co ráda jídá naše babička!"

"A hele, ono se to přece rýmuje," divila se tetička, "to ono bude asidál taky."
"Odnes je babičce do chaloupky
a odevzdej jí pěkné pozdravení . . ."

"Teď už se to rýmuje," poznali hned kluci.
"Tak dál, teď zas ty, Karkulko!"
"Já teď nemůžu, teď ona mi má říci, že nesmíme být v lese, že se tam zlý vlk nese."
"Tak jí to řekni, tetičko!"
"A neřeknu, neřeknu, když ona to řekla sama, proč ona říká, co já mám říkat, to mám říct já - to není žádné divadlo," zlobila se tetička.
"Tak řekni třeba o těch kytičkách," chlácholila ji Karkulka.
C"Co mám říct - o jakých kytičkách?" divila se teta. To byl taky slon, abyste nezapomněli.
"No víš, přece tohle:
"Netrhej tam kyti-"
"Nevím, jaké kyti-," zlobila se teta.
"No přece, kytičky, koukej, jak jsou maličký," pomáhal Karkulka.
"Už to zase říká, to moje, zas to říká - já nehraju!" křičela tetička, zahodila zástěru, zalezla do stodolz a už nehrála -
Uff, to si všichni oddechli, tetička dnes neměla dobrý deb na divadlo, ale stejně už neměla dál co říkat.
Karkulka zatím skákala po dvoře a zpívala la - la - la a hledala kytičky. Žádné tam ovšem nebyly, ale zato našla koště, které vzala do náruče a zpívala:

"Moje krásné kytičky,
jak jste vy mal . . ."

ale vtom šlápla na hrábě, které ji praštily -
"Auuu," kňourala Karkulka,

“co mě to praštilo do nosu,
to já těžko snesu,
musím rychle k lesu
přiložit k nosu
trochu vřesu
a rosu.”

T’”To tam asi nepatří,” řekl třetí kluk tiše, “dívejte se, jak bude přikládat rosu k nosu. “
A tak se dívali.
Karkulka se mezitím došourala k plotu a strčila chobot do džbánku, který se tam sušil.
To už asi měla být v lese, protože ze stodoly vyrazil další slon, vlastně vlk, celý obalený v seně a vypadal hrozně - úlisně zazpíval:

“Kdes to viděl, Štěpánku,
strkati nos do džbánku?”

A - Karkulka na to:

“Nejsem žádná Štěpánku
a nestrkám nos do džbánku,
nýbrž k nosu
kladu rosu!”

“A jitrocel,” dodal ten chlapec, o neměl rád rýmy, ale teď už se mu to začalo líbit a pokusil se také slovy:
“Moc se mně to líbí,
vaše krásné rýmy.”
Nebylo to sice napoprvé moc zdařilé, ale kdyby měl rýmu, byl by rýmoval lépe a řekl by “rýby”. Ale Karkulka už pokračovala:
“Kdopak jste, dobrý příteli?”
“Ale já jsem veverka, co sedí v jeteli,” lhal vlk, který nebyl v jeteli, ale v seně a celý zabalený.
Jak mohl každý poznat, Karkulka si toho nevšimla, protože se podivila něčemu jinému: “Veverka v jeteli? Nejste spíš zajíc:”
“Ten by tam byl ovšem navíc,” odsekl drze vlk.
“A má krajíc,” pokusil se kluk, který se stával básníkem, o rým, ale ostatní křičeli:
“Neruš!”
“Copak to nesete a kampak detete? zakoktal vlk. Už si skoro nemohl nic vymyslet a bylo mu úzku.

“Každý pátek
má babička svátek
A já ji nesu
k lesu,
co unesu,”

zabrebtala rychle Karkulka, která uměla nejlépe hrát divadlo.
“A co unesete, Karkulko?” lstivě sel ísal vlk.
“Já unesu hodně, já unesu i automobil,” zapomněl slon, že je Karkulka.
“Snad jen automobilíček,
když jste Karkulíček?” zlomyslně pomáhal vlk zapomnětlivému slonovi-Karkulce.
“Ani, ano,” koktala Karkulka.

“Automobilíček
jako pumprlíček,
jako knoflíček,
malíček,
puntíček,
nicíček,
nicek,
nic.”

“Neunesu nic,” zajásala Karkulka.
“Tak já jdu radši pryč,” řekl vlk a kluci se mu vůbec nedivili, protože ty poslední verše byly opravdu hrozné. Vlk ale neodešel, naopak odešla Karkulka, červená hanbou, a schovala se, protože už ostatní sloni táhli vůz na seno. to byla postel a ležela v ní babička, měla zavázanou hlavu prostěradlem a rychle brebentila:

“Kdo to klepá na okénko,
koukej, ať jsi honem venku!”

“Vždyť nikdo neklepe,” divili se hoši, ale vlk honem už klepal chobotem na vrata.

“Jsi-li ovšem vlk,” dodala babička.
“Jsi-li však má Karkulička,
pospěš za mnou v pokojíčka,” štěbetala babička a mrkala na vlka. Ten se ustrašeně šoural k posteli, to byl ten vůz. Kde měli také hledat postel pro slona?
“Já jsem vlk, já tě slup!” vykřikl vlk a drápal se na postel-vůz. Ten ovšem hned praskl a zřítil se i s babičkou. Žádný vůz neunese dva slony, to dá rozum. Babička i vlk se kutáleli po dvoře. Babička vykřikla:
“Jezuskote,” a zmizela ve stodole.
Vlk se rozvalil v troskách postele a byl rád, že to má za sebou.
Klukům se to moc líbilo, tleskali a křičeli:
“Opakovat! Opakovat!”
Ale na to nebylo ani pomyšlení, protože neměli druhý vůz, a takéuž přicupitala Karkulka a klepala na vrata.

“Babinko, hubinko,
doma-li jste?”
“Je pátek - mám svátek,
co bych doma nebyla?” zaskuhral vlk.
“Když je pátek, tak mám svátek a dost.
Každý pátek - mám já svátek.”

protože nevěděl, jak dál, stále tvrdil, že má svátek v pátek. Karkulku už to mrzelo a řekla honem:

“Nesu vám kytičky,
takový maličký,
a nemám klíčky.”

“To bych ti otevřel - la,” opravil se rychle vlk, který zapomněl, že je teď babička.
“Tohle už asi nebude rýmované,” litoval kluk, který dříve neměl rád rýmy a teď se mu zalíbily.
Vlk už kňoural obyčejně:
“Heleď, Karkulko, já už jsem v posteli, není mi nějak dobře a hlava mě bolí. Ta hlava - ta hlava a taky revma, víš, radši zaklepej, vejdi a pozdrav sama.”
“Máúcta,” řekla Karkulka a šla k vlkovi.
“Teď to bude hrozné,” lekali se kluci, ale nebylo. Vlk jen koukal na Karkulku a nevěděl, co říci dál. Ale Karkulka už věděla:

“Babičko, vy máte ale velké uši!”
“To abych tě lépe viděla,” radoval se vlk a mával ušima.
“Ale babičko, vy máte modré oči!”
“To abych tě lépe slyšela,” zamrkal na ni vlk.
“Ale babičko, vy máte velký zub!”
“To abych tě lépe slup!” křičel vlk a honil Karkulku po dvoře, ale Karkulka se schovala do stodoly.
“Ta Karkulka měla vlastně říci kel a ne zub,” mínil kluk.
“Slon má kly,” souhlasili ostatní, “to ví každé malé dítě.”
“A nemohla a nemohla,” hádal se ten, co neměl dříve rád rýmy, “vy nerozumíte básním. Nejde přece říci - vy máte velký kel, abych tě slup - to je vyloučeno.”
“To je také pravda,” souhlasili kluci a poslouchali dál.
Vlk-slon stál uprostřed dvora:

“Lehnu si - usnu si.”

rozhodl se udělat to. Pak přišel pátý slon, táhl za sebou vozíček a zpíval:

“Já jsem myslivec
jako lívanec
a ten vozíček
to je můj psíček
jako knedlíček.”

“Možná že by bylo lepší mazlíček,” soudil chlapec, který se stal básníkem, ale ostatní na něj křičeli, aby nebásnil.

“Ha - co to tu leží
nedaleko dveří,”

zpíval myslivec a šťouchl vlka chobotem.
“To šimrá, přestaň!” křičel vlk.

“Ten, co tu leží,”

ještě svěží,"

nepřestal myslivec a šťouchal víc. Ten myslivec moc rád hrál divadlo a už měl dávno říci: "To je vlk!" - ale on nechtěl, a tak pořád zpíval dál:

"Tam pod tou věží,
někdo tam leží,
je ještě svěží,
kdo mně nevěří,
ať si tam běží,
pak mně uvěří,
že pod tou věží,
někdo tam leží,
kdo mně nevěří,
ať si tam běží . . ."

a tak pořád dokola.
"Nešťouchej pořád," křičel vlk, "jsem lechtivý, už to nevydržím!" A nevydržel. Vyskočil, šťouchl myslivce, ten ho taky šťouchl, vlk ho ještě víc šťouchl a myslivec rozšlápl vozík, co byl jeho psík, a vypískl a začal honit vlka a lechtat chobotem. Vlk se smál, až se zakuckal, a utíkala do stodoly. Myslivec za ním. Uvnitř bylo slyšet strkání a výskání, taky plácání a šimrání a velký rámus - pak ještě větší rámus - a ještě větší rámus - a pak se kousek stodoly sesypalo. Kousek u jednoho rohu a taky kousek střechy se sesypal - A hned bylo ticho.Kluci čekali, co bude dál, ale nebylo nic. Měsíček vklouzla stodolu a všechno potemnělo.
"To už bude asi celé," říkali kluci.
"A bylo to dobré," rozhodl básník, "bylo to moc dobré, bylo to l e p š í nežli o té pampelišce."
"A kdepak, kam se hrabe pampeliška, tohle bylo divadlo," říkali všichni a hodně tleskali.
Ze stodoly se ozvalo jakési přešlapování, ale možná také, že to jen žáby zakuňkaly.
To byl dnes den, pánové," řekl jeden kluk. "Vlastně večer," řekli všichni, a šli spát, protože teď už byla noc.

Víte co, pojďme raději znovu do té zahrady, kocour v poslední době není už tak zlý a nenadává tolik, zdá se, že stárne. Je teď spíše zvědavý, co zas ti kluci v zahradě najdou nového. To víte, takový kocour, když je pořád doma, už ani na nic nekouká, nic si neprohlíží a všechno se mu zdá staré. Pak je ovšem mrzutý a říká, tady že není nic nového, tady že je to pořád stejné.
"Dobrý den, kocoure, jakpak se pořád máte," ptali se kluci, když zrovna kocoura znovu potkali v zahradě.
"Berou, berou?"
"Co berou, proč berou, jakpak by mohly brát," vrčel kocour, který si chytal blechy, "neberou, já beru a chytám, chytám jedna, dvě, tři, a házím je do povětří, tak je to."
"A co je s nimi dál?" ptali se kluci.
"Co by bylo, pak je to, že ty blechy naskákají na ty psy, no a ti je pak mají, ti psi ty blechy, víte?" šklebil se kocour.
"A proč to děláte?" divili se kluci., "vždyť vám ti psi nic neudělali."
"A udělali a udělali, abyste věděli," hádal se kocour, "oni mi udělali to, že sem v noci chodí, pijou tady to psí víno, žďuchají se, chechtají se, dělají rámus a já nemůžu spát, jen přijďte jednou večer a já vám ukážu, jací ti psi jsou, pche."
To pche je, jak si kocour zlostí odplivl na zem, a to se nemá. Vždyť víte, jaký to byl nevychovaný kocour. Plival někdy na zem a pak měl blechy a ani o tom nechci povídat, jak je to ošklivé.
"Tak nás vezměte dnes na ty psy," křičeli kluci, "máme vás rádi, vy jste náš hodný, drahý, špinavý kocourek."
"A vy jste zase uličníci a darebáci, nevezmu vás, protože musí být měsíc v úplňku, a to v úplném," dodal kocour.
"Ale to je dnes, dnes přece bude úplný úplněk, úplně ten nejúplnější, povídal to pan školník a ještě říkal: ´Tak se nám změní počasí, to je něco na moje regma,´" jásal ten nejmenší.
"Říká se revma," napomenul ho kocour, "nikam nepůjdete, uličníci, neboť ani nemáte hotové úkoly."
"Ale opravdu nemáme, drahý pane kocoure, protože dneska už jsou prázdniny a včera byl den poslední - školní," řekli kluci, ale viděli, že jim kocour stejně nerozumí. On totiž nikdy do školy nechodil, i když někdy tvrdil, že ano.
"Tak třeba ano, prázdniny máte, ale jen vy, darební kluci, já například žádné prázdniny nemám, naopak mám spoustu práce, velikoou spoustu a taky starosti - starosti, těch mám nejvíce. Já někdy nevím, kde mi hlava stojí."
"Ano, to slyšíme často, velicí mají vždycky mnoho práce a starostí, když slíbí malým klukům, že s nimi někam půjdou. A pak mají dodržet slovo. Takový kluk když řekne, že půjde s velkým do zoologické zahrady, tak se včas umyje, dokonce i krk si umyje,

obleče se, obuje, připraví burské oříšky pro opičky, nesní jim je, ale pěkně sedí na schodech a čeká na toho velkého. Ten zatím leží na pohovce, má noviny přes hlavu a přemýšlí. A ten kluk sedí na schodech a drží slovo a ty oříšky. A když ti velcí vstanou, tak jsou mrzuti, říkají, že zoologická je hloupost a že už tam byli a že se nejde nikam, že nevědí, kde jim hlava stojí."

"Jo, jo," řekli všichni kluci, "to je svatá pravda, není v tom žádná spravedlnost.""Až já budu velký," řekl ten zrzavý vážným hlasem, "já nebudu mít nikdy čas hrát si se svým klukem a ten zase se svým a tak pořád, až budou všichni velcí potrestaní, když budou ještě malí."

Kluci se nad tím hluboce zamyslili a říkali si, že je to vlastně pravda, tak že budou vlastně potrestáni všichni. To by se mělo udělat.

To jste moc velkou moudrost nevymyslili - myslil si trpaslík, který napjatě poslouchal, ale dělal, jako že ne, a díval se na kocoura. Kocour samozřejmě zase spal. Mezitím se ale hodně zešeřilo, jasmínové keře zčernaly a jejich květy jednak voněly a potom také svítily v modrém šeru jako hvězdičky a vzadu na tmavomodrém nebi svítily zase opravdové hvězdičky a nebyly skoro k rozeznání od těch jasmínových. Jenomže ty na nebi nevoněly, ale možná že ano, kdo to může vědět. A potom - docela vzadu - se vyloupl měsíček jako oříšek a byl to úplněk - byl nejúplnější úplněk, jaký jste mohli vidět, prostě úplný úplněk a pan školník měl pravdu.

Kluci si zašeptali "už je čas" a budili kocoura. Ten ale se zavrtával do žíněnky a vrčel: "Mám starosti, šetřete mých starostí, prosímrmrmr," a už zase předl ve spánku.

"Tak, a co teď? " šeptali kluci, "kdopak nás povede?"

"Měsíc, pánové, pojďme za měsícem," vzpomněl si druhý kluk, "psi půjdou také za měsícem, tak je potkáme."

"To jsem vám mohl také říci, kdybyste se mne byli zeptali," řekl si v duchu trpaslík.

"Nezapomeňte, že psi jdou také za psím vínem," upozorňoval třetí kluk.

"Správně," šeptali všichni, "jdeme za měsícem a za psím vínem a pak je nemůžeme minout. Jde se, pánové, šťastnou cestu! a šli po špičkách.

Šťastnou cestu, myslil si trpaslík, měl přece jen dobré srdce ten trpaslíček, samozřejmě kamenné, ale za to on nemohl, protože byl vlastně celý kamenný.

Taková stará zarostlá zahrada, od všech opuštěná a k tomu v noci, při úplňku, to není žádná legrace. Tam je vidět věci, které jen tak někde neuvidíte. Tam je nejlepší jít s kamarády. Kamaráda můžeš držet za kabát, tebe se taky drží kamarád a jeho se taky drží a jde se. Tak i ti kluci šli, drželi se a šli po špičkách. Když některý zakopl, všichni šeptali pst a hned se zase drželi.

Bylo ticho. Najednou ale něco z dálky zachrastilo, kluci se naráz zastavili - nic - ticho, pak to ale zazvonilo a kluci skočili za velikou lopuchu - pak zas to trochu jakoby zabubnovalo, ale ne jako buben, spíš jako hrnec. Kluci vystrčili hlavy pod lopuchou a byli tiše.

"Už asi jdou," šeptali, "to budou oni." A byli to oni. Před lopuchou byla dosti veliká mýtina, uprostřed byl starý bazén, voda v něm již dávno nebyla, jen samé staré listí. Za bazénem byl kopeček a za kopečkem veliký měsíc úplněk a na tom kopečku přicházeli ti psi jeden za druhým jako prve ti kluci, jenomže se nedrželi za kabáty, protože kabáty neměli, ale měli hrnečky a skleničky a ty drželi opatrně a našlapovali opatrně po špičkách, ale přesto některý někdy zakopl a ten hrneček zachrastil nebo zazvonil a to byl ten rámus, co nás polekal.

""Tak vidíte," šeptali kluci," to je toho, hrnečky zvoní a my si myslili kdovíco."

"Tiše, už jsou tady," šeptal ten malinký. A opravdu byli tady. Tak nejdříve šli bernardýni, pak šli křepeláci, pak stavěči, pak setři, pak obyčejní jezevčíci, pak trpasličí jezevčík a ten byl jen jeden a jmenoval se Cvoček, pak šli pudlíci, pak foxteriéři, pak vlčáci, potom takový ten malý, jak se třese, to nevím ani, jak se jmenuje, pak foxteriéři, ne ti ne, ty už jsem říkal, a konečně pes čau čau, kterého ještě nikdo neviděl. Až teď ho kluci viděli, když byli schovaní pod lopuchou, která tam rostla už sto let a dva měsíce a měla jen pět listů, ale každý byl velký jako polštář a pod každým byl jeden kluk a koukal ven na toho čau čau. On vám byl takový divný, byl hodně chlupatý a v tom úplňkovém světle se zdálo, že je šedivý, pak zase, že je zelený, pak zase růžový nebo fialový. Nedalo se to poznat a měl na sobě samá růžová ouška, a ne jen na hlavě, ale taky na zádech a na břiše, a dokonce i na ocase a byl prostě samé ouško a vůbec nebylo možno poznat, proč je má, ta ouška, až když přišel doprostřed mýtiny, kde bylo nejvíc světla, poznali kluci naráz, že to nejsou ouška, ale růžové mašličky. On vám ten pes čau čau měl na sobě navázané samé mašličky jako holčička, jednu měl kolem břicha, jednu na zádech, jednu na ocasu a dvě měl na hlavě.

Kluci se kuckali smíchy, ale jen tichounce, ale přesto se ta lopucha trochu třásla.

"Lo-lo-pu-cha se třese," koktal ten třaslavý pes.

"Prosím vás, když se něco třese, tak je to osika, osika prosím, ne lopucha," zapištěl pes čau čau.

"Když osika, tak osika," funěl bernardýn, který měl rád klid, a koukal jinam.

"Ono se to ale třáslo, že se to smálo," řekl ten chytrý jezevčík jménem Cvoček, "je tam asi něco nebo někdo."

"Je tu kdosi?" zaječel čau čau.

"Ninikdo - tutu aasi nene - niní," drkotal zuby ten malý, který se třásl jako osika.

"Nikdo zde není, jinak by to řekl, to dá rozum," rozhodl pes čau-čau.

„Tak dobře," zasípal bernardýn, „vy máte vždycky pravdu," a koukal jinam.
„Přistupte sem ke mně, prosím, do kruhu," kňučel čau-čau, „kruh, prosím, udělejte a uzavřete , prosím. Uzavřít jsem říkal. Děkuji!" Tak ti psi honem udělali kruh.
„Stojíte na mně," pištěl ten třaslavý na psa čau-čau.
„Promiňte mi, prosím, ale je to vaše vina, proč stojíte právě tam, kde já si chci stát, omlouvám vás, potěšení je namojí straně – pardon – jste omluven, sedněte si, prosím," řekl čau-čau.
Ten pes čau-čau vám byl divný. Ještě nikdy nebyl na ulici, a tak ho nikdy nikdo neviděl, nebydlel jako jiní psi v boudě na dvoře, ne, on vám bydlel v tak veliké vile, že byla skoro jako malý zámek. Říkalo se, že tam má svůj pokoj, postel s růžovým polštářem, koupelnu, kost ze slonové kosti na hraní a psí tříkolku a stavebnici z cukru. Také se říkalo, že zná noty, ale nikdo to nevěděl jistě.
„Pozoruji, že jste všichni napjatí, co vám chci říct, ale mějte, prosím, trpělivost – na všechno dojde."
„Hehehe," zachechtal se Cvoček.
„Huhuhu," zakašlal bernardýn.
„Co je to, prosím, kdo to ruší?" zlobil se čau-čau.
„Já mám kašel," zahuhlal bernardýn.
„Použijte, prosím, kapesníku," podruhé napomínal čau-čau.
„Žádný nemám," zesmutněl bernardýn.
„Tak použijte ucha, to máte," chechtal se Cvoček.
Tak jo, ucho mám, a co bude teď?" bručel bernardýn.
„Teď, prosím, považujte slavnost za zahájenu a jděte si natrhat psí víno. Mně, prosím, trhejte pouze víno úplně černé, velké a zralé . po modrém mi trnou zuby."
„Všechny?" chechtal se Cvoček a utíkal s hrnečkem ke zdi a všichni psi za ním.
„Počkat přece, stůjte, a co moje vázička, tu jste tu nechali!"
„Aha, tak já to vezmu," vrátil se bernardýn a vzal od něho koflík z karlovarského porcelánu s předlouhou hubičkou. Vpředu na tom koflíku byl nápis „Pozdrav z Karlových Var" a na obrázku byl kamzík. Byla to asi velká vzácnost, kvůli tomu kamzíku.
„Opatrně, prosím! Dostal jsem to v upomínku od přítele maharadži z Radžidži.
„Tak já dám pozor," bručel bernardýn a trhal psí víno. To nejlepší dával do koflíku a to horší do svého plecháče.
„Jájája tam nenedodosáhnu," drkotal třaslavý psíček.
„Já ti natrhám," řekl Cvoček a vzal od třasáčka náprstek – on nic jiného neunesl. Pak se postavil na zadní nohy a hned byl vysoký skoro jako bernardýn a trhal pro oba.
„To vám to trvá," vrčel č. Ani už nechci psát čau, jak je mi protivný.
„No to je dost," kničel, když se všichni vrátili, „to jste, prosím, větší nenašel?" zlobil se na bernardýna, který smutně svěsil uši, hubu, oči, vousy a všechno, víte, jak to bernardýni umějí.
„Tak ticho, prosím, začínám zpívat," řekl č. a sedl si do polštáře fialek, které krásně voněly, a vytáhl nějaký papírek, „ bude, prosím, ticho?"
„Asi nebude," smál se Cvoček.
„Ne, my to tak nechceme," křičel foxteriér – jmenoval se Asta. „Teď nemá být zpěv, teď má být vypravování, co kdo zažil za měsíc."
„Ano, to se ví." Křičeli všichni psi.
„Jo, jo," říkal bernardýn.
„Tak vida, zpěv taky nebude," chechtal se Cvoček.
„Prosím, ukřičeli jste mě, je to neslušné, a za to já neposlouchám vaše hloupé povídky," zaječel čau-čau a nacpal si obě mašličky do uší, aby nic neslyšel, lehl si do velkého trsu kopretin a zavřel oči, tak byl uražen.
„Tak dneska má povídat kdo?" huhlal bernardýn.
„Cvoček, Cvoček!" štěkali všichni.
„Tak já už vypravuji.

CVOČEK A BLECHA

povídka ode mne," uklonil se jezevčík.

„Když jsme byli posledně v této zahradě, zašel jsem si k té brance, jak tam stojí ten trpaslík, a chtěl jsem zkusit, jestli je živý. Mohu vám hned říci, že není, vím to úplně jistě, nešel kousnout, je kamenný, zkoušel jsem to. Jak tak koukám, vidím, že se z takové divné hromady zdvihá pazour, velmi ošklivý pazour. Top je jako od kočky, říkám si. To bych měl trochu kousnout. Ale najednou se ta pracka mrskla a byla pryč a na mě něco sedělo, ale nevěděl jsem co. Kouknu na záda, nic, na ocas, nic, na břichu taky nic. Ta to asi nebylo nic, říkám si. Kousl jsem ještě pro jistotu toho trpaslíka do nosu, ale byl taky z kamene. Přijdu domů, vyčistím si zuby ajdu spát. Ten večer jsem spalv koupelně. Jindy zase spím ve skříni. Jednou jsem také spal v ledničce, něco jsem hledal a oni mě zavřeli, ale nebylo tam dobře, veká zima, nastydl jsem tam. Ale zato jsem našel různé věci. Například dva citróny, nemám je zvlášť rád, ale jsou zdravé; pak tam byla zaječí paštika, ta je dobrá, ale není zdravá na játra, pak hrnek smetany - po té se moc tloustne - ale zase kus hovězío masa s křenem, to se zase hubne. Tak jsem to snědl všechno a řekl jsem si, že se to jistě vyrovná.

A skutečně mně bylo velmi dobře, jenom zima, zima byla pořád horší. Vzpomněl jsem si, že proti zimě je nejlepší rybí tuk, koukám a vida - byla tam plechová krabička, co vní jsou ty malé rybičky a hodně msatnoty. Tak jsem to taky snědl."

"A jak sis tu krabičku otevřel?" olizovala se Asta.
"Klíčkem," řekl Cvoček. "U každé té krabičky je takový ohnutý drát a to je klíč. Když s ním točíš, rybičky se objeví."
"A kolik se jich objevilo?" polykala sliny Asta.
"Asi pět, a pak je tam ten olej, ten se lízá," vysvětloval Cvoček.
"Já radši lízám vuřty - když holt jsou," povzdychl si bernardýn.
"A co blecha?" připomněl třasálek.

"Aha, já zapomněl. Tak Cvoček a blecha, povídka ode mne. Jak už víte, ležím v koupelně a spím a najednou raf - něco mě kouslo do zad. Vyskočím, rozstvítím, koukám na záda, a nikde nic. Zhasnu, lehnu si - raf. Kouslo mě to na lopatkách.
Vykřiknu. Co to je? Kdo to kouše? A nechal jsem už rozsvíceno. ´Já,´řeklo něco tenounce a raf mě do krku. ´Au,´ křičím, ´kdo to dělá?´
´Neřeknu,´ řeklo to. ´Hádej!´ a raf do břicha. Zamyslím se. Najednou raf do ucha.´Blecha, blecha jsi!´ křičím. ´Neuhád, a za to tě kousnu,´ a raf do ocasu. ´Tak nevím, já se poddám,´ řekla jsem vlídně. ´Tak dobře,´odpovědělo to a raflo mě to do nohy. ´Já už nehraju,´ zlobil jsem se.´Já taky ne,´a hned kous do pravé zadní nohy. ´Nepřestanu,´a kouslo mě to do levé přední.
´Přestaneš!´ obrátil jsem se k noze. ´Nepřestanu,´ a kouslo mě to do levé přední. ´Tak tě také kousnu!´ volám a ženu se k přední noze. ´Já už tě ale koušu,´ huhňalo to na břiše, jako když máte plnou pusu bábovky a chcete štěkat. ´Nehraj si se mnou,´ volám a svalím se na záda. ´Vždyť už si nehrajeme,´ písklo to a kouslo mě do čela. Moc to kousalo. A najedou mě něco napadne. ´Tak dobře,´ povídám, ´teď uvidíš.´ Skočil jsem do vany a pustil vodu.
Byla trochu studená, a tak jsem si přidal trochu teplé a sedím. ´Nevidím nic,´ pištělo to, ´já chci něco vidět!´ a kouslo mě to do nohy. Ani jsem se nehnul a pravím: ´Dočkej času jako husa klasu.´ a voda pomalu stoupala. ´Já nejsem huša, ty nevíš, kdo jšem,´ šišlalo to. Ale přestalo to kousat do břicha, protože tam už stoupla voda. Kousalo to teď do ocasu, ani jsem se nehnul a povídám:´Já tě naučím.´
´Já už to umí-,´ nedořeklo to drze, prootže voda stoupla přes ocas. Teď to kousalo na lopatkách. ´Co říkáš teď?´ povídám, když voda stoupla ke krku. ´Glo-gloglo,´ ozvalo se a z vody šly malilinké bublinky. Ale hned zas to kousalo na hlavě. ´Hned to bude,´ povídám, a zdvihnu nos nad vodu. ´Nic nebude,´ křičelo to a něco mně duplo na nos. Koukám, koukám na nos, musel jsem trochu šilhat, ale přesto vidím ona to blecha! Tak vidíš, že jsi blecha, blecha jsi, a jseš lžeš,´ povídám. ´Neuhád,´ a rafla mě do nosu. To je divné, myslím si a koukám blíž a co byste řekli? Ona vám má čepici s takovým štítkem vpředu a celou červenou. hned jsem věděl, co je,a volám: ´Už to mám, BLEŠÁK jsi, viď, ano?´Blešák neřekl na to nic a kousal dál, voda byla až k nosu. ´Ty, pusť, povídám. ´Nepuštím,´šišlal blešák, jak kousal.´ Potopím se,´ povídám a chci potopit nos. Ale nepotopil jsem se, protože se otevřely dveře a vešel pán a povídá: ´Co blázníš, Cvočku, vždyť ses koupal včera.´
A bylo zle, nstačil jsem ani pánovi říct, v jakém je nebezpečí, a už blešák odrazil od mého nosu, až mi ho potopil, a skočil pánovi na bačkoru. Čepice mu sice při tom velkém skoku spadla do vody, ale já se zakuckal, měl jsem vodu v nose. Pán mě vytáh a vypustil vanu. Zahlédl jsem ještě blešáka, jak zmizel pánovi pod vestou.
Voda zatím vytekla i s čepicí a pán povídá: ´Ty nebudeš mít nikdy rozum,´ a odcházel. Já nevím, kdo ho máme víc, myslil jsem si a ještě jsem zahlédl, jak se pán škrabal ve vousech, má vám takový krásný, velký plnovous, ach jo."

!Jsem připraven zpívat," ozvalo se z kopretin, kde seděl protivný pe čau-čau.
"Až nám poví bernardýn, co zažil za poslední měsíc," řekla Asta a myslila na ty rybičky v oleji.
"Aa cco jsi zzažil tty, bbernardýne?" tal se třasálek.

"Jo, já jsem zažil vučty, hodně vuřtů. To bylo tak - já jsem ty vuřty viděl v jednom krámě - ony tam visely, tak já jsem si sed na chodník a díval jsem se na ně. A sluníčko hřálo na ten chodník a mně bylo teplo. Tak jsem se pořád díval na ty vuřtya ony voněly a to sluníčko pořád hřálo. Potom něco křičelo, tak tenounce vám to křičelo. Tak jsem tam šel k tomu potoku a ono tam gloglalo, glo glo glo. Bylo am moc vody a taková rychlá voda tam byla. Jindy tam nebývá taková rychlá voda, kdepak. Jo, a ono to dělalo glo glo glo, tak jsem tam skočil a hned jsem byl nohama nahoře a hned zas hlavou dole, pak zase nohy nahoře - tak jsem to chyt a vytáh na břeh. A ona vám to byla taková malá holka no úplně vám malá. Tak oni si ji vzalli, ona brečela a já jsem se šel koukat na ty vuřty. Bylo mmi zima a ten chodník pěkně hřál, tak jsem seděl. Potom přišel nějaký pán a kouil vuřty a já jsem si myslel - tak už je neuvidím - a on vám šel ven, vzal ty vuřty a dal mi je a řekl: ´Tumáš!´ Tak jsem na ně koukal, že jsou moje, a on řekl: ´Chceš je?´ Já na to: ´Děkuju, to snad bybylo moc, to bych snad nepobral,´ a on se smál..."

“Já a můj zpěv,” zakničel čau-čau a vylezl na kámen a díval se do papírku,který s přinesl.
“Tak už zpívej, čekáme,” povídá Cvoček, “znáš vůbec noty?”
“Ovšemže znám noty, zakazuji si takovou pochybnost. Je tu šero a nevidím dobře; ten měsíc protivně slabě svítí, už je asi starý - měl by se vyměnit.”
“Jeje - jájá vividím tečky na těch notách wespod a moje paní je míá navrch, když zpívá,” rozčilením skoro souvisle promluvil třaslavý psík.
“Ani nezná noty,” zahučeli všichni psi.
“Znám, ale ten měsíc je vysvícený,” ječel čau-čau.
“To je ostuda,” ozval se naráz sbor psů.
A lopucha se třásla, až bylo skoro slyšet chechot pěti listů.
“Pozor,” vyštěkl Cvoček, “lopucha se směje, něco tam přeci je,” a psi udělali kruh kolem lopuchy.
“Co cítíš, bernardýne, kdo to tam asi je?” křičel Cvoček.
“Já tak cítím - já nevím - tak trochu jako vuřty, ale zdálky. To asi nebude ono.”
“Co ty, Asto?”
“Já cítím něco, ale nevím, co to je.”
“Co ty, čau-čau?”
“Prosím, já cítím fialky.”
“To jak jsi v nich seděl. Musíme všichni najednou, pozóóór, teď!”
Fíííí zafičelo naráz, jak všichni psi čichli k lopuše, která se třásla jako osika, ale teď se nesmála.
Protože bylo zle. Sloni jistě nepřijdou, protože se stydí za svoje divadlo. Kluci jsou ztraceni.
“Teď rychle říkejte, co kdo cítí?” křičel Cvoček.

Turecký med,
provázek,
chleba s máslem,
čepičku,
marmeládu,
mléko,
knoflíky,
oříšky,
oříškovou čokoládu,
drátek a šroubly,
baterku,
koblihu,
parník ...
“Fialky,” křičel čau-čau.
“A já vuřty, ale jako zdálky.” To už asi víte, kdo to řekl.
“Tak teď už vím, co to je,” řekl Cvoček. “Jsou to malí lidé, kluci, a je jich pět.”
“Hele, kluci to jsou,” zašuměl sbor psů, “tak je vytáhneme za uši.”
“Ticho! Klui, pojďte ven!” rozkázal Cvoček.
A lopucha se pomalu pohnula, listy se rozhrnovaly a najednou hup a před nimi stál na zadních nohách kocour . ztarý zlý kocour - šklebil se a drbal se přední nohou na břiše v kožiše.
“Račte snad blechy, pánové, vytáhněte si je za uši,” chechtal se zlomyslně.
“Blecháč, blešivec, zachraňte se!” řvali, štěkali a kňučeli psi.
“Zachraň se kdo můžeš,” volali a hnali se ke zdi. Nevešli se ale všichni do díry, a tak skákali jeden přes druhého. Třasálka vzal bernardýn na záda, protože se tak třásl, že dělal kroky zpátky.
“Nepospíchejte, navšechny se dostane,” chechtal se kocour.
“To je neslušné,” drkotal zuby čau-čau, který strachy nemohl z místa.
“Je, a proto račte chytat,” řekl zlomyslný kocour a otřásl se, jako když pudlík vyeze z vody. A hned bylo vidět v měsíčím světle, jak blechy skáčou na čau-čau a zaézají do mašliček.
“Dost, prosím, už je ani neunesu,” zafňukal čau-čau, kterého nikdo neviděl, a skutečně, už ho nebylo vidět, jak utíkal.
“Tak to by bylo, hej, kluci, pojďte ven,” volal kocour.
“To jste snad neměl dělat, nám je ho líto. Co se s ním teď stane?” říkali kluci, když lezli z lopuchy.
“Nic se nestane. Ty mašličky půjdou dolů, chlupy taky půjdou, toitž ostříhají ho. Pak ho vykoupou a bude z něho obyčejný pes a polepší se. A te%d domů a honem. Eště mně zbyly asi tři blechy, dám je na vás.”
Ale kluci se postavili do řady, uklonili se a řekli naráz:
“Děkujeme vám srdečně za vaše zachránění, že jsme nebyli vytaženi za uši.”
Vidíte, ti kluci věděli, co se patří.
Kocour se začervenal, dělal, že si musí narovnat ocas, a říkal:
“To já ne, já jsem zlý, ale ten trpaslík pořád škytal a tušil, že se vám něco stane, a plakal kamenné slzy. Ty na mě padaly a budilo mě to. Já jsem, prosím, pořád zlý, tak honem domů vy

darebáčci,
uličníčci,
knedlíčci,
lopatičky,
koláčci,
kytičky,
chlapečci!”

ale to už kluci slyšeli zdálky.
“to bylo něco, s těmi psy. V té zahradě se opravdu pořád něco děje, co kluky zajímá, je to někde jinde? No řekněte sami.”
“Není,” řekli všichni najednou. “Sem budeme chodit pořád.”
A tak chodili a chodili, až jednou bylo jaro a nebe bylo tak světle modré, až studené a na něm plno beránků. Celé houfy jich byly. A všehny lístečky na všech stromech a keřích byly malinké, žlutavé a stříbrné, pupeny byly hnědé, a jakoby mastné a všechno se tetelilo a třáslo a třepalo studeným větříkem, který nestudil, ale rozehříval.
“Kluci, půjdeme zase do zahrady.”
“Tak pojďme,” řekli všichni a šli. A přišli k brance, ta byla pořád ještě tak rezavá, snad ještě rezavější, ale stále ještě pevná. Nepohnula se, když do ní kluci strkali.
“Kluci, kdo má něco na otevření, prohlédněte kapsy.” Ale neměli ani provázek, ani stříbrného raka, ani harmoniku-parník.
“Já mám nové kalhoty,” povídá jeden.
“Já mám dlouhé,” řekl druhý.
“My také,” říkali ostatní, “to jsou krásné kalhoty, pojďme se projít Skolní ulicí, třeba někdo uvidí naše nové kalhoty,” a utíkali do Školní ulice. Branka zůstala zavřená. Byla už hodně stará a rezavá, ale pořád ještě pevná.
A beránci na nebi pořád někam utíkají a utíkají.

2. Text z školní práce Martina Voseckého, FAMU 1987 - rozbor filmu Krysař a názor na nevyužitou výpravu a koncepci Miroslava Štěpánka ke stejnému projektu KF

Martin Vosecký, 1987
O lese a dřevu

rozbor animovaného filmu KRYSAŘ

Tato práce je věnována Miroslavu Štěpánkovi, Juraji Herzovi a Evaldu Schormovi

Filmografie Jiřího Barty
J. Barta nar. 1948
19775 absolvoval UMPRUM /M.Jágr/
Světlé vlasy, pronikavé oči.
Celkem nenápadný člověk.
A muž, který dokázal mnohé.

1975 Špirituály
1978 Hádanky za bombon
1980 Diskjockey
1981 Projekt
1982 Zaniklý svět rukavic
1983 Balada o zeleném dřevu
1985 Krysař
1987 Poslední lup
1997 pilot k nerealizovanému filmu Golem
1999 zakázka kuvajtské královské rodiny Dítě a vládce
2005 Dopisy z Česka
2007 Domečku vař
2009 Na půdě aneb Kdo má dneska narozeniny?

mj. realizoval několik znělek pro MTV a logo KF

Tato práce se bude zabývat jeho sedmým filmem, který nese název Krysař.
Svou práci jsem rozdělil na čtyři základní části: První se jmenuje Nošení dříví do lesa, a vní budu psát o věcech notoricky známých, přičemž omezím vlastní komentář na minimum.
Druhá část se bude jmenovat Nošení dříví z lesa ven, v ní jsem si dovolil psát o věcech, které vrhnou část první i celý film do nového světla.
Třetí část se bude jmenovat: Dřevo nikdy v lese nebylo. Bude o jádru,
o sdělení Legendy o Krysaři z Hammeln.
A konečně čtvrtá, poslední, bude rozbor filmu jako takového.
Ponese název Kde je les a kdo je dřevo.

ČÁST PRVNÍ: NOŠENÍ DŘÍVÍ DO LESA

Krysař Jiřího Barty

Námětem je staroněmecká legenda, která říká, že jeden krysař podvedený Hammelnskými /vyhnal krysy a oni mu nezaplatili / jim za trest / varianty /:
A/ děti utopil v jezeře
B/ děti utratil pod horou Kalvárií
C/ zavedl děti do propasti na hoře Koppel
D/ nebo všechny zavedl do propasti
E/ nebo všechny utopil
Jistě by šlo najít celou řadu konců.
Prostě už na první pohled je jasné, že se k nim nezachoval dvakrát dobře. Oni však si takový konec zasloužili. Avšak některé verze legendy záchranu postižených připouštějí.

SCÉNÁŘ, dle titulků filmu, napsal tehdejší ředitel Krátkého filmu Praha Kamil Pixa.

Výtvarno Jiřího Barty je skutečně impozantní: "... figuru v úzkých kožených střevících, kožené peleríně a s hlavou v kapuci. Z té kápě prosvítal úzký obličej, zapadlé oči, cizota a hrozba, smutek a moudrost, bolest, Osud i Smrt. Ta skulptura měla takové silové pole, že vás zvedla ze židle: byla to loutka Krysaře.

M.Humplíková použila správné slovo: skulptura.
Aktéři v Krysaři nejsou už loutkami, jsou to sochy a obdivuhodné stavby jsou jejich svět.
Mohlo by se klidně postavit obrovité sousoší složené ze soch Krysaře a jeho protihráčů. Bylo by to jistě velice působivé - stálo by někde na náměstí, nebo ještě lépe na kopci, aby na to bylo zdaleka vidět. Byl by to varovně zvednutý ukazovák. Pro všechny.

KAMERA /Malík, Vít/ spolu se střihem /Lebdušková/ odvedli dobrou a jistě úmornou práci a jistě byli věrni režijní koncepci.

HUDBA /Kocáb, Stivín flétna/ a ZVUK /Špalj/
Co na to říci. Jsou to špičkový profesionálové, v oboru patří mezi nejlepší. Kocábovi bylo vytýkáno, že se vyčerpal už v úvodu a hudba neměla patřičnou gradaci, rovněž řeč loutek nebyla dost často shledávána jako správná, výhrady byly i k Stivínově flétně. Problém to zcela jistě je, ale není základní.

ANIMACE /Pospíšilová, Mensdorf, Vavrečková, Zach/
Nevím, co na to Jiří Barta sám, ale já si myslím, že byl zřejmě spokojen. Animace byla adekvátní výtvarnu i režijní koncepci.

REŽIE /Barta/. V jednom rozhovoru řekl /cituji zpaměti/: "Chtěl jsem dát větší prostor zlu."
Na filmu je vidět, že byl vytvořen profesionálním, vysoce kvalifikovaným týmem.

DRAMATURGIE /Kubíček/: Říká se, že dramaturg je stejně důležitý jako scénárista, či režisér.
Někdy ale asi ne. Důvodů bude mnoho.

Kritici se o Krysaři vyjadřovali v superlativech.
Svět mu padl k nohám.

DRUHÁ ČÁST: NOŠENÍ DŘÍVÍ Z LESA VEN

Vznik legendy o krysaři z Hammeln

Co se týká německé legendy, věřme Němci:

K JUBILEU KRYSAŘE
Heinz Knobloch /kráceno/
Jednou jsme kdysi jako děti, tu historii slyšely: divily jsme se, trochu se i bály, žádné poučení jsme si z toho nevzaly a zapomněly jsme na to. Ale teď je to, na den přesně, právě 700 let: 26.června 1284 zmizel v Hammeln Krysař a s ním 130 dětí. V tom měsíci zbavil město krys, jak slíbil, ale nebyl odměněn tak, jak bylo dohodnuto. Jeho práce vypadala snadná. Trochu toho pískání, to je toho, a za to platit?
Už je to tak, že ve starých pověstech vždycky vězí zrnko pravdy. To zrnko musí potomci najít a strávit. Svět je plný podobenství. A co se týká symbolu Krysaře, jehož skoro všichni slepě následují - takového pištce nemusíme příliš daleko hledat v německé minulosti.
Cizí pištec... od té doby víme, že krysy nesnášejí vysoké frekvence, že zešílejí, když slyší tóny, které žádné lidské ucho nevnímá. Na základě toho je možno vysvětlit chování městských radních. Nikdo neslyšel, že by pískal. A za to by ho měli platit?
Brzy zatlačila tuto vinu jiná příhoda. Pověsti se lehko mísí. Výprava dětí a jejich zmizení v blízké hoře. V neděli na Jana a Pavla, onoho 26.června roku 1284 vylákal pištec 130 dětí z města, právě během služeb božích. Takto zvolený okamžik pokládali pozůstalí za zvláště opovrženíhodný.
Později se říkalo, že všechny se zase objevily v Sedmihradsku a v rumunské zemi založily vlastní sídliště. Tento trochu dlouhý pochod pod zemí nepostrádá fantazii, nicméně lepší by bylo obrátit pozornost, jako tak často, spíše obráceným směrem. To také badatelé udělali: svého času verbovali kolonizující podnikatelé mladé lidi, aby zakládali sídliště v málo obydlených baltských zemích. Jeden z nich, Nikolaus von Spiegelberg, objevoval se v té době v Hammeln často, až se údajně jeho loď s mladými vystěhovalci jednou v Baltském moři potopila. Tímto způsobem přišlo Hammeln o svoje děti. O děti? Samozřejmě. Je nutno jen dobře číst: Děti města Hammeln.
Není třeba příliš fantazie, abychom si tu mládež představili. Postává v Hammeln na rozích, žádné kino, žádné disco. Práce také zrovna nebyla pro každého. A konečně přišel jeden a začal s divokou muzikou a střízlivými plány, na něž dával hned zálohu. A protože se jinak nic nedělo, udělali to, co čekal, šli za ním.
Ale tu se vynořuje ještě jedna historka této staré pověsti. O dvou dětech, které zůstaly. Ty přišly onoho 26.června pozdě, a tu jim přímo před nosem se hora zavřela. Proto jen ony mohly vyprávět, co se skutečně přihodilo. Jejich matky byly štěstím bez sebe, to dá rozum. - Přirozeně i to je vymyšleno. Prolhanými dětmi, tak zvanými loudaly, kteří vždycky příjdou všude pozdě.

/Překlad pí Trochtová/
/Wochenpost, červen 86, NDR/

V legendě lze nalézt sedm základních symbolů:
Město, Děti, Krysa, Krysař, Píšťala, Deratizace, Zneuznání a Msta /Trest/.
Sledujme je.

Následující část byla napsána proto, aby se konečně vyjasnilo co je co a kdo byl kdo.

1/ Město - v tomto případě Hammeln, přístavní město, ležící jihovýchodně od Hannoveru, na řece Vezeře.
Nebo také ohraničené místo, kde se něco děje. Kde je nějaký problém.
2/ Děti - malé dítě, nebo jakýkoli občan.

3/ Krysa - a/ zvíře
b/ člověk
c/ jakýkoli problém

a/ Krysa jako zvíře
Při pohledu na mapu zjistíme, že Hammeln je přístav na Veseře; čili tam, kde jsou lodě, není krysa žádným zázrakem, ale každodenní realitou. Pro naši legendu však bude nosičem symbolu nad jiné důležitým. Protože krysa může znamenat víc nežli pouhé zvíře.

b/ Krysa jako člověk
1/ V německé idiomatice: “Krysy opouštějí potápějící se loď” - vysvětlení výrazu: “Člověk nebo podnik je ohrožen zánikem a nespolehlivci se odtahují”.
2/ “Vyhnat krysy z děr” - výklad: “Vyhnat zločince z úkrytů”.
3/ “Stará krysa. Mořská či říční krysa” - označení pro námořníky -
a Hammeln je přece přístav.
4/ “Krysou lze nazvat i obchodníka, který vysává město.
5/ “Krysy” - to by mohla být nějaká mocná hammelnská klika, jejíž moc stoupala a město bylo ohroženo.
6/ Krysa žere a ničí hodnoty. - Kdo byl flákač a povaleč, či pecivál. Hammeln bylo

prosperující město. Mělo plné sýpky. Bodejť by darmožrouty - krysy - nepřitahovalo.
7/ "Die Ratte" - miloučká dívenka "Niedlisches Mädchen". Mohla to být prostitutka?
Čili: Krysa může znamenat: Sraba; zločince; nedobrého námořníka a opilce; keťase a vydřiducha; mocné společenství; děvku.

c/ Krysa jako problém všeobecně:

1/ Více krys slepených za ocasy dohromady." Tento výraz uvádí jak Brockhaus, tak i moderní německá idiomatika a znamená to něco jako zapeklitý problém. Mohl by to být problém nějaké nemoci, politických trablů. Či něčeho úplně jiného. Například toho, že město sužují krysy.

2/ "Die Ratte" - znamená také vrtoch, rozmar, náladovost.
Jak vidno, když se řekne "krysa", tak to může znamenat skutečně ledacos.

3/ Krysař
Člověk, který hubí krysy. Ten, který hubil ta skutečná zvířátka, k tomu používal píšťalu vydávající vysoké tóny. Pak je tu ale krysař, který odstraňuje problémy, řeší je. Tomu by žádná dřevěná píšťala nepomohla. Ten ji také nikdy neměl.

5/Píšťala
Připusťme, že krysař vyhnal krysy a nebyla to pouhá zvířata. Připusťme, že vyhnal skupinu společensky nežádoucích lidí. Nebo zbavil město problému přelidnění. Mohl to být verbíř, co verboval lidi do nových německých kolonií, nebo prostě někam.
Kdo zbavuje krys se jmenuje krysař.
Pak se o tom určitě mluvilo. Mluvilo se o tom chlapovi, co vyhnal ty krysy z města.
Ten za kým jsou krysy se jmenuje krysař. A co má každý krysař? - Píšťalu.
Mohlo stačit skutečně velmi málo, a člověk, který zbavil město nepohodlných lidí se změnil v Krysaře pištícího na píšťalu s pohádkovou mocí.
Ta písťala znamená vědění, moudrost. Ta píšťala znamená takovou moc, kterou nelze podcenit, neb jak legenda ukazuje, co praxe potvrzuje, že se to nevyplácí.

6/ Deratizace
Náš Krysař zbavil Hammeln problému krys. Odvedl je. Radní nesplnili, co slíbili.
/Doctorow ve své knize Ragtime píše, že známý kouzelník a kaskadér Houdini řekl, že ve většině svých kousků podvádí, a to tím, že je úmyslně protahuje. Protože kdyby tak nečinil, jeho triky by hned připadaly jako laciné. Přímo snad prohlásil, že v čísle ve kterém visí x metrů vysoko ve svěrací kazajce hlavou dolů, je z kazajky venku za 20 sekund, ale on to protahuje na celé minuty, aby číslo nabylo na dramatičnosti./
Náš Krysař žádné drahoty nedělá, a tak si radní možná ani neuvědomují, jak je jeho práce obrovská. Čekali obrovské náklady a slíbili velkou odměnu. A najednou zjistí, že řešení bylo prosté. Dopustí se té základní chyby a to je ta, že Krysaře podvedou. Krysařův příběh je typická ukázka nepochopení duševní práce.

7/ Zneuznání a trest /Msta/
Krysařovy nároky na odměnu nebyly uznány.
Co to vlastně ten Krysař jeden potom udělal? Prý msta. Tedy trest? Nebo to byla pomoc?
Pro město by bylo úplně jedno, kdyby krysař děti utopil nebo odvedl. To město bylo bez dětí tak jako tak. To město bylo bez mladých lidí. V tom městě zbyli staří. To město vymřelo. Nemělo děti. Takto Krysař odvedl nejen děti /mladé/. Za zářivou budoucností šli sami. Nové kolonie, bohaté země. Staré Krysař odvádět nemusel. Ti odcházeli sami...
Tak dopadlo město.
Ti všichni, kdož nebudou uznávati lidského ducha jako věc nejvyšší a posvátnou, ti kdož ho pošlapou a pokálí, ti se dočkají jen věčného zatracení a opovržení.

Myslel jsem si, že jsem odhalil zajemství Krysaře z Hammeln. Pak jsem si uvědomil něco úplně jiného.

ČÁST TŘETÍ: DŘÍVÍ NIKDY V LESE NEBYLO

Proč? Problém Krysař z Hammeln tkví úplně v něčem jiném. Je to problém ADAPTACE.
A. Jest nějaký systém. Ten systém funguje. Je jedno jestli je dobrý nebo zlý. Po čase se vyskytnou uvnitř systému nějaké problémy. Jest jedno zdali přišly zvenčí, či je systém vyprodukoval sám.
B. Systém musí řešit problém. Je jedno zdali řešení najde uvnitř, či vně sebe sama.
Jsou tři možnosti řešení pro systém:
1/ Systém je natolik silný, že se s problémem vypořádá sám.
2/ V systému existuje něco, lépe někdo, kdo problém vyřeší.

3/ Systém povolá někoho vně systému.
Čili: Systém používá vlastních či cizích metod na řešení problému.
C. Problém jest vyřešen, neb bylo použito nového myšlení, jedno, jestli do té doby známého či neznámého.
D. Nyní se dostáváme k problému adaptace samotné.
Systém musí analyzovat celou aféru. Neb v systému došlo ke změnám, jež je nutno akceptovat. Změny to musí být patrné, ale systém už není to co býval. Má dvě možnosti:
1/ Pakliže systém, jakkoli silný, se snaží uvést vše do stavu před problémem a na nepříjemnosti zapomenout a nebrat je vážně, tak se neadaptoval. Není zdravý, ustrnul a rozpadne se.
2/ Pakliže je systém dostatečně pružný a poučí se a akceptuje problém i jeho řešení a vyhradí mu místo v sobě, pak se adaptoval. Je tedy zdravý a může se dál rozvíjet. Až do příští zkoušky.

Čili: Řešitel problému staví skutečnost do nového světla. Staví systém před rozhodnutí nejvážnější. Systém, který se neadaptoval, je buď adaptace neschopný, nebo promeškal příležitost.

AGON / zkouška/

Systém je podroben zkoušce, ve které buď obstojí nebo neobstojí.
V té německé legendě je to také tak.
Hammeln je systém, který je neschopen adaptace.
Tedy musí zahynout.

Co je tedy poselství, pro nás tak zašifrované v té staré legendě? Není to nic nového pod sluncem.
Jsou to dějiny světa v kostce.
Jakýkoli systém či zřízení, pakliže ztrácí schopnost adaptovat se, přizpůsobovat se novému, akceptovat změny, ustrnul ve vývoji a jde to s ním z kopce.

Dějiny naší země jsou nepřetržitou ukázkou zkoušek. Za námi jsou celé plejády systémů, rostlinných i živočišných druhů, státních zřízení, společností, podniků a filosofií. - Jsou minulostí, neb se nedokázaly adaptovat.

ČÁST ČVTRTÁ: KDE JE LES A KDO JE DŘEVO

Důvtipný čtenář je předcházejícími stranami zajisté ubezpečen o tom, že látka, jež se zove Pověst o Krysaři z Hammeln není jen tak něco. Že v sobě skrývá mnohá tajemství, jež jsou odpovědí na celou řadu otázek, které si může člověk klást.
Legenda o Krysaři mluví o mně, stejně jako o tobě, o vás, o něm stejně jako o nás.
A o nich. Tato legenda jest perlou.

Nyní přikročíme k rozboru filmu.
KRYSAŘ

Krátký film Praha - Studio jiřího Trnky A TV 2000 pro Südwestrundfung Baden Baden.
V dlouhé expozici vidíme město Hammeln plné ošklivých stvůr hromadících peníze a vzájemně se okrádajících. Jsou to lidé. Mezi nimi celkem svobodně žijí krysy. Dokonce hodují spolu s mocnými města. Vypadají skoro jako domácí zvířata. Pak však krysí kejkle prorostou do neuvěřitelných rozměrů a začnou být na obtíž. Mocní města uzavřou obchod s krysařem, který právě zavítal do Hammeln. Krysař krysy utopí v řece /mimochodem moje maminka i Alfred Brehm tvrdí, že krysa umí dobře plavat. Krysař si rozumí s jedinou čistou osobou z Hammeln, která se jmenuje Agnes. Ovšem, ta je záhy brutálně zavražděna těmi zlými. Neb odmítla jednoho odporného mladého muže, který ji chtěl zahrnout bohatstvím. Mocní krysaři odměnu nevyplatí, hodí mu knoflík. Krysař usoudí, že už toho bylo moc, vytáhne píšťalu, změní všechny na krysy a utopí je v řece. Načež zmizí, zbyde po něm jen plášť. Zřejmě v Hammeln už byla pro něj příliš horká půda. Nebo vlastně ani nikdy neexistoval.
Potom rybář, o kterém toho mnoho nevíme, jen to, že je z lipového dřeva, se vydá do města, kde najde děťátko a s ním v náručí se vydává vaneyckovskou krajinou vstříc budoucnosti, životu a novým omylům.

Barta ukazuje legendu jako příběh zla. Dosti černobílého zla. Avšak vše je podáno strhujícím způsobem. Skvělé, ale od věci, protože o zlo tu vůbec nejde.
Jde tu jen a jen o systém, který se nedokázal adaptovat a je jedno, zdali systém dobrý, či zlý. Kdyby systém Hammeln byl pružnější, čili kdyby mu zaplatili a poslali ho pryč, tak by byli zachráněni.
Jádro legendy o Krysaři není příběhem dobra a zla. není o dobrých a špatných, ani

není o závazcích a podrazech. Je to podobenství.

Jiří Barta je výborný výtvarník. Jeho loutky jsou přenádherné. Jenže, když akceptujete jádro problému, o kterém legenda mluví, musíte zjistit, že v příběhu není pro takový typ loutek místo. Jsou skvělé, ale hodily by se do úplně jiného filmu o něčem úplně jiném. Neb zavádějí.
V Rostockém muzeu jsem měl tu čest vidět loutky pana Miroslava Štěpánka na Krysaře. Myslím si, že to by bylo ono. Scénárista i animátoři, a vlastně i režisér, by měli daleko více prostoru, aby celou tragédii patřičně rozehráli.
Loutky to byly neobyčejně lidské. Tento film totiž stojí na rozhraní mezi filmem hraným a animovaným. Tento film měl smazat hranici mezi těmito dvěma žánry, měl dokázat to, co se ještě nestalo: Že se otevřou dveře kina a ven vyleze zástup schlíplých diváků, kteří se neodvažují podívat jeden druhému do očí. Viděli by totiž film sami o sobě. Jmenoval by se Krysař.

Uvědomuji si, že jsem právě napadl výtvarnou stránku Bartova Krysaře, věc nad jiné obdivovanou.
Nenapadám loutky a stavby samotné. Napadám jen jejich použití. Napadám režijní koncepci. Napadám scénář.

Jiří Barta sklouzl po povrchu problému a nechal se unést vnějším efektem.
"... zapomeneme-li na chvíli na sugestivní zpracování / což není jednoduché, protože je opradu vynikající/, vynoří se i slabší stránky" ... "které vidím" ... "ve scénáři".
Krysař je bezpochyby významný animovaný loutkový film. Nevypovídá však o tom, o čem měl.

Ten film je o koze a měl být o voze.
Bohužel.

Proto se mi nelíbí Krysař Jiřího Barty vyrobený v Krátkém filmu Praha - Studiu Jiřího Trnky a TV 2000 pro Südwestrundfung Baden Baden.
Nepovažuji ho za dobrý.

Použitá literatura:
1. Film a doba 2/86, M.Humplíková, Kronika Krysaře
2. Wochenpost, červen 86, Knobloch, K jubileu Krasaře
3. Moderní německá idiomatika
4. Brockhaus - slovník
5. Doctorow, Ragtime
6. Film a doba 9/87, Alena Müllerová, Hravě vyplněná rubrika

Filmografie>
Modrý pondělek 1958, výtvarník
Kočičí slovo, 1960, výtvarník
Malování pro kočku, 1960, výtvarník
Kočičí škola, 1961, výtvarník
Čtyřicet dědečků, 1962, výtvarník
Malé, ale moje!, 1962, výtvarník
Solidní dědeček, 1963, spoluscénárista, výtvarník
Kamenáč Bill a drzí zajíci, 1964, výtvarník
Proměna, 1964, výtvarník
Jak jeli k vodě, 1965, výtvarník
K princeznám se nečuchá, 1965, výtvarník
Potkali se u Kolína, 1965, výtvarník
Držte se kloubouk, 1966, režisér [S], výtvarník
Jak jedli vtipnou kaši, 1966, režisér [S], výtvarník
Jak šli spát, 1967, režisér [S], výtvarník
Meč, 1967, výtvarník
Město smutku, 1968, výtvarník
Moc osudu, 1968, výtvarník
Pomsta, 1968, výtvarník
C.K. Střelnice, 1969, námet, scénář, režie, výtvarník
Co žížala netušila, 1969, výtvarník
Co to bouchlo?, 1970, režisér [S], výtvarník
Kamenáč Bill a ohromní moskyti, 1971, výtvarník
O pardálu, který voněl, 1971, režisér [S], výtvarník
Psí kusi, 1971, výtvarník
A neříkej mi Vašíku, 1972, režisér [S], výtvarník
Kamenáč Bill a jeho prepevne laso, 1972, výtvarník
Jabloňová panna, 1973, výtvarník
Nazdar, kedlubny, 1973, výtvarník
Milovník zvířat, 1974, výtvarník
O té velké mlze, 1975, výtvarník
Jak ulovit tygra, 1976, výtvarník
O myších ve staniolu, 1977, výtvarník
Velryba Abyrlev, 1977, výtvarník
Pohádka o Kubovi Kostečkovi, o počmáraném pejskovi, 1981, výtvarník
Black and White, 1983, výtvarník
Seriál Dášenka, ČT, výtvarník

V příloze k licenční smlouvě mezi KF a režiséry filmů Pojarem a Štěpánkem je uvedeno rozdílně u společných filmů u Pojara "režie", u Štěpánka "spolurežie", což je proti autorským smlouvám, kde Štěpánek je uveden suverénně jako "režisér".
Pojar spolupracvoval režijně s jiným režisérem ještě mj. na Nazdar Kedlubny, 1973, Ilusologiologie, 1969, Romance s temnot 1986, Od kroku k pokroku 1987,