

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Divadelní fakulta

Ateliér rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky

Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika

Dílo Jiřího Trnky v kontextu československé (a zahraniční) animované tvorby (1945 -1969)

Bakalářská práce

Autor práce: Bc. Markéta Sára Valnohová

Vedoucí práce: MgA. Hana Slavíková, Ph.D.

Oponent práce: PhDr. Pavel Aujezdský

Brno 2014

Bibliografický záznam

VALNOHOVÁ, Markéta Sára. *Dílo Jiřího Trnky v kontextu československé (a zahraniční) animované tvorby (1945 – 1969) [The Work of Jiří Trnka in the Context of the Czechoslovak (and foreign) Animated Production (1945 – 1969)]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér rozhlasové a televizí dramaturgie a scenáristiky, 2014. 60 s. Vedoucí diplomové práce MgA. Slavíková Hana, Ph.D.

Anotace

Diplomová práce „*Dílo Jiřího Trnky v kontextu československé (a zahraniční) animované tvorby (1945 – 1969)*“ pojednává o umělcově období, ve kterém se zaměřil na tvorbu převážně loutkových filmů. Práce mapuje Trnkovy umělecké inspirace, podklady a náměty, ze kterých v tomto období vycházel a které nesou podíl na vizuální stránce i obsahu a myšlence jeho filmového díla.

Annotation

Diploma thesis "*The Work of Jiří Trnka in the Context of the Czechoslovak (and foreign) Animated Production*" deals with the part of the artist's life in which he focused mainly on the creation of puppet films. The thesis offers an overview of Trnka's artistic inspiration, information and ideas which contributed to the visual style, the content and the idea of his films.

Klíčová slova

Jiří Trnka, animovaný film, loutkový film, umělecký vývoj, inspirace, literární adaptace, loutkové charaktery, loutka a slovo

Keywords

Jiří Trnka, the animated film, the cartoon, the puppet animation, the artistic development, the inspiration, the literary adaptations, the puppet characters, the puppet and the word

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 22. května 2014

Markéta Sára Valnohová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala své vedoucí práce, MgA. Haně Slavíkové, Ph.D., za její rady a přístup. Také bych ráda poděkovala vedoucímu ateliéru prof. Mgr. Janu Gogolovi za neustálou bdělost nad hladkým průběhem mého dosavadního studia. Velký dík patří i celé mé rodině a mému partnerovi.

Obsah

OBSAH.....	5
PŘEDMLUVA.....	6
ÚVOD.....	7
1. POČÁTKY ANIMACE VE SVĚTĚ.....	9
2. POČÁTKY ANIMACE U NÁS.....	11
3. ANIMOVANÝ A LOUTKOVÝ	14
4. TVŮRČÍ OSOBNOST JIŘÍHO TRNKY.....	15
5. CESTA OD ANIMOVANÉHO FILMU K LOUTKOVÉMU	20
6. KAPITOLY VĚNOVANÉ KONKRÉTNÍM FILMŮM - KONTEXT DOBY A OKOLNOSTI JEJICH VZNIKU; JEJICH PŘIJETÍ, SLEDOVÁNÍ VÝVOJE SNÍMKŮ	23
1.1. CYKLUS ŠPALÍČEK.....	24
1.2. CÍSAŘŮV SLAVÍK.....	29
1.3. ROMÁN S BASOU A ÁRIE PRÉRIE	31
1.4. PRINC BAJAJA.....	34
1.5. STARÉ POVĚSTI ČESKÉ	39
1.6. DOBRÝ VOJÁK ŠVEJK.....	44
1.7. SEN NOCI SVATOJÁNSKÉ	45
1.8. RUKA	49
7. NEREALIZOVANÉ NÁMĚTY	52
ZÁVĚR.....	56
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE.....	59
SEZNAM ILUSTRACÍ	60

Předmluva

Tato bakalářská práce není mým prvním akademickým setkáním s tvorbou a osobností Jiřího Trnky, protože v předchozím studiu na Masarykově univerzitě jsem absolvovala obor Sdružená uměnovědná studia s bakalářskou prací na téma „*Výrazové prostředky loutkových filmů Jiřího Trnky*“. V té jsem se zabývala postupnou proměnou, kterou procházely loutky ve vztahu ke slovu a promluvě v Trnkových loutkových filmech. Už při této práci jsem si všimla několika motivů, které se opakovaly, a fascinující šířky Trnkova námětového záběru, ze kterého vycházel.

Zároveň se mi stala hluboce sympatickou samotná osoba tvůrce, který i přes své úspěchy zůstal neuvěřitelně pracovitý, skromný a neustále se ve svých vzpomínkách a práci vracel k tématům, která ho zajímala. Jedním z nich byla i krajina jeho dětství, domov, tradice, a svět pohádek. Na svou práci se díval jako na řemeslo, které je třeba dělat poctivě; teprve potom může být krásné.

I když si myslím, že byl velkým talentem mezi výtvarníky (a jeho díla to dokládají), on sám zdůrazňoval, že se za výjimečně nadaného nepovažuje a bez dřiny a píle by ničeho nikdy nedosáhl. Jeden jeho citát mám pověšený na zdi nad svým pracovním stolem; vždycky mě posadí zpátky na židli, když už chci vstát a odejít od práce, která se nedaří: „*Musíš to vysedět. Vysedět nad tím papírem... Nedá se vstát, jít si uvařit kafe, jít si odpočinout. Člověk musí být u toho pracovního stolu.*“

Úvod

Dílo Jiřího Trnky v kontextu československé (a zahraniční) animované tvorby (1945 – 1969) se zaměřuje na tvůrčí prostředí, vlivy a inspirace, které se projevovaly v animované a loutkové tvorbě Jiřího Trnky. Tvůrce, který se stal pro komunistický režim „vlajkovou lodí nové humanity“, byl úspěšný u nás i v zahraničí. Přesto čelil soudobé kritice, která mu snímek od snímku vyčítala různé věci – nejčastěji to byl kosmopolitismus, formalismus a nesrozumitelnost. On sám na to příliš nedbal a pracoval až do úmoru.

Jednotlivé publikace, ze kterých jsem při psaní práce vycházela, tento boj mezi umělcem a režimem příliš nezmiňují, což je u knih vydaných před rokem 1989 pochopitelné. Náznaky se ale dají vyčíst ze střípků námětů, které Trnka nemohl natočit, ač chtěl. Žádný ze spisů o Trnkovi, který se mi dostal do rukou, nepojednával komplexně o těchto odsunutých a nerealizovaných filmových zárodcích; jedním z mých cílů proto bude je zkompletovat. Protože co nám může říct víc o přístupu autora ke své tvorbě než náměty, které chtěl zpracovat, a nemohl, ať už byly důvody jakékoliv.

Trnkovy filmové loutky se snímek od snímku proměňovaly, vždy se objevily o něco dokonalejší, než v předchozím filmu. Nikdy ale nebyly svým autorem vylepšeny samoúčelně, jejich vizuální stránka i projev přesně korespondovaly se zamýšleným vyzněním. Jiří Trnka adaptoval předlohy, ze kterých vycházel, do loutkových filmů s maximálním respektem k myšlenkovému obsahu předlohy, velice citlivě a vnímavě.

Z hlediska struktury práce je proto důležité projít si všechny snímky, které tvoří v Trnkově tvorbě mezníky, a hledat v nich autorský záměr, podněty a přístup k dílu. Na základě znalosti předlohy a adaptace pak budu vyvozovat, jakými prostředky Trnka dosáhl svébytného díla, které přesto ctí vlastnosti předlohy, a jak celkovému vyznění prospělo zpracování prostřednictvím loutek.

Trnkův dlouholetý spolupracovník Břetislav Pojar položil v jednom z rozhovorů řečnickou otázku, proč člověk Trnkova formátu a uměleckého rozmachu investoval tolik času a námahy do něčeho na první pohled tak dětinského, jako jsou loutky? Ano, Trnka kromě animace vynikal i v dalších oborech; byl výborný kreslíř, malíř, ovládal řezbářství a sochařství, dělal scénografii pro divadelní představení i do

svých snímků; navrhoval kostýmy i plakáty, velmi dobře rozuměl hudbě a byl skvělý organizátor a režisér. Moje práce se bude snažit odpovědět i na tuto otázku a pojmenovat zvláštní vztah, co mezi loutkami a Trnkou vznikalo.

Kromě vlastního pohledu na Trnkovy snímky bylo třeba zapojit do bádání i odbornou literaturu. Velkou službu mi prokázala kniha Heleny Chvojkové s názvem *Jiří Trnka*, ve které jsou shromážděny výpovědi od Trnkových přátel, spolupracovníků i členů rodiny. To mi dávalo často odpovědi na otázky, jež byly pro mou práci důležité – ať už se týkaly jeho knihovny a oblíbených autorů, výtvarných vzorů, nebo názorů na konkrétní téma či problém. Jaroslav Boček několik let s Trnkou dělal pravidelné rozhovory, které částečně zaznamenala výše zmíněná Helena Chvojková, a částečně se objevují v jeho knize s názvem *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. Podobně laděná kniha (ovšem místy víc zaměřená na samotné filmy, než osobu autora) je i *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské* od Marie Benešové, která rozebírá jednotlivé snímky po jejich výtvarné i dějové stránce. Nejnovější publikace od Luboše Hlaváčka Augustina s názvem *Jiří Trnka* čerpala částečně ze všech třech výše uvedených autorů, nicméně autor striktně odlišoval Trnkovu tvorbu a jeho osobnost; já jsem se naopak snažila hledat jejich propojení.

V prvních kapitolách shrnuji světové i české dějiny animace, aby bylo jasné, do jakého prostředí a podmínek přišel Jiří Trnka se svými animovanými a loutkovými filmy. Abychom mohli jeho filmové dílo zařadit a vnímat v kontextu doby, je nutné znát i animátorské předchůdce. V tomto případě jsem čerpala zejména z knihy Edgara Dutky – *Minimum z dějin světové animace*. České prostředí a historie „trikfilmů“ je výjimečně dobře zmapováno v publikaci *Dodalovi* od Evy Struské. Nicméně několik drobností ze zahraničního i tuzemského dění v animaci jsem doplnila z knihy od Jiřího Tibitanzla – *Panáčci na plátně*.

1. Počátky animace ve světě

Za absolutní prvopočátky animace můžeme považovat nástěnné malby ve Španělské Altamíře, kde zhruba před 14 000 lety vznikla kresba bizona v různých fázích běhu. Tato „animace“ nemohla být ve své době samozřejmě nikam promítána, to se stalo až v roce 1962, kdy jistá madam Proudhommeau tyto fáze natočila animační kamerou a nechala je před diváky festivalu v Annecy rozběhnout po filmovém plátně. Stejný pokus učinila i s malbami na sloupech chrámu bohyně Isis; na každém sloupu byla bohyně nakreslená v určité fázi pohybu, takže když kolem sloupořadí závodili jezdci na trigách, hýbala se. Po nasnímání animační kamerou byl tento pohyb takřka dokonalý. Stejný pokus provedla i s postavou helénskému atletu, který je namalován na váze ve čtyřech fázích salta. Původ této kresby se odhaduje na čtyři století před naším letopočtem, a v roce 1962 se ukázalo, že salto bylo opravdu plynulé a dokonalé.¹ To jsou ale začátky opravdu prehistorické.

Opravdové začátky animace ale mnozí vědci kladou až do počátku 19. století, kdy vznikaly animační přístroje na bázi optických klamů – patřil mezi ně J. A. Plateau a jeho phenakistocop, anglický fyzik W. G. Horne a jeho daedaleum a v roce 1867 si nechal Američan William Lincoln patentovat zoetrop. Nejdůležitějším objevem byl ale nejspíš praxinoscop francouzského profesora Emile Reynauda, který díky němu dokonce otevřel Optické divadlo, kde promítal zpoza plátna diapozitivu a na ně svůj pohyblivý (animovaný) příběh na průhledných páscích. Zajímavostí je, že jeho animované filmy byly krásně barevné, k čemuž se filmová animace po něm dopracovala až o 30 let později. Nicméně konec tohoto animačního řemesla zapříčinil vynález filmové kamery; nebýt toho, kreslená animace by se nejspíš ubírala jiným – nefilmovým – směrem.²

Následovala spousta průkopníků animovaných filmů, mezi které patřil jistě Jamer Stuart Blackton (a jeho kreslený film Humorné fáze směšných tváří), Georges Mélièse, Edwin S. Porter a Emile Cohl.

1 DUTKA, Edgar. *Minimum z dějin světové animace*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 9.

2 DUTKA, Edgar. *Minimum z dějin světové animace*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 11.

Nový směr vnesl do počátků animace také „comic strip“ - série tří až pěti kreslených obrázků s obsahem situačního nebo slovního gagu, který se poprvé objevil v anglickém humoristickém časopise *Punch* ve 40. letech 19. století. U kolébky americké kreslené grotesky stáli často právě autoři těchto novinových seriálů, protože z původně kreslených hrdinů se stali hrdinové na filmovém plátně. Mezi nejznámější patří Winsor McCay (*Gertie, the Dinosaur*, 1914).

I přes zřetelnou oblibu nového média mladými výtvarníky a v určité míře i diváky zaostávalo za oblibou hraného filmu, zejména hraných grotesek, ale i prvních dobrodružných filmů a westernů. Kreslené filmy byly nadále uváděny jen jako přílepky filmových žurnálů, nebo jako dodatek na konci hraného filmu. Tento dosavadní animovaný nezdar prolomil až známý tvůrce Walt Disney, který se držel vize animace jako iluze skutečného života. První obrovský úspěch měl se svým prvním zvukovým filmem s postavičkou Myšáka Mickeyho, díky čemuž se odlišil od ostatních amerických animátorů. Disney vsadil na vyprávění příběhu a možnosti jeho spoluprožívání, ne že bude pouze vymýšlet situační gagy jako ostatní. Antropomorfizoval zvířecí charaktery a tím umožňoval vtáhnout diváka do děje. Disney nevycházel z tradice amerického novinového comicsu, ale z evropských tradic; jeho zdroj inspirace pocházel ze sentimentálně vypreparovaného světa pohádek. Po svých výtvarnících a animátorech chtěl, aby striktně dodržovali dějové i výtvarné šablony, proti čemuž se nakonec část z nich vzbouřila a založila si vlastní úspěšnou společnost UPA (United Productions of America).³

3 DUTKA, Edgar. *Minimum z dějin světové animace*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 27.

2. Počátky animace u nás

Podle Evy Struské začal první animovaný film v Československu natáčet v roce 1919 architekt Bohuslav Šula podle knihy Jana Karafiáta *Broučci*.⁴ O počátcích českého animovaného filmu se vyjadřuje takto: „*Na rozdíl od Spojených států amerických, kde vyrůstal kreslený film z tradice novinové kresby a komiksů a kde bylo přirozené, že karikaturisté s sebou přinášeli do filmu náměty masové kultury, stála na počátku české animace naopak filmová adaptace známé literární předlohy.*“⁵ Struská dále sleduje první animované filmy díky ohlasům dobového tisku. Šulův příklad inspiroval Ferdinanda Fialu, který spolu se Svatoplukem Innemannem vytvořil tři „trikfilmy“ - první se jmenoval *Dobrodružství v Africe* a byl dokončen v říjnu 1920. Nicméně animovanou produkci provázal nezájem, takže i další dva české kreslené filmy *Pohádka o Popelce* a *Tvrdohlaví milenci*, které vytvořil Antonín Frič, prošly bez povšimnutí.⁶ Struská podotýká, že na rozdíl od okolních zemí nebyly pro animovaný film podmínky u nás vůbec příznivé. Výrobci investovali do „trikových“ filmů za předpokladu, že šlo o atraktivní předlohu a jeho výroba šla hladce. Jakmile se však výroba dostala do problémů, byl to právě animovaný film, který producent nejnáze oželel. Autorka podotýká, že podobná situace sice byla i v jiných státech, ale slabá hospodářská základna české kinematografie situaci ještě více vyostřovala.⁷ Tuto nepříznivou situaci, která byla na prahu dvacátých let pro animovaný film obzvláště nepříhodná, změnila až filmová společnost Elekta Journal.⁸ Ta vznikla v roce 1925 a soustředila kolem sebe mladé talentované filmaře. Vydávala první český filmový týdeník, úspěšně adaptovala do hraných filmů populární literární díla, například Viléma Mrštíka, Ignáta Herrmanna, Popelky Biliánové a dalších. Získala prestižní zakázku na výrobu historického filmu *Svatý Václav*, který ale nezískal očekávaný ohlas a jeho komerční neúspěch do značné míry zapříčinil i konec firmy.⁹

4 STRUSKÁ, Eva. *Dodalovi. Průkopníci českého animovaného filmu*. 1. vydání. Praha: Národní filmový archiv a Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2013, str. 22.

5 Ibid, str. 23.

6 Ibid, str. 26.

7 Ibid, str. 27.

8 Ibid, str. 30.

9 Ibid, str. 37.

Zajímavostí je, že něco na způsob prvního loutkového filmu u nás natočil v roce 1931 Josef Skupa pod názvem *Spejblovo filmové opojení*. Film byl dokonce zvukový. Dochované libreto ukazuje, že Skupa se projektu velmi věnoval, bez ohledu na jeho jednoduchou fabuli, a že se snažil zrušit statický prostor divadelní scény a využít filmových postupů. Označoval, které záběry mají být snímány jako polocelky i jako velké detaily; plánoval kamerové jízdy a počítal s prolínáním záběrů, v řazení scén využíval filmovou montáž a podobně. Podle Evy Struské libreto nasvědčuje, že Skupa promýšlel nový vztah loutky na scéně a ve filmu, a nevádl, že pohyb loutky nevznikal ještě animací, ale vedením marionet.

Na plátno také vstoupil snímek *Všudybylovo dobrodružství*, ve kterém v roli Všudybyla vystupovala Skupova loutka Hurvínek. Jednalo se o kreslený snímek, ale v úvodní scéně vystoupila animovaná loutka Hurvínka, který zdůrazňoval, že mu profesor Skupa dal svolení k tomu, aby vystoupil v kresleném filmu v roli Všudybyla. K úpravě loutky pro animaci byl přizván Skupův žák Jiří Trnka, ale k tomu, jestli to byl přímo on, kdo loutku při natáčení animoval, nemá Struská dostatek informací.¹⁰

V roce 1935 byl v Praze založen podnik AFIT (Ateliér filmových triků), kde se vyráběly titulky pro hrané filmy, podílelo se na výrobě reklamních triků a stavěly se malé makety nahrazující drahé dekorace. AFIT experimentoval i s možnostmi filmového triku, což bylo přerušeno okupací. Ateliér zabrali Němci a šéfem se stal Rakušan Richard Dillenz; po něm převzal otěže vídeňský karikaturista Horst von Möllendorf. Už za něj zde pracovali lidé, kteří se později v animovaném filmu proslavili – Břetislav Pojar, Jiří Brdečka, Eduard Hofman, Stanislav Látal a další. V roce 1944 byl AFIT zrušen a jeho pracovníci se měli přeškolit pro válečný průmysl; nicméně tyto plány překazil konec války. Několik dní po osvobození se bývalí pracovníci AFITU sešli a domluvili se na další spolupráci. Vznikl tak agitačně propagační snímek o Rudém právu nazvaný *Včera a dnes*, který kombinoval kreslenou část s dokumentárními záběry.

Dne 11. srpna 1945 byla česká kinematografie znárodněna. Kontrolu a výrobu filmů, včetně animovaných, převzal Československý stát. Uměleckým

10 STRUSKÁ, Eva. *Dodalovi. Průkopníci českého animovaného filmu*. 1. vydání. Praha: Národní filmový archiv a Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2013, str. 107.

vedoucím bývalého AFITU se stal Jiří Trnka a výrazně svou tvorbou ovlivnil animovaný film.¹¹

Edgar Dutka uvádí, že poválečné opojení svobodou trvalo jen velmi krátce, a na Východě i Západě se umění přestalo zabývat samo sebou a stalo se politickým nástrojem. Obecně se dá ale říci, že po 2. světové válce nastává, zejména ve všech zemích Východu (střední a východní Evropy), pro animovaný film velký boom. Vznikají studia animovaného filmu a animovaný film se postupně etabluje jako životaschopné umění, tedy nikoliv pouze jako vaudevillové číslo či zábavný přívěšek k hranému filmu, jak tomu bývalo. Postupně se ukazuje, že animovaný film má mnoho specifických možností, ať už jde o estetickou a etickou výchovu dětí i dospělých, ale zejména pro svoji schopnost vyburcovat dospělé diváky k myšlení a v období diktatury a totalit i k nemyšlení. Proto vlády lidově-demokratické (tzv. socialistické) dávaly animovanému filmu a jeho tvůrcům značné finanční možnosti i zázemí, které nám nezávislí tvůrci ze Západu mohli závidět.¹²

11 TIBITANZ, Jiří. *Panáčci na plátně*. 1. vydání. Praha: Čs. Filmový ústav, 1989, str. 24.

12 DUTKA, Edgar. *Minimum z dějin světové animace*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 48.

3. Animovaný a loutkový film

Animovaný film je druh kinematografie vytvářející snímky, na nichž se nehybné a zpravidla neživé objekty hýbají a jeví se jako oživlé. Tohoto dojmu se dosahuje tvůrčím procesem, který se nazývá animace – při něm animátor mění polohu nebo tvar neživých objektů a zachycuje při tom jednotlivé fáze těchto změn, které pak při promítnutí výsledného filmu navozují zdání pohybu.

Animovat se mohou i loutky; klasický loutkový film používá loutky trojrozměrné. Základní rozdíl mezi kresleným a loutkovým filmem je ve snímání. V loutkovém filmu se animace provádí současně se snímáním, zatímco v kresleném jsou pohybové kresby vytvořeny ještě před vlastním natáčením. Rozdíl je také v umístění kamery; kreslený film je většinou snímán „shora“ a výměna pohybových fází se provádí na rovné ploše, zatímco loutkový film je většinou snímán stejně jako hraný film v trojrozměrném prostoru.¹³

Břetislav Pojar uvádí, že v kresleném filmu ruku, která kreslí nebo maluje, neomezuje nic vyjma fantazie a rozměrů papíru. U loutky je to podle něj jiné – loutka je trojrozměrná hmota, která podléhá fyzikálním zákonům. Je třeba nejdříve přemoci tvrdost materiálu, váhu a přitažlivost, vymyslet mechaniku, než se vaše fantazie rozběhne. Dále podotýká, že divadelní loutka je jenom velmi vzdálená příbuzná loutky filmové.¹⁴

13 TIBITANZ, Jiří. *Panáčci na plátně*. 1. vydání. Praha: Čs. Filmový ústav, 1989. str. 16.

14 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 84.

4. Tvůrčí osobnost Jiřího Trnky

Na tvorbu Jiřího Trnky mělo už od raného mládí vliv místo, ve kterém žil – v Plzni-Petrohradu, kde byly převážně domky dělníků a železničářů. Malý Jiří to neměl daleko do přírody ani k řece, která se klikatila kousek od jejich domku. Už zde je možné začít hledat prvotní podněty, které se později v jeho tvorbě projeví jako určitá lidovost, která vyvažovala jemnou, ale zřetelnou přítomnost Trnkova konstruktivního intelektuálního smýšlení.¹⁵

Matčin bratr Ota, Trnkův strýc, byl sám dobrým kreslířem a synovce ve výtvarném talentu, který se projevoval od dětství, podporoval. Nejen že ho učil kreslit, ale jednou mu přinesl i rozbité loutkové divadélko, které si Jiří posléze celé opravil a vyrobil si do něj nové loutky. Divadlo ale neskončilo příliš slavně, protože Jiří se do výroby a posléze hraní s ním tolik vžil, že se to odrazilo na jeho školním prospěchu a rozzlobený otec mu celý jeho výtvarný svět spálil. I s loutkou Smrti, která byla podle Trnkovy matky velmi zdařilá a kterou moc obdivovala.¹⁶

Jiří Trnka v jedenácti letech přestoupil ze základní školy na reálku, kde se setkal s Josefem Skupou, který ve Spolku feriálních osad (starajícím se o letní rekreaci chudých dětí) řídil loutkové divadlo. To založil Karel Novák, který navázal na tradici Matěje Kopeckého a zároveň patřil mezi nadšené vyznavače lidového loutkářského umění. Josef Skupa měl oproti zakladateli Karlu Novákovi o poznání novátorštější přístup; vyhýbal se režijnímu archaismu, klasickým titulům her i jevištní deklamaci. Prosazoval moderní přístup, ke kterému vedl i svého žáka Jiřího Trnku. Jejich spolupráce se nepřerušila ani v roce 1927, kdy patnáctiletý Jiří musel přerušit svá studia z důvodů špatné finanční situace a vstoupit do učení.¹⁷

V roce 1929 se v Praze konala velká loutkářská výstava, kam Josef Skupa zařadil i několik loutek Jiřího Trnky - konkrétně to byl slon Koko, Don Quijote na kobyle Rosinantě i Sancho Panza na oslíku. (S Donem Quijotem a jeho příběhy byl Trnka dobře obeznámen, tato postavička provází jeho výtvarnickou dráhu téměř neustále a často se k tomuto námětu vracel.) I díky tomuto úspěchu začal nakonec studovat na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. (Uměleckoprůmyslová škola, tehdy

15 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 16.

16 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 17.

17 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 20.

ještě střední na úrovni gymnázií nebo obchodních akademií, byla na přelomu dvacátých a třicátých let tříletým učilištěm pro výtvarně nadané žáky od čtrnácti do třiceti let, kteří své studium pak dokončovali ve tříleté speciálce.)¹⁸

Vedoucím katedry byl profesor Jaroslav Benda, který byl výtvarně velmi všestranný, což Jiřímu Trnkovi imponovalo. Kromě toho byl Benda také prvním, kdo u nás na přelomu třicátých a čtyřicátých let experimentoval s kresleným filmem.¹⁹

Jiří Trnka byl už od dětství vášnivý čtenář. Sám o sobě říkal, že nejvíc „hltná klasiky“. Mezi jeho nejoblíbenější patřili *Bratři Karamazovi* od Dostojevského a novela *Hráč*. Ruská literatura ho velmi zajímala, měl rád Tolstého, Čechova nebo raného Gorkého. Dále sledoval anglosaské autory, například Oscara Wildea nebo G. K. Chestertona. V jeho knihovně nechyběl ani Andersen nebo Maeterlinck, se kterými ho podle mého názoru pojila silná symbolická imaginativnost. Kromě těchto vážných knih ale měl rád i výpravné orientální cestopisy, pirátské a rytířské romány a jinou dobrodružnou a romantickou literaturu, kterou sledoval od klukovských let. Domnívám se, že mnoho z toho se později odrazilo v jeho animované a loutkové tvorbě.²⁰ Na to upozorňuje i jeho první žena, Helena Chvojková: „*Některé Jiří ručně svázal do tuhého černého papíru. Byl tu Dostojevskij s oblíbeným Hráčem a Něžnou, Wilde, Andersen, Maeterlinck, Chesterton, Ladislav Klíma...*“²¹ Jeho syn Jiří zase vzpomínal na otcovu knihovnu, která obsahovala svazky, které potřeboval k práci, ale nikoli řemeslné příručky: „*Byly to knihy zeměpisné, mnoho přírodopisných, i velice starých a z dnešního hlediska zastaralých přírodopisů, ale s nádhernými rytinami a kresbami. Byly tu revue loutek, hraček. Nejfantastičtější sbírka kostýmových knih, ale opravdu minimum řemeslných pouček. Vzpomínám si z nich jenom na jednu, a to na příručku o soustružnictví, kterou tatínek miloval spíš jako beletrii, než že by se jí řídil; byly v ní velice zajímavé zápisy a záznamy o zpracování materiálů, o kterých dneska už řemeslníci nemají ani nejmenší potuchy. Autor tu rozlišoval slonovou kost a hroší roh a jiné, skutečně fantaskní, dneska nedostupné materiály. A ta knihovna obsahovala pro nás děti pohádkový výběr obrázků; většina knih byla bohatě ilustrována. Vlastně všechno v této knihovně se obrací k vizuálnímu*

18 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 22.

19 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 23.

20 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 36.

21 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 11.

*vjemu, který měl otec naprosto dokonalý. Některé knihy jsme si my děti velice oblíbily, některé méně. (...) Byly tam pro nás dvě strašidelné knihy: jedna velická, moderní revue z přelomu dvacátých a třicátých let, malířské i sochařské výboje, a druhá měla ilustrace ke snům Pantagruela z 16. století. Měly jsme rády knihy jako Kostümwerke, což byla (jak jsme jí říkali) Zlatá kniha. Ohromná, hnědá se zlatem na vazbě i na ořízce, pro sestry v ní byly princezny, pro mě rytíři. Kniha těžká, která se nedala v rukou prohlížet, ale musela se položit. Pak oblíbený přírodopis, kolorovaný ocelorytinami. I dnes, když si kdokoliv z rodiny potřebuje prostudovat nějaké zvíře, má v ní nejdokonalejší materiál pro malíře; staré poctivé české řemeslo nemůže vůbec žádná fotografie nikdy nahradit a dokonalejší pracovní pomůcku vůbec neznám.*²²

V dobách studií na UPŠ se setkal se spisem Ladislava Klímy, českého existencialisty, jehož jméno v té době nebylo ještě zdaleka vyslovováno s respektem, nebo dokonce vyslovováno vůbec. Trnka přečetl *Utrpení knížete Sternenhocha* a údajně mu tato kniha pomohla zformulovat svou duchovní orientaci. Inspiroval se u Klímy myšlenkou, že nejvyšší a jedinou hodnotou lidského života je neúnavná aktivita člověka podepřená schopenhaureovskou vůlí a představou. V Klímově tezi *Svět jako vědomí a nic* našel výtvarník impulz k tomu, aby svůj široce rozprostřený talent ukázoval vědomím sebe jakožto tvůrce, kterého nesmí nic svést z cesty k vytyčenému cíli.²³

V roce 1935 si Jiří Trnka spolu s bratrem pronajali podkrovní byt v Praze v Opatovické ulici, kde si zřídil svůj první ateliér. Na stěnách visely dvě barevné reprodukce – *Posvícení* od Pietra Brueghela st. a *Zajíc* Albrechta Dürera.²⁴ Pieter Brueghel st. mohl Trnkovi imponovat svou dobou nezařaditelností; ve stoletích po jeho smrti byla totiž většina jeho obrazů zapomenuta, protože nebyly v souladu se žádnými estetickými pravidly. Zároveň okolnosti a inspirace Brueghelovy tvorby mohly být rozmanité – tvořil ve století, kdy byly objevovány cizí země, tajemství vesmíru i lidského těla. Přitom ale lidé věřili na demony a nadpozemské síly, které ovládaly jejich životy. Tento spor ve svém díle reflektoval Hieronymus Bosch a v jeho tradici pokračoval také Brueghel. Jeho obrazy byly plné postaviček v napětí a

22 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 51.

23 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 37.

24 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 37.

strachu. Brueghelův přítel kartograf Abraham Ortelius o něm napsal: „*Maloval mnohem víc, než by z jeho obrazů bylo na první pohled znát. Všechny práce našeho Brueghela říkají víc, než ukazují.*“²⁵ V Trnkově díle je také patrná inspirace tradicemi a dobovými zvyklostmi, zároveň ale cítil potřebu se vyjádřit ke své době, která se mu zdála místy příliš technická. Nebál se používat moderní věci, měl například velmi rád rychlá auta; obával se ale, kde se to zastaví.

Albrecht Dürer, autor druhého obrazu na stěně v pracovně, byl také výjimečným člověkem své doby. Stal se průkopníkem několika malířských technik, zároveň však byl natolik všestranný, že se věnoval i kresbě, mědirytům, tisku, a vydal několik matematických spisů. Je možné, že díky tomu v něm Jiří Trnka nacházel spřízněnou duši.

Existenční starosti Trnku nutily brát si ke zpracování zakázky různé úrovně a zaměření – navrhoval vzory na látky, bytové dekorace, uměl vyrobit i modely plachetnic všeho druhu. K blízkosti filmu se dostal tehdy, když navrhoval filmové oznámení do novin a poutače u vchodů do kin.²⁶ Zadavatelem bylo kino Avion na Václavském náměstí.²⁷ Majitel firmy Hamiro v Rokycanech, pro kterého Trnka navrhoval plstěné dětské hračky, měl s figurkami zvířátek, kominiček, muzikantů i hajných takový úspěch, že se (marně) snažil Trnku ve své továrně zaměstnat natrvalo. Jiří Trnka sám často říkal, že tyto zakázky jej zdržují od cíle, ale bral to jako zkušenost, která se hodí. To se i stalo – osahal si materiály nejrozličnějšího druhu a naučil se improvizovat, což později zúročil právě při natáčení loutkových filmů.²⁸

Na své první samostatné výstavě v pražském Uměleckoprůmyslovém muzeu v roce 1940 se mimo jiné objevil i Trnkův *Betlém*: šlo o plstěné figurky Madony, Josefa a Jezulátka v červeném povijanu, a také postavičky Tří králů. Součástí *Betléma* byli i oslík a volek v řezbářském stylu lidového umění 19. století, poznamenaném prvky moderní výtvarné formy. Ta se uplatňovala i u dalších figurek, které byly součástí výjevu – poutníků přinášejících své dary a šesti bílých oveček s ovčáckým psem v popředí. Proč takto zaujal právě *Betlém*? Výstava se konala v prosinci a Trnka tímto výjevem zřejmě ztělesnil vánoční atmosféru. Skloubil tradiční

25 http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=189

26 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 39.

27 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 22.

28 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 39.

ikonografické pojetí a moderní citění, takže celek vypadal jako dětské hračky, kterými si současný člověk vizualizoval tento výjev. Z betlému se stal Trnkův celoživotní námět, který se v jeho tvorbě často vracel.²⁹

Po této výstavě, částečně i díky výjevu *Betlém*, se poprvé ozvaly hlasy, že by se měl Trnka věnovat i filmu kreslenému. Nicméně to se stalo až v roce 1945, kdy ho ani ne měsíc po konci války navštívili tři mladí muži v čele s výtvarníkem Eduardem Hoffmanem a požádali ho, aby převzal umělecké vedení nového filmového studia pro kreslený film.³⁰ Jiří Trnka s tímto návrhem souhlasil a postavil se do čela *Bratři v triku*, jak nově vzniklé studium bylo záhy pojmenováno.

29 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 41.

30 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 61.

5. Cesta od animovaného filmu k loutkovému

Prvním plodem společné práce nově vzniklého kolektivu byla lidová bajka, kterou Jiří Trnka přetvořil do krátkého kresleného snímku – *Zasadil dědek řepu*. Příběh, ve kterém lidé i zvířátka díky spolupráci vytáhnou ze země obrovský plod, byla jednou z prvních alegorií na novou dobu kolektivní pospolitosti, která se měla zakrátko propagovat úplně všude. V tomto případě je ale snímek ještě opravdu vtipný a jak říká Hlaváček, má „normální lidskou teplotu“³¹. Už tento snímek byl porovnáván s americkým Waltem Disneym, který vycházel samozřejmě z jiného prostředí, než Trnka, a tím byla obchodní reklama. Oproti tomu v *Zasadil dědek řepu* zbylo cosi rustikálního, co nezastíralo svůj původ, ale pracovalo s ním.

Dědek, který ve snímku vystupuje, mi velmi připomínal pozdějšího *Krtečka* od Zdeňka Milera. Obě figurky mají stejně roztomilý a pomalý styl chůze, ve kterém prakticky jen šoupají nohu před nohu. K porovnání samozřejmě také svádí fakt, že v úvodu snímku dědek vykope v malé zahrádce lopatičkou díru, kam je třeba řepu zasadit. Lopatička a gesta – zaboření rýče do země a přišlápnutí ho nohou – jsou s Krtečkem takřka totožná.

Trnka pracuje velmi rozvážně s časem, nikam nespěchá – po dramatickém okamžiku, kdy dědek vytrhne vráně ze zobáku žízalu a chystá se ji zahrabat zpátky do země, ho nechá ještě vytáhnout z kapsy kapesník a důkladně se vysmrkat, což mu přidává zvláště groteskní důstojnost (je to skoro Allenovské gesto!). To už se ale zpoza obzoru vynoří babka s vnučkou, které nesou dědkovi váleček a konev plnou vody. Na těchto dvou postavičkách je více než kdy jindy patrné, že Trnkův začátek s animovaným filmem byl v tomto ohledu stejný jako u filmu loutkového. Lehce předběhnu, ale vysvětlím proč – v Trnkově loutkovém filmu *Špalíček* jsou loutky také spíše neohrabané špalíky, které se roztomile valí. A to stejné divák vidí i zde – babka s vnučkou vypadají spíše malované panenky, vyřezané ze špalíku dřeva.

Trnkova pověstná pečlivost a smysl pro detail se u tohoto snímku také vyjadřují tím, jak je znázorněno plynutí času – slunce vrhá na zahrádku stín přes malý stromeček. Jak se slunce po obloze pohybuje sem a tam, stín stromku jezdí po zahradě v souladu s ním. Další vtip je i v následující scéně, ve které přijde dědek do

³¹ HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 61.

chaloupky, kde už na něj čeká babka s vnučkou. U stolu sedí a čekají i pes a kočka. Nad miskou s polévkou se vznáší obláček vůně, všichni si k tomuto obláčku dychtivě čichají, ale neopovažují se ho včichnout. To se stane až s příchodem pána domu, dědka, který nejen že vůni vdechne, ale ještě se bez okolků pustí do jediného talíře plného polévky, co je na stole. O zbytek se pak částečně tahají a dělí babka s vnučkou a pes s kočičkou. Když nejmenší figurce u stolu, vnučce, spadne lžice s jasným zvoněním na zem, přiběhne k ní myš a vidí svůj odraz, až surrealisticky zdeformovaný. Druhý den jde dědek řepu zkontrolovat a najde v zahrádce giganta, kterého nemůže vytáhnout. Postupně volá na pomoc celou domácnost; situace se vyřeší až s příchodem myšky, která zaváže svůj ocásek na smyčku k tomu kočičímu, který je před ní. Potom se vzepře na zadní jako kuň a vši silou zabere, až je řepa za velkého hudebního hlomozu vytažena.

Ve *Zvířátkách a Petrovských*, kteří následovali po *Řepě*, scénu otevírá večerní les, ve kterém se probouzí k životu všichni jeho členové. Žaludy, pařezy i houby se dávají do tance. Tento rej už nese rukopis *Snu noci svatojánské*, který Trnka vytvoří o několik let později s loutkami. Záběry mají stejnou hravost a jsou nebyvale dlouhé, nicméně i přes to stále baví, protože je na co se dívat. Lesem se prohání zvířátka i loupežníci, kteří se navzájem vyděsí tak, až po noční honičce usnou nedaleko sebe. Stejně jako ve *Snu noci svatojánské* ranní slunce všechno urovná a vyřeší. Díky tomuto snímku získal Jiří Trnka hlavní cenu v Cannes v roce 1946 v kategorii animovaného filmu. Edgar Dutka vysvětluje tento úspěch faktem, že lidé chtěli zapomenout na tíživou válečnou situaci, která byla za nimi. Proto svět s nadšením přijal tuto oslavu zvířátek, která ač ustrašená, bez násilí a krutosti vyženou z chalupy loupežníky.³²

Jako své další snímky Trnka představil *Dárek* a *Pérák a SS*. *Dárek* nebyl filmovou kritikou přijat tak dobře, jak tomu bylo u předchozích dvou krátkých filmů. Podle filmových historiků předběhl svou dobu a příliš výrazně se odlišil od proudu disneyovek, díky čemuž následovaly ze strany filmové kritiky značně negativní ohlasy. A možná hrálo roli i to, že si Trnka vzal na paškál povýšenecké chování filmových producentů, jejich způsob života a obchodní machinace. O diváckých

32 DUTKA, Edgar. *Minimum z dějin světové animace*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 47.

ohlasech se v žádné publikaci nepíše, nicméně výše zmíněné motivy mohou poukazovat na nevalné přijetí snímku ve filmovém okruhu.

Co měly tyto čtyři animované prvotiny společného? Jiří Trnka v nich ukázal svůj talent při výběru neotřelého námětu, který dokázal osobitě zpracovat. Děj se obohacoval o sled drobných i větších gagů, které působily velmi svěže, a přitom nebyly samoúčelné – posouvaly děj dál nebo mu hrály do noty. Nebál se drobných odboček a delších hravých záběrů, které děj mohly na první pohled poněkud retardovat, na druhou stranu dodávali snímkům typickou poetičnost a lyričnost, která se u pozdějších loutkových filmů ještě více prohlubovala.

Byl to velký úspěch, který si Jiří Trnka těmito čtyřmi kreslenými groteskami vydobyl, ale přes to všechno u kresleného filmu nezůstal. Vadila mu na nich jejich grafická technika a kolektivní způsob rozkreslování dílčích segmentů, díky čemuž se potlačoval jeho osobní a vyhraněný kresebný styl.³³ Kromě toho mu ještě vadil groteskní charakter kreslených filmů: „*Scény vypjaté dramaticky se mi nikdy nepodařily. Kresba se stále třese, vrtí a hemží, a musí se hemžit, protože v okamžiku, kdy se zastaví – nežije. Stává se plošnou a mrtvou. Padesát kresličů oživováním kresbu rozmělní a z původního typu zůstane jenom drát, ornament, ztratí svou osobitost.*“³⁴

Proto na podzim v roce 1946 opouští Barrandovské studio a Bratry v triku, pro které byl rok uměleckým vedoucím, a odchází k Vltavě do ateliéru v tzv. Chourových domech, kde začal pracovat na loutkových snímcích.³⁵

33 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 214.

34 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 33.

35 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 214.

6. Kapitoly věnované konkrétním filmům - kontext doby a okolnosti jejich vzniku; jejich přijetí, sledování vývoje snímků

Než se Jiří Trnka dopracoval k loutkovému filmu, měl předtím ještě dvě zastavení, která ale jeho další směřování jasně předznamenávala. Tím prvním byla divadelní zastávka, při které navrhoval výpravu k Hebbelově tragédii *Gygův prsten*, Klicperově veselohře *Zlý jelen*, k roztančené *Benátské maškarádě* od Goldoniho, Shakespearově poetické *Zimní pohádce* a Plautovu *Lišáku Pseudolovi*. Posledním zastavením byl v roce 1945 film kreslený, ke kterému byla ale jeho cesta zcela přirozená. Trnka byl malíř a ilustrátor, od dětství měl v oblibě pohyblivé loutkové panáčky, a na čas mohl díky kreslenému filmu utišit svou touhu po uvedení jeho kreseb a maleb do života.³⁶

Jiří Trnka se od kresleného filmu vrátil k loutkám, které ale v podstatě nikdy neopustil. Vnímal kouzlo loutek, které promlouvají svou zvláštní životností. Rozlišuje dva typy loutek – v nejstarších dobách a hlavně na východě existovala a stále existuje loutka jako nositelka myšlenek kultovních, náboženských, dále zobrazovala národní hrdiny, a to často s patosem, který by v jiném podání byl nestravitelný. Druhý typ loutky podle Trnky je satira, neboli loutka coby nositelka satirického sdělení a postoje, která je typická spíše pro západ. V tomto případě loutka svou neosobností a anonymitou zakrývá člověka, který ji oživuje, a dovoluje se jí vysmívat se jiným lidem.

Podle Trnky tedy loutky nastupují všude tam, kde svoji úlohu končí živý člověk – herec. Nejostřejší satira, patos mytických příběhů a legend, to vše si zachová svůj účinek jen díky loutkám. Protože jim prostě víc věříme, že jsou tím, co představují.

I když se Jiří Trnka celý život snažil a bude snažit dokázat, že loutky ve filmu zvládnou být stejně dobré, ne-li lepší než herci, stejně tak zastupoval názor, že loutka není a nemůže být náhražkou člověka – herce. Nejvíce přesvědčivá je podle něj ta

36 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 8.

loutka, která vychází z typu člověka, zároveň ale musí být typičtější, než může být herec, a sloužit myšlence člověka, ne jeho povrchu.³⁷

Břetislav Pojar vzpomíná, že když přišel Jiří Trnka ze studia Bratří v triku do ateliéru v Chourových domech, čekala ho tam hrstka lidí, kteří sice všichni uměli něco, co by mohlo být v příští práci užitečné, ale o výrobě loutkového filmu nevěděli prakticky nic.³⁸

1.1. Cyklus Špalíček

Prvním snímkem nového tvaru byl *Betlém*, obrazová suita erbenovského ladění, o celkové délce dvanácti minut. Posléze jej autor rozšířil o dalších pět dílů, tematicky nazvaných *Masopust*, *Jaro*, *Legenda o sv. Prokopu*, *Pouť* a *Posvícení*. Cyklus byl dokončen v roce 1947 a nazván *Špalíček*. Šlo o určitou parafrázi roku na venkově devatenáctého století a svým laděním připomínal obrázky Mikoláše Alše. Na jednotlivé díly je možné se dívat i samostatně, celek je přehled všech ročních cyklů a jejich rozdílné poetiky, radostí i starostí, které jsou v každé části roku odlišné.

Podle Břetislava Pojara, který na *Špalíčku* s Trnkou spolupracoval, měl tento snímek ohlas všude, u lidí i kritiky, i když jeho forma nebyla vůbec běžná. Když dal Trnka číst před natáčením scénář Jiřímu Lehovcovi, ten o něm prohlásil: „*Je to proti všem filmovým zákonům, ale je to krásné.*“³⁹

Betlém je v podstatě oživený obraz. Jiří Trnka ho uvedl na výstavě v roce 1940, kdy z plstěných figurek vytvořil scénu se svatou rodinou. Z jeho stejnojmenného obrazu je vidět, že ctí kořeny národní výtvarné tradice, která mimo jiné vyrostla i z lidových vyřezávaných betlémů. V ní posléze kresbami pokračovali Mikoláš Aleš a Josef Lada. (I *Špalíček* Mikoláše Aleše zobrazuje rok venkovského člověka, který má svá pravidla a čas je tu vyměřen veselení, hrám i práci.)

37 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 108.

38 Ibid, str. 83.

39 Ibid, str. 87.



Obr. 1 - betlém Jiřího Trnky



Obr. 2 - betlém Mikoláše Alše, obr. 3 - betlém Josefa Lady

Když se podíváme na obrazy a ilustrace, které předcházely *Špalíčku*, nemůžeme si nevšimnout, jak Trnka v podstatě na svou předchozí tvorbu navázal. Postavy namalované i ve studiu později rozpothybované jsou tvořeny v duchu typické Trnkovské typologie, do které patří např. výrazné hlavy s tlustými tělíčky, baculaté ruce, knoflíky místo nosů a jemné čárky úst. V obličejích se od sebe liší počtem vrásek a kruhy pod očima, jejichž počet a odstín udává věk postavičky. Těchto několik základních tahů a rysů dává dohromady charakter postavy a její povahu, která se v případě loutkového filmu díky filmové řeči rozvíjí do nečekaných odstínů a nuancí.

Spodní obrázek s názvem *Babička šije* vznikl v roce 1943; vybrala jsem jej záměrně, aby byl zřejmý časový rozestup mezi tímto obrázkem a Trnkovým

Špalíčkem, který vznikl v roce 1947. Jsou na něm dobře patrné výše popsané znaky, které jsou typické pro Trnkovu malbu i loutku – náznak vrásek a propadlé oči, které nasvědčují vyššímu věku osoby. Hlava (navíc se šátkem) je větší než zbytek těla; taková malba/kresba činí figurky většinou roztomilejší, protože tělesné proporce tím odpovídají proporcím dítěte (při kresbě dítěte by měla hlava tvořit jednu šestinu výšky postavy, u dospělého jednu osminu). I přes toto „zdětinštění“ postavy navodil ale Trnka dojem, že vidíme babičku tak, jak si ji dotyčný pamatuje; jde o momentku, při které se babičce odráží ve tváři světlo lampy, a vrásky kolem očí, úst a na čele se prohloubily. Autor zvýraznil postavě ruce, nejspíš aby podtrhl jejich práci – tu předchozí i současnou.



Obr. 4 - *Babička šije*

Na obrázku z roku 1943 je podsaditá postava ponocného. Tváři dominuje mohutný knír, oči jsou trošku zapadlé, ale odráží se v nich světlo měsíce. Ponocný stojí pevně na krátkých nohách, baculatou rukou si přidržuje troubu u rtů. Když si představím, jak by po zatroubení odešel ze scény pryč, je to podobný pohyb, jaký můžeme vidět u loutek ve *Špalíčku*. Ale s tak zavalitým tělíčkem, mohutnou hlavou a krátkýma nohama se těžko dočkáme baletního tanečku, jaký přijde v Trnkově tvorbě až později.



Obr. 5 - Ponocný

Předchozí obrázky porovnejme s loutkou sedláka ze *Špalíčku*. Menší zavalité tělo, schované v kožichu (typickém „dubňáku“, kožichu našich dědečků a pradědečků), krátké silné nohy ve dřevácích a místo rukou palečnice. I když je patrné, že Trnka sázel na jednoduchost a srozumitelnost, v obličejí loutky je patrná precizní práce malíře. Jak jsem psala výše, místo nosu má loutka spíš jen knoflík, ale tady zjednodušení končí. Věk je naznačen několika vráskami, a oči mají hlubší výraz, než by člověk u takovéto jednoduché figurky na první pohled čekal. Pečlivě orámované tmavším stínem, aby působily trochu zapadle, ale přitom bodře zářily. Tváře jsou naznačeny stínem na líčkách, a puntíky, co má sedlák nad nosem a mezi očima, jsou pihy – takové, jaké mívá často náš Český Honza. Zaujal mě šátek uvázaný kolem krku. Odpovídá totiž šátku – vázance, který Jiří Trnka také často nosil, a to i na formální setkání; je takto zachycen na několika fotografiích.



Obr. 6 – loutka sedláka ze Špalíčku

Syn Jiřího Trnky vzpomínal, jak se šel v roce 1947 s otcem podívat do ateliéru na práci se Špalíčkem: „Bylo tu celé hospodářství jako u Pešků ve Svatce, kam jsme jezdili na letní pobyty. Bylo tu všechno, i lidi, i koně, vše, zákolníčky, ale všechno maličké, jako na hraní. A nakonec jsem to viděl na plátně.“⁴⁰

Podle Hlaváčka má *Betlém* tu hodnotu, že lehce neforemné a až primitivní loutky a vůbec celé ztvárnění Cyklu má v sobě nápadnou známku etnického původu, která se zahraničním divákům jevila jako přitažlivá.⁴¹ Domnívám se, že *Špalíček* působil na zahraniční diváky sice lehce exoticky, ale přitom velmi srozumitelně. Loutky, které vypadaly na první pohled víc jako hračky, byly díky své hravosti sdělné. Nápěvům písní, které zněly, se nemusela rozumět slova, melodie i provedení bylo výmluvné samo o sobě. Byl v něm duch venkova, kořenů a tradic, které má každý národ, a toto byl způsob, jak o tom všem mezinárodně mluvit. (Podobného efektu dosáhl později Trnka i ve *Starých pověstech českých*, kde promlouval skrze mytickou minulost národů.)

I když je *Špalíček* Trnkovou prvotinou a v porovnání s jeho pozdějšími výtvary se mu přiznává určitá nemotornost a strnulost, filmové provedení ukazovalo tvůrce, který ví, co dělá. Nechyběly totiž dlouhé poetické záběry na krajinu, které

40 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 48.

41 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 218.

byly vedeny jedním dlouhým švenkem. Oproti tomu masopustní rej nebo pouť se skládala z rychlého střihu, za bouřky nechyběly dramatické kamerové nájezdy a odjezdy na loutky zápasící s větrem. Přidal nápaditý záběr shora, který byl veden z perspektivy chlapce sedícího na větvi vrby, jak pozoruje ostatní postavičky dětí pod sebou. To mimo jiné poukazovalo i na propracovanost loutek, které byly schopny hrát v jakémkoliv úhlu, nejen plošně, jak tomu bylo u kreslené animace.

Zajímavostí je, že Trnka už tehdy zřejmě uvažoval o možnosti pohyblivějších loutek – jedinou takovou ve *Špalíčku* je postava Dábla, který svádí svatého Prokopa. Tato pružná figurka disponuje dlouhými končetinami, kterými hbitě máchá a předestírá před světce jednu nabídku za druhou. Ten má na rozdíl od něj ve tváři klid a celá jeho postava není nepodobná dřevořezům nebo dřevěným sochám z venkovských kostelů.

1.2. Císařův slavík

Po práci na *Špalíčku* se začal Jiří Trnka věnovat adaptaci Andersenovy pohádky *Císařův slavík*. Sám Trnka říkal, že Andersena měl vždycky rád: „*Andersenovy pohádky mě doprovázejí od mého nejútlejšího dětství. Četl jsem je už v šesti – sedmi letech. Později mi je přiblížil redaktor Kovala, který kdysi v Dánsku byl a přivezl si odtamtud bohatý materiál, z něhož jsem mohl důkladně studovat prostředí. Vůbec první andersenovská kresba vznikla v mých deseti letech k pohádce Císařovy nové šaty. Od té doby se Andersenem zabývám dodnes. Roku 1939 už jsem měl pět ilustrací na širší výstavě v Muzeu. Vždy znovu mě Andersen zajímal.*“⁴²

Helena Chvojková Trnkovu posedlost Andersenem ještě upřesňuje: „*Jako chlapec měl Jiří o šestnáct let staršího přítele Karla Šlaise, pozdějšího spisovatele Kovala. Ve dvaceti letech utekl Karel do Dánska za svým milovaným Andersenem. S velkýma modrýma očima a plavou hřívou vypadal sám jako potomek Vikingů. Po návratu se dělil o své zážitky s mladičkým kamarádem, jemuž splýval s postavou Andersena.*“⁴³

Hlaváček o *Císařově slavíku* píše, že Trnka vycházel z celkové atmosféry literární předlohy a jeho dějového prostředí. Dánský pohádkář údajně rád vystříhoval pro děti hračky z papíru, a tak i Trnka pojal film tak, jakoby se odehrával v dětském

42 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 12.

43 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 35.

pokoji. Podle Hlaváčka je toto prostředí typickým „Kinderstube“ měšťáckého obydlí 19. století. Snímek začíná v prostoru s příznačnou „chinoserií“ v zařízení i výzdobě na stěnách, čili v čínském stylu, jenž se stal nositelem a dědicem dekorativních prvků rokoka, které Čínu v 18. století pro evropskou kulturu objevilo.⁴⁴

Břetislav Pojar o *Císařově sláviku* říká, že i přes naivní exotičnost výpravy se v leccem podobal předchozímu *Špalíčku*, a to jak milou jednoduchostí vyprávění, tak koncepcí loutek, které byly podobně malé a zavalité, i když vizuálně vypadaly jako vyrobené z čínského porcelánu.⁴⁵ S tímto tvrzením nemůžu než souhlasit, protože kdokoliv viděl *Špalíček* i *Císařova slávika*, nemůže si nevšimnout, jak si jsou loutky (i přes vyšší míru exotiky v *Císařově slávikovi*) podobné. Copatá holčička, která císaři donese živého slávika a nakonec ho vyláká za brány paláce, je rodnou sestrou pihovatých husopasek, které jsme mohli vidět ve *Špalíčku*. I její tvář je na rozdíl od ostatních čínských hlaviček na pohled příjemná, s hlubokýma očima a pihami nad knoflíkem – nosem. Jakoby sem spadla z jiného světa. Oproti tomu císař a jeho dvůr působí jako panenky z porcelánu, s nehybnými nezdravými tvářemi a strojovým chováním. Dav posluhovačů se chová jako jeden člověk, napodobují gesta císaře, jsou jako stádo ovcí. Žádná z loutek nechodí, ale spíš se valí, úplně stejně jako panáčky ze *Špalíčku*.

Jednou z pravděpodobných interpretací tohoto Trnkova díla je fakt, že autor nesouhlasil s umělými životními návyky, s kultem mechanických hračkářských náhražek přírody. Je zde cítit Trnkův odpor vůči bezduše působícím ceremoniálům na starém čínském dvoře.⁴⁶ (Nemyslím si, že by měl autor něco konkrétního proti Číně, jen využil její prostředí k vykreslení určité podoby světa a moci mocných.) Trnka se kolem tohoto tématu točil stále dokola, o mnoho pozdější *Kybernetická babička* z roku 1962, tematicky podobně laděná, tomu také nasvědčuje. Kromě toho je zde ale také výrazný rys mříže a nesvobody, která je po těsném minutí se se smrtí prolomena. Hlaváček píše, že vůdčí myšlenka vyúsťuje v poznání, že krása je silnější než smrt a spočívá v zákonitosti přírody jakožto hlavního zdroje skutečného lidského štěstí.⁴⁷ Tomu by nasvědčovalo i pojetí jednotlivých loutek a prostředí, kdy proti

44 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 219.

45 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 88.

46 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 222.

47 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 221.

sobě stojí bledý císař se svými poskoky uvnitř precizně se tvářícího se paláce, a příroda s lodkou houpající se na vodě, zpěvem žab a slavíkem v rákosí. I nasvícení scén a jejich barevnost se v obou případech lišila – v okamžiku, kdy holčička vyvede císařskou delegaci do „reálného“ světa za brány paláce, světlo je rázem měkčí a méně ostré, věci najednou nemají jasně vymezené kontury a scéna působí mnohem přívětivěji. I když si to divák do té doby neuvědomil, oči si najednou odpočinou od strohosti a přepychovosti paláce, kde má všechno ostré hrany a třpytivé nebo přepálené barvy. Dvořané „venku“ najednou přestávají působit, jakoby měla jejich plet' barvu porcelánu, ale už jsou opravdu porcelánoví, nebo spíš sádroví.

Vzácností, která je hodna pozornosti, je úplný začátek filmu. Před divákem nezačne rovnou loutkový film, jak se stalo ve *Špalíčku*, ale úvod je hraný. Opravdové dítě je zavřené za zdmi starého domu, a když jde do zahrady, vezme si spořádaně slaměný klobouk, protože se to tak patří. Když ale chlapec onemocní a upadá do horečnatého snu, loutky se dostávají ke slovu. Nehybný rybář sedí v loďce, ale ještě to není rybář, ještě je to loutka, která se nehýbe, jen se usmívá. Neobživne, dokud chlapcův sen úplně nezačne, což se stane každou chvíli. Divák slyší jen zpěv slavíka, který má být příslibem budoucího děje. Dokonce ho na chvíli spatří, ale jde spíš o malovanou čínskou kaligrafii, než pohybující se loutku. Tento snový přechod je pro Trnku i v budoucí tvorbě jedinečný; jakoby tím jen teď a nikdy více připomínal, že je potřeba lidskou představivost, sen či fantazii, aby loutky ožily.

1.3. Román s basou a Árie prerie

Marie Benešová podotýká, že v Trnkových loutkových filmech je možné spatřit určitý pravidelný rytmus, kdy po vrcholných dílech následovaly kratší oddychové snímky.⁴⁸ Po *Císařově slavíku*, které za vrcholné dílo bezesporu považováno je, natočil Jiří Trnka loutkovou adaptaci české pohádky *Čertův mlýn*. Loutky zase připomínají panáčky ze *Špalíčku* a malebná krajina je nasnímána očima starého válečného vysloužilce, který se po letech vrací domů a bolestně vnímá tu krásu. Pro jasnou návaznost na špalíčkovskou poetiku se ale zaměřím na dílo ze své podstaty odlišné, a tím je právě *Román s basou*.

Jako obvykle zůstal Jiří Trnka věrný duchu předlohy. Hlavní postava je od pohledu smutný, životem zmožený člověk, který si ale za kruhy pod očima a mroží

48 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 15.

vousy může tak trochu sám. Na první pohled vzbuzuje jeho hubená postava shrbená pod těžkou basou soucit, na druhou stranu nosí na hlavě nablýskaný cylindr, o kterém si nejspíš myslí, že mu dodává muzikantské důstojnosti. Proto jej neodkládá ani při koupání, a v tom tkví právě onen Čechovův lehký ironický humor. Jak se lidé berou vážně.

Kdo četl nejdříve Čechovovu předlohu, možná se zarazil, jak vyřeší Trnka nahotu, se kterou se v povídce pracuje. Režisér a výtvarník v jedné osobě se zachoval tak, jakoby při natáčení šlo o živé herce, a nechal loutkám příležitost ji skrývat. Dokonce oproti Čechovovi přidal explicitní scénu, při které bylo pouzdro od basy na zámku otevřeno, a v něm se objevila cudně se zakrývající nahá kněžna Bibulová. Podle Hlaváčka je tento výjev inspirován obrazy Jana Zrzavého.⁴⁹ Tentýž autor ve své publikaci zdůrazňoval, že k malíři Zrzavému choval Trnka celoživotní úctu, a když se podíváme na výjev z filmu a výše zmíněný obraz, můžeme souhlasit, že jde o určitou formu citace:



Obr. 7 – výřez z filmu *Román s basou* (1949), obr. 8 – obraz Jana Zrzavého *Melancholie II* (1920)

Podobně jako v *Císařově slávku* pracoval Trnka s kontrastem mezi zámeckou společností a venkovním světem. I tady hrály výraznou roli rekvizity – ať už šlo o bicí hodiny, kolem kterých se točila celá urozená společnost, nebo o pouzdro na basu, které tvůrce většinou umisťoval do středu kompozice. Nuda, která se

49 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 226.

zámkem šířila, je takřka hmatatelná. Benešová zmiňuje určitou ospalost, která je pro šlechtické prostředí popsané v ruských románech příznačná.⁵⁰

Loutky v tomto díle už nejsou tak zavalité; jistá míra neohrabanosti jim sice zbyla, to ano, ale nepřipomínají už děti. V této fázi začaly loutky Jiřího Trnky dospívat – jejich proporce už odpovídají více dospělým lidem. Stejně se vyjádřil i Břetislav Pojar, který říkal, že tento snímek byl zamýšlen už ryze pro dospělé publikum. Loutky se díky tomu zvětšily a protáhly, prostor byl skoro bez malovaných kulis a rozšířil se, koncepce přestala být malířskou a stala se filmovější.⁵¹

Árie prerie, která následovala nedlouho po *Románu s basou*, byla satirou na kovbojky. Kovbojka a westernové prostředí předpokládá jiný styl animace, než tklivé a melancholické předchozí dílo. I když v obou snímcích vystupovaly takřka totožné loutky (kněžna Bibulová byla například recyklována do hlavní postavy *Árie prerie*), jejich pohyby a způsob animace se lišil. *Román s basou*, který svým tématem vyzýval k pomalejšímu – melancholičtějšímu – pohybu loutek a dbal na určitou míru stylizace, se lišil od *Árie prerie*, kde se loutky neměl už jen dynamicky pohybovat, ale pohybem vyjadřovat i rozdílné charakterystiky postav.

Marie Benešová ohledně *Árie prerie* píše, že všechny postavy Trnka charakterizoval s velkým uměním drobnokresby. Pro každou našel výraznou karikaturní deformaci, odpovídající její povaze a groteskním sklonům a přidal dějový detail, zvyšující její komičnost. Loutky mají sice ještě zjednodušené stylizované obličejy, ale postavy obou hrdinů jsou štíhlé, pružné a elegantní. Živý dějový vzruch nezůstal bez vlivu na loutky a jejich herecký výkon, který místy hraničil až s akrobacií. To všechno jsou přesné a konkrétní herecké úkony, na které by nestačili baculatí panáčci ze *Špalíčku*.⁵² Trnka šel dokonce v míře stylizace a grotesky až tak daleko, že obě hlavní postavy, které prerii neustále oblažují svým operním zpěvem, mění dokonce během akce výrazy – konkrétně výtvarník jim musel vyměnit celou hlavičku. Tak vznikaly scény s otevřenými i zavřenými ústy. Toto se stalo u Jiřího Trnky poprvé a způsob použití vyjadřoval jeho vztah k takovéto míře stylizace loutky – pouze jako groteska.

50 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 15.

51 CHOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 88.

52 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 16.

Podle Bočka nebyla parodie na literární a dramatickou konvenci Trnkovi nikdy cizí. Už jeho první pokus v loutkovém divadle parodoval přehnaný patos a schematické typy námořní povídky. Zároveň podotýká, že teprve v tomto snímku objevil autor touhu po dějovém tempu, spádu, rytmu a vyhrocené dramatické situaci. Proto Boček zdůrazňuje roli *Árie prerie* v celkovém Trnkově filmovém dílu: parodie je podle něj zvláštním případem karikatury. A karikatura znamená přehnanou charakterizaci, přetažení jednotlivých rysů. Nikde jinde se nedalo tolik experimentovat, jako zde, kde to umožnila látka i žánr. V pohybu loutek neshledává Boček ještě složité psychologické kreace⁵³, podle mě se s jejich náznaky se setkáme později v *Bajajovi*, ale rozdíl oproti *Špalíčku* nebo *Císařovu slavíku* je velmi patrný.

Helena Chvojková píše, že v tomto snímku Trnka zparodoval své spolupracovníky i sebe. Vozka, to byla sám tvůrce. Předlohou falešného hráče byl Jiří Brdečka a jedním z banditů se stal František Tichý. Skoro každá figura měla nějaký podtext.⁵⁴



Obr. 9 – kočí z filmu *Árie prerie*, obr. 10 – jeho tvůrce a předloha, Jiří Trnka.

1.4. Princ Bajaja

Helena Chvojková ve své knize o Jiřím Trnkovi otiskla dopis, ve kterém Ladislav Pešek vzpomíná na Jiřího Trnku: „*V padesátých letech (...) mne jednou J. T. pozval do tehdejšího ateliéru v bývalých Chourových domech a požádal mne,*

53 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 140.

54 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 55.

*abych mu v pohybu znázornil několik postav do připravovaného loutkového filmu o Princi Bajajovi. Říkal mi jen témata nálad a moje fantazie musela naplno pracovat. Tak jsem byl například starý šašek v různých situacích, ale také tři různé princezny, míč, kůň, který skákal... (...) Byla to nádherná práce. Nevysoký praktikábl ozářený reflektory, já na něm, kolem mne dokola seděli J. T. a jeho spolupracovníci a já fázoval různé pohyby.*⁵⁵

Bajaja byl celovečerní snímek, který vznikl podle pohádkové předlohy z pera Boženy Němcové. Helena Chvojková o něm píše, že tímto snímkem se Jiří Trnka vrátil do krajiny dětství a podle mnohých znamenal vrchol jeho tvorby. Skloubil zde vše v ideálním poměru – malba je kombinována s prostavěným prostorem, intimní scény stejně jako davové a výpravné, figuruje zde celá řada charakterů.⁵⁶

Celý příběh je dramaticky i režijně rozdělen do šesti částí na *Cestu, Bajaju, Bolest, Zaklínání, Námluvy* a *Svatby*. Všechny části se vztahují k hlavnímu úkolu, kterému chce Bajaja dostat – osvobodit svou matku ze zakletí do bílého koně, které je podmíněno trvalou (ale neustále ohrožovanou) láskou Bajaji ke své princezně. Hlaváček ve své knize definuje motiv tohoto příběhu jako „*meditace nad lidským životem a jeho mravními závazky*“.⁵⁷ K podobné úvaze dospěla i Benešová, která ohledně Bajaji píše, že „*Trnka ve scénáři děj nedramatizuje, spíš nad ním medituje*“.⁵⁸ S tím se nedá než souhlasit, vzhledem k tomu, že spisovatelka Božena Němcová si podobně jako Erben vybírala ke zpracování příběhy, ve kterých se lidé různými způsoby vyrovnávali s lidským i přírodním řádem, a z toho vyplývala většina konfliktů. Zároveň se domnívám, že aby nedošlo k přílišnému „meditování“ nad snímkem, Trnka děj rozdělil do několika kapitol (což je ve filmovém provedení poněkud nezvyklé), které zvýrazňují jeho epický charakter. Tyto kapitoly jsou nadepsány ozdobnou iniciálou jako ze starých rukopisů.

V tomto snímku nechal Trnka promluvit opět malíře a scénografa, kterého měl v sobě. Jednotlivé scény jsou podle svého vyznění laděny do konkrétních barev, na první pohled bychom tak od sebe poznali scénu s rytířským turnajem a smutnou krajinu s jezerem a ostrými horami, ve které čeká na svou výslužku drak. Hlaváček

55 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 27.

56 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 88.

57 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 226.

58 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 17.

zase upozorňuje na použití lidové techniky malby na skle, kterou je vyvedená orientální oáza matčina očišťovacího zákoutí v podobě nádherné palácové zahrady, která jakoby vypadla z *Pohádek tisíce a jedné noci*.⁵⁹

Benešová uvádí jednu zvláštnost Trnkova díla, se kterou se můžeme v jeho snímcích často setkat, a která je pro něj charakteristická. Jde o způsob vypravování děje – Trnka nepředkládá jednotlivé obrazy za sebou k nepřetržitému sledování, ale diváka jimi obklopuje a zahlučuje.⁶⁰ Divák tak vnímá i to, co Trnka pouze naznačil mezi obrazy, ale nedovysvětlil v plné šíři a nechává to na fantazii každého. Tento jev se dá vypořádat například na ukázce života princezen na zámku – vidíme koláž z kratičkových záběrů, ve kterých si princezny hrají na babu, hází si míčem, vyšívají. Jednotlivé obrazy na sebe významově úplně nenasazují, ale atmosféricky se doplňují, a ve výsledku máme jasnou představu o náladě, která v danou dobu v určitém prostředí panovala. Ohledně toho Benešová doplňuje, že toto je zvláštnost Trnkova režijního stylu – že každý motiv rozkládá prismaticky své fantazie do řady obrazů tak, aby vyvolal živé ovzduší a vyjádřil plasticky myšlenku svého díla. Obrazy přitom volí uvážlivě, bez oslňujících jednotlivostí, které by děj tříštily a odváděly pozornost od celku na efektní detail. Trnka naopak detaily shromažďuje a navléká je jako korálky na nit, aby splývaly v jediný výsledný dojem. Benešová zároveň upozorňuje na nebezpečí, které jsem si při sledování Trnkových filmů také uvědomila – tento způsob tvorby totiž zdržuje tempo děje. Proto jí autor užívá především ve scénách, které předchází prudšímu dějovému zvratu, a jen v krátkých úsecích.⁶¹

V návaznosti na vypořádání tohoto jevu bych zmínila „teorii zámlk“, jak jsem tento názor pracovníčně nazvala, o které píše ve své knize Helena Chvojková. Upozorňuje na chvíle, kdy se po prudkém pohybu obraz náhle zastavil, všechno utichlo a jen chvění světla, vlasů nebo cípu šatů budilo zdání života v loutkách. To byly okamžiky, ve kterých byl Trnka nejsilnější, kdy dával prostor k zasnění nebo k zamyšlení. Stín těchto zámlk přetrval potom i nadále, a dodával snímku jeho velikost.⁶² Domnívám se, že tato rozechvělá statičnost, která nechávala doznít

59 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 226.

60 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 17.

61 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 18.

62 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 90.

předchozí dramatickou situaci, je možná pouze díky Trnkově zkušenosti filmaře i malíře. Tyto dvě umělecké cesty mohly najít tenkou hranici mezi obrazem (myšleno ve výtvarném významu) a filmem, a spojit jejich dvě silné stránky v jedno mocné vyznění. Podle mého názoru je toto jedním z největších přínosů Jiřího Trnky nejen kinematografii, ale i výtvarnému umění. Jen díky své všestrannosti mohl nacházet spojnice mezi výtvarným vyjádřením a filmovou řečí a nechat ne jedno sloužit druhému, ale navzájem rezonovat. Snímek *Bajaja* je prvním z Trnkovy tvorby, kde je tento jev nejlépe popsatelný a zachytitelný. Náznaky se samozřejmě objevují už v předchozích Trnkových snímcích, nicméně teprve tady vyzněly v plné síle. Proto považuji film *Bajaja* za natolik významný a zároveň za důkaz autorovy nyní již vyspělé tvorby.

Tomu odpovídá i provedení loutek, které se od tohoto okamžiku definitivně změnily. Nemají již svoje dřívější dětské proporce, ve kterých dominovala velká hlava vůči zbytku těla; loutky dospěly. Hlavními animátory tohoto snímku byli Stanislav Látal a Břetislav Pojar. Právě jim přisuzuje Hlaváček velké zásluhy na dokonalém fázování, které podle mě ve výsledku budilo dojem „dospělejších“ loutek s rozváznějšími pohyby. Hlaváček píše, že animátoři dokázali najít k diferencované výtvarné stylizaci loutkových protagonistů odpovídající stylizaci pohybovou. Objevili jejich vlastnosti, možnosti a charakter a ztotožnili se s nimi ve smyslu herecké role.⁶³

Pohybují se rozvázněji a výrazy ve tváři mají hlubší. I když jim tatáž tvář zůstává po celou dobu stejná a hlavičky loutek se nemění podle jejich nálady, vedení loutek dosáhlo takové úrovně, že animátoři dokáží s jedním výrazem loutky odehrát rozličné situace. Za vše hovoří například králův šašek, kterému výtvarník namaloval neměnný lehký úsměv. Scéna, ve které je šašek smutný, je režijně vedená tak, aby se podíval na jednu z princezen, kterou chtěl nejspíš povzbudit, pak se ale otočil do stínu a sklopil hlavu tak, aby úsměv nebyl vidět. Celý obraz rázem posmutněl a vše bylo jasné. (Šašek byl Trnkovou oblíbenou postavou, a i když v původní předloze nebyl, autor si jej do scénáře připsal. Podle Benešové je Trnkův tragikomický šašek

63 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 230.

zajímavý jak výtvarně, tak i dramaturgicky, poněvadž v této figurce splývají komediantské rysy Pseudolovy s tradiční moudrostí pohádkových šašků.)⁶⁴

Všechny důležité postavy jsou obdařeny tváří s výrazem, který nastiňuje jejich charakter. Zejména oceňuji, že všechny tři královny dcery jsou krásné, ale každá úplně jiným stylem. Loutky nemají své tváře jako masku, ale jako psychologické vykreslení lidského typu, který zastupují. Nejvíce pozornosti na sebe přirozeně strhává šašek, Hlaváček se ve své knize dokonce pustil do hlubšího rozboru této figurky. Její ukázkou vám přináším zde: „*Zcela svébytnou postavou, (...) nabitou silnou hereckou aktivností, je dvorní šašek, loutka mocného expresivního náboje a strhujících postojů, pohybů i duchovně dostředivých gest. V jeho tváři se zdá shrnovat i násobit všechna dějinná tradice českého loutkářství od konce 18. století, prolnutá s marionetovým přínosem obohaceným stylově-formovými zisky moderní plastiky. To už však není „pimprle“, ale oživlá hlubina lidské paměti v jejích pevných etických i estetických normách, typologicky shrnutých do jednoho typologického artefaktu.*“⁶⁵

Proměně v Trnkově tvorbě odpovídaly kromě loutek i dekorace. Nyní jsou reálnější a obohacené o více detailů, kterých ale není zbytečně mnoho. Helena Chvojková také upozorňuje, že s kompletní změnou souvisí i zvuková proměna, která je nepřehlédnutelná. Dříve byl Jiří Trnka ve shodě se svým dvorním hudebním skladatelem Václavem Trojanem v tom, že ke stylizované formě loutek se hodí jediné dětské hlasy.⁶⁶ Nyní ale dospěli do fáze, ve které hledali dospělé herce, kteří by loutkám propůjčili svůj hlas. Stále ještě nestojí slovo v popředí, jako tomu bylo u pozdních Trnkových filmových děl, ale už tvoří nedílnou součást díla.

Soudobá kritika Trnku chválila za fakt, že ač autor vycházel z pohádky *Divotvorný meč*, hrdinou se nestal princ, ale obyčejný chudý chasník, který osvobodil princeznu. Trnka se o této proměně nikde nevyjádřil, nicméně se nedomnívám, že by upřednostňoval (na rozdíl od doby) rolnický a dělnický původ svých hrdinů. Možná ho lákal větší kontrast prostředí, se kterými si mohl výtvarně i režijně vyhrát.

64 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 19.

65 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 230.

66 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 89.

1.5. Staré pověsti české

Pro zpracování *Starých pověstí českých* se Jiří Trnka rozhodl i kvůli tomu, že ho odjakživa znepokojoval „vyrovnaný patos starých legend a bájí“.⁶⁷ Podle Benešové ho dráždila představa, že by se loutkám povedla věc, která se dosud nepovedla zkušeným divadelním ani filmovým umělcům. Pro uchopení námětu *Starých pověstí českých* měl na své straně jednu velkou výhodu – díky loutkám pracoval s maskou, jejíž sugestivní síla je známá už z antického divadla. Patosu masky divák věří, respektuje její tajemství a nesnaží se ho odhalit, protože za ní nehledá skutečnou tvář.⁶⁸ Zároveň si ale Trnka uvědomoval i nevýhodu z toho plynoucí; dějinný patos a mytologické výjevy tlumočené loutkou mohou vyznít groteskně. Před tímto nebezpečím se ale uchránil tím, že nazíral vždy jednu věc z více úhlů pohledu a nepodlehł zcela monumentálnímu a mytologickému patosu děje.⁶⁹ To si můžeme lehce dokázat na několika výjevech, kdy po vypjatých scénách vždy následují obrazy lehce poetické, nebo dokonce s jadrným humorem. (Například mystickou oběť rozzlobenému Perunovi proložil téměř naturalistickou scénou, kdy malý chlapec - místo toho aby pozorně sledoval obřad - pokukuje po hořící chatrči, a tak od svého otce dostane symbolický pohlavek. Nebo aby milostná scéna mezi Ctiradem a Šárkou nevyzněla příliš sentimentálně a sladkobolně, autor občas odvádí pozornost diváka ke Ctiradovu společníkovi, veselému kumpánovi, který se víc než o cokoli jiného stará o to, aby bylo co pít a kde potom spát.)

Za další vyvážení heroismu a monumentality považují zobrazení přírody, prostřednictvím které autor zobrazuje obrazy života, smrti, a tohoto koloběhu obecně. Benešová správně podotýká, že na zvlněné pole obilí se dívá jako básník, a zároveň i jako žnec.⁷⁰ V této krajině dává prostor i nadpozemským jevům, které jsou ale pevně ukotveny v lidovém povědomí a které známe z děl Karla Jaromíra Erbena a Boženy Němcové. Polem se tak projde přízrak Polednice, před kterým matka na poslední chvíli zachrání své dítě. Jiný chlapec je zase málem zlákan do bažin bludičkou, ale zpěv dívky, která na poli seče klasy, ho vzpamatuje a přivede zpět.

67 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 20.

68 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 20.

69 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 21.

70 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 22.

Bludička nese podobné rysy jako Botticelliho Venuše; tento obraz Jiří Trnka určitě znal, a je možné, že jej citoval.



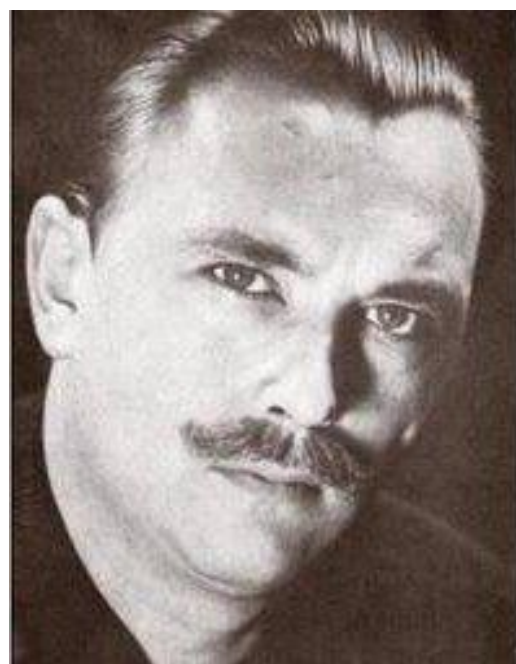
Obr. 11 – výřez z obrazu Sandra Botticelliho Zrození Venuše, obr. 12 – Trnkova bludička z filmu *Staré pověsti české*

Pro Trnku, coby výtvarníka filmu, bylo i důležité vyrovnat se s pojetím, které vtiskli do podvědomí o českých dějinách klasičtí malíři Josef Mánes a Mikoláš Aleš (zejména Alšovy koncepce se autor držel). Charaktery a povahy hrdinů ze *Starých pověstí českých* znají čtenáři Jiráskových knih tak důkladně, že se na nich Trnka nesnažil nic podstatného měnit.⁷¹ Trnkova fantazie a poetičnost dostaly prostor v okamžicích, kdy ztvárňuje bytosti nadpřirozené (jako Poledníci a bludičku), nebo náboženské (bůh Perun, která metá blesky), nebo symbolické (přízrak války – jezdec se psí hlavou, jak jej viděl strachy šílený Neklan, nebo Vlastislavův otrok, který v mnohém připomínal vlkodlaka). Právě tyto alegorické a pohádkové výjevy poetizují děj a posouvají jej na rozhraní báje a skutečnosti.

Co se týče hereckého projevu loutek, koho snad nepřesvědčil *Bajaja*, že doba baculatých figurek ze *Špalíčku* je už pryč, tomu musely stačit *Staré pověsti české* jako jasný důkaz. Boček dokonce píše, že v tomto snímku nejsou již panáčci, ale monumentální dramatické a tragické figury, stroze modelované, vznošeného výrazu tváře. Ve srovnání s ostatními loutkami předchozích filmů jsou dramatičtější a individualizovanější, zároveň však vrcholně stylizované. Kdyby je on sám měl k

71 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 22.

něčemu přirovnat, byly to jen masky antického divadla, protože jejich tvář je stejně neměnná a zároveň mnohovýznamná.⁷² Mě osobně zaujalo, že i přes vážně myšlenou koncepci snímku si Trnka neodpustil věc, kterou už jednou provedl v *Árii prerie* – jedné z loutek dal svou tvář. Tentokrát to nebyl opilý vozka, ale rovnou Přemysl Oráč. Kdyby mě na tuto drobnost neupozornila Helena Chvojková,⁷³ pravděpodobně bych si toho ani nevšimla. Nicméně když porovnáme loutku a její údajnou předlohu, určitá podoba tu je:



Obr. 13 – Přemysl Oráč z filmu *staré pověsti české*, obr. 14 – fotografie Jiřího Trnky

Co se týče loutkových charakterů ve *Starých pověstech českých*, někomu se může zdát tento typ loutky příliš zidealizovaný, já v jejich výrazu a stavbě stále však shledávám něco primitivního. Muži mají široké plece a úzké pasy, dívky jsou něžné a sličné. U loutek, které měly už svým zjevem přímo co do činění se slovy – v tomto případě to byly kněžky, plačky a slepý pěvec – vyřešil Trnka problém mluvení tím, že loutkám nechal lehce pootevřené rty, a o zbytek se postarali animátoři, kamera a střih.

Pro *Staré pověsti české* je zároveň významné, že v tomto snímku se poprvé rozbije jednotu obrazu a hudby. Do popředí vystupuje slovo, se kterým Trnka v předchozím *Bajajovi* zatím stále jen experimentoval. Na tomto místě je důležité

72 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 175.

73 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 30.

zmínit, že autor se ničeho tolik neobával, jako mluvící loutky. Podle Bočka cítil, že statická maska figury je v rozporu s dynamikou lidské řeči. Protože ale tato látka slovo i řeč vyžadovala, hledal způsob, jak tohoto spojení docílit.⁷⁴ Vyřešil to tak, že ve většině případů se vždy jen naznačí, kdo promlouvá, a kamera ihned po tom začne sledovat reakce posluchačů. Patrné je to zejména při promluvě Čestmíra ke svým vojákům; kamera jej zabírá pouze z profilu, nebo zezadu a soustřeďuje se a zaostřuje zejména na bojovníky, kteří ho poslouchají. V předchozí scéně byl zabírán jeho protivník, lucký vojvoda Vlastislav, takřka výhradně zepředu. Nemluvil, jen se tvářil výhružně, a stíny kolem něj dávaly tušit velké vojsko. Když se pozorně zadíváme na skladbu snímku, autor tím chtěl zřejmě navodit pocit melancholie a beznaděje, která se mohla českého vojska chopit. I Čestmír, kterému kamera nepohlédne do tváře, melancholicky začíná promluvu slovy: „*Marně, kukačko, marně kukáš, marně svoji věštbu voláš. Není u tebe rozhodnutí, krátké-li či dlouhé naše žití...*“ Takto bojový proslov panovníků opravdu většinou nezačíná. Nicméně Čestmír pomalu začíná mluvit svobodě, lásce k vlasti a důležitosti bránit se. Tempo se začíná zrychlovat, a jak jsem psala výše, kamera se soustřeďuje na reakce jeho posluchačů. Vojáci se narovnávají, hrdě vztyčují hlavy, chystají se k boji. Hudba pomalu graduje, stejně tak atmosféra, až nastane ta správná chvíle pro patetický závěr: „*A smrt máš-li pro mne v boji a my vítězi – oj, dobrá naše sudba!*“ Celá scéna netrvá víc než několik chvil, necelé dvě minuty, proměna je přesto obrovská, nenásilná, a o to působivější.

Jak je vidět, Trnka si dal na slovu záležet, a to nejen na tom psaném, ale i na jeho vyznění. Abych uvedla příklad méně nápadný, a přitom zručně provedený - například když v klidné velké místnosti recituje slepý pěvec, jeho slova se odráží slabou ozvěnou od zdí a vytváří tak dojem rozlehlého prostoru víc, než jak by to zvládla samotná kamera ve spolupráci s výtvarníkem.

O výrazu loutek jsem psala výše; co se týče pohybu loutek, zmínila jsem, nakolik se lišily od prvotních figurek. Ztratily svou neohrabanost, zejména bojové scény jsou srovnatelné se současnými historickými filmy. Jediné, v čem ještě nedosáhly vrcholné elegance, jsou taneční výjevy. Když se například v závěrečné scéně na Děvině tančí, působí loutky místy skoro až směšně – je to ale možná dané i tím, že už známe pozdější Trnkovu tvorbu, a loutky jsme viděli tančit ve *Snu noci*

74 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 180.

*svatojánském, který je v tomto směru nepřekonatelný. Jestliže tady bylo ze stran animátorů stále ještě co zdokonalovat, zdaleka to neplatí to o psychologické kresbě postav. Je nutné se zmínit o závěrečné části snímku s názvem *Lucká válka*, konkrétně o monologu knížete Neklana. Na samém začátku obrazu stojí uvnitř jizby a divák slyší hlas. Chvilími se zdá, že je to jeho svědomí, chvilími zní jako hlas lidu, chvilími mluví snad on sám. Každopádně kníže před hlasem utíká, schovává se, bojí se ho. Je takřka mrtvý strachem a nechce vyjet do bitvy. Každého, kdo Neklanova muka viděl, muselo napadnout, že taková loutková animace je zcela unikátní a ojedinělá. Benešová se o něm vyjadřuje takto: „*Jeho monolog před válkou se odehrává ve veliké, prázdné trámové síni, kde se váhavý, bezradný kníže snaží ukrýt před vlastními výčitkami svědomí. Ustupuje ke zdi, zastavuje se, krčí se, pak zase klopýtá až do nejzazšího kouta, a všude za ním doléhá vyčítavě naléhavý hlas, v několika ozvěnách útočící zpět na tu malou, tragicky schoulenou postavičku. Neklanův výstup mimicky prokomponovaný do všech podrobností povýšil loutku na vítězného soupeře herce. (...) Neklanův monolog je zachycen na 70 metrech filmového pásu a ve světovém měřítku je uznáván jako dosud nejvyšší výkon filmového herectví loutky.*“⁷⁵*

Na samostatnou studii by vystačilo zkoumání odlišností Trnky od Jiráskovy a Kosmovy předlohy. Za všechny mluvím příklad s *Dívčí válkou*. V Jiráskově podání jde o hrůzný boj mužů proti ženám, což však bylo Trnkovi bytostně cizí. Mnohem bližší mu byla verze Kosmova, uzavřená mírem a vítězstvím zdravé milostné touhy.⁷⁶

Za pozornost stojí i fakt, že *Staré pověsti české* byly přes své na první pohled ryze české téma oblíbené a úspěšné i v zahraničí. Hlaváček tento jev komentuje tím, že v Německu se ztotožnili s mystickým obsahem a přirovnávali je ke svým legendám o Nibelunzích, ve Francii k *Chansons de Gestes* a v Rusku ke starým Bylinám, zvláště ke Slovu o pluku Igorově.⁷⁷ Což je pro mě důkaz, že Trnka dbal na sdělnost svých snímků a na to, aby jejich humanismus a myšlenkové poselství bylo srozumitelné bez ohledu na národnost.

75 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 24.

76 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 188.

77 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 238.

1.6. Dobrý voják Švejk

Ve *Starých pověstech českých* loutky promluvily a svého slova už se nevzdaly. Odborníci a badatelé, kteří se o tomto mezníku v Trnkově tvorbě zmiňují, se shodují, že je to autorova cesta k realismu, která vyvrcholí *Dobrym vojákem Švejkem*. Zatím je ale slovo pro Trnku ještě relativně nový vyjadřovací prostředek, který otevírá loutkám další možnosti, mezi něž patří i námětové zdroje ze současnosti.

Co se týče výtvarného provedení, na první pohled jde o Trnkův první loutkový film, ve kterém se výrazně od předchozího snímku nikam neposunul. Nicméně Jaroslav Boček odhaluje jeho zaměření se na velmi přesnou, realistickou, a přece loutkovou kresbu moderního světa. Už nejde o sen, pohádku, nebo mýtus, ale velmi konkrétní kresba skutečného prostředí, jejíž věrohodnost mohou pamětníci stvrzovat.⁷⁸ (Alespoň v době, kdy byl Bočkův spis vydán.) Vrcholí zde Trnkova snaha o individuální kresbu charakterů. Když porovnáme loutky ze *Starých pověstí českých*, některé mohly být ještě za sebe zaměněny (podle Bočka například Čestmír za Bivoje). To ale ve Švejkovi není možné – Švejk je Švejk, Dub je Dub a Lukáš je Lukáš.⁷⁹

Nicméně kromě toho ze švejkovské trilogie vyplývá, že se autor zaměřil na slovo a jeho propojení s obrazem. V první epizodě, *Švejk a koňak*, je patrné, že režisér si ještě není v tomto novém prostoru sám sebou jist. Je zde sice dost dramatických momentů, které vyplývají ze Švejkova konfliktu s Dubem, ale příliš rychle čtený komentář (Janem Werichem) vyvolává dojem, že obraz jen tak tak drží krok se slovem.⁸⁰ Nicméně i přes tento nedostatek se Trnka dokázal dobře vcítit do populárního hrdiny, do jeho mazanosti, klidu a schopnosti přenést se přes každou překážku. Benešová zdůrazňuje Švejkovu hru s realistickými detaily – naplňování fajfky, bubnování prsty, nevinné mrkání očima. Loutky všechny tyto úkony provádí

78 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 222.

79 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 222.

80 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 26.

klidně a soustředěně, a díky tomu i přes neklidné prostředí dobře vystihuje filosofii románové předlohy.⁸¹

V dalších dvou epizodách se autor už více oprošťuje od nadvlády textu a vytěžil maximum z prostředí, ve kterém se Švejk pohybuje. Historky, které hlavní postava vykládá, odlišil Trnka vizuálně a výtvarně – kombinací kreslené a papírkové techniky. Tím pádem dostal do díla takřka vše ze Švejkovy osobnosti. Ve třetím díle je cítit největší míra souznění autora s látkou. Za vše mluví scénka, ve které cestuje Švejk se závodčím do Písku na velitelství. Když spolu jdou zasněženou krajinou a závodčí se boří do sněhu, pletou se mu nohy a klopýtá, až nakonec skončí na zamrzlé ploše rybníka, kde předvede takřka chaplinovskou akrobacii. Jeho společník to vše sleduje s typickým účastným pohledem. A právě v tomto místě je patrná dynamika scény, která se uplatňuje naprosto nezávisle na textu. Jaroslav Boček tuto scénu glosuje: „*A Trnka toho blba nelituje. Mlátí s ním o zem, nechá ho nabrat si sněhu za krk a do vousů, postaví ho a zase mu podrazí nohy.*“⁸²

Podle Marie Benešové se nejedná o nejlepší Trnkovo dílo, nicméně ze zpracování a uchopení námětu je patrný vztah, jaký měl autor ke Švejkovi. Nejlépe to ilustrují scény, kdy stojí hlavní protagonista před kamerou sám, a režisér ho nechává kreslit si na zamrzlé okno sluníčko, nebo jít za měsíčné noci po kolejích.⁸³

1.7. Sen noci svatojánské

Po *Osudech dobrého vojáka Švejka* trvalo několik let, než se Jiří Trnka vrátil do ateliéru, ve kterém se svým kolektivem natáčel loutkové filmy. V tomto mezičase vytvořil dva menší, nenáročnější kusy – *Cirkus Hurvínek* a *Proč UNESCO*. Návrat k celovečernímu filmu znamenal až rok 1957, kdy se začal natáčet *Sen noci svatojánské*, který vstoupil do kin o dva roky později.

Nicméně návrat se neobešel bez problémů. Jedním z nich byl zpočátku technicky zádrhel - filmový svět podlehl kouzlu širokoúhlého plátna. Trnka mu nevěřil, a tak začal snímek natáčet v obou dvou verzích formátu, širokém i klasickém. Jak píše Boček, Cinemascope si vynutil i novou techniku barev. Trnkou

81 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 26.

82 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 221.

83 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961, str. 28.

dosud používaný Agfacolor trpěl při rozšíření plátna neostrými okraji; technika Eastmancoloru, na kterou museli přejít, citlivěji kreslí, má však jinou barevnou škálu a na rozdíl od prvního zmíněného barvy přesně zaznamenává, místo aby je sléval do jednoho celku. Takže plyš byl najednou na plátně plyšem, dřevo dřevem a kůže kůží. Nový snímek a nové postupy vyžadovaly experimenty a pokusy, než se Trnka naučil těchto nových vlastností využívat ke svému prospěchu. Proto dílo tentokrát trvá skoro dva roky.⁸⁴ Hlaváček navíc upozorňuje na fakt, že když díky nové technologii nešlo utajovat složení, přiznala se povaha materiálu, což nakonec Trnkovi zcela vyhovovalo a nechal vyznít filmovou pravdu.⁸⁵ I když nevysvětluje, proč by to tak mělo být, domnívám se, že Trnkovi vyhovoval styl tohoto přiznání. Vždyť i on stavěl na tom, že loutky nechával býti loutkami, a těžil z toho, že jsou pohyblivou metaforou a maskou. Nikdy se nesnažil o napodobování reality ani živých herců, vytvářel svou vlastní filmovou realitu a herce v ní. Takže i když si (podobně jako v Bajajovi) přizval k natáčení herce Ladislava Peška, který měl za úkol ilustrovat herecké akce, Trnka to se skicářem v ruce převáděl do výrazových možností loutek. K natáčení kromě něj přizval i Ladislava Fialku, který svou zkušeností mimo přispíval do scén, ve kterých bylo potřeba zvládnout choreografii, gesta a výrazy loutek.

V kontextu vzniku *Snu noci svatojánské* je ještě zajímavé, že do této chvíle se odvíjely Trnkovy loutkové filmy v logickém pořadí. Nejprve přišli zavalití panáčci, které na plátně doprovázely zpěvem dětské hlasy. *Špalíček* i *Císařův slavík* znamenají počátek, období primitivního pohybu a symbolického vyjadřování.⁸⁶ *Bajaja* byl předěl mezi symbolem a charakterem, který je naplno vykreslen ve *Starých pověstech českých*. Během tohoto procesu Trnka poznává slovo, které pomalu zapracovává do svých děl, až srostou v jedno ve švejkovské trilogii. A potom, po odmlce, začne Trnka pracovat na *Snu noci svatojánské*, baletní pantomimické férii, která zdánlivě nenavazuje na své předchůdce. Trojanova hudba zde má zase velkou váhu, skoro jako na začátku Trnkovy tvorby. Byl to znenadání skok vedle, bez spojujících experimentů a příprav. Alespoň na první pohled. Pozorný

84 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 248.

85 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 247.

86 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 248.

divák může vidět předobraz *Snu noci svatojánské* už v animované pohádce *Zvířátka a petrovští*, kde může vidět rej žaludů, šišek a malých elfů. Ze *Špalíčku* zase přišli amatérští herci – řemeslníci, a z *Dívčí války* motiv bláznivé lásky, která dělá divy. Kdo navíc znal Trnkovu malířskou a ilustrační tvorbu, věděl, že zvolený námět u něj není žádnou absolutní novinkou, ba naopak, že se mu ve svých kresbách a obrazech věnuje snad nejdéle ze všech témat: „*Jako kluk jsem modeloval Hamleta, Macbetha, Puka a některé shakespearovské postavy jsem dělal pro Skupu. Na škole jsem navrhoval výstavu ze Zkrocení zlé ženy, ilustroval jsem si Hamleta. Ze Snu jsem dělal několik litografií i obrazů – myslím dva oleje a mnoho akvarelů. Pro jeviště jsem výpravu nedělal. Jen Zimní pohádku pro Národní divadlo.*“⁸⁷

Trnka mluvil a psal o tomto díle jako o „baletní pantomimické féerii“, což předpokládá ještě větší podíl animátorů a herců při výrobě. I když se na první pohled tento snímek zdá (co do vztahu hudby a děje) nejpodobnější *Císařovu slavíku*, Trnka přetransformoval zkušenosti, které od doby zpracování Andersenovy látky nabral, do zcela nové kvality. Je také zásadní rozdíl v němosti loutek z obou dvou děl – v *Císařově slavíku* byly loutky němé asi tak, jako byli němí herci v dobách, kdy kinematografie slovo na plátně ještě neznala. Ve *Snu noci svatojánské* jsou ale loutky němé z principu, jako je z principu němý herec pantomimy. Jaroslav Boček v této souvislosti vysvětluje odlišnou strukturu obou snímků; v prvním případě hraje důležitou roli symbol, v druhém pantomimické vyjádření. Zároveň poukazuje na fakt, že obor pantomimy je v hereckém umění považován za nejobtížnější. Musí mít kultivovanost tance a sdělnost činohry.⁸⁸

Jak píše Helena Chvojková, ve *Snu noci svatojánském* bylo vše, co Trnku lákalo vždy a co můžeme vypožorovat už v jeho předchozích snímcích. Lákal ho kontrast prostých lidí a dvorské společnosti, přírody s tajemnými silami a reality. V tomto snímku mělo vyvrcholit jeho celoživotní krédo, že s loutkami svede více, než se živými herci.⁸⁹ Ne ve smyslu jejich napodobování. Chtěl jinými prostředky říct totéž, ale možná ještě lépe.

87 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 247.

88 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 268.

89 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 91.

Scénický rozvrh jednotlivých aktů má promyšlenost jevištního rozvedení, nicméně jejich propojení a hra loutek na scéně je řízena pečlivou filmovou režii. Tyto dva principy se nepřebíjejí, ale vzájemně spolupracují. Divadelní scény střídá filmovým způsobem - například první scéna vypadá jako krajina, přes kterou prochází loutky. Aby mohl zkratkou přes krajinu nechat vejít loutky do paláce, vejdou z krajiny do prostoru, který je holý a černý a připomíná nahé divadelní jeviště. Divák se tedy místo prolínačky dočká neutrálního prostoru, který není nijak konkrétní, ale napíná a ohlašuje změnu. Po tomto prostoru přijdou loutky k oponě, za kterou se skrývá král. V tom si divák uvědomí, že onen temný prostor může úplně klidně být předsálím královských komnat, a že v porovnání s jejich leskem, září a nádherou musel být ztvárněn jako černé a holé nic.

Jiná scéna je komponována na první pohled relativně běžně – uprostřed je dům. Když ale přijde na akci, do dveří vlevo se dobývá nápadník Demetrius s kyticí v ruce. Výhrůžně buší na dveře. V okně nad ním mu kyne otec, že o něm ví. Mezitím vpravo líbá Lysandr ruku Hermii a i přes hrozbu, která přichází zleva, se od sebe nemohou odloučit. Děje vytváří pomyslný trojúhelník, triptych, kdy na jeho vrcholu stojí otec – symbolický rozhodčí budoucí lásky. Hlas, který čte komentář, usměrňuje pozornost diváka, aby netěkal pohledem z jednoho místa na druhé, a upozorňuje, na kterou část se právě teď zaměřit, protože je nějakým způsobem dějotvorná. Zároveň se slovem ale zní i hudba, která děj doplňuje. Toto velkolepé uzpůsobení bylo možné právě díky širokému formátu, který Trnka v jednom ze svých rozhovorů trochu rozhořčeně nazval „*škvírou ve schránce na dopisy*“⁹⁰, nicméně pochopil jeho možnosti a vytěžil z něj maximum.

I přes nabídku „mramorových“ charakterů nezapomíná Trnka patřičně zlidštit vše, co si takový zásah zaslouží. Například když se Théseus v působivém entréee ve stylu Ludvíka XIV. zjeví na scéně, pronese svůj zdrcující rozsudek nad milenci a zmizí ze scény, za závěsem pokradmu vytáhne zrcátko a zkontroluje si vizáž.

Velmi lidovým elementem je ochotnický spolek. Dokládá to hudba, která v okamžiku jejich příchodu na scénu začne hrát český lidový motiv, a doplňuje tak jejich pantátovský vzhled. Vypravěč si dokonce dovoluje k nim přistupovat s lehkou ironií, která ale není přemrštěná, spíš laskavá. U tristního hereckého výkonu jednoho

90 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 272.

z ochotníku tak zazní: „Je to drtivý talent, nic mu neodolá.“ Je znát, že k této herecké sebrance měl Trnka až otcovský přístup. Příkládám to jeho zájmu o jiné téma, na které si přál natočit hraný film, což se mu ale nikdy nepodařilo – o Matěji Kopeckém, velkém českém loutkáři. Obtížnou přípravu divadelního představení ztvárnil alespoň tady.

Jiří Trnka zůstal opět věrný duchu předlohy. Jen místo verše použil tanečně stylizovaný pohyb, výtvarně bohatý obraz a výraznou hudbu. Tentokrát nezatěžoval děj hlubokou psychologickou kresbou postav a soustředil se na hravost, vyváženou výtvarně propracovanými scénami. Je zvláštní, že i přes výraznou pestrost některých scén nesklouzl Trnka po výtvarné stránce k nevkus. Stojí za tím barevná kompozice a celkové ladění – vždy převládá jedna nebo dvě barvy, do kterých je celý obraz slazen. Vše má na scéně přesnou choreografii, ani jeden žalud tam není navíc nebo nestojí nečinně v rohu; i když celek působí místy až manýristicky, Trnka přesně věděl, co dělá, a každá loutka i rekvizita znala své místo i účel. Hlaváček tento jev zaznamenává, když popisuje prostředí Théseova dvora, ve kterém sleduje syntézu rudolfinského a rokokového stylu. Pojmenovává to jako „*triumf estetické vůle k vyjádření snu o kráse*“. Nikde však tato snaha není samoučelná, nýbrž plně slouží k vyjádření subtilního dvorského jemnocitu.⁹¹ Podobnou teorii má i Boček: „*Tady už je všemožných nápadů a gagů nakupeno tolik, že stačilo jen maličko, jen nepatrně přešlápnout, a Trnka by upadl do kýče nejkýčovitějšího. Prošel po hranici, aniž se otřel.*“⁹²

1.8. Ruka

V roce 1965 natáčí Jiří Trnka svůj poslední loutkový snímek s názvem *Ruka*. Jeden z nejslavnějších Trnkových filmů asi není nutné představovat. Každý zná příběh umělce, který na hrnčířském kruhu vytáčí květináče, protože má rád květiny, když do jeho příbytku vejde velká Ruka, která mu začne diktovat, co má dělat. Umělec vzdoruje, nakonec je lapen, a když se na chvíli osvobodí, zemře. Ruka mu uspořádá velkolepý pohřeb se všemi poctami.

91 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 251.

92 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 204.

Alegorie na dobovou nesvobodu byla velmi jasná, proto byl film po roce 1968 zabaven a dán do trezoru; o rok později Jiří Trnka umírá. Práce na filmech a jeho celkové tvůrčí vypětí na něm nechávalo trvalou stopu. Jeden loutkový snímek znamenal denně stovky cigaret, hektolitry kávy a osmnáct až dvacet hodin práce v silném nervovém vypětí.

Co se týče *Ruky*, v publikacích o Trnkovi po roce 1989 se zmiňuje především odvaha jejího tvůrce, sdělnost snímku a hluboká působivost. Já se na ni však dívám i jako další Trnkův film (aniž bych mu chtěla upřít jeho zásluhy), který z něčeho vycházel a na něco navazoval.

Hlavní hrdinou je loutka, která je syntézou stylů předchozích filmů – v jednoduchosti figury jsou to malí herci ze *Špalíčku* nebo *Císařova slavíka*, ve výrazu tváře proměnlivost šaška z *Bajaji* nebo Neklan ze *Starých pověstí českých*. Oblečený je jako harlekýn, a jediná komunikace, která probíhá, je na bázi pohybu – baletní mimiky, jako ze *Snu noci svatojánské*. Nezazní ani slovo, jenom Trojanova hudba, a i ta je pouze instrumentální. Výsledkem je návrat k původním kořenům, ovšem s vědomím získaných zkušeností po letech práce.

Symbolicky se Trnka tímto snímkem vrací k prvotnímu postavení loutek – harlekýn je Rukou přivázan na provázky, za které tahá, a on pracuje podle její vůle. A stejně jako Trnka osvobodil loutky od provázků, i on se osvobodí a uteče Ruce z klece, i když jen na chvíli. Doma mu spadne na hlavu květináč s jeho milovanou květinou, a umírá pro to, za co bojoval.

Scénografie i rekvizity jsou laděné do neutrálních barev, pestrost ani veselost není na místě. Klaustrofobického dojmu je navozeno tím, že za okny není „venku“, se stromy, ptáky, nebo alespoň oblohou, ale ještě větší „uvnitř“. Autor tím chtěl zřejmě zdůraznit, jak se člověk v dobách nesvobody upínal na svůj vnitřní svět, ve kterém v určitém duševním rozpoložení lze okolní svět ignorovat. Až do chvíle, než na vaše dveře zaklepe Ruka. S největší pravděpodobností šlo o ruku herce, navlečenou do rukavice, která se střídala podobně jako kostým. Trnka se nesnažil z ní dělat něco jiného, než doopravdy byla, třeba jí nasvítit nebo snímat tak, aby vypadala jako loutka ruky. Přiznal jí pohybové schopnosti lidské ruky, ze kterých vytěžil maximum. Tím zvýšil celkové vyznění její krutosti, protože k uštvané loutce keramika každý cítí soucit, a věc, která mu ubližuje, je lidská, nebo spíš člověčí.

Odpor malého umělce je nezdolný, a i když je v jednu chvíli udolán a zavřen do klece, stejně z ní při první možné příležitosti uteče, aby nakonec doma zemřel. Na adresu tohoto snímku Trnka prohlásil: „*Hodně unaven, ale trpělivý a s velikou duševní silou neměl jsem snad nikdy takový pocit svrchovanosti nad svojí prací. Myslím řemeslnou a rozumovou, je to spíš tesání, v kterém nemohu udělat chybu. Čili všechno to, co nám chybělo v mládí. Zato sil a trpělivosti mám namále.*“⁹³

Únava i dovednost získaná zkušenostmi je ze snímku patrná. Dílo je řemeslně zručně odvedené, jeho myšlenka je sdělná beze slov. Skepse, která z něj jde, nemá závěrečnou smířlivou katarzi, jakou bylo například poslední záběr na dítě spící v kolébce ve *Starých pověstech českých*. I když tvorbu Jiřího Trnky režim finančně podporoval, nesvoboda v něm panující umělce nakonec udolávala.

93 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 254.

7. Nerealizované náměty

Helena Chvojková vzpomíná, že Jiří Trnka miloval film i jako divák. Každý pátek chodil na dva, někdy i tři celovečerní programy, ačkoliv – jak se zdá – jen málokdy uspokojen tím, co viděl. Podle Chvojkové si zřídka svou pravidelnou dávku celuloidové podívané odpustil. Možná nejspíš proto tak často na film žehral.⁹⁴

Trnka měl po celý život mnoho tvůrčích plánů, jedním z nich byla touha natočit loutkový film o Donu Quijotovi. I tato postava se u něj objevuje už od jeho raných výtvarných začátků. Odstín tohoto charakteru můžeme najít například v šaškovi z *Bajaji*. Rytíř smutné postavy jej přitahoval, přitom mu ale žádný samostatný snímek nevěnoval.

Stejný příběh měla i Mozartova jednoaktová zpěvohra *Bastien a Bastienka*, rokoková pastýřská idyla. Na základě tohoto námětu chtěl vytvořit novou a svého druhu vůbec první filmovou loutkovou operu s pěveckou dominantou dětských hlasů; nicméně ani toto téma nebo způsob provedení se nedočkal ztvárnění.

Moc se neví, že Jiří Trnka se zajímal i o možnost natočit hraný film. Podle Bočka ho k tomu hnal tvůrčí neklid; hledal náměty, zvažoval rizika i vlastní možnosti. Mluvílo se o životopisném filmu o Matěji Kopeckém, který měl takto vzniknout. Nicméně Hlaváček zaznamenává, že neměl být ryze hraný, ale měli se v něm kombinovat živí herci a loutky.⁹⁵ Trnka v jednom rozhovoru s Bočkem prohlásil následující věc: „*Chtěl jsem natočit životopisný film o Matěji Kopeckém. Dokonce jsem měl napsaný scénář. Pak jsem toho nechal, protože jsem ho nemohl obsadit. Počítal jsem s Vlastou Burianem, ale onemocněl. Věřím na starou zkušenost, že role se musí psát pro herce. Ne napsat nejdřív drama a pak se rozhlížet, kým ho obsadit.*“⁹⁶ Nicméně Hlaváček ohledně pokusu natočit film o Matěji Kopeckém píše, že na ÚV KSČM to smetli ze stolu jako „ideovou pochybenost“ a umělecký omyl.⁹⁷ Těžko říct, jestli vzniku filmu zabránila nemoc Vlasty Buriana, nepřízeň režimu, nebo zaneprázdněnost jinými projekty. Nebo možná vlastní pochyby, které ohledně

94 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 80.

95 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 223.

96 BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 80.

97 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 223.

režie živých herců mohl mít: „*Chtěl bych dělat hraný film, kdybych ho ovšem mohl dělat zcela zodpovědně, tak jako dělám film loutkový.*“⁹⁸ Helena Chvojková píše, že Trnka váhal před realizací hraného filmu zejména kvůli jiné věci: „*Vidí, že dílo dopadne podle jeho představ jen tehdy, nespolehne-li se na nikoho a udělá si pokud možno všechno sám.*“⁹⁹

Trnka se zdál být zřídlem nápadů a námětů. Zprávu o nich podává i Trnkův syn Jan: „*Než se točily Staré pověsti, uvažoval otec o natočení filmu z husitských válek. Byly to jakési přehrané biblické příběhy. Jeden scénář, který si pamatuji velice přesně, byl David a Goliáš. To už měl připraveno i se scénou, se vším všudy. V bitevním zmatku, nebo po něm, se ztratí v poli rytíř, celý v brnění, a narazí na husitské práce. Začne ho honit po pláni a ten kluk se nemůže nijak bránit než utíkat; rytíři se nedaří kličkujícího chlapce chytit, zastaví se, aby si utřel čelo, a tu práce švihne prakem a zabije ho. Takto už byly dokončeny i jiné jeho náměty na filmy, ale pak je klidně smazal a začal dělat Staré pověsti české.*“¹⁰⁰

Kromě toho přemýšlel i nad kombinovaným filmem o skladateli Jakubu Janu Rybovi z počátku 19. století, tvůrci proslulé *České mše vánoční*.¹⁰¹ Na tomto námětu jej zřejmě přitahovalo podobné okouzlení tradicemi a lidovými zvyky, které poprvé ztělesnil ve snímku *Betlém* z cyklu *Špalíček*. Zároveň by ale příběh měl jednu výraznou postavu, od které by se děj odvíjel, což je zase charakteristický znak pro Trnkovu pozdější tvorbu.

Další velký Trnkův námět a celoživotní téma byl malíř Arcimboldo, o kterém chtěl natočit animovaný film. Na jeho adresu prohlásil toto: „*Zajímá mě Arcimboldo. Maloval jednak výborně realistické portréty, jednak portrétní fantazie složené z ryb, zeleniny, věcí, nebo třeba obraz Herodesa z dětských tělíček. Má zvláštní grotesknost, kterou obdivovali surrealisté. Ten člověk žil v zajímavé společnosti. Na Rudolfově dvoře se sešli hvězdáři, chemici, mechanici, výkvět tehdejšího vědeckého světa. Určitě se museli občas sesednout u vína a povídat i o všech těch fantastických objevech, které tehdy lidstvo uskutečnilo a které pro ně byly stejně nečekané a obrovské, jako pro nás objevy dnešní vědy. Chtěl bych proto pozvat několik dnešních*

98 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 80.

99 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 31.

100 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 54.

101 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 255.

vědci, skutečných kapacit, sednout si s nimi u magnetofonu, posadit k nim někoho, kdo má velké kulturní zázemí, třeba Jana Wericha, a hovořit s nimi o světě, o poznání, o důsledcích objevů na život člověka a ty úvahy bych nějak spojil s Arcimboldovými obrazy.“ V jednom z dalších rozhovorů s Jaroslavem Bočkem prohlásil, že se chtěl dostat pod kůži svým předchůdcům a zároveň se podívat na dnešek skrze minulou zkušenost. Dobu Arcimboldovu přirovnává k naší době díky tomu, že v obou případech šlo i jde o nástup materialistického myšlení, ale zároveň se objevují prvky poetiky a fantastiky, kterými se lidé snažili vyvážit jednostranně zaměřenou společnost.¹⁰² (Na jiném místě ve stejné knize Trnka řekl, že moderní člověk ztratil rovnováhu mezi civilizací a kulturou. Dnes mají lidé pocit štěstí, vlastní-li ledničku a televizor a auto a magnetofon, ale na druhé straně zase jezdí na venkov, trhají kytičky, sbírají houby, prostě utíkají z technické civilizace. Pocit štěstí je to obojí. To moderní, i to neandrtálské.)¹⁰³

Na Arcimboldovi jej tedy fascinovala jeho schopnost reagovat na dění svého světa a na racionální stránky tehdejšího života. Současní lidé se údajně dívají na dvůr Rudolfa II. jako na bláznivé místo plné čarodějů, kteří ovládají kouzla, horoskopy a jsou ponořeni do alchymie. Trnka ale zdůrazňuje, že hranice mezi bláznovstvím a moudrostí je velmi tenká a těžko určitelná.¹⁰⁴

Téma Arcimbolda mě odkazuje na obraz Pietra Brueghela staršího, který visel na zdi v jedné z jeho prvních pracoven. Na základě životopisu tohoto malíře jsem vyvodila, že Trnku lákal ten velký vnitřní rozbroj mezi pokrokovou současností a tradiční minulostí; což můžeme spatřit i v životě a díle druhého malíře, jehož obraz Trnkovi v pracovní také visel – Albrechta Dürera. Člověka to táhne na obě strany a Trnka svou tvorbou hledal rovnováhu pro tyto dva protiklady. Arcimboldo na Rudolfově dvoře zastupoval umělce, který vnímá nerovnováhu doby a ve svém díle ji znázorňuje, stejně jako to dělal i Brueghel, přičemž ale Arcimboldova nadsázka je zcela jiného druhu než Brueghelův styl. Trnka mu v tomto ohledu rozuměl a zřejmě proto jím byl osloven natolik, že o něm chtěl natočit loutkový film. I v *Císařově slavíku* si lze všimnout oslnivosti pokroku a kouzlu přírody; V *Árii prerie* se vysmál všem, kteří patosu minulosti dávali příliš velký důraz a mysleli si, že snese jakkoliv

102 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 69.

103 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 69.

104 CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990, str. 70.

velká gesta. Sílu a víru, kterou člověk pro toto balancování mezi myšlením na budoucnost a dodržováním tradic musí mít, znázorňuje Trnka v *Princi Bajajovi*. A důkaz, že bez uvědomění si minulosti se nemůžeme vypořádat ani s budoucností, najdeme ve *Starých pověstech českých*. O nelítostné mašinerii moderní doby doslova vypráví Švejk. A pak už zbývá jen *Ruka*, povzdechnutí si nad dobou.

Závěr

Trnkova tvorba v loutkovém filmu prošla vývojem, který při zpětném pohledu můžeme shledat zcela přirozeným, a jehož různá stádia lze při bližším zkoumání odhalit. Z dětských figurek ve filmovém *Špalíčku* se staly psychologicky prokreslené heroické postavy ve *Starých pověstech českých*. Z původní němé pantomimy dokázaly v *Dobřem vojáku Švejkovi* začít mluvit samy za sebe, aby se po čase vrátily k tanečním gestům nahrazujícím verš ve *Snu noci svatojánské*.

Ve své práci jsem pojmenovala a zařadila motivy, ke kterým se Jiří Trnka ve svém díle stále vracel, a hledala jejich stopy a spojnice mezi nimi v jednotlivých snímcích. Podstatným zjištěním na základě analýzy snímků je, že autor se snažil ve volbě témat a výtvarných inspirací udržet kontinuitu, která byla zpřetrhána s nástupem socialistického režimu a drastickými zásahy ideologie do umění. Po této změně, která nastala, se tvůrce snažil udržet návaznost na tradici evropského a světového malířství a výtvarného umění. Svými filmy podporoval svobodnou vizuální poetickou představivost, která v Trnkově době neměla oficiální zastání.

S tím souviselo maskování závažných témat za naivní příběhy, a částečně také to, že na animovaný (a tedy i loutkový) film bylo vždy pohlíženo jako na méně závažnou disciplínu a převážně dětskou tvorbu. Nicméně právě proti tomu Trnka celý život bojoval a snažil se, aby jeho loutkové filmy byly co do výrazu a významu srovnatelné s filmy hranými.

V Trnkových filmech jsem našla několik obrazových citací uměleckých děl. V těchto odkazech, které souvisely s jeho vzory a inspirátory (např. fascinace Zrzavým), se snažil hájit souvislosti a uměleckou kontinuitu výtvarného výrazu, tak jak se vyvíjel po staletí, bez ohledu na aktuální snahy o řízené vykořenění z evropského kontextu. Skrze výběr témat se zase snažil udržet vazbu k tradici, se kterou jsou úzce spjaty projevy náboženských křesťanských rituálů (viz jeho výtvarné variace na Betlém). Jeho syn například hovoří o jednom z nerealizovaných scénářů, ve kterém malé husitské práce utíká před rytířem – Goliášem, což je neklamný důkaz kamufláže biblického příběhu do ideologicky přijatelnějšího husitského námětu. Jiný druh transformace žánru, který nebyl v té době masově znám a byl šířen pokoutně na základě tzv. „brakové literatury“, je *Árie prerie*. Trnka sám byl od dětství milovník dobrodružných příběhů všeho druhu, a prostředí

Divokého západu mezi ně samozřejmě patřilo. Ironie, které se v tomto snímku dopustil, by nemohla být tak působivá bez znalostí původních předloh. Jiné téma, Trnkově tvorbě se opakující, je i zobrazení moci. V případě *Císařova slavíka* je satira založena na chladném prostředí čínského dvora, proti kterému stojí zdravý rozum a zpěv slavíka za mřížemi kolem paláce. Toto téma bylo už takřka bez jinotaje zobrazeno ve snímku *Ruka*, kde na rozdíl od *Císařova slavíka* neexistuje výhled do krajiny za mřížemi. Trnka tentokrát nepoužil nic na změkčení dopadu významu, žádný dětský pokoj a finální únik do volné krajiny. Rána, kterou může komunistický režim dát, je na konci Trnkova života ještě hrozivější – může ohrozit vnitřní svět a svobodu, bez které umělec nemůže existovat.

Je historickým paradoxem, že totalitní režim se musel poohlížet po jménech, která by ho byla schopna reprezentovat na uměleckých mezinárodních fórech, a tím režim i propagovat (často proti vůli tvůrců). Tímto případem byl i Jiří Trnka, který byl už svým založením vůči vnějším tlakům krátkodobých estetických programů naprosto netečný. Zahloubaný do své práce vysílal do světa díla tak krásná, že byla nadšeně přijímána i v zahraničí. Trnka tím dosáhl zvláštního druhu umělecké imunity, stát měl zase zdroj valut a neváhal investovat do jeho snímků nemalé prostředky, jak ostatně sám tvůrce přiznával. Proto nemohl točit každý námět, který chtěl. To je daň, kterou Trnka odváděl za možnost tvořit. Toto tvrzení může podnítit polemiku ohledně hodnot tvorby. Můj názor je, že i přes to mají Trnkova díla velkou cenu a stala se jedním z mála azylů pro diváky, kteří trpěli státem nabízenou parodií na umělecký styl, který byl jediný povolený a ideologicky kontrolovaný. Trnkovy snímky byly jednou z mála oáz, ve které se nabízelo poetické nahlížení světa, navzdory státem propagovanému socialistickému realismu.

Z pohledu současného diváka se domnívám, že vizuální přitažlivost a srozumitelnost díla přetrvala do současné doby, byť se na ně dívají generace zformované jinou vizuální kulturou. S nástupem počítačové animace a nepřeborným množstvím snímků různé kvality vynikají Trnkovy filmy svou čistotou a řemeslnou poctivostí a zručností, která je v jejich výsledku nečiní těžkopádnými, jak by si někdo mohl myslet. Tyto vlastnosti jsou v dnešní době exotičtější a vyvolávají větší údiv, než kdybychom v padesátých letech promítli v kině nějaký ze současných snímků od studia Pixar nebo Walta Disneyho. Z Trnkovy dílny vzešli také pozdější

samostatní umělci a animátoři, kteří předávali své zkušenosti dál a tvořili svébytná díla (je to např. Břetislav Pojar, Stanislav Látal, Adolf Born, Václav Bedřich a další.)

Na závěr bych odpověděla na otázku Břetislava Pojara, kterou jsme oba položili v úvodu – proč zůstal Jiří Trnka věrný loutkám. Myslím si totiž, že pro něj představovaly dokonalou syntézu všech jednotlivých oborů, ve kterých vynikal, a které jsem ve své práci několikrát jmenovala. S loutkou měl k dispozici trojrozměrný prostor, hudbu, střih i filmovou řeč, a nakonec i slovo, čímž mohl vytvořit výjimečný umělecký gesamtkunstwerk. Loutky Jiřího Trnky nikdy nenapodobovali živé herce, autor pracoval s jejich odlišnostmi i charakteristickými vlastnostmi s citem pro materiál sobě vlastním.

Použité informační zdroje

BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis. 1961. 57 stran. ISBN 80-7200-384-4

BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka – historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963. 292 stran. ISBN 01-514-63

DUTKA, Edgar. *Minimum z dějin světové animace*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, filmová a televizní fakulta, katedra animované tvorby, 2004. 159 s. ISBN 80-7331-012-0

HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002. 464 stran. ISBN 80-200-1050-5

CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Plzeň: Západočeské nakladatelství, 1990. 136 s. ISBN 80-7088-009-0

STRUSKÁ, Eva. *Dodalovi. Průkopníci českého animovaného filmu*. 1. vydání. Praha: Národní filmový archiv a Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2013. 359 s. ISBN 978-80-7004-152-8

TIBITANZ, Jiří. *Panáčci na plátně*. 1. vydání. Praha: Čs. Filmový ústav, 1989. 136 s. ISBN 59-442-84

Seznam ilustrací

Obrázek č. 1: Betlém, <http://knihy.abz.cz/prodej/plakat-betlem>

Obrázek č. 2: Betlém Josefa Lady, http://brno.idnes.cz/foto.aspx?r=brno-zpravy&foto1=KOT273af7_betlem.jpg

Obrázek č. 3: Betlém Mikoláše Alše, <http://www.muzeum-pribram.cz/akce/09akce/09betlemy/ales.jpg>

Obrázek č. 4: Babička šije, <http://www.artbohemia.cz/cs/grafiky-tisky/6792-babicka-sije.html>

Obrázek č. 5: Ponocný, http://www.artbohemia.cz/6780-6749-large_default/ponocny.jpg

obrázek č. 6: Sedlák: <http://www.dk-kromeriz.cz/wcd/fotografie/leden-2013/loutky9.jpg>

Obrázek č. 7: Výřez ze snímku Román s basou (Jiří Trnka)

Obrázek č. 8: Melancholie II (Jan Zrzavý), <http://creativoas.cz/autori/113-jan-zrzavy/>

Obrázek č. 9: výřez z filmu Árie prerie (Jiří Trnka)

Obrázek č. 10: fotografie Jiřího Trnky, <http://www.misakulicka.cz/images/jiri-trnka.jpg>

Obrázek č. 11: Zrození Venuše (Botticelli) http://cs.wikipedia.org/wiki/Zrozen%C3%AD_Venu%C5%A1e_%28Botticelli%29

Obrázek č. 12: Výjev z filmu Staré pověsti české (Jiří Trnka)

Obrázek č. 13: Výjev z filmu Staré pověsti české (Jiří Trnka) – Přemysl Oráč

Obrázek č. 14: fotografie Jiřího Trnky, http://animuj.cz/wp-content/uploads/2014/04/trnka_jiri3.jpg