

Jan Bernard (Filmová a televizní fakulta AMU)

Budulínek a Labyrint

Budulínek and Labyrinth

Abstract

Artist, photographer, writer and theorist Václav Zykmund (June 18, 1914 – May 10, 1984) was one of the younger representatives of pre-war and post-war Czech surrealism. He is the founder of two important art groups Ra (1944) and Parabola (1963). His work was influenced by Josef Šíma, Salvador Dalí, Man Ray and André Breton. His close friend was the leading theorist Karel Teige, who led him to surrealism. Zykmund was a communist, but in the period of socialist realism he defended modern art from ideological criticism. Twice in his life he resorted to filmmaking. During the political trials and other repressions of 1949–1953, he became an artist and director of cartoons and puppet films in Brno, which he created together with his girlfriend and later his wife Anna Veselá-Korečková. They contributed to the development of Czech animated film for children in the period of the beginning of the work of Jiří Trnka, Hermína Týrlová, Karel Zeman, Zdeněk Miller and Břetislav Pojar. At the time of normalization after the Soviet invasion of Czechoslovakia, Zykmund was first expelled from the Communist Party, and from 1972 he was banned from public teaching, theory, and art. In financial need he sold a drawing donated to him by Max Ernst and for the money he earned he bought a Super 8mm camera and projector. The present study is based on an analysis of animated films preserved in the National Film Archive and private films preserved in his estate.

Klíčová slova

Václav Zykmund, surrealismus, animovaný film, amatérský film, normalizace, lettrismus

Keywords

Václav Zykmund, surrealism, animation, amateur film, normalisation, lettrism

Výtvarník, fotograf, básník, prozaik, teoretik a pedagog Václav Zykmund (18. 6. 1914 – 10. 5. 1984) byl významnou osobností českého a moravského kulturního života.¹⁾ Tato studie je pokusem o základní prvotní výzkum filmové části soukromého a z tohoto hlediska doposud nezpracovaného a neuspořádaného archivu Václava Zykunda, podobně jako tomu bylo u mé monografie o Michalu Hýbkovi. Jejím východiskem je historický výzkum prvotních pramenů ve snaze zařadit Zykundovu filmařskou tvorbu do kontextu jeho života a ostatní práce výtvarné, fotografické, literární a teoretické. Zatímco v případě profesionálně vytvářené tvorby animované je možná komparace s další dobovou tvorbou jiných českých autorů, v případě privátních „amatérských“ filmů, vytvářených izolovaně v době politické normalizace, je hledání kontextu velmi obtížné, protože obdobná tvorba je dosud zpracována jen minimálně a stávající text tak představuje jen možnost a snad též inspiraci k dalším studiím v těchto oblastech.

Zykmundovy cesty k filmu

Jako chlapec chodil Zykmund v rodné Praze často do divadla, cirkusu i do kina. Když se v roce 1926 rodina přestěhovala do Rakovníka, kde studoval reálku, začal fotografovat otčovým deskovým fotoaparátem a počátkem 30. let tu zažil i nástup zvukového filmu.²⁾ V roce 1932 se Zykmund vrátil do Prahy na studia techniky, přírodovědy a umění. Četl především moderní francouzskou literaturu a současnou českou poezii. Seznámení s komunistickými funkcionáři v roce 1933 mu přineslo jiné podnětné zdroje — Karla Marxe, Friedricha Engelse, Vladimíra Iljiče Lenina, ale zejména Nikolaje Bucharina a Lva Trockého. Jaromír Vošahlík, budoucí velvyslanec v Moskvě a v Mongolsku v 50. letech, u něj tehdy objednal plakát k výročí VŘSR. Vznikl velmi populární linoryt zatáté pěsti, který Zykmundovi vynesl i přijetí do KSČ v roce 1933. Obě tyto linie měly rozhodující význam pro jeho další umělecký i občanský vývoj. S přítelem Bohdanem Lacinou bydlel v té době v Praze v podnájmu u své tety Hany Teigové, sestry Karla Teiga. Teige, který bydlel o poschodí výše, recenzoval i jeho první malířské pokusy a seznámil ho s Vítězslavem Nezvallem, Jindřichem Štyrským a Toyen v době formování Skupiny surrealistů v ČSR.

1) Ve spolupráci s jeho poslední manželkou Alenou Zykundovou bylo možné v roce 2020 na FAMU (v rámci grantu z projektové soutěže na podporu projektů, financovaných z institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj AMU, poskytnuté MŠMT ČR) digitalizovat skenováním z původního „úzkého“ formátu Super 8mm jeho čtyři autorské filmy z let 1974–1975 a tři soubory záběrů, na nichž jsou zachyceni jeho přátelé a rodina v období let 1974–1982. Filmy z formátu Super 8mm již dříve Alena Zykundová převedla do elektronické podoby (VHS) s technickou pomocí Aleše Záboje na JAMU. Na FAMU je Ondřej Vavrečka digitalizoval na skeneru Centra audiovizuálních studií v HD kvalitě z originálních filmových pásů. Zvukové magnetofonové pásy již nebyly k dispozici a zvukovou stopu tedy bylo nutné stáhnout z digitalizovaných VHS kazet a připojit ji k nově digitalizovanému obrazu ve spolupráci s katedrou stříhové skladby FAMU. Filmy budou v archivu Centra audiovizuálních studií FAMU přístupné pro další výzkum. Paní Alena Zykundová mi rovněž poskytla rozhovory a komentáře k natáčení filmů a k jejich identifikaci i vzhled do Zykmundovy písemné pozůstalosti, s filmováním související. Ve spolupráci s NFA bylo též možné zhlédnout jeho zapomenutou animovanou tvorbu pro Brněnský dětský loutkový film z let 1947–1953. Z těchto zdrojů a z dostupné literatury (především textů Zykmundových knih, brožur a textů odborníků v katalogích výstav) vychází následující studie, která je zkrácenou verzí původně zhruba sedmdesátistránkového textu.

Pod tímto vlivem Zykmund v Rakovníku (kde na Vyšší hospodářské škole učil i Vošahlík) založil v roce 1936 překladovou edici Ra. Po následné učitelské praxi na gymnáziu v Mukačevu a na reálném gymnáziu v Brně pak za protektorátu s brněnskými přáteli, s nimiž jej rovněž seznámil Teige, založil v roce 1944 skupinu Ra. Jejími členy byli vedle Zykmanda především Josef Istler, Miloš Koreček, Vilém Reichman, Václav Tikal, Ludvík Kundera, Zdeněk Lorenc, Otta Mizera či Bohdan Lacina. Zykmundovo umělecké směřování formovalo kromě silného vlivu díla Salvatora Dalího a Man Raye i předválečné seznámení s Emilem F. Burianem (výstava v Děčku a promítání série diapoaktivů Zykmundových koláží), Janem Mukařovským, Jaroslavem Krohou, Josefem Šimou, s filmaři Alexandrem Hackenschmiedem a Gustavem Machatým i častější písemný kontakt s André Bretonem.

Jednou z důležitých uměleckých technik byla od poloviny 30. let pro Zykunda fotografie. V cyklu „Leterosty“ (1936–1945) zachycuje zejména přírodní „nalezené předměty“ (větve, pařezy, stromy), vzbuzující nejrůznější asociace. V Mukačevu v roce 1938 fotografoval akty, portréty, domovní znamení apod. Od roku 1935 experimentuje s inscenováním a fotografováním tzv. akcí či řádění, společných surreálních her s postavami a s objekty, k nimž můžeme snad přiřadit i jeho proslulý autoportrét s žárovkou z roku 1937 a společné portréty skupiny, které obvykle fotografoval M. Koreček. Jedna z prvních akcí vznikla při návštěvě B. Laciny v Rakovníku roku 1937 a další pokračovaly zejména jako jakýsi způsob společného odreagování koncem let protektorátu v Brně, zejména v bytě M. Korečka a v bytě V. Zykunda ve vile na Foustkově ulici č. 27. Některé z nich byly samizdatově publikovány jako fotografické listy k strojopisnému textu L. Kundery „Výhružný kompas“ (1944). Kundera na to vzpomíná:

Zykmund předtím i tehdy ještě dost experimentoval s fotoaparátem, takže fotografický doprovod se nabízel sám sebou, šlo jen o nalezení tématu. Cestou k němu byl večer věnovaný jen a jen fotografování, říkali jsme mu spontánně řádění [...], vládla improvizace. Aktérů a akterek bylo víc, Zykmund nám pomalovával tváře ve svém tehdejším výtvarném stylu, který snad! — měl jednu dobu nejbliž k Paulu Kleeovi. Leitmotivem těch obličejových maleb byl tvar blízký kompasu — to byl znak pro vyhlížení konce války. [...] Už na sklonku protektorátu se pak řádění pro „velký úspěch“ opakovalo. Bylo to složitější, skoro rafinované, ale negativní materiál zůstal po léta nepracován.³⁾

Tyto akce a jejich fotografické záznamy byly bezpochyby jednou z inspirací k tomu, aby si podobný postup Zykmund vyzkoušel i v amatérských filmech ze 70. let, především ve *Štvanici* a v *Očekávání* (*Stopy na břehu*). Prvky ironie a persifláže se pak objevují i v dokumentárněji pojatých filmech *Zelný trh* a *Konec oslav*.

2) Zde i dále v životopisných údajích vycházím z podrobné studie M. Mžkové, která měla k dispozici kompletní rukopis Zykmundových pamětí. Marie Mžková, *Václav Zykmund* (Olomouc: Galerie výtvarného umění, 1992).

3) Ludvík Kundera, „Letmé zastavení“, in *Václav Zykmund*, Pavel Liška et al. (Brno: Dům umění města Brna, 2000), 7, 8.

Je také možné, že k filmovému vyjádření směřoval již ve 30. či 40. letech, jak tomu nasvědčuje dochovaný scénář *Kongo*, sice nedatovaný, ale označený dobovým pojmem „scenario“ a psaný na stroji a papíře tehdejší výroby.⁴⁾ Objevují se zde motivy, typické pro jeho fotografickou a výtvarnou práci 30. let. Motiv kompasu ale může (nebo nemusí) souviset až s Kunderovým textem z počátku let 40. Lyrický exotismus atmosféry scénáře nejvíce odpovídá avantgardním tendencím 20. a 30. let („Atmosféra tropická, dusná, plná ukrytých výhrůžek. Hudba: nejlépe starý hot-jazz. Hybný prvek: hlad po ženě.“). Onou ženou je míšenka, „jejíž tvář se neustále mění. Je to množství ženských tváří, kde se vrací jeden exotický leitmotiv.“ Vypravěčem je zde Básník, jehož hlava se objevuje v úvodu mezi větlemi stromů, z nichž padají květy do dívčích úst, prolínajících se s mužskými ústy bez květu. Básník, Malíř, Lékař i Poručík se pokoušejí nalézt ideální ženu, kterou zde pro všechny ztělesňuje Míšenka, jejíž šaty nesou monogram G. M. Ten se objevuje i na mramorovém stolku s kompasem, jehož neustále tékající stříšku všichni muži sledují, i v prachu na okně Poručíkova pokoje a v barvě na Malířově paletě. Odkazem na Gustava Machatého a jeho film *Extase* je patrně nejen monogram, ale i freudovský symbol v podobě detailu klíče, vy-padávajícího z klíčové dírky a kutálejícího se do tmy. Symbolickou povahu mají i detaily očí, úst, ženských vlasů, točícího se globusu a dvojexpozice stínů. Vše pohlcuje voda v podobě tropického deště:

Biče deště, les, bláto, kaluže, těla. Stromy, ptáci, ještěrky, krokodýli atd. Chatrče se bortí. Voda, voda, voda na všem, ve všem, všude. Hadi, oči, masky, fetiše. Ve vodě. Voda vtéká do pootevřených hodinek, voda naplňuje kompas. Močály se prolínají se rty.

Důležitou roli v obrazech hraje osudovost dveří. Malíř, který vášnivě vytvářel erotické kresby, patrně odjel. Lékař, který Míšenu možná zabil, zastřelí Poručíka a s Básníkem zápasí o revolver, jehož kohoutek se vzdaluje od ruky lékaře. Vzdalují se ženy i ostrovy.

Pravděpodobnou dataci tohoto scénáře snad posiluje i fakt, že možná ve stejné době Zykmund píše text „Pastýřský orloj aneb Dvanáct slovanských tanců“ (1938), o němž historička umění Marie Mžýková uvádí, že „text má charakter scénáře“.⁵⁾ Jeho hlavní postavou je „podivná žena“ Kleopatra, trochu podobná „jedné mladé a krásné filmové herečce, která právě zemřela“, nosící „náhrdelník z vypreparovaných očí svých bývalých milenců“. Objevuje se tu i „malý človíček v černém obleku, s černým chaplinovským knírem“ a válcovité kiosky („srdce Pastýřského orloje“) jsou jezdcem na koni míjeny „jako ve zrychleném filmu“.⁶⁾ Text je uveden citátem S. Dalího o paranoicko-kritické metodě iracionálního poznávání.

Za války pak Zykmund píše pohádkové loutkové hry pro děti, hrané v bytě M. Korečka a společně s ním, jako „Bílý král“ (1943) nebo „Bibiána, statečná panna“.⁷⁾ Tento text je

4) „Kongo. Scenario“ (Strojopis, nedatováno), pozůstalost Václava Zykunda, osobní archiv Aleny Zykundové.

5) Mžýková, *Václav Zykmund*, 59.

6) Tamtéž, 79, 80.

7) Děti tomu údajně příliš nerozuměly, Koreček a Zykmund přitom popíjeli a dobře se sami bavili. Podobu některých loutek pro představení sami dotvářeli. Informace Aleny Zykundové v telefonickém rozhovoru s autorem 8. 2. 2021.

dochován ve více verzích (první z roku 1942), z nichž dvě jsou označeny jako „námet“ a jedna jako „scénář“.⁸⁾ V této šestistránkové podobě má dokonce dvousloupcovou úpravu, typickou pro filmové scénáře, včetně dodatečného rukopisného číslování jednotlivých obrazů. Pravý sloupec důsledně zachycuje akci, levý sloupec však kromě dialogu a zvuků (které se někdy objevují i v pravém sloupci) rovněž popisuje situace a obsahuje i autorské komentáře. Vzhledem k tomu se domnívám, že tato verze možná vznikla až na přelomu 40. a 50. let, kdy Zykmund mohl uvažovat o jejím zpracování ve formě loutkového filmu, ale neměl ještě dost zkušeností s psaním dobově konvencionalizované podoby filmového scénáře.

Animovaný film

Zykmund po válce, v květnu 1945, jako komunista podepsal Manifest českých kulturních pracovníků k mládeži, proklamující cestu „k socialismu, demokracii a svobodě přesvědčení“, ale po únorovém komunistickém puči, kdy práce skupiny Ra začaly být kritizovány z ideologických pozic, začal rozesílat dopisy, v nichž vyjadřoval obavy z nebezpečí dogmatismu. Spoluorganizoval i setkání českých a slovenských umělců v Akademické kavárně v Brně, kde bylo rozhodnuto, že proti takové politice strany budou vystupovat zevnitř, prostřednictvím diskuzí na stranických schůzích. Orgány KSČ pak tuto činnost charakterizovaly jako vznik frakce, mající za cíl rozdrobení socialistické kultury. Zykmund se proto uchýlil do ústraní.

Tím pro něj byla práce pro tzv. Brentenovo studio pro kreslený film (Brenten Film Studio), které v roce 1939 v Brně jako producent založil Otakar Blažek — Brenten a sám ho posléze, v roce 1946, kvůli neutěšené finanční situaci nabídl k zestátnění.⁹⁾ V závěru roku 1947 byl Brenten akčním výborem studia sesazen a nahrazen zaměstnancem studia Janem Fuksou. Za Fuksova vedení pro studio pracovali např. Čeněk Duba a Kamil Lhoták (*Závodník*, 1948), Jiří Brdečka (*Vzducholod' a láska*, 1948), František Vlácil (jako fázář) nebo Josef Kainar (jako dramaturg). Zykmund v „Pamětech“, psaných od počátku 80. let až do smrti, vzpomíná, že tam jako animátor pracoval i Vladimír Lehký, „který brilantně kreslil nejen jednotlivé fáze pohybu“.¹⁰⁾ Tamtéž píše, že ho s Fuksou seznámil básník Ivan Blatný, který před svou emigrací bydlel nedaleko, na Obilním trhu. Fuksa mu nabídl v době, kdy po odchodu z místa učitele na Státní stavební průmyslovce byl na volné noze, aby si „na

8) „Bibiána, statečná panna“ (Strojopis, nedatováno), pozůstalost Václava Zykunda, osobní archiv Aleny Zykundové.

9) V této části textu vycházím z práce Kateřiny Mlejnkové, „BRENTENOVÉ STUDIO: Historie zapomenutého studia animovaného filmu v Brně“ (Magisterská diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010), cit. 11. 1. 2021, <http://docplayer.cz/8466803-Univerzita-palackeho-v-olomouci-filozoficka-fakulta-brentenovo-studio-historie-zapomenutého-studia-animovaného-filmu-v-brně-brenten-s-studio.html>. Dalším zdrojem je televizní pořad „Filmové studio Brenten“, Kultura.cz, 18. 7. 2006, cit. 11. 1. 2021, <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/306295350090005/titulky>.

10) Václav Zykmund, „Paměti“ (Strojopis, nedatováno), pozůstalosti Václava Zykunda, osobní archiv Aleny Zykundové, 204.

zkoušku udělal jeden z angažovaných kreslených filmů“. Přijal práci ve studiu v malém jednoposchodovém domě na Jiráskově ulici s nadšením.

Autorem námětu a spoluscenáristou filmu *Havran a želva* (1948), který režíroval Fuksa a jehož výtvarníkem se stal V. Zykmond, byl právě J. Kainar. Zykmond vzpomíná, že to byl námět s vtipnou zápletkou, výtvarně vděčný, připouštějící „opravdu moderní řešení“. V „Pamětech“ dále o své práci píše:

Při jeho realizaci jsem si vymyslel postavy havrana a želvy, všechno ostatní, včetně pozadí, byly frotáže. Užil jsem tenkého papíru, pod který jsem kladl nejen kousky přírodních dřev, ale i listy z listnatých stromů, pak jsem papír přejel gumovým válečkem, smočeným v tiskařské černi a „otisk“ byl hotov. Některé jsem vystříhoval a kladl ke druhým, takže jsem frotáž vlastně kombinoval s koláží. Na tomto nepochybně zajímavém pozadí se pohybovaly obě zvířecí bytosti, které sehrály úlohu moderní bajky. Dodnes si myslím, že film byl dobrý, snad také proto, že po svém dokončení byl částí našeho tisku označen jako formalistický.¹¹⁾

Kreslený černobílý film je protiválečnou agitkou, v níž jsou havran (který si ke hnízdu na strom nosí vždy aktuální lidské artefakty jako pazourkový mlat, keramiku, náhrdelník, pergamen, přesýpací hodiny, budík či saxofon) a želva (která se vždy došplhá sotva na koppec nad lidským sídlem a vše tak promešká) svědky proměn civilizací a lidských kultur. Ty jsou symbolizovány třemi typy historického osídlení — hradištěm s kolovou hradbou, středověkým městem a městem moderním, typu baťovského Zlína. První zničí válečníci s rohatými přilbami, druhé rytíři na koních a třetí bombardéry. Lidé je ale vždy znovu vybudují a v tom posledním se siluety děl změní v siluety komínů, symbolizujících poválečnou obnovu. Ideové poselství nese závěrečná řeč želvy, která říká, že za kopcem viděla nové město s novými lidmi, kteří vyhnali ty, kdož chtěli válku, z děl udělali stroje a mění tak svět: „Tuhle dobu už nesmíme prospat!“ Předěly mezi obdobími zdůrazňuje tikání hodin a dramaturgie je hudba Harryho Macourka, který se v té době na počátku své kariéry pohyboval mezi džezem a budovatelskou písní. Zykmond vytvořil co nejjednodušší, náznakovou, snadno animovatelnou kresbu s jednoduchými linkami. Želva je patrně inspirována kresbami Paula Klee, děla, proměněná v komíny, připomínají motivy agitačních plakátů či protiválečných koláží. Ornamentální povahu má rostlinný motiv pozadí titulků, podpořený exotickými náznaky v hudbě. Jednoduchou linkou jsou kresleny i droboučké postavičky zemědělců za městem a útočící rytíři. Válečníci s rohy a dělníci s lopatami a krumpáči jsou naopak řešeni siluetovou kresbou, přes kmen stromu přelétají jen lehké stíny bombardérů. Pozoruhodná je i scéna útoku rytířské jízdy, kde si válčící strany vyměňují spršku šípů, což v roce 1952 ještě lépe zobrazil Jiří Trnka ve *Starých pověstech českých*. Samostatnou výtvarnou etudou je dopad letecké bomby pod strom. Želva v ní vidí „překrásný budík“. Ten tiká, nafukuje se a deformuje svůj tvar až do výbuchu, který je znázorněn jen blikáním světlé a tmavé plochy. „Zvoní až moc dobře“, glosuje výbuch ironicky havran. Zykmondovým osobním motivem je patrně také připomínka džezového věku — saxofon na stromě, který se při náletu otřásá jako všechno kolem. Že ale animace, byť jednoduché

11) Tamtéž.

kresby tak snadná nebyla, protože nebyla profesionálně zcela přizpůsobena potřebám animace, kterou provádělo studio Bratři v triku, svědčí fáze filmu F. Vlácil:

Byla to úmorná práce. V jednom obrazu bylo asi 65 jezdců na koních, kteří směrem na kameru přejíždějí horizont. Nejdřív se objevují přílby, pak polopostavy a na konci celí jezdci. Ty fáze nebylo možné opakovat. Nedovedete si tu práci představit, tam jsem si ji trochu zošklivil.¹²⁾

Po dokončení tohoto a dalších filmů bylo studio, které v období kolem roku 1948 patrně spadalo pod brněnskou skupinu Krátkého filmu, v dubnu 1949 reorganizováno. Kreslený film byl zlikvidován a přesunut pod pražský Krátký film. Zykmund na to vzpomíná:

Režisér Fuksa byl trochu těžkopádný, nepříliš vzdělaný, byl však vždy pln dobré, trochu opatrnické vůle udělat něco záslužného, objevného, co by jej a brněnský kreslený film, vystavený neustálým útokům Prahy, udrželo nad vodou. Nepodařilo se to: kreslený film byl zrušen a většina jeho zaměstnanců přešla do Prahy nebo do různých propagačních oddělení. Byla to nesporně chyba: animátoři byli vesměs výborní a dramaturgický plán rozhodně nebyl špatný. Přípravoval se film s Lacinou a řada krátkých politických filmů s Reichmannem, filmů, které byly rozvedením jeho karikaturistické činnosti. K ničemu z toho již nedošlo. Když přišel písemný dekret o zrušení [...] všichni nařikali, Vlácil plakal.¹³⁾

Místo studia kresleného filmu byl v Brně (a také ve Zlíně) zřízen Loutkový film, jehož uměleckým vedoucím byl jmenován Václav Zykmund.¹⁴⁾ Z titulu této funkce byl také v průběhu let 1949–1951 členem ústřední dramaturgie Uměleckého filmu, spravující studia loutkového filmu v Praze, v Brně a v Gottwaldově (Zlíně), společně s dalšími šéfy studií — Jiřím Trnkou, Hermínou Týrlovou a Karlem Zemanem, či s dramaturgem Josefem Menzelem a režisérem Eduardem Hofmanem.¹⁵⁾ Sám Zykmund na pracovní podmínky ve studiu, které bylo zřízeno na stejném místě, ve dvou místnostech v prvním patře na Jiráskově ulici, vzpomíná:

Jedna malá, tam jsme si udělali dílnu, druhá velká, tam jsme měli vlastní ateliér. Pracovali jsme ve stálém zatemnění s vyřazenou kamerou značky Ascania na vyřazené, prošlé filmy. Měli jsme několik málo reflektorů, kterými jsme osvětlovali scénu. Záhy bylo v místnosti nesnesitelné vedro, práce byla krajně namáhavá a loutkami jsme pohybovali oba. Byl jsem současně výtvarníkem filmu a psal scénáře, včetně scénáře technického.¹⁶⁾

12) Eva Strusková, „O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vlácil“, *Film a doba* 43, č. 4 (1997), 168.

13) Zykmund, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykmanda, 205.

14) Viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945–1950* (Praha: ČSFÚ, 1970), 94, 95. Studio sídlilo na Jiráskově ulici, prakticky v centru města.

15) Viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1951–1955* (Praha: ČSFÚ, 1972), 108.

16) Zykmund, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykmanda, 213. V přízemí téhož domu sídlilo Studio populárně vědeckého a naučného filmu, kde pracovali Fedor Kautský a Vladimír Sís.

V letech 1949–1951 tak společně s Annou Korečkovou (roz. Veselou), která tehdy napsala i komentář ke druhému vydání Bertrandova *Kašpara noci* s osmi Zykmundovými lepty¹⁷⁾ a kterou si vzal do studia jako animátorku, realizoval sérii tří loutkových pohádkových filmů podle námětu Josefa Věromíra Plevy, s nímž se seznámili prostřednictvím W. Reichmanna. Prvním byl dvanáctiminutový *Budulínek a lištičky* (1949). Pleva, který byl také členem KSČ a v letech 1951–52 dokonce ředitelem brněnského studia Československého rozhlasu, látku zpracoval jako divadelní hru pro děti, patrně na základě italského originálu od Onorata Favy a jeho českého přepracování z konce 19. století.¹⁸⁾ Bližší informaci o tom ale nemáme a nevíme ani přesně, kdo byl autorem návrhů loutek.¹⁹⁾ Můžeme se oprávněně domnívat, že to byli Zykmund s Veselou, titulky dílka však zmiňuje jen „kolektiv brněnského loutkového filmu“. Zykmund vzpomíná, že loutky byly jednoduché:

Postavy lištiček tvořily chlupaté trojúhelníky s huňatým ocasem, trojúhelníková hlava byla ze dřeva a byla opatřena skleněnými očima. Budulínek byla neobyčejně jednoduchá figura s hliněnou, nevypalovanou hlavou. Lištičky se pohybovaly pouhým posunem, Budulínek byl zespodu přišroubován a měl jednoduché klouby z mosazných plíšků a malých ložiskových kuliček. Každá jednotlivá fáze Budulínkova kroku znamenala pozvolné realizování jednotlivých fází, uskutečňované posunutím nohy nad další připravenou dirku.²⁰⁾

Asi nejprogresivnější částí filmu byly právě titulky, zpívané dětským sborem a hudebně komponované Janem Novákem. Zykmund se evidentně inspiroval mluvenými titulky u Orsona Wellese. Vyprávění je rámováno záběrem zvoničky s doškovou střechou, která, jak se zpívá na konci, „na kopci stála a zacinkala“. Z předešlého filmu *Havran a želva* Zykmund zachoval dynamiku kamery, která v úvodu přes přírodniny větví a trav²¹⁾ najíždí na chaloupku babičky a dědečka a skrze její okénko dovnitř na odbíjející kukačkové hodiny. (I tady je patrná inspirace práce kamery ve filmu *Občan Kane*). V průběhu filmu jsou též použity zpívané říkánky Františka Halase. V Zykmundově pozůstalosti se v tomto případě zachoval i Plevův námět.²²⁾ Ten ukazuje, že Zykmund předepsané situace pro realiza-

17) Aloisius Bertrand, *Kašpar noci* (Brno: Jan V. Pojer, 1947).

18) Josef V. Pleva, *Budulínek, hra pro děti o dvou dílech a čtyřech jednáních* (Brno: Rovnost, 1946); Žofie Podlipská, *Budulínek a liška: hra o dvou jednáních* (Praha: A. Štorch a syn, 1887); *Budulínek*. Dle italského originálu upravil Václav Marek a F. J. Andrlík (Praha: Alois Hýnek, 1893).

19) Dufek píše, že „hliněné hlavy dělal Zykmund, dřevěná těla konstruoval Koreček“. Antonín Dufek, „Fotografické hry Václava Zykunda“, in *Václav Zykund*, Pavel Liška et al. (Brno: Dům umění města Brna, 2000), 17. Podle A. Zykmundové si Zykmund s Veselou loutky sami dělali a šili jim i kostýmy. V té době spolu žili partnersky, dle dobové terminologie „na hromádce“. Vzali se teprve v roce 1952, údajně na příkaz KSČ. Telefonický rozhovor Aleny Zykmundové s autorem 8. 2. 2021.

20) Zykmund, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykunda, 213.

21) Jiří Valoch o Zykmundově práci píše: „Bavilo ho dělat loutky, bavilo jej je animovat, využil třeba svých znalostí frotáže při práci s přírodními materiály.“ Viz Pavel Liška et al., *Václav Zykund* (Brno: Dům umění města Brna, 2000), 31.

22) Josef V. Pleva, „Budulínek: Námět pro krátký loutkový film“ (Strojopis, nedatováno) pozůstalost Václava Zykunda, osobní archiv Aleny Zykmundové.

ci značně zjednodušoval, a ne vždy dokázal filmově vyjádřit správný smysl scény. Dědečkovy housličky vyměňuje za bubínek. Jinak námět v zásadě respektoval.

Plevu, který bydlel ve Foustkově ulici v tomtéž domě v přízemí, pod bytem Zykmondových, kde se před komunistickým pučem scházel se svým dlouholetým přítelem, nyní sekčním šéfem kinematografického odboru na ministerstvu informací V. Nezvaletem a s Ivanem Blatným, si Zykmond s Inkou „pěstovali ani ne tak pro hodnotu jeho námětů, jako spíše proto, že nás mohl svými známostmi zachránit před nejhorším“. Znal se i s ředitelem Čs. státního filmu Oldřichem Macháčkem. Zajímal se o erotismus a pornografii a Zykmond mu jednou nakreslil „cyklus milostných poloh“. O spolupráci s ním píše:

S Plevou byly stále potíže: své náměty psal jen v několika řádcích a žil v přesvědčení, že film udělal sám. Těch jeho několik řádků jsem musel vždy mnohonásobně rozšířit, odvézt ke schválení do Prahy, po přitakání vrcholné instituce udělat scénář, pak technický, začasť obrázkový scénář. Byla to někdy úmorná práce. Plevovy náměty byly často značně naivní a vůbec se nevyznačovaly smyslem pro filmové vidění. (Mimochodem: Pleva nikdy neměl rád děti, jeho oblíbeným rčením bylo, že nejlepší pedagog byl Herodes).²³⁾

Druhou společnou prací byl *Mlsný Budulínek*. Jiří Havelka ho v soupisu krátkých filmů do roku 1950 neuvádí.²⁴⁾ Jeho existenci nicméně dokazuje zápis z porady Ústřední dramaturgie v Praze, na jejímž zasedání byly promítnuty „ukázky pohybových studií druhého loutkového filmu *Mlsný Budulínek*“ a loutkové figurky i jejich pohyby byly hodnoceny jako „lepší, než byl první film“.²⁵⁾ Máme také popis filmu přímo od jeho autora:

Budulínek onemocní z přemíry cukroví. Budulínka jsme ponechali téhož, jaký byl ve filmu *Budulínek* a lištičky, druhá postava, která ve filmu vystupovala, byl lékař, kterého jsem udělal podle doktora Miláčka, svého dávného dětského lékaře. Verše k filmu napsal František Halas, který byl již se mnou usmířen, a který dokonce poslal několik variací veršů. Hudbu nám dělal nadaný brněnský skladatel Jan Novák, nevyčísitelný recesista a nepřítel režimu. [...] Mám jeho nahrávku k filmu *Mlsný Budulínek*, hraje na klavír a k tomu zpívá Halasovy verše.²⁶⁾

Jedenáctiminutový film je jakousi zpěvohrou s texty F. Halase. Je otevřen a uzavřen záběrem zvoničky a *Budulínek* tu během toho, co děda s babičkou jdou prodat kozu na trh do města, místo snídaně sní babičce naložené okurky, cukr, med i smetanu. Koza na silnici uprchně před projíždějícím traktorem a vrací se domů. Po návratu dědečka s babičkou se mu udělá špatně a doktor odhalí skutečnou příčinu jeho nemoci. *Budulínek* nejprve svede vše na kočičku s pejskem, jimž dědeček vypráší kožich koštětem. Po uzdravení se

23) Zykmond, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykmonda, 216, 217.

24) Havelka, Čs. *filmové hospodářství 1945–1950*.

25) „O Budulínkovi a zlém ptáčníku“ (Strojopis, 13. 11. 1949), pozůstalost Václava Zykmonda, osobní archiv Aleny Zykmondové. Datum není zcela čitelné a údaj o dni zápisu je zde jen kvalifikovaným odhadem.

26) Zykmond, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykmonda, 217, 218.

jim Budulínek omluví a slíbí, že už to nikdy neudělá. V titulcích je jako kameraman uveden Bedřich Jurda, který zde vede kameru jako v hraném filmu s bohatým využitím detailů, panoram a pohledů. Komentář, který možná namluvil sám Zykmund, zní pod černý blank, z čehož lze usoudit, že byl zřejmě přidán dodatečně po nějakých připomínkách a má ryze didaktickou funkci. Je také možné, že film nebyl v distribuci uveden.

Třetím loutkovým filmem podle Plevova námětu byl téměř dvacetiminutový *Budulínek a zlý ptáčník* (1950), k němuž komentář namluvil Karel Höger.²⁷⁾ Zde již je v titulcích uveden Zykmund jako výtvarník a společně s A. Veselou jsou představeni jako autoři scénáře, pohybu loutek a režiséři. B. Jurda i zde vede kameru jako v hraném filmu, s vertikálními švenky i s horizontálními panoramami, s nájezdy i přešvenky, s využitím velkých celků, detailů i s nakláněním horizontály. Kontinuitu se stylem předchozího filmu zajišťuje též další spolupracovník Zykmonda a Veselé, hudební skladatel Jan Novák, který se v únoru 1948 vrátil ze studií u Aarona Coplanda v Berkshire Music Center a u Bohuslava Martinů v New Yorku. Jeho hudební doprovod je tu již propracovanější, dostává se na úroveň práce Václava Trojana pro Jiřího Trnku.²⁸⁾ Melodická hudba podbarvuje dětské kresby v úvodní titulkové sekvenci, dramaticky zní bubny pod kroky ptáčníka, který tu výtvarně připomíná spíše krysaře. Novák také hudebně vyjadřuje některé emoce a zvuky, např. výkřik a pláč babičky kvůli ukradenému praseti, nebo jeho chrochtání a kvičení. Takřka rozverně je použití „Pochodu Radeckého“ od Johanna Strausse st. jako přehrávání desky na klikovém gramofonu ptáčníkem, brousíci si nůž na prasátko. Hudebně nejzajímavější jsou pasáže štěbetání ptáčků, chytaných do sítky, zavřených v klecích i skotačících na svobodě. Do jisté míry předjímají použití skutečného ptačího zpěvu v Novákově pozdějším instrumentálně-vokálním díle „*Ioci vernaes — Lascivní žertovné jarní písně pro bas s doprovodem osmi nástrojů a zajisté také ptáky, lapené na zvukové pásce*“ (1964).

Film je rámcově otevřen a uzavřen záběrem hustého sněžení pod nebem, z něhož se na začátku kamera dostává vertikálním švenkem na zasněžený les, a panoramou hor a lesů na chaloupku, kde Budulínek krmí ptáčky na parapetu okna. Nájezd na okénko, za nímž je vidět Budulínek, a následný přešvenk na dědečka s babičkou, kteří u korytka krmí prase, je tu typickou obrazovou vyprávěcí figurou. Víceplánové řešení záběrů se objevuje např. jako nájezd zevnitř chaloupky na otevřené okno, u něhož Budulínek marně vyhlíží lapené ptáčky, nebo jako průhled oknem na detail kyvadla hodin. Stínem havrana na sněhu je řešen jeho let za jezevčíkem, naklánění kamery naznačuje ohrožení Budulínka ptáčníkem. Komentář v Högerově kultivovaném podání z filmu však činí pouhou ideově zabarvenou agitku — zlý ptáčník se neživí poctivou prací, lenoší a krade. Každou špatnost však jednou

27) Film byl v brněnských kinech uveden v listopadu 1951.

28) Novák později skládal hudbu k filmům Karla Zemana (*Bláznova kronika, Ukradená vzducholod*), tvůrčí dvojice Jan Procházka – Karel Kachyňa (*Trápení, Vysoká zeď, Naděje, Ať žije republika, Kočár do Vídně a Noc nevěsty*) a exilovým filmům Vojtěcha Jasného. Zdůrazňováno je jeho mistrovské vystižení atmosféry filmů a práce s motivy, často i lidových písní, schopnost hudební stylizace. Viz Antonín Matzner – Jiří Pilka, *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002), 306–310. Pokud jde o jeho recesistické protirežimní kousky, Zykmund v „Pamětech“ zmiňuje, že některé Novákovy výroky v té době těžko snášel. Novák si údajně zneemožnil členství ve Svazu hudebníků neuctivými výroky o jeho předsedovi, Václavu Dobiášovi. Z místa kopretitoru v opeře ho vyhodili, protože na klavír improvizoval variace na Píseň práce; stránky zdravil „pozdravpánbůh“ a k volbám nešel s tím, že nemůže volit lidi, které nezná, a ti, které by volil, na volebních lístcích nejsou.

stihne trest, ptáčníkova chaloupka spadne a ptáčník je tak dokonale poučen, že zlo se nevyplácí a snad se nyní naučí poctivě práci a přestane krást. Po jízdě Budulínka na praseti domů s absurdně vlajícím kapesníkem nad hlavou následuje idyla u korýtky, kde ptáčci zobají a prase a pes žerou. Dědeček, babička, havran i ptáčci se dávají do tance a komentář praví: „Vidíte, děti, že se vyplácí být tak hodný, jako byl tentokrát náš Budulínek.“

Film ovšem málem nevznikl, jak dosvědčuje zachovaný zápis z porady Ústřední dramaturgie z 11. listopadu 1949.²⁹⁾

Zajímavé je i to, že Zymund se pokoušel tvorbu animovaných filmů založit i na psychologických výzkumech. Zavedl pokusné promítání pro děti, při němž „pozorovali reakce dětí na jednotlivé záběry. Po promítání děti kreslily to, co si z filmu pamatovaly“. Zjistili, že „dětí jsou detailisté, nikdy nezaznamenaly dějové celky, ale nepatrné a podružné předměty, které jim utkvěly“. Chtěl se při výzkumech opřít o spolupráci s Výzkumným ústavem pedagogickým J. A. Komenského v Brně, jehož tehdejší vedoucí estetického odboru František Tenčík ale oficiální spolupráci podle Zymunda odmítl s tím, že „pohádky jsou feudální a buržoazní přežitek, že je třeba je likvidovat, protože kazí socialistický přístup mladého člověka ke skutečnosti“. Tenčík se také údajně zasadil o to, aby na filmové radě nebyl přijat Zymundův „návrh na natáčení jedné z pohádek Boženy Němcové“. S pochopením nebyl výzkum přijat ani na filmové radě, kde se Zymund setkal

s prudkým odporem Jiřího Trnky, který tvrdil, že neexistuje umění pro děti, že např. Božena Němcová má úspěch se svou Babičkou jak u dospělých, tak u dětí. „Nikdy nedělám pro děti, po dětech mi nic není, nezáleží mi na tom, zda se mé filmy budou, či nebudou dětem líbit“, říkal Trnka. Můj odpor byl zcela zbytečný, odvolával jsem se na zvláštnosti dětské psychiky, ale byl jsem okřiknut: Psychika je pojem vynalezený idealistickou, nám nepřátelskou filosofií. Trnka byl plně podporován sekčním šéfem Nezvailem, generálním ředitelem Macháčkem a Pujmanovou.³⁰⁾

Prvním barevným loutkovým filmem, natočeným patrně na Němcům zabavený materiál Agfa, byla vlastní verze pohádky „O zlém koze“ pod názvem *Koza a ježek* (1951). Zatímco v původní pohádce³¹⁾ koza, kterou majitel potrestá za lhaní odřením boku, vlezde do chaloupky babičce a vyhnat ji pomáhají zajíc, liška a ježek, u Zymunda s Veselou (kteří jsou uvedeni v titulcích nejen jako scenáristé, ale i autoři námětu) koza, bůhvíproč rozzlobená na lidi, vlezde do liščího doupěte a vyhnat ji pomáhají vlk, medvěd a ježek. Ježek nad ní překvapivě zvítězí nikoliv popícháním odraného boku, nýbrž tak, že ji vyláká z doupěte ven na lahodnou květinu. Autoři tu už pracují s větší režijní i animační jistotou, i když se jim stále nedaří vyrovnat velikosti loutkových postavíček, což bylo problémem i dříve — koza působí v některých záběrech jako neadekvátně malá, maličká je i vlk oproti lišce, loutka ježka s pohyblivou hlavičkou je řešena ledabyle a nepůsobí dobře. Kameraman Jurda řeší barvu v zásadě „realisticky“, záběry se pokouší budovat do hloubky jako vícepláno-

29) „O Budulínkovi a zlém ptáčníku“, pozůstalost Václava Zymunda. Viz příloha na s. 144.

30) Zymund, „Paměti“, pozůstalost Václava Zymunda, 220, 223.

31) Karel Plicka – František Volf, *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách* (Praha: SNDK, 1953), 44–50.

vé, někdy i s jízdou kamery do hloubky záběru (lesem na mýtinu), jindy přes záběr popředí (většinou přírodniny), jako v podélné jízdě běhu kozy lesem. J. Novák film hudebně otevírá lyricky, s napodobením švitoření ptáčků, používá džezové prvky, když se ptáčci na vrbě koze smějí, slyšíme výsměch i hudebně. Flétna pak vyjadřuje smutek lišky, vyhnané z doupěte. Autorem veršů komentáře, který čte v titulcích nezveřejněná herečka, byl podle Zykmundovy vzpomínky František Hrubín. Komentář vidí hlavní problém v tom, že koza ožírá v lese mladé stromky, ale samotné obsazení liščí nory klidně může reagovat i na obsazování bytů komunisty a na tehdejší bytovou krizi jako takovou: „Liška bydlí, děti, v lese, se všemi se dobře snese. Koza nemá cit, líbí se jí liščí byt. Její drzost nezná meze, do cizího bytu vlez.“

Zkušenosti s profesionalitou natáčení získávali Zykmundovi i při studijních návštěvách jiných pracovišť — Inka byla několik dnů „na zkušené“ v pražském ateliéru Bratří v triku, „které byly po technické stránce dokonale vybaveny. Kde jsme byli my s vyřazenou a stále porouchanou Ascanií?“. Oba také navštívili tehdy již gottwaldovské ateliéry Karla Zemana a Hermíny Týrlové, umístěné v krásném prostředí kudlovské „Stodoly“. Zeman podle Zykunda ovšem tehdy dělal filmy „naivní, výtvarně špatné“, filmy Týrlové se mu „vůbec nelíbily“.³²⁾

Posledním společným filmem byl *Veselý kolotoč* (1952), v jehož titulcích jsou již oba autoři scénáře, pohyby loutek a režie uvedeni pod společným příjmením jako Anna a Václav Zykmundovi. Autorem komentáře a textů písní byl otec režiséra Jiřího Menzela Josef Menzel, novinář a spisovatel dětských knih, který v roce 1948 odmítl vstoupit do KSČ, ale jeho přítel Jiří Trnka si ho přesto vzal jako dramaturga do studia Bratři v triku. (Menzel se zastával i vězněného básníka Jana Zahradníčka.) S postavami medvědů měl ostatně zkušenosti již ze své předválečné knížky *Míša Kulíčka* z roku 1940 a jejího zfilmování E. Hofmanem v roce 1947. Texty opět zhudebnil J. Novák, jehož orchestračně bohatou partituru nahrál zcela profesionálně Filmový symfonický orchestr, patrně s dirigentem Otakarem Paříkem. Novák kromě písniček využil několika hlavních motivů, především veselé poutové melodie kolotoče, náznaku flašinetáře a klaunova bubínkového doprovodu tance sličné provazochodkyně. Komentář namluvila Jiřina Stránská, kterou Zykmund nejspíše znal z Burianova Děčka a která vytvořila hlavní roli v Burianově filmu *Věra Lukášová*. (Ta možná, jak typ hlasu naznačuje, namluvila i komentář k předchozímu filmu *Koza a ježek*.) Kameramanem byl tentokrát Miloslav Černoušek, který se prosadil i jako fotograf a kameraman vědecko-populárních filmů a asistoval Jurdovi již na filmu *Mlsný Budulíněk*. Zachoval v práci s kamerou předešlou koncepci Zykunda a Jurdy, vycházející z postupů v hraném filmu. Rámcem je tentokrát východ a západ slunce, na začátku před titulkovou sekvencí ještě s roztmívačkou rozjezdu kolotoče pod hvězdami a srpkem měsíce. Film opět otevírá detail chalupy starého mlýna, zpod jejíž doškové střechy vylétají ptáčci a medvědí máma myje medvídky Pepíka a Tondu ve vodě v rozpadající se kádi, v jejíž hladině se medvědi zrcadlí. Stěžejní téma morality o překonání lenosti otevírá hra medvídků na kolotoč se starým mlýnským kolem, při níž se líný Pepík chce jen točit. Leitmotivem jsou tu detaily slunce v různých denních fázích.

32) Zykmund, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykunda, 220, 221.

Tato morálita o lenosti a nutnosti spolupráce byla asi nejambicióznějším dílem manželů Zykmundových, tvořená již na profesionální úrovni zvládnutí většího počtu loutek a jejich pohybů, i ostatních výše zmíněných složek díla. Neobsahuje sice tak silnou autorskou stylizaci, jako tehdejší loutkové či kreslené filmy J. Trnky, H. Týrlové, K. Zemana a Zdeňka Milera, ale je patrné, že se pokouší jim čestně vyrovnat. Zykmundovo výtvarné i realizační pojetí spíše celkově vycházelo z idylického insitního lidového umění. Zykmund o tom mluvil na poradě Ústřední dramaturgie již po prvních dvou filmech. Řekl, že „forma a způsob brněnského dětského loutkového filmu chce být ekvivalentní lidovým pohádkám. Proto jsou loutky zdánlivě hrubě řezané, proto mají zcela realistické prostředí.“ Loutky jsou „specialisovány pro děti a jsou výtvarně zpracovány ve smyslu české lidové tradice“.³³⁾

Bylo to pro tuto dvojici bohužel také jejich dílo poslední a nedokončené. Brněnské studio „bylo v roce 1952 zrušeno a rozpracované filmy převedeny do Loutkového filmu Praha“.³⁴⁾ Tam také na dokončování *Veselého kolotoče* možná spolupracoval i Břetislav Pojar, ale není to jisté.³⁵⁾ V titulcích uveden není. Zykmund vzpomíná, že již během natáčení

se dály v podniku kádrové přesuny, situace byla dusná, nikdy jsme nevěděli, co se stane zítra. [...] Pak přišel zákaz dalšího natáčení *Veselého kolotoče*. Okamžitě jsme odjeli na chatu a všechno zanechali osudu. Brzy potom za námi na chatu přijela delegace z brněnského krátkého filmu, aby nám oznámila, že loutkový film v Brně je zrušen a že *Veselý kolotoč* dokončí Trnka, že máme okamžitě připravit k odeslání všechny loutky a dosavadní filmový materiál. Vrátili jsme se do Brna, loutky poslali, ale dvě z nich, ty hlavní, jsme si nechali. Na jedné straně jsem byl velmi rád, že již nejsem zaměstnancem obskurního státního filmu, byla to až nepravděpodobná instituce, na druhé straně mne to však mrzelo, protože práci v loutkovém filmu jsem měl rád. Měl jsem řadu plánů a věřím, že budoucnost brněnského loutkového filmu byla otevřená. Inka z toho však byla nešťastná.³⁶⁾

Nezávislé a privátní filmy

Po tomto tvůrčím období se Zykmund v 50. letech věnoval převážně teoretické, pedagogické a kurátorské práci.

Na počátku 60. let přijal pozvání historika umění Vojtěcha Volavky k výuce na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. Od školního roku 1962/63 měl na katedře výtvarné výchovy FFUP Olomouc přednášky a semináře z dějin moderního výtvarného umění a později i z teorie a estetiky výtvarného projevu až do roku 1972, kdy mu přednášková a publikační činnost byla zakázána a pro svůj postoj k invazi do Československa byl vyloučen ze strany a z SČVU.³⁷⁾ 60. léta pro něj byla všeobecně úspěšná, a to i mezinárodně. Stal

33) „O Budulínkovi a zlém ptáčníku“, pozůstalost Václava Zykunda.

34) Havelka, Čs. *filmové hospodářství 1951–1955*, 109.

35) Tamtéž, 187.

36) Zykmund, „Paměti“, pozůstalost Václava Zykunda.

37) Dle vzpomínky Aleny Nádvorníkové in *Václav Zykmund*, Liška et al., 10.

se členem AICY, mezinárodní asociace kritiků umění a účastnil se jejich symposií. Během stipendijní cesty do Paříže se setkal s Maxem Ernstem, Manem Rayem, Osipem Zadkinem, Josefem Šimou, s Jacquesem Prévertem a na Sorboně měl přednášku o současném českém malířství. Na cestě do SSSR měl možnost spatřit díla moderního malířství v depozitářích Tretjakovské galerie a Ermitáže, s moderními výtvarníky se setkal i v Baku a v Jerewanu. Doma se stal členem komise ministerstva školství pro udělování vědeckých hodností, zakládajícím členem Čs. společnosti pro estetiku při ČSAV. Zastával vysoké funkce v SČVU.

Pedagogická a teoretická práce Zykunda v tomto období téměř úplně pohlcovala a uměleckému projevu se věnoval jen minimálně. V roce 1962 založil novou uměleckou skupinu Parabola, která sice měla krátké trvání, ale v níž sdružil především své přátele, studenty z Bratislavy. Ty, kteří doma založili tradici Konfrontací, prezentací nezávislých výtvarníků — Eduarda Ovčáčka, Jozefa Jankoviče, Miloše Urbáska a Rudolfa Filu. Dále pak brněnské výtvarníky Roberta Hliněnského, Dalibora Chatrného, Zdeňka Macháčka, Karla Velebu a Miroslava Štolfu (kterého podobně jako Ovčáčka pozval k přednášení na FF UP), fotografa a výtvarníka Vladimíra Maternu a hudebního skladatele Bohuslava Řehoře. Členem skupiny byl i třebešský básník a výtvarník Ladislav Novák, který, jako Zykund, také navštěvoval Demla v Tasově, a jemuž v 50. letech Zykund ilustroval překlady afrických eposů v revue Světová literatura. Od té doby byli přátelé.³⁸⁾ Jejich společným přítelem byl L. Kundera. Novák o setkávání se Zykundem v textu „Jak jsem se stal malířem“ píše:

V druhé polovině 50. let jsem byl také v kontaktu s Vratislavem Effenbergerem a Václavem Zykundem. V obou případech to byly spíše ustavičné diskuze, nikdy jsem si s nimi nerozuměl stoprocentně. Navíc životní prostředí obou na mě působilo — teprve teď si uvědomuju — poněkud zapškle.³⁹⁾

O konci Paraboly Novák v červnu 1964 napsal: „Včera jsem byl v Brně, skupina Parabola se rozpadla, většina členstva se vzbouřila a svrhla tyranskou nadvládu Václava Zykunda. Přičítám si zásluhu, že jsem tento odpor také částečně podpálil...“⁴⁰⁾ S Jankovičem a s Novákem pak Zykund vytvářel své amatérské filmy v 70. letech.

V polovině 70. let se postupně rozcházel s manželkou Annou a začínal žít se svou dřívější studentkou výtvarného umění z Olomouce, Alenou Šlachtovou. Pod jejím jménem a několika dalšími pseudonymy a krycími jmény publikoval některé články a začal s ní natáčet filmy na úzkém formátu. Nemohl najít zaměstnání, nesměl dělat ani řidiče a pro obživu tedy přepisoval evidenční listy mobiliárních fondů pro Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody, pro něž pracovala i Šlachtová. Prodával také své práce ze 40. let a po tři roky, patrně v letech 1972–1975, napomáhal vzdělávání fotoamatérů v brněnské dálkové Škole výtvarné fotografie při Svazu čs. fotografů, otevřeně po mnichov-

38) Viz Ladislav Novák, *Má posedlost* (Nehradov: Emanuel Ranný, 1998), 36, 37, přetištěno in *Václav Zykund*, Liška et al., 13.

39) Ladislav Novák, *Dílo II: — 1999* (Praha: Dybbuk, 2017), 723.

40) Tamtéž, 776.

ském vzoru fotografem a kameramanem Karlem O. Hrubým společně s fotografy Bohumilem Kabourkem a Antonínem Hinštem v září 1971. Vyučoval zde předměty „Zátiší“ a „Technika fotografie“. Roční plat pedagoga za sobotní konzultace byl cca 1 200 Kčs.⁴¹⁾

Alena Zykmondová vzpomíná, že do Brna přišla v roce 1974 a Zykmond se tehdy rozhodl vytvářet filmy, po čemž vždy toužil, ale neměl kameru.⁴²⁾ Prodal tedy koláž od Maxe Ernsta, kterou mívál pověšenou nad stolem, a za získaný obnos koupil německou kameru značky Eumig mini 5 na super osmimilimetrový formát s transfokátorem Makro zoom a dvouformátový němý projektor Meolux 2 z české Meopty.⁴³⁾ Magnetofon, na který nahrával hudbu a komentář, si zakoupil již dříve a nahrával si na něj i své přednášky, experimentální hudbu světových i domácích skladatelů, vzpomínky své ženy Inky, rozhovory s přáteli i vysílání rozhlasu za okupace v roce 1968.⁴⁴⁾

Dochoval se zvukový úvod k nedatované, patrně domácí projekci prvních tří Zykmondových filmů, *Konec oslav*, *Zelný trh* a *Štvanice*. Zykmond ho nahrál na pásku⁴⁵⁾ a děkuje v něm účastníkům projekce za projevy souhlasu či nesouhlasu při projekci a po ní, obyvatelům Brna a Osové Bítýšky, i tygru Césarovi z brněnské ZOO za účast při natáčení. Říká také, že vše původně koncipoval jako cyklus sedmi filmů s celkovým názvem „Labyrint“. Měl se skládat z následujících filmů: *Konec oslav* — angažovaný film k třicátému výročí osvobození; *Zelný trh* aneb Jak vítat hosty prastarým způsobem — lyrická reportáž; *Štvanice* — existenciální dílko; *Ulička* — rozkmitaná realita; *Labyrint* — mytologický velko-film; *Stopy na břehu* — radikálně realistický film; *Moc upírů* — drastický horor. Cyklus měl částečně vzniknout ve spolupráci s L. Novákem, který napsal scénáře ke třem zamýšleným filmům — *Ulička*, *Štvanice* a *Labyrint*. A. Zykmondová vzpomíná, že se Václav o záměru „bavil s přáteli a říkal, jestli by mu někdo dal nějaký námět k filmu. L. Novák mu velice rád poskytl náměty ke třem filmům.“⁴⁶⁾ Scénář k „Labyrintu“ buď nevznikl, nebo se nedochoval. Mohl ovšem vycházet z Novákova experimentálního textu o sedmi oddílech z cyklu „Slavná výročí“ s názvem „Labyrint“, kde píše o labyrintu, který „je současně životem“ a „nemá žádné vně [...] v obrovském labyrintu světa si s velkou pílí vytváříme sou-

41) Ta se stala základem pozdějšího Institutu tvůrčí fotografie na Filozoficko-přírodovědecké fakultě Slezské univerzity v Opavě. Dle informací Vladimíra Birguse v telefonickém rozhovoru s autorem 15. 2. 2021 a v jeho mailu autorovi z 16. 2. 2021. Viz též informace v článku „O škole“, Institut tvůrčí fotografie, cit. 15. 2. 2021, <http://www.itf.cz/index.php?clanek=38> a Michal Kubíček, „10 let Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě“ (Bakalářská diplomová práce, Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2002), cit. 17. 2. 2021, http://www.itf.cz/studenti/bkp_kubicek.htm.

42) J. Valoch k tomu píše: „V sedmdesátých letech jej Tomáš Ruller vyzval, aby své akce z roku 1944 zkusil „uvést v pohyb“ na filmovém záznamu. Vznikla tak varianta tehdejších Řádění, obohacená o návaznost a propojení jednotlivých sekvencí.“ Liška et al., *Václav Zykmond*, 34. Ruller ovšem vzpomíná, že se se Zykmondem stykal až počátkem 80. let. V mailu autorovi 17. 1. 2021. V telefonickém rozhovoru s autorem 15. 2. 2021 to potvrdila i tehdejší Rullerova přítelkyně Marcela Zaoralová-Landová. Rullerova iniciace Zykmondovy filmové tvorby je tedy málo pravděpodobná.

43) Alena Zykmondová v rozhovoru s autorem 23. 9. 2020. Úzký formát (8 a 16 mm včetně variant Super) nepodléhal státnímu monopolu, a tak byl používán pro nezávislou tvorbu a rodinné záznamy.

44) Tento soubor osmi pásků byl bohužel objeven až po sepsání studie a bližší průzkum bude možný až po jejich digitalizaci.

45) A. Zykmondová říká: „Když jsme to promítali, Václav k tomu pouštěl zvuk z magnetofonu a vždycky to stopnul.“ Tamtéž.

46) Tamtéž.

kromý labyrint svého srdce. Říká se tomu umění.“ Inspirací ale mohlo být samotné město Třebíč, podobně jako v dalších námětech. V „Labyrintu“ píše:

Ale on věděl. Znal. Měl buzolu. Měl mapu a plány. Nevěřil v žádný labyrint. Byl si i docela jist, kde je vchod, kde je východ. Ukazoval nám alespoň z dálky ty dveře. [...] Přelízali jsme jakési ploty a zdi. Stále ty zdi a zdi. Drželi jsme se za ruce. Už jsme vůbec nevěděli, kde jsme. Ale jemu jsme věřili.⁴⁷⁾

V textu „Jak jsem se stal malířem“ pak vzpomíná:

Na jihozápad od Třebíče je to krajina Otokara Březiny a Jana Zahradníčka, na jiho-východ krajina V. Nezvala, na sever od Třebíče krajina Jakuba Demla. [...] Město samo je dost ohavným průmyslovým centrem. Dům, respektive dva domy s řadou skladišť a dílen, kde jsem prožil své dětství, měl na mé psychické utváření silný vliv. Především ve mně vyvolal živou představu labyrintu. Kdysi jsem spočítal všechny místnosti, schodiště, půdy, sklepy tohoto komplexu a dospěl jsem k číslu padesáti prostorů a prostůrků. Hned v sousedství byly zrušené lázně, jako kluci jsme tam lez-li okénkem ve zdi, a ty výpravy mě nesmírně vzrušovaly. [...] Brzo jsem také obje-vil, že pokračováním labyrintu doma jsou uličky v Zámostí, v bývalém ghettu. Rád jsem tam chodíval zvláště za podzimních večerů, a taky na zarostlý a zpustlý židov-ský hřbitov.⁴⁸⁾

Základem scénáře „Uličky“ byly evidentně dva texty — návrh na filmový scénář „Zna-mení“ a fotografická báseň „Zjevení“. V prvním unavený starší muž, nedbale oblečený, prochází úzkými a hrbolatými uličkami trebičského ghetta a sleduje či hledá kabalistické znamení „ve tvaru protáhlého kříže, k němuž je připojena klička písmene h!“⁴⁹⁾ Spatří je na dveřích namalované křídou, na zdi, vyryté na dlažbě, na obloze i na svých rukou a na srdci. Chce se probodnout, ale nůž mu vypadává z ruky. Zvedá ho a ryje s ním znamení do zdi. V rapidmontáži spatříme všechna dosavadní znamení, která náhle zmizí. Uličkou k muži přichází elegantní, mladě vypadající žena s úsměvem na rtech, „jako by říkala, ko-nečně jsem tě našla. Objímají se, vidíme mužova záda, obě ženiny ruce, u jednoho zápěs-tí jí visí starý náramek s přívěskem. Vidíme detail přívěsku, je na něm vyryto znamení.“ Ve variantě se znamení objeví na jejich tmavých brýlích.⁵⁰⁾ Ve zvukové stopě vedle ticha měly být slyšet hlavně kroky a dech postav, někdy i kapání krůpějí či zaštěbetání vrabce. „Zje-vení“ patrně vychází z tradice lettrismu.⁵¹⁾ Všechny záběry jsou v něm doprovázeny texty,

47) Ladislav Novák, *Dílo I: — 1963* (Praha: Dybbuk, 2017), 709–715.

48) Novák, *Dílo II: — 1999*, 722. Podle názvu uličky v ghettu si Novák zvolil i jméno svého literárního alter-ega — Hadlíz. Viz Petr Kuběnský, „Literární dílo Ladislava Nováka“ (Magisterská diplomová práce, Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2014), 76, 77.

49) Možná narážka na Hadlíz?

50) Tento text také eventuálně mohl být podkladem záměru filmu *Labyrint*.

51) Na počátku 70. let byl Novák příslušníkem tzv. brněnského okruhu konkrétního umění, který organizoval Jiří Valoch a k němuž vedle D. Chatrného, Jana Steklíka, Milana Grygara či Václava Boštíka patřili i umělci, ovlivnění francouzským lettrismem, kromě Valocha třeba Karel Adamus a Jan Wojnar. Viz Kuběnský, „Lite-rární dílo Ladislava Nováka“, 72.

asi nápisy, charakterizujícími zobrazené vněmy a činnosti. Není jisté, zda měly být provedeny ve dvojexpozici, či jako mezititulky. Detail zdi = hmatati, chůze úzkou uličkou = procházeti, chůze po schodech v uličce = stoupati, žena na horním konci uličky v plášti a tmavých brýlích = otevírati, otevřený plášť ženy odhaluje nahé tělo s podprsenkou, ev. s holoubkem na hrudi = usmívati se, detail jejích vlasů = cuchati, komín za ženou = kouřiti, záběr oblohy s oblaky a kouřem z komínů z podhledu = rozplývati se.⁵²⁾ O zvuku Novák nic nepíše, je možné, že film koncipoval jako němý. A. Zykmondová k tomuto projektu říká:

Ulička v Třebíči nebo někde, která je hodně prudká, nahoře se v ní objeví dívka, která má na sobě kožich, kráčí uličkou, je vidět, že ji někdo pozoruje, ona rozhrne ten kožich a je nahá. Je vidět, jak se někomu předvádí. To byl v podstatě celý ten námět. Uličku Václav nenatočil, protože jsem řekla, že v Třebíči v židovské čtvrti nebudu chodit nahá pod kožichem. Že už máme i tak dost problémů a zavřeli by nás.⁵³⁾

Jediným společně dokončeným filmem je tak *Štvanice*, která mohla vzniknout v roce 1975, protože Novákův „námět filmu“ je datován 4. 2. 1975. Podle něj se na židovském hřbitově v březnu či v říjnu, kdy jsou stromy holé, má mezi náhrobky odehrávat honička muže s ženou, přičemž „není zřejmé, zda jde o milostnou hru, či skutečné pronásledování“. Oběma není jasné vidět do tváře, protože záběry jsou zezadu, z velké dálky, či naopak ve velkých detailech. Střední část filmu má být tvořena rapidmontáží, „téměř jako ve starém němém filmu [...] záběry jsou stále kratší, stále promíchanejší, náhrobky, stromy, křoví, obloha, nohy prchající, stromy, země, utíkající noha muže, vlající vlas, listí, náhrobky atd. atd. až se sled záběrů stane téměř abstraktní tříští, kamera zabírá přímo vzhůru koruny stromů a stále pomaleji se točí kolem dokola“. Na počátku, po montáži motivů náhrobků a vegetace, vidíme na protější stráni, jak muž ženu pronásleduje, v závěru po protější stráni dívka zvolna odchází s vlajícím závojem či v roztržených šatech.⁵⁴⁾

Zykmund tento námět v hotovém filmu značně respektoval, asi i proto, že v něm Ladislav Novák hrál a byl tedy jeho vzniku přítomen. Dívku představovala Alena Šlachťová, točilo se na materiál Agfa Chrome na židovských hřbitovech v Třebíči a v Boskovicích, nejspíše v čase brzkého jara. Téma je z filmu i z námětu jen obtížně rozeznatelné, stejně jako jeho vztah k židovství (kromě Novákem deklarované obliby atmosféry židovského hřbitova v Třebíči). Pravděpodobně může jít o poněkud výsměšnou milostnou hru honičky muže na ženu, která s ním koketuje, zcela ho vyčerpá a odchází. Dá se říci, že Zykmund s kamerou pracuje podobně jako v loutkových filmech, jen intenzivněji a nejspíše ve stylu avantgardních impresionistických a surrealistických filmů 20. let. Záběry jsou doprovázeny konkrétní hudbou s chrčivými a chraplavými zvuky, náznakem hlasu znějícího úzkostně a vrzání dveří. Do jisté míry to může korespondovat s Novákovými pokusy o fonickou poezii z 60. let (třeba „Souhvězdí štíra“ nebo „Tohoto večera“) i se Zykmondovým zájmem

52) Novák, *Dílo II*: — 1999, 364–366.

53) Alena Zykmondová v rozhovoru s autorem 23. 9. 2020. Zde i v dalších popisech vycházím z identifikace osob, lokací a případných rekvizit Alenou Zykmondovou při společné projekci filmů.

54) Novák, *Dílo II*: — 1999, 366, 367.

o konkrétní hudbu a teorie Pierra Schaeffera.⁵⁵⁾ Nejspíše jde o konkrétní hudbu Henri Chopina, jehož jakousi desku měl zapůjčenu od Jiřího Valocha.⁵⁶⁾ Použití hudby H. Chopina také Zykmund avizuje ve zmíněném dochovaném úvodu k projekci.

V méně koncentrované podobě se o podobný tvar Zykmund pokusil ve svém patrně posledním filmu, *Očekávání*, točeném nejspíše v průběhu zimy a jara 1975, a poté v létě, kdy byli s Alenou v Rumunsku. Natáčen byl bez scénáře, improvizálně, podobně jako jeho filmy dokumentární a reportážní. Zvukově film již nebyl dokončen. Z výsledného němého tvaru je zřejmé, že řada sekvencí byla přímo střihána jako analogie hudebního tvaru a měla být nediegetickou hudbou doprovázena. Film je otevřen před titulkem (který po písmenech animací naskakuje, aby byl nakonec zamazán štětcem) pro Zykunda typickým motivem detailu kyvadélka sloupkových stolních hodin, postupně se stávajícím leitmotivem jedné ze tří linií díla, vázaných na postavy.⁵⁷⁾ Před domem Zykmundových přechází sem a tam ve sněhu Martin Dubovic a dívá se na hodinky, které ve všech záběrech ukazují devátou hodinu. Na pláži v rumunské Mangalii přechází sem a tam Alena, kamera sleduje i její stopy na písku. Po zápraží své chalupy přechází Milan Jankovič a nakonec Alena přechází ve sněhu u zdi moravského kostelíka ve Vítochově. Nikdy se nesejdou.

Bylo by snad možné říci, že se ve stavbě filmu Zykmund inspiroval Griffithovou *Intolerancí* a Kulešovovým experimentem s vytvářením filmového prostoru. Jestliže však ve *Štvanici* v Kulešovově duchu vytváří virtuální diegetický prostor ze dvou různých hřbitovů, zde jsou čtyři různé prostory oddělené, a to zčásti i časově. Spojuje je jen téma očekávání (*Erwartung*), které je v závěrečné rapidmontáži (jako u Griffitha) dílčími motivy, prostory a postavami formálně propojeno.

Další dva filmy mají dokumentaristický ráz. První je ve svém základu reportážní esejí, druhý je jakousi impresí města a jeho obyvatel. Osmnáctiminutový barevný *Konec oslav* byl natáčen v Osové Bítýšce, blízko níž měl Zykmund malý srub v lese u potoka, kam rodina pravidelně v létě jezdila. V Bítýšce byl Zykmund od roku 1948 členem nově organizované myslivecké společnosti Vochoza a film pro ni natočil jako záznam oslav, jak sám říká v komentáři, „zakončení výročí osvobození hrdinnou Rudou armádou“, Mezinárodního dne dětí a zahájení Měsíce myslivosti, tedy 31. května a 1. června 1975. Zykmund v roce 1949 složil mysliveckou zkoušku a koupil si brokovnici, s níž chodil na lovy. Po vyloučení z KSČ mu zbraň kupodivu nebyla odebrána a účastnil se i nadále lovů v Bítýšce i v Tavíkovcích a chodil lovit i sám. V „Pamětech“ Zykmund vzpomíná i na to, jak se myslivci před lovem i po něm v době normalizace opíjeli mixem piva, červeného vína a Rakety, zavřeli hostinského do sklepa a stříleli na portrét prezidenta. Pro plesy a veselice společnosti namaloval velký plakát myslivce a pro oslavy třicátého výročí osvobození plakát oslav s jednotlivými čísly programu, odpovídajícími stavbě jím natočeného dokumentu: „Celou oslavu jsem pak nafilmoval a vznikl z toho dosti zajímavý film, doprovázený mým vzrušeným, reportérským hlasem.“⁵⁸⁾

55) Pierre Schaeffer, *Konkrétní hudba* (Praha: Supraphon, 1971).

56) Valoch také publikoval autorskou knížku *Uncorrect poem for Henri Chopin: 1969* v sérii edice konkrétní poezie Card Series 4, vydávaných Johnem Furnivalem (Londýn: Openings Press, 1969). Zapůjčení desky Zykmundovi potvrdil v rozhovoru s Janou Písařikovou. V mailu J. Písařikové autorovi 3. 5. 2021.

57) J. Valoch konstatuje, že již v roce 1937 na fotografii akce B. Lacina stojí „bosý s kapsenými hodinkami v dolů natažené ruce (což je motiv, který je reflektován v textu „Pastýřský orloj“)“. Viz Liška et al., *Václav Zykmund*, 28.

58) Tamtéž.

Přes detail okrouhlého koláče nájezdem prolíná úvodní titulky, opět psané na stroji, analogicky tvaru koláče se objevuje dopravní značka zákazu vjezdu, jejíž smalt je zjevně poznamenan stříelbou broky a do níž prolíná titulky o tom, že námětem filmu je realita.⁵⁹⁾ Nájezd na ceduli s názvem obce je doprovázen chraplavými zvuky a Zykmondovým komentářem jako filmového reportéra, který diváka uvádí do zachycené reality. Hlas je přehnaně nadšený a podle A. Zykmondové ho autor nahrával mluvením do kbelíku, aby dosáhl určité stylizace. Komentář je ve vztahu k obrazu lehce, ale rozeznatelně ironizující, a i sama skladba záběrů má subversivní povahu. Film pak uzavírá opětovný záběr cedule s názvem obce. Není zcela jasné, zda Zykmond chtěl také toto dílko doplnit hudebním doprovodem některých částí.

Jeho tvar „kmitá“ mezi polohou dokumentace ideologicky zaměřené akce místních nimrodů, Zykmondových přátel a kolegů z celkem důležitého místa jeho života, a polohou lehce podvrtného komentáře k průběhu této události od vyloučeného člena KSČ. Jeho trochu ironické polohy je dosaženo nadsázkou ve stylu dobového ideologického komentáře v kontrastu s obrazovou montáží.⁶⁰⁾ Autor tím dospěl až k mírně hravě surreálnému obrazu dobové absurdní reality.⁶¹⁾ Alena Zykmondová k přijetí a vyznění filmu poznamenává:

Myslivci byli šťastní, že je o nich film. Václav byl nimrod, byl členem té myslivecké společnosti a psal jim zápisy z mysliveckých schůzí, protože byl jediný skutečně gramotný. Když jim to promítl, tehdy byli strašně nadšení, že je to i se zvukem, mělo to obrovský úspěch. Václav ale myslel komentář ironicky, i jeho kašel je nahrávaný. Mínil to jako frašku.⁶²⁾

Na textu a způsobu přednesu autorského komentáře (který byl spolu s hudbou k filmu přidán až po jeho sestřihu⁶³⁾) je ještě ve větší míře postaven film *Zelný trh aneb Jak vítat hosty prastarým způsobem*, v němž byly použity záběry, natáčené patrně v časném jaře a během léta 1975. Zykmond tu staví do protikladu starý zvyk vítat hosty chlebem a solí se současnou praxí pohoštění v konzumní společnosti, vycházející z polotovarů, konzerv, uzenin a slaného pečiva a jakýsi návod průběžně dovádí až ke groteskní absurditě, ilustrované záběry poměrně chudé nabídky brněnského trhu, obchodů s potravinami a s oblečením, i náznaků možných příležitostí setkávání s pohoštěním, jako svatba, pohřeb, či výlet.

V zásadě jde o jakousi persifláž, hravě ironické (a částečně patrně i sebeironické) zpodobnění tématu tehdejší praxe pohoštění a normalizační tendence vlády převést občany na konzumní způsob života, leč s velmi omezeným repertoárem předmětů konzumu. Komentář je vlastně do jisté míry samostatným surreálním textem, založeným na nadsázce

59) Je možné dát tento záběr prostřílené dopravní značky do souvislosti s pozdější Zykmondovou tvorbou metodou prostřelování měděných matric následných grafických listů. Viz Valoch, in *Václav Zykmond*, Liška et al., 34, 35. Též Mžýková, *Václav Zykmond*, 41.

60) Podobnou metodu později využil Jan Svěrák v mystifikačním filmu *Ropáci* (1988).

61) „Právě fenomén absurdity poutal nepochybně již zahořklého autora nejvíce. Stáří a nesvoboda alarmovaly jeho ironický postoj ke světu, ve kterém žil.“ Marie Mžýková, „Na okraj díla literárního a teoretického“, in *Václav Zykmond*, Mžýková, 57.

62) Alena Zykmondová v rozhovoru s autorem 23. 9. 2020.

63) Podle informace Aleny Zykmondové v rozhovoru s autorem 21. 4. 2021.

v přednesu a na absurditě jeho základní teze i dílčích deklarací. V obraze jde o montáž záběrů z různých míst (Brno, Jihlava, Pernštejn, Čachtice), které jsou jednak ilustrací textu, jednak s ním často vstupují do kontrastu a posilují tak jeho ironické vyznění. Záběry titulové sekvence a ze sběrných surovin zasazují téma a obrazy středu města do rámce symbolické periferie a ironizují komentářové téma vědeckotechnické revoluce. Na druhé straně je ve filmu rozpoznatelný až láskyplný vztah Zykmanda k jeho oblíbeným místům, lidem, i k vaření jako takovému. V obou případech nelze pochybovat o jeho záměru být právě tímto typem „kronikáře socialistické přítomnosti“.

Mezi dalšími úryvky černobílých i barevných filmových záznamů, které Zykmand sporadicky patrně točil až do roku 1982, lze nalézt i záběry Aleny Zykmondové, její přítelkyně Olgy Badalíkové z katedry výtvarné výchovy pedagogické fakulty University Palackého v Olomouci a jejího manžela, komunisty Ladislava Badalíka, jak kráčejí k zámku ve Velkém Meziříčí, kde tehdy Badalíkovi krátce bydleli. Badalík si hraje se psem. Alena a Olga si sundávají zimní kabáty a vedle zbytků sněhu kráčejí a utíkají v letních šatech k zámku, na jehož zchátralé průčelí kamera najíždí translokátorem. Pak švenkuje z detailu tváře Olgy na detail Aleny a zpět. Dívky se honí v parku a společně s Badalíkem běží k zámku. Posléze chytají Badalíka, svlečou mu kabát a házejí po něm kouličky, pobíhají po parku. Badalík ve svetru rychle a usilovně běží ke dveřím zámku, poté se objímá s manželkou a společně lezou na strom. Je to zhruba dvouminutový, barevný, nesestřižený fragment pokusu o realizaci dalšího plánovaného hraného filmu z cyklu „Labyrint“, *Moc upírů*. K tomuto projektu se zachoval i Zykmandův scénář.⁶⁴⁾ Děj je tady vcelku jednoduchou anekdotou. Učitel Josef přivede do zámku třídu asi patnácti dětí a na nádvoří jim vypráví místní legendu. Hraběnka Eleonora běhala nahá po lese sama i se společníci. Tak se do ní zamiloval hajný Karel a situaci vyřešil zastřelením Eleonořina manžela, hraběte Rudolfa. Když Rudolf za hraběnkou přijde jako upír, změní se v upíra nejprve Eleonora, pak Karel a upířské zuby v groteskním sledu postupně narostou učiteli Josefovi, dětem i prodáváče vstupenek a pohlednic. Na pohlednici zámku se pak zvětšuje nápis „Nosferatu“. Všechny tři muže měl hrát stejný herec ve stejné masce („špičatý plnovous, husté obočí, polodlouhé vlasy“), Rudolf a Karel měli mít myslivecký oblek, Josef pak civilní, turistický. Kamera má dynamicky snímat stromy ve větru a v hustém lese, kde na nich nájezdy má vyhledávat zlověstná „oka“. Záběry zámku jsou prostřihávány tváří vyprávějího Josefa, jeho slova jsou řešena mezititulky. Na hájovně kamera zdůrazňuje parohy, další detaily ukazují vlasy Eleonory, její ruce na struku kozy, kterou dojí, či nohy hraběte v bačkorách. Ve skříních a v různých zákoutích kamera také marně pátrá po Rudolfově mrtvole. Stříhová sekvence, parodující podobná klíše v profesionálním filmu, je věnována rozhodování hraběnky, zda zůstat na zámku, či odejít do hájovny. V rychlém sledu se opakuje její krmení slepic, okopávání zahrádky a dojení kozy na hájovně a střídá se s opadávajícími listy trháčského kalendáře. Záběry nohou (jako v *Očekávání*) je řešen příchod hraběte jako upíra během zuřící bouře, příchod upířského hajného je zobrazen přes pohyby kliky dveří, viditelné v zrcadle, před nímž se česá hraběnka. Eleonora ostatně také má být onou prodáváčkou pohlednic v závěru scénáře.

64) „Moc upírů: Podklad pro filmový scénář“ (Strojopis, nedatováno), pozůstalost Václava Zykmanda, osobní archiv Aleny Zykmondové.

K filmování se Zykmond po nedokončené sérii „Labyrintu“ krátce vrátil ještě jednou, patrně na počátku 80. let, kdy se s ním seznámili Tomáš Ruller a jeho tehdejší přítelkyně Marcela Landová (Zaoralová). Ruller vzpomíná:

Přátelili jsme se s Václavem Zykmondem na počátku osmdesátých let. Viděl mé dokumentace, zřejmě i mé první videozáznamy, o mé práci psal. Chodil k nám přes les na posezení a já chodil k nim, byli jsme spolu na výletě na jeho chatě, dával mi číst své rukopisy a ukazoval své obrazy, věnoval mi i jeden objekt, co se ale filmu týče, v paměti marně pátrám...⁶⁵⁾

Psycholožka M. Zaoralová pak říká, že s Rullerem za Zykmondem chodili nedlouho před jeho smrtí a bavili se převážně o jeho osobních problémech. Na film si také nevzpomíná.⁶⁶⁾ Alena Zykmondová ale konstatuje, že film točili u Rullera v ateliéru a jednalo se o záznam improvizovaného happeningu, v němž ruce pohybovaly s předměty na stole. Film se pak ztratil poté, co ho promítala v Klubu mladých v Olomouci.⁶⁷⁾

Zatímco Zykmondova tvorba animovaná je logickou součástí vývoje profesionálního českého animovaného filmu na počátku 50. let (byť k ní přišel stejně náhle, jako ji i opustil), zařadit do kontextu jeho filmovou tvorbu nezávislou je obtížnější. Málo obvyklý je už sám přechod od tvorby profesionální k té amatérské. Bývá to spíše obráceně. Snad bychom to mohli přirovnat k tvorbě divadelníka Jiřího Suchého, jehož amatérské natáčení neustalo ani po natočení studiového filmu (také z důvodu změny politických poměrů). Jiným možným kontextem je tvorba profesionálních filmařů jako Richard Leacock nebo Vojtěch Jasný, kteří využili možností elektronického záznamu k nezávislému filmování. Ti ovšem většinou tyto své záznamy nekompletovali do tvaru filmového díla. V jiné oblasti se z okruhu surrealistických tvůrců přirozeně nabízí analogie s Janem Švankmajerem, který k filmové tvorbě přišel přes práci s loutkou a s maskou a začal rovnou točit profesionálně. Určitě je spojuje humor a hravost (ev. mystifikace) jako ochrana osobní integrity před (socialistickou) realitou.⁶⁸⁾ Starší scénář „Kongo“ bychom možná mohli zařadit do kontextu pokusů poetistů z 20. let psát scénáře jakousi básnickou formou, což je aktivita, na niž navázal v 50. letech např. básník a teoretik surrealismu Vratislav Effenberger svými „pseudo-scenáři“.⁶⁹⁾ K těm ostatně odkazuje hraný dokument Davida Jařaba *Vratislav Effenberger aneb Lov na černého žraloka*, v němž režisér hojně využívá privátních filmů Ludvíka Švába, vnuka prvního českého filmového herce, Josefa Švába Malostranského. Švankmajerovy a Švábovy filmy jsou ovšem více založeny na poetice snu, Zykmondovy filmy jsou racionálnější. Se Švábem ho snad spojuje snaha zachytit v privátních fragmentech setkávání přátel z okruhu stejně smýšlejících tvůrců.⁷⁰⁾ Z okruhu Zykmondových přátel přichází do úvahy scenáristická aktivita Ladislava Nováka, který sám žádné filmy nenatočil, ale s nímž

65) T. Ruller v mailu autorovi 7. 1. 2021.

66) M. Zaoralová v telefonickém rozhovoru s autorem 15. 2. 2021.

67) A. Zykmondová v rozhovoru s autorem 21. 4. 2021.

68) Viz Jan Švankmajer, *Transmutace smyslů = Transmutation of the Senses* (Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994), 82.

69) Vratislav Effenberger, *Surovost života a cynismus fantazie* (Praha: Orbis, 1991).

70) Evžen Brabcová – Jiří Horníček, eds., *Ludvík Šváb — Uklidit až po mé smrti* (Praha: NFA, 2017).

Zykmund na některých svých filmových záměrech přímo spolupracoval. Také filmařská aktivita Dalibora Chatrného, jehož tři „filmy“ na základě partitury Aloise Piňose, tzv. akus-ticko-optické kompozice, vznikly v letech 1969–1974.⁷¹⁾ Ty navazují na avantgardní abso-lutní filmy z 20. let a jsou pokusem o obrazové vyjádření tzv. nové hudby, která i Zykmun-da eminentně zajímala. Jejich cíl i poetika se však od Zykmundových filmů radikálně liší. Je také otázkou, nakolik vzájemně svou filmovou tvorbu znali. Z okruhu filmové tvorby fotografů bychom jistě mohli zmínit Jana Ságla, který v letech 1971–1974 na stejný formát kamerou, kterou si pořídil za přispění Jiřího Koláře, zachycoval land-artové akce, happe-ningy a koncerty undergroundových hudebníků, na nichž se se svojí ženou Zorkou⁷²⁾ po-dílel často i výtvarně. Šlo o akce jako „Pocta Gustavu Obermanovi“ (1970), „Kladení plín u Sudoměře“ (1970), „Pocta Fafejtovi“ (1972) či „Pocta Warholovi“. Fotograficky pak ztvárňoval jejich fragmenty, připomínající Zykmundovy a Korečkovy záznamy vlastních akcí.⁷³⁾ Šlo zejména o snímání masek členů The Primitives Group, přípravu na Bird Feast, fotografie Plastic People of the Universe z koncertů a na zahradě břevnovského kláštera, nebo z mini akcí Karla Nepraše a Jana Steklíka. Ságl natáčel i společné privátní akce, jako výlety, svatby či vaření. Na rozdíl od Zykmunda se více soustřeďoval na kompozici obra-zu, méně pak na střih dlouhých záběrů, editovaných již v kameře při natáčení.⁷⁴⁾ Profesio-nální filmové vzdělání filmového dokumentaristy (absolvoval filmem o sochaři Karlu Ne-prašovi *Antinomie*, 1973) měl pozdější asistent režie na Barrandově Dobroslav Zborník, který v letech 1971–1983 zachycoval performance Milana Knížáka (*Ceremoniál — Kamen-ný obřad*, 1971; *Film o módě Milana Knížáka, Materiálová events*, 1977), Rudolfa Němce (*Manipulace*, 1972), Milana Grygara (*Akt — Hmatová kresba*, 1983) či environments Jiří-ho Borla, Jiřího Nováka a Jiřího Sozanského ve Starém Mostě (*Jiná krajina*, 1982). Pro po-porovnání je možné zmínit i příběh filmu Jaroslava Kučery 1984: *Rok Orwella* (1983). Nej-lepší český profesionální kameraman s pomocí profesionálního režiséra Evalda Schorma a tanečníků Laterny magiky natočil uprostřed politické normalizace na 16mm formát per-formanci výtvarníka Jiřího Sozanského v prostoru vyhořelého Veletržního paláce. Část materiálu se ztratila a Kučera film nedokončil. K jeho rekonstrukci došlo bez účasti auto-ra až v roce 2014.⁷⁵⁾ Z minimálního okruhu filmujících výtvarníků (třeba Radek Pilař) by-chom Zykmundovu tvorbu mohli srovnávat i s pozdějšími filmy z 80. a 90. let, které vytvá-řel Stanislav Hora. Ten v nich rozvíjel svoji sochařskou tvorbu formou jakéhosi vizuálního happeningu metodou atakování a destrukce filmovaných objektů i samotného filmového materiálu, často za doprovodu tzv. nové hudební vlny 80. let. Podobně jako Zykmund do svých filmů Hora zařazoval i záběry z privátně natáčených fragmentů jako formu koláže

71) Viz Kateřina Pacíková, „Statická kompozice, Mříže, Geneze — audiovizuální trilogie Aloise Piňose a Dali-bora Chatrného“ (Bakalářská diplomová práce, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009), cit. 21. 3. 2021, https://is.muni.cz/th/yyx9p/Diplomova_prace_-_Pacikova.pdf.

72) Výtvarnice Zorka Ságlová byla sestrou Ivana M. Jirouse.

73) Viz Jan Ságl, *Tanec na dvojitém ledě* (Praha: KANT – Karel Kerlický, 2013); Jan Ságl, *Deset stran jedné mince* (Praha: Leica Gallery Prague, 2014).

74) Viz Martin Blažíček, „Jan Ságl — Biografie“, FAMU, Center for Audiovisual Studies, Research Collection, cit. 26. 3. 2021, <http://cas.famu.cz/research-collection/item.php?id=1154>.

75) Kateřina Svatoňová, *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery* (Praha: FFUK – NFA, 2016), 326, 334.

z „nalezeného“ materiálu.⁷⁶⁾ Ironizující a subversivní komentář Zykmundových dokumentů bychom pak mohli srovnat třeba s obdobným využitím komentáře amatérského filmu z okruhu Lubomíra Droždě *Pohádka pro šílence* (1985) režisérky Ireny Grosmanové, která parodicky využívá stylu komentáře tehdejších filmových týdeníků k dosažení pocitu absurdity, podobně jako to později učinil Jan Svěrák ve svém školním filmu *Ropáci* (1988).⁷⁷⁾

Pro všechna tato i Zykmundova díla ve značné míře platí to, co píše Martin Blažíček o tvorbě S. Hory, totiž že se jejich tvorba odehrávala osamoceně, „bez návaznosti na další skupiny, komunity, či tvůrce“, jako alternativa „mimo proudy kultury oficiální“, pro „omezenou skupinu přátelených diváků, nebo i samotné aktéry“ a do veřejného prostoru nemohla tehdy proniknout.⁷⁸⁾ Výjimkou pochopitelně byly filmy uváděné na soutěžních přehlídkách amatérského filmu, jako Brněnská šestnáctka nebo Rychnovská osmička. Tvůrci výše zmíněného typu ale většinou zájem o takovou prezentaci neměli. Problém často spočíval i v tom, že neměli peníze na udělání festivalové kopie a posílat jediný existující originál, zhotovený na inverzním materiálu, bylo riskantní. Ještě složitější by bylo vyrobit i kombinovanou zvukovou verzi (byť to bylo technologicky možné), protože domácí projekce těchto děl probíhala většinou jako jedinečná událost s živě doplňovaným zvukem z vinylové desky či z magnetofonové nahrávky, eventuálně s komentářem autora. Tak tomu bylo i v Zykmundově případě při občasných projekcích pro jeho známé a přátele.⁷⁹⁾ Teprve v současnosti jsou takto vytvořená díla postupně nalézána, digitalizována a zpřístupňována pro výzkumné účely i širší veřejné využití, umožňující úvahu o různých kontextech v odlišných druzích umění i ve společenském dění doby jejich vzniku.

Závěr

Obě Zykmundova „filmařská“ období jsou relativně krátkodobá a uzavřená. Obě (to profesionální i to amatérské) se odehrávala jako určitá forma úniku před dobovým společensko-politickým tlakem. Jeho přítel Rudolf Fíla ale píše i o určitém přirozeném „přelévání dominant“⁸⁰⁾ v Zykmundově tvorbě a J. Valoch o něm říká, že byl bytostným objevitelem, „který považoval setrvávání u nějakého způsobu práce za ohrožující autenticitu výsledků a vedoucí k určitému akademismu“⁸¹⁾ Zykmundův odchod od obou filmařských období byl tedy jak vynucený (institucionální zrušení filmového studia, ekonomické potíže), tak umělecky přirozený. Po tvorbě loutkových filmů nastoupila práce pedagogická a teoretická, po tvorbě „amatérských“ filmů se vrátil k práci výtvarné (asambláže a koláže, pastely s básněmi — „Pravda o jablku“), literární („Sjezd abiturientů“, „Výlet aneb Rozpravy“,

76) Viz Martin Blažíček, „Stanislav Hora — Dokumentace“, FAMU, Center for Audiovisual Studies, Research Collection, 2017, cit. 26. 3. 2021, <http://cas.famu.cz/research-collection/item.php?id=1188>.

77) *Čaroděj Oz* (Praha – Olomouc: FAMU/PAF Edition, 2012), 31. Popis filmu viz Blažíček, „Jan Ságla — Biografie“.

78) Viz Blažíček, „Stanislav Hora — Dokumentace“.

79) Alena Zykmundová si ale vzpomíná, že filmy občas promítali i v tehdejších studentských klubech. V telefonickém rozhovoru s autorem 7. 5. 2021.

80) R. Fíla, „Vytržení mezi realitou a snem“, in *Václav Zykmund*, Liška et al., 11.

81) Liška et al., *Václav Zykmund*, 24.

„Hajný Rudolf“) i teoreticko-historické („Diana z Poitiers“). Kromě ostrých předělů má ovšem jeho tvorba i charakter souvislý. J. Valoch píše, že si musíme být vědomi „veliké vnitřní provázanosti všech médií, které Zykmond víceméně paralelně užíval, ať to byl básnický text, malba, kresba, grafika, koláž či fotografie. Z jedné kategorie do druhé se přitom přenášely určité námětové okruhy, ohlasy z jedné se objevovaly v druhé.“⁸²⁾ V případě animovaných i hraných filmů platí, že Zykmond do nich přinášel své zkušenosti z tvorby výtvarné a fotografické (přírodní motivy, symbolika, frotáž), ale inspiroval se i uměleckým hraným filmem, zejména pokud jde o práci s kamerou (dynamické jízdy, nájezdy, odjezdy, panoramy a švenky, volba vertikálních pohybů, podhledy). Hudební doprovod, experimentující u animovaných filmů s nápodobou konkrétních zvuků, přerostl u některých hraných a dokumentaristicky ztvárněných filmů do pokusů o přímé využití konkrétní hudby, včetně deformací hlasu. Práce s barvou zůstala ve všech případech na úrovni realistického zobrazení. V dokumentaristické tvorbě zachoval typ práce s obrazem v rámci možností amatérského vybavení (ruční kamera, transfokace), ale ve zvukové rovině uplatnil subversivní, ironický komentář, navazující na povahu surrealistických textů literárních. V nich také časté využití zobrazení různých nápisů, posilujících nonsens a absurditu zobrazované reality, odkazuje na znalost lettristického hnutí, jehož domácími představiteli byli i jeho přátelé, jako E. Ovčáček, J. Valoch či L. Novák.

Bibliografie

- Bertrand, Aloysius. *Kašpar noci* (Brno: Jan V. Pojer, 1947).
- Blažíček, Martin. „Jan SágI — Biografie“, FAMU, Center for Audiovisual Studies, Research Collection, cit. 26. 3. 2021, <http://cas.famu.cz/research-collection/item.php?id=1154>.
- Blažíček, Martin. „Stanislav Hora — Dokumentace“, FAMU, Center for Audiovisual Studies, Research Collection, 2017, cit. 26. 3. 2021, <http://cas.famu.cz/research-collection/item.php?id=1188>.
- Brabcová, Evženie – Jiří Horníček, eds. *Ludvík Šváb — Uklidit až po mé smrti* (Praha: NFA, 2017).
- Budulínek*. Dle italského originálu upravil Václav Marek a F. J. Andrlík (Praha: Alois Hynek, 1893).
- Čaroděj Oz* (Praha – Olomouc: FAMU/PAF Edition, 2012).
- Dufek, Antonín. „Fotografické hry Václava Zykmonda“, in *Václav Zykmond*, Pavel Liška et al. (Brno: Dům umění města Brna, 2000), 17.
- Effenberger, Vratislav. *Surovost života a cynismus fantazie* (Praha: Orbis, 1991).
- Fila, R. „Vytržení mezi realitou a snem“, in *Václav Zykmond*, Pavel Liška et al. (Brno: Dům umění města Brna, 2000), 11.
- „Filmové studio Brenten“, *Kultura.cz*, 18. 7. 2006, cit. 11. 1. 2021, <https://www.ceskatelevize.cz/ivy-silani/1183619616-kultura-cz/306295350090005/titulky>.
- Havelka, Jiří. Čs. filmové hospodářství 1945–1950 (Praha: ČSFÚ, 1970).
- Havelka, Jiří. Čs. filmové hospodářství 1951–1955 (Praha: ČSFÚ, 1972).
- Kubíček, Michal. „10 let Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě“ (Bakalářská diplomová práce, Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2002), cit. 17. 2. 2021, http://www.itf.cz/studenti/bkp_kubicek.htm.

82) Tamtéž, 27.

- Kuběnský, Petr. „Literární dílo Ladislava Nováka“ (Magisterská diplomová práce, Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, 2014).
- Kundera, Ludvík. „Letmé zastavení“, in *Václav Zymund*, Pavel Liška et al. (Brno: Dům umění města Brna, 2000).
- Liška, Pavel, et al. *Václav Zymund* (Brno: Dům umění města Brna, 2000).
- Matzner, Antonín – Jiří Pilka. *Česká filmová hudba* (Praha: Dauphin, 2002).
- Mlejnková, Kateřina. „BRENTENOVO STUDIO: Historie zapomenutého studia animovaného filmu v Brně“ (Magisterská diplomová práce, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2010), cit. 11. 1. 2021, <http://docplayer.cz/8466803-Univerzita-palackeho-v-olomouci-filozoficka-fakulta-brentenovo-studio-historie-zapomenuteho-studia-animovaneho-filmu-v-brne-brenten-s-studio.html>.
- Mžýková, Marie. „Na okraj díla literárního a teoretického“, in *Václav Zymund*, Marie Mžýková (Olomouc: Galerie výtvarného umění, 1992), 57.
- Mžýková, Marie. *Václav Zymund* (Olomouc: Galerie výtvarného umění, 1992).
- Novák, Ladislav. *Dílo I: — 1963* (Praha: Dybbuk, 2017).
- Novák, Ladislav. *Dílo II: — 1999* (Praha: Dybbuk, 2017).
- Novák, Ladislav. *Má posedlost* (Nehradov: Emanuel Ranný, 1998).
- „O škole“, Institut tvůrčí fotografie, cit. 15. 2. 2021, <http://www.itf.cz/index.php?clanek=38>.
- Pacíková, Kateřina. „Statická kompozice, Mříže, Geneze — audiovizuální trilogie Aloise Piňose a Dalibora Chatrného“ (Bakalářská diplomová práce, Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009), cit. 21. 3. 2021, https://is.muni.cz/th/yyx9p/Diplomova_prace_-_Pacikova.pdf.
- Pleva, Josef V. *Budulíněk, hra pro děti o dvou dělech a čtyřech jednáních* (Brno: Rovnost, 1946).
- Plicka, Karel – František Volf. *Český rok v pohádkách, písních, hrách a tancích, říkadlech a hádankách* (Praha: SNDK, 1953).
- Podlipská, Žofie. *Budulíněk a liška: hra o dvou jednáních* (Praha: A. Štorch a syn, 1887).
- Ságl, Jan. *Deset stran jedné mince* (Praha: Leica Gallery Prague, 2014).
- Ságl, Jan. *Tanec na dvojitém ledě* (Praha: KANT – Karel Kerlický, 2013).
- Schaeffer, Pierre. *Konkrétní hudba* (Praha: Supraphon, 1971).
- Strusková, Eva. „O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vlácil“, *Film a doba* 43, č. 4 (1997), 168.
- Svatoňová, Kateřina. *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery* (Praha: FFUK – NFA, 2016).
- Švankmajer, Jan. *Transmutace smyslů = Transmutation of the Senses* (Praha: Středoevropská galerie a nakladatelství, 1994).
- Valoch, Jiří. *Uncorrect poem for Henri Chopin: 1969* (London: Openings Press, 1969).

Citované filmy

- 1984: *Rok Orwella* (Jaroslav Kučera, 1983, 2014)
- Akt-Hmatová kresba* (Dobroslav Zborník, 1982)
- Antinomie* (Dobroslav Zborník, 1973)
- Budulíněk a lištičky* (Václav Zymund – Anna Veselá, 1949)
- Budulíněk a zlý ptáček* (Anna Veselá – Václav Zymund, 1950)

Ceremoniál — Kamenný obřad (Dobroslav Zborník, 1973)
Extase (Gustav Machatý, 1933)
Film o módě Milana Knížíáka (Dobroslav Zborník)
Havran a želva (Jan Fuksa, 1948)
Intolerance (David W. Griffith, 1916)
Jiná krajina (Dobroslav Zborník, 1982)
Karambol (Hermína Týrlová – Emanuel Kaněra, 1948)
Konec oslav (Václav Zykmond, 1975)
Koza a ježek (Anna Veselá – Václav Zykmond, 1951)
Manipulace (Dobroslav Zborník, 1972)
Materiálová events (Dobroslav Zborník, 1977)
Mlsný Budulínek (Anna Veselá – Václav Zykmond, 1949)
Občan Kane (Citizen Kane; Orson Welles, 1941)
Očekávání (Václav Zykmond, 1975)
Pan Prokouk ouřaduje (Karel Zeman, 1947)
Pohádka pro šílence (Irena Grosmanová, 1985)
Přízrak svobody (Le Fantôme de la liberté; Luis Buñuel, 1974)
Ropáci (Jan Svěrák, 1988)
Staré pověsti české (Jiří Trnka, 1952)
Štvanice (Václav Zykmond, 1975)
Ukolébavka (Hermína Týrlová, 1947)
Veselý kolotoč (Anna a Václav Zykmondovi, 1952)
Vratislav Effenger aneb Lov na černého žraloka (David Jařab, 2018)
Vzducholoď a láska (Jiří Brdečka, 1948)
Vzpoura hraček (Hermína Týrlová – František Sádek, 1946)
Závodník (Čeněk Duba, 1948)
Zelný trh aneb Jak vítat hosty prastarým způsobem (Václav Zykmond, 1975)

Biografie

Prof. PhDr. Jan Bernard, CSc. (1948) vyučuje na FAMU filmovou historii a estetiku. Je spoluautorem a autorem deseti knih, včetně monografií Evalda Schorma, Jana Němce či rozsáhlé studie o vztahu Václava Havla k filmu. Posledními publikovanými tituly jsou *Filmař(i) disentů: Michal Hýbek* (Praha: NAMU, 2020) a *5 ½ scénáře Ester Krumbachové* (Praha: NAMU, 2021). Je členem FITES, ČFTA, redakční rady *Filmu a doby*, Sdružení české filmové kritiky, České společnosti pro filmová studia a Vědecké a umělecké rady FTF VŠMU Bratislava. Kontakt: jan.bernard@famu.cz

Fotografie z pozůstalosti V. Zykunda a snapshoty z jeho filmů tištěny s laskavým svolením Aleny Zykundové.



Obr. 1. V. Zykund s hodinkami, šálem a pomalovanou tváří. (Akce Řádění, 1937)



Obr. 2. V. Zykund maluje tvář Anny Veselé-Korečkové (Inky) pro fotografii ke knížce L. Kundery *Výhružný kompas* (cca 1943)



Obr. 3. V. Zymund animuje loutku dědečka z filmu *Budulínek a lištičky* (cca 1948)



Obr. 4. Anna Zymundová (Inka) s Ludvíkem a Jiřinou Kunderovými na jejich chalupě v Rozseči nad Kunštátem na záběru z rodinného filmu V. Zymunda (cca 1974)

11.11.49.

O Budulínkovi a zlém ptáčníku. /Námět J.V.Pleva, scénář:A.Veselá,V.Zykmund./

Dr.Trapl zahajuje rozpravu.

Novotný /Zlín/ má námítky.1./ Ukazovat v dětském filmu zloděje prasat je nepedagogické, protože: proč zloděj ukradl prase? Aby ho zabil a snědl. Co s ní udělá dědeček s babičkou? Také ho zabijí a snědí. Ci-li zloděj neudělal nijaký špatný kousek.

Zykmund namítá, že děti v prasátku nevidí nic jiného, než prasátko více či méně roztomilé a že je nenapadne takto uvažovat.

Novotný tvrdí, že je Zykmund na omylu, protože děti v psátaku uvidí vždy pečenou vepřovou.

Kunc říká, že s tím nesouhlasí, neboť i kdyby tomu tak bylo, že městské děti děti nevědí nic o zabití prasat a vesnickým že je to tak běžné, že se nemohou zkasit představou prasečího vraždění. Jinak se Kuncovi námět celkem líbí, říká, že se bude i dětem líbit. Jen mu vadí, že tam vystupuje havran, protože prý havran je typ negativní.

Zykmund podotýká, že se domnívá, že neexistují zvířata negativní a pozitivní ve vlastním smyslu a že záleží výhradně na to, jakým způsobem se výtvarně havran zpodobní. Prohlašuje, že výtvarně si havrana nijak nepředstavuje podobného těm havranům, kteří vystupují v Dyzneiových filmech, spíše naopak: jako ptáka velmi bystrého a lišáckého.

Kunc přesto navrhuje, aby byl havran změněn a místo něho dána kačka.

Novotný: Dostí zoologie. Nesouhlasí dále zásadně s tím, aby film nesl název Budulínek a zlý ptáčník a sice proto, že děti mají přesnou představu o Budulínkovi jedině ve spojitosti s lištičkami.

Zykmund podotýká, že při pokusech s dětmi a dokonce při předvádění filmu Budulínek a lištičky v ÚD dětem se děti po skončení promítání živě ptali: A co se stalo s Budulínkem dál? Z toho plyne, že Novotného konvence neplatí pro děti.

Novotný a několik dalších členů však s tím nesouhlasí a žádají, aby v názvu nebylo jméno Budulínek.

Zykmund: Prosím, může se tedy jmenovat jinak.

Ostatní s tím souhlasí. Jméno nebylo vyřešeno.

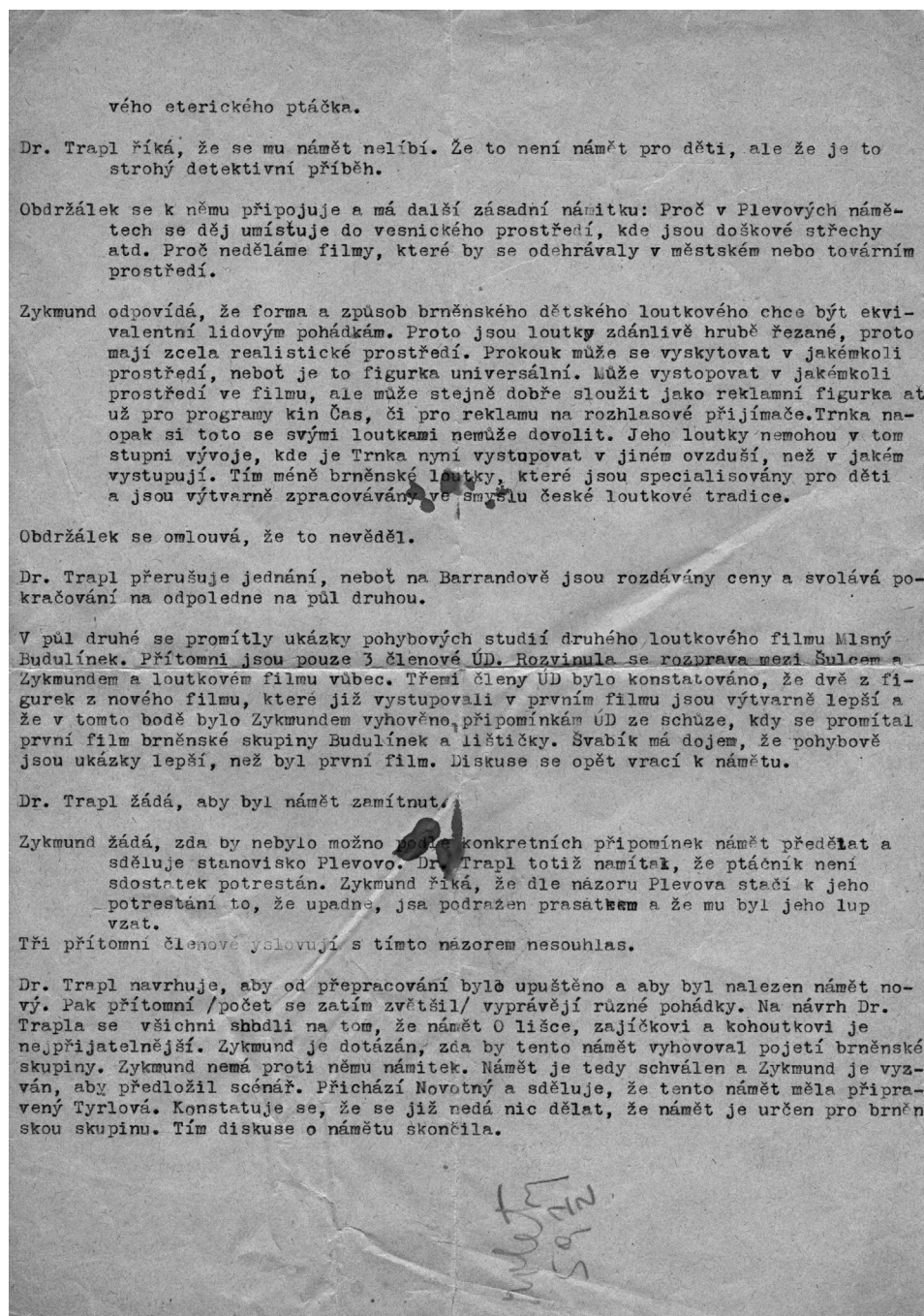
Sulc má námítky proti námětu a říká, že námět postrádá pohádkové fabule a pohádkového prostředí.

Pro zapisovatele neznámý člen ÚD říká, že je v námětu je velmi nevhodné a nevkusné spojení zvířat a že není možné do pohádky dávat vedle sebe prase a sýkorku. Že je to jako pěst na oko.

Zykmund se ptá, proč je to nemožné spojené.

Řada členů ÚD však prohlašuje, že je to spojení skutečně velmi nevhodné, protože prase, t.j. vepřová nemůže se ve filmu klást vedle sýkorky, takto-

Obr. 5. Zápis z porady Umělecké rady k filmu *Budulínek a zlý ptáčník*, 11. 11. 1949.
Osobní archiv V. Zykmunda



Obr. 6. Zápis z porady Umělecké rady k filmu *Budulínek a zlý ptáček*, 11. 11. 1949.
Osobní archiv V. Zykmunda



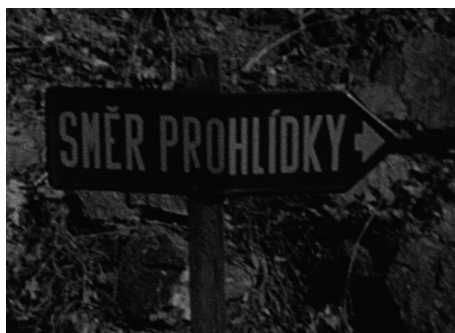
Obr. 7– 9. *Konec oslav* (1975). Dopravní značka, rozstřílená broky myslivců, smetím zaneřáděný les a myslivec A. Musil, organizující děti základní školy, nesoucí československou a sovětskou vlajku



Obr. 10–12. *Očekávání* (1975). Titulek filmu, napsaný a zamazávaný rukou V. Zykunda se štětcem, hodinky na ruku mužů, ukazující stále stejný čas, a A. Šlachťová, přecházející po mořském pobřeží



Obr. 13–15. *Šťvanice* (1975). L. Novák na židovském hřbitově v Třebíči běží za A. Šlachtovou, která sedí na náhrobku, její šátek a objekt na zemi hřbitova



Obr. 16–18. *Zelný trh* (1975). Pomalovaná zeď a lettristicky využitě nápisy v ZOO a ve městě