

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu
The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2020

Ročník / Volume 32

TÉMA:
ANIMACE NA HRANICÍCH ŽÁNŘŮ I MÉDIÍ

Editor:
Matěj Forejt

OBSAH

Editorial	5
-----------------	---

Články k tématu

Lukáš Skupa: Která bude ta pravá? Počátky žánru pohádky v českém animovaném filmu po roce 1948.....	9
Lucie Česálková: Zboží především. Československá animace a reklama na počátku 60. let 20. století.....	29
Marie Barešová: Vukotić a ti druzí. Jugoslávská animace v československé kinodistribuci v souvislostech bilaterálních vztahů.....	47
Veronika Hanáková: Plasmaticita digitálního povrchu. CGI (sur)realismus ve snovém deníku Jona Rafmana	61
Maria Panova: Andrey Khrzhanovsky's <i>A Cat and a Half</i> (2002) as a Palimpsest Beyond Conventions.....	75

Rozhovor

Kamila Boháčková – Michaela Režová: Animovaný dokument je stále záležitostí pro úzkou skupinu diváků. Rozhovor s Annabelle Honess Roe	95
--	----

Hlasy z praxe

Matěj Forejt: Malovaná animace mezi autorskou tvorbou a filmovým průmyslem. Rozhovor s Lucií Sunkovou	107
--	-----

Ad fontes

Marie Barešová – Eva Strusková: S každým filmem se přišlo na něco nového. Dějiny českého animovaného filmu ve Sbírce zvukových záznamů Národního filmového archivu.....	114
--	-----

Recenze

Benoît Turquety: “Not Corrected or Otherwise Manipulated”: Digitizing the Films of Jan Křítěnecký (Jiří Anger (ed.), <i>Filmy Jana Křítěneckého / The Films of Jan Křítěnecký</i>).....	124
Tereza Czesany Dvořáková: Fakta z ocelové skříně. Dějiny rakouských biografů v době německé okupace (Klaus Christian Vögl, <i>Angeschlossen und gleichgeschaltet. Kino in Österreich 1938–1945</i>).....	131
Matěj Forejt: Z rodinné kroniky zakázkového filmaře (Herma Kennel, <i>Als die Comics laufen lernten — Der Trickfilmpionier Wolfgang Kaskeline zwischen Werbekunst und Propaganda</i>).....	135

CONTENTS

Editorial	5
<i>Themed Articles</i>	
Lukáš Skupa: Which Will Be the Right One? The Beginnings of Fairytale Genre in Czech Animated Film after 1948	9
Lucie Česálková: Goods Above All. Czechoslovak Animation and Advertising in the Early 1960s	29
Marie Barešová: Vukotić and the Others. Yugoslav Animation in Czechoslovak Cinema Distribution in the Circumstances of Bilateral Relations.....	47
Veronika Hanáková: The Plasmaticity of Digital Surface. CGI (Sur)Realism in Jon Rafman's <i>Dream Journal</i>	61
Maria Panova: Andrey Khrzhanovsky's <i>A Cat and a Half</i> (2002) as a Palimpsest Beyond Conventions.....	75
<i>Interview</i>	
Kamila Boháčková – Michaela Režová: The Animated Documentary is Still for a Small Group of Viewers. An Interview with Annabelle Honess Roe	95
<i>Industry Voices</i>	
Matěj Forejt: Painted Animation between the Author's Work and the Film Industry. An Interview with Lucie Sunková	107
<i>Ad fontes</i>	
Marie Barešová – Eva Strusková: Something New Came up with Each Film. History of Czech Animated Film in the Collection of Sound Recordings of the National Film Archive	114
<i>Reviews</i>	
Benoît Turquety: "Not Corrected or Otherwise Manipulated": Digitizing the Films of Jan Kříženecký (Jiří Anger (ed.), <i>Filmy Jana Kříženeckého /</i> <i>The Films of Jan Kříženecký</i>).....	124
Tereza Česany Dvořáková: Facts from a Steel Cabinet. History of Austrian Cinemas during the German Occupation (Klaus Christian Vögl, <i>Angeschlossen und gleichgeschaltet.</i> <i>Kino in Österreich 1938–1945</i>)	131
Matěj Forejt: From the Family Chronicle of a Custom Filmmaker (Herma Kennel, <i>Als die Comics laufen lernten — Der Trickfilmpionier Wolfgang</i> <i>Kaskeline zwischen Werbekunst und Propaganda</i>).....	135



Animace na hranicích žánrů i médií

Samostatné tematické číslo věnovala *Illuminace* animovanému filmu naposledy v roce 2009. Výsledkem byla jedna z prvních výraznějších snah přinést do českého kontextu přístupy tzv. animation studies a slovy editorky Kateřiny Surmanové rovněž „prozkoumávat a překračovat zažitě historické modely a stereotypní uvažování o animaci jako o kresleném nebo dětském filmu“. Ačkoli dnes může tato formulace evokovat zdání mnohokrát zopakovaného klišé, ani s odstupem jedenácti let by nebyla zcela neoprávněná. V domácí profesní komunitě se totiž stále nepodařilo tyto a další předsudky definitivně překonat, což je příčinou (anebo důsledkem?) skutečnosti, že v českém psaní o animaci stále ještě převládá především tradicionalistická linie biograficky deskriptivní historiografie. Vedle odbourání tohoto zdánlivého axiomu a dalšího rozvoje inovativnějších poloh myšlení o animovaném filmu jsou ovšem v současné době nevyhnutelné rovněž další posuny, a to jak v rovině stanovování výzkumných otázek, tak v rovině metodologické.

Kromě potřeby překračovat nejrůznější metodologická klišé — jak to například učinila teoretička Hannah Frank, když se namísto animace coby autorského díla jednoho velkého tvůrce zaměřila na animaci jakožto na kolektivní dílo tvůrců (a tvůrkyň) anonymních — se totiž s nástupem nových médií a digitálních technologií ukazuje, že je potřeba začít překračovat rovněž žánrové či technologické kategorie v rámci kinematografie — jak to například z perspektivy uměleckého výzkumu obvyklého v oboru animation studies dělá na dnes populárním pomezí animace a dokumentu například režisér Alex Widdowson — a dost možná dokonce překračovat hranice kinematografie samotné, neboť z propojení kinematografie a nových médií zpupularizovaného Lvem Manovichem nelze vyjmout ani animaci. V situaci, kdy čím dál tím vyšší podíl stopáže hraných filmů vzniká rukou animátorů a programátorů, již není udržitelné nevnímat také hlubší souvislosti mezi animovaným, hraným i dokumentárním filmem, a to v jejich narativních i experimentálních polohách. Rovněž se s nárůstem objemu nefilmové animace či motion designu

nu na internetu i ve veřejném prostoru nelze ubránit kontextům s takovými polohami animace, jež propojují kinematografii s oblastí grafického designu. A stejně tak nevyhnutelný je rovněž zájem o přesahy do oblasti výtvarného umění. Ačkoli v oboru animace je příliv tvůrců vzešlých z prostředí výtvarného umění podstatně starší záležitostí než v oblasti hrané kinematografie, i zde učinila digitalizace své a mnohé z toho nejzajímavějšího v současné animaci se děje právě v úzké provázanosti s prostředím výtvarného provozu. Zřetelným důkazem je přitom aktuální dění na filmových festivalech zaměřených na animovanou tvorbu i na výstavách digitálního umění. Ačkoli takto načrtnuté (a notně rozostřené) hranice otevírají obrovský badatelský prostor, v jehož rámci je možné sledovat pozoruhodné a dosud z velké části přehlížené dynamiky uvnitř filmového průmyslu, ale i kontinuity filmové animace s médii a fenomény stojícími vně kinematografie, obsahové složení tohoto čísla *Iluminace* ho ani zdaleka nepokrývá v celé jeho šíři a příznačně tak nastiňuje, které směry jsou určující pro současný výzkum animované tvorby v českém prostředí, respektive širším středovýchodním regionu.

Mezi pěti otištěnými studiemi jednoznačně převládají texty předkládající závěry aktuálních historických výzkumů: Lukáš Skupa sleduje počátky animované tvorby pro děti v rané etapě zestátněné české kinematografie, Lucie Česálková popisuje počátky využití média animovaného filmu v reklamní produkci centrálně řízeného československého hospodářství přelomu 50. a 60. let a Marie Barešová analyzuje data o distribuci jugoslávských animovaných filmů v Československu na pozadí vzájemných politických a kulturněpolitických vztahů obou zemí. Kromě toho, že jde ve všech třech případech o výsledky výzkumu primárních pramenů, mají tři historické studie tohoto čísla *Iluminace* i další společné jmenovatele: Jednak jde ve všech případech o „vedlejší produkty“ širěji zaměřených výzkumných projektů, které animaci kladou — na rozdíl od dřívějších zvyklostí — do přímé souvislosti s dalšími zkoumanými oblastmi kinematografie či (audio)vizuální kultury vůbec, a zároveň se tyto studie odklánějí od donedávna dominující inklinace k autorsky orientovaným dějinám animovaného filmu (!) a médium animace sledují prizmatem mechanismů audiovizuálního průmyslu. Všechny tři studie tak zaplňují některé z mnoha zásadních mezer v českojazyčné literatuře věnované dějinám animace. Že se v případě takového napravního dosavadních nedostatků v našem prostředí jedná dost možná o širší aktuální trend, ilustrují i další projekty, které se aktuálně na tuzemské scéně animation studies realizují — ať už jde o výzkum dějin nejstaršího českého animačního učiliště na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, či o překlad trojdílných autoritativních dějin animovaného filmu Giannalberta Bendazziho připravovaný v Nakladatelství AMU.

Další dvě studie zařazené do tohoto čísla časopisu se obrací k analytické perspektivě a nabízejí rovněž dotyk s dalšími obory — konkrétně se současným výtvarným provozem a s literární teorií. Zatímco Veronika Hanáková se ve své studii zaměřila na nedávnou tvorbu výtvarníka a režiséra Jona Rafmana, na jejímž příkladu ohledává hranice realistického zobrazení v CGI animaci, Maria Panova ve své studii analyzuje starší snímek *A CAT AND A HALE*, inspirovaný osobností a tvorbou básníka Josifa Brodského a náležející k žánru animovaného dokumentu.

Naopak oblasti reflexe využití CGI animace v hraném filmu nebo čím dál slabší oddělení filmové animace od grafického designu a motion designu zůstaly bohužel při přípravě tohoto čísla animace bez výraznější odezvy autorů a autorek. Pro zacelení těchto mezer

v šíři možného rozpětí tuzemské historické či teoretické reflexe animace nadejde vhodná chvíle snad teprve časem.

Kromě recenzovaných studií přináší toto tematické vydání zároveň i několik dalších textů rozšiřujících ústřední téma o další dílčí perspektivy. Na již zmíněnou studii Marie Panovy částečně navazuje rozhovor s teoretičkou Annabelle Honess Roe, autorkou dosud vlivné knihy *Animated Documentary*. Autorky rozhovoru přitom zjišťovaly, zda a jakými směry se její uvažování o žánru animovaného dokumentu posouvalo v osmi letech uplynulých od vydání knihy. Naopak stále čerstvé zkušenosti s pozoruhodným experimentem z koprodukčního projektu na pomezí autorské animace a průmyslové filmové produkce přináší druhý rozhovor tohoto čísla. Hlasem z praxe se v něm stala režisérka a animátorka Lucie Sunková, která velmi upřímně a otevřeně reflektuje svou zkušenost s mezinárodní koprodukcí celovečerního malovaného filmu PŘES HRANICI francouzské režisérky Florence Miailhe, de facto prvního filmového počínu svého druhu vůbec. Fotoska z tohoto dosud neuvedeného filmu tentokrát ozdobila obálku našeho časopisu. V hlavní tematické linii pokračujeme i příspěvkem o orálněhistorickém výzkumu české animace v rubrice Ad fontes a recenzí knihy *Als die Comics laufen lernten* Hermy Kennel. Aktuální číslo *Iluminace* tak nepřináší jen výsledky aktuálně probíhajících výzkumů a úvah reflektujících obor animovaného filmu v České republice a regionu středovýchodní Evropy, ale — podobně jako se to stalo v případě minulé *Iluminace* věnované animaci — uchovává otisk toho, jakou podobu na sebe na počátku 20. let 21. století berou česká animation studies a které konkrétní mezioborové impulzy tuto podobu utvářejí. Jejich možná šíře přitom ani do dalších let není v žádném případě vyčerpaná.

MF

Lukáš Skupa (Národní filmový archiv)

Která bude ta pravá?

Počátky žánru pohádky v českém animovaném filmu po roce 1948

Historie české filmové pohádky v zestátněné kinematografii obvykle začíná v roce 1952 u PYŠNÉ PRINCEZNY.¹⁾ V tomtéž roce však měla premiéru ještě jiná pohádka — JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY vyprávějící o zvířátkách, kterým pionýři dopomohli k vypěstování chutných jablek. Snímek v režii Eduarda Hofmana byl považován za dosud nejambicióznější projekt studia Bratři v triku — zásadní nejen svou celkovou poetikou, ale i průkopnický z technicko-realizačního hlediska. Šlo totiž o vůbec první československý kreslený film střední metráže. Po svém uvedení získal kromě ceny na MFF v Karlových Varech také status vzorového díla domácí filmové tvorby pro děti.

Kdysi tak významný snímek, kterým vyvrcholil dlouhodobější a poměrně intenzivní žánrový vývoj, zná dnes jen málokdo. A je na tom cosi příznačného. Dějiny poválečné československé animace stále zůstávají vyprávěním o fenomenálním úspěchu odstartovaném zestátněním kinematografie v roce 1945 a zejména pak příběhem úspěchů Jiřího Trnky, Karla Zemana a Hermíny Týrlové. Paralelně s jejich filmy však vznikalo i mnoho dalších, z nichž některé upadly v zapomnění, jiné se v historických přehledech sotva mihnou jako příklady toho, jak se animátoři po únoru 1948 proti své vůli podřídili diktátu centralizované dramaturgie a z donucení změnili styl tvorby. Z většiny jde právě o filmy pro děti a především o pohádky.

V tomto textu se pokusím přiblížit jednu z kapitol utváření žánru filmu pro děti, jemuž byla v zestátněné kinematografii přisouzena mimořádná pozice.²⁾ Zatímco hrané filmy

1) Pokud bychom se nezaměřovali pouze na období státního filmového monopolu, pak by historie domácí filmové pohádky či obecněji filmu pro děti začínala už před rokem 1945, kdy se objevují první individuální pokusy o tento typ tvorby (hrané tituly Oldřicha Kmínka nebo animované snímky Hermíny Týrlové). Následující text se však věnuje vývoji filmu pro děti právě v podmínkách zestátněné československé kinematografie.

2) K počátkům filmu pro děti v Československu viz Lukáš Skupa, Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky žánru dětského filmu v české kinematografii 1945 až 1955. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha 2012, s. 166–174.

pro děti vznikaly v první poválečné dekádě spíš ojediněle, v oblasti animace se tvorba pro děti dostala přímo do čela plánu a probíhaly zde živelné diskuze o její podobě. Za krátkou dobu se právě ve studiích animovaného filmu vyprofilovaly základy tohoto žánru, jehož výzkum představuje několikanásobnou výzvu — od minimálního zpracování daného tématu přes stále nedořešené otázky výzkumu žánrů v socialistickém filmovém systému až po skutečnost, že kategorie „dětského filmu“ v sobě zahrnuje další žánrové druhy.

Jinou badatelskou výzvu, jež se dotýká i tohoto textu, představují silné vazby domácího filmu pro děti s literaturou. Také mnoho kreslených a loutkových snímků čerpalo z klasických nebo moderních děl převážně české literatury, ke spolupráci na animovaných filmech byli navíc pravidelně vyzýváni spisovatelé a ilustrátoři dětských publikací. Svým zaměřením se tedy text vztahuje k problematice adaptace. Mohl by se vydat nejjednodušší cestou srovnávání literárních předloh s hotovými díly, což by však mnoho překvapivých závěrů nepřineslo. Potvrdilo by se jen to, co lze tušit od začátku — že v době rozmáhajícího se socialistického realismu a budovatelského dramatu docházelo k tendenčním úpravám či akcentování některých příhodných motivů adaptovaných děl.³⁾

Objevnější zjištění může nabídnout průzkum dramaturgie, jejíž orgány sehrály zásadní roli v rozhodování, co a jak adaptovat, a zároveň vyjednávaly spolupráci s literáty nebo výtvarníky. V této studii se soustředím na nejzákladnější otázky, jimiž se dramaturgie zabývala ve vztahu k žánru animované pohádky a jejím literárním předobrazům: jak sama zacházela s kategorií pohádky, jak přijímala či odmítala některé její typy ustavené v literární oblasti a jaké pohádky nakonec uznala za vlastní ideální vzor a proč.

Počátky pohádkového žánru budu reflektovat v přibližném rozmezí let 1948 až 1953, kdy se domácí animovaná tvorba dočasně přeorientovala téměř výhradně na dětské publikum. Neopomenu ani projekty, jejichž výroba z různých příčin ztroskotala, protože pro pochopení priorit dramaturgie se zdají stejně důležité jako snímky realizované. Pro několik sledovaných let je typický citelný pokles natáčených filmů a naopak vysoký počet zamítaných námětů i neuskutečněných projektů, jež někdy postoupily i do pokročilejší fáze literárních příprav.⁴⁾ Vědomě se vzdávám detailnější analýzy či interpretace konkrétních děl — domnívám se, že k rozboru těchto adaptací by bylo lepší přistoupit teprve po zmapování strategií a nároků dramaturgie, které musely nutně ovlivňovat, jaké filmy a v jaké podobě vůbec vzniknou.

Po roce 1948 fungovala studia kresleného a loutkového filmu nejprve jako součást Krátkého filmu (dále KF) s vlastní dramaturgií podřízenou Ústřední dramaturgii krátkometrážního filmu, jež posuzovala náměty a scénáře. Dramaturgii a produkci však usměrňovaly i vyšší nadřízené orgány — Ústřední dramaturgie, Filmová rada nebo instituce zodpovědné za oblast výchovy, tedy Výzkumný ústav pedagogický či ministerstva školství a informací, která se taktéž mohla vyjadřovat ke scénářům i hotovým snímkům. Proto

3) Více na toto téma viz Lukáš Skupa, *Ze zámku do podzámčí*. Kontexty prvních československých filmových pohádek. *Cinepur* 19, 2012, č. 79, s. 85–88.

4) Například v roce 1951 bylo z devadesáti hodnocených námětů k dalšímu zpracování přijato devět. Zároveň prošlo lekturou 513 pohádek, z nichž ke zpracování bylo přijato pět a do zálohy tři. Zápis konference výrobních složek Čs. státního filmu a poradního sboru pro výrobu při 21. Svazu ROH, Praha, 22. 1. 1952. Národní filmový archiv (NFA), f. Ústřední ředitelství Československého státního filmu (ÚŘ ČSF), k. R10/AI/2P/9K.

bude třeba brát v úvahu i postoje těchto činitelů, kteří obrat v dramaturgii zařídili jako „mávnutím kouzelného proutku“. V praxi se však přechod na tvorbu pro děti poněkud komplikoval. Tvůrci se de facto „za pochodu“ museli vypořádat s několika zásadními konceptními i praktickými úkoly, jejichž vyřešení podmiňovalo vznik úspěšných děl nové dramaturgie.

A od teď už jen pro děti...

Úkoly nové dramaturgie animované tvorby

Požadavek natáčet filmy pro děti skutečně přišel „shora“, a vcelku náhle, a tvůrce zastihl povětšinou nepřipravené. Na první celopodnikové konferenci Československého státního filmu, která se konala v listopadu 1948, se řešil také stav animované tvorby a krušné chvíle tu zažívali především autoři kreslených filmů. Jejich snímky — jakkoli technicky vyspělé — prý zatím nenašly správná témata a nechávaly publikum chladným a lhostejným v porovnání „s životností a živými reakcemi diváků na lidské loutkové filmy Karla Zemana a Hermíny Týrlové“. Na stejné konferenci si animátoři zároveň vyslechli úkoly pro následující období — natáčet filmy pro děti a vydat se směrem, jaký vytyčil Zeman se sérií agitek o Panu Prokoukovi.⁵⁾ Kritické připomínky se začaly množit také v tisku — podle těchto ohlasů se především kreslená animace ocitla na scestí a filmy jako ŠVÁB, O MILIONÁŘI, KTERÝ UKRADL SLUNCE nebo VZDUCHOLOŽ A LÁSKA trpěly nesrozumitelností a zaostáváním obsahu za formou.⁶⁾

Od této kritiky se odvíjela brzká reorganizace dramaturgie studií animované tvorby. Koncem roku 1949 vznikl kolektiv dětského, kresleného a loutkového filmu pod vedením Jiřího Trnky, fungující jako součást výroby uměleckých filmů. Svou činnost zahájily také Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu a scenáristické oddělení kresleného filmu. Vzápětí se uskutečnila sebekritická diskuze o dosavadních výsledcích tvorby a byl vypracován nový tematický plán se stěžejním cílem ideové převýchovy dětí a výchovy občanů nového socialistického typu.⁷⁾

Změna dramaturgie byla oficiálně zdůvodňována tím, že animovaná forma má nejbliž právě dětem a že jde o nejlepší prostředek, jak je umělecky oslovit a vychovávat. K proměně však existovaly i praktičtější důvody — podle vedoucího Studia kresleného filmu Eduarda Hofmana se jednalo také o reakci na permanentní nedostatek filmových programů pro děti v distribuci.⁸⁾ V Československu zatím nefungovala soustavná produkce těchto filmů a nikterak rozsáhlá nebyla ani zahraniční nabídka sestávající hlavně z titulů sovětských. Studia animovaných filmů v Praze, Zlíně a Brně se tak přeorientovala primárně na

5) Zpráva o první celostátní konferenci Československého státního filmu, Praha, listopad 1948. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AII/2P/9K.

6) Srov. např. *Náš kreslený film*. *Kino* 3, 1948, č. 35, s. 651; Otakar Mrkvička, Pod lupou. Výboje českých filmových kreslířů stále ještě nestrefují hřebíček na hlavičku. *Kino* 4, 1949, č. 8, s. 100–101; Nový český kreslený film pro nejmenší. *Kino* 5, 1950, č. 23, s. 536–537.

7) Plnění úkolů vyplývajících z usnesení předsednictva ÚV KSČ, Praha, 9. 10. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/AII/2P/6K.

8) Zápis o poradě vedoucích pracovníků úseků ČSF konané dne 27. června 1952 ve Filmovém klubu v Praze. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/BI/4P/4K.

tvorbu pro děti, natáčet však měla i snímky s aktuální tematikou (politické satiry a agitky) a populárně-instrukční filmy pro mládež.⁹⁾

Nejzákladnější z úkolů, s nímž se musela nová dramaturgie na přelomu 40. a 50. let vypořádat, spočíval v zajištění autorů vhodných námětů a scénářů. Především ty ke kresleným filmům nebyly podle názoru Ústřední dramaturgie dobře napsané a uchylovaly se více k lyrickému vyprávění.¹⁰⁾ Studiím chyběli kvalitní scenáristé i látky,¹¹⁾ což měla napravit spolupráce s předními domácími spisovateli dětské literatury. Těm se však spolupracovat příliš nechťelo už proto, že film vnímali jako riziko velké práce bez jistoty odpovídajícího honoráře a realizace příslušné látky. Když už námět či scénář schválila studiová dramaturgie, nemusel se zamlouvat členům Ústřední dramaturgie nebo Filmové rady, čímž se další vývoj projektu komplikoval nebo úplně zastavil. Tento problém se nedařilo dlouhodoběji uspokojivě vyřešit. Jak konstatoval Jiří Trnka v prosinci 1953, dramaturgie sice hledá aktuální a umělecky hodnotné náměty, ale výsledky nebudou lepší, dokud tyto náměty nezačnou psát autoři dětské literatury.¹²⁾

Druhý velký úkol se týkal nalezení správné tematiky a způsobu vyprávění. Už v roce 1949 vznikly převážně podle původních námětů první „novodobé“ animované filmy pro děti jako *LENORA*, *A B C* nebo *IVÁNKU NÁŠ*. Členové Ústřední dramaturgie je ovšem zhodnotili jako samoučelné,¹³⁾ nevhodné nebo nesrozumitelné.¹⁴⁾ Vyčítali jim nedostatek ideovosti a odvahy, lidskosti či humoru, ale třeba i absenci komentáře nebo dialogu.¹⁵⁾ Jiří Trnka na adresu těchto filmů kriticky poznamenal, že „za poslední dva roky se dělaly jen samé legrácky“ nebo že předkládané náměty jsou stále „viditelné kopie amerických grotesek“.¹⁶⁾ V rámci interních hodnocení vzali zástupci scenáristického oddělení kresleného filmu z dřívější tvorby „na milost“ pouze snímek *ZASADIL DĚDEK ŘEPU*. Ačkoli i jemu vytkli ideovou nevyváženost a formalistický závěr, ocenili na něm českost, zemitost a osobitost.¹⁷⁾

S otázkou, o čem a jak by měly filmy pro děti vyprávět, souviselo i angažmá konkrétních režisérů a výtvarníků. Například Karel Mann byl po dokončení snímku *ZÁVISTIVÁ ZVÍŘÁTKA* přerážen z pozice režiséra do jiných funkcí (později působil jako kreslíř nebo zvukař). V průběhu realizace Ústřední dramaturgie KF usoudila, že film vyznívá nesrozu-

9) Plnění úkolů vyplývajících z usnesení předsednictva ÚV KSČ, Praha, 9. 10. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/AII/2P/6K.

10) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie konané ve čtvrtek dne 8. prosince 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K.

11) Srov. např. dopis od Ericha Švábika pro Vladimíra Václavíka, Praha, 3. 11. 1948. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/4K.

12) Záznam o 9. schůzi Kolektivního vedení dětského, kresleného a loutkového filmu, Praha, 11. 12. 1953. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/AII/2P/7K.

13) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie konané ve čtvrtek dne 8. prosince 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K.

14) Zápis o 1. schůzi Ústřední dramaturgie, Praha, 14. ledna 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

15) Zápis ze schůze ÚD, Praha, 9. 9. 1949; Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 23. 9. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

16) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie konané ve čtvrtek dne 8. prosince 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/3K.

17) Výtah ze zápisu o 17. schůzi scenáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 2. 5. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.

mitelně, nařídila ho přepracovat a 70 metrů natočeného materiálu vyhodit. V rozhodnutí ukončit Mannovu režijní kariéru navíc sehrály roli i jeho předešlé „nezdary“ — BASA TVR-DÍ MUZIKU, ŠVÁB A IVÁNKU NÁŠ.¹⁸⁾ Tváří v tvář novým úkolům se však měli polepšit i někteří z nejoslavovanějších. Jiří Trnka měl své poetické filmy učinit přístupnější publiku¹⁹⁾ a Hermíně Týrlové bylo vyčítáno, že „dělá formálně stále totéž“ a že se nemůže pořádkem schovávat do „ideového bezvětrí“.²⁰⁾ Oběma byly ve sledovaném období některé projekty podsouvány, zatímco jiných se museli vzdát.²¹⁾

Stejně tak někteří z výtvarníků vyhovovali nárokům dramaturgie více, jiní méně. Ilustrace knih pro děti, odkud se často rekrutovali výtvarníci animovaných filmů, po roce 1948 obecně směřovaly k popisnosti svázané socialistickým realismem.²²⁾ Jakákoli výraznější stylizace reality narážela na kritiku, což se dotklo například Zdeňka Seydla, který se jako výtvarník uplatnil i na zmiňovaných filmech ŠVÁB A BASA TVR-DÍ MUZIKU. Ondřej Sekora, pasovaný po roce 1948 do pozice vzorového autora dětské knihy a ilustrace, podrobil zdrcující kritice Seydlovo výtvarné provedení *Říkadel* Josefa Kainara, vybočující ze závazného realistického kánonu: „[...] obrázek za obrázkem v knize působí jako rána pěstí. Jsou tu nestvůrné huby s odpornými detaily. Postavy se zvráceným požitkem znetvořené. Úplný výsměch dětské touze po poznání. Radost z hrubého vyjadřování. [...] je vidno, jak je Seydl svou duší ne na hony, ale na nekonečnost vzdálen dětskému světu.“²³⁾

V roce 1950 figurovali v seznamu výtvarníků animovaných filmů Jiří Trnka, Kamil Lhoták, Zdeněk Seydl, František Freiwillig, Jaroslav Kándl, Zdeněk Miler, Karel Štrebl, Ondřej Sekora, Josef Lada, Václav Sivko, Adolf Zábranský nebo Václav Zykmund.²⁴⁾ V praxi se však tato sestava výrazně zúžila, a to nejen z důvodů výše naznačených. Seydl a Lhoták nenašli v tvorbě pro děti uplatnění a ke spolupráci s animovaným filmem se vrátili až koncem 50. let. Kándl se ve sledovaném období podílel pouze na jediném filmu *KOMBAJN*, což navíc u členů Ústřední dramaturgie vzbuzovalo obavy ze schematičnosti a inklinace ke stylu americké grotesky.²⁵⁾ Zykmund působil v brněnském studiu loutkového filmu, které se zaměřovalo na publikum nejmladšího věku, avšak podle hodnocení dramaturgie nebyl výtvarníkem pro děti.²⁶⁾ Neuspokojivá výtvarná stránka jeho počínů, označovaných

18) Překročené rozpočty kreslených filmů, Praha, 14. 11. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/5P/9K.

19) Zápis o 1. schůzi Ústřední dramaturgie, Praha, 14. 1. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

20) Zápis o 15. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 23. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.

21) Trnkův nerealizovaný projekt *Děvčátko se sirkami* byl označen za „zpozdilou andersenovštinu“, „příliš marmeládový a nicneříkající“. Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 6. 5. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K. Jiný autorův námět *Mořská panenka a chlapeček* se zdál „silně abstraktní“, „nesrozumitelný pro děti“ a neměl vzniknout už proto, aby se Trnkův talent využil pro důležitější úkoly. Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 22. 4. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K. Týrlové byla vnucována realizace zakázkové agitky *Tři fáze pana Mráze*, aby mohla dál pokračovat v natáčení filmů pro děti. Srov. Zápis o 14. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 16. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K. Přestože se Týrlová tomuto úkolu nakonec vyhnula, později se zřejmě právě s ohledem na nutnost „zvyšování ideovosti“ chopila projektu *POHÁDKA O DRÁKOVÍ*.

22) Pavel Ryška – Jan Šrámek, *Pionýři a roboti. Československá ilustrace a vizuální kultura 1950–1970*. Praha – Brno: Paseka – Fakulta výtvarných umění VUT 2016, s. 14–15.

23) Ondřej Sekora, Nad několika ilustrovanými knihami. *Štěpnice* 2, 1949, č. 6–7, s. 95.

24) Seznam tvůrčích pracovníků, Praha, 1. 3. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/5P/7K.

25) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 29. 4. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

26) Zápis schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 23. 9. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.



Obr. 1 — Výtvarník František Freiwillig (vlevo) a režisér Eduard Hofman nad výtvarnými návrhy pro snímek JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY (reprint z magazínu *Czechoslovak Film* 5, 1952, č. 11, s. 5)

jako „neradostné a nevkusné“ nebo „dětská demagogie“, dokonce přispěla k rozpuštění brněnské skupiny v roce 1952.²⁷⁾

Dramaturgie naopak chtěla spolupracovat se Zábranským, Sekorou a Ladou, kteří se však k filmové tvorbě dostávali spíš výjimečně kvůli vlastní časové vytíženosti. Sekoru lákali i do Kolektivního vedení kresleného a loutkového filmu, což však odmítl pro svou zaplněnost ve Státním nakladatelství dětské knihy, kde působil v letech 1949–1952 jako vedoucí Knížnice pro nejmenší.²⁸⁾ Z hlediska počtu realizovaných snímků i z hlediska charakteru jejich výtvarného stylu se tak z celé skupiny nejvíce osvědčili Miler a Freiwillig.

Třetí klíčový úkol nové dramaturgie lze shrnout jako hledání národní specifičnosti. Hlavně v případě kreslených filmů se opakovaně navracel požadavek „národní osobitosti“, českého nebo i slovanského stylu animace. O přesnou definici takového stylu se zřejmě nikdo nepokusil, ale o jeho náplni leccos prozradí neustálé vymezování se vůči „konkurenci“. Členové dramaturgie si pravidelně promítali zahraniční animované filmy, přičemž z následných diskuzí většinou vyplynul kontrast sovětské a americké animace.²⁹⁾ Zatímco k sovětským filmům měli domácí animátoři vzhlížet jako ke vzoru,³⁰⁾ inspirace americkou

27) Zápis o schůzi Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 22. 1. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.

28) Usnesení ze dne 5. 6. 1950 a ze dne 12. 6. 1950, Praha, 1. 10. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/6P/2K.

29) Vystihuje to například shrnutí diskuze po projekcích sovětského kombinovaného filmu ZLATÝ KLÍČEK a PINOCCHIA od Walta Disneyho. Zatímco sovětský snímek byl v diskuzi vyhodnocen jako „lidský a pravdivý“, zdůrazňující skutečnost i v loutkových pasážích, Disneyho film „odlidišťuje i reálnou skutečnost“. Zápis o 15. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 23. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.

30) Úkoly vyplývající z usnesení předsednictva ÚV KSČ pro oblast animované tvorby dokonce přímo obsahují pokyn promítat si na schůzích sovětské filmy a učit se z nich. Srov. Plnění úkolů vyplývajících z usnesení předsednictva ÚV KSČ, Praha, 9. 10. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/AII/2P/6K.

animací spojovanou s Waltem Disneym byla nežádoucí. Podle interního zhodnocení vývoje animace v letech 1950 až 1953 dosáhl domácí kreslený film vynikajících výsledků proto, že se odpoutal od vlivů „západního, bezideového a standardizovaného disneyovského filmu“ a poučil se u filmu sovětského.³¹⁾

Přestože stopy „národního stylu“ směřovaly jednoznačně do Sovětského svazu, vliv Disneyho silně zakořenil nejen ve vědomí tvůrců, ale i těch, kteří zasedali ve schvalovacích sborech. Dokládají to třeba útržky z porady Ústřední dramaturgie nad nerealizovaným námětem *Jak se liška vytančila*:

Z filmu bude americká groteska. Má to disneyovský švih. Musíme najít švih český. Můžeme sice diváka ošidit českou hudbou, ale to nechceme. [...] Chceme kreslený film počestit. Bojujeme o to, ale obecnost chce disneyovky. Myslím, že je povinnost dramaturgie podpořit český humor, český typ. Chceme lidi vychovávat. [...] Neumím si představit českého pidimužika. Je to čistý Disneyův film. Mám dojem, že neumíme hledat cestu.³²⁾

Komise by svolila s natáčením, jedině pokud by se našel výtvarník, který by snímek „zčestil“. Český styl se tak prolínal i do výtvarného zpracování, o němž však dochované materiály neprozrazují zdaleka tolik jako o literárních přípravách. Jde spíš jen o zmínky typu „udržet to na české základně“³³⁾ nebo „pozor na typy, aby byly české“³⁴⁾ bez přesnější specifikace. Autoři byli nicméně vybízeni k realismu a pravdivosti animace prostředí a figur, v čemž jako vzor fungovaly právě sovětské filmy.³⁵⁾ Příklad JABLŮNKY SE ZLATÝMI JABLKY později ukáže, že hledání národní specifičnosti se překrývalo s cestou k realistickému animovanému filmu, která podle Hofmana měla vést od realistické myšlenky přes realistický pohyb až po prohloubení veškeré práce a zpomalení výrobního tempa.³⁶⁾

31) Vývoj kresleného a loutkového filmu od resoluce předsednictva ÚV KSČ z dubna 1950 do konce roku 1953. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R19/AI/5P/1K.

32) Zápis o 4. schůzi Ústřední dramaturgie, Praha, 4. 2. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

33) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 29. 4. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

34) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 11. 2. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

35) Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie například doporučilo brněnskému studiu, aby se při přípravě loutkového snímku *O medvídkovi a zajíčkovi* poučilo u sovětského filmu *ŠEDÉ PÍRKO*, dodržujícího „ve zvířecí fabuli přísně všechny zákony přírody“. Scénosled loutkového filmu *O medvídkovi a zajíčkovi*, Praha, 20. 6. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/2P/5K.

36) Zápis konference výrobních složek Čs. státního filmu a poradního sboru pro výrobu při 21. Svazu ROH, Praha, 22. 1. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AII/2P/9K. Navýšení rozpočtu snímku *HRNEČKU, VAŘ!* tak bylo vykládáno nikoli jako pochybení, ale jako „nová cesta při prohlubování uměleckého mistrovství v linii socialistického realismu podle vzoru kreslených sovětských filmů. Realitě pohybu a bohatosti obrazu je věnována větší péče, než tomu bylo dosud“. Definitivní zvýšený rozpočet barevného kresleného filmu *HRNEČKU, VAŘ!*, Praha, 1. 11. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/4P/2K.

Základní typologie: pohádka klasická, přehodnocená a moderní

Z předchozích odstavců vyplývá, že řízený rozvoj animovaného filmu pro děti neurčovaly ani tak přesné definice požadavků na tento žánr, jako spíš některá vágní doporučení a především formulace „co je špatné“ a „jak by to nemělo vypadat“. I proto nijak nepřekvapí, že dramaturgie se při svém hledání správné koncepce filmu pro děti uchýlila k domácí literatuře, v níž mohla čerpat z dlouhodobějších zkušeností, hlubších tradic i jasných aktuálních postojů. Literatura pro děti a mládež se těsně po roce 1945 stala klíčovou složkou tzv. výchovy uměním a ocitla se pod drobnohledem státních a společenských institucí. Stěžejním tématem bylo zamítnutí komerční, zábavně orientované literatury, spojované s minulostí, která měla jako nežádoucí „škvár“ zmizet z veřejných knihoven i domácností.³⁷⁾

Ideální možnost zvládnutí všech dříve popsanych úkolů spatřovala dramaturgie v literárně osvědčeném žánru pohádky. Po roce 1945 ho formovaly publikace výborů klasických pohádek Boženy Němcové nebo Karla Jaromíra Erbena, vydání pohádek nového typu, jež uzpůsobovaly tradiční pohádkové postavy a motivy nové společensko-politické situaci a vsazovaly je do realistického rámce, a také autorské pohádky, které se od tradic chtěly zcela odtrhnout a sloužit aktuálním potřebám kulturní politiky. Všechny tyto druhy se dostávaly do hledáčku dramaturgie animované tvorby, jež ke každému z nich zaujímala odlišné stanovisko. O žánru přitom uvažovala ve třech kategoriích, téměř souhlasných s uvedenými literárními variantami: klasická (národní) pohádka, přehodnocená pohádka (jinak též upravená pohádka nebo pohádka naruby)³⁸⁾ a moderní (autorská) pohádka.³⁹⁾

Postoj ke klasickým pohádkám, jež tvoří nejpočetnější skupinu tehdy realizovaných filmů pro děti, se řešil napříč uměleckými obory. V roce 1952 uspořádalo Státní nakladatelství dětské knihy poradu, na které se debatovalo o výběru pohádek Němcové a Erbena využitelných pro jakoukoli formu umění pro mládež. Na řadu přišlo mimo jiné i téma, nakolik děti zásobovat pohádkami s nadpřirozenými bytostmi (například čerty) nebo pohádkami s hodnými králi. V této záležitosti převládlo mínění, že pokaždé záleží na charakteru a funkci dané postavy v pohádkovém vyprávění.⁴⁰⁾ Nikoli náhodou se i dramaturgie animovaného filmu obracela nejčastěji k předlohám Erbena a Němcové — z realizovaných to byly například *BAJAJA*, *HRNEČKU, VAŘ!*, *O KOHOUTKOVÍ A SLEPIČCE* nebo

37) Více k diskuzím o poválečné literatuře pro děti a mládež viz Pavel Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989, I. 1945–1948*. Praha: Academia 2007, s. 321–330.

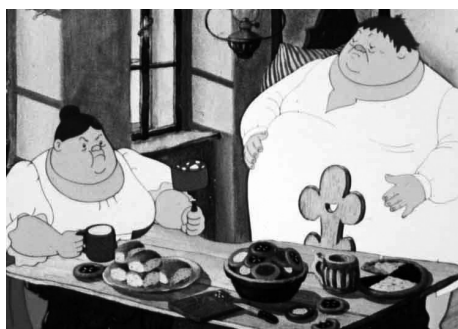
38) Literární věda používá pro tuto kategorii pojmy „parodická pohádka“ nebo „antipohádka“ a zároveň ji nahlíží jako podtyp pohádky autorské (či moderní), kterou však filmová dramaturgie nahlížela jako samostatnou kategorii. Srov. Dagmar Mocná – Josef Peterka a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka 2004, s. 472–474.

39) Srov. např. Kulturně-politické úkoly kresleného filmu a tematický plán pro rok 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/3K.

40) Výtah ze zápisu o 2. schůzi scenáristického oddělení, Praha, 17. 1. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AII/4P/2K. V animovaných pohádkách ve sledovaných letech královské prostředí spíš absentuje. Pokud se v některém námětu vyskytlo, zpravidla se řešilo jeho vykreslení — třeba u nerealizovaného projektu *Rozesmějte princeznu* bylo dle námítky království „líčeno tak, jako by bylo, proč po něm toužit“. Výtah ze zápisu o 18. schůzi scenáristického oddělení, Praha, 15. 11. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/4K.

ČERT A KÁČA, z nerealizovaných *Tři zlaté vlasy děda Vševeda*, *Chytrá horákyne* nebo *Jak Jaromil ke štěstí přišel*.

Z kánonu klasických pohádek dostávaly přednost ty, které pasovaly na teze z tematických plánů: úcta k hrdinovi a hrdinství, nenávisť k „človíkovství“ (k pouhé existenci bez velkého cíle), láska k práci ve všech podobách, nenávisť k lenochům, kladný vztah ke kolektivu, nenávisť k sobectví, soucit s trpícími (zvláště těmi, kteří trpí v kapitalistickém systému) či nenávisť ke kapitalismu.⁴¹⁾ Výčet z roku 1952 sám o sobě napovídá, že zastřešujícím kritériem výběru byl potenciál „starých pohádek“ promlouvat k současnosti. Například Trnka musel Ústřední dramaturgii vysvětlovat, proč si od Němcové, jež napsala i jiné pohádky s aktuálnějším vyzněním, vybral právě *BAJAJU*, který je nevhodný pro děti, založený na „zastřeném mythice oidipovského komplexu [... a] odtaziť od toho, k čemu chceme lidi dostat“.⁴²⁾ Podobné námitky vyvstaly i během diskuzí o adaptacích jiných pohádek Němcové — *Silný Ctibor*⁴³⁾ a *O dvanácti měsíčkách*,⁴⁴⁾ z nichž druhá zmíněná nakonec vznikla v roce 1960.



Obr. 2–3 — Problém aktualizace pohádky *HRNEČKU, VAŘ!*: statkářští manželé měli podle dramaturgie připomínat nikoli „kulaky“, ale „nenažrané sobce“

Zatímco aktuálnost jakožto přidanou hodnotu klasických pohádek dramaturgie vítala, k aktualizaci přistupovala velmi citlivě až rezervovaně — skutečně zásadním revizím původního vyprávění z pozice „nové doby“ se spíš bránila. Například aktuální společenské zasazení Erbenovy pohádky *HRNEČKU, VAŘ!* zpochybňovala jako schematické s tím, že snímek by měl zpodobňovat obecné lidské typy a nevzbuzovat analogie se sociální problematikou tehdejšího venkova.⁴⁵⁾ Konkrétně šlo o postavy statkářských manželů, kteří titulní hrdince ukradli kouzelný krajáček a kteří měli být vykresleni jednoduše jako „žrouti“.⁴⁶⁾

41) Kulturně-politické úkoly kresleného filmu a tematický plán pro rok 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/3K.

42) Schůze Ústřední dramaturgie krátkometrážního úseku, Praha, 23. 6. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

43) Zápis o 18. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 21. 5. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.

44) Zápis ze schůze Ústřední dramaturgie, Praha, 22. 4. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K.

45) Zápis o schůzi Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 29. 1. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.

46) Výtah ze zápisu o 12. schůzi scenáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 27. 3. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/5P/9K.

K tomuto motivu se členové dramaturgie vraceli opakovaně a dobrali se jednohlasného stanoviska, že v protikladu zde proti sobě stojí nikoli „kulak a vykořisťovaný podruh“, ale „nenažraný sobec a dobrý člověk“. ⁴⁷⁾ I přes snahy korigovat a otupit aktuálně vyznívající reference (tematický plán přiblížil posláním snímku jako „učit děti nenávidět sobectví a nenažranost a budit v nich víru v sílu účinné lásky člověka k člověku“ ⁴⁸⁾) výsledný film k takovému čtení silně svádí, což ostatně stvrzují i ohlasy v dobovém tisku. ⁴⁹⁾

Klasické pohádky však do značné míry sloužily „jen“ jako východisko z nouze. Přednostně měly vznikat filmy svázané s aktuálními hospodářskými, politickými a sociálními problémy, ⁵⁰⁾ avšak použitelných látek tohoto typu bylo poskrovnu. Někteří autoři se ve svých námětech pokoušeli přenášet klasické pohádkové motivy do soudobého prostředí, s čímž však u filmové dramaturgie neuspěli. V literatuře tento trend, představující jakýsi mezistupeň mezi pohádkou klasickou a moderní, zastupoval například Jiří Marek. V roce 1947 publikoval sbírku *Veselé pohádky vzhůru nohama*, ve které se tradiční pohádkové bytosti (čert, drak či víla) ocitají v realitě, v níž se přeměňují a nakonec jí slouží k užtku. ⁵¹⁾ K podobným projektům se dramaturgie animovaného filmu stavěla striktně negativně se stále stejnými argumenty.

Scenáristické oddělení zamítlo námět Jaroslava Šikla *Práce nad zlato* pro jeho schematicnost a umělecké i ideové nedostatky, kdy „[...] je na starou pohádku neorganicky naroubována sociální problematika v dnešním pohledu.“ ⁵²⁾ Stejně tak odsoudilo zpracování *Pohádky o Honzovi* podle námětu Václava Hrubína, které násilně vsazovalo pohádkového hrdinu do aktuálních souvislostí. ⁵³⁾ Schematický a nepřesvědčivý byl i další nepřijatý námět *Pohádka o dvou zemích* Ludvíka Tomana a Karla Friedricha: „Prostředky staré pohádky se tu aktualizují bez vnitřní pravdivosti.“ ⁵⁴⁾ Jeden z konkrétních důvodů nelibosti vůči těmto projektům poodhaluje posudek na scénář Vladimíra Kabelíka a Henryka Blocha *O Lojzkovi Krajánkovi*:

V přenášení tradičních pohádkových vlastností do příběhu se soudobou tematikou je nepochybně skryto jisté nebezpečí, protože tento postup zkresluje a ochuzuje projevy dnešního života a porušuje příčinné souvislosti mezi okruhem představ člověka žijícího na určitém překonaném stupni společenského vývoje a prožitkem naše-

47) Zápis o 12. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 2. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K. Ke stejné záležitosti vyjádřili totožný názor také „pracovníci ve výchově mládeže uměním“. Srov. Výtah ze zápisu o schůzi scénáristického oddělení, Praha, 17. 4. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AII/4P/2K.

48) Kulturně-politické úkoly kresleného filmu a tematický plán pro rok 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/3K.

49) Např. Pohádka „Hrnečku, vař!“ v kresleném filmu. *Filmové informace* 2, 1951, č. 38, s. 17.

50) Zápis o schůzi Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 11. 12. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/4K.

51) K představitelům této žánrové varianty patřil i Josef Lada se svými sbírkami *Pohádky naruby* (1939) nebo *Nezbedné pohádky* (1946). Více o vývoji pohádky po roce 1945 viz P. Janoušek a kol., c. d., s. 332–335.

52) Výtah o 23. schůzi scénáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 20. 6. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/5P/9K.

53) Výtah ze zápisu o 22. schůzi scénáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 14. 5. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.

54) Výtah ze zápisu o 15. schůzi scénáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 11. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/5P/9K.

ho současníka, který sice stejně miluje prostotu, moudrost a poezii lidového vyprávění, ale který má jiný poměr k silám, kouzlům a sociálním vztahům světa starých pohádek [...]. Zůstává otázka, zda úmysl autorů zobrazit básnickým průměrem mírový boj pokrokového lidstva nezjednodušuje naši skutečnost.⁵⁵⁾

Jediným realizovaným filmem tohoto typu je ve sledovaném období POHÁDKA O DRÁKOVÍ podle předlohy Jiřího Marka. Námět, v němž se po staletích probuzený drak přeměňuje v lokomotivu, podle explikace režisérky Hermíny Týrlové „[...] staví staré pohádky na hlavu. Přetváří zlý a nebezpečný charakter draka na dobrý a využije jeho síly k užitku a prospěchu lidí.“⁵⁶⁾ Výlučnost projektu dokládá i jeho hodnocení před zahájením natáčení — píše se v něm o náročném úkolu z hlediska dramaturgického, výrazového i technického s tím, že modernizaci tradičních pohádkových motivů se ještě v žádném z uměleckých oborů nepodařilo úspěšně zvládnout. Také Filmová rada vynesla při projednávání scénáře jasné stanovisko k těmto „pohádkám naruby“: buď mají tvůrci točit klasické pohádky v původní podobě, nebo se pokusit o pohádky zcela nové — s novou, jim vlastní motivikou.⁵⁷⁾

V tomto smyslu našla dramaturgie ideál v moderní autorské pohádce, jež se v literární oblasti zesíleně prosazovala po založení Státního nakladatelství dětské knihy v roce 1949. Snažila se o umělecko-naučné uchopení dobových událostí, změn či kampaní (brigádnická činnost, sběr surovin či potírání záškodnictví) a měla přesvědčovat o prospěšnosti probíhajících společensko-politických změn. K autorům těchto knih, z nichž mnohé vynikaly silnou schematičností v duchu budovatelské poetiky, patřili Ondřej Sekora (*O zlém brouku bramborouku*), Julie Brožová-Malá (*O neústupné hoře*), František Čechetka (*O vládce Kolečáčku a jiné pohádce*) nebo Bohumila Sílová (*Třicet koní Věnu honí*).⁵⁸⁾

O některých z nich se uvažovalo i pro filmovou adaptaci. Například knihu Sílové vyprávějící o napraveném dělníkovi, který v továrně zanedbával ošetřování své brusky, měla jako loutkový snímek natočit brněnská skupina. Její vedoucí Václav Zykmund nicméně předem zapochyboval, že by děti zajímal film v hlavní roli s personifikovanou bruskou, a z realizace sešlo.⁵⁹⁾ Ačkoli ne všechny moderní pohádky byly shledány za vhodné pro zfilmování, daly se jimi lépe a snadněji naplňovat stanovené cíle výchovy a převýchovy, a to i s eventuálním přidáváním dalších potřebných motivů, aniž by v celku vyprávění působily neústrojně či rušivě. V porovnání s klasickými pohádkami sem mohla bez zábran pronikat dramaturgií preferovaná současná tematika.

V animované tvorbě vyvrcholila tendence moderní pohádky snímky POHÁDKA O STROMECH A VĚTRU a především JABLŮNKA SE ZLATÝMI JABLYKÝ podle předloh Ondřeje Sekory a Karla Černého, o nichž se ještě v roce 1955 na celostátní konferenci o literatuře

55) O Lojzkovi Krajánkovi — literární scénář Vl. Kabelíka a H. Blocha, Praha, 25. 6. 1953. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R19/AI/5P/1K.

56) Pohádka o zkroceném draku. Podle Jiřího Marka upravila H. Týrlová. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AII/4P/2K.

57) Rozbor plnění plánu v r. 1952, Praha, 23. 2. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/6P/7K.

58) Srov. Pavel Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–1958*. Praha: Academia 2007, s. 438.

59) Zápis o schůzi Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 4. 1. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.

60) Na konferenci zaznělo, že Sekora dokázal v *Pohádce o stromech a větru* přiblížit nejen souvislost mezi světem rostlin a počasím, ale i proces přetváření přírody a jeho společenské příčiny. O *Pohádce o jablůnce se zlatými*

pro děti mluvilo ve smyslu příkladného zvládnutí žánru.⁶⁰⁾ Filmovou POHÁDKU O STROMECH A VĚTRU, na níž se Sekora podílel také jako výtvarník, označovala dramaturgie již během realizace za „velký pokrok naší práce v tomto oboru“.⁶¹⁾ Posléze byl snímek vyhodnocen jako nejlepší kreslený film roku 1951⁶²⁾ a režisér Václav Bedřich za něj získal uměleckou prémii ministra informací a osvěty.⁶³⁾ JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY obdržela kromě ceny na MFF v Karlových Varech⁶⁴⁾ i uměleckou prémii ministra informací a osvěty pro režiséra Eduarda Hofmana.⁶⁵⁾ Oba tituly vyšly také na diafilmech a jejich scénáře měly být rozepisovány potenciálním autorům námětů jako vzory, kudy by se měla ubírat jejich invence.⁶⁶⁾

JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY: Po stopách zapomenutého ideálu

Na rozdíl od adaptací některých klasických pohádek se příprava a realizace JABLŮŇKY SE ZLATÝMI JABLKY obešly bez závažnějších zádrhelů nebo zdoluhavých debat o úpravách. Adaptace námětu Karla Černého byla projednávána od počátku roku 1951 a scenáristicky ji zajišťoval Josef Menzel — jiný spisovatel dětských knih a tou dobou pravidelný spolupracovník studií animované tvorby. Hned rozšířenou filmovou povídku Ústřední dramaturgie chválila za snahu o využití dialogu, považovaného za nezbytnou součást animované tvorby pro děti, a také za to, že projekt výborně zapadal do „vzestupné tematické linie“ kresleného filmu: „Je v tom život a není to schematické rozvedení anekdoty.“⁶⁷⁾ I na pozdějších poradách dramaturgie zaznívaly pochvaly literárnímu scénáři či ukázkám nasnímané animace.⁶⁸⁾

Příběh o lesních zvířátkách, kterým z jádérka vyrostlo jabloň, jež však začne plodit chutná jablka až poté, co stromek naroubují pionýři, vyhovoval potřebám nové dramatur-

jablky bylo řečeno, že personifikace zvířat a rostlin zde mají hluboký humanistický smysl, v němž autor navázal na klasické dědictví domácí pohádkové tvorby, naplňované novým, socialistickým obsahem. Srov. Nejlepší síly spisovatelů literatury pro mládež. Celostátní konference o literatuře pro děti. *Literární noviny* 4, 1955, č. 43, s. 6.

- 61) Zápis o 14. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 16. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.
- 62) Zápis konference výrobních složek Čs. státního filmu a poradního sboru pro výrobu při 21. Svazu ROH, Praha, 22. 1. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AI/2P/9K.
- 63) Udělení státních cen v oboru filmu a uměleckých premií za některé filmy, Praha, 10. 5. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/5P/7K.
- 64) Snímek získal cenu s odůvodněním, že „[...] umělecky svěžím a srozumitelným způsobem sděluje i nejmenším divákům svou zdravou a prospěšnou myšlenku o potřebě a blahodárnosti lidské práce“. Rozbor plnění plánu v r. 1952, Praha, 23. 2. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/6P/7K.
- 65) Státní ceny Klementa Gottwalda r. 1956, Praha, 25. 8. 1955. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AI/2P/1K.
- 66) Zápis ze 17. schůze Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 7. 5. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.
- 67) Zápis o schůzi Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 29. 1. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.
- 68) Srov. např. Výtah ze zápisu o schůzi scenáristického oddělení kresleného a loutkového filmu, Praha, 13. 2. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K. Zápis o schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 12. 2. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BI/2P/3K.

gie v mnoha směrech. V základním ideovém východisku se tento projekt shodoval s nároky na „moderní socialistickou pohádku“, které formuloval například Josef Šlajer v kritické revue tvorby pro mládež *Štěpnice*. Po pohádkovém žánru vyžadoval, aby „neplodnou a škodlivou fantasií primitiva a folklorního člověka“, jež děti odvracela od skutečnosti, nahradila „plodná a tvořivá fantasie dnešního pracujícího člověka budujícího socialismus“. ⁶⁹⁾ Tematický plán prezentoval chystaný film právě skrze tyto rysy, které odpovídaly požadovaným vlastnostem, k nimž měla být vychovávána nová mladá generace: láska k přírodě a práci, radostný a kladný vztah ke kolektivu, pomoc druhým, slabším a nešťastným, chápání práce jako tvůrčí moci vytvářející kladné hodnoty nebo opovrhování lenochy, kteří uhýbají před společnými úkoly. ⁷⁰⁾

Projekt navíc sliboval příkladné ztvárnění dalších tezí, jež ve výchově a výuce dětí a mládeže patřily mezi obzvlášť protežované a jež mohla vhodnou formou opět tlumočit moderní pohádka — slovy Josefa Šlajera odhalit „nesčíslné možnosti dalšího ovládnutí přírodních sil a živlů pracujícím člověkem, vyzbrojeným všemi prostředky současné techniky“. ⁷¹⁾ Podle tematického plánu měla i JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKÝ vyvolávat v divácích hrdý pocit člověka jako „vládce a aktivního a vědomého přetvořitele přírody“ nebo přispět k „boji“ proti ožívování přírody v mystické, vševládající podobě. ⁷²⁾

Zvířátka, která s planou jabloní sama nic nezmůžou, se ze všeho nejdříve vypraví pro radu k zemi, slunci, měsíci, větru a vodě. Ani personifikované živly si však s problémem nedovedou poradit, a tak se zvířátka vrací s nepořízenou. Vzápětí se od datla dozví, že jediný, kdo jim poskytne účinnou pomoc, je člověk. V tomto momentě dochází k narušení stavu „vnitřně soběstačné“ pohádkové fantazie z přírodní říše. V duchu „moderní socialistické pohádky“ do vyprávění zvenčí proniká racionální prvek, který musí zvítězit — problém vyřeší člověk reálným, praktickým a navíc i poučným postupem. K obdobně antropocentrickému rozuzlení dospívá také POHÁDKA O STROMECH A VĚTRU, kde děti mladými větrolamy osázejí vyprahlou krajinu, kde předtím vzrostlé stromy vykácel „ziskuchtivý boháč“. Námětů z přírodní oblasti prošlo scénaristickým oddělením víc, ale na rozdíl od těchto dvou nezapadaly do stanoveného pojetí přírody a vztahu člověka k ní. ⁷³⁾

Scénář JABLŮŇKY však výrazněji reflektoval ještě jeden velmi důležitý a aktuální motiv, jenž se v námětu nevyskytoval a stal se jedinou zásadnější dějovou změnou provedenou během scénaristického vývoje. V původní verzi planou jabloň narouboval sadař. V již po-

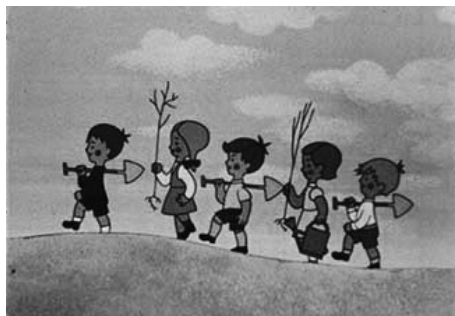
69) Josef Šlajer, Literatura pro děti a mládež jako prostředek socialistické výchovy. *Štěpnice* 2, 1949, č. 4–5, s. 53.

70) Aprobace kresl. filmu Jablůňka, Praha, 18. 7. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/1P/4K.

71) J. Šlajer, c. d., s. 53–54. Státní pedagogické nakladatelství zahrnovalo toto téma i do učebnic pro základní školy. Například čítanka pro pátý ročník obsahovala samostatný oddíl „Člověk poznává a přetváří přírodu“, v němž byly kromě sovětských autorů otištěny i texty Josefa Věromíra Plevy nebo Jiřího Marka. Srov. František V. Kříž – Rudolf Puchýř, *Čítanka pro 5. postupný ročník všeobecně vzdělávacích škol*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1955, s. 201–227.

72) Kulturně-politické úkoly kresleného filmu a tematický plán pro rok 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/3K.

73) Námět *O neústupné hoře* zamítlo scénaristické oddělení mimo jiné proto, že jeho děj se odehrává v „prostředí pro nás netypickém“ (v poušti). Výtah ze zápisu o 13. schůzi scénaristického oddělení kresleného filmu, Praha, 28. 3. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/5P/9K. Jiné náměty nevyhovovaly celkovou prezentací přírody — například *Mramorová tetka* svým „mytizujícím pojetím přírody jako vševládající moci nad člověkem“. Výtah ze zápisu o 19. schůzi scénaristického oddělení kresleného filmu, Praha, 10. 5. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.



Obr. 4–5 — Člověk jako přetvořitel přírody v POHÁDCE O STROMECH A VĚTRU: děti osází vyprahlou krajinu mladými větrolamy, které předtím vykácel „ziskuchtivý boháč“

kročilejší fázi prací na scénáři a výtvarných návrzích ovšem z Filmové rady přišel pokyn, aby tuto postavu nahradila skupina pionýrů-mičurinců.⁷⁴⁾ Nikoli náhodou — v tvorbě cílené na dětské publikum se po roce 1948 intenzivně řešila otázka reprezentace pionýrů v hraných, animovaných i dokumentárních filmech. Šlo přitom o téma dosti citlivé, neboť pionýrské hnutí v organizované podobě bylo tehdy v Československu teprve v počátcích. Ústřední dramaturgie a Filmová rada projednávaly v těchto letech vcelku mnoho „pionýrských látek“, jejichž realizaci zamítaly s odvoláním na schematičnost či nevěrohodnost zpracování.⁷⁵⁾

Zástupci schvalovacích sborů autory podněcovali k přirozenějšímu a nenásilnějšímu pojednání pionýrské činnosti, k čemuž využili právě JABLŮŇKU SE ZLATÝMI JABLKY. Podobně jako v POHÁDCE O STROMECH A VĚTRU sem pionýrský motiv pronikl v rozsahem vedlejší, avšak významově důležité dějové peripetii. Aniž by byly využity dialogy, účinkují v obou filmech pionýrské kolektivy jako veselé skupiny, které do vývoje vyprávění zasahují až v jeho závěru a jedině svými užitečnými skutky. Tím se zároveň definitivně stvrzuje rozhodující role člověka, jak ji stanovil tematický plán. Úspěšnost „nenuceného“ zakomponování pionýrského motivu si mohli tvůrci alespoň v případě POHÁDKY O STROMECH A VĚTRU ověřit v diskuzi s publikem v rámci Dětského filmového festivalu v Gottwaldově. Mladí diváci si povšimli, že ne všechny děti měly kolem krku uvázané pionýrské šátky, což však podle zprávy z této diskuze pokládali za důkaz, že se pionýři neizolují od ostatní mládeže, ale že ji vedou.⁷⁶⁾

JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY však v reprezentaci pionýrské činnosti zašla podstatně dál. Pionýrský motiv autoři provázali s poučným záměrem ve vztahu k přeměně a zužitkování divoké přírody — film měl děti informovat o způsobu a smyslu štěpování stromů a přiblížit jim tzv. mičurinské pěstitelské metody.⁷⁷⁾ Od okamžiku, kdy se na scéně objeví

74) Výtah ze zápisu o 13. schůzi scenáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 28. 3. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BI/5P/9K.

75) Například v záznamu diskuze o námětu Jana Kloboučnicka *Kouzelný šátek* lze mezi řádky dokonce vyčíst obavy, že takový snímek by mohl zafungovat kontraproduktivně, odrazovat od vstupu do pionýrské organizace. Srov. Zápis ze 4. schůze ÚD, Praha, 26. 1. 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/1K.

76) Politické zhodnocení „Dětského filmového festivalu“ v Gottwaldově 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/4P/8K.

77) Kulturně-politické úkoly kresleného filmu a tematický plán pro rok 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/2P/3K.

skupina pionýrů, ustupuje pohádková linie vyprávění do pozadí a film postupně nabývá podoby až nenarativní instruktáže. Závěrečné části dominují převážně detailní záběry názorného postupu štěpování ovocného stromu a poté i jeho důsledků a přínosu. Právě o závěru členové dramaturgie více diskutovali a zavrhlí možnost, že by se u vzrostlého stromu namísto pionýrů zjevili již svazáci. Uspěl naopak návrh, že „[...] nakonec je třeba ukázat krásnou jabloň v závěrečné apotheozě“.⁷⁸⁾ Ve finále se tak snímek do pohádkové roviny výrazněji nevrací. Nekončí záběry zvířátek pochutnávajících si na sladkých jablkách, ale statickým pohledem na větve stromku bohatě obsypané velkými zářivými plody.

Snímek ve výsledku balancuje na pomezí pohádkového vyprávění a věcného didaktického sdělení. Zasahuje tím do další kategorie, jež měla mít vedle pohádky v animované tvorbě pro děti po roce 1948 důležité místo — do populárně-naučného žánru, který se ovšem ve sledovaném období nestačil v praxi srovnatelným způsobem rozvinout. Jen o rok později vznikl populárně-naučný film O MAKOVÉM KOLÁČI, který ve výkladovém stylu podobném mičurinskému motivu z JABLŮŇKY ukazoval malým divákům celý pracovní proces předcházející upečení koláče. Snímek v režii Zdeňka Milera oficiálně zahajoval plánovanou sérii „filmových leporel o práci“, ale neměl dalších následovníků.

Naznačená žánrová hybridnost se viditelně otiskla i do výtvarné koncepce JABLŮŇKY, pečlivě promyšlené již od výběru výtvarníka — Hofman sliboval co nejdokonalejší návr-



Obr. 6–9 — JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY: od fikční pohádky o lesních zvířátkách k populárně-naučné instruktáži o způsobu a smyslu štěpování ovocných stromů

78) Zápis o 16. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 30. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.

hy, i kdyby se tím měla zdržet realizace filmu.⁷⁹⁾ Roztroušené zmínky přitom naznačují, že „nejdokonalejšími“ se rozuměly návrhy co nejvíce realistické. Konkurzu se zúčastnil Václav Pátek, kterému dramaturgie doporučila držet se ve skicách věrně námětu a zejména na skutečné přírody.⁸⁰⁾ Jeho „málo jemné a citlivé“ návrhy však neschválila a Pátek další práci na filmu sám vzdal.⁸¹⁾ Návrhy dvou dalších nejmenovaných výtvarníků shledala dramaturgie příliš groteskními a závislými na Disneyho a Sekorově vzoru.⁸²⁾ Za nejvhodnějšího kandidáta pak zvolila již osvědčeného Františka Freiwilliga, kterého jako výtvarníka snímku schválila i Filmová rada s poznámkou, aby pro zvířata použil „lehčího koloritu“.⁸³⁾

Freiwillig pojal výtvarnou stránku v duchu hyperrealistické animace, v níž se snažil zachovávat reálné vzezření, vlastnosti, zvyky či očekávanou povahu skutečných zvířat a kterou ještě povýšilo hlasové ztvárnění jednotlivých zvířecích postav. Pionýrský motiv štěpování však od zbytku filmu nápadně oddělil odlišnou stylizací, usilující o co nejvěrnější nápodobu reality (záběry pracovního postupu roubování větví stromu, květů opylovaných včelou či kreslený „časosběrný záznam“ zrání jablek — viz spodní dva obrázky na předěšlé straně).⁸⁴⁾ Zdá se, že právě toto ztvárnění odpovídalo i představám o „českém stylu“: podle rozboru plnění plánu studií kresleného a loutkového filmu roku 1952 dílo „čerpá z poctivé realistické základny a mluví svébytně českou řečí v pojetí a hře figur i v krajinném prostředí“.⁸⁵⁾ Ve stejném hodnocení byla JABLŮŇKA označena zároveň za první zdařilé dílo socialistického realismu v domácím kresleném filmu.

Závěr:

Od animovaného k hranému filmu pro děti?

JABLŮŇKA SE ZLATÝMI JABLKY představovala průsečík většiny nároků kladených na animovanou tvorbu pro děti těsně po roce 1948. Film vznikl podle současného námětu, který ideálně zapadal do tematických plánů a na jehož adaptaci se podíleli autoři dětské literatury. Aktuální tematiku navíc posílili s ohledem na potřebu propagace pionýrského hnutí. Snímek naplňoval i kýžený požadavek realistického zpracování a srozumitelnosti, kterou podpořilo užité dialogu, ale třeba i názorné oddělení smyšlené pohádkové linie příběhu od pasáží s didaktickým posláním. Film se tím vzdaloval kritizované samoučelnosti

79) Výtah ze zápisu o schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 19. 2. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K.

80) Výtah ze zápisu o schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 12. 2. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BI/2P/3K.

81) Zpráva o kontrole rozboru a zhodnocení plnění výrobního plánu za duben 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AII/2P/2K.

82) Zápis o schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, Praha, 19. 2. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/3P/5K.

83) Výtah ze zápisu o 13. schůzi scenáristického oddělení kresleného filmu, Praha, 28. 3. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/5P/9K.

84) Podobně doslovný realismus rozvinul Freiwillig také v již zmíněném snímku O MAKOVÉM KOLÁČI.

85) Rozbor plnění plánu v r. 1952, Praha, 23. 2. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/6P/7K.

některých jeho předchůdců a naopak přibližoval populárně-naučné tendenci, jež v tematických plánech animované produkce patřila k dalším upřednostňovaným žánrům.⁸⁶⁾

Ačkoli z dnešního pohledu lze Hofmanův snímek ocenit zejména jako kvintesenci tehdejšího ideálu pohádkového filmu pro děti, v praxi se jím animovaná tvorba dostala do slepé uličky. Přestože měla JABLŮŇKA zafungovat coby vzor, žádný podobně koncipovaný projekt na ni nenavázal. Za několik let už film ani v různých oficiálních proslovech nebo historických shrnutích animace nefiguroval jako klíčové dílo. Pozdější texty tento snímek zmiňují buď jen velmi okrajově, nebo ho hodnotí přinejmenším shovívavě, ostatně stejně jako celou vývojovou fázi, během níž se animovaná tvorba na několik let obrátila k dětskému publiku.⁸⁷⁾ Tato výhradní orientace začala slábnout přibližně od poloviny 50. let — oproti předešlému období měly získat více prostoru i filmy pro dospělé diváky.⁸⁸⁾

Přesto je tato krátká etapa důležitá už proto, že dovoluje nahlédnout do prvopočátků českého filmu pro děti, kdy domácí studia teprve prozkoumávala možnosti, jak by tvorba pro nejmenší publikum měla vůbec vypadat. Tato pozapomenutá kapitola navíc potvrzuje propustnost hranic mezi tradičně oddělovanými sférami hraného a animovaného filmu. Ukázalo se, že rozvoj animovaných pohádek se do velké míry odvíjel od všeobecného nedostatku tohoto typu hraných snímků. Kreslené a loutkové filmy tak alespoň částečně zaplňovaly mezeru na trhu v době, kdy hraná produkce prozatím nedokázala uspokojivě reagovat na sílící poptávku po filmech pro děti.

Následující vývoj žánru naznačuje, že hraná a animovaná tvorba sdílely nejen námětové okruhy, ale i reflexi žánrových specifik. Samostatné Studio dětského, kresleného a loutkového filmu, tedy první specializovaná platforma orientovaná na tento žánr, vzniklo až v roce 1954. Jeho základní plány a cíle přitom obsahovaly tytéž teze, jež tvořily páteř dramaturgie animovaných filmů v předchozích letech: aby náměty „[...] ať ze současnosti, nebo minulosti, či z prostředí pohádkového [byly] zpracovány umělecky tak, aby živě a přesvědčivě hovořily k dnešnímu mladému divákovi, aby pomáhaly překonávat v myšlení a citění lidí přežitky buržoazní ideologie a úpadkového umění, aby [...] pomáhaly ve výchově nového člověka.“⁸⁹⁾

Stejně jako v animovaném filmu i v hrané tvorbě hledala dramaturgie těsné spoje s dětskou literaturou a jejími autory či deklarovala snahu o národní specifitnost nebo realistické zpracování. Vrací se také poznatek o formování žánru skrze motiv popírání — namísto definic, jak by hrané filmy pro děti měly vypadat, se častěji rozebíralo, jak by vypadat neměly. S tím přímo souvisejí i spory, připomínající přípravu a vznik prvních animovaných pohádek — schvalování několika verzí scénáře PYŠNÉ PRINCEZNY provázely sáhodlouhé diskuze, jak co nejcitlivěji aktualizovat předlohu Boženy Němcové *Potrestaná*

86) O animovaných populárně-naučných filmech viz také Lucie Česálková, *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let*. Praha: NFA 2014.

87) Srov. např. Marie Benešová, *Kapitoly z dějin českého animovaného filmu*. Praha: ČFÚ 1979, s. 93–99; Jan Poš, Čs. animovaný film (9), *Bratři v triku 1949–1957. Zpravodaj československého filmu* 13, 1987, č. 9, s. 36–42.

88) Podle tematického plánu Studia kresleného a loutkového filmu na rok 1956 je cílem animované tvorby bohatší a rozmanitější rejstřík — mimo jiné satirické filmy, ve větší míře než dosud grotesky, moderní pohádky a bajky, ale také zahraniční spolupráce. Srov. Tematický plán na rok 1956, Praha, září 1955. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/6P/6K.

89) Zpráva pro ředitelství filmové tvorby, Praha, 1. 7. 1954. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/5P/4K.

pýcha. Podobný průběh jako u animovaných projektů mívaly debaty o převážně nerealizovaných námětech hraných filmů podle přehodnocených a moderních pohádek. Konkrétní rysy, jež si žánr animované pohádky při své vývojové cestě osvojoval, tedy v kategorii filmu pro děti hlouběji zakořenily a vynořovaly se i v příštích letech.

Text vznikl v návaznosti na výzkumný projekt Historie českého filmu pro děti 1945–1992, realizovaný v rámci Národního filmového archivu a podpořený Státním fondem kinematografie.

Citované filmy:

A B C (Eduard Hofman, 1949), *Bajaja* (Jiří Trnka, 1950), *Basa tvrdí muziku* (Karel Mann, 1948), *Čert a Káča* (Václav Bedřich, 1955), *Hrnečku, vař!* (Václav Bedřich, 1953), *Ivánku náš* (Karel Mann, 1949), *Jablůňka se zlatými jablky* (Eduard Hofman, 1952), *Kombajn* (Josef Kluge, 1951), *Lenora* (Eduard Hofman, 1949), *O kohoutkovi a slepičce* (Zdeněk Miler, 1953), *O makovém koláči* (Zdeněk Miler, 1953), *O milionáři, který ukradl slunce* (Zdeněk Miler, 1948), *Pinocchio* (Hamilton Luske, Ben Sharpsteen, 1940), *Pohádka o drakovi* (Hermína Týrlová, 1953), *Pohádka o stromech a větru* (Václav Bedřich, 1951), *Pyšná princezna* (Bořivoj Zeman, 1952), *Šedé pírkó* (Seraja šejka; Leonid Amalrik, Vladimir Polkovnikov, 1948), *Šváb* (Karel Mann, 1948), *Vzducholod' a láska* (Jiří Brdečka, 1948), *Zasadil dědek řepu* (Jiří Trnka, 1945), *Závistivá zvířátka* (Karel Mann, 1950), *Zlatý klíček* (Zolotoj ključik; Alexandr Ptuško, 1939).

Lukáš Skupa

Absolvent Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, filmový historik, pedagog, publicista. Své texty a studie publikuje ve filmově zaměřených magazínech a publikacích, na některých z nich se podílel i jako editor (*Ostře sledované vlaky*, *Tajemství hradu v Karpatech*). V roce 2016 vydal v Národním filmovém archivu svoji první monografii *Vadí — nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*, aktuálně připravuje knihu o dějinách českého filmu pro děti v letech 1945 až 1992.

SUMMARY

Which Will Be the Right One?*The Beginnings of Fairytale Genre in Czech Animated Film after 1948*

Lukáš Skupa

The brief period from 1948 to 1953 can be considered as the formative years of fairytale genre in Czech animated film. This study focuses on the dramaturgy of animated film studios, which were obliged to reorient their production almost exclusively to children's audience. For this purpose the connections between children's films and children's literature were developing after 1948. Scriptwriters as well as artists were recruited from the literary area and some of literary fairy tales were adapted as animated films. Especially the type of so called modern fairy tale was determined as the best option for film adaptation with regard to the goals of education and reeducation of children — modern fairy tales could served for articulation of actual needs of socialist cultural policy. *The Apple-Tree with the Golden Fruit* — Eduard Hofman's film from 1952 which tells the story about animals, to whom a group of Pioneers help to grow tasty apples — became the exemplary work of this tendency. This film combined fairytale narration with didactic popular-educational message and represent the intersection of most demands placed on Czech animated films for children after 1948. It was marked as the first succesful work of socialistic realism made in Czech animated film studios.

klíčová slova: československá zestátněná kinematografie, český animovaný film, film pro děti, filmová adaptace, filmová pohádka

keywords: Czechoslovak nationalized cinema, Czech animated film, children's film, film adaptation, fairytale film

Lucie Česálková (Národní muzeum)

Zboží především

Československá animace a reklama na počátku 60. let 20. století

Když se ve 20. a 30. letech 20. století masověji rozšířila praxe animovaného reklamního filmu, diváci žasli nad elegancí i rytmičností pohybů, jimiž byly náhle nadány dříve statické objekty, například mýdla, suroviny na pečení a další produkty. Pro levicové kulturní kritiky frankfurtské školy, Waltera Benjamina, Theodora Adorna či Maxe Horkheimera, nicméně animace a animovaná reklama, zejména ta využívající postupy grotesky, představovala zviditelnění praxe zbožního fetišismu.¹⁾ V návaznosti na své čtení Karla Marxe ji chápali jako formu podtrhující odcizení lidí od své práce a jejích výsledků. Zboží, obdařené lidskými rysy, antropomorfizované jako zvířecí figurky v Disneyho filmech, a navíc tančící do rytmu hudby, chápali jako vyjádření propojení magična a odosobněné mechaničnosti ve službách kapitalistické spotřební kultury. Přesto se animovaná reklama, často nahlížená jako oslava komodifikace společenských vztahů, objevuje i v státně-socialistické reklamní praxi. V případě Československa na počátku 60. let 20. století představovala dokonce formát upřednostňovaný před jinými druhy filmové reklamy.

Ačkoli se může sama existence reklamy v centrálně plánovaném, zestátněném hospodářství jevit jako nesmysl, či přinejmenším paradox, ve všech zemích východního bloku vznikala, a to kontinuálně od prvních poválečných let, byť teprve v druhé polovině 50. let se rozvinula komplexněji v souvislosti s důrazem na výrobu spotřebního zboží. Výroba spotřebního zboží a kultivace spotřební kultury měla právě v druhé polovině 50. let fungovat jako nástroj legitimizace způsobu vládnutí ve všech socialistických zemích po kritice Stalinova kultu osobnosti a média propagující spotřebu hrála v tomto úsilí podstatnou roli.²⁾

1) Esther Leslie, *Hollywood Flatlands. Animation, Critical Theory and the Avant-garde*. London – New York: Verso 2002, s. 6–7.

2) Ke kontextu spotřební kultury v zemích východního bloku podrobněji viz například: Natalya Chernysova, *Soviet Consumer Culture in the Brezhnev Era*. Oxford – New York: Routledge 2013. Olga Gurova, *Consumer*

Nejen že měla pomáhat stimulovat poptávku po konkrétním zboží, obecně měla také usměrňovat socialistickou spotřební subjektivitu a formovat spotřební imaginaci. V Československu se situace postupně mění již od roku 1953, kdy se v souvislosti s nařízeními ministra obchodu Františka Krajčíře obnovuje zájem o profesi reklamního pracovníka³⁾ a zakládá se Reklamní podnik státního obchodu jako klíčový koordinátor zadávání reklamní tvorby, ale i vůdčí instituce usměrňující diskurs o reklamě v následujícím období — a to i na poli reklamního filmu.⁴⁾

Vztahům československé kinematografie a reklamního průmyslu v období státního socialismu nebyla doposud věnována takřka žádná pozornost. V tomto textu se zaměřím konkrétně na animovanou reklamu a pokusím se dokázat, proč se v Československu na počátku 60. let prosadila jako dominantní nástroj komunikace spotřebních hodnot. Jak podrobněji vysvětlím, animovaná reklama navazovala na kulturní tradici animovaného filmu v Československu a těžila z jeho prestiže jak v zahraničním obchodě, tak ve vnitřním konkurenčním boji mezi subjekty reklamního průmyslu, současně umožňovala komunikovat specifické pojetí zboží a zbožího fetišismu v státně-socialistické spotřební a materiální kultuře. Animovaná reklama současně vyhovovala požadavkům, které na audiovizuální reklamu kladly změny ve způsobu spotřeby mediálních obsahů v souvislosti s nástupem televize, a v neposlední řadě byla dlouhodobě preferovaným řešením v diskuzích o morálce socialistické reklamy.

Reklamní film v decentralizovaném modelu výroby

Jak uvádí Patrick Hyder Patterson na příkladu bývalé Jugoslávie, diskursivní vymezování role reklamy a marketingu v poválečných socialistických společnostech vždy znamenalo překonávání „tradiční asociace se zkorumpovanými praktikami a hodnotami kapitalismu“.⁵⁾ Z rétoriky odmítání kapitalistické reklamy nicméně vyrůstala obhajoba reklamy socialistické, představované jako nezbytnost pro racionální plánování produkce a distribuce. Právě „racionalizační“ rétorika zdůrazňující význam reklamy a marketingu jako služby v rozvoji státně-socialistické ekonomiky a společnosti celkově napomohla znovuetablovat celé reklamní odvětví i v Československu v druhé polovině 50. let. Otevřené provázání role reklamy s hospodářskými zájmy státu pak reklamním tvůrcům dovozovalo odvozovat

Culture in Socialist Russia. In: Olga Kravets – Pauline Maclaran – Steven Miles and Alladi Venkatesh (eds.), *The Sage Handbook of Consumer Culture*. Los Angeles – London: Sage 2018, s. 102–123. Jane Zavisca, *Consumer Inequalities and Regime Legitimacy in Late Soviet and Post-Soviet Russia*. Disertační práce. Berkeley: University of California 2004. Ina Merkel, *Utopie und Bedürfnis. Die Geschichte der Konsumkultur in der DDR*. Köln: Böhlau Verlag 1999. Patrick Hyder Patterson, *Bought & Sold. Living and Losing the Good Life in Socialist Yugoslavia*. Ithaca – London: Cornell University Press 2011. Kristina Fehérvári, Goods and States. The Political Logic of State-Socialist Material Culture. *Comparative Studies in Society and History* 51, 2009, č. 2, s. 426–459.

- 3) Viz Redakce, Reklama v socialistickém hospodářství. *Reklama v socialistickém hospodářství* 1, 1955, č. 1–2, s. 1–9.
- 4) Začíná vycházet také časopis *Reklama v socialistickém hospodářství*, později přejmenovaná na *Reklama* a v roce 1962 na *Propagace*.
- 5) Patrick Hyder Patterson, Truth Half Told: Finding the Perfect Pitch for Advertising and Marketing in Socialist Yugoslavia, 1950–1991. *Enterprise & Society* 4, 2003, č. 2, s. 179–225, zde s. 204.

některé inspirace ze západních vzorů, absolvovat zahraniční stáže, účastnit se výstav, přehlídek (v případě filmu v Cannes a Benátkách) a současně se hlásit k širokému socialistickému pojetí toho, co reklama, respektive propagace vlastně je.

Jak si trefně povšimli zahraniční porotci přehlídky československých propagačních filmů v polovině 60. let: „Pokud jde o festival, máme dojem, že jeho název není zcela přesný. Ve skutečnosti to není festival propagačních filmů, nýbrž filmů propagačních, instruktážních a osvětových. My považujeme za propagační film pouze filmy ‚hard selling‘.“⁶⁾ Oblast propagace byla v Československu poměrně obecně vymezena a zahrnovala široké spektrum druhů od produktové reklamy po spotřební edukaci.⁷⁾ Propagace měla především výchovné funkce a spotřební chování se v jejím rámci řadilo mezi další typy společenského chování, které je třeba kultivovat. Vedle propagace zboží a služeb se tak propagovalo například šetření uhlím, sběr starého železa či správné životní návyky. A propagací se mohlo cílit i proti návykům špatným — na rozdíl od masivních kampaní tabákového průmyslu ve Spojených státech amerických zde vznikaly kampaně protikuřácké a podobné. Pojetí reklamy v obecnějším rámci propagace mělo řadu konkrétních důsledků na úrovni organizace propagační/reklamní práce, tvorby dílčích kampaní a distribuce propagačního poselství různými médii, a promítalo se také do výkladových postupů a estetiky propagačních materiálů, stejně jako hodnot a přesvědčení, které měly tyto materiály komunikovat.

Zapojovat do reklamních kampaní film bylo již v 50. letech v Československu široce akceptovaným pravidlem, ačkoli filmová reklama představovala vedle jednoznačné výhody širokého dosahu také řadu překážek — jevila se drahá, oproti jiným reklamním prostředkům trvalo mnohem déle ji vyrobit, a nemohla se proto uplatňovat tak flexibilně. Typickou cestou k reklamnímu filmu byla až do roku 1958 zakázka u Krátkého filmu, který však byl zakázkovým typem tvorby dlouhodobě přetížený a konkrétně na výrobu reklamních filmů nebyl nikterak specializován.⁸⁾ Tuto situaci měl změnit vznik studia Propagafilm na konci roku 1957, zaměřujícího se vedle zakázek na technické či zemědělské filmy také na výrobu reklamních filmů určených pro kinodistribuci. Ve stejné době, kdy se v Krátkém filmu vytvořily podmínky pro profesionalizaci reklamní filmové tvorby, se nicméně také významně proměňovalo mediální pole a vedle reklamy pro kina se začalo mnohem intenzivněji přemýšlet o možnosti propagace na televizních obrazovkách. Přestože byl proces masivnějšího rozšíření televizních přijímačů v druhé polovině 50. let teprve ve svém počátku, z dlouhodobého hlediska se televizní reklama jevila jako jednoznačný příslib. Období konce 50. let a počátku 60. let tak bylo obdobím souběhu dvou typů paralelně se rozvíjející praxe: profesionalizace reklamy pro kina a zcela nového ustavování výroby reklamy pro televizní vysílání.

6) Red., Mikrorozhovory. *Propagace* 1966, č. 12, s. 22. V časopise se píše přesně „heart selling“. Jedná se nicméně o špatný přepis zavedeného marketingového pojmu „hard sell“ označujícího otevřené „prodejní“ záměr reklamy.

7) K vývoji reklamní produkce v Československu v 50. letech podrobněji: Ondřej Táborský, From Advertising to Propaganda and Back Again. Advertising Production during the First Decade of the Communist dictatorship in Czechoslovakia. In: *Cold Revolution (Central and Eastern European Societies in Time of Socialist Realism 1948–1959)*. Milan: Mousse Publishing 2020, s. 114–120.

8) Lucie Česálková, The Five Year Plan on Display: Czechoslovakian Film Advertising. In: Bo Florin – Nico de Klerk – Patrick Vonderau, *Films That Sell. Moving Pictures and Advertising*. London: BFI – Palgrave Macmillan 2016, s. 145–162.

Právě této situace přerodu mediálních praxí využil Reklamní podnik státního obchodu, když v roce 1958 založil vlastní filmové studio a zaměřil se výhradně na televizní reklamu. Vznik tohoto studia významně proměnil dosavadní model zakázkové filmové výroby — z dostředivého modelu, v němž různé instituce, v případě reklamy nejčastěji výrobní či obchodní podniky, zadávají své objednávky jedinému možnému dodavateli, Krátkému filmu, se stává model funkčně diferencovaný. V tomto novém nastavení jednotlivé výrobní subjekty natáčejí na filmový materiál, ale Propagfilm a další studia Krátkého filmu se zaměřují na výrobu reklam pro kina (ačkoli nikoli výhradně), Reklamní podnik státního obchodu vyrábí primárně pro televizi.⁹⁾ V roce 1966 se situace opět mění založením Reklamního oddělení Československé televize, které samo také vyrábí televizní reklamní filmy. Ve stejné době i Krátký film posiluje svoje kapacity zaměřené na televizní reklamu. V druhé polovině 60. let zde tak existují tři subjekty, u nichž je možné objednávat výrobu reklamy, u některých jen pro kina, u všech však pro televizi. Model zakázek se tak stává rozptýleným a ve výrobě reklamy tak vzniká bez nadsázky konkurenční prostředí, neboť různí dodavatelé svým zákazníkům nabízejí stejnou službu, avšak s různými benefity.

Vznik filmového studia Reklamního podniku státního obchodu, známějšího pod svým pozdějším názvem Merkur,¹⁰⁾ byl na jedné straně reakcí na chybějící specializaci uvnitř Krátkého filmu, paralelně řešenou založením Propagfilmu, na straně druhé pragmatickým krokem vyjít vstříc vzrůstající poptávce po televizní reklamě. Podobně jako amatérská studia či kolektivy vznikající ve stejné době při průmyslových závodech potvrzuje zrod filmového studia Reklamního podniku sílící trend decentralizace filmové výroby mimo monopol Československého filmu.¹¹⁾ Skulinou, která v rámci znárodněné kinematografie umožnila Reklamnímu podniku realizovat se na poli filmu, byl úzký film. Natáčení na 16mm nebo jiný úzký formát bylo vnímáno primárně jako aktivita amatérská či nesměřující do oficiální distribuce, což umožňovalo vstoupit na pole audiovizu i subjektům mimo Československý film — a potenciálně mu v oblasti produkce konkurovat.

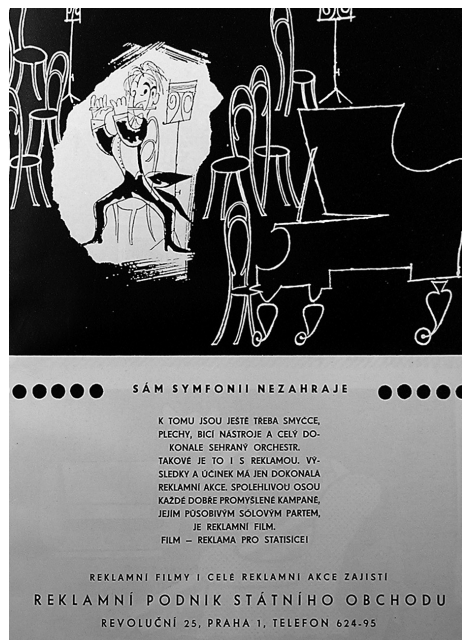
Reklamní podnik státního obchodu se specializoval, jak už název napovídá, na reklamu pro obchodní podniky a sliboval svým zákazníkům především možnost funkčně koordinovat propojení jednotlivých reklamních prostředků, včetně filmu, v jedné kampani. Tuto svou koordinační roli v případě filmové reklamy svým potenciálním zákazníkům představoval také na plakátu ukazujícím hráče na příčnou flétnu osamoceného mezi opuštěnými židlemi hráčů orchestru (obr. 1). Slogan „Sám symfonii nezahraje“ následně doplňoval text:

K tomu jsou ještě třeba smyčce, plechy, bicí nástroje a celý dokonale sehraný orchestr. Takové je to i s reklamou. Výsledky a účinek má jen dokonalá reklamní akce.

9) Ivan Crha, Rok televizního reklamního filmu. *Reklama* 6, 1960, č. 1, s. 4–5, zde 4.

10) K přejmenování došlo v roce 1960.

11) Podle Jiřího Havelky mimo Čs. film vznikaly již v první polovině 50. let filmy v rámci Československého armádního filmu, v podniku KOVO, při ministerstvu zemědělství aj. Srov. Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství 1951–1955*, 1. díl. Praha: Čs. filmový ústav 1972, s. 260. V druhé polovině 50. let uvádí Havelka průměrně 70 filmů vzniklých mimo Čs. film ročně. Srov. Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství 1956–1960*. Praha: Čs. filmový ústav 1975, s. 108. V první polovině 60. let se pak podle něj toto průměrné číslo ještě zvyšuje, a to na 120 filmů ročně. Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství 1961–1965*. Praha: Čs. filmový ústav 1975, s. 150.



Obr. 1 — Sám symfonii ne zahraje — plakát z časopisu *Reklama*

Spolehlivou osou každé dobře promyšlené kampaně, jejím působivým sólovým partem, je reklamní film. Film — reklama pro statisíce! Reklamní filmy i celé reklamní akce zajistí Reklamní podnik státního obchodu.¹²⁾

Právě metafora reklamní kampaně jako sehraného orchestru, v němž film je „osou“ i „sólovým partem“, dobře vystihovala obraz i strategii Reklamního podniku státního obchodu na poli audiovizuální reklamy. Usiloval o to zaštiťovat celé reklamní kampaně zejména pro podniky, které neměly vlastní reklamní oddělení a zajímaly se o komplexní využití reklamních prostředků napříč médii.

Československá televize integrovala výrobu reklamy s přímou možností jejího odvysílání. V případě jakéhokoliv jiného výrobce bylo jednání o odvysílání samostatnou aktivitou zadavatele, navazující na výrobu reklamního filmu. Reklamní oddělení ČsTV samo sebe naopak vidělo jako svého druhu reklamní agenturu, která zajistí veškerý servis od objednání až po odvysílání a která svým zákazníkům zajišťuje konzultační služby i s ohledem na různorodá okna propagace v televizním vysílání, a tedy i podoby televizní reklamy.¹³⁾ Těch mohla mít reklama v televizi v 60. letech mnoho — vedle nejčastějšího reklamního filmu, vysílaného v pětiminutových reklamních blocích,¹⁴⁾ se mohlo jednat

12) [Inzerce]. *Reklama* 4, 1958, č. 4, s. 100.

13) Petr Horák, *Reklama v Československé televizi*. Diplomová práce. Praha: FAMU 1967. Autor textu Petr Horák byl jedním ze zaměstnanců Reklamního oddělení ČsTV, práci konzultoval mj. vedoucí tohoto oddělení, Lubomír Novotný.

14) V roce 1966 byl stanoven model dvou pětiminutových reklamních bloků denně, a to v 18:50 a 21:25, ve výjimečných situacích, například vysílání z veletrhů apod., mohly být uváděny mimořádné bloky. Zpráva o činnosti Reklamního oddělení za rok 1966. Spisový archiv ČT, Archivní složka Ve 1-1.

o tzv. televizní inzerci, kdy moderátor či hlasatel čtou reklamní text doplněný fotografií či jiným obrázkem. Podnikům byla nabízena také možnost tzv. koprodukční reklamy, kterou bychom dnes nazvali patrně sponzorstvím pořadu — značka či podnik mohly být zdůrazňovány přímo ve vysílání či zajistit ceny do různých soutěží a podobně. Televize natáčela také specializované pořady ve spolupráci s konkrétními podniky, například „Made in Aero“ či „Dílo generací“ (pro Teslu).¹⁵⁾ Se subjekty poptávajícími odvysílání reklamy ČsTV neuzavírala žádné jednoznačně definované smlouvy a konkrétní skladba reklamních bloků tedy byla plně v její kompetenci.

Oproti těmto dvěma subjektům neměl Krátký film příliš mnoho výhod a po dlouhou dobu se zdálo, že dynamiku změn na poli reklamy přehlídí.¹⁶⁾ Jeho specializací byla původně reklama pro kina, která však v 60. letech již jako prostředek šíření reklamy nebyla vnímána jako zásadní.¹⁷⁾ Devízou Krátkého filmu z hlediska institucionálního tak bylo vlastní technické zázemí a ateliéry, které si od něj některé jiné subjekty naopak pronajímaly. Československá televize konkrétně musela natáčet právě v prostorách využívaných různými složkami Československého filmu včetně Krátkého filmu.¹⁸⁾ Jelikož bylo v 60. letech veškeré natáčení reklamních filmů, a to i pro televizi, realizováno na filmový materiál, 35mm nebo 16mm, byly subjekty stojící mimo kinematografii závislé také na přidělech filmové suroviny a laboratorním zpracování filmů ve Filmových laboratořích Čs. filmu.

Nové rozložení sil v oblasti audiovizuální reklamy v souvislosti s decentralizačními tendencemi konce 50. let tudíž vedlo k vytvoření semikonkurenčního modelu rozptýlené zakázkové výroby podmíněné specifickými interdependencemi v rámci audiovizuálního průmyslu. Čs. film vedl ve stejné době s Čs. televizí intenzivní jednání o vzájemném vymezení rolí v audiovizi a konkrétně pro své krátké animované, dokumentární či populárně-vědecké filmy, které se mu dříve nedařilo dobře distribuovat, chápal televizi jako nové distribuční okno.¹⁹⁾ Nový subjekt (Reklamní podnik) saturující poptávku po propagačních filmech, orientující se na televizní tvorbu, byl pro filmový průmysl zčásti konkencí, ale zčásti také vítaným zjednodušením. Reklama a zakázková tvorba pro národní podniky pro něj představovala dlouhodobě organizační problém, který se nepodařilo plně vyřešit ani založením studia Propagfilm. Československá televize sice vyráběla i vysílala samostatně, ale neměla vlastní studia — a natáčela ve studiích Čs. filmu. Krátký film pokrýval reklamy pro kina, ale na výrobu filmů pro televizi se teprve přeorientoval. Televizi současně chápal jako další možné odbytiště své tvorby. Reklamní podnik státního ob-

15) Tamtéž.

16) Tato skutečnost je patrná z několikaleté neúčasti představitelů Krátkého filmu na přehlídkách propagačních filmů, stejně jako z absence článků dramaturgů a režisérů reklamních filmů v časopise *Propagace*. Situace se mění až v polovině 60. let, kdy se naopak Jan Poš a Jitka Faktorová jako tehdejší dramaturgové Propagfilmu stávají klíčovými osobnostmi spoluurčujícími diskurs o reklamním filmu na stránkách tohoto oborového periodika.

17) Viz zpráva z Mezinárodního festivalu reklamních filmů z roku 1962, která již reflektuje převis reklamy pro televizi za uplynulý rok. Anon., Na Mezinárodním festivalu. *Propagace* 8, 1962, č. 11, s. 262.

18) Ale například i u Armádního filmu aj. — podle aktuálních možností. Zpráva o činnosti Reklamního oddělení za rok 1966. Spisový archiv ČT, Archivní složka Ve 1-1.

19) Šimon Bauer, *Televize jako prostředek subvencování kinematografie. Analýza smluvních vztahů Československé televize a Československého státního filmu v letech 1953 až 1965*. Diplomová práce. Brno: FF MU 2011, s. 20, 33.

chodu měl vlastní studio a mohl svým zákazníkům zajistit více reklamních prostředků naráz, scházela mu ale přímá cesta k distribučnímu oknu. Napomohlo mu však, že Krátký film procházel na počátku 60. let reorganizací a reklamní tvorba v té době nebyla jeho prioritou. Ačkoli tedy jednotlivé subjekty disponovaly specifickými přednostmi, stále byly v rámci většinově centralizovaného modelu hospodářství vzájemně provázané různými typy závislostí, které do určité míry bránily jejich plné autonomii.

Nováči proti tradici

Decentralizace konce 50. let a nástup televize vytvořily situaci vnitřní konkurence a současně interdependence mezi jednotlivými subjekty vyrábějícími reklamní film. V této konkrétní situaci znamenala pro Krátký film volba animovaného reklamního filmu jednoznačně sázku na jistotu — jistotu tradice a prestiže. Poválečný československý animovaný film sbíral zahraniční ocenění i uznání a platil za ceněnou exportní komoditu. Krátký film tak využíval kreativní potenciál animátorů, včetně nejvýraznějších mezinárodních tváří, Jiřího Trnky a Karla Zemana, i v oblasti reklamy a propagace, a to pravidelně s cílem v zahraničí. Vedle známé účasti Československa na světové výstavě EXPO v Bruselu v roce 1958, na níž oba tvůrci participovali, to byla i řada drobnějších zakázek. U Zemana dlouhodobě fungovala postavička Pana Prokouka, která na počátku 60. let zažila svůj návrat v sérii reklam na Mezinárodní veletrh Brno — ČSSR.²⁰⁾ Krátký film Gottwaldov zde v krátkodobé kampani ve spolupráci s Brněnským výstavištěm velmi efektivně propojil známou postavičku s prostory brněnského výstaviště a uplatnil ji i v dalších médiích — například kalendářích Mezinárodního veletrhu apod. (obr. 2).²¹⁾ Ani jednu z filmových reklam s Prokoukem přitom nереžíroval sám Zeman, byl pouze výtvarníkem.²²⁾ Jiří Trnka pak vytvořil



Obr. 2 — Březenový list z kalendáře s Prokoukem z časopisu *Reklama*

20) Jako reklamní série byly také filmy oceněny třetí cenou na prvním ročníku mezinárodního festivalu propagacních filmů země RVHP. Srov. Závěrečná zpráva a rozhodnutí Mezinárodní poroty I. MFPP. *Propagace* 12, 1966, č. 12, s. 5–7, zde 7.

21) Srov. [obrazová příloha]. *Propagace* 10, 1964, č. 11, s. 225b.

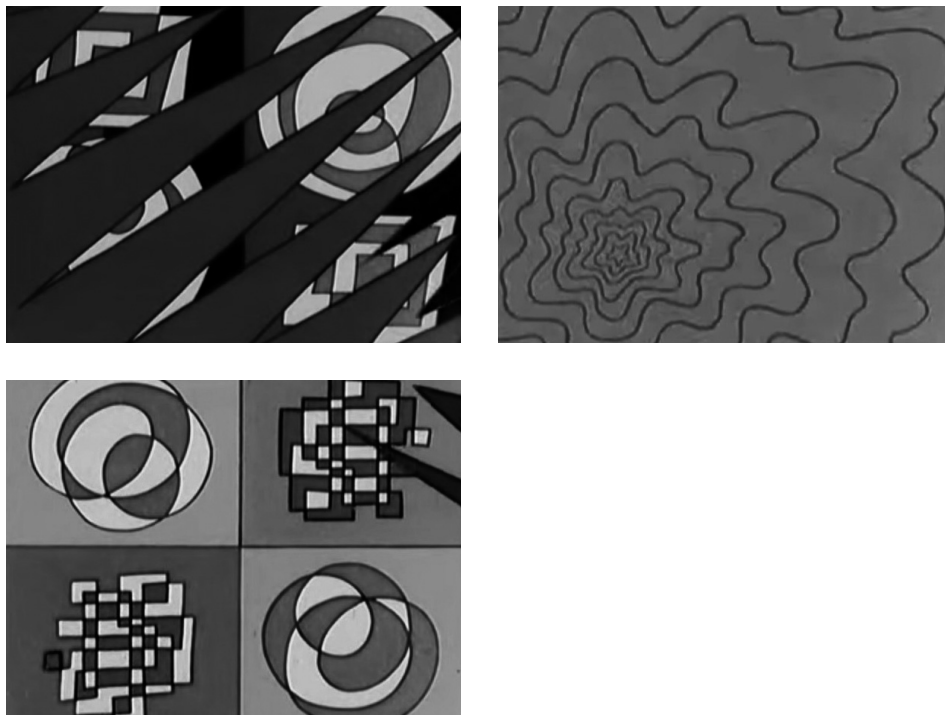
22) Jednalo se o snímky PAN PROKOUK ZÁVODNÍKEM (Arnošt Kupčík, 1963), PAN PROKOUK VE VESMÍRU (Arnošt Kupčík, 1963), PAN PROKOUK VZDUCHOPLAVCEM (Arnošt Kupčík, 1963).

originální zakázkovou reklamu pro zahraničního výrobce podlahových krytin Max Platten, v níž kombinoval loutku holčičky s živou herečkou. Trnkovo i Zemanovo angažmá v reklamě bylo ve své výjimečnosti skutečně spíše symbolické — za Zemana dokonce fungoval pouze Prokoup jako svébytná, avšak svého tvůrce neodmyslitelně asociující figurka. Symbolický rozměr využití animace v reklamním filmu byl nicméně pro Krátký film v době proměňujících vztahů mezi dílčími subjekty reklamního průmyslu klíčový a pomohl mu překonat první etapu ustavování Propagfilmu v situaci nástupu filmové výroby Reklamního podniku státního obchodu a posilování významu televizní reklamy.

Animované propagační filmy v Krátkém filmu natáčeli v této době vedle Trnky a Zemana také nejtalentovanější tvůrci, kteří po válce vstoupili do studia Bratři v triku — Zdeněk Smetana a Zdeněk Miler, ale i jeden z nejproduktivnějších režisérů animovaných filmů své generace, Václav Bedřich. Zdeněk Miler režíroval například snímky SNĚHULÁK (1955) o účelovém spojení, PŘEPADENÍ (1955) o cestovních vkladních knížkách a VESELÉ VÁNOCE (1955), propagující vánoční nákupy v Pramenu. Zdeněk Smetana byl na poli propagace a reklamy aktivnější, vedle různých protialkoholních i protikuřáckých snímků natočil například reklamu na ledničky Calex a Elektrosvit (CHLADNIČKY, 1964), film KOSMETIKA (1966) o kosmetických přípravcích pro Státní tukové závody či film propagující služby Úklidu pro Teps (ZLATÉ ČASY, 1966). Václav Bedřich režíroval každoročně množství různých reklamních filmů, například snímek BRÝLE (1958) propagující značku Okula Dolomit, v roce 1959 filmy pro podnik Druchema na čisticí prostředky (DRUCHEMA I, DRUCHEMA II), ceněné byly jeho reklamy na nábytek (SEDACÍ NÁBYTEK, SKŘÍŇOVÝ NÁBYTEK) z roku 1960. Ve stejné době začal být Bedřich angažován v prestižních zakázkách financovaných Filmexportem na animované filmy pro americký trh — v jeho režii vznikly v letech 1960 a 1961 první v Československu vyrobené série o Pepkovi námořníkovi a Tomu a Jerryym.²³⁾ Podobně například Zdeněk Seydl, dlouhou dobu spolupracující s Krátkým filmem jako výtvarník, v roce 1958 pomohl režiséru Milanu Tichému rozpohybovat knoflíky z Jablonexu v takřka abstraktní hře v reklamním filmu KNOFLÍKY určeném pro zahraničí. Ve vlastní režii pak v roce 1959 natočil progresivní reklamu FILHARMONIE na rádio Filharmonie z Tesly Přelouč, v níž ztvárnil vizuální podobu hudby (konkrétně *Šavlového tance* Arama Chačaturjana) v expresivně rozpohybované op-artové estetice (obr. 3–5). Oba tyto příklady, propojené angažmá Václava Bedřicha v několika různých disciplínách zakázkové výroby, stejně jako Seydlovy experimenty určené pro vnitřní trh i do zahraničí, dokazují, že na konci 50. a na počátku 60. let se Propagfilm neprofiloval jako studio nových tváří s ryze reklamní specializací, na proměnu situace v audiovizuální reklamě reagoval aktivním angažováním výtvarníků a animátorů, kteří byli dlouhodobě oceňováni jak uvnitř reklamního průmyslu, tak v dalších oblastech, a využíval symbolické hodnoty jejich prestiže.

Reklamní podnik (Merkur) ve svých řadách podobně stabilní personál renomovaných animátorů neměl a scházela mu také letitá zkušenost s organizací práce či dostatečné technologické zázemí. I přes tuto svou konkurenční nevýhodu animovaný film chápal jako podstatnou část svého portfolia a usiloval o strategické spojení s uměleckým světem. Reklamní podnik vznikl primárně se silným výtvarným studiem a jeho napojení na vý-

23) Pouze některé z těchto filmů režírovali Jaroslav Možíš či Gene Deitch.



Obr. 3–5 — FILHARMONIE (Zdeněk Seydl, 1959). Políčka z filmu

tvárnou scénu bylo mnohem silnější než na kinematografii. Ta přitom, velmi často díky aktivitám Václava Bedřicha, pravidelně angažovala ilustrátory či grafiky jako výtvarníky animovaných filmů, včetně těch reklamních, a měla již ustavené rutiny tohoto typu spolupráce. Partnerství s přídechem prestiže v oblasti animovaného filmu se tak Reklamnímu podniku v tomto částečně vyklizeném poli nabízelo v podstatě jediné — a právě o to také dlouhodobě usiloval. Od spolupráce s ateliérem kresleného a loutkového filmu při Vysoké škole uměleckoprůmyslové,²⁴⁾ vedeným Adolfem Hoffmeisterem, si sliboval jednak záštitu Hoffmeisterovy umělecké autority, jednak možnost podílet se na výchově mladých tvůrců specializovaných na reklamní film.²⁵⁾ Spolupráce se studenty mu měla zajistit nové, Krátkým filmem zatím nevyužité tvůrce, kteří se současně již od studií mohli profilovat na reklamní tvorbu. Zázemí VŠUP tomuto záměru odpovídalo mnohem více než FAMU, kde výuka animace v dané době vůbec neexistovala a škola všeobecně (na rozdíl od VŠUP) nesměřovala k užitému umění. Ze spolupráce Reklamního podniku a Hoffmeisterových žáků vznikla mimo jiné oceňovaná reklama na konzervárny, pro niž studenti vytvořili

24) František Urban, Reklamní prostředky 1959–1960. *Reklama* 5, 1959, č. 12, s. 267–268.

25) Zdeněk Dvořáček, Očima zaujatého diváka. *Propagace* 8, 1962, č. 5, s. 102–103. O potřebě vychovávat nové tvůrce reklamního filmu v Hoffmeisterově ateliéru na Umprum hovoří v anketní odpovědi výtvarník Karel Pekárek (s. 103). Srov. též Pavel Ryška – Jan Šrámek, *Pionýři a roboti. Československá ilustrace a vizuální kultura 1950–1970*. Praha: Paseka 2016, s. 58.

loutky z konzerv.²⁶⁾ Přestože se Reklamnímu podniku záměr nepodařilo dotáhnout do podoby systematické spolupráce, neboť většina Hoffmeisterových žáků (např. Stanislav Pitra i další) končila opět v Krátkém filmu, představuje tato iniciační snaha jednoznačný zájem reagovat na aktuální preferenci animovaného filmu a Krátkému filmu se současně přiblížit, i se vůči němu vymezit.

Vedle této vzájemné institucionální rivality vyplývající z prestižního boje v podmínkách decentralizované výroby reklamy se nicméně animovaná reklama prosazovala také jako formát komunikace spotřebních hodnot, který se jevil jako nejvhodnější ideologicky i s ohledem na technologické požadavky nastupující televize. Přelom 50. a 60. let byl obdobím, v němž bylo na jedné straně obtížné rozvinout některé z typických postupů animované reklamy, na straně druhé animaci preferovalo s ohledem na dobové koncepte reprezentace zboží a spotřebních hodnot v socialistické kultuře a s ohledem na možnosti televizního vysílání na malých obrazovkách přenášejících černobílé vysílání.

Proč u nás nemáme „standardní figurku“?²⁷⁾

Animovaný reklamní film má v celosvětovém kontextu dlouhou tradici, sahající až do 10. let 20. století. Malcom Cook a Kirsten Moana Thompson uvádějí, že animace se pro reklamní průmysl stala podstatnou ze tří základních důvodů. Předně byla nástrojem, který umožňoval snadno komunikovat racionální argumenty formou různorodé vizualizace dat (pohyblivými grafy, mapami apod.), a současně byl chápán i jako emocionálně působivý prostředek. Animace za druhé fascinovala schopností kouzelného rozpohybování objektů, které se běžně nepohybují, ale i jiných, trikových postupů manipulace obrazu. Tato vlastnost, upozorňující na „neviditelnou ruku umělce“²⁸⁾ v pozadí, byla a je dodnes chápána jako jeden z nejpřesvědčivějších aspektů animované reklamy. Za třetí animace umožňuje snadnou komodifikaci objektů a mediální rozmnožení tzv. reklamních figurek (spokescharacters).²⁹⁾ Dalším, souvisejícím důvodem preference tohoto typu reklamního filmu je pak možnost snadno transponovat motivy z tištěné grafiky do jiného média — média pohyblivého obrazu, díky níž lze udržet grafickou integritu napříč médii a lépe tak vytvářet transmediální kampaně. Mnohé z těchto aspektů animovaného filmu se snažili využít také tvůrci reklamních filmů v socialistickém Československu. Specifické podmínky funkce a výroby reklamy ve státním socialismu nicméně některé z nich zásadně významově pozměnily.

Ustavení výrazné reklamní figurky, jako byly ve Spojených státech amerických například Mr. Peanut³⁰⁾ a v prvorepublikovém Československu Schichtův Strýček Boby,³¹⁾ patří

26) Ivan Crha, Herec v reklamním filmu. *Reklama* 6, 1960, č. 3, s. 55. Více informací o spolupráci je bohužel obtížné dohledat.

27) Název v uvozovkách pro účely podtitulu přejímám od níže citovaného Vladimíra Cabalky.

28) Michael Cowan, Advertising and Animation: From the Invisible Hand to Attention Management. In: Bo Florin – Nico de Klerk – Patrick Vonderau, *Films That Sell. Moving Pictures and Advertising*. London: BFI – Palgrave Macmillan 2016, s. 93–113.

29) Malcolm Cook – Kirsten Moana Thompson, Introduction to Animation and Advertising. In: Tíž, *Animation and Advertising*. London: Palgrave Macmillan 2019, s. 13–22.

30) M. Cook – K. Thompson, c. d., s. 18.

31) Lucie Česálková, Animation Across Borders. Schicht Fat Factory and Its Transmedia and Transnational Advertising Strategies. In: M. Cook – K. Thompson, c. d., s. 163–178, zde 171–172.

lo ke klíčovým marketingovým strategiím umožňujícím snadno a koherentně komunikovat propagační sdělení napříč různými médii, posilovat integritu image určitého produktu či značky a vytvářet dlouhodobé emocionální pouto se zákazníkem. Figurky se objevovaly na obalech výrobku, plakátech i jiné tištěné reklamě, v animovaném filmu a mohly se stát i komoditami — hračkami, loutkami, vystřihovánkami a podobně. Do určité míry tak mohly žít autonomním životem, ale stále odkazovaly na původní produkt či značku. Jako takové připravovaly figurky vhodné podmínky pro různé druhy synergií nad rámec reklamního průmyslu, například s kinematografií či hudebním průmyslem a podobně.³²⁾ Centrálně řízené hospodářství Československa přelomu 50. a 60. let se zdálo pro takového typu spolupráce napříč sektory na první pohled ideálně připraveno. Konkrétně v reklamním průmyslu stál zájem koordinovat různá odvětví reklamní tvorby a posilovat synergií a efektivitu propagace za vznikem Reklamního podniku státního obchodu a dalších státních reklamních institucí (Rapid, Made in Publicity aj.). Cílem těchto agentur bylo zajišťovat celé reklamní kampaně napříč médii a v některých případech i propojovat různé sektory hospodářství a směřovat reklamu s propagací a osvětou v takzvaných sdružených reklamních/propagačních akcích.³³⁾ Příkladem takového sdružené akce bylo například zavádění kuchyňského robotu Pragomix na trh. Pragomix byl prodáván nejen jako elektrospotřebič, ale také jako součást každodennosti zajišťující zdravý životní styl. Jako takový se pak stával součástí propagace výroby koktejlů a limonád z ovocných šťáv a sirupů, ale také antialkoholní osvěty. Opakované volání po tom, že by v takto nastavených podmínkách velmi efektivně fungovaly právě reklamní figurky, se však dlouhodobě mělo účinkem.

Propagační pracovník Vladimír Cabalka svůj článek na toto téma v časopise *Reklama* na konci roku 1959 příznačně pojmenoval „Lítostivě o standardních figurkách“, obklopil jej obrázky západních figurek a připisoval jim „nesmírný propagační potenciál“.³⁴⁾ Humorista a redaktor Václav Šafr v jiném textu zase hovořil o „nesmrtelnosti“ podobných figurek.³⁵⁾ Cabalka dále vypočítával, že všechny graficky vydařené domácí figurky z posledních let zůstávají v dlouhodobé perspektivě nevyužity — a to včetně jedné z mediálně nerozkročenějších, Zdravušky. Podobně jako Zdravuška byly i další české figurky spjaté spíše s osvětovou propagací než produktovou reklamou. Zdravuška propagovala správné hygienické návyky především pro dětské publikum, Šrotík (výtvarníka Jaroslava Fišera), vytvořený pro ministerstvo hutního průmyslu a rud, sloužil propagaci sběru železného šrotu, k propagaci státní loterie vznikla filmová loutka rybáře od gottwaldovského filmového výtvarníka Ladislava Kadlečka.³⁶⁾ Ačkoli měly výtvarný potenciál ustavit dlouhodobě platný reprodukovatelný typ, žádná z těchto figurek nepřežila déle než sezónu a nepostihla nejširší možné mediální spektrum (Zdravušce se dařilo déle, ale nepronikla do televize). Důvody nevyužití této příležitosti souvisely jak s problémy v koordinaci reklam-

32) Matthew Freeman, Branding Consumerism: Cross-Media Characters and Story-Worlds at the Turn of the 20th Century. *International Journal of Cultural Studies* 18, 2015, č. 6, s. 629–644.

33) Vice viz Lucie Česálková, The Five Year Plan on Display: Czechoslovakian Film Advertising. In: Bo Florin – Nico de Klerk – Patrick Vonderau, *Films That Sell. Moving Pictures and Advertising*. London: BFI – Palgrave Macmillan 2016, s. 145–162.

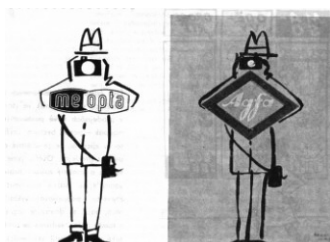
34) Vladimír Cabalka, Lítostivě o standardních figurkách. *Reklama* 5, 1959, č. 11, s. 259.

35) Václav Šafr, Humor v reklamě. *Reklama* 3, 1957, č. 4, s. 76–77.

36) Jednalo se o reklamní film ROZLITÝ DŽBÁN (1958) režiséra Jana Dudejška.

ní činnosti a nekoncepčními obchodními strategiemi národních podniků v ekonomicky nejistém období přelomu 50. a 60. let, tak s konkrétními dobovými profesními spory uvnitř reklamního průmyslu.

I přes řadu progresivních změn z druhé poloviny 50. let byla československá hospodářská situace na přelomu 50. a 60. let značně neuspokojivá.³⁷⁾ I třetí pětiletka, plánovaná na léta 1961 až 1965, se záhy rozpadla, přičemž problémy v plánování obecně přirozeně ovlivňovaly i jakékoli plánování v oblasti výroby, prodeje a propagace. V takto nestabilním prostředí pak bylo obtížné zavádět stabilní propagační nástroje typu reklamních figurek. Ve stejném období navíc reklamní profesionálové řešili sérii kauz týkajících se plagiátorství, kterou odstartovalo odhalení vizuální podobnosti mezi figurkou fotografa propagující přístroje Meopta a figurkou propagující přístroje Agfa (obr. 6).³⁸⁾ Takřka totožná kresba i skutečnost, že byla schválena komisí Československé obchodní komory, podobně jako další plagiáty zejména postaviček na plakátech a letácích,³⁹⁾ a další zprávy reflektující nekoncepčnost výběrových řízení na reklamní figurky,⁴⁰⁾ znevážily či přinejmenším oslabily tendence s kreslenou (či loutkovou) figurkou coby zásadním nositelem reklamního sdělení jakkoli systematicky pracovat. Potlačení důrazu na figuru samozřejmě nepřineslo absolutní ústup figurativních postupů v reklamě, včetně té filmové. Podpořilo však na jedné straně experimenty s abstrakcí,⁴¹⁾ koláží či kombinovanými technikami trikového filmu,⁴²⁾ na straně druhé pak umocnilo obecnější tendenci stavějící do popředí reklamy zboží samotné.



Obr. 6 — Srovnávací ilustrace plagiátu figurky pro Meoptu z časopisu *Reklama*

Herec je mrtev, zboží je živé

Nenaplněný potenciál reklamních figurek coby důsledek souhry faktorů souvisejících s nestabilní ekonomickou situací země, nesoustavností obchodně propagačních strategií podniků i vnitřními problémy týkajícími se plagování mezi výtvarníky, souběžně neznamenal ústup od animace coby perspektivního nástroje reklamy. V podmínkách státního

37) Václav Průcha a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa, 2. díl, období 1945–1992*. Praha: Doplněk 2009.

38) Redakce, Plagiát? *Reklama* 4, 1958, č. 7, s. 168.

39) Československá obchodní komora, Plagiáty... *Reklama* 5, 1959, 2, s. 43. Redakce, Plagiát — a řetězová reakce. *Reklama* 6, 1960, č. 1, s. 19. Redakce, Je to plagiát? *Reklama* 6, 1960, č. 9, s. 212.

40) Marcel Stecker, Příběh klokana. *Reklama* 4, 1958, č. 7, s. 149–150.

41) Jako příklad lze uvést zmiňované reklamy FILHARMONIE Zdeňka Seydla z roku 1959, a KNOFLÍKY režiséra Milana Tichého z roku 1958, na nichž Seydl pracoval jako výtvarník.

42) Příkladem filmu využívajícího trikové postupy rozdělené obrazovky po vzoru polykranu může být snímek *PIANA LIGNA* Ladislava Rychmana z roku 1961.

socialismu poněkud překvapivě měla animace naopak posílit obraz zboží jako klíčového objektu reklamy. Esenciální postup animovaného filmu, jímž je rozpohybování neživých objektů, přejímala reklama tradičně v podobě antropomorfizace zboží. Komodity nadané nejen pohybem, ale často i mluvou či emocemi byly vnímány jako jeden z nejpřesvědčivějších prostředků reklamního filmu již od 30. let 20. století: „Látky v reklamním filmu se samy rozvinují a nabízejí, krabice se bez pomoci samy na sebe kupí ve vysokou věž, chléb se sám krájí a stůl se prostře v liduprázdném pokoji ve tříčtvrtečním aktu,“ psal v roce 1937 filmový publicista Richard Říha a takovou animaci produktů označoval za „filmový zázrak“.⁴³⁾ Socialistická reklama tento postup adaptovala, ne však doslova. Zboží v ní oživilo, československé přehlídky propagačních filmů dokonce v několika ročnících pracovaly se speciální kategorií „oživené zboží“, nicméně nikdy nedocházelo k jeho přímé antropomorfizaci — ruce ani nohy nemělo, pohyboval jím film.

Snahy zdůraznit zboží animovanou formou v Československu na přelomu 50. a 60. let navíc podtrhly požadavky související s nástupem televize a diskuzemi týkajícími se role herce a humoru v reklamním filmu. Jeden z klíčových propagačních pracovníků Reklamního podniku, Ivan Crha, v roce 1960 tyto aspekty shrnoval v hodnocení dosavadního vývoje televizního reklamního filmu:

Výborný pro reklamu v televizi je film trikový, kreslený nebo loutkový. V trikovém filmu jedná zboží samo: tím je maximálně v popředí a kromě toho pohyb neživých věcí vyvolává zájem diváka. V kresleném filmu může grafik potlačit pozadí i děj a ponechat pouze funkční prvky, směřující k propagovanému předmětu. Totéž je i u loutkového filmu. U všech těchto disciplín působí grotesknost, ať už vyniká fázováním, neskutečnými pohyby, výtvarným pojetím figurek a loutek, či přivoděná ne-reálnými situacemi. A jakmile se spotřebitel usmívá, máme napůl vyhráno.⁴⁴⁾

Podobně jako Crha reflektovali i další propagační pracovníci vyjíždějící pravidelně na zahraniční festivaly reklamního filmu v Cannes či Benátkách potřebu domácí reklamní produkci humorně odlehčit. Reklamní film měl podle nich častěji využívat karikatury, zkratky, gagu, nadsázky či triku,⁴⁵⁾ aniž by současně slevoval ze základní premisy socialistické reklamy, jíž bylo „informovat o zboží“⁴⁶⁾ a tedy přirozeně snoubit racionální i emocionální afekt. Nedostatek vtipu se jako klíčová výtka kontinuálně prolínal hodnocením každoročních přehlídek reklamních filmů a animovaný film byl dramaturgy a propagačními pracovníky tvůrcům připomínán jako řešení tohoto problému, a to ruku v ruce s tendencí postavit do středu dění zboží.

Snaha upřednostnit zboží před jakýmkoli jiným prvkem reklamního filmu šla v první řadě vstříc rozmachu televizní reklamy, která s ohledem na velikost obrazovek a černobílý obraz vyžadovala jednoduchou, srozumitelnou kompozici, v níž by zboží zřetelně vy-

43) Richard Říha, Filmové zázraky. *Kinorevue* 3, 1937, č. 50 (4. 8.), s. 474–475.

44) Ivan Crha, Rok televizního reklamního filmu. *Reklama* 6, 1960, č. 1, s. 4–5, zde 4.

45) Tamtéž. Zájem o větší množství animovaných filmů z těchto důvodů projevil také divák v Dnech krátkého filmu v Karlových Varech v roce 1961. Anon., Reklamní filmy na Dnech krátkého filmu — Karlovy Vary. *Reklama* 7, 1961, č. 4, s. 80 a 89.

46) Jaromír Balák, Film loňský a letošní. *Propagace* 9, 1963, č. 3, s. 93.

niklo. Právě kompoziční hledisko televizní reklamy pak bylo i jedním z důvodů odmítání herce v reklamním filmu. Zejména při propagaci rozměrově malého zboží nevhodně vynikala disproporce mezi tělem herce a objektem, herec „zbytečně“ zabíral větší část obrazu a vynucoval přerámování na objekt a další postupy. Tehdejší dramaturgové a tvůrci reklamních filmů se naopak klonili k názoru, že pro televizní obrazovky menších rozměrů jsou adekvátnější postupy animovaného filmu, které se obejdou bez herecké akce zcela. Herec či herečka, natož byli-li známí či pohlední, navíc podle nich nevhodně strhávali pozornost sami na sebe, a to jak vizuálně, tak v rámci narativu.⁴⁷⁾ Forma krátkého hraného reklamního filmu totiž často sváděla tvůrce k vytváření drobné fikční zápletky, v níž zboží hrálo podružnou roli, anebo fungovalo jako příliš nečekané řešení problému. Oproti tomu v animaci se mohlo stát klíčovým objektem pozornosti a efektivněji zapůsobit na diváka.

Vedle těchto praktických či estetických důvodů se zboží dostávalo stále častěji do středu celospolečenských debat o budoucnosti socialistického hospodářství, v nichž měla reklama fungovat jako jeden z nástrojů regulace poptávky, a reklamní pracovníci ve svých vizích tyto trendy zohledňovali. Zmiňované problémy v plánování hospodářství z počátku 60. let vedly k přehodnocení řady tezí týkajících se mimo jiné role spotřeby v socialistické společnosti včetně aktualizace významu zboží výroby, role zboží a podobně. V souvislosti s těmito diskuzemi se nově otevíralo také téma zbožího fetišismu, materialismu a odcizení v socialistické společnosti.

Představa o funkci zboží ve společnosti a spotřební kultuře v socialistickém Československu zčásti navazovala na to, co ruští meziváleční konstruktivisté definovali jako „socialistický objekt“. Jejich utopické vize umožňovaly pojímat zboží jako objekt, který je charakteristický primárně svou užitnou hodnotou a je současně dynamický v tom smyslu, že reaguje na podněty společnosti a zároveň společnost dále posouvá, rozvíjí, kultivuje a může mít dokonce emancipační funkci.⁴⁸⁾ Podle Olgy Kravets pak koncepce socialistického zboží, jakožto zboží, které je nadáno schopností zkulturnovat každodennost, sloužila k etablování sovětské spotřební kultury ve 30. letech a napomohla i nebývalému rozmachu v sektoru na první pohled vzdálenému prioritám socialistické výroby, konkrétně vzestupu státního kosmetického podniku TeZhe.⁴⁹⁾ K zobrazení zboží coby dynamického a kultivujícího „socialistického objektu“, který funguje svébytně a připodobnění k člověku nepotřebuje, se animovaný film jevil jako ideální nástroj.

Podobně i v Československu konce 50. let přestal být zbožího fetišismus, chápáný jako jeden z negativních důsledků kapitalistické zboží výroby, vnímán jako jev socialistické společnosti vnější. Z externího rizika byl integrován do veřejné debaty a vysvětlován jako přirozený aspekt vztahů v jakýchkoli společnostech, v nichž dochází ke směně zboží. Ekonom Jaroslav Vejvoda, který se v Československu jako jeden z prvních zabýval socialistickou zboží výrobou⁵⁰⁾ a prosazoval tzv. zbožího koncepci československé ekonomiky, v tomto ohledu psal:

47) Ivan Crha, Herec v televizním reklamním filmu. *Reklama* 6, 1960, č. 3, s. 55.

48) Podle Christiny Kiaer šlo doslova o „pragmatické reappropriování zbožího fetišu jako nástroje socialismu“. Christina Kiaer, *Imagine No Possessions. The Socialist Object of Russian Constructivism*. Cambridge: MIT Press 2005.

49) Olga Kravets, On Things and Comrades. *Ephemera. Theory and Politics in Organization* 13, 2013, č. 2, s. 421–436.

50) Jaroslav Vejvoda, *K některým otázkám zboží výroby ve státním socialistickém sektoru*. Praha: ČSAV 1959.

[...] již existence zbožních vztahů v socialistické ekonomice (buť plánovitě společností regulovaných), znamená, že vztahy mezi lidmi jeví se ve formě vztahů mezi věcmi, čili že se fetišizují, to znamená, že lidé připisují zcela objektivně věcem vlastnosti (hodnotu), které tyto věci přirozeně nemají, ale které jsou jen na věcech lpějícím odrazem vztahů mezi lidmi.⁵¹⁾

Z pohledu marxismu problematické zaměňování vztahů mezi lidmi za vztahy mezi věcmi, typické pro kapitalistické spotřební chování, bylo podle Vejvody, ale i dalších dobových ekonomů a sociologů v socialistických spotřebních vztazích rovněž přítomné, bylo však různými způsoby regulováno. Vejvoda pokládal za klíčový nástroj regulace nežádoucích důsledků zbožního fetišismu samo plánování výroby a spotřeby, díky němuž mělo být možné předcházet „živelnosti“ typické v kapitalistických spotřebních vztazích. Právě důslednost v plánování výroby na základě znalostí poptávky a možnost usměrňovat spotřebu v socialistickém hospodářství podle Vejvody pomáhaly bránit excesivní spotřebě, aniž by se tím vylučovala existence zbožního fetišismu. Podobně i sociolog Jaroslav Klofáč vnímal jako klíčové pro regulování zbožního fetišismu poznání o poptávce mezi spotřebiteli a skutečné užítkovosti zboží, tedy ve smyslu nejen jeho praktické funkce, ale skutečné upotřebitelnosti ve společnosti.⁵²⁾

Operativně regulovat poptávku, racionalizovat a stimulovat potřeby zákazníků měla v socialistickém systému reklama. Animovaná reklama zaměřující se na zboží a informující o jeho přednostech ze všech žánrů nejvíce vyhovovala ideologickým požadavkům představit zboží, ale nepodněcovat nepřiměřenou spotřebu. Podle propagačních pracovníků totiž na rozdíl od hraných reklam animace nejvíce odpovídala předpokladům socialistické morálky, neboť nevytvářela záviděníhodné modely (vzhledu, životního stylu apod.), ve své stylizaci byla vzdálena idealismu reklam natáčených v reálném prostředí, s upravenými herci a podobně, a dokázala tak přesvědčivěji komunikovat podstatné informace.⁵³⁾

Jako taková animovaná reklama dobře odpovídala charakteru socialistické reklamy, jak jej definovali reklamní pracovníci na mezinárodní konferenci reklamních pracovníků socialistických zemí v roce 1957: „Úkolem socialistické reklamy je vychovávat vkus lidí, podněcovat jejich potřeby a tím záměrně vyvolávat poptávku po zboží. Výsledkem takové reklamy má být kvalitativní zlepšení spotřeby, vytváření nových potřeb a vyššího vkusu a zároveň vytváření podmínek pro další rozvoj výroby.“⁵⁴⁾ Reklamní tvůrci současně apelovali na „ideovost“, „pravdivost“ a „konkrétnost“ reklamy, přičemž tento poslední aspekt v animované reklamě nutně neznamenal příkon k realismu či dokumentárnosti, jako spíše obecnější nárok na jednoznačnost a všeobecnou srozumitelnost.

Analyzujeme-li, do jakých spotřebních světů uváděla diváky animovaná reklama přelomu 50. a 60. let, je zřejmé, že animace umožňovala tvůrcům komunikovat aktuální spotřební informace, aniž by zobrazovali aktuální skutečnost. Jediným aspektem současnosti

51) Jaroslav Vejvoda, *Zbožní výroba ve státním socialistickém sektoru*. Praha: ČSAV 1960, s. 232–233.

52) Jaroslav Klofáč, *Soudobá sociologie II. Teorie průmyslových společností*. Praha: Svoboda 1967, s. 375.

53) Miroslav Lukeš, *Propagace na televizní obrazovce*. 6. část Hrdinové propagačního filmu. *Propagace* 18, 1972, č. 2, s. 9–10.

54) Anon., *Resoluce mezinárodní konference reklamních pracovníků*. Zbývá než dvakrát podtrhnout. *Socialistická reklama* 4, 1958, č. 1, s. 3.



Obr. 7–8 — OVOCNÉ ŠŤÁVY (Ludvík Hájek, 1959). Políčka z filmu

se stávalo inzerované zboží. Od zobrazení současnosti animovaná reklama unikala, a to dvojím způsobem, buď do minulosti, anebo abstraktní hry. Snímky volily velmi často časoprostor venkova (PŘEPADENÍ), pohádky (SNĚHULÁK), různé typy historické stylizace (například secesní) či přinejmenším srovnání současnosti s minulostí s důrazem na minulost (BARBUS ELIDA).⁵⁵⁾ Případně nepřímo asociovaly svět spotřeby se světem kouzel — například provoláváním hesla „Čáry, máry, fuk“ (BARVY – LAKY, OVOCNÉ ŠŤÁVY). Toto zvolání upozorňovalo souběžně na magickou schopnost zboží proměnit všední skutečnost v novou, lepší, a současně na schopnost triku animovaného filmu tuto proměnu reprezentovat.

Zasazení do časoprostoru historie či pohádky současně zboží oddělovalo od situace své aktuální spotřeby či použití a často tedy i užité funkce. Socialistický objekt reprezentovaný československou animovanou reklamou ožíval spíše ornamentálním, dekorativním způsobem — typicky v závěrečné sekvenci reklamního filmu následující po drobném mikronarativu. Tehdy se začaly lahve, plechovky či další předměty, zobrazené často realisticky, v rytmu hudby vrstvit a přeuspořádávat v různých úhledných symetrických kompozicích (obr. 7–8). Takto „oživené“ boží však namísto dojmu dynamičnosti budilo dojem statické aranže, rozhybané ve filmové montáži, a strhávalo pozornost na samo sebe jako izolovaný objekt, charakteristický spíše svým tvarem, barvou, obalovou grafikou, a probuzený v souvislosti s „pobruselskou“ oblibou designu. Období těsně následující po úspěchu československé expozice v Bruselu bylo obdobím důvěry v možnost zkulturnění každodennosti designem a tato důvěra zjemňovala vazbu ornamentálního oživení zboží s negativními aspekty zbožího fetišismu.

Závěr

Aniž by došlo k rozvinutí potenciálu reklamních figurek, směřoval český reklamní film přelomu 50. a 60. let k animaci proto, že oblast reklamy, která redefinovala sama sebe po období útlumu v období stalinismu i v souvislosti s nástupem televize, posvětila puncem prestiže renomovaných tvůrců. Tento aspekt rovněž ovlivňoval konkurenční vymezování

55) BARBUS — ELIDA (Oldřich Mirad, 1966).

se subjektů v nově rozptýleném modelu zakázkové tvorby. Animace dobře vyhovovala materiálním požadavkům televizního vysílání v první polovině 60. let, kdy malá velikost televizorů privilegovala minimalismus, čitelnost a jednoduché kompozice. Možnost zdůraznit zboží navíc konvenovala dobové revizi přístupu ke zboží a zbožní výrobě v socialistické společnosti v situaci zájmu o design každodennosti po úspěchu v Československa na Expu v Bruselu v roce 1958. Toto období současně ustavilo řadu klíčových postupů, s nimiž reklamní film pracoval i později, když animace ustupovala realističtějšímu zobrazení. Konkrétně šlo o standardizaci závěrečné sekvence ornamentálně „oživeného zboží“, již hojně využívaly například reklamy prodejen Pramen v 70. a 80. letech. Od počátku 70. let pak již převládala preference fotografického realismu a ukazování zboží využitého při práci či činnosti.⁵⁶⁾

Tato studie vychází s podporou Grantové agentury ČR jako výstup projektu č. GA 18-24439S s názvem „Spotřební imaginace komunistické diktatury. Československá reklama v poválečném období“, řešeného v Národním muzeu v Praze.

Citované filmy:

Barbus — Elida (Oldřich Mirad, 1966), *Brýle* (Václav Bedřich – Jaroslav Možíš, 1958), *Druchema I* (Václav Bedřich – Jaroslav Možíš, 1959), *Druchema II* (Václav Bedřich – Jaroslav Možíš, 1959), *Filharmonie* (Zdeněk Seydl, 1959), *Chladničky* (Zdeněk Smetana, 1964), *Knoflíky* (Milan Tichý, 1958), *Kosmetika* (Zdeněk Smetana, 1966), *Ovocné šťávy* (Ludvík Hájek, 1959), *Pan Prokouk ve vesmíru* (Arnošt Kupčík, 1963), *Pan Prokouk vzduchoplavcem* (Arnošt Kupčík, 1963), *Pan Prokouk závodníkem* (Arnošt Kupčík, 1963), *Piana Ligna* (Ladislav Rychman, 1961), *Přepadení* (Zdeněk Miler, 1955), *Rozlitý džbán* (Jan Dudejšek, 1958), *Sedací nábytek* (Václav Bedřich, 1959), *Skříňový nábytek* (Václav Bedřich, 1959), *Sněhulák* (Zdeněk Miler, 1955), *Veselé Vánoce* (Zdeněk Miler, 1955), *Zlaté časy* (Zdeněk Smetana, 1966).

Lucie Česálková je docentkou na Katedře filmových studií Univerzity Karlovy, v Národním filmovém archivu působí v oddělení podpory výzkumu jako šéfredaktorka časopisu *Iluminace*. Podílí se na výzkumu dějin poválečné československé reklamy při Národním muzeu a vede český výzkumný tým, jenž je součástí mezinárodního projektu Visual Culture of Trauma, Obliteration, and Reconstruction in Post WWII Europe. Zabývá se především dějinami českého nonfikčního filmu s důrazem na jeho propagační a vzdělávací funkce, filmovou distribucí a recepcí. Její studie na tato témata se objevily například v časopisech *Film History*, *The Moving Image*, *Studies in Eastern European Cinema* či *Journal of Popular Culture* a jako kapitoly v knihách. Je autorkou monografie *Atomy věčnosti. Český krátký film 30. až 50. let* (2014) a s Kateřinou Svatoňovou spoluautorkou knihy *Diktátor času. (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky* (2019).

56) Videňský expert Günther Lehmann, který v roce 1969 přednášel v Praze, animovaný film pokládal za prostředek často až příliš zahleděný do své uměleckosti, jež brání zprostředkování informací o zboží. Günther Lehmann, Význam televize v propagaci spotřebního zboží. *Propagace* 1969, č. 8, s. 166–168.

SUMMARY

Goods Above All*Czechoslovak Animation and Advertising in the Early 1960s***Lucie Česálková**

This study explains the popularity of animated advertising film in socialist Czechoslovakia in the early 1960s. It argues that animated advertising prevailed in the Czechoslovak socialist consumer and material culture of the early 1960s because it allowed to communicate a specific concept of goods and commodity fetishism within it, allowed to continue the cultural tradition of animated film in Czechoslovakia and benefit from its prestige both abroad, as well as in the internal domestic competition between the subjects of the advertising industry. At the same time, animation met the requirements of audiovisual advertising for changes in the way media content is consumed in connection with the rise of television, and last but not least, it has long been the preferred solution in discussions about the morality of socialist advertising.

klíčová slova: animovaný film, reklama, socialismus, zboží fetišismus, Československo

key words: animated film, advertising, socialism, consumer fetishism, Czechoslovakia

Marie Barešová (Národní filmový archiv)

Vukotić a ti druzí

*Jugoslávská animace v československé kinodistribuci
v souvislostech bilaterálních vztahů*

Tato studie se zabývá historií distribuce jugoslávských animovaných filmů v československých kinech v letech 1945–1991.¹⁾ Převažující kvantitativní data jsou interpretována zejména v návaznosti na proměnlivou zahraničně-politickou situaci ve východní Evropě, přesněji na ose Moskva–Bělehrad–Praha. Kromě této linie text také mapuje počátky institucionálního zázemí a další momenty z dějin jugoslávského animovaného filmu. Souvislosti kulturní výměny jsou doplněny o přehled československo-jugoslávských koprodukcí v kategorii animovaného a trikového filmu.

Československo a Jugoslávie existovaly ve 20. století paralelně téměř stejně dlouhou dobu,²⁾ minimálně do poloviny tohoto století byl však rozvoj filmovnictví obou zemí na velmi odlišné úrovni. Jugoslávská kinematografie se postupně stabilizovala teprve během 50. let, zatímco československý filmový průmysl byl vyspělý již o dvě dekády dříve.³⁾ Systematické vztahy navazovaly od poloviny 40. let, kdy se obě kinematografie shodně staly státem řízenými odvětvími. Během následujících desetiletí byly oficiální kinematografické kontakty realizovány především vzájemnou kinodistribucí a podílem na filmové výrobě formou zakázek či koprodukcí.⁴⁾ Podoba a četnost těchto vztahů se nicméně dramatic-

1) Text využívá a významně rozšiřuje zjištění publikovaná v autorčině disertační práci *Křehké socialistické přátelství. Československo-jugoslávské vztahy v kinematografii* obhájené v roce 2019 na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Masarykovy univerzity.

2) Osamostatnily se shodně v roce 1918 po rozpadu Rakouska-Uherska a zanikly 1991 (Jugoslávie), resp. 1992 (Československo). Jejich existenci ovšem na několik let přerušily změny v Evropě na konci 30. let a průběh druhé světové války.

3) V meziválečném období nabyly vzájemné kinematografické vztahy jen dvojí podobu: české štáby využily několikrát exteriéry jadranského pobřeží a do českého filmu vstoupily dvě herecké osobnosti pocházející z Jugoslávie, Ita Rina a Zvonimir Rogoz.

4) Důležitým projevem oficiálních vztahů je však také studium jugoslávských posluchačů na FAMU. Srov. např. Goran Marković, *Česká škola neexistuje*. Praha: NAMU 2020.

ky proměňovala v přímé závislosti na historických okolnostech.⁵⁾ Jugoslávie byla od roku 1945 socialistickým státem, který ale stál od poloviny roku 1948 mimo východní blok. V dalších letech vůči němu zaujímal více či méně distancované postavení na rozdíl od Československa, které zůstalo sovětským satelitem až do konce období státního socialismu. Kontakty mezi československou a jugoslávskou filmovou kulturou realizované v letech 1945–1991 nutně odrážely aktuální zahraničně-politickou situaci východní Evropy. Křivku tohoto vývoje lze velmi dobře sledovat na počtu jugoslávských filmů distribuovaných v této době do československých kin. Tuzemská dovozní politika vyzdvihovala po roce 1948 kulturně-politické záměry a obchodování se socialistickými státy.⁶⁾ Výrazné procentuální zastoupení patřilo až do sametové revoluce evropským socialistickým zemím, což platilo obzvláště o dovozu krátkých filmů včetně těch animovaných.⁷⁾ Jak lze vyčíst z tabulky na s. 49, patřila Jugoslávská federace⁸⁾ i přes složitost svého postavení vůči východnímu bloku po většinu sledované doby k preferovaným státům. Nabídku jugoslávských animovaných filmů v československé distribuci spoluurčovaly aktuální stav bilaterálních vztahů a politický vývoj v Československu současně se stavem produkce kresleného filmu na území jihoslovenské federace, přesněji v Chorvatsku.

Zestátnění kinematografie přineslo v Jugoslávii etapu velkého rozvoje,⁹⁾ Československo naopak plynule navázalo na předchozí zkušenosti filmařsky etablované země. V oblasti filmového obchodu se hned po roce 1945 projevila disproporce způsobená těmito odlišnými pozicemi. Zatímco v Československu byl v prvních poválečných letech uveden pouze jediný celovečerní jugoslávský film,¹⁰⁾ Jugoslávie dovezla sedmnáct titulů a v letech 1946–1948 patřila k nejvýznamnějším odběratelům tuzemské produkce.¹¹⁾ Únorové události roku 1948 na několik měsíců posunuly oba státy k těsnějšímu spojení provázanému v geopolitickém prostoru tzv. lidově demokratických zemí. Tuto alianci však ještě téhož roku narušila propuknuvší sovětsko-jugoslávská roztržka,¹²⁾ jejíž dopad pocítila

- 5) Srov. Marie Barešová, *Křehké socialistické přátelství. Československo-jugoslávské kontakty v kinematografii*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita 2019.
- 6) Na příkladu celovečerních filmů můžeme představit alespoň přibližné hodnoty: V druhé polovině 50. let byl podíl socialistických států asi 60 %, v průběhu 70. let více než 50 %. Filmy byly dováženy průměrně ze zhruba dvaceti dvou zemí a polovinu z nich tvořily socialistické země. Během popisovaného období ovšem zaznamenáme výkyvy: Vyšší zastoupení západních produkcí v druhé polovině 60. a směrem ke konci 80. let, jejich pokles naopak po roce 1948, resp. 1968. Srov. zejména *Československé filmové hospodářství* a *Filmová kronika*.
- 7) Do 90. let se v československých kinech celovečerní animované snímky objevovaly jen zřídka. Jednalo se přibližně o dvě desítky titulů.
- 8) Oficiální název zněl v letech 1945–1963 Federativní lidová republika Jugoslávie (FLRJ), potom Socialistická federativní republika Jugoslávie (SFRJ).
- 9) Období 1945–1950 je zpětně označováno jako zakladatelská kinematografie. Viz Petar Volk, *Dvadeseti vek srpskog filma*. Beograd: Institut za film — Jugoslovenska kinoteka 2001, s. 316–317.
- 10) První celovečerní film vznikl ve FLRJ až v roce 1947. V letech 1945–1948 jich bylo natočeno celkem jen šest. Viz Momčilo Ilić (ed.), *Filmografija jugoslovenskog filma 1945–1965*. Beograd: Institut za film 1970, s. 3–17. Jugoslávie přesto patřila k malé skupině zemí, odkud Československo filmy dováželo. V roce 1945 byly čtyři, v roce 1946 jich bylo šest a v roce 1947 sedm. Viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945–1950*. Praha: ČSFÚ 1970, s. 190.
- 11) V roce 1946 byly československé filmy vyvezeny pouze do devíti zemí, 1947 do čtrnácti a 1948 do třinácti. Nejvíce titulů zakoupily USA (48), následovány Nizozemskem (20), Bulharskem (18) a Jugoslávií (17). Viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945–1950*. Praha: ČSFÚ 1970, s. 191.
- 12) Na počátku roku 1948 se Stalin rozhodl zakročit proti Titovi. Nemohl dopustit realizaci jugoslávských zahraničně-politických plánů na vytvoření silné balkánské federace a zároveň se chtěl zbavit potenciálně

Tab. 1 Zastoupení zemí v československé kino-distribuci krátkometrážních animovaných filmů

Katalog do roku ¹³⁾	1959	1971	1980	1987
Belgie	0	2	0	0
Bulharsko	4	26	56	84
Československo	123	424	729	838
Čína	10	0	0	0
Finsko	0	3	0	0
Francie	2	6	1	0
Itálie	0	4	0	0
Jugoslávie	1	32	41	28
Kanada	1	3	1	0
KLDR	0	0	0	1
Kuba	0	1	3	4
Maďarsko	4	16	11	43
NDR	24	20	24	34
Nizozemsko	0	0	0	1
SRN	0	4	0	0
Polsko	20	28	148	182
Rumunsko	10	28	65	48
Sovětský svaz	105	86	144	245
Španělsko	0	0	1	0
USA	0	26	0	0
Celkem	304	709	1224	1508
Podíl socialistických států v %	99,0	93,0	99,8	99,9
Podíl západních zemí v %	1,0	6,8	0,2	0,1

i oblast kinematografie. V důsledku tohoto rozkolu byla FLRJ z uskupení exkomunikována a již nikdy se do těsného spojení nevrátila. Mezi létem 1948 a jarem 1953 byly v důsledku těchto událostí rozvázány oficiální politické, ekonomické i kulturní vazby mezi Jugoslávií a východním blokem.¹⁴⁾ Přerušování filmových kontaktů v polovině roku 1948 bylo nejviditelnější v absenci jugoslávských titulů v československé kinodistribuci, kterou prolomil až rok 1956. V Jugoslávii zpočátku pokračovalo uvádění filmů východoevropské provenience a kritika západní produkce. Ekonomické těžkosti ovšem brzy tento postup zarazily.¹⁵⁾ Ve filmové výrobě přinesla krize odklon od dogmatického socialistického realismu a angažovaného filmu a zároveň růst uměleckých i komerčních ambic.¹⁶⁾

nejsilnějšího konkurenčního vůdce. Následné sovětské kroky měly vést k sesazení Titovy skupiny, což ale jugoslávské vedení nepřipustilo. Výsledkem této roztržky bylo vyloučení Komunistické strany Jugoslávie z Informbyra (22. 6. 1948), a tudíž vyčlenění Jugoslávie ze společenství východního bloku. Viz Jan Pelikán, *Socialistická Jugoslávie*. In: Miroslav Šesták et al., *Dějiny jihoslovenských zemí*. Praha: NLN, s. 506–510.

13) Viz Katalog filmů 1959, Krátké filmy vydané do roku 1971. Animované hrané, Krátké filmy vydané do roku 1980. Animované – hrané, Programová zásoba krátkých filmů k 1. 1. 1987. Animované hrané.

14) Zásadním projevem bilaterálních vazeb se od konce tohoto období stala jugoslávská kariéra českého režiséra, ilegálního exulanta Františka Čápa, který se v 50. letech usadil ve Slovinsku a stal se jednou ze zakladatelských osobností tamní kinematografie. Srov. např. Marie Barešová (ed.), *Slovinský film a František Čáp*. Bystřicka: Nakladatelství Pavel Kotrla — Klenov 2017.

15) Petar Volk označuje za krizový rok 1950, kdy se zhoršující ekonomická situace státu projevila i v kinematografii. Viz Petar Volk, *Dvadesetý vek srpskog filma*. Beograd: Institut za film — Jugoslovenska kinoteka 2001, s. 333–335.

16) Viz Petar Volk, *Svedočanje. Hronika jugoslovenskog filma 1945–1970*. Beograd: NIP Književne novine 1975 s. 40.

Teprve v tomto období byly v chorvatském Záhřebu¹⁷⁾ položeny základy systematické tvorby animovaných filmů. Vznikl totiž specializovaný podnik Duga film, který ovšem kvůli ztrátě státní podpory fungoval pouze v letech 1951–1952. Několik animovaných filmů vzniklo také činností společnosti Nastavni film (1947–1953) specializující se na krátkometrážní naučnou tvorbu (1953–1963 fungující jako Zora film).¹⁸⁾ Přešli do ní někteří tvůrci ze zrušeného Duga filmu a díky tomu vznikla také ČERVENÁ KARKULKA — první barevný a první mezinárodně oceněný „záhřebský“ animovaný film. Další skupina zaměstnanců bývalého Duga filmu, mezi něž patřil i Dušan Vukotić, vyrobila mezi roky 1954 a 1955 bez institucionálního zázemí třináct reklamních filmů. Krátce existovalo ještě Studio kresleného filmu (Studijo za crtani film) společnosti Interpublic vyrábějící krátkometrážní propagační snímky.¹⁹⁾ Hledání stabilního zázemí probíhalo v době, kdy jugoslávská kinematografie procházela nesnadným procesem decentralizace vyplývajícím z reformy přijaté legislativně v roce 1950. Zákon o řízení státních podniků²⁰⁾ vedl k podpoře samosprávného systému ve všech odvětvích. Ve filmové kultuře znamenal především posun k uvažování o filmové výrobě jako o tržně-ekonomické aktivitě.²¹⁾

Ožívování styků Sovětského svazu a jeho satelitů s Jugoslávií probíhalo pozvolna od smrti Stalina v roce 1953. Utlumení oficiálních československo-jugoslávských kinematografických kontaktů zřejmě prolomila obchodní jednání v Lublani v roce 1955,²²⁾ z nichž pravděpodobně vyplynula smlouva o vzájemné distribuci pro roky 1956–1959.²³⁾ V roce 1956 zakoupilo Československo podle jugoslávských pramenů pět krátkometrážních titulů.²⁴⁾ Mezi přírodopisnými a zeměpisnými tituly figuruje také VESELÝ ZÁŽITEK, první ze čtyř titulů vyrobených podnikem Duga film. Po obnovení kontaktů se nejprve v roce 1956 objevilo v kinech šest jugoslávských snímků celovečerních²⁵⁾ a teprve o rok později byly zařazeny také tituly krátkometrážní. V této době ani nikdy v budoucnu se ale do výběru

17) Filmová produkce byla v Jugoslávii od roku 1945 organizována na federálních principech. V letech 1946–1948 byly založeny produkční společnosti ve všech šesti republikách. Výroba se ovšem soustředila především do třech předválečných kinematografických center (Bělehradu, Záhřebu a Lublaně) a tento stav přetrvával po celou dobu existence federace. Tvorba animovaného filmu byla od počátku spojena s hlavním městem Chorvatska. Díla prvních průkopníků pracujících před rokem 1945 vznikala právě zde.

18) Srov. Zora film. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Dostupné online: <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=67404>>, [cit. 19. 10. 2020].

19) Viz Ivo Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997. Pregled povijesti Hrvatske kinematografije*. Zagreb: Nakladni zavod Globus 1998, s. 276–277.

20) Srov. „Osnovni zakon o upravljanju državnim privrednim preduzećima i višim privrednim udruženjima od strane radnih kolektiva“. Viz Hronologija FNRJ. Dostupné online: <https://sh.wikipedia.org/wiki/Hronologija_FNRJ#1951>, [cit. 4. 2. 2018].

21) Období první poloviny 50. let charakterizuje Ivo Škrabalo jako krizové. Viz I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997.*, s. 169–170. Petar Volk hovoří o etapě hledání souladu mezi samosprávným systémem a filmovou výrobou. Viz P. Volk, *Dvadeseti vek srpskog filma*, s. 348.

22) Do slovenského hlavního města směřovala československá delegace za účelem opětovného navázání kontaktů s Jugoslavií filmem. Rozhovor s Ladislavem Kachtíkem vedla Marie Barešová, 10. 1. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0737-01-01-ROZ-A.

23) Podle Jiří Havelky, *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*. Praha: ČSFÚ 1973, s. 158 a 160.

24) Pregled izvoza kratkometražnih filmova 1915–1958, Arhiv Jugoslavije (AJ), f. 405 Savet za kinematografiju PKJ (1951–71), S-1 Koordinacioni odbor za uvoz filmova 1965–9 (razni materijali), s. 3 [koordinacioní výbor zastřešoval jugoslávský dovoz a vývoz na celostátní úrovni].

25) První z nich byl podle údajů *Filmového přehledu* schválen 8. 10. 1955. Viz n [Antonín Navrátil], Nevěra. *Filmový přehled* 7, 1956, č. 4 (2. 2.), s. 3.

VESELÝ ZÁŽITEK nedostal. Skladba filmů celkově neodpovídá výše zdokumentovanému vývozu. Československo tedy zmíněný animovaný snímek zřejmě zakoupilo, ale v biografech se nikdy nepromítal.

Model samosprávného socialismu byl ve FLRJ uplatňován pozvolna a ve filmovém odvětví byly změny legislativně ukotvené v roce 1950 fakticky přijaty až s novým zákonem o filmu v roce 1956.²⁶⁾ Jednotlivé společnosti převzaly dohled nad výrobními plány a dominantní vliv přešel na producenta nově zodpovědného za úspěch filmu. Přijetí filmového zákona následovala restrukturalizace kinematografie. Důležitou změnou bylo oddělení výroby a technického zpracování od tvůrčí a producentské práce. Výše zmiňované směřování k decentralizaci bylo umožněno zavedením samosprávných orgánů a programových rad i rozvojem uvnitř republik. Zásadní posun přineslo zrušení státních subvencí ve prospěch systému samofinancování. Odvody z cen vstupenek v kombinaci s odměnami pro kvalitní domácí projekty tak umožnily ekonomickou konsolidaci i růst výroby. Důsledky přijatých změn se nejvýrazněji dotkly společnosti Zagreb film. Podnik založený v roce 1953 se doposud zabýval filmovým obchodem i výrobou krátkometrážních i dlouhometrážních snímků. Od roku 1956 se ale mohl věnovat jen produkci filmů krátkometrážních. Jako kompenzaci ovšem získal možnost obnovit výrobu animovaných snímků. 1. května díky tomu zahájilo práci Studio kresleného filmu (Studijo za crtani film) a navázalo na Duga film zrušený před čtyřmi lety.²⁷⁾

Základy budoucího směřování studia položila o několik let dříve skupina tvůrců vedená Nikolou Kostelacem a Dušanem Vukotičem, jejíž estetické principy se začaly odklánět od původně preferované disneyovské inspirace směrem k svěbytnému stylizovanému výrazivu. Spojili se s dalšími bývalými zaměstnanci Duga filmu a připojili se k nim i noví kolegové. Mnozí přišli ze zrušeného studia podniku Interpublic, kterému vládní opatření v roce 1957 znemožnilo pokračovat v produkci animovaných filmů s cílem sjednotit výrobu do jedné instituce.²⁸⁾ Založení Studia kresleného filmu v podniku Zagreb film proto představuje důležitý mezník, od kterého sledujeme kontinuitní dějiny záhřebské animace. Institucionální podpora také umožnila odklon od komerční reklamní tvorby směrem k autorským fikčním filmům. První tituly a první úspěchy Studia kresleného filmu spadají časově do etapy producentské kinematografie.²⁹⁾ V době, kdy stoupal počet vyrobených dlouhometrážních filmů a docházelo k odklonu od kvality směrem ke kvantitě a maximalizaci zisku, se v oblastech animovaného, dokumentárního a krátkometrážního filmu odehrávaly modernistické filmařské experimenty, které se v celovečerní tvorbě projeví až o několik let později.

Přehled filmů vyvezených z Jugoslávie ukazuje na další větší československý nákup krátkometrážních titulů pro rok 1958. Mezi devíti snímky vyrobenými v letech 1951–1958 nenajdeme žádný animovaný. Podstatná je ale informace, že Československo se stalo druhým nejvýznamnějším odběratelem po SSSR, který v roce 1956 zakoupil najednou dvacet

26) Srov. Osnovni zakon o filmu, Službeni list FNRJ br. 17/56, přijatý 18. dubna 1956.

27) Srov. I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997.*, s. 222. Povijest. Zagreb film — kuća animiranog filma. Dostupné online: <<http://zagrebfilm.hr/o-nama/povijest/>>, [cit. 9. 3. 2018].

28) Podle I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997.*, s. 280–281.

29) Krizovou etapu vystřídal fáze producentské kinematografie (1956–1962), která umožnila stabilizaci společností a jejich specializace, kontinuitu výroby a pestrost témat a žánrů. Srov. I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997.*, s. 248.

krátkometrážních snímků.³⁰⁾ To ukazuje na skutečnost, že také pro FLRJ bylo obchodování se socialistickými státy klíčové. Stejně jako v předchozím případě se ne všechny jmenované tituly v tuzemské distribuci objevily. Je pravděpodobné, že se v mezidobí projevilo zhoršení vztahů mezi Jugoslávií a východním blokem. Opětovné navazování kontaktů se Sovětským svazem a jeho satelity bylo totiž narušeno druhou roztržkou mezi Moskvou a Bělehradem,³¹⁾ která vrcholila na počátku roku 1958. Rok 1958 je zároveň zlomový pro zviditelnění záhřebské animace. Během filmového festivalu v Cannes použil filmový historik Georges Sadoul spojení „Záhřebská škola animovaného filmu“, které se pouhé dva roky od založení studia vžilo pro označení chorvatského fenoménu.³²⁾ Objem jugoslávského vývozu byl přitom v tomto období minimální. Jugoslávské kreslené filmy získávaly ceny na zahraničních festivalech, ale počet celkově prodaných krátkometrážních snímků byl v roce 1958 pouze padesát osm. Je pravděpodobné, že ne všechny byly kreslené. Jugoslávie navíc v tomto roce prodala tituly do pouhých patnácti zemí a 85 % z celkového objemu vývozu byl realizován s regionem východní Evropy.³³⁾

Ke zmrazení kontaktů kvůli druhé sovětsko-jugoslávské roztržce jako před deseti lety nedošlo, politický rozkol se ovšem opětovně odrazil v distribuční nabídce. V letech 1959–1962 byly v Československu uvedeny vždy jen dva celovečerní jugoslávské filmy, přičemž průměr předchozích čtyř let byl šest. Krátkometrážních titulů se ale v roce 1959 objevilo pět plus čtyři vyrobené v československé koprodukcí, mezi nimiž najdeme i loutkovou *PLAKALKU*. Zahraniční partnerství na výrobě animovaných filmů bylo relativně vzácné, můžeme-li takto alespoň částečně interpretovat soupis krátkometrážních titulů připravených pro distribuci do roku 1987, kde najdeme právě jen dva československo-jugoslávské projekty.³⁴⁾ (Jedná se ovšem o chybu, protože už v samotném soupisu jugoslávských snímků najdeme čtyři, u kterých víme, že figuroval i zahraniční partner.³⁵⁾ Výtvarník a animátor Josef Kluge režíroval nejprve v roce 1958 *PLAKALKU* a v následujícím roce *ŽIDLIČKU*. Jan Poš uvádí, že Kluge pomáhal v druhé polovině 50. let v Jugoslávii se založením studia loutkového filmu a oba koprodukční snímky vznikly tam.³⁶⁾ Této verzi odpoví-

30) Pregled izvoza kratkometražnih filmova 1915–1958, AJ, f. 405 Savet za kinematografiju PKJ (1951–71), S-1 Koordinacioni odbor za uvoz filmova 1965–9 (razni materijali), s. 3.

31) Nesoulad se prohluboval od roku 1956 kvůli jugoslávské podpoře obrodných procesů v Maďarsku a Polsku. Chruščov v satelitních zemích omezil vliv FLRJ, což mezi tamními představiteli podnítilo prudké reakce. Protijugoslávskou kampaň, kterou SSSR ve východním bloku vyvolal, se sice na několik měsíců podařilo zeslabit, roztržka se však opětovně stupňovala v roce 1958. Nový program Svazu komunistů Jugoslávie totiž obsahoval úseky kritizující sovětský model socialismu. Viz Jan Pelikán, *Socialistická Jugoslávie*. In: Miroslav Šesták et al., *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: NLN, s. 530–531.

32) Podle Nenad Pata, *Život u fantaziji crtanog filma*. Zagreb: Zagreb-film 1984, s. 9.

33) [Upravní odbor — zpráva Savezne komisije za pregled filmova o výsledcích hospodaření, 27.–31. 10. 1971], AJ, f. 405 Savet za kinematografiju PKJ (1951–71), S-1 Koordinacioni odbor za uvoz filmova 1965–9 (razni materijali), s. 27. Z Československa bylo pro srovnání v témže roce vyvezeno 172 krátkých filmů. Podle Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*. Praha: ČSFÚ 1973, s. 160.

34) Viz Katalog filmů 1959, *Krátké filmy* vydané do roku 1971. Animované hrané, *Krátké filmy* vydané do roku 1980. Animované – hrané, Programová zásoba krátkých filmů k 1. 1. 1987. Animované hrané.

35) Jsou to snímky *DIVNÉ PTÁČE* (SSSR), *KUFŘ* (Švýcarsko), *PÍŘALKÁ PÁDÍ* (SRN) a *TOLERANCE* (Švýcarsko).

36) Viz Jan Poš, Josef Kluge. Režisér, výtvarník, animátor. *Film a doba* 34, 1988, č. 9, s. 533. Kapitoly z dějin českého animovaného filmu je zase identifikují jako první díla režírovaná v nově založeném studiu Břetislava Pojara. Viz Marie Benešová – Jaroslav Boček, *Kapitoly z dějin českého animovaného filmu*. In: *Texty Čs. filmového ústavu. Texty č. 12 / Historické sešity č. VI*. Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 165. Dostupné

dá také tvrzení Iva Škrabala, podle nějž první loutkové snímky produkovala společnost Zora film na konci 50. let ve spolupráci s Československem.³⁷⁾ Dá se proto vyvozovat, že partnerem Krátkého filmu Praha byla při výrobě *PLAKALKY* a *ŽIDLÍČKY* právě tato záhřebská společnost, kde po jistou dobu fungovalo studio loutkového filmu.³⁸⁾ V letech 1958 a 1959 byla také produkována řada krátkometrážních zeměpisných snímků za spolupráce Asociace srbských filmových umělců (Udruženje filmskih umetnika Srbije)³⁹⁾ a Krátkého filmu Praha.⁴⁰⁾ Koprodukční praxe, která v Evropě dosáhla největšího rozkvětu koncem 50. a začátkem 60. let, se v rámci zkoumaných bilaterálních vztahů projevila i v celovečerní tvorbě, kterou budu komentovat níže.

Jugoslávské přibližování sovětskému bloku po druhé roztržce bylo patrné od září 1960. Politické oteplování (stabilizované až v roce 1964) následoval také rozvoj obchodních kontaktů. Pozvolný postup se odráží v navyšování počtu jugoslávských titulů v československé distribuci. V roce 1960 se v československých kinech objevily pouze tři krátkometrážní snímky, v roce 1961 žádný a v letech 1962 a 1963 vždy pouze jeden. Najdeme však mezi nimi i filmy animované. První čistě jugoslávský animovaný film (*A PŘECE SE TOČÍ...*) byl do distribuce nabídnut v květnu 1960.⁴¹⁾ O dva měsíce později byla v rámci karlovarského filmového festivalu uspořádána I. přehlídka a soutěž animovaných filmů, do které byla zařazena čtyři jugoslávská krátkometrážní díla: *HARMONIKA* (oceněna Zvláštním čestným uznáním), *KONCERT PRO KULOMET*, *SÁM* a *SNĚHOVÉ SRDCE*. O dva roky později byl v Karlových Varech promítán *BUMERANG*, který získal Hlavní cenu a Cenu za nejoriginálnější film.⁴²⁾

V roce 1963, kdy československá kina mohla nově programovat šest celovečerních jugoslávských filmů (včetně jednoho koprodukčního), byl do široké distribuce zařazen pouze jediný krátkometrážní. Jednalo se nicméně o mezinárodně úspěšný *SUROGÁT* Dušana Vukotiče.⁴³⁾ Byl schválen a do distribuční nabídky zařazen v dubnu

online: <http://library.nfa.cz/search/i.jsp?pid=uuid:7fa56c63-447b-4b49-b726-c7c5a0953df4#monograph-page_uuid:457630a7-ba58-11e5-81bd-000c2915b3c>, [cit. 22. 10. 2020].

37) Autor píše pouze ve vztahu k Zora filmu o spolupráci „s Čechy“ („sa Česima“), neuvádí žádné další podrobnosti. Viz I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997.*, s. 276.

38) Z úvodních titulků filmu *PLAKALKY* vyčteme, že snímek natočilo Studio loutkového filmu Praha v koprodukcii s Lutka-filmem Zagreb, což by této hypotéze odpovídalo.

39) Profesní svazy vznikly ve FLRJ na republikových úrovních v roce 1950 v reakci na restrukturalizaci kinematografie, při níž filmoví pracovníci přestali být stálými zaměstnanci a získali status svobodného povolání. Podle Историјат Удружења. Dostupné online: <<http://www.ufus.org.rs/%d0%b8%d1%81%d1%82%d0%be%d1%80%d0%b8%d1%98%d0%b0%d1%82/>> [cit. 12. 10. 2020]. V letech 1954–1962 se toto sdružení sídlící v Bělehradě zabývalo také filmovou výrobou. Podle Udruženje filmskih umetnika Srbije. Dostupné online: <https://sh.wikipedia.org/wiki/Udru%C5%BEenje_filmskih_umetnika_Srbije>, [cit. 12. 10. 2020].

40) Československo-jugoslávské koprodukce jsou v seznamu „Krátkometrážní jugoslávské filmy v československé distribuci 1957–1970“ označeny hvězdičkou. Viz Marie Barešová, *Křehké socialistické přátelství. Československo-jugoslávské kontakty v kinematografii*. Brno: Masarykova univerzita 2019, s. 184.

41) Podle údajů *Filmového přehledu* bylo jeho promítání povoleno 3. 2. 1960. Viz FH, *A přece se točí... Filmový přehled* 15, 1960, č. 17 (7. 5.), nestr.

42) Viz *Dvacet pět mezinárodních filmových festivalů v Československu. Karlovy Vary 1946–1986*. Praha: Československý filmový ústav 1986, s. 58–121, 367–368.

43) Snímek získal mimo jiné cenu Akademie filmového umění a věd v kategorii Krátký animovaný film, což se do té doby nepodařilo žádnému neamerickému dílu. Význam tohoto milníku pro chorvatskou kinematografii je znát i ze způsobu, jakým o něm referuje Ivo Škrabalo v kapitole „Zagrebačka škola crtanoga filma“. Srov. I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997.*, s. 264–267. Ersatz (The Substitute). Dostupné

1963.⁴⁴⁾ Jeho režiséra v Praze představila přehlídka uspořádaná v říjnu 1963 v kině Světozor. Této události i osobnosti tvůrce se věnoval český filmový tisk.⁴⁵⁾ Nebývalý prostor vyčleněný jugoslávskému autorovi dokazuje výjimečné postavení nejslavnějšího představitele záhřebské animace.

Roky 1964–1969 můžeme zhodnotit jako období nejintenzivnějšího vzájemného projevu mezi Československem a Jugoslávií. Průměrný počet oboustranně importovaných snímků se v této době zdvojnásobil. Obě země uváděly třetinu celkového počtu celovečerních filmů vyrobených ročně u zahraničního partnera. Tento výkyv způsobilo uklidnění situace po druhé roztržce i oboustranný kvalitativní růst produkce. Proměna politického klimatu v Československu umožnila progresivnější nákupy a na krátké období tak v teritoriálním zastoupení získaly větší prostor nejen západní kinematografie, ale také modernistická tvorba. V extrémním případě roku 1968 bylo dokonce do distribuce nabídnuto šestnáct celovečerních jugoslávských titulů ze sto čtyřiceti celkově dovezených. Průměrný počet uváděných jugoslávských animovaných filmů v československé distribuci se za třicet let uvádění pohybuje v průměru kolem dvou ročně. Výjimečná byla nabídka roku 1965, kdy bylo do kin nabídnuto celkem deset kreslených z celkového počtu sto čtyřiceti dovezených krátkých snímků.

Mezi zakoupenými jugoslávskými krátkometrážními tituly stoupl ve výše jmenovaném šestiletí v 60. letech počet kreslených snímků. V roce 1964 byl do kinodistribuce zařazen již zmíněný BUMERANG společně s dalšími čtyřmi díly. Celovečerních filmů bylo nabídnuto deset plus dva koprodukční, včetně opožděně uváděné první československo-jugoslávské spolupráce na dlouhometrážním titulu, HVĚZDA JEDE NA JIH.⁴⁶⁾ V souvislostech animované tvorby je ale třeba zmínit především dva pozdější společné projekty. Hrané celovečerní filmy s trikovými pasážemi SIEDMY KONTINENT (Studio krátkých filmů Bratislava Koliba — Jadran film) a MONSTRUM Z GALAXIE ARKANA (Filmové studio Barrandov — Jadran film, Zagreb film) režíroval v letech 1966, resp. 1981 Dušan Vukotić.⁴⁷⁾ Tuzemská recepce těchto produkčně náročných titulů ale nebyla příliš příznivá. V obou případech byly kritické reakce rozpačité.⁴⁸⁾ V Jugoslávii se naopak Vukotićův očekávaný

online: <<http://awardsdatabase.oscars.org/Search/Nominations?filmId=2718&view=2-Film%20Title-Alpha>>, [cit. 11. 3. 2018]. Další ocenění získal snímek v roce 1961 v Bergamu, Corku a San Franciscu, 1962 v Bělehradě, Oberhausenu a Záhřebu, 1963 v Melbourne a Praze. Pro přehled ocenění záhřebské animace v letech 1956–1982 srov. Nenad Peta, *Život u fantaziji crtanog filma*. Zagreb: Zagreb film 1984, s. 186–208.

44) Viz KK, Surogát. *Filmový přehled* 14, 1963, č. 16 (29. 4.), nestr.

45) Po skončení přehlídky byly ve *Filmu a době* zveřejněny profil a rozsáhlý rozhovor. Viz Jan Hořejší, Měřeno Vukotičem [sic]. *Film a doba* 9, 1963, č. 12, s. 649. Jan Pišta – Dušan Vukotić, V nemožném jsou možnosti kresleného filmu. *Film a doba* 9, 1963, č. 12, s. 650–651. Kratší interview otiskl již dříve také magazín *Kino*, který později o proběhnuvší přehlídce informoval. Viz Přehlídka kreslených filmů Dušana Vukotiče. *Kino* 18, 1963, č. 22, s. 16. Přehlídka kreslených filmů Dušana Vukotiče. *Kino* 18, 1963, č. 23, s. 2.

46) HVĚZDA JEDE NA JIH patřila mezi tři celovečerní filmy nejvíce kritizované a následně zakázané během ideologicky koncipované přehlídky uspořádané v Banské Bystrici v únoru 1959. Dlouhá doba uplynulá od zahájení příprav do dokončení se v případě tohoto titulu potkala s prudkou proměnou mezinárodní situace. Snímek byl do distribuce uvolněn až právě v roce 1964. Srov. Ivan Klimeš, *Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959. Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 134.

47) Režisér natočil pouze tři celovečerní filmy. Kromě těchto dvou koprodukcí ještě válečnou AKCI STADIÓN, uvedenou do československých kin v roce 1979. Viz jřf, Akce Stadión. *Filmový přehled* 30, 1979, č. 4, s. 4.

48) U snímku SIEDMY KONTINENT byla oceňována ideová hodnota námětu, ale kritizován nesoulad mezi hranými a trikovými pasážemi a nejednoznačné zaměření na dětského diváka, srov. Jozef Bobok, Svetlá a tiene

dlouhometrážní debut *SIEDMY KONTINENT* stal nejvýdělečnějším snímkem roku 1966⁴⁹⁾ a na festivalu jugoslávských filmů mu byla udělena Cena diváků a Zvláštní cena poroty za režii.⁵⁰⁾ Návštěvnost v československých kinech byla mizivá.⁵¹⁾ Trikový výtvarník Boris Masník, který se podílel i na filmu *MONSTRUM Z GALAXIE ARKANA*, vzpomínal, že Vukotić měl připravený ještě jeden scénář, k jehož realizaci ale z nespécifikovaných důvodů nedošlo.⁵²⁾ Poslední společný koprodukční snímek využívající podobně jako ty předchozí jadranské exteriéry a české ateliéry pro náročné trikové části byl tedy nakonec dětský film *TAJEMSTVÍ STARÉ PŮDY* připravený ve spolupráci Filmového studia Gottwaldov a Croatia filmu v roce 1984. Ani tento koprodukční titul nebyl v tuzemsku přijat pozitivně.⁵³⁾

Na základě dostupných pramenů nelze rekonstruovat, do kterých zemí Jugoslávie animované filmy vyvážela. Pro období 1951–1969 je nicméně doloženo, že nejvýznamnějším obchodním teritoriem byly pro federaci socialistické státy.⁵⁴⁾ Pouhých šest zemí totiž v těchto letech zakoupilo 28,6 % ze všech prodaných dlouhometrážních a 15,7 % krátkometrážních snímků.⁵⁵⁾ Křivka vývoje je pochopitelně komplikovanější: k poklesu zastoupení východoevropského regionu došlo během druhé sovětsko-jugoslávské roztržky a v druhé polovině 60. let. Za devatenáctileté období bylo Československo v počtu dovezených dlouhometrážních snímků na druhém místě, v případě krátkometrážních na třetím. Můžeme odhadovat, že s rostoucím významem záhřebské animace stoupala poptávka po jejích dílech celosvětově, podobně jako tomu bylo u vývozu animovaných filmů z Československa. S jistotou lze tvrdit, že stabilní odbytiště však představovaly pro federaci vždy pouze socialistické země.

Poslední významné narušení bilaterálních vztahů způsobily československé události roku 1968, resp. 1969. V přelomovém období 1969–1970 panovala mezi ČSSR a SFRJ kulturně a politicky největší zdrženlivost. Hospodářské kontakty a obchodní vztahy však pokračovaly podle dříve dohodnutých podmínek. Kontinuitu sledujeme i v rovině kulturní a vědecko-technické spolupráce, byť v redukovanější a opatrnější podobě. Významná kul-

jednej koprodukcie. *Film a divadlo* 10, 1966, č. 24 (21. 11.), s. 8–9; *MONSTRUM Z GALAXIE ARKANA* bylo odmítnuto jako žánrově nevydařené povrchní komerční dílo bez tematického přesahu; srov. Jiří Tvrzník, *Monstrum z galaxie Arcana* [sic]. *Mladá fronta* 19. 11. 1982. Redaktoři časopisu *Film a divadlo* přisoudili snímku *SIEDMY KONTINENT* průměrnou hodnotou 2,7 na stupnici o šesti bodech. Viz *Filmy na dva týdne. Film a divadlo* 10, 1966, č. 23 (7. 11.), s. 4.

49) Podle Samuila Levi – Radmila Stefanović, *Jugoslovenska kinematografija (Dokumentacija) IV*. Beograd: Poslovno udruženje Jugoslavija film 1968, s. 28.

50) Viz Jozef Bobok, Svetla a tiene jednej koprodukcie. *Film a divadlo* 10, 1966, č. 24 (21. 11.), s. 9.

51) Jugoslávské filmy, stejně jako tituly z ostatních socialistických zemí, neměly vysokou návštěvnost. Slušný byl výsledek na úrovni několika statisiců, vynikající při větší než milionové účasti. Koprodukční *SIEDMY KONTINENT* ale v českých krajích zhlédlo během pěti let pouhých 12 500 diváků, zatímco na Slovensku 75 600 diváků, tedy šestkrát více. Při přepočtu na počet obyvatel je i při takto nízké návštěvnosti evidentní, že projekt s účastí kolibského studia získal mnohem větší ohlas právě na Slovensku. Viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966–70*. Praha: Československý filmový ústav 1976, s. 294.

52) Podle Masníkových slov se mělo jednat o veliký projekt „disneyovského typu“, fantastický snímek kombinující dětské herce s postavami dinosaurů v pohádkovém podzemním světě. Rozhovor s Borisem Masníkem vedla Marcela Pittermannová, 11. 5. 2001. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0251-01-01-ROZ-A.

53) Srov. např. Zdena Škapová, Čtvrtstoletí Gottwaldova. *Film a doba* 31, 1985, č. 10, s. 556.

54) Izvoz filмова. [1962], AJ, f. 405 Savet za kinematografiju PKJ (1951–71), S-12 Devize za uvoz filмова 1967, 1968, uverenje o poreklu filмова 1965–67, s. 3–4.

55) Srov. S. Levi – R. Stefanović, *Jugoslovenska kinematografija (dokumentacija) VI*, s. 25–29.

turní dohoda byla podepsána na jaře 1969 a z jugoslávských pramenů je zřejmé, že se československá strana snažila kontakty striktně vymezit a kontrolovat.⁵⁶⁾ Otázka bilaterálních vztahů ve filmové kultuře byla předmětem jednání. Distribuce jugoslávských celovečerních filmů se pro následující dvacetiletí ustálila na průměru šesti filmů ročně. Animovaný film byl uváděn obvykle jeden. „Normalizované“ období charakterizovala vzájemná rezervovanost a ve srovnání s druhou polovinou 60. let spíše rutinní reciproční výměna nežli cílené nákupy. Závěrečné dvacetiletí existence obou zemí také přineslo méně zajímavých titulů hodných pozornosti, kdy zároveň měla záhřebská animace svá nejslavnější léta za sebou.

Jugoslávskou animovanou tvorbu reprezentovaly v československé distribuci v letech 1960–1991 téměř výlučně krátkometrážní kreslené snímky vyrobené záhřebským Studiem kresleného filmu. Pouze několik jich vzniklo v jiných jugoslávských výrobnách, bělehradském Avala filmu, novosadském Neoplanta filmu, lublaňském Viba filmu nebo bělehradském Zastava filmu. (Mimo Chorvatsko vznikaly první společnosti produkující animované filmy od 60. let.⁵⁷⁾) Do Československa byl zakoupen jediný celovečerní animovaný film. Ekologicky zaměřený ČAROVNÝ LES určený dětskému publiku vyprodukovaly Croatia film a Zagreb film ve spolupráci s americkou firmou Fantasy Forest Films v roce 1987.⁵⁸⁾ Z necelých šesti desítek krátkometrážních animovaných snímků doporučila Ústřední půjčovna filmů pouze deset výslovně dětskému publiku. Patřily mezi ně také ty ze série o profesoru Baltazarovi.⁵⁹⁾ Ostatní snímky byly určeny pro kina Čas, resp. Non-stop 60', nebo jako doplněk k celovečerním programům. Témata, která zpracovávaly, cílila totiž spíše na starší publikum. Katalog krátkých filmů vydávaný Ústřední půjčovnou filmů obsahuje cílovou věkovou kategorii až v posledním díle (programy k 1. 1. 1987). Z dvaceti sedmi jugoslávských animovaných snímků je podle distributora dvacet určeno mládeži od patnácti let a dospělým.⁶⁰⁾

Několik titulů se vyjadřuje k ideově-politickým záležitostem. V Karlových Varech oceněný BUMERANG varuje před hrozbou atomového nebezpečí, DON PEDRO zpracovává pád vykořisťovatelské vlády, KRÁVA NA HRANICI kritizuje mezinárodní nedůvěru a vojenský dril, jenž je tématem i filmu PRVNÍ, DRUHÝ, TŘETÍ. Nejpočetnější skupina filmů se charakteristicky pro záhřebskou animaci vyjadřuje k projevům lidské povahy, karikuje lidské

56) Informace o nejnovějším vývoji v ČSSR a některých aspektech československo-jugoslávských vztahů, AJ, f. 507, IX, 22/I–271, Državní sekretariat za inostrane poslove, br. 422216, 18. 10. 1969. Cit. podle Ondřej Vojtěchovský, Jugoslávie a první fáze tzv. normalizace v Československu. *Dvacáté století* 2, 2010, č. 1, s. 15.

57) Viz I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997.*, s. 298.

58) Mezi čistě jugoslávskými hranými snímky najdeme za období 1945–1991 zhruba desítku titulů určenou dětskému publiku. Výraznější milionové návštěvnosti dosáhl ovšem pouze SIVÝ RACEK distribuovaný v roce 1956, kdy byla distribuční nabídka dosud velmi limitovaná.

59) V Jugoslávii nebyla výroba dlouhých animovaných sérií rozšířená. Vzniklo několik sérií s pouze minutu trvajícími (ADAM, GALERIE, MAXI CAT, MIKROMÁNIE, ORNITOLOGIE, PORTRÉTY) a výjimečně delšími epizodami (INSPEKTOR MASKA, PŘÍPADY, PTÁK A ČERVÍČEK, ZNALOST A POZORNOST). Jednotlivé řady měly ale typicky kolem deseti dílů, výjimkou je devětapadesát epizod PROFESORA BALTAZARA. V Československu se ovšem objevilo jen šest jeho epizod. V jednom desetiminutovém pásmu se v roce 1970 promítala kompletní ORNITOLOGIE a v roce 1979 byl uveden jeden díl ze série PTÁK A ČERVÍČEK. Tuzemští diváci mohli naopak vidět mnohadílné seriály o BOLKOVI A REKOVI (Polsko) nebo JEN POČKEJ! (SSSR), z domácí produkce pak příběhy Janka Hraška či Krtka.

60) Viz Programová zásoba krátkých filmů k 1. 1. 1987. Animované hrané.

chování (hrdina SNÍLKA tráví svůj čas pouze sněním, MSTITEL je o pomstě podváděného manžela, hudebník je v TRUMPETISTOVI nespokojený s velikostí svého nástroje, nebo například TOLERANCE upozorňuje na to, jak často je potlačována jinakost) a upozorňuje na nedostatky charakteru (VEJCE kritizuje domýšlivost, PREMIÉRA se vysmívá snobství a povrchnímu zájmu o umění, VŠECHNA PŘÁNÍ SVĚTA trestají chamtivost a nepřejícnost, KUFR a ZVĚDAVOST se smějí zvědavosti apod.). Ironicky moralistní grotesky typicky doprovází hudba a ruchy. Případné promluvy postav nabývají podoby konkrétních slov pouze u mezinárodně srozumitelných výrazů. Univerzálně srozumitelné hříčky a svěbytně stylizovaná animace byly poznávacím znamením jugoslávských výtvarníků. Jejich představení v československé distribuci odpovídá mezinárodnímu věhlasu. Nejčastěji se opakují jména Borivoje Dovnikoviće — Bordo, Zlatka Grgiče, Borise Kolara, Aleksandra Markse, Branka Ranitoviće, Dušana Vukotiče a Ante Zaninoviće.⁶¹⁾

Katalogy krátkých filmů vydávané Ústřední půjčovnou filmů⁶²⁾ pro potřeby distribuce ukazují kromě počtu programovatelných animovaných filmů také zastoupení jednotlivých zemí v tomto segmentu nabídky. Jak již bylo zmíněno výše, ve výběru krátkometrážních titulů dominují socialistické státy. Spolupráce s těmito zeměmi byla formulována prostřednictvím bilaterálních rámcových smluv, které byly zpravidla každoročně obnovovány. Vzájemná motivovanost k výměně filmových děl byla reálně podpořena recipročním modelem, na rozdíl od domluv s konkrétními vlastníky práv v západních zemích. Obchodování se socialistickými zeměmi navíc deklarativně nenaplnovalo tržní, ale ideově-politické zájmy. Princip bezdevizového styku uplatňovaný mezi spřátelenými kinematografiemi nicméně nebyl pro jugoslávský filmový průmysl výhodný. Filmy tamější výroby navíc obvykle neměly časově omezené monopoly, což můžeme říct i o většině jugoslávských titulů.⁶³⁾ (Počet programovatelných snímků s každým novým publikovaným katalogem výrazně stoupá také z toho důvodu.) Přitom platí, že v distribuční nabídce převládá tuzemská produkce. V tabulce na s. 49 vidíme, že přibližně čtyři desetiletí, která katalogy podchycují, obchodovalo Československo v oblasti krátkometrážních animovaných filmů celkem pouze s devatenácti zeměmi. Z jedenácti z nich bylo ale dovezeno maximálně deset titulů.⁶⁴⁾ Naopak naprostá většina pochází z některého z osmi evropských socialistických států.⁶⁵⁾ Největší podíl v nabídce zaujímá domácí produkce následovaná Sovětským svazem, což kopíruje rozložení známé z distribuce celovečerních fikčních snímků. V porovnání s ostatními státy tohoto výčtu není pozice Jugoslávie nijak výjimečná.

Zestátněná československá kinematografie usilovala po roce 1948 z ideologických důvodů o vysoké zastoupení socialistických států v programové nabídce. Vztah s jugoslávskou kinematografií kopíroval aktuální zahraničně-politickou situaci, která v období po

61) Zevrubněji o záhřebské animaci viz např. I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj 1896.–1997.*, s. 264–314.

62) Viz pozn. č. 13.

63) Dvacet sedm krátkých jugoslávských animovaných filmů exploatovaných za existence státního monopolu bylo v distribuční nabídce Krátkého filmu ještě v roce 1993. (V katalogu najdeme všechny ostatní bývalé partnerské socialistické státy, v naprosté většině evropské. Jiné země zde nejsou zastoupeny vůbec.) Srov. *Katalog krátkých filmů v distribuci KF a. s. Animované a hrané filmy 1993.*

64) Belgie, Čína, Finsko, Francie, Itálie, Kanada, KLDŘ, Kuba, Nizozemsko, SRN, Španělsko.

65) Kromě domácí československé kinematografie se jedná o sedm zemí: Bulharsko, Jugoslávii, Maďarsko, NDR, Polsko, Rumunsko a Sovětský svaz.

druhé světové válce zaznamenala několik zlomových okamžiků. Chorvatské kreslené krátkometrážní filmy byly v Československu uváděny od roku 1960. Počet zakoupených titulů kolísal v návaznosti na mezinárodní situaci, ale odrážel pochopitelně také stav produkce záhřebského studia. Dostupné prameny neumožňují rekonstruovat bližší okolnosti výběru konkrétních titulů nebo průběh cenzurního posuzování. Zajímavé by bylo také srovnání, které kreslené filmy byly v jakých letech posílány do konkrétních zemí. Mohl příslušný balík vznikat na míru partnerské zemi? Nebo byla vždy rozhodující aktuální geopolitická konstelace? Kategorie animovaných krátkometrážních filmů byla v československé distribuční nabídce téměř exkluzivně naplňována produkcí socialistických zemí, a můžeme tudíž předpokládat, že Jugoslávie se od vzniku Studia kresleného filmu logicky stala samozřejmým obchodním partnerem v této oblasti. Společně s tituly vyrobenými v dalších socialistických zemích tvořily chorvatské kreslené snímky programy pro děti pravidelně uváděné v kinech. Pásma určená nejmladšímu publiku figurovala až do konce státního monopolu pravidelně v programu pro nedělní odpoledne ve všech typech kin. Jejich stabilně vysoká návštěvnost přinesla zejména v malých vesnických biografech žádoucí vysoký počet prodaných vstupenek a zároveň pomáhala dosáhnout solidního procentuálního zastoupení diváků na filmech socialistických kinematografií. Většina jugoslávských animovaných filmů však necílila na nejmladší publikum a krátké filmy byly doplňkem celovečerních programů nebo součástí pásem v nonstop kinech. Četnost jejich promítání nebo reálnou návštěvnost proto nelze přesněji rekonstruovat.

Tento recenzovaný odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury.

Citované filmy a seriály:

A přece se točí... (Ipak se kreće; Dragutin Vunak, 1960), *Adam* (Adam; Zlatko Grgić, 1970), *Akce Stadion* (Akcija Stadijon; Dušan Vukotić, 1977), *Bolek a Lolek* (Bolek i Lolek; různí autoři, 1963–1986), *Bumerang* (Bumerang; Boris Kolar, 1962), *Čarovný les* (Čudesna šuma; Milan Blažeković, 1986), *Červená karkulka* (Crvenkapica; Nikola Kostelac, 1955), *Divné ptáče* (Čudna ptica; Borivoj Dovniković — Bordo, 1969), *Don Pedro* (Don Pedro; Zvone Sintić, 1964), *Harmonika* (Piccolo; Dušan Vukotić, 1959), *Galerie* (Galerija; Zlatko Pavlinić, 1970), *Hvězda jede na jih* (Zvijezda putuje na jug; Oldřich Lipský, 1958), *Inspektor Maska* (Inspektor Maska; různí autoři, 1962–1963), *Janko Hraško* (Viktor Kubal, 1973–), *Jen počkej* (Nu, pogodi! Vjačaslav Kotěnočkin, 1969–2017), *Koncert pro kulomet* (Koncert za mašinsku pušku; Dušan Vukotić, 1958), *Krava na hranici* (Krava na granici; Dragutin Vunak, 1963), *Kufř* (Kovčec; Zlatko Grgić, 1968), *Maxi Cat* (Maxi Cat; Zlatko Grgić, 1971–1973), *Mikromanie* (Mikromanija; Boris Kolar, 1971), *Monstrum z galaxie Arkana* (Gosti iz galaksije; Dušan Vukotić, 1981), *Mstitel* (Osvetnik; Dušan Vukotić, 1958), *Ornitologie* (Ornitologija; Ante Zaničević, 1970), *Píďalka pádí* (Klizi — puzi; Zlatko Grgić, 1968), *Plakalka* (Josef Kluge, 1959), *Portréty* (Portreti; Zlatko Pavlinić, 1971), *Premiéra* (Premijera; Nikola Kostelac, 1957), *Případy* (Serija slučajeve; různí autoři, 1960–1961), *Profesor Baltazar* (Profesor Baltazar; různí autoři, 1967–1978), *První, druhý, třetí* (Prvi, drugi, treći; Radoslav Gajić, 1972), *Pták a červíček* (Ptica i crvek; Zlatko Grgić, 1977), *Rexík* (Reksio; různí autoři, 1967–1990), *Sám* (Samac; Vatroslav Mimica, 1958), *Sedmy kon-*

inent (Sedmi kontinent; Dušan Vukotić, 1966), *Sivý racek* (Sinij galeb; Branko Bauer, 1953), *Sněho-
vé srdce* (Srce u snijegu; Branko Ranitović, 1959), *Snílek* (Sanjar; Branko Ranitović, 1961), *Surogát*
(Surogat; Dušan Vukotić, 1961), *Tajemství staré půdy* (Tajna starog tavana; Vladimír Tadej, 1984),
Tolerance (Tolerancija; Zlatko Grgić – Branko Ranitović, 1967), *Trumpetista* (Truba; Ante Zanino-
vić, 1964), *Vejce* (Jaje; Vatroslav Mimica, 1959), *Veselý zážitek* (Veseli doživljaj; Walter Neugebauer,
1951), *Všechna přání světa* (Sve želje svijeta; Vladimír Tadej, 1966), *Znalost a pozornost* (Znanje
i pažnja; Dragutin Vunak, 1969), *Zvědavost* (Znatiželja; Borivoj Dovniković – Bordo, 1966), *Židlič-
ka* (Josef Kluge, 1959).

Marie Barešová (1984) vystudovala historii a teorii filmu a dějiny umění na FF MU. Od roku 2013 je kurátorkou Národního filmového archivu, kde zpracovává a rozvíjí kolekci orálně-historických interview a podílí se například na aktivitách v oblasti filmové výchovy. Je spoluautorkou publikace *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?* (2017). Tematicky se zaměřuje na dějiny české a (ex)jugoslávské kinematografie. Je členkou České asociace orální historie a Společnosti pro queer paměť.

SUMMARY

Vukotić and the Others***Yugoslav Animation in Czechoslovak Cinema Distribution in the Circumstances of Bilateral Relations*****Marie Barešová**

This study deals with the history of distribution of short Yugoslav animated films in Czechoslovak cinemas in the period 1945–1991. Prevailing quantitative data are interpreted especially in relation to foreign policy situation in Eastern bloc, specifically according to the development of international affairs between Moscow, Belgrade and Prague. Film distribution is thus interpreted as a manifestation of Cold War cultural diplomacy. The text also briefly reconstructs institutional background of Yugoslav cinema, especially of film animation and informs about cooperation between Czechoslovakia and Yugoslavia in the domain of film animation and special effects.

klíčová slova: filmová distribuce, animovaný film, Československo, Jugoslávie, mezinárodní vztahy

key words: film distribution, animated film, Czechoslovakia, Yugoslavia, international relations

Veronika Hanáková (Univerzita Karlova)

Plasmaticita digitálního povrchu

CGI (sur)realismus ve snovém deníku Jona Rafmana

Vytvořit digitální povrch vodní hladiny, která by se přirozeně pohybovala, patřilo mezi pracné, až skoro neproveditelné simulace CGI animace.¹⁾ A to z několika důvodů — jednak jde o velkou plochu, jež je tvořena dílčími body, jednak jsou na sebe jednotlivé segmenty napojeny, aby mohlo být dosaženo uvěřitelného plynutí vody.²⁾ Tím pádem reaguje jak na proměny uvnitř, tak i na změny, které se dějí nad hladinou.³⁾ Dlouhou dobu šlo o kreativní a technologickou výzvu digitální animace jakožto techniky, která klade důraz na podrobné vykreslení haptické kvality daného předobrazu v pohybu i v klidném stavu. Vytvoření uvěřitelné simulace vždy osciluje na hraně zkreslení⁴⁾ a realistického zobra-

- 1) Počítačově generované obrazy jsou spojovány v teoretické imaginaci převážně s typem trojrozměrné animace (Paul Wells, *Understanding Animation*. London: Routledge 2013). A to jak v kontextu propojení hraného filmu a animace s příchodem digitální matérie, kdy se technika animace dostala z okraje do středu pozornosti (Scott Bukatman, *Some Observations Pertaining to Cartoon Physics; or, The Cat in the Machine*. In: Karen Beckman (ed.), *Animating Film Theory*. Durham: Duke University Press, s. 301–342, zde s. 309) coby dominantní princip produkce, tak v souvislosti se speciálními efekty (Stephen Prince, *Digital Visual Effects in Cinema. The Seduction of Reality*. New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press 2012). Nicméně termín digitální animace obsahuje i techniku kreslené animace, která byla vytvořena za použití animačního programu a je dvojrozměrná. V následujícím textu se dopustíme mírného zjednodušení, neboť počítačová nebo digitální animace zde bude ekvivalentem pro 3D CGI animaci.
- 2) Aylish Wood, *Particle Animation. Isn't That Something to Do With Physics?* Dostupné online: <<https://aylishwood.com/2017/09/30/particle-animation-isnt-that-something-to-do-with-physics/>>, [cit. 17. 1. 2021].
- 3) Jordan Schonig, *The "Wind in the Trees" from Early Cinema to Pixar*. *Vimeo*, 2020. Dostupné online: <<https://vimeo.com/458220961>>, [cit. 10. 11. 2020].
- 4) Výtvarné zkreslení není znatelné jen na rovině stylizace daného objektu, a to tak, aby zapadl do nastavené podoby fikčního světa, ale také na rozpohybování daného objektu, protože výsledné zobrazení pohybu je upraveno podle tradice klasické animace, kdy dochází ke zkreslením pohybu v digitální animaci, ovlivněné tradicí dvojrozměrné animace. Viz „Squash and Stretch“ v John Lasseter, *Principles of traditional animation applied to 3D computer animation*. *SIGGRAPH. Computer Graphic* 21, 1987, č. 4, s. 35–44.
Nebo později rozpracované viz Stephen Chenney – Mark Pingel – Rob Iverson – Marcin Szymanski, *Simulating*

zení⁵⁾ — vychýlení k prvnímu extrému vede k přílišné stylizaci, v opačném případě zase k neuvěřitelnému audiovizuálnímu dvojníkovi, jehož dokonalá nápodoba je nepříjemnou konfrontací s digitální matérií, zejména pokud dosáhne tzv. uncanny valley („údolí smrti“ nebo „tísňivé údolí“), kde i dokonale humanoidní vzhled ztrácí živost a naznačuje svoji strojovou podstatu.⁶⁾ Animace pracuje s obrazem jako surreálním prostorem, ať už v jeho komičnosti, pompéznosti, nebo naopak děsivosti.

Digitální animace nabývá mnohoznačného charakteru — jako technika napojená na vývoj počítačové technologie,⁷⁾ která pracuje s odlišným digitálním materiálem,⁸⁾ a nebo také jako princip vizuální produkce.⁹⁾ Nejde přímo o dané estetické normy, nicméně důraz na příklon k realistické simulaci materiálu i pohybu patří mezi dominantní tendence v audiovizuální výrobě i v její reflexi. Ostatně animátoři (i filmová či jiná studia audiovizuální produkce) bývají obdivováni právě za dosažení oné uvěřitelnosti komplikovaných virtuálních povrchů, mezi něž patří i zmíněná vodní hladina. Technologický vývoj, a to jak v hardwarové základně, tak i v softwarové nadstavbě, dále podporuje a rozšiřuje portfolio generovatelného, a tedy zobrazitelného. Neustálé rozšiřování virtuálního inventáře vyobrazitelného je kriticky reflektováno pomocí termínů, jako je „syntetický realismus“¹⁰⁾ nebo „hyper-realismus“.¹¹⁾ Ty vedou pozornost k mimetickým aspektům počítačově generovaných obrazů, u nichž se primární otázka dotýká syntézy mezi realistickým vykreslením a potřebným zkrácením.

Vodní hladina přestala být pro produkci překážkou, ale otázkou zůstává, zda teoretická perspektiva dokáže nahlédnout digitální povrch i jinak než jako nápodobu určitého předobrazu, zda digitální obrazy mohou být i něčím jiným než simulací známého. Co leží mimo nastíněnou perspektivu? Jaké fragmenty unikají a co nejsme schopni uchopit za pomoci etablovaného pojmového aparátu? Současné technologické podmínky jsou na úrovni, kdy předpoklad už není nemožný, ba naopak — stal se spíš normou, kde je kapitál „za obrazem“ přímo navázán na úroveň propracovanosti výsledného díla. Simulace je otázkou dostatku energetických zdrojů, časové dotace, finančního kapitálu a lidských rukou.¹²⁾

Pokud se realismus, ať už percepční,¹³⁾ či syntetický,¹⁴⁾ stal standardem, nevystal tím prostor pro nalezení odlišného pohledu na digitální obrazy, který by nebyl determinován

cartoon style animation. In: *Proceeding of the 2nd International Symposium on Non-Photorealistic Animation and Rendering*. New York: Association for Computing Machinery 2002, s. 133–138.

- 5) Mihaela Mihailova, Realism and Animation. In: Nichola Dobson – Annabelle Honess Roe – Amy Ratele – Caroline Ruddell (eds.), *The Animaion Studies Reader*. London: Bloomsbury 2018.
- 6) Vivian Sobchack, Final Fantasies. Computer Graphic Animation and the (Dis)Illusion of Life. In: Suzanne Buchan – David Surman – Paul Ward (eds.), *Animated Worlds*. Eastleigh: Libbey 2006, s. 173–180.
- 7) Tom Sito, *Moving Innovation. A History of Computer Animation*. Cambridge: MIT Press 2013.
- 8) Aylish Wood, *Software, Animation and the Moving Image. What's in the Box?* London: Palgrave Macmillan 2015.
- 9) Alan Cholodenko, *The Illusion of Life. Essays on Animation*. Sydney: Power Publications 1991. Nebo Lev Manovich, What is Digital Cinema? Dostupné online: <https://wp.nyu.edu/novak-mm13/wp-content/uploads/sites/41/2013/09/Lev-Manovich_-_Essays_-_What-is-Digital-Cinema_.pdf>, [cit. 10. 11. 2020].
- 10) Christopher Holliday, Notes on a Luxo World. *Animation Practice, Process & Production* 4, 2014, č. 1, s. 68.
- 11) V. Sobchack, c. d., s. 173.
- 12) L. Manovich, What is Digital Cinema? Pomyslná „estetika hojnosti“ se stává nástrojem pro stížený vstup do globálního audiovizuálního obchodu.
- 13) Stephen Prince, True Lies. Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory. *Film Quarterly* 49, 1996, č. 3, s. 27–37.
- 14) Lev Manovich, *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press 2001, s. 174.

zmíněnou tendencí?¹⁵⁾ Jednou z cest, kudy se lze vydat v hledání odlišného nebo surrealistického zobrazení, může být zaměření na digitální povrch, který překračuje své mimetické vlastnosti. Místo simulace známého nechává vystoupit samotnou digitální materií, která zpochybňuje navykklé percepční zvyklosti. Co dělat, když vodní hladina není stoprocentním odrazem svého předobrazu, ale stává se hmotou, která se může proměnit, svým objemem i svou podstatou?

DREAM JOURNAL¹⁶⁾ je dílo vizuálního umělce Jona Rafmana, které využívá až hyperreálné obrazy, skrze něž však nechává odhalit „plasmaticitu“ digitální materie, jež podle ruského filmaře a teoretika Sergeje Ejzenštejna umožňuje vymezit animované formy jako celistvé protoplasy, neustále proměňující svůj tvar.¹⁷⁾ Digitální obraz upevňuje představu zaplněného obrazu, v němž existují jasně oddělené objekty, a přesto je tato hranice čistě iluzorní představou, kdy se celý povrch může jako protoplasmatický blob seskupit do odlišného tvaru, popřít tím dříve načrtnuté hranice objektů a znejistit naše vnímání CGI animace. Rafmanův snímek tak podrývá nastavené předpoklady realistického vykreslení, aniž by je negoval. Jestliže jsou digitální obrazy zatíženy pohledem, jenž hledá mimeticky propracované dvojníky, pak se vydáme na cestu postapokalyptickou krajinou DREAM JOURNAL, která známou přítomnost transformuje do trosek minulého, a tak nechává povrch být i něčím jiným než funkčním odrazem.

Sémantický rozbor znaků a rozklíčování kombinace využitých tropů daného fikčního světa opustíme, neboť zájmem tohoto textu není interpretace díla v post-internetové době,¹⁸⁾ nýbrž otázka využití digitální materie. Základní linii studie omezíme na aspekt digitálního povrchu vyobrazeného v 95 minutách snímku.¹⁹⁾ Základem analýzy pak bude několik záběrů, v nichž se vyjevuje odlišnost přístupu k digitálnímu povrchu.²⁰⁾ Než se však zaměříme na detail, musíme naši perspektivu rozšířit a stanovit jasné kontury teoretického rámce, v němž se zde budeme pohybovat. Jakmile bude vyznačeno teritorium, posuneme se k problému elastické reality počítačově generovaných obrazů, kterou uchopíme skrze revitalizaci konceptu plasmaticity. Konfrontací tohoto pojmu s dílem Jona Rafmana naznačíme paradoxní spojení celistvosti a proměnlivosti vůči dominantnímu hyperrealistickému narativu a zároveň zohledníme estetický potenciál digitálního povrchu.

15) Alan Warburton, *Goodbye Uncanny Valley*. Dostupné online: <<https://vimeo.com/237568588>>, [cit. 10. 11. 2020].

16) SNOVÝ DENÍK je český název snímku DREAM JOURNAL. Byť se v domácím prostředí název sporadicky překládá, v tomto textu se přidržíme původní anglické verze.

17) Sergei Eisenstein, *On Disney*. In: Richard Taylor (ed.), *Sergei Eisenstein. The Eisenstein Collection*. Calcutta: Seagull Books 2005, s. 85–125.

18) Penny Rafferty, *Dream Journal*. An Interview with Jon Rafman, Online: <<https://www.berlinartlink.com/2017/10/06/play-dream-journal-an-interview-with-jon-rafman/>>, [cit. 10. 11. 2020].

19) Verze DREAM JOURNAL 2016–2017 má 50minutovou stopáž, kterou Jon Rafman rozpracoval do celovečerního filmu DREAM JOURNAL 2016–2019.

20) Povrch filmového média (analogový či digitální) je často pojímán jako příliš známý interface, v jehož rozhraní se odehrává figurativní podívaná (někdy narativní, někdy experimentální, ale rozeznatelná). Nicméně povrch není neviditelnou membránou, ale prostorem, který obsahovou část strukturuje a ovlivňuje — je zde souhra mezi figurací a povrchem média. Více viz Jiří Anger, *Found footage efekt*. Digitální Kříženecký a prasklina filmového média. *Illuminace* 31, 2019, č. 2, s. 89–117.

Vznik digitální matérie

Náš teoretický rámec je ovlivněn technologickým vývojem. Digitální matérie proměnila výrobu audiovizuálních obrazů a znamenala změnu jak v produkci, tak na úrovni teoretické reflexe, a to nejen animace samotné, ale i kinematografie jako celku.²¹⁾ Nástup digitální technologie do audiovizuální produkce znamenal rozkol v uchopení vztahu média a technologického zázemí. Pro některé teoretiky představují počítačově generované obrazy ontologický zlom filmového média, neboť znejistily indexový vztah k realitě, jenž vycházel z fotografického zachycení. Zrno bylo nahrazeno pixelem, který však může podobu fotografického zrna simulovat.²²⁾ Simulace realistického osvětlení a důraz na vykreslení povrchové struktury — renderování objektu a jeho povrchu²³⁾ — ukotvuje vyobrazené v domnělé fotografické realitě.²⁴⁾ Výsledný pohyb (i zachycení pohybu) tak odpovídá jednak zákonitostem pohybujícího se objektu, tak i prostředí, ve kterém se pohybuje.²⁵⁾ Jako kdyby šlo o snahu nepostřehnutelně přenést materii do odlišné konstelace virtuálního světa. Představované vlastnosti zůstávají na úrovni nápodoby, jako signifikant chybějícího přímého otisku předobrazu. Na druhou stranu je kladen důraz na zvýraznění využití technologie, jako nástroje pro vytvoření doposud neviděných světů.²⁶⁾ Další podobné výkony se prolínají od marketingových kampaní až ke kritické reflexi každého nového animovaného snímku.

Současné digitální technologie otevírají obrazy vyššímu stupni manipulace, což umožňuje izolovat a měnit jejich prvky, daleko za dřívější možnosti optických procesů.²⁷⁾ Vytvářejí tak nový druh elastické reality, v níž není žádný objekt či fragment obrazu imunní vůči manipulaci, ať už se jedná o razantní proměnu, či téměř nepostřehnutelnou úpravu.²⁸⁾ Z tohoto pohledu přejímá tvorba digitálních obrazů principy animace: konstruovatelnosti a modulovatelnosti.²⁹⁾ Tvorba digitálních obrazů tudíž přejímá principy animace³⁰⁾ — ty můžeme rozdělit do dvou kategorií, jež jsou navzájem provázány. První z nich je kategorie nepohyblivého obrazu, druhou je rozpohybování doposud nepohyblivého. Individuální produkce každého jednotlivého snímku kontrastuje s automatickým záznamem pohybu na filmový pás, protože individuální snímek je vždy již upraven a dotvořen, ať už se původně jednalo o prázdnou plochu, nebo se dolaďoval záznam. Napojení snímků za sebe —

21) Paolo Cherchi Usai, *The Death of Cinema. History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*. London: British Film Institute 2001. Nebo David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*. Cambridge – London: Harvard University Press 2007.

22) L. Manovich, *The Language of New Media*, s. 30.

23) Christopher Holliday, *Movin' to a Different Beat. Commercial Pixar and the Simulated Ordinary*. In: Malcolm Cook – Kirsten Moana Thompson (eds.), *Animation and Advertising*. London: Palgrave Macmillan 2019, s. 283–298.

24) S. Prince, *True Lies*, s. 29.

25) J. Lasseter, c. d., s. 35–44.

26) Thomas Lamarre, *New Media Worlds*. In: Suzanne Buchan – David Surman – Paul Ward (eds.), *Animated Worlds*. Eastleigh: Libbey 2006, s. 136.

27) John Belton, *Painting by the Numbers. The Digital Intermediate*. *Film Quarterly* 61, 2008, č. 3, s. 58–65.

28) D. N. Rodowick, c. d., s. 170–171.

29) Alan Cholodenko, *The Illusion of Life. Essays on Animation*. Sydney: Power Publications 1991.

30) L. Manovich, *What is Digital Cinema?* Dostupné online: <https://wp.nyu.edu/novak-mm13/wp-content/uploads/sites/41/2013/09/Lev-Manovich_-_Essays_-_What-is-Digital-Cinema_.pdf>, [cit. 10. 11. 2020].

respektive jejich rozpohybování — je dosaženo pomocí rozfázovaného iluzorního pohybu, který je v protipólu k vizuální rekonstrukci pohybu v reálném čase.³¹⁾ Jako by se kinematografie vrátila ke svému počátku, jak ho nazírá ruský teoretik nových médií Lev Manovich, kdy se pohyblivé obrazy zrodily z animace obrazů.

Navzdory tomu má animace i nadále oproti dominantní tradici hrané kinematografie status čehosi jiného³²⁾ — techniky, která pracuje odlišně s povrchem i pohybem.³³⁾ Technologická a materiální základna média totiž nejsou jedinými determinanty, na jejichž základě jde určit charakter média a s ním spojené konkrétní expresivní potenciály, ba naopak jsou první dispozicí, na jejímž základě se utváří slova, termíny, diskursy.

I když se digitální matérie rozptýlila po celém poli audiovizuální produkce, její přítomnost není tak viditelná, jak by měla být. Jednoduše řečeno, dobře provedená CGI tvorba je taková, u které není rozpoznatelné, že se jedná o počítačově generované obrazy.³⁴⁾ Digitální matérie jako by byla naplněním Bazinova mýtu totálního filmu s možností přesné nápodoby.³⁵⁾ Argument doprovází estetický příslib realističtějšího zachycení daného technologickým vývojem a právě propracovanější simulace je předpokladem zvýšení hodnoty díla.³⁶⁾ Povrch média CGI animace se zviditelnil jako prostor vytvářející percepční realismus, který směřuje k primárnímu estetickému cíli — mimesis.³⁷⁾ Vývoj a zlepšení technologického zázemí i filmového aparátu pro animovanou tvorbu jsou rámovány dvojím způsobem: jako rozšíření výtvarného potenciálu i jako důraz na simulaci přirozeného, ať už jde o pohyb postav, zobrazení prostoru podle pravidel perspektivy, či existenci přírodních jevů. Digitální matérie jako by se stala „jen“ virtuální verzí známého. Základem argumentu je představa, že nové technologie — v tomto případě nejen počítače, ale především softwarové balíčky pro modulaci digitální matérie — jsou nástrojem, který je možné adaptovat do zavedeného produkčního zázemí.³⁸⁾ Digitální matérie je spíše další hmotou pro

31) Omar O Linares Martinez, Criteria for Defining Animation. A Revision of the Definition of Animation in the Advent of Digital Moving Images. *Animation* 10, 2015, č. 1, s. 42–57, zde s. 43.

32) Scott Bukatman, Some Observations Pertaining to Cartoon Physics; or, The Cartoon Cat in the Machine. In: Karen Beckman (ed.), *Animating Film Theory*. Durham: Duke University Press 2014, s. 309.

33) Tento diskurs byl podmíněn hierarchií mezi animovanou a hranou tvorbou. Periferní postavení animace vůči hranému filmu bylo dáno už výstavbou programu, v němž hraný film měl pozici narativního díla, zatímco animovaný film byl komickým a triviálním doplňkem, u něž byl kladen důraz na technologický spektakl (Kristin Thompson, Implications of the Cel Animation Technique. In: Stephen Heath – Teresa de Lauretis (eds.), *The Cinematic Apparatus*. Basingstoke and London: Macmillan Press 1980, s. 109). I když se pozice vyrovnala a CGI snímky patří mezi nejvýdělečnější produkty v globálním trhu, neznamená to, že by se animace zcela vymanila ze své pozice (Christopher Holliday, *The Computer-Animated Film. Industry, Style and Genre*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2018, s. 5).

34) A. Warburton, Goodbye Uncanny Valley. Dostupné online: <<https://vimeo.com/237568588>>, [cit. 10. 11. 2020].

35) Lev Manovich, “Reality” effects in computer animation. In: Jayne Pailling (ed.), *A Reader in Animation*. London: John Libbey 1997, s. 9.

36) V. Sobchack, c. d., s. 177.

37) L. Manovich, “Reality” effects in computer animation, s. 6.

38) Etablování nového nástroje do výrobního procesu je ovlivněno nastoleným pracovním postupem. Rámce realismu nestrukturuje jenom vyobrazení na plátně, ale i za plátnem. Nový technologický aspekt je možností zrychlení produkce animace, posílení již nastavené hierarchizace rolí. Filmy jsou formou průmyslového umění. Jsou závislé na stále se zlepšující technologii, která umožňuje efektivnější produkci — miniaturizaci úkolů, kdy animátoři mohou mít na starosti velmi dílčí úkol, či zaměření jednotlivých sekcí, respektive studií na určité fáze produkce, kdy jsou studia rozdělena do několika míst po zeměkouli (např. digitální

nastavené využití, než aby byla zlomem. Termíny jako percepční realismus,³⁹⁾ realismus druhého řádu⁴⁰⁾ či syntetický realismus⁴¹⁾ mají tendenci upřednostňovat dominanci reálného tím, že naznačují, že estetika počítačově animovaných filmů je modifikací dominantního realistického registru animací (zvýšená nebo přehnaná verze reality) a simulací kinematografického aparátu ve virtuálním prostředí.

Tendence realistického vykreslení v animované tvorbě, kterou lze vysledovat do rané kinematografie, má nicméně mnohdy za následek přehlížení dílčích dobových odlišností. Animovaný realismus není ahistorickým fenoménem ani čistě technologickým výtvarným, který by přetrvával, naopak představuje proměnný pojem,⁴²⁾ který reaguje na technologický vývoj produkčního zázemí animovaného filmu. I když existuje tradice realistického vyobrazení ve vztahu k dvourozměrně kreslené animaci, vytvořené převážně v podmínkách klasické studiové animace nebo později ve studiích televizní produkce,⁴³⁾ nástup digitální matérie realistické vykreslení problematizuje a přináší odlišné problémy, než které byly přítomné v době, kdy se jednalo o otázku mediální specifity na základě spojení kamery a záznamu barvy a linie na ultrafánu. Digitální povrch navazuje na kinematografickou tradici, neboť „vizuální kultura počítačového věku je kinematografická svým vzhledem, digitální na úrovni svého materiálu a výpočetní ve své logice“.⁴⁴⁾ Zmíněná omezení optických aparátů, které vytvářely a určovaly kinematografickou tradici a styly, však digitální matérie překračuje, násobí, staví je na rovinu pluginu.

Efekt reality, než aby využíval jedinou dimenzi nebo aspekt, využívá spíše kombinaci několika rovin vizuální nápodoby, na jejichž základě digitální obraz konstruuje jako realistickou simulaci v tradici kinematografického záběru. Počítačově generovaný realismus je převážně definován jako napodobování založené na reprezentačních strategiích kinematografie a fotografických snímků.⁴⁵⁾ I proto existuje bezpočet teoretických ukotvení — realismus druhého řádu, syntetický realismus —, které charakterizují efekt reality digitálního obrazu na základě podobných prvků — důraz na haptičnost, simulaci kinematografické tradice, intertextualitu — avšak odlišují se jejich výslednou kombinací. Nové technologické prostředky tak zůstávají napojené na zavedené estetické konvence — asimilace různých stylů a postupů. Digitální obrazy přinesly estetiku povrchu, která není vázána na

renderování je doménou jednoho studia, vizuální triky zase dalšího). Více viz Janet Wasko, *Understanding Disney*. Cambridge: Polity Press 2001. Nebo Tim Westcott, An overview of the global animation industry. *Creative Industries Journal* 3, 2010, č. 3, s. 253–259. Neal Gabler, *Walt Disney: the Triumph of the American Imagination*. New York: Vintage Books 2008. Popřípadě i Chris Pallant, *Demystifying Disney. A History of Disney Feature Animation*. London: Bloomsbury 2013.

39) S. Prince, True Lies. Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory, s. 27–37.

40) Andy Darley, Second-order realism and post-modernist aesthetics in computer animation. In: Jayne Pailling (ed.), *A Reader in Animation*. London: John Libbey 1997, s. 16–24.

41) L. Manovich, *Language of New Media*, s. 191–192.

42) Casey Riffel, Dissecting Bambi. Multiplanar Photography, the Cel Technique, and the Flowering of Full Animation. *The Velvet Light Trap*, 2012, č. 69, s. 4.

43) Mihaela Mihailova, Realism and Animation. In: Nichola Dobson – Annabelle Honess Roe – Amy Ratelle – Carolina Ruddell (eds.), *The Animation Studies Reader*. New York – London: Bloomsbury Academic 2018, s. 47–58.

44) L. Manovich, *The Language of New Media*, s. 165.

45) M. Mihailova, c. d.

nic jiného než na povrch samotný, tedy na simulaci tvaru a koherence, i když obsahuje potenciál odvržení mimetických kapacit.

Povrch je finální tvar digitální matérie — v experimentálním snímku *DREAM JOURNAL*. Výsledná podoba fikčního světa, kterým se proplétá narativní linka, na jejímž základě se otevírají nové podoby a instance zobrazitelného, je prostorem, který není uchopitelný. Proto se od celku, od snahy uchopit celý povrch ve všech jeho nuancích, posuneme k detailu jako prostoru, skrze nějž lze pojmout z jedné strany determinismus realistického vykreslení, a stejně tak i vyobrazení, které se vůči němu vymezuje, ale zároveň se nestává beztvarou hmotou posouvající figurativní fikční svět na rovinu abstrakce. Přiblížíme se k povrchu jako ploše, která je vztahovou konstelací, jejíž podobu teprve popisem ozřejmíme.⁴⁶⁾ Cesta postapokalyptickou krajinou v *DREAM JOURNAL* je plná nečekaných proměn, neuvěřitelných stvoření, situací, které by se nemohly mimo virtuální svět odehrát, a přesto se nejedná o abstraktní svět, kde by nebylo možné rozeznat objekty a tvary. Dílo cíleně pracuje s možnostmi percepčního realismu, kdy krajina i postavy naznačují, čím jsou na několika rovinách. Právě tento pohyb performativní nápodoby povrchu je nezbytný pro proměnu, během níž je celistvý povrch stabilního objektu dekonstruován jako simulace, která nepředstavuje obraz, jež napodobovala.

Tendence k realismu

První rovinou realistického vykreslení je simulace percepčních kvalit objektů, které jsou ovlivněny určitými fyzikálními a přírodními zákonitostmi.⁴⁷⁾ Bludiště z křovin, pole květin, vodní hladina nebo i povrch sedačky v letadle, to vše simuluje haptické kvality jednotlivých povrchů, ale nikoliv na úrovni modulace takového povrchu, který by měl strukturu, hustotu či objem. Pokud se přiblížíme k bludišti z křovin, neuvidíme žádnou vnitřní strukturu, větve jsou jen otázkou povrchu samotného. To platí i pro vodu, která naznačuje pohyb — existenci proudu — i když se jedná o smyčkové opakování téhož vlnění, nedochází k žádnému pohybu, voda je na místě. Protože povrchové vykreslení není haptické, nejsou zde vlny či viditelný proud, které by nabývaly určitý objem. Jedná se o vyobrazení podobného vzoru, který napodobuje povrch daného objektu, aniž by se z něho stala odlišná povrchová struktura — stonky trávy či pěna vln — je spíše dvourozměrným plátnem, na němž je vzor, ať už se jedná o zelenou pokrývku, nebo modro-bílou vodu. Jako by povrch vody byly výstřižky pohyblivého vzoru vodní hladiny, jež byly jen zkopírovány po celé ploše řeky a skrze jejichž opakování dochází k pohybu ve smyčce. Křovinaté bludiště jsou kvádry, na jejichž digitálním vnějšku bylo napnuto plátno se vzorem křovin, to samé platí pro sedačku v letadle, kde koženka není vyobrazena skrze materiální kvality koženky, ale jako nakreslená struktura, která absentuje. Přestože nedochází k modelaci výstavby všech haptických náznaků povrchu, ale zůstáváme doslova na úrovni vnějšku, bez náznaku objemu či hloubky, jsou objekty věrné percepčním kvalitám svých předobrazů, alespoň

46) Lisa Gitelman, *Materiality Has Always Been in Play. An Interview with N. Katherine Hayles*. *Iowa Journal of Cultural Studies* 2, 2002, č. 1, s. 7–12.

47) L. Manovich, "Reality" effects in computer animation, s. 10.

na úrovni simulace. Druhým aspektem této roviny je nejen simulace haptických kvalit jednotlivých obrazů, ale také jejich vyobrazení podle pravidel optického aparátu, čímž je myšlen důraz na hru světla a stínu, aby objekty nebyly pouze jednorozměrnými plochami v prostoru, ale aby simulovaly svou přítomnost v trojrozměrném světě. Tato kategorie se sice částečně může odvíjet od povrchových struktur, jejichž přítomnost může být například stínem nebo perspektivní hierarchizací prostoru do hloubky dále posílena, nicméně podstatným faktorem je přítomnost jasných tvarů a jejich kontur. Řeka má své omezení, kdy se dotýká břehu, bludiště se nerozvine, křeslo má jednoduchou podobu. Objekty si do určitého momentu drží svoji koherenci.

Druhou rovinou je důraz na simulaci kódů vzešlých z tradiční kinematografie, ať už se jedná o nápodobu stylistických postupů na základě žánru či dobového determinismu, anebo o konvence postapokalyptického žánru, které s sebou přinášejí důraz na celky poničené krajiny.

Třetí úroveň se opírá o intertextualitu, díky čemuž je možné napojit věci či entity do sítě symbolů a odkazů v rámci audiovizuální kultury.⁴⁸⁾ Druhá ani třetí rovina nejsou klíčové pro povrch samotný, byť jejich přítomnost může pomoci dotvořit dojem realistického zachycení.

Termíny jako percepční realismus, realismus druhého řádu či syntetický realismus mají tendenci upřednostňovat dominanci reálného, které je tak akorát přeneseno do virtuálního prostředí. Otázka reality není jen popisným faktem, jak daný digitální povrch vypadá a jakých kontur může nabýt. Realistická figurace je i detailem, na jehož základě se pomalu rozplétá a obnažuje epistemologické váhání samotného digitálního obrazu.⁴⁹⁾ Pokud byla otázka realistické nápodoby náročná, nyní je určitá minimální úroveň dosažitelná i mimo velká studia, jak dokazuje ostatně i *DREAM JOURNAL* jako dílo experimentálního filmu, které dosahuje určité míry realistického vyobrazení. Digitální obraz není hyperrealistický svět, ani surrealistický svět, ani skutečný svět napodobující život, ačkoliv se mu právě skrze nastavený realistický diskurs podobá. Nicméně jedná se o digitálního dvojníka, který překračuje nastavené možnosti na všech zmíněných úrovních — simulace, záznamu, napojení — takovým způsobem, jaký předchozí technologie nenabízely. *DREAM JOURNAL* je uchopitelný slovníkem realistického diskursu, jak se nám podařilo ostatně výše dokázat, ale co v tomto popisu zůstalo zahaleno?

Nápodoba filmovosti se vyjevuje jako strategie asimilace bez náznaku trhliny. Usměrnování matérie do popsané formy je někdy bez náznaku sešití, ale co když se postupně odhalují trhliny? Nejedná se o náznaky rozpadu či dekonstrukce fikčního světa. Nejedná se o trhliny v doslovném slova smyslu, ale o momenty, kdy se na povrch dostává odlišný strukturní princip. Být na první pohled může nabývat kontur destruktivní síly, tak jeho pohyb směřuje opačně — nikoli k rozpadu, ale k prolnutí. Podle filmového teoretika Davida N. Rodowicka se simulace podobá nové imaginárnosti virtuálního prostředí, „která je neomezená kauzálními procesy; tvorba z fyzické reality ustupuje složení ‚elastické reality‘“.⁵⁰⁾ Digitální obrazy nemusí být vázány fyzickými kauzálními procesy či zakotveny

48) S. Prince, *Digital Visual Effects in Cinema*, s. 32.

49) V. Sobchack, c. d., s. 176.

50) D. N. Rodowick, c. d., s. 170–171.

gravitací a prostorem, ale naopak morfuji, rozebírají se a znovu se vytvářejí. Digitální animace nezachycuje existující realitu, ale produkuje svoji vlastní,⁵¹⁾ nejen u nových tvarů, nýbrž i jejich pohybu a proměny. Aby bylo možné vytvořit vizuální objekt či povrch, který má výšku, délku i hloubku, je potřeba několik procesních kroků — modelování, vykreslování (rendering) a texturování.⁵²⁾ Generování virtuálních pohyblivých obrazů sice může být chápáno jako remediace dřívějších animačních technik, kdy stopy přítomnosti počítačového rozhraní jsou zakryté, avšak zprostředkující přítomnost počítačové technologie zůstává.⁵³⁾ Pokud se ale podíváme zblízka, tak se generování vyjevuje jako technika s vlastním procesem, který propojuje několik softwarových nástrojů i technologické zázemí. Generování je technikou, která sice zapadá do nastaveného pracovního postupu studií a struktura práce,⁵⁴⁾ na druhou stranu však pracuje s digitální matérií, která podléhá odlišné strukturační a modelaci než dřívější postupy rozpořádání obrazu. Tím pádem je zmíněná technika mnohem více otevřená odlišnému uchopení materiálu, který musí být mnohem více korigován pro vytvoření něčeho domněle realistického. Náročnost procesu renderování naznačuje, že otázka strukturační hmoty do trojrozměrného stálého a hapticky propracovaného objektu není samozřejmá, jak se to ze současné audiovizuální produkce může jevit.

Plasmatický realismus

Počítačově generované obrazy umožňují nekonečnou proměnlivost či modulaci, jako by digitální materie byla protoplasmou, která se může (ale nemusí) proměňovat. Tím se dostáváme k Ejzenštejnově konceptu plasmaticity, který vymezuje animovanou formu jako celistvou protoplasmu, jež neustále proměňuje svůj tvar, nebo alespoň obsahuje viditelný potenciál proměny.⁵⁵⁾ Instrumentální základ digitální animace není zárukou plasmaticity. Byť v sobě obsahuje potenciál elastické reality, tak její přítomnost je viditelná až k souboju konvencí⁵⁶⁾ — jako trhlinka vůči nastaveným normám, ale nikoli vůči povrchu samotnému. Plasmaticita není v rozporu s realismem, ba naopak — aby objekt mohl být znejistěn nebo deformován, musí být nejprve rozpoznatelný, neboli neznámé vychází ze známého. Plasmaticita, byť vycházející z metamorfózy tvarů a linií, tak není opositelem vůči figurativ-

51) Ester Leslie – Joel McKim, *Life Remade: Critical Animation in the Digital Age*. *animation: an interdisciplinary journal* 3, 2017, č. 12, s. 207–213.

52) Kongdee Nop – Jintapitak Manissaward – Tangto Oattarapon, Development of character design frameworks using game engine. Unreal engine. In: *4th International Conference on Digital Arts, Media and Technology and 2nd ECTI Northern Section Conference on Electrical, Electronics, Computer and Telecommunications Engineering*, 15. 4. 2019, s. 54–59.

53) Jay David Bolter – Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press 1999, s. 199, 23.

54) Hyejin Yoon, Globalization of the animation industry: multi-scalar linkages of six animation production centers. *International Journal of Cultural Policy* 23, 2015, č. 5, s. 634–651.

55) S. Eisenstein, On Disney, s. 85–125. Ejzenštejn popsal koncept plasmaticity ve svých deníkových zápiscích — nejedná se o ucelenou formu, ale o fragmenty rozvíjející argumentační linii, která se v deníkových záznamech objevovala a mizela, v celistvé podobě vyšla v *The Eisenstein Collection* od Richarda Taylora.

56) Ryan Pierson, On Styles of Theorizing Animation Style. Stanley Cavell at the Cartoon's Demise. *The Velvet Light Trap*, 2012, č. 69, s. 17–26, zde s. 21.

nímu. Zrušení jedné a navždy přidělené formy a schopnost dynamicky převzít jakoukoli formu, aby pohyb proměny byl znatelný, musí vycházet z rozeznatelného prvotního bodu.

Podobně jako realismus ani plasmaticita není fenomén postavený mimo historický vývoj a zejména mimo materiální omezení daného média, v jehož rámci může operovat. Plasmaticita překračuje hranice filmového média, vrací se k laterně magice, fantasmagorii, nebo až k dílům založeným čistě na lince na papíře, ať už se jedná o text, nebo ilustraci, jaká je k nalezení v pohádce *Alenka v říši divů*.⁵⁷⁾ Plasmaticita je přítomný princip napříč všemi (i nezmíněnými) médii, nicméně v dílčích instancích pracuje s materiálními omezeními, s nimiž spolupracuje, aby je v následujícím momentu využila pro své zviditelnění. Digitální povrch sice přejímá realistické vykreslení, které však vystavuje jako signifikant absentující haptické struktury, v němž digitální matérie přejímá nápodobu, aniž by se jí stávala. Stejně jako Ejzenštejn, většina současných teoretiků animace nedefinuje animaci z hlediska pohybu samého, ale z pohybu v napětí se statickými prvky.⁵⁸⁾ A tak se navracíme k pohybu, kdy je právě celistvý povrch stabilního objektu dekonstruován jako simulace nepředstavující obraz, který napodobovala, naopak se stává tvarem něčeho známého, avšak přesto neznámého, něčím, co uniká jak omezením, tak našim předpoklady koherentního tvaru.

Vodní hladina v DREAM JOURNAL je plochou, zaplněním prostoru, povrchem, který má jasné hranice, přesto však žádné nemá, protože se může napojit na jakýkoli jiný objekt v obraze. Jedná se o tvar vyplňující prostor, který se ukazuje a představuje jako vodní hladina, na níž je znásobený fragment plynoucí vody, fragment, který se neustále opakuje, nikam neplyne, nikam nesměruje, je nehybný. Nejde o vodu, která se změní v závislosti na větrných podmínkách. Díky tomu je animace částic ideální pro nepevné a rozptýlené objekty, mezi něž jde zařadit jak vodu, tak například i sněh.⁵⁹⁾ Nejedná se o plochu, která by byla strukturovaná jako masa, která má reagovat na podmínky svého okolí podle fyzikálních zákonitostí, avšak o hmotu překračující mimesis svého tvaru. Plasmaticita je principem vepsání digitální matérie zpět do obrazu samotného, kdy se rozpadá simulace nepřítomných aspektů a nástrojů, které zůstaly v konstituci digitálního obrazu jako pozůstatek předchozí matérie ztrácející opodstatnění. Ve virtuálním prostředí neexistuje omezení hmoty přírodními zákonitostmi, ani omezené optické zachycení kamerového systému.

57) Příběh DREAM JOURNAL nepatří mezi nejčitelnější díla, nicméně postačí označení fikčního světa za snově fantazijní krajinu. Topos fantazie, v níž je proveditelné odhození pravidel reality, je součástí Ejzenštejnova popisu plasmaticity. *Alenka v říši divů* nebo rané grotesky s Mickey Mousem obsahují prostor, v němž pravidla přestávají platit. V případě knižního dobrodružství Alenky je patrný moment přerodu, zatímco Mickey Mouse nebo hrdinka DREAM JOURNAL se pohybují ve světě bez omezení od prvních minut. Fantazijní svět není podmínkou plasmaticity, nýbrž potlačení percepčních a haptických schopností, kdy se okolí místo jasně definovaných objektů proměňuje a nabývá odlišných tvarů a podob. Ejzenštejn hledá v dílech odehrávajících se v snovém prostředí, surrealistických etudách či fantazii, protože narušení percepčních kvalit je porušení realismu. Viz S. Eisenstein, *On Disney*, s. 85–125. Více o aplikaci konceptu na před-kinematografická média viz Pasi Väliäho, *Animation and the Powers of Plasticity. Animation. An interdisciplinary journal* 12, 2017, č. 3, s. 259–271.

58) Eric Herhuth, *Pixar and the Aesthetic Imagination. Animation, Storytelling, and Digital Culture*. Berkeley: University of California Press 2017, s. 42.

59) Aylish Wood, *Particle Animation. Isn't That Something to Do With Physics?* Dostupné online: <<https://aylishwood.com/2017/09/30/particle-animation-isnt-that-something-to-do-with-physics/>>, [cit. 17. 1. 2021].

Vodní hladina je jako membrána, do níž může okolí spadnout i se z něj vynořit. Digitální technologie přináší příslib (nebo hrozbu) osvobození od fyzikálních zákonů našeho světa až do zneklidňujícího pocítění aspektů digitálního prostoru v odlišnosti, která byla doposud zakryta. Plasmaticita je propojením beztvorosti s formou, ukazuje digitální povrch oscilující mezi možnostmi zobrazení, digitální povrch celistvý, a přesto proměnlivý. Fyzické kauzální procesy jsou logikou, která může, ale nemusí být využita, zrcadlo se může střelbou rozbít, stejně tak obrátka může zůstat obrátkou, nebo být něčím odlišným. Naše naučené percepční vnímání je tak trvale znejistěno.

Závěr

Mýtus totálního filmu⁶⁰⁾ a snahu o nerozpoznatelnou nápodobu nelze překlomit do mýtu o totální animaci, ačkoli animace a současná kinematografie používají stejnou digitální techniku a manipulaci. Tvzení, že digitální kinematografie je zvláštním případem animace, jak tvrdí Manovich, znamená radikální zjednodušení, protože omezuje diskurs CGI na realistickou tradici vizuální reprezentace, zaměřuje se na dokonalou simulaci založenou na umělecké tradici západního vizuálního znázornění. Jako by digitální kinematografie převzala techniky animace, která zase převzala kinematografickou nápodobu. Ovšem filmová teoretička Vivian Sobchack nastoluje odlišnou premisu, že animace nemusí toužit po celistvém realismu, ale po integrálním irrealismu.⁶¹⁾ A tak integrální irrealismus otevírá širší potenciál, kdy jednotlivé objekty nemusí být integrální samy o sobě, ale integrální jsou ve svém irrealismu.⁶²⁾

Plasmaticita byla interpretována jako neposlušnost, odlišnost, odmítnutí nastavených podmínek, coby princip, který naznačuje odlišný estetický potenciál média.⁶³⁾ Tento potenciál přistupuje s novou materialitou, která sice je zapojena do zavedených tradic, ale na druhou stranu je překračuje. Plasmaticita jako propojení beztvorosti s trvalostí, jako socializace dvou protichůdných tendencí. Vodní hladina se stává membránou, podobně jako potenciál celého fikčního světa DREAM JOURNAL, kde každý tvar, objekt, povrch má jasné kontury, které se však mohou vzápětí rozmělnit, prolnout, či jinak popřít svůj tvar a vyjevit se jako něco odlišného.⁶⁴⁾ A tak dekonstruuje digitální povrch, jenž nabývá struktury, která však není stabilní. Navíc jako by akt proměny či destabilizace jen dočasně vyjevil potenciál plasmaticity, která se opětovně navrátí do tvaru, byť trochu pozměněného. Plasmaticita zpětně nabývá svého příslibu děsivosti,⁶⁵⁾ kdy ozřejmuje potenciál přítomný v digi-

60) André Bazin, Mýtus totálního filmu. In: André Bazin, *Co je to film?* Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 22–23.

61) V. Sobchack, c. d., s. 171–182.

62) V. Sobchack, c. d., s. 176.

63) Nebo naopak jako kritika rozporu mezi výsledným obrazem a podmínkami, které přispěly k vytvoření finálního produktu, ať už se jedná o komiks, nebo kreslený film. Sianne Ngai, *Ugly Feelings*. Cambridge – London: Harvard University Press 2005, s. 89–125.

64) Eugene Thacker, *In the Dust of This Planet*. Winchester – Washington: Zero Books 2011.

65) Plasmaticita se tak navrácí ke svému hororovému vyznění, které je naznačeno v původním textu, kdy aspekt proměny je sice uváděn jako přirozenost v daném médiu, na druhou stranu tato proměna je narušením tvaru, který neměl být narušen či překroucen.

tální hmotě, která je beztvorou, neúplnou, kategoricky rozporuplnou entitou, jejíž elasticnost je na rovině neurčitěho monstra.⁶⁶⁾ Tentokrát se nejedná o jasně určenou figuru, ale o materii tvořící výsledný obraz.

Revitalizace plasmaticity v kontextu digitální animace je nástrojem, jak se odpojit od realisticky vykresleného povrchu a zaměřit se na digitální materii samotnou, a to jak ve finální podobě, tak i v momentu stávání se.⁶⁷⁾ Rozšířit zaměření od detailu hotového povrchu, kde skrze dílčí instance vyvěrá odlišný princip strukturace vizuálního, k tvorbě samotné, tedy dostat se do prostředí softwaru, v němž dochází k tvarování digitální materie, postihnout proces stávání se, který je ve finálním snímku již jenom náznakem. Cestou, jak se dostat do momentu, než je obraz konstituovaný, je podívat se do rozhraní jednotlivých softwarů. Tomu se věnuje teoretička Aylish Wood, která digitální animaci zkoumá prizmatem softwaru samotného. Tím pádem se obrací perspektiva, kdy najednou není primárním zájmem finální produkt, ale proces samotný, v němž je digitální objekt konstruován. Přesun od hotového k „právě vznikajícímu“ popisuje, v čem je digitální materie odlišná, přestože se v hotovém pohyblivém snímku vyjevuje jako nám známá scenerie, osoba nebo objekt. Takto je možné klást i otázku, jak software vidí digitální materii, aniž bychom se ptali, jak je digitální materie využita v rámci nastaveného diskursu filmového nebo uměleckého prostředí.⁶⁸⁾ Moment stávání se otevírá nové otázky po charakteru digitální hmoty před vlitím do forem současné vizuality.

Citované filmy

Dream Journal 2016–2017 (Jon Rafman, 2017), *Dream Journal 2016–2019* (Jon Rafman, 2019).

Veronika Hanáková vystudovala filmovou vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a pokračuje ve studiu nových médií na stejné fakultě. Pracuje jako vedoucí programu Queer filmového festivalu Mezipatra a podílí se na dramaturgii filmového klubu Kampusu Hybernská. V roce 2019 se účastnila workshopu Cineurope pro začínající filmové kritiky na Animafestu v Záhřebu. Svůj výzkum zabývající se CGI animací prozatím prezentovala na konferenci NA VIDĚNOU III: Vizuální kultura, její výzkum a studium pořádané Platformou pro studium vizuální kultury Fresh Eye. Občas se objeví na pódiu kina Aera v reprízách kultovního filmového díla Rocky Horror Picture Show.

66) Noël Carroll, *The Philosophy of Horror. Or Paradoxes of the Heart*. London – New York: Routledge 1990.

67) Pojem Gillesa Deleuze a Félixé Guattariho, který rozvíjí na příklad v knize *Tisíce plošin*. Praha: Herrmann & synové 2011.

68) A. Wood, *Software, Animation and the Moving Image*.

SUMMARY

The Plasmaticity of Digital Surface*CGI (Sur)Realism in Jon Rafman's Dream Journal*

Veronika Hanáková

The theoretical perspective on CGI animation has been closely linked to the advancement of technology that brings the possibility of creating entirely new realities. Synthetic realism or hyperrealism and other terms usually lead to the mimetic abilities of computer-generated images. The mimetic abilities of computer-generated images can be regarded as the prevailing artistic instinct, according to the myth of complete animation. If the current technical possibilities fulfill the promise of a perfect mimesis of a computer-generated image, does it mean a need to rearticulate the question to consider from an unseen perspective the esthetic quality (and its affective potential) of virtual images?

An alternate viewpoint on a digital facade may be proposed in the field of experimental CGI animation. For example, Jon Rafman's *Dream Journal* (2016–2019) provides a nightmarish universe where the guiding principle seems to depend on virtual imagery's plasmatic possibilities and whose changeability brings up the unstable mud's horror affective force. Therefore, we return to Eisenstein's concept of plasmaticness and more precisely to its characteristic of uncontrollability and unpredictability. A digital image contains a constant presence to reveal its domination by plasmaticity. Flawless virtual surrounding without any noticeable suture, thus creating ubiquitous ooze. Only certain boundaries between objects that are not present are evoked by a virtual environment. The research aims to see affective influence in the materiality of virtual imagery by exploring the digital surface that exceeds its mimetic characteristics.

klíčova slova: CGI animace, digitální kinematografie, animační studie, realismus, Jon Rafman

keywords: CGI animation, digital cinema, animation studies, realism, Jon Rafman

Maria Panova (Paisii Hilendarski University of Plovdiv)

Andrey Khrzhanovsky's *A Cat and a Half* (2002) as a Palimpsest Beyond Conventions¹⁾

Introduction

The existence of hybrid films can be traced back to the very inception of the Seventh Art. The intertwining of different types of visual language, the interplay and entanglement of diverse means of expression and styles is certainly not a new phenomenon in the history of cinema. In recent decades, it has shown its full potential and shifted the focus of research to an ever more imperative discussion on the development of audiovisual works. Although the history of cinema is filled with various examples of the unification of live-action, documentary, and animation during the entire span of their existence, there has been a formulation of the characteristics that set them apart, of their specific aesthetics. That is, conventions have been established — those traditional ways of depiction in the cinematic arts that serve to determine genres and types. In this regard, every film that combines the representative codes (photographic, graphic, computer generated, etc.) and stylistic approaches typical of animation, documentaries, and live-action films can be viewed as a work of art beyond conventions.

Not long ago, research perspectives have increasingly tended to target a theoretical overview of hybrid films, which are becoming a significant part of today's cultural context and tend to be referred to as "animated documentaries". As Annabelle Roe points out, "Since the 1990s there has been something of a boom in animated documentaries."²⁾ This is also the time when an ever more significant critical spotlight is shone on the increasing spread of such films. The attempt to secure and comment on the discourse of animated

1) The text is written for the "Poets in Cinema" project, part of the Bulgarian Ministry of Education and Science programme "Young Scientists and Postdoctoral Students".

2) Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), p. 13.

documentaries is initially related to Bill Nichols' typology of documentaries and to placing animated documentaries within it.³⁾ It then passes through Paul Wells'⁴⁾ different approach to systematization until 2013's release of Annabelle Roe's fully focused research piece. Despite established skepticism towards animation as a suitable means of depicting and expressing documentary content, and the long history of integration of different styles, animated documentaries find their place as a unique form of the audiovisual arts.

The research in this text is aimed at an analysis of a piece difficult to pinpoint within traditional definitions and, to a large extent, which falls within the realm of animated documentaries. Andrey Khrzhanovsky's *A Cat and a Half* (2002) is a unique representation of the life and work of Joseph Brodsky, and allows for an examination of said work through the metaphor of a palimpsest beyond conventions. The choice of such a working comparison is dictated by its inherent potential for a twofold interpretation, extending the reading to two dynamically related research lenses relating not only to the content of the piece but to the specificities of its production. On the one hand, at the level of content, Joseph Brodsky's personality takes center stage in the film. This is, more than anything, to be interpreted as a journey into his inner world. Director Andrey Khrzhanovsky, who also co-wrote the film with Yuri Arabov, seems to gradually reveal each layer of those intricately personal aspects that form the stunning personality of the Nobel laureate; the same aspects which constitute the notion of the only possible "cat and a half"; aspects that build up the concept of freedom from conventional thinking and behavior. On the other hand, the efforts of the authors are not limited only to fully and extensively revealing the largest portion of those aspects that define the traits of temperament, the specificity of interests, the unique nature of a psychological profile, and which, in their aggregate, merge into a unified idea of individuality. Along with that process, they construct a new palimpsest, because the film consists of various means of expressions and styles, which build upon each other to define the outline of the extraordinarily broad spectrum of meanings.

In other words, the authors of the film peel back the layers to reveal the various aspects of the palimpsest Joseph Brodsky, while, at the same time, they build up the palimpsest *A Cat and a Half*. Both defy and go beyond conventions — the first is outside the usual and established thinking and behavior, while the second goes beyond the conventions of cinema, eschewing the typical portrayal of its subject and combining animation and documentary. Both palimpsests, of course, possess many levels of meaning, and stand out to such a degree that they are immersed in the meanings of nonconformity. This train of thought can differ depending on how we choose to consider and apply the metaphor of the palimpsest.

There exists a plethora of uses for the term "palimpsest". Likely best known of these is that of Gérard Genette — one of the most authoritative literary theorists of the 20th century. Thus, as an example, the aforementioned palimpsest Joseph Brodsky is to some extent reminiscent of the well-known "Proust palimpsest" as suggested by Gérard Genette.

3) See Sybil DelGaudio, 'If Truth Be Told, Can ,Toons Tell It? Documentary and Animation', *Film History*, vol. 9 (1997), pp. 189–199; Gunnar Strøm, 'The Animated Documentary', *Animation Journal*, vol. 11 (2003), pp. 46–63.

4) Paul Wells, 'The Beautiful Village and the True Village: A Consideration of Animation and the Documentary Aesthetic', in Paul Wells (ed.), *Art and Animation* (London: Academy Editions, 1997), pp. 40–45.

He notes that the writing of Marcel Proust is a palimpsest, that it contains meanings which can only be discerned within their collective whole.⁵⁾ What is more, Genette's *Palimpsests* unfolds the metaphor of the palimpsest as a text written over other text.⁶⁾ The classification of textuality proposed by Genette — where the terms hypotext (an anterior text) and hypertext (a text derived from the anterior text) have the relationship of bottom and top layer, respectively — offers a different possibility for interpretation. We can then consider the screenplay of *A Cat and a Half* to be the hypertext, whereas Brodsky's pieces would be the hypotext. Thus, the dynamics of these two units could be observed through the lens of hypertextuality.

This article, however, also considers the intermediality of cinema and literature and suggests that decisions that brought about the creation of *A Cat and a Half*, as presented to the audience, are dictated both by the nature of the literary source material and by that of the other materials. The manner in which the metaphor of the palimpsest is used allows us to regard the film in terms of its form and content concurrently.

Hybridization of types and genres, peculiarities of the structure

The authorial approach of Andrey Khrzhanovsky to the works of Joseph Brodsky turns out to be deeply related to the materials that form the basis of the film. Brodsky's autobiographical prose, his poetry, drawings, and photographs taken by his father, Alexander Ivanovich Brodsky, come to life in the film through the representation codes of animation, live-action dramatization and documentary footage, which commingle to such a degree that separating them becomes quite difficult. It is precisely this that leads us to view *A Cat and a Half* as a hybrid film. The research at hand resorts to the term "hybrid film" despite there being no single definition for it, as its applications vary in different film and media studies. Jay Telotte, for example, examines the historical development of hybridization of live-action and animation by focusing on American animation.⁷⁾ Frederick Litten pays close attention to examples of global cinema produced between the 1960s and 1980s and argues that to classify a film as a hybrid at least 10% of its running time must consist of live-action or animation sequences.⁸⁾ Paul Ward claims that animated films depicting something real are hybrid forms in which the line between fiction and nonfiction is incredibly blurry.⁹⁾ Annabelle Roe, on the other hand, treats hybridization mostly as a strategy of representation.¹⁰⁾ The general notion and suggestion of the film examined here, however, points us to the manner in which Nadezhda Marinchevska views hybrids in *An-*

5) See Gérard Genette, *Figures of literary discourse*, trans. Alan Sheridan (New York: Columbia University Press, 1982).

6) Gérard Genette, *Palimpsests: literature in the second degree*, trans. Channa Newman and Claude Doubinsky (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997).

7) Jay Telotte, *Animating Space: From Mickey to Wall-E* (Lexington: Kentucky University Press, 2010).

8) Frederick Litten, 'A Mixed Picture: Drawn Animation/Live Action Hybrids Worldwide from the 1960s to the 1980s', 24 April 2011, <<http://litten.de/fulltext/mixedpix.pdf>>, [accessed 7 September 2020].

9) Paul Ward, 'Animating with Facts: The Performative Process of Documentary Animation in the ten mark (2010)', *animation: an interdisciplinary journal*, vol. 6, no. 3 (2011), pp. 293–305.

10) Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), p. 13.

imation Hybrids (Animatsionnite hibridi). To her, hybrids are not so much films that simply combine live-action, documentary and animation, but those “films in which the reciprocal penetration of different means of expression and styles is organic and cannot be divided into discernible segments.”¹¹⁾ The different types of visual languages in *A Cat and a Half* are interlaced to such an extent that separating them is practically impossible. The hybridization therein goes beyond a straightforward combination of different codes of representation.

The organic intertwining of the different means of expressions and techniques utilized in the film (contemporary shots of Saint Petersburg, computer graphics and animated drawings of Brodsky and Khrzhanovsky himself, the incorporation of a rich photography archive) predetermine the difficulties this work of art faces when attempting to fit within traditional definitions and typologies. So, for example, when commenting on Andrey Khrzhanovsky's films, Tatiana Shcherbina and Natalia Krivulya bring forth specifically the borderline position in Khrzhanovsky's works with regard to traditional notions of cinema. Shcherbina points out the complexity of attempting to pinpoint them within the common typological definitions and claims that they are unique:

It is most difficult for Andrey Khrzhanovsky to be placed within ‘structure types,’ since the genre he has created for his films is one of a kind. This is a combination of animation with documentary film, while the total sum of the parts feels like poetry, music, painting, reincarnated into a cinematic spectacle.¹²⁾

Natalia Krivulya's assertions are much in the same vein, the central thesis being that the cinematic works of Khrzhanovsky are a kind of journey into the realm of culture and history. In her text, she points out the differing nature of his pieces:

The majority of his films... do not correspond to the traditional notions we hold of animation, or documentaries, or even that of straight live-action filmmakers. These films are created at a crossing point of cinematic genres and types, at the crossroads of techniques. To speak of them is only possible by resorting to oblique and indirect definitions, because they are poetry, music, painting, and literature, all at the same time. Together they have found a new existence as cinematic imagery.¹³⁾

This characterization can be fully applied to *A Cat and a Half*, and sets the researcher's sight not only on the director's non-standard way of thinking with innate straying from canon, but also on a deeper look into the context of the author's entire body of work,

11) Nadezhda Marinchevska, *Animatsionnite hibridi* (Sofia: Titra, 2015), p. 9.

12) Tatyana Shcherbina, ‘Poltora kota’ Andrey Khrzhanovskogo, 2002, *Vestnik Yevropy*, <<https://magazines.gorky.media/vestnik/2002/6/poltora-kota-andreya-hrzhanovskogo.html>>, [accessed 6 June 2020]. This and all other referenced sources, which were originally written in Russian and Bulgarian, were translated into English for the purposes of this article by Vadim Banev, a lecturer at the Department of English, Paisii Hilendarski University of Plovdiv.

13) Natalya Krivulya, ‘Udivitelnyye puteshestviya v prostranstve kul'tury, ili intellektualnyye igry Andrey Khrzhanovskogo’, *Kinovedcheskiye zapiski*, vol. 92–93 (2009), pp. 319–342.

which suggests that the advent of the film about Brodsky is no mere coincidence and has its antecedents.

With regard to the straying from canon, we could point out that when Khrzhanovsky creates, he does not strictly adhere to the usual approaches of filmmaking. It is precisely this borderline stance in his work that is highlighted in the texts by Krivulya and Shcherbina. Both researchers note that Khrzhanovsky's films occupy a position between types and genres. Speaking of traditional definitions and typologies, it is important to underscore that the classification of cinema and genre definitions differ from country to country. There is a lack of overlap between terminology used in research texts written in Romance and Slavic languages. In Russian film theory, there is a long-lived and well-established tradition of classifying cinema into four types — live-action, documentary, animation, and educational/popular science¹⁴⁾. This classification is done with accordance to the nature of the subject presented on screen, the method chosen to depict it, and even the level of authenticity in the piece. Although this separation is sometimes considered conditional, a number of theorists, historians, and critics use it for differentiation.¹⁵⁾ This separation of cinema into types is applied in teaching, studying, and also in practice. The genre definitions are, to a great degree, shaped by literature and theater.

This text utilizes working definitions of “type” and “genre” in accordance with Russian film theory accepting that live-action cinema, documentary films, and animation are types, while examining biographical films and literary film adaptations as genres. Animated documentary is thus a kind of hybrid of cinematic types rather than genres. Even though in most English texts these terms would fall under a generalized description of genre, this text chooses to operate with the aforementioned terminological apparatus in order to facilitate better comprehension, while it searches for the proper place of the discussed film within the stream of different definitions. The piece created by Khrzhanovsky constantly avoids a unified explanation. That is because *A Cat and a Half* has characteristics inherent to the types of cinema — animation, documentary, and live-action. It also resembles the genres of biopic and of film adaptation all at the same time without fitting snugly into any of the two.

Shifting the attention to the experience of the renowned director in animation, one can easily observe his deliberate choice of literary works and/or drawings by all kind of artists, as the fundamental components of his films. Among said pieces are the three short films about Alexander S. Pushkin — *I Fly to You Like a Memory* (1977), *With You I Am Again* (1980), and *Autumn* (1982) — which later grow to become a feature titled *My Favorite Season* (1987). Works about Pushkin represent an intriguing interpretation of his artistic legacy, made possible entirely through the means of animation by making his drawings and manuscripts come to life, while his stanzas take on a guise through the ever-present voice of an unseen narrator.

14) In Russian, the term is “nauchno-populyarnyy” which literally translated means “popular science”. This term refers to films of an educational nature created for public broadcast.

15) See e.g. Igor' Belen'kiy, *Istoriya kino. Kinos'yemki, kinopromyshlennost', kinoiskusstvo* (Moskva: Alpina publisher, 2019); Semen Freylikh, *Teoriya kino: ot Eyzenshteyna do Tarkovskogo* (Moskva: Akademicheskii proyekt, 2009); Natalya Agafonova, *Obshchaya teoriya kino i osnovy analiza filma* (Minsk: Tesey, 2008); Natalya Sokolova, *Istoriya i teoriya kino* (Tyumen': RITS TGAKI, 2007).

The nonconformist art of Estonian artist Ülo Ilmar Sooster calls on the non-canonical approach to the production of the film about his work and fate, *School of Fine Arts* (1990), which includes the two preceding pieces — *School of Fine Arts. Juniper Landscape* (1987) and *School of Fine Arts. The Return* (1990). Gunnar Strøm lists these pieces of Khrzhanovsky and Valeriy Ugarov as historical examples of animation with a documentary approach and highlights that, “Especially in *Landscape with Juniper* (1987) they have succeeded in integrating their animations in a traditional documentary setting.”¹⁶⁾ Even here, this early on, one can spot the striving on the director's part to create a meaningful story about artistic individuals through the language of their own art. The combination of paintings and drawings by Sooster with the documentary shots flows naturally and follows a gravitation towards surreal fantasies while establishing an animated documentary in the biographical genre.

Perhaps it is worth noting that outside of Khrzhanovsky's work, many contemporary films easily identified as animated documentaries also focus on the complex nature of the artist; on what the artist creates as well as on their personal fate. A multitude of those films are captivating stories about well-known filmmakers, providing various means of immersing into the mind of the artist. For example, Chris Landreth's Academy Award-winning short *Ryan* (2004), about Canadian animator Ryan Larkin, features digital animation and makes use of the popular motion capture technique. In an extraordinarily expressionist and artistic manner, Theodore Ushev's *Lipsett Diaries* (2010) presents and analyses the mind, story, and art of Arthur Lipsett. Marie-Josée Saint-Pierre's short films *McLaren's Negatives* (2006) and *Jutra* (2014) include mixed media and use different types of visual language to observe the creations and views of filmmakers Norman McLaren and Claude Jutra.

At first glance, the film *A Cat and a Half* calls back to the methods Khrzhanovsky utilizes in his prior attempts to the image of the artist and can easily be included in the broader context of films dealing with the individual's artistry by making use of different approaches and techniques to reveal the unique nature of the artist. What significantly sets the film apart from Khrzhanovsky's other works, and other films about Brodsky and the artist in general, is the idea that the film is a unique reflection of the author's own artistic foundation and, before all, of the autobiographical prose of Brodsky, which the piece is based on. In his essay, *The Sound of the Tide*, Brodsky himself confirms that an artist's true biography lies within their work, that the mere enumeration of facts and events from one's life is not capable of explaining the work of a given author.¹⁷⁾ It is precisely this approach that Andrey Khrzhanovsky goes for in *A Cat and a Half*. What stands out in that is not the informativeness of academic knowledge, not so much the dry fact, but, rather, the immersion in the monolithic art of the writer, which speaks volumes of his nature. In this respect, it is no coincidence that the film is subtitled *Sketches and motifs from the works of Joseph Brodsky* since the visual language of the piece is intricately related to and based upon the fundament of the script, pieced together from Brodsky's autobiographical essays, his poetry, and interviews. The choice to stay away from descriptive and explanatory pitfalls is in

16) Gunnar Strøm, ‘The Animated Documentary’, *Animation Journal*, vol. 11 (2003), pp. 46–63.

17) Joseph Brodsky, ‘The Sound of the Tide’, in *Less than One: Selected Essays* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986), p. 164.

unison with the genre specificity of Brodsky's autobiographical essays. Just as they manage to contain and combine the ostensibly incompatible traits of the essay and the autobiography, so does the film appear to be a reflection on Brodsky's artistic work, taking up a position on the boundary not only between types but also between genres. Reading *A Cat and a Half* as a biographical film is, to a significant degree, doomed to fail. It is easier to think of it as an interpretation of biography and art since it creates a new kind of knowledge of human life; of the other side of the phenomenon that is Joseph Brodsky, realized through the essence of his literary language and drawings.

It would be irrelevant to neglect the unique feeling of authenticity that stems forth from a general overview of the film. Still, selected quotes from Brodsky's essays represent his life, and the focus is on the author representing himself. The constantly crumbling narrative of Brodsky's prose, the nonlinear and seemingly unstructured storytelling are made real with the smooth flow of remembrances in the realm of memory. It is namely this process of remembering, of immersing oneself in the past, which ultimately shapes the future of an individual and becomes a leading structural principle in the compositional outline of this cinematic piece. The film's artistic workings are based on fragmentation, which flourish into an amazing kaleidoscope of various settings, themes, and motifs. Of interest in this aspect is the comparison that the film's art-director, Natalia Krivulya, uses to summarize the authorial style in Khrzhanovsky's films. Her words serve as an affirmation of the unifying thesis of this text with regard to interpreting the film as a palimpsest that holds a multitude of interpretational pathways and, at the same time, constantly avoids traditional definition of its nature:

The film becomes a sort of orchestra where individual images, themes, tunes, stanzas, texts, voices, are all combined to form something entirely new. That which can be called a cinematographic suite of pristine harmony and perfect synchronicity, where the plot pulls you along, every now and then peeking through to the surface, and then expanding, degrading into disparate themes; where a motif steps aside to be replaced by another. All of this forms a kind of layered artistic tissue which allows familiar images to take on different, more malleable shapes.¹⁸⁾

The multitude of episodes differing in terms of content in *A Cat and a Half* are related in the language of cinema through various techniques and come together in the combined notion of a journey through memory. By reproducing the divergence from a linear sequencing in the artist's prose, the film's authors turn to a cinematic recreation of memory as a source of knowledge and a better understanding. The reconstruction of the rich archive of photographs is one of the tools that serve as adequate and objective material of reinforcement for the sense of authenticity. This is also the source of the deep connection between memory and photography as a pathway to the past, but also of the sense that experience and memories can be just as important as facts and established knowledge, and can be used as a platform to represent and interpret. At the same time, the subjective na-

18) Natalya Krivulya, 'Udivitel'nyye puteshestviya v prostranstve kul'tury, ili intellektual'nyye igry Andrey Khrzhanovskogo', *Kinovedcheskiye zapiski*, vol. 92–93 (2009), pp. 319–342.

ture of animation, interspersed with documentary shots and purely fictional elements in the piece, makes the film hard to classify and reinforces its reading as a hybrid, belonging mostly to animated documentaries. In addition, animation appears as a kind of invitation for the imagination of each and every viewer who has to imagine the real subject. Involving the observer in an understanding of such films, which employ a collaboration of various visual languages, is significantly expanded when compared to conventional alternatives, "While the photographic image of a given character is a visual representation of it, the drawn image will always have to be compared and interpreted by each spectator."¹⁹⁾

Unlike *A Cat and a Half*, a large number of animated documentaries that focus on the theme of memory, of individual recollection and autobiography, are studying the individual's already missing and undocumented past; they examine in detail and interpret the processes involved in committing something to memory and failing to recall it. Films such as *Silence* (1998), *Passages* (2008), and *Waltz with Bashir* (2008) use the artistic tools geared at recreating the subjective nature of the mind and observe the relationships between the individual and history. Moreover, the advancements of technology offer an ever-greater arsenal for immersion into the personal history. Many pieces tackling the issue of memory today go beyond the medium of film. Virtual reality and interactivity greatly influence the way that a given recollection's fragmentary nature is presented. However, all of these examples, including *A cat and a Half*, show how memories represent not only the identity of a person, but also reveal quite a bit about his/her cultural and social context. Authenticity and being convinced in the veracity of what is observed step aside to make way for believing in what you are seeing. These films go beyond the conventional perception of documentaries and animation by incorporating both.

The heightened tension between the documentary and the animation within the nature of the film at hand, and the inability to pinpoint which of them takes precedence in the message of the film, fosters the varying opinions on the part of critics in their attempts to categorize it. Thus, for example, while researchers such as Tatiana Shcherbina and Natalia Krivulya point out the difficulty of slotting the film into the framework of certain definitions and resort to the use of phrases like "a cinematic spectacle" and "cinematographic suite," there is no lack of opinions firmly placing the film in the realm of documentary cinema. In her study of animation hybrids, Nadezhda Marinchevska points out that the recently popular designation of "animated documentary" is beginning to replace definitions for films more likely to be defined purely as documentaries. For *A Cat and a Half* she opts for a predominantly documentary reading:

Actually, the film, in spite of its intricate title and the author's professional background, can more easily be defined as a documentary. Yet, at a number of festivals, it is presented specifically as an animated documentary... Despite distinctly frivolous divergence from pure authenticity, Andrey Khrzhanovsky's film does possess the documentary spirit in its adherence to personality and time.²⁰⁾

19) Filipe Costa Luz, 'Animation Documentaries and Reality Cross-Boundaries', *International Journal of Film and Media Arts*, vol. 1 (2016), pp. 42–49.

20) Nadezhda Marinchevska, *Animatsionnite hibridi* (Sofia: Titra, 2015), p. 31.

In support of Marinchevska's claim stands the drastic change in the most recent examples of documentary filmmaking, which is constantly modifying its approaches to subjectivity. There has been a rise in the number of documentary films that explore the subjective nature of one's past and personal identity. This engagement is a complex task carried out through various strategies. The mimetic approaches are limited, narratives become more and more nonlinear and fragmented, and memory is signified not only through the usage of interviews, archives and photographs but also through some rather fictional enactments, flashbacks and flash-forwards in time.

However, the adherence to personality and time mentioned by Marinchevska does not negate the fact that the film is a unique adaptation of works of art by Joseph Brodsky that makes use of different kinds of depiction strategies. Naturally, in a much broader sense, every work of art is a kind of document since it is a codification of information relating to a certain historical and/or cultural context. The research at hand points out the differing and, to a point, contradictory opinions of the film not to confirm or disprove a given point of view; rather, this is to better call attention to the complexity of what Khrzhanovsky has created, and to highlight the ambivalence of the resounding message therein. Otherwise, there would be a practically insoluble clash of positions, such as those evident in the diametrically opposed statements of Bill Nichols and Trinh Minh-ha: "Every film is a documentary"²¹) and "There is no such thing as documentary..."²²). As foundation for *A Cat and a Half*, Andrey Khrzhanovsky makes use of drawings, prose, poetry and photos, and tailors them into a fragmentary, yet notionally unified, story of the unique individual that is Joseph Brodsky. The particular usage of those materials in the film reveal the director-animator's specific point of view and firmly drives reception to an understanding of the cinematic work as an authorial piece of profound aesthetic values.

Revealing individuality through the unity of visual and verbal codes

The structural layout of *A Cat and a Half* reflects the nature of its contents; it is defined by the authors' wish to establish not so much the apparent and visible outer layers of the key character, but rather his innermost nature. What makes Khrzhanovsky's approach so different is that he makes no attempt to produce another biopic, nor does he strive for faithful and honest adherence to an adaptation of the original literature. The focus does not rest upon proper continuity and chronological tracing of facts and events, nor on the evolution of Joseph Brodsky's artistic expression, but rather on the complex interrelationships of characteristics that establish a personality. The cinematic language avoids tracking goings-on at the expense of a peculiar reflection upon the character. The astounding unity between the form and content in the film, which complement and affect each other, leads to the thwarting of restrictions which Paul Wells mentions in *Writing Animated Documentary: A Theory of Practice* and is connected to the potential danger of observing the dram-

21) Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), p. 1.

22) Trinh Min-ha, 'The Totalizing Quest of Meaning', in Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary* (New York: Routledge, 1993), p. 90.

aturgical foundation of the pieces solely through their facet of form. This unity includes the film at hand in a group of animated documentaries that obtain “increasing credibility for what the ‘form’ can uniquely achieve in relation to ‘content’.”²³⁾

An intricate intertwining and recreation of Brodsky's autobiographical essays can be discerned in the very essence of the cinematic piece; namely, *Less than One*, *Quay of the Incurables*, *A Guide to a Renamed City*, *In a Room and a Half*, and *Spoils of War*; also included are parts of the following poems: *In Italy*, *Winter Evening in Yalta*, and *Stanzas*, with the author's authentic voice as well as some interviews he has given. At the same time, viewers familiar with Brodsky's oeuvre can easily recognize key themes and imagery from his literary legacy. The unique translation of the written lines into shape-shifting images and allusions, clearly audible and indirect visual quotes, creates a multi-layered semantic picture but also highlights the key notions of the film — to represent Brodsky namely through his work. Selected here are those pieces of his prose bearing the marks of factors that are portentous with regard to his temperament, personality and interests, but also to Brodsky's refusal to merge with the majority, which would require a certain dose of indifference and aloofness.

The symbols used to establish the concept of the poet's individuality and his freedom, his self-exclusion from any and all attempts to fit within conventions, to think and live by the tired stereotypes and typical clichéd perceptions of the world, all of that is derived from his texts, taken on and translated into the language of the Seventh Art. It is important to point out that the factors that form the personality and define said personality's inherent nonconformity are, before all, of an aesthetic nature and, since they are such, they obtain a different kind of aesthetic presentation as part of a cinematic texture. In spite of the general lack of structure and absence of continuity in the storytelling, the following accents can be discerned — family, the birthplace (Saint Petersburg), music, the fleet, cinema, literature, socialist art. Organically imbued inside are some of the most emblematic themes of Brodsky's work, such as that of the river, water, and fish.

Joseph Brodsky's very image attains multidimensional volume in *A Cat and a Half* due to the collage of images that normally belong to disparate symbolic sets. Self-portraits, photographs, the mixed character of the child Brodsky (Sasha Ginzburg) delivered through animation and live-action shots as well as the animated “cat and a half” are unified into an alloy used to portray Brodsky. All of these images of the author are part of an interplay and foster a sense of his multifaceted nature. Within the whole multi-image mixture, the focus falls upon the depiction of the animated orange “cat and a half”. This animated image serves as a natural way to visualize the invisible because within it we can see a manifestation of the poet's inner nature, his peculiar temperament, and the ideas of freedom and the indifference towards power as a lucent display of dissidence. The high degree of abstraction in the notion of the author's alter ego as an emanation of autonomy and independence from conventions finds an expression through methods of animation, which depicts what live-action film cannot. One can clearly observe an approach to the use of animation highlighted by Paul Ward here: “Animation is the perfect way in which to com-

23) Paul Wells, ‘Writing Animated Documentary; a Theory of Practice’, *International Journal of Film and Media Arts*, vol. 1 (2016), pp. 6–18.

municate that there is more to our collective experience of things than meets the eye.”²⁴⁾ Actually, Paul Ward is by far not the only researcher who comments on the potentialities of animation as an access point to knowledge and visual expression of interpreting the world through the position of the presented subject. Annabelle Roe gathers and delivers, in a synthesized fashion, the comments of Michael Renov from *Animation: Documentary's Imaginary Signifier*, Paul Ward from *Documentary: The Margins of Reality*, and Paul Wells from *Understanding Animation* on this representative and suggestive effect of animation; comments in support of the claim that this is how one attains a document of abstract notions, which is something that the means of documentary cinema cannot achieve alone.²⁵⁾

Of extraordinary importance is also the general attitude that the filmmakers themselves have towards creating animated documentaries. It can be observed in Judith Kriger's book *Animated Realism: A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre*, which includes interviews with famous filmmakers who talk about their personal experience in crafting documentaries through different animation techniques. John Canemaker, Marie-Josée Saint-Pierre and Paul Fierlinger respond in a similar manner in their interviews with the researcher when prompted to speak of the relationship between the animated and the documentary origins in their films, of how the two forms mutually extend and highlight each other. For them, animation is that which gives them the ability to go beyond the conventional possibilities of live-action shots; to enter into the psychological and the emotional; to render their messages as an alluring focal point; to challenge the imaginations and mental faculties of their viewers, especially in cases of discussing the past or someone's ideas.²⁶⁾ It turns out that resorting to the animated image expands and makes more profound the grip on one's cognitive spectrum. Precisely this functionality of the animated tomcat can be found already in the beginning of the film, which serves as an introduction, to be sure, but also reveals why the definition of “cat and a half” is utilized for the entirety of the depiction of Brodsky. The narrator's voice in this sequence unites inherently different sources of information — it notifies of the origin of the alias, given to the poet by Anna Akhmatova, and underlines words spoken by the artist in an interview in which he says that cats are absolutely indifferent to politics, while the quote from *Quay of the Incurables* contributes to the notion of freedom expressed in entirely spontaneous happiness.

Let us also note that *A Cat and a Half* is not the only film that plays with the motif of the cat and zoomorphism. The cat as a symbol of freedom and independence, an alter ego for of the artist who steps outside of the stereotypes in society, is also a central figure in the Croatian film *A Cat is Always Female* (2019) by Martina Meštrović and Tanja Vujasinović. This film is dedicated to one of the most famous Croatian sculptors, Marija Ujević Galetović, and presents her life story and views. In this instance, the individual's artistic nature is captured through video footage and the animation of her most famous feminine sculptures. Akin to the film about Brodsky, this piece operates with the motif of the cat as

24) Paul Ward, *Documentary: The Margins of Reality* (New York: Wallflower, 2005), p. 91.

25) Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), p. 107.

26) Judith Kriger, *Animated Realism: A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre* (London & New York: Elsevier / Focal Press, 2012).

a representation of the artist. Galetović's well-known sculptures, which combine the feline and the female figures, are animated and serve to replace the image of their creator. Both films deal with the subjects of individual freedom and personal memory as a source of knowledge about the main character and his or her time. The subject of freedom in the Croatian piece is introduced through the prism of feminism and through discussions on the marginalization of female artists (and women in general) and on one's right to choose. Unlike *A Cat and a Half*, though, this film is clearly defined as an animated documentary. It stands out with a first-person narrative, which Galetović specifically tailors to fit the film. The narrative of *A Cat is Always Female* is not as fragmentary as in *A Cat and a Half*. The authors of the film make use of artistic approaches in which the association of the visual code and spoken word is easily accessible. Animation imbues the words of the main character with a metaphoric quality, as in other typical examples of animated documentary, which shows the individual's artistry and their views, but through the format of interviews — *Is the Man Who Is Tall Happy? An Animated Conversation with Noam Chomsky* (2013) by Michel Gondry, or *I Met the Walrus* (2007) by Josh Raskin.

Additionally, the image of Brodsky is not the only one subjected to zoomorphization in the film. The artist's parents are presented both through photography and through translating their images into cats. The source of such a strategy is encoded in Brodsky's autobiographical essay *In a Room and a Half*, where he relates the story of how he referred to his mother as Kisa, and how he and his father would often think of themselves as "Big cat" and "Little cat"²⁷ This is also not depicted in an explanatory language. Instead, it is expanded upon through indirect suggestion and artistic impact. The home and family from Brodsky's youth leave behind a resounding note in his writing and are uniquely interpreted in the film. Memory as a mechanism of moving parts with dynamically shifting imagery once again seems to emphasize aesthetic expression — memories hover around photos taken by the father, producing a kind of film reel, but also call on the images of the father's uniform and the mother's kimono as symbols from the past.

Quotes from *In a Room and a Half* and *Less than One* are interwoven in sequences that tell us about the special attachment the artist had to the Russian fleet. Here the authors of the film again leave behind the forms of direct renarration and illustration. The approach to applied materials, where images of cats are layered atop the images of sailors drawn by Brodsky, serves as a meta-commentary on the applied words, as a specific substitute for those intentionally abbreviated portions of the literary source that would be difficult to resolve visually. Thus, the image of the cat appears as a kind of key to Brodsky's view of the fleet and his attachment to it as an expression of some irrational and abstract ideal.

Among the central motifs in the film are those of a musical nature. They wrap around the whole length of the film and are part of the general perception that the formation of an individual's personality is related to art in a profound way. *Spoils of War* reaffirms music as an integral part of the forms of free initiative in the poet's immediate reality. This notion is taken on and developed in *A Cat and a Half*. So, Nemorino's aria *Una furtiva lacrima* from *L'Elisir d'Amore* by Donizetti becomes a central musical motif and often appears between

27) Joseph Brodsky, 'In a Room and a Half', in *Less than One: Selected Essays* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986), p. 486.

the micro-sequences, always tied to the character's memory of his family. The *La Cumparsita* tango, which Brodsky describes as one of the best contemporary pieces of music, can be heard among the film's presentation of the fleet, accompanying the dancing cat. Jazz music also holds the symbols of individualism for Brodsky's generation, and it is no coincidence that setting up one of the distinctive traits of nonconformity of the time is done through the language of animation. The context of the 1950s and 1960s, when, in socialist countries, jazz was stigmatized as a form of art and was branded as decadent and erosive to good values, is ironically placed within a sequence of a dancing centaur, cat, and devil. The poetry quotation here fits in the playful dynamic in an extremely organic manner and brings the sequence to a close. The episode about the individualism of the generation and jazz music, which is realized entirely through animated shots, ends with the cat reciting Brodsky's lines to a rather provocative-looking lady. The final two stanzas from *Winter Evening in Yalta* (1969) — "It's not that you're particularly fair / but rather that you're unrepeatable"²⁸⁾ — are taken out of the context of the poem and take on a new role and effect, fitting naturally into the cinematic piece.

In addition to music, other important trophies from World War II are Hollywood movies shown in Soviet cinemas. The idea of going to the cinema as an expression of free will and one of the means of self-exclusion for the generation of the 1950s is pointed out in the perception of films as a kind of lesson on individualism. In *Spoils of War*, Brodsky speaks of a number of films that have strongly affected him and his contemporaries, but *A Cat and a Half* introduces one exemplary piece which the artist believes to be tied to the process of De-Stalinization during the 1950s. This refers to the 1942 film *Tarzan's New York Adventure*, parts of which are incorporated into the fabric of Khrzhanovsky's film along with behind-the-scenes narration of Brodsky's essay. The focus is once again shifted to the animalistic codes of the piece, while the approach to this visual quotation also involves the technique of drawing a moving masking image on previously shot footage. Commenting on the zoomorphic code in Andrey Khrzhanovsky's film work, Lidiya Kuznetsova states: "Tarzan, a man who grew up with animals, acts and thinks like an animal, and is free from imposed stereotypes, thus attracting attention, proves to be a role model."²⁹⁾ This way, the film, and cinema in general, become an attractive focal point for deriving the notions of standing apart from the established way of thinking and behavior of the social stratum. More than that, *A Cat and a Half* broadens the notion of cinema as an expression of freedom on an entirely different level. All of the sequences in the film that unite documentary and animation with quotations from different live-action films are accompanied by the idea that Brodsky the Cat observes everything while he is sitting comfortably in a cinema.

A Cat and a Half depicts the poet's hometown and its significance as his "school". The writer himself states in *Less than One* that the majestic façades of the buildings in the city have granted him immense knowledge of history.³⁰⁾ The deviation from traditional notions of the role of the city and the meanings, which Brodsky layers on to the images of the

28) Joseph Brodsky, *Selected Poems* (New York, Harmondsworth: Penguin, 1973), p. 96.

29) Lidiya Kuznetsova, 'Zoomorfnyy kod v kinematografe Andrey Khrzhanovskogo', *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*, vol. 15, no. 1 (2013), pp. 61–67.

30) Joseph Brodsky, 'Less than One', in *Less than One: Selected Essays* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986), p. 5.

river and water, are firmly weaved into the film. Contemporary footage of the grand Saint Petersburg and the waters of the Neva, even the image of the city during the Midnight sun, are combined with a rather curious encounter placed in the Summer Garden. Following the narrator's introduction to a part of *In a Room and a Half*, which relates to the street where Brodsky and Pushkin lived, this meeting carries the notion of the garden as a source of inspiration. It is in modern-day shots of the Summer Garden that two animated self-portraits meet to engage in a brief conversation. This fictional sequence, in which the authors of the film present a conversing Brodsky and Pushkin, reminds the audience of Pushkin's well-known exaggerated self-portrait, included in Khrzhanovsky's trilogy about him. It also demonstrates that the Summer Garden has inspired Brodsky as well, and suggests the influence Pushkin has had on Brodsky's work.

As noted, the director often resorts to incorporating animated drawings and self-portraits of the characters in his films, and this shows his desire to reach the depths of their nature and to drive the viewers to do the same because "anything you do by hand defines you; it shows your personality."³¹ In this manner, the audience becomes entangled in a double challenge — to immerse themselves in the personal history of the subject but also to interpret the director's outlook on it, where the director's own individuality shines through. Brodsky's drawings reveal, to a large extent, his character, and their use throughout the film's foundation, along with other materials, strengthens and reaffirms the idea that the film establishes a profound view of the writer and his work.

During shots of modern-day Saint Petersburg, along with quotes from Brodsky's prose, the unseen narrator also includes a recording of the poet's voice, reciting the 1985 poem *In Italy*. Even though the film generally encapsulates the period from Brodsky's childhood and youth until he was forced to leave his country in 1972, the use of this specific quote, which shifts one's attention to the time of his exile, is the evidence of the longing for a return to one's homeland. The first stanza from the poet's piece dedicated to Venice enters into the film and brings forth the impression that the Italian city reminds the lyrical speaker of Saint Petersburg, often referred to as the "Venice of the North".

In addition to zoomorphism, the creators of *A Cat and a Half* also make use of anthropomorphism. This approach can be observed in the sequence taking place in young Brodsky's school. The visual quotation from Sergei Eisenstein's 1927 film *October* is accompanied by the words spoken by Brodsky's cat, as if sharing a secret we already know — that the latter film is a mock-up at best, and was only created with propaganda in mind. Brodsky's ironic comment in *Less than One* that he was exposed to nonsense in school is delivered indirectly in the exchange between the pet and the child. The cat's words include pieces from *A Guide to a Renamed City*, which are combined with a similar moment from *Less than One* connected to the particular perception of the depiction of socialist realism in *Admission into the Komsomol*. The action takes place in the classroom and directs the attention to Brodsky's "other" lessons, specifically, lessons on self-exclusion, the refusal to accept or believe in art as propaganda for a given ideology. The image demonstrates the identification of the lie, the distraction, the characteristic differentiation of the individual

31) Paul Fierlinger, Interview with Judith Kriger, in Judith Kriger, *Animated Realism: A Behind-the-Scenes Look at the Animated Documentary Genre* (London & New York: Elsevier / Focal Press, 2012), p. 190.

at an early age. There is a suggestion that the individual may stand apart from the majority and, possibly for that very reason, the images of the other children are nothing but photographic stills as the shot is only brought to life by the moving figures of the boy and the cat. The opportunity to show the horrors of the time is not passed by in the dynamic moment of the boy running away following a menacing comment by Lenin on screen, who claims that he will “set the boy straight”. Yet another fictional element in the film quite originally portrays the idea that the atmosphere in Brodsky’s home country during the 1950s leaves a mark on the conscious mind. The quick succession of images of the running boy and Lenin’s monument, with a highlight on his stretched-out arm, delivers the message of Brodsky’s essay in an intriguing way; namely, that the image of Lenin “in some way haunts every Russian.”³²⁾ The sequence in the school and the child being chased away yet again demonstrates how Brodsky masters the art of alienation.

The dynamics of this sequence is harmonized by the music that follows and the dance of the animated ballerinas. It is paradoxical, then, that the figure of the beautiful woman is one of the reasons for the expulsion from class and for the pursuit in an attempt to “set the boy straight”, but it is also an image that soothes the senses and marks the end of the frightening experience. The sequence in the classroom shifts the focus to the reconsideration of socialist art not only through Eisenstein’s film, but also through the *Admission into the Komsomol* painting. The artistic method of socialist realism and the fervently proclaimed idea of educating young people in a strict morality and ethics are lowered in tone with irony by means of the boyhood fantasy about the young blonde in the painting. This sort of interpretation of the painting demonstrates the innate zigzagging of the imagination, which finds its own way of escaping the banality of everyday life. This scene features one of the three manifestations of the woman in the film — that of the naughty distraction. The female figure can be spotted throughout the whole film. First and foremost, she is an animated character and is portrayed in the nude as a naughty distraction in the sequences about the fleet and about jazz music. These representations of the female figure combine the excitement of the senses with the abstraction of an animated image. Conversely, the sculptures shown during the Summer Garden scenes and White Nights shots of Saint Petersburg highlight the woman’s grace and presence as a pleasurable visual stimulus, a carrier of harmony. At the same time, the film shows the figure of the mother as a symbol of vitality and care. This manifestation of the woman is accomplished not only through the various ways in which Brodsky’s mother is depicted but also through the visual emphasis on Da Vinci’s *The Madonna Litta*, which shows the Virgin Mary and the Christ child. All of these manifestations of the woman and the meanings accrued by that image can collectively be considered a code set in the formation of personality.

The artist’s ability to extract himself from the ideological framework of Soviet Russia and meaningful indifference towards the latter determine Brodsky’s expulsion. The ending of *A Cat and a Half* lends significant meaning to the departure and the emptiness of the world inhabited by the writer. There is a feeling of a long and irrevocable goodbye to family, town, and home. The striking combination of shots from the poet’s empty home with

32) Joseph Brodsky, ‘Less than One’, in *Less than One: Selected Essays* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1986), p. 5.

the sounds of *Una furtiva lacrima* and 1968's *Stanzas*, recited by the poet himself, deliver the suggestion of parting as a kind of rehearsal of death, of the decay of existence. The compositional framework of the film, beginning with Brodsky as a young boy, is tied up with his departure, marking the end of his known world, a world one may only revisit by means of the written and spoken word. It is possible that the ending is executed in this manner due to that very reason — absence is merely physical, while the word is that which assures the constant presence and survival of the artist.

Throughout the film, the journey along the lanes of memory with the unexpected time skips, space jumps, and thematic jolts is realized with a particular focus on animation as a means of presenting and interpreting both the character's subjective inner world as well as his own personal history, all building up to a broader historical and cultural context. Above all of these goals, successfully achieved in *A Cat and a Half*, rests the notion of animation being a worthy approach to the study of individuality. The creative approach of Khrzhanovsky leads to the inclusion of the film in the parameters of animated documentary, and, more precisely, an expression of such which Annabelle Roe connects to the remarkable ability to approach real but unseen things, the subjective and ephemeral nature of recalling the past, which, in the end, result in knowing the individual:

Animation, by nature of its construction and creation, can present a subjective intervention into the discourses of autobiography, memory and history. In this way, animation as a strategy for the re-presentation of personal history is a tool by which self-identity can be explored and understood.³³⁾

Animation is used exactly as such a tool in *A Cat and a Half*.

In addition to being the foundation for *A Cat and a Half*, Joseph Brodsky's artistic work also serves as the driving force for Andrey Khrzhanovsky's 2009 follow-up feature *A Room and a Half, or a Sentimental Journey to the Motherland*. Based predominantly on the *In a Room and a Half* essay and making use of many of the writer's poems, this film executes a mostly metaphoric return of the renowned writer and translator Joseph Brodsky to his hometown, precisely through the pathway of his memory and recollections. The title of this film cleverly evokes Laurence Sterne's *A Sentimental Journey through France and Italy*. The associations between the two pieces of art are connected not only with the theme of travel, but also with an emphasis on the subjective nature of personal beliefs, and to the structural principles of joining otherwise separate sequences. Moreover, this novel serves as a kind of epilogue to *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, and thus alludes to a similar relationship between *A Cat and a Half* and *A Room and a Half*. The latter has won a number of prestigious awards and has brought world-wide renown to Andrey Khrzhanovsky, while a number of critics have studied its complex poetics.³⁴⁾ The film's unique prologue, where all the further lines of development stem from, is namely

33) Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), p. 146.

34) See e.g. Nataliya Bedina, Ekaterina Egorova, Dariya Oderii, 'Poetika filma Andrey Khrzhanovskogo 'Poltory komnaty, ili Sentimentalnoe puteshestviye na Rodinu', *Kultura i tsivilizatsiya*, vol. 9, iss. 6A (2019), pp. 66–78; Irina Bibina, 'Biograficheskiy tekst v literature i kino: 'Poltory komnaty' I. Brodskogo i A. Khrzhanovskogo', *Izv. Sarat. un-ta. Nov. ser. Ser. Filologiya. Zhurnalistsika*, vol. 17, iss. 4 (2017), pp. 465–468; Tatevik

Khrzhanovsky's *A Cat and a Half*. His short on Brodsky has also been recognized at international film festivals, but critical consideration of it is significantly lesser when compared to that of *A Room and a Half*.

Beyond the context of Andrey Khrzhanovsky's personal art, there are a number of documentaries and television programs about Joseph Brodsky, which highlight his views, his life and work. Many of them do include poetry, drawings, and photos by Brodsky and leave the confines of pure documentary filmmaking; especially Nikolai Iakimchuk's *Dream about Brodsky. Voices and Shadows* from 2019, which also resorts to the theme of an imagined return of the poet to Saint Petersburg. There are also short films based on his work, such as 2016's *Pilgrims*. Among the manifold film productions about the renowned Nobel laureate, Roman Liberov's comes close to the artistic structure of Khrzhanovsky's *A Cat and a Half* and *A Room and a Half*, but is instead entirely submerged into the specifics of animated documentaries. In 2010's *Joseph Brodsky. Conversation with Celestial*, Liberov bases the film materials on Brodsky interviews featured in Solomon Volkov's *Conversations with Joseph Brodsky* and *Joseph Brodsky. The Big Book Interviews* by Valentina Poluhina. Statements of the artist, his poetry, as well as numerous photographs of him, take on a new meaningful expression in this film.

Conclusion

The distinctly organic unification of seemingly incompatible techniques, means of expressions, and styles in *A Cat and a Half* develops in unison with the materials through which it unfolds. While there are other examples of graceful alternation between drawn and photographic imagery, what sets the film apart is determined by the fact that the piece rests at the boundary of types and genres, presenting the object of its deliberations through the lens of cultural heritage. The refusal of the authors to adhere to predetermined conventions of cinema fosters a reading of the piece as a palimpsest and an emanation of nonconformity in a twofold perspective. All of the outlined and discussed thematic accents of the film fit together to produce a deep insight into the inner world of the individual. The unity of image and word is defined by a keen understanding of Joseph Brodsky and his work, offering a profound interpretation of the person and of all the factors which determine autonomy. In the meantime, by expanding on many of the aspects of individuality, the authors of this film do not resort to a straight illustration of the facts from the writer's biography or a retelling of his works. Rather, they interpret the latter creating an original work which offers multiple semantic layers.

Khachatryan, 'Sinkretizm kak osnova yedinstva: obraz, poeziya, kinotekst', *Artikult*, vol. 13, iss. 1 (2014), pp. 65–72; Genoveva Dimitrova, 'Ruski legendi v Roterdam', *Kultura*, vol. 7 (2009), p. 5; Natalia Rulyova, 'Poetry in pictures: a film about Joseph Brodsky', 8 July 2010, openDemocracy <<https://www.opendemocracy.net/en/odr/poetry-in-pictures-film-about-joseph-brodsky/>>, [accessed 20 May 2020]; Stephen Holden, 'Poet in Exile, Still Gripping His Memories', 19 January 2010, The New York Times <<https://www.nytimes.com/2010/01/20/movies/20room.html>>, [accessed 20 May 2020]; Irina Gorbachyova, Irina Starovoytova, 'Predstavleniye lokusa sredy v poezii I. Brodskogo na uroke russkogo yazyka v inostrannoy auditorii (na primere prosmotra fil'ma A. Khrzhanovskogo 'Pol'tory komnaty, ili Sentimental'noye puteshestviye na rodinu')', *Mir russkogo slova*, vol. 3 (2013), pp. 98–108.

Cited films:

A Cat and a Half (Poltora kota; Andrey Khrzhanovsky, 2002), *A Cat is Always Female* (Mačka je uvijek ženska; Martina Meštrović, Tanja Vujasinović, 2019), *A Room and a Half, or a Sentimental Journey to the Motherland* (Poltory komnaty ili Sentimentalnoe puteshestvie na rodinu; Andrey Khrzhanovsky, 2009), *Autumn* (Osen; Andrey Khrzhanovsky, 1982), *Dream about Brodsky. Voices and Shadows* (Son o Brodskom. Golosa i teni; Nikolai Iakimchuk, 2019), *I Met the Walrus* (Josh Raskin, 2007), *I Fly to You Like a Memory* (Ya k vam lechu vospominanem; Andrey Khrzhanovsky, 1977), *Is the Man Who Is Tall Happy? An Animated Conversation with Noam Chomsky* (Michel Gondry, 2013), *Joseph Brodsky. Conversation with Celestial* (Iosif Brodskiy — Razgovor s nebozhitelem; Roman Liberov, 2010), *Jutra* (Marie-Josée Saint-Pierre, 2014), *Lipsett Diaries* (Theodore Ushev, 2010), *McLaren's Negatives* (Marie-Josée Saint-Pierre, 2006), *My Favourite Season* (Lyubimoe moye vremya; Andrey Khrzhanovsky, 1987), *October: Ten Days That Shook the World* (Oktyabr': Desyat' dney kotorye potryasli mir; Sergei Eisenstein, Grigori Aleksandrov, 1927), *Passages* (Marie-Josée Saint-Pierre, 2008), *Pilgrims* (Ivan Doan, 2016), *Ryan* (Chris Landreth, 2004), *School of Fine Arts* (Shkola izyashchnykh iskusstv; Andrey Khrzhanovsky, 1990), *School of Fine Arts. Juniper Landscape* (Shkola izyashchnykh iskusstv. Peyzazh s mozhzhevelnikom; Andrey Khrzhanovsky, 1987), *School of Fine Arts. The Return* (Shkola izyashchnykh iskusstv. Vozvrashchenie; Andrey Khrzhanovsky, 1990), *Silence* (Sylvie Bringas, Orly Yadin, 1998), *Tarzan's New York Adventure* (Richard Thorpe, 1942), *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008), *With You I Am Again* (I s vami snova ya; Andrey Khrzhanovsky, 1980).

Maria Panova (1989) is a graduate of the Paisii Hilendarski University of Plovdiv. She holds a BA in Bulgarian Philology (2012) and an MA in Modern Bulgarian Studies (2013). Since 2014 she has been a postgraduate doctoral candidate in the Bulgarian Literature and Literature Theory department at the Faculty of Philology, Paisii Hilendarski University of Plovdiv. She has taken part in the following international projects — *The Text Levski. Readings in Domestic and Foreign Context*, *The Picturesque Bulgaria. Bulgarian Literary Routes*. Since 2018 she has been doing research work as a young scholar at the Department of Scientific and Applied Activities, Paisii Hilendarski University of Plovdiv and has been participating in the National Science program *Young Scientists and Postdoctoral Students* with the “Poets in Cinema” project. Her research interests reside in the field of literary history and modern Bulgarian poetry; she focuses on the cross-medium dynamics of film and literature, film adaptations of literary works, and the subject of culture and totalitarianism in Bulgaria and Eastern Europe. (e-mail address: mariapanova89@gmail.com).

SUMMARY

**Andrey Khrzhanovsky's *A Cat and a Half* (2002)
as a Palimpsest Beyond Conventions****Maria Panova**

This text examines Andrey Khrzhanovsky's 2002 film *A Cat and a Half*, dedicated to the renowned Nobel laureate Joseph Brodsky, through the lens of a working metaphor of a palimpsest beyond conventions, which may be shifted both to the formal as well as the content-focused facet of the cinematic piece. Based on critical reception of Khrzhanovsky's filmography, the analysis puts forth the concept of the complex interplay of types and genres that makes up the film, of its specific structure; it reinforces the notion that combining the different techniques and strategies of representation applied in animation, documentaries, and traditional live-action films, as well as rejecting linearity and chronological order in the sequencing, is informed by the artistic work of Joseph Brodsky. The second part of the research focuses on the different themes and motifs in the film that produce the perception of individuality in the artist and the expression of his nonconformity. The film is analyzed as a keen interpretation of autobiographical prose, poetry, and drawings done by Brodsky, an interpretation that stands apart from strictly established adaptation conventions and traditional biopic outlines, but also produces an exceptional sense of authenticity and faithfulness. The discussion provides the understanding of the piece as an animated documentary. Special attention is paid to the functionality of the animation in the film as a means of expression and depiction of abstract notions and ideas. The research establishes the profound connections and unification in the organic melding of documentary materials, animation, live-action shots, and written/spoken sources upon which the film is based. A comment is made on the film's place both in Andrey Khrzhanovsky's work and against the backdrop of other pieces dedicated to Joseph Brodsky by pointing out those facets of the film which both relate it to, and set it apart from, the rest. The research overview leads to a reading of *A Cat and a Half* as a film that forms and expresses a uniquely original, artistic, and extremely valuable notion of the artist's personality and his works.

key words: animated documentaries, animation, poetry, prose, Joseph Brodsky

kľúčová slova: animovaný dokument, animace, poezie, próza, Josif Brodskij

Kamila Boháčková – Michaela Režová

Animovaný dokument je stále záležitostí pro úzkou skupinu diváků

Rozhovor s Annabelle Honess Roe

Kniha *Animated Documentary* (Animovaný dokument) britské filmové teoretičky a historičky Annabelle Honess Roe, jež vyšla v roce 2013, je dodnes považována za zásadní publikaci v oblasti animovaného dokumentu. Šlo totiž o první ucelený pohled na toto téma. Kniha, kterou psala Honess Roe původně jako svou disertační práci, získala v roce 2015 cenu McLaren-Lambart Award, kterou uděluje každoročně mezinárodní Společnost pro animační studia (Society for Animation Studies, známá také pod zkratkou SAS) nejvýraznější publikaci v oboru animačních studií v daném roce. Při té příležitosti porota SAS o knize prohlásila: „V jádru knihy *Animated Documentary* leží přesvědčení, že animovaný dokument ‚má kapacitu reprezentovat časově, geograficky i psychologicky vzdálené aspekty života, jež nelze obsáhnout prostřednictvím živé akce‘. Tato kniha se bezesporu stane v dalších letech nezbytným pramenem pro všechny, které zajímá průnik animace a dokumentu.“

Zájem o animovaný dokument pozorujeme posledních několik let i v Česku, a to zejména mezi začínajícími animátory (například tvorba Diany Cam Van Nguyen či Nory Štrbové). Studenti animace na FAMU dokonce animovaný dokument vytvářejí již jako jedno z povinných klauzurních cvičení. Rozhovor jsme tudíž vedly se zájmem o to, kam se posunul od dob vydání této knihy jak samotný žánr animovaného dokumentu, tak i bádání o něm.

Vzhledem ke specifičnosti animačních studií, pro něž je od počátku příznačné úzké propojování teoretického a praktického úhlu pohledu, interdisciplinarita teoretických diskursů i heterogenost širokého pole animace, propojujeme i v následujícím rozhovoru otázky percepcce a vývoje animovaného dokumentu s tvůrčím pohledem. Ten v rozhovoru zastává především animátorka a režisérka animovaných dokumentů Michaela Režová, která se animovanému dokumentu věnuje nejen ve své tvorbě, ale i v rámci doktorandského studia na UMPRUM. V rozhovoru s Annabelle Honess Roe se rovněž zčásti dotýkáme

i charakteru animačních studií, jež se začala formovat až koncem 80. let minulého století především zásluhou samotných animátorů, kteří v roce 1987 založili mezinárodní Společnost pro animační studia. SAS dodnes sdružuje nejen teoretiky, ale i velké množství teoretizujících praktiků, a na každoročních konferencích SAS představuje umělecký výzkum či praktické case studies nemalé procento konferenčních příspěvků, zejména v porovnání s většinou jiných filmovědných konferencí. Různorodost i různá míra exaktnosti teoretických diskursů panujících nejen na každoročních konferencích SAS, ale i v oborových časopisech (například recenzovaný *Animation Studies* či odborný blog *Animation Studies 2.0*) má ještě jednu podstatnou příčinu — animační studia stále nemají silné institucionální zázemí. Na uměleckých školách se teorie nepěstuje a na univerzitních katedrách filmových studií se málokde věnuje pozornost animačním studiím. Důkazem může být i tento rozhovor — Annabelle Honess Roe, autorka zásadní publikace o animovaném dokumentu, působí na School of Literature and Languages (University of Surrey), pracovišti zaměřeném vedle oboru filmových studií především na komparatistiku a komunikační studia.

— — —

KB *Vaše kniha Animated Documentary vyšla v roce 2013. Kam se od té doby posunul váš výzkum v oblasti animovaného dokumentu?*

Od té doby, co jsem dopsala a vydala tuto knihu, můj výzkum nijak zásadně nepokročil, vznikly jen dílčí studie a projekty. Už dlouho mám totiž pocit, že vše, co jsem chtěla sdělit o animovaném dokumentu, jsem napsala už ve své knize. Opravdu necítím, že k tomu potřebuji něco zásadního dodat, ačkoliv se od té doby forma animovaných dokumentů proměnila či rozvinula, v řadě případů se věci dělají jinak než v době, kdy jsem knihu psala, a vznikly také studie, které nahlíží na tento žánr z odlišné perspektivy, než je ta moje. Mám pocit, že bych pouze opakovala své původní teze a rozváděla své původní myšlenky, jen na příkladech jiných filmů. Takže jsem se zaměřila na jiné výzkumné projekty. Nicméně jsem právě dokončila nový článek o animovaném dokumentu, jenž vychází z mého příspěvku na konferenci o filozofii a filmu, který pojednává o rozdílu mezi hraným filmem a dokumentem z hlediska kognitivní filmové teorie a analytické filozofie. Vrátila jsem se díky tomu ke svým starším úvahám o tom, jak funguje imaginace a jak skrze ni získáváme vědomosti. To mi umožnilo prozkoumat zásadní myšlenku v mém uvažování o animovaných dokumentech, a to že tyto filmy aktivují či inspirují naši imaginaci, a díky této imaginativní odezvě můžeme získávat poznatky o skutečném světě a nějakým způsobem mu porozumět. Nyní se tedy zajímám spíš o otázky, jak animované dokumenty vlastně fungují na diváky. Zajímá mě víc recepční stránka než samotné filmy.

KB *V roce 2016 vyšel váš článek nazvaný „Against Animated Documentary“ (Proti animovanému dokumentu), který shrnul kritické výtky, jež směřovaly na vaši knihu, a současně na ně reagoval. V tomto článku jste konstatovala, že je třeba zabývat se více diváckou recepcí animace a podrobněji teoreticky zkoumat diváckost ve vztahu ke specifičnosti daného média. Realizovala jste takový výzkum?*

Jak jsem naznačila před chvílí, v rámci animačních studií stále velmi chybí výzkum recepcce animace. Jde o širší otázky filmových studií — jak filmy fungují, co dělají, co zname-

nají. Málokdo se věnuje etnografickému diváckému výzkumu, který byl vždy trochu podceňován, naopak máme obrovské množství odborné literatury o textové analýze filmů. Já jsem divácký výzkum nikdy nedělala, ale bylo by velmi zajímavé ho realizovat na vědecktější bázi, například s využitím kognitivní psychologie, technologií zaznamenávajících pohyby lidského oka či toho, co se děje v lidském mozku během sledování filmů. Já takový výzkum dělat nemohu, protože to není moje specializace, ale ráda bych na podobném projektu někdy spolupracovala s týmem odborníků.

KB Jak se podle vás proměnil žánr animovaného dokumentu od roku 2013, kdy jste napsala svou knihu? Má na mysli proměnu z různých hledisek, ať už co se týče formy, přijetí publikem, či větší rozšířenosti mezi autory...

Nezdá se mi, že by se animované dokumenty za tu dobu nějak zásadně změnily. Neřekla bych, že jsem za těch sedm let viděla nějaký radikálně jiný animovaný dokument. Myslím, že nic revolučního či skutečně nového za těch sedm let nevzniklo, a to ani z hlediska formy, ani z hlediska obsahu. Avšak pochopitelně je tu řada autorů, kteří vytvářejí nové a zajímavé variance na typy filmů, jež už vznikly. Ať už tím typem myslíme téma, či způsob jeho uchopení.

KB Animovaných dokumentů dnes vzniká více než v době vydání vaší zásadní knihy. Je jisté, že od té doby vešel tento žánr do širšího povědomí tvůrců i diváků.

Určitě. Vzrostl počet animovaných dokumentů, jež lze vidět na festivalech nebo jež natáčeji studenti. Nicméně když mluvím s lidmi, kteří se nevěnují animaci, obvykle o animovaných dokumentech nikdy neslyšeli. Nejde o tak rozšířený žánr, jako je například reality TV. Je to stále velmi specifická záležitost. Nemají o tom často povědomí ani dokumentaristé či studenti dokumentu, zatímco mezi animátory jde o velký fenomén.

MR Čím si tak velký boom animovaných dokumentů vysvětlujete?

Napsala jsem text, který se jmenuje „The Evolution of Animated Documentary“ (Rozvoj animovaného dokumentu) a je součástí knihy, která se zabývá dokumentární a mediální ekologií. Sborník se jmenuje *New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourses* (Nová dokumentární ekologie: nově vznikající platformy, metody a diskursy; Palgrave Macmillan, 2014) a ve své kapitole se snažím nastínit, co za tímto boomem stálo. Myslím, že kolem let 1997 a 1998 se najednou lidé z různých částí světa — ze severní Austrálie, severní Evropy, Ameriky či Velké Británie — začali tímto žánrem zabývat. Všichni najednou začali tvořit animované dokumenty, a to i přesto, že spolu nebyli vůbec v kontaktu. V rámci svého textu jsem s několika z nich udělala rozhovor a jediná věc, kterou zmiňovali všichni jako určitý vliv, byl krátký film *POHODLÍČKO* (Creature Comforts) studia Aardman Animations, který vznikl v roce 1989. Je velmi populární, plný imaginace a stal se zdrojem inspirace pro mnoho budoucích tvůrců, kteří ho viděli v mladším věku. Domnívám se tedy, že možná zde vznikla myšlenka spojit animaci a dokumentární nahrávku. I když *POHODLÍČKO* není přímo animovaným dokumentem, a to i přes dokumentární zvukovou složku, je to pro mě historický milník, na kterém se shoduje i mnoho animátorů.

KB *To je překvapivé, protože POHODLÍČKO je skutečně velmi specifickou formou animovaného dokumentu, jde vlastně spíš o legraci. Možná bychom ho mohli zařadit mezi mockumenty...*

Ano, je to komedie a rozhodně obsahuje prvky mockumentu. Nejznámější byl sice ten krátký film, ale posléze vznikla stejnojmenná třináctidílná série MEZI NÁMI ZVÍŘATY (Creature Comforts, 2003), jež také kombinovala stop-motion animaci s dokumentárním soundtrackem, a ta byla vážnější a možná by se dala snáz zařadit do škatulky animovaný dokument.

MR *Myslíte, že je animovaný dokument stále na vzestupu?*

Co do počtu myslím, že ano. Nedělala jsem sice žádnou kvantitativní analýzu natočených filmů, ale pokud porovnáte počet filmů vyrobených na konci 90. let se současností, můžete vidět rozdíl. Viditelný nárůst je také v jiných formátech, vzrostlo například používání animovaných explainer videí nebo výroba určitého typu animovaného dokumentu, jaký vytváří ve Velké Británii třeba Guardian. Animace je stále více využívána v non-fikčním kontextu. Převládá tam, kde něco vysvětluje nebo ilustruje.

KB *Kromě POHODLÍČKA je nesporně milníkem ve vývoji animovaného dokumentu i VALČÍK S BAŠÍREM (Waltz with Bashir, 2008). Jde o jeden z prvních celovečerních animovaných dokumentů a inicioval celosvětový boom tohoto žánru. Jaké jsou podle vás další milníky?*

Záleží, co máte na mysli milníkem — zda zlom ve formě, v množství, složení publika či v obecném povědomí o animovaném dokumentu. Například POTOPENÍ LUSITANIE (Sinking of Lusitania) z roku 1919 bývá často označováno za první animovaný dokument, ačkoliv tento termín v té době neexistoval. Jde o snímek významný z mnoha důvodů, protože dokazuje, že vždy existovalo v dějinách mísení animace a dokumentu. Jiným milníkem by mohl být film PERSEPOLIS (2007), ale já osobně ho nepovažuji za animovaný dokument, protože jde o adaptaci existujícího grafického románu. Nicméně řada lidí PERSEPOLIS za animovaný dokument označuje a já to respektuji.

MR *Kterí tvůrci dnes posouvají žánr kupředu a které vy považujete za inspirativní?*

Existuje vynikající blog AnimatedDocumentary.com, který založili umělci a vědci z Velké Británie. Je velmi aktuální, jeho tvůrci sledují, co právě vzniká. V Anglii máme také festival Factual Animation Film Festival (FAFF), kde jsou k vidění hodně současné věci. Jedním z filmů, který mě nedávno oslovil, je NOWHERE LINE: VOICES FROM MANUS ISLAND (Linie nikoho: Hlasy z ostrova Manus; 2015, režie Lukas Schrank). Jeho cílem je zvýšit povědomí o problémech spojených s globální migrací, k čemuž zvolil vhodnou formu animovaného dokumentu. Celovečerní film Keitha Maitlanda TOWER (Věž, 2016) byl prvním animovaným dokumentem, který mě po delší době skutečně zaujal. Film pojednává o stělbě na Texaské univerzitě v roce 1960, je založen na rozhovorech a velmi zajímavé souhře animace s živou akcí. Za zajímavou a podnětnou považuji také práci britské režisérky Carly MacKinnon, která se pohybuje na hranici animovaného dokumentu a experimentální animace.

MR *Zaměřuje se žánr v současnosti na nějaká aktuální témata?*

Stále vzniká mnoho filmů, které se zabývají duševním zdravím, ať už jsou to autobiografické filmy, nebo filmy zachycující zkušenosti lidí blízkých duševně nemocným. Také existuje řada filmů zaměřených na současné globální problémy, jako jsou migrace a imigrace. Animace se stává nástrojem, jak vyprávět tyto příběhy, které je nemožné zachytit jiným způsobem, anebo skrze sebe umožňuje tyto zkušenosti citlivě předávat. Stále se používá pro ztvárnění politicky či sociálně palčivých témat. Zdá se, že právě to přitahuje tvůrce k užití animace.

KB *Ve své knize jste se také pokusila o definici animovaného dokumentu. Popsala jste tři různé způsoby, jakými animace funguje v animovaných dokumentech — jde o mimetickou substituci, nemimetickou substituci a evokaci. Tímto trojím způsobem animace reaguje na limity záznamů živé akce. Animované dokumenty podle vás rozšiřují vnímání reality, což samotný záznam živé akce nedokáže. Kdybyste měla animovaný dokument definovat dnes, pozměnila byste tuto definici?*

Vždy jsem tuto definici vnímala jako poměrně otevřenou a rozvolněnou, použitelnou na řadu filmů. Takže se mi zdá i po osmi letech stále platná.

KB *Potřebujeme vůbec definice v dnešním hybridním a stále se měnícím světě?*

Definice jsou užitečné, když se o něčem pokoušíte napsat knihu. Jde o vymezení vašich hranic. Já jsem si v rámci své knihy potřebovala vytvořit tuto definici, abych si vymezila hranice toho, o čem píšu. Nepsala jsem například o explainer filmech, reklamách, výukových filmech ani o filmech veřejné služby (public service films). Je otázka, zda je tato definice užitečná i mimo rámec knihy, třeba pro tvůrce animovaných dokumentů nebo pro filmové kurátory. Možná ano, možná ne. Nezajímá mě dodržování definic či hranic. Přijde mi podstatné se spíš ptát, co to znamená, že něco označíme jako animovaný dokument. Jaké otázky si u takového filmu klademe, když ho dáváme do kontextu jiných typů filmů? Definice je pouze užitečná zkratka.

MR *Česká teoretička Eliška Děcká říká, že anidok je pro animátory možností, jak vykročit z animátorské bubliny směrem k širšímu publiku, a že díky animovanému dokumentu se animace může stát přístupnější divákovi, který by si k ní jinak třeba nenašel cestu. Ve svém článku „Český anidok aneb Vyjít z animační bubliny“ z roku 2019 píše: „Možná právě díky síle tématu a příběhu a jeho autentičnosti a aktuálnosti jsou dobré animované dokumenty snadněji přístupné i divákům mimo tradiční animační komunitu.“ Co si o takovém tvrzení myslíte?*

Nevím. Ve skutečnosti je publikum animace mnohem větší než publikum animovaného dokumentu. Pixar, Disney i anime mají obrovskou diváckou základnu dětí i dospělých. Nemyslím, že animovaný dokument tohle číslo nějak zvlášť zvyšuje. Nemyslím si, že lidé, kteří sledují animovaný dokument, zároveň již nesledují animované filmy. Chci říci, že animace původně nebyla určena dětem, takže animovaný dokument jistě pomáhá obnovit vnímání animace jako širší formy, která dokáže více než jen bavit. Anime a experimentální animace vždy překračovaly vnímání, že animace je jen pro děti, a animace se již dlouho používá v dokumentech k ilustraci informací, jako jsou grafy nebo tabulky. Takže si mys-

lím, že animovaný dokument je jen dalším příkladem přesahu animace za hranice sféry filmů pro děti a zábavy v Disneyho stylu. Nevím o tom, že by žánr animovaného dokumentu zvyšoval přístupnost animace, protože se domnívám, že je stále opravdu velmi úzce specializovaný v porovnání s mnoha jinými příklady užití animace. Netuším, zda existuje někdo, koho by animovaný dokument přivedl k zájmu o animovaný film jako takový. Ale rozhodně souhlasím s tím, že animovaný dokument povzbuzuje k myšlence, že v animaci lze dělat různé věci.

KB Možná, že zmíněná úvaha Elišky Děcké vyvěrá spíš z typicky české situace. V naší zemi byly animované filmy vždy synonymem pro filmy pro děti, ačkoliv ti nejslavnější čeští tvůrci, jako jsou Jiří Trnka či Jan Švankmajer, tvořili animované filmy především pro dospělé. Ale běžní diváci u nás příliš neznají autorskou ani experimentální animaci. Pro ně je animovaný film synonymem Disneyho, Pixarů nebo televizních večerníčků. V tomto smyslu pak mohou diváci být skutečně překvapeni, když vidí animovaný film, jenž z té představy vybočuje a není primárně určen pro děti.

V tom s vámi naprosto souhlasím, protože ve Velké Británii je to podobné. Běžný divák si pod animací představí Disneyho či Tima Burtona. Když pouštím animované dokumenty svým studentům na univerzitě, říkají mi, že předtím nic podobného neviděli, a musí překonat určitou percepční bariéru a přijmout fakt, že animace nemusí být jen pro děti. Animované dokumenty nesleduje řada diváků zkrátka proto, že o nich neví. Ale pokud lidem takové filmy ukážeme, pravděpodobně je zaujmou. Takže v tomto smyslu souhlasím, že animované dokumenty mají potenciál dokázat širšímu publiku, že animace nemusí být jen Disney.

MR Animovaný dokument často pracuje s nahrávkou autentického svědectví. Jako tvůrkyně se domnívám, že animátor či tazatel může při sběru materiálu velmi dobře využít metodiku přípravy a realizace rozhovoru používanou v orální historii. Myslíte, že metodika orální historie může být žánru animovaného dokumentu prospěšná a můžeme zde hledat tak těsné spojení?

Ano. Mnoho animovaných dokumentů stojí na orálních svědectvích, na takovémto typu dokumentárního rozhovoru. Řada animovaných filmů je přímo založena na dokumentární zvukové stopě.

MR Česká organizace Paměť národa realizovala již několik filmů, které popularizují nejen příběhy pamětníků, jež organizace do svých sbírek natočila, ale podporují i zájem o tyto příběhy. Takové filmy se tím pádem využívají i ve vzdělávání. Může podle vás být orální historie skrze animovaný dokument popularizována?

Ano, je to výborná věc. Je mnoho takových příkladů z celého světa, které ukazují každodenní příběhy, historii či osobní vzpomínky skrze animaci, která má možnost to vše oživit. Je to velmi efektivní a skvělá cesta, jak propojovat lidi s jejich osobní i kolektivní pamětí.

MR *Jak vnímáte spojení animovaného dokumentu s orální historií? Čím je orální historie pro žánr animovaného dokumentu?*

Animovaný dokument pracuje s orální historií již dlouho. Mnoho animovaných dokumentů využívá rozhovor, který při ní vzniká, jako svou zvukovou stopu. Film Sylvie Bringas *TICHO* (Silence, 1998) nebo VALČÍK s BAŠÍREM jsou svým způsobem také součástí orální historie. Je mnoho filmů, ve kterých někdo mluví o své vlastní minulosti, vzpomínkách, zážitcích. Kapitola „Animated memories“ v mé knize se tím podrobně zabývá.

KB *Německá kurátorka a teoretička Annegret Richter se ve svém výzkumu zaměřuje na tvůrčí proces při vzniku animovaných dokumentů. Rozebírá rozdíl mezi přístupem dokumentaristy a animátora k animovanému dokumentu. Tento žánr vyhledávají častěji animátoři než dokumentaristé. Vy ve své knize také příznačně píšete, že „animované dokumenty nejčastěji tvoří ti, kteří jsou především animátoři a až poté dokumentaristé“. Co podle vás animátorům přináší forma animovaného dokumentu oproti jiným formám animace?*

Domnívám se, že pro animátory je snazší vytvořit animovaný film, ať už jde o non-fikční téma, nebo o čistou fikci. Pro dokumentaristy, kteří nejsou animátory, je pochopitelně obtížnější udělat animaci. V dokumentárních filmech se však stále častěji používají animované segmenty, které nazývám „animované vsuvky“ (animated interjections). Tvůrci dokumentárních filmů natáčejí především živou akci, a když chtějí natočit animovaný dokument, musejí spolupracovat s animátory. VALČÍK s BAŠÍREM je vzácným příkladem animovaného dokumentu, který natočil dokumentarista. Ostatně většinu celovečerních animovaných filmů natočili dokumentaristé a obsahují i řadu pasáží s živou akcí. Příkladem může být *TOWER* Keitha Maitlanda.

KB *Animované segmenty v dokumentech jsou ostatně jedním z vašich aktuálních výzkumných projektů. Můžete tuto část svého výzkumu přiblížit?*

V roce 2017 jsem pro časopis *animation: an interdisciplinary journal* napsala článek, který se tím zabýval. Jmenoval se „Interjections and Connections: The Critical Potential of Animated Segments in Live Action Documentary“ (Vsuvky a spojení: kritický potenciál animovaných segmentů v dokumentech živé akce). Pojednávala jsem v něm o dokumentech, které obsahují malé animované segmenty, ale všechny ty dokumenty bych neoznačila za animované dokumenty. Animované segmenty se objevují v čím dál více dokumentech a mě zajímalo, jak animované pasáže fungují v rámci celku filmu.

KB *Není největším problémem takových dokumentů, využívajících ve větší či menší míře animované segmenty, jejich nesoudržnost a nejednotnost?*

Někdy jde o záměr, protože tyto animované části jsou často v dokumentech schválně natolik výrazné, aby divákům ještě více zdůraznily téma snímku. Často slouží animované pasáže v těchto filmech jako interpunkce, která má zdůraznit klíčové myšlenky filmu, a jindy zase pouze vyplňují mezery, vytvořené chybějícím dokumentárním materiálem. Existují různé možnosti jejich využití.

KB *Animátoři oproti dokumentaristům nejsou zvyklí na práci s autentickou a natáčením autentických rozhovorů. Nevýhodou je také přílišná ilustrativnost či doslovnost animace ve*

vztahu k dokumentárně laděné zvukové stopě. V animovaných dokumentech často chybí napětí mezi zvukovou a obrazovou složkou, jde vlastně obvykle o napětí mezi dokumentární a animační složkou filmu. Věnovala jste se tomu i ve své knize. Máte pocit, že se to od té doby změnilo?

Obrazy pouze ilustrující zvukovou stopu jsou stále velkým problémem animovaných dokumentů. Netuším, proč se to děje. Možná proto, že myšlenky obsažené ve zvukové stopě jsou natolik silné, že tvůrci chtějí, aby převažovaly nad obrazem, na způsob audio dokumentu. Myslím, že se na tom za těch sedm let nic moc nezměnilo. Na druhou stranu existuje řada tvůrců, kteří natáčejí opravdu zajímavé filmy, pracující právě se zmíněným napětím či zajímavým vztahem mezi zvukem a obrazem. Nicméně jde o širší problém, jenž se týká jakékoliv umělecké formy — existují zkrátka dobré a špatné filmy a zajímavější a méně zajímavé filmy.

KB V současné době se věnujete také ženským animátorkám v dějinách kinematografie. Čím konkrétně se zabýváte?

Jedná se o projekt o ženách, které pracovaly v animačním průmyslu, ve vztahu k tomu, jak se dosud psaly dějiny animace. Úloha žen v animaci byla zatím hodně přehlížena, zejména pokud jde o komerční animaci, konkrétně o animační průmysl a velká animační studia. Důraz byl v historiografii kladen na ženy v experimentální animaci. Já se konkrétně zabývám obdobím 40. a 50. let 20. století ve Velké Británii. Ženy byly kompletně vymazány z dějin animace. Mám řadu výhrad k tomu, jak jsou v tomto ohledu napsány historické knihy o animaci i dějiny animace. Tyto otázky jsem řešila v několika svých konferenčních příspěvcích a nyní pracuji na článku o historiografii a ženách v animaci, jenž může časem vyústit ve větší výzkumný projekt.

KB Jak se vyučuje animovaný dokument na University of Surrey, kde působíte?

Máme několik modulů filmových studií, v rámci nichž přednáším dějiny dokumentárního filmu a dějiny a teorii animace a částečně se v rámci těchto modulů věnuji animovanému dokumentu.

KB To mě přivádí k otázce specifičnosti animačních studií. Když se účastním konferencí pořádaných Společností pro animační studia, překvapuje mě množství prakticky orientovaných příspěvků, případně příspěvků propojujících teorii a praxi. Je to patrné i v zaměření zahraničních odborných časopisů o animaci, například odborný recenzovaný časopis Animation Practice, Process & Production (Animační praxe, proces a produkce) je vysloveně orientován na praktický rozměr animace. Je to velmi odlišné od diskursu filmových studií, ať už porovnáme odborné publikace, nebo konference. Vnímáte také tento rozdíl? Myslíte, že je tato specifičnost daná tím, že je animace velmi nesourodá oblast plná rozdílných technologií a stylů, nebo tím, že jsou animační studia relativně mladý obor?

Tento rozdíl také vnímám. V animačních studiích se skutečně hodně prolíná teorie s praxí. Možná to souvisí s historií Společnosti pro animační studia, kterou z velké části založili přímo praktikující animátoři, nebo s historií animačních studií, již tvořili zpočátku animátoři, sami píšící dějiny animace. Oproti tomu základy filmových studií položily jiné společenskovědní obory, ne sami filmaři. Ten rozdíl podle mě spočívá v původu obou

oborů. Řada animátorů se navíc zabývá prakticky orientovaným výzkumem a zdá se, že animátoři mají větší sklon teoretizovat svou vlastní tvorbu než ostatní filmaři. Také je pravda, že animační studia nemají silné institucionální zázemí — na prakticky orientovaných uměleckých školách se často učí dějiny animace, ale už příliš ne teorie. Animační studia stále trpí tím, že jde o malý obor. Na naší univerzitě jsme tři, kteří se zabýváme filmovými studii, a z nich se pouze já věnuji animovanému filmu. A většina lidí je na tom v celosvětovém měřítku podobně. Na univerzitních katedrách filmových studií bývá obvykle maximálně jeden člověk, který se věnuje animačním studiím. A na katedrách animace uměleckých škol bývá obvykle jeden člověk, který přednáší jak dějiny, tak i teorii animace. Dělal jsem doktorát v USA (School of Cinematic Arts, University of Southern California, pozn. red.), kde na magisterském a doktorandském studiu nebyla žádná animační studia, a přitom šlo o dějiny a teorii filmu. Když jsem se během svého magisterského a posléze doktorandského studia začala zajímat o animaci, zjistila jsem, že o dějinách animace nevím takřka nic. Přihlásila jsem se tudíž na kurz dějin animace pro začátečníky, který byl určený studentům animace. Kurz tehdy vedla Christine Panushka a během šesti týdnů jsem se toho naučila o historii animace opravdu hodně, kurz byl výborný.

MR Jako divačka jsem se již mnohokrát setkala s animovaným dokumentem, který nese silné téma, ale sráží jej špatně zvoleným výtvarným přístupem, který nahrává tomu, že celek vyznívá zpochybnitelně, někdy až směšně. Ve své tvorbě i v práci se studenty stavím do popředí právě poznání tématu. Nelpět příliš na vlastním zažitém uměleckém vyjádření a hledat pro dané téma vhodnou formu výtvarného řešení, to vnímám s ohledem na výsledek jako zásadní. Jak vnímáte cestu k výtvarnému řešení u animovaných dokumentů vy?

To je těžká otázka. Opravdu nevím. Souhlasím s vámi, že někdy filmu uškodí špatně zvolené výtvarné řešení, ale existují také skvělé filmy. Je to asi přirozené pro každé médium. Podívejte se na dokumenty. Jsou skvělé i špatné. Je to mnohem hlubší otázka — jak se stát dobrým umělcem a jak vytvořit film umělecky relevantní či hodnotný. Velmi se mi líbí myšlenka nelpět příliš na vlastních uměleckých tendencích a pracovat jako umělec s výzvou nepoužívat stále stejný přístup či formu, ale opravdu se ujišťovat, že coby umělec reaguji na dané téma. Pro mě jsou zajímavé takové animované dokumenty, kde je nějaká souhra mezi formou a obsahem; tedy takové, které doopravdy zkoumají význam animace.

MR Když jsem se v rámci svého doktorandského výzkumu vydala do Londýna za Sylvii Bringas, zakladatelkou animovaného dokumentu coby specializace na Royal College of Art (RCA), bavily jsme se o metodice animovaného dokumentu i o ilustrativnosti některých animovaných dokumentů. Bringas říká, že pokud animovaný dokument příliš ilustruje téma, jeho autor nerozumí látce, o které film dělá. Já si myslím, že pokud je animovaný dokument příliš ilustrativní, nerozumí tvůrce animovanému dokumentu a jeho možnostem. Co si o tom myslíte?

Je to možná trochu kruté. Nezacházela bych tak daleko. Některé starší příklady animovaných dokumentů, jako třeba série tvůrkyně Andy Glynne ANIMATED MINDS (Oživlé myšlenky, od roku 2004 dosud), jsou docela ilustrativní. Autorka přiměla účastníky hovořit ve vizuálních metaforách, měli popsat své zkušenosti s duševním zdravím, aby je poté mohla ilustrovat obrazem. A myslím, že ta série má dobrý účinek. Velmi dobře to slouží

záměru tvůrců, jímž byla snaha zvýšit o tomto tématu povědomí a porozumění a snížit tak stigma ohledně různých podob duševního zdraví. Takže myslím, že někdy ilustrativnost může fungovat velmi dobře, záleží to na tom, co se děje ve zvuku. Nemusí to nutně znamenat, že režisér tématu nerozumí. Může tam být mnoho dalších důvodů. Režisér si může myslet, že to je nejlepší přístup k námětu, nebo je limitován rozpočtem. Mnohem více mě zajímá zhodnotit filmy v měřítku toho, co a jak dělají dobře, než přemýšlet nad tím, že animované dokumenty musí být vyrobeny nějakým určitým způsobem, aby byly hodnotné.

MR Formuje audiostopa to, co vidím, nebo obraz formuje to, co slyším?

Obojí. To, co vidíme, formuje to, co slyšíme, a to, co slyšíme, formuje to, co vidíme. Je to oboustranný vztah.

MR Dá se nějak definovat, jak animovaný dokument působí na diváka?

Ne, nemyslím si. Můžeme o tom teoretizovat, což dělám ve svém zmíněném článku o imaginaci a vědomí. Ale myslím, že jsme se tímto výzkumem dosud dostatečně nezabývali, a i kdybychom to udělali, bude to vždy subjektivní. Já budu interpretovat film jedním způsobem, vy jiným, pro mě bude znamenat něco jiného než pro vás, protože jsme jedinečné subjekty. To dělá film tolik zajímavým. Proto mě baví jej studovat. Můžeme o tom teoretizovat a přemýšlet, jak to funguje, ale nemyslím si, že je možné to absolutně definovat.

MR Co pro vás znamená etika v rámci animovaného dokumentu? Vnímáte, že s ní režiséři při tvůrčím procesu vědomě zacházejí? Setkala jste se s filmy, které pro vás byly s ohledem na téma eticky za hranou třeba kvůli nevhodně zvolenému výtvarnému řešení?

Většina filmů, které jsem viděla, byla eticky zodpovědná. Jsou různé způsoby, jak přemýšlet o etice. Jedním je etická zodpovědnost filmového tvůrce k narátorům — filmovým subjektům, dále je tu etická zodpovědnost tvůrce k divákovi. Například jsem měla velmi zajímavou reakci publika, kterému jsem promítala animované dokumenty — měli pocit, že je animace manipuluje v tom, jak mají vnímat zpovídané osoby. A nebylo jim příjemné, že jejich interpretace je vedená animací. Takže i toto jsou etické úvahy. Ale mnoho režisérů, jejichž práci znám nebo o nichž jsem psala, berou velký ohled na protagonisty svých dokumentů a jejich uctivé zobrazení. Spolupracují s nimi, ujišťují se o tom, že jsou spokojeni s animací i se způsobem, jak je jejich příběh ve filmu prezentován. Například kanadská animátorka Shira Avni, která pracovala s lidmi s Downovým syndromem, je mimořádně eticky zodpovědná.

MR Co si myslíte o možné interaktivitě v rámci animovaného dokumentu? Jak vnímáte spojení animovaného dokumentu a digitálního storytellingu? Mám na mysli projekty, kdy je animovaný dokument například rozložen ve webovou stránku. Ta obsahuje audio, video, archiv a další materiály, vše výtvarně zpracované, ale divák/návštěvník si v takovém případě často stanovuje čas či hloubku poznání tématu sám. Je to pro vás funkční model?

Interaktivní dokumenty nespádají úplně do oblasti mého výzkumu. Ve Velké Británii je to ovšem velmi aktivní výzkumná oblast a v Bristolu se pořádá konference zaměřená právě na interaktivní dokument. Není zde žádný důvod, proč by animace neměla být

vhodná pro formu interaktivního dokumentu. Osobně jsem se však interaktivnímu aspektu ve výzkumu nevěnovala.

MR Jak se díváte na to, že mnoho tvůrců se nespokojí s filmem, ale téma dál rozpracovává například v podobě audiodokumentu, pracovních listů do škol navázaných na film či zínů? Vidíte v nich možnost dalšího rozvoje žánru?

Je pro to rozhodně prostor. Doufám, že zde jsou možnosti dalšího vývoje. Vidím je v interaktivitě, počítačových hrách nebo ve VR. Spolupracovala jsem s Victorií Walden na dni animovaného dokumentu v Deptford Cinema v Londýně v roce 2019. Objevily se tam zajímavé příklady, které používaly pro výrobu animovaného dokumentu věci jako videoherní enginy nebo díla, která byla rozkročena mezi animací a forenzní architekturou. Jedná se o opravdu zajímavé oblasti, které mají potenciál rozšířit naši koncepci animovaného dokumentu nebo prolnutí animace a non-fikce. Forma je asi nejzajímavěji používána v oblastech, které si pohrávají s jinými formáty, formami a médii.

KB Mockument jako specifický typ animovaného dokumentu má v české (československé) kinematografii i kultuře poměrně dlouhou tradici. Jde mimo jiné o důsledek totalitní minulosti, kdy se některá témata z důvodu cenzury nemohla vyjadřovat jinak než formou parodie. Příkladem může být film OTRANTSKÝ ZÁMEK Jana Švankmajera. Paralely nacházíme i ve fiktivní postavě Járy Cimrmana a ve specifickém typu humoru. Setkala jste se s podobnými reakcemi mockumentů na politickou situaci i v jiné kinematografii?

Mockumenty jsou bytostně politickou formou. Zajímavou studii o tom napsala teoretička animace Cristina Formenti. Vrátila bych se na začátek našeho rozhovoru, kdy jsme se bavili o filmu POHODLÍČKO studia Aardman. Když o tom přemýšlím, nemyslím si, že jde o mockument, protože nejde o hraný film, jenž by předstíral, že je dokumentem, což je obecná definice mockumentu. Jde pouze o komedii, jejíž humor vzniká na základě kontrastu mezi animací a tím, co ve filmu lidé či zvířata říkají. A postrádá politický podtext.

MR Vnímám, že v Česku jsme, co se týče vývoje animovaného dokumentu, zhruba pět let pozadu oproti zahraničí. Jeho boom se podle mě u nás objevuje až kolem roku 2016, kdy vznikly výrazné filmy a tento žánr se začal vyučovat na animačních vysokých školách a stal se i součástí ročníkových zadání. Tato křivka stále roste, žánr pořád není většinově příliš známý. Osobně jsem se u nás nesetkala s kritikou či většími pochybnostmi. Pokud jej jako tvůrkyně reprezentuji mimo úzký okruh tvůrců a znalců animovaného filmu, stále se setkávám se zájmem o jeho neobvyklost i možnosti, je to pro širší veřejnost stále něco nového. Máte podobné zkušenosti i vy sama? Je žánr stále nový a je v něm stále co objevovat, nebo se již vyčerpává a v České republice to jen vnímáme se zpožděním?

Nevím. Před pár lety jsem měla dojem, že nevidím nic nového. To možná stále platí v rámci celovečerních a krátkých filmů, ale cítím, že nové věci se dějí v jiných formátech, jako je třeba VR. Animovaný dokument je však stále neuvěřitelně specializovaný. Není to tak, že bych mohla komukoliv na ulici říct: Píšu o animovaném dokumentu! Odpověď stále je: O čem to mluvíš? Když lidem říkám, čím se zabývám, nemají vůbec ponětí, o čem mluvím! Pro dospělého diváka je dokonce i sama animace stále relativně úzkoprofilovou oblastí. Ptáte se, zda je žánr stále nový. Můžeme namítnout, že to nikdy nebylo nic nové-

ho. Nonfikce a animace se prolínají tak dlouho, co existuje film. Ale myslím, že v 90. letech 20. století se objevil nový kritický pohled na skutečnou konvergenci animace a dokumentu, a právě o tom jsem psala i ve své knize.

Nicméně stále je co objevovat. Stačí, když jeden tvůrce vytvoří příští VALČÍK S BAŠÍREM nebo film, který přijde s něčím opravdu inovativním, ať už pokud jde o obsah, nebo o styl. Něco, co vás přinutí si uvědomit, že jde o něco nového a vzrušujícího. Vždy existuje potenciál, aby to někdo udělal. Takže si nemyslím, že je žánr vyčerpaný. Domnívám se, že je zde určitý počet věcí, které nepůsobí nově nebo zajímavě ve smyslu jejich formy, ale spoléhají na zajímavost obsahu a námětu. Před dvaceti lety byl pouhý fakt, že takové filmy existují, zajímavý sám o sobě. Takže filmy Jonathana Hodgsona, Sheily Sofian a Denise Tupicoffa z konce 90. let byly zajímavé a originální už svou formou. Pokud jde o budoucnost, myslím, že půjde o kombinaci příležitostně opravdu zajímavých filmů, které jsou inovativní formálně, nebo mají obzvlášť zajímavý námět, stejně tak jako vývoj v jiných oblastech, jako je VR nebo interaktivní formy. Ale zároveň si myslím, že zajímavé filmy budou existovat tak dlouho, dokud budou zajímavé příběhy, které tvůrci budou chtít vyprávět skrze animovaný dokument.

Malovaná animace mezi autorskou tvorbou a filmovým průmyslem

Rozhovor s Lucií Sunkovou

Lucie Sunková (roz. Šimková) je režisérka, animátorka, ilustrátorka a spisovatelka. Již během studia na katedře animované tvorby FAMU u profesora Břetislava Pojara se začala zajímat o technologii animace malované na skle, kterou začala v prostředí české kinematografie rozvíjet jako první a které se od té doby soustavně věnuje. Po bakalářském filmu HAVRAN (2000) na motivy Edgara Allana Poea a diplomovém filmu PODOBIZNA (2002) natočila podle námětu Jiřího Suchého snímek PELARGÓNIE (2004). Mezinárodní ohlas vzbudil snímek STROM (2015), vyrobený v česko-francouzské koprodukci, který mohli zhlédnout nejen festivaloví diváci, ale coby předfilm snímku Dana Włodarczyka ZŁODĘJI ZELENÝCH KONÍ (2016) rovněž návštěvníci českých kin. V nedávné době se Lucie Sunková jako hlavní animátorka českého štábu podílela na vzniku francouzsko-česko-německého koprodukčního filmu režisérky Florence Miailhe PŘES HRANICI. Snímek, který se díky využití výsostně autorské animační technologie v podmínkách mezinárodního koprodukčního projektu stal pozoruhodným produkčním experimentem, je v současné době dokončený, avšak v důsledku pandemie nemoci covid-19 bylo jeho uvedení prozatím odloženo. Kromě filmu se Lucie Sunková věnuje rovněž televizní a dětské knižní tvorbě. V současné době pracuje na vlastním autorském krátkém filmu ZUZA V ZAHRADÁCH a na televizní sérii SŮVA Z NUDLÍ.

— — —

Dneska si budeme hodně povídat o filmu a filmové animaci, to ale nejsou tvé jediné profese. Vedle filmu máš svou volnou grafickou tvorbu, ilustruješ knihy. Jak bys tedy ty sama definovala svou profesi? Jsí filmařka, anebo spíš výtvarnice?

Já myslím, že se to především vyvíjí. Na úplném prvopočátku jsem začínala čistě jako výtvarnice, byla jsem na Hollarce, na výtvarné škole. A i ve chvíli, kdy jsem šla na FAMU, to bylo právě to výtvarno, co mě na filmu zajímalo. Jak je scénář zásadní, jsem pak zjistila i díky tomu, že jsem na škole potkala Břetislava Pojara, který právě na scénářích hodně bázíroval. A za to jsem hodně ráda, protože jinak bych se mohla dostat i jen k úplně výtvarnému pojmání filmu. To by mě sice asi taky bavilo, ale tady jsem musela překročit svůj stín směrem k literatuře a začalo mi to dávat smysl. A něco podobného se mi vlastně stalo i u knížek, protože když jsem chtěla začít ilustrovat, nemohla jsem se dostat k vhodným textům. A tak jsem si ty knížky nakonec začala sama psát, abych si je pak sama mohla také ilustrovat. Ne vždycky ale vzniká nejdřív text a potom teprve ilustrace, někdy to jde dohromady, někdy i text vzniká na základě výtvarného konceptu.

Tohle autorské rozpětí souvisí do velké míry dost možná i s tím, že tvá tvorba je bytostně spojená s technologií malované animace. Jak k tomu došlo, že se už v době studia na FAMU stala právě tato technologie tvou tvůrčí doménou?

Během studia na FAMU jsem začala přemýšlet, jakou cestou se vydat. Všechny spolužáky jsem měla loutkáře, za pedagoga také loutkáře. Kreslenou animaci vyučoval Pavel Koutský, který má ale zase tu svou groteskovou, dynamickou kresbu. A kdybych si chtěla udělat kreslenou animaci, musela bych ji tehdy dělat klasicky na ultrafány, úplně sama takovým způsobem, kterým ji ve studiu dělá spousta lidí. A to se mi nechtělo, připadalo mi, že by to celý proces moc zdržovalo a zpomalovalo. Já jsem chtěla tvořit hned na místě. Ale loutka, ta pro mě také nebyla — kvůli práci v prostoru. A protože jsem přišla z té výtvarné střední školy, hledala jsem jako inspiraci i různé výtvarné filmy. Tehdy se k tomu těžko dostávalo, v Čechách takové filmy vůbec nevznikaly, tedy až na nějaké napodobeniny malby nebo malbu použitou v papírkovém filmu. Ale Břetislav Pojar nám naštěstí nosil — tehdy ještě na VHSkách — třeba kanadské filmy. No a tak jsem viděla i film *Caroline Leaf* malovaný na skle, film od Lynn Smith dělaný pastelem nebo filmy vyškrabané přímo na filmový pás. Zkrátka úplně jiné cesty, než se u nás vyučovaly. A právě malba na skle byla tím, co jsem si říkala, že by se mi líbilo. Na FAMU se všichni strašně zděsili, protože tehdy se ještě točilo na film, a tak bylo docela riskantní svěřit mi filmový materiál, když nikdo nevěděl, co z toho vlastně vyleze. Nikde se to nedalo předem vyzkoušet, ale zkusila jsem to. Ty první pokusy byly ještě hodně svázané, protože pod kamerou si člověk musel všechno jen pamatovat, nemohla jsem si tu technologii užít tak jako dnes díky snímání do počítače. Ale dodnes mi připadá, že nejsem dost trpělivá na to, abych dělala třeba klasický kresleňák. Něco si nejdřív nakreslit, pak obtažnout, pak vybarvit, překreslovat... To by mě asi zničilo. Ta malba má velké kouzlo v tom, že vše vzniká přímo pod kamerou, že v jediném okamžiku vzniká celý frame, tak jak bude nakonec ve filmu. Musím na to být koncentrovaná, je to takové dobrodružství, které v tu chvíli zažívám.

Volba malované animace jako způsob, jak si ušetřit práci, to je docela šokující...

... no, ale je to vlastně tak. [smích]

Zároveň je z toho ale cítit potřeba absolutní kontroly nad každým jednotlivým framem.

Ano, kontrola nad každým framem, možnost vědět, kam v záběru dojdou, co přesně v něm bude. Ale pořád je tam také spousta náhod nebo autentických okamžiků, které pod kamerou vzniknou.

Když sis tedy vybrala technologii malované animace a vyhnula ses kresleňáku, do jaké míry jsi už v té chvíli mohla počítat s konkrétními možnostmi té technologie a do jaké míry jsi šla spíš metodou pokus-omyl?

Ty první filmy byly určitě metodou pokus-omyl. Věděla jsem, že nechci rozhýbávat úplně všechno, jako se to u malované animace také dělá. Tedy že se všechno maluje v jedné vrstvě a hýbe se všechno včetně pozadí — a když přes pozadí přejde postava, i to pozadí se musí přemalovávat. Věděla jsem, že bych radši měla pozadí předem hotové a malovala jen to, co se má skutečně hýbat. A tak jsem hledala způsoby, jak to udělat, protože jsem tehdy nevěděla, jak by se i na malovanou animaci dal využít multiplánový stůl. U těch prvních filmů jsem si jen položila pozadí na papíře dál pod sklo, protože přímo pod sklo to nejde položit, to sklo má samo nějakou tloušťku, vrhá stíny a tak dále. Tohle všechno, co si dneska může každý hned vygooglovat, jsem si tehdy musela sama vyzkoušet a pak už jsem se postupně posouvala ve způsobu, kterým vytvářím pohyb, nebo i v bohatosti toho, co dokážu vyjádřit. První pozadí jsem například neměla prosvětlené light boxem, byla to pozadí namalovaná na čtvrtce a když

jsem později objevila právě možnost prosvětleného pozadí, byl to způsob, jak jednotlivé vrstvy obrazu lépe spojit a jak docílit jeho lepšího působení.

Na chvíli bych se ještě vrátil na FAMU, protože by mě zajímalo, jestli jsi vůbec mohla mít dostatek zpětné vazby ve chvíli, kdy sis musela prosadit svůj vlastní přístup a kdy — jak sama říkáš — se nejprve pedagogové báli ti pro tuhle technologii svěřit filmový materiál.

Prosazovat a obhajovat své věci jsme si museli hodně, protože pan Pojar neměl rád, když mu člověk řekl, že něco nějak bude, jen protože se mu to tak líbí. Člověk musel hodně argumentovat, čímž si ale svou věc obhájil nakonec i sám u sebe. Takže i když jsme se tehdy kvůli tomu často rozčilovali a zlobili, tak z dnešního pohledu to bylo moc přínosné. Tu technologii mi nakonec dovolil, tu možnost mi dali, ale že by za mnou někdo jezdil na Barrandov a nějak mi pomáhal, to se bohužel úplně nedělo. Ale výbornou oporu jsem měla v panu kameramanovi Svátovi Malém, na kterého ráda vzpomínám a který za mnou na ten Barrandov vlastně jen jako takový externí učitel chodil a mně i mému kameramanovi radil spoustu technických věcí. S ním jsme se potkávali i později a on se dál o mou práci zajímal. Když jsem třeba přicházela na klauzury, tak to byl výborný impuls, když on už tam seděl a dokázal mi dodat takový ten pocit nadšení a podpory. To jsem nejvíc cítila od něj a myslím, že to je někdy pro studenta docela důležité. Někdy je prostě potřeba dostávat za uši a bojovat, ale někdy je potřeba taky trochu důvěry a podpory. Takže podporu jsem měla hlavně po scénaristické a dramaturgické stránce, ale po té technické a výtvarné vlastně ani tolik ne.

Takže spolužáci, kteří se rozhodli dělat třeba loutku, dostali nějaké školení...

... ano, ti toho dostali asi víc, já jsem si to v té malbě musela projít spíš sama.

A dokázala sis u některých svých starších filmů představit, že bys část tvorby svěřila někomu jinému? A nemyslím třeba postprodukcí, ale přímo tu malbu.

Tahle otázka samozřejmě přišla ve chvíli, kdy se domlouval film s Florence Mialhe, a trochu s ní tehdy kalkulovali i producenti. Že si tady něco vyzkoušíme a že pak třeba jednou přijde celovečernák, který si už samozřejmě člověk nebude moct dělat úplně sám. I když si o tom ještě budeme asi povídat, tak teď vlastně trochu shrnu celou tu svou zkušenost: Kdybych se pro to rozhodla, tak si to umím představit, ale jen v takové míře, ve které bych mohla využít toho rozdílného rukopisu každého ze dvou nebo tří animátorů, které bych třeba měla. Každému by se mohla svěřit například určitá kapitola, takže by mělo smysl, že každou část filmu dělá někdo jiný svou vlastní rukou — i když třeba podle mých výtvarných návrhů. U jiné technologie si to umím představit určitě. Teď budu chystat papírkový film a tam počítám s tím, že samotnou animaci dělat nebudu. Ale ta malba je opravdu autorská a je mnohem těžší to všechno někomu předat. I u ZUZY [malovaný film ZUZA v ZAHRADÁCH, pozn. red.], na které teď pracuju, jsme uvažovali o tom, že bych mohla být ve studiu kratší dobu, kdybych k sobě měla ještě jednoho animátora, ale příprava na to — což vím ze zkušenosti získané právě na celovečernáku — by musela být tak velká, že jsem si řekla, že si to radši celé naanimuju sama, než abych věnovala čas takové přípravě.

Tím už tedy plynule přecházíme k jinému tématu, kterým je celovečerní film PŘES HRANICI režisérky Florence Mialhe, na kterém jsi docela dlouhou dobu pracovala a který je na poměry malované animace vlastně naprosto unikátním projektem, protože vznikl na půdorysu mezinárodní koprodukce s několika štáby. Na filmu jsi pracovala v rámci českého štábu jako hlavní animátorka, ale mě by zajímalo, jak jsi

svou roli v projektu vnímala ty sama, když jsi tentokrát důvěrně známou technologií nepracovala na svém vlastním autorském záměru.

Tohle se v průběhu času hodně vyvíjelo. Na začátku si ani Florence nebyla jistá, jestli bych tu neměla být jen jako supervizor animace, zatímco by animovali jiní, anebo jestli budu i animovat. Ale nakonec se ukázalo, že hodně stojí o to, abych animovala — třeba i různé složitější záběry — a tím pádem nebylo možné zvládnout, abych animovala a ještě koordinovala práci ostatních. Takže ze začátku jsem pomáhala nastavit stoly a celé studio, dohlédnout na nějaké základní principy... Vybrat štětce... Ze začátku natáčení jsem pak některé věci hlídala zásadněji, protože se vyskytly i nějaké skriptové chyby, ale pak už jsem spíš animovala technicky složitější scény. Kromě toho byla Florence na začátku natáčení přímo tady v Praze, takže si práci nejdřív hlídala sama.

Oproti jejím starším filmům chtěla, aby animace byla poměrně realistická a hodně věrná. Což pro malbu není úplně šikovná věc, ale na druhou stranu to chápu, protože to výtvarno muselo být hodně jasně dané, aby ho všichni mohli přijmout. Takže byla vytvořená grafická bible — ta tedy mohla být ještě mnohem podrobnější, co se týče například různých výrazů — a animatik. I na něm by se — což už vím zase po té zkušenosti — vyplatilo na začátku ještě víc zamakat a předejít tak určitým problémům, ale to tak u filmu je vždycky, když se na začátku spěchá a ušetří se nějaký čas. On se pak totiž zase někde jinde nabalí.

Všechno je to ale pochopitelné, protože takový projekt tu ještě nikdy nebyl a nikdo nevěděl, na co všechno se narazí a co všechno je potřeba hlídat. Nevěděli jsme také, na čem všem bude Florence bazírovat, a i pro mě to bylo velké překvapení, protože ona sama své filmy animuje velmi volně, dynamicky, ale tady se bazírovalo na miniaturních čárčickách, obličejíčky jsme animovali někdy i nulovým štětcem, bylo tam strašně moc postav. Navíc když se člověk snaží o realistickou postavu, tak je každá chyba snadněji viditelná, než když je postavička stylizovaná, u té se snese mnohem víc. To znamená, že se vše kontrolovalo frame po framu, a když Florence nebyla k dosažení a člověk animoval bez schválení dál, musel se pak někdy vrátit a vše animovat znovu. I kvůli zahraniční komunikaci to byl v tomhle ohledu náročný projekt a myslím, že i Florence si sáhla na dno a byla by výhoda, kdyby mohla všechno dělat soustředěně na jednom místě. Ale samozřejmě rozumím tomu, že je to realita dnešních koprodukcí a že se zkrátka pracuje přímo v zemích, které se na koprodukcii podílí.

Jak dobře jsi vlastně Florence Miailhe znala ve chvíli, kdy jste začaly na tomhle projektu spolupracovat?

Ten projekt se připravoval strašně dlouho. Když jsme začínali, můj syn měl jít do první třídy, a když jsme končili, tak byl v sedmé nebo osmé třídě. Úplně na začátku příprav to ale byla vlastně náhoda, že Florence viděla moje filmy malované na skle a řekla producentce, že by to byla možná dobrá spolupráce. Takže jsem jela do Francie dělat testy, Florence mi ukázala ateliér, řekla mi, jak si film zhruba představuje, domluvily jsme se, ale pak se nějak zdrželo financování a na několik let to mělo odklad. Mezitím jsme s Martinem Vandasem z Maurfilmu připravovali můj film STROM a zase jsme se dohodli s Dorou Benousilio, producentkou filmů Florence, že na něm budeme spolupracovat. Takže v mezidobí se natočil můj film a potom se teprve dofinancoval film PŘES HRANICI. Takže Florence jsem znala, znala jsem její filmy a potkaly jsme se předtím před lety a podruhé pak znovu při přípravě tohoto filmu.

Ptám se, protože tady došlo k tomu, že jsi musela najednou přejmout cizí rukopis a sžít se s ním. Jak to probíhalo? Už jsi zmiňovala, že jste používali animační bibli. Co dalšího vám tenhle proces usnadnilo?

Ano, tu jsme měli. Kromě toho přijela na začátku Florence a zhruba první měsíc jsme měly na to, abychom si všechno společně zkoušely, ale také jsme hledaly technické postupy, protože se animovalo

ve třech vrstvách, vymýšlely se noční scény, jak se budou natáčet, na kterém skle, se kterou barvou... To všechno jsme si tady ještě upřesňovaly a Florence nám vysvětlovala, jak si představuje animaci. Zase i ta příprava mohla být možná o něco delší, ale to je zkrátka realita, na co jsou peníze.

Práce to byla — oproti tomu, co dělám já — zásadně jiná i z toho důvodu, že jsme například pro každý první frame dostaly posing s předkresleným rozvržením postav a pak se pracovalo s konturou a kolorováním. To já ve svých vlastních filmech vůbec nepoužívám, protože postavu modeluju přímo barvou. Tady se ale skoro úplně jako v kresleném filmu dělala kontura — sice oproti kresleňákovi o něco volnější, ale přesto kontura —, aby se udržel charakter. Zároveň to ale trošku ubírá smysl celé té malbě a jak člověk kreslí ten jeden frame opravdu hodně precizně a hodně pomalu, tak jsem nabývala právě ten pocit kresleňáka, kterému jsem se vždycky chtěla vyhnout. To se pak soustředím na jednu kresbu, ale už vůbec nemůžu přemýšlet nad tím záběrem jako celkem. A to pro mě potom nebyla ta malba na skle, kterou mám ráda a do které jsem ponořená. Na druhou stranu jsem si ale mohla vyzkoušet některé nové technologické věci, naučila jsem se hodně dobře realisticky animovat postavy pod kamerou, což teď využívám, protože i když mám ve svém filmu mnohem stylizovanější postavy, tak chůze v prostoru pro mě ani z voleje není vůbec žádný problém. [smích] Když je ale právě tohle vyžadováno, tak by možná byla užitečná předem ještě podrobnější reference, aby člověk při natáčení nemusel tolik hledat. Je pro mě ale trochu složité o tom mluvit, protože mi to sice popíralo smysl malovaného filmu, ale zároveň rozumím důvodům, které k tomu vedly. A nejsem si jistá, že by to vůbec bylo možné udělat jinak.

Tomu rozumím, protože tady docházíme přesně k tomu rozporu mezi mnohahlavou mezinárodní koprodukcí a duší samotné technologie malovaného filmu.

Když jsme o tom mluvily s Florence, tak i ona by byla raději za možnost mnohem volnější a dynamičtější kresby, to ale není v tolika lidech vůbec možné udržet. Takže právě tento kompromis byl asi tou možnou cestou. I tak se ale jednotlivé postavy trochu mění. K tomu mě napadá, že když jsem viděla poslední — tehdy ještě jen zčásti ozvučený — střih filmu, tak mám s odstupem pocit, že příběh funguje dobře a k malbě jsem teď méně kritická než ve chvíli, kdy jsme ji vytvářely. Ale přesto vnímám, jak se rukopis postupně mění, protože vím, kdo co dělal a jak to vznikalo, a jsem hrozně zvědavá, jak tohle přijme divák, a vlastně to dopředu vůbec neumím odhadnout. Jestli bude vadit, že jsou ve filmu cítit změny v rukopisu, anebo jestli to přijme... Není to sice tak, že by někdo dělal celou jednu pasáž, většinou jsme měly práci rozdělenou podle typu scén, někdo dělal víc detailů, někdo spíš celky, někdo dynamičtější scény, někdo pomalejší. Ale třeba hlavní postava vypadá pokaždé trošičku jinak podle toho, kdo ji kreslil.

Takže se mohlo stát, že v jedné scéně dělal každý záběr někdo jiný?

Přesně tak. A většinou to tak bylo.

Vlastně i tohle pro mě bylo zvláštní, protože člověk by raději dělal celou scénu sám, všechny ty návaznosti a tak dále. Ale někomu zase víc vyhovovalo dělat jen detaily, někomu zase kouře, běhy a tak podobně. Takže se pracovalo takhle.

Kromě tebe pracovalo na filmu ještě několik animátorek — a záměrně používám femininum, protože v pražském studiu na filmu pracovaly jen ženy. To byl záměr?

Ne, nebylo to tak. A ve Francii měli i animátora, ty přípravné posingy také dělal myslím kluk. Takže to byla spíš náhoda, i když je pravda, že na tu malbu mají odvahu asi vážně spíš holky, asi jim nějak

sedí. Tady v Praze jsme měli celkem pět stolů, střídalo se nás tu celkem pět až sedm, někoho jsme měli i jen na pár záběrů, ve Francii bylo myslím také pět animátorů, v Německu asi dva.

Nevím, jestli to byla výhoda, anebo nevýhoda, nicméně ty už jsi v každém případě do celého projektu přišla se silnou zkušeností s malovanou animací. Jak se ale popasovaly ostatní animátorky s technologií, se kterou se setkaly třeba úplně poprvé? Bylo to pro ně složitější, nebo naopak jednodušší, protože snáze přijaly limity nastavené konkrétními podmínkami tohoto projektu?

Já jsem asi mohla ze začátku využít své dřívější zkušenosti, ony asi musely víc hledat. Když jsem ale přemýšlela, kdo v týmu bude, tak jsem hledala vždy někoho, o kom jsem tušila, že má spíš dynamičtější kresbu, že je schopen malířského způsobu práce. Takže to byla třeba Polina Kazakova, která už měla i zkušenost s malbou, přestože trochu jiného charakteru. Nakonec bylo docela zajímavé to sledovat, protože někdo byl třeba šikovný, ale méně se mu chtělo poslouchat režijní připomínky, zatímco někdo byl spíš pokornější. Takže to bylo i o povaze, o tom, jak je kdo schopen přijímat pokyny. Každopádně se na tom všichni hodně naučili, ale nebylo to lehké. A určitě to nebylo lehké ani pro Florence, která dosud dělala také jen autorské filmy, takže jsme se ji snažily chápat. Ale vyjádřit něco niterného často nebylo v komunikaci na dálku úplně jednoduché, navíc ještě mezijazyčně. Ale vůle byla, takže se nakonec vše podařilo.

Jedna z animátorek se mi už během natáčení zmiňovala o radě, kterou jí Florence Miaillhe dávala: „Dělejte to srdcem.“ Jen si říkám, že těch srdcí tu bylo docela hodně.

To určitě bylo. A vlastně celou dobu člověk hledal ten klíč k tomu, aby poznal, co je vlastně správně. Asi by hodně ulehčilo, kdyby — a to odvozuji i ze zkušenosti s přípravami jiných filmů, hlavně kreslených — byl k dispozici dobrý animatik, který by byl opravdu hodně prokreslený. Nemusely bychom se pak dohadovat, co se v každém záběru vůbec odehraje. I když se řekne, že má někdo sedět s opřenými zády, tak si to každý představí jinak. A někdy třeba podle Florence nebylo nejlepší ani to anatomicky nejsprávnější, ale spíš to, jak ona to cítila. Takže tam jsme se občas dohadovaly nad tím, že se nám něco zdálo správně, ale Florence si to představovala jinak. Takže bylo třeba najít tu správnou cestu.

A měla bys konkrétní příklad toho, jak jste takovou cestu našly, když došlo k nějakému rozporu a některé srdce v Praze to cítilo jinak než srdce Florence, které bylo přes půl Evropy od vás?

Florence měla nakonec vždy jasné právo veta. Dokonce bych řekla, že předem jsem očekávala větší míru svého vkladu. Prostor pro nějakou diskuzi tam ale nakonec moc nebyl. Obvykle to Florence nějak chtěla a bylo fajn, když se podařilo ujasnit, jak přesně. Očekávala jsem, že každého člověka, který na tom pracoval, vytěží víc, ale na tom celovečerním filmu, jak byl nastavený, to bylo obtížné. Proto — jak už jsem taky říkala — kdybych chtěla dělat svůj celovečerní film malbou na skle, tak jedině v případě, že najdu nějaké opodstatnění v tom, že by na něm pracovalo více lidí. Jsem ráda, že to všechno dopadlo dobře, myslím si, že počin je to obrovský, že se na tom všichni strašně moc naučili, ale bylo to zároveň hodně o trpělivosti a o tom, že do toho všichni z nás chtěli něco vložit, protože to nebyla lehká práce.

To už jsi hezky přešla k otázce, kterou jsem si nachystal na závěr. Dokázala bys říct, jak tě zkušenost z filmu PŘES HRANICI ovlivnila pro tvou další autorskou práci? Jsou to třeba právě úvahy nad možnostmi pro tvůj vlastní celovečerní film?

To určitě, ale jsou to takové spíš chimérické úvahy, protože formát krátkého filmu mě absolutně baví a absolutně mě naplňuje.

Tomu rozumím a když tě poslouchám, tak bych vlastně docela chápal, pokud by se tahle zkušenost pro tebe stala argumentem, proč se do celovečerního filmu nepouštět.

Jak říkám — abych to případně dělala tím způsobem jako Florence, tak to ani náhodou. Já totiž vím, že kdyby Florence ten film dělala sama, tak ona by si každý jeden záběr udělala lépe. A nemyslím tím nějak objektivně lépe, ale lépe sama pro sebe — tak, aby s ním byla spokojená. A to je to neštěstí.

Já, když teď budu dělat papírkovou animaci [seriál SŮVA Z NUDLÍ, pozn. red.], tak protože jsem ji nikdy nedělala, vezmu si k sobě animátora a on to naanimuje určitě lépe, než bych to naanimovala já. Ale u té malby na skle, která je taková specifická, tam je to pro autora hrozně těžké být výtvarníkem a zároveň to někomu svěřit a pak chtít tu koncepci takovou, jakou si sám vymyslel. Proto mi ta technologie pořád připadá vhodnější pro krátký autorský film. Zároveň to na mě určitě mělo velký vliv v tom, že film, na kterém teď pracuju, vůbec nemá spoustu postav, jako to bylo u Florence. Snažím se také o uvěřitelný, ale vůbec ne o realistický pohyb. A ani ne o realistické výtvarno. V mnoha ohledech jsem si u toho filmu řekla, kterou cestou nejít. A možná že právě k tomu realismu bych jinak už malinko tíhla, jednak po zkušenosti se STROMEM a jednak i díky tomu, že člověk postupně získává určitou sebejistotu v té malbě a v tom, co už s ní dokáže. Třeba bych to vyplávala právě v tomhle směru, ale tohle pro mě byla taková stopka, že tudy ne, že chci jít spíš směrem k fantazii a k určité formě stylizace.

Matěj Forejt

S každým filmem se přišlo na něco nového¹⁾

*Dějiny českého animovaného filmu ve Sbírce zvukových záznamů
Národního filmového archivu*

Cílem projektu orální historie v Národním filmovém archivu, který byl zahájen v roce 1995, bylo využít především zvukové záznamy a metodu interview s pamětníky pro dokumentaci dějin českého filmovnictví.²⁾ Jednou ze základních oblastí zájmu se stala i historie českého animovaného filmu, po roce 1945 snad nejúspěšnější projekt znárodněné kinematografie. V době natáčení rozhovorů bohužel již nežily některé zakladatelské osobnosti české animace, jako byli Jiří Trnka, Hermína Týrlová, Karel Zeman, Stanislav Látal nebo Eduard Hofman či Jiří Brdečka.³⁾ Vzpomínky na ně alespoň sdíleli ti, které se pro Sbírku zvukových záznamů podařilo zaznamenat. NFA mohl oslovit produkčního Jiřího Šebes-tíka, režiséry Břetislava Pojara nebo Vlastu Pospíšilovou, dramaturgy Ivana Urbana, Jana Poše, Jindřicha Vodičku či Alenu Munkovou, ve Zlíně kameramana a režiséra Antonína Horáka nebo ve Zlíně i Praze působícího kameramana Svatopluka Malého.⁴⁾ Rozhovorů se zúčastnili i další zaměstnanci ně-

- 1) Břetislav Pojar vysvětloval na řadě příkladů z praxe prvních dekád, jak se autoři animovaných filmů v mnoha rovinách stále učili novým věcem — zlepšovali animační postupy, techniku svícení či práce s prostorem, nebo získávali kvalitnější technické vybavení. Rozhovor s Břetislavem Pojarem vedla Eva Strusková, 12. 3. 2003. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0107-04-02-ROZ-T.
- 2) Srov. Eva Strusková, Zvukový dokument v práci Národního filmového archivu. *Iluminace* 20, 2008, č. 1, s. 204–207.
- 3) Do Sbírky zvukových záznamů bylo nicméně zařazeno několik desítek starších zvukových nahrávek, mezi nimiž najdeme i rozhovory s představiteli animovaného filmu: Rozhovor s Eduardem Hofmanem vedl Stanislav Zvoníček, 1981. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0014-01-01-ROZ-A. — Rozhovor s Vladimírem Novotným vedl Elmar Klos, 1984. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0035-01-01-ROZ-A. — Rozhovor s Břetislavem Pojarem vedla Marie Benešová, nedatováno. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0107-01-01-ROZ-A. — Rozhovor s Janem Pošem vedl Elmar Klos, nedatováno. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0094-01-01-ROZ-A. Jan Poš je mimo jiné také autorem monografie věnované dějinám české animované tvorby. Srov. Jan Poš, *Výtvarníci animovaného filmu*. Praha: Odeon 1990.
- 4) Rozhovory s Jiřím Šebestíkem vedla Eva Strusková, 20. 1. 1997, 4. 2. 1997 a 3. 12. 1997. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0125-01-01-ROZ-A, N0125-01-02-ROZ-A a N0125-01-03-ROZ-A. — Rozhovory s Břetislavem Pojarem vedla Eva Strusková, 16. 3. 1995, 12. 12. 2002, 19. 2. 2003, 12. 3. 2003, 24. 6. 2003, 26. 11. 2003, 3. 12. 2003, 11. 2. 2004, 25. 2. 2004, 28. 4. 2004 a 6. 7. 2004. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0107-02-01-ROZ-A, N0107-03-01-ROZ-A, N0107-04-01-ROZ-A, N0107-04-02-ROZ-A, N0107-04-03-ROZ-A, N0107-04-04-ROZ-A, N0107-04-05-ROZ-A, N0107-05-01-ROZ-A, N0107-05-02-ROZ-A, N0107-05-03-ROZ-A a N0107-05-04-ROZ-A. — Rozhovory s Vlastou Pospíšilovou vedla Eva Strusková, 22. 11. 2000, 3. 1. 2001, 10. 1. 2001, 24. 1. 2001, 13. 3. 2001, 26. 1. 2001 a 7. 2. 2001. NFA, Sbírka zvukových záznamů, N0222-01-01-ROZ-A, N0222-01-02-ROZ-A, N0222-01-03-ROZ-A, N0222-01-04-ROZ-A, N0222-01-05-ROZ-A, N0222-01-06-

kdejších studií loutkového a kresleného filmu — především režiséři, animátoři, dramaturgové a kameramani.

Profesionálové zaměřeni na animaci byli propojeni prostřednictvím řady společných projektů. V rozhovorech o sobě navzájem často hovoří a vzniká tak sestava dobře se doplňujících vzpomínek. Respondenti ozřejmují chronologii relevantních institucí, podobu jednotlivých pracovišť, pracovní postupy a kompetence členů štábu. Detailně se pochopitelně věnují realizaci konkrétních projektů. Klíčové mezníky představují ve vyprávění narátorů a narátorek protektorátní a poválečné organizace výroben v různých pracovištích a naopak rozpad státního monopolu a s ním konec stabilní práce v Krátkém filmu. Povolání, které si narátoři vybrali v mládí, je často provázelo až do vysokého věku. Celoživotní zaměření spojují s láskou k „branži“, ale i důvěrou v sílu týmové práce. Typický je pro oblast animace podstatně získávání zkušeností v praxi. To vynikne zejména v období, kdy formální vzdělávání v oboru dosud neexistovalo. Animátorka Libuše Čihařová vzpomínala, jak se v novém mladém kolektivu (nejstarší byl údajně dvaatřicetiletý Eduard Hofman) v druhé polovině 40. let učila v kresleném filmu na Barrandově.

My jsme pracovali ve skupině. To byl animátor, asistent animátora a dva fázaři. Když jsem nastupovala, tak to byl Vokoun jako animátor, Smetana jako asistent a pak tam byl někdo jako fázař. Já jsem nastoupila jako druhý fázař. A my jsme se tak jako při práci a od těch svých už erudovaných kolegů učili a učili jsme se tak, že pro nás neexistovala pracovní doba. My jsme třeba, když byl nějaký problém, klidně do osmi hodin zkoušeli, co jako, jak to bude lepší, protože každý ten pohyb, nebo záběr, se dal udělat různým způsobem, ale jen ten jeden je třeba nejlepší, nebo jeden z nejlepších, takže jsme si tam hráli i s kresbou a s animací.⁵⁾

Rozhovory věnované historii českého animovaného filmu nesledovaly potřeby konkrétního projektu nebo úzce vymezeného celku,⁶⁾ spíše se zaměřovaly na vybrané osobnosti. Koncem 90. let 20. století nicméně probíhala řada badatelských aktivit zaměřených na český animovaný film, které výběr respondentů ovlivnily. Filmová historička Marie Benešová, mimo jiné autorka první biografie Hermíny

ROZ-A a N0222-01-07-ROZ-A. — Rozhovory s Ivanem Urbanem vedla Eva Strusková, 25. 3. 1997 a 14. 8. 1997. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0140-01-01-ROZ-A a N0140-01-02-ROZ-A. — Rozhovory s Janem Pošem vedla Eva Strusková, 14. 3. 1995, 21. 3. 1995 a 28. 3. 1995. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0094-02-01-ROZ-A, N0094-02-02-ROZ-A a N0094-02-03-ROZ-A. — Rozhovor s Jindřichem Vodičkou vedla Eva Strusková, 7. 3. 2001. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0224-01-01-ROZ-A. — Rozhovory s Alenou Munkovou vedla Eva Strusková, 15. 3. 1995, 20. 3. 1995 a 27. 3. 1995. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0099-01-01-ROZ-A, N0099-01-02-ROZ-A a N0099-01-03-ROZ-A. — Krátký rozhovor s Antonínem Horákem je doplněkem k dříve zapsaným vzpomínkám zapracovaným do publikace o dějinách zlínské filmové výroby. Viz Antonín Horák, *Světla a stíny zlínského filmu. Volné vyprávění*. Vizovice: Lípa 2002. Rozhovor s Antonínem Horákem vedla Eva Strusková, 29. 6. 1999. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0208-01-01-ROT-A. — Rozhovory se Svatoplukem Malým vzniklo celkem devět, primárně na loutkový film se soustředí osmý z nich. Rozhovor se Svatoplukem Malým vedla Eva Strusková, 30. 3. 2000. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0176-01-08-ROZ-A.

5) Rozhovor s Libuší Čihařovou vedla Eva Strusková a Alena Munková, 25. 11. 2005. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0371-01-01-ROZ-T.

6) Dosud natočené tematické celky a zaměření sbírky viz Kateřina Chromková – Marie Barešová, *Filmový Zlín. Soubor orálně-historických interview ve Sběrce zvukových záznamů Národního filmového archivu*. *Iluminace* 30, 2018, č. 3, s. 109–110.

Týrlové,⁷⁾ se zabývala činností Ateliéru filmových triků za protektorátu⁸⁾ a pojmoslovím z oblasti animace.⁹⁾ Vzniklo tak několik rozhovorů s tvůrci, kteří pracovali v Ateliéru filmových triků a podíleli se na důležitém milníku českého kresleného filmu, snímku SVATBA V KORÁLOVÉM MOŘI (1944). Kurátorka NFA Michaela Mertová pracovala na prvním soupisu produkce animovaných filmů na českém území.¹⁰⁾ Také ona byla přítomna některých setkání s pamětníky AFITu, kde řada budoucích českých režisérů začínala na postu animátora, fázaře, koloristy či konturisty. Kromě zmíněného Pojara patří mezi tyto narátory František Blahout, Čeněk Duba, manželé Zdena a František Skřípkovi, Věra Schmiedová a Bohumil Šejda.¹¹⁾ Režisér František Vystrčil vzpomenuť zase své protektorátní počátky v Brně v Brentenově „studiu“.¹²⁾ V jihomoravské metropoli vytvořili několik loutkových filmů také Anna a Václav Zykmondovi.¹³⁾ Eva Strusková objevovala zapomenutou kapitolu předválečného filmu spojenou se jménem Karla a Ireny Dodalových a jejich produkcí IRE film, na niž se významně podílela i Hermína Týrlová.¹⁴⁾ I tyto práce vytvářely odborné zázemí pro vyhledávání pamětníků a formulaci témat rozhovorů. V rámci archivních průzkumů a kontaktů s pamětníky byly mnohdy objeveny nové

- 7) Marie Benešová, *Hermína Týrlová*. Praha: ČSFÚ 1982. — Srov. také Marie Benešová – Jaroslav Boček, Kapitoly z dějin českého animovaného filmu. In: *Texty Čs filmového ústavu. Texty č. 12 / Historické sešity č. V*. Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 165. Dostupné online: <http://library.nfa.cz/search/i.jsp?pid=uuid:7fa56c63-447b-4b49-b726-c7c5a0953df4#monograph-page_uuid:457630a7-ba58-11e5-81bd-000c29195b3c>, [cit. 22. 10. 2020].
- 8) Výsledky práce Marie Benešové obsahuje nedokončený rukopis uchovaný v Oddělení písemných archiválií NFA. Na jeho vzniku se podílely jako konzultantky Michaela Mertová a Eva Strusková.
- 9) Marie Benešová zpracovala pasáže věnované animovanému filmu v rukopisu k pojmosloví nonfiktivního filmu. Srov. Eva Strusková – Marie Benešová, *Druhy a žánry dokumentárního filmu*. Praha [s.n.] 1990.
- 10) Viz Michaela Mertová, *Český animovaný film. 1920–1945*. Praha: NFA 2012.
- 11) Rozhovory s Františkem Blahoutem vedla Eva Strusková, 4. 2. 2004 a 11. 2. 2004. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0338-01-01-ROZ-A a N0338-01-02-ROZ-A. — Rozhovory s Čeněkem Dubou vedla Eva Strusková, 28. 5. 2002, 18. 11. 2002, 19. 11. 2002, 20. 11. 2002 a 20. 12. 2004. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0286-01-01-ROZ-A, N0286-02-01-ROT-A, N0286-02-02-ROT-A, N0286-02-03-ROT-A a N0286-03-01-ROT-A. — Rozhovory s Františkem Skřípkem, Zdenou Skřípkovou a Bohumilem Šejdou vedla Eva Strusková, 22. 5. 1997, 16. 6. 1997, 17. 6. 1997 a 22. 5. 1998. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0148-01-01-ROT-A, N0148-01-02-ROT-A, N0148-01-03-ROT-A a N0148-01-04-ROT-A. — Rozhovor s Bohumilem Šejdou vedla Eva Strusková, 4. 4. 2002 a 16. 5. 2002. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0150-01-01-ROZ-A a N0150-01-02-ROZ-A. — Kateřina Kačeřovská a Eva Strusková navázaly také prostřednictvím e-mailu korespondenční kontakt s hluchoněmým animátorem Borisem Masníkem, který nastoupil do AFITu mezi prvními v roce 1941. Upřesnil řadu informací k organizačním změnám Dillenzova studia. Texty e-mailů jsou uloženy v sekci orální historie Oddělení kurátorů NFA.
- 12) Rozhovory s Františkem Vystrčilem vedla Eva Strusková, 19. 8. 1997 a 24. 6. 1999, NFA Sběrka zvukových záznamů, N0144-01-01-ROZ-A a N0144-01-02-ROZ-A.
- 13) Rozhovor s Annou Zykmondovou vedl neidentifikovaný brněnský tazatel, asi 70. léta 20. století. NFA Sběrka zvukových záznamů, N0026-01-01-ROT-A. — Rozhovor s Václavem Zykmondem vedl neidentifikovaný brněnský tazatel, asi 70. léta 20. století. NFA Sběrka zvukových záznamů, N0252-01-01-ROZ-A.
- 14) Bylo tak zachyceno vyprávění spolupracovníků, známých či příbuzných: Neteř Hermíny Týrlové (Rozhovor s Hermínou Cafourkovou vedla Eva Strusková 21. 4. 2004. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0340-01-01-ROT-A), na Irenu Dodalovou vzpomínaly sousedky (Rozhovor s Květou Krčilovou vedla Eva Strusková, 11. 10. 2004. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0348-01-01-ROT-A. — Rozhovor s Růženou Vodičkovou vedla Eva Strusková, 8. 6. 2006. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0378-01-01-ROT-A.) i žák jejího argentinského divadelního souboru (Rozhovor s Oscarem Sandovalem Martínezem vedla Eva Strusková, 5. 12. 2009. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0572-01-01-ROT-A). Setkání s příbuznými Karla Dodala (Jaroslav Dodal, Karel Dodal a Petr Dodal) proběhla bez využití zvukového záznamu. Do sbírky se také díky argentinskému žákovi Ireny Dodalové Martinovi Barreirovi dostal záznam s úvodem k jejímu filmu APOLLON MUSAGETE (1951), který pronesla v roce 1978 v Buenos Aires. Pro výsledky výzkumu srov. Eva Strusková, *Dodalovi. Průkopníci českého animovaného filmu*. Praha: NFA — NAMU 2013.

materiály především z doby protektorátu — František Blahout věnoval archivu útržek z nedochovaného filmu *ORFEUS A EURYDIKA* (1943). Díky laskavosti Jarky Tupé-Bendové, dcery grafika Jaroslava Bendy, získal NFA kopii jednoho z prvních obrázkových scénářů nazvaného *DIVY KRÁSY* (1944).¹⁵⁾ Květa Krčilová a Oscar Sandoval Martínez poskytli fotografie Ireny Dodalové z období protektorátu, resp. 80. let.

Po roce 1945, kdy byla kinematografie zestátněna, zaniká AFIT (resp. Zeichenfilmabteilung der Prag-Film A. G.) a produkce animovaného filmu nalézá postupně místo ve struktuře zestátněného filmu. U zrodu studia Bratři v triku stál mezi dalšími také Eduard Hofman:

[...] devátého skončila okupace, dvanáctého jsme měli takovou první pracovní poradu, kde jsme se sešli Josef Vácha, potom tam byl Vladimír Novotný, kameraman, pak jsem tam byl já a ještě někdo čtvrtý. [...] A byli jsme čtyři a dohodli jsme se, že svoláme celý ten kolektiv, který byl jaksi rozeznán okupanty po různých místech republiky a na různá pracoviště, a že to tedy celé znovu rozjedeme a hned tři dny nato, patnáctého, jsme se sešli, a bylo nás celkem asi sedmdesát nebo osmdesát na té schůzce, kde jsme se dohodli, že vyhledáme osobnost do čela, uměleckou, která má také nejen svoje předpoklady, a možnosti být uměleckým šéfem kvalitním, ale která má také určitou popularitu, a je to osobnost známá, protože jsme si řekli, že byť jsme byli kolektiv s určitou zkušeností a přece jenom lidé, kteří věděli o tom animovaném filmu už poměrně dost, tak přece jenom nikdo z nás nebyl v obecném povědomí. [...] no a nakonec jsme se na této naší první, řekl bych, plenárce, kde jsme si taky nechali odhlasovat to obsazení těch různých funkcí a složení těch odborových a stranických orgánů, jak tady jsme o tom mluvili, tak dohodli jsme se tenkrát na Jiřím Trnkovi. [...] Já si vzpomínám na takovou první schůzku, kterou jsme tenkrát měli, to jsme byli zase my čtyři, tahle ta skupina, o které jsem už tady mluvil. Vlastně takový abych to tak řekl, ti první Bratři v triku. Mnozí se domnívají, že byli tři, protože jsou v té značce tři, ale to je pro nás minimální symbol kolektivu, tři lidé.¹⁶⁾

Jiří Trnka záhy zvolil cestu loutkového filmu, což také přispělo k oddělení studií loutkového a kresleného filmu.¹⁷⁾ Během následujících desetiletí sídlila v Praze na různých místech. Trnka točil se svými spolupracovníky od roku 1950 v bývalém jezuitském konviktu v Bartolomějské ulici. (Ve stejném prostoru nyní NFA provozuje kino Ponrepo.) Na atmosféru studia vzpomínala v rozhovoru Vlasta Pospíšilová:

V té době bylo opravdu, to bylo takové, bych řekla, kulturní centrum Prahy, kde se scházeli a nebo sem přicházeli všichni obdivovatelé Jiřího Trnky, ať to bylo z Prahy, anebo z celých Čech, ze Slovenska. V té době jako ven se nesmělo, ale sem zřejmě

15) Rozhovor s Jarkou Tupou-Bendovou vedla Eva Strusková, 14. 1. 2005. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0362-01-01-ROT-A.

16) Rozhovor s Eduardem Hofmanem vedl Stanislav Zvoniček, 14. 12. 1981. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0014-01-01-ROZ-T.

17) Organizace československého filmu procházela neustálými změnami, spojenými také se změnami názvů jednotlivých studií. Srov. např. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1951–55*. Praha: ČSFÚ 1973, s. 82. — Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*. Praha: ČSFÚ 1973, s. 14.

mohli ty cizí umělci nebo vůbec cizí občané přijíždět do Československa, tak třeba osobně jsem tam viděla, když tam byl na návštěvě Allen Ginsberg a potom dokonce i básník Pablo Neruda, který přišel i se svou ženou. Jinač tam tím studiem prošla vlastně celá generace režisérů, nyní slavných režisérů jako třeba Jiří Menzel. Studovali zkrátka na FAMU a buď tam byli na nějaký krátký stáž a nebo, prošli tam všichni, bych řekla, že celá ta generace, pamatuju taky na pana Jakubiska, režiséra Holého a další jména, nevím, který bych uváděla tedy. A všechny tam, prošli, jako že se tam buď šli podívat anebo tam šli na nějakou stáž anebo i ty kameramani se tam šli podívat, jak tam Jiří Trnka svítí, takže opravdu celá ta, vlastně to sou teď ty, ta moje generace, že jo, že v té době chodili na, studovali na FAMU nebo vlastně i mladší, tak tam prošli tou Bartolomějskou. Taky potom, potom tam byla taková jako pravidelná akce. Akce to je takový jako moderní slovo, ale zkrátka Mistr Trnka každý pátek navečer pořádal promítání pro své známé. A tam hlavně, si pamatuju, vždycky jsem tam, ono to začínalo někdy, já nevím, v šest hodin, ale my jsme se tam, neměli jsme nějakou pracovní dobu, takže jsme se tam většinou jako zdržovali déle, tak jsem tam každý ten pátek potkávala pana Wericha, který někdy přišel i se svou ženou. Potom tam byli další, například dirigent Milivoj Uzelac s jeho paní, která potom hrála v Chytilově filmu O NĚČEM JINÉM. A dále tam byl například malíř Pelc, který tam taky chodil se svou manželkou, potom někdy přišel i Jiří Brdečka a také tam chodil pravidelně Myrtil Frída, který byl historik filmu. No a další, jako dalšího si pamatuju na Miloše Makovce, možná že tam byli i další, ale to už jsem jako zase zapomněla. No většinou se promítaly nějaké filmy, nevím, kde se to tenkrát jako, jestli z Filmexportu, nebo kde to sháněli a byly to filmy, které nešly do kin, které opravdu jako se tam jenom promítly zřejmě někde na tom Filmexportu a nějakým způsobem si to na ten večer půjčili.¹⁸⁾

Břetislav Pojar se z „Trnkova“ studia osamostatnil a od roku 1958 tvořil v nuselském ateliéru v Čiklově ulici. Kameraman Vladimír Malík, který se brzy po absolutoriu FAMU zaměřil na tvorbu animovaného filmu, se na mnoho let stal Pojarovým dvorním kameramanem. V rozhovoru popisoval tamější provizorní začátky:

Kamery, to ani nevím, jakým způsobem k nám přišly, jestli to byly z Bartolomějský, to nevím, přesně si nepamatuju, ale je fakt, že jsme tam hodně věcí budovali sami vlastníma rukama. Pomáhali jsme tam i s takovejma pracema jako vyklidit. Ty prostory byly plný různýho rumišť, všelijakých prken a nevím čeho a starých rozbitých soch sádrových, protože on to byl původně sochařskej ateliér. A takže na tom jsme pracovali takovým brigádnickým způsobem všichni. A potom tam — to byla taky věc toho vedoucího a Pojara, sehnat si tam lidi, takový šikovný kutily, kteří — například měli jsme tam mechanika, my jsme mu říkali mechanik, a on to byl všemůl takovej, jmenoval se Křeček. A tam třeba po těch sochařích, protože tam se dělaly velký pomníky v tomhleto ateliéru, tak tam byly takový stojany pro skelety těch soch. Mělo to dole takovou základnu betonovou a z toho trčela taková traverza. No a teď, když jsme potřebovali

18) Rozhovor s Vlastou Pospíšilovou vedla Eva Strusková, 10. 1. 2001. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0222-01-03-ROZ-T.

třeba kameru na svislý nájezd, tak ten Emil Křeček prostě to vybudoval z těchletých zbytků a odpadků. On taky jezdil na Barrandov, tam byla sběrna železa starýho, a on občas přivezl z toho Barrandova nějakou věc, nějakou podložku třeba, nějaké podstavce nebo nevím co, a z toho vytvářel takový ty pomůcky. Bylo to tak jako na koleně, [...] kdy z takového různého odpadu a z různých starých věcí jsme se vybavovali technicky. [...] Něco jsme samozřejmě z tý Bartolomějský dostali věnem, několik lamp, těch menších, ty štycháky, jak tomu říkáme, neboli stíhací reflektůrky malé, nebo nějaká malá půlkila. Tak to jsme něco měli, z tý Bartolomějský. Ale postupně se objednávaly, takový ty kamerasuporty se tomu říkalo, byly to takový jako koleje, aby ty kamery mohly jezdit. Postupně se to ovšem dělalo dokonalejší a dokonalejší, že se to vyrábělo ne v nějakých malých dílnách, ale v solidních továrnách. Ale to byl vývoj, který trval dvacet třicet let. Ale ty začátky byly takový ty smetištní, abych tak řekl.¹⁹⁾

Zapomenutou poválečnou kapitolu o reorganizačních změnách oblasti animace připomenul Svetozar Vítěk, který se stal v roce 1954 ředitelem Správy studií dětského, kresleného a loutkového filmu. Jakkoli v tomto organizačním útvaru našla zajímavou práci řada režisérů (v hostivařských ateliérech vznikala například Zemanova CESTA DO PRAVĚKU, 1955), útvar byl záhy zrušen, neboť se údajně „neosvědčil“.²⁰⁾

Opomíjen nebyl ani amatérský animovaný film: Miloslava Weinzettlová vzpomínala na film svého manžela Wilibalda Weinzettla.²¹⁾ Loutkový EMAN PLÍŠEK byl natočen v pražských Strašnicích krátce po roce 1945. Jaroslav Cita, který se později uplatnil i v profesionální produkci, hovořil o svých amatérských počátcích v Náchodě.²²⁾

Pozoruhodný je také příběh Američana, který se v 50. letech usadil v Praze a do konce svého života (zemřel v roce 2020) zde tvořil animované filmy. Gene Deitch přijel do Československa poprvé v roce 1959. V následujících letech režíroval ve studiu kresleného filmu pro americké společnosti epizody ze seriálů a krátké snímky.²³⁾ Od počátku spolupracoval se svou budoucí manželkou Zdenkou, tehdy Najmanovou, produkční studia Bratři v triku.²⁴⁾ Na jeho působení ovšem vzpomínali i další zaměstnanci studia, například střihačka Jiřina Pěčová, která zároveň v jedné své odpovědi postihla rozdíly mezi studií a výhody státem ovládané kinematografie:

[...] my jsme měli tříkolíkový jehly, který přivezl pan Deitch, a na zakázce byly dvoukolíkový jehly, což byl takovej tvrděj boj mezi programem a zakázkou, kdy se po letech vybojovaly ty tři kolíky, protože byly jistější než ty dvoukolíkový, protože ty se, kolem

19) Rozhovor s Vladimírem Malíkem vedla Eva Strusková, 11. 2. 2003. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0225-02-01-ROZ-A.

20) Srov. Eva Strusková, Knihu džunglí jsem nenapsal. Rozhovor se Svetozarem Vítkem. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 121–133.

21) Rozhovory s Miloslavou Weinzettlovou vedla Eva Strusková, 16. 4. 1998 a 19. 5. 1998. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0220-01-01-GAF-A a N0220-01-02-GAF-A.

22) Rozhovor s Jaroslavem Citou vedl Rudolf Mihle, 11. 4. 2000. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0070-01-01-GAF-V.

23) Rozhovor se Zdenkou Deitchovou a Genem Deitchem vedl Vladimír Hendrich, 22. 6. 2007. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0423-01-01-ROZ-A. — Deitch sepsal také autobiografii, která byla přeložena do češtiny. Srov. Gene Deitch, *Z lásky k Praze*. Praha: Garamond 2018.

24) Rozhovory se Zdenkou Deitchovou vedla Eva Strusková, 9. 11. 2000, 7. 2. 2007 a 21. 2. 2007. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0221-01-01-ROZ-A, N0221-02-01-ROT-A a N0221-02-02-ROT-A.

těch trnů se to třeba potrhlo, ty dírky, a pak se třeba ta kresba hýbala. [...] Tříkolíková byla taková lišta, v prostředku byl kulatý kolík a po stranách byly takový dva podlouhlý, kdežto dvoukolíkový jehly český měly na konci vopravdu kulatý kolíčky. Mně toto bylo vzdálený, protože v tý střižně nám bylo jedno, kolik kolíků, ale vim, že to byla docela taková legrační bitva, že se dokonce i do toho zamotala politika, že se americký kolíky nebudou používat v Česku a podobně. Takový argumenty docela směšný. Takže rozdíl byl taky v tom, že my jsme dělali daleko víc filmů než ty programový, tam celkem na ně nebyl takový spěch, to byly ty zlatý časy, kdy se ze státních peněz vyráběly filmy bez problému, což nám záviděli zahraniční návštěvníci a my jsme to nechápali. Teď je to už úplně jasný všem. Ale my jsme, protože jsme dělali právě zakázku pro tu Ameriku, kde teda vopravdu už bylo jasné, že čas jsou peníze, takže byl daný čas a my jsme to museli dodělat přesně, třeba se dělali Pepci námořníci, dělal se TOM A JERRY, to se muselo tajit, to se nevědělo vůbec na veřejnosti, ale my jsme byli takový dobrý zdroj deviz, protože se to platilo v dolarech, ne nám ovšem [smích].²⁵⁾

V období 1995–2004 se sbírka orientovaná na animovaný film kontinuálně rozvíjela. Eva Strusková natočila další rozhovory například s Jaroslavem Bočkem, Václavem Merglem, Zdeňkem Milerem, Zdeňkem Smetanou, Jiřím Šalamounem nebo exulantem Alexandrem Zapletalem. Interview poskytli dramaturgové Edgar Dutka a Jiří Kubiček.²⁶⁾ Zaznamenány byly vzpomínky dramaturgyně studia kresleného a loutkového filmu Aleny Munkové,²⁷⁾ která byla přítomna i při natáčení některých rozhovorů, a vyprávění filmové historičky Marie Benešové, která hovořila o organizaci festivalu animovaného filmu, o svých setkáních s Jiřím Trnkou, nebo třeba o obtížném postavení Hermíny Týrlové jako ženy-režisérky.²⁸⁾

25) Rozhovor s Jiřinou Pěčovou vedla Eva Strusková, 26. 6. 2007. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0418-01-01-ROZ-T.

26) Rozhovory s Jaroslavem Bočkem vedla Eva Strusková, 10. 5. 2001, 16. 5. 2001 a 4. 7. 2001. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0233-01-01-ROZ-A, N0233-01-02-ROZ-A a N0233-01-03-ROZ-A. — Rozhovory s Václavem Merglem vedla Eva Strusková, 8. 1. 2004, 14. 1. 2004 a 12. 2. 2004. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0337-01-01-ROZ-A, N0337-01-02-ROZ-A a N0337-01-03-ROZ-A. — Rozhovor se Zdeňkem Milerem vedla Eva Strusková, 8. 12. 1997. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0139-01-01-ROZ-A. — Rozhovory se Zdeňkem Smetanou vedla Eva Strusková, 26. 1. 2001 a 9. 2. 2001. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0226-01-01-ROZ-A a N0226-01-02-ROZ-A. — Rozhovory s Jiřím Šalamounem vedla Eva Strusková 8. 3. 2007 a 14. 3. 2007. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0405-01-01-ROZ-A a N0405-01-02-ROZ-A. — Rozhovory s Alexandrem Zapletalem vedla Eva Strusková 22. 7. 2005 a 26. 9. 2006. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0366-01-01-ROZ-A a N0366-01-02-ROZ-A. — Rozhovory s Edgarem Dutkou vedla Marcela Pittermannová, 22. 4. 2004, 29. 4. 2004 a 13. 5. 2004. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0343-01-01-ROZ-A, N0343-01-02-ROZ-A a N0343-01-03-ROZ-A. Narátor se před mikrofon vrátil znovu díky projektu Generace normalizace. (Rozhovor s Edgarem Dutkou vedla Alena Šlingerová, 7. 12. 2016. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0343-02-01-GN-A.) Projekt 878/2015 Generace normalizace: Ztracená generace českého filmu? podpořený Státním fondem kinematografie, doba řešení 2015–2017. Výstupem projektu, který zahrnoval také publikovaný editovaný rozhovor s Edgarem Dutkou, se stala knižní monografie. Viz Marie Barešová — Tereza Cz Dvořáková, *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?* Praha: NFA 2017. — Rozhovory s Jiřím Kubičkem vedla Marcela Pittermannová, 2. 10. 2003, 5. 11. 2003, 12. 11. 2003, 19. 11. 2003 a 26. 11. 2003. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0335-01-01-ROZ-A, N0335-01-02-ROZ-A, N0335-01-03-ROZ-A, N0335-01-04-ROZ-A a N0335-01-05-ROZ-A.

27) Rozhovory s Alenou Munkovou vedla Eva Strusková, 15. 3. 1995, 20. 3. 1995 a 27. 3. 1995. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0099-01-01-ROZ-A, N0099-01-02-ROZ-A a N0099-01-03-ROZ-A.

28) Rozhovory s Marií Benešovou vedla Eva Strusková, 26. 1. 1996, 2. 2. 1996 a 16. 2. 1996. NFA, Sběrka zvukových záznamů, N0106-01-01-ROZ-A, N0106-01-02-ROZ-A a N0106-01-03-ROZ-A.

Zestátněná kinematografie poskytovala animované tvorbě pevné zázemí. Velkou předností byla pochopitelně možnost kontinuální výroby. Československé kreslené i loutkové snímky získávaly ceny na zahraničních festivalech. Byly rovněž významným vývozním artiklem. Snahy tvůrců ovšem také narážely na mnohé ideologické limity a cenzurní zásahy. Nejzajímavější díla vznikala většinou díky souhře okolností, nebo díky nesporné umělecké autoritě, což bezesporu platí o Jiřím Trnkovi. (Jeho poslední film *Ruka* se přitom také ocitl na čas v pomyslném trezoru.)²⁹⁾ Mnohé umělecké projekty se naopak prosadit nepodařilo.

Jedinečný únik ze systému znárodněné kinematografie se povedl jen týmu Jana Švankmajera a Jaromíry Kallisty, když s pomocí zahraničního kapitálu, zcela mimo pražská studia, natočili *Něco z Alenky* (1987). Situace posledních třiceti let je v animované tvorbě obtížná především z důvodu nesmírné ekonomické náročnosti, již zestátněná kinematografie nepocítovala. Důležitost schopného producenta vyzdvihl v rozhovoru z roku 1995 dramaturg Jan Poš:

[...] Švankmajer by nenatočil metr, kdyby byl šel na Barrandov za tím Vaňkem a řekl, že chce točit Fausta. Ten by mu na něj udělal čtyřicet milionů rozpočet a nenatočil by ani metr. Dodneška. Ale von šel za tím Kallistou [...] A ten Švankmajer cokoli bude chtít točit, prostřednictvím toho Kallisty může točit, poněvadž to je ten přesně optimální ideální manažer, kterej je nejen geniální organizátor a perfektní komerčně [...], ale kterej je především kultivovanej, kterej má jako velkou kulturu v sobě. Kterej je intelektuálně na výši.³⁰⁾

Od roku 2013, kdy se kurátorkou Sbírký zvukových záznamů stala Marie Barešová, stála oblast animovaného filmu po určitou dobu stranou hlavního zájmu. Před dvěma lety ale točila kurátorka za pomoci kolegyně Kateřiny Chromkové ve Zlíně rozhovory mapující místní filmovou kulturu. Vzhledem k tamější specializaci se řada rozhovorů dotkla také animovaného, případně kombinovaného filmu.³¹⁾ Na tyto i starší nahrávky navazuje aktuálně běžící projekt Ústavu filmu a audiovizuální kultury Masarykovy univerzity. Interview realizovaná řešiteli projektu budou vznikat paralelně s dalšími natáčenými pro Sbírkou zvukových záznamů.³²⁾

V současné době probíhá natáčení rozhovorů při příležitosti blížícího se 70. výročí vzniku (založen 1951) dnešního Ateliéru filmové a televizní grafiky na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Marie Barešová nahrává společně s Michaelou Režovou přímo na půdě ateliéru s absolventy i pedagogy. Jednotlivé výstupy plánované na září roku 2021 využijí jako jeden z primárních pramenů právě kolekci nyní vznikajících interview.³³⁾ Do konce roku 2020 proběhla setkání s Jiřím Bartou, Zuzanou Bukovin-

29) Na tajné promítání zakázaného filmu vzpomínal ve svém vyprávění Edgar Dutka. Rozhovor s Edgarem Dutkou vedla Alena Šlingerová, 7. 12. 2016. NFA, Sbírká zvukových záznamů, N0343-02-01-GN-T.

30) Rozhovor s Janem Pošem vedla Eva Strusková, 28. 3. 1995. NFA, Sbírká zvukových záznamů, N0094-02-03-ROZ-T.

31) Pro více informací o „zlínských“ rozhovorech viz Kateřina Chromková – Marie Barešová, *Filmový Zlín. Soubor orálně-historických interview ve Sbírci zvukových záznamů Národního filmového archivu*. *Iluminace* 30, 2018, č. 3, s. 109–118.

32) Projekt TL03000103 Relační databáze, mapové projekce a vizualizace dat pro účely propagace, vzdělávání a podpory turismu — realizace na příkladu zlínské filmové kultury (Redazlín) podpořený Technologickou agenturou ČR, doba řešení 2020–2023.

33) Projekt podpořený grantem UMPRUM vede absolventka a v současnosti studentka doktorského programu Michaela Režová. Vzniká pod prozatímním názvem „Animace 70 — Ateliér animace slaví v roce 2021 sedmdesát let od svého vzniku“ a mezi jeho plánované výstupy patří výstava a publikace, zahrnující kromě odborných

skou, Vojtěchem Domláilem, Lukášem Fišárkem, Vojtěchem Kočím a Jakubem Zichem.³⁴⁾ Záměrem je zaznamenat do konce dubna 2021 vzpomínky přibližně dvaceti osobností tak, aby byli zastoupeni pedagogové i absolventi různého věku a odlišného profesního směřování.³⁵⁾ Vybrané rozhovory budou v editované podobě publikovány v plánované kolektivní monografii. Analogicky k rozhovorům zaměřeným na Ateliér filmové a televizní grafiky UMPRUM se nabízí zpracovat také Katedru animované tvorby Filmové a televizní fakulty AMU. Podstatně mladší pracoviště ale vzniklo až v roce 1991. S některými jeho současnými pedagogy (Jiří Kubíček, Vladimír Merta a Ivan Vít) už zároveň rozhovory pro Sbirku zvukových záznamů vznikly.³⁶⁾ O působení na FAMU hovořil například i Břetislav Pojar, který byl v roce 1990 jmenován profesorem.³⁷⁾ Obě pracoviště by mohlo propojit například vyprávění režisérky a animátorky Michaely Pavlátové, absolventky i bývalé pedagožky Ateliéru filmové a televizní grafiky a současné vedoucí Katedry animované tvorby na FAMU.

Do konce roku 2020 bylo ve Sbirce zvukových záznamů uloženo zhruba 1 500 rozhovorů s více než 800 představiteli české filmové kultury. Setkání s přibližně šedesáti z nich bylo zaměřeno primárně na oblast animovaného filmu. Najdeme zde ovšem pochopitelně i rozhovory s tvůrci, pro něž tato oblast nebyla výlučnou specializací nebo jejichž práce se jí dotýkala jen okrajově. Mezi důležité příklady takových osobností patří například zvukař Ivo Špalj nebo režiséři Jindřich Polák a Václav Vorlíček.³⁸⁾

Kromě již započatého mapování oblasti formálního vzdělávání je v plánu natáčení s dalšími filmaři a odborníky, jejichž práce se animace v audiovizuální tvorbě dotýká. Při snaze zabývat se nejdříve co nejstarším obdobím předpokládáme, že bude ještě možnost rozšiřovat kolekci o bývalé zaměstnance

studií také editované rozhovory. Historie ateliéru bude mapována nejen prostřednictvím textů, ale i obrazového materiálu.

- 34) Rozhovor s Jiřím Bartou vedly Marie Barešová a Michaela Režová, 4. 9. 2020. NFA, Sbirka zvukových záznamů, N0203-03-01-ANIM-A. – Rozhovory se Zuzanou Bukovinskou vedly Marie Barešová a Michaela Režová, 21. 7. 2020 a 24. 9. 2020. NFA, Sbirka zvukových záznamů, N0783-01-01-ANIM-A a N0783-01-02-ANIM-A. — Rozhovor s Vojtěchem Domláilem vedly Marie Barešová a Michaela Režová, 23. 6. 2020. NFA, Sbirka zvukových záznamů, N0776-01-01-ANIM-A. — Rozhovor s Lukášem Fišárkem vedly Marie Barešová a Michaela Režová, 18. 9. 2020. NFA, Sbirka zvukových záznamů, N0792-01-01-ANIM-A. — Rozhovor s Vojtěchem Kočím vedly Marie Barešová a Michaela Režová, 15. 12. 2020. NFA, Sbirka zvukových záznamů, N0798-01-01-ANIM-A. – Rozhovor s Jakubem Zichem vedly Marie Barešová a Michaela Režová, 8. 12. 2020. NFA, Sbirka zvukových záznamů, N0797-01-01-ANIM-A.
- 35) Letošní setkávání s pamětníky negativně poznamenala koronavirová krize. Zlínské cesty byly zrušeny úplně, projekt s UMPRUM bude po určitou dobu pokračovat pouze s mladšími respondenty. Z důvody ochrany narátorů a narátorek, kteří patří vzhledem k svému věku k nejrizikovější skupině, se NFA rozhodl pro tuto chvíli odložit natáčení s těmi nejstaršími na bezpečnější dobu.
- 36) Rozhovory s Vladimírem Mertou vedl Vladimír Hendrich, 22. 9. 2006, 31. 1. 2007 a 6. 2. 2007. NFA, Sbirka zvukových záznamů, N0401-01-01-ROZ-A, N0401-01-02-ROZ-A a N0401-01-03-ROZ-A. — Rozhovory s Ivanem Vitem vedl Vladimír Hendrich, 1. 3. 2012, 20. 3. 2012, 28. 3. 2012 a 10. 5. 2012. NFA, Sbirka zvukových záznamů, N0612-01-01-ROZ-A, N0612-01-02-ROZ-A, N0612-01-03-ROZ-A a N0612-01-04-ROZ-A.
- 37) Rozhovor s Břetislavem Pojarem vedla Eva Strusková 11. 2. 2004. NFA, Sbirka zvukových záznamů, N0107-04-06-ROZ-A.
- 38) Rozhovory s Ivo Špaljem vedla Eva Strusková, 29. 10. 2002, 14. 11. 2002 a 19. 11. 2002. NFA, Sbirka zvukových záznamů, N0293-01-01-ROZ-A, N0293-01-02-ROZ-A a N0293-01-03-ROZ-A. — Rozhovory s Jindřichem Polákem vedla Eva Strusková, 12. 11. 1998, 24. 11. 1998, 2. 12. 1998 a 12. 1. 1999. NFA, Sbirka zvukových záznamů, N0173-01-01-ROZ-A, N0173-01-02-ROZ-A, N0173-01-03-ROZ-A a N0173-01-04-ROZ-A. — Rozhovory s Václavem Vorlíčkem vedla Marcela Pittermannová, 13. 3. 2000, 20. 3. 2000, 4. 5. 2000 a 6. 6. 2000. NFA, Sbirka zvukových záznamů, N0155-01-01-ROZ-A, N0155-01-02-ROZ-A, N0155-01-03-ROZ-A a N0155-01-04-ROZ-A.

státních studií, kteří eventuálně následně přecházeli do soukromého sektoru, a mohou proto zprostředkovat svůj pohled na dva velmi odlišné systémy. Samotného přechodu se již dotkla řada rozhovorů, neboť to byl zlom, který produkci animované tvorby, ostatně stejně jako celou audiovizí, fatálně proměnil. V posledních třiceti letech vznikla nová studia, nové produkce, došlo k téměř výlučnému přechodu do digitálního prostředí, které rozrůznilo „tradiční“ chápání animace směrem tvorbě her, virtuální reality nebo motion designu. To vše se do budoucích rozhovorů promítne, jak ostatně již interview soustředěná na Ateliér filmové a televizní grafiky UMPRUM dokazují.

Marie Barešová – Eva Strusková

Citované filmy:

Divy krásy (Jaroslav Benda, 1944), *Něco z Alenky* (Jan Švankmajer, 1987), *O něčem jiném* (Věra Chytilová, 1963), *Orfeus a Eurydika* (Richard Dillenz, 1940–1943), *Ruka* (Jiří Trnka, 1965), *Svatba v korálovém moři* (Horst von Möllendorff, 1944).

“Not Corrected or Otherwise Manipulated”: Digitizing the Films of Jan Křítěnecký

Jiří Anger (ed.), *Filmy Jana Křítěneckého / The Films of Jan Křítěnecký* (Praha: Národní filmový archiv, 2019).

In 2015, for the 50th anniversary of the original sessions, Impulse! Records released John Coltrane's *A Love Supreme: The Complete Masters*. Available in various formats, it featured the ground-breaking masterpiece in its final form as well as “all the surviving tracks from the two days in December 1964 when Coltrane recorded the music [...], including alternate takes, breakdowns, overdubs and studio chatter.”¹⁾ These surviving elements do not make for all the music recorded during that time — *Resolution*, for instance, is presented in its takes 4 and 6; we do not know what happened with the others — but they represent everything that, as of now, materially remains. Furthermore, the liner notes ended with a warning: as the producers of these discs went back to the original analog tapes, “Dropouts and other minor tape anomalies may be heard and are a by-product of the historical nature of this material, some of which derives from Coltrane's personal collection, and were not corrected or otherwise manipulated.”²⁾

One of the most interesting aspects of such a release is that it presupposes the existence of listeners able and willing to appreciate hearing successively seven different takes of *Acknowledgement*, and who derive aesthetic as well as historical pleasure in every material characteristic of the original artefacts — and the existence of enough of such listeners to motivate private companies not particularly interested in wasting money for art's sake. Of course, some may be fetishists desiring to own Coltrane's complete oeuvre rather than actually listen to it, but after all, fetishism may be a good place to start for a historian.

The editors of *The Films of Jan Křítěnecký* seem to have thought that there could be such connoisseurs of film history as there are of jazz. Indeed, the principles at work for these discs seem closer to the unearthing of these new masters of *A Love Supreme* than to traditional archival film DVDs. But their approach also shows that we may have attained a turning point with regards to the use of digital tools in the archives.

The works presented on these discs — one DVD and one Blu-ray disc — are of major historic importance. The earliest ones are the first Czech films, made in 1898, three years after the first films made with the Cinématographe by Louis Lumière started circulating in Europe. In the autumn of 1896, Jan

1) Ashley Kahn, *A Love Supreme: The Complete Masters* [booklet] (New York: Verve – Impulse! – Universal, 2015), p. 12.

2) Ibid., p. 18.

Kříženecký, by then a 28-year-old amateur photographer, saw a screening of the Lumière Cinématographe in a Prague hotel. With a colleague, Josef František Pokorný, he decided to buy one of the Lumières' machines, which they had begun selling to the general public in 1897. To amateur photographers, the apparatus was not entirely uncharted territory, and it was conceived as an autonomous, complete production system: the Cinématographe could be used as a camera, as a projector, and as a printer, allowing the user to produce a negative, print a positive, and exhibit the result to an audience. The two men also bought Lumière film stock, recognizable for having only one round perforation per image instead of Edison's four angular ones. Apart from his status as the first Czech filmmaker, Kříženecký represents another interesting historical case: he is among the earliest film operators to have worked with Lumière equipment without having been trained within the company.

With these tools Kříženecký shot several films for the 1898 Exhibition of Architecture and Engineering. All the surviving films are presented here. After that, and that is not one of his least intriguing traits, Kříženecký kept filming but only sporadically. After the 13 films from 1898, none remain from the two following years, only one from 1901, then nothing until one in 1906, one in 1907, six suddenly in 1908 — which exhibit important technical and stylistic innovations —, none in 1909, and one in both 1910 and 1911. After the 1898 coup, he seems to have in fact mainly accepted commissions and recorded local events: his most important works are his reports from the 1901 and 1907 Sokol rallies and from the 1908 Anniversary Exhibition of the Chamber of Trade and Commerce. After 1911, no films remain; Kříženecký was 43 years old.

The organization of the discs does not give a clear view of these gaps, nor do the essays in the booklet propose any explanation: interestingly, the texts do not focus on Kříženecký's biography — there is only a short contribution in the digipack that tells the basic story of his life. The essays rather detail the prominent aesthetic features of the films (Jiří Anger) and the specific digitization process elected for that corpus (Jeanne Pommeau). That choice reveals the clear emphasis the editors put on the materiality of the films rather than the circumstances of their production. Consequently, the films are not organized primarily according to the chronological order of their making, but in thematic sections: the first two gather documents about Prague life, one focused on the 1898 films, the second on the later ones. A third section then groups the "feature", "fiction" films, if we can call them that since of course these qualifications did not make much sense at the time — three from 1898, featuring and probably directed (in the modern sense of the term) by actor Josef Šváb-Malostranský, and one intermezzo made for a theatre play in 1906. A fourth part centers on the Sokol films — two from 1898, one from 1907, and one from 1908. However, these last two consist of newly assembled footage, so their presentation as single units can be misleading. The last section isolates two views of the František Palacký monument, from 1898 and 1911.

This thematic organization allows the uncovering of Kříženecký's main points of interest and contributions: filming his ever-changing city, exhibiting the collective athletic body. It also allows us to perceive the formal specificities of each corpus, the way the filmmaker approaches each type of object and the stylistic evolutions within what almost appear as genres of a sort. For instance, the views from the 1908 Sokol Rally as well as from the Trade Chamber Exhibition show important innovations, as Kříženecký's camera has gained an impressive mobility: he pans freely within the landscape or in front of the crowds and groups, which allows him to come a bit closer to the exercising athletes, and to isolate characters. Near the end of *The First Day of the Spring Races of Prague* (První den jarních dostihů pražských, 1908), we can follow a young girl and her family for several shots near the horse racetrack. She obviously has quite a bit of fun posing for the camera, with the complicity of her mother and fa-

ther. Finally, a photographer quickly enters the frame right in front of the operator to take a portrait of the family, revealing the interplay between still and moving photography. These 1908 new stylistic traits, probably connected with Kříženecký's tinkering of his Cinématographe to allow such pans, incidentally reveal a sustained interest in the Cinématographe's techniques that seems a bit at odds with the relative scarcity of his production during that time — or of what remains of it. We know, as is explained in Petr Kliment's filmed commentary with Jeanne Pommeau, included as a bonus, that Kříženecký modified his Cinématographe; it would be interesting to find out more about the precise history of these transformations, and how they interacted with his style.

But again, these questions are not exactly the heart of the discs' project, even though they certainly contribute to its richness. The real focus and contribution of this edition, as strikingly appears through the viewing of the very first images, is somewhere else.

The first film in the program is *Midsummer Pilgrimage in a Czechoslovak Village* (Svatojanská pouť v československé vesnici), and it is a shock for several reasons. Its framing is astounding: the image looks divided into almost separate zones, each featuring its own, independent actions and movements. On the foreground right, several couples are dancing, observed by a small crowd, with men and children walking and running in every possible direction. Behind them, at some distance, a two-storey carousel rotates continuously. On the left, young people are working at gymnastic apparatuses. The image as a whole presents a dizzying combination of movements, in a stunningly original composition that plays with depth in a completely idiosyncratic way, quite far from the stylistic traits associated with the Lumière canon. But besides all this, another thing strikes the spectator's eyes: the screen seems drowned in a rapidly-changing flow of blazing yellows, oranges and reds, with white lightnings sometimes crossing the image, while the right side of the frame shows a colored vertical bar with no photographic content, pierced with a stubborn abstract white crescent. After the first few seconds, the color seems to stabilize to a warm yellow, the image showing the more usual scratches of vintage film stock. Once the viewing is over, the same film is shown again, but this time in a more traditional and cleaner black and white. The relation with the "content", with the situation that the image is showing us, is completely different, due to the increased transparency of the medium, and its greater proximity with cultural preconceptions of how a film of that time should look. On the left-hand side, though, another vertical bar appears, black this time, within which a stationary white circle is delineated. The third film shown returns to the yellow tint, with the white crescent getting back in its place. The photographic image is pale, the silver grains seeming to fight for their visibility in a golden fog. The film shows a Corpus Christi march; its composition looks more Lumièrian, as the crowd approaches the camera diagonally. In the middle of the view, though, a few soldiers enter the left side of the frame to watch the parade; the closest one — called off by the operator, perhaps? — quickly moves back out of frame.

The reader may already have understood the reasons for the strange viewing experience I have just described. They are in fact clearly explained in the booklet by film restorer Jeanne Pommeau (Národní filmový archiv, Prague) as well as in her filmed comments included as a bonus. Their project, she writes, aimed at "the digitization of the preserved films of Jan Kříženecký", and to be more precise: "In this case, we decided not to use the term 'digital restoration'". This semantic precision describes in fact a quite radical set of principles, one that goes against the grain of contemporary dominant archival practices: "Since our aim was to preserve the historical value and authentic photographic quality of the films, digital retouching would not be appropriate."³⁾ The films have been scanned as they had been

3) Jeanne Pommeau, "The Digitisation of Jan Kříženecký's Films," in Jiří Anger (ed.), *Filmy Jana Kříženeckého / The Films of Jan Kříženecký* [booklet] (Praha: Národní filmový archiv, 2019), p. 31.

preserved, at a 4K resolution, and then left as untouched as could be. The only operation allowed was grading, “performed so that the black and white photographic image was as discernible as possible”⁴⁾ but otherwise maintained in a general framework of neutrality. This meant that scratches and tears were not corrected, nor chemical alterations compensated for. What was aimed at was not a clean image, but something as faithful as possible to what the films are *today*, more than one century after their making. This is already a major historic statement, as it entails that the reference for the visual experience given to the spectator of these images will not be a hypothetical reconstruction of the original 1898 screening, but an experience that combines the discovery of the past with a sense of the historical distance that separates us from that time. Such principles have already, though rarely, been adopted sometimes in archival DVD editions. For instance, a final note in the booklet of *Fairy Tales: Early Colour Stencil Films from Pathé* (BFI, 2012, curated by Bryony Dixon) reads: “The transfers deliberately reflect the nature of the films as artefacts, *i.e.* as if they were museum objects, so that the viewer is seeing them as the archivist sees them without the intervention of digital clean up or restoration, straight from the can.”⁵⁾ This is certainly a question of historical accuracy and methodological honesty; but it also involves a specific aesthetic pleasure, produced by the foregrounding of the material qualities of the stock, of the image not only as an ideally neutral, invisible carrier of information, but as a sensual medium.

These principles here do not only concern the most visible aspect of image correction. One important decision has been not to adjust the frame rate. The digital transfer of early films has in fact been constantly facing a technical constraint: current standards impose that digital files are read at either 24 (Blu-ray, or the DCPs projected in the theatres) or 25 (DVD) frames per second, whereas, early cameras being hand-cranked, the original frame rates were notoriously undetermined, oscillating between 16 to 20, 22 or 24 frames per second. Usually, files are corrected to give the viewer a sense of natural motion on the screen. But that involves first deciding on a most probable rate, and then artificially creating the missing images so that the original 18 images — for instance — that made for a second are now 24 images. This was traditionally achieved by duplicating every third film frame; but then this would of course alter the fluidity of the original movement, the very structure of the film motion. Here, the restoring team decided that they would not perform such manipulations. Therefore, the succession of the images is left untouched, which implies a probable acceleration of the on-screen movements, but does not alter their flow — or rather alters them to the least possible extent.

Again, this could not be justified by arguing for a faithfulness to an original spectator’s experience. As soon as films are not shown through the original, historical medium and apparatus, this is unattainable. For instance, the Lumière Cinématographe is known for having produced an important visual flicker, mainly due to the shape of its shutter. The digital versions are completely devoid of such an effect. The respect here is given not to an ideal authenticity, but to the material artefacts that are the film prints. The digital system is there to grant a wider access to these objects, but it is used to the smallest possible extent, so as to preserve precisely what resists this digital media ecology and may still question it from the outside.

Probably the most striking aspect of this approach on the screen is the fact that the digital images have been framed wider than the original photographic framing, so that we can see part of the perforations. These perforations were of course never meant to be seen by spectators: they are part of the in-

4) Ibid., p. 34.

5) Bryony Dixon (ed.), *Fairy Tales: Early Colour Stencil Films from Pathé* (London: BFI, 2012), p. 24.

visible machinery. Their presence here is not the simple coquetry left for the fetishist early film cinephile; they make explicit that *film* is the matter here, not only the image. They are also an important visual reference, which allowed for another risky principle: image stability was not digitally corrected either. The visible steadiness of the perforation allows the viewer to get a sense of the only relative stability of the Cinématographe camera: if the digital image trembles, it is exactly *inasmuch* as the original images did, and you can actually *see* it — give or take the occasional fluctuation induced by the scanning process.⁶⁾ Probably for the first time, a digital version of early films can become a productive tool for the history of film technology, as it makes visible material aspects of historic cinematic machineries that were until now impossible to grasp concretely.

This principle of respect of the original artefacts brings another nodal aspect to the fore. It remains a quite little-known fact, outside of a rather small circle of specialists, that the Lumière films were most probably always projected not in black and white, but in yellow. According to scholar and restorer Camille Blot-Wellens, the reason for this could be to prevent piracy: films printed on yellow stock could not be copied on black and white negative.⁷⁾ As Jeanne Pommeau emphasizes in her filmed comments, this has been forgotten because the films have *never* been restored that way; after the first generation, later copies of the Lumière corpus were always printed on traditional black and white positive stock. Our imaginary of these films is definitely grey, not yellow. As Kříženecký bought his stock from Lumière, he got yellow-tinted positive: his films were also projected in golden light. The disc editors' non-interventionist stance allows this color to finally reach our screens, when a vintage copy has been preserved and digitized. But again, this does not pretend to be a reconstruction of the original tint: as chemical dyes are generally unstable, the yellow hue has since become sometimes orange or red, creating vibrant, ever-changing blazing effects. But it still hints at the historicity of a past film world that remains decidedly a foreign country.

But even more interestingly, the viewer can in fact, for a certain number of films, compare the scans obtained from these vintage prints and those obtained from the original negatives that were also preserved. This has several implications. Firstly, it gives the viewer a sense of the differences between these two artefacts: a vintage print, damaged by circulation and projection, coloured; and the original camera negative, black and white, used only within the laboratory when a positive had to be made, and as rich as possible in details. Secondly, the very fact that the “same film” is thus shown as two such different sets of images testifies concretely that a “film” is not an abstract work existing as the ideal synthesis of all its possible incarnations, but is first a thing, “like a museum object”, with its own life and its own material characteristics, impossible to separate from what it carries.

Indeed, this sophisticated viewing dispositif does not prevent from perceiving what these images show. Jan Kříženecký's films constitute as a whole a fascinating contribution to the cinema of their time, exhibiting variations on the well-known themes described by historians of the era. Like his colleagues across Europe, Kříženecký recorded major local events, whether religious ceremonies or official inaugurations assembling the notables or the common people. Like others, he was fascinated by movement, and often filmed cyclists or firemen at work. A young man sensitive to speed and modernity, he gave his own version of the *phantom ride*, these countless films where the camera was put in front of a train or car: his 1908 *A Ride through Prague in an Open Tram* (Jízda Prahou otevřenou tramvají) shows a beautiful, quiet and sunny city. A few couples and families are seen strolling around, as

6) See Pommeau, “The Digitisation of Jan Kříženecký's Films,” p. 34.

7) Based on a personal conversation with Camille Blot-Wellens.

the camera passes by with the smooth motion of the electric vehicle. Simultaneously, Kříženecký presented the changes to his hometown, as, in a second shot, in which the tram crossed the river via the Charles Bridge, thus using the line that, only a few years before, had replaced the last horse-drawn omnibus line in the city.

He also explored film techniques. In 1898, he filmed men and children playing at the Žofín swimming pool. The scene is obviously entirely staged: at first, only a few people dive in, but their number rapidly grows to complete chaos, together with the hilarity of the “actors”. At the end of these 50 seconds of fun, the last divers look with complicity at the camera before jumping — do you want more? —, revealing the game. As Kateřina Svatoňová explains in her video commentary, this film is supposed to have been exhibited in reverse: the bodies would seem to jump off the water to return to the shore. Louis Lumière had already used this possibility given by the Cinématographe to run backwards in his *Démolition d'un mur* (1896), where a wall is demolished and then magically reconstructs itself.

The fictions made with Šváb-Malostranský, who would later pursue an interesting film career as an actor as well as a director, are also fully of their time, staging for film typical vaudeville acts. These show how both men were fully aware of what was going on in the film world of the period. *Laughter and Tears* (Smích a pláč) is an interesting case: in 1898, such close shots of an actor's face, presenting “a study of facial expressions,”⁸⁾ would be quite rare — only a small number of other examples are known (and usually lost). This film belongs to the earliest manifestations of what theorists such as Béla Balázs would later consider as one of cinema's most ground-breaking contributions to cultural history: its capacity to make us rediscover the richness of the human face, the significance of facial expressions.⁹⁾

But certainly, the most characteristic part of Kříženecký's oeuvre is his Sokol movies. After having filmed them already in 1898, he made extensive reports from Sokol rallies both in 1907 and 1908. These collective athletic demonstrations make for perfect cinematic subjects, forming a spectacle of coordinated moving bodies. As is well known, cinema has from the start been deeply rooted in the then emerging sporting culture. Hungarian-born Georges Demený, who was a gymnast and an assistant of Étienne-Jules Marey before becoming a pioneer both of cinema and of physical education, is probably the most well-known figure attesting to that historical articulation between the disciplined, athletic body and moving photographic images. Of course, as Jiří Anger notes in his commentaries, the political dimension of these demonstrations can hardly be eluded today.¹⁰⁾ In any case, Kříženecký's films manage to give an impressive account of these performances involving dozens or hundreds of people. His taste for slightly raised points of view, already perceivable in his earliest films where the camera is very often positioned a little above human height, allows him to emphasize the monumental geometry of the groups' coherence while maintaining the presence of individual bodies.

Apart from Jan Kříženecký's works and the filmed commentaries that contextualize them (by Kateřina Svatoňová) or their technical specificities (Petr Kliment) and the digitization principles (Jeanne Pommeau), the discs also include interesting bonus works, in particular two 1912 films by Antonín Pech, notably the wonderful tinted and toned *St. John's Rapids* (Svatojánské proudy), which received a Great Gold Medal at the First International Film Exhibition in Vienna that year, and the two

8) Jiří Anger, “The Uncertain Oeuvre of a Czech Cinema Pioneer”, in Jiří Anger (ed.), *Filmy Jana Kříženeckého / The Films of Jan Kříženecký* [booklet] (Praha: Národní filmový archiv, 2019), p. 29.

9) See especially Béla Balázs, Erica Carter (ed.), *Early Film Theory: Visible Man and The Spirit of Film* (New York and Oxford: Berghahn Books, 2010).

10) J. Anger, “The Uncertain Oeuvre of a Czech Cinema Pioneer”, p. 29.

films directed by Šváb-Malostranský in 1913 (*Man's Five Senses* [Pět smyslů člověka], presented in the two surviving prints, one tinted and one in black and white) and in 1921 (*The Living Corpses* [Živé mrtvoly]).

The access given to Jan Kříženecký's films by this set of one DVD and one Blu-ray disc is important for the historic works it uncovers. But it is also nodal for the approach to the digital presentation of early cinema that it materializes. The attention to the details of the physical artefacts, the clarity with which the digitization methods adopted are presented to the viewer, make it an essential tool for anyone wishing to learn or teach about the material history of cinema. For the first time it seems, the early film amateur is addressed on the same grounds as the fan of John Coltrane's music: not as someone only interested in a clean and transparent account of what happened in front of the recording machine, but as one for whom each different variation between versions, every characteristic of the preserved medium, be they tape anomalies or scratches and altered tints, fully and wholly belong to the historical material's significance, and to its beauty.

Benoît Turquety

Fakta z ocelové skříně

Dějiny rakouských biografů v době německé okupace

Klaus Christian Vögl, *Angeschlossen und gleichgeschaltet. Kino in Österreich 1938–1945*. Wien – Köln – Weimar: Böhlau 2018.

Neznámý rakouský autor Klaus Vögl upoutal mezinárodní pozornost, když před rokem získal cenu Willyho Haase za svou knihu *Angeschlossen und gleichgeschaltet. Kino in Österreich 1938–1945* (česky můžeme přeložit jako *Připojeno a glachšaltováno. Kina v Rakousku 1938–1945*). Tu každoročně uděluje hamburské centrum pro filmový výzkum CineGraph nejvýznamnější mezinárodní (tedy nejen německy, ale často anglicky psané) publikaci o německy mluveném či německém filmu. Co asi vedlo porotu složenou z významných filmových akademiků, historiků a archivářů k tomu, aby v silné konkurenci toto prestižní ocenění udělila zrovna přehledové práci na téma, které by leckdo mohl označit za nepodstatné, marginální a příliš lokálně zacílené?

Kniha *Angeschlossen und gleichgestaltet* je výsledkem mnohaletého základního výzkumu, který má — jak autor sám popisuje — kořeny na počátku 80. let. Tehdy jako mladý absolvent historie a práv nastoupil na místo vedoucího odboru kin a pořadatelů audiovizuálních programů při sekci „Turismus a volný čas“ Hospodářské komory Vídeň. V jedné z kanceláří objevil ocelovou skříň, v níž se nacházely listiny z 30. let. Dokumenty později identifikoval jako archiválie z provenience odboru kinematografů vídeňské pobočky Říšské filmové komory (Reichsfilmkammer, Außenstelle Wien). Vögl zajistil předání archiválií do Městského a zemského archivu Vídeň, ale také se sám pustil do vlastního pátrání po historii rakouských kin 30. a 40. let. Jádrem zkoumaných primárních zdrojů jeho výzkumu tvořila právě akta zmíněného odboru kinematografů a další archivní kino-fondy v jednotlivých spolkových rakouských zemích, doplnkově pak materiály ze Spolkového archivu Berlín a v neposlední řadě také dobové právní normy, říšskými zákony počínaje a oborově závaznými nařízeními Říšské filmové komory konče.

Výsledek Vöglova bádání v podobě téměř pětisetstránkové publikace je rozkročen poměrně ambiciózně a velkoryse. Autor svého čtenáře do tématu uvádí stručnou historií rakouských a především vídeňských biografů, včetně i nám známého legislativního rámce z doby rakousko-uherské monarchie. Nastíněna je také specifická, pro malé Rakousko ve 30. letech nevýhodná provázanost s německým filmem,¹⁾ pozvolný příklon části kinařů k ideám nacionálního socialismu nebo způsob, jakým rakouský systém přijímal již před rokem 1938 některé prvky z říšských struktur (povinné členství ve spolkových orgánech, předcenzura aj.). Zvláštní kapitoly jsou věnovány říšskému filmu, především jeho právnímu

1) Srov. Gernot Heiss – Ivan Klimeš, Kulturní průmysl a politika. Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let. In: Tíž (eds.), *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let*. Praha – Brno: NFA – Rakouský ústav pro východní a jihovýchodní Evropu, odbočka Brno 2003, s. 320nn.

kontextu a institucionálnímu zázemí. Vögl velmi výstižně definuje specifika manažerských nastavení ve Třetí říši — přehnanou byrokratizaci, záměrně nepřesné definování pravomocí nebo důsledky uplatnění tzv. führerprinzipu (hierarchizace a omezení pravomocí nacistických manažerských struktur směřující vždy poměrně rychle do špičky vedení státu). Dodejme, že i v rakouském případě je stejně jako v protektorátní praxi filmové politiky systematicky uplatňovanou metodou při převzetí moci po okupaci země také kumulace funkcí v rukách několika málo exponentů nacistického režimu.

Instituci kina autor vnímá v základu jako nezávislého kulturního aktéra napojeného na síť partnerů i konkurentů, ale také jako samostatnou hospodářskou jednotku podléhající konkrétním ekonomickým pravidlům a vazbám, právním normám, politickým okolnostem a historickým událostem. Vögl pečlivě a srozumitelně dokládá, jak nacionálně-socialistické intervence do oblasti biografů postupně proměňovaly samu definici kina. Soukromé podnikání kinařů sice zůstalo formálně zachováno, v praxi ale byla zásadně a na mnoha úrovních narušována jeho nezávislost: vynucenými změnami vlastnických struktur počínaje přes početná nařízení ovlivňující provoz kina a snižující se ekonomickou nezávislost, povinné obchodní vazby a odvody až po postupné začlenění kinoprovozů do plánovitého hospodářství Třetí říše. Na rakouském území, na rozdíl od (až potud velmi podobné pozdější situace) protektorátu, došlo k likvidaci sítě kin včetně kin spolkových. Část rakouských spolkových kin byla převedena do soukromých rukou, ale zbytek — překvapivě, vzhledem k významu, jaký režim kladl na médium filmu — byl odsouzen k zániku. Zatímco před anšlusem existovalo v Rakousku v provozu 862 kin (s. 39), v roce 1941 už jich zbylo pouze 723 (s. 111). Zvýšené nároky na kina ze strany státu nebyly v praxi státem nijak kompenzovány a kina hypoteticky přežila především díky válečné divácké konjunktuře.²⁾

Fascinujícím výsledkem Vöglovy důsledné, až hnidopišské práce je dopodrobna popsaná složitá síť jednotlivých právních a obchodních vazeb, v nichž bylo kino v okupovaném Rakousku chtě nechtě přítomno. Povinným začleněním do struktur Říšské filmové komory se stabilizovaly, resp. znehybnily vztahy provozovatelů kin k distributorům (jichž v Rakousku stejně jako na území protektorátu zůstává jen několik)³⁾ a také třeba k zaměstnancům biografů. Ceny a mzdy byly stanoveny tarifem. Kina podléhala ovšem zároveň — a částečně duplicitně — i jiným než oborovým subjektům a právním normám: stavebním a bezpečnostním nařízením, finančním a cenovým úřadům, místní samosprávě, policejním kontrolám představení, úřadům práce, hospodářským úřadům či Obchodní komoře. Významnou skupinou subjektů s vlastními filmovými ambicemi a požadavky na organizaci projekcí v kinech byly stranické orgány NSDAP (Gaufilmstelle der NSDAP aj.), ale také třeba organizátoři školních osvětových projekcí. Také jejich aktivity a nároky na kina autor ve své knize podrobně popisuje.

Provoz kin byl svázán natolik nepřehledným množstvím pravidel, že se často stávalo, že samotní provozovatelé kina různá nařízení porušovali spíše kvůli nedostatečné orientaci než záměrně. V práci vídeňské filiálky Říšské filmové komory tak vedle agendy kontrolní či disciplinární vyčnívala také činnost poradní a rozhodčí. Filiálka odpovídala na dotazy kinařů, radila například při přípravě stavebních změn a v některých případech za kina dokonce jednala na úřadech. Pomáhala také v situaci válečných poškození kin, například jednáním o zajištění alternativních prostor. V neposlední řadě školila zaměstnance kin a organizovala také exkurze do německých biografů apod. Činnost tohoto úřadu tak

2) Autor v případech, kdy je to možné, názorně dokumentuje růst finančního obrátu jednotlivých kinoprovozů. Tyto informace se objevují výběrově jak v textu samotném, tak přehledně u jednotlivých biografů v příloze knihy.

3) Na rakouském území fungovaly od sezóny 1939/40 pouze distribuční společnosti Ufa, Sascha-Tobis, Bavaria, Terra a Südost. K. C. Vögl, *Angeschlossen und gleichgeschaltet*, s. 116.

můžeme v mnoha ohledech srovnat s činností protektorátního Českomoravského filmového ústředí, jehož kompetence byly ovšem větší, protože ČMFÚ mělo na rozdíl od vídeňské filiálky vlastní právní subjektivitu a management.

Důležitým tématem, ke kterému se autor na více místech knihy vrací, je osud židovských kin na rakouském území, především ve Vídni. Ta ve své době s 10 % židovského obyvatelstva patřila k evropským metropolím s nejhustším židovským osídlením vůbec. Více než polovina vídeňských kin se nacházela v tzv. židovských čtvrtích (s. 40), z toho například ve čtvrti Leopoldstadt byl počet židovského obyvatelstva odhadován na 70 %. Početná kina v těchto centrálních oblastech Vídně přišla o drtivou většinu svých pravidelných diváků, ať již kvůli masovým emigracím, nebo po zákazu vstupu židovského obyvatelstva, a musela zásadním způsobem proměnit svůj hrací profil (s. 154). Samostatná část knihy — kterou sám autor označuje za jednu z klíčových — je věnována osudům kin vlastněných či spoluvlastněných židovskými majiteli. Arizace probíhala trochu jiným způsobem než později v protektorátu. Do tzv. neárijských podniků byl nasazen tzv. komisionární správce, který měl kino na starosti do doby jeho převodu na nového, politicky prověřeného majitele (spíše než odborná způsobilost rozhodovaly funkce v NSDAP a osobní konexe). Vögl popisuje konkrétní a zpravidla neúspěšné pokusy zoufalých kinařů o obcházení arizačních nařízení. Židovští majitelé měli v některých případech možnost Rakousko legálně opustit s tím, že svůj majetek „dobrovolně“ fakticky darovali státu. Autor také popisuje početné případy nátlaku, násilí a dalších perzekucí vůči židovským majitelům a provozovatelům kin. Řada z těchto lidí skončila ve vyhlazovacích táborech a holocaust nepřežila a jen velmi malá skupina židovských kinařů se po válce do Vídně vrátila a své provozy obnovila. Tak jako v jiných zemích střední Evropy i v Rakousku se v době nacistické okupace a v těsně poválečných letech zásadním způsobem proměnila celá vlastnická struktura biografů.

Publikace *Angeschlossen und gleichgeschaltet* v neposlední řadě zaujme informační obsažností příloh. Vedle pečlivě zpracovaných poznámek, pramenů a rejstříků tu najdeme také časovou osu vývoje kin v Rakousku v letech 1838–1945, seznamy vídeňských kin a biografů v dalších rakouských regionech (včetně míst, která dnes náleží České republice) a statistické souhrny počtu kin a návštěvností. Čtenář by nicméně ocenil častější statistické tabulky, které by publikovaná data zpřehlednily.

Na Vöglově díle můžeme určitě najít také další problematická místa. Autor jako insider filmového průmyslu vychází především ze svého studijního zaměření, tedy z oborů historie (hlásí se ke strukturálním dějinám /*Strukturgeschichte*/) a práva. Jejich know-how vytěžuje skvěle třeba v kapitolách věnovaných právnímu zakotvení kin nebo historickému kontextu říšského práva. Nelze ale úplně přehlízet, že Vögl zřejmě nezná či minimálně nepracuje s novějšími filmově-historickými výzkumy o rakouské kinematografii daného období (Armin Loacker, Gernot Heiss, Martin Prucha, ale ani starší Gerhard Renner aj.) a do jisté míry si přiděluje práci tím, že nenavazuje na již probádaná východiska konkrétních autorů (na místo toho znovu a opět definuje pojem „rakouský“ nebo „židovský“ atd.). Problematické jsou také pasáže, v nichž autor popisuje historii vídeňských kin ve 30. letech. Zde totiž místo toho, aby navázal na dostupné filmově-historické práce nebo veřejně přístupné archivní prameny, odkazuje na své vlastní výstupy, které jsou ovšem pro běžného čtenáře nedostupné (konkrétně Vöglu seminární práci *Kino in Wien 1918–1938*, která byla vydána jako interní tisk Spolku vídeňských kinařů a pořadatelů audiovizuálních programů). Tento postup není ani kolegiální, ani příliš profesionální, protože brání ověření informací a práci dalších badatelů. Nepodezírám však autora ani tak z profesionální úskočnosti, jako spíše z drobné nedůslednosti.

Podobný problém se prohlubuje při podrobnějším zkoumání uvádění i dalších zdrojů. Přesto, že kniha má téměř 900 poznámek pod čarou, není zdrojování vzhledem k její obsažnosti zdaleka dosta-

čující, a budoucí badatel tak bude mít problémy na některé části výzkumu navázat. V některých pasážích je možné knihu označit jako pozitivistickou, protože Vögl vybraná fakta z historických pramenů přebírá bez zjevného kritičtějšího zamyšlení jako pevně daná a nepracuje například s hypotézami a domněnkami, které mohou vést k důslednější reflexi či problematizaci některých dat. Příkladem budiž kapitola věnovaná rámcovým společenským podmínkám kinoprovozu. Vögl, vycházející z databází vídeňské pobočky Říšské filmové komory, se zde zabývá mimo jiné tématem nedostatečného zastoupení žen mezi vedoucími kin. Fakticky se ale nedozvídáme nic jiného, než že ženy byly očekávatelně statisticky zastoupeny na důležitých postech jen výjimečně, a to zejména v rámci manželských párů nebo jako vdovy po původních kinařích. Domnívám se ale, že této informaci chybí opačná úvaha — zda to není náhodou tak, že ženy byly ve srovnání s jinými obory zastoupeny poměrně silněji; případně úvaha o možné kontradikci reálných a formálních kompetencí (ženy měly v kinech významné neformální pravomoci, například v rámci rodinných podniků). Autor nicméně svou metodu obhajuje a sám vysvětluje smysluplnost jejího využití zejména v kontextu analýz právních a ekonomických podmínek provozu kin. V právním diskursu — který se opírá o jasně dané právní normy —, má pozitivismus, jak sám upozorňuje, v Rakousku pevnou tradici a relevanci.

Přes všechny výhrady je publikace Klausa Vögla velmi podstatným příspěvkem k evropským dějinám kin jako důležitých kulturních subjektů, ale také obecně k dějinám filmu v době nacismu. Nám i dalším národním kinematografiím mimo jiné poskytuje přehledné a věrohodné vědomosti, které pomáhají při srovnání lokálního vývoje, podobností a specifik nacistické kulturní politiky na jednotlivých obsazených územích.

Tereza Czesany Dvořáková

Z rodinné kroniky zakázkového filmaře

Herma Kennel, *Als die Comics laufen lernten — Der Trickfilmpionier Wolfgang Kaskeline zwischen Werbekunst und Propaganda*. Berlin: be.bra Verlag 2020.

Vyprávění kulturních dějin (a nejen jich) takovým způsobem, jak je to v evropské historiografii dosud více než obvyklé — tedy dle logiky hranic národních států vymezených povětšinou poválečným politickým uspořádáním starého kontinentu —, s sebou nese celou řadu úskalí. Nebezpečně často je pak kupříkladu třeba marginální události přetvářet v důležité milníky — jako se to stalo oné filmové projekci konané v převážně německém lázeňském městě ležícím v rakousko-uherské monarchii, kterou jsme dnes zvyklí označovat za „první filmovou projekci na českém území“ — a naopak jiné události či osoby v tomto vyprávění pro jistotu opominout — v případě *českého území* pochopitelně především ty, které náleží německojazyčnému okruhu a které nebylo tak snadné si přivlastnit. A nemusí se přitom jednat jen o tak ukázkové příklady, jako je ten týkající se režiséra Georga Wilhelma Pabsta, rodáka z Roudnice nad Labem. Ještě složitější a vrstevnatější je v tomto ohledu příběh Wolfganga Kaskelina, významného představitele německé animace, jehož biografie vyšla v němčině na počátku roku 2020. A byť se sám Kaskeline narodil ve Frankfurtu nad Mohanem, vyrůstal v Hamburku a velkou část života působil v Berlíně, jeho kořeny ze severočeského pohraničí nejsou jen pozoruhodností leda pro českého čtenáře, ale ve 30. a 40. letech nevyhnutelně ovlivňovaly Kaskelinův soukromý život i kariéru uvnitř nacistické Třetí říše.

Wolfgang Kaskeline (1892–1973) zcela jistě nepatří ani v rámci dějin německé kinematografie mezi nejprominentnější postavy. Ačkoli jeho filmografie čítá více jak 200 převážně krátkometrážních filmů (s. 223–237), jedná se především o filmy zakázkové a reklamní, jimž filmové dějiny tradičně přisovaly spíše druhořadý význam. Kaskeline tak za významnější osobnost platí především v oblasti dějin animovaného filmu, jež jsou — díky blízkosti animace s reklamou vlastně nevyhnutelně — v rozlišování mezi autorskou a zakázkovou tvorbou o poznání méně elitářské. Právě Kaskelinovi je tak samostatné — byť krátké — heslo věnováno i v dosud nejautoritativnějších dějinách animovaného filmu Giannalberta Bendazziho.¹⁾

Je tedy příznačné, že nová biografie Wolfganga Kaskelina nemá svůj původ v okruhu filmových badatelů a badatelek, ale že je její autorkou spisovatelka Herma Kennel, jež i při práci na svých starších knihách vycházela ze studia historických pramenů. Opakovaně se přitom vrací k tématům z období

1) Giannalberto Bendazzi, *Animation: A World History. Volume 1, Foundations — The Golden Age*. Boca Raton: CRC Press 2016, s. 152.

druhé světové války, kromě jiného i k těm spadajícím na území dnešní České republiky. Některé jsou mimochodem dostupné i českým čtenářům — kniha *Bergersdorf* (česky 2011) popisuje válečné a poválečné osudy stejnojmenné vesnice (česky Kamenná) na Jihlavsku, kniha *Je smutné opouštět svět na jaře* (česky 2015) pak příběh moravských odbojářů z konce druhé světové války. A také příběh Wolfganga Kaskelina — k jehož zpracování se Kennel dostala údajně náhodou, když jí Kaskelinův syn Horst předal rukopis svých vzpomínek na otce a související archivní materiály (s. 9) — skýtá mnohé impulzy pro neobvyklý pohled na dění v Německu, resp. v širším středoevropském regionu nejen za války, ale v celé dynamické epoše 30. až 50. let 20. století.

Kořeny Kaskelinových německy mluvících židovských předků vyrůstají ze severočeských Teplic. Hned v úvodu knihy Kennel popisuje rodinnou historii rozprostřenou mezi Teplicemi, Litoměřicemi a Prahou a mimo jiné vykresluje dům Kaskelinových na pražském Starém Městě coby důležitý bod místního společenského a politického života druhé poloviny 19. století (s. 12). Velmi obsáhlý popis spletených rodinných historií i drobných historek, které autorka pravidelně a v hojné míře vrší kolem ústřední linie vyprávění, hned v samém úvodu předznamenává jednu z nejproblematictějších vlastností celé knihy. Zároveň zde však autorka umožňuje velmi účinně vykreslit vazby i přesuny rodiny Kaskelinových v tehdejší německojazyčném prostoru, v němž — minimálně pro jeho německy hovořící obyvatele — nepředstavovala hranice českých zemí nijak zásadní kulturní bariéru. I díky tomu se ostatně Wolfgang Kaskeline nenarodil v kraji svých předků, ale na území německého císařství.

Kaskelinovo mládí zásadně poznamenala první světová válka, během níž se sice přihlásil do boje jako dobrovolník, nicméně záhy se z německé ofenzivy v Belgii vrátil s vážnými zraněními, v důsledku kterých zůstal poměrně dlouhou dobu upoután na lůžko. Berlínský vojenský lazaret nakonec opustil dvaadvacetiletý Kaskeline jako válečný invalida s kratší nohou, zhyzděnou polovinou obličeje a poškozeným okem, což se stalo důvodem k tomu, aby mu byl udělen doživotní invalidní důchod. Ve vojenském lazaretu však potkal také šestnáctiletou studentku ošetrovatelské školy, Minnu Berg původem z dolnoslezské strany Krkonoš, která se posléze stala jeho manželkou a matkou několika společných potomků (s. 21–25). Právě osobě Minny věnuje Kennel v knize opakovaně významnou pozornost. Líčí ji jako energickou a houževnatou ženu, přičemž však zásadněji nepřekračuje obvyklé konvence obrazu oddané manželky, která poskytuje talentovanému muži nezbytné materiální i emocionální zázemí. V těchto intencích je přitom poněkud nešťastně vyličen i rozvod Kaskelinových v roce 1952, jímž jako by byla oddanost Minny dovršena ve chvíli, kdy ustoupí manželově dlouholeté milence — s tím, že jí je v porozvodovém vyrovnání přiřknut společný dům a bývalý manžel se zaváže pravidelně hradit „náklady za vodu, plyn, elektřinu a finanční náklady spojené s vlastnictvím pozemku“ (s. 204) a k tomu „měsíční podporu ve výši 150 německých marek“ (s. 204).

Coby válečný invalida mohl Wolfgang Kaskeline již během války pokračovat ve studiu na berlínské uměleckoprůmyslové škole a následně na akademii pro učitele kreslení, což mu nakonec na několik let zajistilo pracovní místo pedagoga na střední škole (*Oberschule*) v Berlíně. A právě z této školy si pak v roce 1922 — poté, co se díky okouzlení filmovou animací rozhodl pro vlastní animované experimenty — přivedl dva talentované žáky, Gerharda Huttulu a Gerda Dresslera, coby své první profesionální spolupracovníky. První filmy se snažil produkovat pod vlastní značkou Kaskeline-Film GmbH a – jak to bylo tehdy obvyklé — kromě tvůrčího úsilí vyvíjel společně se svými spolupracovníky také úsilí technologické. Jeho výsledkem byl například animační stůl se vsazeným mléčným sklem usnadňujícím práci na kreslené animaci (s. 25–27).

Kaskelinova práce ve skromných podmínkách vlastní filmové společnosti netrvala příliš dlouho. Když totiž v roce 1925 plánoval filmový gigant Ufa otevření vlastního reklamního oddělení — realizo-

vaného nakonec ve spojení s reklamní firmou Epoche —, byl to právě Kaskeline, kterého společnost oslovila, aby se ujal jeho vedení. V roce 1926 tak Kaskeline nastoupil coby šéfkreslíř do zaměstnaneckého poměru u Ufa/Epoche (s. 33–34), což mu otevřelo dveře do prostředí profesionální filmové a reklamní produkce. Při tvorbě animovaných reklam vedl tým dvou desítek kreslíčů a kreslíček a díky svému čím dál lepšímu renomé si nevysloužil jen pověst „německého Disneyho“, ale především možnost opatřovat vlastní reklamy svým jménem — tedy v prostředí reklamního průmyslu nejen v tehdejší době mimořádné privilegium (s. 36–38).

Zároveň však v této době začínala být Kaskelinova profesní dráha čím dál více ovlivňována prorůstáním německého filmového průmyslu s politikou poznamenanou silícími nacionalistickými tendencemi. Ty však ještě v této době nebyly Kaskelinovi a okruhu jeho přátel nijak zásadně proti mysli (s. 39). Ve chvíli, kdy se po roce 1925 dostala Ufa do finančních potíží, se tato situace stala příležitostí k tomu, aby nad společností převzal vliv mediální magnát Alfred Hugenberg, člen a pozdější předseda Německé národně lidové strany (Deutschnationale Volkspartei, DNVP). Tento politický subjekt si byl blízký s antirepublikánskou organizací Stahlhelm a postupně také čím dál více s NSDAP, jíž se stal nakonec součástí. A přestože Kennel upozorňuje, že až do roku 1930 se Hugenberg neuchýlil k ovlivňování obsahu filmů, politickým vlivům na reklamní a propagační kinematografii nezůstal Kaskeline uchráněn dlouho. Již záhy totiž dostal za úkol natočit film zdůrazňující negativní dopady Versaillské smlouvy na Německo. Snímek označený dobovou žánrovou nálepkou *kulturfilm* byl pod titulem *DIE FREMDE FAUST* (Cizí pěst) uveden v roce 1931 (s. 39–50). Ačkoli slovo *propaganda* je v tehdejší kontextu možné rozumět zároveň i ve smyslu *propagace*, je zde více než přiléhavý v knize obsažený citát z *Berliner Volkszeitung* ze závěru roku 1930, jehož autor na adresu Kaskelinovy tehdy již dva roky staré barevné zvukové animované reklamy pro firmu Bolle uvádí: „Ve službách propagandy má barevný film jistě velkou budoucnost.“ (s. 47)

Ještě podstatně obtížnější podmínky pro práci i běžný život však Kaskelinovi a jeho rodině přinesl pochopitelně nástup Hitlerovy NSDAP k moci. Po propuštění židovských pracovníků ze společnosti Ufa dobrovolně svou práci opustil a následně emigroval mimo jiné i Kaskelinův dřívější spolupracovník Gerhard Huttula a ani samotnému Kaskelinovi se kvůli jeho židovskému původu nevyhnuły důsledky rasistické politiky Třetí říše a rozbíhající se mašinérie holokaustu. Právě osobnímu a pracovnímu životu Wolfganga Kaskelina mezi lety 1933 a 1945 věnuje Kennel nejvýznamnější část knihy: na více jak 130 stranách popisuje poměrně komplikované peripetie opakovaného zákazu činnosti i jeho podmínečného pozastavování ze strany vzájemně propojených státních orgánů a profesních komor, stejně jako Kaskelinovu urputnou snahu vykoupit se z antisemitské šikany a represe svou prací i profesní reputací. A přestože Kennel popisuje situace, kdy i ve filmovém průmyslu nacistické Třetí říše stály jednotlivé filmové výrobny o Kaskelinovu práci, dokázala se celá Kaskelinova rodina represáliím vyhnout teprve s pomocí důmyslného zfalšování svého původu.

V až fantastické epizodě, kterou Kennel v knize důkladně rozebírá, sehrála významnou roli Minna Kaskeline a také teplícký kníže Alfons Clary-Aldringen. Právě jeho měla Kaskelinova manželka během své spontánní cesty do severních Čech — v pomnichovském uspořádání ležících na území Třetí říše — přesvědčit, aby její rodině vydal smyšlené prohlášení o nemanželském původu Kaskelinova otce Viktora, narozeného v Teplicích, jenž měl být dle této verze synem tehdejšího teplického knížete Edmunda. Úspěch této cesty, který Kaskelinovi i jeho rodině pomohl vyhnout se další antisemitské represí, je pozoruhodný nejen sám o sobě, ale vrhá též nezvyklé světlo na knížete Alfonse, jenž měl ochotně vydání falešného dokumentu okomentovat slovy, že „rád udělá *führerovi* čáru přes rozpočet“ (s. 116–118). V české paměti je totiž právě knížeti Alfonsovi prisuzována především pozice kolaborujícího němec-

kého aristokrata, jehož politickými názory a protičeskými postoji je ospravedlňováno poválečné zestátnění majetků teplické větve rodu Clary-Aldringen.

Poměrně stručná část knihy věnovaná Kaskelinově poválečné kariéře a závěru života — který kvůli obavě ze sovětského vpádu do Západního Berlína prožil v Bad Godesbergu, dnes součásti Bonnu — pak nabízí zajímavý pohled na Kaskelinovu snahu i schopnost překvapivě brzy po konci války pokračovat ve své profesionální kariéře, byť tehdy již kromě animace a snímků kombinujících animovaný film s hranou akcí zaměřené také na žánr osvětových filmů a městských dokumentů. Kennel v knize zároveň naznačuje, že příležitost spolupracovat se zahraničními partnery překazila Kaskelinovi již doba národního socialismu, a to kvůli nemožnosti vstupovat do kontaktu se zahraničím mimo dohled profesních komor a kvůli jisté diskreditaci, kterou tato omezení Kaskelinovi již v závěru 30. let natrvalo způsobila v očích tehdejšího potenciálního zahraničního partnera (s. 101–102).

Stručné představení nově vydané Kaskelinovy biografie může českému čtenáři připomenout hned dvě starší tuzemské publikace. Průkopnické působení na poli barevného animovaného filmu a jeho využití v reklamě — nadto v souvislosti s nacistickou perzekucí — vybízí ke srovnání knihy Hermy Kennel s dobře známou obsáhlou publikací Evy Struskové o Karlu, Ireně (a Hermíně) Dodalových.²⁾ Vyprávění rodinných dějin známého tvůrce na základě pamětí jeho syna zase připomene knihu vzpomínek na malíře Kamila Lhotáka, odvyprávěných Kamilem Lhotákem mladším, Robertem Hédervárim a Kateřinou Tučkovou.³⁾ Ve srovnání s pojetím *Dodalových* — kteří představují zevrubnou a odborně fundovanou historickou práci opatřenou precizním poznámkovým aparátem — a s řešením publikace *Můj otec Kamil Lhoták* — pojaté ve stylu subjektivního, důvěrného vyprávění — se Herma Kennel pokouší o jakousi třetí, střední cestu. Iniciační zdroj sestavený Kaskelinovým synem Horstem sice Kennel zjevně doplnila podrobnějším studiem dalších archivních materiálů,⁴⁾ jako to ostatně činila už při literárním zpracování předchozích historických látek. Charakter těchto materiálů ovšem přibližuje jen ve velmi slabých obrysech, a to soupisem navštívených archivních institucí, přehledem literatury, popřípadě kusými informacemi o zdrojích přímo v samotném textu — klasický poznámkový aparát potom nevyužívá vůbec. Oproti již zmíněné knize vzpomínek na Kamila Lhotáka, která se rovněž vzdala norem odborného textu, však Kennel svou knihu buduje na základě podstatně většího množství zdrojů. Navíc na rozdíl od Lhotáka ml., Hédervářiho a Tučkové neimplikuje subjektivní pohled rodinných vzpomínek, a namísto jimi využitě ich-formy uplatňuje autoritativněji vyznívající er-formu.

Možná je to právě rozšíření původních rodinných vzpomínek o archivní prameny, které má za následek jistou roztěkanost knihy mezi rodinnými dějinami, historií kariéry Wolfganga Kaskelina, resp. kontextem německé zakázkové filmové produkce a povšechným výkladem obecných dějin. Kniha, která ve svém názvu — byť s poněkud nejasným a nevysvětleným odkazem na komiks — slibuje zájem o „průkopníka trikového filmu mezi reklamním uměním a propagandou“, tak vedle sebe obsahuje pasáže o politických dějinách jako vystřižené ze středoškolské učebnice dějepisu, stejně jako zcela marginální informace o přítelkyních Minny Kaskeline či o tom, kolik vstupů měl Kaskelinových berlínský dům. Co naopak knize — jejíž vydání bohužel nebylo spojeno s vydáním doprovodného DVD ani online zpřístupněním přinejmenším užšího výběru často obtížně dostupných Kaskelinových filmů — citelně chybí, to je zevrubnější analýza alespoň některých z mnoha citovaných filmů. Pozoruhodný —

2) Eva Strusková, *Dodalovi*. Praha: Národní filmový archiv – Nakladatelství AMU 2013.

3) Kamil Lhoták ml. – Robert Hédervári – Kateřina Tučková, *Můj otec Kamil Lhoták*. Praha: Nakladatelství Vltavín 2008.

4) Mimo jiné i v Národním filmovém archivu v Praze.

a v knize nevyužitý — potenciál pro obsírnější analýzu by představovala například trojice reklam na cigarety značky Muratti. Ty byly natočeny třemi výraznými představiteli meziválečné německé animace — kromě Kaskelina to byli ještě jeho generační soupeřníci Hans Fischerkoesen a Oskar Fischinger — a představují fascinující soubor zakázkové animace utvářený postupně tvůrci s odlišnými autorskými inklinacemi. Kennel však vybrané filmy neanalyzuje, ale především nereflektovaně popisuje. Nedostatečná kritičnost při práci s některými dobovými prameny i při deskripci filmů vyvstává snad nejkřiklavěji v pasážích věnovaných animovaným reklamám pro firmu Sarotti, jejímž maskotem byl černošský panáček, a snímku *MÄRCHEN VOM ORIENT* (Pohádka z Orientu) z roku 1934, kde autorka přebírá bez dalšího komentáře i dobově podmíněné výrazivo a zcela automaticky zde používá slovo „mouření“ (*Mohr*). To však současná němčina považuje za diskriminující⁵⁾ a jeho použití je přinejmenším diskutabilní — v aktuální společenské debatě může navíc implikovat i značně nežádoucí politické významy.

I přes výhody, které pramení především z poněkud nevyjasněného směřování knihy kombinujícího postupy subjektivně zabarveného vyprávění rodinné historie i historické publicistiky, lze však konstatovat, že kniha Hermy Kennel přináší řadu cenných vhledů do prostředí německé zakázkové filmové tvorby, a to především v období Třetí říše. Ať už se jedná o pozici perzekuovaného, a přitom komerčně žádaného filmaře židovského původu, pohled do prostředí konkurujících si filmových společností, byť spadajících pod kontrolu národněsocialistického režimu, či snahu o profesní kontinuitu v poválečném období, to vše přispívá k poměrně plastickému vyličení jedné pozoruhodné kariéry ve filmovém průmyslu. Z pohledu českého čtenáře lze také ocenit autorčinu očividně dobrou orientaci v českém prostředí. A jakkoli Herma Kennel ve své „rodinné kronice“ Wolfganga Kaskelina především vypráví a popisuje, poučený čtenář si z jejího vyprávění může odnést podnětné impulzy pro další analýzu a uvažování nad tématem.

Matěj Forejt

5) *Duden: Die deutsche Rechtschreibung*, 28. Auflage. Berlin: Dudenverlag 2020, s. 782.

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH

DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obracejte na adresu: lucie.cesalkova@nfa.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

Uživatelská kreativita v digitální době: od produserismu k fanouškovské tvorbě

(uzávěrka 15. června 2021)

Hostující editorka: Iveta Jansová

Užíváme-li v současnosti některou ze sociálních sítí, není neobvyklé, že jsme vyzváni k tomu, abychom se stali jejími fanoušky. Pojem fanoušek je tím do určité míry vyprazdňován, v mnoha ohledech můžeme jako pozitivum vnímat, že postupně ztrácí své původně patologické konnotace (spojené např. s agresivními sportovními fanoušky), na druhou stranu se mohou vytrácet i další významy, které bývají s termínem spojeny. Fanouškem se paradoxně může stávat každý, kdo udělí nějaké entitě tzv. lajk (či jeho jinou variaci), fanouškovství tak pozbývá své expertní zájmové vyhraněnosti a „ohraničenosti“, jež byla přisuzována zejména aktivní, až aktivistické formě nakládání s mediálními obsahy.

Zvláštní číslo *Illuminace* se proto tentokrát zaměří na toto specifické aktivní a tvůrčí publikum, pro něž jsou produkty mediální kultury inspirací či výchozím bodem pro jejich vlastní originální tvorbu. Otázka uživatelských praxí vedoucích nejen k rozvíjející produktivitě, ale i produktivitě vlastní (např. originální YouTube/TikTok videa) je předmětem akademických i laických diskusí. To ostatně naznačuje i pojem produser, tj. produžitel – producent a uživatel v jednom. Odbornou oblastí, která se tématu podrobně věnuje a která je také výchozí inspirací tohoto speciálního čísla, jsou fanouškovská studia. Ta se kreativitou fanoušků (ale obecně publik) zabývá již od svých počátků v devadesátých letech dvacátého století.

Zajímavostí fanouškovské tvorby je její odvozený charakter. Nové texty, písně, obrazy, kostýmy a mnoho dalších projevů fanouškovské produktivity totiž vychází přímo z již existujících mediálních obsahů (TV seriál, komiks, film, hudební skladba aj.). Je však zřejmé, že se v dnešní době nejedná o výsadní specifikum konkrétních zájmových komunit (ať už fanouškovských či subkulturních), ale že se různé formy uživatelské kreativity stávají stále běžnějšími projevy i „obyčejných konzumentů“. Z tohoto důvodu vítáme tematické texty zaměřené na různé podoby této apokryfní kultury (tj. psaná kreativita, aktivismus, obrazová tvorba atd.), a to především ty vycházející z audiovizuální sféry (screen/digital culture). Rádi bychom se rovněž geograficky zaměřili na český a středoevropský prostor, protože existující práce tento region prozatím spíše opomíjejí, přestože skýtá velmi zajímavé výzkumné příležitosti. Relevantním příspěvkům k tématu, byť geograficky zachovávajících angloamerickou a asijskou hegemonii, se však také nebráníme.

V návaznosti na výše řečené by si tak zasílané příspěvky mohly klást za cíl zodpovědět otázky typu: V jakých podobách se projevuje fanouškovská či subkulturní kreativita ve středoevropském regionu a čemu je věnována? Jakých různých podob může uživatelská kreativita (a tedy i fanouškovská tvorba) v současnosti nabývat? Jak se liší afirmativní a transformativní fanouškovská tvorba konkrétních fandumů? Do jaké míry se liší motivace této tvorby u těchto dvou druhů interpretací? K jakému účelu vznikají fanouškovsko-aktivistické kampaně? Jaký dopad takové kampaně mohou mít a čemu se často věnují? Jak reaguje uživatelská kreativita na reprezentaci (pozitivní i negativní) marginalizovaných identit? Jaké dopady má (zne)užívání fanouškovské darové ekonomiky komerčními subjekty? Jaké rozdíly se motivace (a důsledky)

může mít komodifikace či sebe-komodifikace fanouškovské/uživatelské kreativity ze strany producentů audiovizuálního obsahu? Naznačené směřování jednotlivých textů znamená pouze nápomocnou direktivu, relevantních témat k řešení je mnohonásobně více a my je s radostí uvítáme.

Relevantní oborová literatura:

- Fiske, John. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge 1992.
- Gray, Jonathan – Sandvoss, Cornel – Harrington, Lee. *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*. New York: NYU Press 2007.
- Hills, Matt. *Fan Cultures*. London, New York: Routledge 2002.
- Hroch, Miloš a spol. *Křičím: „To jsem já.“: Příběhy českého fanzinu od 80. let po současnost*. Praha: PageFive 2017.
- Jansová, Iveta. *(Bez)mocní mediální fanoušci: Televizní seriál jako zdroj bojů o význam mezi fanoušky a producenty*. Olomouc: Univerzita Palackého 2020.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press 2006.
- Stanfill, Mel. *Exploiting Fandom: How the Media Industry Seeks to Manipulate Fans*. Iowa: University of Iowa Press 2019.
- Jancovich, Mark. Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions. *Cultural Studies* 16, 2010, č. 2, s. 306–322.
- Roose, Jochen, Mike S. Schäfer a Thomas Schmidt-Lux (eds.), *Fans. Soziologische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer Fachmedien 2017.
- Coppa, Francesca. *The Fanfiction Reader: Folks Tales for the Digital Age*. Ann Arbor: University of Michigan Press 2017
- Schwabach, Aaron. *Fan Fiction and Copyright: Outsider Works and Intellectual Property Protection*. London, New York: Routledge 2016

Abstrakty navrhovaných studií v délce max. 200 slov pošlete spolu s krátkou biografií do **15. března 2021** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz a jansova@fss.muni.cz. Autoři budou o rozhodnutí informováni do **2. dubna 2021**. Pro odevzdání **finálních studií** do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **15. června 2021**. Texty dodávejte upravené dle citační normy *Illuminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Illuminace 4/2021

Digital tools in local cinema history

(Deadline August 31, 2021)

Guest Editor: Terezia Porubčanská

The proliferation of digital technologies has brought new perspectives in understanding and analysing research problems in almost every scientific field. At first, it was mainly the hard sciences that took advantage of the new possibilities and implemented newly developed digital tools in their research. With the growing knowledge in computational sciences, some of the tools have also started to penetrate the soft, social and human sciences. The humanities do not usually engage with the hard data analysis but rather understand the society, culture and history in a more fluent and ambiguous manner. Nevertheless, the advantages of implementing digital tools in research, either on the level of gathering data, data visualisation or analysis, soon became evident. A new research field, under the name 'humanities computing' later changed to 'digital humanities', has begun to take form [Schreibman, Siemens, Unsworth, 2016].

The historical research of local film culture and cinema exhibition, as one of many strands of the film studies intrigued by the new technology, took upon this digital turn rather carefully, under a broader trend in cinema studies that Richard Maltby has termed 'the new cinema history' [Richard Maltby, Melvyn Stokes, and Robert C Allen 2007]. The new cinema history calls for changing the research focus from the heroic theory to writing the history from below, from the history of textual relations among films to the history of cinema and cinema-going as a broader socio-cultural phenomenon [Daniel Biltereyst, Richard Maltby, and Philippe Meers 2019]. This trend brings the history of cinemas, film exhibition, and audiences' reception and everyday life on the local, regional, or national level to the fore.

Engaging with digital technologies, the cinema historians gained tools for more effective data-gathering and methods of their analysis and visual presentation. The digital technologies enabled the building of historical databases for storing large sets of data on the characteristics of the local cinema network, local film exhibition patterns, and film consumption routines. Geographic visualization and graphical representation made the spatial and temporal aspect of history more evident in the research and network visualisation, and analysis made it possible to display relationships among different actors. These are the areas of the research of local cinema history where digital technologies have had a decisive impact.

The digital approach to the new cinema history has been growing with each year, and this issue aims to bring forward the most recent development in it and recognize possible new approaches to applying the digital technologies in the research of local film culture and cinema history. For this issue, we invite studies on cinema history on a local, regional, or national level with possible topics including but not limited to:

- new perspectives in the research of local cinema history — digital tools and methods of historical research in cinema studies
- case-studies applying digital tools in researching:
 - local exhibition patterns
 - film programming

- cinema-going and local film culture
- distribution networks national strategies

Abstracts of the proposed studies of up to 200 words together with a short biography should be sent by **May 15, 2021** to lucie.cesalkova@nfa.cz and tereziaporubcanska@gmail.com. The authors will be informed of the decision by **June 2, 2021**. The deadline for submission of final studies is **August 31, 2021**.

Literature:

- Acland, Charles R. and Eric Hoyt, *Arclight Guidebook to Media History and the Digital Humanities* (REFRAME Books, 2016)
- Bodenhamer, David J., John Corrigan, Trevor M. Harris, *The Spatial Humanities: GIS and the Future of Humanities Scholarship* (Indiana University Press, 2010)
- Gregory, Ian N. and Alistair Geddes, *Toward Spatial Humanities: Historical GIS and Spatial History* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2014)
- Gregory, Ian N., Don DeBats and Don Lafreniere, *The Routledge Companion to Spatial History* (Routledge: London, 2018)
- Knowles, Anne Kelly and Amy Hillier, *Placing History: How Maps, Spatial Data, and Gis Are Changing Historical Scholarship* (Redlands, California: ESRI, Inc., 2008)
- Schreibman, Susan, Ray Siemens, and John Unsworth, *A new companion to digital humanities* (John Wiley & Sons, 2016)

New cinema history:

- Biltereyst, Daniel, Richard Maltby, and Philippe Meers, *The Routledge Companion to New Cinema History* (London / New York: Routledge, 2019)
- Maltby, Richard, Melvyn Stokes, and Robert C Allen, *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema* (Exeter, UK: University of Exeter Press, 2007)
- Maltby, Richard, Daniël Biltereyst, and Philippe Meers, *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Malden: Wiley-Blackwell, 2011)

Application of digital tools in new cinema history studies:

- Arrowsmith, Colin, Deb Verhoeven, and Alwyn Davidson, "Exhibiting the exhibitors: Spatial visualization for heterogeneous cinema venue data". *The Cartographic Journal* 51, no. 4 (2014)
- Garncarz, Joseph, Wechselnde Vorlieben : Über Die Filmpräferenzen Der Europäer 1896–1939 (Frankfurt am Main: Stroemfeld / Nexus, 2015)
- Hallam, Julia and Les Roberts, *Locating the Moving Image: New Approaches to Film and Place* (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2014)
- Ross, Michael, Manfred Grauer, and Bernd Freisleben, *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research, an Overview* (Bielefeld: Transcript Verlag, 2009)
- Pafort-Overduin, Clara, John Sedgwick, and Lies Van de Vijver, "Identifying Cinema Cultures and Audience Preferences: A Comparative Analysis of Audience Choice and Popularity in Three Medium-Sized Northern European Cities in the Mid-1930s", *Tijdschrift voor Mediageschiedenis* 21, no. 1 (2018)
- Sedgwick, John, *Popular Filmgoing in 1930s Britain: A Choice of Pleasures*. (University of Exeter Press, 2000)

- 
- van Oort, Thunnis, “Industrial Organization of Film Exhibitors in the Low Countries: Comparing the Netherlands and Belgium, 1945–1960”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 37, no. 3 (2016)
 - Verhoeven, Deb, “Visualising Data in Digital Cinema Studies: More than Just Going through the Motions?” *Alphaville: Journal of Film and Screen Media* Issue 11, (Summer 2016)

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.

Knihovna Národního filmového archivu nabízí zahraniční filmové databáze

<https://nfa.cz/cz/knihovna/licencovane-database/>

Ve studovně Knihovny NFA (KNFA) jsou v roce 2020 uživatelům (pro registrované uživatele i ve vzdáleném přístupu) k dispozici pro náš obor vybrané elektronické informační zdroje (EIZ). Kromě původních databází NFA (Filmový přehled, Digitální knihovna NFA, Online katalog Knihovny NFA), jsou to licencované elektronické zdroje (mediální databáze, zahraniční filmové databáze). Konkrétně v případě zahraničních filmových databází se jedná v rámci České republiky o jedinečnou kombinaci EIZ, která bude navíc našim čtenářům dostupná až do roku 2022.

Zahraníční filmové databáze v Knihovně NFA:

1. Screen Studies Collection (dříve FIO — Film Indexes Online)

nabízí komplexní nástroj pro přístup k aktuálním publikacím zaměřeným na filmovou vědu spolu s podrobnými a rozsáhlými filmografiemi.

Kolekce zahrnuje indexy a filmografie

- a) American Film Institute (AFI) Catalog
- b) Film Index International (FII)
- c) FIAF International Index to Film Periodicals

a) American Film Institute (AFI) Catalog

Filmografická databáze zaměřená na americkou produkci poskytující podrobné informace o dlouhometrážních hraných filmech vyrobených na území USA nebo financovaných americkými produkčními společnostmi v období 1893–1972. Databáze obsahuje více než 48000 záznamů filmů s produkčními informacemi, technickými údaji, údaji o tvůrcích, hereckém obsazení a ztvárněných postavách; dále záznamy obsahují podrobný obsah filmu, poznámkový aparát, žánrové zařazení filmu a citační odkazy. Nové údaje jsou vkládány dvakrát ročně. Klíčový zdroj doporučený pro výuku, výzkum a studium filmového umění.

b) Film Index International (FII)

Filmografický informační zdroj vytvářený British Film Institute (BFI). Představuje světově nejrozsáhlejší profesionálně budovanou filmovou knihovnu s více než 100000 podrobných záznamů o filmech ze 170 zemí od prvních němých filmů do současnosti s více než milionem odkazů na herecké obsazení a technické údaje. Dále 500000 odkazů na bibliografické citace k jednotlivým filmům a filmovým tvůrcům, 40000 profesních profilů filmových tvůrců, informace o získaných cenách na prestižních filmových festivalech.

c) FIAF International Index to Film Periodicals

Databáze obsahuje více než 230 000 záznamů o člancích s filmovou tematikou od roku 1972 do současnosti z více než 345 filmových akademických i populárních periodik z celého světa. Roční přírůstek činí 12000 záznamů. Každý záznam sestává z bibliografických údajů, abstraktu a záhlaví (jména autorů, filmové tituly, předmětová hesla). Databáze obsahuje také záznamy o televizi od roku 1979 (cca 50000 záznamů), od roku 2000 se omezila na články s televizní tematikou pouze z filmových periodik.

2. JSTOR

zkratka z anglického Journal Storage (úložiště časopisů)

Digitální knihovna pro studenty a výzkumníky poskytující přístup k více než 12 milionům akademických článků, knih a primárním zdrojům z mnoha disciplín včetně filmu.

Představuje špičkovou on-line databázi digitalizovaných plných textů z více než 2000 vědeckých časopisů. Každý časopis je plně digitalizován od prvního čísla prvního ročníku až po pohyblivou hranici (moving wall), což je obvykle „tři až pět let od současnosti“.

3. EBSCO

Megazdroj vědeckých informací pro společenské a humanitní obory.

Databáze EBSCO vychází vstříc požadavkům všech výzkumníků a nabízí elektronickou knihovnu obsahující desítky tisíc časopisů, magazínů a reportů a mnoha dalších publikací v plném textu.

EBSCOHost je jednotné rozhraní umožňující přístup k vybraným bibliografickým a plnotextovým databázím.

V Knihovně NFA jsou k dispozici dvě databáze megazdroje EBSCO:

a) Academic Search Ultimate

Databáze byla vytvořena v reakci na zvyšující se nároky akademické komunity a nabízí nejširší kolekci recenzovaných plnotextových časopisů, včetně mnoha časopisů indexovaných v předních citačních indexech. Obsahuje tisíce plnotextových časopisů v angličtině i jiných jazycích, publikovaných na severoamerickém kontinentu, v Asii, Africe, Oceánii, Evropě a Latinské Americe, a nabízí tím pádem jedinečné regionální pokrytí. Databáze integruje lokální obsah předních územně specifických zdrojů z celého světa a umožňuje tak studentům pohled na jejich studium a výzkum z globální perspektivy. Cenou součástí obsahu je i kolekce videozáznamů (více než 74000) od agentury Associated Press. Při vyhledávání se na seznamu výsledků zobrazují v karuselu relevantní videa. Databáze obsahuje videa předních zpravodajských agentur publikovaná od roku 1930 do současnosti a je aktualizována každý měsíc.

b) Film and Television Literature Index with Fulltext

Online nástroj pro výzkum v oblasti televize a filmu. Databáze pokrývá problematiku filmové a televizní teorie, uchovávání a restaurování, produkce, kinematografie, technických aspektů a recenzí. Obsahuje kompletní indexování a abstrakty 380 publikací (a selektivní pokrytí téměř 300 publikací), dále plné texty více než 100 časopisů a 100 knih. Databáze Film & Television Literature Index with Fulltext navíc obsahuje i filmové recenze z předního zdroje Variety, datované od roku 1914 do současnosti, a více než 36 300 obrázků z archivu MPTV Image Archive.

Databáze Evropské audiovizuální observatoře (European audiovisual observatory)

O Evropské audiovizuální observatoři

Evropská audiovizuální observatoř (EAO) vznikla roku 1992 jako následnická organizace Eureka Audiovisuel, jejím sídlem je Štrasburk. Činnost této instituce spočívá ve sběru a šíření informací o audiovizuálním průmyslu v Evropě. V současné době sdružuje 41 členských států a Evropskou unii, zastoupenou Evropskou komisí. Je financována přímými příspěvky členských zemí a příjmy z prodeje svých produktů a služeb.

Posláním EAO je poskytovat informace profesionálům v oblasti audiovizuace a tím také přispívat k větší transparentnosti audiovizuálního sektoru v Evropě. EAO sleduje všechny oblasti audiovizuálního průmyslu: film, televizní vysílání, video/DVD a nová média. O každé z těchto oblastí poskytuje informace ve sféře trhu a statistiky, legislativy a financování výroby audiovizuálních děl. EAO sleduje a podrobně analyzuje vývoj audiovizuálního sektoru v členských státech.

Působí v právním rámci Rady Evropy a spolupracuje s řadou partnerských a profesních organizací z oboru a se sítí korespondentů. Kromě příspěvků na konference jsou dalšími hlavními činnostmi vydávání ročenky, zpravodaje a zprávy, kompilace a správa databází a poskytování informací prostřednictvím internetových stránek observatoře (<http://www.obs.coe.int>).

Česká republika je členem EAO od roku 1994.

LUMIERE VOD je adresář evropských filmů dostupných na vyžádání v Evropě. Najdete služby a země, kde je film uveden na VOD, a zkombinujte vyhledávací kritéria a vytvořte seznam dostupných filmů podle režiséra, země nebo roku výroby.

Prezentační video je k dispozici https://www.youtube.com/watch?v=Wxp_SwD3BZg.

Tento projekt, spravovaný Evropskou audiovizuální observatoří, je podporován programem CREATIVE EUROPE Evropské unie.

LUMIERE VOD je databáze evropských filmů dostupných na placených videích na vyžádání (transakční a předplatné VOD). Poskytuje seznam filmů dostupných v daném okamžiku ze vzorku služeb na vyžádání působících v Evropské unii.

LUMIERE VOD je primárně určen pro profesionály v audiovizuálním průmyslu : autory, producenty, distributory, filmové fondy a regulátory, aby jim pomohl sledovat využití filmů na VOD a posoudit složení katalogů VOD. Účelem není usnadnit pronájem nebo nákup filmů ani předplatné služby.

LUMIERE VOD řídí Evropská audiovizuální observatoř na základě maximálního úsilí. Adresář je aktuálně v beta verzi a obsahuje asi 300 katalogů VOD. Počet sledovaných katalogů a frekvence aktualizací se bude postupně zvyšovat.

Poskytnuté informace

Databáze je prohledávatelná podle řady kritérií. Upozorňujeme, že:

- všechna metadata jsou poskytována s maximálním úsilím;
- zahrnuli jsme možnost vyhledávat filmy podle originálních nebo alternativních titulů. Na stránkách výsledků se zobrazí pouze původní název;
- země produkce uvádějí různé země podílející se na výrobě filmu. Země produkce uvedená na

prvním místě označuje zemi, která údajně nejvíce přispěla k financování filmu. Nejedná se o oficiální státní příslušnost filmu, jak je posouzeno národním filmovým fondem nebo národním regulátorem.

I když byla věnována maximální pozornost zajištění přesnosti, není poskytována žádná záruka, že materiál neobsahuje chyby nebo opomenutí. Naším cílem je udržovat tyto informace aktuální a přesné. Pokud budeme upozorněni na chyby, pokusíme se je vyřešit. Můžete nás kontaktovat ohledně jakýchkoli technických informací v adresáři pomocí kontaktního formuláře.

Evropská audiovizuální observatoř (EAO) vznikla roku 1992 jako následnická organizace Eureka Audiovisuel, jejím sídlem je Štrasburk. Činnost této instituce spočívá ve sběru a šíření informací o audiovizuálním průmyslu v Evropě. V současné době sdružuje 41 členských států a Evropskou unii, zastoupenou Evropskou komisí. Je financována přímými příspěvky členských zemí a příjmy z prodeje svých produktů a služeb.

Posláním EAO je poskytovat informace profesionálům v oblasti audiovize a tím také přispívat k větší transparentnosti audiovizuálního sektoru v Evropě. EAO sleduje všechny oblasti audiovizuálního průmyslu: film, televizní vysílání, video/DVD a nová média. O každé z těchto oblastí poskytuje informace ve sféře trhu a statistiky, legislativy a financování výroby audiovizuálních děl. EAO sleduje a podrobně analyzuje vývoj audiovizuálního sektoru v členských státech.

EAO vydává Statistickou ročenku, měsíčník IRIS se speciálními suplementy (v tištěné i elektronické podobě), účastní se různých konferencí a workshopů. Na webových stránkách EAO jsou veřejnosti dostupné tyto informační databáze: LUMIERE (obsahuje údaje o sledovanosti filmů distribuovaných v evropských kinech), IRIS MERLIN (informace o legislativě upravující audiovizuální sektor v Evropě), databáze poskytovatelů AVMS. Informace o provozování televizního vysílání v členských státech obsahuje databáze MAVISE. Všechny tyto informace jsou poskytovány v angličtině, francouzštině a němčině.

Nejvyšším orgánem EAO je Výkonná rada, v jejímž předsednictví se každý rok střídají jednotlivé členské země.

NFA



NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

4 / 2020

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jiří Anger, Jan Hanzlík, Matěj Forejt, Ivan Klimeš

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Petr Bednařík, Jindřiška Bláhová, Jana Dudková,
Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Radomír D.
Kokeš, Jakub Korda, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy,
Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell,
Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek,
Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová,
Petr Szczepanik, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení podpory výzkumu
Malešická 12, 130 00 Praha 3

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce
přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz /
Iluminace is a peer-reviewed research journal.
Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Michal Krůl (Laboratoř)
www.laboratory.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /
Iluminace is published quarterly.
Rukopis byl odevzdán do výroby v březnu 2021. /
The manuscript was submitted in March 2021.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla: 120 Kč.
Cena e-verze: 60 Kč.
Předplatné 1 ročníku pro Českou republiku
vč. manipulačního poplatku:
Předplatné tištěná verze: 480 Kč.
Předplatné e-verze: 240 Kč.

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,
obchodní oddělení — knižní distribuce,
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;
e-mail: obchod@nfa.cz

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 10 (Europe) or \$ 12 (US)
Subscription: € 40 (Europe) or \$ 48 (US)
Prices include postage. Sales and orders are managed
by Národní filmový archiv, obchodní oddělení —
knižní distribuce, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;
e-mail: obchod@nfa.cz

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě
v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco. /
Iluminace is available electronically through Scopus,
ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285,
ISSN 0862-397X (print), ISSN 2570-9267 (e-verze)
© Národní filmový archiv