

Univerzita Hradec Králové
Filozofická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2020

Martina Douděrová

Univerzita Hradec Králové

Filozofická fakulta

Historický ústav

Odras politické situace Československa v dílech Jiřího Trnky

Diplomová práce

Autor: Martina Douděrová

Studijní program: N7105 Historické vědy

Studijní obor: Historie

Vedoucí práce: doc. PhDr. Veronika Středová, Ph.D.

Hradec Králové, 2020



Zadání diplomové práce

Autor: Martina Douděřová

Studium: F18NP0037

Studijní program: N7105 Historické vědy

Studijní obor: Historie

Název diplomové práce: **Odraz politické situace Československa v dílech Jiřího Trnky**

Název diplomové práce AJ: The reflection of the political situation of Czechoslovakia in the works of Jiří Trnka

Cíl, metody, literatura, předpoklady:

Diplomová práce se bude zabývat vybranými animovanými a loutkovými snímky předního českého umělce v odvětví animovaného filmu Jiřího Trnky, které vznikly po roce 1945, a jejich spojitostí s tehdejší politickou situací. V první části práce autorka zařadí díla Jiřího Trnky do kontextu českého animovaného filmu, a také se bude zabývat přijímáním Trnkovy tvorby odbornou dobovou kritikou i veřejností. V další části práce se autorka zaměří na Trnkův film, na jeho pochopení, a také na to, jaký vliv mělo politické dění v Československu na podobu těchto filmů, které nebyly vždy směřovány pouze na dětské publikum. Podstata diplomové práce tkví v analýze několika vybraných animovaných a loutkových snímků, která bude zaměřena hlavně na jejich politický obsah. Metody práce: pozorování, popis, explanace, komparace, analýza a syntéza

Prameny: animované filmy (Pérák a SS, Proč UNESCO, Ruka); recenze: Film a divadlo (1956 - 1992) Film a doba (1955 - 2018), Kino (1946 - 1990), Kinorevue (1934 - 1945), Kultura (1957-1962) Kulturní tvorba (1963 - 1968) Telegraf (1991 - 1998); archivní prameny: Národní archiv (NA), Praha, fond Ministerstvo kultury, 1953-1956. Národní archiv (NA), Praha, fond Ministerstvo školství a kultury, 1945-1967. Národní filmový archiv (NFA), Praha, fond Animovaný film, 1940-1986. Národní filmový archiv (NFA), Praha, fond Český animovaný film I, 1928-1991. Osobní pozůstalost Jiřího Trnky se nenachází v žádném archivu, jelikož byla rozdělena mezi jeho potomky. Literatura: Bálek, Jaroslav, 100 let proher a vítězství. Praha 2018. Bartošek, Luboš. Náš film: kapitoly z dějiny (1896- 1945), Praha 1985. Benešová, Marie. Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské, Praha 1961. Boček, Jaroslav. Jiří Trnka: historie díla a jeho tvůrce. Praha, 1963. Brabcová, Jana A. (ed). Mistři české kresby 3, Jiří Trnka (1912 - 1969), Praha 1992. Brousil, Antonín Martin, Film a národnost. Praha 1940. Bukovský, Miroslav. Kultura a ideologický boj. Praha 1979. Čuřík, Martin. Sen o širokouhlém Snu: Realizační podmínky filmu Sen noci svatojánské v kontextu celovečerní tvorby Jiřího Trnky. Diplomová práce, Masarykova Univerzita, Brno 2014. Doležal, Jiří. Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie. Praha 1996. Dubska, Alice. Dvě století českého loutkářství, Praha, 2004. Dutka, Edgar. Animovaný film: úvod do scenáristiky animovaného filmu: minimum z historie české animace, Praha 2002. Dutka, Edgar. Minimum z dějin světové animace, Praha 2004. Gebhart, Jan - Kuklík, Jan, Dramatické i všední dny protektorátu. Praha 1996. Gebhart, Jan - Kuklík, Jan. Velké dějiny zemí Koruny české XV. a 1938-1945, Praha 2006. Grulich, Tomáš - Roček, Petr Antonín, Kultura a věda. Komunistická strana Československa a problematika kultury a masmédií. Praha 1992. Havelka, Jiří, 50 let československého filmu: Sběrka statistického a dokumentačního materiálu. Praha 1953. Hlaváček, Augustin. Jiří Trnka, Praha 2002. Hlaváček, Luboš - Pavluch, Lev. Jiří Trnka, Praha 2002. Horáček, Pavel. Animace a Tropy: interpretace ruky v českém animovaném filmu. Bakalářská práce, Masarykova Univerzita, Brno 2006. Hostáň, Jan, Československé dějiny, Praha 1946. Chvojková, Helena. Jiří Trnka, Plzeň, 1990. Kačor, Miroslav. Zlatý věk české loutkové animace, Praha 2010. Kaplan, Karel. Kronika komunistického Československa. Doba tání 1953-1956. Brno 2005. Kaplan, Karel, Pravda o Československu 1945-1948, Praha 1990. Kohoutová, Lucie, Ruka.

Bakalářská práce, Masarykova univerzita, Brno 2013. Křen, Jan: Dvě století střední Evropy. Praha 2005. Kvaček, Robert, Umění proti fašismu (Československá kultura proti fašismu v letech 1933-1938.), Praha 1980. Marek, Jaroslav, Česká moderní kultura. Praha 1998. Mervart, J. - Musilová, D. - Veselý, M.: Čítanka k dějinám 20. století. Hradec Králové 2005. Novák, Bohumil. Ilustrátoři: Aleš, Bouda, Lada, Svolinský, Trnka. Praha 1973. Pacner, Karel, Osudové okamžiky Československa, Praha 2018. Poš, Jan, Výtvarníci animovaného filmu, Praha 1990. Sokol, František, Svět loutkového divadla, Praha 1987. Skupa, Lukáš, Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Skupa, Lukáš, Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem. Počátky dětského žánru v české kinematografii 1945-1955, Brno 2009. Slanina, Ondřej, Česká animovaná klasika, Praha 2017. Snítal, Zdeněk. Vítězný únor a jeho mezinárodní význam. Praha 1987. Svěchová, Veronika, Význam transcendence, mýtu a symboliky ve Starých pověstech českých Jiřího Trnky. Bakalářská práce, Ostravská Univerzita, Ostrava 2014. Szczepanik, Petr - Anděl, Jaroslav, Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904 - 1950. Praha 2008. Tetiva, Vlastimil, Jiří Trnka (1912 - 1969), Praha 1999. Uhrová, Pavlína, Jiří Trnka a jeho přínos literatuře pro děti a mládež. Bakalářská práce, Masarykova Univerzita, Brno 2014.

Garantující pracoviště: Historický ústav,
Filozofická fakulta

Vedoucí práce: doc. PhDr. Veronika Středová, Ph.D.

Oponent: prof. PhDr. Dana Musilová, CSc.

Datum zadání závěrečné práce: 23.4.2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala (pod vedením vedoucí práce doc. Ph.Dr. Veroniky Středové, Ph.D.) samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne 6. května 2020

Poděkování

V první řadě patří poděkování paní doc. PhDr. Veronice Středové, Ph.D. za odborné vedení práce, poskytování rad a konzultací, které mi byly velkou podporou a motivací. Dále pak děkuji Filozofické fakultě Univerzity Hradec Králové a všem jejím pedagogům a pracovníkům. Ráda bych poděkovala také své rodině, která mi byla po celou dobu studia oporou.

Bibliografický záznam:

DOUDĚROVÁ, Martina, *Odras politické situace Československa v dílech Jiřího Trnky*, 101 s., Hradec Králové, 2020. Univerzita Hradec Králové, Filozofická fakulta, Historický ústav. Diplomová práce.

Anotace:

Diplomová práce se bude zabývat vybranými animovanými a loutkovými snímky předního českého umělce v odvětví animovaného filmu Jiřího Trnky, které vznikly po roce 1945, a jejich spojitostí s tehdejší politickou situací. V první části práce autorka zařadí díla Jiřího Trnky do kontextu českého animovaného filmu, a také se bude zabývat přijímáním Trnkovy tvorby odbornou dobovou kritikou i veřejností. V další části práce se autorka zaměří na Trnkův film, na jeho pochopení, a také na to, jaký vliv mělo politické dění v Československu na podobu těchto filmů, které nebyly vždy směřovány pouze na dětské publikum. Podstata diplomové práce tkví v analýze několika vybraných animovaných a loutkových snímků, která bude zaměřena hlavně na jejich politický obsah.

Metody: Analýza filmových snímků, dále použití metody typologicky při hledání témat. Způsoby zachycení těchto témat byly podrobeny komparaci

Klíčová slova: Jiří Trnka, loutkový film, animovaný film, alegorie, Československo.

Bibliographic record:

DOUDĚROVÁ, Martina, The reflection of the political situation of Czechoslovakia in the works of Jiří Trnka, 101 pp., Hradec Králové, 2020. The University of Hradec Králové, Philosophical Faculty, Institute of History. Diploma thesis.

Annotation:

The diploma thesis will deal with selected animated and puppet films made by a leading Czech artist in the field of animated film Jiří Trnka, which were created after 1945, and their connection with the then political situation. In the first part of the work, the author places the works of Jiří Trnka in the context of Czech animated film, and will also deal with the acceptance of Trnka's work by professional contemporary critics and the public. In the next part of the work, the author will focus on Trnka's film, its understanding, and also on the influence of political events in Czechoslovakia on the form of these films, which were not always aimed only at children. The essence of the diploma thesis is the analysis of several selected animated and puppet films, which will focus mainly on their political content.

Methods: Analysis of films, further using of the method typologically when searching for main topics. Ways to capture these topics were compared together.

Keywords: Jiří Trnka, puppet film, animated film, allegory, Czechoslovakia.

OBSAH

ÚVOD.....	10
1. JIŘÍ TRNKA A JEHO CESTA K „DOKONALÉ LOUTCE“	14
1.1. Ve jménu kresby, malby, ilustrace.....	14
1.2. Počátky filmové tvorby: od animace k loutkovým filmům.....	22
1.3. Vývoj a proměny Trnkových loutek.....	26
2. OHLASY TRNKOVY TVORBY DOMA I VE SVĚTĚ.....	34
2.1. České prostředí a tisk o Jiřím Trnkovi.....	35
2.2. Přijímání Trnkova díla na světových výstavách a filmových festivalech	42
2.3. Ocenění Jiřího Trnky a jeho děl.....	49
3. TRNKOVY FILMY JAKO ODRAZ DOBOVÉ SITUACE A ŽIVOTA SPOLEČNOSTI.....	52
3.1. Hrdina revoltující.....	52
3.2. Vězení v přeneseném i pravém slova smyslu.....	59
3.3. Ve znamení strachu.....	65
3.4. Zachycení svobody.....	70
3.5. Jsou Trnkova díla politická?.....	74
ZÁVĚR.....	78
SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	81
PŘÍLOHY.....	86

ÚVOD

Při volbě tématu diplomové práce jsem se rozhodla zabývat osobností Jiřího Trnky. Protože v minulosti již vznikly texty, včetně kvalifikačních prací, v nichž se autoři zabývali Trnkovým životem, zvolila jsem si jako výsledné téma *Odras politické situace Československa v dílech Jiřího Trnky*. Cílem diplomové práce je odpovědět na otázku, do jaké míry politická situace ovlivnila náměty, zpracování i výslednou podobu Trnkových animovaných a loutkových filmů. Téma diplomové práce se odvíjí od mého zájmu o kinematografii a volně navazuje na moji bakalářskou práci, v níž jsem se zabývala filmem v době Protektorátu.

Animovaný a loutkový film je odvětví kinematografie, které je společností primárně přisuzováno dětským divákům. Ve své diplomové práci bych chtěla ukázat, že právě Trnkova filmová tvorba úspěšně oslovovala i dospělé diváky a nejednou odkazovala k tématům obecně lidským, např. ke svobodě. Chtěla bych vyvrátit stereotypy, které si s sebou nese animované a loutkové odvětví filmu a ukázat jeho možnost reflektovat pomocí alegorie, metafory a výtvarných prostředků dobovou situaci.

Obsah práce bude rozdělen do tří hlavních kapitol, v nichž budu sledovat vývoj Trnkovy výtvarné a filmařské techniky, ohlasy, které jeho tvorba vyvolala doma i v zahraničí, a zachycení témat a motivů, které nějak odkazují k politické situaci. V nich by se měly objevit odpovědi na otázku, jak se v Trnkových animovaných a loutkových filmech projevovala politická situace Československa.

V první kapitole *Jiří Trnka a jeho cesta k „dokonalé loutce“* budu sledovat Trnkovu cestu k výtvarné a loutkářské tvorbě, vývoj jeho techniky a projekty, které mu umožnily rozvinout pozdější velmi vyspělou animovanou a loutkářskou kinematografii. Zaměřím se zejména na charakterizování jednotlivých odvětví jeho činnosti a události z Trnkova života, které měly bezpochyby vliv na jeho tvůrčí vývoj. Současně se pokusím zachytit Trnkův vztah k loutkám, protože ho doprovázely už od dětství. Objasním proces přeměny a vývoje loutek, které se s každým novým Trnkovým filmem stále zdokonalovaly, stejně jako se rozvíjely jeho filmařské

dovednosti. Jelikož se diplomová práce zabývá dílem Jiřího Trnky, nebude se detailně zaobírat Trnkovým životem. V příloze je proto přiložen přehled biografických údajů.

Ve druhé kapitole *Ohlasy Trnkovy tvorby doma a ve světě* se zaměřím na okolnosti, které doprovázely počátky Trnkovy umělecké tvorby, protože k práci jej mj. motivovala ekonomická situace rodiny. Dále bych chtěla v této kapitole zachytit ohlasy na tvorbu Jiřího Trnky v českém i zahraničním prostředí, a to včetně jeho účasti na světových festivalech, výstavách a nejvýznamnějších ocenění, která za svoji práci získal. Vycházet budu především z dobového českého i zahraničního tisku.

Třetí závěrečná kapitola *Trnkovy filmy jako odraz dobové situace a života společnosti* by měla poskytnout hlavní odpovědi na otázku, jak se politická situace doby projevila v Trnkově filmové tvorbě. Na základě analýzy filmových snímků a komparace zjištěných skutečností se pokusím postihnout témata, která nějak odrážela politickou situaci v Československu i dílčí motivy těchto témat.

Jako prameny pro napsání diplomové práce budu využívat především Trnkovy filmy a tisk. Z celé Trnkovy filmografie jsem vybrala celkem osm animovaných a loutkových filmů, protože jsou v nich nějakým způsobem zachycena témata, která sleduji, tj. *revolta hrdiny, vězení, strach a svoboda*. Jedná se o filmy *Pérák a SS* (1946), *Osudy dobrého vojáka Švejka; Z Hatvanu do Haliče* (1954), *Švejkovy nehody ve vlaku* (1955), *Budějovická anabase* (1955), *Císařův slavík* (1948), *Čertův mlýn* (1949), *Kybernetická babička* (1962) a film *Ruka* (1965). Filmy jsou buď krátkometrážní, nebo střední délky, a proto nebyl problém s jejich dohledáním on-line na internetovém serveru pro sdílení videosouborů YouTube. Zároveň jsou veškeré Trnkovy filmy dostupné ve fondu *Český animovaný film I, 1928–1991* Národního filmového archivu v Praze. Dobová publicistika mi posloužila pro postižení způsobů, jakým bylo Trnkovo dílo přijímáno, popř. k zachycení polemik, které vyvolávalo. Nejdůležitějšími českými dobovými časopisy a novinami se pro moji práci staly *Film a doba*, *Výtvarné umění* a *Výtvarná práce*. Zde jsem našla nejvíce výpovědního materiálu, který jsem mohla využít primárně při psaní druhé a třetí kapitoly. Ze zahraničního tisku jsem využila francouzský časopis *Cahiers du cinéma*, který se zabývá filmovou kritikou a teorií a byl cenným zdrojem zahraniční kritiky Trnkova díla.

Dalšími prameny, které jsem v práci využila, byly edičně vydané dokumenty a vzpomínky. Informace ze soukromých dopisů od přátel, rodiny a obdivovatelů adresovaných Jiřímu Trnkovi se staly důležitými při zpracování mé diplomové práce. Trnkovy vzpomínky a soukromou korespondenci laickým způsobem uspořádala Helena Chvojková, první manželka Jiřího Trnky.¹

Pramenem pro napsání diplomové práce byla také výstava, kterou na podzim roku 2019 uspořádal GASK v Kutné Hoře k 50. výročí úmrtí Jiřího Trnky nesoucí název *Jiří Trnka – v zahradách imaginace*. Autory byli Jan a Matyáš Trnkovi. V první části výstavy se návštěvník seznámil s komplexní Trnkovou tvorbou, neboť zde byly představeny loutky, ilustrace, malba, film i sochařství. Druhá část výstavy byla věnována Trnkově knize *Zahrada*, jež se stala námětem stylizace celého prostoru. Vystavené předměty byly zapůjčeny od Trnkových dědiců, ale i ze soukromých sbírek a institucí včetně Národního filmového archivu. Zde jsem získala cenný materiál, který jsem v diplomové práci zohlednila.

K tématu kreslených a loutkových filmů, kinematografie a loutkářství existuje značné množství literatury. Z těchto obecných prací bych zmínila *Zlatý věk české loutkové animace*² od Miroslava Kačora a také dílo Jana Poše *Výtvarníci animovaného filmu*³. Oba tituly se zabývají historií české školy animované tvorby, přičemž první dílo obsahuje životopisy a filmografie předních tvůrců, jako byli Jiří Trnka, Karel Zeman, Hermína Týrlová aj., a zároveň obsahuje podrobné informace o nejslavnějších, na festivalech oceněných filmů. Dílo Jana Poše chronologicky řadí obecný vývoj animované tvorby v Československu. Stejně tak Trnkově osobnosti a jeho tvorbě byla již věnována řada titulů. Zabývají se jím především práce *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*⁴ od Marie Benešové a kniha s *Jiří Trnka: historie díla a jeho tvůrce*⁵ od Jaroslava Bočka, který je obecně znám jako hlavní kritik tvorby Jiřího Trnky. M. Benešová se zabývá převážně postihnutím Trnkovy cesty československým loutkovým filmem do roku 1960. Téměř polovina knihy je věnována obrazovým přílohám. V knihách od historika umění Vlastimila Tetivy – *Jiří*

¹ Helena CHVOJKOVÁ, *Jiří Trnka*, Plzeň 1990.

² Miroslav KAČOR, *Zlatý věk české loutkové animace*, Praha 2010.

³ Jan POŠ, *Výtvarníci animovaného filmu*, Praha 1990.

⁴ Marie BENEŠOVÁ, *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*, Praha 1961.

⁵ Jaroslav BOČEK, *Jiří Trnka: historie díla a jeho tvůrce*. Praha, 1963.

*Trnka (1912 – 1969)*⁶ a Jaroslava Bočka se autoři snažili spíše o chronologické řazení Trnkovy různorodé tvorby a zaznamenání důležitých životních mezníků. Oproti tomu Luboš Hlaváček Augustin svou publikaci *Jiří Trnka*⁷ věnoval jednotlivým oblastem Trnkovy umělecké činnosti.

Do literatury o Jiřím Trnkovi patří také kvalifikační práce, které se ale zabývají primárně životem Jiřího Trnky či jeho ilustrátorskou tvorbou.⁸ Tyto texty jsem ale nemohla využívat, neboť se k tématu mojí diplomové práce vztahovaly velmi okrajově. Jedna z mála těchto prací, která se Trnkovým filmem naopak zabývá, je diplomová práce *Dílo Jiřího Trnky v kontextu československé (a zahraniční) animované tvorby (1945-1969)*⁹ od Markéty Sály Valnohové. Autorka se v ní věnuje vývoji animace ve světě i u nás a obecně představuje počátky animovaných a loutkových filmů. U vybraných filmů analyzuje realizační podmínky a přijetí daného filmu veřejností. Zpracováno bylo ještě několik kvalifikačních prací, jejichž tématem je pouze jeden vybraný Trnkův film a autoři se věnují primárně realizačním podmínkám.¹⁰

Relevantním zdrojem informací byly pro mě i dokumentární filmy a pořady, které často pocházejí z produkce České televize. *Jiří Trnka: Nalezený přítel* (2019) je nejnovější dokumentární film, který vznikl na základě česko-francouzské spolupráce. Režie se ujal Joël Farges, který spolupracoval na scénáři s Terezou Brdečkovou, dcerou režiséra a scénáristy Jiřího Brdečky, který s Trnkou spolupracoval na několika filmech. *Umělec, který nám otevřel cestu do zahrady výtvarných kouzel* (1967) Jiřího Lehovce je krátký dokument přibližující proces vzniku Trnkových loutek a celých loutkových filmů. Dokumentární pořad s názvem *Trnka z Čech* vznikl v roce 1994 a komplexně pojednává o jeho umělecké tvorbě Jiřího Trnky. Všechny tyto snímky mi poskytly materiál k analýzám kreslených a loutkových filmů, jimiž se v diplomové práci zabývám.

⁶ Vlastimil TETIVA, *Jiří Trnka (1912 – 1969)*, Praha 1999.

⁷ Luboš Hlaváček AUGUSTIN, *Jiří Trnka*, Praha 2002.

⁸ Pavlína UHROVÁ, *Jiří Trnka a jeho přínos literatuře pro děti a mládež*, Masarykova Univerzita Brno 2014.

⁹ Markéta Sára VALNOHOVÁ, *Dílo Jiřího Trnky v kontextu československé (a zahraniční) animované tvorby (1945-1969)*, Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2014.

¹⁰ Martin ČURÍK, *Sen o širokouhlém Snu: Realizační podmínky filmu Sen noci svatojánské v kontextu celovečerní tvorby Jiřího Trnky*, Masarykova Univerzita Brno 2014. – Ondřej MAŠEK, *Jiří Trnka – Staré pověsti české*, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně 2009. – Lucie KOHOUTOVÁ, *Ruka*, Masarykova univerzita Brno 2013.

Hlavní metodou byla analýza filmových snímků, dále jsem použila metodu typologicky, když jsem hledala témata, kterými mohl Trnka odkazovat k soudobé politické situaci. Způsoby zachycení těchto témat v jednotlivých snímcích jsem nakonec podrobila komparaci.

1. Jiří Trnka a jeho cesta k „dokonalé loutce“

„Tento skromný člověk, jehož nesmírný talent čerpal z pramenů prostoty, upřímnosti, humoru a lidového ducha čistotu svého čistého hlasu a projevu, byl kouzelníkem naší doby, kterému jsou vděчны a zavázány miliony diváků, děti jako dospělých za tlumočení podivuhodných, nezapomenutelných potěšení srdce, pohledu a ducha.“¹¹

- Michel Capdenac

1.1. Ve jménu kresby, malby, ilustrace

Jiří Trnka patří k umělcům, kteří pomohli rozšířit obzory českého moderního umění a velkým podílem přispěli k jeho prosazení ve světě, a přitom zůstal kromě animované tvorby a ilustrace jeho výtvarný přínos po léta prezentován pouze okrajově.

Výtvarný duch byl v Trnkovi pěstován už od jeho narození. Byl pozitivně ovlivněn příbuznými z matčiny strany, kteří vyráběli hračky či malovali hrníčky, a hlavně svou maminkou, která se velkou mírou zapříčinila o nenásilné rozvíjení synova sklonu k výtvarnému umění.¹² Důležitou událostí bylo první setkání s Josefem Skupou, který měl v Plzni svou vlastní loutkovou scénu, a to Loutkové divadlo feriálních osad.. J. Skupa hrál představení pro malé diváky a po zhlédnutí představení s dětmi ještě o právě shlédnuté hře besedoval.¹³ Z těchto neformálních besed se datuje i první setkání Trnky se Skupou. Při této besedě, kde mezi dětmi seděl právě malý Jiří, vyzval J. Skupa děti, aby každé z nich nakreslilo postavu Kašpárka a svůj obrázek přinesly na další představení. Malý Jiří obrázek několikrát předělal, dokud s ním nebyl

¹¹ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 8.

¹² Boček, *Jiří Trnka: Historie...*, s. 11.

¹³ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 9.

úplně spokojen a poté ho donesl Skupovi. Ten byl z obrázku nadšen a Jiří Trnka vyhrál svou první cenu (nebo můžeme říci odměnu) v životě, a to pohádkovou knížku *Plavec Syndbad*.¹⁴

V době, kdy Jiří Trnka studuje na plzeňské reálce, stává se Josef Skupa jeho učitelem v několika předmětech. Jejich pravidelné kontakty nepochybně napomohly tomu, že se budoucí legenda českého loutkového filmu stává stálým spolupracovníkem ve Skupově divadle.¹⁵ Trnka se o mnoho let později vyznává z toho, že pod Skupovým vlivem byl od útlých jedenácti let, kdy jej začal sledovat při práci. Naučil se od něho spoustu věcí, např. chápání toho, že loutkami lze vyjádřit všechny city, dojmy a lidské vášně. Tehdy to pro něj byl zázrak a objev, kterému se snažil porozumět celý svůj život. Největší přínos Skupova vlivu viděl v tom, že je nabádal, aby po něm neopakoval, co vidí, ale aby hledal nové možnosti jak nechat loutky vyjádřit vše podstatné, aby osvědčené postupy obohacoval novými výrazovými prostředky.¹⁶

Není tajemstvím, že se Jiří Trnka raději zabýval umění, než svému školnímu prospěchu. V rodině proto proběhlo několik konfliktů, které vyústily v to, že byl Jiří Trnka poslán za příbuznými na Slovensko. I zde pokračoval ve zdokonalování svých malířských schopností.¹⁷ Situace se změnila v období velké hospodářské krize, která vrcholila v roce 1929. Tehdy odešel Jiří Trnka do Prahy na uměleckou školu, avšak jeho rodina, která se potýkala s dopadem krize, ho nemohla ve studiích finančně podporovat. Díky rodinnému příteli, redaktoru Kovalovi, mu byla zajištěna stálá práce pro Dětský koutek ve Večeru. Zde měl každý týden namalovat 3 obrázky, čímž si vydělal padesát korun.¹⁸ Josef Skupa mu také nabídl za jeho práci stálý příjem. Tímto se Trnkův přesun do Prahy finančně vyřešil a z pouhého koníčku a občasné výpomoci se stala stálá práce, nutná k obživě a přežití v hlavním městě.

Jako student uměleckoprůmyslové školy v Praze trávil mnoho času v ateliéru užité grafiky. Kresbu a malbu ho zde vyučovali František Kysela, Zdeněk Kratochvíl a

¹⁴ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 9.

¹⁵ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 13.

¹⁶ Jaroslav BOČEK, *Několik problémů trnkovských*. Výtvarné umění, 1962, roč. 15, s. 214 – 215.

¹⁷ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 9.

¹⁸ *Tamtéž*, s. 9.

také Arnošt Hofbauer. V sochařských ateliérech ho měli na starost profesori Karel Dvořák, Josef Mařatka, Karel Štipl a také Jaroslav Horejc.¹⁹

Díky tomu, že J. Trnka musel pracovat už při studiích a vydělávat peníze kreslením ilustrací, tak si k tomuto řemeslu získal silný vztah. Ilustracím se věnoval až do konce života. V roce 1935 úspěšně dokončil po šesti letech studium na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Konec studia jeho existenční starosti nevyřešil. Měl o svém dalším působení poměrně jasné představy, chtěl zůstat v Praze a věnovat se naplno loutkovému divadlu. Pro tyto plány však bylo nutné, aby si sehnal práci či větší obnos peněz do začátku. Pomoci mu měla půjčka v hodnotě 5 000 korun, kterou mu poskytla spořitelna. Nakonec ji ale nepotřeboval, neboť náhoda ho přivedla k jeho prvnímu skutečnému zaměstnání. Když večerel v jedné restauraci se známými, a kritizoval u toho stav tehdejší novinové ilustrace, tak ho od vedlejšího stolu uslyšel tehdejší šéfredaktor Melantrichu. Pozval jej do nakladatelství, a když Trnka předvedl, co dokáže, byl okamžitě přijat.²⁰

Po škole se mu tedy začalo dařit velice dobře, neboť pracoval v největším nakladatelství té doby, kreslil do dětského koutku Večera a Mladého hlasatele, Evy, A-Zetu a nebo do Ladova Kvítka z čertovy zahrady.²¹

Jiří Trnka pozvedl estetickou hodnotu mnoha pohádek a příběhů pro děti, a to právě díky svým ilustracím, které dnes doplňují psané slovo nejedné pohádkové knížky a vytvářejí tak doprovodnou vizualizaci k těmto příběhům. Jeho jméno se stalo zárukou kvalitních obrázků, které vystihují děj příběhu stejně dobře, jako ztvárňují poetické výjevy a kresby plné emocí a života.

Druhá světová válka s sebou přinesla nárůst počtu vydávaných knih. Ty zastupovaly omezený přístup ke vzdělání. Narůstala touha čtenářů po návratu k slovanským kořenům a tento požadavek mohly splnit právě soubory pohádek.²² Podle Jaroslava Bočka tento rozmach dětské knihy, a Trnkův posun k ilustracím, byly zapříčiněn celou českou politickou a kulturní situací v roce 1938, 1939 a v letech následujících. Skutečnosti jako rozbití republiky, okupace, ochromení veřejného života, z velké části i kulturního života a ohrožení samotné národní existence tak

¹⁹ Jaroslav BOČEK, *Jiří Trnka*. Film a doba, 1955, č. 11-12, s. 595.

²⁰ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 24.

²¹ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 22.

²² Blanka STEHLÍKOVÁ, *Cesty české ilustrace v knize pro děti a mládež*. Praha 1984, s. 24–25.

knihu posouvají do pozice symbolizující samostatnou existenci národa a jeho života.²³ Kniha přestala být pouze obchodním artiklem, ale stala se v podvědomí lidí opět „českou knihou“, zdrojem českého jazyka a zárukou budoucnosti českého lidu.

Válečné období se tedy stalo velkým rozkvětem Trnkovy ilustrační tvorby. Na začátku války v roce 1939 se Jiří Trnka s rodinou přestěhoval do bytu v přízemí vily, která patřila do usedlosti Turbová. V tomto bytě si vytvořil prostředí, jehož příznivé klima se odrazilo i v jeho umělecké tvorbě. Léta 1939–1941 jsou obdobím, kdy se v převážné míře věnuje ilustraci. Tato práce, které byla doposud spíše činností výdělečnou, se stává v jeho další produkci jednou z prioritních a výsadních. V období let 1939–1945 navrhl obálku osmi knihám a ilustracemi jich vybarvil dokonce třicet dva.²⁴

V odvětví ilustrace pro děti to byl on a Josef Lada, kteří v tomto oboru stanovili dvě základní linie, určující i do jisté míry kvalitu knihy pro mládež. Josef Lada představuje epický proud s příměsí čistého lidového humoru. Děti se v jeho obrázcích snadno orientují, je jim blízká jeho jasná, konturová kresba, která specifikuje to nejpodstatnější a zřetelně odděluje jednotlivé předměty nebo postavy v jednoduché kompozici.²⁵ Lada tento svět přenáší do ilustrací k pohádkovým knížkám. Přenáší volně pohádkový svět do prostředí středočeské vesnice, kde se princové podobají vesnickým mladíkům a princezny nejsou tolik odlišné od děvčat, která mají ohrnutým nos, opálená lýtka a hrají si s chlapci u rybníka.

Jiří Trnka je v této oblasti představitelem čistého lyrismu a poetismu. Jeho ilustrační tvorba má zcela osobitou atmosféru, do značné míry naprosto nezávislou na literární předloze.²⁶ Jsou to v podstatě obrazy žijící svým vlastním autentickým životem. V obrazech a ilustracích je více prožitku než vyprávění, více poetických prvků než epické sdělnosti, oplývají bohatou obrazností a jejich krása je snová a křehká. Co se týče pohádek, J. Trnka se vlastně s úspěchem vyrovnává s celým českým i světovým pohádkovým odkazem.²⁷

²³ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 32.

²⁴ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 23.

²⁵ Josef LADA, *Zkušenosti malíře a ilustrátora*. Výtvarné umění, roč. 4, 1954, s. 193 – 203.

²⁶ Jaroslav BOČEK, *Torzo rozmluv – čili svědectví o Trnkovi II*. Film a doba, 1979, č. 2, s. 96.

²⁷ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 24 – 25.

Mezi první ilustrace z období let 1939 - 1945 patří obrázky v knihách Josefa Menzela o medvěděti, které zažívá různá dobrodružství, tj. *Miša Kulička v rodném lese* (1939), *Miša Kulička v cirkuse* (1940) a *Miša Kulička v pražské zoo* (1941). Postava medvídky se zde neobjevuje poprvé. Když Dřevěné divadlo uvádělo Menzelovu hru *Vasil a Medvěd*, vyrobil J. Trnka loutku medvěda, jejíž podobu poté použil při ilustrování příhod Miši Kuličky.²⁸ Zde Trnka své pojetí ilustrace teprve nalézá a rozvíjí. V groteskních obrázcích Trnka výtvarně převádí Menzelův styl vyprávění. Základem těchto obrázků není čára, linka, ale kontrastně řazená barevná plocha. Používá čistých barev, bez jakýchkoliv různých odstínů (valérů) a Trnka jimi dokáže vyjádřit jednoduše charakter postav i náladu celého výjevu. V jeho tvorbě se často setkáváme s opakováním motivů nebo jednotlivých postavíček.

Nové vydání Karafiátových *Broučků* (1940) působí svou vzletností a Trnkovy ilustrace, stejně jako samotný příběh o těchto malých světluškách, jsou ztvárněné s citem a ohledem k dětskému čtenáři. Svět drobné fauny je nenásilně přenesen do světa drobných, malých lidiček, v starosvětském ustrojení a starosvětských zvyků s pevnými etickými hodnotami.²⁹ Jen drobné atributy jako sklon očí, tykadla a křídla ukazují, že se tu pojí sen s realitou a že se nejedná o klasický a reálný svět lidí. Trnka zde naplno rozpracoval kompoziční princip, objevující se mnohokrát nejen v jeho dalších ilustracích, ale i v některých jeho obrazech, zejména s tematikou divadla. Je to evokace plynutí a unášení, která dává Trnkovým postavám zvláštní dojem. Uplatnil zde jakousi spirálovitou kompozici, která navozuje pocit pohledu od shora dolů. Tedy jako kdyby čtenář shlížel z výšky na tento drobný svět broučků. Příroda je v jeho očích nikdy se neuzavírajícím se příběhem, jehož proudění udržuje boj o rovnováhu sil. Jedna síla nemůže potlačit druhou, protože tím by skončil dialog kontrastů, děj, vyprávění, uzavřel by se prostor, skončil by pohyb, který je hlavním znakem života.³⁰ V Broučcích dominuje kresba, která je vedena tenkou čarou, vytvářející charakteristické kontury a rysy. Barva je v těchto celostránkových ilustracích jemná, světlá, lehce nanášená a každá barva je povětšinou odstínovaná.

Díla českých autorů nejsou zdaleka jediná, pro která Trnka nakreslil a namaloval ilustrace, které doplňovaly příběhy dětských knih. Jeho ilustrační tvorba

²⁸ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 30 – 32.

²⁹ *Tamtéž*, s. 34.

³⁰ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 27.

přesahuje české prostředí s vytvořením kreseb do Andersenovy knihy *Pohádky* (1957) a Hauffovou *Karavanou* (1941) poskytuje dětskému čtenáři pohled do vzdáleného Orientu. V *Karavaně* podtrhuje svými kresbami exotické prostředí orientu a středověké, poněkud strašidelné vyprávění zde zjemňuje výtvarnou formou ilustrací. V barevných kresbách je částečně utlumen dramatický prvek příběhů a do popředí spíše vystupuje magická atmosféra orientu. Trnka pro dětského čtenáře tento tajemný a vzdálený svět sultánů, šejků, velbloudů, džinů přetransformoval do srozumitelného a jemného výtvarného díla. Černobílé tušové kresby, které jsou ve svém projevu zkratkovité a výstižné, jsou méně popisné než celoformátové akvarely, které v *Karavaně* nalezneme. Autor pracuje s detailem, kterým často vyplňuje jednotlivé zobrazované scény. Velký formát samotné knížky mu umožnil aplikovat vlastní výtvarnou představu bez jakéhokoliv omezování, a to jak výtvarného, tak i obsahového. Jemná linka vykresluje nezávisle obrys a je kolorována do rozmývaných barevných akordů, přecházejícími místy až téměř do bílé barvy.³¹

V roce 1957 Trnka ilustroval výběr 26 nejznámějších pohádek Hanse Christiana Andersena pod názvem *Pohádky*. Andersenovy pohádkové příběhy se sice spojují s klasickou lidovou pohádkou svou poetikou a etikou, ale jen některé z nich představují zapsané převyprávěné lidové předlohy. U většiny je využito pouze dějového základu, který byl doplňován nebo samostatně rozvíjen tak, že s folklórem souvisejí převážně jen v nejvšeobecnějších rysech, jako je pohádková atmosféra, snovost, personifikace, optimismus a etický ideál, který je zde ovšem umístěn do bezprostředního životního okolí člověka.³² Tyto příběhy jsou určeny jak pro děti, tak i pro dospělého čtenáře, a to bylo něco, co bylo Trnkovi a jeho názorům velmi sympatické. Jiří Trnka v jednom z rozhovorů s Jaroslavem Bočkem poukazuje na to, že z jeho pohledu je tady pouze jeden svět ve kterém žijí zároveň děti i dospělí. Není tedy žádný důvod oddělovat umění (ilustrace) určené dětem či dospělým.³³ Na druhé straně se ale otevíraly před Trnkou možnosti uplatnit a rozvinout svoji fantazii a smysl pro lyrickou epičnost výtvarného sdělení. Ilustracemi v Andersenových *Pohádkách* (1957) se vzdaluje žánrové vyhraněnosti výrazně epické lidové pohádky a přibližuje se velice blízko k typu žánrového obrázku, lyrické črty, s galerií realisticky

³¹ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 28.

³² Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 230.

³³ Boček, *Torzo rozmluv II ...*, s. 96.

vykreslených postav. Lze v této souvislosti hovořit o materializaci představ i skutečností, jejichž objektivní existenci smysly pomíjejí nebo nezachycují. V tomto smyslu setkání reálného a iracionálního v Trnkových kresbách není únikem ze skutečnosti daného příběhu, nýbrž naopak, průnikem do jeho složitosti.³⁴ Každá z pohádek má svoji vlastní kresbu. Samostatný celek, tvořící ve svém souhrnu kompatibilitu celé knihy. O tom, že Trnka dokázal pochopit zvláštní atmosféru Andersenových pohádkových příběhů, svědčí to, že české vydání *Pohádek* bylo v mezinárodní konkurenci oceněno jako nejkrásnější a jeho ilustrátor obdržel cenu H. Ch. Andersena. Na těchto ilustračních kresbách se názorně ukazuje jeho pestrost a mnohotvárnost, ať co do výtvarného projevu nebo subjektivního zpracování literární předlohy.³⁵

Ze škály knih, které Jiří Trnka ilustroval, vybočuje jedna, která si vyžadovala zvláštní pozornost a odlišný přístup. Jedná se o *Zahradu* (1962), kde se poprvé představil jako literární autor. Najdeme v ní deset celostránkových barevných ilustrací a čtyřicet čtyři kreseb v textu. Příběh vypráví o pěti chlapců, kteří vstoupí do tajemné zarostlé zahrady, kde prožívají neuvěřitelná dobrodružství. V určitých asociacích se tak vracíme podvědomě do světa knížky *Zuzanka objevuje svět*, do světa dětských snů, který je v tomto případě i světem Jiřího Trnky. Prostředí, ve kterém se příběh odehrává, je zcela obyčejné. Takových starých, zanedbaných zahrad je mnoho. Jsou tu i obyčejné věci a skutečná zvířata. Předměty zde ožívají a zvířata se začínají chovat jako lidé. Fantaskní atmosféra, s překladem výjevů zahradní scenérie, zvířat a věcí je převedena do malířova svébytného jazyka malovaných forem. Skutečnost se mění v pohádku a pohádka se stane životem. Barva těchto ilustrací není ohraničena linkou, naopak dělá dojem dětského „přetahování“. Trnka tím dosáhl toho, že ilustrace navozují pocit projekce snění a fantazie.³⁶

S tím, jaké to je ilustrovat vlastní knihu, se Trnka svěřil v rozhovoru do Zlatého máje: „*Nejhůř se mi ilustrovala ze všech knížek, na nichž jsem kdy dělal. Je to přirozené. Každé téma jsem měl už jednou promyšleno a jako ilustrátor jsem jen opakoval to, co už bylo v textu. Je známo, že právě takhle se dělají špatné ilustrace;*

³⁴ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 28.

³⁵ *Tamtéž*, s. 30.

³⁶ *Tamtéž*, s. 48.

*nepřidají nic nového, neproměňují téma...*³⁷ V rozhovoru rovněž vysvětlil, že ho k vytvoření *Zahrady* vedla dlouholetá myšlenka na sepsání pohádkového příběhu. Tuto myšlenku uskutečnil a dal jí určitou podobu, přestože neměl žádné ambice stát se spisovatelem.

Od roku 1939 se Jiří Trnka kromě ilustrací věnoval také činnosti blízce spjatou s divadlem a s živými herci. Začal čím dál častěji pracovat na divadelních kostýmech a scénických výpravách. Základním prvkem většiny jeho scénických výprav bývalo pódium nebo alespoň nějaký vyvýšený stupeň, který povznesl herce nad úroveň podlahy jeviště. Z téhož důvodu pak jako scénograf používal romantické opony, závěsy, paravány a kulisové prvky. Na takto vypravené scéně se pak ještě uplatnily různé zveličené, naivisticky stylizované rekvizity.³⁸

Volná malířská tvorba není výtvarným žánrem, který by Jiří Trnka až do konce třicátých let nějak výrazněji preferoval. Teprve v období 1939–1945 se jeho ateliér začal zaplňovat obrazy. Z tematických žánrů se objevovaly portréty, obrazy květin, krajiny a díla z okruhu Trnkovi hodně blízkého, divadla. K malbě jej bezpochyby vedlo uplatnění jeho nebývale rozvinuté fantazie.³⁹ Je pravda, že v této době tu byla, vedle malby, také ilustrační tvorba a scénické návrhy, které vycházely přímo z malby. U všech těchto výtvarných okruhů byla ale fantazijní složka do jisté míry vázána textem ilustrované knížky nebo divadelní hrou.

Prioritními složkami Trnkových obrazů je obsahovost, vyprávění a inscenace. Jiří Trnka o sobě sám říkal, že jsou jeho díla poznamenána výtvarnou konzervativností.⁴⁰ Zjednodušeně se to dá charakterizovat tak, že s každým předmětem, osobou nebo krajinou, vchází do obrazu určitý počet a kvalita náladových a pocitových hodnot, se kterými pak Trnka pracuje na výsledném dojmu.

Portréty patřily mezi Trnkovy nejoblíbenější. Hlavním bodem problematiky portrétu je otázka podobnosti a psychologie. V produševnění portrétu, v postižení vnitřního smyslu lidské tváře, ve vyjádření kusu lidského osudu, nachází právě Trnka smysl a podstatu svých četných portrétních prací. Nejčastěji portrétovaní jsou jeho nejbližší, jako např. maminka, manželka, děti a další z přátel. Výjimkou nejsou ani

³⁷ Jaroslav DEWETTER, Úryvek o věcech, jež by měly znepokojovat. *Zlatý máj: kritická revue umělecké tvorby pro mládež*, 1962, č. 6–7, s. 261

³⁸ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 58 – 59.

³⁹ Vítězslav NEZVAL, *Jiří Trnka*. Výtvarné umění, 1955, roč. 5, č. 4 s. 113.

⁴⁰ Boček, *Torzo rozmluv II ...*, s. 95.

autoportréty. Trnkovy podobizny jsou silné výmluvnou charakteristikou, postihující trvalý psychický stav zobrazované osobnosti.⁴¹

Pokud jde o Trnkovy obrazy s tematikou zátiší, objevují se na nich převážně květiny, a to hlavně luční květy, pivoňky a růže. I když se jedná o staticky zobrazené předměty, setkáváme se zde s pohybem. Trnkovy kytice, vznikající v časové periodě čtyřicátých let, jsou různé, co do provedení i kvality. Nelze opomenout skutečnost, že kromě portrétů se Trnka malováním těchto podob zátiší živil. Setkáváme se na jedné straně s řemeslně perfektně provedenými kyticemi, postrádajícími ale v určitých sférách onu nezaměnitelnou trnkovskou invenci, a na straně druhé se objevují květnatá zátiší obsahem a důvtipem přímo nabitá.⁴²

Další tematický okruh Trnkovy tvorby v sobě zahrnují díla s tematikou divadla, které mu bylo tak blízké.⁴³ I zde Trnka uplatňuje svoji zásadu. Je to zájem o obsah díla jako svéprávného výtvarného sdělení. V obrazech herců a divadelních scén se spojuje realita života skutečného s bohatým vnitřním světem. V tomto tematickém okruhu našel neobyčejně podnětnou inspirativní oblast, kterou rozvinul do mnoha motivických celků. V obrazech divadelních scén se oproti portrétu a zátiší objevuje určitá, v některých fázích i těžko rozpoznatelná, změna malířského rukopisu. Barevné skvrny, kladené přes sebe a vedle sebe, vytvářejí vějíř, takže se současně předmět, respektive osoba vybarví a zároveň vymodeluje. Trnka tak ve větší míře využívá a rozvíjí formotvorný potenciál barvy, když barevnými kontrasty a poměry tónů vymezuje objem a tvar, odlišuje plány, vytváří prostor. Při tom zároveň respektuje plošnost obrazu.⁴⁴

V Trnkových krajinách převládá snad nejsilněji ze všeho lyrismus. Volná malba jednotlivých krajinných scénérií provedená řídkou malbou potměných barevných tónů se neobrací ke konkrétním motivům. Trnkovy krajiny vznikaly na malířském stojanu v ateliéru.⁴⁵ Trnka je většinou maluje ve spojení s figurou nebo skupinou postav, které obrazu nedominují.

⁴¹ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 65.

⁴² *Tamtéž*, s. 79.

⁴³ Boček, *Torzo rozmluv II ...*, s. 97.

⁴⁴ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 83.

⁴⁵ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 25.

1.2. Počátky filmové tvorby: od animace k loutkovým filmům

Jaroslav Boček nazývá Jiřího Trnku filmařem experimentátorem, a to ne jednou, ale rovnou v několika svých člancích věnovaných právě jeho osobě. V jeho filmové práci je určitá logická zákonitost, kdy každé jednotlivé dílo je pouze součástí nějaké větší struktury. Existence každého dalšího Trnkova díla je umožněna a do jisté míry závislá na dílech předcházejících. To je dáno tím, že se Trnka v tomto oboru stále vyvíjel. Neustále určitým způsobem zápasil s hmotou, materiálem, se kterým pracoval, a také s výrazovými prostředky. Je to dáno tím, že Trnka je „zakladatelem“ a zároveň prvním „klasikem“ svého nového uměleckého oboru. Neměl přímých předchůdců a zároveň neměl ani rovnocenných současníků, alespoň v československém prostředí.

Můžeme říci, že na počátku filmové kariéry Jiřího Trnky bylo setkání dne 29. května 1945, kdy se Jiří Trnka sešel s Ladislavem Novotným, Eduardem Hofmanem a Jaroslavem Jílovcem, kteří jej požádali o pomoc s tvorbou kreslených filmů. Všichni tři v období Protektorátu pracovali v Ateliéru filmových triků (AFIT), který byl po květnovém povstání v roce 1945 znárodněn. Trnka tedy nastoupil jako vyzrálá umělecká osobnost do nového odvětví filmu s profesionálním zázemím a kolektivem zkušených a talentovaných lidí, kteří již měli zkušenosti s animovaným filmem. Animátoři v čele s Jiřím Trnkou přijali jméno *Bratři v triku*.⁴⁶

Kolektivní výroba československého kresleného filmu byla zahájena již za okupace, kdy společnou dramaturgickou i režijní práci mnoha pracovníků studia, vznikl film *Svatba v Korálovém moři* (1944). Ale nebyla to ještě tvorba v plném toho slova smyslu, neboť jmenovaný film se motivem ani výtvarným zpracováním vůbec neodlišil od tehdejšího běžného mezinárodního průměru tohoto oboru filmové tvorby.⁴⁷ Jeho výborná technická úroveň však dala členům studia (roku 1944 Němci opuštěného) sebedůvěru a odvalu k opětovnému zahájení práce po osvobození. A tak se kreslený film stal prvním odvětvím československé filmové tvorby, které pracovalo v podmínkách znárodněné kinematografie, a to hned od květnových dnů, tedy ještě čtvrt roku před vydáním znárodnovacího dekretu. O ustavení národního studia

⁴⁶ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 82 – 83.

⁴⁷ Josef MENZEL, *Prvních deset let našeho kresleného a loutkového filmu*. Film a doba, 1955, č. 7 – 8, s. 315.

kresleného filmu rozhodli všichni pracovníci ze společného spontánního hnutí, z obětavosti a z radostného nadšení k tvůrčí práci v osvobozené vlasti.⁴⁸

Prvním společným filmem studia *Bratři v triku* byl kreslený krátký snímek *Zasadil dědek řepu* (1945). Na jeho scénáři pracovalo 40 scénáristů najednou.⁴⁹ Tato pohádka, i když příběhem prostá, byla jakýmsi zkušebním prototypem, který nesl jasné atributy pozdějších Trnkových filmů. Byl to především Trnkův nezaměnitelný a zralý projev, absence obvyklých situačních gagů a jeho typický lyrický akcent ve vyprávění děje, kterého se nikdy nedokázal zbavit. Fázovaný, tj. animovaný film je oproti filmu hranému do značné míry prací výtvarnickou. Ideální podmínkou jednoty a maximální výraznosti díla proto při něm je, aby se v jeho tvůrci spojil vynikající a osobitý výtvarník s citlivým, invenčně bohatým filmařem. A to byl právě případ Jiřího Trnky.⁵⁰

Za půl roku od svého prvního filmu natočil Trnka další 3 kreslené filmy, a to *Zvířátka a Petrovští* (1945), *Dárek* (1946) a *Pérák a SS* (1946) a již na podzim v roce 1946 na prvním poválečném festivalu v Cannes získal svá první ocenění za snímek *Zvířátka a Petrovští*.⁵¹ Festivalová Velká cena byla pro Trnku potvrzením, že jeho představa animovaného filmu je správná a zároveň přesvědčila stát, že investice do kresleného filmu může jen zvýšit jeho mezinárodní prestiž.

Jakýmsi zklamáním bylo přijetí snímku *Dárek* (1946), který v Cannes propadl nejen u diváků, ale i u odborníků. Filmoví kritici a historici, jako například Vlastimil Tetiva, se shodnou, že tímto snímkem Trnka zkrátka předběhl svou dobu. *Dárek* je totiž žánrově ironická groteska, satira, která si dělá legraci z filmových producentů, z jejich nadutosti, z jejich způsobu života. Téma výhradně pro dospělého diváka nebylo tenkrát v animovaném filmu běžné. V tomto snímku udělal Trnka historický krok dopředu, a to animaci uvolněné kresby, která se zbavila realismu ve výrazu i v kreslené animaci.⁵² *Dárkem* otevřel dveře výtvarnému umění do kresleného filmu a paradoxně tímto ne zcela dotaženým filmem povýšil kreslený film na umění. Od

⁴⁸ Menzel, *Prvních deset let, ...*, s. 315.

⁴⁹ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 85.

⁵⁰ Menzel, *Prvních deset let ...*, s. 315.

⁵¹ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 89.

⁵² Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 182.

padesátých let se tento styl kreslených filmů rozšířil po celém světě a slavil obrovské úspěchy.

Trnka toto nově vzniklé studio kresleného filmu vedl od jeho založení pouze krátkou dobu. Brzy pocítil, že proti širokému kolektivu realizátorů kresleného filmu mu loutkový film se svým nepoměrně menším počtem pracovníků a přímým, individuálním výtvarným vyjádřením poskytne svobodnější možnost nekompromisní umělecké práce. V loutkovém filmu našel plný výraz svého tvůrčího bohatství a český loutkový film našel v Jiřím Trnkovi mistra, který ho přivedl k nejvyšším úspěchům.⁵³ Trnkova láska k loutkám a touha zkusit je oživit, animovat, ho vedla k založení loutkového studia. Trnka se se svým novým studiem přestěhoval do bývalých Chourových domů vedle Národního divadla, aby se mohl věnovat pouze loutkovému filmu. S ním do tohoto provizorního studia odešla hrstka nadšenců, kteří také měli chuť zkusit animovat loutku. V tomto Trnkovi přálo štěstí, neboť jak čas ukázal, odešli s ním ti nejtalentovanější animátoři, jako byl Jan Karpaš, Břetislav Pojar, Bohuslav Šrámek a nebo Stanislav Látal.⁵⁴

Prvním dílem Studia loutkového filmu byl snímek *Betlém* (1947), který reflektoval oblast Trnkovi odedávna velmi blízkou, v národním a lidovém tónu, jímž po Ladovi dále rozvíjí a i samotným názvem se přihlašuje k národním kořenům Alšova díla.⁵⁵ Všechny základní motivy, které Trnka ve svých dílech používá, nalezneme již ve *Špalíčku* (1947). V dalších dílech je neopakuje, ale dále rozvíjí. Jaroslav Boček o Trnkovi říká, že je to experimentátor, který zůstává vždy sám sebou a že je na světě velmi málo umělců, u nichž bychom mohli najít všechny životní pocity v takové harmonii, jako u něho. Tím je podle J. Bočka blízký mistrům renesance anglické, francouzské i italské. Ale zůstává u toho vždy český.⁵⁶ Na opačném pólu než *Špalíček*, se nachází plnometrážní *Císařův slavík* (1948). Je v něm odpoutaná fantastika a snovost andersenovské předlohy. Ale i tato „cizí“ látka je viděna českýma očima. Podle J. Bočka se jedná o obraz Číny z představ českého člověka, svojí podstatou srovnatelný např. s Tylovým *Tureckem ve Strakonickém dudáku*.

⁵³ Menzel, *Prvních deset let ...*, s. 315.

⁵⁴ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 182 – 183.

⁵⁵ Boček, *Jiří Trnka. Film a doba ...*, s. 595.

⁵⁶ *Tamtéž*, s. 596.

Satirou v jádře velmi realistickou je cowbojská parodie *Arie prerie*. Trnkův divoký západ však není parodií na světové romány či americké cowbojské filmy, ale je to parodie na český literární brak, na „výrobky“ českých spisovatelů, kteří psali svá díla v Praze, či „v některé posázavské chatě a podepisovali se jako Claude Amadeové a Jamesové Wergonsonové“.⁵⁷ Jedná se tedy opět o pohled na světovou látku, cizí zemi, ale českýma očima.

Čertův mlýn (1949) filmově tlumočí sloh lidových pohádkářů. Trnka v tomto filmu zachoval klasickou zápletku mezi dobrem a zlem, kde dobro zvítězilo. Světlo, práce a poctivost zvítězily nad temnými mocnostmi. Plnometrážní *Bajaja* (1950) je typický svou pohádkovou jemností a vypjatou fantazií, která vychází a je věrná předloze Boženy Němcové. Jiráskovy *Staré pověsti české* (1952) se v Trnkově přepisu rozvinuly v mohutnou filmovou báseň, nabitou dramatickým vzruchem, hrdinským a tragickým patosem i lidským teplem, jadrnou lidovostí a veselím. V několika zfilmovaných epizodách Haškova *Dobrého vojáka Švejka* (1954, 1955) je zase Trnka civilně realistický, ostře, pádně výsměšný a vevrně humorný.⁵⁸

1.3. Vývoj a proměny Trnkových loutek

Po technické stránce jsou nejméně dokonalé loutky z prvního Trnkova loutkového snímku *Betlém*. Trnka se svým týmem zpočátku potýkal s technologickými problémy, protože na počátku tvorby loutkových filmů ve druhé polovině čtyřicátých let teprve zjišťoval zákonitosti fungování a ovládání filmových loutek. Při navrhování filmových loutek se nejprve vycházelo z návrhů marionet z klasického loutkového divadla. Tyto se ale neosvědčily, protože byly z drátů, lámaly se a nevydržely v jedné nastavené poloze během mezifází. Proto Trnka a jeho tým začali vyrábět kostry loutek z kovu a s ohebnými klouby, aby je mohli fázáři umístit do správné pozice a ony v ní vydržely potřebnou dobu.⁵⁹

Trnkovy loutky byly nejdříve němé, a to si vynutilo i specifický způsob vyjádření. Loutky pro film *Betlém* (1947) byly ještě málo ohebné a téměř celé dřevěné. Tento typ loutek bývá často označován jako tzv. „špalíky“. Nemotorné

⁵⁷ Boček, Jiří *Trnka. Film a doba ...*, s. 596.

⁵⁸ Menzel, *Prvních deset let ...*, s. 315.

⁵⁹ Kačor, *Zlatý věk ...*, s. 25.

pohyby špalíků ale odpovídaly celkovému duchu silně stylizovaného filmu, jehož výtvarné pojetí vycházelo z prací lidových mistrů, jako byl např. Josef Lada nebo Mikoláš Aleš.⁶⁰ Marie Benešová definuje Trnkovy loutky ze *Špalíčku* (1947) jako hlavaté panáčky s krátkými tlustými tělíčky na nízkých nohách a s palečnicemi místo pětiprsté ruky připomínající ve své jednoduchosti dětskou kresbu. „Avšak oči těchto loutek jsou velmi výrazné, a i když ještě nemají oduševnělý pohled jako v pozdějších filmech, přece ty různé vrásky, rýhy, kruhy pod očima prozrazují stáří, útrapy, moudrost, dobrotu i potměšilost“.⁶¹ Celkově to původní pojetí a zjednodušená stylizace loutek ze *Špalíčku* (1947) evokuje v divákovi pocit, že se sleduje dětskou kresbu. V tomto snímku Trnka ztvárňoval do svých loutek národní představy. Vytvořil jakýsi prototyp českého chalupníka, sedláka, muzikanta, nebo děvečky. Byly to prozatím pouze typy, nikoliv dokonalá individua.⁶²

V pohybu Trnkových loutek lze najít základní taneční prvky, které jsou ovšem součástí dějové akce a jako takové nemají vyjadřovat tanec, ale klasický pohyb. Ve styku s realistickými předměty a s prostředím se pohyb usměrňuje ve stylizované herecké gesto, které překvapuje svou plynulostí a výmluvností.⁶³ Zvířatům, která se ve snímku objevují, ponechal Trnka jejich animálnost, což ostatně byla zásada, kterou dodržel ve všech svých filmech. Zvířata nezlidštil ani podobou, ani pohybem.⁶⁴ Vyjímkou byl snímek *Bajaja* (1952), kde postava Bajajovy matky byla vtělena do postavy koně a i v této čtyřnohé podobě mohla promlouvat k hlavnímu hrdinovi.

Luboš Hlaváček Augustin uvádí, že těžkopádná a toporná pohybová hra některých postav působí velmi přitažlivě. Působí to totiž jako něco umělecky velmi primitivního, tj. formálně původního.⁶⁵ Prakticky většina filmových historiků, jako je např. Vlastimil Tetiva nebo Marie Benešová, se shodují v tom, že Trnkův *Špalíček* (1947) sice byl poznamenán určitým technickým omezením loutek a nesl se v duchu jakéhosi zjednodušení herecké akce, ale zároveň se tento nedostatek stal také jeho pozitivní stylizací.

⁶⁰ Malvína TOUPALOVÁ – Pavel HORÁČEK, Loutka musí zůstat loutkou : Jiří Trnka a varianty pojetí filmové loutky. *Cinepur : Časopis pro moderní cinefily*. 2006, roč. 19, č. 80, s. 26.

⁶¹ Benešová, *Od Špalíčku ...*, s. 11.

⁶² Boček, *Jiří Trnka. Film a doba ...*, s. 599.

⁶³ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 105.

⁶⁴ Benešová, *Od Špalíčku ...*, s. 11.

⁶⁵ Augustin, *Jiří ...*, s. 218.

Při důkladnějším studiu *Špalíčku* (1947) však lze narazit na některé detaily, které se z celkového pojetí filmu vymezují, nebo můžeme říci, že předbíhají dobu. Trnka k nim teprve „dospěje“ a budou se objevovat ve větší míře až v jeho následujících filmech. Jde o záběry, kde Trnka pracuje s velkou mírou animačních prvků. Konkrétně se jedná o anatomii rukou a pohyb jednotlivých prstů. Obecně se uvádí, že ve *Špalíčku* mají postavy místo dlaní a prstů tzv. „palčáky“. Samozřejmě po většinu času divák u postav vidí ruce stylizované do podoby „palčákových“ rukavic, ale například ve scéně z části *Špalíčku* s názvem *Pout'*, sledujeme postavu loutkoherce, který tahá za vodící nitě loutek rukama, které jsou opatřeny pěti prsty. Každý prst plní svou funkci, ovládání vodících nití marionety dokonale kopíruje hru rukou živého člověka. Další odchylkou od standardu stylizace a jednoduchosti zavedené ve *Špalíčku* je loutka sv. Prokopa. Byla vybavena jinou celkovou anatomickou koncepcí a také jako jediná loutka měla čtyři prsty. Sv. Prokop byl Trnkou individualizován, byl odlišen od ostatních, což je více typické pro postavy z pozdějších děl. Dodal tak loutce větší míru realističnosti vedoucí k přirozenějšímu odrazu lidské anatomie. Ruka vybavená čtyřmi samostatně pohyblivými prsty vycházela z potřeby Prokopovy herecké akce. Záběr na něj je detailnější a jeho herecká akce náročnější. Sv. Prokop ve filmu drží v dlani ptáčka, seje obilí a drží v ruce pracovní nástroje. Podobně tedy jako ve výše uvedeném příkladu, kamera naléhavěji odhaluje nutnost zobrazení detailnější anatomie loutky.⁶⁶ Trnka se nikdy nesnažil, a to i přes realističnost a individualismus, o to, aby loutka přesně kopírovala skutečnost. Věděl, že kouzlo loutky spočívá především v neměnnosti jejího výrazu. Loutky v jeho filmech tudíž nemluvily, a pokud ano, neměly žádný lipsynch (animace řeči – pohyb úst) ani mimiku. Jinou cestou se však ubírala koncepce podoby výrazu loutky a jejích pohybově výrazových možností. V průběhu natáčení *Špalíčku* se začínala proměňovat konstrukce loutky a křehké dráty byly nahrazovány pevnějšími a částečně kloubovou konstrukcí, umožňující dokonalejší fixování jednotlivých fází animace.

V dokumentárním filmu *Loutky Jiřího Trnky* (1955)⁶⁷ od Bruna Šefranky má divák možnost sledovat způsob práce Jiřího Trnky a jeho kolektivu, který vede k zhotovení loutek vystupujících v Trnkových loutkových snímcích. Jedná se o velice náročný a zdlouhavý proces. Zdlouhavý i z toho důvodu, že bylo obecně známo, že

⁶⁶ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 105.

⁶⁷ *Loutky Jiřího Trnky* [film]. Režie: Bruno Šefranka, 1955.

Jiří Trnka je velmi pečlivý a nikdy není dostatečně spokojený. Práce na loutce podle tohoto snímku začíná u mechanika, který s naprostou přesností vytváří kovovou či dřevěnou kostru, vybavenou množstvím kloubů, které se v průběhu let staly nutností a zároveň nejlepší možností, jak loutku dokonale animovat a nastavovat v mezifázích. Během této fáze v dokumentu přechází pohled na skupinu švadlen, které šijí miniaturní kostýmy pro loutky. Celé fyzické výrobě loutky předchází návrh Trnky, pod jehož rukou se rodí postava Neklana, která je zanedlouho zhotovena za přispění celé řady umělců, kteří se na realizaci loutky podílejí. Na jiném záběru vidíme Trnku, jak vkládá tenkým štětcem loutce do tváře výraz. Z kusu hmoty se najednou stává tvář s jasným výrazem, která je dotažena k dokonalosti až před kamerou, kdy je nasvícena světly a oživena schopnostmi animátora. Tvář a její výraz jsou nejdůležitější částí Trnových loutek, neboť výraz loutky je po celou dobu filmu neměnný, ale i přes to musí být natolik všestranný, aby dokázal vyjádřit celou škálu pocitů.

V *Císařově slavíkovi* (1948) ještě působí loutky poněkud toporně a jednoduše, jejich chůze je podobná té ze *Špalíčku* a dokonce i anatomie většiny loutek je s tímto filmem příbuzná. Jejich hra je však již poněkud plynulejší, vychází ze zcela jiné koncepce Trnkova filmu. Loutky v paláci mají hladké, na první pohled připomínající porcelánové hlavy. Podle Jaroslava Bočka působily tyto loutky jako jednoduché figurky, které vypadaly spíše jako postavy dětí než dospělých. I starý dvořan působí jako velké a vrásčité dítě.⁶⁸ Na rozdíl od *Špalíčku* loutky nesou ve tvářích jasněji vyznačené charaktery a divák od sebe dokáže postavy určitým způsobem odlišit. Obličej a výrazy nejsou na těchto loutkách pouze namalovány, ale jsou přímo vyřezány do hladké tváře, stejně jako ústa. Hlavy těchto loutek mají výraznější tvar, oční důlky a vystouplé uši. Díky tomu Trnkovi povedlo z loutek udělat pro českého diváka exotickou postavu. V *Císařově slavíku* (1948) se setkáváme se třemi typy loutek. První jsou loutky s vyřezávanými detaily v obličejí, které zobrazují čínské obyvatele paláce. Druhým zcela odlišným typem loutky je postava námořníka, který se do paláce dostane pomocí horkovzdušného balónu. Je výtvarně odlišena, nemá vyřezávané detaily. Jako kdyby tato postava naznačovala, že život v paláci je světem sám pro sebe a mimo něj existuje svět ještě úplně jiný, ne tolik exotický. Třetím typem loutky je důležitá postava malé dívky, která propojuje Císaře se světem v paláci

⁶⁸ Boček, Jiří Trnka: *Historie ...*, s. 122.

a mimo něj. Tato dívenka nemá ve filmu jasně dáno, zda se jedná o pomocnici v paláci či nějakou husopasku, ale na první pohled je jisté, že její výtvarné pojetí převzal Trnka ze *Špalíčku* (1947). Má typicky kulatou hlavu, pihovatou tvář, podsadité tělíčko na špalíkách místo nohou, výrazné, i když neurčité oči a husté vlasy.

Trnka se s každým filmem posouval v tomto oboru dále, stále se rozvíjel a experimentoval. Ve *Špalíčku* (1947) se mu osvědčila postava sv. Prokopa se čtyřmi prsty a zkušenosti, které nabyl při filmování této části filmu využil i při realizaci *Císařova slavíka* (1948). Všechny loutky z tohoto snímku už mají čtyři prsty a jedná se tak o velký posun ve výtvarném pojetí loutky. Této koncepci se bude Trnka držet i ve všech dalších filmech. Teprve ve *Snu noci svatojánské* (1959) přistoupí výtvarně k loutkám pětiprstým. Kromě těchto tří typů loutek se v *Císařově slavíku* (1948) objevují ještě další loutky, představující vedlejší postavy, které jsou mimořádně zajímavé nejen svým dramaturgickým charakterem, ale i výtvarným provedením. Jedná se např. o postavu hvězdoporce, ve snímku v provedení opičáka. Další zajímavá postava je samotná Smrt, která je víceméně snímána formou stínohry.

V průběhu roku 1949 natočil Trnka tři krátkometrážní snímky. Každý z nich je ve smyslu výtvarném i obsahovém nevšedním dílem. V prvním snímku *Románu s basou* (1949) podle A. P. Čechova provedl J. Trnka opět několik experimentů. Rozhodl se využít mluvený průvodný komentář, který četl Jan Pivec.⁶⁹ Komentář napomáhá loutkám ve výrazu. Loutky dvou hlavních postav basisty Smyčkova a šlechtičny Bibulovy mají výraznější povahové ozvláštňení, než bylo do této doby v Trnkových filmech zvykem. Loutka mladé kněžny je vytvořená s parodickým záměrem jako parafráze měšťanských představ o vznešené kráse minulých let má sice v sobě ještě hodně obecného, ale přesto svědčí o začínající Trnkově individualizaci. Jistou dávkou individualizace dostala i loutka Smyčkova, která má staromládenecký výraz s převislými knírem, má poměrně dlouhé vlasy, velké smutné oči a cylinder na hlavě.⁷⁰ V pohybech loutek je patrná jistá záměrná topornost, která však vychází z jejich výtvarné koncepce a pravděpodobně také z toho, že Trnka využívá zmíněný mluvený komentář.

Další film z roku 1949 je Trnkova humorná *Árie prerie*. Árie je stylizována jako parodie na brakovou literaturu tohoto žánru a tomu také odpovídá celkové pojetí

⁶⁹ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 183.

⁷⁰ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 133.

dekorací a především stylizace jednotlivých figur, které jsou zdařilými karikaturami lidských typů. Rozehrávají celou škálu pohybových i výrazových kreací. Jaroslav Boček o loutkách z tohoto filmu říká, že zde opravdu hrají. Pohyb loutky charakterizuje a paroduje. Už nejde o pohyb vyjadřující nejjednodušší smyslový význam.⁷¹ V *Císařově slavíku* (1948) či *Špalíčku* (1947) se divák příliš nezaměřoval na pohyb loutek, nezkoumal ho. Loutky se pohybovaly, chodily, otáčely hlavy, zvedaly ruce. V *Árii prérii* (1949) už diváka zaujme, jakým způsobem se loutka pohybuje.

V posledním ze tří filmů roku 1949, *Čertově mlýně*, se Trnka určitým způsobem vrací v pojetí loutek a dekorací k prvnímu *Špalíčku*. Hlavní postavou je zde vysloužilý voják, jehož loutka se opět nápadně podobá špalíkům. Nicméně zde nepůsobí už tak podsaditě, ale v jeho konstrukci je větší podobnost stavbě lidského těla. Nejvýraznější loutkou tohoto filmu je čert, který má vypoulené oči a velký nos připomínající bambuli.⁷² Nejdříve divák čerta nevidí jako celek, ale pouze jeho části, které se postupně skládají dohromady. Animace loutek v celém filmu je poněkud úsporná, ale Trnka graduje atmosféru napětím, zvuky i hudebním motivem.⁷³

Loutky se ve všech zmíněných filmech postupně zdokonalují, dochází u nich k větší individualizaci a k posílení technické stránky. Přibližují se lidským typům, jak proporcemi těla, tak počtem prstů na ruce. Tyto tři filmy byly jistým způsobem experimentálním mezidobím z něhož pak vycházelo technické provedení Trnkova následujícího díla.

Film *Bajaja* (1950) si získal sympatie u širokého mezinárodního publika nejen příběhem, ale také díky loutkám, které jsou propracované a nápadně podobné figurám, které jako by vycházely z ilustrací namalovaných Trnkou v roce 1944 pro knihu pohádek Jiřího Horáka *Čarodějná mošna*.⁷⁴ Loutky zde již nepůsobí jako dětské hračky, ale jsou to výrazné typy s individuální drobnokresbou. K uvedeným ilustracím odkazuje také Marie Benešová, když říká, že v trojrozměrné formě jsou tváře postav z těchto ilustrací jakoby vykroužené do gotických oblouků a mají ostře vyčnívající nosy, plasticky vyřezávané vlasy a vousy.⁷⁵ Nepřehlédnutelná je postava šaška a také

⁷¹ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 140.

⁷² Benešová, *Od Špalíčku ...*, s. 14.

⁷³ *Tamtéž*, s. 14.

⁷⁴ Augustin, *Jiří ...*, s. 437.

⁷⁵ Benešová, *Od Špalíčku ...*, s. 18 – 19.

nápadníci, kteří jsou již ve svém výtvarném výrazu do jisté míry zkarikováni. V kontrastu s lidovým hrdinou, jakým nepochybně Bajaja je, zvýrazňuje ostrá satirická kresba tyto nápadníky. K nejkrásnějším loutkám celého filmu patří loutky koní, které nevytvářel Jiří Trnka, ale jeho spolupracovník František Braun.⁷⁶ Pohyby loutek zde Trnka řešil inspirací reálnou studií lidského pohybu. Při tvorbě *Bajaji* (1950) vycházel v mnoha případech z reálných studií pohybu herce na jevišti. Např. Ladislav Pešek mu znázorňoval několik postav pouze mimikou a pohyby, sehrával jednotlivé pohyby různých vybraných postav, a tím vznikla celá řada pohybových studií, které se uplatnily v při výrobě mnoha dalších Trnkových filmů.⁷⁷

Ve *Starých pověstech českých* (1952) Trnka završuje svou cestu za individualizací. Odhaluje v loutkách charakter jedince. Sedláky ze *Špalíčku* (1947) bychom mohli mezi sebou zaměnit a nikdo by nepoznal rozdíl, avšak ve *Starých pověstech českých* (1952) už nemůžeme zaměnit například loutky Neklana a Čestmíra. Loutky v tomto díle opouštějí svou pohádkovost a stylizovanost a stávají se lidskými typy, které jsou nezaměnitelné. Jsou to monumentální dramatické a tragické figury, modelované s vážností se vznosným výrazem tváře. Jaroslav Boček tváře loutek z tohoto snímku připodobňuje k antickým maskám, které jsou stejně neměnné a přitom mnohovýznamné.⁷⁸ *Staré pověsti české* (1952) jsou přes nesporné kvality předchozích děl jakýmsi završením jednoho Trnkova období. Animátorská práce v tomto filmu dosáhla dokonalosti. Úspěch této animátorské práce pramenil jednak z nabytých zkušeností, jednak, a to je velmi podstatné, z technické konstrukce. Technická konstrukce loutek se postupně zdokonalovala a díky ní bylo v tomto velkolepém snímku možné dosáhnout i těch nejmenších změn pohybu. Nové konstrukce umožnily animátorům pohybovat rameny, trupem a všemi končetinami. Všechny tyto pohyby byly oproti minulým snímkům ladné a všechna gesta byla propracovaná.⁷⁹

V roce 1954 natočil Trnka první ze tří dílů *Dobrého vojáka Švejka*. Po natočení *Starých pověstí českých* hledal obecnou látku, kterou by diváci bez výhrad

⁷⁶ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 150.

⁷⁷ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 191.

⁷⁸ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 175.

⁷⁹ Augustin, *Jiří ...*, s. 235 – 238.

přijali všude na světě. Na scénáři opět spolupracoval s Jiřím Brdečkou.⁸⁰ Loutky jsou vyrobeny na motivy ilustrací Josefa Lady, protože tato podoba mezi lidmi zlidověla a byla nejlépe přijímána.⁸¹ Jejich výrazná individualizace a živý projev umožily, aby je tvůrci filmu nechali mluvit, čímž se Trnkova cesta k úplnému oživení loutek v podstatě uzavřela.⁸² Trnka zde tedy dospívá od loutkového filmu němého, k loutkovému filmu mluvenému. Oprošťuje se od nesrozumitelnosti, dospívá k jasnosti a jednoduchosti. Trnkova lidovost, která byla vždy obsahem jeho umění a byla vždy veřejností vřele přijímána, se dostává i do srozumitelné a jednoduché mluvené podoby.

V tomto filmu Jiří Trnka naplno využil realistické detaily, které jsou zřetelné především na postavě Josefa Švejka. Jeho typické pohyby jako je plnění fajfky, mrkání, dotýkání se desky stolu provádí klidně a se svým typickým spokojeným výrazem.⁸³ Toto jednání perfektně vystihuje hlavní postavu, a to přesně tak, jak byla Haškem vymyšlena a napsána. Zmíněné drobné pohyby, činy, které perfektně vykreslují Švejkův charakter, se v Trnkově trilogii netýkají pouze hlavního hrdiny. Například v díle *Švejkova budějovická anabase* (1955) se putimský strážmistr pohybuje téměř s taneční elegancí, kterou hlas Jana Wericha posouvá až do výrazu přehnané slušnosti a galantnosti, která se ovšem může kdykoliv zvrtnout do četnické přísnosti. Jeho příležitostné rychlé nahrbení zad, netrpělivé bubnování prstů o stůl, kroky různých délek a kroucení konců svého kníru – to vše svědčí o charakterové bipolarnosti a nestálosti, která se ve filmu projeví při Švejkově výslechu.⁸⁴

V dalších dvou dílech trilogie se J. Trnka zbavuje vlivu původního Haškova textu a začne rozvíjet románové motivy a postavy po svém. Historiky, které Švejk vypráví, a nejsou hlavním děním ve snímku, bylo po kompoziční stránce obtížné ztvárnit. Tento problém byl vyřešen kombinací kreslené a papírkové techniky, pomocí které Trnka vizuálně odlišil Švejkovo vypravování historek, a celý film tak působí velmi přehledně.⁸⁵

⁸⁰ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 193.

⁸¹ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 212.

⁸² Boček, *Jiří Trnka. Film a doba ...*, s. 599.

⁸³ Markéta Sára VALNOHOVÁ, *Výrazové prostředky filmů Jiřího Trnky*. Bakalářská diplomová práce. Brno, 2011, s. 29.

⁸⁴ Valnohová, *Výrazové prostředky ...*, s. 29.

⁸⁵ Benešová, *Od Špalíčku ...*, s. 27.

Roku 1959 se Trnka rozhodl zfilmovat Shakespearův *Sen noci svatojánské* jako baletní pantomimickou férii. Jaroslav Boček se domnívá, že Jiří Trnka v tomto případě objevil nový tvar loutkového filmu a zcela se přesunul k novému žánru a stylu. Jako by se zdálo, že autor zahodil všechny předchozí zkušenosti a pojal přepis Shakespearovy komedie jako baletní pantomimický výjev.⁸⁶ Marie Benešová píše, že Trnka vytvořil *Sen noci svatojánské* (1959) ve stylu vzdušné a hravé pantomimy o mládí a lásce, která není zatížena psychologií postav. Shakespearův verš zde byl podle ní nahrazen tanečně stylizovaným pohybem a 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 nejobtížnějšími jevištními inscenacemi.⁸⁷

Loutky jsou opět němé, hlavní vyjadřovací schopnost filmu spočívá v pantomimě a symbolech. Trnkova fantazie je neohraničená a individualita loutek je velice výrazná. Antiku mísí s renesancí a přidává rokokové stylové prvky, aby vznikl studený dojem dvorského manýrismu. Figura Thesea je vznešená postava římského gladiátora, Hipolyta nese urozenou masku královny ze Sáby a pouze loutka ceremoniáře má v sobě cosi lidsky teplého, co připomíná šaška z *Bajaji* (1950).⁸⁸ Po proporční stránce se loutky velmi přiblížily lidskému tělu, dokonce i místo obvyklých čtyř prstů jich mají pět, což byla pro Trnku, využívajícího doposud jen maximálně čtyřprstové loutky, zásadní inovace. Těla loutek jsou vytvořena ze speciální gumové hmoty, která je ohebná a na svém povrchu podobně hladká jako lidská pleť. Loutky tedy působily velmi jemně a čistě. Jak je u Trnky zvykem, mají výrazné oči, které promlouvají o charakteru loutky. I když se na plátně objeví velká skupina výrazných loutkových herců, všichni jsou charakterově rozlišeni a velmi individualizováni jak svými výrazy, tak hereckými projevy a výtvarným provedením.⁸⁹

Podstatou poetiky tohoto animovaného filmu byla podle L. H. Augustina jakási magická proměna nehybné a strnulé loutkářské hmoty v živý herecký organismus, nadaný citem a myšlenkou.⁹⁰ Miroslav Kačor uvádí, že po *Sen noci svatojánské* (1959) bylo ukončeno hledání všech základů technologie výroby

⁸⁶ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 248.

⁸⁷ Benešová, *Od Špalíčku ...*, s. 29.

⁸⁸ Luboš HLAVÁČEK, *Trnkův sen o kráse*. Výtvarná práce, č. 19, 11. 10. 1959, s. 12.

⁸⁹ Benešová, *Od Špalíčku ...*, s. 33.

⁹⁰ Augustin, *Jiří ...*, s. 212.

loutkových filmů. Hlavní problémy se zdály být vyřešeny a tvůrci se víc začali zaměřovat na umělecké vyjádření – nejen v Československu, ale i v jiných zemích. Loutkový film už nemusel dokazovat, že je svébytným uměním a vyvracet fakt, že je určen pouze dětem.⁹¹

V dalších filmech už Jiří Trnka s konstrukcí loutek nijak neexperimentuje. Naopak se často oprostuje od loutek dokonalých a vrací se zpět k loutkám jednodušším. K tomuto dochází například v jednom jeho posledních loutkových snímků *Kybernetická babička* (1962), kdy se dvě hlavní představitelky holčičky a babičky velmi podobají loutkám ze *Špalíčku*. K dokonalosti se Trnka dostal loutkou Harlekýna ve svém posledním loutkovém snímku *Ruka* (1965), která sice opět ztratila hlas, ale jejíž gesta a výraz mluví za vše. Trnka zde poprvé sáhl k syžetu psanému původně pro divadelní loutku a upravil ho po svém. Durantyho maňásková komedie mu poskytla osnovu a Trnka ji obrátil naruby.⁹²

2. Ohlasy Trnkovy tvorby doma i ve světě

2.1. České prostředí a tisk o Jiřím Trnkovi

Za první republiky se z Jiřího Trnky postupně stával samostatný a úspěšný umělec. I přes svůj mladý věk byl velmi zručný, měl typický styl tvoření a v českém uměleckém prostředí začal být velmi brzy uznávanou personou.⁹³

Jeho pracovní aktivity začaly poměrně brzy, neboť krize po první světové válce dolehla i na Trnkovu rodinu. Jeho otec, Rudolf Trnka, nebyl schopný se po návratu z války opět začlenit do společnosti a udržet své klempířské řemeslo v takovém rozsahu, aby uživilo celou rodinu. V době, kdy byl nucen svoji dílnu uzavřít, navštěvoval syn Jiří čtvrtý ročník plzeňské reálky.⁹⁴ Na rodinu dopadne hmotná nouze a je třeba, aby se do rodinného hospodaření začlenili i synové. Rodiče rozhodli, že studium na reálce přeruší starší syn Jiří, protože jeho prospěch byl nevalný a spíše než škole se věnuje svému divadélku. V těžké chvíli mu pomohl Josef Skupa, který mu domluvil zaměstnání v obchodě s uměleckými předměty. Práce v

⁹¹ Kačor, *Zlatý věk ...*, s. 68.

⁹² Jaroslav BOČEK, *Devět loutkových filmů*. Výtvarná práce, č. 15, 1.3. 1966, s. 6.

⁹³ Jaroslav BOČEK, *Jiří Trnka*. Výtvarná práce, 28.2. 1962, roč. 10, č. 3, s. 4.

⁹⁴ Jana A. BRABCOVÁ, *Mistři české kresby 3 – Jiří Trnka*, Praha 1992, s. 20.

obchodě mu umožnila, že měl více času a mohl tak zintenzivnit svoje aktivity pro Skupovo loutkové divadlo. Maluje kulisy, vyřezává a sestruje nové loutky. V této době se můžeme poprvé setkat se zveřejněním Trnkova jména, a to na programech a reklamních cedulích: *Loutky Gustav Nosek a Jiří Trnka*.⁹⁵

Různorodá práce pro Skupovo divadlo ho donutila ke kresbě. V polovině dvacátých let už nemaloval pouze divadelní kulisy či vlastní návrhy loutek a scén pro Skupovy loutkové inscenace, ale pustil se také do vlastních volných návrhů loutkových figurek, které nebyly určeny pro divadlo, ale byly vytvářeny především pro Trnkovu radost. Díky vazbě na Josefa Skupu měl blízký vztah k jeho loutkám Spejbla a Hurvínka. Tato dvojice byla častým motivem jeho reklamních kreseb. Už v této době Trnkovo jméno lákalo. Jeho kresby byly chváleny hlavně kvůli technické preciznosti. Od ukončení studia na plzeňské reálce takto pracoval dva roky.⁹⁶

V roce 1928 se Jiří Trnka, za pomoci Josefa Skupy, přestěhoval do hlavního města Prahy. Nastoupil na Umělecko-průmyslovou školu, ale protože jeho rodina na tom nebyla finančně dobře, musel si na své živobytí vydělat úplně sám. V této době ještě stále spolupracoval se Skupovým divadlem, kde pracoval jako návrhář loutek a jevištní výtvarník, ale navíc také kreslil pro noviny.⁹⁷

V roce 1936 se Trnka rozhodl založit své vlastní loutkové divadlo, které neslo název *Dřevěné divadlo*. Rozhodl se tak po téměř desetileté spolupráci s Josefem Skupou a také na podnět příznivých ohlasů představení *Mořský pán* hraném *Loutkovým divadlem Feriálních osad*. V tomto představení zastal roli výtvarníka, režiséra a autora. *Dřevěné divadlo* působilo v dnešní pasáži Rokoko na Václavském náměstí v Praze a stalo se prvním vážným pokusem o vytvoření profesionálního loutkového divadla v Praze.⁹⁸ Po prvotním úspěchu představení Karafiátových *Broučků* a následně *Vasila a Medvěda* od Josefa Menzela se musel vyrovnat s několika negativními kritikami, jež vyjadřovaly výhrady k dramaturgii představení, na nichž spolupracoval s jinými umělci, např. Antonínem Zíbem, Rudolfem

⁹⁵ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 13.

⁹⁶ Brabcová, *Mistři české ...*, s. 21.

⁹⁷ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 13.

⁹⁸ *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, ed. E. Šormová, Praha 2000, s. 161 – 162.

Hrušínským, Jaroslavem Kuncmanem. Naopak téměř pravidelně bylo v kritice vyzdvihováno jejich výtvarné provedení.⁹⁹

Jiří Trnka nebyl kritikou nadšen a navíc se jeho divadlo dostalo už v roce 1937 do ekonomických problémů. Zaniklo v květnu roku 1937 a Trnka se rozhodl se, že se zaměří na jinou činnost, se kterou už měl zkušenosti. Od divadla se posunul k ilustraci. Jeho první úspěšná ilustrátorská práce a významnější tvůrčí čin v knižní oblasti, byl výtvarný doprovod ke knížce *Miša Kulička v rodném lese* od Josefa Menzela. Josef Menzel se zde inspiroval a zároveň rozvinul příběh *Vasila a medvěda*, který byl hrán v Dřevěném divadle Jiřího Trnky. Trnka se koncentroval na ilustraci v období let 1938 až 1945. O knihy byl velký zájem, o čemž svědčí čím dál častější uvádění knih, na kterých Trnka spolupracoval, v novinových rubrikách o nových knihách či v rubrikách, kde byly čtenáři doporučovány knihy jako vhodný dárek k Vánocům či narozeninám.

Během této doby obohatil knihovny mladých čtenářů celou řadou knih a mimo to se ještě stále věnoval výtvarné výpravě u divadla. Během druhé světové války byla umělecká produkce omezována.¹⁰⁰ Všichni museli být opatrní, a tak v této době nebyl čas na velké experimenty. Trnkova tvorba patřila k těm bezpečnějším proudům českého umění. Byl to pro něj a jeho rodinu způsob obživy a tak nemohl nic riskovat. *Pestrý týden* byl obrázkový časopis, který se podobal dnešním populárním časopisům. V tomto periodiku se Trnka objevil hned několikrát, vždy doprovázen několika obrázky a fotografiemi jeho osoby při práci. Všechny dostupné články jsou plné chvály a Trnka je popisován jako největší český umělec, akademický malíř a jeden z mála umělců, co dokázal proniknout do dětského světa. V článku *Malíř naděluje dětem* od Zuzany Kotíkové se čtenář dozvěděl o tom, že Trnka vstoupil do světa dětských snů, díky jeho porozumění dětské duši. Jeho ilustrace jsou kompozičně, barevně i kresebně skloubené, ucelené, a spojením jeho umělecké tvorby s porozuměním pro dětskou duši se, dle Kotíkové, stávají cenným prostředkem výtvarné výchovy dítěte.¹⁰¹

⁹⁹ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 28.

¹⁰⁰ Jiří DOLEŽAL, *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie* Praha 1996, s. 16.

¹⁰¹ Zuzana KOTÍKOVÁ, *Malíř naděluje dětem*, *Pestrý týden*, 1940, roč. 15, č. 51, s. 15.

V prosinci roku 1943 se v Lidových novinách objevila anonce na Trnkovu výstavu v galerii J. R. Vilímka. Trnka je v této souvislosti charakterizován jako nedostižný autor překrásných ilustrací knih pro mládež a uznávaný výtvarník mnoha inscenací v Národním divadle.¹⁰² V prosinci roku 1946 se objevila v Rudém právu rubrika „*Nová hrst knížek pro mládež*“, kde na prvním místě redakce doporučovala knížku *Říkejte si semnou*, která vznikla spojením práce Jiřího Trnky a jeho dlouholetého přítele Františka Hrubína, dle Rudého práva „*rozkošné a průbojné leporelo*“, a to *Říkejte si semnou*.¹⁰³

Změna pro Trnku přišla na konci května roku 1945, kdy začal tvořit pod záštitou nového studia *Bratři v triku*. V něm vznikla jako první kreslená pohádka *Zasadil dědek řepu* (1945).¹⁰⁴ Dobový recenzent se vyjádřil poněkud negativně, „... *Dědek s řepou americký kreslený film neporazí. Náš pokus ... je naivita, která nestačí rozesmát ani dítě. Nesmíme se propůjčit k tomu, abychom protože je to náš film, pěli chválu za každou cenu. Naopak, řekněme si pravdu, že je to pokus a ještě k tomu moc nevydařený*“.¹⁰⁵ Postupně se v kritice Trnkových filmů objevovaly fráze, že jsou málo společensky angažované. Byla jim také vytýkána nedostatečná politická uvědomělost a později se začal objevovat kritiky velmi oblíbený pojem kosmopolitismus.¹⁰⁶

U animovaného filmu vydržel Trnka pouhý jeden rok. Po příjezdu z Mezinárodního filmového festivalu v Cannes bylo jasné, že se do studia nevrátí. Trnkova láska k loutkám a jeho touha je oživit byla natolik silná, že z *Bratři v triku* odešel a založil si vlastní loutkové studio. Spolu s Trnkou odešli ti nejtalentovanější animátoři, jako byli J. Karpaš, B. Pojar, S. Látal a B. Šrámek. Hned v roce 1947 přichází na svět Trnkův první loutkový celovečerní film *Špalíček*, který zanechal v lidech dosud neznámé pocity z filmového prožitku. Recenze k filmu byly smíšené, ale můžeme říci, že ve své podstatě byly vždy pozitivní. Závaš Kalandra pod pseudonymem Jaroslav Bitnar se vyjádřil k tomuto filmu v článku *Potěšení ze Špalíčku*, který vyšel v novinách *Slovo pracujících* hned v lednu 1948. Vystupuje zde

¹⁰² *Kresby Jiřího Trnky – Výstava v paviloně Alše v Brně*, Lidové noviny, 18.12. 1943, roč. 51, č. 347, s. 4. (Autor pod iniciály JČ)

¹⁰³ *Hrst knížek pro mládež*, Rudé právo, 5.12. 1946, s. 4 – 5 (autor uveden pod šifrou M.S.)

¹⁰⁴ *20 let československého kresleného filmu: Rozhovor s Eduardem Hofmanem*, Film a doba, 1965, roč. 11, č. 10, s. 529.

¹⁰⁵ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 181.

¹⁰⁶ Kosmopolitismus – idea zdůrazňující sounáležitost jedince i národů s lidstvem i jeho kulturou v protikladu k úzkoprsému vlastenectví

jako filmový kritik, který Trnkův *Špalíček* vnímá jako dar, který dostali všichni k Ježíšku předchozího roku. *Špalíček* nechápe jako pouhý film pro pobavení, ale jako dílo s hlubším smyslem, které odkazuje na českou kulturní tradici. „*Angličanům nebo Francouzům nutně chybí nejpodstatnější předpoklad pro procítění poezie Špalíčku: Totiž česká duše...*“.¹⁰⁷ K této problematice měl Kalandra blízko jako historik, neboť jeho poslední kniha, která nesla název *České pohanství* (1947), se věnovala sporným oblastem v české historii.¹⁰⁸ V recenzi vychvaloval také Trnkův čistý lyrismus, který s lidskou duší dokázal zázraky. „... z filmového obrazu se stává hladivý sen“.¹⁰⁹

V roce 1950 si Trnka pohrával s myšlenkou hraného filmu. Přesněji to měl být kombinovaný film o Matěji Kopeckém s Vlastou Burianem v hlavní roli. Stávající politický režim jeho plán tvrdě zamítl s tím, že je ideově pochybený.¹¹⁰ Již výběr herce Vlasty Buriana byl problémem, neboť jeho umělecká činnost byla v padesátých letech pozastavena. Jako problematické se ale brzy ukázaly téměř všechny Trnkovy tvůrčí záměry. Jeho vybrané náměty velmi často obsahovaly něco, co režim nazýval jako příliš světové a kosmopolitní. Jiří Trnka nebyl v komunistické straně a ani se jinak politicky neangažoval, ale měl mezi straníky vlivné přátele, kteří neváhali se za něj přimluvit a občas Trnkovi pomohli s prosazením nějakého námětu. Na druhé straně Československo Trnku potřebovalo, protože prodej jeho filmů znamenal příliv valut. Jeho filmy znamenaly valuty, získávaly festivalové ceny po celém světě a dobře reprezentovaly československou socialistickou kulturu.¹¹¹

Trnkovi bylo doporučeno, aby natočil filmy s tematikou Jiráskových Starých pověstí českých nebo klasickou pohádku *Perníková chaloupka*. *Perníkovou chaloupku* Trnka odmítl, ale svými návrhy pomohl Břetislavu Pojarovi, který se projektu ujal. *Staré pověsti české* dokončil roku 1953, ačkoli i tento námět zpočátku odmítal. Jednak mu vadilo jeho vnucení stávajícím politickým režimem, jednak se mu přičila prvoplánová manifestace tzv. českosti. „*Bylo pět let po válce a zdálo se mu, že si Češi potřebují léčit své protektorátní komplexy*“.¹¹² Nicméně nakonec převážil jeho

¹⁰⁷ Jaroslav BITNAR, *Potěšení ze Špalíčku*, 1948, Slovo pracujících, roč. 2, č.1, s. 4.

¹⁰⁸ Kalandra zde pracoval například s mýty a legendami české historie a na základě historického bádání se snažil odhalit, kde byla pravda.

¹⁰⁹ Bitnar, *Potěšení ze ...*, s. 4.

¹¹⁰ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 184.

¹¹¹ Vladimír BOR, *Trnkova ruka v TV*. Telegraf, 1993, č. 30, s. 13.

¹¹² Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 185.

zájem o hrdinské eposy. Navzdory kritice, že se z tématu tak národního dělá záležitost světová, měl film velký umělecký úspěch. *Staré pověsti české* byly obdivovány také pro hudbu, kterou se složil Václav Novotný. O čtrnáct let později, roku 1967, se k tomuto filmu vyjádřil Jaroslav Seifert v dopise adresovanému samotnému Trnkovi. „Milý pane Trnko, já bych Vám nepsal. Není to žádná rozkoš hrabat se v korespondenci z notné většiny ne dost upřímné. Ale díval jsem se v neděli na *Staré pověsti*, a tak mi to nedalo, abych Vám aspoň takto nestiskl ruku. Váš Seifert“.¹¹³

V Trnkově provedení se dočkala prvního filmového zpracování velmi oblíbená dvojice Spejbl a Hurvínek, s nimiž byl Jiří Trnka díky divadelní spolupráci s Josefem Skupou velmi dobře obeznámen. Dobře známé loutky se dočkaly prvního filmového zpracování v roce 1955. Očekávání v té době byla velká, protože popularita těchto loutek přímo volala po kvalitním zfilmování. Jiří Trnka natočil loutkový film *Cirkus Hurvínek* podle námětu a scénáře Vratislava Blažka. Ačkoli veřejnost film přivítala s nadšením, Gustav Francel se o něm vyjádřil tak, že úkol splnili Trnka s Blažkem pouze na padesát procent. „První část filmu „*Cirkus Hurvínek*“ je divadelní a vyplňuje ji dialog obou postav, druhá je filmová – a *Hurvínek se Spejblem se v ní jako vyhraněné typy ztrácejí. Přitom je tato druhá část zábavnější, pestřejší a dětem i srozumitelnější*“.¹¹⁴ Jiří Trnka se však díky filmům *Cirkus Hurvínek* a *Dobry voják Švejk*, které byly u československých diváků velmi oblíbené, stal lidovým a patrně i díky tomu byl oceněn několika státními vyznamenáními.

S velkým ohlasem u domácího publika se setkal i další Trnkův snímek představující divákům dobrého vojáka Švejka. V zahraničí vyvolal ovšem ohlas nesrovnatelně menší. Český filmový kritik Jaroslav Boček se v souvislosti se Švejkem vyjádřil v tom smyslu, že Trnkovo zpracování je tím nejlepším, co český film z Haškova díla vytěžil.¹¹⁵ Obecně bylo vyzdvižováno Trnkovo překlenutí jeho kritického období zápasu se slovem. Zásahu na tom měla nepochybně i skutečnost, že dialogy působivě namluvil Jan Werich, Trnkův dobrý přítel.

Názor, že Jiří Trnka patřil v padesátých letech mezi Československou uměleckou špičku, můžeme podložit i faktem, že v roce 1955 o něm a jeho loutkách

¹¹³ Chvojková, *Jiří Trnka ...*, s. 31.

¹¹⁴ Gustav FRANCL, *Co dává náš film dětem?* Film a doba, 1955, roč. 1, č. 9, s. 463.

¹¹⁵ Jaroslav BOČEK, *Osudy dobrého vojáka Švejka a co z nich vytěžili Jiří Trnka a Jan Werich*, Film a doba, 1956, roč. 2, č. 3, s. 172 – 176.

byl natočen dokument. Je nutné podotknout, že tento dokument s názvem *Loutky Jiřího Trnky* vznikl jako absolventská práce slovenského studenta AMU Bruna Šefranky. Dokument o tvořivém procesu loutkáře vzbudil velký ohlas jak v Československu, tak ve světě. V roce 1956 získal dokonce od poroty na festivalu v Cannes Zvláštní čestné uznání. V článku *Cannes a Paříž světové kinematografii 1956* se Antonín Martin Brousil o tomto díle vyjádřil, že skvěle reprezentuje tehdejší státní film.¹¹⁶

Dva dlouhé roky 1958 a 1959 Trnka pracoval na své celovečerní loutkové adaptaci shakespearovské komedie *Sen noci svatojánské*. Film byl dokončen v roce 1959 a i dnes je považován za vůbec největší Trnkův projekt. Názory na Trnkův *Sen* byly velmi rozporuplné. Domácí kritika jej napadala, že se zpronevěřil svým filmům, že jsou pro diváky čím dál více nesrozumitelné. Pravdou je, že *Sen noci svatojánské* byl vrcholnou syntézou předchozích Trnkových děl. Jedním z filmových kritiků, kteří se stavěli na Trnkovu stranu a jeho dílo obhajovali, byl Jan Hořejší. Ve své recenzi v periodiku *Film a doba* to byl právě on, kdo poukazoval na spojitost *Snu* s předchozími filmy. Vyzvedával mnoho pozitiv filmu, jako např. přítomnou tradici hereckého mistrovství v němém filmu, kde slovo nebylo potřeba. Némé filmy využívající pantomimické prvky byly Trnkovi bližší.¹¹⁷

Rovněž Jiří Trnka přemýšlel při tvorbě svých filmů o mnoha nadčasových i aktuálních problémech, jako bylo například provázání moderních technologií s lidským životem. Často se v rozhovorech zmiňoval o problému tzv. strojovosti a dítěte. „*Strojovost a dítě. Uvědomil jsem si znovu naléhavost té myšlenky, když jsem četl Oppenheimera. Moderní člověk ztratil rovnováhu mezi civilizací a kulturou. Navrch jsme ovšem velice citliví a humanističtí, ale uvnitř je často velká krutost a lhostejnost.*“¹¹⁸ Těmito slovy popsal závažný problém, který se stal ústředním tématem jeho dalšího celovečerního loutkového filmu *Kybernetická babička* z roku 1962. Podle Jiřího Trnky měla být *Kybernetická babička* komedie, jako autor nebyl ovšem schopný zbavit se svého typického lyrismu, a tak výsledek byl pro diváky až moc vážný. Tento sci-fi snímek se proto s divákem poněkud minul. Dobová kritika se už

¹¹⁶ Antonín Martin BROUSIL, *Cannes a Paříž světové kinematografii 1956 I. část*, *Film a doba*, roč. 2, č. 5–6, s. 473 – 478.

¹¹⁷ Jan HOŘEJŠÍ, *Sen noci svatojánské*. *Film a doba*, 1958, roč. 4, č. 4, s. 256 – 259.

¹¹⁸ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 195.

nezaměřovala na provedení loutek, ale čistě na téma a děj. I když se Trnka v té době nedočkal vlivného přijetí domácích diváků, ve světě snímek slavil velké úspěchy v podobě mnoha ocenění z filmových festivalů. Dva roky po *Kybernetické babičce* Trnka natočil ještě jeden celovečerní film na motivy Boccacciova Dekameronu, a to *Archanděl Gabriel a paní Husa*.

Poslední Trnkovým filmem byl velmi metaforický snímek *Ruka* z roku 1965. Zejména zahraničními diváky byl přijat s velkým nadšením, a to především v zemích mimo sovětský blok. Jeho metaforám velmi dobře rozuměli, dokázali dobře reagovat na vize reálného nebezpečí, o nichž k nim Trnkův film promlouval. Nikoli náhodou se tak film s nástupem normalizace ocitl na dvacet let mezi trezorovými filmy. Jedna z prvních recenzí na *Ruku* byla zveřejněna 6. srpna 1965 v týdeníku *Kulturní tvorba* a napsal ji filmový kritik Jaroslav Boček. V článku poukazuje na fakt, že Trnka přepracoval maňáskovou komedii od Francouze Durantyho z poloviny osmnáctého století. Obdivuje především jeho umělecké „vyzrání“ v oblasti loutkového filmu. „Už z předchozího filmu *Archanděl Gabriel a paní Husa* bylo možno usuzovat, že Trnkův talent s lety dozrál od lyrismu k vyprávění. *Ruka* to potvrzuje, neboť námět v podstatě lyrický a statický Trnka rozvinul do akčního a bohatého děje.“¹¹⁹ Jaroslav Boček psal již několik recenzí na Trnkovy filmy, avšak takováto úroveň chvály nebyla obvyklá. „*Ruka* je krásný kousek filmu, po všech stránkách dokonalý, hodný světového jména svého tvůrce.“¹²⁰ Obecně byla obdivována nápaditost filmu, kdy například Senta Wollnerová v revui *Kino* napsala: „*Jiří Trnka* vytvořil film, jaký se nerodí z okamžitého nápadu, ale zraje léta. Je dokladem tvůrčovy filosofie, názoru na svět, není podle něho reakcí na konkrétní situaci, ale spíše abstrakcí, která se personifikovala – v tomto případě to loutky panáčka a symbolu reálné ruky“.¹²¹ Normalizační režim viděl ve snímku útok na komunismus. Jedním z uváděných důvodů pro zakázání filmu bylo připodobnění k Chruščovovu projevu na XX. sjezdu KSSS v roce 1956 a jeho odhalení kultu osobnosti.¹²²

¹¹⁹ Jaroslav BOČEK, *Trnkova Ruka*, *Kulturní tvorba*, 1965, roč. 3, č. 31, s. 13.

¹²⁰ Boček, *Trnkova ...*, s. 13.

¹²¹ Senta WOLLNEROVÁ, „*Ruka*“ *Jiřího Trnky*. *Kino*, 1965, r. 20, č. 14, s. 12 – 13.

¹²² Edgar DUTKA, *Český animovaný film prizmatem Pražského jara 1968*. In: *Pražské jaro 1968. Literatura - film - média. Materiály z mezinárodní konference pořádané Literární akademií za spolupráce s Městskou knihovnou. Praha 20. - 22. května 2008*. Praha 2009, s. 202 – 207.

Roku 1979 Ivo Kořán ve svém článku *Deset let od smrti Jiřího Trnky – Skica k portrétu umělce* napsal: „*Co píšeme dnes ... mělo být řečeno ještě za života umělcova: Trnka byl nepochybně největším českým umělcem druhé třetiny našeho století a patrně jedním z našich největších tvůrců tohoto věku vůbec*“.¹²³

2.2. Přijímání Trnkova díla na světových výstavách a filmových festivalech

Od konce padesátých let až do konce let šedesátých doplnil Jiří Trnka své aktivity o výstavy, kde se začal představovat široké veřejnosti. Zúčastnil velkého počtu výstav, mezi nimi i několika velmi významných výstav světových, které byly rovněž pro českou kulturu velmi význačné a přínosné.

V roce 1957 vystavoval Jiří Trnka své loutky a dekorace v Západním Berlíně. Tato samostatná výstava se konala v radnici čtvrti Kreuzberg a sklidila velký úspěch. Díky překvapivému pozitivnímu přijetí se z této výstavy stala výstava putovní, která byla v roce 1958 postupně instalována a hojně navštěvována ve městech Budapešť, Vídeň, Bukurešť, Hamburk, Frankfurt a Brémy. Na začátku roku 1959 se potom z výstavy mohli těšit obyvatelé a návštěvníci Mnichova, Varšavy, Moskvy, Helsinek a Stockholmu.

Rok 1958 byl pro Trnku velký krok v před nejen díky putovní výstavě, ale i díky dalším třem výstavám, které se konaly po celém světě. První putovní výstava se konala v několika městech Číny, druhá poté postupovala přes Japonsko, Austrálii a Nový Zéland a poslední, třetí výstava, se konala v několika státech Jižní Ameriky. Z Trnkových loutek, obrazů a malovaných divadelních kulis se těšili obyvatelé států Argentina, Brazílie, Paraguay a Uruguay.¹²⁴ Pořádání výstav v těchto státech mělo mj. i politický rozměr, neboť bylo vnímáno jako prostředek k upevnění pozic komunistických stran a jejich vůdců, často i představitelů státní moci. Trnkovy výstavy prezentující umění a kulturu jiného socialistického státu tak byly nejednou přijímány jako podpora místních levicových režimů.

Velmi významná byla pro Jiřího Trnku také první světová výstava upořádaná po druhé světové válce, která se konala v roce 1958. Proslulé EXPO 58 se konalo od

¹²³ Ivo KOŘÁN, *Deset let od smrti Jiřího Trnky – skica k portrétu umělce*, Výtvarná kultura, 1979, roč. 2, č. 3, s. 8.

¹²⁴ Brabcová, *Mistři české ...*, s. 46.

dubna do listopadu v belgickém Bruselu. Československo se této výstavy účastnilo s hlavní expozicí „*Jeden den v Československu*“, jež vznikla spoluprací několika umělců, mezi nimiž byl i Jiří Trnka. Tato výstava byla pro Československo úspěšná, jelikož zde získalo celkem třináct ocenění a také ocenění Zlaté hvězdy.

V souvislosti s tradicí světových výstav je vhodné zmínit i Trnkovu další účast na Světové výstavě EXPO 67, která se konala v Kanadském Montrealu. Výstavu reprezentovalo heslo „*Člověk a jeho svět*“ a zde se tvůrčí a umělecký duch Jiřího Trnky projevil v mnohem větší míře, neboť se podílel na přípravě celkem dvou výstav. První výstava Trnkova díla byla instalována přímo v československém pavilonu a skládala se ze dvou částí, kdy nejdříve divák mohl vidět část, která prezentovala vývoj světové pohádky a poté část, která by se dala nazvat jako velké panorama pohádek. Oba celky patřily do tzv. „*Dětského světa*“, kde návštěvníci mohli spatřit dokonalé postavičky a scenérie, které nesly jasný Trnkův rys. Objevily se tu postavičky představující masopustní průvod, klasické středověké pohádky, *Sen noci svatojánské*, pohádky H. Ch. Andersena, Saint-Exupéryho až po Trnkovu Kybernetickou babičku z roku 1962.¹²⁵

Druhá expozice byla Trnkovým vlastním pavilonem vztaženým k jednotlicímu tématu „*Člověk a jeho svět*“. Trnka byl totiž jedním ze šesti světových výtvarníků, kteří byli kanceláří Expa vyzváni, aby si připravili svůj vlastní pavilon. Navrhl a vytvořil šestiúhelníkový prostor o vývoji lidské civilizace. Při přípravě tohoto pavilonu mu pomáhal i jeho syn Jiří, který mu byl často po ruce i v jiných projektech. Jiří Trnka ml. vystudoval architekturu a svému otci pomáhal převážně s instalacemi výstav, přípravou a montáží kulis. Velkou zajímavostí byly postavičky, které se pohybovaly pomocí malých motorků. Na této podobě figurek, která byla technicky nesmírně náročná, Trnka spolupracoval se svými přáteli, mezi nimiž byli mistr světa v leteckém modelářství i hodinář, jejichž zkušenosti a zručnost mu pomohly vyřešit ne jeden technický problém.¹²⁶

Cesty ke světovému uznání Jiřího Trnky vedly často přes Francii. Už před únorem 1948 se vypravil s kolekcí několika svých prvních filmových pokusů na festival do Cannes. V roce 1951 jsou založeny Cahiers du cinéma a v osmém čísle tohoto časopisu nacházíme jednu z prvních francouzských studií o Trnkově tvorbě.

¹²⁵ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 177.

¹²⁶ *Tamtéž*, s. 178.

Autorem byl mladý Chris Marker, budoucí velký představitel evropského filosofického filmu. Ten ve své studii porovnává Jiřího Trnku se samotným Waltem Disneyem. Pracuje s označením Trnky jako „*Walt Disney Východu*“ a říká, že pro Trnku by to bylo označení nedostatečné. „*Být srovnáván s Disneyem by ale byla pro Trnku dost chabá čest, zatímco pro Disneye by naopak bylo takové srovnání příliš tíživé. Stavět například Trnkova Bajaju, jeho šedou a tmavomodrou barvu, hnědou v jejím bohatství, rudou v její hloubce, proti lyrickým modřinám Disneyovy Fantazie, by nestačilo k vykoupení všeho, co bylo obětováno. Ten Trnkův luxus, jeho řád, všechny jeho rozkoše, nádechy barev. ... Snaživá vynalézavost a silácké triky, s nimiž nás chce Disney donutit, abychom uvěřili v to, co vypráví, v protikladu k prostotě záměrů Jiřího Trnky, jenž s limity svého „výtvarna“ nakládá stejně lehce jako s obrazem uvnitř rámu, činí evidentním přinejmenším jeden paradox. Totiž, že zatímco Disneyův svět zůstává uzavřený sám do sebe, Trnkův svět se vlévá do našeho.*“¹²⁷

Marker byl Trnkovým filmem okouzlen, což bylo patrné v každé větě jeho článku. Na Trnkově tvorbě obdivoval prostotu a lehkost, s jakou se odehrával příběh na filmovém plátně. Trnkovy filmy pohlcují diváka do světa, který má více společného s malířským dílem než se strojově vzniklým filmovým dílem. Tento svět připomíná pohádkovou říši obrazů, kde i samotnému divákovi je umožněno nechat se unést vlastní fantazií.¹²⁸

Francouzští diváci byli Trnkou nadšeni. Kritici oceňovali dokonalé loutky a celkové vizuální provedení. Ale kritika nebyla vždy pouze pozitivní. Znamý francouzský novinář René Guyonnet se 7. května 1959 o Trnkovi a jeho novém loutkovém filmu *Sen noci svatojánské* vyjádřil slovy: „*Československo uvedlo loutkový film, zpracovaný Jiřím Trnkou podle Shakespearova „Snu noci svatojánské“.* Byla to sázka vytvořit dlouhý film s oživenými loutkami a podle mého názoru tato sázka nevyšla. Avšak nikdy nebylo jistě dosaženo takové dokonalosti v animaci loutek a některé scény jsou pravou nádherou a sklidily také potlesk“.¹²⁹ Stejně tak francouzský avantgardní divadelní dramatik a scénárista Steve Passeur se vyjádřil 6.

¹²⁷ Chris MARKER, „*Prince Bayaya*“ de Jiri Trnka, une forme d'ornement. *Cahiers du cinema*, 1952, č. 8, str. 11. Dostupné z: <https://chrismarker.org/chris-marker/prince-bayaya-de-jiri-trnka-une-forme-dornement/>

¹²⁸ Marker, „*Prince Bayaya*“ ..., str. 11. Dostupné z: <https://chrismarker.org/chris-marker/prince-bayaya-de-jiri-trnka-une-forme-dornement/>

¹²⁹ Jaroslav BROŽ (ed.), *XII. Mezinárodní filmový festival v Cannes 1959: účast – filmy – ohlas*, Praha 1959, s. 31.

května 1959 o *Sně noci svatojánské* v *L'Aurore*. „*Večer pokračoval způsobem zarmucujícím – českými loutkami, které okouzly naše nové estéty. Geniální tvůrce filmových loutek vrhl se tentokrát na velkou režii, zaútočil na „Sen noci svatojánské“*. Málokdy jsme viděli něco ošklivějšího, zasmušilejšího“.¹³⁰ Luboš Hlaváček si v periodiku *Výtvarná práce* tyto protichůdné názory vysvětluje tím, že film vznikl celé dva roky, pracoval na něm velmi početný kolektiv, ale Trnka byl stále pouze jeden.¹³¹ Kritici z *Le Parisien Libérté* na filmu vyzdvihovali vynalézavost, humor, jemnost, vzácnou krásu a naproti tomu milánská *L'Unitá* kritizovala chtěnou rafinovanost snímku a přílišnou míru jeho manýrisu.¹³²

Sen noci svatojánské byl první loutkový film na světě, který byl natočen v širokoúhlém formátu, a bylo tak třeba experimentovat. Širokoúhlý formát znamenal mnoho komplikací a to hlavně technických, protože v Československu ještě nebyla přítomná technika pro natáčení tohoto typu filmů.¹³³ Natáčení se stalo zdoluhavým procesem, a i to se mohlo na finální podobě projevit. Děj patrně působil na francouzské kritiky zdoluhavě a naivně, jelikož film byl založen na vypravování děje vypravěčem a loutky pouze ilustrovaly přednášený text. V kritikách je však kladně hodnoceno umělecké provedení loutek, které je velmi detailní, neboť to širokoúhlý formát vyžaduje.¹³⁴

Jedna z prvních francouzských kritik, co se kdy o Jiřím Trnkovi zmiňovala, byla od francouzského básníka, divadelníka a filmaře Jeana Cocteau. Ten se naopak o Trnkovi a jeho dílech vyjadřoval velice kladně. „*Trnka – to je království dětství a poezie*“.¹³⁵ Jean Cocteau byl to básník a měl blíže k lyrickému pojetí filmu. A to je podle Adolfa Hoffmeistera právě důvodem, proč byl Cocteauem a dalšími Francouzi Trnka tolik milován. Nejpríznačnější vlastností Trnkovy tvorby je právě lyrika, která se projevuje jak v „duši“ loutek, ve scéně i v režii.¹³⁶

Filmy jako jsou *Bajaja* a *Císařův slavík* zanechávaly v lidech nepopsatelný filmový zážitek. Francouzský divák, René Berchaud, který byl učitelem francouzštiny

¹³⁰ Brož, XII. *Mezinárodní ...*, s. 30.

¹³¹ Hlaváček, *Trnkův sen ...*, s. 12.

¹³² *Tamtéž*, s. 12.

¹³³ *Tamtéž*, s. 12.

¹³⁴ *Tamtéž*, s. 12.

¹³⁵ Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 115.

¹³⁶ Adolf Hoffmeister, *O díle Jiřího Trnky*. *Výtvarné umění*, roč. 5, č. 3, 1955, s. 115.

na střední škole, natolik obdivoval Trnku a jeho filmy, že dokonce Trnkovi napsal osobní dopis. V tomto velmi pochvalném dopise René Berchaud sděloval, že snímek *Bajaja* byl podstatným zážitkem v jeho životě, přesněji zážitkem vzrušující poezie. Berchaud se vyznával z toho, co pro něj Trnkovy filmy znamenají. Přinášely mu radost i životní posilu, byl nadšený, že ve Francii Trnku zbožňují a právě on mu může tento obdiv tlumočit.¹³⁷

Ještě před tím, než si Jiří Trnka vybudoval silné sebevědomí k tomu, aby zahájil sérii samostatných výstav mimo Československo, účastnil se velké řady světových i českých filmových a uměleckých festivalů. První mezinárodní filmový festival, který byl pro Trnku úspěšný, byl MFF Cannes konaný v roce 1946. První velkou filmovou cenu získal Jiří Trnka již rok po té, co se začal loutkovému filmu věnovat. Trnkův teprve druhý animovaný krátký film *Zvířátka a Petrovští* získal na prvním poválečném filmovém festivalu tzv. Velkou cenu festivalu, kdy jeho snímek zastínil taková jména, jako např. Norman McLaren či dosud neporazitelný Walt Disney. V této době ještě neznámý režisér a výtvarník svou prací všechny překvapil.

V Cannes roku 1946 představil Trnka i své další dva animované snímky, které už tolik úspěchu nesklidily. Jednalo se o *Dárek* a *Pérák a SS*. U snímku *Dárek* se v monografiích a filmových článcích zpětně referuje o tom, že tato ironická groteska, co si dělá legraci z filmových producentů, zkrátka předběhla dobu, a proto se střetla s nepochopením jak u diváků, tak u filmových kritiků. Nejen kvůli tématu, které bylo směřováno na dospělého diváka, ale také kvůli způsobu zpracování se jednalo o pokrokové dílo. Snímek byl vytvořen animací uvolněné kresby, čímž se z kresleného filmu stal jistý druh uměleckého díla. Od padesátých let se tento styl objevuje mnohem častěji a po celém světě.¹³⁸

Film *Pérák a SS* byl přijat s velikým úspěchem, stejně jako vítězný film *Zvířátka a Petrovští*, protože tyto filmy znamenaly úlevu od klasických „Disneyovek“.¹³⁹ V Rudém právu byl této události věnován článek, který nesl titul „Cizinci o českém kresleném filmu“ a který zachycoval názory uznávaných zahraničních účastníků festivalu. „... např. režisér dokumentárních filmů P. Rotha řekl: Jsou to nejinteligentnější a tvorbou nejpůvodnější ze všech, které jsem kdy viděl.

¹³⁷ Chvojková, *Jiří Trnka* ..., s. 31.

¹³⁸ Tetiva, *Jiří Trnka*..., s. 182.

¹³⁹ Boček, *Jiří Trnka. Výtvarná práce* ..., s. 4.

Ředitelka Rankovy výroby dětských filmů M. Field, prohlásila: *Je to originalita, veselost a tvůrčí síla typická pro český lid. George Pípal, dopisovatel United Pressu, předpovídá, že české kreslené filmy najdou brzy cestu na trhy známého autora kreslených grotesek W. Disneye*“.¹⁴⁰

Mezinárodní filmový festival v Cannes se stal postupně stálou platformou pro prezentování Trnkových filmů. Jeho díla na nich byla často oceňována a vřele přijímána jak obyčejnými diváky, tak kritikou. Avšak o devět let později, na dalším filmovém festivalu v Cannes, se Trnka shledal s jistým zklamáním ohledně svého dalšího snímku *Dobrý voják Švejk*. A. M. Brousil ve svém článku o Trnkově účasti na festivalu roku 1955 v periodiku *Film a doba* poznamenal: „*diváci byli zaujati, ale nebyli strženi. Filmově dramatická účinnost Trnkova „Švejka“ se jevila obecně slabá. Kritici mu vytýkali literárnost a nefilmovost, ... Považují „Švejka“ za rozhodně slabší dílo Trnkovo*“.¹⁴¹ První dva filmy o Švejkovi byly natočeny spíše jako obrazový doprovod k mluvenému slovu Jana Wericha. Loutkové a obrazové scény pouze doplňovaly příběh vypravěče a působily „neživě“. Co však zůstalo u Jiřího Trnky ceněno i nadále, podle výpovědi Pierra Michauda, byl Trnkův básnický loutkový realismus a jeho výtvarná kultura.¹⁴²

Český loutkový film se díky Trnkovi a jeho spolupracovníkům dostal do mezinárodního filmového povědomí Jeho loutkové filmy získávaly ceny v zámoří i v Evropě a zahraniční kritika nešetřila chválou a psala o českém kouzelníku, který vyhrál nade všemi. Metropole jako Paříž a Benátky byly očarovány českým *Špalíčkem* (1947). Francouzi, kteří Trnku už od začátku dobře chápali, obzvláště milovali *Bajaju* (1950).¹⁴³ *Bajaja* byl nejvíce chápán jako pohádka, ale nejmladší Trnkův syn Jan vypovídá, že je to chybné zařazení a že se o pohádku nejedná.¹⁴⁴ *Císařův slavík* (1948) si získal hlavně Ameriku. Na Broadwayi v New Yorku ho hráli nepřetržitě celých šest týdnů a například film *Árie Prérie* (1949) se dostal přes Edinburgh, Londýn a Brusel až do Indie.¹⁴⁵ Za Trnkovým úspěchem v zahraničí stál

¹⁴⁰ *Cizinci o českém kresleném filmu*, Rudé právo, 5. 12. 1946, s. 3. (autor neuveden)

¹⁴¹ Antonín Martin BROUSIL, *Pohled na světovou kinematografii v zrcadle Cannes 1955 I. část*, *Film a doba*, 2 (č. 5-6), s. 261.

¹⁴² *Tamtéž*, s. 261.

¹⁴³ Chvojková, *Jiří Trnka ...*, s. 31.

¹⁴⁴ *Jiří Trnka: Nalezený přítel* [film]. Režie: Joël Farges. Česká republika/Francie 2019.

¹⁴⁵ *Tamtéž*.

především styl jeho tvorby. Na Západě byl určujícím typem animovaných a dětských filmů Walt Disney a většina snímků vzniklých v této době se snažila co nejvíce přiblížit jeho stylu a typu postav. Trnkovy filmy byly odlišné jak v tématech, tak provedení. Např. *Árie Prérie* byl loutkový snímek natočený na způsob amerických westernových filmů, a i proto měl na západě takový úspěch.

Ve světě je o Jiřího Trnku stále zájem, což platí i současnosti. Např. v roce 2018 proběhla putovní výstava několika filmů Jiřího Trnky, která byla nejprve instalována ve Spojených státech amerických a po té v Kanadě. Např. ve Vancouveru proběhla výstava v kině Cinemathèque, kdy se o této události mluvilo jako o významné retrospektivě poprvé nabízenou ve Vancouveru.¹⁴⁶ Kanadští pořadatelé oceňovali Trnku a jeho práci jako velmi významnou, neboť hluboce ovlivnil umění loutkové animace tím, že dal svým loutkám půvabné a plynulé gesto a kinematografickým jazykem vtiskl smysl do života loutek. Jeho práce jako režiséra animace mu dle Cinemathèque přinesla mezinárodní uznání a inspirovala filmaře po celém světě - podobně jako Tima Burtona a Brothers Quaye, kteří byli ovlivněni Trnkou a českým loutkovým filmem obecně.¹⁴⁷

Tato putovní projekce Trnkových filmů se shledala s velice kladným ohlasem. Dnešní filmoví kritici jsou Trnkovým filmem okouzleni a nešetří chválou. Jedním z nich je také Michael Sragow¹⁴⁸, který poznamenal: „*Genius ... Trnkovo dědictví nakonec spočívá na jeho darech jako světového stavitele a fabulisty. V tom je prostě nedostižný*“.¹⁴⁹ Podobně jako Sragow se vyjádřil i další aktivní filmový kritik Cerise Howard, tentokrát z webového portálu Senses of cinema. „*Úžasné ... Gigant v historii animace*.“¹⁵⁰

Stálý úspěch Trnkova díla tak nepochybně odráží naši potřebu po opravdovém umění. V dnešní době plné moderních technologií a filmové animace tak stále oceňujeme prvotní díla, která v sobě nesou kouzlo poctivé ruční práce.

¹⁴⁶ *The puppet master – the films of Jiří Trnka* [online]. The Cinematheque.ca [cit: 5.6. 2019]. Dostupné z: <http://www.thecinematheque.ca/the-puppet-master-the-films-of-jiri-trnka>

¹⁴⁷ *Tamtéž*. [cit: 5.6. 2019]

¹⁴⁸ Michael Sragow je filmový kritik pro webový portál Film Comment, který se pravidelně vyjadřuje k tomu nejnovějšímu ve filmovém světě

¹⁴⁹ *The puppet master – the films of Jiří Trnka* [online]. The Cinematheque.ca [cit: 5.6. 2019]. Dostupné z: <http://www.thecinematheque.ca/the-puppet-master-the-films-of-jiri-trnka>

¹⁵⁰ *Tamtéž*. [cit: 5.6. 2019]

2.3. Ocenění Jiřího Trnky a jeho děl

Kritika nazývala Jiřího Trnku „Waltem Disneyem Východu“, což by v jistém slova smyslu mohlo být bráno jako ocenění, protože i dnes v jedenadvacátém století není mnoho filmařů, kteří by dokázali překonat původní Disneyho pohádkovou klasiku. I přes to, že se Jiří Trnka nedožil ani šedesáti let, dokázal získat za svou tvorbu velké množství ocenění. Za svůj život nasbíral na padesát cen v Československu i ve světě, a proto by bylo vhodné připomenout alespoň několik nejvýznamnějších ocenění.

Jiří Trnka byl v československé i světové společnosti ctěnou personou. Československo Trnku během let chválilo a uznávalo, ačkoliv mu nenechalo volnou ruku v tvorbě. Jeho filmy jako by odsouvaly Disneyovo prvenství do pozadí a dostávaly desítky festivalových cen po celém světě. Z toho důvodu nešlo dost dobře postihnout tohoto autora politickou perzekucí.¹⁵¹ Režim nebyl vždy spokojen s Trnkovým výběrem tématu, avšak s výsledným zpracováním předem schváleného námětu obvykle problémy nebyly. Roku 1955 byl Jiří Trnka jmenován zasloužilým umělcem za vynikající režijní a výtvarnou činnost, kterou významně přispěl k rozvoji loutkového filmu.¹⁵² Již předešlého roku získal Státní cenu Klementa Gottwalda.¹⁵³ Mezi další zajímavá ocenění patřila také Československá cena míru. Je příhodné, že ještě před Trnkou ji v roce 1955 získal národní umělec Josef Skupa, který měl zásadní vliv na rozvoj Trnkovy tvůrčí osobnosti. O tři roky později cenu získal již samotný Trnka.¹⁵⁴

Šedesátá léta se pro Trnku nesla také v duchu státních ocenění. Již v roce 1962 byl oceněn Řádem práce.¹⁵⁵ A konečně přišlo v roce 1963 Trnkovo nejvyšší státní ocenění, když byl jmenován národním umělcem.¹⁵⁶ Odhlédneme-li od

¹⁵¹ Bor, *Trnkova Ruka ...*, s. 13.

¹⁵² Menzel, *Prvních deset let ...*, s. 315.

¹⁵³ *Poznámky a záznamy - Desetiletí československé kinematografie*, Film a doba, 1955, roč. 1, č. 7 – 8, s. 373. (Autor neuveden)

¹⁵⁴ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 285.

¹⁵⁵ Řád práce se propůjčoval za významné pracovní výsledky na poli hospodářském, zejména v průmyslu, zemědělství, dopravě nebo obchodu, ve státní nebo jiné veřejné službě, za zvláštní úspěchy v kulturní či jiné činnosti. - *Řád práce* [online]. Archiv Kanceláře prezidenta republiky [cit: 8.6. 2019]. Dostupné z: <https://www.prazskyhradarchiv.cz/file/edec/vyznamenani/rpr.pdf>

¹⁵⁶ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 285.

politických souvislostí, vypovídalo toto ocenění nepochybně o kvalitách jeho práce a respektu v mezinárodním uměleckém prostředí.

Pokud jde o jeho ilustrátorské práce a ocenění, která se k nim vážou, bylo by vhodné zmínit rok 1941, kdy získal Jiří Trnka významnou Cenu Československé akademie věd a umění za kresbu. K významnému ocenění jeho ilustrací dětských knih došlo v roce 1959 v Lipsku, kde byly uděleny ceny na mezinárodní výstavě knižního umění. Většina autorů byla oceněna na základě jedné práce, ale Jiří Trnka získal Zlatou cenu ve skupině Dětské knihy za více než 7 ilustrovaných knih.¹⁵⁷ Jedním z nejlépe hodnocených Trnkových filmů, co se výtvarného provedení týká, byl snímek *Císařův slavík* (1948), který Trnka natočil na motiv pohádky od Hanse Christiana Andersena. V totožném výtvarném duchu vytvářel Trnka také ilustrace k Andersenovým příběhům, za které v roce 1968 ve Švýcarsku získal významnou Cenu Hanse Christiana Andersena za ilustrace.¹⁵⁸ Velkým úspěchem byl rok 1970 a účast na Mezinárodní výstavě knih v Moskvě, kdy Trnkou ilustrovaní Broučci (80. vydání, 1967) vyhráli první cenu.¹⁵⁹ Bohužel tohoto úspěchu už se Jiří Trnka nedožil.

Ve filmovém odvětví se povedlo Trnkovi získat cen ještě více. Na Mezinárodním filmovém festivale v Cannes v roce 1946, kde Trnka vystoupil se svými třemi kreslenými filmy – *Zvířátka a Petrovští* (1946), *Dárek* (1946) a *Pérák a SS* (1946) získal svou první filmovou cenu. Všechny filmy byly pro návštěvníky velkým překvapením a nejlépe z nich dopadl snímek *Zvířátka a Petrovští*. Ten dokázal v početné konkurenci získat Velkou mezinárodní cenu za animovaný krátkometrážní film. Úspěch filmu zde nekončil, protože hned další rok *Zvířátka a Petrovští* získávají Cenu Země české za rok 1946. *Dárek* byl méně úspěšný a žádného ocenění se nedočkal. Jeho poslední kreslený film, *Pérák a SS*, se také dočkal uznání, i když až po několika letech od svého natočení. V roce 1956 byl snímek oceněn II. cenou Grémia západoněmeckých novinářů během festivalu Západoněmeckých dnů krátkého filmu v Oberhausenu.¹⁶⁰

¹⁵⁷ *Lipisko 1959 – Čs. ceny mezinárodní výstavy knižního umění. Výtvarná práce*, roč. 7, č. 19, 11.10. 1959, s. 10. (Autor neuveden)

¹⁵⁸ Tato cena je považována za nejprestižnější mezinárodní ocenění pro autory dětské literatury a je vyhlašována každý sudý rok. Informace jsou dostupné z oficiálních webových stránek organizace IBBY (International board on books for young people), která tuto cenu uděluje. [cit: 2.1. 2020] Dostupné z: <https://www.ibby.org/awards-activities/awards/hans-christian-andersen-awards>

¹⁵⁹ Tetiva, *Jiří Trnka...*, s. 207.

¹⁶⁰ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 285.

Nejúspěšnějšími filmy z pohledu počtu ocenění jsou pravděpodobně loutkové filmy *Bajaja* (1950), který byl oblíbený hlavně ve Francii, a také *Císařův slavík* (1948), který zapůsobil až za oceánem ve Spojených státech amerických. Právě za snímky *Bajaja* a *Císařův slavík* získal Národní cenu v letech 1949 a 1950 na MFF v Mariánských Lázních a MFF v Karlových Varech. Ještě v roce 1955 získal *Císařův slavík* v New Yorku cenu americké filmové rady Zlatá cívka a na MFF v Locarnu získal Cenu poroty rozhlasu italského Švýcarska za nejlepší film festivalu.¹⁶¹ Příběh, který před technikou upřednostňuje krásu života, okouznil v Trnkově provedení celý svět. Stejnou myšlenku jako *Císařův Slavík* nesla i *Kybernetická babička* (1962), která nezůstávala pozadu. V roce 1963 na Dnech krátkého filmu v Karlových Varech získal film hlavní cenu. V témže roce získal ještě další ocenění v podobě Ceny ředitele Filmového podniku hlavního města Prahy a na mezinárodním festivalu fantastických filmů v Terstu získal Zlatou pečeť.¹⁶² Podobně úspěšný byl také snímek *Archanděl Gabriel a paní Husa* (1964), který získal různá ocenění ve světě i v Československu. Na Dnech krátkého filmu v Karlových Varech získal zvláštní cenu poroty a stejně tak při Západoněmeckých dnech krátkého filmu získal jednu ze tří hlavních cen v kategorii animovaných filmů.¹⁶³

Vrcholem Trnkovy tvorby se stal nepochybně snímek *Ruka* z roku 1965. Jan Werich se o filmu vyjádřil: „*Trnka se nadechl a plivl mocným tohoto světa do ksichtu*“.¹⁶⁴ Na snímku bylo krásné to, že mohl být interpretován různě. Na Západě byl snímek *Ruka* chápán jako revolta proti komunismu, na východě jej naopak považovali za útok směřující proti kapitalismu. Trnka se však k významu jeho díla nijak více nevyjadřoval. Osmnáctiminutový loutkový film *Ruka* získal několik ocenění ve Francii, v Itálii a ve Španělsku. Důležitou událostí byl Mezinárodní festival filmů o umění Gran Premio Bergamo, kde Trnka s filmem *Ruka* získal první cenu s prémie v kategorii animovaných filmů.¹⁶⁵ Dále na festivale v Annency roku 1965 film získal další hlavní cenu.¹⁶⁶ *Ruka* se dostala i do vzdálenějších končin, než byla

¹⁶¹ *Deset let úspěchů pražského loutkového filmu*, Film a doba, 1955, roč. 1, č. 7 – 8, s. 374. (Autor neuveden, pouze zkratky by-)

¹⁶² Tetiva, *Jiří Trnka ...*, s. 207.

¹⁶³ Boček, *Jiří Trnka: Historie ...*, s. 285.

¹⁶⁴ Chvojková, *Jiří Trnka ...*, s. 117.

¹⁶⁵ Bor, *Trnkova Ruka ...*, s. 13.

¹⁶⁶ Wollnerová, „*Ruka*“ ..., s. 12.

Evropa. O to více alarmující je skutečnost, že v Československu byl film nakonec zakázán. V té době se se z něj ale mohli těšit diváci v zahraničí, např. v Austrálii. Na mezinárodním filmovém festivale v Melbourne získal film zvláštní stříbrnou cenu v kategorii krátkých filmů.¹⁶⁷

Již jen pouhý výběr ocenění Trnkova výtvarného a filmařského díla, který postihuje skutečně jen ty nejprestižnější ceny, řadí Jiřího Trnku nepochybně k nejúspěšnějším umělcům 20. století.

3. Trnkovy filmy jako odraz dobové situace a života společnosti

Ve třetí kapitole se pokusím o typologizaci témat a motivů, které jak se domnívám, v Trnkových filmech sehrávají důležitou roli na pozadí často kouzelných příběhů a jsou v nich více či méně zastoupeny. Zastoupení vytypovaných témat a jejich motivů budu sledovat u nejzásadnějších filmových počínů Jiřího Trnky. Jsou to filmy, kterým jsem se věnovala v předcházejících kapitolách diplomové práce, protože vzbudily značný ohlas mezi diváky a kritiky a setkaly se často velkým úspěchem.

3.1. Hrdina revoltující

Mnozí hrdinové filmů Jiřího Trnky v sobě nesou jistý prvek revolty. Bouří se proti systému, konvencím, tradici i vlastnímu osudu.

Výrazně revoltujícím hrdinou je hlavní postava filmu *Pérák a SS* (1946). Ten vznikl ihned po skončení druhé světové války a příběh tohoto kresleného snímku byl inspirován folklórní legendou o Pérákově.¹⁶⁸ Legenda vznikala postupně od konce první světové války v průmyslovém prostředí až se stala všeobecně známou na celém území Československé republiky.¹⁶⁹

Příběh se odehrává v nacisty okupované Praze ještě v době Protektorátu Čechy a Morava. Hlavní postavou je zde obyčejný kominík, který ze střech domů sleduje, co se děje v ulicích Prahy mezi obyčejnými občany a sympatizanty s nacistickým režimem. Je lehce poznatelné, které postavy jsou kladné a které jsou záporné, a to

¹⁶⁷ Brabcová, *Mistři české ...*, s. 24.

¹⁶⁸ František KRPATA, *Pérový muž*. Lidové noviny, 10.12. 1943, roč. 51, č. 339, s. 1 – 2.

¹⁶⁹ *Charakter* [dokumentární pořad]. Režie: Jiří Havlíček a Pavel Ryška. ArtyčokTV, 2014. Dostupné z: https://artycok.tv/26828/charakter-3-perak_

hlavně díky samotné stylizaci postav, kdy kominík a obyčejní občané mají spíše zaoblené rysy, kdežto hlavní kolaborant a příslušníci SS mají ostré a tvrdé kontury obličejů i postav.

Na základě toho, co kominík ze střeš vidí, se rozhodne konat pod skrytou identitou tzv. Péráka. Není to tedy tak, že by kominík byl nějakým způsobem režimem znevýhodňován, či kolaborantem nějak omezován. Kominík se stal Pérákem z vlastní vnitřní potřeby po spravedlnosti, který v něm byl vyvolán na základě omezování a zadržování lidí v ulicích. Nebyl tedy hnán osobní pomstou či podobným individuálním pocitem, ale čistou potřebou obecného lidového blaha. Pérák byl aktivní sám za sebe bez pomoci kohokoliv jiného, a jeho vystupování bylo spojeno s fyzickým násilím, které bylo v tomto animovaném filmu vyjádřeno karikaturním způsobem. Spolu s fyzickým potrestáním Pérák využíval proti nacistům také humorné zesměšňování, které na publikum mohlo působit účinněji, než samotné násilí.

Tato změna a protirežimní chování je z pravidla v Trnkových snímcích doprovázena jásotem a nadšením. Platí zde jednoduché pravidlo, kdy se špatná situace pomocí konání hlavního hrdiny změnila na mnohem lepší a příjemnější. Po Pérákově vystoupení proti nacistům dojde k doslovnému „vykopnutí“ nacismu z Protektorátu a osvobození všech zadržovaných a omezovaných lidí, zvířat a věcí z ústředny SS.

Celý snímek přišel do Československých kin v roce 1946¹⁷⁰, kdy si lidé v sobě nesli ještě čerstvé vzpomínky na dobu bezpráví z období protektorátu. Není divu, že byl přijímán s nadšením a později mohl nově nastupujícímu komunistickému režimu tento film o změně starého režimu přijít více než sympatický.

Dalším typem revoltujícího hrdiny se v Trnkově díle stává Josef Švejk. Trnka zde jako tvůrce oceňovaného snímku přejímá tradiční vidění a pojetí vojáka Švejka, jež mělo v českém kulturním kontextu velmi silné kořeny. Samotný základ příběhů o Švejkovi je postaven na vojáku, který svým chováním nezapadá do vojenského systému. Josef Švejk jako hlavní postava příběhu Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka*, by mohl být charakterizován jako jakýsi výraz, lépe symbol, pasivního odporu proti válce.¹⁷¹ Jiří Trnka natočil celkem tři kapitoly z Haškovy knihy, a to *Z Hatvanu do Haliče* (1954), *Švejkovy nehody ve vlaku* (1955) a jako poslední *Švejkova budějovická anabase* (1955). V tomto projektu Trnka využíval knižní

¹⁷⁰ Boček, *Jiří Trnka. Výtvarná práce ...*, s. 4.

¹⁷¹ Boček, *Osudy dobrého vojáka ...*, s. 172.

Haškovu předlohu a v uměleckém provedení loutek se nechal inspirovat ilustracemi Josefa Lady.¹⁷²

Voják Josef Švejk se od Péráka odlišuje ve všech ohledech, ale základní myšlenka zůstává stejná, protože se jednalo o hlavního hrdinu, který rozhodně nejednal v souladu s nastoleným systémem. Oproti Pérákovi Švejk dokázal nenásilným způsobem zesměšnit a poukázat na absurditu armády, války a svých nadřízených. Trnka loutce Švejka udělal kulaté tělo, plandavý plášť, čepici a upřímný, klidný obličej. To je na loutce to nejzásadnější, klidná tvář a upřímný úsměv při všem, co loutka dělá nebo říká. Takového loutkového Švejka veřejnost i kritika velmi dobře přijímala.¹⁷³

Příběh *Z Hatvanu do Haliče* (1954) se odehrává na rušné vlakové stanici. Vlaky převáží předměty armádní potřeby, stejně tak jako zbraně, děla, či letadla. Všechno, co je nové, odjíždí vlaky směrem „nahoru“, a naopak všechno zničené (vraky letadel, trosky) jelo vlaky zpátky do vnitrozemí. Konflikt zde probíhá mezi postavou Švejka a nadporučíka Duba, kdy Švejk svým pravdivým komentováním toho, co vidí, urazí nadporučíka. Poručík Dub vypráví vojákům, co stojí vedle vraku letadla, že takovéto věci nejsou odpad, nýbrž válečná kořist. Švejk se s ním dostává po chvíli do konfliktu, neboť Dub jej zaslechne vyprávět ostatním vojákům, že to letadlo, na kterém je německy napsáno, že pochází z Rakouska, padlo do rukou Rusům. Poté si ho Rakousko-Uhersko vydobylo zpátky a o to je tato válečná kořist, podle jeho slov, cennější. A to je moment, kdy Švejk vystupuje „proti proudu“ právě tím, že vidí svět takový, jaký je, a nebojí se o tom mluvit. Poukazuje na skutečnosti rakousko-uherského neúspěchu, a to přes to, že to v armádě není zvykem.

Švejkovy nehody ve vlaku (1955) se odehrávají v kupé druhé třídy rychlíku z Prahy do Českých Budějovic v období první světové války. Na rychlíku jsou dvoujazyčné nápisy. V kupé sedí spolu tři postavy, a to nadporučík Lukáš, starší pán, který se později ukáže, že je inspekční generálmajor von Schwarzburg a dobrý voják Švejk. Švejk si nedokáže odpustit připomínky ke staršímu pánovi, který už to po chvíli nemůže vydržet. Generálmajor vyskočí ze sedačky, na Švejka křičí a záhy ho vyhodí z kupé. Poté dává přednášku nadporučíkovi Lukášovi o tom, že je na Švejka až moc hodný a že s ním mluví familiárním tónem. A v tuto chvíli přichází zajímavá

¹⁷² Boček, *Osudy dobrého vojáka ...*, s. 173.

¹⁷³ Vladimír BOR – Štěpán LUCKÝ, *Co hrál Trojan Švejkovi*. Film a Doba, 1957, roč. 3, č. 5, s. 390.

připomínka ze strany generálmajora, že v tomto chování vidí nebezpečí nějakých demokratických zásad. Vojáci se musí svých představených bát a důstojníci nesmí dopustit, aby jejich mužstvo přemýšlelo. Jaroslavu Haškovi se podařilo zachytit vztah, který platil mezi vojáky a jejich nadřízenými v první světové válce a v armádách obecně¹⁷⁴, ale zároveň se tím posunul ke skutečnostem doby, ve které Trnka dané téma zpracovával. Tento díl byl vytvářen na přelomu roků 1953 a 1954, dokončený byl poté v roce 1954. A právě v těchto letech ještě probíhaly politické procesy, vyakčňování. Vymykání z normálního stavu se tedy projevuje i v této kapitole, kdy Švejk nepřistupuje na vztah mezi vojáky a nadřízenými v armádách. Opět toho nedocílil pomocí násilí, ale pomocí slov a prostořekosti. Generálmajor se zmínil, že vojáci se musí svých představených bát a nesmí přemýšlet. A Švejk je přesným opakem. Nadřízených se nebojí, naopak s nimi mluví jako s přítelem a svou srdečností a jednoduchostí dokáže obměkčit i nadporučíka Lukáše. Švejk vybočuje i tím, že o všem dlouze přemýšlí a toto uvažování je zpravidla doprovázeno příhodnými příběhy, které Švejk vypráví. Díky tomu je docíleno toho, že Švejk v divákovi vyvolá pocit absurdity z války a celého zobrazovaného systému.

V posledním filmu z trilogie *Švejkova budějovická anabase* (1955) se Švejk objeví u cedule s názvem města Putim. Přemýšlí, jak je možné, že skončil opět na tomto místě, když tu na něj volají z Putimské četnické strážnice. Trnkovi se opět povedlo dokonale dokreslit zobrazované období pomocí detailů, jako je například cedule četnická stanice, popsaná dvojjazyčně a s orlicí zobrazenou nad nápisem. Četníky zajímá, co je Švejk zač a co dělá v Putimi. Švejk svou absencí dokladů vzbudil ve strážmistru Flanderkovi nedůvěru a tak ho vzali dovnitř na důkladný výslech. Opět se tu nachází zajímavý moment, kdy Švejk popisuje výslechové metody putimského strážmistra, kdy prý po jeho křížových výsleších a pod nátlakem se i nevinný přizná. Sám strážmistr Flanderka říká, že kriminalistika záleží na chytrosti a vlídnosti, a že zapírání pouze stěžuje přiznání. Podobnou logiku bylo možné spatřit i v policejních taktikách, které byly provozovány po druhé světové válce. Po několika otázkách, které kladli Švejkovi, má strážmistr čím dál větší podezření, že je Švejk ruským špehem. I z takto nepříjemné situace dokáže Švejk svou vlídností a upřímností vytvořit jakési přátelské posezení. Švejk nepřistoupil na

¹⁷⁴ Bor – Lucký, *Co hrál Trojan ...*, s. 391.

kriminalistickou hru, nepoddal se strachu a byl stále tím bezstarostným a spokojeným vojákem. Ve všech třech snímcích si Švejk zachovává stejné priority. Stále říká pravdu, nepřipouští velkou váhu autoritám, nemá strach a je vždy přátelský a milý za jakýchkoliv okolností. Vlídňá povaha se na loutce projevuje příjemnými a klidnými pohyby. Při komunikaci s dalšími postavami loutka Švejka slušně přikyvuje hlavou a jeho společenský charakter je loutkou dokreslován pomocí výraznou gestikulací.

V dalším Trnkově loutkovém filmu se proti pravidlům a společenským tradicím vzeprou hned dvě hlavní postavy, a to chlapec z reálného světa, a druhý čínský císař z chlapcových snů. Film *Císařův slavík* (1948) Trnka natočil na motivy pohádky od Hanse Christiana Andersena.¹⁷⁵ V tomto filmu se prolínají scény z reálného světa a scény ze snu, který Trnka ztvárnil loutkami.

V části hrané lidskými herci se setkáváme s mladým chlapcem, který žije v blahobytu, ve velkém domě obklopen drahými hračkami ze všech koutů světa, ale jeho domov je obehnán velkou zdí, za kterou nesmí vycházet. Ze samoty a smutku, který na něho padl, nakonec onemocněl a zdál se mu sen, ve kterém účinkovaly hračky z jeho domu a loutkové postavy, které zasazovaly děj do vzdálené Číny. V této loutkové části se dostáváme do prostředí čínského paláce, kde císař, ačkoliv ještě působí jako mladý chlapec, je nucen dodržovat denní režim a různé rituály. Celý jeho život je řízen pravidly, tradicemi a zvyklostmi, které musely být dodržovány. Až po poznání slavíka a jeho nádherného zpěvu se císař seznamuje s tím, že i za zdmi jeho paláce se může vyskytovat něco krásného a živého. Po zničení slavíka mechanického a ztrátě slavíka živého císař onemocní, podobně jako chlapec ze začátku příběhu, a dokonce ho v paláci navštíví i samotná smrt. Díky krásnému zpěvu slavíka se samotná smrt nad císařem slitovala a odešla smířená. A právě v tento moment se v obou hlavních protagonistech zlomila tolerance k nastoleným pravidlům a nutnost dodržovat tradiční konvence. Pochopili, že život není životem, pokud ho nežijí naplno a pouze dodržují nesmyslně nastavená společenská pravidla. I když se nejdříve císař shledá s nepochopením u dvora, postupně si všichni na nově nastolenou volnost a svobodu zvyknou a jsou šťastní. Stejná situace nastane i u mladého chlapce, který se probudí ze snu zdravý. První, co ho napadne, je vzít barevný míč a přelézt vysoké zdi u domu a jít si hrát s mladou dívkou, kterou za plotem vídával, jak si šťastně hraje u

¹⁷⁵ Menzel, *Prvních deset let ...*, s. 315.

kaluže bez bot. Loutka císaře zase záměrně ignoruje ranní ceremoniál způsobem, že se odmítá otočit na zástup komorníků a čas signalizující stroj v podobě harlekýna. Stal se pánem svého života a času. Obě postavy, chlapec i císař, tak revoltují proti zavedeným a v podstatě nesmyslným pravidlům.

Revoltujícím hrdinou je rovněž válečný veterán v Trnkově snímku *Čertův mlýn* (1949), který putuje zemí se svým starým flašinetem. Zde je revoltující postava veterána zasazena do magického lidového příběhu s nadpřirozenými bytostmi¹⁷⁶, který však skrývá podobné poselství jako všechny již zmíněné snímky. Veterán putuje krajinou a i laické divácké oko rozpozná, že je velmi chudý a nemá nic víc, než starý flašinet. I přes tyto skutečnosti si veterán zachovává vlídnost a dobré srdce, kdy se o poslední kus jídla rozdělí se starým mužem, i když má sám málo. Starý muž mu na oplátku za jeho laskavost věnuje novou kliku k flašinetu. Hlavní část filmu se odehrává ve starém a nefunkčním mlýnu stojícím opodál malé vesnice. Obyvatelé této vesnice o mlýnu a o tom, že v něm straší, vědí, proto se k mlýnu nepřibližují a je pro ně něco jako zakázané místo, které si žije vlastním životem. V tom přichází veterán, který místní kraj nezná, a tak se do mlýna uchýlí, aby se skryl před přicházející bouří. I přes hrůznou atmosféru a opravdu děsivého čerta se veterán zachová klidně a pomocí svého starého flašinetu s novou klikou dokáže čerta vystrnadit nadobro z mlýna. Faktor hlavního hrdiny vystupujícího „proti proudu“ je tedy patrný i zde. Situace před příchodem veterána byla taková, že všichni o mlýnu a co se v něm děje věděli, měli strach, a tak se s tím spokojili a přijali skutečnost, že mlýn nebude fungovat a bude to jakési zakázané místo. Do příběhu vstoupil veterán, který svými schopnostmi tuto situaci změnil, protože byl odvážný a i když mohl z mlýna odejít a nechat ho takový, jaký byl, rozhodl se konat, tj. revoltovat proti zaběhlým pořádkům. Po jeho zásahu se celá nálada filmu změnila. Tato změna byla nejvíce viditelná na počasí a pohybu loutek. Počasí bylo nejdříve pod mrakem a následně přišla bouřka, která byla doprovázena silným deštěm a větrem. Po veteránově hrdinském činu bylo najednou ráno, slunce svítilo a nebe bylo bez mraku. Mlýn začal být opět funkční a obyvatelé vesnice tuto příležitost na plátně oslavovali. V pohybu loutek se tato změna projevila hlavně v jeho rychlosti. Před vchodem do starého mlýna byly loutky o něco

¹⁷⁶ Menzel, *Prvních deset let ...*, s. 315.

pomalejší a jejich pohyb (ať už ruce, či hlava) se zdál až nejistý a opatrný. Po zásahu hrdiny působily všechny loutky mnohem vitálněji a živěji.

Trochu jiná je hlavní hrdinka dalšího Trnkova loutkového filmu *Kybernetická babička* (1962). Tato hrdinka nevystupuje přímo proti dané situaci, ale spíše ji odmítá. Malá holčička se vrací od babičky z chalupy u lesa do nového moderního domu ve futuristicky zobrazeném městě.¹⁷⁷ Samotná cesta do nového domova byla doprovázena moderními technologickými prvky a malá holčička se v takovém prostředí necítí dobře. Zlom přichází ve chvíli, kdy malá hrdinka vkročí do nového domu a kybernetická babička v podobě křesla jí oznámí, že rodiče nejsou doma, a tak se o ní bude starat ona, její babička. Kybernetická babička převzala kontrolu nad malou holčičkou a při jejím bezcitném chování zničila všechny vzpomínky na její opravdovou babičku, kterou holčička miluje a která zůstala v chalupě u lesa. Malá hrdinka se snaží nespolupracovat a nakonec se pokouší před kybernetickou napodobeninou babičky utéct. V okamžiku, kdy holčička dává jasně najevo, že kybernetickou babičku nepřijímá, nechce ji ani žádnou jinou moderní technologii, vchází do domu živá babička a malou hrdinku zachrání tím, že svou mechanickou dvojnici vypne. Rozdíl mezi živou a kybernetickou babičkou je patrný na první pohled. Živá babička je stylizovaná loutka mající všechny atributy spojené s představou klasické babičky (vlídný výraz v obličejí, zástěra, šátek přes vlasy aj.), kdežto kybernetická babička je Trnkou vyobrazena jako jakési spojení pletacích jehlic, houpacího křesla a televizoru. Loutka živé babičky působí jemně a klidně, naproti tomu loutka kybernetické babičky působí nepříjemně a dokonce může v divákovi vyvolat strach.

Posledním loutkovým snímkem, ve kterém je přítomna určitá podoba revolty, je film *Ruka* (1965). Snímek je uměleckým vyvrcholením filmařské kariéry Jiřího Trnky v odvětví animovaného a loutkového filmu. V podstatě uzavírá Trnkovu osmnáct let dlouhou tvorbu, díky které se stal uznávaným a respektovaným jak v Československu, tak i v zahraničí.

Hlavní dějová linie filmu je nepřetržitý boj mezi hlavní postavou Harlekýna a postavou Ruky, která zde představuje symbol moci.¹⁷⁸ Harlekýn ve svém pokoji žije

¹⁷⁷ *Ruka – k novému Trnkovu loutkovému filmu Ruka*. Film a divadlo, 1966, č. 5, s. 8 – 9. (Autor uveden pod iniciály pb)

¹⁷⁸ Wollnerová, „*Ruka*“ ..., s. 12.

spokojeně a dělá to, co ho baví, tj. stará se o květinu a jeho denní náplní je výroba květináče na hrnčířském kruhu. Tato idylická situace se mění po příchodu Ruky, která se ho snaží všemi prostředky donutit dělat to, co chce ona. Harlekýn vystupuje po většinu času proti její moci a v jeho úsilí bojovat mu pomáhá láska ke květině, která ho činí šťastným a spokojeným. Na okamžik tento boj vyhraje Ruka, když se jí podaří Harlekýna zmanipulovat, zavřít do zlaté klece a donutit ho vytvářet z hlíny její monumentální sochu. Ačkoli mu v tom Ruka vytrvale brání, dokáže se harlekýn nakonec z její moci vymanit. Při útěku ale nakonec kvůli své milované květině umírá. Tento film je tedy určitým způsobem odlišný od předcházejících snímků, neboť prvek hrdiny vystupujícího proti moci prostupuje celým tímto filmem a není to záležitost pouhých několika scén.

Je patrné, že právě náměty s hlavním filmovým hrdinou vystupujícího proti autoritě, tradicím, mocím a režimu mají v Trnkově tvorbě zcela zásadní místo. Lze jej tedy vnímat i jako určitý prostředek, jímž dokázal Jiří Trnka dát najevo své osobní nastavení vůči režimu, který přece jen i jeho dílo a život limitoval. Na druhé straně mohli tito Trnkovi hrdinové vnímavé diváky motivovat alespoň k nějaké podobě nesouhlasu se stávajícími politickými poměry.

3.2. Vězení v přeneseném i pravém slova smyslu

Dalším výrazným prvkem v kreslených a loutkových filmech Jiřího Trnky jsou různě pojatá omezení svobody, která hrají důležitou roli v dějových liniích jeho snímků. Jejich zobrazení se v Trnkových filmech mění od konkrétních podob vězení a klecí přes abstraktní omezování v podobě tradic a moderních technologií. Z pravidla zde vítězí hlavní postava filmu, která se omezování vzepře a svobodu získá zpět.-

Jelikož příběh Trnkova kresleného filmu *Pérák a SS* (1946) odehrává na území, které je okupováno nacisty, monety nesvobody jsou jeho všudypřítomnou kulisou. Hlavní postava kominík, tedy Pérák, se zde potýká s kolaborantem a příslušníky Ochranného oddílu (SS). Tito záporní hrdinové filmu ztělesňují prvek omezování svobody.¹⁷⁹ Již na začátku tohoto snímku je jasné, že v zobrazované realitě žádná svoboda není, neboť všechny postavy mají strach a každý jejich pohyb a akt je

¹⁷⁹ *Charakter* [dokumentární pořad]. Režie: Jiří Havlíček a Pavel Ryška. ArtyčokTV, 2014. Dostupné z: <https://artycok.tv/26828/charakter-3-perak>

velmi opatrný. Při svobodnějším projevu ihned zakročí SS v čele s kolaborantem a proviněné zatknou. Kolaboranta s příslušníky SS bychom tedy mohli brát jako nástroje, které sloužily k omezení svobody a proviněné dovedly do prostoru, kde nebylo možné nějakou svobodu vůbec najít. Tento prostor se ve filmu nacházel v ústředně SS. Budova ústředny SS nesousedí s žádnou jinou budovou a ve filmu je vždy postavena doprostřed ničeho. Prázdnota, v jejíž středu se na filmovém plátně nachází pouze ústředna, může vyvolat úzkost a pocit, že v tomto prostoru není nic a nikdo, kdo by mohl pomoci. Budova má tvar protáhlého kvádru, je vysoká a zároveň plní funkci „oplocení“ malého dvorku, kde jsou zadrženi věznění. Přesto, že má nespočet malých oken, je zde pouze jeden vchod, který jako kdyby naznačoval, že není jiné cesty pryč.

Omezení slova, projevu a i myšlenkových proudů se však nevyhnulo ani samotným „nástrojům“ omezování, neboť ve snímku je scéna, kdy i hlavní kolaborant při nenápadné svobodnější myšlence ve strachu strne před portrétem Adolfa Hitlera. Snímek je plný strachu a omezování, jež doléhá jak na obyčejné protektorátní občany, tak na představitele nacistického režimu.

Jedinou poměrně svobodnou postavou je hlavní hrdina Pérák, neboť právě on se na základě pozorování situace ze střechy domu postavil proti represím ze strany kolaboranta a příslušníků Ochranného oddílu. Hlavní hrdina zneškodnil nepřátele a následně zničil vězení v ústředně Ochranného oddílu. Zničil ho pouze co se významu týká, a všichni zadržovaní lidé, zvířata a věci byli osvobozeni. Hlavní myšlenka této zápletky je bezpochyby to, že svoboda si vždy najde cestu a rozhodně by neměla být nikým a nikdy omezována. Pokud jsou lidská práva a samotný člověk limitován v jakémkoliv slova smyslu, mělo by tomu být zabráněno, dokonce i kdyby to bylo možné pouze hrubou silou. Člověk by se měl za svá práva postavit a neměl by se nechat omezovat.

Trnkovo filmové ztvárnění postavy vybraných příběhů z Haškova románu o Josefu Švejkovi, ukazuje omezování lidské svobody a lidských práv na základě Haškových zkušeností, neboť autor zachycovanou dobu zažil a sám byl postavou do značné míry revoltující. Nejednalo se o omezování pouze v armádním prostředí, ale také ve společenském životě obyvatel Rakouska-Uherska. Tuto realitu se Trnkovi podařilo dokonale vystihnout i ve všech třech zfilmovaných kapitolách *Z Hatvanu do*

Haliče (1954), *Švejky nehody ve vlaku* (1955) a *Budějovická anabase* (1955).¹⁸⁰ Hlavním zdrojem omezování svobody je v těchto snímcích válka. Je zdrojem všeho zlého a absurdního a od ní se odvíjejí všechna další opatření, jako například vojenský řád a pravidla, která zásadním způsobem omezují jednání a život vojáků i obyčejných lidí.

Epizoda *Z Hatvanu do Haliče* (1954), která se odehrává na vlakové stanici, je od samého začátku plná zákazů a pokusů o omezování. Prvním takovým důkazem může být počáteční zápletka epizody, a to konflikt mezi nadporučíkem Dubem a Švejkem. Švejk vypráví ostatním vojákům pravdu ohledně vraků letadel, což uslyší nadporučík Dub. Dle nadporučíka Duba je to Švejkovo vyprávění lež a rozhodně se Švejka od vojáků odehnat, aby jim nevykládal další takové „lži“. Pravda, která nějakým způsobem nelichotí dané straně během válečného stavu, je brána jako lež, něco takového je zkrátka v armádě zakázáno. Je zakázáno říkat, že monarchie prohrává, že monarchie něco ztratila, i přes to, že je to pravda. Dále se v této epizodě setkáváme ještě s jednou scénou, kde se Josef Švejk snaží pokoutně sehnat pro nadporučíka Lukáše lahev koňaku. Opět se do této scény dostává i Dub, který se snaží Švejka z nepovolené činnosti usvědčit a následně ho potrestat. To se mu ale nepovede, neboť Švejk je Švejk a z této nebezpečné situace se dokáže vymluvit. Hlavním zdrojem omezování lidské činnosti a svobody je v abstraktním slova smyslu válka, ale v této Trnkově adaptaci kapitoly je hlavním nástrojem, který dohlíží na to tzv. omezování, nadporučík Dub, zosobňující armádní systém.

Ve druhé zfilmované kapitole *Švejky nehody ve vlaku* (1955) se ztvárnil Jiří Trnka motiv omezující svobodu v postavě inspekčního generálmajor von Schwarzburg a celkové armádní hierarchii. Loutka Generálmajora je stylizována do podoby elegantního staršího muže s velmi přísným neměnným výrazem. Elegance a důležité postavení postavy bylo na loutce znázorněno lehce protaženými částmi těla (dlouhé nohy a ruce) a stavbou těla loutky, které bylo striktně narovnané. Stejnou výpovědní hodnotu o charakteru postavy má i oblečení, které loutce velmi dobře padne a díky vysokému límci a bílým rukavicím působí dojmem luxusu. Generálmajor ve vlakovém kupé nevydrží nepřetržité nářky Josefa Švejka, a tak se nadporučíku Lukášovi a Švejkovi představí, jako armádní inspektor a okamžitě ukončí svobodnější

¹⁸⁰ Boček, *Osudy dobrého vojáka ...*, s. 176.

chování a konverzaci. V Lukášově vstřícnějším postoji vůči Švejkovi spatřuje inspektor ohrožení poslušnosti a přísné disciplíny. Generálmajor zde působí co by cenzor svobodného a přirozeného chování, který je ovlivněn vojenským řádem a vztahy mezi vojáky a jejich výše postavenými nadřízenými. Dále se mezi inspektorovými názory objevuje i přesvědčení, že by vojáci měli žít v permanentním strachu z nadřízených a neměli by vůbec přemýšlet. Zde tedy nemůžeme hovořit pouze o zlobě vystupující z čisté profesní oddanosti, ale o něčem hlubším. Von Schwarzburgovi nejde pouze o to, aby vojáci poslouchali rozkazy, ale o to, aby zde nedošlo ke změně nastaveného systému, kde měl každý své místo a podle toho se musel chovat.

Kritiky obecně nejlépe hodnocený třetí díl trilogie *Švejkova budějovická anabase* (1955) obsahuje podobné prvky jako dvě předchozí Švejkova dobrodružství. V tomto případě se Švejk setkává se zhmotněným omezením, a to přímo s vězením, do kterého je zavřen na Putimské četnické strážnici. Do vězení je zatažen z toho důvodu, že ho místní četníci podezřívají z proruské špionáže. I přes to, že Putimským strážníkům říká pravdu, mu nikdo z nich nevěří. Hlavní nedůvěra panuje mezi Josefem Švejkem a putimským strážmistrem Flanderkou, jehož výslechové metody jsou známé tím, že se po nich přizná i nevinný.

Ve snímku *Císařův slavík* (1948) se neobjevuje žádné násilné omezování, ale spíše vnitřní souboj hlavních hrdinů. Jde o vnitřní souboj mezi zachováním tradic, konvencí, tlakem vnější společnosti a vlastními sny a tužbami, souboj mezi vnitřními tužbami a tím, co společnost od daného jedince očekává. V tomto snímku je situace ohledně malého chlapce připodobňována v jeho snu k situaci, ve které se nachází mladý čínský císař.

Mladý nejmenovaný chlapec žije se svými vychovatelkami (pravděpodobně) ve velkém domě obehnaném vysokým plotem. V domě se nachází spousta honosných hraček, které mu zasílá jeho otec, ze svých obchodních cest. Je tedy vidět, že chlapec pochází z bohatších poměrů. Vysoký plot a brána o kolo domu jsou stále zavřeny a mladý chlapec má zakázáno bránu otevírat, či přelézat plot. Zkrátka nesmí chodit ven a hrát si s cizími dětmi, nesmí vstupovat na trávník a dělat podobné společensky nepřijatelné věci. Je omezován rodinnými i společenskými konvencemi a na prvním pohled je vidno, že chlapec není šťastný. Nejedná se o vězení v pravém slova smyslu,

ale spíše je to vězení metaforického rázu. Je svazován společenskými zvyklostmi a také výchovnými metodami svých guvernantek. Když chlapec onemocní, v horečkách se mu zdá sen o daleké Číně a mladém císaři, který je v podobně svízelné situaci. Císař je svazován denním řádem, společenskými tradicemi jeho země a paláce. Z určitého úhlu pohledu se jedná také o jistou podobu vězení, které císaře drží v poutech a nedovolí mu být šťastný. Celý císařův palác se podílí na podobě tohoto vězení v podobě tradic a denního řádu.

V pohádce *Čertův mlýn* (1949) se setkáváme s vězením v souvislosti se zlým čertem, který se zabydlel ve starém mlýně nedaleko vesnice, kde se odehrává děj. Čert, zabydlený ve mlýně, svazuje obyvatele vesnice strachem. Loutka čerta by dokázala vyděsit nejen dětské diváky. Je celá zakrytá černou srstí, která je občas prosvětlena bílými chlupy. Pravděpodobně proto, aby divák dokázal tuto postavu v tmavém prostředí mlýna dobře rozeznat. Jediné, co čert nemá zakryté srstí, jsou dlaně, prsty a obličej. Tyto části jsou v odstínu rudé, která připomíná barvu krve. Obličej loutky zakrývá zhruba z jedné třetiny velký nos ve tvaru bambule, pod kterým je viděl pár bílých zubů. Velké oči jsou lemovány vráskami a kruhy. Čert má na hlavě ještě dva ostré a nesymetrické rohy. Vesničané o čertovi vědí, mají z něho strach, ale nikdo z nich nepodnikne nic, co by tuto situaci změnilo. Určitým způsobem je čert ve mlýně respektován a je brán jako něco, co je stálé a neměnné. Nastolenou situaci změní až nově příchozí vojenský veterán, který se čertovi pomocí flašinetu postaví a vystrnadí ho z mlýna pryč. Do doby, než veterán zasáhl, byla vesnice omezována a nebylo umožněno klasické fungování života na vesnici.

Malá holčička ve snímku *Kybernetická babička* (1962) se stala obětí vězení v podobě moderní doby, nových technologií a především kybernetické babičky, která měla nahradit její opravdovou babičku a s ní související lidskou lásku a něhu. Moderní město plné technologií bylo charakteristické svým přesným fungováním a vše mělo svá pravidla. Holčička se v takovém prostředí necítila dobře, což se projevovalo hlavně nejistými pohyby a nepatrným třesem. Stále se ohlížela, jako kdyby si nebyla jistá žádným krokem vpřed. Od babičky si sebou domů vezla fotografie chalupy u lesa, kde byla tak šťastná, a spoustu dalších fotografií, kde se usmívala její skutečná babička. Tím, jak se holčička stále přibližovala ke svému novému modernímu domovu, postupně ztrácela všechny vzpomínky na šťastné prázdniny strávené u

babičky. Pokud se divák zaměří na okamžiky, kdy došlo ke ztracení těchto fotografií, tak si může všimnout, že většinu z nich od holčičky odebraly všechny ty moderní stroje a dopravní prostředky. Stroje a dopravní prostředky jsou vytvořené velmi futuristicky a ani zdaleka se nepodobají objektům, které se objevovaly během Trnkova života. Trnka využil spoustu geometrických tvarů a prostředí často vypadá jako nějaká továrna, kde se střídají jenom odstíny šedi. I když se holčička snažila dostat vzpomínky zpět, tak jí to chladné prostředí a stroje jí to nedovolily.

Tento nový a moderní svět byl jakýmsi krokem k odlistění společnosti. Trnka tímto snímkem bezpochyby varoval diváky a budoucí generace, aby se nenechali novými technologiemi a objevy příliš ovlivňovat a aby zůstali lidští. V jednom z rozhovorů s Jaroslavem Bočkem sám Trnka uvedl, že moderní člověk ztratil rovnováhu mezi civilizací a kulturou. Říká, že lidé si pouze myslí, že mají pocit štěstí, když si koupí nový automobil či televizi, ale je to pouhý prelud a opravdově šťastný se podle něho cítí člověk až na venkově, kde může trhat květiny a zkrátka utéct z technické civilizace.¹⁸¹ V tomto snímku se holčička ze spárů moderní doby a přístrojů dostala za pomoci své odvahy a babičky, která si pro ni do nového domu došla, a ve snímku dochází k tomu, že babiččin příchod do místnosti, a následné vypnutí kybernetického křesla, působí jako záchrana a přemožení usurpátorů v podobě moderního světa. Po vypnutí se kybernetická babička zastaví a pletací jehlice se přestanou hýbat. V této chvíli už se nezdá tolik děsivá a dává divákovi naději, že je ještě čas na záchranu před přílišným vlivem techniky.

Poslední Trnkův loutkový film, který ve světě sbíral četná ocenění, i když v Československu byl tzv. zavřený na dlouhá léta do trezoru, využíval motiv vězení a dalších motivy omezování svobody. Trnkova *Ruka* (1965) se dostala do problémů s tehdejší politickým režimem právě z důvodu silného využívání alegorie. Snímek *Ruka* může být čten jako tragická alegorie o konfliktu svobodného ducha a všude přítomnosti totality. Svou metráží se nejedná o dlouhý loutkový film, ale obsah svou hloubkou, vážností a poselstvím vyjadřuje velkolepost tohoto snímku. Setkáváme se tu s dvojitým chápáním vězení a omezování. V první části snímku Trnka využil metaforického pojetí vězení. Harlekýn, tedy hlavní postava příběhu, je omezován v činnosti strachem, který v něm vyvolala mocná ruka. Do doby, než se spolu s rukou

¹⁸¹ Jaroslav BOČEK, *Torzo rozmluv – čili svědectví o Trnkovi I*. Film a doba, 1979, č. 1, s. 34.

potkali, byl spokojený, volně tvořil a choval se tak, jak chtěl. Po prvním kontaktu s pětiprstým nepřitelem začal žít ale ve strachu. Nemohl volně tvořit, protože ruka se do jeho příbytku snažila neustále dostat, a tak musel být stále ve střehu. Z Harlekýnova života se stal „boj o přežití“. Ve druhé části snímku, když se ruce konečně podařilo zmocnit se Harlekýna, Trnka využil ptačí klec k vyjádření vězení. Harlekýn byl zamčen v kleci, nemohl ven a Ruka mu navíc přivázala provázky k rukám a nohám, aby nemohl dělat to, co by chtěl provozovat nejradši, a to vytvářet květináče pro svou milovanou květinu. V tomto zlatém vězení se o něho ruka starala a pravidelně ho kontrolovala. Harlekýnova hlavní denní náplň bylo vytváření monumentální sochy Ruky v rozhodném gestu.

O přítomnosti prvku vězení v Trnkových loutkových a animovaných filmech není žádných pochyb. Divák se setkává se zobrazením vězení jako takovým, nebo zobrazením v podobě morálních zásad, tradic či jiných omezení, která nejsou na první pohled vidět, protože si je filmoví hrdinové nesou hluboko uvnitř sebe. Je zřejmé, že využití tohoto prvku ve většině svých děl mohlo pro Trnku znamenat problémy, i když se jednalo o pohádky a ty v období, kdy Trnka tvořil, byly méně cenzurované. Jediným Trnkovým filmem, který byl nakonec zakázán, se stala právě Ruka, neboť míra symbolů a metafor zde patrně překročila hranice pohádky.¹⁸²

3.3. Ve znamení strachu

Ve všech filmech Jiřího Trnky, jimiž jsem se doposud zabývala, je přítomen motiv strachu. Nabývá různé intenzity i podob. Ve filmech, které přímo reflektují nějakou dobu, tj. *Pérák a SS* (1946), *Kapitoly o Švejkovi* (1954, 1955), přibližuje Trnka prostřednictvím ztvárnění strachu dobovou atmosféru i konkrétní situace. Je tento strach využíván k přiblížení dobové nálady a situace. V ostatních snímcích tento motiv doplňuje a umocňuje příběh a přidává mu na závažnosti.

Film *Pérák a SS* (1946) je plný strachu a to i z toho důvodu, že sama legenda o Pérákovi se výrazně rozšířila ze strachu obyvatel Protektorátu, nepochybně jim pomáhala tíživé obavy snášet. Legenda se objevovala už v období První republiky, ale Pérákovo jméno a charakter mu byly přisouzeny až v období okupace, v něm nabyla

¹⁸² Bor, *Trnkova Ruka ...*, s. 13.

zela konkrétní naléhavé podoby.¹⁸³ Černobílé provedení filmu, šeptání, skrývání se, ustarané obličej, to vše ukazuje na přítomnost strachu ve společnosti zobrazené v Trnkově filmu, který byl inspirován denní realitou v období let 1939 až 1945.¹⁸⁴ Trnka se ale neomezuje pouze na zachycení strachu běžného obyvatelstva protektorátních měst, zde zastupovaných Prahou, ale postihuje i jiné podoby strachu, např. u samotných zástupců SS i u kolaboranta, který je ustrašený stejně jako ostatní, ačkoliv ze začátku může působit velmi odhodlaně a oddaně. Strach, který měli obyvatelé okupované Prahy, se týkal všeho, co ve filmu tyto postavy dělaly, např. starší paní a mladší dívka měly strach povídat si na ulici, nebo starší pán, který jedl husu, měl strach a stále se ohlížel, jestli ho někdo nevidí. Strach byl všude přítomný a omezoval běžný život všech. Jelikož Jiří Trnka žil a tvořil v Protektorátu Čechy a Morava, je jasné, že snímek o Pérákovi vycházel mj. z jeho vlastních zkušeností, a i když je ve filmu využita určitá nadsázka, základ odráží dobovou realitu.

Hlavní záporná postava kolaboranta a sbor „esesmanů“ ve snímku zastupují nacistický režim. Přesto v několika momentech je možné si povšimnout, že kolaboranta v jeho činech žene spíše strach z Adolfa Hitlera než vlastní přesvědčení o správnosti a legálnosti německých okupačních sil. Při pomyslení na něco lepšího k jídlu se na hlavního záporného hrdinu zamračí portrét A. Hitlera, přičemž kolaborant se okamžitě začne přikrčovat a naříkat jako vystrašené štěně.

Strach je přítomný rovněž ve filmech o Josefu Švejkovi, je ale zajímavé, že se zde nikdy se netýká hlavní postavy. Jistě je to dáno postavou Švejka, kterou Jaroslav Hašek vymyslel a napsal jako bezstarostného a šťastného člověka. Strach jako takový se po většinu času týká Švejkova okolí, v němž mají další postavy strach z nastolené situace a z toho, co je vlastně Josef Švejk za člověka, v čí službách působí, jaké jeho skutečné poslání.

Ve filmu *Z Hatvanu do Haliče* (1954) není motiv strachu zcela nápadný, ale i přes to se zde v menší míře nachází v dialogích mezi nadporučíkem Dubem a Josefem Švejkem. Z rozprav o koňaku a o válečné kořisti - nekořisti vyzařuje nejistota a určitá dávka strachu, které ovlivňují další konání hlavních hrdinů příběhu. Strach může být spojen především s nadporučíkem Dubem, který vypráví o zničených rakousko-

¹⁸³ Krpata, *Pérový muž ...*, s. 1 – 2.

¹⁸⁴ *Charakter* [dokumentární pořad]. Režie: Jiří Havlíček a Pavel Ryška. ArtyčokTV, 2014. Dostupné z: <https://artycok.tv/26828/charakter-3-perak>

uherských letadlech, jako o válečné kořisti. Když uslyší Švejkův komentář, tak se okamžitě rozčílí a dojde mezi nimi k rozhovoru. Je patrné, že nadporučík Dub má strach z přiznání pravdy ohledně letadel, jež pro Rakousko-Uhersko není nikterak příznivá.

Ve snímku *Švejkovy nehody ve vlaku* (1955) hraje strach důležitou roli v samotném dialogu mezi nadporučíkem Lukášem a inspekčním generálmajorem von Schwarzburgem, který probíhá v kupé druhé třídy rychlíku z Prahy do Českých Budějovic v období první světové války. Generálmajor von Schwarzburg uděluje lekci nadporučíkovi Lukášovi o tom, že je na Švejka až moc milý a že s ním mluví příliš familiárním tónem. Strach je podle tohoto generálmajora důležitým prvkem v armádní hierarchii. Vojáci se musí svých představených bát a důstojníci nesmí dopustit, aby jejich mužstvo přemýšlelo.¹⁸⁵ Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka* zachycují realitu první světové války¹⁸⁶, ale v obecných rysech dobře vystihovaly i mechanismus a především režim doby pozdější, ve které Trnka žil a tvořil. Tento díl byl vzniká na přelomu roků 1953 a 1954, kdy československou společnost zatěžovaly a často i paralyzovaly politické procesy, lidé žili v atmosféře strachu.

V poslední části trilogie *Švejkova budějovická anabase* (1955) Švejk svou absencí dokladů vzbudil ve strážmistru Flanderkovi nedůvěru, a tak je předveden k důkladnému výslechu. Opět se tu nachází zajímavý moment, kdy Švejk popisuje výslechové metody putimského strážmistra, které mohou až budít strach. Sám strážmistr Flanderka říká, že kriminalistika záleží na chytrosti a vlídnosti, a že zapírání pouze komplikuje přiznání. Vzbuzování strachu bylo bezesporu důležitou součástí policejních praktik všech dob, tedy i Trnkovy současnosti.

Rovněž hrdinové vystupující ve filmu *Císařův slávik* (1948) jsou tito svazováni strachem, který je odrazuje od porušení obvyklých konvencí a způsobů života, jaký vedou.

V hrané části snímku divák vidí chlapce, který patří do vyšší sociální skupiny a podle toho také jedná. V mluveném komentáři filmu jsou tato pravidla a etika, která jsou s postavením chlapce spojena, zvláště vyzdvihnuta. Mladý chlapec vidí, že je venku slunečné počasí, a tak vezme balon na hraní a utíká ven z domu. V tom se zastaví a zamyslí se. Během této chvíle začne promlouvat namluvený komentář, což

¹⁸⁵ Bor – Lucký, *Co hrál Trojan ...*, s. 391.

¹⁸⁶ Brousil, *Pohled na světovou ...*, s. 264.

dělá dojem, že si chlapec vybavuje to, co mu je prakticky od jeho mladších let vrýváno do paměti. „*Na slunci musíš nosit klobouk, malý gentleman vždy nosí svůj klobouk. Neušpiň si své krásné oblečení. Chovej se slušně a důstojně. Nesmíš chodit ven za bránu.*“¹⁸⁷ Z chlapcova výrazu ve tváři a držení těla je jasné, že má strach. Má strach nedodržet to, co mu bylo odjakživa sdělováno jako soubor neměnných pravidel, která je nutno dodržovat.

V loutkové části, kde se setkáváme s mladým císařem Číny, je také patrná atmosféra strachu. Již v první scéně s císařem si lze všimnout, že má strach z porušení nastolených konvencí a řádu. Je ráno a císař se probouzí ve své posteli. To, co na první pohled vypadá jako idylická chvíle, je pouze odvážný akt ze strany císaře, který se na malou chvíli uvolní a dělá něco podle sebe. To vše trvá až do chvíle, když mladý císař uslyší přicházet komorníka. Se strachem ve tváři, který umocňuje hudba Václava Trojana, císař vrátí okamžitě vše do původního stavu a schová se v posteli. Má strach z následků, které by neslo jeho nevhodné chování a nedodržení denního harmonogramu.

Loutková pohádka o vysloužilém vojáku a kouzelné kličce flašinetu *Čertův mlýn* (1949) byla kritikou často označována jako loutkový horor. Tento bez mála dvaceti minutový snímek je strachem a děsivou atmosférou přímo naplněn.

Strach se tu objevuje v několika podobách. Má jej nejdříve válečný veterán, později čert, trvale lidé z vesnice. Zároveň tento film strach sám vyvolává, zvláště pak v dětských divácích, kteří mohou na děsivou atmosféru druhé části filmu reagovat citlivěji.

Nejdříve má strach samotný veterán, kterého ze spánku v noci probudí nábytek a noční košile, které se samovolně pohybují, jako kdyby byly živé. Veterán je proti své vůli vtažen do zlověstného víru mezi poletující židle, stůl a všechny věci v mlýně. Neměl zde žádnou moc. Poté, co se veteránovi zjevil čert, který to všechno prováděl, se vysloužilec čertovi odvážně postavil a snažil se s ním soupeřit. Poté, co se čert zmocní flašinetu, a omylem zatočí kličkou, se vyleká a od flašinetu utíká pryč. Toho využije veterán, který pomocí nové kličky, kterou získal od kouzelného děda, dokáže čerta přinutit tančit podle své vlastní písničky. Tímto způsobem byl čert vypuzen z mlýna pryč. *Čertův mlýn* (1949) je patrně nejstrašidelnějším Trnkovým snímkem.

¹⁸⁷ *Císařův slavík* [film]. Režie: Jiří Trnka, 1948.

V celém filmu vládne ponurá atmosféra, která vyvrcholí ve chvíli, kdy se spící veterán probouzí na popud oživlé spací čepice. Nadpřirozené prvky, hrůzostrašná hudba a na části rozdělený děsivý čert dokázaly vytvořit loutkový příběh, který i dnes vzbuzuje v divácích strach.

Podle Trnkových slov byl snímek *Kybernetická babička* (1962) zamýšlen jako tragikomedie, která se věnuje myšlence *strojovost a dítě*.¹⁸⁸ Scény filmu odehrávající se v moderním městě, plném nejmodernějších strojů a technologií, působí velmi chladně a v jistém slova smyslu můžeme říci, že ze zobrazované reality jde strach. Důležitou roli zde hraje výběr spektra barev, které se omezuje na odstíny šedé barvy. Stěny, budovy aj. působí metalickým a studeným dojmem. Nejdůležitější je v tomto filmu vztah malé dívenky a jejího přetechnizovaného okolí, který Trnka zobrazuje. Zpočátku dívenka působila rozpačitě, když nastupovala do moderního výtahu – vlaku, poté při vstupu do nového rodinného domu byla udivena a možná ohromena v dobrém slova smyslu. Situace se zcela mění ve chvíli, kdy na scénu nastupuje kybernetická babička, která nenápadnými kroky postupně přebírá nad holčičkou veškerou moc. Malá dívenka má takový strach, že před touto strojovou babičkou utíká a nakonec ji ze spárů moderní doby zachrání její opravdová živá babička, která v holčičce opět probudí klid a pocit bezpečí.

Poslední Trnkův film *Ruka* (1965) vypovídá o souboji svobodného člověka s totalitním režimem a o všem, co s tím souvisí. Strach hraje v tomto snímku důležitou roli a je zajímavé, jakým způsobem ho dokázal Trnka vyjádřit. Postava Harlekýna má stálou neměnnou tvář i výraz a různé pocity a nálady vyjadřuje hlavně pomocí nasvícení loutky a hudby. Harlekýn má strach z ruky. Harlekýn má strach o život své květiny. Harlekýn má strach, aby mohl stále pečovat o květinu a vytvářet pro ni květináče. Mnozí filmoví kritici se shodují na tom, že snímek je jakési dílo o životě umělců, a především o životě Jiřího Trnky. Strach Harlekýna v *Ruce* může být chápán jako metafora, či stylizované zobrazení reality v komunistickém Československu.

Je zřejmé, že téma a motivy strachu se v uvedených Trnkových filmech nacházejí nikoli náhodou. Různým metaforou se v nich odráží doba jejich vzniku, v níž je v podstatě vždy přítomna nějaká míra totality a totalitní moci. Značnou roli při vykreslení a navození atmosféry strachu hrála v Trnkových filmech hudba ve většině

¹⁸⁸ Boček, *Torzo rozmluv I ...*, s. 34

případů vytvořena Václavem Trojanem. Právě spolupráce s Trojanem je jedním ze specifických znaků Trnkových loutkových filmů.¹⁸⁹ Trnka v něm našel spolupracovníka stejně tvůrčího a stejně odvážného. Trojan tak hudbou často vyjadřoval to, co Trnka nemohl nebo nesměl zvládnout obrazem. Hudba děj nejen emocionálně dotvářela, ale byla tak i prvkem dějotvorným.¹⁹⁰

3.4. Zachycení svobody

Dalším výrazným tématem v kreslených i loutkových filmech Jiřího Trnky jsou různá pojetí svobody, která hrají důležitou roli v dějových liniích těchto snímků. Svoboda v Trnkových snímcích je něco, co nemá každý a je jí v Trnkově filmovém světě nedostatek. Je vzácná, není samozřejmá, a i když to na první pohled není možná zřejmé, většina zápletek těchto filmů se týká právě jí. Jiří Trnka se narodil nedlouho před první světovou válkou a prožil éru první republiky. Velmi dobře tak poznal prožitek svobody i život, jehož byla svoboda nedílnou součástí. V pozdějších dobách pak citlivě vnímal její nedostatek. Svobody si jako člověk jistě vážil, o čemž jeho filmy zcela jasně vypovídají.

Svoboda je v Trnkových filmech prezentována jako možnost či schopnost činit samostatná rozhodnutí, volit a jednat podle své vůle při reakci na různé vnitřní a vnější podněty a nést za to přiměřenou odpovědnost.

V animovaném snímku *Pérák a SS* (1946) je příběh inspirován reálnými zkušenostmi a vzpomínkami tvůrců filmu na dobu Protektorátu. Svoboda v jakémkoliv slova smyslu byla pro jeho obyčejné obyvatele a v podmínkách nastavených nacisty, nereálná. Jiří Trnka s Jiřím Brdečkou s využitím hyperboly tuto situaci dokonale vystihli v krátké grotesce o maskovaném hrdinovi. Ten je v celém filmu jediným skutečně svobodným člověkem. Svobodným člověkem nemůžeme v celém filmu definovat nikoho, kromě hlavního hrdiny. Tento kominík se stává svobodným ve chvíli, kdy si přes hlavu navlékne černou ponožku a koná podle vlastní vůle pod identitou tzv. Péráka. Tato pochmurná atmosféra, plná strachu, je ještě více zvýrazněna samotným černobílým provedením filmu. Svoboda se ve snímku nejsou

¹⁸⁹ Vladimír BOR – Štěpán LUCKÝ, *Trojanova práce na Trnkově filmu „Bajaja“*. Film a doba. 1956, roč. 2, č. 6, s. 403.

¹⁹⁰ Boček, *Jiří Trnka. Film a doba ...*, s. 599.

obyvatelé Protektorátu, ale ani okupanti a kolaboranti. Pérák se jako jediný v celém filmu pohybuje, jak chce, a dělá, co chce.

Ve filmech o vojáku Švejkovi, které Jiří Trnka natočil v první polovině padesátých let, je svoboda formována pomocí armádního systému, řádu a válečným stavem Rakouska-Uherska. Větší míra svobodného chování je spojena zejména s hlavní postavou příběhu Josefem Švejkem, který, ať už je pod nátlakem sebevážnější situace či nadřízených, se rozhoduje podle svého vlastního úsudku a nepřestává být tím, kým je. Ve Švejkově postoji k životu se odráží energie a lidská svoboda. Ačkoli se pojem svoboda zdá paradoxní s ohledem na válku, která lidem svobodu spíše bere, než dává, je na místě. Zde se jedná o svobodu smíchu, svobodu řeči. A ta, jak se ukazuje, nepodléhá ničemu. Loutka Švejka se povětšinu času pohybuje velmi klidně a pomalu, avšak ve chvíli, kdy mu je udělen rozkaz, má rychlé a rázné pohyby např. když pochoduje. V tuto chvíli působí dojmem, že je plná života. Důležitým projevem jeho povahy a charakteru je obličej loutky, který má stále stejný spokojený a blažený výraz.

V *Císařově slavíku* (1948) jsou svoboda a závažnost dětství zásadními prvky snímku.¹⁹¹ Hlavní hrdina z hrané části filmu onemocní právě ze smutku, který v něm vyvolává nedostatek svobody. Císař z chlapcova snu je ještě stále dítětem, které žije v uzavřeném světě plném tradic a pravidel, které „musí“ dodržovat. V hrané části filmu je hlavní představitelkou svobody malá dívka, která si neustále hraje za vysokým plotem a bránou chlapcova domu. Dívka si hraje v kalužích, ve vodě, je šťastná a stále se usmívá, což se nedá říct o hlavním hrdinovi příběhu. Chlapec si nemá s kým hrát, je osamělý, a za vysoký plot a branku nesmí vkročit, i když po tom velmi touží. Zvláště během slunečních letních dnů by nejraději trávil celé dny venku, ale stále je svazován pravidly, např. tím, že jako mladý gentleman musí stále nosit na slunci klobouk, nesmí vstupovat na trávník nebo si nesmí ušpinit své oblečení.¹⁹² Při pohledu na dívku, která si za plotem jeho domu smí dělat, co se jí zlíbí, začne chlapec nepatrně žárlit a uvědomovat si, jak je nešťastný.

Hlavními představiteli svobody v loutkové části filmu jsou postavy malé dívenky a slavíka. Čínský císař zde působí jako malé dítě, které se dostalo na trůn velmi brzy. Jelikož je vlastně součástí chlapcova snu z hrané části filmu, je tento

¹⁹¹ Boček, *Torzo rozhovorů I ...*, s. 35.

¹⁹² *Císařův slavík* [film]. Režie: Jiří Trnka, 1948.

loutkový císař svazován podobnými pravidly, jako chlapec. Loutková holčička je jakýmsi odrazem šťastné dívky z hrané části filmu, a mají zde rozhodně stejnou funkci. Obě se na hlavní hrdiny příběhu dívají zpoza plotu a připomínají, že reálný život se neodehrává ve vězení pravidel a vlastního domu či paláce, ale za vysokými zdmi tohoto vězení, kde se nachází svoboda a jakási úleva od nastoleného řádu. Nejen loutka dívenky, ale i samotný živý slavík je zde jakýmsi představitelem svobody. Slavík byl svobodný a žil v zeleném lese, ale sám se rozhodl, že se nechá chytit a bude zpívat čínskému císaři. Později byl slavík nahrazen mechanickou hračkou v podobě slavíka, která zpívala tu samou melodii stále dokola, kdykoliv císař chtěl. V závěru však císař přichází na to, že uměle vytvořené věci ho šťastným neudělají, ale svoboda, jakou přináší reálný obyčejný život, to dokáže.

V *Čertově mlýně* (1949) svoboda přichází do snímku po tom, co se vysloužilému vojáku podaří vyhnat čerta z mlýna.¹⁹³ Když se tak stane, začnou okolo v lese opět zpívat ptáci, stará hnízda ve mlýně začnou obydlovat vlaštovky a celé místo ožívá. I malý chlapec z vesnice přichází za veteránem do mlýna a pomáhá mu ho opět zprovoznit. Vše tedy začalo fungovat tak, jak má.

Svoboda se ve filmu *Kybernetická babička* (1962) nachází pouze na začátku snímku, kdy se malá holčička ještě nachází u babičky na chalupě nedaleko lesa. Svobodu zde představuje celý běžný a nemoderní svět, kde není člověk obklopen moderní technologií a přístroji. Svoboda zmizí ve chvíli, kdy babička holčičku vypraví na futuristické vlakové nádraží, aby se dostala do jejich nového rodinného domu. Holčička postupně přichází o vše, co jí připomínalo čas strávený u babičky ve světě, který nebyl diktován moderní dobou. K absolutní ztrátě svobody přišla holčička ve chvíli, kdy se v domě poprvé setkala s kybernetickou babičkou, která jasně diktovala, co má holčička dělat a hlavně, jak to má dělat. Naděje v příběhu přichází s opravdovou babičkou, která přišla holčičku „zachránit“ před babičkou připomínající houpací křeslo a pletací jehlice.

Téma svobody je základním tématem alegorického dvacetiminutového snímku *Ruka* (1965), příběhu o boji svobody s totalitou. Svoboda je zde chráněna loutkou Harlekýna a totalitu představuje lidská rozměrná ruka, která se celý film snaží Harlekýnovi diktovat, co má a nemá dělat. Svoboda pro Harlekýna znamená, že může

¹⁹³ Boček, Jiří Trnka. *Film a doba ...*, s. 598.

pečovat o svou květinu, vytvářet pro ni květináče a obecně z toho vyplývá, že může dělat, co bude chtít. V bezeslovných rozmluvách mezi rukou a Harlekýnem dochází k tomu, že se mu ruka snaží vnutit svoji představu svobody. Znázorněno je to např. ve scéně, kdy z krabice ruka vytáhne televizor a tam Harlekýnovi promítá různé symbolické obrázky rukou či rukavic. I přes Harlekýnov nezáměr a odpor se ruka snaží dál. Jedná se vlastně o takový konflikt mezi představami svobodného chování a života. Harlekýn má představu, jak pečuje o svoji květinu a vytváří pro ni vhodné podmínky v podobě dalších a větších květináčů, aby mohla dále růst, kdežto ruka si představuje svobodu jinak, a to tak, že Harlekýn zapomene na květinu, a místo ní bude pečovat o Ruku, bude jí např. zpodobňovat monumentálními sochami.

Tento snímek jako jeden z mála Trnkových filmů nemá šťastný konec, neboť postava Harlekýna pro svou představu svobody v čele s květinou zemře. Po smrti Harlekýna mu ruka vystrojí pohřeb se všemi poctami, jako kdyby chtěla jejich spor před divákem utajit, a dělá, jako by Harlekýn žil život, jaký chtěla ruka.

Svoboda hraje důležitou roli v podstatě ve všech Trnkových filmech. Ať už se jedná o jakýkoliv druh svobody, Trnka z ní ve svých kreslených a loutkových příbězích dělá smysl bytí. K jednoznačnému pochopení myšlenky svobody dochází u filmů *Pérák a SS* (1946) a u trilogie *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1954,1955), kde autor pojednává o skutečných podmínkách nastolených tehdejších režimů. U zbylých snímků, které na první pohled o žádné reálné politické situaci nevypovídají, je nutno tak zvaně číst mezi řádky. Myšlenku souboje svobody a nesvobody nejvíce vyjadřuje Trnkův poslední loutkový film *Ruka* (1965).¹⁹⁴

3.5. Jsou Trnkova díla politická?

Jiří Trnka nikdy nebyl člověkem, který by se veřejně vyjadřoval o politice, a který by jakoukoliv událost nejen po roce 1948 veřejně komentoval. To samé nelze říci o jeho filmových dílech.

V příspěvku od Ludmily Česákové ze Sborníku Městské knihovny v Praze, který byl věnován Starým pověstem českým, bylo Trnkovo jméno chápáno jako záruka úspěšné reprezentace Československa na mezinárodních festivalech. Jeho apolitické snímky byly režimem využívány ve světě k obhajobě realitě vzdálené a

¹⁹⁴ Bor, *Trnkova Ruka...*, s. 13.

účelově pokřivené vize tvůrčí nezávislosti v socialistické kultuře. Ludmila Česálková ve svém příspěvku cituje vyjádření švýcarských filmových kritiků, kteří se v roce 1963 během festivalu v Locarnu vyjadřovali o Trnkových filmech způsobem až poetickým. Trnkovy filmy byly označeny jako důkaz, že *za rezavou oponou tiší lidé pěstují svou zahrádku poezie*. Jejich idylická představa útěšného chránění a pěstování zahrádky poezie režimu navzdory zastírá, že Trnkovy básnivé filmy by jen tak *v zahrádce s oním režimem* nevznikly, že za nimi stojí velké úsilí o prosazování a obhajování projektů, technologické pionýrství i Trnkova snaha podporovat animovanou tvorbu z významných dramaturgických pozic ve strukturách československého státního filmu.¹⁹⁵

Politika ovlivňovala Trnkův život velkým způsobem, což dokazuje například nově nalezený materiál ze sekretariátu ministerstva vnitra z prosince roku 1955, který se zmiňuje o tom, *proč nepouštět Trnku na západ*.¹⁹⁶ Zamítnutí těchto cest bylo z toho důvodu, že podle ministerstva vnitra se Trnka politického života nezúčastňuje, není politicky organizován a jeho nezájem o politické dění se projevuje v tom, že rozhodně odmítá výrobu filmů s agitačním obsahem. Filmy, které dosáhly úspěchů na západě, tvoří spíš z umění pro umění a pro svoji pověst. Ministerstvo bylo informováno o tom, že mu byly zaslány pozvánky od západních producentů, a je podle něj jisté, že se budou tito kapitalisté pokoušet o to, aby se Trnka při pobytu v západní cizině rozhodl pro emigraci, což s ohledem na světovou úroveň jeho díla by pro něho z hlediska finančního bylo výhodné, a což by na druhé straně bylo vítanou záminkou pro nepřátelskou propagandu. Režim se o Jiřího Trnku velmi zajímal, a proto je udivující, jak málo ho znal. Podle tohoto dokumentu Trnka s ohledem na svou nízkou politickou úroveň touží po západě a nemá kladný poměr k Sovětskému svazu, a i přesto že mu v roce 1954 bylo umožněno jako členu kulturní delegace navštívit Moskvu a Leningrad, kde byl přijat jako významný československý umělec a byla mu umožněno proslovit přednášku na filmové škole, nabídnuto místo režiséra loutkového filmu, hovořil Trnka o tomto zájezdu do Sovětského svazu záporně. Cestu do Sovětského

¹⁹⁵ Pavel HLAVATÝ – David HERTL, *Portréty: Jiří Trnka, umělec ve střetu s totalitním režimem*. Český rozhlas, 26.12. 2019. Dostupné z: <https://www.mujozhlaz.cz/portrety/jiri-trnka-umelec-ve-stretu-s-totalitnim-rezimem>

¹⁹⁶ *Jiří Trnka: Nalezený přítel* [dokumentární film]. Režie: Joël Farges. 2019.

svazu údajně podnikl pouze proto, že jí byla podmíněna jeho účast na festivalu v Cannes.¹⁹⁷

Dcera Jiřího Trnky Zuzana Ceplová v jednom z rozhovorů promluvila o svém otci a jeho vztahu k cestování. Z jejich vzpomínek vyplývá, že otec celé dny seděl, maloval, a když občas musel odjet na festival a převzít za své filmy ceny, dělal to dosti nerad. Toto tvrzení dosvědčují také dvě svědectví od V. Nezvala a J. Wericha, kteří nezávisle na sobě o Trnkovy vypověděli, že on byl skutečně bytostně český umělec, západ ho nelákal.¹⁹⁸ Režim o něm tedy vlastně vůbec nic nevěděl a vnímal ho velmi z kresleně.

Jiří Trnka se nikdy politicky neangažoval, k politice se nevyjadřoval, ale byl člověkem lidovým, českým, měl rád klasické autory a díla a rád se k nim vracel. Nikdy nevstoupil do Komunistické strany, i když k tomu byl nejednou vyzýván. Někteří jeho přátelé, kteří byli vlivnými členy strany, např. Vítězslav Nezval a Adolf Hoffmeister, ale varovali ostatní před tím, že by nátlak na Trnku mohl vzbudit určitou reakci.¹⁹⁹ Trnka by se mohl stáhnout do sebe a vůči režimu se vymezovat mnohem kritičtěji. Také díky tomu nebyl nikdy na Trnku vyvíjen žádný větší tlak.

Politika ovšem ovlivňovala Trnkovu tvorbu. Jeho *Staré pověsti české* (1952) byly součástí tzv. Jiráskovské akce na počátku 50. let, za kterou stál Zdeněk Nejedlý a poté i Václav Kopecký.²⁰⁰ Je s podivem, jak výborné dílo z této iniciativy vzniklo. Motivy z Jiráskova využil Trnka jen velmi lehce, vývoj scénářistický i výtvarný byl velmi složitý, použil mluvené slovo, kterému se spíše Trnka vyhýbal. Ačkoli jde o bytostně české téma, vyvolaly značný ohlas i za hranicemi. Jaroslav Boček se o Trnkovi a jeho díle ve spojitosti s politickou situací vyjadřuje jako o našem umělci, který podal důkaz o své sounáležitosti s lidem a národem, jenž v době zvýšeného mezinárodního napětí, v době hrozící válkou vytvořil *Staré pověsti české*, bohatýrskou píseň o hrdinství předků k příkladu potomků. „*Jen si poslechněte Čestmírova slova pronesená před bitvou s Lučany: „... nač by mi byla má mnohá jara, když my poraženi, v jařmu otroka, v otroctví mém, žen i dětí, otroků? A smrt máš-li pro mne*

¹⁹⁷ Hlavatý – Hertl, *Portréty...* Dostupné z: <https://www.mujozhlaz.cz/portrety/jiri-trnka-umelec-vestretu-s-totalitnim-rezimem>

¹⁹⁸ *Tamtéž.*

¹⁹⁹ *Jiří Trnka: Nalezený přítel* [dokumentární film]. Režie: Joël Farges. 2019.

²⁰⁰ Petr ŠÁMAL, *Znárodněný klasik. Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády*. In: *Zrození mýtu: dva životy husitské epochy*. Praha, 2011, s. 457 – 472.

v boji, oj, dobrá naše sudba! Žít budu navždy v písniích starců, k posile mužů, žen i dětí, svobodných!“ To že je řeč umělce neideového a nepolitického, který neví, na čí straně stojí?²⁰¹

Političnost se v jeho dílech začala vyhledávat až po posledním snímku *Ruka* (1965). Nepochybně v důsledku rozvolnění politické situace v Československu, pravděpodobně i díky tomu, že si uvědomoval svůj Trnka zdravotní stav, se po natočení Ruky se začal více politicky projevovat. Přestal mít strach z potencionálních restrikcí a perzekucí. Největší viditelnou stopu za svými názory a postoji zanechal podpisem petice *Dva tisíce slov*. Tento čin by mu určitě v době normalizace přivodil nemalé problémy, ale této doby už se nedočkal. Uprostřed složité atmosféry naplněné obavami a nejistotou z dalších vývoje situace vznikl uprostřed podzimu 1968 v Československém rozhlasu cyklus rozhovorů *Co mám rád*. V jednom z jeho dílů se ze svého přesvědčení vyznal i Jiří Trnka²⁰², jehož část zamyšlení bych ráda citovala: Jeho vyjádření je prostým vyznáním umělce, jemuž byla tvůrčí práce nade vše: „*Dělat musíme, musím dělat svoji práci, páč jí dělám rád, málo čtu noviny, málo se starám o to, co se děje a jenom dělám to svoje, to myslim že je tak dneska třeba no. Člověk má dělat to, co chce, vo čem je přesvědčen, že má říkat to co chce, má to dělat přímo a rovnou a říkat to pořád a vždycky, a myslim že aspoň tímhle sem se řídil, nebo takhle sem žil za všech okolností který tu byly, i za války, i po válce, a dá se tímto způsobem žít jako v naprostý počestnosti, ale nesmí se.. nesmí se říkat něco jinýho nežli si člověk myslí.*“²⁰³

Navzdory tomu jsou Trnkova díla politická, a to zejména přitakáním životu a jeho hodnotám a kladným stránkám. O politické situaci české společnosti buď promlouvají nebo jí v symbolech a metaforách odrážejí. Snímky *Pérák a SS* (1946) a trilogie o vojáku Švejkovi (1954,1955) jsou politické prvním zmíněným způsobem. Pérák je film vypovídající o každodennosti v Protektorátu Čechy a Morava. Ačkoliv je snímek kreslený a může působit smyšleně, tak je natočen na základě zkušeností autorů, kteří v Protektorátu žili a podmínky takového života znali. Film je založený na realitě oné doby. *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1954, 1955) byly natočeny podle

²⁰¹ Boček, Jiří Trnka. Film a doba ..., s. 597.

²⁰² Jiří HUBIČKA, *Co mám rád – rozhlasový pořad*. 2013. Dostupné z: <https://temata.rozhlas.cz/co-mam-rad-7984881>

²⁰³ Hlavatý – Hertl, *Portréty...* Dostupné z: <https://www.mujirozhlas.cz/portrety/jiri-trnka-umelec-ve-stretu-s-totalitnim-rezimem>

románu Jaroslava Haška a vypovídají o období první světové války a Čechách za Rakouska-Uherska. Zbylé Trnkovy snímky, které se staly základem této diplomové práce, už o politické situaci vypovídají pouze symbolicky a divák musí filmy číst „mezi řádky“. Obecně je možné říci, že jakýkoliv Trnkův film je více či méně politický, neboť reagoval na dobu svého vzniku. Důležitá jsou opakující se témata a motivy, které s přihlédnutím k událostem spojeným s Trnkou a Československem dávají smysl i odpověď na otázku, proč byly Trnkou do filmu zasazeny. Je pravděpodobné, že tato témata a motivy se stávají jakousi charakteristikou doby, ve které Trnka tvořil, což nakonec vyvrcholilo jeho posledním filmem *Ruka* (1965), důstojným epilogem za Trnkovou filmovou tvorbou. V *Ruce* se promítla všechna témata, která jsme se v této kapitole pokusila sledovat. Trnka považoval tento film za dostatečné vyjádření toho, jak nastolený komunistický režim vypadá.

ZÁVĚR

Cílem předkládané diplomové práce bylo postihnout, jaký vliv měla politická situace v Československu na tvorbu Jiřího Trnky a jakými způsoby a uměleckými prostředky se odrážela v jeho filmech.

Na základě provedené analýzy vybraných filmových snímků mohu konstatovat, že se soudobá společenská atmosféra i politické poměry v Trnkových filmech projevovaly. Ve své práci jsem vymezila čtyři témata – *revoltu, vězení, strach a svobodu*, jejichž způsoby a míru zachycení jsem sledovala v jednotlivých filmových snímcích. Všechny byly ve sledovaných filmech nějakým způsobem zastoupeny.

Realita politických poměrů je v Trnkových filmech zachycena buď přímo, prostřednictvím samotného příběhu a jeho hrdinů, nebo nepřímo, pomocí metafor a alegorie. Přímý odraz politické situace se objevuje ve snímku *Pérák a SS* (1946) a v trilogii o dobrém vojáku Švejkovi (1954, 1955). Pro filmová zpracování těchto témat a poměrů Rakousko-Uherska a Protektorátu Čechy a Morava využil Trnka nejen literární předlohu, v případě Švejka Haškův román a v případě Péráka dobře známou legendu, ale mohl se inspirovat i vzpomínkami své rodiny, přátel a známých i svými vlastními zkušenostmi. *Pérák a SS* (1946) je filmem, kde Trnou ztvárněné postavy ještě nemluví, a tak si divák vytváří své dojmy o vyobrazené době pouze na základě výtvarného potenciálu filmového snímku. Kritici se shodovali v tom, že Pérák je jakousi groteskou, která danou situaci Protektorátu parafrázuje, karikuje, ale zároveň uznávali, že byl Trnka velmi autentický.

Stejným způsobem přistoupil i ke zpracování trilogie o Švejkovi. Neopomněl ani jeden z podstatných znaků popsaných v Haškově předloze. Věrně zachovává všechny detaily např. plakáty, portréty císaře Františka Josefa I. atp. a doplňuje vlastními dobovými detaily, jako jsou německé nápisy, noviny, kulisy. Působivost Trnkova zpracování znásobil hlas Jana Wericha, který příběh nejen vypráví, ale propůjčuje hlas i jednotlivým postavám. Jiří Trnka respektoval dialogy literární předlohy. Oba snímky jsou určeny časem i místem, a přímo tak odkazují k reálné době. Trnka v nich nešetřil ironií, sarkasmem, ani groteskou.

Nepřímé zachycení politické situace můžeme spojit s většinou Trnkových

filmů vzniklých po únorovém převratu 1948. Nové politické poměry byly pro Trnkovu tvorbu zásadní determinantem, protože jednak vytvářely podmínky pro jeho práci, jednak režim vznik některých filmů přímo inicioval. Takovým projektem byl loutkový film *Staré pověsti české* (1952), které byly natočeny jako neoficiální součást tzv. Jiráskovské akce na začátku padesátých let.

I když si Trnka zachovával pověst politicky neangažovaného umělce, v jeho dílech se objevovaly prvky odkazující k dobové atmosféře i praktikám politického režimu, motivy, které evokovaly revoltu. Ať už to bylo vědomé či nevědomé, Trnka zůstával ve svém uměleckém projevu českým tvůrcem a z většiny jeho filmů bylo možné rozpoznat jeho smýšlení. Vadily mu omezování svobody i nejrůznější formy nátlaku a násilí. V jednom z rozhovorů z roku 1962 s Jaroslavem Bočkem poukázal na to, že jeho díla byla a jsou aktuální, a právě to je pro ně charakteristické, i když ne vždy na první pohled patrné.²⁰⁴

Trnkovy filmy byly vždy časové a stále zůstávají myšlenkově naléhavé, přinášejí vnitřní výpověď o člověku, jeho aktuální situaci a podmínkách, v nichž se musí žít. Tento humanistický étos postihli hned na začátku mladí francouzští umělečtí kritici, a jak sám Trnka později poznamenal, velice mu tím pomohli.²⁰⁵ Nikdy si sám pravděpodobně neuvědomoval, ale právě tato citlivá reakce západního obecnstva mu dala jistotu i novou naději k životu a práci.

Analýzou Trnkovy filmové tvorby, jeho vzpomínek, vzpomínek jeho blízkých a kritických ohlasů na jeho filmy, jsem dospěla k závěru, že se v jeho díle politická situace odrážela. Reagoval na ni přímými odkazy a obrazy i nepřímo metaforickými a alegorickými obrazy. Provedla jsme jejich typologii a dospěl jsem k závěru, že ve všech snímcích jsou prostřednictvím různých motivů zastoupena. Jedná se o revoltujícího hlavního hrdinu, různé způsoby omezování svobody, strach a svobodu jako takovou. Všechna tato témata spolu vždy souvisejí a jsou logicky propojena. Tento způsob zachycení se nakonec promítl a vyvrcholil v Trnkově posledním filmu *Ruka* (1965), který je důstojným epilogem za jeho filmovou tvorbou. V *Ruce* se promítl všechna témata, které jsem v diplomové práci vymezila. Jejich vyznění bylo ale mnohem naléhavější. Trnka považoval film *Ruka* za dostatečné vyjádření toho, jak nastolený komunistický režim vypadá.

²⁰⁴ Boček, *Torzo rozhluv I ...*, s. 34.

²⁰⁵ Augustin, *Jiří ...*, s. 402–403.

Na základě svého výzkumu jsem dospěla navíc k poznatku, že i když je animovaná a loutková filmová tvorba nejčastěji spojována s dětskými diváky, může naléhavě promlouvat i k dospělým. Myslím, že jsem ve své diplomové práci ukázala, že za nevinnou tvář loutkového filmu se u Trnky skrývá určitá míra reflexe veřejného života a odraz politické situace dané doby. Podařilo se mi ukázat, že i ze snímků, které jsou na první pohled apolitické, je možné vykonstruovat určitý odraz politické atmosféry Československa a že i z politicky neaktivního umělce, jakým Jiří Trnka převážně po celý svůj život byl, se nikdy nestala mocenská loutka nastoleného režimu.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

I. Prameny

a. Archivní prameny

Archiv Kanceláře prezidenta republiky. *Řád práce* [online]
(<https://www.prazskyhradarchiv.cz/file/edee/vyznamenani/rpr.pdf>)

Národní archiv (NA, Praha), fond Ministerstvo informací (1945-1953), kar. č. 209

Národní filmový archiv (NFA, Praha), fond Animovaný film (1940-1986)

Národní filmový archiv (NFA, Praha), fond Český animovaný film I, 1928-1991

Národní filmový archiv (NFA, Praha), fond Ústředního ředitelství československého státního filmu, kar. č. R5-AII-2P-8K, kar. č. R8-AII-1P-3K, kar. č. R5-AI-1P-2K

Národní filmový archiv (NFA, Praha), fond FITES, kar. R9-BII-3P-5K

b. Tištěné prameny

1. Noviny a časopisy

Brázda (1935 – 1937)

Cahiers du cinéma (1952 – 1955)

Cinepur: Časopis pro moderní cinefily (2006)

Československý loutkář (1951 – 1972)

Eva - časopis moderní ženy (1935 – 1938)

Film a divadlo (1966)

Film a doba (1955 – 1979)

Kino (1965 – 1967)

Kinorevue (1994 – 1997)

Kulturní tvorba (1960 – 1965)

Lidové noviny (1943 – 1952)

Literární noviny (1950 – 1954)

Mateřídouška: časopis pro malé čtenáře (1946 – 1949)

Mladá fronta (1948 – 1949)

Pestrý týden (1940 – 1945)

Rudé právo (1946 – 1969)

Slovo pracujících (1948)

Telegraf (1993)

Umělecký měsíčník D 48 (1951 – 1954)

Výtvarná kultura (1979)

Výtvarná práce (1959 – 1966)

Výtvarné umění (1954 – 1962)

Zlatý máj: kritická revue umělecké tvorby pro mládež (1959 – 1962)

2. Vzpomínky a edice

BROŽ, Jaroslav (ed.), *XII. Mezinárodní filmový festival v Cannes 1959: účast – filmy – ohlas*, Praha 1959.

CHVOJKOVÁ, Helena, *Jiří Trnka*, Plzeň, 1990.

c. Filmy

Císařův slavík [loutkový film]. Režie Jiří Trnka. Praha 1948.

Čertův mlýn [loutkový film]. Režie Jiří Trnka. Praha 1949.

Jiří Trnka: Nalezený přítel [dokumentární film]. Režie Joël Farges. Česko/Francie 2019.

Kybernetická babička [loutkový film]. Režie Jiří Trnka. Praha 1962.

Osudy dobrého vojáka Švejka I. [loutkový film]. Režie Jiří Trnka. Praha 1954.

Osudy dobrého vojáka Švejka II. [loutkový film]. Režie Jiří Trnka. Praha 1955.

Osudy dobrého vojáka Švejka III. [loutkový film]. Režie Jiří Trnka. Praha 1955.

Pérák a SS [kreslený film]. Režie Jiří Trnka. Praha 1946.

Ruka [loutkový film]. Režie Jiří Trnka. Praha 1965.

II. Literatura

AUGUSTIN, Luboš Hlaváček, *Jiří Trnka*, Praha 2002.

BÁLEK, Jaroslav, *100 let proher a vítězství*. Praha 2018.

BARTLOVÁ, Milena a kol., *Co bylo Československo? Kulturní konstrukce státní identity*, Praha 2017.

BARTOŠEK, Luboš, *Náš film: kapitoly z dějiny (1896- 1945)*, Praha 1985.

BENEŠOVÁ, Marie, *Od Špalíčku ke Snu noci svatojánské*, Praha 1961.

BOČEK, Jaroslav, *Jiří Trnka: historie díla a jeho tvůrce*. Praha, 1963.

- BRABCOVÁ, Jana A. (ed), *Mistři české kresby 3, Jiří Trnka (1912 – 1969)*, Praha 1992.
- BROKLOVÁ, E., *Československá demokracie. Politický systém ČSR 1918–1938*, Praha 1992.
- BROUSIL, Antonín Martin, *Film a národnost*, Praha 1940.
- BUKOVSKÝ, Miroslav, *Kultura a ideologický boj*, Praha 1979.
- ČUŘÍK, Martin, *Sen o širokouhlém Snu: Realizační podmínky filmu Sen noci svatojánské v kontextu celovečerní tvorby Jiřího Trnky*, Diplomová práce, Masarykova Univerzita, Brno 2014.
- DOLEŽAL, Jiří, *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha 1996.
- DUBSKÁ, Alice, *Dvě století českého loutkářství*, Praha, 2004.
- DUTKA, Edgar, *Animovaný film: úvod do scenáristiky animovaného filmu: minimum z historie české animace*, Praha 2002.
- DUTKA, Edgar, *Minimum z dějin světové animace*, Praha 2004.
- GEBHART, Jan – KUKLÍK, Jan, *Dramatické i všední dny protektorátu*, Praha 1996.
- GEBHART, Jan – KUKLÍK, Jan, *Velké dějiny zemí Koruny české XV. a. 1938-1945*, Praha 2006.
- GRULICH, Tomáš - ROČEK, Petr Antonín, *Kultura a věda. Komunistická strana Československa a problematika kultury a masmédií*, Praha 1992.
- HAVELKA, Jiří, *50 let československého filmu: Sbírká statistického a dokumentačního materiálu*, Praha 1953.
- HORÁČEK, Pavel, *Animace a Tropy: interpretace ruky v českém animovaném filmu*, Bakalářská práce, Masarykova Univerzita, Brno 2006.
- HOSTÁŇ, Jan, *Československé dějiny*, Praha 1946.
- CHVOJKOVÁ, Helena, *Jiří Trnka*, Plzeň, 1990.
- JUST, Vladimír, *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*, Praha 2010.
- KAČOR, Miroslav, *Zlatý věk české loutkové animace*, Praha 2010.
- KANT, Immanuel, *Základy metafyziky mravů*, Praha 1990.
- KAPLAN, Karel, *Kronika komunistického Československa - Doba tání 1953–1956*, Brno 2005.

- KAPLAN, Karel, *Pravda o Československu 1945-1948*, Praha 1990.
- KOHOUTOVÁ, Lucie, *Ruka*, Bakalářská práce, Masarykova univerzita, Brno 2013.
- KŘEN, Jan, *Dvě století střední Evropy*, Praha 2005.
- KVAČEK, Robert, *Umění proti fašismu (Československá kultura proti fašismu v letech 1933-1938)*, Praha 1980.
- LOCKE, John, *Dvě pojednání o vládě*, Praha 1965.
- MAREK, Jaroslav, *Česká moderní kultura*, Praha 1998.
- MARŠÁLEK, P., *Protektorát Čechy a Morava: státoprávní a politické aspekty nacistického režimu v českých zemích 1939–1945*, Praha 2002.
- MAŠEK, Ondřej, *Jiří Trnka – Staré pověsti české*, Bakalářská práce, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Zlín 2009.
- MERVART, J. – MUSILOVÁ, D. – VESELÝ, M., *Čítanka k dějinám 20. Století*, Hradec Králové 2005.
- NOVÁK, Bohumil, *Ilustrátoři: Aleš, Bouda, Lada, Svolinský, Trnka*, Praha 1973.
- PACNER, Karel, *Osudové okamžiky Československa*, Praha 2018.
- POŠ, Jan, *Výtvarníci animovaného filmu*, Praha 1990.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Rozpravy*, Praha 1989.
- SOKOL, František, *Svět loutkového divadla*, Praha 1987.
- SKUPA, Lukáš, *Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem - Počátky dětského žánru v české kinematografii 1945-1955*, Brno 2009.
- SLANINA, Ondřej, *Česká animovaná klasika*, Praha 2017.
- SNÍTIL, Zdeněk, *Vítězný únor a jeho mezinárodní význam*, Praha 1987.
- STEHLÍKOVÁ, Blanka, *Cesty české ilustrace v knize pro děti a mládež*, Praha 1984.
- SVĚCHOVÁ, Veronika, *Význam transcendence, mýtu a symboliky ve Starých pověstech českých Jiřího Trnky*, Bakalářská práce, Ostravská Univerzita, Ostrava 2014.
- SZCZEPANIK, Petr – ANDĚL, Jaroslav, *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904 – 1950*, Praha 2008.
- ŠÁMAL, Petr, *Znárodněný klasik. Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády*. In: *Zrození mýtu : dva životy husitské epochy*. Praha 2011.
- ŠPIRITOVÁ, Alexandra - KAPLAN, Karel, *ČSR a SSSR 1945-1948*, Praha 1997.
- TETIVA, Vlastimil, *Jiří Trnka (1912 – 1969)*, Praha 1999.

UHROVÁ, Pavlína, *Jiří Trnka a jeho přínos literatury pro děti a mládež*, Bakalářská práce, Masarykova Univerzita, Brno 2014.

VALNOHOVÁ, Markéta Sára, *Dílo Jiřího Trnky v kontextu československé (a zahraniční) animované tvorby (1945-1969)*, Bakalářská práce, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 2014.

III. Další dokumentární zdroje a filmy

Charakter 3, Speciální programy – Charakter [epizoda internetového dokumentu]. Režie Jiří Havlíček a Pavel Ryška. ArtyčokTV 2014. Dostupné z: <https://artycok.tv/26828/charakter-3-perak>

IBBY (International board on books for young people) [online]. Ibbby.org. [cit: 2.1. 2020] Dostupné z: https://www.ibby.org/awards-activities/awards/hans-christian-andersen-awards_

Jiří Trnka – Umělec, který nám otevřel cestu do zahrady výtvarných kouzel [dokument]. Režie Jiří Lehovec. Československo 1967. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/664341-jiri-trnka/26753130633/>
Trnka z Čech

Mistři českého animovaného filmu – Trnka - Brdečka [epizoda z dokumentárního pořadu]. Režie Jaroslav Hovorka. ČT. ČT2 18.2. 2011. Dostupné též z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1110217273-mistri-ceskeho-animovaneho-filmu/203382524320008/>

The puppet master – the films of Jiří Trnka [online]. The Cinematheque.ca. [cit: 5.6. 2019] Dostupné z: <http://www.thecinematheque.ca/the-puppet-master-the-films-of-jiri-trnka>

Trnka z Čech [televizní pořad]. Režie Miroslava Humplíková. ČT 2004. Dostupné též z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10403522727-trnka-z-cech/211382553930001/>

PŘÍLOHY

Seznam příloh:

Příloha č. 1 Jiří Trnka – biografie v datech

Příloha č. 2 Dobrý voják Švejk, stránka z technického scénáře, 1954, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 3 Dobrý voják Švejk, stránka z technického scénáře, 1954, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 4 Ruka, stránka z technického scénáře, 1967, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 5 Kybernetická babička, stránka z technického scénáře, 1962, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 6 Kybernetická babička, stránka z technického scénáře, 1962, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 7 Různé loutky, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 8 Hamlet, loutka, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 9 Harlekýn z filmu Ruka, loutka, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 10 Harlekýn z filmu ruka – detail, loutka, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 11 Josef Švejk, loutka, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 12 Nadporučík Lukáš, loutka, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 13 Josef Švejk – detail, loutka, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 14 Vlastní podobizna, loutka, 20. léta, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 15 Vývoj loutky, návrh na fresku do bytu Josefa Skupy, 1. polovina 30. let, soukromá sbírka /fotografie/ (vlastní fotografie)

Příloha č. 16 Skladba pracovních pozic Jiřího Trnky ve filmech /vlastní graf/

Příloha č. 17 Skladba Trnkovy filmové tvorby /vlastní graf/