

Masarykova univerzita
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy
Sdružená uměnovědná studia

Markéta Sára Valnohová
Bakalářská diplomová práce

Výrazové prostředky loutkových filmů Jiřího Trnky

Vedoucí práce: Mgr. Jaroslav Blecha

Brno 2011

Prohlašuji tímto, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně pod vedením
Mgr. Jaroslava Blechy a uvedla jsem v seznamu literatury veškerou použitou literaturu.

Markéta Sára Valnohová

Obsah

Úvod.....	1
1. Zrod umělce Jiřího Trnky.....	3
2. Historie a výrazové prostředky loutek.....	6
2.1 Historie loutkového divadla.....	6
2.2 Typy divadelních loutek a jejich výrazové prostředky.....	7
3. Cesta k loutkovému filmu – film kreslený.....	9
4. Trnkův loutkový film.....	13
4.1 Výtvarné inovace v počátcích loutkového filmu.....	13
4.2 První loutkový film – cyklus Špalíček.....	18
4.3 Císařův slavík.....	20
4.4 Trilogie: Árie prerie, Román s basou, Čertův mlýn	21
4.5 Princ Bajaja.....	23
4.6 Staré pověsti české.....	26
4.7 Švejkovská trilogie.....	29
4.8 Sen noci svatojánské.....	31
4.9 Další loutkové filmy.....	34
Závěr.....	36
5. Resumé.....	38
6. Summary.....	39
7. Seznam použité literatury.....	40
8. Obrazová příloha.....	42

Výrazové prostředky loutek v loutkovém filmu Jiřího Trnky

Úvod

Umělecké rozpětí Jiřího Trnky bylo natolik široké, že většina publikací o jeho dílech směřuje k tomu, aby do nich byly natěsnány veškeré etapy jeho tvůrčího života. Málokdy se tak setkáme se spisem, který by byl zaměřen jen a pouze např. na Trnku coby malíře, loutkáře, scenáristu apod. Je těžké nepodlehnout nadšení z Trnkovy umělecké všestrannosti a nechtít alespoň na okamžik zabrousit do všech sfér, kterým se věnoval. Nicméně v loutkovém filmu se setkává úsilí malíře, loutkáře i divadelníka, a proto si podle mého mínění zaslouží toto téma větší pozornost a prostor, než se mu obvykle dostává.

Filmové loutky, které Trnka ve svých filmech sám navrhoval i vytvářel, procházely s postupem času výtvarnými i výrazovými proměnami. Trnkův první loutkový film s názvem *Špalíček* vzniká v roce 1947 a poslední *Ruka* v roce 1965, což znamená osmnáct let tvorby v této specifické oblasti, během které docházelo nutně k vývoji a nejrůznějším proměnám. Každá proměna byla provedena záměrně, ale s uměleckou citlivostí. Ve své práci si kladu za cíl zjistit, jak se vývoj prezentoval před diváky na filmovém plátně a jak ovlivnily jednotlivé snímky a loutky v nich následující Trnkovu filmovou tvorbu? Proč a jakým způsobem se filmová loutka měnila a co bylo pro loutkové filmy Jiřího Trnky přes všechny změny charakteristické?

Pokud chronologicky porovnáme filmy z dílny Jiřího Trnky s přihlédnutím na jeho minulost v kresleném filmu a loutkářskou etapu v Dřevěném divadle (1936 – 1937), zaznamenáme proměny filmové loutky po výtvarné i herecké stránce. Tím dostaneme možnost sledovat proces změn loutkových filmů včetně reakce okolí na něj.

Trnkův loutkový film je výslednicí mnoha aspektů a různých etap umělecké tvorby, kterými autor prošel. Cílem mé práce je proto zmapovat jednotlivé tvůrčí vlivy a jejich podíl na vizuální a výrazové stránce ve výsledném loutkovém filmu. Trnka pracoval s filmovou loutkou, která má jiná pravidla a zákonitosti, než klasická divadelní loutka, kterou se ale nechal inspirovat a ovlivnit, což vedlo ke zcela specifickému a osobitému filmovému výrazu, který je považován za základ poetiky Trnkových filmů. Pojmenováním Trnkovy výjimečnosti a specifikací její charakterističnosti se zabývá především kniha *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské* od Marie Benešové a Jaroslava Boček v knize s názvem *Jiří Trnka*.

V knihách od Vlastimila Tetivy – *Jiří Trnka (1912 – 1969)* a výše zmíněného Jaroslava

Bočka se oba autoři snažili spíše o chronologické řazení Trnkovy různorodé tvorby a zaznamenání důležitých životních mezníků. Oproti tomu L. H. Augustin svou publikaci s názvem *Jiří Trnka* rozdělil přímo do kapitol, pojednávajících o všech uměleckých činnostech, kterým se Trnka věnoval.

Informace o původu loutek, jejich historii a vzniku jsem čerpala z knihy *Česká loutka* od Jaroslava Blechy a také ve spisu *Od loutky k objektu* od Karla Makonje. Poslední zmíněný navíc podrobně rozebírá možnosti výrazových prostředků divadelní loutky a způsoby jejího chápání, které se v mé práci uplatňují při srovnání divadelních loutek s loutkami filmovými. Kniha *Malí velikáni* od Jana Votruby se sice zabývá konkrétními loutkářskými uskupeními a divadly, přesto i zde se objevuje pro mne důležité vysvětlení pojmu „loutka“ a způsoby jejího uchopení. *Dvě století českého loutkářství* od Alice Dubské mapují vývoj loutkového divadla a jeho repertoáru, zároveň také dává do kontextu historické okolnosti a jejich vliv na tvůrce, kteří se v dané době loutkářství věnovali. O Jiřím Trnkovi se zmiňuje zejména v souvislosti s Dřevěným divadlem a Trnkovým vlivem na profesionální loutkářskou scénu.

Cennými publikacemi při hledání specifík filmové loutky a zákonitostí animovaného filmu byly spisy *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské* od Marie Benešové a také *Zlatý věk české loutkové animace* od Miroslava Kačora. Tyto dvě knihy se jako jedny z mála zabývají technickými a režijními podrobnostmi a odlišnostmi, které dávají loutkovému filmu Jiřího Trnky charakteristický nádech.

Na základě sledování vzniku loutkových filmů má práce zjišťuje, jakou cestu loutka v režii Jiřího Trnky urazila a jakými výtvarnými modifikacemi si prošla nejen ona, ale i režijní postupy a způsob práce s ní.

1. Zrod umělce Jiřího Trnky

Jiří Trnka se narodil v Plzni 24. února roku 1912. Už od raného dětství se u něj začaly projevovat výtvarné vlohy.

Zručnost a nápaditost ve výrobě loutek se v rodině předávala z generaci na generaci. Prababička Trnkovy matky, Kateřina Bořenová, přinesla do svého domova zručnost ve výrobě (soustruhování) jednoduchých hraček. Následovala její babička, Nanyňka Rehbergerová, která tuto domácí výrobu hraček zdělila a k tomu malovala ručně koničky.¹ Matka Jiřího Trnky zdělila také tento talent a v pozdějších letech často zavítala do synova ateliéru, aby mu pomáhala se šitím kostýmů pro loutky.

V září roku 1918 nastoupil malý Jiří Trnka do školy. V té době dostal starší loutkové divadlo, které však bylo v dezolátním stavu. Toto divadlo opravil a ve sklepě domu zřídil improvizovanou divadelní scénu, kde hrál svým kamarádům z okolí, údajně s velkým úspěchem.²

Podle knihy *Jiří Trnka* od L. H. Augustina si Jiřího rodiče uvědomovali synovo všestranné nadání a v jedenácti letech po skončení základní školy ho dali na plzeňskou reálku, kde se setkal s profesorem Josefem Skupou, který zde působil mimo jiné jako učitel kresby. Josef Skupa řídil loutkové divadlo ve Spolku feriálních osad, založené Karlem Novákem, pokračovatele v tradici Matěje Kopeckého. Oproti jeho režijnímu archaismu s klasickými tituly her i metodou jevištní deklamace prosazoval Skupa nový, moderní divadelní přístup, jenž brzy ovlivnil i jeho žáka.³ Od Nováka si Trnka převzal zažitou kulturu lidového loutkářství, která se dědí po předcích. Zde Trnka poznává, že loutka má své specifikum, loutkovitost, že její hra není nápodobou živého herce, ale že má svůj vlastní život a své vlastní stylové a výrazové ustrojení. Od Skupy se mu dostane poznání, že starý způsob hraní nestačí a že i tradiční formy musí procházet určitým vývinem. Josef Skupa Jiřího Trnku učí, že se musí obohacovat jejich obsah, poetika, výtvarnost i technika. Nelze jen setrvávat v tradici, ale je nutné ji rozvíjet a pokračovat dál svým vlastním a osobitým způsobem.

4

1 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 9.

2 Ibid., str.10.

3 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1.vydání. Praha: Academia, 2002, str. 56.

4 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 12.

V roce 1923 začal Jiří Trnka navštěvovat plzeňskou reálku.⁵ Snažil se být co nejvíce všestranně zaměřený, chodil na kresbu, kurz batikování, soukromě studoval francouzský jazyk, rád četl, vyřezával, kreslil. Takové množství vedlejších aktivit se negativně odrazilo na školním prospěchu. Nakonec své studium v roce 1927 ukončil a odešel ze školy.⁶

Od podzimu roku 1929 nastoupil Jiří Trnka jako student na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze. Byl přijat do grafického ateliéru profesora Jaroslava Bendy, kde si hned od počátku svého působení na škole začal dobývat patřičnou úctu a respekt.⁷

V roce 1931 se konala v Praze Mezinárodní loutkářská výstava s názvem: *Odkud jsme vyšli – kde právě jsme – kam spějeme*. Česká strana se reprezentovala průřezem vývoje loutkářství u nás. Tehdejší kritika obdivovala Trnkovy loutky hlavně v jejich překvapivému výrazu a skvělé charakterizační schopnosti.⁸ Tento úspěch mladého umělce podnítil k další řezbářské činnosti, kterou dříve kvůli škole odsunoval poněkud do pozadí.⁹

V roce 1935 dokončil po šestiletém studiu Jiří Trnka Uměleckoprůmyslovou školu v Praze. Rozhodl se zde zůstat a založit v opuštěném divadle Rokoko profesionální loutkovou scénu s názvem Dřevěné divadlo. Alice Dubská uvádí, že když v roce 1936 divadlo založil, měl za sebou více než deset let praktické divadelní činnosti pod Skupovým vedením a je nesporné, že se tyto zkušenosti snažil maximálně využít. Otevření této scény vyvolalo velkou pozornost, protože o něco podobného se v meziválečném období neúspěšně pokusili Trnkovi předchůdci. Alice Dubská označila založení Dřevěného divadla za vážný projekt, směřující k vybudování moderního profesionálního loutkového divadla v Praze.¹⁰

Jako první uvedl Jiří Trnka hru, kterou napsal jeho přítel J. Kucnman – *Mezi broučky*, inspirovanou proslulou knížkou od Jana Karafiáta.¹¹ Premiéra hry byla v Rokoku 13. září 1936 a mezi diváky měla velký ohlas. Po premiéře ocenila kritika Trnkův výtvarný podíl na inscenaci: hrou barev a světél vytvořil líbezný svět přírody a zaujal i svými lyrickými, dětsky prostými loutkami.¹²

5 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 11.

6 Ibid., str. 13.

7 Ibid., str. 14.

8 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 16.

9 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 86.

10 DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 230.

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

12 DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 230.

Po *Broučcích* začal J. Trnka připravovat další hru, jejímž autorem byl Jan Menzel – *Vasil a Medvěd*. Vlastimil Tetiva tuto hru ve své publikaci popisuje následovně: „*J. Trnka se tu více přiblížil dětské představivosti a fantazii; dětský divák byl „vtažen“ do hry, byl jejím téměř aktivním účastníkem, také scéna a dialogy vycházely ze světa dětských her.*“ Dále popisuje hru *Vánoce u broučků* a poslední hru, která vyšla opět z pera Jana Menzela – *Pan Eustach, pes a sultán*: „*Podle kritiky to byl umělecký vrchol divadla, ale u diváků příliš velký ohlas neměla. Důvodem snad byla Trnkova snaha vytvořit loutkové divadlo zároveň pro děti i dospělé. Na počátku roku 1937 se také změnil i majitel Rokoka a v polovině března byl Jiří Trnka z ekonomických důvodů nucen ukončit činnost.*“¹³

Podle Vlastimila Tetivy přineslo Dřevěné divadlo i přes krátkou dobu svého trvání (půl roku) do oblasti loutkového divadla vynikající výtvarné hodnoty, především v pojetí loutek, v nichž se snoubil lyrismus s jadrným českým humorem.¹⁴

Alice Dubská také oceňuje přínos Dřevěného divadla, zejména zdůrazňuje příliv nových podnětů a výtvarnou hodnotu Trnkovy práce. Zároveň vyzdvihuje fakt, že během krátké doby své existence zde byly uvedeny pouze hry psané pro poetiku této scény, čímž Jiří Trnka zřetelně naznačil svou snahu radikálně se distancovat od těžkopádných dramatizací pohádek s obligátním Kašpárkem, které stále převládaly v repertoáru mnoha loutkových scén. Snaha o moderní repertoár ze strany Jiřího Trnky je tedy evidentní. Jeho hledání inspirace v moderní prozaické literatuře pro děti v podstatě předjímalo budoucí trendy českého loutkářství, které nastoupily v druhé polovině 20. století např. v hradeckém Draku či libereckém Naivním divadle.¹⁵ Jiří Trnka se zpětně k existenci a zániku Dřevěného divadla vyjádřil ve sborníku Františka Sokola s názvem *Svět loutkového divadla*: „*Ve svém Dřevěném divadle v Rokoku jsem kdysi dělal snad všechny chyby, co se dělají dnes: chtěl jsem ukázat na herecký pohyb a slovo; vymýšlel jsem si všelijaké efekty, pořád se něco dělo, snad se na to dobře koukalo, ale o nic nešlo a nebylo to dobré divadlo. Od toho roku 1935 se neustále učím větší uctivosti ke scénáři a k požadavkům dramatu.*“¹⁶

13 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999. Str. 20.

14 Ibid., str. 22.

15 DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 231.

16 TRNKA, Jiří. *Lidové umění*. In SOKOL, František (ed.) *Svět loutkového divadla*. 1. . Praha : Albatros, 1987, str. 119.

2. Historie a výrazové prostředky loutek

2.1 Historie loutkového divadla

Historikové se shodují na tom, že loutka provází člověka od pradávna. Například Karel Makonj se ve své knize *Od loutky k objektu* vyjádřil tak, že prazáklady loutkové divadelnosti je třeba hledat v dobách mýtických, v dobách raně pohanských a předkřesťanských.¹⁷ Můžeme pokračovat knihou *Česká loutka* od Jaroslava Blechy, ve které jsou počátky loutek spojovány s vrozenou lidskou touhou vytvářet zástupné obrazy a symboly známých, tušených či smyšlených věcí (jevů, bytostí, bohů atd.).¹⁸

Loutkové divadlo získalo své diváky v Čechách, na Moravě i na Slovensku již na počátku 15. století díky potulným komediantům, kteří putovali od vesnice k vesnici a předváděli svůj repertoár. Mezi nejoblíbenější loutky patřily dřevěné marionety, zavěšené na jednom drátě, které měly končetiny opatřeny jednoduchými klouby.¹⁹ Alice Dubská se v knize *Dvě století českého loutkářství* vyjadřuje k vývoji loutkového divadla v českých zemích následovně. Loutkové divadlo se stalo součástí širšího kulturního dědictví českého národa bez ohledu na proměny stylu, inscenační techniky i společenské funkce tohoto divadelního druhu. Za zmínku stojí přínos českých loutkářů v době národního obrození, protože kočovní loutkáři plnili svými divadelními produkcemi v české řeči roli zprostředkovatele divadelní kultury v její prvotní estetické funkci na českém venkově. Tatáž autorka se s respektem vyjadřuje k rozsáhlému amatérskému loutkářskému hnutí první poloviny 20. století, které po etapě lidových loutkářů 19. století vytváří druhou klíčovou etapu vývoje českého loutkářství. Podle ní přineslo dětem toto uskupení zábavu, radost i estetickou výchovu. Kromě toho se na základě obětavé práce loutkářských amatérů zrodil jedinečný fenomén tehdejšího loutkářství, který neměl svou rozsáhlost v Evropě obdoby. Díky němu byl vytvořen stabilní základ pro rozvoj tvorby význačných uměleckých osobností, mezi které řadí Alice Dubská na první místo Josefa Skupu a Jiřího Trnku.²⁰

Podle Jaroslava Bartoše odpovídá nejstarší repertoár českých lidových loutkářů počátečnímu repertoáru profesionálního hereckého divadla v Evropě. Čeští loutkáři hrají na konci šestnáctého a začátku sedmnáctého století hry anglických komediantů, italské improvizální komedie i hry

17 MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. 1. vydání. Praha: Pražská scéna, 2007, str. 48.

18 BLECHA, Jaroslav. *Česká loutka*. 1. vydání. Praha: Kant, 2009, str. 13.

19 KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vydání. Praha: Animation People, 2010, str. 11

20 DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str.

společné loutkářům českoněmeckým. Nicméně probouzející se národní uvědomění způsobilo, že se objevila snaha (nejen) na české loutkářské scéně nahradit dosavadní repertoár původními kusy z domácího prostředí.²¹ Jedním z nejznámějších loutkářů, který u nás působil v 18. století, byl Matěj Kopecký. Jeho rod byl jedním z těch, které se na našem území v následujících letech drželi loutkářské tradice a provozovali loutkové divadlo.

Loutkové divadlo se objevovalo na rozmanitých místech a modifikovalo svou podobu, funkci a pozici. Postupem času si člověk vytvořil obrovskou plejádu loutek nejrůznějšího výtvarného pojetí a konstrukce.

2.2 Typy divadelních loutek a jejich výrazové prostředky

Karel Makonj se ve své knize *Od loutky k objektu* vyjadřuje k výrazovým prostředkům loutky tak, že se vyznačuje výraznou znakovostí, což odkazuje na určitou stylizaci a život artefaktu.²² Miloš Kirschner vychází z názoru, že prostřednictvím loutky, jakožto plastického zobecnění živých bytostí, dochází k procesu ožívování „mrtvého“ předmětu. Aby však zůstaly loutky symbolem, je třeba dosáhnout pronikavého zobecnění.²³ Karel Makonj ve svém spise poukazuje také na to, že když loutce chybí vlastnosti živé hmoty, je zbytečné je zastírat, ale naopak je žádoucí z těchto omezení vycházet. Zdůrazňuje gesto loutky, které má vždy tendenci ke zobecnění - k symbolu. Absence mimiky loutek není pro Karla Makonje velký problém, protože ani divák v klasickém divadle ze vzdálenějších řad nerozpozná hercovu mimiku – přesto ji v herci podvědomě tuší a doplňuje si ji, neboť je v něm stále potenciálně obsažena. Podobně je tomu u diváka, který sleduje loutku na pódiu a vytváří si určitou představu, to jest proměňující se estetický zážitek v průběhu divadelního vnímání. Loutka mu svou podstatou klade neustále překážky. Přesto existují na loutkovém divadle dva důležité prvky – slovo a hlas – které se od ostatních prvků liší tím, že mají „nezáměrnou lidskost“, čímž vzniká kvalitativní rozpor mezi materiály. Tento styk různých materiálů charakterizuje Makonj jako příznačný pro divadlo vůbec a zvláště charakteristický pro loutkové divadlo.²⁴

Loutka, ať už filmová nebo divadelní, je trojrozměrný artefakt, který má vyjádřit postavu, a

21 BARTOŠ, Jaroslav. *O počátcích loutkového divadla a jeho repertoáru*. In SOKOL, František (ed.) *Svět loutkového divadla*. Praha: Albatros, 1987, str. 79.

22 MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. 1. vydání. Praha: Pražská scéna, 2007, str. 19.

23 KIRSCHNER, Miloš. *Loutka a divadlo*. In VOTRUBA, Jan. *Malí velikáni : O loutkovém divadle*. [s.l.] : Severočeské nakladatelství, 1986, str. 22.

24 MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. 1. vydání. Praha: Pražská scéna, 2007, str. 25.

proto se jí často říká „charakter“. Aby tohoto charakteru dosáhla, musí najít svůj výtvarný aspekt – tvář, kterou jí dá výtvarník podle role, kterou postava hraje.²⁵

V knize *Podoby loutky* popisuje autor Alois Tománek způsoby, kterými je možné loutku na jevišti předvádět. Způsoby loutkového vedení rozdělil na dvě části – v první popisuje poddruhy spodových loutek, což jsou loutky vedené na divadle zesponu. Ve druhé části se věnuje závěsným loutkám, kam spadají loutky, které při hře vede člověk stojící nad nimi.

Do první skupiny spodových loutek patří maňasci, kteří se nasazují přímo na ruku, což je nejjednodušší a nejbezprostřednější technologie. Technicky poněkud náročnější na výrobu i vedení je javajka. Její vliv na česká loutková divadla byl obrovský, protože s výjimkou Divadla Spejbla a Hurvínka ovládla na dvacet let všechna česká profesionální loutková jeviště. S filmovou loutkou má společnou složitou vnitřní konstrukci, díky které má možnost zvládnout velkou škálu pohybů a výrazů. Dále také to, že v hraní rukama a hlavou jsou stěžejní výrazové možnosti javajky. Nohy jsou visící, používané jen ke zvláštním efektům a pózám.²⁶

Do druhé skupiny se mezi závěsné loutky řadí na první místo marioneta. Právě ona ovládla naše loutkové divadlo od doby kočovných loutkářů až do počátku padesátých let, kdy ji v oblíbě překonaly výše zmíněné javajky. Ale i tehdy si uchovala svou tradici v Divadle Spejbla a Hurvínka. Původní marioneta, se kterou bychom se setkali u lidového loutkáře, měla na hlavě pevný drát, který zajišťoval horním vedením její pohyb po pódiu. Postupně se drátu zbavila a nahradily jej nitě, které dávaly loutce větší schopnost prostorového výrazu, což mělo za cíl přiblížit pohybové možnosti loutky co nejvíce těm lidským.²⁷ Důležité je, že Trnka tuto snahu nikdy nepodpořil.²⁸ Ve sborníku *Svět loutkového divadla* se k této problematice vyjádřil jasně: „*Loutka není a nemůže být náhražkou člověka – herce, neměla by vůbec smyslu. Dokonalé napodobení člověka, jako například figurína do výkladních skříní v obchodě s oděvy, nepůsobí žádným dojmem života ani jako socha, ani jako loutka, zrovna tak voskové figury z panoptika, které vždy působí hrůzně. (...) Vidíme tedy, že není nejpřesvědčivější ta loutka, která nejvíc napodobuje člověka, protože nemůže nikdy člověka – herce nahradit.*“²⁹

25 KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vydání. Praha: Animation People, 2010, str. 199.

26 TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. 2. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001, str. 20.

27 TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. 2. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001, str. 36.

28 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 12.

29 TRNKA, Jiří. *Lidové umění*. In SOKOL, František (ed.) *Svět loutkového divadla*. 1. . Praha : Albatros, 1987, str. 116.

Spis od Aloise Tománka se zabývá také popisem jednotlivých částí loutky. U nohou je důležité, aby se nevyvracely z kolenou, což nepůsobí příliš esteticky. Proto jednou z hlavních konstruktérských snah je tento pohyb omezit a přitom zachovat lehké ovládání toho pohybu, který je žádoucí. Materiálem na jejich výrobu bývá nejčastěji dřevo. Klouby, které tvoří spojnicí mezi dřevěnými částmi nohou, se vyrábí z tenkých plátek z umělé hmoty, které se osvědčily pro svou lehkost a odolnost. Nohy loutek mají klouby nejčastěji dva, a to v kolenu a v kotnících. Trnka tento počet upravil např. ve *Snu noci svatojánském*, kde přidal kloub do nártu, aby mohli tanečníci při tanci zvednout patu.³⁰ Dále je důležitý tvar chodidla, aby byla loutka při dotyku se zemí stabilní.

Materiály, které se při tvorbě kloubů pro filmovou loutku používají, se liší. Nejdůležitější je, aby byl kloub natolik pevný, že loutku lze aranžovat do stabilních poloh.³¹ Aby loutka udržela tělo a mohla se fázovat a tuto fázi udržet, musí obsahovat speciální kostru, která je buď kovová s klouby, nebo drátěná. Na tělo se nasadí hlava, která je často vyměňovací, aby se docílilo různých emočních výrazů, nebo se dají vyměnit jenom části obličeje, popřípadě pouze ústa. Tímto stylem jsou postupně rozpohybovány filmové loutky v Trnkově filmu.

Miroslav Kačor popisuje základní principy tvorby klasického loutkového filmu, v němž je nejdůležitější loutka, která je hlavním hercem. Na technologii a možnostech loutky závisí všechny ostatní filmové prvky. Zcela zásadní je velikost loutky, protože od ní se odvíjí velikost dekorací i rekvizit a technické možnosti snímání. Optimální velikost loutky se od doby Jiřího Trnky ustálila mezi 20 až 30 cm. Scéna, na které se loutka objevuje, musí být pevně upevněna. Rekvizity, které jsou samozřejmě opět vyrobeny v odpovídajícím velikostním poměru, musí být lehké, aby je unesla ruka loutky, která je vyrobena z pěnového latexu.³²

3. Cesta k loutkovému filmu – film kreslený

Od roku 1945 se datuje dvacetiletá práce Jiřího Trnky v animovaném filmu. Podle Marie Benešové byla Trnkova cesta ke kreslenému filmu zcela přirozená – nechal se zlákat možností oživit nehybné kresby, které dříve mohl vytvářet jen jako nehybné ilustrace na stránkách knih. Pro svou tvorbu si zvolil lidové pohádkové náměty a svým osobitým malířským stylem dal českému kreslenému filmu směr a uchránil jej před cizími výtvarnými vlivy, které v té době zastupoval zejména Walt Disney.³³

30 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánského*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 37.

31 TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. 2. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001, str. 99.

32 KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vydání. Praha: Animation People, 2010, str. 196.

33 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánského*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 9.

Skupina mladých výtvarníků a animátorů založila první studio kresleného filmu s názvem Bratři v triku (později se připojilo ke Krátkému filmu Praha). Jiří Trnka, kterému byla předložena žádost o vedení tohoto studia, se rozhodl nabídku přijmout. Nové studium kresleného filmu začíná pracovat pod jeho vedením 5. června 1945. Vlastimil Tetiva ve své publikaci o Trnkovi zdůrazňuje fakt, že: „...za vším stála sehraná parta mladých dvacetiletých lidí z protektorátního Ateliéru filmových triků. Nikdo, ani Walt Disney (ke kterému byl Trnka později přirovnáván), nezačínal svou filmovou kariéru s takovým profesionálním zázemím, s tak sehraným kolektivem talentovaných a nadšených lidí.“³⁴

Ve své publikaci o Trnkovi píše Jaroslav Boček o vzájemném vlivu mladých a zapálených autorů, kteří si zvolili Jiřího Trnku za svého vedoucího: „Kolektiv Trnkovou pomocí našel svou osobitou cestu a svou tvář, Trnka se od něho učí chápat, co je to film a jaké jsou jeho zákony.“³⁵ Jediné, co kolektivu chybělo, byl cílevědomý výtvarný a poetický názor, vlastní styl a vlastní pojetí, tedy to, co Trnka svým příchodem do této společnosti již svým prvním filmovým pokusem vtisknul.

Jaroslav Boček zdůrazňuje, že abychom si uvědomili, co pro nás Trnkova tvorba ve studiu Bratři v triku znamenala, musíme vnímat celkovou situaci kresleného filmu před Trnkovým příchodem na scénu. Svrchovanou veličinou na tomto poli byl od třicátých let Disney – převládal výrobně, určoval styl a vkus. Vycházel z kresleného novinového seriálu a dosáhl světového úspěchu díky uplatňování antropomorfismu a gagu. Z jeho kreslířského stolu vyšlo několik zvířecích postaviček, které obdařil lidskými vlastnostmi a kterým dal zažít drobné starosti středostavovského „Američánka“, protože všichni jeho hrdinové byli ztělesněním „malého amerického člověka“. Maloměšťácká filozofie, vítězství amerického „keep smiling“, laskavé přitakání směšným stránkám většinového člověka a v posledních letech až kýčovitě provedení – to vše zaručovalo Disneyovi trvalý odbyt.³⁶

Prvním společným filmem, který vyšel z dílny Bratři v triku, byla kreslená pohádka *Zasadil dědek řepu* (1945). U této prvotiny se pozastavíme, protože již tento krátký film, jakýsi zkušební prototyp, v sobě nese nepřehlédnutelné atributy Trnkových snímků, které později ve své tvorbě dále rozvinul. Vlastimil Tetiva je vyjmenovává: „Především je to Trnkův zralý a nezaměnitelný výtvarný projev, absence obvyklých situačních gagů a zvláště typický lyrický akcent ve vyprávění děje, který

34 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 181.

35 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 83.

36 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 85.

ho proslavil a kterého se nikdy nedokázal zbavit.“ Nesmíme ani zapomenout na hudbu Václava Trojanana, který doprovázel Trnkovu tvorbu a stal se výrazným spolutvůrcem jeho stylu u všech dalších filmů.³⁷ Co se týče jejich spolupráce, Břetislav Pojar o Václavu Trojanovi řekl, že skládal hudbu tak, jak by skládal Trnka, kdyby to ovládal, a měl vždycky dojem, že Jiří Trnka předem přesně tušil, jakou muziku mu Trojan složí.³⁸ V pozdější spolupráci, zejména při natáčení filmů loutkových, napovídal Trojan svou hudbou to, co Trnka nedořekl, protože některé jeho symboly jsou náročné na rozluštění. Jaroslav Boček tento fakt, který se na první pohled může zdát jako zápor, označil za přednost, protože nutí diváka spolupracovat a objevovat novou a netušenou krásu.

39

Po filmu *Zasadil dědek řepu* následují v dalším půl roce tři kreslené filmy: *Zvířátka a Petrovští*, *Dárek* a *Pérák a SS*. V roce 1946 získávají *Zvířátka a Petrovští* na prvním poválečném mezinárodním filmovém festivalu v Cannes Velkou cenu festivalu. „*Velice záhy se hovoří o protiváze dvacetiletého panování Walta Disneye a o rodící se české škole, která nahrazuje líbivý lyrismus výtvarně hodnotnou poetičností, humor situačních gagů humorem hřejivě lidským a humánní myšlenkou.*“⁴⁰ Oproti tomu film *Dárek* v Cannes propadl nejen u diváků, ale i u odborníků. Podle všeho Trnka tímto počinem prostě jen předběhl dobu. Vlastimil Tetiva ve své knize popisuje *Dárek* jako žánrově ironickou grotesku, satiru, která si dělá legraci z filmových producentů, z jejich nadutosti, z jejich způsobu života. Byl to film hlavně pro dospělého diváka, což nebylo tenkrát v animovaném filmu až tak nové, ale ještě pořád ne příliš běžné. Dále je *Dárek* popisován takto: „*Trnka Dárkem otevřel dveře výtvarnému umění do kresleného filmu a paradoxně tímto ne zcela dotazeným filmečkem povýšil kreslený film na umění. Od padesátých let se tento styl kreslených filmů rozšířil po celém světě a slavil obrovské úspěchy. Ale to už se Trnka kreslenému filmu dávno nevěnoval.*“⁴¹

I když Jiří Trnka kreslený film opustil, vrátil se k němu později v mezičase mezi natáčením loutkového filmu *Bajaja a Staré pověsti české*. Natočil tři zajímavé experimentální filmy – papírkový *Cirkus* a kreslený *O zlaté rybce* a *Jak stařeček měnil až vyměnil*.

37 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999. Str. 181.

38 Ibid., str. 182.

39 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 111.

40 BRABCOVÁ, Jana A. (ed.) *Mistři české kresby 3, Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Národní galerie, 1992, str. 10.

41 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 182.

První z nich je veselé pásmo, složené z cirkusových vystoupení zvířátek. Zde si Trnka vyzkoušel novou trikovou techniku. Místo trojrozměrných loutek používá plošných figurek, vystříhaných z papíru, které animuje podobně jako loutku. Je to technika, která poskytuje další neobvyklé možnosti pohybu a autor ji několikrát funkčně použil ve své další tvorbě, chtěl-li vyjádřit motiv odehrávající se v jiné dějové rovině. Originalita pohybu a výtvarného řešení plošných loutek proslavily Trnku po celém světě právě tak jako jeho výpravné a náročné filmy.

Pohádka *O zlaté rybce* je zase zajímavým pokusem o kreslený snímek, který se neoživuje pohybem figurek, rozkreslených do nesčetných fází na ultrafánové listy. Celý film se skládá z nehybných kreseb, oživených jen pohybem kamery, změnou úhlu záběru, jeho délkou a výřezem detailu; obraz tím získal úspornou dynamikou charakteristickou pro Trnkův styl.⁴²

Podle L. H. Augustina pracoval Jiří Trnka rád na přípravě i vzniku kreslených filmů, ale jedno mu na nich zásadně vadilo. Byla to jejich grafická technika a kolektivní způsob rozkreslování dílčích obrázků, což vedlo k potlačení jeho vlastního kresebného stylu s příznačným rukopisem. Sám prohlásil: „*Na kresleném filmu mi vadí jeho groteskní charakter, který tkví v samé jeho podstatě... Kresba se stále třese, vrtí a hemží, a musí se hemžit, protože v okamžiku, kdy se zastaví – nežije. Stává se plošnou a mrtvou.*“⁴³ Jaroslav Boček se k odchodu Jiřího Trnky ze studia kresleného filmu vyjadřuje tak, že kreslený film, který má podstatně rozdílnou estetiku od filmu loutkového, zcela nevyhovoval Trnkově představě. Jeho základní požadavek akce mu byl cizí a musel se přemáhat, aby mu vyhověl. Stále musel něco zjednodušovat a oklešťovat. Kreslený film neměl jednoduše pro Trnku dost prostředků, aby vyjádřil jeho vidění světa a člověka. To mohla jediné loutka.⁴⁴ Po Cannes se Trnka do animačního studia již nevrátil, hlavně kvůli jeho lásce k loutkám a touze zkusit je oživit. Proto se rozhodl pro založení loutkového studia.⁴⁵ Adolf Hoffmeister se v knize *Zlatý věk české loutkové animace* vyjádřil věcným konstatováním: „*Trnkovi nesedí plošný obraz a kreslený film ho nedokáže uspokojit, snad také proto, že je typem malíře breughelovské jadrnosti a boschovského zrna. Trnka potřebuje pro své pohádkové tvory prostor vyloženě trojrozměrný.*“⁴⁶

V publikaci *Mistři české kresby* se o Trnkově závěrečné etapě u kresleného filmu píše:

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

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

44 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 94.

45 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S. Leader, 1999, str. 182.

46 KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vydání. Praha: Animation People, 2010, str. 23.

„Později však natočil Trnka ještě tři kreslené filmy: *O zlaté rybce* (1951), *Jak stařeček měnil až vyměnil* (1953) a *Proč UNESCO* (1951). (...) Prakticky se ale Trnka po dokončení *Péráka* s kresleným filmem loučí. Touží využít schopnosti filmové kamery k vyjádření prostoru, trojrozměrného pohybu, loutky. (...) *Kolektiv Bratři v triku*, tak šťastně odstartovaný Jiřím Trnkou, kráčí teď dále svou vlastní, záhy velmi úspěšnou cestou.“⁴⁷

Práce ve studiu kresleného filmu měla pro další Trnkovu uměleckou činnost dvě výhody: Seznámil se s filmovou technikou a získal stále spolupracovníky, kteří s ním pokračovali v další tvorbě v oblasti loutkového filmu. Trnkův následující krok po odchodu ze studia kresleného filmu byl ten, že osvobodil loutky od nitek a přizpůsobil je filmové specifičnosti.⁴⁸

4. Trnkův loutkový film

4.1 Výtvarné inovace v počátcích loutkového filmu

Na samém počátku tvorby loutkového filmu Trnka odmítal, aby jeho loutky mluvily, natož aby přitom hýbaly ústy. Podle něj by loutka ztratila své největší kouzlo – magičnost masky.⁴⁹ V divadelním prostředí je maska především nástrojem proměny. Její nositel se začne identifikovat s jinou bytostí, čímž musí herec podřídit své jednání a pohyby masce, pokud nechce dosáhnout parodického účinku nebo účinek masky oslabit. Síla znaků masky jakožto samostatného předmětu může být tak vysoká a jednoznačná, že je schopna samostatné existence.⁵⁰ A právě za tuto samostatnou masku lze považovat loutky. Trnka díky loutkové masce dokázal ztvárnit patos starých legend a bájí ve *Starých pověstech českých*, tedy tam, kde selhali divadelní i filmoví umělci. Uvědomil si totiž, že maska může u diváka vyvolat stejně silné emoce jako u čtenáře, kterému se do ruky dostala stovky let stará kronika. Ale ne všechno lze ztvárnit pantomimicky. Došlo k tomu, že ve *Špalíčku* využil tvůrce texty lidových písní jako stylizovaný komentář.⁵¹

Podle Vlastimila Tetivy se již zde projevuje Trnkův novátorský přístup k filmové loutce a k loutkovému filmu vůbec. Především šlo o to, že Trnka nepřijal tradice loutkové marionety a jejího jevištního prostoru, ani se nepokouší nahradit autentickou fyziognomií, řeč i pohyb reálného herce.

47 BRABCOVÁ, Jana A. (ed). *Mistři české kresby 3, Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Národní galerie, 1992, str. 11.

48 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 9.

49 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 183.

50 TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. 2. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001, str. 124.

51 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 183.

Trnka osvobodil filmové loutky od optické popisnosti. Výtvarnou stylizací loutky prohlubuje její znakovou funkci, její individualitu a charakter, její emotivní působivost. Právě tak se nepokouší naturalisticky a veristicky přepsat animací autenticitu jejího pohybu. Pokud Trnkova loutka hovoří, nepokouší se o „pitvorné napodobování“ synchronně pohybujících se úst, aby jím nenarušila kontinuitu vnitřní spontánnosti divákova vjemu.⁵² Kromě stylizovaného hudebního doprovodu byly první loutkové filmy z mistrovské dílny němé. Jiří Trnka se domníval, že loutkový film je blíže hranému filmu než loutkové divadlo a divadelní loutka je zas blíže herci na divadle. Podle jeho názoru je loutkový film čistým, němým filmem, ale loutkové divadlo musí být mluvené. Ve filmu je loutka rekvizitou, která dostane hlavní výraz až kamerou a střihem.⁵³ Po režijní stránce se Jiří Trnka zaměřoval na citová a dramatická místa, která prohluboval zastavením všeho pohybu. Tento postup však vyžaduje detail, který loutkové divadlo nemá. Trnka to považoval za výhodu loutkového filmu oproti loutkovému divadlu.⁵⁴

Trnkova poetičnost není jen ve výtvarném pojetí loutky či dekorace, ale v citově jednotné stylizaci a kompozici všech složek filmového díla jako harmonického celku.⁵⁵

Když Trnka ilustroval pohádkové knihy, kreslené postavy nesly ve svých rysech zhuštěnou vnitřní i vnější charakteristiku. Tím dokázal ve svých ilustracích zdůraznit charakteristický detail pohádkového prostředí, který si dítě lehce zapamatuje a asociací se v jeho představách vybaví další detaily, které ani v kresbě nejsou. Tento způsob asociativní tvorby a charakteristické zkratky se zejména objevuje v Trnkových loutkách, jejichž charaktery jsou čitelné na první pohled.⁵⁶

Dalším zásadním rysem je, že Jiří Trnka ve všech svých filmech přizpůsobuje výtvarný styl námětu. Tudiž můžeme pozorovat, jak pro každé dílo vytváří i nový systém loutek; v průběhu této neustálé proměnlivosti můžeme vypořádat, že loutky jsou stále dokonalejší, výraznější a osobitější.⁵⁷

Ve sborníku *Svět loutkového divadla* od Františka Sokola se Jiří Trnka vyjádřil k zásadní vlastnosti loutky, kterou je možnost zobrazování herců či národních hrdinů s patosem, který by byl v jiném podání nepřesvědčivý a nemožný.⁵⁸

52 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 112.

53 TRNKA, Jiří. *Lidové umění*. In SOKOL, František (ed.) *Svět loutkového divadla*. 1. . Praha : Albatros, 1987, str. 126.

54 Ibid., str. 127.

55 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 112.

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

57 Ibid., str. 22.

58 TRNKA, Jiří. *Lidové umění*. In SOKOL, František (ed.) *Svět loutkového divadla*. 1. . Praha : Albatros, 1987, str.

Marie Benešová popisuje v knize *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské* proces vzniku loutkového filmu. Na jeho počátku byla vždy pečlivá literární příprava, v rámci které chtěl její tvůrce proniknout do problematiky daného tématu.⁵⁹ Volba námětu není u Trnky nikdy náhodná, naopak – zpravidla volí látku, ke které má osobní vztah a kterou důvěrně zná. Každé téma, které později ztvárnil v loutkovém filmu, mělo své výtvarné zpracování již v předchozí Trnkově tvorbě. Zdrojem námětů jsou nejčastěji lidové písně, báje, pohádky a legendy, ve kterých se inspiroval díly klasiků českého umění Karla Jaromíra Erbena, Boženy Němcové, Mikoláše Alše, Bedřicha Smetany apod. Na druhé straně čerpá inspiraci i ze světové literatury a přetváří díla Čechovova, Andersenova a Shakespearova. Při jejich filmovém zpracování se co nejvíce sžívá s literární předlohou, pro Trnku však zůstává charakteristické, že ve svém pojetí zdůrazňuje ty myšlenky, motivy a prvky, díky kterým u nás dílo zdomácnělo a získalo oblibu u čtenářů. Proto jsou Trnkovy adaptace tak srozumitelné a divák je může bez problémů přijmout.

Při psaní scénáře má již Trnka představu obrazového řešení, ale je ještě nutné dramaticky rozvrhnout děj a dynamiku postav. Teprve potom přijde na řadu skicování typů budoucích loutek, kdy Trnka dá svým hercům několika čarami podobu, charakter i výraz, který odpovídá dramatické postavě. Na tomto postupu je jasné, proč jsou loutky srostlé celým svým zjevem a všemi detaily s postavou.⁶⁰

Na základě kresleného předobrazu vznikne kostra loutky, která se svým materiálem liší podle očekávaných nároků na pohyb. Všechny ale musí být pevné a stabilní, přitom snadno ovladatelné, aby klouby reagovaly na tlak animátorových prstů. Na kostře loutky je patrná každá změna proporcí a charakter pohybu má vliv na její ohebnost i artikulaci. Trnka dbal na to, aby kostra každé loutky byla zhotovena individuálně podle toho, jak je ve filmu pohybově exponován. Např. loutky ve *Snu noci svatojánské* měly klouby i v nártu, aby tanečníci mohli při tanci zvedat paty.

Návrhy loutek byly přizpůsobeny nejen typem, výrazem tváře a tělesnými proporcemi, ale i technickým provedením. Ve *Špalíčku*, který stál na samém začátku Trnkovy filmové tvorby, měli venkované primitivní kostry z drátu obalené hadříky a kůží. O něco později měly loutky trup vyřezaný ze dvou kusů dřeva, který v pase spojoval kloub. K němu byly připevněny kostry rukou a nohou. Paže loutek byly zakončeny čtyřprstou rukavicí (teprve ve *Snu noci svatojánském*, který tvořil závěr Trnkovy loutkové animace, měly křehcí tanečníci prstů pět). Na závěr obšíla švadlena

115.

59 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961. Str. 38.

60 Ibid., str. 50.

kostru porézni gumou, která nahrazovala opticky svaly, a viditelné části těla kůží. Finálně byla nasazena dřevěná hlava. Proti tomuto robustnímu začátku loutkové animace stály éterické loutky, které jsme mohli spatřit ve *Snu noci svatojánském*. Ty měly jednotlivé části těla z latexu, který se odléval ve formách. Výhodou tohoto materiálu je jemnost, hladkost povrchu a pružnost. Nicméně loutky nejsou tolik odolné na animační pohyby a bylo nutné pro každou z nich vyrobit několik náhradních dílů, naprosto totožných s těmi původními, kterými se nahrazovaly v průběhu natáčení poškozené části. Z nové plastické hmoty byly vytvořeny i hlavičky loutek – nejprve se vymodelují do požadovaných rysů, po zatvrdnutí se do nich ryje a vyřezává podobným způsobem jako do dřeva. Tím se výraz loutky dostává do poslední fáze úprav, kterou je líčení.

Kostýmy loutek navrhoval Jiří Trnka s velkou pečlivostí a dbal přitom nejen na výtvarnou stránku, ale i dramatickou funkčnost – filmová loutka působí na diváka totiž hlavně svým zjevem a její herecký kostým je jednou z viditelných součástí její charakteristiky.

Natáčení se odehrávalo v natáčecí hale v přízemním ateliéru, pomocná hala se nacházela na balkóně. Velká hala byla závěsy rozdělena na několik menších prostorů, aby se mohlo pracovat na několika scénách současně. Mistr scény rozestavuje dekorace podle Trnkových náčrtků na nízké stoly, jejichž rozměry se pohybují mezi 1 – 3 m. K povšimnutí jsou nápadné rozdíly mezi stylizovanými typy Trnkových loutek a jeho dekoracemi, které působí naopak velmi realisticky. Veškerým interiérům nechybí žádná charakteristická podrobnost. Stavení jsou zmenšeniny originálů, takže venkovské chalupy mají pevné podezdívky a doškové střechy, hrad Děvín ze *Starých pověstí českých* je masivní tvrz, sroubená z hrubě otesaných klád apod.

Dekorace jsou malovány buď na sklo, nebo je v exteriérových scénách použit autentický materiál – větvičky, rostliny, kameny a hlína.⁶¹

Dalším důležitým bodem v Trnkově loutkovém filmu, který dodává na sugestivnosti a ucelenosti, je souhra loutky s rekvizitou a její využití v ději. Každý detail v obraze má své místo a funkci a žádná rekvizita zde není přebytečná. Režisér dovede z rekvizit vytěžit maximální účinek tím, že ji použije v různých situacích nebo v několika různých variantách, přičemž ji nenechá ztratit vlastnost předmětu, který má ve skutečnosti. Ten stejný postup najdeme také v promyšleném a citlivém využívání hudby, hluků a stylizovaného zvuku.⁶²

Při natáčení pohybuje s loutkou animátor. Aby měla loutka při práci s ní potřebnou stabilitu, je přišroubována vždy jednou nohou k podlaze, zatímco druhou dělá krok. Postavička, která tančí, má chodidlo pohyblivé a podle tanečního kroku se připevňuje k podlaze buď špičkou, nebo patou.

61 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánského*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961. Str. 36 - 38.

62 Ibid., str. 51.

Pohyb loutky je složen z miniaturních posunů. Každý zlomek jejího pohybu natáčí triková kamera jako samostatný obrázek na jedno okénko filmového pásu. Při promítání pak proběhne před divákem 24 filmových okének za vteřinu, což znamená, že pohyb loutky, který trvá na plátně 1 vteřinu, se skládá ze 24 nepatrných pohybů.⁶³ Filmové prostředky také napomáhají zdůraznit dramatickou akci loutek – jde o úhel kamery, délku záběru, finální střih a osvětlení, které se stávají důležitými scénickými prvky.⁶⁴ Scénické světlo zastává několik funkcí, mezi které patří i funkce modelační. Pokud se světlem podaří vytvořit přechody a kontrasty, loutka lze dobře vnímat v její trojrozměrnosti. Tato funkce má nepřímý vliv na dojemovou velikost předmětu, takže přechází i ve funkci prostorotvornou. Světlo může vyčlenit samo o sobě prostor pro hru. Umístí loutku do prostoru, lokalizuje ji do přesného místa nebo zdůrazní význam požadované rekvizity či jiné loutky.

65

Vodič loutek se drží scénáře, který připomíná zhuštěný kreslený film – obsahuje popis herecké akce loutek, kresbu základních situací a umístění figurek v prostoru, délku záběru, komentář, záznam zvuku. Animátor si podle délky záběru a charakteru loutky předem rozkládá pohyby do jednotlivých fází a rozpočítává si je po okénkách. Při vedení loutky musí animátor vycházet z jednoho základního postoje loutky a postupně přecházet do dalšího, k němuž pak v určitém počtu okének zaměřuje gesto neživého aktéra. Za pozornost stojí, že tato práce nemůže být mechanická a je považována za nový druh hereckého umění.⁶⁶ Nebývá pravidlem, aby animátor vedl jednu postavu celým filmem. Většinou fázíje celou skupinu loutek, a často podle charakteru scén fázíjí jednoho „panáčka“ i tři animátoři. Zároveň s hereckou akcí loutky musí fázíř dbát na rytmické oživení jejího kostýmu a všech rekvizit, které s pohybem souvisí.⁶⁷

Ještě předtím, než začne animátor přenášet charakter dramatické postavy do pohybu loutky, musí probrat s režisérem podrobně její umístění v prostoru, aby nedošlo k chybám v kompozici scény. Dále se sladíuje rytmus, dynamika a emocionální zabarvení gesta, aby výtvarný typ loutky ožil přílehlavým hereckým projevem.⁶⁸

Jiří Trnka se v pozici režiséra vyhýbal naturalismu. Jeho loutky nikdy nesměly napodobovat živé lidi, naopak – bylo dbáno, aby si uchovaly svou svébytnost ve stylizovaném pohybu, který byl

63 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961. Str. 38.

64 Ibid., str. 51.

65 TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. 2. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2001, str. 133.

66 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 38.

67 Ibid., str. 39.

68 Ibid., str. 38.

dán charakterem námětu a postavy. Tajemstvím Trnkova režijního stylu je sugestivnost. Marie Benešová popisuje tento styl v následujícím úryvku: „*Jeho filmy působí na diváka svou poetickou atmosférou. Silného emocionálního účinku dosahuje tím, že prismaticem své fantazie rozkládá každý dějový motiv do řady krátkých nenápadných obrazů, které pak splývají v jediný výsledný dojem. Toto mnohostranné a pestré rozkládání motivů do detailů mu umožňuje vyjadřovat se v básnických metaforách a symbolech, umožňuje mu vyslovit širokou škálu citů a nálad hrdinů od nejintimnějších až po společenské. Před jednostranností ho chrání různorodost detailů, volená s citem pro harmonii a míru.*“⁶⁹

4.2 První loutkový film – cyklus *Špalíček*

Podle Vlastimila Tetivy opouští Trnka na podzim v roce 1946 Barrandov a zakládá studio loutkového filmu. Spolu s ním kreslený film opouští i animátoři Břetislav Pojar, Stanislav Látal, Zdeněk Hrabě a Bohuslav Šrámek. K této společnosti se připojil i truhlář Karel Sobotka a František Braun. Ti všichni se stanou na dlouhou dobu jeho nejbližšími a nejspolehlivějšími spolupracovníky. S nimi natáčí první celovečerní loutkový film *Špalíček*, který vychází z tradic české národní představy o štěstí, životě, spokojenosti a práci.⁷⁰

Špalíček je 76 minut dlouhá filmová suita rozdělená podle ročních dob; v každé z nich obživnou staré tradiční obyčeje a slavnosti, jak se po staletí udržovaly na českém venkově v 19. století. Podle nich jsou pojmenovány jednotlivé epizody filmu *Masopust*, *Jaro*, *Legenda o sv. Prokopu*, *Pouť*, *Posvícení* a *Betlém*.⁷¹

Jako první byl natočen *Betlém*. L. H. Augustin jej definuje jako prvou realizaci nového výtvarného typu, v němž mohl Jiří Trnka naplno uplatnit své plastické cítění i scénografické sklony. Na filmovém pásku tato obrazová lidová suita erbenovského ladění trvá dvanáct minut. Protože s ní byl Trnka spokojen, rozhodl se ji později rozšířit o dalších pět dílů výše pojmenovaných.⁷²

Trnka a jeho tým se zpočátku potýkal s technologií loutky, protože teprve zjišťovali zákonitosti ovládání filmových loutek. Nejprve pracovali s loutkami z klasického loutkového divadla. Ty se však neosvědčily, protože byly z drátů a lámaly se. Proto začali vyrábět kostry z kovu

69 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 51.

70 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 111.

71 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 9.

72 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 215.

a s ohebnými klouby, aby je mohli fázáři umístit do správné pozice a ony v ní vydržely.⁷³

Loutky v tomto filmu vypadají ještě jako od lidového mistra – málo pohyblivé špalíky s drátěnými ručičkami.⁷⁴ To ovšem není bráno jako nedostatek, naopak – nejen animace loutek, ale i celý film je výrazně stylizován. Dodnes dokáže *Špalíček* očarovat svou spontánní lidovostí, krásou starých rituálů a dynamikou venkovského veselí právě skrze neohrabané loutky, které spíše připomínají dětské panáčky na hraní.⁷⁵

Špalíček nemá souvislý děj. Místo toho se na plátně objevují rázovité vesnické figury, které si z lidových písní přinesly své chování a zvyky, přednosti i zlozvyky, temperament i humor. Každá postava je vykreslena mnoha podrobnostmi, takže působí živě a bezprostředně. Vytváří jen malý zlomek děje, který ale není pouhou ilustrací písně doprovázející aktuální scénu. Postava se s hudbou vzájemně doplňuje, prolíná a splývá v nový umělecký útvar.⁷⁶ Přírodu a venkovské prostředí vylíčil Trnka s velkou pečlivostí, takže působí velmi realisticky. Na rozdíl od interiérů, které jsou vybaveny naturalistickými rekvizitami,⁷⁷ jsou loutky značně zjednodušené.⁷⁸ Je pro ně charakteristická velká hlava s lehce načrtnutými ústy a velmi výraznými očima, krátkým tlustým tělíčkem na nízkých nohách s palečnicemi místo pětiprsté ruky. Celkově primitivní pojetí a zjednodušení loutek ze *Špalíčku* evokuje dětskou kresbu. V pohybu loutek lze najít základní taneční prvky, které jsou ovšem součástí dějové akce; ve styku s realistickými předměty a s prostředím se pohyb usměřňuje ve stylizované herecké gesto, které překvapuje svou plynulostí a výmluvností.

Zvířatům, která se ve snímku objevují, ponechal Trnka jejich živočišnost, což ostatně byla zásada, kterou dodržel ve všech svých filmech. Nezlidštil je ani podobou, ani pohybem.⁷⁹

Jaroslav Boček označil *Špalíček* za jeden z nejpodivuhodnějších činů českého umění. Alšovským názvem cyklu se podle něj Trnka přihlásil ke zdroji národní inspirace. Od folklóru a lidové tradice se ovšem odrazil, čímž dospěl k osobitému vyjádření typického postoje českého člověka k životu a smrti, k světu a lidem, k práci a snění, k míru i k válce.⁸⁰

73 KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vydání. Praha: Animation People, 2010, str. 25.

74 Viz příloha A.

75 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 106.

76 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 10.

77 Viz příloha B.

78 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 10.

79 Ibid., str. 11.

80 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění,

Celý *Špalíček* zůstává jedinečným výtvarným počinem. I když jím Trnka vstoupil na dosud neznámé území, velmi rychle si osvojil postupy montáže, pochopil specifickou práci kamery, výrazové možnosti obrazového detailu i možnost závěrečného střihu.⁸¹

Po premiéře filmu se rozpoutala prudká diskuze. Bylo jasné, že na plátně kin se objevilo něco výjimečného, na co kritika ani diváci nebyli pořádně připraveni. Loutkový i animovaný film byl dosud brán jako něco nenáročného a komického, od čeho se očekávala anekdotická pointa, překvapivé triky a několik vtipných gagů – ale nic víc. Do oblasti poezie loutkový film dosud nevstoupil, proto následovaly po uvedení *Špalíčku* nedůvěřivé a nevěřící reakce. Toto počáteční neporozumění ale Trnku neodradilo od další práce.⁸²

4.3 *Císařův slavík*

Během přípravy *Špalíčku* se Trnkovi rodil v hlavě další plán, a to natočit *Císařova slavíka*, na motivy pohádky od Hanse Christiana Andersena.⁸³ Scénář psal Jiří Trnka s Jiřím Brdečkou, který v jednom rozhovoru vzpomíná na problém, kdy řešili, jak tuto křehkou látku uchopit. Nakonec se rozhodli vycházet z Andersena – výtvarníka, který rád vystříhoval dětem hračky z papíru. Tak se zrodil nápad ztvárnit Čínu z hraček v dětském pokoji.⁸⁴ Podle Jaroslava Bočka navázal Jiří Trnka na alegorii, kterou Andersen ve své pohádce jen naznačil – symbol prostého a přirozeného života, který vítězí nad strojeností, konvencí a mechanismem ustrnulé společnosti. Aby tuto myšlenku zvýraznil, uzavřel Trnka vlastní příběh o čínském císaři a jeho slavíkovi hraným rámcem. V něm naznačil historii zhýčkaného bohatého chlapce, uzavřeného za zdmi secesního domu a rozmazlovaného i trýzněného péčí úzkostlivých tetiček. Chlapec je váben ven hrající si dívkou, která ztělesňuje zdravý dětský živel, ale za mřížemi jej drží nová hračka – mechanický slavík. Pak chlapec onemocní a v horečce se odehrává sen o malém čínském císaři, který je paralelou na jeho život.⁸⁵

Císařův slavík má složitou soustavu loutek. Císařovi dvořané mají nepřirozeně hladké a lesklé sádrové hlavičky se strnulým výrazem ve tvářích. Císař je smutné, překultivované dítě, které

1963, str. 103.

81 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 216.

82 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 11.

83 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 216.

84 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 183

85 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 114.

působí vznešeně.⁸⁶ Pohyby jsou dětsky půvabné i unaveně mdlé. S tímto unylým světem císařského dvora kontrastují dvě postavičky, jakoby vystřižené z jiného světa, které Trnka odlišil nejen typem, ale i materiálem: námořník a husopaska. První připomíná furiantské chasníky ze *Špalíčku* a panenčina dřevěná hlavička s pihami kolem zvědavého nosíku a s udiveným výrazem v široce otevřených očích působí vedle sádrových masek měkce a lidsky.

Složitý děj s mnoha postavami a filosofickou myšlenkou v podtextu byl do filmu přebásněn bez použití slova. Jeho funkci přejala výmluvná hudba Václava Trojana.⁸⁷

Jaroslav Boček popisuje, že v *Císařově slavíku* dosáhl Trnka velmi zvláštního křehkého výrazu a neopakovatelné snovosti.⁸⁸ Přišel s organickým spojením obrazu a hudby, silnou myšlenkou a dobře fabulovaným příběhem. V tomto ohledu je *Císařův slavík* téměř dokonalý, snad až příliš jemný a překultivovaný. Tím Jaroslav Boček vysvětluje, proč vzápětí přišlo v Trnkově tvorbě něco zcela diametrálně odlišného.⁸⁹

4.4 Trilogie: *Árie prerie, Román s basou, Čertův mlýn*

Marie Benešová ve své publikaci o Jiřím Trnkovi poznamenává, že dodržoval ve své loutkové tvorbě určitý rytmus. Po vrcholných dílech následovaly krátké oddychové snímky, na kterých si ověřoval řešení uměleckých problémů a nové technické postupy, kterými pak dále rozšiřoval hranice vyjadřovacích možností loutkového filmu.⁹⁰

V roce 1949 Trnka natáčí po dvou celovečerních filmech také dva krátké: *Román s basou* a *Árie prerie*. Na motivy Čechovovy humoresky *Román s basou* vytvořil Jiří Trnka „molově záдумčivý venkov ruských klasiků, ruské, v Trnkově podání poněkud biedermeierovské, ovzduší, s přesnou psychologickou podobou hlavních postav.“⁹¹ Jaroslav Boček poznamenává, že tímto filmem začíná výrazná změna v Trnkově tvorbě. Tvůrce začal klást na loutku větší nároky, ale nespolehá se už jen na ni a na hudbu, jak tomu bylo doposud, a do filmu zařadil i čtený komentář.⁹²

86 Viz příloha C a D.

87 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 13.

88 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 122.

89 Ibid., str. 127.

90 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 14.

91 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 183.

92 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 133.

Podle Marie Benešové je tento film důkazem Trnkovy citlivosti k literární předloze. Dokázal vystihnout Čechovův ironický odstín, jemný humor i zastřené autorovy subjektivní poznámky. Ironický tón nechá naplno rozeznít v prostředí knížecího zámku, kde defilují jemně zkarikované postavy. K vyjádření nekonečné nudy a tíživé ospalosti, tolik charakteristické pro šlechtické prostředí popsané v klasických ruských románech, našel režisér jeden výrazný a výmluvný detail: klade větší důraz na rekvizity než na postavy. Např. bicí hodiny, které stojí na krhu, mají pohyblivější a živější figury – dva kováře bušící do kovářinky – než celá shromážděná společnost. ale autorka knihy vyčítá Jiřímu Trnkovi v tomto filmu dramaturgickou roztříštěnost, což je způsobeno přívalem výtvarných a režijních nápadů, pod kterými se fabule rozpadá do několika samostatných vypointovaných úseků, místo aby se dynamicky rozvíjela k jediné působivé pointě.⁹³ Podle L. H. Augustina je *Román s basou* komedií o nešťastné lásce chudého muzikanta a mladé ruské kněžny, převedené do roviny s ironickým soucitným úšklebkem nad věčným lidským údělem hledání a ztrácení životního štěstí. Obě hlavní filmové loutky jsou nositelé karikaturních rysů, ve kterých se odráží psychologická analýza mužské a ženské povahy i společenského prostředí. To vše ve výstižné situační drobnokresbě shrnující vše nejpodstatnější z humorného vyznění příběhu.⁹⁴

Co se týče *Árie prerie*, slavné parodie na kovbojky, ke které napsal scénář Jiří Brdečka (autor *Limonádového Joea*), je kulturně i žánrově jinde než A. P. Čechov. O této parodii na western se Jaroslav Boček ve své publikaci o Trnkovi vyjadřuje následovně: „*Jedná se o parodii na nejstupidnější druh této podívané, na filmy se zpívajícím skotákem, který pěje na počest své milované a uprostřed árie, jen tak mimochodem, jakoby nic, vyřídí svým zázračným koltem tlupu nepřátel.*“⁹⁵ *Árie prerie* měla rozhodující význam pro charakterizační růst Trnkova umění. Parodie je zvláštním případem karikatury. Jde o přehnanou charakterizaci přetažení jednotlivých rysů. Bylo zde možné experimentovat a výsledkem byla zábavná hříčka, která se vysmívala stereotypu. Jaroslav Boček také podotýká, že vědomí nezávaznosti uvolnilo celému tvůrčímu kolektivu ruce a všichni přicházeli s kaskádou nápadů, jako by chtěli pobavit hlavně sami sebe.⁹⁶

Loutky v tomto snímku mají sice ještě zjednodušené stylizované obličejy, ale postavy hlavních hrdinů jsou v porovnání s loutkami ze *Špalíčku* štíhlé a elegantní. Živý děj má vliv na herecké výkony, které se projevují ve zběsilém házení lasa, honičkami, skoky, virtuózním zacházení

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

94 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 225.

95 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 134.

96 Ibid., str. 139.

s pistolí přecházející v groteskních scénách až do cirkusové akrobacie. Na tyto přesné a konkrétní herecké úkony by baculatí hadroví panáčci s palečnicemi nebo toporní dřevění manekýni z Trnkových ranějších snímků naprosto nestačili. Pohyby loutek jsou pružné, hbité a lehké; často působí dokonce tak, jakoby loutka před kamerou improvizovala. Po technické stránce překvapují jistými plynulými gesty, po umělecké stránce mimickou vynalézavostí, ve které zašel Jiří Trnka tak daleko, že během hry částečně mění výraz obličeje loutek. Při zpěvu je nechá otevřít ústa i zavírat oči, jen aby co nejlépe vystihl grotesknost situace a zdůraznil parodické ladění filmu.⁹⁷

Do naplnění humorného triptychu přichází pohádka *Čertův mlýn*. Jaroslav Boček zdůrazňuje, že tento film byl dokonale ilustrátorsky připraven, protože se v něm objevují postavy veterána, vojáka, dragouna, čerta atd., což jsou typy, které Jiří Trnka maloval již mnohokrát. Nebylo zde obrazových výtvarných problémů, proto se Trnka soustředil plně na zvukovou režii: „*V Čertově mlýnu hraje poprvé vedle Trojanovy hudby významnou roli reálný zvuk. Ústřední situace (...) je celá založená na působení reálných zvuků, které vytvářejí fantastickou, hrůzostrašnou atmosféru. (...) Proti Románu s basou a Árie prerie je Čertův mlýn animačně značně jednoduchý, není tu výraznější charakterové kresby, i hra loutky je potlačena na minimum. Převládá trik. (...) Zjednodušení však jde v intencích látky, film jako celek je vyrovnaný, čistý, jasného, strašidelně groteskního účinku.*“⁹⁸

Marie Benešová se o *Čertově mlýnu* vyjádřila jako o náladové pohádkové skice, ve které jsou vyjádřeny vysloužilcovy pocity nejen emotivní hrou loutky, ale i důmyslným využitím zvuku a ticha, výmluvnými detaily i prostředím, které je buď v harmonickém nebo kontrapunktickém vztahu k vysloužilcovým náladám. Tím překročil Trnka rámeček obvyklé pohádky pro děti.⁹⁹

4.5 Princ Bajaja

V roce 1949 se Trnka rozhodne převést do animované podoby pohádky od Boženy Němcové *Princ Bajaja a Divotvorný meč*.¹⁰⁰ Má jít o epický příběh, který je nabitý dějem, událostmi, situacemi i žánrovým líčením a dějovými odbočkami.¹⁰¹ Jde o Trnkův v pořadí třetí celovečerní film, nicméně po předchozích dvou kratších zkušenostech ukazuje, kolik nového se o filmu naučil.

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

98 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 143.

99 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 14.

100 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 145.

101 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 116.

Také režijní způsob doznává určité změny a Jiří Trnka svým animátorům dával ke zpracování celé sekvence filmu. Pouze jim oznámil, co se od nich očekává, ale jak k tomu každý přistoupí, nechal velkoryse na nich. Tato důvěra zřejmě pramenila z hlubšího poznání svých kolegů, ze kterých se stali mistři své profese. *Bajaja* byl důležitým mezníkem ve filmové tvorbě Jiřího Trnky. Jeho úspěchem se ukotvila pozice loutkového filmu.¹⁰²

Marie Benešová charakterizovala děj v tomto snímku tak, že Jiří Trnka při tvorbě scénáře děj nedramatizoval, spíše nad ním „meditoval“. Dramaturgicky jej rozdělil do šesti kapitol s názvy *Cesta, Bajaja, Bolest, Zaklínání, Námluvy, Svatby*. Epický charakter filmu ještě výtvarně zdůraznil tím, že každou kapitolu zvlášť nadepisuje a začíná ozdobnou iniciálou jako ve staré pohádkové knize.¹⁰³

Vlastimil Tetiva se zmiňuje, jakým způsobem pracoval Jiří Trnka s loutkami v případě *Prince Bajaji*: „Trnka vycházel při tvorbě svého loutkového filmu v mnoha případech z reálných studií lidského pohybu (*herce*) na jevišti. (...) Ladislav Pešek mu znázorňoval beze slov, pouze mimikou a pohyby, několik postav k jeho připravovanému filmu *Bajaja*. I Jan Werich často vzpomínal, jak Trnkovi ‚přehrával‘ různé pohyby postav. Vznikla celá řada pohybových studií, které se uplatnily v procesu ‚výroby‘ jeho loutkových filmů.“¹⁰⁴ Výrazy loutek mají individuální rysy. Velmi názorně je to vidět u tří princezen, kdy nejmladší a nejkrásnější má něžně přivřené oči a jemné tahy v obličejí. Bajaja je smutný a ve výrazu jeho tváře se skrývá tajemství, nechává promlouvat hlavně své výrazné oči. Zajímavou loutkou v tomto snímku je šašek, který má vrásčitou tvář, usmívající se ústa a smutné tahy kolem očí. Má schopnost vyjádřit celou škálu citů a nálad podle toho, jak je loutka osvětlena a z jakého úhlu ji zabírá kamera. Trnkův tragikomický šašek je zajímavý po výtvarné i dramaturgické stránce, protože v této figurce splývají komediantské rysy Pseudolovy s tradiční moudrostí pohádkových šašků. Nápadníci princezen jsou mírně zkarikovaní. Za pozornost stojí, jak Trnka poeticky vyřešil podobu Bajajovy matky, zakleté v bělouše. Jeho kouzelná moc a lidský původ se neprojevují žádnými efektivními triky, ale hlubokým pohledem očí, zpěvně stylizovaným ženským hlasem a citlivou animací – zvláště v záběrech, kde se matka obrací s prosbou ke svému synovi.

Celkově se tedy projevilo zjemnění proporcí a tváří loutek, stejně tak způsob animace, vyjadřující hluboký a vážný příběhový podtext. Jejich pohyby jsou elegantní, přesné a výmluvné, aniž přitom ztrácejí na své specificky loutkové stylizovanosti. Animátoři sehráli velký soubor

102 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 184.

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

104 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 61.

loutek v sourodý celek; každá postavička má svůj osobitý projev a rytmus pohybu, odpovídající jejímu charakteru. Hra loutek se povyšuje na hru herců a některé projevy dosahují herecké pravdivosti.¹⁰⁵

Jaroslav Boček ve své knize popisuje velmi podrobně úvodní sekvenci filmu, aby na ní doložil, že Trnka se v *Bajajovi* snaží o syntézu všech výrazových prostředků, které ve filmech dosud uplatnil.¹⁰⁶ Marie Bočanová jej označuje za dokonalou syntézu Trnkova obrazu, vyjadřujícího obsáhlou a jemně odstíněnou stupnici nálad, Nezvalových lyrických textů, zpívaných dětskými hlasy podle Trojanových melodií. Na rozdíl od *Špalíčku*, kde píseň téměř nepřetržitě provázela obraz, zde změnila svou funkci a uvádí jednotlivé dějové části. Ozve se zde i mluvené slovo, které poprvé zaznělo v *Románu s basou*.¹⁰⁷ Nicméně podle Miroslava Kačora Jiří Trnka jen zřídka a nerad ve svých filmech toto mluvené slovo používal, ať už šlo o dialogy loutek nebo komentář. V tomto ohledu upřednostňoval hudbu nebo zpěv.¹⁰⁸

Divák v *Bajajovi* nevnímá jednotlivé obrazy za sebou, ale nechá se jimi obklopit a zaplavit ze všech stran. Je to dáno tím, že je možné vnímat nejen to, co autor naznačil obrazem a hudbou, ale i to, co je mezi obrazy, děj plynulý v celé šíři. Jiří Trnka toho docílil tím, že každou epizodu filmu složil z mnoha malých nenápadných detailů, které drobnými náznaky evokují divákovi představivost, aniž si to uvědomí. V této chvíli definitivně krystalizuje na povrch jeho režijní styl – každý dějový motiv rozkládá prismatickým způsobem své fantazie do řady obrazů tak, aby vyvolal živé ovzduší a vyjádřil plasticky myšlenku svého díla. Shromažďuje a soustřeďuje detaily, aby nakupené splývaly v jediný výsledný dojem. Tato metoda v sobě ale skrývá vážné nebezpečí, protože může zdržet tempo děje. To si naštěstí Trnka uvědomil a použil ji pouze ve scénách, které předcházejí prudkému dějovému zvratu, a navíc jen v krátkých úsecích.¹⁰⁹

Jaroslav Boček označuje *Bajaju* za práci přechodnou, ve které je vše připraveno k radikální proměně, ke které ale dojde až v Trnkově dalším filmovém počínu – ve *Starých pověstech českých*.¹¹⁰

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

106 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 72.

107 Ibid., str. 146.

108 KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vydání. Praha: Animation People, 2010, str. 29.

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

110 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str.155.

4.6 *Staré pověsti české*

Natáčení *Starých pověstí českých*, které mu byly režimem nabídnuty jako jedna z mála možností pokračování jeho filmové tvorby, nejprve odmítl. Pět let po válce se Jiřímu Trnkovi zdálo, že se Češi nevyrovnali s válečným útlakem: „*Nemám rád řeči o českosti, když cítím, že si tím někdo chce léčit své komplexy. (...) Umění je dobré, když mluví ke každému. Jde o myšlenky a ty nikdy nejsou jenom české, ty jsou vždycky jenom lidské.*“¹¹¹ Na druhou stranu, přiznal, že má rád hrdinské eposy a dobrodružné děje. Snil o velkém filmu, a tak se pro něj *Staré pověsti české* postupně staly výzvou, ve které odmítl zprofanované pojetí Jiráskovo, vrátil se ke Kosmově kronice a k Vančurovým *Obrazům z dějin národa českého*. Začal se zajímat o nejnovější archeologické poznatky ze života starých Slovanů a první verzi scénáře psal se spisovatelem a historikem Milošem V. Kratochvílem (který ji později zpracoval pro filmovou verzi Jiráskovy Husitské trilogie). S tímto počinem ale nebyl Jiří Trnka příliš spokojen, protože scénář byl příliš lineární a nedramatický. Teprve při další spolupráci s Jiřím Brdečkou se druhá verze přiblížila jeho představám, až vzniklo dílo, které je divácky obdivováno dodnes.

Co se týče provedení loutek, Jaroslav Boček píše, že prošly podivuhodnou proměnou. Tato látka by nesnesla křehké a něžné panáčky jako látka *Špalíčku* a *Císařova slavíka*. Ve *Starých pověstech českých* se proto divákovi představily monumentální dramatické a tragické figury, stroze modelované, vznosného výrazu tváře. Pokud by měly být porovnány s loutkami z předchozích filmů, můžeme je jasně označit za dramatičtější a individualizovanější.¹¹²

Ve *Starých pověstech českých* nechal Jiří Trnka své loutky poprvé promluvit. Marie Benešová ve své publikaci popisuje, že slovo zazní nezávisle na hudbě a citelně ovlivňuje dosavadní složení všech uměleckých komponentů. Herecký projev, který musí být v souladu s komentářem a dokonce i s dialogem, je sice méně stylizován, zato je však mnohem dramatičtější než dosud.¹¹³ I Jaroslav Boček komentuje *Staré pověsti české* tak, že jednota obrazu a hudby, pro předchozí filmy tolik příznačná, se zde rozbíjí. V popředí je slovo a reálný zvuk. Trnka se sice mluvící loutky velice obával a dlouho se jí vyhýbal, ale cítil, že v tomto případě je statická maska v rozporu s dynamikou lidské řeči a že je nutné řeč použít.¹¹⁴ Sám Jiří Trnka se k problému mluvy ve

111 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 185.

112 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 175.

113 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 23.

114 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 180.

snímku vyjádřil tak, že slova využil jen jako komentáře, který byl místy dramatizovaný. Spojení s obrazem vycházelo nejlépe tehdy, když postava, která mluvila, nebyla v přímém záběru ale stála mimo obraz.¹¹⁵

Staré pověsti české stojí na průsečíku mezi *Špalíčkem* a *Snem noci svatojánské*. Na základě tohoto srovnání se dá říci, že Jiří Trnka se vědomě vzdaluje stále více od formálně ironizujících prvků a stále více se zahlubává do obsahu, čímž se dá vysvětlit ona oduševnělost a charakterová vyhraněnost jeho loutek. Filmové loutky ze *Starých pověstí českých* jsou po výtvarné stránce zpracovány nejrealističtěji, co se dosavadní tvorby Jiřího Trnky týče. Hlavní představitelé jsou ztělesněním mýtického a heroického národního pravěku. Typy loutek jsou sice zidealizované, a přece realistické. Sám Trnka se o jejich výtvarném zpracování vyjádřil tak, že pro něj bylo důležité vyrovnat se s pojetím, které o nejstarších českých dějinách vtiskli do vědomí nejširších vrstev klasičtí malíři Josef Mánes a Mikoláš Aleš. Ve svých výtvarných návrzích proto na jejich díla navazuje.

Přes všechny výtvarné změny si loutky zachovaly výrazné hluboké oči s oduševnělým pohledem v detailně propracovaných tvářích.¹¹⁶ Výrazem obličeje vyřešil Jiří Trnka také výtvarný problém s mluvou loutek - některé loutky mají ústa buď pootevřená,¹¹⁷ nebo alespoň mírně rozchlípená, čímž svou promluvu ilustrují.¹¹⁸

I když si Jiří Trnka vybral téma ryze národní, dílo si v jeho pojetí zachovalo svou specifičnost a zároveň bylo mezinárodně kladně přijato.¹¹⁹ Vlastimil Tetiva ke snímku ještě dodává: „*Filmoví historici i praktici se shodují v názoru, že teprve tímto filmem se Trnka stal skutečnou filmařskou osobností, nejen zvládnutím řemesla, ale především svým filmovým myšlením. (...) Největší zkušenost, kterou ve Starých pověstech českých udělal, bylo užití mluveného slova, jež loutku zbavovalo obecnosti a dokázalo ji dokonce nadát velmi konkrétními vlastnostmi a duševními pochody, které se pantomimou nedají zahrát.*“¹²⁰

Marie Benešová poznamenává, že Trnka si uvědomoval určité riziko, které ve *Starých pověstech českých* hrozilo – totiž že dějinný patos a mytologické výjevy přetlumočené loutkou

115 TRNKA, Jiří. *Lidové umění*. In SOKOL, František (ed.) *Svět loutkového divadla*. 1. . Praha : Albatros, 1987, str. 124.

116 Viz příloha F.

117 Viz příloha E.

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

119 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 185.

120 Ibid., str. 92.

mohou vyznít ve finále groteskně. Toto nebezpečí bylo ale zažehnáno jeho osobitým stylem, jenž dovoľoval vidět jednu věc z několika stran. Trnka nenechal své loutky podlehnout monumentálnímu mytologickému patosu děje, ale s citem pro harmonii a míru střídá vypjaté scény s jemně poetickými obrazy, což navozuje dramatickou atmosféru s lehkými náznaky jadrného humoru.¹²¹ Ve sborníku Svět loutkového divadla Jiří Trnka vysvětluje, jak na tuto hrozbu groteskního vyznění nahlíží on a proč se k loutkovému ztvárnění *Starých pověstí českých* nakonec odhodlal: „*Patos příběhů mytických a legendárních, který může u herce působit směšně, si zachovává vážnost a dojemnost. Loutkám prostě víc věříme, že jsou tím, co představují.*“¹²²

Mezi nejdramatičtější část snímku patří bezesporu bitva s Lučany. V rozhodující bitvě, do které místo sebe poslal vládce Neklan hrdinu Čestmíra, se před zraky diváka střetnou dvě vojska. První armáda vypouští dravé ptáky a zuřivé psy, do kterých druhá strana bez milosti střílí šípy. Krev však není nikde vidět, ani tehdy, když dojde i na souboje mezi lidmi – vojáky. Smrt je sice jasná a zřetelná, nicméně podaná s pietou a určitým metaforickým odosobněním, které neodrazuje dětské ani dospělé diváky. Do vypjatých bojových scén navíc zaznívá lidová píseň, zpívaná dívčím hlasem, která sice prohloubí emoční stránku obrazu, ale zbytečně neodrása.

Podle Jaroslava Bočka dospěl Jiří Trnka ve *Starých pověstech českých* k hutnému a sevřenému výrazu, ve kterém přechází od lyriky k dramatu a vykresluje individualizovaného a psychologicky ozvláštňeného hrdinu. Nalézá nový styl loutkového filmu, který je schopný dalšího rozvíjení a zpracování.¹²³

Do této chvíle Jiří Trnka mluveným slovem v loutkovém filmu jen šetřil, teď jím začíná plýtvat, jak píše Jaroslav Boček. Ve *Starých pověstech českých* se ještě setkáváme převážně s monology, které zaznívají silou odosobněné myšlenky. Ale již jeho další pohádka, namluvená Janem Werichem a Vlastou Burianem, s názvem *Dva mrazíci*, představuje první přínosný pokus na cestě za dialogem. Úspěšným cílem této cesty se stalo zpracování *Osudů dobrého vojáka Švejka* od Jaroslava Haška.¹²⁴

Marie Benešová se o této výtvarné fázi Jiřího Trnky vyjádřila tak, že ve *Starých pověstech českých* loutky poprvé promluvily a svého slova se už nevzdaly. Jiří Trnka našel nový vyjadřovací

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

122 TRNKA, Jiří. *Lidové umění*. In SOKOL, František (ed.) *Svět loutkového divadla*. 1. . Praha : Albatros, 1987, str. 115.

123 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 205.

124 Ibid., str. 207.

prostředek, díky kterému si značně rozšířil možnosti, mezi které patří například i námětové zdroje přímo z civilní současnosti. Tato etapa se dá nazvat cestou Jiřího Trnky k realismu.¹²⁵

4.7 Švejkovská trilogie

V roce 1954 natáčí Trnka první ze tří dílů Haškova *Dobrého vojáka Švejka*. Po natočení *Starých pověstí českých* hledal světovou látku, kterou by diváci bez výhrad přijali všude na světě. Na scénáři opět spolupracoval s Jiřím Brdečkou. Loutky jsou vyrobeny na motivy ilustrací Josefa Lady, protože tato podoba mezi lidmi zlidověla.¹²⁶

Jaroslav Boček se domnívá, že Jiřího Trnku na *Švejkovi* nejvíce přitahoval humor, který mu vetkl Jaroslav Hašek, zejména jeho smích nad „tupostí rakouského válečného stroje“. Po loutkářské stránce jej zaujala *Švejkova* neproniknutelná tvář, klidná až k šílenství – tvář, kterou nazval „vskutku loutkovou“.¹²⁷

Trnka natočil ze *Švejka* tři zásadní epizody. První se jmenuje *Švejk a koňak*, která je situována do stísněného prostoru mezi koleje hlučícího nádraží a jeho nejbližšího okolí. Objeví se zde sice několik dramatických prvků, které vyplývají ze *Švejkova* konfliktu s Dubem, ale příliš rychle čtený komentář vyvolá v některých scénkách dojem, že obraz s ním jen stěží udržuje krok. Oproti tomu Vlastimil Tetiva poznamenává, že velkého úspěchu dosáhlo natáčení *Švejka* také díky Janu Werichovi, který tyto filmy namluvil.¹²⁸

I v tomto díle nechal Jiří Trnka naplno promluvit realistické detaily, které jsou patrné zejména na postavě hlavního hrdiny. *Švejk* si například naplňuje fajfku, bubnuje prsty o desku stolu, mrká očima – všechny tyto úkony provádí klidně a soustředěně, čímž v neklidném prostředí dobře vystihne filozofii románové předlohy. Tyto drobné pohyby, které vypovídají mnohé o charakteru postavy, se v trilogii ovšem netýkají pouze hlavního hrdiny. Například v díle *Švejkova budějovická anabase* se putimský četnický strážmistr pohybuje téměř s taneční grácií, kterou hlas vypravěče Jana Wericha posouvá až do výrazu přehnané slušnosti a galantnosti, která se ovšem může kdykoliv zvrtnout do četnické přísnosti. Jeho občasné rychlé nahrbení zad, netrpělivé bubnování prstů o desku stolu, kroky různých délek a nakrucování špiček kníru – to vše svědčí o

125 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 25.

126 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 193.

127 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 211.

128 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 193.

charakterové dvojakosti, která se záhy při výslechu Švejka projeví.

V dalších dvou dílech se Jiří Trnka oprošťuje od úplné nadvlády původního textu a začne rozvíjet románové motivy po svém. Historiky, které Švejk vypráví, bylo po kompoziční stránce poněkud obtížné ztvárnit. Režisér tento problém vyřešil kombinací kreslené a papírkové techniky, pomocí které vizuálně odlišil Švejkův vypravěčský výlet do minulosti.¹²⁹

Vlastimil Tetiva tento další Trnkův filmový počín komentuje: „*Bohužel ani mluvené slovo v loutkovém filmu neotevřelo (Trnkovi) dveře někam, kam by chtěl opravdu vstoupit.*“ Jak dále autor píše, problémem českých animovaných filmů byla vždy jazyková bariéra.¹³⁰ V publikaci *Jiří Trnka* od Jaroslava Bočka se pro porovnání dočteme, že čtené slovo je v tomto snímku hlavním dějotvorným prvkem. Loutky zde pouze doplňují a ilustrují, v prvním i druhém díle často chybí jednota mezi slovem a obrazem. Podoby loutek odvodil z obrázků Josefa Lady, aby zůstal věrný předloze, která mezi lidmi znárodněla.¹³¹ Stejně se vyjádřila i Marie Benešová, která zdůrazňuje, že Ladovy kresby určily jednou provždy typy postav Haškova románu a vrostly hluboce do představ čtenářů; proto je Trnka přejímá i jako typy představitelů pro svou loutkovou verzi.¹³²

Při práci na třech kapitolách si Jiří Trnka ověřil možnosti mluveného slova v loutkovém filmu. Co se týče dekorací, dospěl k přesné, realistické, a přece loutkové kresbě moderního světa – divákům se dostalo konkrétní kresby skutečného prostředí, jehož věrohodnost mohli doložit pamětníci. Jednalo se o Trnkovo vyvrcholení předchozí snahy o individuální kresbu charakterů, která byla již výrazně patrná ve *Starých pověstech českých*. Jaroslav Boček podává jasné shrnutí: „*Trnka tedy Švejkem došel až na samu hranici jedné z možných cest loutkového filmu. Ještě krůček, a přestal by mít loutka své specifické opodstatnění. Začala by nahrazovat živého herce.*“¹³³

Jiří Trnka o prvním díle *Švejka* prohlásil, že se podle jeho názoru nevyvedl. Režijní záměr byl, aby herec četl knihu a k tomu šly na plátně více méně nezávislé pohybové ilustrace. Tvůrci se ale nelíbilo, že se obraz nespojil správně se slovem, k čemuž došlo podle Trnky až ve 3. díle. To byl také důvod, jak se Jiří Trnka sám vyjádřil, proč nebylo natočeno další pokračování: „*Mne vždycky láká to, co ještě není rozřešené, když na to přijdu, ztratí to pro mne přitažlivost.*“¹³⁴

129 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 27.

130 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 193.

131 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 212.

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

133 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 222.

134 TRNKA, Jiří. *Lidové umění*. In SOKOL, František (ed.) *Svět loutkového divadla*. 1. . Praha : Albatros, 1987, str.

Ještě než byly dokončeny dva první díly *Švejka*, Jaroslav Boček ve své knize zmiňuje film *Cirkus Hurvíněk*, který Jiří Trnka natáčí v mezičase. Autor publikace zdůrazňuje, že šlo o návrat k dílu Josefa Skupy, Trnkova učitele. Trnka se v tomto případě opřel o ustálený charakter Spejbla a Hurvínka a to mu umožnilo najít řešení dialogu filmových loutek. Tento živý dialog, mluvený Skupou, naznačil Trnkovi způsob provedení třetího švejkovského filmu.¹³⁵

4.8 *Sen noci svatojánské*

Po dvou letech se Jiří Trnka vrátil do ateliéru, protože se rozhodl převést do filmové podoby *Sen noci svatojánské* od Williama Shakespeara. Natáčení však předcházely technické komplikace, vyvolané paradoxně pokrokem v technice. Do filmové výroby začalo pronikat široké plátno, o kterém se Jiří Trnka vyjadřoval dost skepticky, zároveň by to ale nebyl on, kdyby se k problému nepostavil čelem. Nakonec film natočil ve dvou verzích – širokoúhlé (s přihlédnutím na požadavky distribuce a exportu) a klasické.¹³⁶ Podle Marie Bočanové se Jiří Trnka k natočení této shakespearovské adaptace odhodlal až tehdy, když mu nová technika – široké plátno a stereofonní zvuk – umožnila uskutečnit jeho umělecké představy v plném rozsahu.¹³⁷ V rozhovoru s Jaroslavem Bočkem se Jiří Trnka vyjádřil tak, že námět *Snu* se podle něj neobyčejně hodí na široké plátno, neboť se v něm vyskytuje mnoho exteriérů. Jiří Trnka se domníval, že široké plátno má své opodstatnění jedině tam, kde má široký formát určitou dramatickou funkci – což je případ vrcholných scén Shakespearovy hry.¹³⁸

Sen noci svatojánské a další Shakespearova dramata Jiřího Trnku zajímala už od dětství. Pro Josefa Skupu modeloval několik loutek na základě této tematiky, na škole navrhoval výstavu ke *Zkrocení zlé ženy*, ilustroval *Hamleta*, na motiv *Snu* vytvořil několik litografií, obrazů, olejů i akvarelů. Je tedy vidět, že se shakespearovskou látkou byl dokonale sžit a nyní ho čekalo její loutkové zpracování.¹³⁹

Jaroslav Boček se domnívá, že Jiří Trnka v tomto případě objevuje nový tvar loutkového filmu a zcela se přesunul k novému žánru a stylu. Jakoby se zdálo, že autor zahodil všechny

124.

135 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 214.

136 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 133.

137 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke *Snu noci svatojánské**. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 29.

138 Ibid., str. 33.

139 Ibid., str. 29.

předchozí zkušenosti a pojal přepis Shakespearovy komedie jako baletní pantomimickou férii.¹⁴⁰

I Marie Benešová píše, že Trnka vytvořil *Sen noci svatojánské* ve stylu vzdušné a hravé pantomimy o mládí a lásce, která není zatížená psychologii postav. Shakespearův verš zde nahrazuje tanečně stylizovaný pohyb, po výtvarné stránce převládá bohatý obraz a výrazná hudba. Pohádkové motivy podpořil Trnka filmovými triky do takové míry, že jejich působivost se nedá srovnat ani s nejobdivnějšími jevištními inscenacemi.¹⁴¹

Filmovým ztvárněním *Snu noci svatojánské* se Trnka, respektive česká kultura, opětovně přihlásila k Williamu Shakespearovi svébytným tvůrčím činem. Jak autor publikace dále píše, Jiří Trnka navázal přímo na odkazy minulosti, na obrazy Karla Purkyně a hudbu Bedřicha Smetany, inscenace Jiřího Frejky, překlady J. V. Sládka, eseje F. X. Šaldy a literárněvědné studie Františka Chudoby. Tato klasická Shakespearova komedie byla představena ve zcela novém rozměru – stala se fantazií děje, tvarů, barev a hudby. Stejně jako Shakespeare ve svém díle ostře odlišuje tři světy pomocí slov, Trnka tuto rozdílnost ztvárnil výtvarně a pohybově. Každý ze tří světů, které se ve *Snu noci svatojánském* prolnou nebo navzájem odliší, obdaří režisér jiným rytmem a atmosférou. Prvořadým výrazovým prvkem je tu pantomima a balet, podtrženy výraznou hudbou Václava Trojanova.¹⁴² Hudba byla tentokrát zkomponována už před začátkem natáčení a to z toho důvodu, aby některé scény mohly být animovány do jejího rytmu.¹⁴³ I Jaroslav Boček dodává, že Trnka přetlumočil hrou loutek setkání tří světů, které nemají nic společného. Každý má svůj vlastní kolorit, svou filosofii i svou zákonitost.¹⁴⁴ Dále dodává, že slovo zde opět ustoupilo a do *Snu noci svatojánské* se dostává jen formou vtipného komentáře, který je orientován na diváka, kdyby se pro něj děl stal příliš složitým. Trojanova hudba, která zde opět zaznívá, má téměř stejnou váhu, jako měla v prvních filmech.¹⁴⁵ Loutky jsou znovu němé, hlavní vyjadřovací schopnost filmu tkví v pantomimě a symbolu. Jaroslav Boček doplňuje, že pantomima musí mít kultivovanost tance i sdělnost činohry.¹⁴⁶

Marie Benešová dodává, že výtvarnou stránku vyřešil Jiří Trnka opět zcela osobitě. Nenechal se ovlivnit obdobím, v němž William Shakespeare svou komedii napsal, ani antickou

140 BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963, str. 248.

141 BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*. 1. vydání. Praha: Orbis, 1961, str. 29.

142 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 134.

143 KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vydání. Praha: Animation People, 2010, str. 65.

144 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999., str. 249.

145 Ibid., str. 248.

146 Ibid., str. 268.

dobou Théseovou, ve které se děj odehrává. Loutky se pohybovaly v pantomimickém tanci, což do značné míry ovlivnilo jejich anatomii a technické provedení. Po proporční stránce se velmi přiblížily lidskému tělu, dokonce i místo obvyklých čtyř prstů mají pět. Tělička jsou vytvořena ze speciální gumové hmoty, která je ohebná a na svém povrchu podobně hladká jako lidská pleť. Jak je u Trnky zvykem, loutky mají výrazné oči, které promlouvají o jejich nositeli. I když se na plátně objeví velká skupina výrazných loutkových herců, všichni jsou charakterově odstínění a velmi individualizovaní – jak svými výrazy, tak hereckými projevy a výtvarným provedením.¹⁴⁷

Ve filmu bylo mnoho tanečních scén a různé dvorské rituály aristokracie. Jiří Trnka pozval do studia animátorům pro inspiraci mima Ladislava Fialku, který předvedl nejrůznější taneční a pohybové variace na hudbu Václava Trojana.¹⁴⁸ Stačí si vzpomenout, jakým způsobem rozhýbával loutky v případě *Prince Bajaji*: „Trnka vycházel při tvorbě svého loutkového filmu v mnoha případech z reálných studií lidského pohybu (herce) na jevišti. (...) Ladislav Pešek mu znázorňoval beze slov, pouze mimikou a pohyby, několik postav k jeho připravovanému filmu *Princ Bajaja*. I Jan Werich často vzpomínal, jak Trnkovi „přehrával“ různé pohyby postav. Vznikla celá řada pohybových studií, které se uplatnily v procesu „výroby“ jeho loutkových filmů.“¹⁴⁹ Koneckonců, byl to opět Ladislav Pešek, herec Národního divadla, který jim ve studiu při natáčení *Snu noci svatojánské* předváděl herecké akce. Nicméně v žádném případě tím Jiří Trnka nezamýšlel napodobovat Disneyho tvorbu – takový naturalismus mu byl vzdálený a nikdy nepřestal zdůrazňovat, že loutka musí zůstat loutkou. Jiří Trnka dokázal najít vzácnou rovnováhu mezi oběma stranami. Jak píše L. H. Augustin: „Podstatou poetiky tohoto animovaného filmu byla jakási magická proměna nehybné a strnulé loutkářské hmoty v živý herecký organismus, nadaný citem a myšlenkou. (...) Jiří Trnka dovedl vytvořit z každé neživé figurky hereckého jedince s vyhraněnými lidskými vlastnostmi.“¹⁵⁰ Vlastimil Tetiva ohledně Trnkových pohybových studií k jeho loutkovým filmům dodává: „Dostáváme se k základnímu faktu, který pro pochopení a vymezení Trnkova díla, vzato v obecných polohách, má rozhodující váhu. Je to pohyb, který hraje u něho obojí úlohu – kompoziční a charakterizační, tvarotvornou i tématickou.“¹⁵¹

Marie Bočanová akcentuje důležitost akustické složky, kterou je pro *Sen noci svatojánské* samozřejmě hudba, jenž nahrazuje spolu s taneční pantomimou a stylizovaným baletním pohybem

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

148 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 194.

149 Ibid., str. 61.

150 HLAVÁČEK AUGUSTIN, Luboš. *Jiří Trnka*. 1. vydání. Praha: Academia, 2002, str. 212.

151 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 85.

slovo. Na hudbě pracoval Trnkův dvorní skladatel Václav Trojan, který dosáhl svou hudbou souzvuku s dramatickým a výtvarným pojetím Jiřího Trnky. Při její tvorbě vycházel ze tří základních prostředí hry. Řemeslníky charakterizoval prostou a veselou melodií. Dvořané jsou v Trojanově podání rokokově nadnesení a kouzelný les se rozeznívá fantastickou melodií se sborem. Díky Trojanově hudbě se stává *Sen noci svatojánské* srozumitelnější a zastupuje také poetičnost, kterou v původním díle najdeme ve Shakespearových verších.¹⁵²

Jiří Trnka se ale nebál toto poetické baletní dílo odlehčit nejrůznějšími způsoby. Například Puk je představen jako uličník a neposeda a čiší to ze všech jeho pohybů. V jedné scéně se na tmavém pozadí objeví malý elf s křídélky, který každým dotykem rozzáří jednu květinu. Do této chvíle pozorovatel netuší nic neobvyklého. Najednou je ale překvapen stéblem trávy, kterým do něj darebácky strká Puk, který je zhruba desetkrát větší. Divák je najednou překvapen Pukovou velikostí, protože až do této chvíle vnímal malého elfa s křídélky jako hlavní postavu na obrazovce. Teď se ale ukáže, že je veliký zhruba jako Pukův nos a proto si do něj drzý Oberonův sluha může strkat stéblem podle libosti.

V jiné scéně uspává zamilovaná Titanie ve své náruči Klubka s oslí hlavou. Všechny její pohyby vyjadřují péči a lásku, až nakonec přemožena svými city položí na oslí hlavu věnec z květin a usne také. Klubko otevře jedno své oslí oko a nenápadně začne několik květin z věnce přežvykovat.

Miroslav Kačor píše, že po *Snu noci svatojánské* bylo ukončeno hledání všech základů technologie výroby loutkových filmů. Hlavní problémy se zdály být vyřešeny a tvůrci se víc začali zaměřovat na umělecké vyjádření – nejen v Československu, ale i v jiných částech světa. Loutkový film už nemusel dokazovat, že je svébytným uměním a vyvracet fakt, že je určen pouze dětem.¹⁵³

4.9 Další loutkové filmy

Ačkoliv ani *Sen noci svatojánské* nedostal takového uznání, jaké Jiří Trnka očekával, natočil v příštích pěti letech ještě další celovečerní a dva krátké loutkové filmy. Nejdříve to byla, jak Vlastimil Tetiva s nadsázkou píše, „trnkovská sci-fi“ s názvem *Kybernetická babička* (1962). Jiří Trnka v tomto filmu pracoval se dvěma hlavními pojmy – strojovost a dítě. Jak sám dodává: „Člověk ztratil rovnováhu mezi civilizací a kulturou. Navrch jsme ovšem velice citliví a

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

153 KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vydání. Praha: Animation People, 2010, str. 68.

humanističtí, ale uvnitř je to často velká krutost a lhostejnost.“¹⁵⁴ Trnka se v tomto filmu zamýšlí nad vizí moderní společnosti, kdy láska i cit jsou nahrazeny přesně naprogramovaným strojem.

Po této sci-fi odbočce se autor vrací ke klasice a s Jiřím Brdečkou píše scénář k povídce Boccacciova Dekameronu *Archanděl Gabriel a paní Husa* (1963). Miroslav Kačor tento film řadí k nejdokonalším z Trnkových děl, protože je plné humoru, vášní i poetiky, i když podle některých názorů bylo příliš akademické.¹⁵⁵

Pak přišel Trnkův poslední film *Ruka* (1965), který svou myšlenkou, silným konfliktem a dějem vyrazil všem dech: umělec krouží na hrncířském kruhu květináče, protože si přeje, aby všude bylo spousta květin. Pak ale do jeho ateliéru vtrhne arogantní Ruka a přikáže umělci gestem, aby místo květináčů začal vyrábět ruku se vztyčeným prstem. Tetiva brilantně popisuje následující děj takto: „*Ruka ve filmu je živá lidská ruka a protihráčem je loutka, trochu směšný panáček, poeta – harlekýn, prostě – umělec. Neodbytná Ruka napřed po dobrém, pak po zlém se snaží umělce donutit, aby místo svého umění dělal její umění – ruku se vztyčeným prstem. Svádí umělce materiálním blahobytem, mučí ho zavřeného ve zlaté kleci a znásilňuje jeho vůli, jenomže človíček umělec nechce nic, než dělat svoje květináče pro kytičky. Na konci příběhu uštvaný umělec umírá, Ruka likviduje všechny stopy své přítomnosti, připne mu vyznamenání in memoriam a vystrojí mu státní pohřeb.*“¹⁵⁶ Podle Miroslava Kačora je toto dílo smutnou alegorií o omezování umělecké svobody. Mělo jít o Trnkovu osobní výpověď, která zdůraznila krédo umělce v totalitní společnosti.

157

Jiří Trnka nebyl politik a vždy říkal jen to, co měl na srdci. V roce 1970 zabavila Státní bezpečnost pracovní kopii *Ruky*, která dalších dvacet let zůstala zavřená v trezoru.¹⁵⁸

154 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 195.

155 KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vydání. Praha: Animation People, 2010. Str. 99.

156 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, sr. 196.

157 KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vydání. Praha: Animation People, 2010, str. 102.

158 TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999, str. 196.

Závěr

Ve své práci jsem se zaměřila na tvorbu Jiřího Trnky v oblasti animovaného filmu, konkrétně ve filmu loutkovém. Loutky, které se zde objevují, procházely vývojem, který byl stále patrnější s narůstajícím počtem snímků, které vycházely z dílny režiséra Jiřího Trnky.

Ještě předtím, než se stal Jiří Trnka uznávaným tvůrcem filmů loutkových, prošel ročním obdobím, ve kterém natáčel filmy kreslené. Za tuto dobu se seznámil s filmovými zákonitostmi, které zůstávají v mnohém stejné pro obě odvětví animovaného filmu, kterými jsou právě zmíněné filmy kreslené a loutkové. Popsáním této etapy jsem zdůraznila Trnkovy režijní počátky a vysvětlila jsem, co mu na kresleném filmu vadilo a proč od něj přešel k tvorbě loutkových filmů, ve které dosáhl značných úspěchů.

Trnkova učednická léta výrazně poznamenal profesor Josef Skupa, který objevil jeho mimořádný výtvarný talent a přizval jej ke spolupráci v Loutkovém divadle Feriálních osad. Od něj Jiří Trnka pochytil zásadní poznatky tvorby a práce s loutkou a převzal od něj vizi, že nemůže lpět na tradici, ale že je nutné ji rozvíjet a posouvat dále.

Svou vlastní profesionální loutkovou scénu Jiří Trnka založil v roce 1936 a pojmenoval ji Dřevěné divadlo. Po jedné sezóně ale finanční a ekonomické problémy jeho činnost ukončily. Zvrat v jeho tvorbě nastal, když se krátce po druhé světové válce stal uměleckým vedoucím studia Bratři v triku. Zde při výrobě kreslených animovaných filmů poznává filmové zákonitosti a práci s kamerou ve filmovém ateliéru. Seznamuje se také s hudebním skladatelem Václavem Trojanem, se kterým navázal dlouholetou spolupráci při následující tvorbě loutkových filmů. Jiří Trnka studio nakonec opouští a díky svým výtvarným, loutkářským i filmovým zkušenostem, které za léta tvrdé práce nasbíral, se může vrátit k loutkám a oživit je na filmovém plátně.

Následující roky se Jiří Trnka věnoval zejména režii loutkových filmů, přičemž můžeme sledovat jejich pozoruhodný vývoj a proměny ve všech směrech.

Po výtvarné stránce se změnil tvar a výraz loutek, které do svých filmů obsadil. Od něžných a výrazně stylizovaných loutek ze *Špalíčku* se dostává až po individualistické a tragické figury s hrdým výrazem ve tváři ze *Starých pověstí českých*. Jeho díla se snaží být film od filmu stále více sdělnější, až postupně porušil všechna pravidla, kterými se řídil na začátku své filmové tvorby, aby respektoval požadavky látky, kterou zpracovával. Tento posun se nejvíce projevil ve slovním vyjadřování loutky. Ve *Špalíčku* bylo ještě nemyslitelné, aby loutky mluvily, natož hýbaly ústy. Co mělo být sděleno, bylo řečeno lidovými texty, které zaznívaly ve formě hudebního doprovodu.

Postupně se ale dostal na scénu i reálný zvuk, konkrétně ve snímku *Čertův mlýn*, což byl průlom, za kterým následovalo mluvené slovo, takže ve filmu *Staré pověsti české* byly již obě položky v popředí a trilogii o *Švejkovi*, která následovala vzápětí, postavil režisér na četbě textu, který byl doprovázen obrazy. Jiří Trnka považoval první i druhý díl za nezvládnutý, co se spojení zvukové a vizuální stránky týče. Teprve s třetím dílem byl spokojen a splnil svou představu, jak by měla mluvicí loutka vypadat. Protože považoval tuto tematiku za vyčerpanou a vyřešenou, ve svém dalším snímku *Sen noci svatojánské* se rozhodl o nový způsob vyjadřování, kterým měl být taneční pohyb až baletního charakteru. I toto provedení dovedl k dokonalosti.

Jiří Trnka se narodil v zemi s významnou loutkářskou tradicí. Loutkám se věnoval celý život, navzdory jiným výtvarným aktivitám, které doprovázely jeho výtvarnou činnost. Profesionální loutkářskou scénu, kterou mělo být Dřevěné divadlo, se mu nepovedlo po ekonomické stránce udržet. V době jejího fungování ale nastínil několik základních změn, které předjímalo snahy českého loutkářství druhé poloviny 20. století a kterých se později držel i při tvorbě loutkových filmů. Patří mezi ně např. snaha o moderní repertoár, který má základ v kvalitní literatuře, dále dokonalá znalost podkladových materiálů a perfektní sžití se s látkou, která má být převedená na filmové plátno nebo divadelní scénu.

Při zpracování jakékoliv látky do podoby loutkového filmu byl Jiří Trnka velice citlivý a opatrný. I když u svých posledních snímků používal i mluvené slovo, vždy dával prostor pro diváka, aby si ve své mysli domyslel ty nejhodnější kontury. Navozoval atmosféru filmu, ale nikdy neřekl naprosto všechno, proto byly jeho loutkové filmy tak dobře pochopitelné pro dospělé i děti.

Jiří Trnka se svou loutkářskou tvorbou navázal na amatérské soubory, které vznikaly v první polovině 20. století a které díky loutkám šířily estetickou osvětu zábavnou formou. Loutka a kočovné loutkové divadlo je pro české země známý pojem s dlouhotrvající tradicí, ovšem teprve díky Jiřímu Trnkovi se ukázaly herecké i výrazové možnosti loutky v plné síle a proslavily svého tvůrce u nás i v zahraničí.

Trnkova vize výrazové síly a emocionální působivosti loutek byla tak silná, že se nenechal odradit neúspěchem při své snaze o založení moderního loutkového divadla. Oprávněnost této vize prokázal svou tvorbou v animovaném filmu.

5. Resumé

Práce s názvem Výrazové prostředky loutkových filmů Jiřího Trnky se zaměřila na proměny a vývoj loutkového filmu, kterému se Jiří Trnka věnoval v letech 1946 - 1965. Jiří Trnka byl všestranný výtvarník a exceloval na mnoha uměleckých polích, například jako sochař, malíř, ilustrátor, grafik, atd. Přesto si jeho tvorba na filmovém plátně zaslouží zvláštní pozornost, protože se v ní koncentrují zkušenosti a postupy ze všech výtvarných odvětví, kterým se věnoval.

Tato práce je zaměřena na Trnkovu tvorbu v oblasti filmu, která začínala kresleným filmem a posléze přešla k filmu loutkovému. Zde se ale Trnkův vývoj nezastavil. Jeho režijní styl se měnil snímek od snímku, protože Trnka vše podřídil požadavkům látky, kterou zpracovával, čímž dosahoval dalších a odlišných způsobů vyjadřování loutek na filmovém plátně.

6. Summary

This thesis *Expressive Means of Jiri Trnka's Puppet Films* focused on the changes and progress of puppet film, to which Jiri Trnka contributed between years 1946 and 1965. He was versatile painter and excelled in many other artistic areas such as sculpting, illustrations, graphics etc. But his work in film industry deserves special attention, for he concentrated his experience and his practice from all visual arts he contributed to.

This thesis is focused on Trnka's film work, starting from cartoons and advancing to the puppet film. But his progress went on. His directing style changed from film to film, because Trnka subordinated everything just for the sake of the current project he was working on. By this he achieved many more different means of puppet expression in the film.

7. Seznam použité literatury

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

BOČEK, Jaroslav. *Historie díla a jeho tvůrce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963. 292 s. ISBN 01-514-63

BRABCOVÁ, Jana A. (ed). *Mistři české kresby 3, Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Národní galerie, 1992. 76 s. ISBN 80-7035-019-9

DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství*. 1. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. 302 s. ISBN 80-7331-008-2

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

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

KAČOR, Miroslav. *Zlatý věk české loutkové animace*. 1. vydání. Praha: Animation People. 2010. 224 stran. ISBN 978-80-254-5920-1

MAKONJ, Karel. *Od loutky k objektu*. 1. vydání. Praha: Pražská scéna, 2007. 275 s. ISBN 978-80-86102-60-3

SOKOL, František. *Svět loutkového divadla*. 1. vydání. Praha: Albatros, 1987. 359 s. ISBN 13-736-87

TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka (1912 – 1969)*. 1. vydání. Praha: Tok a P.S.Leader, 1999. 207 s. ISBN 80-85857-29-4

TOMÁNEK, Alois. *Podoby loutky*. 2. Vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2001. 177 stran. ISBN 80-85883-76-7

VOTRUBA, Jan. *Malí velikáni*. 1. vydání.

Ústí nad Labem: Severočeské nakladatelství, 1986. 132 s. ISBN 45-014-86

8. Obrazová příloha



Příloha A. Detail na jednoduché zpracování loutek ve filmu *Špalíček*.¹⁵⁹

¹⁵⁹ URL: <<http://www.ct24.cz/kalendarium/76566-jiri-trnka-byl-renesančni-clovek-se-srdcem-loutkare/>> [citováno 12. května 2011]



Příloha B. Pohled na jednoduše zpracované loutky, ale i velmi přesnou zmenšeninu vesnického stavení ve filmu *Špalíček*.¹⁶⁰



Příloha C. Detail na loutku dítěte - císaře z filmu *Císařův slavík*.¹⁶¹

160 URL: <http://www.freebase.com/view/en/fairy_tale/-/film/film_subject/films> [citováno 12. května 2011]

161 URL: <<http://www.animatekafestival.org/en/2009/programme/features-emperors-nightingale>> [citováno 12. května 2011]



Příloha D. Detailně propracované rekvizity, kostýmy i výrazy loutek z filmu *Císařův slavík*.¹⁶²



Příloha E. Něžné rysy loutky s pootevřenými rty ve filmu *Princ Bajaja*.¹⁶³

162 URL: < <http://www.animsvet.cz/film/516-cisaruv-slavik> > [citováno 12. května 2011]

163 URL: < <http://airforceamazons.blogspot.com/2009/01/jiri-trnka-again.html> > [citováno 12. května 2011]



Příloha F. Loutky s individualistickým a hrdým výrazem ze *Starých pověstí českých*.¹⁶⁴

164 URL: <http://alik.idnes.cz/stare-povesti-ceske-na-vlastni-kuzi-dbm-/alik-alikoviny.asp?c=A101025_141742_alik-alikoviny_jtr> [citováno 12. května 2011]