

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Katedra filmových, divadelních a mediálních studií

**Proměna loutky u Jiřího Trnky
(Od Špalíčku po Staré pověsti české)**

Transformation of Jiří Trnka's puppet
(from Špalíček to Staré pověsti české)

Bakalářská diplomová práce

Autor: Antonín Drdla

Vedoucí práce: Doc. Vladimír Suchánek, PhDr. Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlášení

Místopřísežně prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Proměna loutky u Jiřího Trnky (Od Špalíčku po Staré pověsti české) vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího bakalářské práce a uvedl jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne.....

Podpis.....

Chtěl bych tímto poděkovat svému vedoucímu práce Doc. Vladimíru Suchánkovi, PhDr. Ph.D. za jeho cenné připomínky, trpělivost, vstřícnost a ochotu při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

1	Úvod, vymezení tématu bakalářské práce.....	5
2	Metodologie a kritické vymezení literatury	7
3	Osobnost Jiřího Trnky (1912-1969).....	14
4	Možnosti loutkového filmu v Trnkově pojetí	16
4.1	Hledání výrazových prostředků.....	16
4.2	Mizanscéna.....	16
4.3	Trnka výtvarník.....	18
4.4	Práce se světlem.....	19
4.5	Rámování, vnitrozáběrový prostor.....	20
4.6	Obrazová montáž, střihová skladba	21
5	Loutka a její zrání, loutka jako herec	24
5.1	Výraz loutky a její herecké předpoklady	24
5.2	Pohyby, gesta, mimika	28
5.3	Animace loutky, animátorská hra	30
5.4	Psychologická hra, charakter postavy.....	31
6	Proměna anatomie a technické zdokonalování loutky.....	36
6.1	Jednoduchá konstrukce loutek ve Špalíčku, první náznaky budoucí koncepce ..	36
6.2	Mechanická konstrukce loutky, výtvarný návrh a charakter loutky	37
6.3	Mezidobí v roce 1949 – tři odlišné krátké filmy.....	40
6.4	Loutky v Bajajovi a Starých pověstech českých.....	41
7	Spolupracovníci Jiřího Trnky.....	43
7.1	Václav Trojan.....	43
7.2	Břetislav Pojar	43
7.3	Stanislav Látal.....	44
7.4	František Braun	45
8	Filmová tvorba Jiřího Trnky po roce 1952	46
9	Závěr	47
10	Filmografie Jiřího Trnky v letech 1947-1952	48
11	Seznam pramenů a literatury.....	50
11.1	Prameny	50
11.2	Literatura.....	52
12	Anotace	55
13	Seznam vyobrazení a obrazová příloha.....	57

1 Úvod, vymezení tématu bakalářské práce

Předložená bakalářská práce by měla přiblížit tvorbu Jiřího Trnky s filmovou loutkou ve vymezeném období let 1947 - 1952. Vzhledem k tomu, že Jiří Trnka patří mezi ty výrazné umělce, které lze jen stěží jednoznačně zařadit, a jednotlivé oblasti jeho záběru se vzájemně prolínají, je úvodní kapitola věnována připomenutí Trnkova odkazu, přítomného v ostatních sférách umění. V kontextu jeho filmové tvorby totiž aspekt osobité univerzálnosti nelze zcela pominout.

Následujících několik částí práce se zabývá jednotlivými celovečerními loutkovými filmy, které Trnka realizoval v letech 1947 – 1952.¹ Jako metodologického východiska k analýze byla využita především kniha Valentina Chalizeva **Drama jako umělecký jev** a **Umění filmu** Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.² Na základě studia těchto (a dalších) knih a jejich interpretace v prostředí loutkového filmu by měl být zřejmý způsob Trnkova přístupu k loutce. Loutky i jejich herecký projev prochází přirozeným vývojem. Práce se zaměřuje na jejich gesta, pantomimické prvky. Sleduje prostředí, ve kterém se pohybují. Loutka je rovněž analyzována jako objekt tvůrčí představitosti režiséra, umu výtvarníka, schopnosti animátora i všech dalších profesí. V souvislosti s rozborem mizanscény zmiňuje dále práce využití světla, barvy, kostýmu, dekorací a to v konkrétním prostředí některých scén. Přibližuje také líčení loutek i jejich hereckou akci. Dále se zabývá vedením kamery, rozebírá kompozici obrazu, rámování, zmiňuje filmový střih. Na konkrétních příkladech přibližuje loutku jako herce a zmiňuje rovněž technické vybavení loutek a jejich proměnu. Výsledkem analýz by mělo tedy být postupné získání představy o tom, jak Trnkovy loutky v jeho filmech „zrají“, jak se mění jejich charaktery, a jakými technickými, vizuálními i narativními prostředky této proměny Trnka dosahuje. Krátká kapitola je věnována připomenutí některých spolupracovníků Jiřího Trnky, bez kterých by jeho filmy nemohly vzniknout. Závěrečná část shrnuje Trnkův přínos v oblasti loutkového filmu ve vymezeném

¹ Mezi jednotlivými celovečerními filmy Trnka realizuje postupně několik krátkometrážních snímků. Zmínil bych alespoň filmy **Árie prerie** (1949), **Román s basou** (1949) a **Čertův mlýn** (1951). Uvedené tituly krátce přibližuji v kapitole *Proměna anatomie a technické zdokonalování loutky*.

² Více v části věnované Kritickému vyhodnocení literatury.

časovém horizontu a zároveň krátce přibližuje, kam se jeho filmová práce ubírala v dalším období.

Z období Trnkovy filmové tvorby let 1947 – 1952, které vymezuje bakalářská práce, se tato zabývá čtyřmi jeho celovečerními filmy. Prvním je **Špalíček** (1947). V něm tvůrčí kolektiv teprve pronikal do zákonitostí specifického filmového oboru. Po dokončení filmu přistoupil Trnka k realizaci obsahově náročnějšího projektu, Andersenova **Císařova slavíka** (1948). Zde je již patrná nejen vyzrálější fabule příběhu, ale také posun ve způsobu vyprávění i v technické dokonalosti. V roce 1950 Trnka dokončil své doposud nejdramatičtější dílo **Bajaja** na motivy pohádek Boženy Němcové.³ Přítomna je již režisérova stupňující se dramatičnost vypravování, při které opouští pomalý rytmus poetického **Císařova slavíka**. Viditelný je také posun ve výtvarném pojetí loutek i dekorací. Vrcholným dílem tohoto Trnkova uměleckého období jsou **Staré pověsti české** (1952). Autor zde dosahuje maximálního sjednocení výtvarného pojetí i dramatické skladby příběhu. Přítomna je akčnost některých scén, propracovaná psychologie postav, harmonická práce s obrazem, hudbou i celou zvukovou složkou. Trnkovo umění nyní vytváří typy, které se přibližují anatomicky i duševně skutečnému člověku, přesto si však ponechávají charakter loutky.

³ NĚMCOVÁ, Božena. *Pohádky*. Druhé vydání. Praha : Albatros, 1972. Z pohádky do pohádky.

2 Metodologie a kritické vymezení literatury

Při psaní bakalářské práce je jako výchozího metodologického materiálu, kromě samotných multimediálních nosičů, které jsou zmíněny později, využito především několik níže uvedených odborných publikací.

Přestože kniha Valentina Chalizeva **Drama jako umělecký jev** (1983)⁴ je prioritně věnována sféře divadla, lze v jeho práci nalézt mnoho rysů, které jsou buď společné s filmovým hereckým uměním, anebo se dají směle aplikovat na herecké pojetí loutky v loutkovém filmu. Autor se ve čtyřech kapitolách podrobně zabývá jednotlivými složkami divadla, uvádí množství příkladů. Lze se domnívat, že je možno loutkový film připodobnit k loutkovému divadlu, které pak je jednou ze specifických oblastí divadla jako takového. V obou případech je neživému objektu lidskou rukou předáno „oživení“, loutka se stává hercem a rozkrývá jakési poselství. A herec je spjat od nepaměti s divadlem a příběhy. Jak vyplývá z autorových úvah, lze přístup k epickému dílu aplikovat na kterýkoliv druh umění: *„Epické dílo může zahrnovat takové množství postav, okolností, událostí, osudů a podrobností, které je nedostupné ostatním literárním žánrům i kterémukoliv jinému druhu umění. Přitom epická forma je s to co nejloubežji proniknout do vnitřního světa člověka.“*⁵ Především Trnkovy pozdější filmy pracují s loutkou jako s hercem, který je schopen napodobit hru člověka ve specifickém světě a v náročných hereckých partech. Díky způsobu, jakým Trnka loutku vede, i tím jak své filmy stylizuje, lze nahlédnout také do jejího „vnitřního“ světa a nejen tedy pouze do světa herce, jak autor uvádí výše. Chalizev dále píše: *„Dějová díla (nejen dramata, ale i romány a epeje, novely a povídky, scénáře, ale i filmy) ve větší či menší míře tíhnou k vypjatým konfliktním situacím nabitým dramatickostí: průběh událostí je vždy podmíněn jakýmsi rozpory v životě hrdinů a tyto rozpory obvykle bývají dramaticky vyhoceny. ... Konflikt, který postavy vzrušeně prožívají, není v dramatu jen jednoduše přítomen: obvykle prochází celým dílem, je základem téměř všech scén.“*⁶ Konflikty Trnkových postav – sv. Prokopa, Bajaji, Neklana, Čestmíra a dalších, tak, jak jsou ve filmech přítomny, stojí na popsáných principech. Dávají ději smysl, rozehrávají

⁴ CHALIZEV, Valentin. *Drama jako umělecký jev*. První vydání. Praha : Panorama, 1983. Umění.

⁵ CHALIZEV, cit. 4, s. 10.

⁶ Tamtéž, s. 65.

ho. Loutky svými gesty, pohledy, pohyby zpředměťují vizi tvůrce i autora předlohy. Trnkova adaptace Shakespeara **Snu noci svatojánské** pak dokládá jednu z možných příbuzností loutky a divadla, která je v úvodu zmíněna. Kniha **Drama jako umělecký jev** proniká do podstaty toho, co lze aplikovat na některé scény a loutky z Trnkových filmů. Je tedy na jejím základě možno popisovat, co loutka před objektivem dělá, jak se chová, co chce anebo by měla sdělit.

Z prací Davida Bordwella a Kristin Thompsonové byly jako jedny z výchozích témat analýzy Trnkových filmů vybrány některé statě z jejich **Umění filmu – Úvod do studia formy a stylu** (2010)⁷. Ve druhé části knihy se autoři zabývají filmovou formou. Je zjevné, že ta se u každého tvůrce mění a je značně individuální. V Trnkových filmech je specifická už samotným faktem, že se jedná o díla stylizovaná, zasazená do prostředí loutkového filmu. Uvádí-li autoři v kapitole *Pojetí formy ve filmu* jako příklad úvodní scény filmu **Collateral**, chtějí přiblížit způsob, jakým je vykreslena postava taxikáře. Ta vyznívá jako pořádkumilovná, čistotná, nemá ráda nepříjemné situace.⁸ Tímto postupem můžeme nahlížet například na postavu Bajaji v úvodní scéně filmu, která je popisována později v souvislosti s herectvím loutky. Dle Bordwella a Thompsonové však ve filmech funguje každá jednotlivost „... jako část celkového vzorce, který na diváka působí“.⁹ Některé formální prvky je nutno, dle jejich výkladu, považovat zároveň za prvky obsahové. Dále autoři rozvíjí úvahy nad tím, jak divák, sledující předváděný děj, do aktivního procesu vstupuje, co očekává.¹⁰ V kapitole *Forma a emoce* autoři konstatují, že emoce prezentované ve filmu jsou součástí celkového filmového systému a rozebírají jejich vnímání na základě různých kritérií, mnohdy nepravděpodobných a konvečně v běžném životě nepřijatelných.¹¹ Ve čtvrté kapitole se autoři věnují mizanscéně.¹² Protože ta má v Trnkových filmech zásadní estetickou funkci, lze z této kapitoly vycházet, jak jeho filmy v tomto smyslu vnímat. Zmiňuje-li **Umění filmu** realismus, nelze než souhlasit s tím, že: „*Chápat realismus jako měřítko kvality však přináší několik problémů. Pojetí realismu se liší v závislosti na kultuře, časovém období i na*

⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu : Úvod do studia formy a stylu*. První vydání. Praha : Akademie múzických umění, 2011.

⁸ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 7, s. 85

⁹ Tamtéž, s. 87.

¹⁰ Tamtéž, s. 89.

¹¹ Tamtéž, s. 90.

¹² Tamtéž, s. 159-216.

konkrétním člověku“.¹³ Specifický pokus o realistické pojetí zmenšeného světa zasazeného do prostředí loutkového filmu, ať už dekoracemi či prostřednictvím loutek samotných, je v Trnkových filmech nepřehlédnutelný. Zatímco dekorace a celé výtvarné prostředí **Špalíčku** se pokouší o nápodobu přírody, architektury i drobných doplňků, loutky jsou ještě vzdáleny proporcím a anatomii člověka. Výrazně se mu však proporcčně přiblíží v jeho dalších filmech. Nejvýraznější proměnu loutky doznají ve **Starých pověstech českých**, kde je již Trnka zásadním způsobem stylizuje do podoby člověka. Bordwell s Thompsonovou zmiňují Melièsovy filmy a píší: „*Touha vytvářet kouzelnické triky vedla Melièse ke kontrole všech aspektů filmové mizanscény. Taková kontrola byla nezbytná, pokud měl vytvořit fantastický svět, který si vysnil. ... Dědictvím Melièsova kouzelnictví zůstává nádherně nerealistický svět řídit se pouze rozmary fantazie.*“¹⁴ Pomineme-li fakt, že Melièsova stylizace byla nerealistická, zatímco Trnka se snažil určitý poeticky koncipovaný a výtvarně podmíněný realismus vytvořit, pak lze vidět v předchozí citaci spojnici přinejmenším ve dvou bodech – oba autoři si své světy vysnili a oba je dokázali realizovat. Samotná mizanscéna pak byla výsledkem právě jejich fantazie a tak, jak ji zaznamenala filmová kamera na filmovém pásu, ji máme možnost vidět i my.

Kniha Rudolfa Urce **Animovaný film**¹⁵ patří mezi ucelené publikace věnované animovanému filmu. Autora nezajímá pouze samotný výsledek tvůrců tohoto specifického druhu umění, ale snaží se přiblížit podstatu vzniku trikového filmu. V práci jsou zmíněny především kapitoly *Výtvarné zdroje animace* a *Animátorská hra*, protože v nich Urc charakterizuje princip animace, obrazovou kompozici, odraz osobnosti režiséra i výtvarníka ve výsledném díle apod.

Zcela jiným obsahem je naplněna kniha Vladimíra Suchánka **A vdechl duši živou ...**¹⁶. Autor přistupuje k hodnocení trikového filmu z pozice hlubšího, analytičtějšího uvažování ve smyslu neviditelně ukrytého poselství. Jeho náhled na obsah i samotné ztvárnění uměleckého díla (dějovost, herectví, hudba, myšlenky, hlubší duchovní aspekty atd.) je mimořádným pokusem o rozkrytí všeho, co nelze ve filmech zachytit při

¹³ Tamtéž, s. 159.

¹⁴ Tamtéž, s. 160.

¹⁵ URC, Rudolf. *Animovaný film*. Druhé vydání. Martin : Osveta, 1984.

¹⁶ SUCHÁNEK, Vladimír. *A vdechl duši živou ... : Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu*. První vydání. Olomouc : Mgr. Jiří Burger, 2004.

prvním, někdy však i opakovaném zhlédnutí. Text Vladimíra Suchánka pomáhá nalézt myšlenkové impulsy vedoucí k hlubšímu pochopení souvislostí, případně jiné významové alternativě popisovaných děl. V textu bakalářské práce je z knihy několikrát citováno.

Přínosnou publikací je sborník textů časopisu **Film a doba** nazvaný **Animace a doba 1955-2000** (2000).¹⁷ Kniha obsahuje dokumenty několika desetiletí, které reflektují vývoj specifické oblasti animovaného filmu. Zvláště cennými při psaní podobně koncipované kompilační práce byly uchované vzpomínky Trnkových spolupracovníků i jeho samotného, ze kterých je v bakalářské práci několikrát citováno.

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně vydala v roce 2011 skripta Lukáše Gregora **Základy analýzy animovaného filmu**.¹⁸ Autor zde na příkladech vysvětluje principy a strukturu animovaného filmu a používá k tomu zjednodušující, přehledné členění. Bakalářská práce čerpá z výstupu první kapitoly, konkrétně kompozice a rámování, z části druhé pak pasáže o mizanscéně.

Jaroslav Boček se ve své monografii **Jiří Trnka**¹⁹ pokusil komplexně popsat vývoj Trnkovy umělecké osobnosti od raných let až do tehdejší současnosti. Přestože autor knihu zatížil ideologií odpovídající době (vydáno v roce 1963), přistupoval k analýze filmů, především obsahové, chronologicky a s velikou pečlivostí. Přínosné na publikaci je nejen to, že přibližuje hlavní linii Trnkových filmů, ale zároveň si všímá i drobných detailů. Kniha je navíc doplněna bohatou obrazovou přílohou, včetně ukázek ze scénářů.

Ještě před Jaroslavem Bočkem napsala Marie Benešová monografii **Od Špalíčku ke Snu noci svatojanské**.²⁰ Kniha na menší ploše výstižně mapuje Trnkovu uměleckou dráhu věnovanou výhradně loutkovému filmu zmíněného období. Autorka se nezaměřuje pouze na dějovou stránku filmů, ale všímá si i způsobů, jak byly natočeny,

¹⁷ ULVER, Stanislav. *Animace a doba : Sborník textů z časopisu Film a doba 1955-2000*. První vydání. Praha : Film a doba, Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000.

¹⁸ GREGOR, Lukáš. *Základy analýzy animovaného filmu*. První vydání. Zlín : Univerzita Tomáš Bati ve Zlíně, 2011.

¹⁹ BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka : Historie díla a jeho tvůrce*. První vydání. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963. České dějiny, svazek 33.

²⁰ BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojanské*. První vydání. Praha : Orbis, 1961. Filmové publikace.

výtvarných detailů, Trnkovy celkové koncepce a nezapomíná ani na náročnost tvůrčího procesu vzniku loutkového filmu a Trnkovy spolupracovníky.

V roce 2002 byla vydána rozsáhlá publikace Luboše Hlaváčka Augustina **Jiří Trnka**.²¹ Na doposud největší ploše v ní autor zachytil celý vývoj díla Jiřího Trnky, zahrnující všechny jeho tvůrčí oblasti. Trnka – filmař má v publikaci vyhrazenou jednu, přibližně sedmdesátistránkovou kapitolu.²² Autor zde přehledně rozebírá výtvarnou stránku loutek i dramaturgickou strukturu filmů, zmiňuje Trojanovu hudbu a zdůrazňuje její provázanost s obrazem Trnkových filmů. Popisuje také některé historické (politické) souvislosti, které do té doby nebyly výrazněji prezentovány ve vztahu ke kritice či stranickým orgánům (vytýkán kosmopolitismus, neuvědomělost, nedostatek „stranickosti“ apod.). Pro svou komplexnost lze říci, že Augustinova kniha nabízí kvalitní, přehledně zpracovaný faktografický materiál, který má v literatuře o Jiřím Trnkovi dominující postavení. V bakalářské práci je z této publikace několikrát citováno.

Kniha Alice Dubské **Dvě století českého loutkářství**²³ přibližuje v části věnované Jiřímu Trnkovi období, kdy se věnoval loutkovému divadlu. Protože se autorka prakticky jako jediná zabývá hlouběji jeho Dřevěným divadlem, které na přelomu let 1936/1937 provozoval v Praze,²⁴ je obsah jejího textu využit v úvodní kapitole.

Nedochovalo se mnoho pamětnických knih, které by se Jiřímu Trnkovi obsáhleji věnovaly. Výjimku tvoří vzpomínky Trnkovy maminky Růženy Trnkové sepsané v knize **Můj syn**²⁵, které jsou jednou z mála možností, jak pochopit Trnkovu osobnost, jejíž umělecké kořeny sahají až do raných dětských let.

Faktografické údaje o jednotlivých filmech byly čerpány především z knihy Václava Březiny **Lexikon českého filmu – 2000 filmů 1930-1997** (1997).²⁶

²¹ AUGUSTIN, Luboš Hlaváček. *Jiří Trnka*. První vydání. Praha : Academia, 2002.

²² Tamtéž, s. 210-280.

²³ DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství : Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. První vydání. Praha : Akademie múzických umění, 2004.

²⁴ Tamtéž, s. 227-231.

²⁵ CHVOJKOVÁ, Helena a Růžena TRNKOVÁ. *Můj syn*. První vydání. Praha : Československý spisovatel, 1972.

²⁶ BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu : 2000 filmů 1930-1997*. 2. vydání. Praha : Cinema ve spolupráci s Knižním klubem, 1997.

Všechny uvedené knihy, které byly využity při psaní bakalářské práce o filmech Jiřího Trnky, splňují více či méně předpoklady k tomu, aby poskytly kvalitní a věrohodný studijní materiál. Některé knihy a materiály však byly po prostudování odloženy. Důvodem byla určitá popularita formy a to, že se animovanému filmu věnují komplexně. Nabízejí zpravidla heslovitý obsah, který je při hlubším rozboru nepoužitelný, anebo citují či pracují s tím, co již bylo řečeno jinde. Patří mezi ně **Panáčci na plátně** Jiřího Tibitanzla²⁷ nebo **Animovaný film** Heleny Štochlové²⁸. Po úvahách byla ze seznamu odstraněna také obsáhlá publikace Miroslava Kačora a kolektivu **Zlatý věk české loutkové animace**.²⁹ Přestože se jedná o knihu s množstvím obrazového materiálu, je na ní znát, že je to další kompilační práce, psaná navíc s jakousi zdůrazňovanou důvěrností, podbízivou familiárností, či „ideologickým nadhledem“.³⁰ Materiál v knize použitý se dá často dohledat v jiných zdrojích (Sborník **Animace a doba**, vzpomínky Růženy Trnkové atd.) a obsahuje i nepřesnosti.³¹ Kromě těchto uvedených knih je nutno ještě zmínit obsáhlou monografii Vlastimila Tetivy **Jiří Trnka (1912-1969)**.³² S knihou není pracováno, protože je věnována především Trnkovi – výtvarníku, malíři, scénografu. Autor úmyslně potlačil Trnku – filmaře a věnoval mu v knize rozsah necelých dvaceti stran, včetně vyobrazení.³³ Po prostudování knihy **Magie loutky** Henrika Jurkowského (2003)³⁴ bylo zřejmé, že ani tato publikace není vhodná jako zdroj informací pro práci, která je věnována filmové loutce. Důvod je ten, že v ní autor úzce specifikuje výhradně oblast loutkového divadla, dlouze se věnuje také jeho dějinám. Na loutku - herce nahlíží úhlem ryze divadelní terminologie a v teatrologických souvislostech.

²⁷ TIBITANZL, Jiří. *Panáčci na plátně*. První vydání. Praha : Čs. filmový ústav, 1989. Filmový klub dětí, sv. č. 3.

²⁸ ŠTOCHLOVÁ, Helena. *Animovaný film*. První vydání. Praha : Odeon, 1985.

²⁹ KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVIČOVÁ. *Zlatý věk české loutkové animace*. První vydání. Praha : Mladá fronta a.s., Animation People, 2010.

³⁰ Tamtéž, na různých místech knihy: „Týrlová, která měla před Pražáky náskok ...“ (s. 26), Trnku popisuje autor jako „Mistra“ (např. s. 24), o zástupcích režimu se vyjadřuje jako o „mocipánech“ (s. 27), spolupracovníci jsou „loutková parta“ (s. 27), princezny v **Bajajovi** čekají na to: „...až budou coby potrava předhozeny zlému draku...“ (s. 29), paní Týrlová je „máma“ jinde „Hermína“ (s. 91) atd.

³¹ Tamtéž, s. 108. Na fotografii je Břetislav Pojar a v ruce drží loutku, jejímž autorem není, jak je mylně uvedeno, Jiří Trnka, ale Zdeněk Seydl.

³² TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka : (1912-1969)*. První vydání. Praha : Alšova jihočeská galerie, Tok, 1999.

³³ Tamtéž, s. 180-197.

³⁴ JURKOWSKI, Henrik. *Magie loutky : Skici z teorie loutkového divadla*. První vydání. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997.

Jak je zmíněno výše, při psaní bakalářské práce bylo vycházeno také z dostupných audiovizuálních materiálů. Celovečerní filmy byly analyzovány na základě dochovaných filmových kopií 16 a 35 mm a záznamů na VHS a DVD nosičích, které vysílala Česká televize v předchozích letech. Pro lepší pochopení studia byly využity ještě některé dokumenty, které se zabývají animovaným filmem a prací Jiřího Trnky, případně jeho spolupracovníky. Jedná se o tři dokumentární filmy Bruna Šefranky **Loutky Jiřího Trnky**, **Z partitur Václava Trojana** a film **František Braun**.³⁵ Jako podpůrného zdroje informací byly využity starší pořady České televize - seriál **Mistři animovaného filmu**³⁶, seriál **To byl Trnka z Čech**³⁷ a DVD **Zlatý věk české loutkové animace**³⁸, který byl přílohou výše zmíněné stejnojmenné knihy.

³⁵ FRANTIŠEK BRAUN. Šefranka, Bruno – Špáta, Jan. ČSSR 1986. (Krátký film Praha, 16 minut).

LOUTKY JIŘÍHO TRNKY. Šefranka, Bruno. ČSSR 1955. (Krátký film Praha, 25 minut).

Z PARTITUR VÁCLAVA TROJANA. Šefranka, Bruno. ČSSR 1978. (Krátký film Praha, 15 minut).

³⁶ MISTŘI ČESKÉHO ANIMOVANÉHO FILMU. Hovorka, Jaroslav. ČR 2007-2006 (Česká televize Praha).

³⁷ TRNKA Z ČECH. Humplíková, Miroslava. ČR 1994 (Krátký film Praha a.s., 171 minut).

³⁸ ZLATÝ VĚK ČESKÉ LOUTKOVÉ ANIMACE. Kačor, Miroslav. ČR 2010. (Animation People s.r.o., 69 minut).

3 Osobnost Jiřího Trnky (1912-1969)

Nezvykle rozsáhlý umělecký odkaz Jiřího Trnky zasahuje do sféry výtvarné, divadelní, literární a filmové. Staví ho tak mezi nejvýznamnější české umělecké osobnosti 20. století. Přestože v obecném povědomí zůstává Trnka především tvůrcem loutkových filmů, je ho třeba vnímat v podstatně širších souvislostech. Byl tedy nejen filmařem, ale i nesmírně plodným ilustrátorem knih pro děti i dospělé, malířem, scénografem, grafikem, spisovatelem.³⁹ Navrhoval výpravu pro hry uváděné v Národním divadle i na jiných scénách⁴⁰, kostýmy a scénu k hraným velkofilmům Otakara Vávry i jiných režisérů.⁴¹ Výrazně se Trnka zapsal také do historie československého výstavnictví.⁴² Podstatou Trnkovy celoživotní tvorby je však trvalá provázanost s loutkami, která sahá až do dětských let, kdy se poprvé setkává s loutkovým divadlem a osobností Josefa Skupy (1892-1957). I ve své zralé tvorbě, která loutkové divadlo opustila, se k loutce Trnka ve více či méně přiznané formě vrací.⁴³ Loutka pro něho vždy znamená cestu k oživení, vložení lidského charakteru neživé hmotě. Zůstává figurou, která v sobě nese autorovo poselství, je nositelem významu, který jí Trnka dal. Je to snad také proto, že v mnoha případech nejsou jeho loutky klasickými pohádkovými figurami v tom obecném pojetí. Část Trnkových dřevěných marionet, vyrobených především v době mládí a hledání uměleckého výrazu, vzniklo na základě jinde získané inspirace. Silné podněty a vjemy pak byly

³⁹ Trnka napsal jen jednu knihu, kterou nazval **Zahrada**. Autorem ilustrované publikace jsou v současné době postupně znovu vydávány nakladatelstvím Studio Trnka pod názvem Edice Jiří Trnka. Více: <http://www.studiotrnka.cz/web/>

⁴⁰ Již v roce 1934 realizuje Trnka u prof. Skupy scénografii k loutkové adaptaci hry Juliuse Zeyera **Radúz a Mahulena**. Dále pracuje na scénografii hry **Nebe na zemi** uváděné Osvobozeným divadlem. Následuje spolupráce s režisérem Jiřím Frejkou. Pro scény Prozatímního a Národního divadla Trnka vytváří návrhy scénografie a kostýmů (Goldoniho **Benátská maškaráda**, Shakespearova **Zimní pohádka**, Plautův **Lišák Pseudolus**, Tylův **Strakonický dudák**).

AUGUSTIN, cit. 21, s. 187-197.

⁴¹ Fričův **Císařův pekař a Pekařův císař** (1951), Zemanův **Byl jednou jeden král** (1954). Vrcholem Trnkovy tvorby v této oblasti je spolupráce na filmech Otakara Vávry **Jan Hus** (1954), **Jan Žižka** (1955) a **Protí všem** (1957).

BŘEZINA, cit. 26.

⁴² Československý pavilon na Světové výstavě v Bruselu Expo 58, Československo 1960, Světová výstava Expo 67 v kanadském Montrealu.

AUGUSTIN, cit. 21, s. 208.

⁴³ Viz níže podrobněji popsaná scéna z **Poutí**, jedné části celovečerního **Špalíčku**.

přetransformovány Trnkou do fyzické podoby loutky.⁴⁴ Trnkův příchod k loutkovému filmu měl přirozený vývoj. Zmíněna již byla osobnost Josefa Skupy. Také díky němu se přes loutkové Divadlo Feriálních osad v Plzni, své vlastní Dřevěné divadlo v Praze⁴⁵ a krátké, ale důležité zastavení u kresleného filmu⁴⁶, dostal až k filmu loutkovému. Teprve zde Trnka našel ideální prostor pro uskutečnění svých představ. Technika loutkového filmu, přes nepochybnou náročnost realizace i neprobádanou oblast nového odvětví umění, otevřela Trnkovi a jeho kolektivu zcela nové možnosti. Od první chvíle, kdy Trnka přistupuje k práci na filmu s loutkou, je zjevné, že půjde svou originální cestou a to i přesto, že nemá v době vzniku **Špalíčku** u nás absolutní prvenství.⁴⁷

⁴⁴ Trnkova maminka Růžena Trnková vzpomíná: „V té době (učení) vyřezal Jiří celou řadu pozoruhodných loutek mnoha rozdílných typů. Byl to třeba svalnatý maurský bojovník, těžký a masivní, hned zase lehkonohá indická tanečnice v originálním vzdušném oblečení, nebo starý námořní kapitán z pirátské lodi s dřevěnou nohou. Udělal i dobromyslného ruského mužika a ještě mnoho jiných zajímavých postav.“

CHVOJKOVÁ, cit. 25, s. 59.

⁴⁵ Skupovo divadlo navštěvoval Trnka se svou maminkou již v raném dětství. Talentovaného chlapce si Skupa brzy všiml a v dalších letech mu nejen umožnil spolupráci, ale zasadil se nemalou měrou také o Trnkova studia v Praze na UMPRUM. Po Skupově odchodu z Divadla Feriálních osad, Trnka toto divadlo de facto vedl a to až do svého odchodu do Prahy. Zde zakládá v prostorách Divadla Rokoko vlastní Dřevěné divadlo, které bylo prvním profesionální loutkovou scénou v Praze a působilo na přelomu let 1936/1937.

Více DUBSKÁ, cit. 23, s. 227-231.

⁴⁶ V roce 1945 bylo v Praze založeno studio kresleného filmu Bratři v triku. Trnka zde natočil svůj první film **Zasadil dědek řepu** (1945). Pokračoval snímky **Zvířátka a Petrovští** (1946), **Pérák a SS** (1946), **Dárek** (1946) a **Liška a džbán** (1947, pouze výtvarník). U kresleného filmu si Trnka osvojil základy filmového řemesla a především získal výborné spolupracovníky, s nimiž pak přešel k filmu loutkovému.

Více BENEŠOVÁ, cit. 20, s. 9.

⁴⁷ Pomínu-li reklamní film **Tajemství lucerny** Karla a Ireny Dodalových, byl prvním úspěšně uvedeným loutkovým filmem **Ferda Mravenec** Hermíny Týrlové z roku 1942 natočený ve Zlíně. Zde režisérka objevila možnosti trikového filmu a velmi dynamicky dokázala s jistou nadsázkou přenést na plátno svět inspirovaný knihou Ondřeje Sekory. Mistrovským dílem pak byla **Vzpouza hraček** uvedená v roce 1946, která naplno potvrdila nejen talent mladé režisérky, ale také otevřela úspěšnou cestu našeho loutkového filmu. Od roku 1945 natáčí ve Zlíně své filmy i Karel Zeman a hned prvním snímkem **Vánoční sen** si získává uznání na mezinárodní úrovni. Velké popularity dosáhla postavička pana Prokouka, která se poprvé objevila ve filmu **Podkova pro štěstí** (1946).

Více BENEŠOVÁ, Marie. *Hermína Týrlová*. 1. vydání. Praha : Československý filmový ústav, 1982.

HÁBOVÁ, Milada a Zdeněk SMEJKAL (ED.). *Karel Zeman*. 1. vydání. Praha : Československý filmový ústav, 1986.

4 Možnosti loutkového filmu v Trnkově pojetí

4.1 Hledání výrazových prostředků

Od roku 1946 začíná Trnkův kolektiv v prostorách malého ateliéru v Chourových domech v Praze realizovat první loutkový film, který ponese název **Betlém**. Jak uvádí Jaroslav Boček, měl být **Betlém** pouhým zkušebním snímkem, na kterém si Trnkův kolektiv chtěl vyzkoušet práci s loutkou. „*Téměř tu chybí fabule. Začíná záběry vánočního kapra, ořechů s jablky na talíři, vánočky. Koleda probudí pastýře, sousedy, tetky, muzikanty i hajného, a doprovází je zasněženou krajinou k jesličkám. **Betlém** je oživeným obrazem, který Trnka namaloval o několik let dříve.*“⁴⁸ Dá se říci, že fabuli nahrazuje motiv vycházející ze starých lidových vánočních pastorálních her, které dříve použil jako inspiraci i Jakub Jan Ryba ve své České mši vánoční „Hej mistře“ z r.1796. Trnkova režie velmi pomalu nechává rozehrávat pohybující se postavičky. Důraz klade především na výtvarnou stránku a na jednotlivé detaily v záběrech. Děj plyne kontinuálně, postavičky se pohybují s určitou rozvahou a je zjevné, že Trnkův kolektiv animátorů si jen pozvolna začíná osvojovat techniku animace loutek. Při vzpomínání na začátky svázané především s **Betlémem**, označil Břetislav Pojar toto období jako „*dobrodružství*“.⁴⁹ Lze se domnívat, že to vystihuje onu dobu hledání, kdy tvůrci šli mnohdy cestou pokusů. Loutky měly drátěné kostry, které se lámaly, nedržely tvar, omezovaly jejich pohybové možnosti. Přes určité technické nedostatky však je od prvních záběrů zjevné, že Trnkův kolektiv zákonitosti loutkového filmu pochopil.

4.2 Mizanscéna

Trnka přikládal velký význam práci se světlem a stíny, prostorem, prostředím i barevnou kompozicí obrazu a vůbec všem detailům, které dohromady tvoří mizanscénu. Způsob, jakým Trnka před kamerou vytvářel specifický svět, ve kterém se loutky pohybují, charakterizuje výstižně Marie Benešová. Dle ní je například Trnkova příroda: „*Líbezná a útulná, ale též tajemně fantastická. Každý strom a keř v ní má své místo, nic není ponecháno náhodě, vše je přesně promyšleno. A celek působí iluzí postupného probouzení, rozvíjení a uvádání přírody v jednotlivých ročních dobách, iluzí ustavičného proudění, stálého vznikání a zanikání.*“⁵⁰ Výjevy Trnkovy krajiny v sobě

⁴⁸ BOČEK, cit. 19, s. 98.

⁴⁹ KAČOR, cit. 38.

⁵⁰ BENEŠOVÁ, cit. 20, s. 10.

nesou jistou dávku realističnosti, která však emocionálně působí svou lyrickou básnivostí. Výtvarník se nebrání kombinaci kresby na skle v zadním i předním plánu, nejednou doplněné o reálné předměty. Celek je tak často rozložen do několika prostorových linií. Na obrázku ze **Špalíčku**⁵¹ je vidět v popředí svazek květin, střední část je vyplněna zelenou plochou představující trávu a ve třetím plánu jsou stromy s neutrálně se vzdalujícím pozadím. Trnka takto zaplňuje celou mizanscénu a důmyslným přístupem dostává do obrazu prostorovost – divák sledující dvourozměrný obraz získává subjektivní pocit rozměru třetího. V okamžiku, kdy do obrazu vstupují loutky, je iluze téměř dokonalá. Stačí se zadívat na pochodující, tančící, zpívající, hrající si postavičky dětí v epizodě **Jaro** a naráz je patrné, jak příchod loutek dekorace ožíví. Z jejich tváří vyzařují přirozeně bezstarostné výrazy, z jejich pohybů je znát radost i oslava příchodu jara. Marie Benešová vnímá prostředí **Jara** takto: „*Pro jaro si Trnka vybásnil půvabný kout na břehu potoka s vetchou, jarem omládlou vrbou. Kolem jejího shrbeného kmene je poseto dětmi a květinami a ve větvích hnízdí ptáci.*“⁵² Jiným příkladem práce s mizanscénou, světlem a náladou přítomnou v obrazovém poli, je ve **Špalíčku** scéna blížící se bouřky.⁵³ Již na první pohled má zcela jiný charakter, než předchozí zmíněná. V popředí vidíme dvě postavičky, za nimi klopýtá třetí. Pozadí pak netvoří nic jiného, než nakupené temné mraky namalované na skle. Nálada, kterou bouřka obecně vyvolává, je přítomna a loutky se v ní chovají s lidskou přirozeností – utíkají někam, kde je sucho.

V kapitole věnované mizanscéně uvádí Bordwell s Thompsonovou, že mizanscéna označuje: „...režisérovu kontrolu nad tím, co se objeví ve filmovém okénku ... prostředí, osvětlování, kostým a chování postav. Kontrolou mizanscény režisér inscenuje událost pro kameru.“⁵⁴ Vladimír Suchánek ji definuje jako „...komplexní ideový časoprostor, ve kterém se odehrávají v jednotlivých scénách jednotlivé výstupy v jednotlivých prostředích, kterých může být libovolný počet.“⁵⁵ Tyto teoretické úvahy jsou tedy obecně přítomny v každém záběru. Kontrola ve filmu animovaném pak nabývá téměř

⁵¹ Viz příloha č. 1 této bakalářské práce, obr. 1.

⁵² Tamtéž, s. 10.

⁵³ Cit. 51, obr. 2.

⁵⁴ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 7, s. 159.

⁵⁵ SUCHÁNEK, cit. 16, s. 99.

stoprocentní hodnoty, neboť každý záběr je předem do detailu připraven a na scéně se odehraje přesně zinscenovaný děj, v pevně nastaveném prostředí.

4.3 Trnka výtvarník

V Trnkových filmech jistě hraje důležitou roli fakt, že je nejen jejich režisérem, ale zároveň výtvarníkem. Jeho představy režírní se tedy přirozeně spojují s představami výtvarnými a o to více jsou v jeho filmech přítomny. Loutky, pohybující se v dekoracích, které byly navrženy jedním umělcem, působí živě, přirozeně, kompozičně jednoduše. Odpadá tak spolupráce režisér – výtvarník, kterou Rudolf Urc definuje takto: „Režisér musí trpělivě vysvětlit svou vizuální představu, své chápání tématu v celku i detailech. Režisér už výběrem výtvarníka jako svého nejbližšího partnera, určí styl filmu, jeho atmosféru, rukopis...“⁵⁶ Stylizovaný svět, který je v podstatě zmenšenou kopií světa, který nás obklopuje, se Trnka snažil přiblížit nepatrnými i výraznějšími detaily. V **Pouti** vidíme plno různých budek a stánků s typickými perníkovými srdci a koníčky, prodavači s kočičím zlatem, šátky a pouťovými cetkami. V rychlém sledu nám Trnka zprostředkovává pohled do množství nejrůznějších atrakcí, které zastupují různé postavičky – sedlák, který prohrává v kuželkách, drbající se nevěřičně za uchem, prohnaně se smějící cikán, popadající se za břicho, který sedláka obehává, cikánka věštící budoucnost, flašinetář s opičkou, hadí muž, šašek měnící se v podivného skřeta podobného pavoukovi a další postavy jakéhosi obludária, které se divákovi míhá před očima. Každá z loutek je svébytně vyvedenou individualitou a Trnka jí do výrazu tváře, oblečení i pohybu vkládá osobitost a odlišnost. V **Posvícení** pak zase vidíme do detailu vyvedené pečivo, jitrnice, jelita, nádobí, hrnce, necky atd. Každý detail neopomenul Trnkův kolektiv zpracovat a v miniaturní velikosti přizpůsobit hrajícím loutkám. Výtvarný charakter **Špalíčku** je pochopitelně poněkud jiný, než například v **Císařově slavíku**. V prvním dominuje příroda, prostředí české vesnice. Ve druhém jsou to prostory paláce, ve kterém žije Císař a jeho dvořané. Při bližším pozorování evokuje dekoracemi, kulisami a celým svým pojetím svět křehkého loutkového divadla. Všechny ty závěsy, baldachýny, krajky připomínají divadlo plné pimprlat, které řídí utajení loutkoherci. Výtvarně se nechal Trnka inspirovat samotnou předlohou: „*Císařův zámek byl nejnádhernější na světě, byl celičký z jemného porcelánu, velmi*

⁵⁶ URC, cit. 15, s. 61.

*drahocenného, ale také velmi křehkého ...*⁵⁷ Ve vzpomínkách Jiřího Brdečky lze vysledovat způsob, jakým Trnka v případě Císařova slavíka došel k výtvarnému pojetí filmu: *„Byla tu jedna zajímavá okolnost: věděl, co chce říct, co znamená slavík živý a umělý, ale neznal ještě jeho výtvarnou formu, tu tehdy ještě neměl. ... představa Trnkova výtvarného řešení se blížila spíše k Trnkovým ilustracím Karavany. ... A jednoho dne to rozbalil: to je ono, musíme vyjít z Andersena výtvarníka, a najednou to bylo zřejmé, musí to být Čína odvozená z hraček dětského pokoje.*⁵⁸ Ve filmu cítíme „trnkovskou“ individualitu a jedinečnost křehkého mikrosvěta uzavřeného ve zdech paláce. V okamžiku, kdy jeho zdi opouštíme, divák opět sleduje důvěrně známé prostředí, připomínající reálný svět. Dekorace i celá mizanscéna je najednou vizuálně uvolněná. Nenásilně „přirozená“ práce se světlem, odlesky na vodní hladině i samotná postava malé dívenky, která dvořany zavede ke slavíkovi, nám najednou připomíná scény podobné **Špalíčku**. Umělý svět za zdmi paláce se proměnil na pravdivý, plný živoucích drobností. Strnulá, melancholická atmosféra je nahrazena uvolněním. První část **Bajaji** se rovněž výtvarně více přibližuje **Špalíčku**, zatímco další děj „... se odehrává z větší části v královském zámku. Je to skvělá miniatura ponurého gotického hradu s rozlehlými síněmi, klenutými chodbami, prostorným nádvořím, hlásnými věžemi a padacím mostem. Hodovní síň a královské komnaty jsou vybaveny miniaturními rekvizitami a zdi jsou potaženy gobelíny s výjevy z lovu a obrazem království. ... Zábradlí jsou zdobena kamennými arabeskami a besídka, oblíbené místo nejmladší princezny je zarostlá růžemi.“⁵⁹

4.4 Práce se světlem

Výše je zmíněno, že Trnka hned od začátku výrazně pracoval s obrazovou kompozicí. Je to přirozené, měl za sebou již mnoho výtvarných zkušeností a tento cit pro obrazovou rovnováhu mu tedy byl vlastní. Ve scéně z **Poutí** vidíme polodetail zamyšlené dívky, do kterého je ještě dvojexpozicí vložen v dolní polovině další obraz.⁶⁰ Úsporné, bodové nasvícení vyznívá ve výsledku poměrně jednoznačně. Trnka úmyslně nezasvěcuje dolní polovinu tváře – nevíme, zda se například postavička ve skutečnosti

⁵⁷ ANDERSEN, Hans Christian. *Pohádky*. 4. vydání. Praha : Albatros, 1973. Klub mladých čtenářů, s. 19.

⁵⁸ FIALA, Miloš. O Jiřím Trnkovi s Václavem Trojanem a Jiřím Brdečkou. In : ULVER, Stanislav (ed). *Animace a doba : 1955-2000*. První vydání. Praha : Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 148.

⁵⁹ BENEŠOVÁ, cit. 20, s. 18.

⁶⁰ Cit. 51, obr. 3.

neusmívá. Zbytek okénka je v pološeru a vytváří velmi intimní atmosféru. Dívčiny myšlenky pak představuje právě zmíněná dvojexpozice, ve které je vyobrazena spolu s chasníkem. Výstup z této scény je snadno pochopitelný – dívka myslí na svého milého. V pozadí sice běží hudební doprovod se zpěvem, ale je zjevné, že takto komponovaný obraz nepotřebuje další vysvětlení. Ještě větší intimity dosahuje Trnkova kompozice v jedné z klíčových scén **Bajaji**, kdy k němu promlouvá jeho matka – proměněná v bílou kobyly. Ve velkém detailu je snímána Bajajova hlava.⁶¹ Celá však tone ve tmě, výrazné jsou pouze jeho oči, na které dopadá paprsek světla. Tento záběr je pak kombinován s dalším, při kterém kamera sleduje ve velkém detailu hlavu kobyly a pomalu se přibližuje až k jejímu oku. Slyšíme její hlas – hlas Bajajovy matky, která k němu promlouvá. Touto promyšlenou světelně obrazovou kompozicí Trnka dosáhl velmi poeticky důležitého sdělení – mezi Bajajou a matkou proběhl bez nutnosti gestikulace dialog. Zcela jiný způsob nasvícení je patrný na obrázku ze **Špalíčku**, na kterém je zachycena scéna z pouťového pimprlového divadla.⁶² Vidíme pohled z hlediště, v popředí jsou dvě hlavičky přítomných diváků, které tonou v šeru. Je to stejné, jako bychom sledovali podobnou scénu nasnímanou v reálu. Osvětleno je pouze jeviště s hrajícími herci – loutkami (světlo vychází „přirozeně“ z rampy umístěné ve spodní části jeviště), scéna je tak v ostrém kontrastu. V **Umění filmu** se v kapitole věnované osvětlování uvádí: „Světlejší a tmavší oblasti obrazu pomáhají vytvořit celkovou kompozici každého záběru, a tak naši pozornost směřují k určitým věcem a událostem. Jasně osvětlená část může vést naše oko k důležitému gestu, zatímco stín má schopnost skrýt detail nebo zvyšovat napětí.“⁶³

4.5 Rámování, vnitrozáběrový prostor

Na výše popisovaném obrázku je rovněž patrná práce s rámováním obrazu a vnitrozáběrovým prostorem. Trnka zde přesně vymezil to, nač klade důraz. Diváci sledují představení, ale v tuto chvíli je režisérem zvládnutě především samotná akce herců na jevišti. V popředí sedící přítomní diváci se tak v jednom záběru kontinuálně stávají jeho přímou součástí, avšak po přiblížení kamery k jevišti, zůstávají přítomni pouze v mimoobrazovém prostoru a pozornost filmového diváka je nyní koncentrována na jeviště. Podobného postupu, kdy kamera sleduje odehrávající se děj přes „něco“,

⁶¹ Tamtéž, obr. 4.

⁶² Tamtéž, obr. 5.

⁶³ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, cit. 7, s. 172.

užívá Trnka poměrně často. Tento specifický způsob dostává do jednotlivých záběrů prostorovou hloubku i další významy. Obrázek č. 6. ukazuje pohled ze stanu, přes jakousi celtu.⁶⁴ Stany jsou rozbaleny, poutníci přicházejí, pouť může začít. Vymezením vnitrozáběrového prostoru, dodává Trnka scéně hlubší význam a zároveň důvtipně využívá principu filmové masky. Do jejího výřezu se pak koncentruje divákova pozornost. Jak je vidět na dalším obrázku,⁶⁵ Trnka pracoval podobně také v dalších filmech, v tomto případě se jedná o scénu z **Císařova slavíka**. V úvodním záběru **Bajaji** nejprve kamera divákovi ukáže ve velkém celku stavení. Pak se k němu postupně přibližuje, za jeho oknem je vidět starého muže sedícího u plápolající louče. V jedné z dalších scén, když Bajaja opouští svůj dům, sleduje kamera jeho odjezd zevnitř pootevřenými dveřmi.

4.6 Obrazová montáž, stříhová skladba

Trnka postupně pronikal také do možností filmové montáže. Od poklidného tempa **Betléma** přešel k dynamické akci v **Posvícení**. Zde již ostrým stříhem člení záběry na kratší a delší, rytmické vztahy nejsou přesně dané, ale podřizují se dynamičnosti hudby. Stříhová skladba **Posvícení** zvolní v okamžiku, kdy kamera zabírá postavu žebračky. Je to stará žena, strhaná životem, budící u diváků soucit. Z tváře se dívají hluboké oči a přítomny jsou výrazné vrásky, její pohyby jsou unavené, bezradné, rezignované. Ke kolemjdoucím natahuje ruku, po nějakou dobu marně. Přestože hudba nadále pokračuje ve stejném rytmu, spočínutí kamery na této figuře dodává scéně na důrazu. Obecně však postavičky v **Posvícení** ožívají, poetická atmosféra **Betléma**⁶⁶ se mění na rychlý sled obrazů, vše je v pohybu. V celé kompozici je patrna radost a veselí, které k posvícení patří. V rytmu úderné hudby jsou vidět pohybující se selky s koláči a pečínkami, džbánky s vínem, pobíhající chasníci, celý prostor je zaplněn rejem čínorodých loutek, ze kterých je opět patrná radost a veselí. Dynamika stříhu a vůbec temporytmus každé epizody **Špalíčku** však má proměnný charakter, který je dán jejím obsahem. **Legenda o sv. Prokopu** je oproti **Posvícení** nebo **Masopustu** výrazně pomalejší. Srovnáme-li temporytmus Trnkových kreslených filmů (**Zasadil dědek řepu**, **Zvířátka a Petrovští**) s rytmem **Masopustu**, je patrný výrazný rozdíl v pojetí a dynamice. Kreslené filmy působí dnes poněkud „ospale“, důraz je kladen téměř výlučně na výtvarné provedení.

⁶⁴ Cit. 51, obr. 6.

⁶⁵ Tamtéž, obr. 7.

⁶⁶ **Betlém** byl sice natočen jako první, ale ve **Špalíčku** je zařazen jako poslední.

V **Masopustu** však záběr střídá záběr, kopíruje rytmus hudby a i nyní působí živě. Vidíme válenky dopadající do sněhu, střídavé prostřihy na tváře loutek, ostré vertikální i horizontální pohyby kamerou. Technické omezení pohybu loutky Trnka zásadním způsobem eliminoval dalšími ryze filmovými prostředky. Zpomalení stříhové skladby, než jaká byla Trnkou užita při některých epizodách **Špalíčku**, je patrné v **Císařově slavíku**. Zde opět výrazně zvolňuje a je podřízena poeticky laděnému, až snovému způsobu, jakým je film natočen. Dynamika znovu narůstá v některých scénách **Bajaji** - například při rytířských kláních konaných na nádvoří hradu. Vycházejí z atmosféry, pracuje Trnka rovněž střídavě s rytmem obrazové skladby ve **Starých pověstech českých** a udržuje tak snadněji divákovu pozornost. Trnka tedy přistupuje ke stříhové skladbě a interpretaci svých filmů uvážlivě, v každém z nich, vlastně i jen v jeho částech, volí jiné uchopení. Budeme-li vycházet z teoretické úvahy, že „*Střih je významným filmovým prostředkem, který lze chápat jako rozdělení, resp. spojení záběrů*“⁶⁷, pak je jednoznačné, že Trnka jeho význam velmi brzy pochopil a propracovaně stříhové skladby využíval. Ve scéně Neklanova vnitřního monologu ve **Starých pověstech českých** je střih mistrně nahrazen pohybem kamery, která Neklana pečlivě sleduje po dobu celé této sekvence s minimálními prostřihy. To, že ho „oko“ kamery snímá z lehkého nadhledu, vyvolává dojem, jakoby hlas, který je chvílemi hlasem jeho svědomí, chvílemi nějakého těžce definovaného vyššího zájmu, na Neklana promlouval z celého prostoru, ve kterém se pohybuje.

Obecná proměna Trnkových filmů, jejíž vývoj nastává již v době vzniku **Špalíčku**, je shrnuta Jaroslavem Bočkem, který uvádí: „*Betlém se stane základním stavebním kamenem, na němž vybuduje (Trnka) šestivětou suitu o českém roce nazvanou přiléhavě Špalíčkem. Už v ní uloží všechny motivy svého budoucího díla. Později je nebude opakovat, ale rozvíjet. Osamostatňovat a prohlubovat. Ale základní hranici svého citového a myšlenkového obzoru tu narýsoval a nikdy ji nepřekročí.*“⁶⁸ Pokud tedy budeme Trnkovy filmy mezi sebou porovnávat, lze se domnívat, že ač je každý jiný, mají hodně společného. Jedním z hlavních jmenovatelů je již zmíněný fakt, že Trnka byl sám sobě výtvarníkem. Jak uvádí Břetislav Pojar: „*Ve Špalíčku, stejně jako ve všech dalších filmech, dovedl Trnka s minimálním materiálem vykouzlit svůj poetický svět. V každém filmu byl trochu jiný, a pokaždé tvořil z gruntu znovu. Nikdy neměl*

⁶⁷ GREGOR, cit. 18, s. 87.

⁶⁸ BOČEK, cit. 19, s. 96

*snahu nějak obkreslovat život, natož, jak se to taky někde dělalo, hledat návod na pohyb v kopírování pohybu živého herce.*⁶⁹ Trnkův originální rukopis je tedy nepřehlédnutelný, jeho výrazové prostředky se postupně proměňují a přizpůsobují konkrétní potřebě předlohy.

⁶⁹ FIALA, Miloš. O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. In : ULVER, Stanislav (ed). *Animace a doba : 1955-2000*. První vydání. Praha : Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 138.

5 Loutka a její zrání, loutka jako herec

5.1 Výraz loutky a její herecké předpoklady

Loutka je v Trnkově loutkovém filmu nejdůležitějším prostředkem, který v konečné fázi předává divákovi myšlenku tvůrce a jeho umělecký záměr. I když se pohybuje v dokonalých dekoracích propracovaných do nejmenších detailů, bude pozornost diváka vždy upřena především na ni. Základem každé loutky byla její specifická konstrukce umožňující animaci, která doznala v průběhu let postupně vyvrátě technické dokonalosti. Ještě důležitějším faktorem však byla pravděpodobně její schopnost „hrát“. Ta vycházela především z toho, že jí Trnka vložil pevný (neměnný) výraz. Tváře Trnkových loutek jsou většinou neutrální, umožňují tak loutku vhodně dotvořit před kamerou, například svícením jí dodat vhodnou náladu. Jen ojediněle má charakter podmračený, anebo naopak rozesmátý. Trnka si byl vědom toho, že loutka se nemusí nutně pohybovat nebo gestikulovat, že jím již má vloženy rysy, kterých lze za určitých okolností využít i zcela jinak. V samotném závěru **Betléma** je scéna, při níž kamera dlouhou jízdou sleduje zamyšlené poutníky, kteří se sešli před jesličkami.⁷⁰ V obraze se jinak zdánlivě neděje nic. Přesto má tato scéna silný dramatický potenciál. Nejen, že si divák může prohlédnout klečící loutky, povšimnout si jejich výrazů, ale zároveň tuto poklidnou atmosféru chápe jako intimní výpověď každého z přítomných. Podobného systému použije před započítím **Lucké války** ve **Starých pověstech českých**, kdy klidnou pasáží předznamenává dramatičnost bitvy, která následuje. Je tedy patrné, že na rozdíl od filmu kresleného, který je z velké části postaven na neustálém pohybu, si Trnka uvědomil význam „obrazového klidu“, kdy se divák soustředí jen na přítomné figury a není rozptylován pohybovou akcí. Břetislav Pojar vzpomíná: *„V poslední sekvenci je klasická ukázka toho, co dovedl nejlíp (Trnka) – vyzískat z úplně statického obrázku silný citový efekt, navodit jím duševní stav loutky. Je to scéna s jednonohým vysloužilcem, který klečí před jesličkami. Dělal se dlouhým točivým nájezdem kolem betlémského kopce až na detail klečícího vojáka. V tom byl Trnka opravdový mistr. Pustil trochu větrák, aby se vlasy loutky maličko pohybovaly, aby vznikl dojem, že figura není úplně nehybná. ... Ve spojení s hudbou vykouznil dojem,*

⁷⁰ Cit. 51, obr. 8.

že vidíme člověka prožívajícího hluboké duševní pohnutí.“⁷¹ Výrazy Trnkových loutek a jejich specifické charaktery, které do neživé hmoty vkládá, jsou ojedinělé. Je to nejen držení těla loutky, proporce a propracovaná anatomie. Jsou to především rysy, které lze nalézat ve tváři, hlavně v očích. Někdy výrazných a velkých, jindy drobných či úzkých, a v jiném případě mlhavě neurčitých. Jejich výrazy prochází v konečné fázi ještě jakousi „retušující“ úpravou - vhodně voleným úhlem kamery i osvětlením zdůrazňuje Trnka psychologii tváří loutek – strach, úžas, stud. Stanislav Látal, Trnkův animátor, říká: „Trnka dal loutce výraz, v tom byl základ jejich působivosti. S panákem, který je bezvýrazný, s prázdným pohledem, nedokáže žádný animátor přesvědčivě zahrát. Neznám jedinou Trnkovu loutku, která by byla bez „charakterotvorného“ výrazu.“⁷²

Jednou z nejpůsobivějších sekvencí **Špalíčku** je scéna s loutkovým divadlem, která tvoří podstatnou část **Poutí**. Trnka v ní dokonale vystihl atmosféru tehdejší doby a ozvláštnil ji mnoha nadstavbami, z nichž nejvýraznější je sekvence, kdy principál sehrává v loutkovém divadle představení na základě jakési naivní, srdceryvné kramářské písně. Režisér zde, podobně jako na jiných místech **Špalíčku (Legenda o sv. Prokopu, Posvícení)**, pracuje systémem „divadlo ve filmu“. A právě příběh zemanovy dcery již plně předznamenává Trnkovu budoucí poetiku. Trnkovi herci, animované loutky, usedají na lavičku a představení začíná. Principálovi herci, marionety, sehrávají tragédii o zemanově dceři, která se nechce stát nevěstou ženicha z turecké země. Diváci se soustředěně dívají na hru loutek, kamera zabere chasníčka, který si podloží hlavu, aby se mu pohodlněji dívalo, jasné gesto toho, že se mu představení líbí. Vidíme také pohled na principála, který vede loutky, a to do takových detailů, že máme možnost vnímat jeho prsty, které tahají za vodící nitě. Když zazní „*Můj zlatý pantáto, toho nedělejte, tomu Turkovi mně v ruce nedávejte ...*“, zabere kamera ve velkém detailu chasníčkovu tvář. Má nasvícenu pouze její horní polovinu a vidíme velké smutné oči. Pak tvář skloní. Trnka vyjádřil obavu, kterou diváci pociťují. „Loutkovost“ marionet zdůrazňuje režisér jejich záměrnou toporností, silnými vodícími nitěmi i záběry na loutkoherce, který jen stěží zvládá hereckou akci všech aktérů. Snahu principála ovládat všechny loutky najednou Trnka vtipně zdůrazňuje několikanásobnou expozicí⁷³ i tím, že si otře pot na čele. Vidíme mistrovsky rozehrané představení animace. Animátor oživuje

⁷¹ FIALA, cit. 69, s. 137.

⁷² Tamtéž, s. 137.

⁷³ Cit. 51, obr. 9.

loutku, loutka toto oživení přenáší dále. Melodramatické představení vrcholí v okamžiku, kdy Turek chce setnout hlavu „*dívčinu tatíčkovi*“ za to, že ji špatně hlídal. „Živí“ diváci v hledišti povstanou, někteří se chytají za hlavu, zakrývají si oči. V okamžiku, kdy loutka v příběhu zvedá sekuru, připravena vykonat popravu, zděšený chasník z publika vyběhne a přeruší představení. V dalším záběru vidíme, jak drží v ruce loutku a nechápavě si je prohlíží, teprve teď si začíná uvědomovat iluzivnost divadelního představení. Ostatní diváci si odkrývají oči a postupně se vracejí do reality. Na scéně je zajímavé, jak Trnka principála polidšťuje, dává mu schopnost animace loutky loutkou. V průběhu představení se marionety nepozorovaně promění v „živé herce“ ve zcela nových, „realističtějších“ kulisách a sehrají ve spolupráci s fantazií diváků příběh, který má jasně vymezenou dramatickou situaci, nese v sobě napětí, které graduje a diváku dává možnost hlubšího prožitku. Zde se již nedíváme na „pouhé“ tanečky a obyčejné nebo rozhybané figurky. Příběh, který je zarámován do jednoduchých slov kramářské písničky „*Byl, jest jeden zeman, měl překrásnou dceru, ach bóže, přebóže jménem Kateřinu ...*“, žije svým životem, zcela mimo hlavní linii **Špalíčku**. Také samotný závěr, kdy diváci překazí v hrůze principálovo představení, napovídá, že Trnka chce filmovému divákovi sdělit něco o schopnosti imaginace postavené na něčem tak zdánlivě neživém, jako je dřevěná loutka. A to hned ve dvojitým smyslu. V prvním plánu je to loutka, kterou vede principál – loutkoherc. V druhém plánu to bude animátor, který animuje loutku filmovou a věří, že také filmový divák, stejně jako ten loutkový na pouti, pochopí a přistoupí na nepsané pravidlo imaginace a okouzlení, které mu (loutkoherc) trikový film zprostředkovává.

Císařův slavík, který následoval po **Špalíčku**, znamenal výrazný posun v požadavcích, které na loutky byly kladeny. Trnka chtěl tentokrát mnohem více, než s čím si vystačili aktéři **Špalíčku**. Loutka není jednou z mnoha, nestává se pouhou ilustrací. Je plnohodnotnou dramatickou figurou. Platí to především o samotné postavě Císaře. Andersen ve své pohádce popisuje scénu setkání Císaře se zpěvem slavíka takto: „*A slavík zpíval tak krásně, že císaři vstoupily slzy do očí. Tekly mu po tvářích, a tu zpíval slavík ještě krásněji, že to šlo až k srdci. Císař byl velmi dojat ...*“⁷⁴ Na obrázku je vidět záběr na Císaře, kterému kanou z očí slzy.⁷⁵ Trnkovi bylo pravděpodobně jasné, že předvést plačící loutku tak, aby působila věrohodně, nepateticky, nebude vůbec

⁷⁴ ANDERSEN, cit. 57, s. 22

⁷⁵ Cit. 51, obr. 10.

snadné. Subjektivně lze říci, že tato scéna, stejně jako další, kdy v nich je přítomna Smrt, působí velmi emocionálně.⁷⁶ Trnka si vypomohl nejen hudbou, ale rovněž velkým detailem Císařovy tváře. Struktura celé sekvence je postavena výhradně na pomalém, tklivém rytmu hudby i kamery. Loutka Císaře se prakticky nehýbe, kamera ji pouze sleduje, pomalu se k ní přibližuje, nechává diváka splývat s Císařovými myšlenkami. Trnka opět využívá možností práce se světlem. Vhodným nasvícením loutky dokázal zcela změnit její charakter, umocnit dramatickou situaci, vložit jí do tváře život. Stejně jako výše, lze také zde subjektivně říci, že Trnkovi se podařilo poprvé povýšit loutku na roveň ostatním hereckým výtvarným výrazovým prostředkům ve smyslu vizuálního ztvárnění hluboce emocionálního prožitku. Dle úvahy Vladimíra Suchánka má herectví v animovaném filmu „... jednu velmi zvláštní specifickou. V jakési „druhé linii“ je, přes jakoukoli dramatickou, vždy cítit nepatrná tendence ke karikatuře nebo parodii, přinejmenším ke komičnosti. Animovaná bytost jakoby byla současně dramatická a v jistém smyslu současně „komická“. Zároveň s tím se však naplno projevují její výsostné hodnoty patosu bytí. Ale i tyto nebo právě tyto prvky, byť se to může zdát absurdní, přinášejí do konečného obrazu animované skutečnosti svůj díl tragické vznešenosti.“⁷⁷ Pokud nahlédneme do knihy Andersenových pohádek, ke kterým Trnka maloval ilustrace, velmi se přiblížíme poetice filmového ztvárnění.⁷⁸ Celovečerní metráž mu pak umožnila pohybovat se v poněkud podrobnější, popisnější rovině života malého císaře i zakomponovat některé další postavy. Jaroslav Boček v souvislosti s **Císařovým slavíkem** uvádí: „Andersenova látka byla Trnkovi jen látkou. Jen zdrojem inspirace. Její lyrický tón v něm rozezněl škálu spřízněných motivů. ... Nepoměrně širší, hlubší a složitější je **Slavík** Trnkův v porovnání s Andersenovým. Zůstává s ním však ve vnitřní souvislosti.“⁷⁹ Postava Císaře je v celém filmu dominující a divák se s ní nejvíce ztotožní. Snad i proto, že působí jako nešťastné malé dítě a jeho život se jeví i přes veškerou péči a starostlivost okolí prázdným. Benešová ho vidí takto: „Císař je smutný, překultivované dítě. Působí vznešeně, majestátně jako vládce s korunou a žezlem,

⁷⁶ Tamtéž, obr. 11.

⁷⁷ SUCHÁNEK, cit. 16, s. 213.

⁷⁸ Kniha **Andersenových pohádek** je bohatě oživena množstvím Trnkových ilustrací. V jejich pojetí je zřejmá poetika a melancholičnost Andersenových textů. Každá ilustrace dotváří navozenou atmosféru, Trnka dokonale vystihuje jednotlivé příběhy a z každého obrázku vyzraňuje jakási neurčitá posmutnělost prostředí i postav.

ANDERSEN, cit. 57.

⁷⁹ BOČEK, cit. 19, s. 113

*obklopený dvořany, opuštěně, vystřihuje-li si podle obrázkové knihy slavíka, po němž tolik touží, dojemně, skane-li mu při slavíkové písni ze strnulých očí slza. Jeho pohyby jsou dětsky půvabné i unaveně mdlé.*⁸⁰

5.2 Pohyby, gesta, mimika

Herecká akce loutek obecně je postavena výhradně na pohybech, gestech, náznacích pohybu i „mimiky“, které jsou však v případě loutkového filmu realizovány zpravidla nikoliv mimickými gesty v doslovném smyslu slova (výjimku tvoří proměnlivé výrazy na různých hlavičkách, které se zaměňují, tento postup však Trnka využíval minimálně), ale důmyslnou prací světel a stínů, úhlů kamery apod. Valentin Chalizev uvádí v kapitole věnované pantomimickým prvkům v herecké tvorbě toto: *„Ani malířství, ani architektura, ani hudba nebo tanec či slovesné umění nejsou v představení nezbytné: divadlo může existovat bez kulis a rekvizit, bez hudebního doprovodu a dokonce, jak bývá obvyklé v baletu a pantomimě, bez pronášeného či zpívaného slovesného textu. Ale není možné se obejít bez mimiky, gest, póz, lidských pohybů, bez zobrazení lidského jednání obdařeného vizuální názorností. V daném směru je divadlo příbuzné choreografickému umění. ... specifickým prvkem divadelních představení je pantomima, tj. ovládání pohybů lidského těla (pantomimika), rukou (gestikulace) a tváře (mimika). To vše dohromady je nezřídka nazýváno gesty v širokém slova smyslu. Gesto ... v převážné většině divadelních inscenací provádí herec (v loutkovém divadle je nahrazuje vodič a výtvarník).⁸¹ V klasickém loutkovém animovaném filmu vodiče nahrazuje animátor, který prostřednictvím doteků vlastní ruky a za pomoci kamery dává loutce nejen pomyslný život, ale zároveň jí předává gesta. Výtvarník je pak tím, kdo loutce dá již v základu ony gestické předpoklady, animátorem dotvořeně. Dále Chalizev uvádí, že „Ve fyzických pohybech se projevuje celkový charakter člověka. ... Poznávací, estetické i umělecké možnosti gest (v širokém slova smyslu) jsou velmi široké. V řadě případů fyzické pohyby vystupují jako podmíněné znaky podobné slovům (gestem vyjádřené „ano“ a „ne“, prst položený na rty, který znamená znak mlčení, řeč hluchoněmých). To jsou určité pojmy vyjádřené gesty. Mnohé z nich jsou rituálního původu (hluboká úklona, stisk rukou).“⁸² Animovaného herce, v našem případě herectví loutky, blíže specifikuje Vladimír*

⁸⁰ BENEŠOVÁ, cit. 20, s. 13.

⁸¹ CHALIZEV, cit. 4, s. 140.

⁸² Tamtéž, s. 140-141.

Suchánek: „*Celý velmi složitý komplex animovaného herectví bych s trochou dobré vůle nazval herectvím „výtvarným“.* To proto, že animované herectví nejen, že vychází ze zcela jiného principu než lidské, ale především je odlišně motivováno. ... Ten, kdo oživuje takového herce, se musí zásadním způsobem přizpůsobit jeho výtvarnému (potažmo vizuálnímu) charakteru. A to v podstatě absolutně“.⁸³ Zejména charakter animovaného hrdiny je svou výtvarnou koncepcí jednou pro vždy determinován a nelze jej měnit.

Na postavě šaška, která je v **Bajajovi** přítomna přímo i nepřímo po většinu doby, kdy divák film sleduje, lze dokladovat výše uvedené. Přestože má šašek Trnkou vložen do tváře téměř po celou dobu jeden základní neměnný výraz, dokáže rozehrát v průběhu filmu prostřednictvím animátora nejednu pohybovou kreaci, která čitelně sděluje obsah. Poprvé ho vidíme hned v úvodních titulcích, kdy se nachází ve výřezu ozdobného písmene B.⁸⁴ Nejprve je schoulený, pak se postaví, zamává rukou a nakonec zahýbe předloktím se vztyčeným prstem. V přibližně dvaceti vteřinové sekvenci stačil Šašek diváka pozdravit a naznačit mu, aby pozorně sledoval následující děj. Tento krátký úvod nepotřeboval slova ani přehnanou mimiku – vystačil si, zcela v souladu s citovanými úvahami, se dvěma gesty. Postavu šaška animoval Stanislav Látal, který vzpomíná: „*Pro animaci, jako pro hereckou koncepci vůbec, je nutné určit si základní povahový rys postavy. U šaška je to ta moudrost. Ať dělá cokoli, ať metá kozelce nebo z povzdálí pozoruje nejmladší princeznu, ví, proč to dělá, jaký to má smysl. ... Ale šašek prožívá i chvíle hlubokého pokoření, které by si vlastně neměl ani uvědomovat, protože je součástí jeho profese: ve scéně zásnub odmítnutý ženich podrazí nohu šaškovi bavícímu společnost. Šašek sklopí hlavu, a potom se bolestně ohlédne. Je to okamžik citového průlomu do jeho duše. Poprvé a jedinkrát šaškovský úsměv ustoupí výrazu smutku s nádechem opovržení. Bláznovskou maskou pronikne lidské srdce.*“⁸⁵ Ve scéně, kdy do království přilétají draci, je další animačně zajímavá herecká akce. Šašek pozoruje draky schoulen za balkónovou římsou, je mu vidět sotva půl hlavy. V dalším záběru si dodá odvahy, postaví se, zahrozí k nebi sevřenou pěstí. V následujícím se pak

⁸³ SUCHÁNEK, cit. 16, s. 228-229.

⁸⁴ Cit. 51, obr. 12.

⁸⁵ MARIE, Benešová. Mám rád animaci : Rozhovor se Stanislavem Látalem. In : ULVER, Stanislav (ed). *Animace a doba : 1955-2000*. První vydání. Praha : Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 236.

již postaví na římsu, aby vzápětí rezignoval, sepal ruce, shrbil se a posmutněl. Tři krátké záběry, které v sobě nesou tři výrazy – strach, patetickou odvalu a rezignaci. Situací, které nechávají šaška ve větší či menší míře rozehrávat svou postavu, je ve filmu mnoho. Možná právě proto je jeho role z celého filmu nejlépe zapamatovatelná. Marie Benešová nezapomněla v souvislosti s postavou šaška srovnat Trnkův svět ilustrací s tím, který je přítomen v jeho filmech: „*Oblíbenou postavičkou Trnkových ilustrací je šašek. Pro zobrazení královského dvora je mu prostě nepostradatelný, a proto si jej připsal i do svého filmu. Je to nosatý, bradatý panáček na krátkých šmatlavých nohách. Jeho vráskami hustě rozbrázděná tvář má usmívající se ústa a nesmírně smutné tahy kolem očí.*“⁸⁶ *Má schopnost vyjádřit celou stupnici citů, pocitů a nálad podle toho, jak je osvětlena a z jakého úhlu ji zabírá kamera.*“⁸⁷

5.3 Animace loutky, animátorská hra

Ze studia postavy šaška vyplývá, že Trnkova práce s loutkou je podobná, jakoby režíroval živého herce. Loutka prostřednictvím animátora zhmotní představu režiséra. Někdy je sám režisér i animátorem a zde je předání myšlenky i pomyslného života absolutní.⁸⁸ To však není Trnkův případ, animaci přenechával druhým, často jim dával svobodu přístupu, pouze jim vysvětlil svou představu. Ze vzpomínek Stanislava Látala je patrné, jakým způsobem probíhala realizace filmu, tedy posun od scénáře k animaci: „*Zabývali jsme se tím, které charakterové vlastnosti se mají v jednotlivých scénách projevit. Aby se výsledky našich porad (s Trnkou) dostaly na plátno, to už záleželo na animátorovi. ... při animaci jde především o to, vyvolat u diváka citový prožitek. ... Animátorovi musí být jasné, co od něj režisér chce, a potom se zcela oddá představám, vstoupí do svého vysněného světa.*“⁸⁹

Loutka si částečně své herectví přináší již v samotné výtvarné podobě, animátor ji pak dotváří před objektivem kamery. Pohyb za pohybem, okénko po okénku, dovede loutku k výrazu, radosti i strachu. Neméně důležitá je ale souhra všeho, co se k dané herecké akci váže. Trnka přesně věděl, co chce loutkou říci a podřídil tomu vše, aby jí

⁸⁶ Cit. 51, obr. 13.

⁸⁷ BENEŠOVÁ, cit. 20, s. 19.

⁸⁸ Ke schopným režisérům – animátorům patřila Hermína Týrlová, která si mnohé filmy animovala sama. Mezi nejvýraznější animační kreace patří **Uzel na kapesníku** (1958), kterému dokázala vynikajícím způsobem vložit nezaměnitelný, specifický charakter oživení.

⁸⁹ BENEŠOVÁ, cit. 85, s. 237-238.

to umožnil. Jako příklad lze uvést úvodní scénu z **Bajaji**, která je vlastně vstupní expozicí. Rodičovský dům film otevírá i uzavírá. Divák vidí zamyšleného starého muže sedícího za oknem svého domu, osvětleného pouze plápolající loučí. Syn přináší do domu na ramenu zavěšeny okovy s vodou. Vkročí do domu, odloží břemeno a svému otci se ukloní. Otec odvětví úklonem své hlavy, přisune synovi misku s jídlem, on opět úklonem hlavy poděkuje. V dalším záběru pomůže otci do postele, pohladí ho po ruce, rozváže boty, otec ho s vděkem hladí po vlasech. Výstup je zřejmý. Mezi oběma muži panuje vzájemná láska, úcta syna ke stáří svého otce, vděk otce směřující ke svému synu. Jejich domov je naplněn harmonickými mezilidskými vztahy. Logika a propracovanost vstupní expozice již ve své podstatě umožňuje sdělení určené divákovi. Teprve kombinace filmových prostředků a především charakterů postav dotvořené prostřednictvím animace dávají loutce význam, který je filmovým obrazem předán dále. Divák pochopí, že pohlazení znamená lásku, úklon hlavy úctu. Shrbená postava definuje únavu nebo stáří, vzpřímená sílu a odhodlání. Tyto výrazové pantomimické prostředky opět odkazují ke sloům Valentina Chalizeva, citovaným výše a nyní je možno doplnit: „*Pojmy vyjádřené gesty a mimikou doposud žijí plným životem v baletu. Existují pohybové kánony, vyjadřující hněv, prosbu, milostné vzplanutí apod. ... Na rozdíl od slovního jednání, zachycujícího hlavně lidské myšlení, gesta a mimika fixují především „mimointelektuální“, jednoznačně prosté, občas dokonce elementární reakce ...*“⁹⁰

5.4 Psychologická hra, charakter postavy

Ve **Starých pověstech českých** jde Trnka v psychologické studii postav nejdále. Dostává se do světa mýtů a silných konfliktů, opírajících se o dochované fragmenty z historie. Právě v tomto filmu uvidí divák psychologickou studii Neklana, vyhrocený svár mezi muži a ženami zpředmětněný láskou mezi Ctiradem a Šárkou či krvavou bitvu, odehrávající se v **Lucké válce**. Chtít vložit do loutkových herců požadavky, které vyplývaly z předlohy, vyžadovalo velkou míru odvahy. Loutka sice, jak je uvedeno výše, dokáže tlumočit představu tvůrců, ale vystupuje zde také otázka, kam až může ve svém herectví zajít. Co ještě je schopna zahrát, aby byla uvěřitelná i v mezních situacích. Jaroslav Boček uvádí: „*Trnka se mohl spolehnout jenom na své loutky. Zdálo se, že nic není tak vzdáleno jejich drobnému světu jako pathos mythu. Že filigránské*

⁹⁰ CHALIZEV, cit. 4, s. 141-142

postavičky dřevěných hrdinů nemohou vyjádřit monumentalitu a velebnost starých příběhů.“⁹¹ Lze říci, že notná část toho, že film nepůsobí křečovitě (je jedno v jakém směru), vychází už ze samotných loutek, tedy jejich výtvarné podstaty. To, jaké scény dále rozehrávají a jak je představují, je v tomto případě, více než kdy jindy, teprve v jakémsi „druhém plánu“. Každá postava, kterou ve filmu vidíme, je dokonalým výtvarným odrazem lidské bytosti. Muži jsou svalnatí, šlachovití, silní, urostlí. Jejich výrazy ve tváři jsou odhodlané, pevné, vyzařující silné osobnosti. Chtěl-li Trnka dosáhnout opaku, jako je tomu například v případě Neklana, podařilo se mu to dokonale. Stačí jeden pohled do jeho hubené, protáhlé tváře s vyděšenýma očima...⁹² Ženy nepůsobí jednoznačně křehce, jsou silné, ošlehané větrem, přece je v nich ale mnoho přirozené ženskosti. Jako oslavu fyzické krásy si pak stačí důkladně prohlédnout postavy Ctirada a Šárky, Křesomysla či mladého Čestmíra⁹³, aby byly zmíněny alespoň některé.

Jiří Brdečka vzpomíná na Trnkův výtvarný přístup takto: „*Při práci na loutce přikládal svrchovaný význam hlavě a výrazu loutky. Hlavu loutek měnil jen zcela výjimečně, když potřeboval prudkou, expresivní citovou změnu. Snažil se s jednou hlavou odehrát co nejvíc, a proto musela dostat výraz odpovídající co největšímu rejstříku citových hnutí loutky. Dovedl velice jemně a citlivě odhadnout, zda se trefil.*“⁹⁴ Před kamerou dotvoří loutku animátor. Zaměříme se na scénu ze *Starých pověstí českých*, kdy zemřel vojvoda a jeho lid ho oplakává. Stačí vnímat hereckou akci postav, zahledět se jim do tváří.⁹⁵ Chytají se za hlavu, roztahují ruce, kývou se a bědují. Ve tváři mají vepsán žal, z úst vypravěče slyšíme „*Óóó, tys byl vojvoda náš i otec náš*“. Pootevřená ústa, zavřená anebo naopak vytřeštěné oči plné bolesti i strachu zároveň. Herectví loutek dosahuje přirozené realističnosti a nabízí se otázka, zda si divák vůbec ještě uvědomuje, že se dívá na uměle rozhybané konstrukce potažené materiálem, které jsou jen zdáním skutečnosti. „*Způsob, jakým se pohybují (loutky) při sklizni, je skoro jako u živých herců. Trnka dokonce dospívá tak daleko, že používá podvědomá mimovolná gesta, jako jsou utření si potu z čela, narovnáání zad, zaclonění očí při*

⁹¹ BOČEK, cit. 19, s. 174.

⁹² Cit. 51, obr. 14.

⁹³ Tamtéž, obr. 15.

⁹⁴ FIALA, cit. 58, s. 151.

⁹⁵ Cit. 51, obr. 16.

*pohledu do prudkého jasu slunce atd. ... Gesto, které učiní Ctirad, je natolik přirozené, určující a dokonalé, že si jej sotva povšimneme. Stojí v ležérním postoji před Šárkou a kopí opřené o rameno drží pravou rukou skoro u bodce. Dívá se nevyzpytatelně na dívku a jemně povolí sevření dlaně. Kopí mu pomalu vjede z ramene do ruky tak, aby je mohl hodit. Ted' jej drží za rukojeť. Lehce přešlápne z nohy na nohu.*⁹⁶ Je zde přítomen ještě další rozměr, který tato scéna bezpochyby má, resp. co jí předchází. Šárka zasněně hledí, s rukou podepřenou pod hlavou si představuje Ctirada (ve stejné době svázaného a uvězněného). Ve dvojexpozici vidíme jejich společný tanec, odehrávající se v Šárčiných myšlenkách.⁹⁷ Trnka zde nevyjevuje nic více, než lidskou přirozenost, přitažlivost mezi pohlavími. Pak následuje scéna, kterou popisuje Vladimír Suchánek výše. Avšak je nutno zaměřit se také na samotnou Šárku, vydanou v tu chvíli napospas vůli Ctirada. Hledíc mu do tváře, pomalu se sesouvá k zemi, klopí hlavu. Kopí dopadne těsně vedle ní, ona sebou však při jeho dopadu ani příliš netrhne. Lítost nad promarněnou láskou je pravděpodobně větší než strach ze smrti. Následuje zvrát – Ctirad začne na hudbu tančit, Šárka pozvedne hlavu a položí si dlaň na srdce, následně se přidá ke svému milému a společně tančí. Trnka v popsané scéně dokázal s naprostou přirozeností vykreslit lidské pocity i přirozené mezilidské vztahy. Nevyužívá přitom nijak převratných postupů, nevypomáhá si komentářem, pouze na sebe klade promyšleně volenou hereckou akci, které dominuje pohybová gestika jeho loutek.

Srovnáme-li **Betlém** a výše popsání děj, je patrné, že Trnka postupně zdůrazňoval způsob, jakým tlumočil obsah filmu. Zároveň tak do jisté míry potlačil svůj původní přístup veskrze výtvarný. Sám o tom řekl: „... až do dokončení **Betlému** jsem u svých filmů vycházel skoro výlučně jen z výtvarné stránky. To taky určovalo jejich dramaturgii, celý způsob vyprávění. Čím déle jsem se však filmem zabýval, tím více ztrácela pro mne výtvarná složka na svém prvotním významu, i když jsem výtvarné řešení i nadále sám prováděl. ... musím se vám přiznat, že při přípravě a realizaci každého nového filmu mě zajímá mnohem víc práce na scénáři a jeho režijní ztvárnění.“⁹⁸

⁹⁶ SUCHÁNEK, cit. 16, s. 41.

⁹⁷ Cit. 51, obr. 17.

⁹⁸ BROŽ, Jaroslav. 20 let Československého filmu : Vypovídá Jiří Trnka. In : ULVER, Stanislav (ed). *Animace a doba : 1955-2000*. První vydání. Praha : Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 31.

Jednou z vrcholných scén vymezeného období je **Lucká válka**. Film divákovi zprostředkovává nejen tragickou psychologii jedince, zmítaného vlastní slabostí, ale především mistrně podané ztvárnění samotné bitvy. Zatímco Neklan je svázán vlastní slabostí a pronásledován svědomím v osamocení, odehrává se bitva za účasti mnoha desítek loutek. V soustředěném výstupu Neklana dokázal animátor Břetislav Pojar za pomoci přednesu Karla Höggera vytvořit psychologickou studii, která způsobem zpracování, svým obsahem a délkou bude i dnes stěží hledat konkurenci. Každý jeho pohyb, úlek, zděšení, třas rukou, podlamující se kolena v rytmu vypravěčova hlasu, jsou dokonalou studií animátorovy dovednosti. Neklan ustupuje kameře, která ho neúprosně sleduje, do pozadí, zakopává, klesá, schovává se za sloup, choulí se.⁹⁹ Nepřehlédnutelná je hra prstů, které se přizpůsobují zcela momentálního stavu mysli i těla, kopírují tvář, doplňují postoj i charakter chůze. Stačí vzpomenout kratičkou část, kdy Čestmír pevnou rukou předává meč Neklanovi.¹⁰⁰ Ten po váhání, kdy kamera snímá v detailu jeho chvějící se ruku, meč převezme a vzápětí odhazuje. „*Nepůjdu! Nemohu!*“ Obraz rytmizovaně doplňuje jeho hlas, Neklan se chytí za hlavu, upadne na zem, klečí a prosí Čestmíra o zastoupení. Celá sekvence má dokonalé časování, vše do sebe chronologicky zapadá. Ve svých vzpomínkách uvádí k této scéně Václav Trojan: „*V Pověstech si opravdu chtěl zkusit (Trnka), lze-li použít dospělého lidského hlasu. V jednom místě se mu to báječně povedlo: s Neklanem. Vidíme ho, ale slyšíme nikoli jeho hlas, nýbrž hlas jeho svědomí. To byla přesná stylizace: místo člověka mluví jeho vnitřní, skrytý hlas.*“¹⁰¹ A Břetislav Pojar dodává: „*Přišlo se na to, že panák ve spojení s hlasem je schopen daleko hlubší psychologie. Hlas sám o sobě nejen dotváří, ale i inspiruje k vytvoření určitého charakteru.*“¹⁰² Intimitě Neklanovy scény je zcela v opozici závěrečná bitva. Trnkovi animátoři dokázali rozhýbat najednou nejen hlavní figury, ale i všechny staty kolem nich. Ještě před vypuknutím krvavé řeže mluví Čestmír ke svým lidem. Je to poklidná, lyrická scéna, skrývající však v sobě všudypřítomné očekávání. Při pomalé jízdě kamery má divák naposledy možnost pohledět do tváří všech těch osobitých figur, které Trnka pro film vytvořil.¹⁰³ Jaroslav Boček uvádí: „*Tento úvod zní téměř melancholicky a nádechem smutku. Kamera za řeči zvolna jede po skupinkách*

⁹⁹ Cit. 51, obr. 18

¹⁰⁰ Cit. 51, obr. 19.

¹⁰¹ FIALA, cit. 58, s. 146.

¹⁰² FIALA, cit. 69, s. 141.

¹⁰³ Cit. 51, obr. 20.

naslouchajících bojovníků. I Čestmírovo gesto je tu volné, nevzrušené. ... Figury se napřimují. V postoji i gestu se objevuje vůle, rozhodnost a konečně nezlomnost.“¹⁰⁴ Čestmíra pak sledujeme po celou dobu bitvy a jsme svědky i jejího brutálního vyústění, kdy je zavražděn mnoha šípy a kopím, které na něho vrhne nepřehlédnutelná postava krvelačného skřeta – vlkodlaka.¹⁰⁵ Expresivita herectví loutky, její psychologické možnosti i celá koncepce loutkového filmu, dosáhla ve **Starých pověstech českých** maxima. Augustin k filmu uvádí toto: „*Stovky loutek tu zaplňují historickou fresku v promyšleném sledu dramatických výjevů a vypjatých hereckých situací, plných patosu a dějového napětí ... Nedílnou součástí hereckého projevu loutek je i mimická diference, vizuálně zdůrazněná: kněžna, plačky, sokolník mající řečnický pootevřená ústa, zatímco bojovníci se semknutými rty tlumočí odhodlanost a bojovnost.*“¹⁰⁶ V dalších filmech bude Trnka pracovat s loutkou v poněkud komornějším duchu. Podobné údernosti a monumentality, jako v **Pověstech**, dosáhne ještě ve svém posledním filmu **Ruka** (1965), který však má již zcela jinou koncepci.

¹⁰⁴ BOČEK, cit. 19, s. 198.

¹⁰⁵ Cit. 51, obr. 21.

¹⁰⁶ AUGUSTIN, cit. 21, s. 237-241.

6 Proměna anatomie a technické zdokonalování loutky

6.1 Jednoduchá konstrukce loutek ve Špalíčku, první náznaky budoucí koncepce

Z celého výše uvedeného textu průběžně vyplývá, že zlom ve výtvarném, hereckém i technickém pojetí loutek nepřišel najednou, ale že se postupně vyvíjel a dozrával. Pokud budeme vycházet z určité chronologie, pak po technické stránce jsou nejméně dokonalé loutky v **Betlému**, který vznikl jako první. „*Loutky pro tento film byly ještě málo ohebné, téměř celodřevěné, bývají označovány jako „špalíky“. Jejich nemotorné pohyby ale odpovídaly celkovému duchu silně stylizovaného filmu, jehož výtvarno vycházelo z prací lidových mistrů.*“¹⁰⁷ Marie Benešová definuje Trnkovy loutky ze **Špalíčku** takto: „*Hlavatí panácci s krátkým tlustým tělíčkem na nízkých nohách a s palečnicemi místo pětiprsté ruky připomínající ve své primitivnosti dětskou kresbu. V kulatých tvářích vystupuje uzlík nosu, ústa jsou lehce načrtnuta. Avšak oči loutek jsou výrazné. I když nemají ještě oduševnělý pohled jako v pozdějších filmech, přece ty různé vrásky, rýhy, kruhy a pytlíky pod očima prozrazují stáří, útrapy, moudrost, dobrotu, šibalství, lišáctví i potměšilost.*“¹⁰⁸ Augustin pak uvádí, že: „*Pravda, hra některých postavček byla doposud pohybově poněkud těžkopádná až toporná, ale právě to stále působí velmi přitažlivě jako cosi umělecky velmi „primitivního“, čili primárního neboli formálně původního.*“¹⁰⁹ Prakticky všichni autoři se shodují v tom, že první Trnkův film sice byl poznamenán technickým omezením loutek a nesl se v duchu jakéhosi zjednodušení herecké akce, avšak zároveň se tento určitý nedostatek stal také jeho, v určitém slova smyslu, pozitivní stylizací.

Při důkladnějším studiu **Špalíčku** však lze narazit na některé detaily, které se z celkového konceptu vymezují, nebo i jinými slovy předbíhají dobu. Prakticky nikde není uvedena zmínka o tom, že již v tomto raném díle byla místa, kdy Trnka pracuje s maximální mírou animačních prvků, které využívá programově teprve ve svých pozdějších filmech. Konkrétně se jedná o anatomii rukou a hru prstů. Obecně je

¹⁰⁷ TOUPALOVÁ, Malvína a 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.

¹⁰⁸ BENEŠOVÁ, cit. 20, s. 11.

¹⁰⁹ AUGUSTIN, cit. 21, s. 218.

uváděno, že ve **Špalíčku** mají loutky „palčáčky“ místo rukou. Není to však tak úplně pravda. Ve scéně z **Pouti**, kdy sledujeme principála - loutkoherce, je vidět, že tahá za vodící nitě marionet rukama, které jsou vybaveny pěti (!) prsty. Trnkův animátor tedy již v takto rané kreaci předvádí mistrnou animaci propracovanou do nejmenšího detailu. Každý prst plní svou funkci, ovládnutí vodících nití marionety dokonale kopíruje hru rukou lidské bytosti. Další odchylkou od standardu zavedeného ve **Špalíčku** je loutka sv. Prokopa. Toho Trnka vybavil nejen jinou celkovou anatomickou koncepcí, která se vzdaluje ostatním loutkám, ale i čtyřmi prsty. Dodal tak loutce větší míru realističnosti vedoucí k přirozenějšímu odrazu lidské anatomie. Ruka vybavená čtyřmi samostatně pohyblivými prsty zde vycházela z potřeby Prokopovy herecké akce – drží v dlani ptáčka, seje obilí, drží v ruce pracovní nástroje. Podobně tedy jako ve výše uvedeném příkladu, kamera naléhavěji odhaluje nutnost zobrazení detailnější anatomie loutky. Také prostředí, ve kterém se Prokop pohybuje, má výraznou drobnokresbu, která je zřejmá hned v jednom z prvních záběrů, kdy vidíme do hloubky propracovanou scenerii pracující s trojrozměrnými předměty i malbou na skle v několika plánech.¹¹⁰ Boček uvádí, ve vztahu k pojetí epizody o sv. Prokopu, že: „*Na výtvarnou představu působilo gotické malířství.*“¹¹¹

Trnka se nikdy nesnažil, a to i přes výše naznačovanou realističnost, o to, aby loutka věrně kopírovala skutečnost. I v pozdějších filmech je spíše patrná snaha o její nápodobu, určitou zkratkovitost, nikoli o absolutní zrcadlení reality. Proto jeho loutky například nikdy nehýbaly obličejovými svaly a jen výjimečně měnily charakter výrazu, který měly výtvarníkem vložen do tváře. Je tedy patrné, že „... (Trnka) věděl, jaké atributy má zachovat, aby mohl s magií loutky plně pracovat. Věděl, že magičnost loutky spočívá především v neměnnosti jejího výrazu. Loutky v jeho filmech tudíž nemluvily, a pokud ano, neměly žádný lipsynch (animace řeči) ani mimiku.“¹¹²

6.2 Mechanická konstrukce loutky, výtvarný návrh a charakter loutky

Jinou cestou se však ubírala koncepce fyziognomie loutky a jejích pohybově výrazových možností. Na rozdíl od výrazu obličejů, který byl tedy v zásadě neměnný, doznaly všechny další možnosti loutky výrazné proměny. Již v průběhu natáčení

¹¹⁰ Cit. 51, obr. 22.

¹¹¹ BOČEK, cit. 19, s. 105.

¹¹² TOUPALOVÁ, HORÁČEK, cit. 107, s. 27.

Špalíčku se začíná proměňovat konstrukce loutky a nepoddajné, křehké dráty jsou vyměňovány za pevnější, částečně kloubovou konstrukci, umožňující dokonalejší fixování jednotlivých fází animace i dokonalejší propracovanost pohybu. Benešová uvádí: „*Venkováci ve Špalíčku měli ještě primitivní kostry z drátu obtažené hadříky a kůží. Řasnaté sukňe paňmaminek a děvčat byly připevněny na dřevěném kotouči, který udržoval jejich tvar a zajišťoval stabilitu loutky. Později se trup vyřezával ze dřeva a měl dvě části, které se v pase spojovaly kloubem. K dřevěnému trupu přimontovali mechanické kostry rukou a nohou ... Velká masivní chodidla udržovala stabilitu poměrně těžkého těla.*“¹¹³

Ve filmu Bruna Šefranky **Loutky Jiřího Trnky**¹¹⁴ má divák možnost sledovat způsob práce, který napovídá, jak loutka vzniká. Teprve zde si uvědomí, jak náročný je to proces. Nejprve mechanik s naprostou přesností vytváří kovovou (dřevěnou) kostru, vybavenou množstvím kloubů, které se v průběhu let staly nutností a zároveň nejlepší možností, jak loutku dokonale animovat a fixovat v mezifázích. Mezitím již švadleny šijí miniaturní kostýmy, které jsou loutce v poslední fázi oblečeny. Každý, byť sebemenší nedostatek, kazí, je při detailu snímaném objektivem kamery odhalen a narůstá do velikosti filmového plátna. Proto i ony musejí pracovat s maximální pečlivostí. Celé fyzické výrobě loutky však předchází návrh Trnky – výtvarníka. Šefrankův film zachytil Trnku v okamžicích, kdy načrtá s nevšední jistotou a konkrétní představou obraz budoucí postavy – herce, která je již v tomto stadiu navržena s velkou mírou přesnosti a s propracovanými detaily.¹¹⁵ Pod jeho rukou se rodí postava Neklana, která je později uvedena v život za přispění celé řady umělců, jimž loutka prochází rukama. Na jiném záběru vidíme Trnku, jak vkládá tenkým štětcem loutce do tváře výraz.¹¹⁶ Z kusu hmoty se najednou stává tvář s jasným výrazem, která pak je dotažena k dokonalosti před kamerou, kdy je nasvícena světly a oživena hrou animátora. Tvář je nejdůležitější částí Trnových loutek. Z jeho rukou odchází sice v jistém smyslu „polotovar“, avšak ten s sebou již nese předpoklad úspěšného finálního výsledku. „*Když zjistil (Trnka), že hlava při práci není tím pravým, co potřebuje, vyhodil natočenou metráž do koše a jelo se znova. A přitom šlo o věci pro laika téměř nepostřehnutelné,*

¹¹³ BENEŠOVÁ, cit. 20, s. 36.

¹¹⁴ ŠEFRANKA, cit. 35.

¹¹⁵ Cit. 51, obr. 23.

¹¹⁶ Tamtéž, obr. 24

tajemství výrazu hlavy bylo v nepatrných věcech, v určitém zakřivení úst, v barvě oka atd.“¹¹⁷

V **Císařově slavíkovi** ještě působí loutky poněkud toporně, jejich „šouravá“ chůze je podobná té ze **Špalíčku** i anatomie většiny loutek je s tímto filmem příbuzná. Jejich hra však již je poněkud plynulejší, vychází ze zcela jiné koncepce Trnkova filmu. Loutky v paláci mají hladké, jakoby porcelánové hlavičky, které snad demonstrují křehkost života za jeho zdmi. „*Jednoduché figurky, spíše loutky dětí než dospělých – i starý dvořan působí jako velké, zlé vrásčité dítě -, spolu s rafinovaným půvabem dekorací plně odpovídaly příběhu, v němž vážné věci jsou proplétány bezelstnou, nesmyslnou dětinskostí.*“¹¹⁸ Na rozdíl od **Špalíčku** však loutky nesou ve tvářích zřejměji vyznačené charaktery. Vrásky již nejsou jen namalovány, jsou přímo vyřezány do hladké tváře, stejně jako ústa. Hlavičky mají výraznější tvar s očními důlky, vystouplýma ušima. Zcela jiné je výtvarné pojetí námořníčka, který v paláci přistane v balónu. Tento „prvek“ z jiného, vnějšího světa, je výtvarně odlišen a naznačuje, že život v paláci je světem sám pro sebe. Důležitou postavičkou, jakousi spojnicí s ostatním světem mimo palác, je také malá dívenka. Zde není pochyb o tom, že se díváme na postavičku, možná husopasku, jejíž výtvarné pojetí převzal Trnka ze **Špalíčku**. Typicky „špalíčkovská“ kulatá hlavička, pihovatá tvář, podsadité tělíčko, výrazné, i když neurčité oči, husté vlasy nás zavádí do světa plného života a lidské přirozenosti, které tolik kontrastuje s tím uvnitř paláce.¹¹⁹ Důležitým posunem ve výtvarné charakterizaci loutek je nové vybavení všech loutek čtyřmi prsty na ruce. Této koncepci se bude Trnka držet i ve všech dalších filmech. Teprve ve **Snu noci svatojanské** přistoupí výtvarně k loutkám pětiprstým. Některé vedlejší postavy v **Císařově slavíku** jsou mimořádně zajímavé nejen svým charakterem dramaturgickým, ale i výtvarným provedením. Míneňna je jednak loutka hvězdoporce – opičáka, jednak postava Smrti, která je sice víceméně snímána formou stínohry, ale svým výtvarným (i dramatickým) vymezením je v koncepci celého filmu nepřehlédnutelná.¹²⁰

¹¹⁷ FIALA, cit. 58, s. 151.

¹¹⁸ BOČEK, cit. 19, s. 122.

¹¹⁹ Cit. 51, obr. 25.

¹²⁰ Viz obr. 11, příloha 1.

6.3 Mezidobí v roce 1949 – tři odlišné krátké filmy

Budeme-li srovnávat loutky z **Císařova slavíka** s loutkami, které se objevují před kamerou v dalším Trnkově filmu – **Bajajovi**, pak je ihned patrný rozdíl v jejich pojetí. Přejít však nebyl tak jednoznačný, jak by se mohlo na první pohled zdát. Mezi oběma celovečerními filmy natočil Trnka v průběhu roku 1949 tři krátkometrážní snímky. Každý z nich je ve smyslu výtvarném i obsahovém nevšedním dílem. V prvním z těchto tří filmů, **Románu s basou** podle A. P. Čechova, se vydal Trnka zcela novou cestou. Využívá komentáře přednášeného Janem Pivcem, kterým napomáhá loutkám ve výrazu. K výtvarnému pojetí Jaroslav Boček uvádí: „*Loutka mladé kněžny, vytvořená s parodickým záměrem ... má sice v sobě ještě hodně obecného, ale přesto svědčí o počínající individualizaci. Zato staromládenecký výraz loutky Smyčkova s převislými kníry, s dlouhými vlasy, s velikými truchlivými očima a s cylindrem na hlavě, je psychologicky výrazný a plně výmluvný.*“¹²¹ V pohybech loutek je patrná jistá záměrná topornost, která však vychází z jejich výtvarné koncepce a pravděpodobně také z toho, že Trnka klade důraz na zmíněný komentář.

Ve zcela jiném duchu se ponese další film, který autor nazval **Árie prémie**. **Árie** je stylizována jako parodie na brakovou literaturu tohoto žánru (Rodokaps) – tomu také odpovídá celkové pojetí dekorací a především jednotlivých figur, které jsou zdařilými karikaturami lidských typů.¹²² Rozehrávají celou škálu pohybových i výrazových kreačí. „*Zde už nejde o pohyb vyjadřující nejjednodušší smyslový význam. Tady už pohyb charakterizuje a paroduje, tady už loutky vskutku hrají. Nejsou to sice žádné složité psychologické kreace, ale je zde patrný zásadní rozdíl proti Špalíčku a Císařovu slavíku.*“¹²³

V posledním ze zmíněných tří filmů, **Čertově mlýně**, si opět nesou loutky i pojetí dekorací prvky **Špalíčku**, především tedy loutka vysloužilého vojáka. Nepůsobí už ale tak podsaditě, proporčně se přibližuje lidskému tělu. Nepřehlédnutelnou figurou je postava čerta, o které Marie Benešová píše, že „*Vypoulené oči a veliký bambulátý nos napovídají, že tenhle čert není právě z nejchytřejších, a záplata na koleně prozrazuje, že rozhodně nepatří k pekelné elitě.*“¹²⁴ Animace loutek v celém filmu je úsporná, Trnka

¹²¹ BOČEK, cit. 19, s. 133.

¹²² Cit. 51, obr. 26.

¹²³ BOČEK, cit. 19, s. 140.

¹²⁴ BENEŠOVÁ, cit. 20, s. 14.

však buduje atmosféru napětím, zvuky, hudebním motivem i načasovaným překvapením.

Přestože je každý ze zmíněných tří filmů zcela jiný, mají něco společného: loutky se technicky zdokonalují, animace se stává propracovanější – nejdále se dostává v **Árii**. Loutky se přibližují lidským typům, samozřejmostí je čtyřprsté zakončení rukou. V **Árii prérie** sledujeme loutky, které proporčně připomínají člověka, mají navyklá gesta, v jejich chování jsou zlozvyky i vášně vyjádřené dokonalou animací. Tyto tři filmy byly jakýmsi experimentálním intermezem, které předznamenalo další Trnkovo umělecké dílo. Zároveň již zavedly do konstrukce loutky určitý standard, který bude Trnka v dalších filmech jen doladovat.

6.4 Loutky v Bajajovi a Starých pověstech českých

Loutky v **Bajajovi** jsou propracovanými figurami, které jakoby vycházely z ilustrací, namalovaných Trnkou v roce 1944¹²⁵ pro knihu pohádek Jiřího Horáka **Čarodějná mošna**.¹²⁶ Již nepůsobí jako dětské hračky, ale proměnily se ve výrazné typy s individuální drobnokresbou. Přesto jsou někde na pomezí pohádky a hlubšího eposu. K ilustracím odkazuje také Marie Benešová a dále uvádí: „*Nyní v trojrozměrné formě jsou jejich tváře (postav) jakoby vykroužené do gotických oblouků s ostře vyčnívajícím nosem, plasticky vyřezávanými vlasy a vousy. Každá ze tří princezen má individuální výraz. ... Bajaja je smutný, ve výrazu jeho tváře se skrývá tajemství. ... Jen jeho výrazné oči vyslovují hloubku citu a utrpení.*“¹²⁷ Nepřehlédnutelná je postava šaška, popsáná v předchozích kapitolách, ale také nápadníci, kteří jsou již ve svém výtvarném výrazu do jisté míry zkarikováni. Za zmínku stojí také loutky koní, kterých je ve filmu několik, a jsou výtvozem Trnkova spolupracovníka Františka Brauna. Patří k nejkrásnějším loutkám celého filmu.

Ve **Starých pověstech českých** loutky opouštějí svou pohádkovost a stávají se, jak je zmíněno výše, výraznými lidskými typy. „*Všechny loutky samy o sobě představují podivuhodné sochařské miniatury, v postavách staročeských bojovníků s mladými tvářemi a sebevědomým pohledem. ... Všechny figurky jsou plasticky profilovány*

¹²⁵ AUGUSTIN, cit. 21, s. 437

¹²⁶ HORÁK, Jiří. *Čarodějná mošna : České pohádky*. Šesté vydání. Praha : Albatros, 1972.

¹²⁷ BENEŠOVÁ, cit. 20, s. 18-19.

*v charakterové různorodosti jednajících typů jako drobné archaické sošky...*¹²⁸ **Staré pověsti české** jsou přes nesporné kvality předchozích děl jakýmsi završením jednoho Trnkova období. To, co bylo prostřednictvím loutek, tedy především jejich fyziognomií, v předchozích filmech více či méně naznačováno, rozehráli zde animátoři pod Trnkovým vedením beze zbytku. Úspěch animátorské práce pramenil jednak z nabytých zkušeností, jednak, a to je velmi podstatné, z technické konstrukce, která se průběžně zdokonalovala a byla základem každé figury. Bylo tak možno dosáhnout i těch nejmenších nuancí pohybu. Kreace, které loutky rozehrály rameny, trupem, rukama a vůbec všemi končetinami, byly při použití dřívějších konstrukcí nemyslitelné. Pohyby rukou a prstů jsou ladné, chůze jistá, gesta dotažená až do krajních pozic. Technologický posun použitých loutek byl východiskem k ještě větší pohybové realističnosti v pozdějším **Snu noci svatojanské**, kde se loutky pohybují s téměř baletní ladností a jistotou.

¹²⁸ AUGUSTIN, cit. 21, s. 235-238

7 Spolupracovníci Jiřího Trnky

Přes nespornou vůdčí individualitu Jiřího Trnky je nutno připomenout alespoň některé jeho blízké spolupracovníky. Bez jejich pomoci by totiž jeho filmy nemohly vzniknout.

7.1 Václav Trojan

Pravděpodobně nejčastěji citovaným je autor hudebního doprovodu většiny Trnkových filmů Václav Trojan (1907-1983). Trojanova hudba z velké části dotvořila každý film, který spolu natočili, a stala se jeho nedílnou součástí. Augustin v této souvislosti píše, že: „...již ve *Špalíčku* vystihl jakýsi „dřevní“ charakter zobrazovaného mýtu. ... Podařilo se tak doplnit a prolnout vizuální základ díla velmi účinnou složkou muzikální ...“¹²⁹ Vladimír Suchánek pak uvádí: „V dvojjediné kongeniálnosti s hudbou Václava Trojana se v tomto úseku proměňuje časoprostor mikrokosmu jako vesmírný stav podléhající neměnnému rituálu smrti a vzkříšení. Jakoby zde přestal existovat čas.“¹³⁰ K *Bajajovi* pak Augustin uvádí, že Trojanova hudba: „... hluboce působí svou ucelenou slohovou formou, jež vyrovnaně syntetizovala vybrané gotické, renesanční i novoromantické prvky v jeden útvar osobitého prolnutí starých složek dvorských i tradičních lidových melodií.“¹³¹ Úspěch Trojanovy hudby a dlouhotrvající spolupráce obou umělců vycházel pravděpodobně z toho, že navzájem respektovali svou individualitu. Ve svých vzpomínkách Trojan uvádí: „Ačkoli nebyl školený muzikant a neznal noty (Trnka), měl vrozenou muzikantskou citlivost, věděl a okamžitě bezpečně poznal, co je dobré a co ne. Ověřil jsem si to celou naší spoluprací: dovedl ihned vycítit nezdar, právě tak jako se přizpůsobit tomu, co odhadl jako dobré.“¹³²

7.2 Břetislav Pojar

Břetislav Pojar (1923-2012) přišel k loutkovému filmu, stejně jako někteří další tvůrci, s Trnkou rovnou ze studia kresleného filmu, kde spolu tvořili. Byl vynikajícím animátorem s výrazným rukopisem. „U Pojarovy hry je překvapující, jak mnoho dovede

¹²⁹ AUGUSTIN, cit. 21, s. 386.

¹³⁰ SUCHÁNEK, cit. 16, s. 55.

¹³¹ AUGUSTIN, cit. 21, s. 386-387.

¹³² FIALA, cit. 58, s. 54.

*vyjádřit klidem, náznakem pohybu, nedotaženým gestem, působícím jako napovězená věta. ... Nejvyššího emocionálního účinku dosáhl monologem bázlivého Neklana ...*¹³³ Břetislav Pojar samostatně natočil celou řadu výjimečných titulů, které v tom nejlepší slova smyslu reprezentují český animovaný film. Mezi nejznámější patří **Paraplíčko** (1957), ke kterému (částečně) stejně jako k filmu **O skleničku víc** (1953) dělal Jiří Trnka loutky. S výtvarníkem Zdeňkem Seydlem pak natočil hravě poetickou hříčku o neznitelnosti umění **Lev a písnička** (1959) či satiru **Úvodní slovo pronese** (1962). Jedinečnosti dosáhl ve svých filmech také spoluprací s výtvarníkem Miroslavem Štěpánkem. Natočili spolu řadu filmů, z nichž největší úspěch zaznamenal celkem jedenáctidílný seriál o dvou medvědech, obecně zažitý pod názvem **Potkali se u Kolína** (1965-1973). Atmosférou i výtvarně gotickou stylizací je zajímavá **Jabloňová panna** (1973) natočená na motivy pohádky Karla Jaromíra Erbena. Pojar také v letech 1974-1977 natočil pětidílný seriál podle Trnkovy knihy **Zahrada**.¹³⁴ Ve spolupráci s kanadským režisérem Jacquesem Drouinem natočil náročnou technologií špendlíkového plátna a klasické animované loutky film **Romance z temnot** (1986). S Kanadským národním filmovým střediskem (NFB/ONF) spolupracoval při supervizi čtrnáctidílné série **Práva srdce** (1992-1996), určené pro OSN. Pro japonskou společnost ARMZ natočil loutkový film **Hiroshi** (2005) o přátelství chlapce a malíře, žijících každý ve zcela jiné části civilizace. V roce 2002 spolupracoval s Aurelem Klimtem na pokračování úspěšného **Fimfára** pohádkou **Paleček**. Břetislav Pojar vyučoval od roku 1990 na Filmové akademii múzických umění v Praze.¹³⁵

7.3 Stanislav Látal

Stanislav Látal (1919-1994) byl v Trnkově tvůrčím kolektivu rovněž nepřehlédnutelný především jako vynikající animátor. *„Dovede ve svých malých aktérech probudit a rozehrát živelné komediantství, přecházející do grotesknosti ... Látalovou mistrovskou animací je šašek v **Bajajovi**. Je to znamenitá figurka, plná pohybu a obratnosti. ... (Látal) dal jasný obrys postavě chamtivého Křesomysla ve*

¹³³ BENEŠOVÁ, cit. 20, s. 40-41.

¹³⁴ Zpracováno s využitím publikace : POŠ, Jan. *Český animovaný film 1934-1994*. První vydání. Praha : Ministerstvo kultury České republiky, Krátký film a.s. Praha, Ateliery Zlín a.s., 1994.

¹³⁵ Zpracováno s využitím publikace : BENEŠOVÁ, Marie a Michaela MERTOVIČOVÁ. *Břetislav Pojar*. První vydání. Praha : Animation People s.r.o., 2009.

Starých pověstech českých ...¹³⁶ Stanislav Látal byl rovněž režisérem celé řady animovaných filmů – kreslených i loutkových. Pod jeho vedením vznikly například v roce 1965 vtipné pohledy do světa dětí i dospělých **Jak si opatřit hodné dítě** a **Otýlie a 1580 kaněk**. Největšího úspěchu dosáhl natočením celovečerního loutkového filmu **Dobrodružství Robinsona Crusoe, námořníka z Yorku** (1981), k němuž dělal výtvarné návrhy loutek i dekorací a kreslených (ploškových) sekvencí Adolf Born. Ve druhé polovině osmdesátých let vznikl pod jeho režijním vedením také jeden z nejnáročnějších projektů loutkového filmu u nás – devítidílný seriál **Osudy dobrého vojáka Švejka**. Využil v nich i fragmenty všech tří filmů s postavou Švejka, které Jiří Trnka natočil v letech 1954-1955.¹³⁷

7.4 František Braun

Posledním z řady umělců, které je vhodné zmínit, je František Braun (1912-2003). Tento všestranně nadaný, manuálně zručný umělec, původně zedník, se v Trnkově dílně, ve které pracoval již od **Špalíčku**, specializoval na výrobu zvířat, zejména koní. Výborně také maloval, a i když byl samouk, v jeho rukopise byla vždy patrna určitá melancholicky půvabná originalita. O jeho umění píše Kateřina Pošová: „*I když neprošlo akademickou cestou, je ve svém rukopisu neobyčejně vytříbené a jemné, ve svém názoru hluboce a přesvědčivě pravdivé, tedy realistické. ... Nezazní v něm falešný tón. Kromě lehkých pastelových barev, vnitřní harmonie a tvarového půvabu, jsou pro Braunovu tvorbu charakteristické především oči jeho postav.*“¹³⁸ Své nevšední nadání později uplatnil i v samostatné režii a natočil ploškovou technikou autorský film **O starém psu Bodříkovi** (1969). Jako výtvarník je však podepsán pod celou řadou filmů jiných režisérů – spolupracoval na Pojarově **Paraplíčku** (1957), Hoblově a Renčově **Kouzelníku** (1965), Brdečkově filmu **Do lesíčka na čekanou** (1966) a dalších.¹³⁹

¹³⁶ BENEŠOVÁ, cit. 20, s. 40.

¹³⁷ POŠ, cit. 134.

¹³⁸ POŠOVÁ, Kateřina. František Braun. In : ULVER, Stanislav (ed). *Animace a doba : 1955-2000*. První vydání. Praha : Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 201.

¹³⁹ Tamtéž, s. 199-201.

8 Filmová tvorba Jiřího Trnky po roce 1952

Po **Starých pověstech českých** pokračoval Jiří Trnka natáčením dalších filmů, které se nesly ve znamení určité experimentálnosti. Na samu hranici možností využití komentáře v interpretaci Jana Wericha se režisér dostal při realizaci tří dílů Haškova **Švejka** (1954). K umělecky nejhodnotnějším filmům, v kontextu celé Trnkovy tvorby, patří převedení Shakespearova **Snu noci svatojánské** (1959) do specifického světa loutkové animace. Jako jeden z prvních na světě zde Trnka využil v kompozici loutkového filmu širokouhlý formát, podobně jako Emil Radok s Janem Švankmajerem ve filmu **Johanes Doktor Faustus** (1958). Trnkovy loutky jsou ve **Snu** posunuty ve výtvarné dokonalosti ještě dále, než tomu bylo u **Starých pověstí**, stejně tak jejich animace, která zde dosahuje skutečného mistrovství. V **Kybernetické babičce** (1962) se pokusil Trnka o natočení loutkové sci-fi z budoucnosti. O dva roky později vzniká na motivy **Dekameronu** Giovanniho Boccaccia renesanční fraška **Archanděl Gabriel a paní Husa** (1964), která stejně jako **Kybernetická babička** dosahuje téměř délky středometrážního filmu. Posledním filmem Jiřího Trnky je **Ruka** (1965). Dílo, které je alegorií moci a metaforou nesvobody, bylo na dlouhou dobu uloženo v pomyslném trezoru a je navýsost důstojným vyvrcholením Trnkovy dlouholeté filmové tvorby.

V současnosti je především v zahraničí Trnkovo dílo znovu objevováno a obdivováno. Jeho filmy jsou ve zrestaurované verzi vydávány na DVD nosičích. **Císařův slavík** je v anglické verzi uváděn s velmi zdařilým komentářem v podání Borise Karloffa¹⁴⁰, který tak umožňuje snadněji přiblížit obsah filmu současnému dětskému divákovi.

Všechny filmy Jiřího Trnky, které jsou popisovány v této práci, patří v dějinách české filmové loutkové animace k tomu nejlepšímu, co v nich bylo vytvořeno. Nelze jednoznačně definovat, který z filmů je nejlepší, který naopak nedosahuje plně některých analytických kritérií. Animovaný film pod Trnkovým režijním vedením je totiž vždy nenapodobitelným originálem.

¹⁴⁰ Dostupné na: http://www.amazon.com/The-Emperor-Nightingale-Rex-Ingram/dp/B00004TBFN/ref=pd_cp_mov_0/184-0048963-2343461

9 Závěr

Tato bakalářská práce se pokusila zmapovat jedno tvůrčí období Jiřího Trnky, které věnoval práci na loutkových filmech. Mělo by z ní být zřejmé, jak se Trnkovi dařilo postupně proměňovat výtvarné, animační i dramaturgické styly svých filmů i to, jak jeho loutky postupně rozšiřují rozsah svých hereckých rejstříků. Důraz je kladen na to, aby bylo patrné postupné vyzrávání analyzovaných filmů. Nejvýrazněji čitelné je při přímém přechodu mezi **Špalíčkem** a **Starými pověstmi českými**. Mezi těmito dvěma filmy však postupně jednotlivé složky Trnkových děl zrají, mění se a vyvíjí. Některé metody Trnka časem opouští (malby na skle, jednoduché rukavice místo prstů), nové nachází a do svých filmů vkládá (propracovaná anatomie, delikátnost pohybu a hereckých gest, stále náročnější herecké party). Všechny tyto výtvarné a herecké aspekty jsou alespoň na příkladech popsány a odlišeny a jsou tedy jakýmsi příkladovými studii. V krátkosti je připomenuta osobnost Jiřího Trnky v kontextu jeho další umělecké tvorby. Zmíněni jsou alespoň někteří Trnkovi spolupracovníci. Snahou bylo analyzovat Trnkovo dílo na základě fundovaně zpracovaných odborných textů, jejichž obsahy korespondovaly s autorovými úvahami i vnímáním Trnkova díla.

Do práce se nepodařilo dostat podrobnější popis jednotlivých celovečerních filmů vymezeného období, což však ani nebylo jejím cílem. Pouze okrajově jsou naznačeny také některé další krátkometrážní filmy, které dokladují určitou proměnu Trnkova přístupu v mezidobí jednotlivých celovečerních filmů. Práce se také výrazněji nezabývá hudbou Václava Trojana, přestože je jednou z dominujících složek Trnkových filmů. Důraz je kladen (v souladu se zadáním práce) na loutku samotnou a na prostředí, ve kterém se pohybuje. Není uvedeno ani to, jak byly Trnkovy filmy přijímány publikem a kritikou. Všechny výše uvedené a mnoho dalších souvislostí nebyly prioritně určeny v zadání práce a autor tímto odkazuje na konkrétní kapitoly v odborné literatuře. Na základě konzultací se svým vedoucím práce se autor pokusil o to, aby bakalářská práce splnila obsah zadání a vyjádřila se co nejvíce k jeho podstatě.

10 Filmografie Jiřího Trnky v letech 1947-1952¹⁴¹

Špalíček (1947)

Národopisný námět, barevný celovečerní film

Jednotlivé díly: Masopust, Jaro, Legenda o sv. Prokopu, Pout', Posvícení, Betlém

Scénář, režie, výtvarník: Jiří Trnka

Hudba: Václav Trojan

Císařův slavík (1948)

Pohádkový námět, barevný celovečerní film

Scénář: podle Andersenovy pohádky Jiří Trnka

Režie, výtvarník: Jiří Trnka

Hudba: Václav Trojan

Román s basou (1949)

Námět: novela A. P. Čechova, barevný krátký film

Scénář, režie, výtvarník: Jiří Trnka

Hudba: Václav Trojan

Árie prerie (1949)

Satirický námět, barevný krátký film

Scénář: Jiří Brdečka, Jiří Trnka

Režie, výtvarník: Jiří Trnka

Hudba: Jan Rychlík

Čertův mlýn (1949)

Pohádkový námět, barevný krátký film

Scénář, režie, výtvarník: Jiří Trnka

Hudba: Václav Trojan

Bajaja (1950)

Pohádkový námět, barevný celovečerní film

Scénář, režie, výtvarník: Jiří Trnka

Hudba: Václav Trojan

¹⁴¹ Zpracováno s využitím: BENEŠOVÁ, cit. 20, s. 55-56.

Veselý cirkus (1951)

Revuální námět, barevný krátký film

Scénář a režie: Jiří Trnka

Výtvarníci: Zdeněk Tichý, Jiří Trnka, Kamil Lhoták, Zdeněk Seydl

O zlaté rybce (1951)

Pohádkový námět, barevný krátký film

Scénář, režie, výtvarník: Jiří Trnka

Hudba: Václav Trojan

Staré pověsti české (1952)

Motivy z české mytologie, barevný celovečerní film

Námět: Jiráskovy Staré pověsti české

Scénář: Jiří Trnka, Jiří Brdečka

Režie a výtvarník: Jiří Trnka

Hudba: Václav Trojan

11 Seznam pramenů a literatury

11.1 Prameny:

ANDERSEN, Hans Christian. *Pohádky*. 4. vydání. Praha : Albatros, 1973. Klub mladých čtenářů.

ÁRIE PRÉRIE. Trnka, Jiří. ČSSR 1949. (Československý státní film, 23 minut).

BAJAJA. Trnka, Jiří. ČSSR 1950. (Československý státní film, 77 minut).

BENEŠOVÁ, Marie. Mám rád animaci : Rozhovor se Stanislavem Látalem. In : ULVER, Stanislav (ed). *Animace a doba : 1955-2000*. První vydání. Praha : Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 236-240.

BROŽ, Jaroslav. 20 let Československého filmu : Vypovídá Jiří Trnka. In : ULVER, Stanislav (ed). *Animace a doba : 1955-2000*. První vydání. Praha : Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 26-31.

CÍSAŘŮV SLAVÍK. Trnka, Jiří. ČSSR 1948. (Československý státní film, 72 minut).

ČERTŮV MLÝN. Trnka, Jiří. ČSSR 1949. (Československý státní film, 21 minut).

FIALA, Miloš. O Jiřím Trnkovi s Václavem Trojanem a Jiřím Brdečkou. In : ULVER, Stanislav (ed). *Animace a doba : 1955-2000*. První vydání. Praha : Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 144-152.

FIALA, Miloš. O Jiřím Trnkovi se Stanislavem Látalem a Břetislavem Pojarem. In : ULVER, Stanislav (ed). *Animace a doba : 1955-2000*. První vydání. Praha : Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 135-144.

FRANTIŠEK BRAUN. Šefranka, Bruno – Špáta, Jan. ČSSR 1986. (Krátký film Praha, 16 minut).

CHVOJKOVÁ, Helena a Růžena TRNKOVÁ. *Můj syn*. První vydání. Praha : Československý spisovatel, 1972.

LOUTKY JIŘÍHO TRNKY. Šefranka, Bruno. ČSSR 1955. (Krátký film Praha, 25 minut).

MISTŘI ČESKÉHO ANIMOVANÉHO FILMU. Hovorka, Jaroslav. ČR 2007-2006 (Česká televize Praha).

POŠOVÁ, Kateřina. František Braun. In: ULVER, Stanislav (ed). *Animace a doba: 1955-2000*. První vydání. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000, s. 201.

ROMÁN S BASOU. Trnka, Jiří. ČSSR 1949. (Československý státní film, 13 minut).

SEN NOCI SVATOJANSKÉ. Trnka, Jiří. ČSSR 1959. (Československý státní film, 75 minut).

STARÉ POVĚSTI ČESKÉ. Trnka, Jiří. ČSSR 1952. (Československý státní film, 91 minut).

ŠPALÍČEK. Trnka, Jiří. ČSSR 1947. (Československý státní film, 78 minut).

TRNKA Z ČECH. Humplíková, Miroslava. ČR 1994 (Krátký film Praha a.s., 171 minut).

ZLATÝ VĚK ČESKÉ LOUTKOVÉ ANIMACE. Kačor, Miroslav. ČR 2010. (Animation People s.r.o., 69 minut).

Z PARTITUR VÁCLAVA TROJANA. Šefranka, Bruno. ČSSR 1978. (Krátký film Praha, 15 minut).

11.2 Literatura:

AUGUSTIN, Luboš Hlaváček. *Jiří Trnka*. První vydání. Praha : Academia, 2002. ISBN 80-200-1050-5

BARAN, Ludvík. *Zázraky filmového obrazu*. První vydání. Praha : Panorama, 1989. Dramatická umění. ISBN 80-7038-036-5.

BARTOŠKOVÁ, Šárka a Luboš BARTOŠEK. *Filmové profily*. Druhé vydání. Praha : Čs. filmový ústav, 1986.

BENEŠOVÁ, Marie a Michaela MERTOVIČOVÁ. *Břetislav Pojar*. První vydání. Praha : Animation People s.r.o., 2009. ISBN 978-80-254-1189-6.

BENEŠOVÁ, Marie. *Hermína Týrlová*. 1. vydání. Praha : Československý filmový ústav, 1982.

BENEŠOVÁ, Marie. *Od Špalíčku ke Snu noci svatojanské*. První vydání. Praha : Orbis, 1961. Filmové publikace.

BOČEK, Jaroslav. *Jiří Trnka : Historie díla a jeho tvůrce*. První vydání. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1963. České dějiny, svazek 33.

BOR, Vladimír a Štěpán LUCKÝ. *Trojan: filmová hudba*. První vydání. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSONOVÁ. *Umění filmu : Úvod do studia formy a stylu*. První vydání. Praha : Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BŘEZINA, Václav. *Lexikon českého filmu : 2000 filmů 1930-1997*. 2. vydání. Praha : Cinema ve spolupráci s Knižním klubem, 1997.

Cinepur : Časopis pro moderní cinefilly. 2006, roč. 19, č. 80, s. 26. ISSN 1213-516X.

DUBSKÁ, Alice. *Dvě století českého loutkářství : Vývojové proměny českého loutkového divadla od poloviny 18. století do roku 1945*. První vydání. Praha : Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-008-2.

DUDKA, Edgar. *Animovaný film : Úvod do scenáristiky animovaného filmu. Minimum z historie české animace*. První vydání. Praha : Akademie múzických umění, 2002. ISBN 80-85883-94-5.

GREGOR, Lukáš. *Základy analýzy animovaného filmu*. První vydání. Zlín : Univerzita Tomáš Bati ve Zlíně, 2011. ISBN 978-80-7454-12-4.

HÁBOVÁ, Milada a Zdeněk SMEJKAL (ED.). *Karel Zeman*. 1. vydání. Praha : Československý filmový ústav, 1986.

HORÁK, Jiří. *Čarodějná mošna : České pohádky*. Šesté vydání. Praha : Albatros, 1972.

CHALIZEV, Valentin. *Drama jako umělecký jev*. První vydání. Praha : Panorama, 1983. Umění.

CHVOJKOVÁ, Helena. *Jiří Trnka*. První vydání. Plzeň : Západočeské nakladatelství, 1990. Bakalář : Díla plzeňských rodáků. ISBN 80-7088-009-0.

JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky : Skici z teorie loutkového divadla*. První vydání. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. ISBN 80-902482-0

KAČOR, Miroslav, Michal PODHRADSKÝ a Michaela MERTOVÁ. *Zlatý věk české loutkové animace*. První vydání. Praha : Mladá fronta a.s., Animation People, 2010. ISBN 978-80-204-2190-6.

Katalog krátkých filmů v distribuci KF a.s. : Animované a hrané filmy. První vydání. Praha : Krátký film Praha a.s., 1993.

MALÍKOVÁ, Nina. *Jiří Trnka (1912-1968)*. *Loutkář : Časopis nejen pro loutkáře*. 2012, LXII, č. 4, s. 175-177. ISSN 1211-4065.

NĚMCOVÁ, Božena. *Pohádky*. Druhé vydání. Praha : Albatros, 1972. Z pohádky do pohádky.

POŠ, Jan. *Český animovaný film 1934-1994*. První vydání. Praha : Ministerstvo kultury České republiky, Krátký film a.s. Praha, Ateliery Zlín a.s., 1994.

POŠ, Jan. *Výtvarníci animovaného filmu*. První vydání. Praha : Odeon, 1990. ISBN 80-207-0159-1.

SUCHÁNEK, Vladimír. *A vdechl duši živou ... : Úvod do duchovních souvislostí animovaného a trikového filmu*. První vydání. Olomouc : Mgr. Jiří Burger, 2004. ISBN 80-902798-6-4.

ŠTOCHLOVÁ, Helena. *Animovaný film*. První vydání. Praha : Odeon, 1985.

TENČÍK, František. *Hermína Týrlová*. První vydání. Brno : Krajské nakladatelství v Brně, 1964.

TETIVA, Vlastimil. *Jiří Trnka : (1912-1969)*. První vydání. Praha : Alšova jihočeská galerie, Tok, 1999. ISBN 80-85857-29-4 (AJG), 80-86177-06-8 (Tok).

TIBITANZL, Jiří. *Panáčci na plátně*. První vydání. Praha : Čs. filmový ústav, 1989. Filmový klub dětí, sv. č. 3.

TOUPALOVÁ, Malvína. *Filmové loutky Jiřího Trnky. Loutkář : Časopis nejen pro loutkáře*. 2012, LXII, č. 4, s. 172-173. ISSN 1211-4065

TRNKA, Jiří a Klára TRNKOVÁ. *Staré pověsti české*. První vydání. Praha : STUDIO trnka s.r.o., 2010. ISBN 978-80-87209-67-7.

TRNKOVÁ, Klára a Jiří TRNKA. *Český rok : Z babiččina kapsáře*. První vydání. Praha : STUDIO trnka s.r.o., 2009. ISBN 978-80-87209-25-7.

ULVER, Stanislav. *Animace a doba : Sborník textů z časopisu Film a doba 1955-2000*. První vydání. Praha : Film a doba, Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2000.

URC, Rudolf. *Animovaný film*. Druhé vydání. Martin : Osveta, 1984.

Proměna loutky u Jiřího Trnky (Od Špalíčku po Staré pověsti české)

Antonín Drdla

Katedra filmových, divadelních a mediálních studií
Filozofická fakulta univerzity Palackého v Olomouci

Vedoucí práce: Doc. Vladimír Suchánek, PhDr. Ph.D.

Název práce: Proměna loutky u Jiřího Trnky (Od Špalíčku po Staré pověsti české)

12 Anotace:

Tématem bakalářské práce je přiblížení proměny filmové loutky v celovečerních filmech Jiřího Trnky, které natočil v letech 1947-1952. Zaměřuji se na loutku jako herce, zároveň ji však vnímám jako umělecký objekt, který má své technické a estetické zákonitosti. Protože je loutka nedílnou součástí celé obrazové kompozice, zmiňuji také její vztah k prostředí, ve kterém se pohybuje i jakých filmových prostředků Trnka využívá. V závěru se zmiňuji také o Trnkových spolupracovnících.

Počet znaků (včetně mezer): 111 395

Počet příloh: 2

Transformation of Jiří Trnka's puppet (from Špalíček to Staré pověsti české)

Antonín Drdla

Department of Theatre, Film and Media Studies
Philosophical Faculty, Palacký University Olomouc

Supervisor: Doc. Vladimír Suchánek, PhDr. Ph.D.

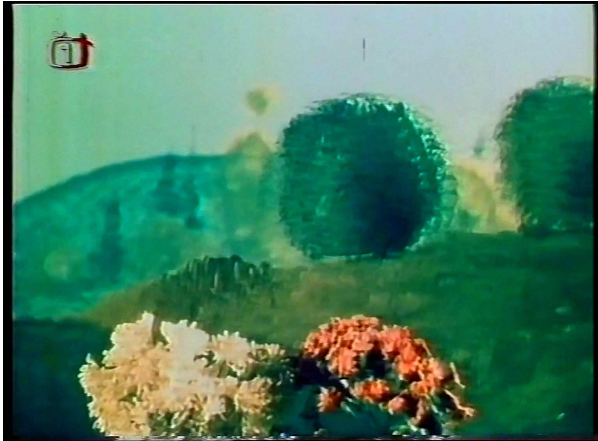
Name of the work: Transformation of Jiří Trnka's puppet (from Špalíček to Staré pověsti české)

Annotation:

The theme of my bachelor work is to describe the transformation of film puppets in feature films of Jiří Trnka from the year 1947 to 1952. I focus on the puppet as on an "actor". However, I see it also as an art object with its technical and aesthetic principles. Because the puppet is an integral part of the whole visual composition, I describe its relation to the scene and what kind of film means Trnka used. I also mention the people Trnka worked with in the conclusion.

13 Seznam vyobrazení a obrazová příloha

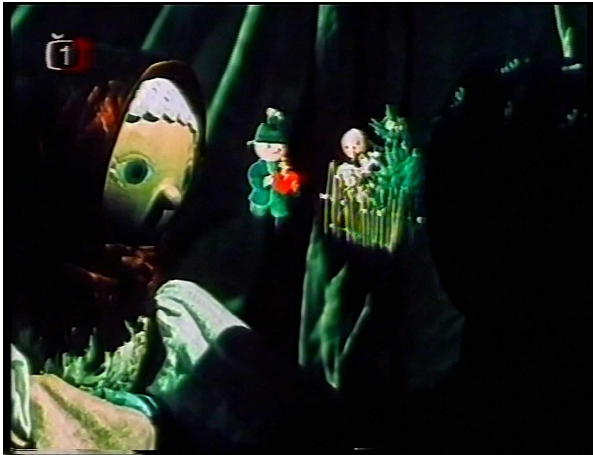
1. **Špalíček** – výtvarná provedení krajiny s použitím malby na skle
2. **Špalíček** – výtvarné navození nálady v obrazové kompozici blížící se bouřky
3. **Špalíček** – dvojexpozice zamilované dívky na pouti
4. **Bajaja** – detail Bajajovy hlavy
5. **Špalíček** – pohled z hledišťe loutkového divadla směrem k jevišti
6. **Špalíček** – pohled kamery směrem ven ze stanu
7. **Císařův slavík** – pohled kamery přes okno
8. **Špalíček** – závěrečná scéna před betlémem
9. **Špalíček** – principálůva trojexpozice
10. **Císařův slavík** – detail Císařovy tváře
11. **Císařův slavík** – Smrt
12. **Bajaja** – postava šaška v úvodní sekvenci
13. **Bajaja** - šašek
14. **Bajaja** – „*Neklane!*“
15. **Staré pověsti české** – Čestmír
16. **Staré pověsti české** – „*Tys byl otec náš ...*“
17. **Staré pověsti české** – zasněná Šárka
18. **Staré pověsti české** – pracovní záběr z natáčení scény s Neklanem
19. **Staré pověsti české** – Ctirad předává meč Neklanovi
20. **Staré pověsti české** – před bitvou ...
21. **Špalíček** – vlkodlak
22. **Špalíček** - výtvarné pojetí úvodní scenerie **Legendy o sv. Prokopu**
23. Trnka výtvarník, návrh postavy
24. Loutka dostává tvář
25. **Císařův slavík** – detail děvčátka
26. **Árie, prerie** – vozkové na kozlíku



Obr. 1



Obr. 2



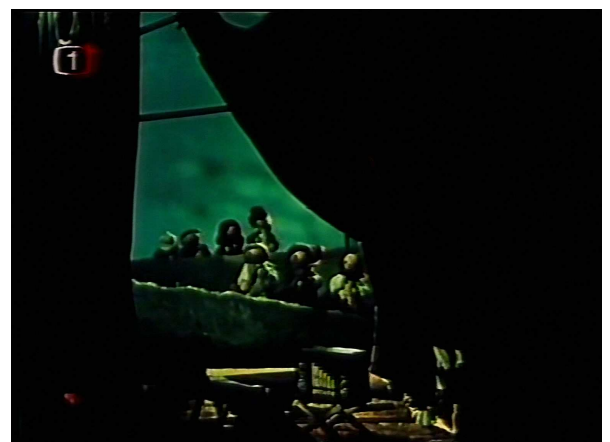
Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14



Obr. 15



Obr. 16



Obr. 17



Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21



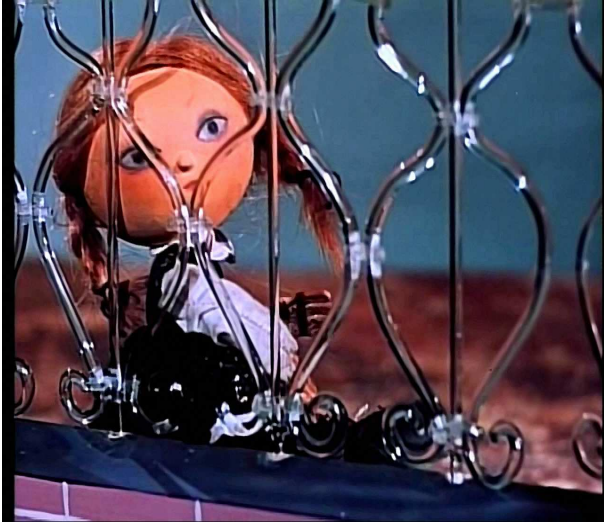
Obr. 22



Obr. 23



Obr. 24



Obr. 25



Obr. 26